

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 6: Wohnhäuser

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: 02.04.2026

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

Gartenarchitekt *Georg Boye* erläutert an Hand von Skizzen und Bildern die Prinzipien moderner Gartengestaltung. Die Redaktion des Heftes lag in den Händen der Architekten *Erik Ejlers* und *Bo Jörgensen*. Um auch dem nichtdänischen Leser das Studium der Aufsätze und der kurz kommentierten 22 Beispiele (samt 4 Ferienhäusern) zu erleichtern, ist am Schluß des broschiierten Heftes eine englische, französische, spanische und deutsche Übersetzung der wichtigsten Fachausdrücke angefügt.

Die Veröffentlichung ist ein weiterer Beweis für das frische, sensible und geschmacklich sichere architektonische Schaffen der dänischen Architekten. Sie dürfte dank der Vielfalt der gewählten Beispiele den Laien und künftigen Bauherren und den Fachmann lebhaft interessieren. *a. r.*

Eingegangene Bücher

International Poster Annual 53/54. Herausgegeben von Arthur Niggli. 28 Seiten und 488 Abbildungen. Arthur Niggli und Willy Verkauf, Teufen AR. Fr. 35.85

Orgeln. Text von Walter Haacke. 5 Seiten und 48 Abbildungen. Lange-wiesche-Bücherei, Königstein im Taunus. DM 2.40

Ausstellungen

Arbon

Meisterwerke der Graphik und Zeichnung seit 1900

Schloß, 2. bis 30. Mai

Ein unscheinbarer Untertitel, der besagte, daß die Ausstellung auch Werke der jüngeren Generation einbezogen hätte, brach der großen Ambition, nur meisterliche Arbeiten zu zeigen, von vornherein die Spitze. Der Besucher dieser so weit gefaßten Schau (der Katalog verzeichnet von fünfzehn Nationen 490 Werke; mit den sonst noch gezeigten Arbeiten zählte die Ausstellung schließlich um die sechshundert Nummern) war demnach eher bereit, sich aus der vorgefundenen Fülle die ihm liebsten Blätter zu suchen. Wenn er diese innerhalb der französischen Kollektion zum Beispiel bei Picasso, Dufy oder Rouault, innerhalb der deutschen Auslese bei Barlach, Kirch-

ner, Heckel und Klee oder innerhalb der norwegischen bei Munch antraf, so befestigte er damit, was die Kunstgeschichte des vergangenen Halbjahrhunderts an großen Zeichnern und Künstler-Graphikern aufzählt.

Mit der gleichfalls internationalen Ausstellung von Holzschnitten verglichen, welche die Vereinigung «Xylon» vergangenen September im Zürcher Kunsthaus veranstaltet hatte, erwies sich die Arboner Schau als viel heterogener: es gab schließlich keine Beschränkung auf eine zeichnerische oder graphische Technik noch die Berücksichtigung nur lebender Künstler. Mochte diese Vielfalt im ersten Augenblick verwirren, bald zeigte sie sich jedoch als das Reizvolle der Schau. War es auch nicht Absicht der veranstaltenden «Landenberg-Gesellschaft» und innerhalb dieser rührigen Vereinigung des eigentlichen Initianten, Albert Graf-Bourquin, dem Ausstellungsbesucher keine abstrakte Kunsthausordnung zu präsentieren (gern hätten sie mit ihren vergleichsweise bescheidenen Geldmitteln mehr getan), mußte sich zum Beispiel ein Besucher aus Zürich eingestehen, daß diese Arboner Schau einem kulturell weniger informierten, jedoch auch unschuldigeren Publikum begegnete als jede Veranstaltung im Zürcher Kunsthaus. Und so betrachtet, erhielt dieser freier geordnete Reichtum an Werken seine schönste Berechtigung.

Der Aufbau des Katalogs hingegen blieb auch dem verwöhnteren Ausstellungsbesucher nichts schuldig. Zu den fünfzehn nationalen Kollektionen schrieb fast in jedem Fall ein wichtiger Museumsleiter oder Sammler eine besondere Einführung, so daß nun der Liebhaber von Graphik und Zeichnung nicht bloß über die schweizerische, deutsche oder französische Geschichte der Gattung unterrichtet wird, sondern auch zusammengefaßt jene Englands, Amerikas, Spaniens, Italiens, Jugoslawiens, Finnlands, Norwegens, Hollands und Österreichs erfährt. *age.*

Basel

Bildteppiche von Woty Werner

Galerie d'Art Moderne, 24. April bis 20. Mai

Wie das glückliche Facit, das man aus der vor einiger Zeit im Basler Gewerbemuseum veranstalteten Sammelausstellung von «Bildteppichen aus

Deutschland, Österreich und der Schweiz» ziehen mußte, wirkt diese kleine erlesene Ausstellung von zwanzig, meist kleinformatigen Bildteppichen Woty Werners. Denn je länger und intensiver man sich mit diesen zauberhaften gewirkten Bildern beschäftigt, umso deutlicher wird einem, daß innerhalb der allgemeinen «Bildteppich-Renaissance» fast nur Woty Werner etwas wirklich Neues, Zeitgemäßes und Künstlerisches aus diesem alten Kunsthandwerk macht. Für Woty Werner ist das Bildwirken nicht «auch eine» künstlerische Technik, unter anderen, sondern es ist die einzig mögliche, die sie nach langen Umwegen über die Malerei, das Sticken, das Suchen nach der ihr gemäßen Ausdrucksweise, erst 1936 (d.h. in ihrem 33. Lebensjahr) fand. Das Wunderbare an diesem «Finden» ist, daß es für die mit ihrer Malerei ewig unzufriedene Künstlerin kein Ausweg in die «angewandte Kunst» wurde, kein Sichbegnügen im Technisch-Handwerklichen, sondern echtes, der sogenannten «freien Kunst» durchaus ebenbürtiges Ausdrucksmittel. Woty Werner wirkt oder webt ihre Bilder wie andere die ihren malen, besser noch aquarellieren. Denn, was sie am meist ungegenständlichen Kompositionen in assoziativem Bezug zu Erlebtem, Erträumtem, Märchenhaftem der Phantasie schafft, ist immer frei von historischen oder gar zeitgenössischen Reminiszenzen. Die Formen entstehen – und darin liegt das Bedeutende und Neue ihrer Kunst – aus der inneren Formvorstellung und den Gegebenheiten der Technik.

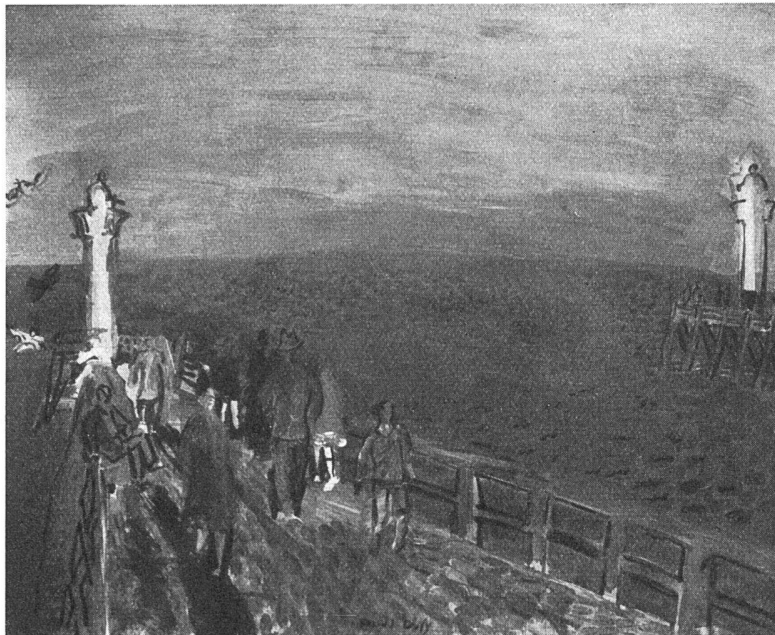
Woty Werner hat ihr Handwerk – wie sie selbst erzählt – «von der Pike» angelernt, vom Verspinnen des Materials (viel Seide, Seidengemisch, Wolle und Leinen) bis zu den alten peruanischen und ägyptischen Wirktechniken. So kann sie die verschiedensten Techniken verwenden wie der Maler den Farbauftrag, und immer sind ihre Bilder nicht nur formal, sondern auch technisch-handwerklich so lebendig und vollkommen, daß sie eine wahre Augenweide bilden. Daß Woty Werner ihre Bildteppiche selber ausführt, ist damit schon gesagt. Daß sie sie höchstens nach einer kleinen Ideenskizze webt, nie aber nach jenem ominösen «originalgroßen Karton», der in der Lebensgeschichte des Bildteppichs schon einmal zur Verkümmern des Künstlerischen führte, muß vielleicht noch erwähnt werden. Die unmittelbare Kraft der Formen, die ganz eigenartige Mischung zwischen Zart-

heit und Herbheit in Komposition und Farbigkeit, mit anderen Worten: die große Schönheit dieser modernen Bilder läßt sich hingegen nicht beschreiben. *m. n.*

Raoul Dufy

Kunsthalle, 22. April bis 7. Juni

Eine merkwürdige Diskussion ist in Basel durch diese Ausstellung ausgelöst worden: die Frage lautet, ob man in Dufy einen vornehmlich «dekorativen Maler», einzelne behaupten sogar, einen reinen «Dekorateur», vor sich habe, oder ob Dufys Kunst jenseits dieser (wertenden) Fragestellung einfach als Zeugnis eines schönen und großen malerischen Talentes anzusehen sei. Diese Fragestellung ist an sich merkwürdig genug. Durfte man doch annehmen, daß die Kunst Dufys, der im letzten Jahr im hohen Alter von 76 Jahren starb, seit einigen Jahrzehnten als Phänomen zumindestens soweit abgeklärt worden sei, daß eine eigentliche Diskussion gar nicht mehr möglich wäre. Daß die Frage trotzdem da ist, läßt sich vielleicht damit erklären, daß Dufy, der heiterste, unbeschwerteste unter den Fauves, in Basel bis jetzt nur sehr sporadisch Eingang gefunden hat. Auch in der großartigen Sammlung von Modernen des Basler Kunstmuseums wird man in dem jetzt neu geordneten Expressionisten-Saal Dufy vergebens suchen. So man ihn überhaupt sucht! Da hier die Einheit des expressionistischen Zeitgefühls zwischen Fauve und Brücke, zwischen Matisse, Derain, Rouault einerseits und Kokoschka, Paula Modersohn, Nolde andererseits so harmonisch und komplett wirkt, daß man einen Dufy in diesem Ensemble gar nicht vermißt. Auch in den Basler Privatsammlungen ist Dufy offenbar nicht einer der Begehrtesten, was in der herben, der sonnigen Mittelmeer-Atmosphäre Dufys so entgegengesetzten Luft der Rheinstadt nicht sonderlich erstaunt. Aber damit allein läßt sich nicht alles erklären. Entscheidend ist vielleicht doch, daß die Dufy-Ausstellung selbst, die in dem Augenblick eröffnet wurde, da in Nizza noch eine große Ausstellung des Malers geöffnet war, nicht jene künstlerische Konzentration ausstrahlt, die jeder Qualitätsdiskussion den Boden entzogen hätte. Es hat unter den 188 ausgestellten Werken – davon allein über 100 Bilder, an die 25 Aquarelle, 3 Tapisserien und einige Proben der Illustrationsgraphik und der Zeichnungen



Raoul Dufy, Deauville, 1929. Privatbesitz Basel. Aus der Ausstellung in der Kunsthalle Basel
Photo: Peter Heman, Basel

