

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 4: Wettbewerb für ein Kulturzentrum der Stadt Basel
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: 30.01.2026

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

tritt, vernimmt im Abschreiten der Fronten das vielstimmige Konzert der Stile; ungleich mächtiger aber als das Wechselnde ist das, was dauert, der Werkstoff, der streng durchgeführte Quaderbau. Aus ihm kommt Zucht und Rasse des Stadtbildes, nicht aus der Schicht der wohlkomponierten Stiffassaden. Der Betrachter steht vor Grundformen des Tektonischen. Aus wenigen, klar geschnittenen Quadern fügt sich der Pfeiler, spannt die Arkade ihren Bogen ein. So klar und fest die Konstruktion, so vital der Raum. Wir sind meilenfern von malerisch verspielter Lieblichkeit. Was uns begegnet, das ist, im Körperlichen und Räumlichen, «gute Form», elementare Architektur.

Seit August 1953 liegt eine von 5380 Bürgern unterzeichnete Gemeindevorinitiative zum Schutze der Berner Altstadt bei den Behörden; eine neue, wirksamere Bauordnung steht vor dem Abschluß. Die Initianten sind nicht rückwärtsgewandte Verteidiger des Alten, sei es gut oder schlecht. Unter ihnen stehen führende Berner Architekten, kompromißfeindliche Gestalter modernster Richtung mit an der Spitze. Sie setzen sich nicht ein für Werte welcher Gestrigkeit. Das Berner Stadtbild ist eben Geschichte und Gegenwart, geschaffenes Gebilde und lebendig fortdauernde Energie wie jedes starke Kunstwerk. Brach 1938 der Neubau des Konservatoriums geistlos genug in die Flucht der Kramgasse ein, so droht nun dem bisher völlig unberührten Schlußstück der Längsachse, der Gerechtigkeitsgasse, die noch schlimmere Gefahr des Abbruchs von fünf Häusern mit vollen zehn Fensterachsen. Sowohl Initiative wie Revision der Bauordnung kommen für das Projekt zu spät. Das geltende Recht gibt dem Bauherrn Freiheit, den Abbruch durchzuführen; gelingt es nicht, ihn zu freiwilligem Verzicht zu bewegen, so fallen an Gerechtigkeits- und Junkerngasse acht Häuser mit Ausnahme einer einzigen Rückfront nach Süden. Die Gegnerschaft gegen das Bauvorhaben hat sich in den letzten Wochen auf einen großen Teil der Bürgerschaft ausgedehnt. Ob es glückt, im Engpaß zwischen geltendem und kommandem Gemeinderecht die nicht nur dort unmittelbare Gefahr nie wieder gutzumachender Einbrüche abzuwehren, steht dahin. Gewiß, das Projekt zeigt guten Willen, die Häuserflucht formal nicht aufzubrechen. Im Konstruktiven geschieht es natürlich doch; wo Sandsteinplatten, gleichgültig, ob dünn oder stark, den Werkstoff unserer Zeit ver-

kleidet, ist das Skelett dieses Körpers unheilbar zerbrochen. Die Architektur der Berner Altstadt ist zerstörbar, aber niemals kopierbar. Die bedrohten Hausteinfronten sind noch durchaus gesund. Keine Baufälligkeit rechtfertigt ihre Niederlegung. Wir sind vielleicht reich, doch wohl nicht reich genug, eine der wenigen Schöpfungen ersten Ranges, die unser Land aufweist, dem Zusammenprall eines Neuen, das nicht neu ist, mit einem denkwürdigen Alten, aber unvergleichbar Lebendigeren fahrlässig aufzuopfern. *Paul Hofer*

Ausstellungen

Basel

Gärten in der Schweiz

Gewerbemuseum, 13. Februar bis 14. März

Unter diesem Titel haben Mitglieder des Bundes Schweizerischer Gartengestalter (BSG) mit dem Gewerbemuseum Basel eine Wanderausstellung aufgebaut. Die Zusammenfassung der hier gezeigten Arbeiten unter dem Namen «Gärten» konnte allerdings falsche Vorstellungen erwecken. War doch Garten seit jeher der umgürtete, umfriedete Raum, ein aus der offenen Landschaft oder Siedlung herausgeschnittener und gegen außen abgeschlossener Fleck Erde. Die Ausstellung zeigte, daß ein Bedeutungswandel eingetreten ist, daß der Wortgehalt vielerorts sinnentleert erscheint, daß selbst kleine Wohngärten, wenn sie am Rande der Siedlung oder in der Landschaft liegen, möglichst unauffällig umfriedet, ja stellenweise, an Seeufern, Waldrändern oder gegen Wiesen offen gelassen werden. Ganz fehlt der Fried, was uns allen schon geläufig ist, bei städtischen Vorgärten, bei den Kollektivgärten der genossenschaftlichen Siedlungen; er fehlt bei den städtischen Grünanlagen, bei den Gärten zu Industriebauten und den Industriesiedlungen. So könnte die Ausstellung auch mit «Gärtnerische Umgebungsarbeiten» betitelt werden, denn als frei und offen, als ein Besitz aller, wenigstens dem Auge aller zugänglich, stellen sich die meisten der hier gezeigten «Gärten» dar.

Der Titel kündete uns überdies an: «Gärten in der Schweiz». Sind nun unsere Gärten anders als diejenigen der benachbarten Länder? Geben nicht die

vielen Fachbücher und Fachzeitschriften und die alle zwei Jahre stattfindenden und so besuchten internationalen Tagungen der Garten- und Landschaftsarchitekten Gewähr dafür, daß wie im Bauen ein allen Gemeinsames in Zielsetzung und Durchführung zur Darstellung gelangt? Dies ist nun auf unserem Gebiet tatsächlich der Fall, soweit es grundsätzlich Planung oder Anwendung der Pflanzen betrifft. Eines aber zeichnet die Schweiz vor anderen Ländern aus, und dies wird auch immer wieder von den ausländischen Besuchern beobachtet und hervorgehoben: Die Arbeit des Gartengestalters umfaßt thematisch wo immer möglich die private und öffentliche Bautätigkeit; sie begleitet sie aber hierzulande auch in der Praxis, nicht nur in der Theorie. Es gibt kaum ein freistehendes Einfamilienhaus ohne gepflegten Garten mehr oder weniger geglückter «Anlage»; es gibt kaum eine Siedlung, die in verwilderter, durch die Bautätigkeit zerstörter Umgebung steht. Die meisten liegen in gepflegtem, grünen Rasen, zwanglos bepflanzt, Erholung bietend, zweckdienlich für die Bewohner und erfreulich für die Anrainer. Kein neues Schulhaus, kein neuer Kindergarten, kein öffentliches Freibad findet sich in liebloser Umgebung, an häßlichen Zugangswegen, kein Friedhof in städtischen und wenige Friedhöfe in ländlichen Verhältnissen, die nicht die kundige Hand des Fachmannes verraten. Das ist die Schweiz, die saubere, die aufgeräumte, die jedem Fremden, der über die Grenze kommt, wie eine stets geputzte gute Stube erscheint. Was nützt der edelste Bau, der bestausgestattete Wohnblock, die modernste Schule, wenn nicht die Umgebung im Einklang dazu steht? Es ist aber nicht nur diese ästhetische Überlegung, der Ordnungssinn, nicht nur das Verantwortungsbewußtsein der Bauherren, der Industrieführer, der Gemeindeverwaltungen, die der Notwendigkeit sanitärer Grünanlagen nicht ausweichen, die die 2 bis 3 % Mehrausgaben nicht scheuen, es ist nicht allein der allgemeine Wohlstand, es ist die allen gemeinsame Sehnsucht nach einem im Gedränge des gesteigerten Arbeitstempos so nötigen Aufenthalt im Freien, nach einem nah erreichbaren Ort der Entspannung und Gesundung im Grünen, es ist auch die Liebe zur Pflanze, ihrem Kommen und Gehen, Blühen, Wachsen und Sichausbreiten, denen unser Land den Reichtum an Gärten verdankt. In diesem Sinne war auch diese Photo- und Planschau auf-

übrigen zu ungegenständlichen Formulierungen kommt. In der zweiten Ausstellung wurden nun sieben Künstler gezeigt, die gewissermaßen genau den umgekehrten schöpferischen Weg einschlagen: sie gehen von rein abstrakten Formen aus, komponieren mit ihnen aber in der Weise, daß sie zu unmittelbaren Aussagewerten werden, Stimmungen, Gefühle und Erlebnisse assoziieren. Arnold Rüdinger bezeichnet diese zweite Gruppe in seinem Katalogvorwort zu Recht als «abstrakte Expressionisten», und er nennt auch den Stammvater dieser Kunstgattung – Kandinsky, um 1910/1912.

