

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 7: Industrie- und Ausstellungsbauten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

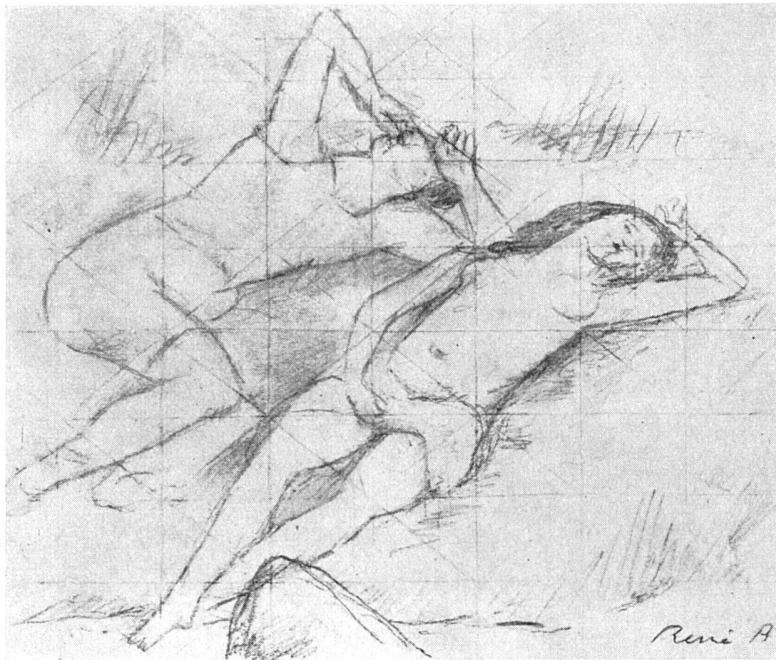
Download PDF: 30.01.2026

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

Ausstellungen**Basel**

René Auberjonois. Zeichnungen
Kunstmuseum, 9. Mai bis
20. Juni

Wieder einmal bestätigte sich in dieser außerordentlich schönen Ausstellung eine alte Erfahrungstatsache: daß Zeichnung und Skizze unendlich viel mehr über die Formqualitäten eines Künstlers aussagen können als das fertige Bild. Besonders dann, wenn es sich – wie bei Auberjonois – um so zarte, feine Bleistiftzeichnungen handelt. Da kann nichts mehr ablenken von der reinen Form. Ohne mit der Farbmatte bekleidet und dadurch auch verhüllt zu sein, spricht sich in der gezeichneten Form, in der Linie selbst, die Handschrift am unmittelbarsten aus. Das soll – auch im Falle Auberjonois – nicht heißen, daß die Zeichnungen unbedingt schöner sein müssen als die ausgeführten Bilder. Aber Auberjonois Zeichnungen sind nun einmal besonders schön und besonders ergreifend. Dies offenbarte die Basler Ausstellung von 169 Blättern, die von vier Privatsammlern geliehen und durch eine Anzahl verkäuflicher Blätter vom Künstler selbst ergänzt wurden. Welchen Eindruck die Ausstellung auf die Basler Kunstfreunde machte, mag man daran erkennen, daß die meisten der verkäuflichen Blätter bereits während der Vernissage verkauft wurden. Den Erlös hat Auberjonois dem Museum zur Deckung der Unkosten zur Verfügung gestellt. Eine weitere Überraschung bot die thematische Anordnung der Zeichnungen. Es würde zu weit führen, die zwanzig Gruppen hier aufzuzählen. Die Hauptthemen lassen sich auf folgende Nenner bringen: die Waadtländer und Walliser Bauern, Straßen, Häuser und Landschaften des Wallis, Artisten, Frauen, Matrosen, Bildnisse und Selbstbildnisse, Tiere, Leichenwagen, Karikaturen und dann eine Gruppe, die hier unter dem Stichwort «Legenden» zusammengefaßt wurde. Und in keiner dieser thematischen Gruppen schien das Entstehungsdatum des einzelnen Blattes eine Rolle zu spielen. Auberjonois' Handschrift ist seit den neun-



René Auberjonois, Skizze zu «Le Repos des Canotiers», La Grenouillère, 1902. Bleistift.
Aus der Ausstellung im Kunstmuseum Basel

Photo: Kunstmuseum Basel

ziger Jahren des letzten Jahrhunderts gleich schön, gleich zart, gleich vollendet geblieben. Nur daß sie dann und wann – von Thema und menschlicher Anteilnahme am Sujet getrieben – expressiver, erregter wird, läßt sich feststellen. Nie aber wird diese Handschrift trocken; nie ist irgendeine Unwilligkeit zu spüren, nie setzt der Lebensfunke aus. So sank die Ausstellung an keiner Stelle ab in Qualitätsverminderung. Das war erstaunlich und bewundernswert, und zugleich war es der Grund für die Begeisterung, mit der man Blatt um Blatt genoß. Am schönsten waren sicher die ungemein menschlichen und lebensvollen Neufassungen der neutestamentlichen Bilder von der Verkündigung an Maria (an eine Walliser Maria in den Walliser Bergen), die Ruhe auf der Flucht, der barmherzige Samariter. Und ebenso ergreifend waren die Szenen aus dem Irrenhaus der Frauen und aus der Strafanstalt der Männer. – Der Name René Auberjonois verdiente vernehmlicher genannt zu werden, wenn von der Schweizer Kunst die Rede ist. Vielleicht trägt dazu nicht nur diese prachtvolle Ausstellung bei, die ja leider temporär ist, sondern auch der schöne illustrierte Katalog und die ausgezeichnete Einführung und Beurteilung der Kunstd Auberjonois'