– doch immer wieder so viel schwache Werke, daß man der ganzen Ausstellung nicht vollkommen froh wird. Für den Historiker interessant ist die Anwesenheit einiger Jugend- und Frühwerke. Man sieht, wie Dufy bei Degas zu lernen beginnt, wie ihm von Jugend an die Orchesterbilder, die Bühneneffekte und das bunte Leben eines Seehafens interessieren; wie er dem Impressionismus entwächst und dann mit Braque zusammen in der Nachfolge Cézannes «Kubist» wird, ehe er endlich seinen eigenen kalligraphisch schönen und malerisch reichen Stil findet, der selbstverständlich und im guten Sinne «dekorativ» ist. Mit Picasso, ja selbst mit dem Dufy künstlerisch verwandteren Matisse darf man dies Lebenswerk nicht vergleichen. Dann tritt die fröhliche Einseitigkeit, in der selbst schwärzeste Hafenaspekte zu Spielzeugsujets und selbst die Brooklyn-Bridge zu einem fast romantischen Kathedralenintérior werden, allzu stark hervor. *m. n.*

Hans Ulrich Saas – Robert Lienhard
Galerie Bettie Thommen,
10. April bis 15. Mai

Zwei junge Künstler, die sich gerade durch die Gegensätzlichkeit ihres künstlerischen Temperamentes ausgezeichnet ergänzen: der in Genf lebende Maler Hans Ulrich Saas und der Winterthurer Bildhauer Robert Lienhard – gaben der Ausstellung eine gute und angenehme Spannung. Es ist

besonders der Maler Saas, der eine solche Gegensätzlichkeit nötig hat. Denn seine Bilder – es waren vor allem Porträts, Stilleben und Gruppenbilder, die Landschaften traten in dieser Auswahl eher zurück – werden alle von der gleichen, traurig-melancholischen Vieux-rose-Stimmung seiner etwas trockenen Malweise durchzogen. Er ist ein Mensch, der sich in einem größeren Selbstporträt darstellt wie einen halb gefangenen, halb freiwillig vor der Welt zurückgezogen und versteckt lebenden Beobachter des Lebens, der Menschen, der Gegenstände und Tiere, die alle in gleicher Weise Mitspieler eines tragischen Lebensspieles sind. Ein Nachexpressionist also, der zudem in eine schwermütig schöne Peinture verliebt ist. So malt er in starker Aufsicht Fischstilleben mit einem bedrohlich aussehenden Messer daneben, die vom Menschen verlassenen Weingläser mit einer Flöte, müde Tänzerinnen in der Theatergarderobe oder Gruppen von Zigeunern an einem verlassenen Strand. Eines seiner besten und in der Stimmungschönsten Bilder war das Intérieur eines ländlichen französischen Restaurants, in dem der Kellner, auf die Gäste wartend, vor dem besonnten Fenster steht.

Ganz anders im Temperament ist der begabte Bildhauer Robert Lienhard. Seine Skulpturen zeichnen Witz und Lebensfreude aus. Eine Lebensfreude und Bejahung allerdings, die sich nicht im Voluminösen der Plastik äußert, sondern vielmehr in einer sehr bewußten und zugleich spielerischen kon-



Charles Chiné, Grève, 1942

Photo: L. Molly, Genf

struktiven Raumeroberung. Sowohl die Zirkuspferdchen (eines aus Gips, das andere aus geflochtenem Draht), die zum Teil etruskisch flächigen Hirtenfiguren wie auch die kleinen Bronzestatuetten zeigten eine schöne skulpturale Begabung. Zu den originalsten und reifsten Werken in dieser Ausstellung gehörte die außerordentlich schöne, aus bronzenem Gestänge gebaute Gruppe «Montage», die sich im Besitz des Kantons Zürich befindet.

m. n.

Bern

Charles Chiné

Galerie Verena Müller, 26. April bis 14. Mai

Charles Chiné aus Rolle ist ein Maler aus dem Umkreis der Martin, Barraud und Gimmi, nach Alter und Schaffensumkreis sowohl wie nach der Treue zur welschen, von Frankreich her befruchteten Tradition. Nach der vornehmen Zurückhaltung und Stille seiner Malerei, die nirgends aus der Linie ererbter Werte ausbricht, steht er Martin offensichtlich am nächsten. Doch ist – zugleich mit der Verwandtschaft der Erscheinung – auch der Unterschied geltend zu machen: Chiné ist weniger streng und ausschließlich als Martin, der sich als Maler der grauen, sordinierten Stimmungen des Léman seinen Namen gemacht hat und ihn bei jeder Wiederbegegnung wieder bestätigt. Chiné ist in der Landschaft den blühenderen, stofflich reicheren Motiven nicht abhold; eines seiner eindrucklichsten Stücke

war eine Gartenlandschaft mit üppiger Fülle des Laubwerks und impressionistisch spielenden Sonnenlichtern oder das satt und warm auftragende «Vergers au printemps». In solchen Sujets gibt er der Lust, breit und blütig zu malen, mehr Raum als beispielsweise in den Pariser Bildern, die den Schleier eines feinen, umhüllenden Grautons nicht zerreißen.

Auch Stilleben und Porträt halten sich an die delikatsten, intimen Wirkungen, wobei aber der Spielraum für impulsive malerische Regungen nicht eng bemessen ist. Zum Stärksten konnte man einige in kühlen Grün- und Blautönen gehaltene Stilleben, wie «Nature morte au plateau vert» oder «Coupe de pruneaux», zählen. Der Reiz einer schönen farblichen Ausgeglichenheit ist auch bei einigen Damenbildnissen bemerkenswert – und nicht zuletzt ist ein Zyklus von frei und lebhaft vortragenen Aquarellen als tüchtige Werkprobe zu nennen. Im ganzen eine angenehme, noble und in allen Teilen echte Malererscheinung, die den Zusammenhang mit den zurückliegenden Werten aufrecht erhalten hilft. W. A.

Küsnacht

Rudolf Zender

Kunststube Maria Benedetti
7. Mai bis 18. Juni

Der bekannte Winterthurer Künstler bietet hier Gelegenheit, seine bewährte Könnerschaft an zwei Dutzend seiner jüngsten Ölbilder zu bewundern. Rudolf Zender wird nicht müde, in der näheren und weitem Umgebung seiner

zweiten Heimat Paris, wo er ein Atelier besitzt, immer wieder dem malerischen Charme des Landschaftsbildes nachzuspüren. Die vorwiegend impressionistisch gesehene Atmosphäre Frankreichs wird mit leiser Sehnsucht geschildert, oft in der warmen Lichtflut über durchsonnter Landschaft, oft mit dem charakteristischen Dunst über dem Häusermeer einer Stadt in weit ausgedehnter Ebene. Die Landschaft ist dabei für Zender nicht einfach ein Stück interessanter Natur, sondern vor allem Träger eines beschwingten Gefühls, das im reichnuancierten Zusammenklingen frischer Farbtöne seine Gestaltung findet. Sie wird so zum Ausdruck der Lebensfreude und vermittelt ein freudiges Bekenntnis zur Weltoffenheit. Daneben sind es die Gegenstände im Innenraum, zum Beispiel im «Bildhaueratelier», die durch eine kühl gedämpfte Lichtführung zu verhalten poetischem Leben erweckt werden. Zender weiß den Zauber der Erscheinung der Dinge und ihre Beziehung zum Menschen meisterhaft einzufangen und in der farblichen Durchbildung zum reifen Werk zu gestalten.

E. A.

Lausanne

Léon Bonhomme

La Vieille Fontaine, du 21 avril au 12 mai

C'est une bien curieuse et intéressante exposition que l'on pouvait voir à la galerie de la Vieille Fontaine, et qui jette un jour étrange sur l'histoire de l'art du début de ce siècle. Bonhomme méritait-il ou ne méritait-il pas d'atteindre à une plus grande célébrité, et la gloire de Rouault, son camarade d'atelier, est-elle responsable de l'obscurité partielle dans laquelle est resté, après sa mort, celui qui fut, plus exclusivement que Rouault, le peintre des filles perdues? La question a été souvent posée, et nous ne nous chargeons pas de la trancher. Nous nous contenterons de constater, ce qui saute aux yeux, la communauté de sujets traités pendant une certaine époque par les deux artistes, et une indiscutable parenté de leurs écritures à ce moment-là. Et puis tout de même le grand talent de Bonhomme, indéniable, et qui se retrouve à mille signes dans chacune de ces pages où, amer, impitoyable, révolté et cynique comme le sont seuls les tendres, il évoque la vie des milieux qu'il connaissait si bien.

Utilisant les ressources d'un réalisme puissant et l'acuité incisive d'un trait bref, haché, il campe dans un style nerveux ses personnages et leur ambiance, accuse les caractères par un détail prestement accroché au passage, et, relativement sobre de moyens quand on y regarde de plus près, crée surtout un décor, un climat qui par ses éclairages nous mène tout près du drame. Un drame tout simple, sans histoire, et qui ne s'écrit pas, du clown dérisoire, de la déchéance accomplie, des destins malheureux de ceux qui, comme l'écrit si justement André Warnod, sont «au fond du trou».

Ce qui frappe finalement dans ces pages, c'est malgré les sujets qui prêtent ordinairement à une sentimentalité facile, à la romance, l'absence de pittoresque, et c'est peut-être à ce signe que l'on reconnaît le mieux le grand peintre. Illustrative parfois, l'œuvre de Léon Bonhomme n'est jamais anecdotique et l'émotion naît, à ce contact, non du sujet mais du style de l'homme qui s'en est servi. Ce sont les accents de la révolte, de la souffrance, du dégoût de Bonhomme qui éclatent dans ces chairs douteuses et ces faciès inquiétants. Mais c'est aussi tout l'art, à la fois violent et subtil, que l'on retrouve dans le jeu mouvant des lumières et des ombres qui donnent à ces scènes leur véritable sens, pénombre de lieux clos que viennent animer les éclats sourds de la couleur.

Léon Bonhomme, qui mourut un soir brusquement, en 1924, est certainement un grand peintre. Sans qu'il soit nécessaire de dresser sa figure disparue contre celle de Rouault, on a le devoir de protester contre l'incompréhensible silence qui s'est fait autour de son œuvre depuis sa mort. G. P.

André Ramseyer

Galerie de l'Entr'acte, du
24 avril au 7 mai

André Ramseyer est un des rares sculpteurs qui, en Suisse romande, sont épris des nouvelles formes d'esthétique où il faut bien voir la véritable expression de notre temps. Neuchâtois, il a donné en son exposition de la Galerie de l'Entr'acte un aperçu très convaincant de son pouvoir et d'un travail qui montre en lui un fort sérieux représentant de l'art nouveau.

André Ramseyer est un jeune qui, de Léon Perrin, à La Chaux-de-Fonds, à Zadkine à Paris, a suivi l'enseignement de plusieurs maîtres avant de

créer son monde à lui. Son œuvre aujourd'hui s'affirme dans toute sa force et dans toute sa maturité et nous apporte mieux que la défense d'une tendance, l'expression rigoureusement personnelle d'un homme qui aime la vie et qui cherche à en traduire quelques aspects fondamentaux.

Inventif, créateur, Ramseyer ne répudie cependant pas la nature et les sujets qu'elle peut lui offrir. Ceux-ci d'ailleurs seraient plutôt à considérer comme faisant partie d'un matériau qui par ses mains subit de multiples transformations et vient servir après cette opération une idée centrale. Ainsi le corps humain devient un instrument d'expression, perd son caractère naturel pour transcrire dans l'espace des formes qui le dépassent et atteignent à une symbolique qui ne doit rien aux ornements et aux attributs accessoires. Dans certains animaux, Ramseyer recherche la noblesse de l'attitude; dans ses torsos, le jeu des volumes et des courbes sinueuses des formes. Ce sont des pièces dont la beauté nous cause une joie physique. D'autres groupes par contre ont d'autres ambitions et, par la solution de problèmes architectoniques, un savant aménagement des pleins et des vides, la création à l'intérieur d'un volume théorique d'un véritable cube d'air, enfin l'accord rythmique très équilibré des masses, atteignent à une signification très étendue. C'est le cas de pièces qui s'appellent «Conversation», «Nuit», au mouvement concentrique étonnamment cohérent, et de son «Prisonnier» qui est tout à la fois, dans une unique figure, prisonnier et prison, et qui évoque le climat moral même de la réclusion.