Um einem allenfalls möglichen Irrtum gleich vorzubeugen: der Ausstellungszklus der Berner Kunsthalle gab tatsächlich einen *Querschnitt*, ein Brevier der heutigen französischen Kunst, keinen Längsschnitt. Die Tendenzen der ersten Gruppe laufen neben denen der zweiten Gruppe her, sie stellen nicht deren Vorstufe dar. Denn in beiden Gruppen ist die gleiche Generation am Werk: die ersten sind zwischen 1897 und 1911 geboren, die zweiten zwischen 1900 und 1919. Und auch in der zweiten Gruppe spiegelt sich die traditionelle Internationalität der Ecole de Paris: *Jean Piauvert* wurde 1900 in Pian (Gironde) geboren; *Stanley William Hayter* kam 1901 in London zur Welt; *Hans Hartung*, der naturalisierte Franzose, ist 1904 in Leipzig geboren, *Serge Poliakoff* 1906 in Moskau, *Richard Mortensen* 1910 in Kopenhagen, *Pablo Palazuelo* 1916 in Madrid, und der jüngste ist schließlich wieder gebürtiger Franzose: *Pierre Soulages* kam 1919 in Rodez (Aveyron) zur Welt. Und trotzdem bildete die Ausstellung als Ganzes eine außerordentlich interessante, differenzierte Einheit. Der einzige, der hier etwas aus dem Rahmen fiel – man hatte seine Bilder deshalb auch ins Vestibule gehängt –, war Hayter. Alle Zartheit und Präzision, die man sonst – von seinen feinen Gravuren – gewohnt ist, fehlt seinen Bildern. Hinter dem Gewirr von Linien in Rosarot, Hellgrün, Gelb – tauchen immer wieder menschliche Figuren auf. Die Abstraktion wirkt wie eine in bunte Papierschlängen gehüllte Gegenständlichkeit, auf jeden Fall nicht überzeugend.

Die Malerei der anderen läuft genau in zwei grundsätzlich gleichen – abstrakten – in der Wirkung aber sehr verschiedenen Richtungen: die eine bevorzugt die großen abstrakten Flächen und die starken, leuchtenden frischen Farben. Mondrian ist ihr Ausgangspunkt. Am stärksten wohl bei *Pablo*



Hans Hartung, *Composition T 53-3*. Aus der Ausstellung in der Berner Kunsthalle

Palazuelo, obwohl gerade das früheste seiner hier gezeigten Bilder – eine Komposition 1951 – Flächen in Ocker und Weiß mit dünnen schwarzen Linien zeigte, mit anderen Worten aus einem Picasso Mitte der zwanziger Jahre genommen sein könnte. Aber schon in den folgenden Jahren setzen sich die reinen Schwarz, Rot und Gelb durch, getragen von Flächen, die sich wie aufgeschlagene Kartenspiele, rhythmisch aneinanderfügen. Besonders schön ein kleines Bild, das von einer der Farbflächen unter vielen schwarzen, den Namen «Indigo» bekam. Leider ist das jüngste von Palazuels Bildern nicht mehr von lateralen Rhythmen erfüllt, sondern von zentrifugalen. Es ist kleinteilig, unruhig und wirkt zerfahren. An ihn schloß auch in der Ausstellung das merkwürdige Werk des Russen *Serge Poliakoff* direkt an. Man spürt den Einfluß der Freunde Delaunay und Freundlich und wohl auch des späten Kandinsky. Der Reiz seiner Bilder liegt in der peinture, in den pastos aufgetragenen, zu äußerst lebendigen Oberflächen gestalteten Farbmaterien. Diese Farbmaterie ist ihm offenbar am wichtigsten; die Schichten überlagern sich, scheinen durch. Weniger glücklich sind seine Kompositionen im Formalen. Das harmonische Gleichgewicht kommt nicht immer zustande. Der dritte, der in dieser Richtung arbeitet, ist *Richard Mortensen*. Wären die Bilder gut, müßte man ihn einen vielseitigen Künstler nennen. So aber stellt man nur das Suchen unter verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten fest, ein Experimentieren, das noch zu keinem individuell notwendigen Ausdruck geführt hat.

Die zweite Richtung wird durch *Hartung* bestimmt, dem hier mit Recht der Mittelsaal eingeräumt wurde. Sehr interessant, daß hier auch einmal drei Bilder von 1932, 1935 und 1938 gezeigt wurden, aus denen deutlich wird, wie sich Hartungs eigener Stil, das Kraftvolle seines rhythmischen und sensiblen Formens langsam aus den bei

Miró und Kandinsky genommenen Ansatzpunkten entwickelt. Prachtvolle Werke aus den letzten Jahren (1949–1953) schlossen sich an – die auf dem strahlenden Türkisgrund von 1951 und die fast mönchischen, an chinesische Schriftzeichen erinnernden von 1952. Fast wie ein jüngerer Bruder wirkte neben Hartung *Pierre Soulages*, in dessen mit handbreiten Bürsten gemalten Gitterwerken eine großartige Zusammenballung der Kräfte sich kundtut. Diese Kräfte sind eruptiver als bei Hartung, der Stil ist einförmiger, die Formen erinnern nicht an die Zartheit chinesischer Schriftzeichen, sondern an die kristallinen Zusammenballungen dunklen Erdgesteins.

Zwischen beide schob sich in der Ausstellung der hochinteressante und ebenso begabte *Jean Piauvert*. Er ist der älteste und kommt von Braque her. Landschafts- und Tageszeitstimmungen sind die Inhalte bzw. die Aussagen seiner zum Teil außerordentlich schönen, satten abstrakten Kompositionen, deren Grundstimmung dunkel ist, aber akzentuiert wird durch äußerst geschmackvoll eingefügte Farbflecken. Durch Überblendungen und einen im gleichen Bild vollzogenen Wechsel von dünner trockener zu pastos glänzender Malerei, erreicht er besondere Bildwirkungen. – So vermittelte diese zweite Ausstellung über die Tendenzen der heutigen Ecole de Paris fast noch mehr Anregungen und Begegnungen mit zeitgenössischen Malern als die erste. Man darf die dritte Ausstellung mit Spannung erwarten.

m. n.

Maurice Barraud

Kunstsalon Verena Müller,
13. Februar bis 10. März

Barrauds Malerei ergab schon vor Jahresfrist eine der attraktivsten Veranstaltungen des neuen Kunstsalons in der Berner Altstadt; die zweite Ausstellung, die 28 Gemälde und eine An-

zahl Zeichnungen aus den letzten Jahren umfaßte, übertraf die letztjährige offensichtlich nochmals, vor allem durch das Auftreten großformatiger figürlicher Stücke. Blieben die Stoffe wie auch die ganze gestalterische Haltung unverkennbar und eigentümlich Barraud, so überraschte doch in manchem Stück die vereinfachte, noch klarer herausgehobene Linearität und die heitere Leichtigkeit der Farbe. Waren es bei Barraud schon immer die milden Pastelltöne, die dominierten, so gibt er seinen Figuren nun vollends eine lichte, durchsichtige Anlage, die die Kontur in den Vordergrund rückt und sie mit hellen, fast gewichtlosen Farben füllt. Man könnte von zunehmender Musikalität und Beschwingtheit reden.

