

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 5: Sanatorien - Hotels

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: 04.04.2026

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

Schweiz endlich etwas experimentieren!

Punkt 3: Kleine Klassen

Dieses alte Postulat wird von keinem vernünftigen Menschen bestritten. Es ist außer einem pädagogischen ein wirtschaftliches Problem. Kleine Klassen (20–25) bedeuten Vermehrung der Lehrerzahl und des Gehälterbudgets der Gemeinden, aber auch der Anlagekosten der dementsprechend größeren Zahlen Klassenzimmern. Eine Schülerzahl von 30 bis 36 bringt eine Reduktion der Klassenanzahl und damit eine solche der *einmaligen* Baukosten, abgesehen von derjenigen der Lehrergehälter, mit sich. Die Entscheidung dieser heiklen Frage ist nicht Sache der Architekten, sondern der Pädagogen und Schulbehörden und letzten Endes der Stimmbürger. *Alfred Roth*

Ausstellungen

Wiener Kunstchronik

Wien war nie – auch nicht in seinen besten Zeiten – eine ausstellungshungrige Stadt. Daran hat auch das Ausstellungs-Managertum der letzten Jahre nichts geändert. Es wäre falsch, wollte man die Schuld an diesem Umstand diesen oder jenen Faktoren in die Schuhe schieben. Er findet seine Erklärung einzig im geistigen Klima der Stadt, das den bildenden Künsten nur selten günstig war. Dies trat besonders deutlich in Erscheinung, als mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts das Museum immer mehr zu einem öffentlichen Bildungsinstrument wurde und als die künstlerischen Ausdrucksformen sich immer offenkundiger einer totalen Bewältigung aller geistigen und sinnlichen Wesensschichten des modernen Menschen zuwandten. Nicht ohne Grund gehört Wien heute zu den wenigen Städten Europas, welche kein Museum für moderne Kunst besitzen. Die Bestände der «Modernen Galerie» des Belvederes sind im einzelnen von hoher Qualität, in ihrem Ensemble jedoch von beschämender Lückenhaftigkeit. Wie in so vielen Dingen wurde auch hier der richtige Zeitpunkt der Erwerbung verpaßt. Die langwierigen Wiederaufbauarbeiten in den verschiedenen Komplexen des Belvederes verhinderten nicht nur die Ausstellung der wenigen modernen Bilder – sie ließen überdies einen Plan reifen, zu

dem man seine Urheber kaum zu beglückwünschen vermag. Nunmehr werden nämlich alle Bestände an österreichischer Kunst (Malerei und Skulptur) von der Gotik bis zur Gegenwart im Belvedere zusammengezogen (Gotik in der Orangerie, Barock im Unteren Belvedere, 19. und 20. Jahrhundert im Oberen Belvedere). Zur Verwirklichung dieses Planes trug der Austausch der – man verzeihe das unschöne, jedoch dem Unternehmen adäquate Wort! – «nichtösterreichischen» Modernen, welche bisher im Belvedere waren, gegen die österreichische Gotik des Kunsthistorischen Museums bei. Monet, Van Gogh und Renoir gingen nun an das Kunsthistorische Museum, wo sie freilich erst im kommenden Jahr der Öffentlichkeit dargeboten werden können.

Es ist hier nicht der Ort, eine interne Polemik auszutragen. Wir dürfen uns darauf beschränken, die Grundlinien dieses Reformplanes aufzuzeigen: Schaffung eines Österreichischen Nationalmuseums, Ausgrenzung der «artfremden» Kunsträume und schließlich Stilllegung der Modernen in irgendeinem Winkel des Kunsthistorischen Museums, womit der Plan zur Errichtung eines Modernen Museums endgültig begraben scheint. (Was übrigens mit den Skulpturen von Rodin, Renoir, Maillol und Hildebrand geschehen soll, die früher im Rasenparkett vor der Orangerie zu sehen waren – darüber ist noch nichts in die Öffentlichkeit gedrungen.)

Von diesem wenig erfreulichen Hintergrund hebt sich der bescheidene Umriss des Wiener Ausstellungslebens ab. An seinem Zustandekommen haben verschiedene Faktoren Anteil: die Graphische Sammlung Albertina, in jedem Belang das lebendigste und aufgeschlossenste Kunstinstitut der Stadt, die Städtischen Sammlungen, die ausländischen Kulturinstitute, allen voran der British Council, schließlich die einzelnen Künstlerverbände und die einzige wirklich aktive Privatgalerie der Stadt, die Galerie Würthle.

Die Albertina zeigte seit Kriegsende in einer ununterbrochenen Kette von Ausstellungen nicht nur die wichtigsten zeitgenössischen Zeichner des Landes (Margret Bilger, Franz Steinhardt, Boeckl, Kubin und Fronius), sondern auch die großen Meister der europäischen Moderne (Die Klassiker des Kubismus, Moderne religiöse Graphik, Henry Moore, Marc Chagall). Seit etwa einem halben Jahr ist die Sammlung geschlossen, da die Wiederaufbauarbeiten in ihr Endstadium ein-

getreten sind und eine Fortführung des Ausstellungsbetriebes vorübergehend unmöglich machen. So kam es, daß die von der Albertina und dem British Council vorbereitete Schau von Zeichnungen und Aquarellen Graham Sutherlands nicht auf der Albrechtsrampe, sondern in den Räumen der Akademie der bildenden Künste gezeigt wurde. Die sublimen Farbensinnlichkeit des Engländers, gepaart mit der nicht minder gepflegten Verschrobtheit seines stillebenhaften Weltbildes hat ihren Eindruck auf die jungen Künstler nicht verfehlt. Es bleibt abzuwarten, ob die nahezu mystische Transparenz Sutherlands an der Wurzel erfaßt oder bloß als kunstgewerbliches Ornament (wozu hier bekanntlich eine starke Neigung besteht) wahrgenommen wurde.

Die Städtischen Sammlungen, noch immer in der ungünstigsten Weise im Rathaus untergebracht, zeigten eine wenig beachtete Schwind-Gedächtnisschau, die sich kaum über den Rang eines lokalen Ereignisses erhob. Innerhalb weniger Jahre soll hier ein erfreulicher Wandel geschaffen werden: man plant die Errichtung eines Museums der Stadt Wien auf dem Ostende des Karlsplatzes. So sehr man der Idee und der zu ihrer Verwirklichung gefaßten Initiative Beifall spenden muß, so wenig vermag man den Planern zu ihrer Ortswahl zuzustimmen.

Die Galerie Würthle benutzte die Sommermonate des vergangenen Jahres zu einer gründlichen Überholung ihres Habitus und bietet sich nun – unter der künstlerischen Leitung von Fritz Wotruba – nicht nur geistig, sondern auch architektonisch in einem völlig neuen Gewand. Zur Eröffnung wurden Werke zweier junger Künstler gezeigt. Der Wotruba-Schüler Pillhofer stellte sich mit wenigen Skulpturen und einer großen Anzahl von Zeichnungen und Collagen vor. Man wird diesen Arbeiten eine gewisse große und strenge Formgesinnung nicht absprechen können, doch ist ihr hervorstechender Gestaltcharakter eine wenig befriedigende Ungelöstheit und Gehemtheit; man erlebt sie eher als Denk- denn als Erlebniskomplexe. Pillhofers Zeichnungen und Collagen haben Werkstattcharakter, und man erweist ihnen keinen guten Dienst, wenn man sie in großer Zahl vorführt. Neben Pillhofer stellte Kurt Moldowan, eben aus Paris zurückgekehrt (wo er sich ein Jahr lang aufhielt), eine Anzahl großformatiger Lithographien aus. Moldowan ist im Augenblick unser hervorragendstes zeichnerisches Talent. Er begann vor

Jahren mit zarten, spitzfindig witzigen Zeichnungen in der Manier des poetischen Surrealismus, gewann dann immer mehr an gedrängter, kochender Ausdrucksfülle und sah sich nun in Paris mit einer ganz anderen Kunstwelt konfrontiert. Seine letzten Arbeiten haben die sprengende, jähe Räumlichkeit verloren; sie entbehren der seiltänzerischen, gewalttätigen Behendigkeit des Striches und sind deutlich mit einem Blick auf die große französische Tradition entstanden: flächig im Aufbau, von reichster Tonnuancierung und leichter lesbar in ihrem gegenständlichen Programm. Wer die spontanen Formreize des früheren Moldovan vermisst, wird sich an seinem faszinierenden technischen Raffinement vorläufig schadlos halten müssen. Zweifellos hält hier eine hochgradige Begabung an einem ihrer entscheidenden Wendepunkte. Nach dieser Eröffnungsausstellung zeigte die Galerie Würthle eine nicht eben glückliche Auswahl von Werken Waldmüllers, gleichsam einen Auszug aus der großen Salzburger Ausstellung des vergangenen Sommers. Daran schloß eine Wanderausstellung brasilianischer Architektur sich an, deren großes Verdienst neben ihrer Fülle, ihre Anschaulichkeit war. Man empfing nicht nur einen nüchternen Aufriß der prominentesten architektonischen und urbanistischen Bestrebungen, sondern auch einen Einblick in die Lebensart, in das gesellschaftliche und kulturelle Klima eines anderen Kontinents. Mitte März wurde eine nahezu vollständige Schau von Graphiken Max Beckmanns eröffnet. Sie kann ungesäumt als das wohl wichtigste Ausstellungsereignis dieser Saison bezeichnet werden. Was Beckmann als Graphiker war, bedarf wohl kaum mehr wortreich hervorgehoben zu werden. Tiefer noch als seine Bilder rühren seine Radierungen und Lithographien an die letzten, geheimsten Lebensrätsel des heutigen Menschen, an die Daseinsangst des einzelnen, an das Groteske und Sinnlose aller Handlungen und Geschehnisse. Es ist die Welt eines schaurigen Maskentanzes, dessen splittige, klirrende Formen uns mit jener Wortlosigkeit packen, die seit je zu den Wesenszügen deutscher Kunst gehört. Das Echo, welches diese Dinge hierzulande finden, ist gering. Die Ausstellung Graham Sutherlands fand 1500 Besucher, das ist ein Beispiel für viele. Was fehlt, ist die Substanz eines großstädtischen Publikums, ist die große Anzahl der harmlosen Mitläufer, ist der gesellschaftliche Anreiz, «dabei gewesen» zu sein. Da dem Wiener zum

Snobismus das Raffinement fehlt, gehen alle diese Manifestationen unter Ausschluß der Öffentlichkeit vor der kleinen Gruppe jener vor sich, die sich wirklich betroffen fühlen.

Werner Hofmann

Münchner Kunstwinter

Mit der Provinzialisierung Münchens, wie sie die Nazizeit gebracht hatte, ist es hoffentlich vorbei. Leider wurden uns einige wichtige Ausstellungen vorenthalten. So die größere Miró-Schau aus Stuttgart und das versammelte Lebenswerk von Willi Baumeister, das dort zu sehen war. Auch unsere Kunstakademie könnte einheitlicher und heutiger werden. Vor allem aber hinken wir mit der Architektur und dem Städtebau hinter anderen Orten einher. So löste z.B. ein beinahe konservativer Stahlskelettbau, der an die Stelle der verbombten Maxburg kommen soll und von Sep Ruf und Papst entworfen ist, unnütze Diskussion in unserer Hauptzeitung aus.

Andererseits ist manches Erfreuliche zu bemerken. Gerade wird eine größere Wanderausstellung im Haus der Kunst mit einem Überblick über das Lebenswerk von Klee und Kandinsky vorbereitet. Die Staatsgemäldesammlungen zeigten die vom British Council vermittelten Plastiken Henry Moores, wenn auch nicht so gut wie in Stuttgart aufgestellt. Anregend waren die in sich zusammenhängenden Ausstellungen der Malereien von Hölzel, Schlemmer und Meyer-Amden im «Haus der Kunst». Von Hölzel waren allerdings zu viel unentschiedene Frühwerke ausgebreitet worden, welche durchaus ablenkten und suggerierten, seine Bedeutung habe allein in der Theorie gelegen, die er nicht nur der südwestdeutschen Kunst einst reformierend gebracht hatte. Vergeistigter wirkten die Konstruktionen Schlemmers, obgleich sie so zäh an der Menschengestalt festhalten. Ein erstaunliches Novum waren für die meisten Deutschen die verschwiegenen und zart geordneten Werke von Meyer-Amden, der mit seinen Formen und Bildideen zeitlebens einen wichtigen Einfluß auf den monumentaleren Schlemmer ausgeübt hat.

An gleicher Stelle demonstrierte der «Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie» seine 53 ziemlich kühnen Ankäufe, die man an verschiedene Museen verleihen will. Es war höchst verdienstvoll, für 50000 DM recht gut gewählte Werke neuester

Malerei und Plastik zu erwerben. Hoffen wir, daß in diesem Kreis auch künftighin die fortschrittlichen Kräfte Oberhand behalten, auch wenn sich verständlicherweise einige Reaktionäre regen, die zum üblichen «bewährten Gestern» zurück wollen. Eine solche Einrichtung kann zu erstaunlichem Besitz gelangen, wenn sie schnell und instinktsicher innerhalb der *neuesten* Produktion zugreift, bevor noch hohe Preise entstehen.

Unsere Städtische Galerie will sich weitgehend *konservativeren* Strömungen widmen. Sie zeigte Otto Faber du Faur, welcher im 19. Jahrhundert dem Impressionismus nahe kam, auch wenn seine Farbe schwerer und dumpfer blieb. Jetzt eröffnet die Städtische Galerie eine Gedächtnisausstellung für Znamenacek, unseren Bühnenbildner an den «Kammerspielen», der kürzlich in Italien tödlich verunglückte. Man zeigt sein Lebenswerk, welches differenziert zwischen älteren und neuesten Bühnenmöglichkeiten stand. Solche Ausstellungen haben es natürlich schwer, wenn die Maßstäbe der Bühne und die Beleuchtungen fehlen.

In ein kleines Idyll zog uns die Schack-Galerie zum 150. Todestage Schwind. Man gruppierte allerhand Skizzen um seine bekannteren und weniger bekannten Bilder. Vor solchen Zeichnungen sollte man sich nicht verbeugen, wenn sie schon beinahe «impressionistisch» schmecken. Als ob die jeweils *folgende* Kunstphase die höhere sein müsse. Der Reiz romantischer Malerei und Zeichnung beruht umgekehrt in der sangbaren Kantilene, in der sich Linie und Farbe ergehen. – Die «Graphische Sammlung» stellte die Zeichenkunst Wolf Hubers zusammen, der ja Altdorfer so eigenartig weiterbildete. Dann zeigte man hier allerlei gute Neuerwerbungen, schließlic englische Farbgraphik des 18. Jahrhunderts (welche im Juni von Karl und Faber versteigert wird). Das Amerika-Haus wies gleichzeitig «Amerikanische Graphik vom 18. bis 20. Jahrhundert» vor.

Die Neue Sammlung erfreute durch farbig geblasene Gläser Gangkofners aus Antikglas, das man bisher nicht für Hohlgläser verwendete, sondern nur als Material für farbige Glasfenster. Hier ergeben sich neue Materialreize, weil dieses dichtere Glas das Licht unregelmäßiger durchläßt.

An gleicher Stelle sah man vorher neue «Italienische Keramik». So willkürlich hier vieles drauflos wuchert, das Ganze wirkte belebend auf die deutsche Situation, da bei uns die Ke-

ramik zu monoton behandelt wird. Wir Deutsche müssen hier formal, farbig und in den gegenständlichen Einfällen aus einem etwas zu eklektischen Purismus herausfinden.

Der hundertjährige Kunstverein, dessen Räume völlig verbombt waren, eröffnete seine neue Galerie unfern der alten Stelle. Er gibt sich Mühe, mit der veränderten Lage Verbindung zu halten. Hoffen wir, daß es gelingt. Eben bringt man dort Zeichnungen der Franziska Bilek, die, obgleich etwas von Gulbransson abgeleitet, doch eine eigene, bajuvarischere Satirikerflöte bläst. Im «Pavillon» der Gewerkschaft zeigte man Malereien und Graphiken von Josef Scharl, der nach New York emigrierte, immer kräftig und naturnah arbeitet, manchmal aber nicht genügend differenziert.