Pas une pièce, dans cette exposition d'une parfaite tenue, qui ne plaise pour la signification plastique du mouvement, pour son irréprochable harmonie. De très beaux dessins à la plume, des gravures en couleurs la complétaient heureusement et ont permis de mieux juger encore un talent qui mérite d'être signalé au public. G. P.

Lugano

Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung

Villa Ciani, 17. April bis 29. Juni

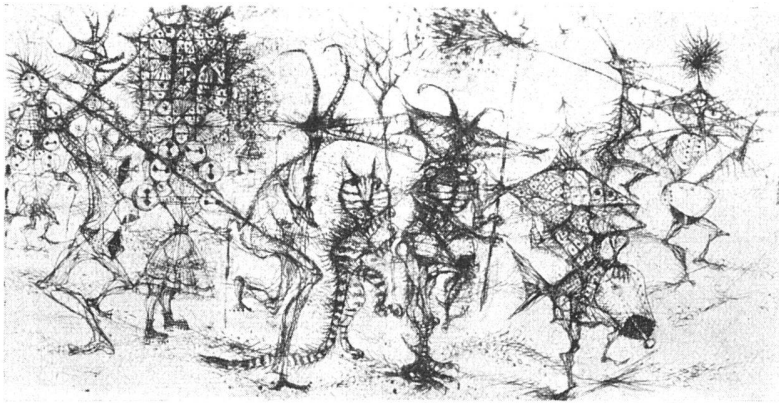
Auffallender noch als die beiden vorangegangenen Schwarz-Weiß-Ausstellungen in Lugano zeigt die dritte Bien-

nale die Klippe, an der sich Strömungen brechen. Die Reglements Vorschrift, wonach jeder Staat nur solche Repräsentanten für Lugano auswählen darf, die hier noch nicht ausgestellt haben, zeitigt zwiespältige Folgen: Neues frischt belebend auf; wo der Zufluß an Gültigem indessen weniger rasch und stark aus den Tiefgründen aufsteigt, scheint ein Absinken des Quellspiegels unvermeidlich.

24 Staaten sind diesmal mit 380 Werken von 97 Künstlern vertreten. Von ihrer Signatur läßt sich nichts Verbindliches über das Herkommen ablesen. Hart neben dem an jede Gürtelschnalle von Wams oder Panzer hingegebenen Stift des Genremalers hängt in der nach Nationen gegliederten Schau der Tuschenkunst, der Kohle- und Bleistiftzeichnung, des Holz- und Kupferstichs, des Linolschnittes und der Lithographie der kühnste Nachweis abstrakten Kunstschaffens. Groß, beinahe unermeßlich erscheint die Spannweite in der Differenzierung innerhalb der verschiedenen Stilrichtungen und Techniken. Bianco e Nero steht hier vornehmlich im Zeichen des Disegno im florentinischen Sinne: der Ideengestaltung wie der freien Studie.

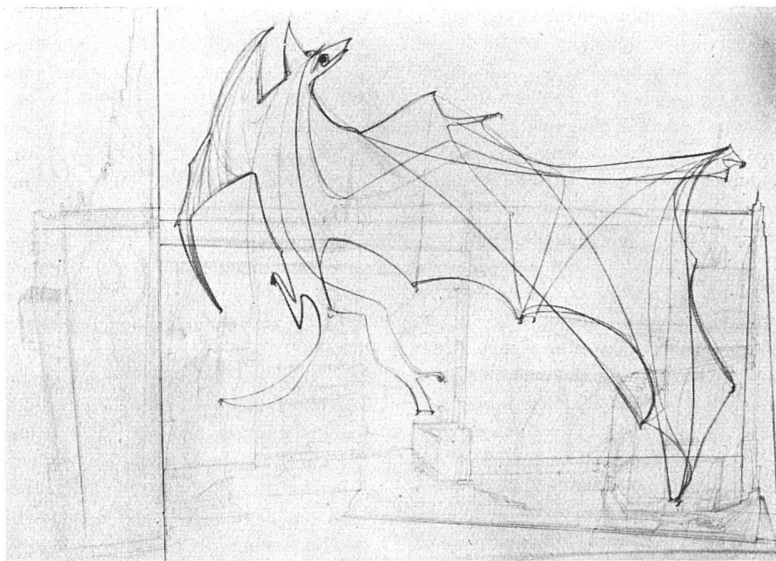
Der Italiener Gulino offenbart von neuem das Landschaftsgefühl des Südländers und den sanften Willen, das Bild rein in die Fläche einzubauen. Seine zartlinigen Parallelschraffen heben aus dem feinsten Rastergewebe der Radierung die Tontiefen des Grau in Grau prachtvoll differenziert hervor. Die traditionelle Technik der Diagonal-Schraffur, der eine geheime Ruhe innewohnt, wird von den Schülern Morandis sinnvoll gepflegt. – Virtuoso stichelt der Luganeser Malerpoet Felice Filippini seine fließenden Bänder in den Druckstock; sie geben seiner «Abendrunde» die geheime Spannung und Unruhe, ebenso in der von der Jury bevorzugten Komposition «Stanza», einer strenggegliederten Sartreschen Vision. Am auffallendsten stößt der Deutsche Ewald Mataré in seinem kolorierten Holzschnitt «Kühe» durch eine Konzentration des Wesentlichen ins Symbolische vor.

Eine ansehnliche Gruppe der Beherrscher von Stechbeutel und Hohleisen hält sich ans Gegenständliche; manche bebildern ihre Holzschnitte mit ganzen Szenen, besonders linienkräftig die Bulgaren. Auch die Griechen Velissarides und Moschos sowie der Pole Panek stellen sich – vorwaltend durch lineare Umrißschnitte – als Illustratoren vor, die um die Wirkung der Paral-



Hans Fischer, Maskenzug. Radierung. Großer Preis 1954

Aus der Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung, Lugano

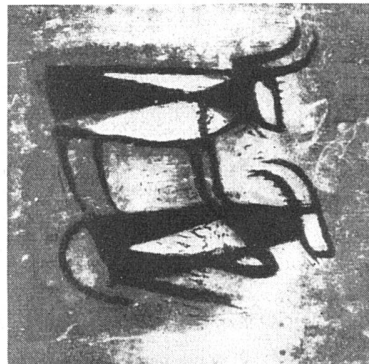


Heinz Battke, Die Fledermaus. Zeichnung



Felice Filippini, La Stanza. Linolschnitt

lenschaffen wissen. Mit kristallisch gebrochenen Linien schafft der Italiener Marangoni eindrückliche Holzschnitte,



Ewald Mataré, Kühe. Farbiger Holzschnitt
Photos: V. Vicari, Lugano

deren drängende Kraft in die Fläche gebannt wird.

Bei den Radierungen gehen subtil geritzte Landschaftselemente mit figürlichen Stichen oder Schnitten nebeneinander her: mit ungezählten hingestrichelten Zügen arbeitet die Schwedin aus ihrem Selbstbildnis das Wesen-

hafte heraus, indessen der Finne Niemen in seinem «Zirkuspferd» mit Kalkanadelabschattierungen Manege-Atmosphäre überträgt.

In Erinnerung an Georges Dessouslavy, der in der Jury der bisherigen Schwarz-Weiß-Ausstellungen mitwirkte, zeugen manche vortreffliche Blätter für seine subtile Kunst, vor allem der reiche «Spaziergang», und seine «Arbeiterin beim Kämmen», welche durch die beherrschte Kontrastauswägung des flächigen Schwarz-Weiß gewinnt. Der Engländer Richards wirbt in seinen «Dancing Costers» überzeugender für seine Eigenart als in den kolorierten Lithographien. Gegenüber seiner aus großen Schwarz- und Weiß-Flächen gewirbelten, durch Arabesken gesteigerten Bewegung wirkt die Parklandschaft «Haus des Poeten» von Anthony Groß idyllisch verhalten. Hier hält sich die novellistisch kitzelnde Nadel nah an die Funktion der Tuschfeder.

Blätter, in denen ganz die Linie herrscht, wo sie voll geheimer Spannung ist und Nerv und Umriß zugleich gibt, sind vor allem die «Fledermaus» von Battke (Deutschland), die ihre Flügel um die verblässende Domstruktur spannt, und die Nebellandschaft des Belgiers Hendrickx.

Aus haarfeinen Linienbüscheln lösen sich auf der Radierung «Maskenzug» von Hans Fischer die zartesten Umrisse volkstümlicher Fasnachtsgestalten und des Spuks dämonischer Unwesen. Diesem hervorragenden Ausweis eines von phantasie reichem Geiste beschwingten Schaffens hat die Jury den Großen Preis der III. Biennale zugesprochen. Daneben zeigen die Illustrationen zu Aesops Fabeln (Gabe der Schweizerischen graphischen Gesellschaft) die glücklichste Begegnung von Talent und Stoff, und die edlen, Weiß in Schwarz gezeichneten «Fische im Netz» verstärken die Preiswürdigkeit dieses geistvollen Künstlers. Die beiden andern Schweizer, die außer Fischer, Dessouslavy und Filippini ausstellen, Adrien Holy und M. A. Christ, neigen in ihren Lithographien und Kreidezeichnungen der malerischen Darstellung zu.

Zur Wertung der hier eher zurücktretenden Abstraktionen – der visionäre «Morgen» des Japaners Takei bleibe nicht unerwähnt – empfiehlt sich ein Gang durch die benachbarte «Galleria Giardino», wo gleichzeitig die erste Auslandsausstellung von über hundert ausgewählten Drucken des Wettbewerbes Deutscher Museen 1953 einen eindrücklichen Begriff modernen Kunstschaffens vermittelt. Der Zwang

durch die geforderte Technik (Holzschnitte von mehreren Tafeln) wirkt sich äußerst fruchtbar aus. *ki.*

Die Preise

Großer Preis (1200 Fr.): Hans Fischer (Schweiz) für seine Radierung «Maskenzug».

Neun weitere Preise zu je 750 Fr.: Joseph Hendrickx, Belgien (Zeichnung «Landschaft»); Svend Wiig Hansen, Dänemark (Zeichnung «Am Meer»); Heinz Battke, Deutschland (Zeichnung «Die Fledermaus»); Ewald Mataré, Deutschland (Farbholzschnitt «Kühe»); Anthony Gross, England (Radierung «Das Haus des Poeten»); Ceri Richards, England (Lithographie «Dancing Costers»); Nunzio Gulino, Italien (Radierung «Winkel in Urbino»); France Mihelic, Jugoslawien, (Linoschnitt «Volkstänze»); Felice Filippini, Schweiz (Linoschnitt «La stanza»).

Die Jury setzte sich zusammen aus: Aldo Patocchi, Lugano (Präsident); Mitglieder: Jacques Villon, Frankreich; Giuseppe Viviani, Italien; Maurice Barraud, Genf; Ernst Morgenthaler, Zürich.

Luzern

Ernesto Schieß – Meinrad Marty

Galerie an der Reuß, 24. April bis Mitte Mai

In der Schweiz herum eher unbekannt, vielen Baslern, besonders Sammlern, aber ein Begriff, ist Ernesto Schieß (1872–1919), dem die Galerie an der Reuß Gastrecht gewährte, eine recht bemerkenswerte Erscheinung. Der aus vermögendem Basler Haus Stammende ging im Leben wie in der Kunst seine eigenen Wege. Die ungefähr 50 Ölgemälde, vorwiegend Landschaftsbilder aus den letzten Lebensjahren, die in Luzern zu sehen waren, vermittelten einen guten Ausschnitt seines künstlerischen Schaffens, das Schieß nach allerlei Abenteuerepisoden als Dreißigjähriger aufgenommen hatte. Sein Werk ist großenteils ein gemaltes Tagebuch. Ständig Malkarton mit sich führend, fand er überall auf seinen Reisen (Italien, Südfrankreich, Spanien, Algerien, Marokko) Landschaften und Menschen, die er des Aufzeichnens wert hielt. Schieß liebte es, mit äußerst sparsamen malerischen Mitteln, mit einem Minimum an Farben und Tönen, sozusagen mit fast

nichts, seine Sujets festzuhalten, und wir staunen, mit welcher Meisterschaft ihm dies gelang. Hauchzart, impressionistisch, mit einem Blick fürs Wesentliche – es fiel in der Ausstellung die Bemerkung, man hätte einen Vorläufer Varlins vor sich – hält er eine Fülle von Atmosphäre fest und bleibt trotz sparsamsten Mitteln stets reich an persönlichstem Ausdruck. Einzu-reihen ist der eigenwillige Basler allerdings nicht: In der allgemeinen Richtung impressionistisch (in seinen Frühwerken stand er Liebermann nahe), findet er später Töne, wie sie uns Heutigen bei einem Barraud oder Einbeck begegnen.