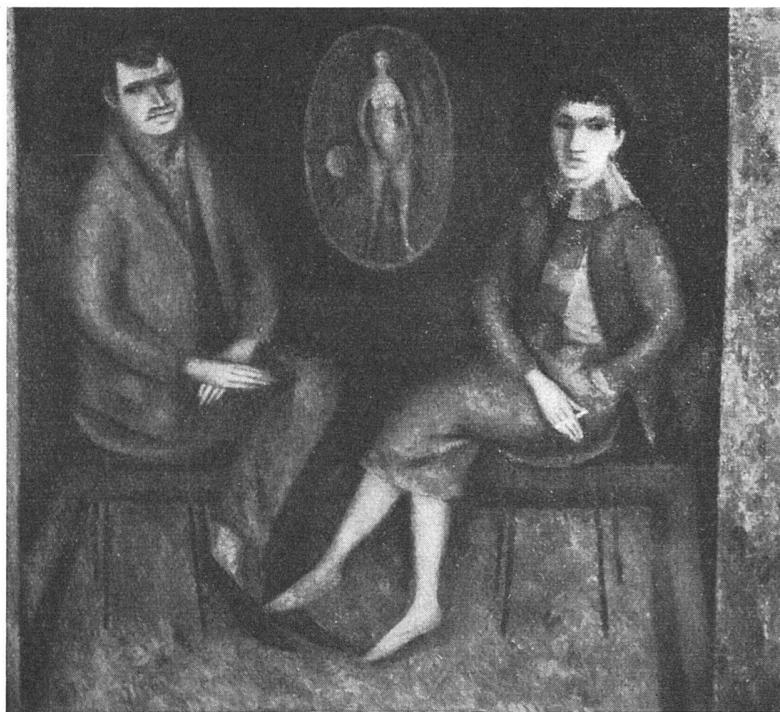
durch den Konservator des Basler Museums, Georg Schmidt.

m. n.

Jubiläumsausstellung Eduard Niethammer

Kunsthalle, 5. Mai bis 7. Juni

Eduard Niethammer wurde am 13. April dieses Jahres 70 Jahre alt. Dieses Fest hat der Basler Kunstverein zum Anlaß genommen, um, parallel zur großen Dufy-Ausstellung in den unteren Räumen der Kunsthalle, im Oberlichtsaal einen Überblick über das sympathische Lebenswerk dieses zum Kreis der dunkeltonig realistischen malenden Basler gehörenden Künstlers zu geben. Wie für die anderen seiner Generation, so waren auch für ihn und damit für die Basler Kunst die Jahre zwischen 1905 und 1914 die entscheidenden. Aus dieser Zeitspanne fanden wir in der Ausstellung auch die schönsten, die kraftvollsten und intensivsten Bilder. In ihnen vollzieht sich der Durchbruch von jener durch Böcklin eingeleiteten «zweiten Klassik» zum dunkeltonigen Realismus, diese Selbstbesinnung auf das Nahe und Intime, die heimatliche Landschaft, das sich dann in den Bildnissen der Freunde, im Bild der für diese Maler so typischen «Wohnstube» und vor allem in den zahl-



Rolf Meyerlist, Ein Amerikanerpaar

Photo: L. Meyerlist, Florenz

reichen realistischen, selbstprüfenden und durch sie eine Art Selbstbetätigung findenden Selbstbildnissen äußert. Diese Selbstbildnisse sind für Niethammer besonders charakteristisch: für sein Alleinsein mit sich selbst, für die manchmal trotzige, manchmal tragisch anmutende Abwendung von der Welt und dem Publikum. Während bei anderen Künstlern eine solche Häufung von Selbstbildnissen eitel wirken könnte und damit langweilig für den Betrachter, ist bei Niethammer das genaue Gegenteil der Fall. Diese Selbstporträts sind so voller Leben, so geladen mit künstlerischer Ausinandersetzung, daß man nicht müde ward, diese Suite von 29 Selbstbildnissen in all ihren Variationen zu erleben. Hier hatte man den Künstler ganz und auf jeden Fall stärker und lebensvoller als in den späten Landschaften aus dem Süden und aus der heimatlichen Rheingegend. m.n.