Viele Privatgalerien beschränken ihre Ausstellungstätigkeit, weil sie ihnen zu kostspielig wird, zumal der Münchner Markt für junge Kunst noch wenig aufgeschlossen ist. Die Galerie Günther Franke feierte ihr dreißigjähriges Bestehen (wozu ich eine satirische Rede auf die Kunsthändler schwang). Man zeigte unbekanntere Arbeiten von Beckmann, u. a. das große Argonauten-Triptychon aus den USA, über welchem Beckmann gestorben ist. Es folgten bei Franke Aquarelle und Graphiken von E. L. Kirchner, danach enttäuschende Spätwerke des heute 75jährigen Karl Hofer, der die Berliner Kunstakademie leitet, aber in Deformationen hineintreibt, denen Picassos geheimnisvoller Schwung fehlt.

Bei Stangl gab es nacheinander Webereien nach E. L. Kirchner, dann Laienmalereien von Ringelnetz, daraufhin farbige Graphik von Miró, schließlich solche von abstrakten Parisern. Zur Zeit sieht man bei Stangl Malereien und «Drahtbilder» des Schweizer Walter Bodmer, die in ihren sauberen Verspannungen einen eigenen Weg gehen. Cavael und Calder sollen folgen, wobei wir besonders auf Calders neue, farbenfreudige Gemälde (Gouachen) gespannt sind. – Gauß brachte Graphik von Munch. Die Bayrischen Staatsgemälde Sammlungen planen für dieses Jahr eine umfassende Ausstellung des norwegischen Meisters. Hier kann ich leider nur noch die avantgardistische Kunsthandlung «Ophir» erwähnen, welche nacheinander und gesondert die Bilder der gegenstandlosen deutschen Maler Thieler, Westpfahl und Brust vorwies. Beachtenswerter Nachwuchs im Lager deutscher undinglicher Malerei.

Franz Roh

Stuttgart

Joan Miró

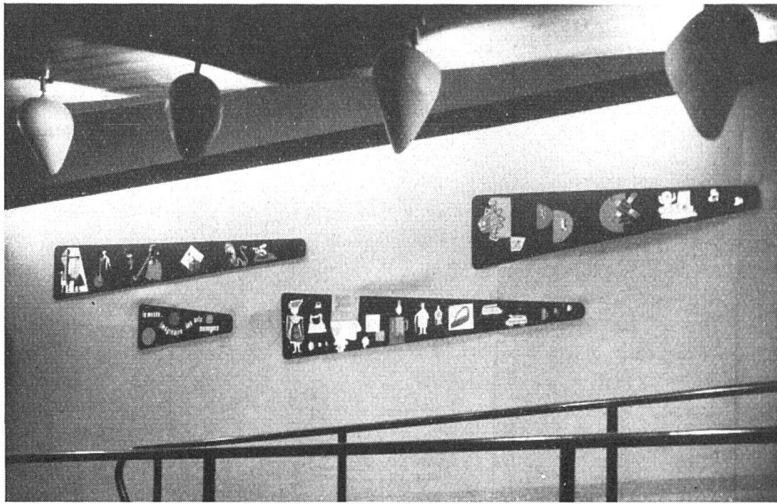
Staatgalerie, 21. Februar bis
28. März

Die erste Kollektivausstellung des heute 60jährigen Joan Miró in Deutschland wurde mit Unterstützung des Galerievereins in der Staatgalerie gezeigt, übernommen vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, samt dem schönen Katalog in Großformat mit kurzgefaßten, aufschlußreichen Geleitworten von Museumsdirektor Paul Wember und Will Grohmann. Sie umspannte 25 Gemälde, je 4 Bronzeplastiken und Keramiken, 8 Handzeichnungen und eine größere Zahl von Lithos und Radierungen nebst den Illustrationen zu Tristan Tzaras Dichtungen «Parler seul» und «L'Antitête». Die von Miró und Wember gemeinsam getroffene Auswahl legte das Hauptgewicht auf die seit 1935, vor allem auf die in den letzten Jahren entstandenen Werke, vergönnte den deutschen Kunstfreunden den seit langem gewünschten Überblick über die Entwicklung einer der eigenschöpferischsten Persönlichkeiten unserer Zeit und wurde für Stuttgart ein Kunsterlebnis hohen Rangs.

Nach den von J. J. Sweeney in der (amerikanisch redigierten) Zeitschrift «Der Monat» (1948, Heft 12) mitgeteilten eigenen Aussagen Mirós begann dieser an der Akademie in Barcelona als reiner Realist und hatte seinen beiden Lehrern Urgell und Pasco viel, in mancher Hinsicht selbst heute noch Nachwirkendes zu danken, fühlte sich aber zugleich schon früh zu den mittelalterlichen Wandmalereien und Altartafeln Katolaniens mit ihrer geheimnisvollen Symbolsprache hingezogen. Von einer ersten Auseinandersetzung mit dem französischen «Fauvismus», den Miró bereits auf Ausstellungen in Barcelona kennenlernt, zeugten auf der Stuttgarter Schau ein Flaschenstillleben und eine Montroig-Landschaft, die schon eine gewisse Vorstufe zu der berühmten, 1922 in Paris gemalten Hauptschöpfung der Frühzeit, der großen «Farm», bedeutet, die von dem begeisterten Dichter Hemingway gekauft wird und die für Mirós ungestillte Sehnsucht nach dem väterlichen Bauernhof «Montroig in Paris» ist. Vom Kubismus – Picasso fördert den jungen Landsmann nach Kräften – lernt Miró die Disziplin im Formenaufbau eines Bildes und von der Pariser Malkultur alle Feinheiten ihrer jahrhundertalten Überlieferung. Al-

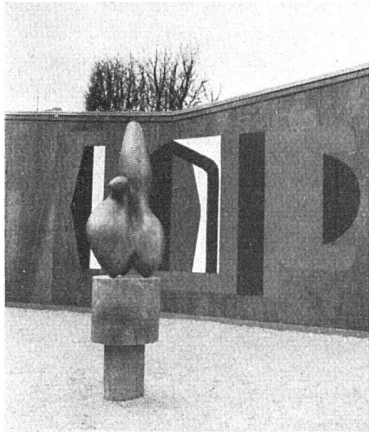
lein, er wird kein Kubist, auch nicht vorübergehend, er bleibt Katalane und vor allem: er selbst. Als Miró von Breton die ehrenvolle Einladung zum Eintritt in die Surrealistengruppe erhält, lehnt er dankend ab. Er ist kein Menschenfeind; seine Phantasie neigt mehr und öfter zum Heiteren. Aber er muß jener Einzelne sein, zu dem die Natur ihn vorbestimmt hat. Er liebt die Einsamkeit, in die er so gern, meist auf die Insel Majorka, sich zurückzieht, eingesponnen in seine visionenreiche Innenwelt, begleitet von Werken der Dichter und der Musik (Mozart voran), die seine Wachträume speist.

Als geistiger Angehöriger des 20. Jahrhunderts und einer magischen Vorstellung verschriebenen Frühzeit, als Künstler, in dem das Formgefühl von heute und Ursprünglich-Elementares sich in einzigartiger Weise verschmelzen, stand Miró auch in dieser Schau vor uns. «Für mich», bekennt er, «ist die Form nie etwas Abstraktes; sie ist stets Symbol für irgend etwas, immer ein Mensch, ein Vogel oder etwas anderes.» Aber sie ist ebenso fern von den gewohnten Erscheinungen der Umwelt. Miró hat sich eine aufs äußerste abgekürzte Zeichensprache geschaffen, lesbar für den Erwachsenen, wenn er bereit ist, keine Logik zu fordern, sich einfühlend hinzugeben. Unmittelbar lesbar für das Kind. Der Katalog enthält den Brief eines achtjährigen Krefelder Knaben an Miró, seinen «liebsten Maler», in dem er erzählt, wie er im Krankbett mit dem «München mit den 3 Haaren» in einem Bilde sprach, der ihn einlud: «Komm zu mir in meinen Garten! Ich habe den roten Mond und die schwarzen Sterne zum Spielen.» Drei Stadien durchläuft nach Miró ein Werk seiner Hand: «1. die Anregung, meist vom Material bedingt; 2. die bewußte Ordnung der Formen; 3. die kompositionelle Durchführung und Anreicherung.» Und «eine Form wird, während ich arbeite, zum Symbol für eine Frau oder einen Vogel». Das dann im Fortarbeiten weitere Symbole herbeirufen mag. Am Anfang steht, emporgetragen aus der Tiefe des Unterbewußten, die schöpferische Eingebung, an die sich die auf bewußte Herstellung vollkommenen Gleichgewichts aller Aufbauelemente abzielende Durchbildung reiht. Daher der faszinierende Eindruck, stets zugleich ein organisch Gewachsenes und ein in sich geschlossenes Kunstwerk vor sich zu haben. Mirós Form- und Farbensinn sind einander ebenbürtig. Träger des Aufbaus sind stets die Symbolzei-

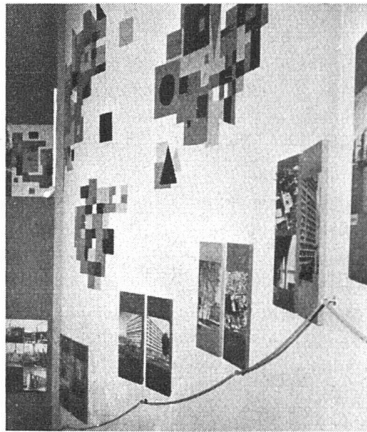


Salon des Arts Ménagers, Paris 1954
Wanddekoration im Pavillon «Paris Match»

Photo: Marc Vaux



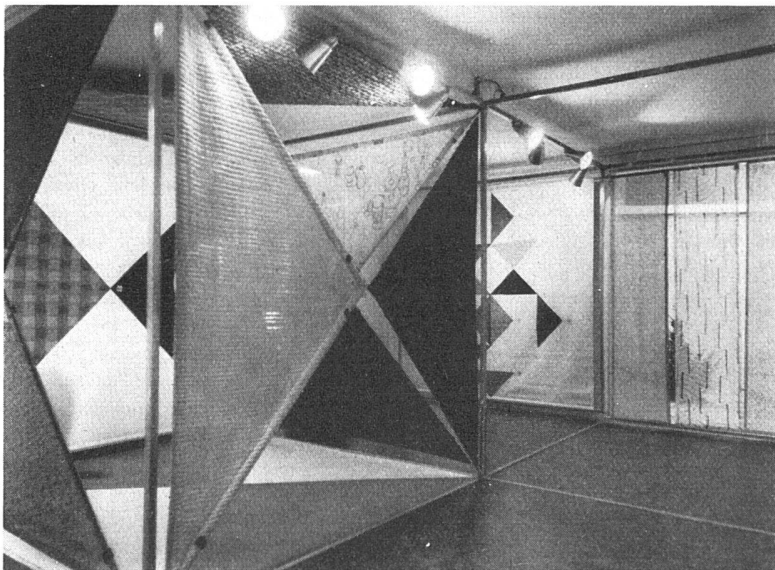
Pavillon «Paris Match» mit Wandmalerei von Dewasne und Plastik von Hans Arp
Photo: USIS



Pavillon des Wiederaufbau-Ministeriums. Wandmalerei von Idoux, Denise Chesnay, Renard, Lenormand
Photo: M. R. L.

Pavillon der Textilien aus USA

Photo: USIS



chen, schwarz als Formgebilde oder als Linien oder als beides eingesetzt. Dem gesteigerten Ausdrucksverlangen genügen allein die reinen Farben, Rot, Blau, Grün und Gelb. Eingefügt nur als größere oder kleinere Akzente, aber mit welcher nachwandlerischer Sicherheit wirkender Macht! So beherrscht auf einem Bild (1953) mit Vogelsymbolen, blauem Riesenstern und Rechteckgefüge aus roten, grünen und blauen Teilfeldern ein winziger, fast in die Mitte gesetzter Fleck leuchtendes Gelbs die ganze Fläche. Ein andermal fesselt den Blick ein Rot zwischen schwarzen Formen und Linien auf warmbraunem Grund grober Pappe. Hier wieder einen sich auf weißem Grund zahllose Kreise und figürliche Zeichen in Schwarz mit Farbakzenten, verstreut und geordnet, zu heiterstem Spiel. Das in einem auffallend hellen surrealistischen Riesenbild von 1930 noch nicht bewältigte Großformat wird von Miró 1953 voll beherrscht. Die sehr vereinfachte Sprache der schwarzen Symbole, der Farbelemente ist von stärkster Ausdrucksgewalt. Daß Miró auch das Zarte zu bilden nicht versagt ist, bezeugen die Phantasien in Federzeichnung auf hauchartig aquarelliertem Grund und seine in kleinstem Format nur das Geistige der Dichtung spiegelnden Illustrationen zu Tzaras wahlverwandtem Schaffen.

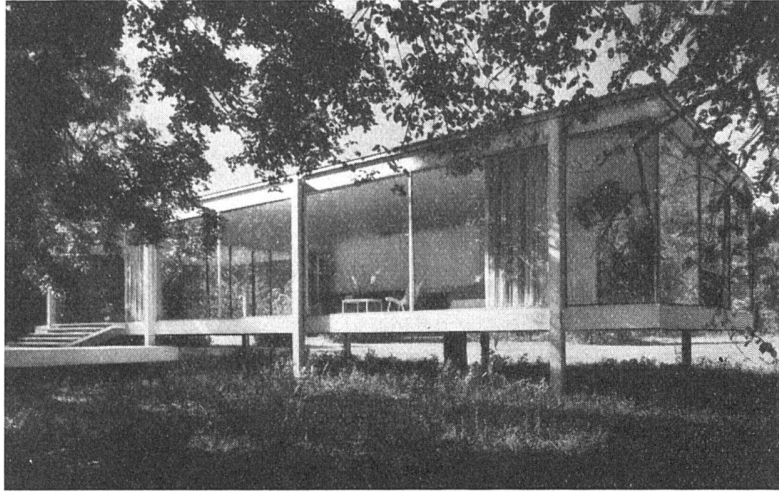
Die Plastiken in Bronze und Ton spielen zwar nur eine Nebenrolle in Mirós Gesamtwerk, aber sie sind ihm notwendige Ergänzung. Die Anregung zu ihnen geht auf die Akademiezeit zurück: Urgell hielt Miró an, auch seinen Tastsinn auszubilden, indem er ihn Dinge mit geschlossenen Augen abgreifen und dann das Nichtgesehene zeichnend wiedergeben ließ. Mirós Kleinplastiken, Organismen aus Vorwölbungen und Aushöhlungen, an Figürliches und Dinghaftes gemahnend und dennoch naturfern, erinnern an vorgeschichtliche mexikanische und peruanische Gebilde und sind, wie die Werke des Malers, zugleich dem Gegenwärtigen und der magischen Frühzeit verschrieben. Hans Hildebrandt

Pariser Kunstchronik

Der Salon des Arts Ménagers hat dieses Jahr seine Abteilung «Exposition de l'Habitation» bedeutend erweitert, so daß dieser Salon unter der Leitung von Paul Breton immer mehr zum eigentlichen Salon der französischen Bau- und Wohnkunst wird. Neben den



Ludwig Mies van der Rohe



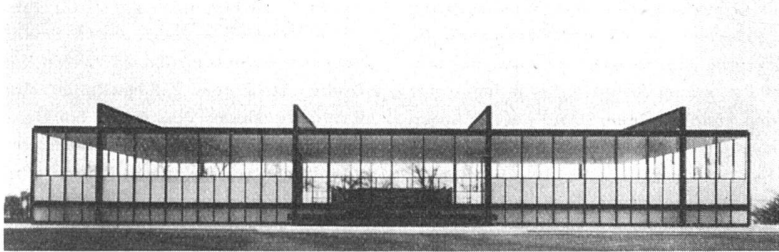
Wochenendhaus von Miss Farnsworth bei Chicago, 1951

kommerziellen Beteiligungen, die jahrmarktartig die große Halle des Grand-Palais füllen, haben sich einige sorgfältig ausgearbeitete Abteilungen, teils in Freibauten vor dem Grand-Palais auf der Seite der Champs-Élysées, geltend gemacht. Die reichliche Beteiligung freier Künstler war ein weitgehend geglückter Versuch einer Synthese von freier Kunst und Architektur. Das Ministerium des Wiederaufbaues hatte seinen aktiven Beitrag gegeben. Großformatige abstrakte Wandmalereien, welche von der Malergruppe Idoux, Lenormand, Denise Chesnay und Renard in einer kollektiven Arbeitsweise verwirklicht wurden, schmückten den Pavillon des Ministeriums. Bemerkenswert war auch die Vorhalle des Eingangs, in der unter der Leitung von Idoux eine räumlich-farbige Komposition aus St-Gobain-Glas und bemalten Holzformen entstand. Als weitere Ausstellungs-Freibauten waren dem Pavillon des Bauministeriums der Pavillon «Paris Match» mit vier Kücheneinrichtungen von Architekt Marcel Roux und Pequet, der Pavillon «La Maison sans frontière» mit guten Beispielen internationalen Wohngerätes, der Pavillon «Textiles des Etats-Unis» und der Pavillon «Textiles des Enfants» von Architekt Faucheux vorgelagert. Der Gesamtplan der Baumassen war leider zu stark zusammengeschachtelt, da die Polizeibehörden von Paris im letzten Moment die Erlaubnis verweigerten, die Ausstellung weiter in die Anlagen der Champs-Élysées auszudehnen. Trotzdem wurden einige räumlich gut komponierte Plätze geschaffen, denen die abstrakten Plastiken von Jean Arp und Day Schnabel ein Zentrum gaben. Die durch den Pavillon «Paris Match»

Aus der Ausstellung Ludwig Mies van der Rohe im Musée Pédagogique, Paris



Eingangshalle in einem der beiden Wohnhochhäuser am Lake Shore Drive in Chicago 1951/52



Projekt für die Architekturschule des Illinois Institute of Technology, Chicago, 1952

Photos: Hedrich Blessing, Chicago

geschaffene Eingangsfront wurde durch die monumental architektonisch gefaßte Wandmalerei von Dewasne akzentuiert.