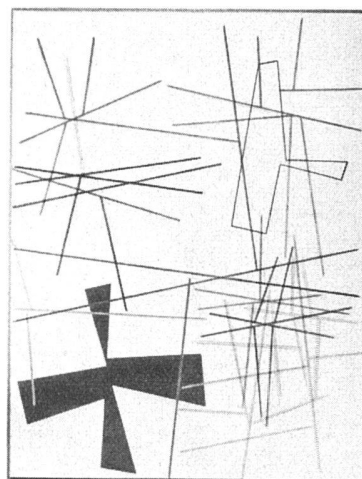
Die Plastik war mit dem Innerschweizer Meinrad Marty vertreten. Seine Kleinfiguren wirken zierlich und voll zugleich, die Porträts lebendig, und die größeren Plastiken, volle Frauenfiguren, sind bildhauerisch sehr empfunden und erfüllt. *h. b.*

St. Gallen

Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943

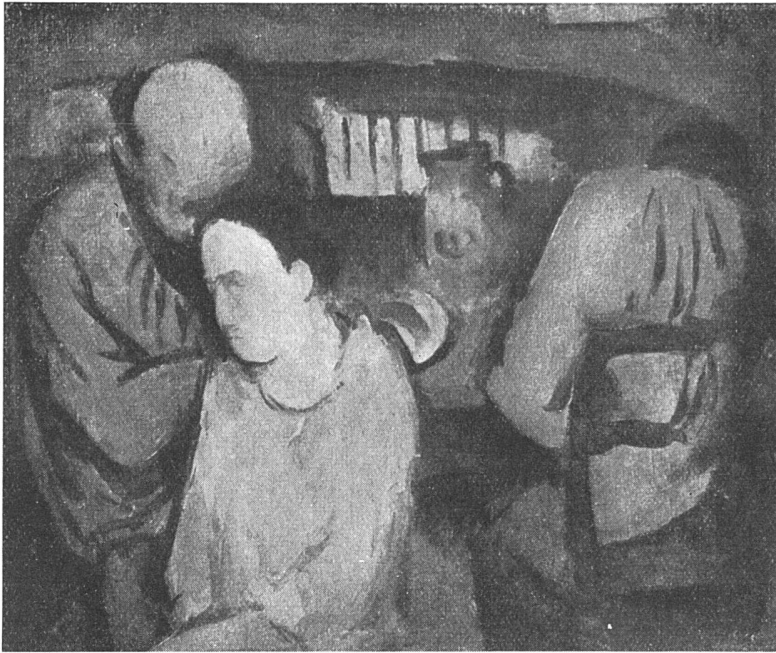
Kunstmuseum, 25. April bis 23. Mai

Vom Berner Kunstmuseum übernahm der junge initiative St.-Galler Konservator *Hanhart* die schöne Ausstellung. Für die Ostschweiz bedeutete dies ein Wagnis. Daß es sich lohnte, bewiesen schon an der Vernissage die eifrigen Diskussionen der Besucher. Dem Berner Kunstmuseum aber kann man es gar nicht hoch genug anrechnen, daß es ohne äußeren Anlaß in Zusammenarbeit mit Hans Arp und Marguerite Hagenbach diese prachtvolle, konzentrierte Nachlaßausstellung veranstaltet und so mit allem Nachdruck wieder auf die Bedeutung von Sophie Taeuber-Arps Kunst hingewiesen hat. Seit Sophie Taeubers tragischem und viel zu frühem Tod sah man wohl hie und da auf Ausstellungen von privaten Sammlungen und öffentlichen Stiftungen (Em. Hoffmann-Stiftung in Basel zum Beispiel) einzelne Werke; aber das Bewußtsein für die große Bedeutung ihres Gesamtwerkes innerhalb der modernen Kunst wurde dadurch nicht wachgehalten. Wie groß ihre Bedeutung ist, wie schön und vor allem wie frisch ihr Gesamtœuvre heute vor uns steht, das offenbart aufs neue diese Ausstellung. Um so mehr und um so nachhaltiger, als seit der Entstehung all dieser Bilder, Wandbildentwürfe, Illustrationen und Holz-



Sophie Taeuber-Arp, *Linienkomposition*, 1941/47. Farbstift. Privatbesitz Zürich
Photo: Historisches Museum St. Gallen

reliefs genügend «Bewährungszeit» vergangen ist. Eine Bestätigung dafür, wie sehr Sophie Taeubers Kunst in all den Jahren «gehalten» hat, wie wenig sie auch heute als veraltet oder «überholt» gilt, ist die Tatsache, daß man in diesem Jahre ein Wandmosaik in der südamerikanischen Universität Caracas ausführt. Daß so etwas möglich ist, zwölf Jahre nach dem Tod dieser außerordentlichen Künstlerin, beweist u. a., daß Sophie Taeuber auch von ihren theoretischen, kunstpädagogischen Zielen – eine gewisse geometrische Normierung der Formen, ihre Weiterentwicklung und Ausarbeitung durch ein Künstlerkollektiv – einiges erreicht hat. Das erste Zeugnis für eine solche Arbeit, die abstrakten Wand- und Decken-Bilder im Straßburger Café Aubette 1927/28 (zusammen mit Arp und Van Doesbourg) sind leider nur noch in den allerdings sehr schönen, tafelbildgroßen Maquettes vorhanden und ausgestellt. Durch törichten Unverstand wurden die ausgeführten Bilder, nachdem sie den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten, beim Besitzerwechsel des Cafés zerstört. Dem Gesamtwerk jedoch kann nicht einmal dieser Verlust Abbruch tun. Es bestätigt sich vielmehr wieder – bei Sophie Taeuber sogar besonders stark und eindeutig, weil die Grundelemente ihrer Kunst geometrisch, also fast genormt sind –, daß Künstlertheorien und kunstpädagogische Ziele immer nur an zweiter Stelle bedeutsam sind. Was der einzelne begabte Mensch daraus macht, zählt. Gerade hier, wo perioden- und das heißt oft jahrelang mit den gleichen Elementen gearbeitet wird. Es waren diese Serien von Bildern, Reliefs und Zeichnungen, die in



Carl Roesch, *Tischgesellschaft*, 1915

Photo: Susi Kolb, Schaffhausen

dieser Ausstellung aufs neue offenbaren, wie reich und vielfältig, wie lebensvoll, rhythmisch und poetisch beschwingt Sophie Taubers Kunst ist. Wie das Organische und das Harmonische der Entfaltung – der Einzelform so gut wie des Lebenswerkes – zum Grundlegenden gehören. Die chronologisch sich folgenden «Serien» steigerten diesen Eindruck in ganz erstaunlicher Weise. Obschon es schwer fällt, innerhalb dieses Œuvres, das zu jedem Zeitpunkt in sich vollendet und erfüllt erscheint, einer Periode den Vorzug zu geben, heben sich doch die Kreiskompositionen Ende der dreißiger Jahre, die prachtvollen Rundreliefs, die Voluten, Muscheln und Blumen als etwas vom Beschwingtesten und Beglückendsten vom übrigen Œuvre ab. Denn der Ausklang des Werkes, die «Linien, auf chaotischem Grund sich verlierend», die «Linienpassionen» und die letzten dynamischen Konstruktionen spiegeln nicht nur in ihren Titeln, sondern auch in ihren Stimmungen wieder, was sich in den Jahren zwischen 1938 und 1942 in der Welt abgespielt hat. *m. n.*

Schaffhausen

Carl Roesch

Museum zu Allerheiligen,
10. April bis 30. Mai

Eine Jubiläumsausstellung für Carl Roesch? Wer das Werk dieses Künst-

lers kennt, der wird mit dem Gefühl der Resignation an eine solche Veranstaltung denken, bleiben davon doch notwendigerweise gerade diejenigen Leistungen ausgeschlossen, welche die eigentlichen Höhepunkte im Œuvre Roeschs bedeuten: Mosaik, Wandbild und Glasmalerei. Auch eine Schau von über 200 Zeichnungen und Tafelbildern – es ist die bisher umfassendste Ausstellung des Werks von Roesch – vermag für die fehlenden Monumentalwerke keinen Ersatz zu bieten, leben doch diese wie jene nach ihren eigenen, gattungsmäßig verschiedenen Formgesetzen. Das will in keiner Weise heißen, daß Roesch als Zeichner oder Staffeleibildmaler nichts Wesentliches auszusagen habe, daß ihm Zeichnung, Aquarell oder Ölbild nur Mittel zum Zweck seien, daß er sich mit diesen Dingen nur gleichsam hinter seinem eigenen Rücken beschäftige. Das menschliche Wesen des Künstlers, die Eigenart seines Erlebens und seine formalen Zielsetzungen werden aus den Werken dieser Schau ebenso sichtbar und deutbar wie aus seinen Wandgemälden.

Aufschlußreich ist schon das zunächst scheinbar Zufällige, die Wahl der Themen und Motive. Sozusagen ausgeschlossen sind das Porträt und das eigentliche Stilleben. Auch die reine Landschaft ist kaum vertreten; dagegen finden wir schon in frühen Zeichnungen und dann immer wieder bis in die jüngsten Gemälde die Figurengruppe, eine durch ihre Beschäftigungen, ihr Schicksal oder ihre Neigungen

zu einer spannungsvollen Einheit zusammengefaßte Anzahl von Menschen, die ihre Individualität in der Hingabe an das gemeinsame Werk weitgehend aufgeben, sie aber gesteigert zurückgewinnen durch die Formensprache des Malers. Es ist nicht mehr die Individualität, die der Porträtist zu erfassen versucht durch die Wiedergabe und Klärung der Erscheinung, sondern eine Individualität, die der Mensch gewinnt durch seine Stellung in der Welt und zu seinen Mitmenschen. Durch seine Komposition also deutet uns der Maler das Wesen des Menschen, der als Einzelwesen typische Züge annimmt, in der figürlichen Komposition aber durch die Anordnung in der Fläche, die für den Maler die Welt bedeutet, wieder Eigenleben gewinnt. Diese Typisierung des Einzelnen zugunsten des Zusammenklanges, die Intensität des Erlebens, die in einer schlackenlosen Form zum Ausdruck drängt, das alles bringt eine notwendige Bescheidung auf einen kleinen Motivkreis mit sich.

Diese Bescheidung hat zunächst Gründe, die im menschlichen Wesen des Malers liegen: Roesch lebt und atmet in seiner engeren Heimat, in der Kleinstadt unter Handwerkern und Bauern, die nicht von ihrer Scholle zu trennen sind. Er sucht nicht das zufällige, «sensationelle» Augenerlebnis, sondern das, was sich ihm in immer wiederkehrender Begegnung zu wesenhafter Erkenntnis geklärt hat. In der Liebe zur beschränkten Stoffwelt gleicht er selber dem Bauer oder Handwerker.

Um so mehr Gewicht gewinnt nun für den Künstler die Frage der Form. Weltweit sind die Anregungen, die er aufnimmt und verarbeitet, ohne in allen Wandlungen sich selber untreu zu werden. Romantische Stimmung durchzieht die ersten Zeichnungen und Bilder, dann glühen in verhaltener Übersetzung die hellen Farben der Impressionisten auf; entscheidend trifft ihn das Erlebnis der Formensprache Cézannes. Was zuerst Stimmung war, die ans Motiv gebunden blieb, das wird jetzt expressive Schau, die sich im bewegten Gefüge der Umrißlinien und in bedeutungsgeladenen Farbklangen zum Bildorganismus fügt.