Rolf Meyerlist – Valenti

Galerie Bettie Thommen,
15. Mai bis 5. Juni

Wie sehr freut man sich über einen Maler wie Meyerlist! Endlich trifft man unter den jüngeren Malern – Meyerlist ist 1913 in Basel geboren und lebt seit 1949 in Florenz – einen, der nicht malt, obwohl er auch einen anderen «Beruf ausüben» könnte, sondern der malt,

weil er offensichtlich nur mit der Malerei, und zwar nur mit einer Malerei auf seine eigene Weise, etwas sagen will. Meyerlist war bis 1943 Graphiker. Seither ist er nur noch Maler. Sein absolut persönlicher Stil bestätigt die Richtigkeit dieses Berufswechsels. Seine Bilder sind dunkeltonig, in der Stimmung Marées ähnlich. Seine Figuren sind langgliedrig und kubisch gefaßt, wie wenn sie Bruderkinder derjenigen von Auberjonois wären. Trotz diesen Vergleichen: sie sind eigenständige Gewächse, stehen plastisch und körperhaft fest und als Substanz spürbar im Raum. Vor dem Naturalismus bewahrt eine starke, scharmane und die Formen zur Abstraktion zwingende peintre-naïf-hafte Note. Besonders zwingend ist dies in den Figurenbildern mit Porträtkarakter: der bärtige amerikanische Maler «Bernie» und das «Amerikanerehepaar», das in einem stark von oben und in umgekehrter Perspektive gesehenen Raum sitzt, der stehende Akt (des später irrsinnig gewordenen Dienstmädchen), die reizenden Ballspielerinnen. In diesen Bildern ist Meyerlist am stärksten. Nach ihnen rangieren die Stilleben mit ihren schönen Rhythmen gleicher oder ähnlicher Elemente (Birnen, Flaschen, Gläsern). Hier sind die Dinge im Grunde ebenso porträt- und substanzhaft behandelt wie die Personen in den Figurenbildern. Denn in beiden wird durch die malerische «Haut» der leben-

dige Stoff körperlich spürbar. Neben diesen beiden Gruppen fallen die Straßen- und Landschaftsbilder eher ins Konventionellere ab – eine Ausnahme macht der «Platz in Florenz» von dem eine schöne, magisch verzauberte Traumstimmung ausgeht.

Nicht ganz glücklich nahmen sich neben Meyerlist die Bilder eines ebenfalls jüngeren Malers, des Mailänders *Valenti* aus. Bei aller Zartheit der Farbgebung und allem Sinn für rhythmische Flächenverteilung wirkt alles doch etwas dünn und nur in spielerisch-dekorativer Art etwas bietend. m.n.

Marino Marini

Galerie d'Art Moderne,
29. Mai bis Mitte Juli

Glücklicherweise hat der Stoß von Gouachen und gouacheartigen Ölstudien in Marinis Mailänder Atelier in letzter Zeit eine ansehnliche Höhe erreicht. Glücklicherweise auch werden von seinen Kleinplastiken beim Guß in Bronze gleich mindestens vier bis sechs Exemplare hergestellt. Wäre dem nicht so – wir wären in Europa arm an Marini-Ausstellungen. Denn seitdem Amerika diesen genialen Bildhauer entdeckt hat, gehen die wichtigsten Werke aus der Gießerei den direkten Weg nach New York. So begrüßt man die reizvolle kleine Ausstellung der Galerie d'Art Moderne mit besonderer Freude. Obwohl sie etwas einseitig eine Pferde-, bzw. eine Pferd- und Reiterausstellung geworden ist. Wer Marinis Gesamtwerk nicht kennt, wer nicht weiß, daß die Reiter und Gaukler thematisch das Feld der Marinischen Kunst nicht allein beherrschen, sondern nur als Partner fülliger Pomonen und zarter, equilibrierter Tänzerinnen zu gelten haben, könnte in dieser Ausstellung falsche Schlüsse ziehen. Immerhin ergeben die vier Kleinplastiken eine Kontinuität von einem Jahrzehnt: typisch für den voluminösen, satten plastischen Stil der vierziger Jahre sind die kleine stille Pomona von 1943 und das galoppierende barocke Pferdchen auf einem Hochrelief aus Terrakotta von 1945; ein prächtiger kleiner Bronzestier von 1951, halb kubistisch in geometrische, rotgefäßte Flächen gespannt, halb frei und «pastos» modelliert, und dann das bekannte, in der Vorderhand zusammenbrechende Pferd mit dem zurückgeworfenen Kopf zeigen die Weiterentwicklung zu Marinis dynamisch expressivem Stil. Diese Plastiken sind umgeben von einer Reihe großartiger

Gouachen (oder Ölstudien, wie sie von der Galerie bezeichnet werden), in die Marini die sprudelnde Fülle seiner Kompositionsideen in malerisch gültige Form zu fassen pflegt. m.n.