Die Ausstellung brachte eine ganze Reihe von Akten, die mit Vorliebe in ein halboffenes, durchlichtetes Intérieur gestellt sind, das durch eine Balkontür den Blick auf die südliche Landschaft und das Meer freigibt. Tänzerin und Harlekin sind weiterhin bevorzugte Gestalten. Das Motiv der Gitarrenspielerin tauchte mehrfach auf, und in einer Variante – schlechthin «Musique» betitelt – erreichte es wandbildhafte Größe und Gültigkeit.

W. A.

Lausanne

Frédéric Muller

Galerie du Tournant, du 8 au 21 janvier

Pour être resté dans l'ombre et avoir travaillé presque à l'insu de la plupart, Frédéric Muller n'en a que mieux conquis un art réputé difficile et dont sa première exposition à la Galerie du Tournant nous a donné l'aperçu le plus favorable.

D'emblée, nous avons été mis en présence d'un artiste qui n'en était plus aux promesses, mais avait déjà à montrer des toiles abouties et que l'on pouvait considérer, détachées de leur auteur, comme des créations valables, animées du meilleur esprit, capables de soutenir bien des comparaisons. Ces toiles sont les témoignages agissants d'un artiste venu à la peinture après bien des chemins de traverse, qui abandonna une activité lucrative pour entrer à l'Ecole de Dessin, et ne craint pas à l'occasion l'exercice d'un second métier pour pouvoir mieux et en toute indépendance se consacrer à son art. Muller est un homme exigeant envers

la vie et envers lui-même. Il aime aller au fond des choses et ne transige pas. Hanté par des problèmes qui mettent en question la nature et le destin de l'homme, c'est aussi l'homme qu'il met au centre de sa peinture, un être qu'il sent confusément vulnérable, menacé dans un univers sillonné de forces contradictoires, mais puissant par l'esprit et qu'il veut victorieux. Ses figures sont massives, lourdes, élaborées par de larges taches géométriques elles-mêmes enfermées dans un dessin net et sans fioritures. Il s'en dégage une impression d'obstination, de ténacité, d'affirmation de soi, un désir de triompher des incertitudes, qui nous paraît bien intéressant. Techniquement, Muller domine bien son métier, et si sa peinture semble ne tenir compte que des grandes lignes générales, on la sent minutieusement mise au point, non dépourvue de raffinements, et fort harmonieuse tant par le rythme que par la recherche du ton juste. Pour peu qu'il puisse consacrer suffisamment de temps à son art, ce peintre peut nous réserver dans l'avenir bien des satisfactions.

G. P.

Georges Item

Galerie de l'Entracte

Georges Item a vingt-cinq ans. En dépit de son jeune âge, on peut dire qu'il témoigne d'une maturité peu ordinaire, et de dons très particuliers. Son exposition, une trentaine de numéros, comprend surtout des paysages. Ceux-ci attestent pour la plupart de la part du peintre une originalité de vision et d'expression qui est faite pour nous surprendre, car le cas est de plus en plus rare à une époque où tout ou presque a été dit. Et nous voyons en Georges Item plus encore qu'un peintre de talent, une forte personnalité.

On peut dénombrer dans son exposition deux parties assez distinctes, dont l'une, faite de toiles un peu plus anciennes, trahit encore quelques influences, bien que celles-ci ne puissent en aucune manière être considérées comme des démarquages. On sent simplement qu'Item a compris la leçon de Klee et qu'il a voué à Gauguin une admiration totale.

Ce qui nous plaît et nous conquiert chez Item, c'est qu'il atteint immédiatement à l'originalité et à la puissance du style sans avoir jamais recours à des formules excessives ou intentionnellement révolutionnaires, mais par la seule expression parfaite-

ment naturelle de sa vision. A vrai dire, il n'y a aucune formule, aucun procédé dans cette peinture, aucun parti-pris non plus, si ce n'est celui de la simplicité. Mais quel sens de l'expression plastique, quel instinct de la composition picturale! Ses paysages, qui presque tous sont pris dans le Midi, dans les Baux, le Roussillon ou la Camargue, traités dans des harmonies un peu sourdes et pourtant étonnamment lumineuses, sont rythmés par des combinaisons d'horizontales et de verticales dont les jeux sont si minutieusement agencés qu'elles en deviennent obsédantes. La nature, nullement déformée, mais ramenée à des éléments simplifiés et renforcés, à des formes puissantes et souvent presque élémentaires, trouve en Item un interprète qui sait établir d'emblée et sans difficulté un rapport spirituel étroit entre elle et le spectateur. La place nous manque pour en dire plus. Mais nous aurons encore maintes fois l'occasion de reparler de cet artiste, tant il est vrai que son exposition contient des gages qui ne nous permettent pas de douter de son avenir.

G. P.

Wattwil

Sechs Schweizer Künstler

Volkshaus, 18. bis 29. Januar

Die Sonntagsgesellschaft Wattwil veranstaltete zur Feier ihres 125jährigen Bestehens eine Ausstellung, die von den Winterthurnern Rudolf Zender, Hans Uli Saas, Willy Suter und Robert Lienhard sowie von Adrien Holy (Genf) und Adolf Funk (Zürich) beschickt war. Es sei erwähnt, daß diese Gesellschaft, welche Literatur, Kunst und Musik betreut, 1945 die Toggenburger Künstler und 1947 die Thurgauer Künstler zu Gast hatte. 1948 wurde eine Ausstellung über die Entwicklung der Textilindustrie veranstaltet, an der auch die angewandte Kunst berücksichtigt wurde. Die aus der ganzen Talschaft stark besuchte Vernissage fand im Theatersaal des von der Firma Heberlein der Gemeinde gestifteten «Volkshauses» statt. Mit Hilfe freiwilliger Handwerker war ein Teil des Theatersaals für die Ausstellung zurecht gemacht worden und zwar, in Anbetracht der erschwerenden Verhältnisse, in geradezu vorbildlicher Weise. Besonders glücklich war die Überspannung der Fenster mit weißem Detailpapier, wodurch das Licht gebrochen und gleichmäßig dif-

fus über die Räume verteilt wurde, ohne im geringsten zu verfinstern.

Unter den je zehn ausgestellten Arbeiten bildeten die Plastiken Robert Lienhards wohl die eigentliche Sensation; die größeren waren geschickt im Korridor zwischen den Kojen aufgestellt, so daß sie den Vorteil der maximalen Sehdistanz genossen. Die «Dame in der Ausstellung», das junge Paar «Clair de lune» und «Der kleine Sonntagsausflug» sind geistreiche, aber auch empfundene Realisationen, die mit ihren scheinbar vereinfachten Mitteln nur das Wesentliche, also das Wesen selbst aussagen wollen.

Auf den Leinwänden Rudolf Zenders leuchteten valeureiche Himmel und Meere; ein hellmalerisch erfaßtes Atelierintérieur, ein Blick durch das Fenster eine verträumte Villa im Park kennzeichneten weiterhin die urbane Malkultur dieses Malers. Hans Uli Saas bot als schöne Leistung im Figürlichen ein Artistenbild, einige Aquarelle mit der Kostbarkeit des Stofflichen und eine große Landschaft in Aquarell. Willy Suter, wie Saas seit einiger Zeit in der Nähe Genfs niedergelassen, zeigte formal streng durchgearbeitete Stilleben von dekorativer Kraft, in denen es um mehr als die dargestellten Objekte geht. Suter verwirklicht die Bildgesetzlichkeit.