Die «Tischgesellschaft» von 1915 zeigt schon das innerste Anliegen des Künstlers. Nicht aus einer porträtthaft-genaue Wiedergabe von Einzelteilen sollen wir die Schicksalsgemeinschaft dieser drei Menschen kennenlernen, sondern aus ihrer Anordnung in der Bildfläche, aus dem Spannungsfälle

zwischen den beherrschenden Blau- und Brauntönen, aus dem stumpfen Licht, das die auseinanderstrebenden Figuren schicksalhaft zusammenbindet.

Wie weit sich die Mittel wandeln, mit denen der Maler dieses Ziel verwirklicht, das wird uns sichtbar in der «Heimkehr vom Feld» von 1948. Beherrschend und durch große Formen alles Zufällige ausschließend, treten die beiden Gestalten in den Vordergrund. Sie werden weniger durch Licht und Atmosphäre mit der Landschaft verbunden, sondern durch die intensiven Farben der roten Ackererde und der grünen Vegetation, Farben, die in lebendigen Reflexen die Gestalten umspielen und sie nicht nur formal, sondern auch ihrem ganzen Lebensgefühl nach mit ihrer Umgebung zusammenwachsen lassen.

Roesch umwirbt seine Motive mit einer nie nachlassenden Spannkraft so lange, bis sie sich ihm mit all ihren Einzelformen im Zusammenklingen eines Ganzen ergeben. Im Ganzen liegt für ihn der Sinn, das Ganze ist für ihn innerstes Erlebnis und letztes Ziel. In allen Wandlungen seiner Technik und seiner Ausdrucksmittel bleibt dieses Ziel unverrückbar bestehen, und gerade das wird uns in dieser Ausstellung zum beglückenden Erlebnis. Wir wünschen dem Jubilaren, daß ihm diese Spannkraft noch durch viele schaffensfrohe Jahre hindurch erhalten bleiben möge!

H. Steiner

Zürich

August Macke

Kunsthaus, 24. April bis 30. Mai

In seinem ergriffenen Nachruf auf den im Ersten Weltkrieg gefallenen August Macke schreibt Franz Marc, der seinem Freunde im Soldatentod nachfolgen sollte, am 25. Oktober 1914: «Und die mit ihm arbeiteten, wir, seine Freunde, wir wußten, welche heimliche Zukunft dieser geniale Mensch in sich trug. Mit seinem Tode knickt eine der schönsten und kühnsten Kurven der deutschen künstlerischen Entwicklung jäh ab; keiner von uns ist imstande, sie fortzuführen.»

Die Macke-Ausstellung des Kunsthauses, die gegen 150 Arbeiten aus fünf Schaffensjahren vereint, läßt diese Klage Mares verstehen. Macke stand auf der Sonnenseite jener unwitterten Jahre. Er greift mitten in die vielfältigen Probleme seiner Zeit,

und die Probleme ergreifen ihn von allen Seiten. Aber immer bleibt er sicher, immer hell und heiter begeistert. Man glaubt den Berichten, die von der menschlichen und geistigen Faszination erzählen, die von ihm ausgeht. Die künstlerische Grundveranlagung ist außerordentlich. Der Sensibilität des Auges entspricht die intensiv und mit offener Freiheit sich bewegende Sicherheit der Hand. Pinselzug und Führung des zeichnerischen Striches könnten mit dem souveränen Bogenstrich eines Geigers verglichen werden, der durch seine Balance von Zug, Druck und Schweben die Töne Welt in Schwingung versetzt und damit zugleich den Hörer beschwingt. Die gleiche Beschwingung liegt über der Fassung der Bildthemen, die zu meist betont aus der Welt der Farbe stammen; die Gärten mit Pflanzen und Tier, die Straßen mit flanierenden und schauenden Menschen, die afrikanische Sonnenwelt. Alles scheint unproblematisch und mit seltener Direktheit angepackt; es scheint. In Wirklichkeit hat Macke den Bildaufbau gründlich durchdacht, durchschafft und ist dabei zu sehr verschiedenen Bildstrukturen und Kompositionsbauten gelangt, von denen aus die spontane Farbklänge Welt zusammenhält und als Gestaltung spricht.

Abgesehen von einigen kleinen Farbstiftzeichnungen von 1907 beginnt die Zürcher Ausstellung mit Arbeiten des Zweiundzwanzigjährigen aus dem Jahr 1909. Damals kannte Macke schon Italien, Paris, London und die Niederlande. Vor allem hatte er als Schüler der Düsseldorfer Akademie und der Kunstgewerbeschule Eindrücke im Kreis des Düsseldorfer Schauspielhauses erhalten, wo er wie ein Sohn im Hause der enthusiastischen Schauspielerin Louise Dumont verkehrte und mit Literaten eng befreundet war. Mag sein, daß manche Bildstruktur bei Macke aus dieser intensiven Beziehung zur Welt des Theaters sich gebildet hat. Auf die durch Reisen unterbrochene Düsseldorfer Zeit folgen verschiedene Aufenthalte in Kandern in Südbaden, die zum Anlaß von häufigen Besuchen im Basler Kunstmuseum werden. Dort sind Macke die Augen aufgegangen, daß die entscheidenden künstlerischen Dinge in der französischen Malerei vorgefallen sind, und von Basel aus ist Macke 1907 zum erstenmal nach Paris gegangen. Übrigens hat zwei Jahre vorher auf der Durchreise in Zürich Hodler auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht. Die Arbeiten von 1909, mit denen die Zür-

cher Ausstellung beginnt, tragen secessionistische Züge, breit gestrichene Pinselzüge, flächenhafte Vereinfachung. Manches erinnert an den jungen Hofer, den Macke nach seiner Heirat im Oktober 1909 in Paris besucht und der ihn stark beeindruckt hat. Fünf Jahre hatte Macke damals noch vor sich. In ihnen spielt sich nun ein höchst bewegtes Entwicklungsschauspiel ab, das – erstaunlich in jener Epoche und doppelt erstaunlich bei einem damaligen deutschen Künstler – jedoch von allem Heftischen sich völlig freihält. Der Weg geht zunächst zu malerischen Strukturen, die an farbige Teppiche sich anschließen. Die Übersiedlung nach Tegernsee im Oktober 1909 führt zur Freundschaft mit Marc, zur Beziehung zu Kandinsky und Klee und zur Mitarbeit am «Blauen Reiter». Aber erst 1912 – nach langer Ausreifung (bei Macke zählen die Monate!) – erscheint die zum Durchbruch gelangte Bildvorstellung: das abstrakt-kristallinische Gesamtgefüge, in das die reale Welt gleichsam eingespannt wird. Auch hier wieder ohne jede Heftigkeit, sondern mit der stupenden Fähigkeit, das Bild in entspannter straffer Komposition aufzubauen. Als weiterer entscheidender Schritt erfolgt nach einem neuen Besuch in Paris, wo Delaunay in Mackes Gesichtskreis tritt, unter deutlichem Einfluß Delaunays der Übergang zu der gleichsam von innen leuchtenden Farbgebung. Jetzt hat Macke seinen endgültigen künstlerischen Standort gefunden. Wenig mehr als ein Jahr bleibt ihm noch, in dem er eine Fülle von Werken schafft, die – wie das «Mädchen mit dem Fischglas» oder die «Landschaft mit Kühen und Kamel» – zu den großen Werken der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts zählen. Im April 1914 machte dann Macke gemeinsam mit Moilliet, den er 1909 in Bern durch seine Frau kennengelernt hatte, und mit Klee die denkwürdige Reise nach Tunis und Kairouan, wo Macke transparente und teilweise in eine traumhafte Formensprache übergehende Aquarelle gemalt hat, in denen er sich mit der künstlerischen Ausdrucksweise Klees eng berührt. Die Zürcher Ausstellung, in der man das ganze Werden der Mackeschen Kunst verfolgen kann, zeigt mit aller Deutlichkeit die Fülle der Anregungen, die Macke in sich aufgenommen hat. Zwei Dinge sind hierbei entscheidend: er hat sich mit den wichtigen und richtigen Dingen seiner Zeit – mit dem Kubismus, mit Delaunay, mit dem frühen Kandinsky, mit Jaw-

lensky und auch mit Léger, Marc nicht zu vergessen – auseinandergesetzt, und er hat die Eindrücke, die tief gewesen sind, organisch integriert. Eine prophetische Natur ist Macke nicht gewesen; um so mehr war er ein wunderbarer Seismograph, in dessen Ausschlägen man Mackes austrahlende Sensibilität und das Beben seiner Zeit wahrnimmt.

Angesichts der Anordnung der Ausstellung stellt sich die Frage, ob nicht chronologische Abfolgen am klarsten und unmittelbarsten den Zugang zum geschlossenen Œuvre eines Malers vermitteln. Wobei natürlich nicht schulmeisterliche Trockenheit, sondern die Veranschaulichung des künstlerischen Lebensprozesses begleitend sein muß. Eine Vitrine mit Dokumenten – darunter Handschriftliches zur Entstehung des «Blauen Reiters» und u. a. ein köstliches Photo aus Afrika mit Klee und Moilliet – macht jene merkwürdige direkte Intensität lebendig, die unversehens von da aus auch auf die Betrachtung der Kunstwerke übergeht.

H. C.

Pietro Chiesa

Galerie Neupert, 24. April bis 20. Mai

Nach der großen, sehr erfolgreichen Ausstellung, die der unvermindert schaffensfreudige Senior der Tessiner Maler im vergangenen Herbst gemeinsam mit Cuno Amiet in Olten zeigte, wirkte seine zum großen Teil neue Bilderfülle überraschend. Unerschöpflich sind die Varianten seiner von hohem Standort aus gesehenen Bilder vom blauen Muzzanensee, der dann auf einer zartgetönten Schneelandschaft eine silbrige Helle zeigt. Das Farbenleuchten der Gartenblumen gibt der häuslichen Umwelt des Künstlers lebensfrohe Poesie; unter den Blumenbildern war eines von besonders freier Malweise und Komposition. Zu den besten Landschaften durfte man die von lichter Atmosphäre umwobene «Straße von Sorengo» zählen. Jung geblieben ist Chiesa auch in seinen liebenswürdigen Kinderbildern. Er hat eine familiäre Unbefangenheit, die seine Bildnisse und vor allem die Porträts und genrehaften Bilder von Kindern zum ansprechenden Schmuck der Heimstätten prädestiniert; sie wirken in kultivierter Weise gefällig und dank ihrer Natürlichkeit auch künstlerisch gediegen («Der kleine Cellist», «Ragazine nel cortile»). – Die Bildstickereien von Germaine Chiesa

dürften statt des Figürlichen mehr das Vegetativ-Ornamentale betonen, um die besondere Eignung dekorativer Textilarbeit auch im Kleinformat zur Geltung zu bringen.

E. Br.

Mark Buchmann

Orell Füssli, 24. April bis 22. Mai

Die rund siebzig graphischen Arbeiten – Bleistift-, Feder- und Pinselzeichnungen, Handätzungen und Radierungen in mehreren Farben, Ölkreide- und Fettstiftzeichnungen, Aquarell- und Temperamalerei – zeugten von einer ganz spezifisch graphischen Entfaltung des jungen Künstlers. Wenn in vielen Zeichnungen und Skizzen die reine Linie als die Form konsequenter zeichnerischer Darstellung und geistiger Konzeption angestrebt ist, so zeigen doch ökonomisch eingefügte Ton- oder Strukturflächen, daß die Linienichtmodisch-dekorative Manier, sondern das Ergebnis des Kampfes um die wesentliche Form darstellt. Wie materialempfindlich sich Buchmann verhält, bewiesen sowohl die nervöstrichigen Stiftskizzen auf Papieren mit ausgewähltem Korn und erlesener Struktur und Textur. Aber auch bei Handätzungen und Lithographie sind die perlende bis kratzende Ätzstruktur oder die körnige oder lavierende Tonigkeit des Steins besonders nachempfunden und schöpferisch verwertet. «Wir bauen» als Titel von einigen Illustrationen läßt sich im weitern Sinne über das ganze Werk Buchmanns setzen. Ob es sich um seine Landschaften oder um seine bevorzugten Pflanzen – Bäume, Sträucher, Disteln, Kakteen – handelt, immer sind sie konstruktiv empfunden und empfangen, neben der malerisch-poetischen graphischen Struktur, die Kraft und Schönheit ihrer Ausstrahlung aus der klaren geistigen Konzeption.