Bern

Meisterwerke des Museums São Paulo

Kunstmuseum, 8. Mai bis
7. Juni

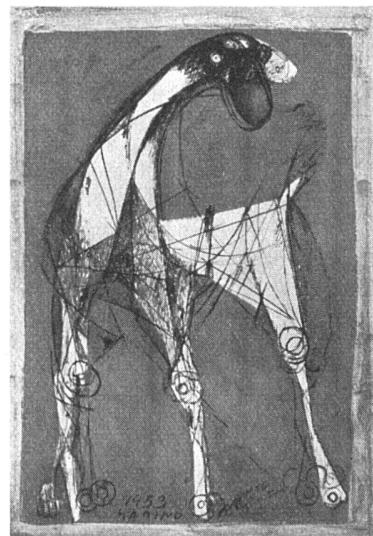
Ausgestellt waren 26 Bilder «von Mantegna bis Constable» und 38 Bilder der französischen Kunst «von Delacroix bis Modigliani». Diese 64 Werke bildeten die Auswahl, mit der das erst im Oktober 1947 gegründete Kunstmuseum von São Paulo im Herbst des letzten Jahres auf eine Europatournee gegangen ist. Paris (Orangerie), Brüssel, Utrecht, Bern und London (Tate Gallery) sind die Stationen. Wer die Ausstellung unvoreingenommen, aber auch unvorbereitet – was die Kenntnis vom Zustandekommen dieses Museums und seinen kunstpädagogischen Zielen betrifft – betrat, wurde enttäuscht. Bis jetzt wußte man bei uns nur von der außerordentlichen Aufgeschlossenheit der Brasilianer für die gute moderne Kunst zu berichten, von den ausgezeichnet zusammengestellten Biennalen von São Paulo. Nun sah man sich plötzlich der Auswahl einer Museumsammlung gegenüber, die mit den Namen der Alten Meister – der europäischen Kunst! – einsetzt und mit den neueren aufhört. Kein einziges zeitgenössisches Bild war dabei. Und so fragte man sich, weshalb die Brasilianer bei dem mit viel Enthusiasmus und mit praktisch unbeschränkten finanziellen Mitteln unternommenen Aufbau eines Museums überhaupt daran gingen, «Alte Meister» zu kaufen. Denn was sie aus diesem Kunstgebiet nach Europa brachten, beweist aufs neue, daß man von Tizian, Holbein, Velasquez usw. heute keine erstrangigen Werke mehr kaufen kann, einfach weil sie nicht mehr auf dem Markt sind. Daß umgekehrt unendlich viel Bilder mit Meisternamen, aber in zweiter und dritter Qualität, auch in unseren großen europäischen Museen als Erbschaften früherer Käufer, Sammler und Donatoren mitgeschleppt werden, beweist noch nicht, daß es *heute* richtig ist, ein neues modernes Museum (mit solch guten pädagogischen Zielen wie dasjenige von São Paulo) gleich von Anfang mit solchen Erbschaften zu belasten. Außerdem hat ein Museum erst



Verkaufsstand «Bel Ricordo», Vereinigung für das gute schweizerische Reiseandenken, an der HOSPES in Bern. Entwurf: Niklaus Morgenstaler SWB, Architekt, Bern. Mit äußerst beschränkten finanziellen Mitteln mußte ein Verkaufsstand für kleine Reiseandenken erstellt werden. Um den Ausstellungsplatz voll auszunützen, wurde der konstruktive Aufbau mit gemieteten Gerüstrohren errichtet. Im Rohrgestell ist der Verkaufstisch eingebaut, der für das Publikum von allen vier Seiten zugänglich ist. Photo: Fernand Raufer SWB, Bern



Marino Marini, Stier. Bronze, 1951
Photos: Maria Netter



Marino Marini, Pferd. Farbige Zeichnung, 1953

dann ein charaktervolles «Gesicht», wenn sich in seinen Sammlungen sowohl die Zeit seiner Gründung wie die mit ihr verbundenen geistigen und künstlerischen Absichten widerspiegeln. Denn wirklich erfreulich sind in dieser Abteilung nur: das reizende Gruppenbildnis «Die Kinder von Edward Holder Cruttender» von Rey-

nolds, Frans Hals, das frühe Selbstbildnis Rembrandts, in ihrer etwas pomposen dekorativen Art auch die vier allegorischen Frauenbildnisse von Nattier und ein repräsentatives Porträt von Gainsborough. Obwohl der Ankauf solcher Bilder für jedes Museum nach wie vor problematisch bleibt – einem europäischen Museum wäre er