Neben den Winterthurern waren Funk und Holy eingeladen. Adolf Funk war mit auffallend sonnigen und farbigen Intérieurs und Gartenbildern vertreten, in denen das Phänomen des Lichts geradezu hymnisch dargestellt wird, Adrien Holy zeigte figurenreiche Epik des Hafen- und Marktens und tonig gedämpfte Landschaften von nobler Haltung. *H. M.*

Winterthur

Hans Ed. Bühler – Hans Schoellhorn
Kunstmuseum, 21. Februar bis
4. April

Die beiden Winterthurer Künstler, die schon als Fünffziger gemeinsam im Museum ausstellten, haben sich jetzt, wo der Maler Hans Schoellhorn 62 und der Bildhauer Hans Ed. Bühler 61 Jahre zählt, mit einer noch größeren, retrospektiv aufgebauten Gesamtschau wieder an der gleichen Stätte zusammengefunden. Und zwar erwies man ihnen diesmal die Ehre der Plazierung ihrer mit Bedacht aus der Werkfülle mehrerer Jahrzehnte ausgewählten Kollektionen in drei Sammlungssälen und

dem Graphischen Kabinett. Wenn beide Künstler mit ihrer Auslese bis zum Jahr 1916 zurückgehen, so muß man den Unterschied beachten, daß der Maler eine kontinuierliche Werkfolge aus nahezu vier Jahrzehnten vorführen kann, während der Bildhauer, der schon 1916 in Berlin, wo er eigentlich Maler werden wollte, mit dem «Droschenkengaul» auf sein späteres plastisches Hauptthemengebiet hindeutete, bald darauf das künstlerische Schaffen zugunsten eines bürgerlichen Berufes aufgab und sich erst 1930, ohne spezielle Schulung, der Bildhauerei widmete. So umfaßt seine Werkschau mit Ausnahme jener Berliner Arbeit, nur Plastiken seit 1935. Es zeugt von sicherem Kunstverstand, daß Hans Ed. Bühler mit den naturalistisch bewegten Pferdeplastiken nie über das Kleinformat hinausgegangen ist. Zwei größere Brunnenfiguren, das «Fohlen» von 1945 in Freudwil und der «Fischreier» von 1952 beim Sekundarschulhaus Flaach, sind insofern von großer Gegensätzlichkeit, als für das junge Pferd vollkommene Ruhestellung, für den großen Fischreier das kennzeichnende Augenblicksmotiv der ausgespreizten Flügel gewählt wurde. Die keineswegs studienhaften, sondern vollkommen durchgearbeiteten Bronzeplastiken edler Pferde in den mannigfaltigsten Stellungen und exponiertesten Augenblicksbewegungen sind im Kleinformat befreit vom Lastenden, Leblosen größerer Metallmassen. Die spezialisierte Kennerschaft, das präzise Erfassen straffer oder gelöster Bewegtheit und die Liebe zum einzelnen Tier, harmonisch verbunden mit sicherem Blick für formales Gleichgewicht und elegante Geschmeidigkeit der Konturen, wirken sich im bescheidenen, aber mit detailreicher Lebensnähe ausgestatteten Format klar überschaubar und mit überlegener Leichtigkeit aus. Unter den Bildnisbüsten wirken diejenigen von Willi Dünner (1937) und Hans Schoellhorn (1943) am gelöstesten.

Vom Skulpturalen auf das Malerische übertragen, kann auch für den mit Hingabe Landschaft und Figurenbild pflegenden Hans Schoellhorn die entscheidende Feststellung gelten, daß die unbefangene Freude am Gegenständlichen, an der sicher erfaßten Wirklichkeit sich mit intuitivem Sinn für Form und Maß, mit Könnerschaft und gestalterischer Bewußtheit verbindet. Das ist allerdings bei der Landschaft, wo aus Raum, Licht und Farbe ein überzeugender Dreiklang erstet, der die exakt umschreibende Darstel-

lung veredelt und sie dem Naturalistischen enthebt, leichter zu erzielen als bei den Artistenmotiven, wo das Attraktive des Milieus, des Weiblichen, der grotesken Vermummung, des Abenteuerlich-Romantischen doch nicht immer so selbstverständlich in künstlerisch geklärte Gestaltung übergehen kann. Schoellhorn besitzt aber einen feinen Sinn für die anschauliche Idylle, und unter diesem Kennwort lassen sich seine Gassen- und Gartenwinkel, die Zirkus-Winterkammern und Artistengarderoben, der «Pflug» im Grünen und der «Hühnerhof», die verschneiten Palmen und das sommerlich bewohnte Flußufer von Villeneuve als zusammenhängende Äußerungen künstlerischer Daseinsfreude würdigen. *E. Br.*

Zürich

Prähistorische Bronzen aus Sardinien
Kunsthau, 16. Januar bis
21. Februar

Vor kurzem war man in der Gedächtnisausstellung für den Zürcher Photographen Hugo P. Herdeg von seinen Aufnahmen sardinischer Kleinbronzen fasziniert, in doppeltem Sinn: von der photographischen Sicht und von den Objekten selbst. Kurz darauf konnte das Kunsthau eine reichhaltige Auswahl der Originale selbst zeigen, die seit noch nicht langer Zeit die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Leihgeber waren in erster Linie die Museen von Cagliari und Sassari, Betreuer der Ausstellung der Soprintendente alle Antichità della Sardegna, *Gennaro Pesce*.

Die kleinen Bronzefiguren – vier zufällige Findlinge haben schon, woran der Zürcher Archäologe *Hans Jucker* kürzlich erinnert hat, die Aufmerksamkeit Winkelmanns erregt – sind voller Geheimnisse. Wann sind sie entstanden? Heute nimmt man die Zeit 800 bis 500 Jahre vor Christus an; vor kurzem noch glaubte man, sie seien 1000 bis 1500 Jahre älter. Was ist ihre Bedeutung? Offenbar sind es Toten-Weihegeschenke. Thematisch erscheinen Gestalten, die Licht auf die vorrömische Epoche in Sardinien werfen: hochgestellte Personen mit Emblemen der Autorität, Krieger, Bogenschützen, Gestalten aus dem Alltag, darunter auch Musiker, Ringer von tänzerischer Eleganz, Tiere; daneben höchst merkwürdige Frauen mit einem Kind auf dem Schoß, die Vorklänge der

Maria mit dem Kind zu sein scheinen; kleine, prachtvoll gearbeitete Schiffe, die vielleicht Öllampen gewesen sind. Aber alles nur vielleicht. Schließlich die Form: symbolhafte Vereinfachung, dem heutigen Formempfinden engstens verwandt, steht neben unmittelbarer, höchst sensibel gestalteter Naturform; reliefartige Flächenstruktur neben saftiger organischer Rundplastik. Alles ist von höchster Dichte der Vorstellung und voller geheimnisvoller unmittelbarer Empfindung.

Dieses seltsame, eindrucksvolle Schaffen des Menschen ist in einem Zeitmoment zutage getreten, in dem ähnliche Gestaltungselemente in Bewegung geraten sind. Die Frage kontinuierlicher geschichtlicher Wellenbewegungen erhält durch die sardinischen Figuren neues Untersuchungs- und Beweismaterial, das auf Probleme des rein Künstlerischen, des Religiösen, des Soziologischen neues Licht wirft.

Die Zürcher Ausstellung wurde mit einfachen technischen Mitteln vom Architekten *Bruno Giacometti* wirkungsvoll und zweckentsprechend eingerichtet. Photos der zyklischen sardinischen Architektur und Modelle der burgenartigen Nuragen weisen auf die Umwelt und die Fundstätten hin. Ein Katalog mit einem Abschnitt aus *Zervos'* nächstens erscheinender Sardinien-Publikation, einem Beitrag *Hans Juckers* über die sardinische Kultur der Nuragenzeit und einem durch Abbildungen bereicherten Verzeichnis der Statuetten bietet eine ausgezeichnete Grundlage zur Orientierung und zum Verständnis dieses interessanten Teils der Kunstgeschichte.