E. A.

Walter Jonas

Galerie Chichio Haller, 24. April bis 15. Mai

Mit einer beträchtlichen Anzahl von Ölbildern und Aquarellen gab Walter Jonas ein Bild seines jüngsten Schaffens. Er scheut sich nicht, die verschiedensten Methoden bildlicher Darstellung nebeneinander zu verwenden. Köpfe in breiter Freskomanier mit einem Schuß von Modigliani stehen neben Porträts von aufgelockerter expressionistischer Haltung. Auf beiden Wegen wird Lebendigkeit erreicht,

wobei äußerliche Schlagkraft dominiert. Im naturalistischen Sinn ablesbare Landschaften in expressiver Farbigkeit erscheinen neben Bildern in transformierter Thematik, die zu freien, bewegten Formen gelangt, ohne daß das Bildthema ganz verschwindet. In den meisten Bildern wendet aber Jonas Gestaltungsprinzipien an, wie sie für die Ecole de Paris bezeichnend sind; Abstraktionen also, die auf bestimmten Formthemen und deren Variationen beruhen.

Das Nebeneinander gegenständlicher und abstrakter Formgebung besitzt hier nichts Verwirrendes. Nicht im Sinne Picassos, wo die Methode von der Potenz der Sinneseindrücke und der Gestaltungsabsichten bestimmt sind. Sondern im Sinne der Anwendung, vielleicht der zufälligen Anwendung verschiedener Darstellungsmöglichkeiten. Der Maler weiß, was zu tun ist; die Akzentuierungen erfolgen bewußt; eine Veranlagung, sich in Farben auszusprechen, liegt gewiß vor. Aber es fehlt noch am Durchschaffen, Durchdenken, Durchgestalten, an der eigentlichen Vertiefung.

H. C.

Schwäbische Maler und Bildhauer

Galerie Palette, 9. April bis 4. Mai

Von den Werken der fünf ausstellenden Künstler fielen die Plastiken *Leonhard Österles* deshalb am meisten auf, weil sie ein ganz besonderes Maß an Auseinandersetzung mit den formalen Möglichkeiten räumlicher Darstellung offenbarten. Neben der Kleinplastik eines männlichen Aktes, der konsequent und künstlerisch empfindlich in einfacher, wesentlicher Kubik geschaffen ist, zeigten vor allem neueste Werke, wie zum Beispiel der überlebensgroße Männerkopf, den Zusammenhang mit der schalenmäßig den Raum umschreibenden Plastikkonzeption. Man empfindet die Faszination des Künstlers nach, wenn man beobachtet, wie Österle sich dem ernsthaften Spiel von positiver und negativer Form, von konkaver und konvexer Raumspannung, von Übergängen zwischen Fläche und flachem Raum, zwischen starker Krümmung und scharfer Kante usw. mit reichster Phantasie hingibt und in welchem Maße er dabei seinen Gegenstand doch einfängt oder sichtbar macht, sein Wesen zur Darstellung bringt. Gewiß ist der opak-materialisierte Raum immer nur an seinen Oberflächen sichtbar; um so packender ist die Wirkung, wenn die Führung

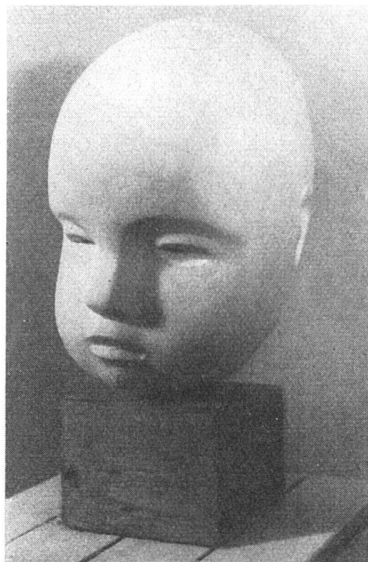
der Oberfläche den Blick ins Innere des Raumes leitet, wenn die Kanten das Gerippemäßige, also Konstruktives des Raumes, sichtbar und spürbar macht und schließlich die Komplexität der Durchdringungen und Raumwandlungen auf das Vorhandensein weiterer Dimensionen mehr geistiger und seelischer Art hindeuten.

Sämtliche ausgestellte Plastiken Österles waren in grauem Zement ausgeführt; es geht von diesem Material in seiner kühlen und fast fadenfarbigen Haltung eine eher abweisende Wirkung aus, es wird aber so der Bereich der plastischen Aussage ganz besonders auf die reine, abstrakte Raumform konzentriert. Österle will nicht den Charme des Materials, sondern möglichst reine Raum- und Oberflächengestaltung. Prof. *Alfred Lörchers* ansprechende Kleinplastiken, meist in Bronze, deuten die Formenwelt der modernen Kunst mit leicht dekorativem Einschlag.

Die drei Maler hatten es nicht leicht, neben der ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit Österles ihr eigenes Gesicht zu wahren. Es will nicht recht befriedigen, wie *Werner Roland* sich in mehr formal unbestimmten als impressionistischen Versuchen darbietet. Dem Kubismus von *Hans Gassebner* gelangen ihm oft gute Linienzeichnungen von Landschaften und lebendige Lichtführungen in den Farbrhythmen. *Alfred Wais* steht mit den ungeboreneren Farben und der spontan sich gebenden Vortragsweise in der Nähe expressionistischer Ausdrucksart. Den bündigsten Eindruck machten seine Farblithos, die ihre Stärke mehr im Dekorativen entfalten. E. A.

Pariser Kunstchronik

Es geht heute in gewissen Pariser Kreisen, die maßgebend auf den internationalen Kunstbetrieb einwirken, nicht mehr um die Frage, ob einer abstrakt oder gegenständlich malt, auch nicht, ob er geometrisch abstrakt oder expressionistisch abstrakt arbeitet. Vielmehr ist man jetzt bemüht, gewisse Maler, die «geburtsthaft-ursprüngliche» Flecken malen, von denen zu unterscheiden, die «akademische» Flecken auf ihre Leinwand bannen. Ein solch byzantinischer Streit wird gegenwärtig zwischen Charles Estienne und Michel Tapié ausgetragen, als ob diese beiden kritisch begabten Kunstschriftsteller gleichzeitig von einem Fleckfieber befallen wären. Man möchte ihn am lieb-



Leonhard Österle, *Kinderkopf*. Aus der Ausstellung in der Galerie Palette, Zürich

sten verschweigen, wäre er nicht symptomatisch für die überspitzte Situation, in der sich die neueste Richtung der Kunst befindet. Hans Hartung und Jan Pollock sind bereits Klassiker neben all den jungen «Tachistes», deren Malereien gleich Schimmelpilzen die Wände der Pariser Galerien erobern. Sogar die gediegene Galerie Maeght hat sich einem Tachiste zugewandt. Es ist niemand anders als *Tal Coat*, jener selbe Maler, der mit seiner kultivierten Salon-de-Mai-Malerei in der Galerie de France seine Erfolge gefeiert hatte. Heute sind es bei Maeght ausschließlich Großformate mit riesigen Wolken aus Nichts, mit fast nichts gemischt. Der Reiz dieser Flecken ist unbestreitbar. Auch bleibt wie bei einem Maltest immer etwas von der Persönlichkeit des Urhebers hängen. Doch welche Verschwendung von Leinwand, und welche Sparsamkeit an allem übrigen!

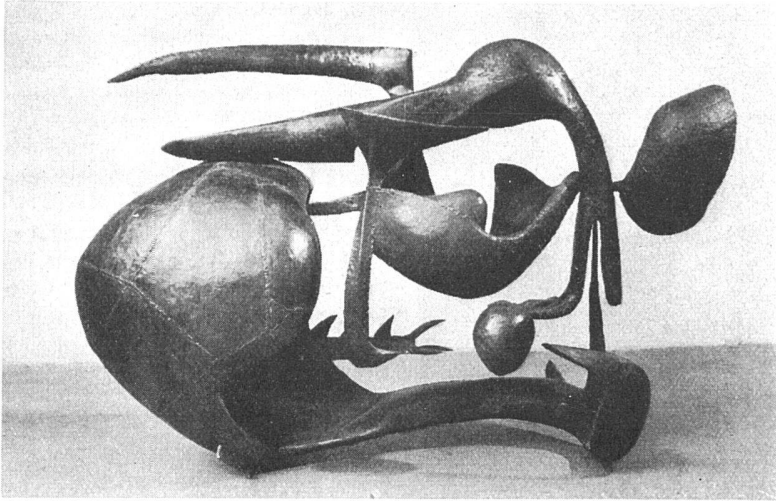
Bei Facchetti waren amerikanische Flecken von *Paul Jenkins* und *Downing* zu sehen, temperamentvoll und unhygienisch, so wie sie in einem Lande, wo das Ausspucken verboten ist, zum Bedürfnis werden. Darauf folgten Flecken von *Gillet* und *Laubiès*, die mit dem Preis der Fondation Fénéon ausgezeichnet wurden. Den Höhepunkt der abstrakten Ekstase sollte sich *Paul Mathieu* im Salon de Mai leisten, wo er versprach, am Vorabend der Vernissage eine acht Quadratmeter große Leinwand beim Scheinwerferlicht der eingeladenen Journalisten zu bemalen.

Dies sind andeutungsweise einige Aspekte der Entwicklung des abstrak-

ten Expressionismus, der die Kunst langsam ins Formlose und Unformulierte der Materie zurückführt.

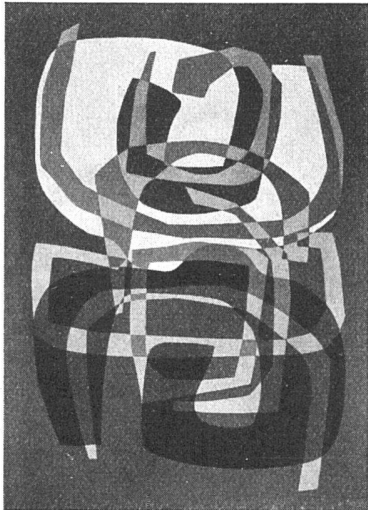
Willy Baumeister – Galerie *Jeanne Bucher*. Der 65. Geburtstag Willy Baumeisters wurde auch in Paris mit einer Ausstellung in der Galerie Jeanne Bucher gefeiert. Seit seiner letzten Pariser Ausstellung vor fünf Jahren hat sich das Werk Willy Baumeisters bedeutend gefestigt und bereichert. In seiner letzten Bilderserie, «Montaru» und «Montarui», verfügt Baumeister über eine bisher noch nicht erreichte Freiheit. Trotz manchen Parallelen zu dem abstrakten Expressionismus bewahrt Baumeister immer den Sinn für das zeichenhaft Deutbare und die dimensionale Aufteilung der Leinwand. Willy Baumeister ist mit Winter und Werner einer der wenigen deutschen Maler, mit denen man hier in Paris vertraut ist und mit denen der Kontakt auf französischer Seite spontan aufgenommen wurde. Eine sorgfältig ausgearbeitete Broschüre, die bei Gelegenheit seiner Stuttgarter Jubiläumsausstellung herauskam, wurde für den französischen Gebrauch mit einem Vorwort von Michel Seuphor eingeleitet. Den deutschen Text schrieb Will Grohmann.