in den meisten Fällen verboten – wird er für São Paulo verständlich. Nicht etwa, weil wir uns die hochmütige Meinung leisten könnten, für Südamerika sei ein Schulbild «auch noch gut genug», sondern weil diese Bilder in São Paulo eine kunsthistorische und kunstpädagogische Funktion zu erfüllen haben. Das Vorwort, das P. M. Bardi, der Direktor des Museums für den Katalog verfaßte, ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich. Aus ihm erfährt man, daß man in São Paulo eigentlich der modernen Kunst zugegen ist. Man verehrt dort Le Corbusier, veranstaltet Ausstellungen von Neutra, Calder, Max Bill, Saul Steinberg usw. Aber: man will sich auch von «jenen amerikanischen Museen» bewußt und stolz unterscheiden, für die «die Kunst mit dem jeweils neuesten Picasso anfängt». Das neue Museum nun soll den Geschmack des Publikums bilden, und vor allem: es soll das Band, das die moderne mit der alten europäischen Kunst kulturell und historisch verbindet, sichtbar machen. Die «Alten Meister» haben in São Paulo also eigentlich die Funktion einer «Studiensammlung», und als solcher hätte man ihr die Überfahrt nach Europa ersparen können. Denn bei uns fällt die Aufgabe «défendre à la fois la position de Titien et celle de Miró, en face d'un public hostile ou sympathisant envers l'un ou l'autre» zumindest für ihren ersten Teil dahin.

Trotzdem: so sehr man begreift, daß ein so junges Museum wie das von São Paulo den wertmäßigen Konzentrationsprozeß, der von den europäischen Museen mit der Trennung ihrer Bestände in Schau- und in Studiensammlungen gerade erst begonnen wurde, noch nicht mitmachen kann, so sehr bedauert man, daß der enorme und wahrhaft bewundernswürdige Impuls der Brasilianer in der Auswahl nicht sichtbar wird. Sie haben innert sechs Jahren in ihrem Museum ein lebendiges Kulturzentrum geschaffen, in dem Ausstellungen, Vorträge, kunstgewerbliche Kurse, Filmvorführungen und Musikaufführungen Veranstaltet werden.

Aber leider ist auch die Auslese aus der modernen Abteilung, die nach dem Bericht im Vorwort des Katalogs von Cézanne über die Impressionisten, die Fauves, die Futuristen bis zu den Skulpturen von Degas und Brancusi reicht, historisch orientiert. Sie setzt mit vier dekorativen, leicht und schön gemalten Panneaux Delacroix' von 1862 ein, zeigt ein paar schöne Corots (Bildnis und Stillleben), ein frühes und

ein spätes Frauenbild Courbets – und bringt dann mit Manets großartigem Bildnis des Forschungsreisenden *Pertuiset* (dem «Löwenjäger», 1881) den ersten wirklichen Höhepunkt der Ausstellung. Es folgen sechs Renoirs und dann als nächster Höhepunkt: fünf Cézannes. Darunter die herrlichen Bilder: *Paul Alexis und Emile Zola* (1869/70), den *Neger Scipio* (1866/68), zwei Landschaften und ein Bildnis der Madame Cézanne. Ähnlich stark wirken erst wieder eine Reihe prächtiger *Toulouse-Lautrecs* und schließlich vier Modiglianis. Diese paar Bilder lohnen den Besuch der Berner Ausstellung. Sie bewiesen aber auch an diesem Ort, daß die europäische Sorge, es könnten die noch im Handel befindlichen bedeutenden Werke der neueren und modernen Kunst über Nacht nach dem amerikanischen Kontinent verschwinden, nicht unberechtigt ist.

Wenn diese Lehre, die uns die brasilianischen Kunstfreunde und Sammler mit ihrer Ausstellung erteilen, deutlicher (und hoffentlich auch heilsamer) nicht sein könnte, so hätte man sich anderseits gewünscht, daß die Veranstalter ihrerseits etwas mehr kunstpädagogische Absichten in diese Schau gelegt hätten. Wenn man für diese Ausstellung den Katalog schon so kostbar macht, daß für jedes der 64 Bilder eine Doppelseite zur Verfügung steht – die linke für die Abbildung, die rechte für den Text –, dann hätte man nicht einen jungen Studenten mit der Abfassung der Texte betrauen sollen. Paul Nizon, der für diese Texte verantwortlich zeichnet, gibt sich zwar große Mühe, jeden Bildinhalt zu erklären; aber daneben ergeht er sich in geschraubten, oft unsachlichen Ergüssen, fehlerhaften Materialbeschreibungen und Abschreiben von Zuweisungen und Erläuterungen (ohne Quellenangabe), statt sachliche Hinweise auf Œuvrekatologe, Literatur und Herkunft der Bilder zu verzeichnen. Literaturangaben wären vor allem bei den umstrittenen Werken nicht nur wichtig, sondern auch richtig gewesen.