Eine zugehörige Ausstellung von 14 Typen vorfabrizierter Einfamilienhäuser mußte auf die Esplanade des Invalides verlegt werden. Die Gruppierung

der Ausstellung wurde von dem Architekten De Looze besorgt; auch hier versuchte man, die moderne abstrakte Plastik in einen Bezug zur Architektur zu bringen. Das Leitmotiv der Wohnausstellung war die billige Kleinwohnung, und unter dem Druck der gut und publizitär geführten Kampagne des Abbé Pierre griffen die offiziellen Stellen das Programm der Notwohnungen wieder auf, das im Auftrage des Bauministeriums von einigen modernen Architekten auch ästhetisch befriedigend bearbeitet wurde. Wenn auch das großzügige Programm der «Grands Ensembles», zu denen die Cité Radieuse von Le Corbusier gehört, momentan in den Hintergrund getreten ist, so zeigte die Wohnausstellung doch in einer gutgeführten Demonstration des Architekten Beri, welche nützliche Arbeit auf dem Gebiete des Plan-Masse das Bauministerium und insbesondere die Direction de la Construction unter der Initiative von M. Daloz geleistet hat. Das Thema dieser durch Photographien, Zeichnungen und Texte erläuterten Demonstration hieß: «Evolution du Plan-Masse». Wir zitieren hier eines der Leitmotive dieser Schau: «Le plan-masse devient un *tout vivant* organique. — Chaque unité possède les qualités de la feuille: son unité, son autonomie, sa souplesse, qui permet de se développer plus ou moins suivant l'espace qu'elle rencontre. — Elle assure les fonctions de respiration. La voirie comme la branche n'assure plus que les fonctions de circulation et d'irrigation. Chaque rameau s'accroche à son tour à la branche principale tout en conservant son autonomie.»

Der Dienst des kulturellen Austausches der amerikanischen Gesandtschaft veranstaltete im Musée Pédagogique unter der Initiative von Miß Speyer, Kulturattachée, eine Ausstellung des Werkes von *Mies van der Rohe*. Diese Ausstellung fand in ihrer strengen, klassisch rationalen Haltung größeren Anklang in Paris als etwa die Wright-Ausstellung vor zwei Jahren. Mies van der Rohe ist, besonders unter der jungen Generation der französischen Architekten, oft mehr noch als Le Corbusier Vorbild und Wegweiser. Die Großphotographien gaben einen sachlichen Überblick über sein Lebenswerk, das nach seinen bereits reifen Arbeiten aus Deutschland (bis zum Jahre 1937), dann in Amerika sein ungehemmtes Wirkungsfeld findet. Neben der klassisch sauberen Proportionierung seiner Bauten fällt uns immer wieder die Sorgfalt der Detailausführung auf, die bis ins kleinste durch-

dacht und ohne jegliche Spielerei mit der Eleganz der Notwendigkeit gelöst ist. Bis zu den ersten Jugendwerken zurück behalten alle seine Arbeiten Aktualität.

Das graphische Werk von *Jacques Villon* war in einer Ausstellung bei Louis Carré zu sehen. Diese Arbeiten erstreckten sich auf eine Zeitspanne von fast 60 Jahren und gaben ein Entwicklungsbild nicht nur des Künstlers, sondern auch seiner Zeit, die er mitbestimmend erlebt hat.

Die Galerie Maeght zeigte farbige *Zeichnungen von Indianern* aus Südamerika. Hier lebt in einem am Aussterben begriffenen Volk, das sich in das unwirtliche Gebiet am Fuß des Tumuc-Humac zurückzog, den Oyana, die präkolumbische Kultur weiter, die uns in ihrem symbolisch-abstrakten Formgefühl um so mehr berührt, als sie die Möglichkeit einer nur imitativen Vermittlung noch gar nicht kennt. Die Ausstellung war von guten dokumentarischen Photos von Dominique Darbois begleitet; sie zeigten hauptsächlich die geometrischen Tätowierungen, die hier wohl die natürlichste Form der graphischen Überlieferung darstellten.

Im Cercle Volney präsentierte René Drouin eine Gesamtschau des Werkes von *Jean Dubuffet*. Dubuffet, obwohl er der Bewegung des abstrakten Expressionismus nicht fernsteht, ist ein Einzelgänger, der kaum an einer Gruppe teilnimmt und dessen Arbeiten in den letzten Jahren nur spärlich zu sehen waren. Seine Malerei ist für viele wohl abstoßend, doch sein brutaler Farbauftrag verbirgt kaum das äußerste Raffinement einer Farbkultur, wie sie in dieser Form kaum anderswo als in Paris möglich ist.

Die Galerie Jeanne Bucher zeigte frühe gute Bilder von *Baummeister*, *Bazaine*, *Bissière*, *Lapicque*, *De Stael* und *Vieira da Silva*. In der Galerie de Verneuil waren Plastiken des letztjährig jung verstorbenen argentinischen Bildhauers *Vitullo* und neue Arbeiten von *Duthoo* zu sehen. Zu erwähnen sind ferner die Bilder von *Dayez* bei Galanis-Hentschel, die Radierungen von *Flocon* in der Librairie La Hune, neue Arbeiten von *Arcay* und *Proweller* bei Colette Allendy, die Plastiken und Lithos von *Lardera* bei Berggruen. Nicht zu übersehen ist schließlich die Ausstellung bei Denise René: die Maler *Istrati*, *Bozzolini* und der Schweizer *Leo Leuppi*, der hier mit guten, überzeugenden Arbeiten erstmals dem Pariser Publikum näher vorgestellt wird.

F. Stahly

Norwegische Kunst

Musée des Arts décoratifs,
März bis Mai

Nicht um Munch, nicht um die lebenden Künstler Norwegens handelt es sich in dieser Ausstellung, sondern um das Schaffen vom 6. bis zum 18. Jahrhundert. Es wurde ihr darum der farbigere Untertitel «Mille ans de tradition viking» gegeben. Was in Paris, wo es zum erstenmal zu sehen ist, seinen starken Eindruck nicht verfehlen wird, ist das denn auch das Kunstschaffen der eigentlichen Wikingerzeit. In ihm wird faszinierendes Neues — und manchen modernen Strömungen über die Distanz eines Jahrtausends überraschend Verwandtes — erstmals in unseren Breitengraden gezeigt. Die «unendliche Melodie» der Tier- und Flechtornamentik breitete sich zwar während der europäischen Völkerwanderungen von den Gebieten der Skythen über die der Germanen und Kelten bis nach Irland aus; ihre Denkmäler entdeckt aber außerhalb Skandinaviens der aufmerksame Betrachter fast nur in Bibliotheken und Altertümersammlungen, denn es sind vor allem Buchminiaturen und Schmuckstücke. In Skandinavien dagegen hielt sich der Flechtwerkstil weit über das Jahr 1000 hinaus, bis ins 13. Jahrhundert, und er erfaßte auch die christliche Monumentalarchitektur, welche hier als die ihm adäquate Holzarchitektur auftrat.

So erfährt der Besucher dieser Ausstellung die Verzauberung durch die Flechtornamentik, in die Phantasietiere und menschliche Glieder geschlungen sind, nicht allein an silberner und goldener Waffenzier von höchster Qualität, sondern vor allem auch an monumentalen Holzschnitzereien. Von den eigentlichen Nationalheiligtümern, dem Osebergsschiff (um 850) und den Portalen der Kirche von Urnes in Sogne (um 1150), konnte Norwegen zwar nur Abgüsse und Nachbildungen hergeben; dagegen schickte es im Original drei Portale von Stabkirchen des späteren 12. Jahrhunderts in Aal und Stedje und eine beeindruckende Zahl romanischer Möbel. Von der gebändigten Kraft der Oseberg-Meister über die rassige Eleganz der Schnitzereien in Urnes bis zum spätzeitlichen Reichtum in Aal stellt sich eine ganze Ausdrucksskala dieses Stiles dar.

Selbst in der unter deutschem, englischem und französischem Einflusse stehenden figürlichen Kirchenplastik Norwegens wird jede Anregung ins Ornament umgesetzt, so in einem großartigen, letzten Endes auf Amiens oder

die Sainte-Chapelle zurückgehenden Apostelkopf aus Trondheim, und auch in den Wirkereien (der Wandteppich von Baldighol aus dem 12. Jahrhundert ist da) spricht die eigenwillige Flächenstilisierung noch deutlicher als in den verwandten deutschen Stücken.

Man empfindet es darum als durchaus folgerichtig, wenn die Ausstellung für die Neuzeit sich durchaus auf die Bauernkunst – die die Kirchenkunst weitgehend bestimmte – beschränkt, denn hier wirkte die alte Tradition weiter, und hier wurden auch die aus dem Süden kommenden Renaissance- und Barockmotive kraftvoll dem Eigenen anverwandelt. Die ausgestellten Bauernstuben, Möbel und Gebrauchsgegenstände – immer ist das Holz, ob bemalt oder unbemalt, ihr Material – umschreiben das Bild einer bäuerlichen Kultur, die vitaler, homogener, selbstsicherer ist und weniger durch fremde Einflüsse bedroht als im übrigen Europa.

h. k.

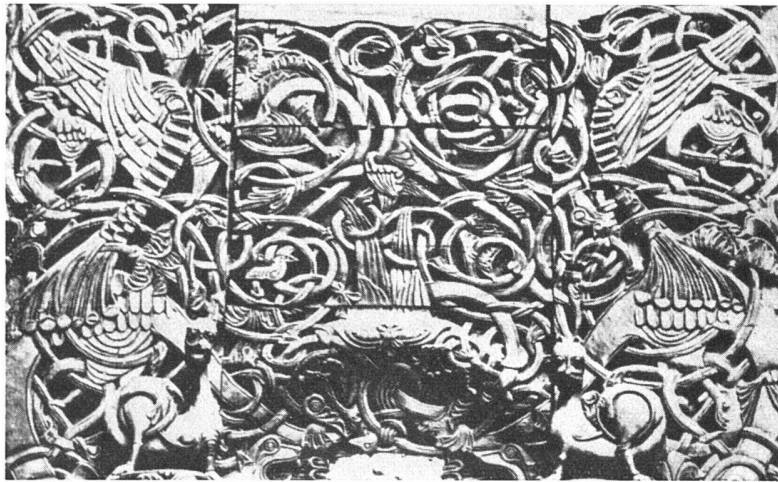
USA

Wanderausstellung in Amerika

Im Gegensatz zu der Schweiz, wo für die Organisation von Kunstausstellungen leider noch immer keine wirkliche Zusammenarbeit der Kunstmuseen erreicht werden konnte, ist in den Vereinigten Staaten die Einrichtung der Wanderausstellungen bildender Kunst sehr gut ausgebaut. Das Museum of Modern Art in New York und die Smithsonian Institution in Washington haben besondere Abteilungen, die solche durch die amerikanischen Museen zirkulierende Ausstellungen arrangieren.

Die Abteilung von Wanderausstellungen der Smithsonian Institution läßt momentan zwei Ausstellungen älterer schweizerischer Künstler in den Staaten reisen. Die eine, Zeichnungen *Johann Heinrich Füssli*, die von Dr. René Wehrli vom Zürcher Kunsthaus zusammengestellt wurde, wurde am 13. Januar in der Pierpont Morgan Library in New York unter dem Patronat der schweizerischen Gesandtschaft eröffnet. Sie enthält 66 Originalzeichnungen und soll in Cleveland, Detroit, Saint Louis, Baltimore und anderen Städten gezeigt werden. Ihr illustrierter Katalog enthält eine Einleitung von Dr. Paul Leonhard Ganz.

Carl Bodmer Paints the Indian Frontier heißt eine andere Ausstellung, die nacheinander in 12 amerikanischen



Bekrönung des Portals der Stabkirche von Aal in Hallingdal (Norwegen), Ende des 12. Jahrhunderts. Holz

Museen gezeigt werden soll. Sie besteht aus 100 Aquarellen des Malers Karl Bodmer, der 1809 in Zürich geboren wurde und 1893 in Barbizon gestorben ist. Bodmer hatte 1832 bis 1833 als künstlerischer Begleiter eine Forschungsreise des Prinzen Maximilian zu Wied in das Innere Nordafrikas mitgemacht und dokumentarisch höchst wertvolle Blätter ausgeführt, die später in der großen Reisebeschreibung des Prinzen zu Wied publiziert wurden. Der Katalog der Ausstellung enthält Beiträge des Prinzen Karl Viktor zu Wied und von John C. Ewers.

Basel

Deutsche Gebrauchsgraphik

Gewerbemuseum, 27. März bis 25. April

Der Ausstellung kam insofern größere Bedeutung zu, als sie die erste nach dem Zweiten Weltkrieg wieder im Ausland veranstaltete Übersicht über die deutsche Gebrauchsgraphik gab. Wenn man ihr trotzdem nicht zu viel Gewicht beimessen darf, so deshalb, weil die Nachkriegsgraphik im heutigen Deutschland erst im Aufbau begriffen ist. Die deutschen Graphiker selbst bezeichnen als Jahr des Neubeginns dieses Wiederaufbaus 1949. Die Währungsreform, eine sich konkurrenzierende und auch wieder exportierende Wirtschaft werden als äußere Voraussetzungen genannt. Als nachwirkende Hemmnisse verblieben die weitgehend noch immer konservative Einstellung des Handels und der Industrie und das Fehlen einer kontinuierlichen Entwicklung, der Ausfall

jener älteren Generation, die vor dem Einbruch des Dritten Reichs noch als Lehrmeisterin der inzwischen auf eigenen Füßen zu Weltruhm gelangten schweizerischen Gebrauchsgraphik wirkte. Was heute an Signeten, Reklamegraphik in Zeitschriften und Zeitungen, Kataloggestaltungen, Pakkungen, Plakaten usw. gezeigt werden kann, stammt aus den letzten fünf Jahren. Wie kurz bemessen diese Zeit ist, angesichts der brutalen Zerstörung der deutschen Graphik durch das Hitler-Regime, zeigt sich im allgemeinen daran, daß das heutige graphische Schaffen wohl bereits wieder «solide» wirkt, daß es aber noch kein eigenes Gesicht hat. Gerade bei den hervorstechendsten, auffallendsten Arbeiten ist die Abhängigkeit von der angelsächsischen, zum kleineren Teil auch

Plakat von Walter Breker, Krefeld. Aus der Ausstellung im Gewerbemuseum Basel



wieder von der französischen Graphik deutlich. Auffallend ist, welche Unsicherheit oft bei der Wahl der Schriften herrscht. Die verheerende jahrzehntelange Gewaltherrschaft der Fraktur macht sich darin bemerkbar. Daneben zeichnen sich jedoch einige gute Kräfte durch überdurchschnittliche erfreuliche Leistungen aus. Stankowskis photomontierte Plakate sind nach wie vor eindrucksvoll. Von Hans Haderek liegen ausgezeichnete Zeitschriften- und Buchumschläge vor («Idea 54» zum Beispiel); Felix Müller und Karl Oskar Blase schufen die schönen Ausstellungskataloge für die Ausstellungen des Amerika-Hauses; Walter Brekers Plakate fallen durch Phantasie und Formgestaltung auf unter den im allgemeinen etwas leblos und fad formulierten Werbe- und Reiseplakaten, ebenso seine wirklich gute, funktionelle Reklamagraphik. Zu den begabten Kräften gehören auch Jupp Ernst, Eva und Hans Schweiß und die Schöpfer des Photokino-Plakats Schmelzter und Fröning. Wenn diese Ausstellung vielleicht etwas verfrüht war, so zeigte sie doch eine interessante Zwischenbilanz. Damit fügte sie sich organisch in den Zyklus der Ausstellungen internationaler Gebrauchsgraphik, der vom Basler Gewerbemuseum 1947 mit England begonnen, 1949 mit Frankreich und 1953 mit Holland und Dänemark fortgesetzt wurde. m. n.