Kurt Schwitters – Galerie *Berggruen*. Eine kostbare Retrospektive Kurt Schwitters mit Collagen und Gedichten wurde in der Galerie Berggruen eröffnet. Es war ein freudiges Erlebnis, dieses intime Werk voll ironischer Lebensklugheit in der diskreten, sorgfältigen Aufmachung, welche die Galerie Berggruen charakterisiert, beisammen zu sehen. Es gab hier einige Collagen, die kaum das Format einer Postkarte ausfüllen und die mit den unscheinbarsten Mitteln: einem Tram-billet, einigen Buchstaben aus Zeitungsinserten und einigen vergilbten Papierfetzen eine Welt voll Poesie und kostbarer Farbenklänge hervorzubringen. Hier spürt man das Erstmalige solcher Farbgedichte und die verinnerlichte Revolte gegen eine Welt der Vorurteile und der empfindungslosen Konvention. – Schwitters wurde 1887 in Hannover geboren. 1918 stellte er erstmals abstrakte Bilder in der Galerie «Der Sturm» in Berlin aus. 1919 entstand sein erstes «Merz»-Bild, das aus heterogenen Materialien ein «Gesamtweltbild» schuf. Seine «Merzmalereien» und seine «Merzgedichte» wurden zu seinem eigentlichen Lebensdada. 1922 erschien eines seiner eigenartigsten poetischen Werke, «Anna Blume», das in verschiedenen Varianten aufgelegt wurde: «Die Blume



Robert Müller, Skulptur. Galerie Craven, Paris

Photo: Luc Joubert, Paris



Leo Leuppi, Schwarz-Weiß-Kontrast, 1954.
Galerie Denise René, Paris

Anna», «Memoiren Anna Blumes in Blei, eine leichtfabliche Methode zur Erlernung des Wahnsinns für jedermann». Schwitters war mit Arp, Tzara, Raoul Haußmann und Seuphor befreundet und beteiligte sich später an der Gruppe Abstraction-Création. Bevor er 1935 aus Deutschland nach Norwegen flüchtete, schrieb er in Deutschland noch eine Reihe Merzgedichte, wie «Die große Säule oder die Kathedrale des erotischen Elends oder KdeE». 1940, nach der deutschen Invasion Norwegens, flüchtete er mit seinem Sohn nach England. Er starb 1948 in England. In der Schweiz wiesen Carola Giedion-Welcker und Hans Arp verschiedentlich auf diese eigenartige Persönlichkeit hin.

Robert Müller – Galerie Craven. Die eigentliche Überraschung der Pariser Frühjahrssaison war die Ausstellung des Schweizer Bildhauers Robert Mül-

ler in der Galerie Craven. Robert Müller trat hier gleich in seiner ersten Pariser Ausstellung mit einer künstlerischen Autorität hervor, wie sie nur wenige Bildhauer seiner Generation besitzen. Ganz abgesehen von einer mehr oder weniger surrealistischen Orientierung besitzt Müller den Sinn für das Außergewöhnliche einer plastischen Form, die er immer ganz persönlich durchempfindet, so daß er jegliche Manieriertheit vermeidet. Dieses Formgefühl wird durch ein erstaunliches handwerkliches Können unterstützt, das seinen in Eisen geschmiedeten, gehämmerten und gelöteten Skulpturen diese einzigartige Qualität der materiellen Verwirklichung gibt. Seine Plastiken sind zum Teil auch beweglich, oder sie werden durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt. Diese Bewegungen haben den selben abrupten Charakter wie seine Formkonzeption. Müller hatte schon im vergangenen Jahre im Salon de Mai Bestes versprochen; niemand vermutete aber, in Kürze ein so reichhaltiges und materiell bewältigtes Ensemble anzutreffen. Das Bildhauerhandwerk ist ein so schwieriges Metier, daß auch in Paris Jahre vergehen, ohne daß sich eine neue markante Persönlichkeit wie Müller hervortut.

F. Stahly

Frankfurt

IV. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes

Haus des deutschen Kunsthandwerks, 3. März bis 23. Mai

Vor fünfzig Jahren wurde der Deutsche Künstlerbund als eine Vereini-

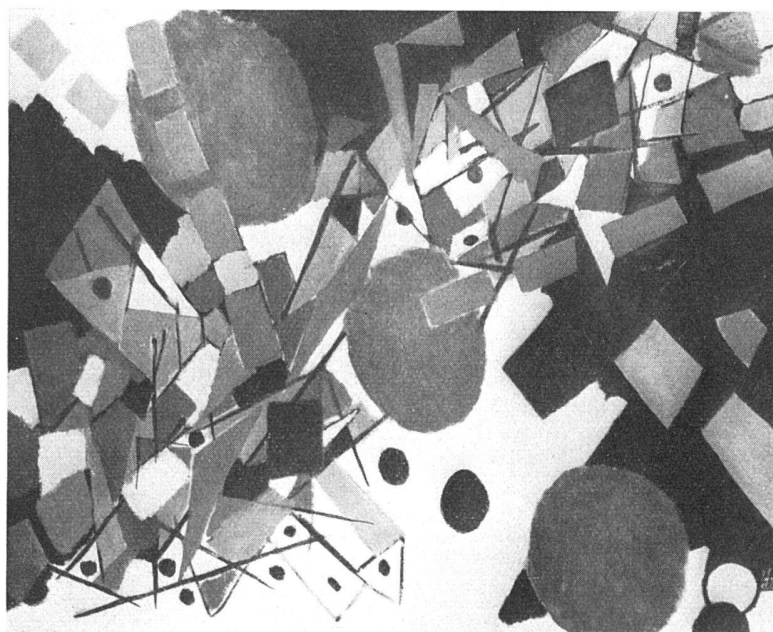
gung fortschrittlich Gesinnter aus allen Teilen Deutschlands gegründet; er verschwand unter dem Hitler-Regime, erstand aufs neue 1950. Sitz der Geschäftsstelle ist Westberlin, I. Vorsitzender der heute 75jährige Karl Hofer, der in den Tagen des Expressionismus zu den Führenden zählte, II. Vorsitzender der 1908 geborene, vorwiegend gegenstandslose Plastiken gestaltende Bildhauer Karl Hartung. Damit wird zugleich bezeichnet, innerhalb welcher Grenzen das Wirken des wieder aktiv gewordenen Deutschen Künstlerbundes sich bewegt, in dessen Reihen man jedoch manche Persönlichkeit von Bedeutung vermißt. Auf seine Jahresausstellungen seit 1951 in Berlin, Hamburg und Köln ist nun die vierte in Frankfurt gefolgt.

Die Stadt Frankfurt, deren Wiederaufbau zielbewußt im Geist des Neuen Bauens geleitet wird, hatte ihr auf dem umfänglichen Messegelände das Haus des Deutschen Kunsthandwerks zur Verfügung gestellt. In seinem weiten Oberlichtsaal und in den ihn umsäumenden kleineren Räumen kamen die 272 Malereien, Graphiken und Plastiken, klar und mit viel Verständnis für Fern- oder Nahbetrachtung geordnet, aufs beste zur Geltung. An der Schmalwand des großen Saals nächst dem Eingang erhielt das machtvolle Perseus-Triptychon Max Beckmanns (gest. 1950 in New York) einen Ehrenplatz zur Erinnerung an sein vieljährig-fruchtbare Wirken in Frankfurt. Die Schmalwand am Saalende beherrschten jüngste Werke Willi Bau-meisters und Georg Meistersmanns. Eine Gegenüberstellung, die wie eine symbolhafte Andeutung der Entwicklung des Deutschen Künstlerbundes von seiner Frühzeit bis heute wirkt. Die Maler und Plastiker jener Generation, die einst die treibenden revolutionären Kräfte stellte – wie Heckel, Hofer, Mareks, Scharff, Schmidt-Rottluff u. a. m. –, erschienen auf der Frankfurter Schau als Zeugen ruhmreicher Vergangenheit. Sie haben sich wenig gewandelt, nur die Stoßkraft ihrer Sturm- und Drangzeit durch gemessene Haltung ersetzt. Der gewichtigste Beitrag Hans Purrmanns war sein Selbstbildnis 1953, der von Mareks ein sehr vergeistigter Jünglingskopf. Schmidt-Rottluff hat sich die Leuchtkraft der Farbe voll bewahrt. Zwie-spältigen Eindruck erweckten die Spätwerke Hofers: hintergründig dem inneren Gehalt, ornamental-dekorativ der formalen Bildung nach. Der Jüngst-gebliebene der ersten Künstlerbund-Generation ist Lionel Feininger, New

York, dessen Aquarelle von feinstem Reiz improvisierenden Formgestaltens sind. Wie er hatten auch andere Ausgewanderte als Bekenntnis der Zugehörigkeit Beiträge, wenn auch bescheidenen Umfangs, eingesandt: Kokoschka eine an die Mystik seiner Jugendgraphiken gemahnende Lithofolge, Max Ernst 8 farbige Gravüren, geistreich-abstrahierende Abwandlungen eines Themas. Den Surrealismus vertraten in Frankfurt Mac Zimmermann und Edgar Ende, zum Teil mit faszinierenden Phantasien.

Weitaus die Mehrzahl der Malereien zeigte als Grundtendenz die Abwendung von der dem Auge in der Natur gebotenen Formenwelt oder die Ausschaltung jeder Gegenständlichkeit. Nicht durchweg überzeugend. Mancher scheint sich in dieser oder jener Weise vor allem zu betätigen, um als «fortschrittlich» zu gelten, und vergißt, daß eine bloße Verneinung noch keine schöpferische Tat bedeutet. Sondern daß diese erst dort erfolgt, wo den Organismen der Natur ein vollgültiger Organismus der Kunst entgegengestellt wird, gestaltet mit den ihr eigenen Mitteln, aufgebaut auf ihre Gesetze und erfüllt von innerem, der Persönlichkeit entwachsendem Gehalt. Nur unter dieser Voraussetzung sind der Freiheit des Gestaltens, zu der die Kunst unserer Zeit sich durchgekämpft hat, keine Schranken gezogen, und der Einzelne hat seiner Veranlagung gemäß zu entscheiden, ob und wie weit er sich von der sichtbaren Umwelt entfernen oder sie ausschließen will. In den Ölbildern von Max Kaus, in den Landschaftspastellen von Ida Kerkovius z.B. verschmelzen sich Stoffliches und formale Ordnung, die Großformat-Farbholzschnitte Grieshabers entspringen einem intensiven, doch ebensowenig leicht entzifferbaren Naturerlebnis wie die eigenwillige mythologisierende Zeichensprache von Werner Gilles; ein Vielfigurbild Walter Wörns lag auf dem Weg zum Wandbild.