•

Als zeitgenössische Trabanten begleiteten die 12 Graveurs Brésiliens in einer eigenen Ausstellung im Untergeschoß des Kunstmuseums die Ausstellung ihres Museums. Die Schau wirkte außerordentlich sympathisch und frisch. Auch hier haben wir es – wie uns Fayga Ostrower, einer der 12 Künstler, im Katalog erklärt – mit einer jungen Erscheinung im brasilianischen Kunstleben zu tun. Graphische Blätter entstehen über-

haupt erst seit 30 Jahren in Brasilien, wo man im Gegensatz zu Mexiko weder auf eine Tradition noch auf eine handwerkliche Schulung zurückgreifen kann. Deshalb sind die meisten Künstler auch Autodidakten. Obwohl die Einflüsse des deutschen Expressionismus – auf die auch Ostrower hinweist – bei den Holzschnittkünstlern deutlich in Erscheinung tritt – der Einfluß Klees und Mirós ist es nicht weniger –, hat man nicht das Gefühl, hier einer in mühsamer Abhängigkeit sich bewegenden Kunstübung zu begegnen. Vielmehr scheinen die brasilianischen Künstler, unter denen sich sehr viel junge finden, auf dem besten Wege zu ihrem Ziel zu sein, den Anschluß an die internationale moderne Kunst mit einer «typisch brasilianischen» Kunst zu finden.

m.n.

Eugène Martin – Emile Hornung

Galerie Verena Müller, 22. Mai
bis 13. Juni

Die Galerie an der Junkerngasse, in deren Linie die Pflege welscher Malerei von Beginn an mit im Vordergrund stand und von den angenehmsten Eindrücken vermittelte, zeigte in der Mai/Juni-Ausstellung Bilder der zwei Genfer Martin und Hornung. Es trat damit ein Duo auf, das genferische Malerei – vor allem Landschaftskunst – im Geist vornehmer Tradition und ausgesprochener Latinität repräsentiert. Wenn in dieser Richtung ein Eindruck von schöner Geschlossenheit geboten werden konnte, so sind doch – innerhalb dieses genferischen Gesichts und vieler gemeinsamer Motive – beide Maler nach Temperament und Ausdruckswillen recht verschieden. Martin, den man vor allem als den Maler stiller und grauer Seestimmungen und Uferschaften kennt, ist voller Zurückhaltung und Strenge in den äußeren Mitteln. Er bringt alles auf knappe, schlichte Formen, dämmt die Farbe ein und hält in allen Dingen auf Reserve. Seine Malerei ist damit zu einem Muster an Zucht und Sachlichkeit geworden, und man könnte sie fast puritanisch nennen, wenn nicht doch in allem die Noblesse und Eleganz des feinen Zuschnitts zu erkennen wäre. – Hornung seinerseits geht stark aus sich heraus, liebt die bewegten, wehenden Landschaftsstimmungen, läßt den Schwall von Licht und Wärme die Form impressionistisch durchdringen und legt seiner Weltfreude keine Schranken auf.

Eugène Martin hat diesmal (er war

schon 1953 bei Verena Müller zu Gast) darauf gehalten, thematisch Neues zu bieten. Man sah von ihm vor allem Baumlandschaften des flachen, milden Genfer Landstrichs. Der See bleibt einigermaßen im Hintergrund, ist aber oft genug in Fernblicken sichtbar und schaut auch stimmungsmäßig – in der ruhigen, klaren Luftigkeit – der ganzen Martinschen Malerei gleichsam immer über die Schulter. – Hornung wirkte am stärksten in seinen warmblütigen, die Lichtwirkungen voll auskostenden Sommerlandschaften.

In einem dritten Raum fächerte Verena Müller eine Art programmatische Überschau über ihre bisher wichtigsten Ausstellungen auf: man sah hier Einzelstücke prominenter Gäste der Galerie, so von Barraud, Christ, Surbek, Holy und andern. Es zeigte sich dabei die gute Linie des Unternehmens, das sich in relativ kurzer Zeit schon eine Tradition zu schaffen wußte.

W. A.



Rolf Dürrig, Tiberinsel, 1952

Heufler liebt es, die Wirklichkeit zu ironisieren. Neben einigen Bildern zeigte *Alex Maier* auf graphische Wirkung hin durchgearbeitete Zeichnungen von Booten und Fischern auf Lipari. *Max Kämpf* zeigte ältere Figurenbilder, eine dunkeltonige, differenzierte Malerei mit leise expressiver Betonung bei den «Freunden» und, wie durch einen Schleier gesehen, das «Familienbild». Man versteht, daß Kämpf, zusammen mit Stettler und anderen, früher als «Graumaler» bezeichnet wurde. Die Bilder *Gustav Stettlers* sind mit einem starken Formwillen gestaltet. Sie haben das Verlorenein des Menschen in der Stadt zum Thema oder das «Aus-einandergetztesein» im Bilde des «Existenzialisten». Auch in seinen sensiblen und ausdrucksstarken Kaltadelblättern gestaltet er das Leben der kleinen Leute. *Christoph Iselin* und *Walter Schüpfer* malen die Schönheit der Welt ohne Hintergedanken, den französischen Nachimpressionismus zum Persönlichen entwickelnd.