Harunobu – Utamaro – Hokusai

Kunsthalle, 6. März bis 11. April

Das graphische Œuvre von Georges Braque

Kunsthalle, 22. März bis 19. April

Pablo Picasso

Galerie Beyeler, 13. März bis 25. April

Zunächst ist zu dieser Veranstaltung der Basler Kunsthalle festzustellen, daß auch diese nun, wie vor ihr schon andere schweizerische Ausstellungsinstitute, von der neuerdings epidemisch auftretenden Unsitte der Doppelausstellungen ergriffen worden ist. Solche Zweispurigkeit ist nun einmal das verbriefte Recht der Vorstadtkinos, bei denen man begreift, daß sie «jedem etwas» bringen wollen. Sie nachzuahmen würde jedes größere Kino, jedes, das etwas auf sich hält, ablehnen. Dies sollten sich auch die Ausstellungsinstitute zum Beispiel nehmen; denn erfahrungsgemäß bleibt bei sol-



Pablo Picasso, Italienerin, 1919. Zeichnung. Aus der Ausstellung in der Galerie Beyeler, Basel

chen Doppelveranstaltungen immer eine der beiden Ausstellungen als Opfer auf der Strecke. Der japanische Holzschnitt, eine an sich große und faszinierende Kunst- und Bildgattung, hat uns nun innert dreier Monate gleich zweimal diese alte Erfahrungstatsache beweisen müssen: Den prächtigen Blättern Utamaros war schon während ihrer Zurschaustellung im Zürcher Kunsthaus ein – ebenfalls «an sich» ungerechtfertigtes – Schattendasein beschieden, weil sie neben den herrlichen sardischen Plastiken, die des Besuchers ganze Aufmerksamkeit und Aufnahme Freude beanspruchten, gar nicht mehr zur Wirkung kamen. Man ging pflichtgemäß zu ihnen, wurde nicht gepackt und schlug deshalb beim Durchgehen der Säle ein immer schnelleres Tempo an. Ähnlich war es nun wieder in Basel, wo die Blätter Utamaros neben denen von Harunobu und Hokusai – auch hier wieder als Leihgaben aus der großartigen Sammlung W. Boller in Baden – die unteren sieben Räume der Kunsthalle füllten. Das war zahlenmäßig (281 Nummern!) zu viel und, an der Anziehungskraft und Wirkung gemessen, zu wenig. Die Blätter der drei verhältnismäßig späten japanischen Holzschnittmeister – Harunobu 1718–1770, Utamaro 1753 bis 1806 und Hokusai 1760–1849 – gaben allein nicht so viel her wie jene unvergessene großartige Ausstellung «Japanische Holzschnitte aus drei Jahrhunderten» (Slg. W. Boller), die von der Basler Kunsthalle im Jahre 1946 veranstaltet wurde. Das war damals ein großangelegter, im einzelnen

aber konzentrierter Abriß der ganzen Kunstgattung, in dem sowohl die Entwicklung des japanischen Holzschnittes wie ihre Träger deutlich akzentuiert in Erscheinung traten. Demgegenüber mußten die nun nach der Breite hin dargestellten Oeuvres der drei Holzschnittmeister blaß wirken.

Um so mehr, als im großen Oberlichtsaal der Kunsthalle in der an sich nicht sehr umfangreichen und auch nicht vollständigen Ausstellung des graphischen Werks von Georges Braque (Leihgabe der Galerie Maeght, Paris, ergänzt durch das Kupferstichkabinett Basel) eine scharfe, weil uns künstlerisch unendlich näherliegende Konkurrenz auftrat. Um der japanischen Kunst – selbst in ihren Holzschnitten – nahe zu kommen, braucht man Muße, ostasiatische Ruhe möchte man fast sagen, und vor allem jenen Dechiffrierschlüssel kulturgeschichtlichen und kalligraphisch-symbolischen Wissens, ohne den jede Form dieser hochgezüchteten stilisierten Kunst letztlich für europäische Augen und Sinne verschlossen bleibt. Kommt man zu Braque, so wird man unmittelbar und mit äußerster Liebenswürdigkeit sofort und direkt angesprochen. Hier wird kein Schlüsselwort zu irgendeinem Geheimnis vorausgesetzt; Braque ist in so selbstverständlicher Weise einer der großen Klassiker für unsere Zeit, daß man sogar eine Reihe seiner Radierungen aus der kubistischen Zeit 1953 nach vorhandenen, nicht benutzten oder erst wieder aufgefundenen Platten druckte und herausgab. Sie bildeten zusammen mit einigen Unika aus den Jahren um 1910 den Auftakt dieser wie ein auf das eigentliche, malerische Werk Braques hinweisender Katalog wirkenden Ausstellung. Die Graphik war für Braque ganz offensichtlich nie ein aus unmittelbarer Notwendigkeit heraus geborenes Ausdrucksmittel. Mit wenigen Ausnahmen aus den letzten Jahren, behält sie bei ihm immer etwas von der einen Text ästhetisch begleitenden Illustration. Im genauen Gegensatz zu Picasso, für den jede Technik in dem Augenblick, in dem er sie benutzt, notwendig, ursprünglich ist und damit zu einem selbständigen Kunstwerk führt.

Der Vergleich drängte sich auf, weil zufällig gleichzeitig mit der Ausstellung in der Kunsthalle von der Galerie Beyeler eine ganz ausgezeichnete kleine Picasso-Ausstellung zu sehen war. (Hier liegt übrigens das Gegenbeispiel zur ungenuten Doppelausstellung vor: Wären diese beiden Ausstellungen unter einem Dach vereinigt,

würde man niemals von Konkurrenz, wohl aber von interessanter Steigerung und Ergänzung reden.) Beyeler stellt nämlich aus: kleinformatige Gemälde (ein besonders schönes Stilleben, kurz vor der Ausarbeitung des vollen analytischen Kubismus entstanden, dann ein spätkubistisches, ehemals in der Nationalgalerie in Berlin, und ein paar späte malerische Vallauris-Landschaften und -Stilleben von 1953). Die drei wurden mit absoluter Selbstverständlichkeit neben großformatige Lithos, Zeichnungen und Radierungen gehängt, und: eins war so gültig und selbständig wie das andere.

Bei Braque ist das anders. Vieles in seinem graphischen Werk weckt nur die Sehnsucht nach seiner kostbaren Farbigekeit, nach der edlen Materie seiner Bilder. Anderes – und dazu gehören die in den letzten 15 Jahren entstandenen farbigen Lithographien – ist farbig so schön – und außerdem so vorzüglich gedruckt, daß man es fast neben seine gemalten Bilder stellen kann. Die ganze prachtvolle Hélios-Serie von 1946/47 gehört dazu, die Vögel von 1951 und einzelne radierte Blätter aus dem Buch «Milarepa» 1951, die im Druck ein sammetartiges Schwarz von schönster malerischer Qualität erreichten. In dieser Fünferserie ist zudem etwas von der in ihrer Schwermut außerordentlich lebensstarken Stimmung der großartigen späten «Atelier»-Bilder enthalten. m. n.

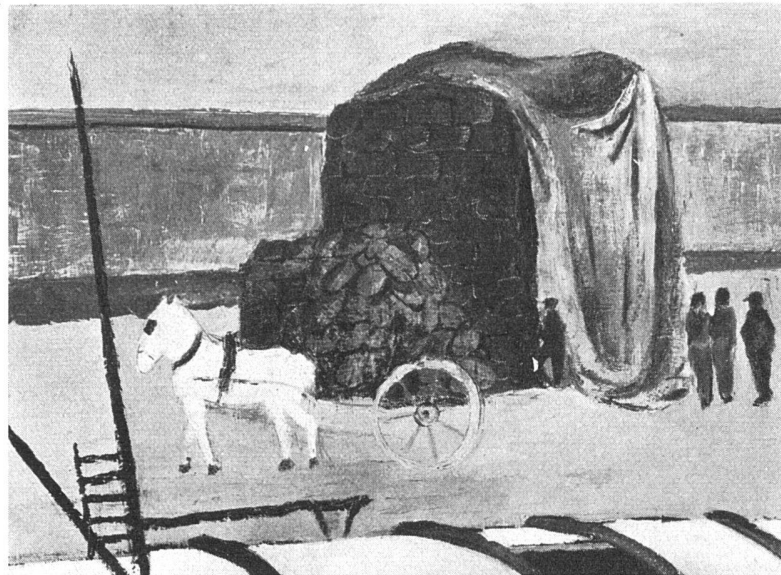
Bern

Arnold Brügger

Kunsthalle, 15. März bis
11. April

Mit einer Ausstellung von über hundert Bildern, die den Zeitraum von 1915 bis 1950 umspannte, kam das Gesamtschaffen des heute 65jährigen Meiringer Malers in einer reichen und imponierenden Dokumentation zur Schau. Der Hauptakzent lag auf der Produktion der letzten zwei Jahrzehnte, die Brügger als Maler alpiner Landschaften und Arbeitsszenen zeigt; doch kam auch der Zeitraum vor 1930 – dem Jahr der Rückkehr nach Meiringen – in gut ausgewählten Proben zur Darbietung.

In manchem Sinne war es gerade die Wiederbegegnung mit dem jüngeren Brügger und seiner frischen, weltoffenen und leidenschaftlichen Malernatur, die mit den zu besten Eindrücken der Ausstellung zählte. Es ist der



Arnold Brügger, An der Seine, um 1935. Aus der Ausstellung in der Kunsthalle Bern
Photo: Kurt Blum SWB, Bern

Brügger der Wanderjahre, die ihn nach dem Ersten Weltkrieg aus seiner Bergwelt nach Köln, Berlin, Paris und in den französischen Süden führen. Von der Graphik, die ihm erlernter Beruf ist und deren festumrissene Formen seine Kunst auch weiterhin prägen, findet er den Weg zur Malerei und nimmt mit voller, kräftiger Empfänglichkeit an der Bewegung des deutschen Expressionismus teil, dessen aufgewühlte Stimmung und erregte, stürmische Ausdrücke ihn fesselten. Es sind starke Leistungen aus diesen Jahren da, wie etwa das kühne, kompositorisch originelle Bild «Versammlung», bei dem die Ecken von vier mit Menschen besetzten Tischen in den Bildrahmen hereingezogen sind; alles spricht von unmittelbarer Anteilnahme am Menschlichen und seiner Problematik. Passionierte Auseinandersetzungen finden sich auch in einer Begräbnisszene und in Einzelgestalten. Zum Besten der Ausstellung wird man ferner ein großformatiges, sehr intensiv wirkendes Hamburger Hafengebäude von 1925 rechnen, das seine reiche Motivwelt – Schiffe und Masten, Meer, Himmel und Sonne – als eine Art magisches Weltgewühl darstellt, wie es für die damalige Nachkriegszeit sehr charakteristisch ist. – Es schließt daran eine Bilderreihe mit ausgesprochen französischem Profil: Motive mediterraner Hafenstädte mit grellrot bemalten Bars, bummelnden Matrosen und lustigen Ausblicken auf das hochblaue Meer – alles in kecker, praller Farbigekeit und dinglicher Festigkeit. Von 1930 an stehen die Alpenmalerei und die figürliche Komposition im Vor-

dergrund. Brügger ist zurückgekehrt in seine ihm angestammte alpine Welt; Meiringen bleibt sein Standort, im Wechsel mit einzelnen Pariser Aufenthalten, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg fortsetzen. Es tritt, zweifellos als Folge der Pariser Aufenthalte und der Beschäftigung mit Cézanne, auch in der Darstellung der heimischen Motivwelt eine fühlbare Hinwendung vom Zeichnerischen zum Malerischen zutage. Weichheit und Milde der Farben werden auch in die Berglandschaft und die Figurendarstellung hineingetragen. In dieser Reihe sind viele der repräsentativsten Werke der Ausstellung zu finden: wirkungsvolle, mit starken, oft dramatischen Akzenten dargebotene Fels- und Schneelandschaften und großformatige Kompositionen, die Holzfäller, Steinhauer, Fuhrleute und Straßbauer am Werk zeigen und eine innige Verschmelzung des Menschen mit der alpin-landschaftlichen Umgebung erreichen. W. A.

Lausanne

Gravures de Vlaminck

Galerie Bridel et Nane Cailler,
du 29 mars au 15 avril

Continuant ses expositions de l'œuvre gravé des grands maîtres de la peinture française contemporaine, et après Steinlen (hommage à l'un des artistes qui a le mieux honoré le génie helvétique) et Matisse, dont on a pu admirer un précieux et grand «papier découpé»,

la Galerie Bridel et Nane Cailler a présenté pendant une quinzaine un ensemble d'estampes de Maurice de Vlaminck, où l'on a reconnu une fois encore la marque d'une sélection rigoureuse et la volonté de mettre en lumière quelques aspects les plus rares et les plus importants de chaque artiste. Comme la plupart des maîtres de ce temps, Vlaminck a souvent gravé et a eu une féconde activité d'illustrateur. Certains des ouvrages auxquels il a consacré son talent sont célèbres pour la qualité de leurs lithographies. Mentionnons *Le Diable au corps* de Radiguet, *Les Hommes abandonnés* de Duhamel, *Voyages* de Vanderpyl, *Mont-Cinère* de Julien Green.

La collection présentée dans cette exposition comprenait des œuvres d'un peu toutes les époques de la vie de l'artiste. De grandes lithos des années 20 ou 30 font jouer de beaux noirs, dans une belle nature morte notamment, «*Coupe de fruits*», dans des paysages typiques de la manière de l'artiste, longues rues fuyantes à travers le village, façades fermées et un peu tragiques, vastes champs de blé ponctués d'un clocher d'église perçant l'horizon, beaucoup de pages évoquant les plaines de la Beauce et ce climat paysan qui est si caractéristique de l'art de Vlaminck. Plus petites, plus blondes, nuancées avec délicatesse, les eaux-fortes reprennent des thèmes identiques dans un esprit peut-être un peu moins dramatique. Mais on a retenu surtout, parce que moins connus, une série de bois gravés de l'époque fauve dans lesquels on retrouve avec plaisir et beaucoup d'intérêt le style énergique et puissant des toiles fameuses de ces temps héroïques. C'est Bougival, Sainte-Adresse, Argenteuil, Le Pecq, des paysages construits avec une certaine rigueur, la décantation du dessin, un trait court, concis, net, voire un peu brutal, qui est l'équivalent exact, en gravure, de la peinture fauve. On a admiré notamment parmi ces dernières planches un portrait de femme d'une grande beauté. G. P.

Jacques Clavel

Galerie de l'Entr'acte, du
20 mars au 2 avril

De la bonne peinture incontestablement. Si l'exposition de l'Entr'acte est assez diverse et d'aspects variables (Clavel ne craint rien plus que de tomber dans le procédé), il n'est rien ici qui ne soit d'une irréprochable qualité, mais tout au contraire y témoigne des



Yvon Monay, *Portrait*

plastics de l'artiste, de son sens poétique, de sa sensibilité et de sa probité artistique. Chacun de ses tableaux pris isolément a l'efficacité d'une œuvre bien faite, conçue en profondeur, traitée avec la volonté d'exprimer sans phrases ni effets secondaires, mais avec une concision convaincante, l'esprit d'un lieu, le sens d'un événement, l'inquiétude de l'homme devant les phénomènes qui dépassent sa mesure.