Die für die augenblickliche Kunstentwicklung in Deutschland offensichtliche Neigung, das Gegenständliche formaler Tektonik zu unterwerfen, zeigte sich im Vergleich mit früheren Werken besonders deutlich bei Alexander Camaro und Hans Jaenisch. Ein hochinteressantes und völlig neuartiges, aber noch nicht gelöstes Experiment bot das aus Glasscherben und Metallabfällen gefügte «Materialbild» Rolf Neschs in Stockholm. Mehr und mehr verwischen sich die Grenzen zwischen gegenständlicher und gegen-



Ernst Wilhelm Nay, Rhythmen in Purpur und Grau, 1954

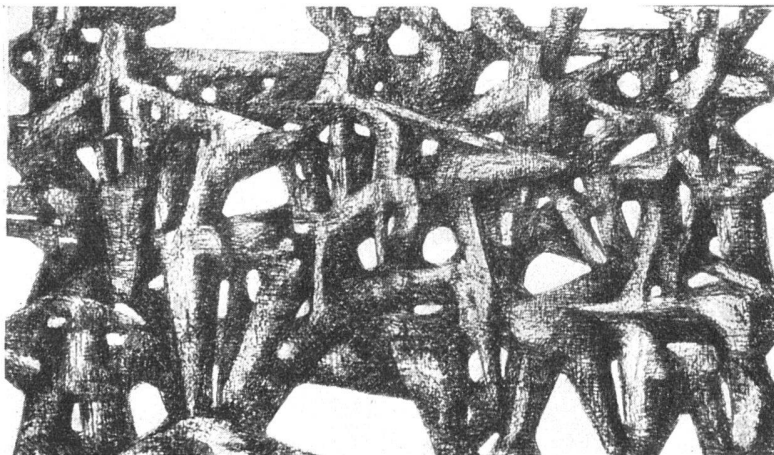
Aus der IV. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Frankfurt



Georg Meistermann, Lawinen, 1954

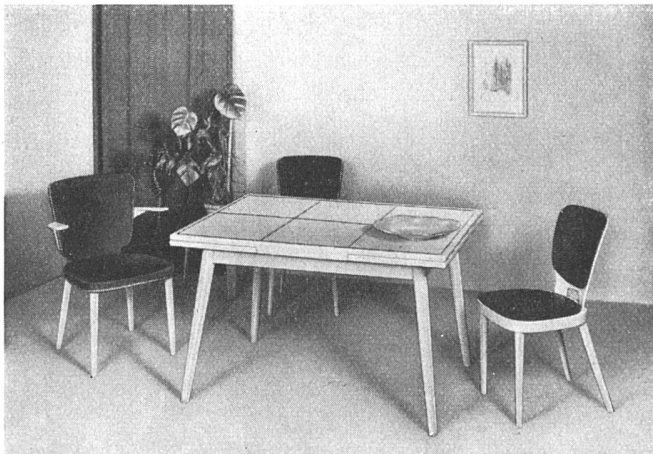
Karl Hartung, Kreidezeichnung

Photos: Johanna Schmitz-Fabri, Köln-Marienburg



Ausstellungen

Ascona	Galleria d'Arte	Paul Fotsch – Carl Rabus	1. Juni – 30. Juni
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle	Zeichnungen von René Auberjonois Germaine Richier – Raoul Ubac – Bissière – Vieira da Silva – H. R. Schieß	8. Mai – 20. Juni 12. Juni – 18. Juli
	Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne	Neue Bauten von Basler Architekten Marino Marini	12. Juni – 11. Juli 29. Mai – 15. Juli
Bern	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie Verena Müller	Honoré Fragonard René Gardi: Die Negerschmiede Eugène Martin – Emile Hornung Serge Brignoni	13. Juni – 15. Sept. 15. Mai – 4. Juli 22. Mai – 13. Juni 17. Juni – 7. Juli
Chur	Kunsthaus	Basler Maler	16. Mai – 13. Juni
Genève	Musée d'art et d'histoire Musée Rath Galerie Motte	James Ensor J. Fabri-Canti Aspects de la peinture anglaise contemporaine	22. mai – 27. juin 29. mai – 20. juin 28. mai – 18. juin
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Rudolf Zender Hermann Barrenscheen	9. Mai – 18. Juni 19. Juni – 30. Juli
Lausanne	Musée de Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler La Vieille Fontaine	Le tissu d'art italien ancien et moderne Hans Erni Mosaïques de François Pétermann – Tissus de Denise Voita	4. juin – 29. août 31. mai – 30. juin 29. mai – 24. juin
	Galerie Paul Valloton	Dessins et Lithos	25. mai – 26. juin
Lugano	Villa Ciani	III. Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung	15. April – 29. Juni
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß	Rolf Dürig – Erich Müller – Max Weiß Henry Wabel	23. Mai – 4. Juli 22. Mai – 20. Juni
Otten	Aare-Tessin AG.	Maurice Barraud – Wilhelm Gimmi – Ernst Morgenthaler	12. Juni – 11. Juli
Rheinfelden	Kurbrunnen	Otto Abt – Irene Zurkinder	30. Mai – 27. Juni
Solothurn	Kunstmuseum	Hans Stocker	22. Mai – 4. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie im Erker	Hans Brühlmann Italienisches Kunsthandwerk	12. Juni – 22. Aug. 15. Mai – 30. Juni
Thun	Kunstsammlung	Hans Berger – Willy Vuilleumier	27. Juni – 15. Aug.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Regionale Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins Der neue Schulbau	30. Mai – 11. Juli 13. Juni – 11. Juli
Zug	Galerie Seehof	Mexikanische Graphik	15. Mai – 15. Juni
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Kunstkammer Strauhof Buchhandlung Bodmer Galerie au Premier Galerie 16 Galerie Wolfsberg Orell Füßli	Das graphische Werk von Pablo Picasso Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien Graphik des Impressionismus Holländische Gebrauchsgraphik Nuove forme in Italia Mensch und Edelstein Martin Brieger Robert Liebknecht Gustav Weiß Henri Schmid Moderne Schweizer Maler Vreni Wollweber – Rudolf Fischer Adolf Funk	8. Mai – Anfang Juli 2. Juni – 11. Juli 5. Juni – 15. Aug. 14. Mai – 13. Juni 12. Juni – 31. Juli 29. Mai – 11. Juli 8. Juni – 27. Juni 8. Mai – 12. Juni 19. Juni – 19. Juli 21. Mai – 12. Juni 1. Juni – 30. Juni 3. Juni – 26. Juni 29. Mai – 3. Juli
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



HORGEN-GLARUS

Unsere modernen Preßholzmöbel
sind formschön und bequem

AG. MÖBELFABRIK HORGEN-GLARUS

Telephon (058) 5 20 91

GLARUS

standsloser Malerei. So in den Bildern des erst 27jährigen Manfred Bluth, die, großzügigen Baus und tiefen Gehalts, Landschaftsmotive fast ganz in reine Form umdeuten.

Nicht der Zahl, doch dem Eindruck nach dominierte in Frankfurt die gegenstandslose Malerei, vor allem in den Großformatwerken Baumeisters, Meistemanns, Ernst Nays, Fritz Winters und Otto Ritschls. Baumeisters Beitrag entstammt seiner letzten, einen Höhepunkt seines Schaffens bedeutenden «Montaru»- und «Monturi»-Periode. Dynamische Wucht und Ordnung vereinen Meistemanns «Lawinen» und «Signal». Dem überquellenden Formen- und Farbenreichtum Nays setzt Winter Stille und Insichruhen entgegen. Innerhalb der deutschen gegenstandslosen Bewegung, die sich vielfach an die bekannten in- und ausländischen Vorbilder anlehnt und, meist zur Dynamik neigend, keine Beziehung zu konstruktivem Schaffen etwa der Schweizer «Allianz» aufweist, seien als Künstler eigener Prägung noch Max Ackermann, Hubert Berke, Josef Faßbender, Fath-Winter und Herbert Spangenberg genannt.

Die Plastik trat in Frankfurt an Bedeutung zurück. Das Streben nach Vereinfachung oder Umdeutung der Naturform, der Wunsch, ein «Neues» hervorzubringen, war überall spürbar. Doch entsprach dem Wollen nur hin und wieder das Vollbringen. So bei der überlebensgroßen «Knienden» Bernhard Heiligers und seiner Bildnisbüste Camaros, bei dem «Sitzenden» und der Zweifigurengruppe Hans Mettels dank der Ordnung des Aufbauegefüges, bei Kurt Lehmanns Flachrelief von feinsten Bewegtheit der Formen. Und Karl Hartung zeigte neben zwei dynamischen gegenstandslosen Bildwerken eine 1:2,50 Meter messende, wahrhaft monumentale Kreidezeichnung gegeneinanderwuchtender plastischer Elemente.

Hans Hildebrandt

Wiesbaden

«Mensch und Ding im Bild 1954»

Landesmuseum, 28. März bis 20. Juni

Nach den Kunstaustellungen, die ausschließlich abstrakter Malerei gewidmet waren, wurde in Wiesbaden – etwa im Sinne der Pariser Schau «Présence de la Nature» – der Versuch gemacht, kompromißlos zu sichten, was



H. A. P. Grieshaber, Herbst. Farbiger Holzschnitt. Photo: Johanna Schmitz-Fabri, Köln-Marienburg

im gegenständlichen Bereich der deutschen Kunst von heute gültig und echt ist. Mit acht Namen ist die Generation der «großen Alten» von über 70 vertreten, die im ersten Drittel unseres Jahrhunderts Geschichte gemacht haben. Das expressionistische Erbe lebt am stärksten bei Schmidt-Rotluff weiter, gedämpft bei Heckel und Pechstein. Weiterhin gehören Hofers Figurenkompositionen, Purrmanns, Gabriele Münters und Maria Caspar-Fillers Stilleben und Carl Caspars religiöse Darstellungen zu den stärksten Eindrücken der Ausstellung. Die zehn Künstler, die gegenwärtig das sechzigste Lebensjahr vollendet und das siebzigste noch nicht erreicht haben, präsentieren sich weniger geschlossen: Kokoschkas Selbstbildnis und die «Pietà in den Trümmern» von Dix, ferner «Die Nonne» von H. Teuber und der «Märchenerzähler» von Crodel sind hervorzuheben. Es folgen fünfzehn Maler von 50 bis 59 Jahren, unter denen A. Hartmann, W. Hoffmann, W. R. Huth und Meyboden mehr sachlich berichten, während eine phantastische Umformung des Gesehenen etwa bei Camaro und Lammeyer auffiel. Erstaunlicherweise sind die bisher deutlich gewordenen Stilnuancen auch bei den dreizehn Künstlern (von insgesamt 46) zu verspüren, die das 50. Lebensjahr noch nicht vollendet haben. Der 1909 geborene Th. Niederreuther steht mit seinen starkfarbigen Landschaften in der Linie der Expressionisten, W. Grimm und F. Spindel neigen zu grotesken Motiven, E. Frank bildet aus Gesehenem kunstvolle farbige und formale Harmonien, und E. Schumacher berichtet mit betonter Sachtreue. Daß nur sechs Künstler unter 40 Jahren vertreten sind, erscheint bedauerlich; jedoch ist der Querschnitt durch die junge Genera-

tion mit sicherer Hand gezogen. Wiederum begegnen uns in W. Arndt und U. Ludwig-Krebs vielversprechende Talente, welche die Wirklichkeit expressiv steigern, während B. Engländer die persönliche künstlerische Handschrift unterdrückt, B. Krimmel im Sinne gewisser französischer Richtungen einen farbigen Abglanz der Natur von etwas spielerisch-mondänem Charakter auf die Leinwand zaubert. Die höchst interessante, an bedeutenden Werken reiche Wiesbadener Schau lehrt, daß seit etwa einem halben Jahrhundert im großen ganzen sich Stilströmungen nicht mit Altersgruppen decken, sondern durch sie hindurchgehen. Das kann als «spätzeitlich» aufgefaßt werden, ist jedoch eher wohl das Zeichen einer Übergangsepoche. Welcher Weg in die Zukunft führt, bleibt offen. N. v. H.

Schulen

Schulbau in Jugoslawien

Jugoslawien steht heute vor großen Schulbauproblemen. Nachdem die notwendigen Bauten für die nationalökonomisch höchst wichtige industrielle Produktion und auch der allgemeine Wohnungsbau tatkräftig gefördert werden konnten, will man nun in ähnlicher Weise auch im Schulbausektor vorgehen. In Anbetracht der Bedeutung dieser Aufgabe für das ganze Land und aus dem Bedürfnis, sich über die verschiedenen Fragen gründlich auszusprechen, veranstaltete der Slovenische Architektenverband (Präs. Danilo Fürst) Ende Februar dieses Jahres in Ljubljana eine viertägige Schulbautagung, verbunden mit einer Ausstellung. Die von Architekt Otton Gaspari zusammengestellte kleine, aber instruktive Schau ist seither auf der Wanderschaft durch andere Städte begriffen. Die von Pädagogen, Architekten und Behördenvertretern aus den verschiedensten Landesteilen stark besuchte Tagung zeigte bezüglich der Referate über erzieherische und bauliche Fragen ein sehr erfreuliches Niveau. Offenheit und Grundsätzlichkeit zeichneten die Vorträge und die lebhaften Diskussionen aus. Dem Schreibenden war als ausländischem Gastreferenten die Aufgabe gestellt, über den Stand der Schulbaufrage in der Schweiz und in anderen Ländern zu berichten. Tagung und Ausstellung