H. C.

Kitagawa Utamaro

Kunsthhaus, 23. Januar bis
28. Februar

Mit Recht fügt der Konservator des Kunsthhauses, Dr. René Wehrli, die graphischen Künste, die an den meisten Museen in gesonderten Abteilungen betreut werden, in den Rahmen der großen Kunsthausexpositionen ein. Die künstlerische Einheit von Malerei und Graphik – beim breiten Publikum kann man häufig das Mißverständnis antreffen, Graphik sei eine auf eigenen Gesetzen beruhende Gattung – wird dadurch spektakulär unterstrichen.

Zur Utamaro-Ausstellung kam es durch den glücklichen Umstand, daß Dr. Willy Boller in Fortsetzung früherer Leihgaben-Ausstellungen aus sei-

nem reichen Besitz japanischer Holzschnittkunst rund 200 Blätter Utamaros zur Verfügung stellte, die durch Leihgaben aus Pariser, Hamburger, Zürcher, Basler und Genfer Museums- und Privatbesitz komplettiert werden konnten.

Das entstandene Bild war faszinierend. Utamaro (1753 bis 1806) ist von der japanischen höfisch-historischen Kunst zur profanen Thematik der «Bilder der vergänglichen Welt» gekommen. Chronologisch zeigt sich eine denkwürdige Parallele zu Europa: In Japan wie in Europa geschieht der entscheidende Schritt zur Alltagsthematik im 17. Jahrhundert, und Utamaro seinerseits vollzieht die Wandlung ungefähr zur gleichen Zeit wie Goya. Es ist, als habe eine Grundwelle im späten 18. Jahrhundert über die Kontinente hinweg den Sinn und die Augen der Künstler ergriffen und ihren Blick auf den triebmäßig lebenden Menschen gelenkt. Realismus also auch bei Utamaro. Aber bei ihm ist es nicht Goyas Schrecken, nicht die Bitterkeit, die er in seiner Umwelt erkennt. Der im Menschen, vor allem in der Frau und auch im Kind geisternen Süße gilt seine Darstellung. Und Zartheit vereinigt sich mit Größe, hohe Vereinfachung der Form mit zentraler Psychologie, Beobachtung der Wirklichkeit mit freier künstlerischer Bildphantasie.

Interessant und packend zu sehen, wie diese Kunst Utamaros auf den Menschen von heute wirkt. Als man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den japanischen Farbholzschnitt entdeckte, waren es der transponierte Realismus, die geistvolle Stilisierung des Räumlichen, die Kontinuität des lyrischen Linienzuges voller Dynamik, die Farbskala der Tonplatten, die so verschiedene Künstlertypen wie die Impressionisten, einen Whistler, Van Gogh oder die Zeichner und Dekorateure der Frühperiode des deutschen Jugendstiles im Innersten trafen. Diese akute Aktualität gilt heute nicht mehr oder doch nur in jenem übertragenen Sinn, aus dem sich eine gewisse Affinität der Gegenwart zur Periode um 1900 feststellen läßt. Heute spricht zu uns das absolut Künstlerische, die Synthese von Menschlich und Visionär, die souveräne kompositionelle Gestaltung, die mit den Mitteln frei schaltet – nicht zu vergessen die unaussprechliche, nur zu sehende und zu fühlende Sensibilität, von der die Darstellung im ganzen wie im kleinsten Detail durchdrungen ist.

H. C.

Vera Haller – Elsy Wiskemann

Zum Strau-Hoff, 3. bis
21. Februar

In der Ausstellungsreihe der städtischen Kunstskammer «Zum Strau-Hoff», die hinsichtlich Stilrichtung oder Qualität nie eine einheitliche Haltung zeigte, da vor allem eine Ausstellungsgelegenheit für Zürcher Künstler, die einer solchen (ohne besondere Aufwendungen) bedürfen, bieten soll, wies die Februar-Veranstaltung denkbar extreme Kontraste auf. *Elsy Wiskemann*, die seit zwei Jahren Kurse für moderne Malerei an der Folkwang-Kunstschule in Essen leitet und sich schon an Ausstellungen in Deutschland beteiligte, zeigte im ersten Raum Tafeln mit lapidaren Farbflächen, die durch schwere, breite schwarze Bänder gegliedert werden, aber nicht geometrisch angeordnet sind. Kompositionen mit feineren Trennlinien erinnern stärker an abstrakte Glasmalerei, wie die Malerin ja auch Entwürfe für diese Technik und für Wanddekorationen zeigte. *Vera Haller* geht in diametral entgegengesetzter Richtung, indem sie eine sehr verfeinerte, halbtöneiche Koloristik pflegt und die konzentrierte Darstellung von Akten und besinnlichen Frauengestalten mit räumlicher Interieurwirkung verbindet. In New York, wo die Künstlerin bereits einmal eine Ausstellung hatte, malte sie etwas zerfließende Stadtbild-Impressionen von diffuser Farbgebung.

E. Br.

Wilhelm Gimmi – Ellisif

Galerie Wolfsberg, 4. bis
26. Februar

Bei dem in Chexbres lebenden, nunmehr 68jährigen *Wilhelm Gimmi* ist die thematische Stabilität ebenso unverkennbar wie bei dem etwas älteren Basler P. B. Barth, der vor kurzem an der gleichen Stätte ausstellte. Seine eigentliche Domäne ist der intime, etwas neutrale Innenraum, in dem Einzelfiguren oder Gruppen mit familiärer Gelassenheit dargestellt werden. Das Momentane, das aber typische Züge zeigt, wird ungezwungen zur dauerhaften Bildgeltung erhoben, das Realistische durch formale Zusammenfassung, außerordentlich gewählte Farben und warme Helligkeit veredelt. Bilder wie «Le vieux vigneron» (eine meisterhafte Charakteristik), «Die Musikanten», «Les clochards», «Der alte Musikant», «Café des vigneron» und das jugendliche Modell mit der Gitarre, sowie die mit vornehmer Kön-

nerschaft gemalten Stilleben bilden die Kernzone von Gimmis Schaffen. Rebberglandschaften mit braunen Pferden und kleine Gruppen im Freien wirken differenzierter als die grünen Tobel bei Chexbres und die größeren Kompositionen mit Badenden im blauen Wasser.

Die mit ihrem Gatten, dem Maler Adrien Holy, in Genf lebende Norwegerin, die mit ihrem Vornamen *Ellisif* zeichnet, bringt aus dem Norden eine lebendige Märchenphantasie und ein unverbrauchtes Empfinden für die Stille urtümlicher Landschaften mit. Die zum Teil starkfarbig gehandhabte Gouachetechnik scheint das Unrealistische der Malerei noch zu verstärken. Dekoratives Geschlinge von Blättern und Blüten breitet sich oft teppichartig aus, so daß es nur kleinen, leicht hingestellten Figuren überlassen bleibt, sinnbildliche Inhalte wie «*Deux existences*», «*Les trois sœurs*», «*Une vie*», «*Les trois âges*» illustrativ zu formulieren. Ebenso gelangt bei den biblischen und indisch-mythologischen Bildern das Figürliche nicht zu dominierender Geltung. Dunkeltonigen Naturschilderungen wie «*Sauvetage*» und «*Les cygnes noirs*» stehen farbenhell ausgebreitete Blumen gegenüber. Landschaften mit exotischen Pflanzen und Tieren haben eher Phantasiecharakter, wie auch der «*Engel*» (nach Andersen) den märchenartigen Zug im Schaffen der sehr selbständigen Norwegerin betont. *E. Br.*