La Paix armée, *La Paix*, «*On construit l'histoire*» sont des œuvres qui participent de cette dernière inspiration. Cela va, selon les cas, de la satire à l'angoisse mystique, et procède, ici, d'une vivacité de trait assez féroce, là (*La Paix*) d'une ampleur majestueuse aux larges effets décoratifs qui prouve que, dans le même homme, l'ironie tout de même un peu teintée d'amertume voisine avec une foi innée dans le destin de l'humanité. Mais dans un cas comme dans l'autre, tout nous est dit avec la plus grande simplicité, sans la moindre emphase, on dirait presque avec une certaine bonhomie, pareille à celle que l'on retrouve dans certaines œuvres du Quattrocento.

On retiendra également la façon dont Clavel re-compose ses paysages, par ceux qu'il nous donne de Tarquinia, Amalfi et les trois versions différentes de Maiori. On y retrouve ce désir d'éliminer tous les effets secondaires, de détacher les éléments qui concourent à la composition pour les organiser ensuite en un tout homogène, souvent d'une grande puissance d'évocation. Des toiles comme celles-là sont des œuvres parfaitement achevées qui atteignent au style par la concentration des effets, le rythme, la juste traduction plastique de pensées et de sentiments qui valaient la peine de nous être communiqués. G. P.

Le II^e Salon des Jeunes

Musée des Beaux-Arts, du
26 mars au 19 avril

Organisé par les Jeunes Radicaux, le Salon des Jeunes qui avait pris naissance en 1952 a connu cette année sa seconde édition et occupait quelques salles du Musée cantonal des Beaux-Arts. D'une fois à l'autre, il a singulièrement prospéré et gagné dans l'estime des autorités officielles qui lui ont accordé tous leurs appuis.

Plus de cent numéros figuraient au catalogue qui mentionne les huiles, dessins, la sculpture, la gravure et la céramique. Ce fut un vrai salon, et il avait du genre toutes les qualités et tous les défauts. C'est un mérite de tenter de broser un panorama de la jeune peinture dans sa situation actuelle, c'est un défaut que le mélange des genres et des qualités qui nous conduit du meilleur au pire et du plus naturaliste au plus abstrait sans que la position particulière de chaque exposant puisse jamais être définie par rapport à ses coexposants. Une telle exposition en présentant ces artistes prouve qu'ils existent. Il est douteux qu'elle parvienne à convaincre le public qui ne l'est pas encore, de la valeur plus ou moins relative, selon les cas, des travaux de nos jeunes. Si une exposition a pour devoir d'être didactique et de faciliter l'accès à l'art vivant d'un public encore mal éclairé, celle-ci, à n'en pas douter, a manqué à cette mission.

Elle peut du moins servir à établir la situation des jeunes artistes dans le pays de Vaud et ses alentours (il y avait aussi des Fribourgeois) en nous montrant le sens de leurs préoccupations, comment ils entendent réaliser leurs vœux et dans quelle mesure ils y parviennent. En jetant un coup d'œil sur les œuvres réunies au Musée des Beaux-Arts, on a vu d'emblée que les envois peuvent être rangés en plusieurs catégories. Il y a d'une part les artistes dont le message déjà n'est plus discutable, quel que soit le sens dans lequel ils ont choisi de s'exprimer, et ceux qui cherchent encore à se dégager des influences ou tout simplement n'ont pas les qualités de métier ou d'esprit pour affirmer leur personnalité. Il y a aussi les tendances, ceux qui travaillent dans un esprit plus ou moins traditionnel ou figuratif, et ceux qui ont choisi un vocabulaire plus nettement actuel.

On relèvera que plusieurs exposants étaient insuffisants; ils présentaient des travaux maladroits, minces de con-

tenu, mal construits, pauvres, relevant d'une regrettable banalité de vision ou simplement du mauvais goût. Bien des envois, s'ils ne manquent pas de prétentions, sont bourrés de réminiscences quand ils ne sont pas de purs pastiches. On conserve le souvenir d'un Pierre F. Chevalley dont les toiles d'ailleurs agréables doivent beaucoup à Bernard Buffet, d'un Charles Cottet qui, dans des matières ingrates et des polychromies ternes, essaie de tirer parti de ce qu'il a vu chez Pignon, d'un Gaulis qui hésite entre Braque et le Picasso des Arlequins, d'un Max Kohler trop influencé dans ses gravures par Hans Fischer et Friedländer, d'un Maurice Perrenoud enfin qui ferait de la peine à Rouault que pourtant visiblement il admire! Mais, heureusement, il y a mieux. Des peintres comme Charles Chollet dont les compositions aux multiples éléments multicolores éparpillés deviennent toujours plus abstraites; comme Charles Meystre qui prend une maîtrise magnifique pour son âge et dégage maintenant une personnalité à la fois puissante et originale dans une peinture qui, très plastique, se maintient dans une tradition humaniste; comme Jean Lecoultre qui, lui aussi, se dégage des dernières influences de Klee et s'avère capable d'une singulière ampleur dans des scènes largement brossées; un sculpteur-graveur comme Prébandier dont on peut admirer sans réserve le très beau et très pur bas-relief taillé dans l'ardoise; le sculpteur Gisiger enfin dont les pierres offrent l'exemple d'une toujours plus profonde concentration d'esprit dans le dépouillement rythmé de la forme; voilà de vrais, de beaux artistes, des «jeunes» qui le sont à tous égards et méritent l'attention dont ils sont l'objet. On leur joindra un Frédéric Muller dont les figures puissantes, monolithiques, ont une présence troublante, un Jean-Jacques Gut en qui nous voyons l'un des peintres les plus subtils et les plus séduisants de cette génération et qui, dans ses dernières toiles, parvient sans effort visible ni parti pris théorique à une synthèse de la nature qui réjouit les amateurs de bonne peinture, un Yvon Monay dont l'envoi fut fort mal choisi par le jury qui prit deux beaux dessins, mais pas la meilleure huile, un Arthur Jobin dont les compositions rigoureusement non figuratives ont un esprit géométrique qui n'est pas sans action sur l'homme, un André Gigon qui est sans conteste l'un de nos meilleurs céramistes actuels.

Ce sont là les artistes dont les œuvres se sont affirmées au milieu de la mêlée. Il en est d'autres qui sans les valoir n'étaient pas sans mérites. Nous citerons pour terminer le potier Charles Olivier, Paul-Albert Cuttat qu'on ne juge que sur deux monotypes en noir et blanc, mais qui sont d'un beau graphisme et d'une intéressante expression. Jonathan Zutter qui est très doué, mais en voulant simplifier tombe dans une certaine pauvreté. Nous mettrons à part Jacques Clavel dont nous parlons ailleurs et qui, ayant au même moment une exposition particulière, ne put faire ici un envoi bien concluant. Dans l'ensemble, ce salon ne manquait pas d'intérêt. Mais si on a peut-être ici ou là oublié quelqu'un, on aurait d'autre part eu avantage à écarter davantage d'artistes afin d'atteindre à une plus grande égalité de qualité. G. P.

Locarno

Mostra dell'arte e delle tradizioni popolari

Castello, 10 avril au 11 juillet

L'exposition qui vient de s'ouvrir au Castello de Locarno est d'un intérêt remarquable, soit pour l'amateur d'art populaire, soit pour l'historien des traditions et du folklore. Et cet intérêt est d'autant plus vif que les traditions populaires au Tessin, il faut bien l'admettre, sont à peu près complètement éteintes; mais elles ont été longtemps très vivantes et caractéristiques. Aujourd'hui, le peuple tessinois a abandonné toute production tant soit peu artistique; les coutumes et les mœurs traditionnelles sont remplacées par un Tessin touristique de très mauvais aloi.

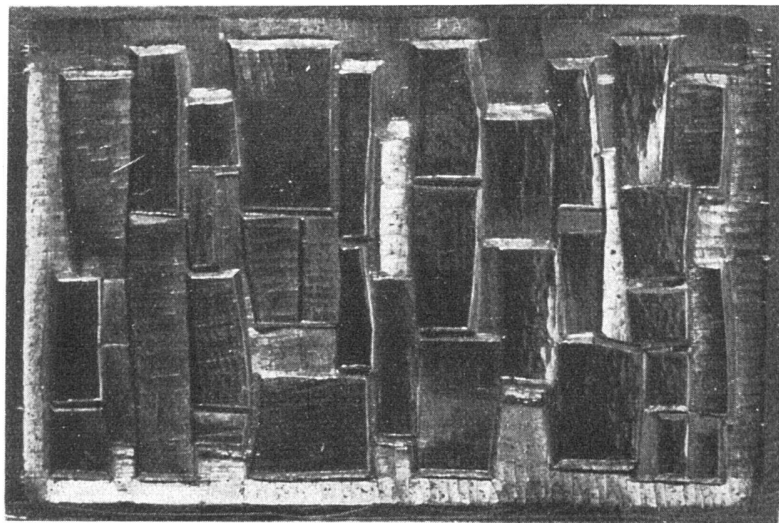


Aus dem II^e Salon des Jeunes in Lausanne

Charles Meystre, *Composition*

Léon Prébandier, *Composition (taille directe)*

Photo: Robert David, Paris



Cette exposition rassemble donc les restes d'une longue histoire, et l'on peut regretter que la grande quantité des objets, quelquefois tout à fait remarquables, n'ait pas été disposée d'après un plan historique et géographique; mais il est facile de constater la très grande variété de goût, de traditions et d'influences. Le Tessin, dans sa délimitation actuelle, comprend des régions qui supposent une existence tout à fait différente; la distance est énorme en passant des vallées isolées des Alpes à la plaine du Mendrisiotto, où la culture bourgeoise a toujours eu une influence considérable.

En tout cas, l'exposition telle qu'elle se présente est extraordinairement variée et intéressante: on y voit les beaux tissus de lin et de soie imprimés sur fond indigo ou jaune doré, avec les bois qui servaient à l'impression; quantité de meubles, bahuts et armoires (une des pièces les plus remarquables est une façade d'armoire de l'église de Preonzo, gravée d'une façon tout à fait rudimentaire, mais avec un instinct merveilleux de la forme décorative); des vases en cuivre, des outils rustiques, quenouilles taillées et gravées, colliers pour le bétail; des étuis en bois que, dans certaines régions, le fiancé offrait à sa belle, après les avoir sculptés et ornés de son mieux.

Bornons-nous, pour ne pas aligner un catalogue de noms, à signaler la section des sculptures en pierre dans laquelle on trouve quelques pièces de toute beauté: par exemple une espèce de pyramide aztèque qu'un paysan de Sala Capriasca sculpta vers 1770, avec des saints, des têtes de mort, de mystérieuses figures humaines et quelques paroles: DIO VEDE TUTO, Dieu voit tout. C'est une très curieuse création, obsédée par l'idée de la mort; un exemple du goût macabre qui est assez répandu au Tessin et dont l'exposition de Locarno offre quelques échantillons remarquables.

Piero Bianconi

Luzern

Aargauer Künstler

Kunstmuseum, 21. März bis
17. April

Zur Tradition des Luzerner Kunstmuseums gehört es, neben den großen Veranstaltungen internationalen Charakters stets auch die regionalen Belange zu pflegen. In diesem Sinne waren im März/April sieben Aargauer Künstler zu Gast, Künstler also aus

einer benachbarten Gegend, mit der Luzern in mehr als einer Beziehung eng verbunden ist. Es war nicht zu erwarten, daß diese Ausstellung mit Offenbarungen aufwarten würde; fest steht aber, daß die Werke dieser sieben Künstler eine gediegene und eher traditionsverbundene Schau ausmachten. Rein gattungsmäßig hatte man es mit fünf Malern und Graphikern sowie zwei Bildhauern zu tun, generationsmäßig mit nicht mehr ganz Jungen, steht doch der Älteste am Ende der Sechziger-, der Jüngste aber am Anfang der Fünfzigerjahre. Beginnen wir mit ihm, und nehmen wir damit die Plastik gleich vorweg. Es ist der 1904 in Wettingen geborene *Eduard Spörri*, der durch seine künstlerische Spannweite frappiert, beherrscht er doch die zierliche Kleinplastik ebenso sehr wie die monumentale Rundplastik. Ein Werk wie das «Herbstrelief» wies ihn als starke Begabung auf dem Gebiet des stark dem Malerischen verpflichteten Reliefs aus, gelingt es ihm doch, die reliefmäßige Gebundenheit bei aller sich vom Grund lösenden, rhythmisierten Bewegung zu wahren. Ganz andere Eindrücke vermittelte der zweite Plastiker, der 1904 in Basel geborene *Ernst Suter*, der bei Jakob Probst lernte und bis 1926 bei Maillol arbeitete. Eine Löwenplastik etwa verriet seinen Sinn für die ruhige, kraftvolle Einfachheit, für die große Linie, der aber stets die weiche, sorgfältig modellierte Fläche antwortet.

Die Reihe der Maler begann mit dem ältesten, dem 1885 in Aarau geborenen *Eugen Maurer*, der in Beinwil a. S. lebt. Seine Stärke schienen vor allem skizzenhaft andeutende Interieurs in subtiler, zurückhaltender Tonigkeit zu sein, die viel Atmosphäre vermitteln. Spricht er als Landschaftler weniger an, so überzeugte *Otto Wyler*, 1887 in Mumpf geboren, heute in Aarau, als solcher. Wyler verfügt über eine bemerkenswerte formale Weite, weiß er doch gleichermaßen heimische und südliche Landschaften nach den ihnen inwohnenden Gesetzen zu gestalten. In den heimischen setzt er selbständig die Linie Stäbli/Frölicher fort. Ein künstlerisch schaffendes Ehepaar stellte sich in *Hans Eric Fischer-Klemm* und seiner Gattin *Ursula* vor. Der Ende der Vierzigerjahre stehende Maler reicht von der behäbigen Wirklichkeitskunst bis zur Darstellung eines arkadisch reinen Menschentums. Im «Bildnis des Sohnes» gibt er eine kühle Verhaltensweise, während andere Porträts warm und durchsonnt erscheinen. Geht *Hans Eric Fischer* das Expressionistische

ab, so ist es bei den Werken seiner Frau vorherrschend. Hier sieht man sogleich, daß die geborene Berlinerin die Aufbruchzeit des deutschen Expressionismus erlebt hat. Ihr schwebt die Vision vor, das Gesicht, dem sie in großen, dem Gegenständlichen stark verhafteten Linien und Formen Ausdruck verleiht. Eine Komposition wie «Die Erde» überzeugte von den großen Möglichkeiten dieser Art eines gemäßigten Expressionismus.

Besonders als Graphiker trat *Felix Hofmann* an dieser Luzerner Ausstellung in den Vordergrund. Man begegnete dem 1911 Geborenen, der Schüler Ernst Würtenbergers und des Graphikers Hans Meid war, zwar als Schöpfer malerischer Werke, lernt ihn aber besonders als Zeichner und Illustrator schätzen, der eine Reihe kleiner Blätter von großem Reiz zu schaffen wußte. Seine Zeichnungen und Radierungen sind von einer gewissen Strenge und wirken im Strich bald subtil, nervös, bald einfach und klar. Als Maler arbeitet er nicht so sehr aus der farbigen Materie als vielmehr aus der zeichnerisch-kompositorischen Konzeption heraus.

Die Ausstellung, die keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit machte, vermittelte einen schönen Ausschnitt aus dem aargauischen Kunstschaffen, das, wenn ihm auch Höchstleistungen abgehen, nicht unbeachtet bleiben darf.

B.

St. Gallen

Oskar Dalvit

Kunstmuseum, 7. März bis
17. April

Die vom Kunstverein St. Gallen veranstaltete Gesamtausstellung des bisherigen Œuvres von Oskar Dalvit war die erste in St. Gallen stattfindende geschlossene Darbietung ungenügender Malerei. Sie galt einem Maler, der dem St.-Galler Publikum durch partielle Ausstellungen und durch Vorträge bekannt war. So bestanden glückliche persönliche Voraussetzungen, die dann auch zu einem durch lebhaften Besuch bekundeten starken Interesse geführt und damit zu einer Verlängerung der ursprünglich vorgesehenen Ausstellungsdauer geführt haben. Die Ausstellung selbst umfaßte Arbeiten von 1932 an bis in die allerjüngste Zeit. Es ergab sich das Bild einer natürlichen, wohlüberlegten und von reicher

Phantasie erfüllten künstlerischen Entwicklung, in der vor allem auch die gründliche Sorgfalt und Schönheit der technischen Ausführung überzeugt. Kunstverein und Kunstmuseum haben mit dieser Ausstellung, die Hans Curjel, Zürich, mit grundsätzlichen Bemerkungen zur Kunst unsrer Zeit eröffnete, in St. Gallen eine wichtige Brezche für das Verständnis und das Interesse für zeitgenössische Kunst geschlagen.