Das märchenhafte Ineinanderspielen von Traum und Wirklichkeit wirkt besonders charmant bei den Temperabildern von *Marguerite Ammann*. *Jean-François Comment* zeigte großformatige Gemälde von starker, dekorativer Farbigkeit. Von den Bildern von *Karl Fläig* wirkte das leicht kubistische dunkle «Stillleben am Herd» besonders überzeugend. Von *Hans Stocker* sind neben schönen Aquarellen und Gouachen vier kleine Glasgemälde hervorzuheben, welche die Basler Glasmalerei vertraten.

In einem Saal vereinigt waren die Abstrakten *Walter Bodmer* und *Theo Eble* und der Surrealist *Walter J. Moeschlin*. Die lebendigen Formspiele von *Theo Eble* kontrastierten schön zu den urweltlichen Landschaften von *Walter J. Moeschlin*, welche Ausdruck sind für das Fragwürdige der menschlichen Existenz. *Walter Bodmer*, der zu den stärksten Abstrakten der Schweiz gehört, zeigte neben einigen Gemälden



Max Weiß, Kater. Bronze

zwei seiner Drahtbilder: ein «Rotes Drahtbild», feingliedrig und schwebend vor einem schwarzen Grund, und ein «Relief aus Draht und Blech», ein Spiel von geraden und gebogenen, von flächigen und linearen Elementen in schöner Ausgewogenheit. *E.H.*

Chur

Basler Maler

Kunsthaus, 16. Mai bis 13. Juni

In Chur waren schon wiederholt Werke von Basler Malern ausgestellt. Es sei erinnert an die Ausstellungen von Peligrini, Lüscher, Christ und an einige Gruppenausstellungen. Die Mai/Juni-Ausstellung umfaßte Gemälde und Zeichnungen von 17 Malern und gab einen lebendigen und spannungsreichen Überblick über die moderne Basler Malerei.

Rudolf Maeglin, der Maler der Industriearbeiter und Bauplätze, gestaltet die harte und spröde Schönheit von Eisenkonstruktionen mit mehr als dekorativer Kraft. Schon die beiden früheren Clownbilder von *Charles Hindenlang* zeigten, wie seine Malerei sich von der Farbe aus entfaltet. Wie lebendig variiert und verdichtet er farbige Klänge in seinen neuen Bildern! Die kleinen Landschaften und Intérieurbilder von *Otto Abt* waren reich in der malerischen Wirkung. Daß auch bei ihm Surrealistisches mitschwingt wie bei vielen Baslern sei nebenbei bemerkt.

Es ist auffällig, wie bei vielen jüngeren Basler Malern Reales und Irreales sich überlagert, so auch bei einigen Bildern von *Irène Zurkinden*. Neben kultiviert gemalten Pariser Bildern wirkt das Spontane der Zeichnungen von Irène Zurkinden besonders stark. *Valery*

Luzern

Rolf Dürrig – Erich Müller – Max Weiß

Kunstmuseum, 23. Mai bis
4. Juli

Das Kunstmuseum Luzern mit seiner Früh sommerausstellung scheint die Redensart, den Schweizern gehe der

Knopf spät auf, Lügen zu strafen, ist es doch ausgesprochen Kunst der Jungen, was sie zeigt.

Ohne Zweifel dominiert *Rolf Dürig*, der heute 28jährige Berner, mit 85 Gemälden und 25 Lithographien. Seit dem achtzehnten Lebensjahr malt er, und diese verhältnismäßig kurze Schaffenszeit macht das Hauptgewicht der Ausstellung aus; sie zeigt, daß der junge Künstler leicht und sicher arbeitet. Wir entnehmen dem Œuvre-katalog Dürigs, daß er 1943 bis 1945 von Max von Mühlenen in die Kunst eingeführt wurde, daß er in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre in Paris, England, Bordeaux, Bern und Cannes gemalt hat, daß ihn die fünfziger Jahre nach Rom und Südfrankreich, Portugal, Mexiko und Cuba geführt haben und daß 1950 eine Ausstellung seiner Bilder in einer Londoner Galerie seine eigentliche Entdeckung durch die Kunstreunde zur Folge hatte.

Dürigs Bilder sind elementare, primäre Malerei. Er ist ein ausgesprochener Kolorist, der die ungebrochene Leuchtkraft flüssig aufgetragener Farben liebt und der von Matisse, den Fauves, Neofauves und Expressionisten stark beeinflußt ist, ohne jedoch seine Eigenständigkeit zu verlieren. Im Gegenteil, er entwickelt eigene künstlerische Impulse, weiß das tropische Wuchern seiner Bilder und den eruptiven Impetus seiner Malweise kompositorisch und zeichnerisch zu klären und ohne Umweg über den Intellekt den Besucher zu fesseln. Immer spürt man bei ihm, daß seine abstrakten Versuche in seinem festen und konsequenten Linien- und Farbensystem nachwirken. Thematisch entspricht Dürig mit seinen zum großen Teil exotischen, einer glühenden und schwelenden Natur nahen Sujets dem unserer Zeit eigenen Bedürfnis nach künstlerisch legitimierter und zivilisierter Sensation. Dürig ist auch ein leidenschaftlicher Zeichner, und seine ebenso kühn wie die Gemälde angepackten Lithographien weisen ihn auch auf diesem Gebiet als großes Talent aus.