Hannover

Max Liebermann

Niedersächsische Landesgalerie,
Februar bis April

Für Deutschland ist diese große Ausstellung die erste, die seit mehr als fünfundzwanzig Jahren Liebermann gewidmet wird. «Das Schaffen eines der größten deutschen Maler wieder in Erinnerung zu bringen und ihn einer jüngeren Generation, die mit seinem Namen kaum noch eine Vorstellung verbindet, in seiner ganzen Bedeutung vor Augen zu führen» – mit diesen vielsagenden Worten leitet der Hannoveraner Museumsdirektor Stuttmann, der gemeinsam mit dem Hamburger Kunsthallendirektor C. G. Heise das Bildmaterial aufgebaut hat, das bedeutende Unternehmen ein. Es steht in Zusammenhang mit einer programmatischen Darstellung des deutschen Impressionismus, der in den letz-

ten Jahren in Hannover mit Kollektivausstellungen Corinths und Slevogts anschaulich gemacht worden ist. Die Liebermann-Ausstellung vermittelt ein gültiges Bild des Berliner Meisters; sie stützt sich auf die Berliner Ausstellung von 1927 und auf diejenige in St. Gallen vom Jahre 1948. Die großen deutschen und schweizerischen Museen sowie der Privatbesitz haben ihre Bestände bereitwillig zur Verfügung gestellt. Allein aus der Schweiz sind zwanzig von den 94 gezeigten Gemälden gekommen. Nach Hannover wird die Ausstellung in Hamburg gezeigt werden. Mit Bildern aus dem Jahre 1873 – Liebermann zählte damals schon sechszwanzig Jahre – setzt die Ausstellung ein. Man kann heute noch spüren, wie aufregend diese Malerei damals in Deutschland empfunden wurde. Proletarische Themen in der damaligen Welt der Klischees, fetter, kompakter Farbaufrag in der Zeit der Glätte, unmittelbare malerische Gesichte gegen das gestellte Historien- oder Genrebild. Dann folgen die meisterlichen Bilder der achtziger Jahre: der «Garten am Altmännerhaus in Amsterdam», die «Holländische Klöpplerin» von 1881, die «Flachsscheuer in Laren», die «Seilerbahn» von 1887, die «Kleinkinderschule», die «Netzflickerinnen». Die neunziger Jahre bringen eine weitere Intensivierung der Bildvorstellung und der farbigen Struktur: die «Allee in Overveen», das kleine Porträt der «Sitzenden Gattin». Aus der Zeit nach 1900 Meisterwerke: die «Terrasse im Restaurant Jacob», das «Restaurant De oude Vink» aus dem Zürcher Kunsthaus, die «Papageienallee», das «Atelier» aus dem St. Galler Kunstmuseum, die Porträts von Georg Brandes, Friedrich Naumann und anderen deutschen Personen sowie eine Reihe von Selbstbildnissen.

Kein Zweifel, daß die Malerei Liebermanns ihre Echtheit, ihre Unmittelbarkeit und Schlagkraft bewahrt hat. In der europäischen Kunst steht sie als das künstlerische Ergebnis einer starken, unbestechlichen und sehr eigenen Persönlichkeit. Die humane Weite des französischen Impressionismus besitzt sie ebenso wenig wie dessen innere Sonorität. Sie ist künstlerisch enger und gerät an die Grenze, an der die Härte sich dem Leblosen nähert. Aber Liebermann hat in der Welt der Erscheinung und in sich selber Neues gesehen und die genuine Fähigkeit besessen, dieses Neue adäquat unter vollendeter Beherrschung der künstlerischen Mittel zum Ausdruck zu bringen. Ohne jeden Trick zum Ausdruck

zu bringen, mit ungebrochener künstlerischer Vitalität und außerordentlicher Intelligenz oder, wie er selbst in seinen Schriften ausgedrückt hat, mit Phantasie, das heißt in der Synthese von äußerem und innerem Bild.

Was uns bei der Wiederbegegnung mit dieser Malerei besonders stark berührt, ist zunächst die Erweckung des Räumlichen im Sinne der dreidimensionalen Tiefe und im Sinn des die Gestalten umgebenden Luftraumes (nicht der psychischen Atmosphäre), die als Naturelement gefaßt ist. Aus dieser primären Beziehung zu einem faktischen und geistigen Naturphänomen entsteht die Struktur des Bildaufbaus. Das Organische wie die Logik der Naturgebilde und -zusammenhänge geht in eine Bildgesetzlichkeit über, die in der Balance der Komposition «sitzt» und von sich aus lebt. In der Formmaterie, vor allem in den Bildern der früheren Schaffenszeit (bis ins erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts), lebt die gleiche Natursinnlichkeit und die Kraft ihrer Übertragung in die Phantasiewelt des Gemalten. Wie stark die Kräfte dieses im wesentlichen dem 19. Jahrhundert verbundenen Malers gewesen sind, geht aus dem Porträt Sauerbruchs hervor, den der fünfundachtzigjährige Liebermann mit einer Direktheit fixiert hat, die jugendliche Griffigkeit mit kritischer Schärfe der Reife und Weisheit des Alters verbindet. *H. C.*

Pariser Kunstchronik

Der Architekt und Bildhauer *André Bloc*, der auch die beiden Zeitschriften *Architecture d'aujourd'hui* und *Art d'aujourd'hui* leitet, zeigte sein vielseitiges Werk in der Galerie Denise René. Neben Plastiken in Bronze, Messingplatten und Stein waren Wandmalereien, polychrome Reliefs, Mosaiken und Glasmalereien ausgestellt, die von dem Willen des Künstlers zeugen, eine plastische Synthese zu schaffen. Der architektonische Bezug und die Eingliederung der Kunst in unsere tägliche Umgebung ist eine der Bestrebungen, die man bei Bloc schätzen lernt.

In der Galerie Berggruen stellte der Dichter und Kunstschriftsteller *Michel Seuphor* Zeichnungen aus, die von einer seltenen poetischen Intensität erfüllt sind. Michel Seuphor, der seinerseits an der Gründung der surrealistischen Bewegung teilnahm, orientiert sich heute immer mehr in der Rich-

Ausstellungen

Ascona	Galleria d'Arte	Malereien und Kunstgewerbe aus Privatsammlungen	1. April – 30. April
Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Raoul Dufy Deutsche Gebrauchsgraphik Das neue Schulhaus Pablo Picasso Jürg Spiller Bildteppiche von Woty Werner Hans Ulrich Saas	10. April – 23. Mai 27. März – 25. April 30. April – 30. Mai 13. März – 15. April 20. März – 31. April 24. April – 20. Mai 5. April – 4. Mai
Bern	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie Atelier Galerie Verena Müller	Sophie Taeuber-Arp Numa Donzé Foto-Biennale Ekkehard Kohlund Charles Chiné	6. März – 18. April 13. März – ? 16. April – 9. Mai 16. März – 30. April 24. April – 16. Mai
Genève	Athénée Musée Rath	Paysages avec eau vus par le groupe des Corps Saints Exposition régionale suisse des beaux-arts	3 avril – 29 avril 10 avril – 20 mai
Glarus	Kunsthaus	Gruppe 33	21. März – 15. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Christine Gallati – Chr. Oehler – Adolf Fehr	3. April – 7. Mai
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Cailler La Vieille Fontaine	Salon des Jeunes Vlaminck Hans Fischer Max Keller	25 mars – 19 avril 29 mars – 15 avril 20 avril – 8 mai 3 avril – 29 avril
Lugano	Villa Ciani	III. Internationale Biennale Schwarz-Weiß	15. April – 29. Juni
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß Olmahalle	Aargauer Künstler: Eduard Spörri – Ernst Suter – Hans Eric Fischer – Ursula Klemm – Felix Hoffmann – Otto Wyler James de Martis – Edward Giobbi Sektion St. Gallen der GSMB	21. März – 17. April 20. März – 15. April 25. April – 16. Mai
St. Gallen	Museum Allerheiligen	Carl Roesch – Max Uehlinger	10. April – 29. Mai
Schaffhausen	Kunsthaus	Walter Kurt Wiemken Fritz Lobeck	13. März – 19. April 20. März – 25. April
Zürich	Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Buchhandlung Bodmer Galerie Palette Galerie Wolfsberg Orell Füßli Zum Strauhof	James Ensor, das graphische Werk Städtischer Lehrlingswettbewerb D. S. Frings Deutsche Künstler Maurice Barraud – Ueli Schoop Eugen Zeller Jakob Tuggener	6. März – 2. Mai 4. April – 25. April 3. April – 1. Mai 9. April – 5. Mai 1. April – 1. Mai 20. März – 17. April 6. April – 24. April
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