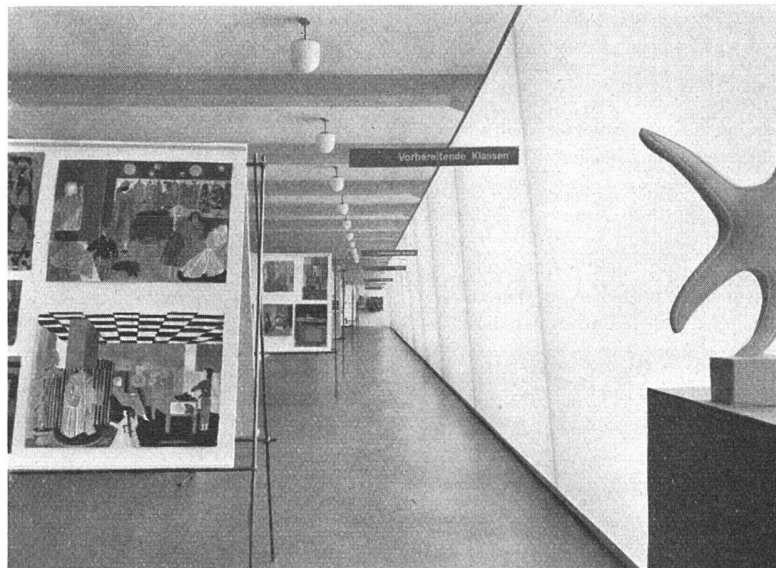
Zürich

Walter Kurt Wiemken

Kunsthaus, 13. März bis
19. April

Unter den Basler Malern der dreißiger Jahre lag auf Wiemken kraft seiner Persönlichkeit und seiner künstlerischen Energie, mit der er die von früherer Kinderlähmung zurückgebliebenen physischen Hemmungen überwand, ein besonderer Akzent. Schon bei seinem ersten Erscheinen in einer Ausstellung des Jahres 1928 charakterisierte ihn Georg Schmidt als den «eigenartigsten, differenziertesten, lebhaftesten», noch ehe die thematisch-phantastischen Bilder ans Licht getreten waren. Nach dem tragischen Tod des Dreiunddreißigjährigen im Jahre 1940 vermittelte die Basler Gedächtnisausstellung das Bild einer geschlossenen und starken Künstlerpersönlichkeit, der Georg Schmidt 1942 ein von hoher Anerkennung erfülltes Buch widmete. Jetzt, vierzehn Jahre nach Wiemkens Tod, erscheint sein Œuvre im Zürcher Kunsthaus, zum erstenmal außerhalb Basels, mit dessen künstlerischem Genius loci Wiemken so stark verbunden gewesen ist. In der sachlicheren Atmosphäre, in der die persönliche Verbundenheit entfällt, klärt sich der Eindruck, der von Wiemkens Schaffen ausgeht.

Die ursprüngliche künstlerische Veranlagung ist offenbar. Sie zeigt sich doppelt: in der intensiven Sensibilität den optischen Eindrücken und den Mitteln der zeichnerischen und malerischen Darstellung gegenüber sowie in der angeborenen und ausgearbeiteten Fähigkeit, die Sensibilität im Bild zu verwirklichen. Die zweite Seite der Veranlagung drängt zur Auseinandersetzung mit den tragischen und unheimlichen Verstrickungen des Menschen in Gesellschaft und Zeit. Das Grauen der Welt, die Gewalt der dunklen Mächte werden zum Grunderleb-



Blick in die Abteilung «Vorbereitende Klasse»

Im Januar/Februar veranstaltete das Kunstgewerbemuseum Zürich eine große Ausstellung «Arbeiten der Kunstgewerbeschule Zürich», die einen aufschlußreichen Einblick in das vielfältige Schaffen der Schule gab. Insbesondere legte sie ein eindrucksvolles Zeugnis ab von dem fruchtbaren Wirken des nun scheidenden Direktors der Zürcher Kunstgewerbeschule, Johannes Itten, und weckte die Hoffnung, daß ein der Größe und Bedeutung dieser für Zürich und die Schweiz wichtigen Aufgabe gewachsener Nachfolger Direktor Ittens gefunden werde.



Abteilung «Silber- und Goldschmiede, Metallarbeiten». Photos: Photoklasse der KGS Zürich

nis, aus dem die thematische Bildwelt heraufsteigt. Beide Neigungen bestimmen in wechselndem Rhythmus Wiemkens künstlerischen Weg.

Am Beginn stehen ausgezeichnet gemalte, in den Tönen sehr differenzierte Landschafts- und Stadtbilder in heftiger Pinselführung und geheim expressionistischer Haltung bei spätimpressionistischer Struktur. Dann folgt die Wendung zu nachtseitigen Themen. Echtes Grauen vor der Welt befällt den Maler. Vielfigurigkeit füllt die Leinwände, Erinnerungen an Ensor steigen auf: mitteleuropäischer Ex-

pressionismus in persönlicher und sehr baslerischer Prägung. Innerhalb dieser dämonischen Bildthematik entsteht der Wille zu klarem großflächigem kompositionellem Bildaufbau.

Über eine Verarbeitung von Eindrücken, die vom Picasso der beginnenden dreißiger Jahre ausgehen, führt der nächste Schritt zum Surrealismus. Die Bildstruktur lichtet sich farbig und räumlich. Die Figuren und Gegenstände werden klein. Henri Rousseau, Max Ernst, Yves Tanguy stehen im Hintergrund des malerischen Bewußt-

seins. Thematisch erfolgt eine literarisch pointierte Auseinandersetzung mit Assoziationen des Unterbewußtseins und Kritik an Zeitsymptomen, bei der Wiemkens menschliche Sensibilität zu prophetischen Visionen gelangt. Über diese leicht faßliche, illustrative Bildwelt hinaus intensiviert und reinigt sich die kompositionelle Kraft in Bild- und Farbaufbau, die sich an den Problemen des Wandbildes, mit denen sich Wiemken von der Mitte der dreißiger Jahre an beschäftigt hat, entzündet. So entsteht die Spätphase der Wiemken knapp zugemessenen Arbeitszeit von rund vierzehn Jahren.

Der Wandbildentwurf «Morgen – Nacht, Frühling – Winter» bedeutet in dieser Entwicklung einen entscheidenden Schritt. Wohl sind die kleinen thematischen Figuren noch da, jetzt aber gehen sie in der großen, freien Bildkomposition auf, in deren farbigem Aufbau des Blaus eine Erinnerung an Munch nachweht. In der gleichen Schaffenszeit Wiemkens erscheinen im Anschluß an Walter Bodmer abstrakte Bildungen, reine und in der Durchführung intensiv durchgestaltete Abtastungen räumlicher, kompositioneller Bildstrukturen. Das Ergebnis sind die konzentrierten Bilder der letzten Jahre Wiemkens: die «Gewächshäuser», die große Komposition «Kreislauf» und das Selbstbildnis von 1939. Die literarische Pointierung verschwindet; mit großen Zügen werden aus visueller Vorstellung Bilder hingeschrieben, die durch die legitimen Mittel von Form und Farbe ihre Gestalt erhalten; das Ergebnis einer inneren Sammlung und Disziplinierung. Zugleich wird der Weg zu einer neuen und persönlichen Ausprägung des Naturbildes beschritten. Das 1940, also kurz vor dem Tod Wiemkens, entstandene Bild «Die Nacht» zeigt die Richtung dieses Weges an, der in die Nähe des Romantikers Philipp Otto Runge führt. Auf einem Rücklauf begibt sich Wiemken in die ursprünglich seiner Natur gesetzten Grenzen zurück.

Die Zürcher Ausstellung zeigt den künstlerischen Weg Wiemkens in lückenloser Folge. Sie weist auf die Bedeutung des Malers innerhalb der modernen Kunst der Schweiz. Im europäischen Kunstgeschehen gehört er zu den mit ursprünglicher Sensibilität ausgestatteten Gestalten, die, in sich versponnen und zugleich von den Großen ihrer Zeit und der Zeit selbst berührt, die ihnen gegebenen Kreise in voller Hingabe erfüllen. H. C.

Fritz Lobeck

Kunsthhaus, 20. März bis
25. April

Da der 1897 in Herisau geborene Fritz Lobeck, dem das Kunsthhaus vier Säle für die retrospektive Ausstellung von 65 Bildern zur Verfügung gestellt hat, äußerst selten vor die Öffentlichkeit tritt, muß man sich erst wieder an seinen bisherigen Schaffensweg erinnern. Er hat in Zürich noch den kunst-erzieherisch wertvollen Unterricht Ernst Würtenbergers genossen, dann vor allem in Deutschland Anregungen von Lehrern und von Kunstwerken erhalten und ist in den zwanziger Jahren auch zweimal in Dornach gewesen. Damals erlebte er mehrere künstlerisch untätige, unentschlossene Jahre; einige in jener Zeit entstandene abstrakte Farbenholzschnitte sind am Eingang der Ausstellung zu sehen. 1937 veröffentlichte er eine Schrift zur Farbenlehre; eine zweite ist im Erscheinen begriffen. Seit einem Jahrzehnt bevorzugt er als Bildform das von Holzleisten umrahmte Triptychon. «In der Dreiheit der Bilder glaubt er die Einheit, das Abgeschlossene und in sich Ruhende des Kunstwerks am besten realisieren zu können.» Diese Dreiteilung des Bildganzen überzeugt dort, wo drei in sich abgeschlossene Bilder ein inhaltlich zusammengehörendes Ganzes ergeben, mehr als dort, wo eine breitformatige Darstellung in drei getrennte Teile aufgelöst wird.

Fritz Lobeck gestaltet mit hochgemutem Stilwillen (zum Teil nebeneinander in kleinerer und größerer Fassung) biblische Stoffe, wie «Barmherziger Samariter», «Flucht nach Ägypten», «Hochzeit zu Kana» und «König David», oder mythologische Themen: «Orpheus», «Nausikaa», «Odysseus», «Europa», «Parisurteil». Wenn auch eher illustrativ und zum Teil etwas bühenhaft stilisiert, sind diese Kompositionen doch keine literarische Malerei. Sie geben in lyrisierender Vereinfachung den Symbolgehalt der allbekanntesten legendären Geschehnisse wieder. Man darf sich an die Anregungen erinnern, die Lobeck schon vor mehr als drei Jahrzehnten in Berlin von Hans von Marées erhielt, und einzelne Geometrisierungen und raumbestimmende Zusammenordnungen weisen auf Tendenzen hin, die Oskar Schlemmer besonders konsequent vertreten hat. Das Verlangen nach Innerlichkeit, Klärung und vereinfachter Form spricht auch aus bemerkenswert selbständigen Kompositionen, wie «Aussichtspunkt», und aus den Landschaften. Ebenso ist

der Wille des Künstlers auf Schaubarmachung musikalischer Eindrücke und auf liebevolle Verklärung des Fraulichen gerichtet. Durchaus einseitig ist Lobeck in der Farbgebung und der glatten, oft scharf kontrastierenden Hell-Dunkel-Malweise, die etwas Kaltes, Abweisendes hat, als wollte sie das Sinnenhafte, Naturnahe ablehnen. E. Br.

James Ensor

Graphische Sammlung der ETH,
6. März bis 2. Mai

Eine vorzüglich aufgebaute Ausstellung des gesamten graphischen Werkes Ensors, von dem bei jeder Begegnung starke Eindrücke ausgehen. Die Bestände stammen zum größten Teil aus einer Berner Privatsammlung. Außerdem konnte sich der Leiter der Zürcher Graphischen Sammlung, Dr. Gradmann, des Rates und der Unterstützung von Ensors Freund J. E. Sonderegger erfreuen, der vor einiger Zeit seinen Wohnsitz nach der Schweiz zurückverlegt hat.

Ensor gehört zu den Rebellen des 19. Jahrhunderts, die Belgien hervorgebracht hat. Belgien, das Land der Sinnenfreude, der stampfenden Pferde und der gewaltigen Mahlzeiten – zugleich das Land, in dem bei den Künstlern höllische Visionen gedeihen: von Hieronymus Bosch über Antoine Wiertz zu Rops und Ensor. Als ob das gute Leben zugleich die dämonischen Triebe nähre. «Ensor est un fou», hat Ensor selbst einer Radierung des Jahres 1887 eingraviert, eine autobiographische Anmerkung des Künstlers, dem die Welt des Grauens erschienen ist.

Diese thematische Welt Ensors ist überreich an grotesken Einfällen, Überfällen könnte man auch sagen. Aber bei allem Eindringen in psychologische Details und aller unerschöpflichen Skurrilität sind die Blätter, die sich von 1886 an über eine Spanne von etwa zwanzig Jahren verteilen – dann verflacht das Schaffen Ensors –, nie zerebral oder novellistisch. Die Ursache liegt darin, daß sie auf der künstlerischen Zucht aufbauen, die sich Ensor in seiner Malerei der beginnenden achtziger Jahre errungen hat. In der Synthese dieser kompositionellen Zucht und der frei schweifenden Phantastik liegt ein wesentliches Geheimnis der graphischen Blätter begründet.

Von da aus entwickelt sich auch die Souveränität in der Anwendung des

aufgelösten graphischen Linien- und Formenzuges. Hier ist alles voller Prophetie. Schon vor 1890 erscheinen in vielen Variationen die Wellen-, S- und Spiralbildungen, in denen die Formwelt des Art nouveau vorgezeichnet ist. Von hier geht – wie Carola Giedion richtig gesehen hat – stracks der Weg zur zeichnerischen Ausdrucksweise des frühen Klee. Und ein Blatt wie «Sterne im Friedhof» (Delt. 56) nimmt die Strukturen des Graphismus vorweg, der heute die Gemüter erregt.

In diesen Zusammenhängen wird die Größe Ensors klar, bei dem im Gegensatz zur illustrativen Phantastik Kubins etwa das Höllische im Grunde stets elegant auftritt – wie eben der Teufel es liebt, als Elegant, wenn auch als ein grausiger, aufzutreten. *H.C.*

Narrheiten – Wahrheiten

Helmhaus, 13. März bis 25. April

Die vor zwanzig Jahren in Zürich erfolgte Gründung des *Cabarets Cornichon*, das jeder Schweizer und die meisten Schweizerreisenden der dreißiger und vierziger Jahre als Stimme der Menschlichkeit und tapferer, ungeschminkter Wahrheiten kennen, ist der Anlaß dieser ausgezeichneten und durch und durch lebendigen Ausstellung. Sie ist von Marian und Walter Diethelm mit modernen ausstellungstechnischen Methoden eingerichtet. Der ganze Umkreis des Kabarets erscheint: die Bühne, zum Teil in Originalbestandteilen, der Darsteller als Panoptikumgestalt, im Originalkostüm, dem gerade eben der Mensch entschlüpft ist, und im Photo: der Raum, in dem sich das Kabarettgeschehen abspielt, der Klang der Chansons (mit Hilfe eines Plattenautomaten), die Resonanz in der Öffentlichkeit und die Relation zum Leben, das den Stoff liefert, wenn z.B. neben ein Szenenbild, in dem die Festspielwut des Schweizers aufs Korn genommen wird, ein Photo nach einem originalen Festspiel gestellt wird. Ausstellungstechnisch wird in einem Saal in sehr glücklicher Weise Scheinwerferlicht verwendet, formendes Licht wie auf der Bühne selbst.

Interessantes Material bietet die einleitende knappe Dokumentation der Zürcher Dada-Zeit des Cabarets Voltaire. Das Bild Marcel Jancos, das eine Vorstellung des Cabarets Voltaire wiedergibt, wird in einer Reproduktion gezeigt. Dann sieht man Hugo Ball, Herz und Hirn des Cabarets Voltaire, im Kostüm, das er selbst als kubistisch

bezeichnet hat; es steht dem frühen Léger näher als Picassos berühmten kubistischen Theatergestalten zu «Parade».