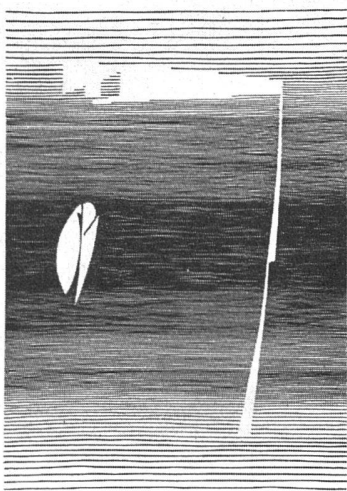
tung der geometrischen Abstraktion, bewahrt aber eine poetische Vertiefung, die manchen abstrakten Malern abgeht. Obwohl von der Dichtung herkommend, weiß Seuphor die Eigenart der bildnerischen Formensprache zu bewahren.

Die ehemals in Brüssel um die Zeitschrift *COBRA* gruppierten Maler fanden sich im Studio Facchetti in erweitertem Kreise wieder zusammen, wo sie bei Gelegenheit der ersten Nummer der Zeitschrift *PHASES* als neue Gruppe auftraten. Ursprünglich von Ensor herkommend, stehen sie heute schon recht weit von ihrem Vorfahren ab und bewegen sich zwischen Surrealismus, Automatismus, Art brut und expressiver Abstraktion. Die gleichzeitig eröffnete Ausstellung von Ensor im Musée d'Art Moderne gibt hier interessante Vergleichsmöglichkeiten.

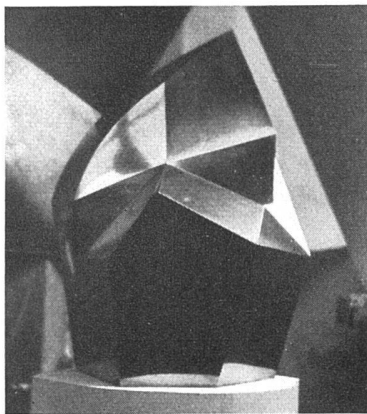
In der Galerie Arnaud stellte der Bildhauer Gilioli zusammen mit den Malern Deyrolle und Pillet neue Arbeiten aus. Gilioli führt die gegenständlich gewollten Elementarformen von Brancusi zu einer architektonisch geordneten Abstraktion. In der gleichen Galerie zeigten die Maler und Radierer Fichtel, Claude Viseux und Prébandier ihre Arbeiten in Einzelausstellungen. Von Prébandier waren interessante Medaillen zu sehen, die trotz ihrer kunsthandwerklichen Bestimmung einen vollwertigen künstlerischen Charakter bewahren. Die Galerie Arnaud präsentierte auch ein Album mit zwölf Lithographien von 12 Künstlern aus allen Weltteilen: Calliannis, Carrey, Constant, Gilbert, Serge Poliakoff, Hilton, Dumitresco, Istrati, Greta Sauer, Pons, Selim Turan und Wendt. Dieses Album ist ein typischer Zeuge der internationalen Geltung der modernen Kunst.

Die Galerie Jeanne Bucher zeigte Zeichnungen von Christine Boumeester, Plastiken von Mme Longuet-Boisecq und Aquarelle von Thomas. Thomas ist ein in Paris noch kaum bekannter Maler aus Lyon. Seine Arbeiten sind von echter Inspiration erfüllt, die über alle Regeln der modernen Kunst und auch des guten Geschmacks hinweggehen, doch eine Authentizität besitzen, die gelegentlich an Redon und gelegentlich an beste Arbeiten von William Blake erinnert.

Auf die Ausstellung folgte in derselben Galerie eine gute Ausstellung von Vielfaure, Fiorini, Moser, Chelimsky, Nallard und Louttre. Die Arbeiten des Schweizer Moser werden in Paris geschätzt. Die Bilder von Louttre, dem



Michel Seuphor, *Fable*, 1953. Tuschzeichnung. Galerie Berggruen, Paris



Emile Gilioli, *Paquier*, 1950. Bronze. Galerie Arnaud, Paris

Sohn von Bissière, versprechen Gutes und zeigen, daß er in einer guten Schule gelernt hat.

Unter den zahlreichen Ausstellungen der Wintersaison sind ferner zu erwähnen: Jean Lombard, Marzelle, Fulcrand und Sarthou in der Galerie Saint-Placide, die Bilder und Zeichnungen von Brody und dem deutschen Maler Kaiser im Centre Saint-Jacques, Mogens Andersen in der Galerie Galanishenschel, Guy de Monlaur in der Galerie Allendy, Baertling, Bitran und Breer bei Denise René. F. Stahly

São Paulo

II. Biennale des Museu de Arte Moderna

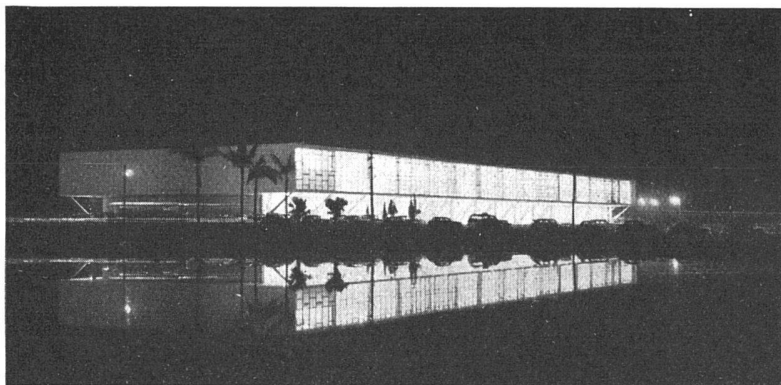
Im Park Ibirapuera, eingebettet in eine Geländekomposition aus roter Erde, Seen, Gärten, Eukalyptushainen, Wegen und Architektur, liegen senkrecht zwei lange, weiträumige Hallen

aus Beton und Glas, in denen sich ausladend und großzügig gelegt das sieben Kilometer lange Band der modernen Kunst spannt: 3000 Werke aus 36 Ländern – Kunst der Gegenwart, Kunst der letzten fünfzig Jahre, Ursprung und Entwicklung der modernen Malerei und Plastik, der französische Kubismus, der italienische Futurismus, «De Stijl» Hollands, die moderne Architektur, dann als besondere Einzelausstellungen Klee, Picasso, Moore, Calder, Kokoschka, Ensor, Hodler, Munch, Tamayo, Laurens, Adam: die II. Biennale von São Paulo, eine Weltausstellung moderner Kunst, ein Ensemble, wie es umfassender und größer angelegt wahrscheinlich noch nie gezeigt worden ist.

Wenn wir an den 3000 Werken aus den verschiedensten Regionen der Welt – aus Europa und Japan, aus Ägypten und Indonesien, aus Chile und Kanada – vorbeiwandern, fällt als erstes die Gleichförmigkeit auf: Die Abstraktion hat die Länder erobert. Überall wurden die Elemente und das Gefüge des abstrakten Bildes übernommen; aber meistens bleibt es bei dem experimentierenden Spiel mit den neuen Mitteln, ohne den visionären Einfall, der das Werk zu einem einmaligen Bild macht. Die Unterschiede sind mehr Unterschiede des Temperaments als der Substanz.

In der einen Halle sind die europäischen und vier Länder des nahen und fernen Orients untergebracht, in der anderen Halle die Länder Nord- und Südamerikas. Diese Gegenüberstellung demonstriert klar und anschaulich das Gefälle der Impulse von Osten nach Westen. Die Alte Welt ist noch immer die Retorte, in der die neuen Formeln entstehen. Die Neue Welt empfängt, entwickelt und verwandelt die Ausstrahlungen Europas. In vielen Ländern, vor allem in Lateinamerika, lassen sich Versuche beobachten, die modernen Mittel mit eigener Substanz und Form zu verbinden, mit den archaischen Formen der präkolumbanischen Zeit, mit magischen, fetischistischen oder mythologischen Elementen, mit der Struktur der tropischen Landschaft. Nur selten aber führen diese Versuche zu einer selbstverständlichen Einheit.

Der bedeutendste Maler Lateinamerikas, den uns die Biennale vorstellt, ist der Mexikaner Tamayo. Die Begegnung mit seinem Werk ist eine beglückende Überraschung. Seine Bilder sind große lyrische Formeln, großzügig chiffriert gemalt, die Fetzen der nackten Existenz zu einem melancholischen



11. Biennale von Sao Paulo. Ausstellungshalle I

lischen Zauber gebunden. *Bolivien* ist als Gesamterscheinung interessant. Das Andenland zwischen Urwald, Wüste und Eis zeigt ein besonderes Gesicht, das Gesicht eines tragischen Expressionismus, in dem sich europäische Empfindung und indianischer Fatalismus treffen. *Venezuela*, *Kuba* und *Haiti* haben sich stark der Abstraktion verschrieben, die aber von indianisch-archaischen Elementen, von den Verschlingungen der tropischen Vegetation, von den Klingen des südlichen Lichts durchdrungen ist. Die Skala *Brasilien*s, das vielen europäischen Künstlern Heimat geworden ist, reicht vom geometrischen Formenpiel bis zu monumentalen, aus Urwaldstämmen geschnitzten Dämonen. Die vier *nordamerikanischen Maler* steigern die modernen europäischen Tendenzen ins Monumentale. Die eisernen Zweige *Calders* wirken in der neuen brasilianischen Architektur viel selbstverständlicher als in europäischen Museen.

Auch auf dem Gebiete der *Architektur* fließen die Impulse von Europa nach Südamerika. Aber sie fließen nach oben. *Brasilien* ist für die architektonischen Ideen Europas ein idealer Raum der Entfaltung und Verwirklichung. Gewagte Phantasie und unbekümmerte Extravaganz lassen die Realisationen oft weit über die ursprünglichen Ideen hinauswachsen und geben ihnen einen autonomen Rang. Das Werk von *Walter Gropius*, dem Begründer des «*Bauhauses*», dem der große Preis von São Paulo für Architektur (25 000 Fr.) zugesprochen worden ist, wird in einem besonderen Saal vorgestellt. Die brasilianische Gartengestaltung verwirklicht eigene Ideen. Die Gärten von *Roberto Burle Marx* sind Kunstwerke aus Rasen, Wegen, Wasser, Pflanzen, Kieseln, Platten und Mauern – freie asymmetrische Kompositionen mit schwin-

genden, sich überschneidenden Kurven und abgestimmten Farben – eine ganz neue Konzeption der Gartengestaltung.

Klee, Picasso und Moore aus der Alten Welt sind für die Südamerikaner große Offenbarungen. Die 65 kleinen Bilder *Klees* behaupten sich mühelos gegenüber dem ganzen Heer von lauten, großen Formaten: jedes Bild ist ein Einfall, eine neue einmalige Kreation. Das Werk *Picassos* ist in seinen Entwicklungsstufen dargestellt. Auch das Bild «*Guernica*» ist nach São Paulo gekommen. Der Saal *Henry Moores* ist das stärkste, zwingendste Kraftfeld dieser Biennale. Moore verwendet die verschiedensten Materialien, arbeitet mit allen möglichen Methoden und stellt sich immer neue Aufgaben, aber am Ende steht immer die vollendete, durchgeformte Gestalt, die zwingende Raumform – ob Vollplastik, Hohlplastik, Relief oder Skelett –, eine materialisierte Spannung, die die umgebende Luft noch bannt.

Frankreich stellt die «*Ecole de Paris*» in den Vordergrund. Eine lange Reihe von großformatigen flächigen Farbmosaiken – bunte Kirchenfenster ohne Transparenz – verwandeln den Saal in eine eintönige Kirche. *Manessier*, dessen Bilder wie farbige vergrößerte Zellengewebe aussehen, erhielt mit Tamyao zusammen den ersten Preis für Malerei. *Henri Laurens*, der Kubist unter den Plastikern, der oft mehr verrenkt als formt, hat den großen «*Prelio IV. Centenario de São Paulo*» gewonnen, den vor allen anderen Moore verdient hätte.

Im Vergleich zu den Franzosen überraschen die *Italiener* durch eine ursprüngliche Vitalität, durch organische Phantasie und malerische Ideen. *Afro* ist vielleicht die stärkste Erscheinung der Generation nach Picasso. Seine abstrakten Werke sind nicht bloße Abstraktionen, es sind wirkliche

Bilder mit einem ausdrucksvollen Gesicht – abstrakter Expressionismus, gemalt mit Farben, die wie Blut von Früchten sind. Auch in der Plastik ist Italien mit Marini und Mascherini glänzend vertreten. Eine andere Überraschung ist der *Indonesier Affandi* – ein tropischer Kokoschka mit vibrierender Gestik und intensiven Farben.

Die *Schweiz* stellt Südamerika das Werk von *Ferdinand Hodler* vor. Die beiden interessantesten Erscheinungen unter den zeitgenössischen Schweizern sind *Max Gubler* und *Max von Möhl* – Gubler, der mit seinen Bildern beweist, daß auch Landschaften modern gemalt werden können – Mühlen mit seinen lapidaren farbigen Eruptionen. *Serge Brignoni* wirkt durch farbige Heiterkeit, *Jean Pierre Schmid* (Lermite) durch gespenstische Dunkelheit, *Max Kämpf* durch heitere Gespenstigkeit. Die Werke von *Albert Chavaz*, *Charles François Philippe*, *Marcel Poncet*, *Coghuf* und *Gerold Veraguth* zeigen den Südamerikanern, daß in der Schweiz Porträts, Landschaften, Akte und Stilleben gemalt werden, fügen sich aber nicht in den Rahmen der Biennale von São Paulo. Diese Biennale hat eine ausgesprochen abstrakte, avantgardistische Tendenz. Es liegt also im Interesse der ausstellenden Länder, die Auswahl der Werke daraufhin auszurichten.

Erhard Hürsch

Totentafel

Hans Leu, Arch. BSA, 1896–1954

Traueransprache von Rudolf Christ, Arch. BSA

Wenn ich hier mit einigen wenigen Worten Abschied nehmen darf von unserem Kollegen Hans Leu, so tue ich das nicht nur im Namen des engeren Freundeskreises im BSA, sondern auch für die Kollegen der Fachverbände des Bundes Schweizer Architekten, der Sektion Basel des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins, aber auch der ganzen Basler Architektenschaft und wohl auch aller Angehörigen unseres Baugewerbes. Uns alle trifft der zu frühe Hinschied eines hochgeschätzten, lieben Kollegen und tüchtigen Fachmannes schmerzlich. Architekt Leu hat uns allen irgendwie nahegestanden und war uns oft ein treuer Helfer und zuverlässiger