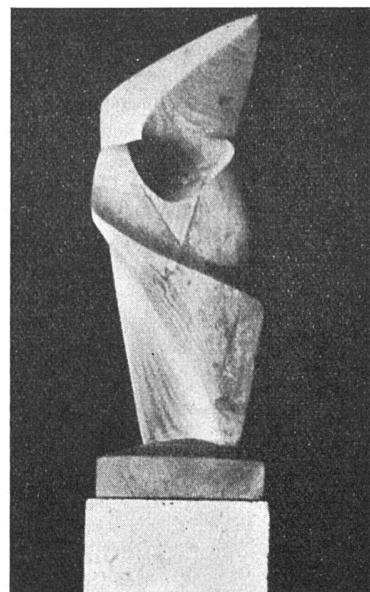
Daß die Cornichon-Leute – vor allem Walter Lesch und Otto Weißert – für ihr Kabarett adäquate bildende Künstler beigezogen haben, ist ein besonderes Verdienst. Durch die Maler – Carigiet, Hans Fischer, Butz, Sulzbachner, Häfelfinger, Hindenlang, Ruodi Barth u. a. – hat sich eine Methode des realistischen Aperçus entwickelt, in dem eine skizzenhaft-schlagkräftige Malerei sich mit dem realen Objekt oder einem parodistisch transformierten Objektteil zu einem auf Anhieb verständlichen Bild zusammenschließt. Als besonders glücklich empfindet man die Knappheit, die Zusammendrängung auf das Wesentliche, in gewissem Sinne auf die Pointe, die der Struktur einer Kabarettzene parallelläuft. So wird das Bühnenbild unter Verzicht auf alles Décor-Brimborium zu einem dem Ganzen verflochtenen, lebendigen Bestandteil, bei welchem dem Maler trotzdem breite künstlerische Freiheit der farbigen und formalen Gestaltung überlassen bleibt.

Die Ausstellung, die von einer knappen Wegleitung begleitet ist, wäre geeignet, nach Zürich auch in anderen Städten, auch außerhalb der Schweiz, gezeigt zu werden. Sie hält eine der originalen Leistungen künstlerischer und geistiger Aktivität der Schweiz fest. *H. C.*

Imre Reiner

Buchhandlung Waldmann,
15. März bis 6. April

Es ist selten, daß uns graphische Blätter derart unmittelbar ansprechen. Dieser Fünfzigjährige weiß, wie seine zwei Dutzend Werkproben zeigten, von seiner vielseitigen Beschäftigung mit Graphik und Typographie auch mit echter Poesie zum künstlerischen Ausdruck in der freien Graphik zu gelangen. Die Delikatesse der Feder- und Pinseltuschzeichnungen, die sensible, dekorative Aquarell- und Temperamalerei, meist in gebrochenen Farbnuancen, machen seine Größe aus. Der Holzstich, eine Spezialität Reiners, wird von dem Künstler – im Gegensatz zu dem materialbetonenden Holzschnitt – geistvoll als graphisches Reproduktionsmittel verwendet. Darin spricht sich Reiners intensive Beziehung zur Schriftgraphik ganz besonders deutlich aus. Die reine Tuschzeichnung – etwa in der Schilderung



Maurice Lipsi, *Végétal*. Holz
Photo: Robert Ranzenhofer, Zürich

eines duftigen Blütenzweiges – stellt aber doch seine beglückendste Leistung dar. *E. A.*

Maurice Lipsi

Galerie Beno, 23. März bis
24. April

Eine Reihe von kleineren Plastiken sowie Zeichnungen und Lithos gaben ein Bild der Arbeiten des in Paris schaffenden Bildhauers Maurice Lipsi. Es sind sauber durchgearbeitete Gebilde ungegenständlicher Haltung, in denen die Ableitung vom natürlichen Bestand noch zu fühlen ist, die in einem Teil der graphischen Blätter noch deutlicher zum Ausdruck kommt. Die abstrakte Formensprache erscheint hier als problemloses selbstverständliches Idiom, das der Bildhauer beherrscht. Wieweit er die Sprache in einem besonderen Ton zu sprechen vermag, wieweit er in ihr Besonderes zu sagen und auszudrücken weiß, ließ sich an den wenigen Beispielen kaum erkennen. Sympathisch sind die formale und technische Disziplin und die Stille. *H. C.*

Walter Sautter – Regina Conti

«Wolfsberg», 4. bis 27. März

Eine freudige aufbauende Lebensstimmung kennzeichnete die neuen Bilder von Walter Sautter, deren vornehme Kultiviertheit Elemente von Amiets und Morgenthalers Schaffen mit persönlicher Intuition weiterentwickelt.

Die sichere Andeutungskraft der motivischen Umschreibung und des farbigen Gestaltens verbindet Intensität der unmittelbaren Anschauung mit malerischer Phantasie. Ein echter Erlebnisgehalt verinnerlicht die schlichten Motive familiärer Beschaulichkeit, und sowohl Figurenbilder als Stilleben haben die raumschaffende Resonanz, die aus der Einfühlung in die farbigen Werte des Lichtes gewonnen wird. Im Landschaftlichen klingt Naturalistisches und Romantisches harmonisch zusammen, so vor allem bei der unbefangenen in Grün geschilderten Garten- und Waldwildnis, bei dem zartfarbigen «Catalanischen Picknick», den atmosphärisch suggestiven Vorfrühlingsbildern aus dem Tessin, dem unbeschwerten großen Winterbild und anderen Arbeiten, die die Bereicherung und Erneuerung des Koloristischen bei Walter Sautter in gewinnender Weise dokumentierten.

Regina Conti (Lugano) verarbeitete tessinische Themen eigentlich nur in drei großen Weinlese-Kompositionen von wandschmückender Fülle. Ein neues malerisches Erlebnis hat sie in Venedig gefunden, wo zartes Farbenlicht die allbekannten Architekturthemen in flimmernde Helligkeit auflöst. *E. Br.*

Maurice Barraud – Ueli Schoop

Galerie Wolfsberg, 1. April bis 1. Mai

Barraud – bei Anlaß kürzlicher Ausstellungen mehrfach besprochen – wußte auch hier die Säle wieder festlich zu füllen. Den mehrheitlich duftig spielenden, dekorativ malerischen Bildern waren einige Versuche strenger, organisierter Werke beigelegt, beispielsweise zwei Muscheln auf fast durchgehendem Unigrund. –

Die etwa zwanzig Plastiken mit einigen Skizzen im Entresol zeigen Ueli Schoop fasziniert vom Material, vor allem auch vom Stein, seiner Ausgangs- und Urform, von seiner handwerklichen Bearbeitung und Strukturierung, beschäftigt aber auch mit der abstrakten Raumvision, beunruhigt von allen möglichen Bildhauerproblemen. In seinem bevorzugten Gegenstand, dem Tier, hat Schoop schon lange besonderes Einfühlungsvermögen und Phantasie bewiesen; sein plastisches Gefühl scheint erst recht spontan etwa in der geschlossenen Masse eines Nashornkopfes oder in der raumausspannenden Gebärde von Vogelschwingen zu erwachen. Hier sichert ihm ein gesunder künstlerischer Instinkt eine harmo-

nische Mitte zwischen Abstraktion zu großen wesentlichen Formen und einer lebendigen Gegenstandsnahe. Ist aber nicht gerade schon in den kühnsten dieser Werke, z. B. den beiden fliegenden Gänsen, der Weg vorgezeichnet zu abstrakteren Werken, wie er sie uns in einigen rein skelett- und schalenmäßigen, den Raum mehr linear und flächig rhythmisch durchschwingenden als massig-erfüllenden Schöpfungen zeigt? *E. A.*

Eugen Zeller

Orell Füssli, 20. März bis 17. April

Von all den Künstlern, die in dieser Galerie in letzter Zeit Ausstellungen ohne Einbeziehung von Ölbildern durchgeführt haben, vermag sich Eugen Zeller (Feldmeilen) am charakteristischsten und umfassendsten in der Zeichnung auszusprechen. Daß er aber auch eifrig malt, hat seine Bilderschau an der Stampfenbachstraße bestätigt, wo dank dem Entgegenkommen der Baudirektion eine lange Schaufensterreihe des kantonalen Verwaltungsgebäudes «Walcheter» den Zürcher Künstlerverbänden dauernd zur Veranstaltung von Wechselausstellungen zur Verfügung gestellt wurde. Eugen Zeller verwendet für Bleistiftzeichnungen eine äußerst präzise Darstellungsweise, wie sie bei dem stilisierten «Pilzsucher», dem «Augustfeuer» und einigen intimen Frauen- und Mädchenbildern am klarsten zum Ausdruck kam. Viel häufiger jedoch bedient er sich der Kreide, die ihm ein ungemein subtiles Zusammenwirken zeichnerisch-umschreibender und tonlich-kontrastreicher Gestaltung ermöglicht. Hier wirkte unter den figurlichen Blättern die als «Studie» bezeichnete jugendliche «Tänzerin» am gelösesten, während andere Blätter vor allem durch die minutiöse Beobachtung auffielen. Zu voller Entfaltung gelangt Eugen Zellers unbeirrbar naturverbundenes Schauen und seine das Skizzenhafte meidende Darstellungsweise bei den Landschaften. Da fügen sich die vielen mit untrüglicher Sicherheit notierten Einzelheiten zum geschlossenen, klar gegliederten Bild zusammen. Die Differenziertheit der zeichnerischen Grautöne entspricht dem räumlichen Eindruck und den feinfühlig erfaßten Wirkungen des Lichtes. Blätter wie «Im Prätigau», «Berg-Gaden», «Bäume am Hang» und «Bergtannen» sowie die durch ihre Fülle überraschende Zeichnung «Prätigau mit Sil-

vretta» bildeten eine repräsentative Gruppe, der sich bescheidenere Motive, wie «Hinterhaus», «Bei Klotten», «Winter am See», und das vollklingende Bild «Föhren und Eichen» als ebenso formlichere und harmonische Leistungen anschlossen. Ein weiteres liebevoll gepflegtes Spezialgebiet Eugen Zellers ist die Farbstiftzeichnung. Da wird sowohl das Idyllische wie die weite Umschau durch den Zusammenklang zarter Farbtöne noch bereichert. Die sonnige «Berglandschaft», der «Frühling bei Sternenberg», der «Hühnerhof im Winter» und der «Seegarten im Winter» sowie der «Herbst am See» und «Im Garten am See» waren vollgültige Proben der sensitiven zeichnerischen Koloristik Eugen Zellers. *E. Br.*

Rolf Lipski

«Zum Strau-Hoff», 23. Februar bis 13. März

Soll man überrascht sein, wenn dieser Maler, der früher durch resolute Naturbetrachtung und einen draufgängereichen Impuls auffiel, jetzt auch in den Zwiespalt zwischen darstellender und imaginativer Kunst hineingerissen wurde? Er verwendet ein unheimlich aufleuchtendes Rot im Kontrast mit schweren Grautönen und läßt der farbigen Materie ihr bewegtes, manchmal unbändiges Eigenleben. Diesem koloristisch ungebrochenen Ausdruckswillen steht ein noch unentschiedenes Suchen nach neuer Formgebung gegenüber. Bei dem «Jour de voyage» wird der farbig belebte Raumeindruck wiedergegeben, bei der «Regatta» ergeben die Segel den Bildrhythmus, bei den «Urnen» herrscht eine steife Gegenständlichkeit vor und beim «Aquarium» flächige Ausbreitung des Motivs. Industrielles Rädergewirr weist den Weg zu abstrakten Kurvaturen, doch liegt die Stärke des Ausdrucks meist im Erglühen einzelner Farben, die dem «Gaswerk» und den «Fabriken» abgewonnen werden. Am ausgeglicheneren wirkten Kleinformaten, wie «Poésie du temps», «La plage» und «Kleiner Morgen», die auf malerische Kontinuität bei der Weiterentwicklung des seinen Weg suchenden Künstlers hoffen ließen. *E. Br.*

Junge Malerinnen und Maler

Galerie Palette, 12. März bis 6. April

Von acht jungen Künstlern für jeden etwas? Auf alle Fälle zeigten die drei

besten etwas von verheißungsvollen Entwicklungsmöglichkeiten. Karl Landolt läßt sich durch die Stichworte: Ernst Gubler – André Lhote – lockere, optisch farbige Raumdarstellung charakterisieren. «Morgenessen bei Großmutter» und «Kirchenpfleger» sind Bilder mit intensivem malerischem Leben. Gegenüber Landolts mehr fauvistischer Reinfarbigkeit hat sich Secondo Püschel eine etwas gedämpftere, aber recht persönliche Farbgebung entwickelt, eine Leistung, die für sein jugendliches Alter zu guten Hoffnungen berechtigt.

Claude Saucy zeigte von einem halb-jährigen Aufenthalt in Ischia die Früchte einer echt lateinischen (seinem Naturelle entsprechenden), auf Wesentliches zielenden Besinnung. Mit asketischer Strenge wird auf alles verzichtet, was der «Gegenstand» nicht mit dringender Notwendigkeit zu fordern scheint. So sind kühl und lässig die Kuben der Häuser, die Ballen der Bäume, die Weite des Meeres in freskalen Flecken zu verhaltenem, metrisch klingendem, poetischem Bildleben erweckt; die Farben weichen dabei fast nur in Nuancen von hellen Grautönen ab. Wenn Saucy die betonte Schlichtheit von der verzichtenden Askese zu einem kräftigeren Ausdruck hinüberentwickelt – ein besonderes Maß an künstlerischem Instinkt und Intelligenz steht ihm dabei zur Verfügung –, werden wesentliche Werke zu erwarten sein. E. A.

Chronique genevoise

Durant ce mois de mars 1954, les expositions intéressantes n'ont pas manqué à Genève. Madame Cuchet-Albaret, une poëtesse qui toute sa vie s'est intéressée à la gravure japonaise, a généreusement fait don à l'Université de sa belle collection d'estampes. Exposées au Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, elles ont attiré de nombreux visiteurs. Ils ont pu constater que, si les œuvres de Hokousai et d'Outamaro n'ont plus aujourd'hui autant de vogue qu'il y a soixante ans, elles conservent pourtant une singulière séduction. Comment résister à un dessin si vivant, à des combinaisons de couleurs aussi raffinées, à cette perfection technique?

La Galerie Motte a présenté deux expositions d'artistes français contemporains, mais bien différents. Les tableaux et les estampes de Suzanne Valadon

révèlent une vigoureuse personnalité d'artiste, qui est parvenue à s'affirmer sans se laisser influencer par les diverses tendances de son époque. Tout au plus entrevoit-on une certaine parenté entre son art et celui de Gauguin, à cause du cerne noir qui limite ses figures. Mais chez Gauguin le contour joue un rôle essentiellement décoratif, tandis que chez Suzanne Valadon il lui sert à affirmer la forme. Ce qui n'est pas moins remarquable, dans ses toiles, c'est la richesse et la densité du coloris; malgré son intensité, il n'est jamais criard. – On ne peut nier que Cavaillès, ce jeune artiste qui appartient à ce groupe que l'on a baptisé «les peintres de la réalité poétique», n'a pas été sans regarder et Matisse et Bonnard. Il n'est que juste de reconnaître qu'il a regardé les œuvres de ces maîtres avec intelligence, et a su éviter l'imitation servile. N'usant que des tons les plus intenses de la palette, il tire de ses motifs – paysages, natures mortes – des agencements de tons qui font de chacune de ses toiles une sorte de bouquet éclatant et multicolore. En s'enfermant dans des limites aussi étroites, en éliminant tous les tons rabattus, il risque la monotonie. Mais non; grâce à son sens raffiné de la couleur, il parvient à varier ses accords, à découvrir toujours de nouveaux rapports chromatiques.

Depuis déjà plusieurs années, tous ceux qui suivent attentivement l'activité des jeunes peintres genevois ont été attirés par Edouard Arthur et Olga Reiwald. Ils discernaient en eux des artistes travailleurs, d'une indéniable originalité, et dont les recherches n'étaient pas simplement des reflets de maîtres en vogue. L'exposition de ces deux artistes, dans les salles des Amis des Beaux-Arts à l'Athénée, a prouvé que l'on avait eu raison de leur faire confiance. Plus encore que dans les paysages d'Espagne et de la banlieue de Paris, qui ont quelque chose d'un peu trop voulu, le talent d'Edouard Arthur s'affirme dans de belles natures mortes aux harmonies sévères de bruns, de gris et de noirs et dans le portrait d'une jeune femme rousse en robe rose-mauve. Olga Reiwald s'était fait surtout remarquer, jusqu'ici, par des estampes et des illustrations d'une imagination très personnelle. Elle y a ajouté, cette fois, des carreaux de faïence inspirés par des proverbes, où l'on découvre un remarquable sens du décor et un humour très original.

Faute de place, je ne puis que signaler deux autres expositions. A la Salle Crosnier, à l'Athénée, André Kunkler a montré des paysages de Bretagne sobres et solides. A la Galerie Gérard Cramer, on a pu voir des statuettes, des dessins et des estampes du sculpteur italien Marino Marini, qui depuis quelques années s'efforce d'arriver à un dessin très simplifié, en ne conservant que ce qui lui paraît être l'essentiel des formes. François Fosca

Zeitschriften

Eine neue französische Kunstzeitschrift

Seit November des letzten Jahres erscheint in Paris eine neue Monatszeitschrift, «Cimaise», die mit R. V. Gindertal an der Spitze von einem Redaktionskollektiv (J. Alvard, M. Ragon, Claude-Hélène Sibert, Herta Wescher) geleitet wird. Sympathisch das kleine, handliche Format, besonders sympathisch der Verzicht auf Aufmachung. Thematisch: die Kunst des 20. Jahrhunderts, unter (begreiflicherweise) entschiedener Betonung dessen, was sich aktuell in Paris ereignet. Die gut illustrierten Beiträge sind auffallend substantiell gearbeitet, ohne Verstrickung in das Intrigengewirr, informierend im Faktischen und in der Urteilsbildung methodisch wissenschaftlich fundiert. Mit Vergnügen stellt man die Absenz von Tiraden und tiefsinnigen Ergüssen fest. Neben den Ausstellungs- und Atelierberichten erschienen bisher einige wesentliche Beiträge zur Genesis der modernen Kunst (u. a. über die Anfänge der abstrakten Kunst in Rußland) und kurze Essays einzelner Künstler (Soulages, Van Haardt, Vasarély); auch die Architektur ist generell in den Kreis der Betrachtung einbezogen.

Es ist zu wünschen, daß diese Zeitschrift sich auf dem eingeschlagenen Weg weiterentwickeln kann. Sie erfüllt eine wichtige Informations- und Dokumentationsfunktion. H. C.

... und eine schweizerische Kunstzeitung

Kürzlich hat sich auch die Zahl der schweizerischen Kunstzeitschriften um eine Neugründung vermehrt. Ihr verpflichtend vielversprechender Name

lautet *«Ewige Kunst»*. Redaktor, Verleger und offenbar auch einziger Mitarbeiter (Manuskriptsendungen sind unerwünscht) ist Herr Rudolf Huber-Wiesenthal in Zürich, der sich bereits vor mehreren Jahren durch die Streitschrift *«Sonderbares um moderne Kunst»* hervorgetan hat. Wer aus der acht Seiten starken ersten Nummer dieser Zeitung erfahren möchte, was ihr Verfasser unter ewiger Kunst versteht, wird allerdings enttäuscht. Er zeigt als einzige kleine Abbildung Friedrichs *«Kreidefelsen auf Rügen»*, denen man dieses Prädikat sicherlich nicht verweigern wird, und lobt über alles den ungarischen Romancier Alexander Marai, Verfasser von Werken, wie *«Die Nacht vor der Scheidung»*, *«Die Möwe»*, *«Begegnung in Bolzano»*. Sonst geht er mit Namen sehr sparsam um.

Viel deutlicher wird, was für Herrn Huber *keine* ewige Kunst, ja überhaupt keine Kunst ist: das, was wir als die große Malerei und Plastik unserer Zeit lieben. Wo eine immer größere Zahl von Zeitgenossen das Walten echter schöpferischer Kräfte erkennt, herrscht für ihn Chaos, und alle Äußerungen der Hochschätzung, der Zuneigung, der Verehrung sind ihm nur als Ausfluß der Charakterlosigkeit, des Snobismus, der Geschäftsinteressen und vor allem dunkler Umtriebe erklärlich. Er steigert sich bis in Vergleiche mit dem Dritten Reich hinein: *«Um das kaum Faßliche solcher Geschehnisse begreifen zu können, muß man sich jener politischen Zustände erinnern, in denen selbst gesittete, kluge, ja gütige Menschen sich den Dogmen verbrecherischer Infantilität ohne weiteres unterwarfen. Nur in einer solchen Perspektive läßt sich die Herrschaft erklären, die eine Minderzahl über die eingeschüchterte Majorität eines kunstgebildeten Publikums auszuüben vermag.»*

Wir machen uns nicht anheischig, Herrn Huber und seinen Anhängern die Augen zu öffnen. Seit dem Jahre 1905, das er als Stichdatum nennt, sind ununterbrochen Schriftsteller, Kritiker, Historiker bemüht, ihre Entdeckungen in der Kunst der Gegenwart zu verkünden, ihre Begeisterung und Ergriffenheit zu schildern, die inneren Zusammenhänge zu erkennen, die geistigen Hintergründe zu suchen, auch ihre Eindrücke erneut kritisch zu kontrollieren und zu korrigieren, das dauernde Werden zu verfolgen, das neu Hinzuwachsende unvoreingenommen auf seinen Wert zu prüfen.

Diese Bestrebungen, dem Schöpferischen seinen Weg zu bahnen, gehen mit oder ohne Herrn Huber und seine *«Ewige Kunst»* ihren Weg weiter. Aber ein Vergleich wäre vielleicht lehrreich. Auch er möge sich nun einmal ins Konkrete begeben und uns zeigen, wie das aussieht, was ihn bewegt – von der Kunst unserer Tage, wohlgerichtet. Während zwölf Jahren wurden ja die nicht *«entarteten»* Künstler des deutschen Sprachgebietes ermuntert, sich hervorzutun und sich um Staatsaufträge zu bewerben, so daß ein Überblick nicht zu schwierig war. Herr Huber-Wiesenthal scheint aber bereits gespürt zu haben, daß es ihm schwerfällt, eine Kunst nach seinem Geschmack zu finden, die zugleich große Kunst ist, und er bekennt: *«Wir wissen deshalb nicht einmal, ob es eine echte bedeutende Kunst der Gegenwart gibt oder nicht, noch wissen wir, wo sie sich verborgen halten könnte und wo sie aufzusuchen wäre. Mag es einem einzelnen möglich sein, einen Großteil der Bücherwelt seiner Tage zu überblicken, so muß er doch kläglich versagen, wenn er versuchen will, echte bedeutende Kunst der Gegenwart ans Licht zu ziehen. Denn die Verfemten werden ja gleichsam nur im dunkelsten Winkel sichtbar; sofern sie sich nicht völlig zurückgezogen haben. Es kann sein, daß unsere Zeit überragende Größe in bildender Kunst und Musik versagt bleibt.»*

Einziges Anliegen dieser anspruchsvoll benannten Zeitung ist darum ein absurder Krieg gegen die lebendigen Kräfte in der Kunst der Gegenwart.

Dieser Hinweis könnte hier schließen, wenn nicht Bescheidenheit und Wahrheitsliebe seinem Verfasser eine kleine Richtigstellung geböten. Ihm widerfährt die ebenso große wie unerwartete Ehre, unter den wenigen in der ersten Nummer der *«Ewigen Kunst»* mit Namen Genannten als Vorkämpfer der modernen Kunst in der Schweiz zu figurieren. Ein ihm *«persönlich unbekannter Redaktor aus Sao Paulo, Brasilien,»* hatte Herrn Huber bei Gelegenheit der Biennale von Sao Paulo – offenbar war es die erste, von 1952 – geschrieben: *«Die Schweiz . . . war fast ausschließlich mit abstrakten Werken vertreten . . . Herr Heinz Keller, Konservator des Museums in Winterthur, zeichnete verantwortlich.»* Und an diese Nachricht knüpft weiter hinten der pathetische Ausruf Herrn Hubers an: *«Ein Mann darf also nach Belieben für ein ganzes Land extremste Kunst-*

politik betreiben. Selbstverständlich auf durchaus demokratischer Grundlage – nur eben im vollen Gegensatz zur Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde.»

Die Nachricht aus Brasilien war falsch. Einzig für das kleine Vorwort im Katalog signierte der Unterzeichnete verantwortlich. Die Liste der Künstler dagegen wurde durch die Eidg. Kunstkommission aufgestellt. Da die Ausstellungsleitung *«des œuvres représentantes les tendances les plus jeunes de l'art moderne»* erbeten hatte, wählte die Kommission Werke von Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Georges Froidevaux, Leo Leuppi, Richard Lohse, Claude Loewer, Sophie Taeuber-Arp, Otto Tschumi. Es war die Auswahl, die nachher mit Erfolg in den Vereinigten Staaten zirkulierte.

Heinz Keller

Die 50. Nummer von GRAPHIS

GRAPHIS feierte kürzlich ein doppeltes Jubiläum, das zehnjährige Bestehen der Zeitschrift und das Erscheinen ihrer fünfzigsten Nummer. Die Redaktion des WERK entbietet ihren Kollegen die herzlichsten Glückwünsche. Der Graphiker Walter Herdeg und der Verleger Dr. Walter Amstutz traten von Zürich aus mit ihrer Zeitschrift für freie Graphik und Gebrauchsgraphik noch vor Ende des Krieges auf den Plan, zu einer Zeit, als internationale Orientierung technisch besonders schwer zu erreichen, aber auch besonders dringend war. Sie erwarben sich dadurch einen Vorsprung, den sie bis heute beibehalten haben, und auch die Formel ihrer Schöpfung hat sich glänzend bewährt. Eine Graphikzeitschrift, die in den drei Sprachen Englisch, Deutsch und Französisch erscheint, so daß jeder Text vollständig in allen drei Sprachen vorkommt, ist heute für die westliche Welt so wichtig wie je, um so mehr als sich GRAPHIS nicht auf das engste Fachgebiet der Typographie und angewandten Graphik beschränkt, sondern die Illustration, die Karikatur, die freie Graphik und auch immer wieder die Malerei bis zur Monumentalmalerei einbezieht. Im Streite der *«Richtungen»* hat sich GRAPHIS volle Freiheit bewahrt; immer wieder wählt sie aus dem Schaffen der ganzen Welt das Lebendigste und Beste, greift auch dauernd in die Vergangenheit zurück. So bereitet jede Nummer ein neues Vergnügen; sie ist gehaltvoll und – hier braucht man das Wort ohne allen

ironischen Beiklang – gediegen, zugleich auch durch Findigkeit überraschend, durch Esprit und Humor erquicklich, als Augenfreude beglückend. Wir wünschen der Zeitschrift GRAPHIS für ihr zweites Jahrzehnt ein weiteres glückhaftes Gedeihen.

Die Redaktion

Eine Sondernummer über moderne Schweizer Architektur

FORUM, Amsterdam, Nr. 1/1954

Die erste Nummer des Jahrganges 1954 der bekannten holländischen Zeitschrift FORUM ist dem modernen schweizerischen Architekturschaffen gewidmet, wobei die Berichterstattung in einer zweiten Nummer fortgesetzt werden soll. Initiant und Sachbearbeiter ist Architekt G. Boon, der in Zürich an der ETH studiert und nachher noch einige Zeit hier gearbeitet hat. Ihm und dem Verlag G. van Saane danken die Schweizer Kollegen für das ihnen entgegengebrachte Interesse. Erinnerung sei bei dieser Gelegenheit an das Novemberheft des WERK 1951, in welchem wir in analoger zusammenfassender Weise über die holländische Architektur und Kunst der Gegenwart berichteten.

Die Auswahl der Beispiele in dem ersten Schweizer Heft des FORUM ist charakteristisch für unsere jüngste Entwicklung. Die Darstellung wird mit einigen Projekten willkommen belebt. Wiedergegeben werden Wohnhäuser, Mietbauten, Siedlungen, Schulen und Kirchen. Architekt G. Boon hatte sich während seines Aufenthaltes die verschiedenen Objekte angesehen und kennt unsere allgemeine Architektursituation gut. Gerade mit diesen Kenntnissen hätte es ihm nicht allzu schwer fallen sollen, eine wenn auch nur kurze persönliche Stellungnahme zu unserer Gegenwartsarchitektur zu verfassen, denn kritische Bemerkungen von Seiten eines ausländischen Kollegen sind immer besonders anregend und wertvoll. Statt dessen hat er den Aufsatz «Cum grano salis» von Max Frisch auszugsweise zum Abdruck gebracht, dessen Inhalt mit den wiedergegebenen Bauten und den übrigen Textbeiträgen wenig zu tun hat und den nichtschweizerischen Leser verwirren muß. Unsere Redaktion hat seinerzeit diesen Aufsatz zur Anregung der internen schweizerischen Diskussion im WERK zum Abdruck gebracht, doch seither keiner ausländischen Zeitschrift zur Wiedergabe freigegeben.

An weiteren, von Schweizer Kollegen zur Verfügung gestellten Aufsätzen enthält das Heft: «Über das Dach» (M. & E. Gisel), «Der Schweizerische Werkbund» (A. Altherr), «Der Schulbau in der Schweiz» (A. Roth) und «Betrachtungen zur Situation des Kirchenbaus in der Schweiz» (W. M. Moser). Sämtliche Aufsätze des Heftes sind in extenso in holländischer und in deutscher Sprache wiedergegeben, was von einer ungewöhnlichen Großzügigkeit des Verlages Van Saane zeugt.

a. r.

Totentafel



Auguste Perret 1874-1954

L'Architecte est un Poète
qui pense et parle en Construction.
A. Perret

Auguste Perret starb, wie bereits im Aprilheft mitgeteilt, am 4. März dieses Jahres in Paris, und damit hat Frankreich eine Architektenpersönlichkeit verloren, die in der Tradition seiner großen Baumeister einen wichtigen Platz belegt. Die Mission, die Auguste Perret aus innerer Überzeugung und mit eiserner Konsequenz im Verlaufe seines reichen Wirkens erfüllte, bestand darin, die Eisenbetonkonstruktion als integrierendes raumorganisatorisches und formbildendes Strukturelement in die Architektur eingeführt und mit sehr großer Meisterschaft entwickelt zu haben. Er vollzog diese baukünstlerische Legitimierung des Eisenbetons in einem Zeitpunkt, da der von dem französischen Gärtner J. Monnier beim Bau von Pflanzenkübeln in den sechziger Jahren erfundene Baustoff noch in seinen frühen Anfängen steckte und ausschließlich für rein technische Zwecke verwendet wurde. Es geschah dies in

dem von Perret im Jahre 1903 an der Rue Franklin in Paris errichteten und später so berühmt gewordenen Miethaus, für dessen Konstruktion zum erstenmal in der Architekturgeschichte ein Tragskelett aus unverhülltem Eisenbeton zur Anwendung gelangte. Diese vorausschauende und für die spätere Architekturentwicklung höchst bedeutungsvolle Tat wurde begreiflicherweise von den damaligen, noch völlig in den eklektizistischen Auffassungen des 19. Jahrhunderts befangenen Architekten mit größter Skepsis aufgenommen. Ihnen ging es ja in erster Linie um die fertige Form, ohne unmittelbare Beziehung zu Material und Konstruktion, und deshalb erschien ihnen der Eisenbeton als ein mit den Begriffen von Architektur und Ästhetik unvereinbarer, höchst vulgärer Kompositbaustoff.

Perrets unvoreingenommene und schöpferische Einstellung zu dem neuen Baustoff erklärt sich aus der schon in jungen Jahren gewonnenen Erkenntnis, daß die materialgerechte Konstruktion das Fundament der Raum- und Formgestaltung aller starken Architekturepochen bildete, daß also, mit anderen Worten, jede Wandlung auf dem Gebiete der Bautechnik notwendigerweise eine Veränderung des architektonischen Gesichtes zur Folge haben muß. Zu dieser Erkenntnis gelangte Perret durch die Begegnung mit der von ihm bevorzugten frühmittelalterlichen Gotik in Frankreichs herrlichen Domen. Zeitlebens bewunderte er ihr geistvolles Raumgefüge, die spannungsvollen leichten Konstruktionen und pries er den Erfindungsgeist und den Wagemut der damaligen Baumeister. Der Renaissancearchitektur gegenüber verhielt er sich dagegen ablehnend, weil er hier das Raumwunder und die organische, ingenieurmäßige Konstruktion vermißte. Bezeichnend für die baukünstlerische Physiognomie Perrets ist indessen die Tatsache, daß er sich als Konstrukteur und Raumgestalter zur Idee der Gotik bekannte, als Formschaffender aber sich zu den strengen Ordnungs- und Formprinzipien der Klassik hingezogen fühlte, besonders auffallend in der letzten Schaffensperiode.

Diese Dualität in Perrets Auffassungen erscheint allerdings im einzelnen Bau, dem Werk der überragenden Künstlerpersönlichkeit, völlig überwunden. Die übergeordnete Einheit ist der unmittelbare Ausdruck des simultanen Zusammenwirkens des Ingenieurs und des Architekten, die beide