Anfang der Dreißig steht *Max Weiß*, der eine der beiden Plastiker, die mit ihrer bewußten Zurückführung aufs Wesentlichste neben der farbenglühenden Welt Dürigs keinen leichten Stand haben. Weiß, ein Luzerner, der heute im Tessin lebt, bevorzugt in seiner Plastik das Tier, dessen Körperfühl er gedrängteste stilisierte Form werden läßt. Besonders eindrücklich sind die Stiere, Katzen und Elehe. Die ausgestellten aquarellierten

und schwarzweißen Zeichnungen stehen im gleichen Bannkreis.

Einen hochbegabten zweiten Berner Nachwuchskünstler stellt die Ausstellung in *Erich Müller* vor, dessen Plastiken und Blechreliefs vom Wunsch nach neuen Wegen zeugen. Von seinem Schaffen ist im Hauptteil dieses Heftes ausführlicher die Rede. *H.B.*

Henry Wabel

Galerie an der Reuß, 22. Mai bis 20. Juni

Wenn bei der Vernissage der in den lichten Räumen der Galerie an der Reuß überaus diskret wirkenden Wabel-Ausstellung zwar ein Maler und Kunsthistoriker über den heute 65jährigen Zürcher Künstler sprach, es aber nicht als solcher, sondern als jüngerer Freund zum Älteren tat, so ist das eigentlich bezeichnend. Der Maler, dem Luzern in seiner intimsten Galerie für einige Wochen Gastrecht gab, hat in seinen Bildern nämlich eine Welt geschaffen, die an Intimität, Verhaltheit und Behutsamkeit ihresgleichen sucht. Es sind 44 Werke, meist Stillleben, Interieurs und wenig Figürliches, in denen der Künstler mit der leisen Musik seiner Flächen und Linien Räume andeutet, denen andere Gesetze innewohnen. Als Meister einer farblich geschmackvollen, ausgesprochenen Flächigkeit ergeben sich ihm Bilder, deren bleiche und dünne Stille ab und zu Gefahr läuft, spannungslos und matt zu wirken oder mangels bindender Form auseinanderzufallen. Andererseits aber erreicht Wabel wiederum schönste Zusammenklänge von Form und Farbe. Sicher ist, daß seine Bilder nicht dazu angetan sind, direkt und unmittelbar anzusprechen, sondern darauf angelegt, daß sie in langem Umgang erst ihre innere Wirkung, die doch bei den meisten vorhanden ist, offenbaren. *H.B.*

Solothurn

Hans Stocker

Kunstmuseum, 23. Mai bis 4. Juli

Im Museum Solothurn stellt der bekannte Basler Maler über hundert Werke aus, die einen entscheidenden Einblick in die Fülle seiner malerischen Welt vermitteln: Entwürfe zu Wandbildern und Glasgemälden, Landschaften, Stillleben, Interieurs, Por-

träts, Glasfenster, Mosaiken, Aquarelle und Zeichnungen.

Die meisten der ausgestellten Werke stammen aus neuerer Zeit; von den früheren, in denen sich Stocker mit der abstrakten Kunst der Franzosen auseinandersetzt, hängen nur wenige. Doch gerade an ihnen läßt sich ermessen, daß dieser Künstler von Anbeginn seinen eigenen Weg gegangen ist. Jene Begegnung mit den Abstrakten hat in ihm das Gesetz der lapidar strengen Form ausgebildet, und weiter ist von ihnen nichts in seine Kunst eingeflossen. Ihm zerbrechen die Gegenstände nicht; sie fügen sich als klargeformte Elemente in die wohlgeordnete Fläche ein. Seine Welt bleibt ganz und festgegründet; sie wird aus einer sicheren Mitte geschaخت und gestaltet. Was die Malerei Hans Stockers im ganzen auszeichnet, ist der leidenschaftliche Rhythmus der Farbe, ihre symbolische Sinnfülle, die ausgewogene Form, die das Einzelne mit dem Ganzen, das Ganze mit dem Einzelnen ins Gleichgewicht bringt, die im reichsten Andrang der Gegenstände nie zerbricht. Mit einem Wort: in dieser Kunst wird der Überfluß einer ursprünghaft gestalteten Welt verschenkt.

Hans Stocker verfügt über eine ungewöhnlich große Skala der Farbe, die er in einer vom Gegenstand inspirierten Weise durchspielt. Der Zweiklang von dunklem Grün und Blau durchtönt seine Wasserbilder («Meeresströmungen», «Golf von Biskaya») wie seine Waldlandschaften («Französische Landschaft», «Wald mit Figuren»), doch in immer neuen, überraschenden Modulationen. Wie groß ist etwa die Spannung der Atmosphäre und des Farbklangs zwischen dem sommertrunkenen «Badebild» und der aufgelichteten «Rheinlandschaft»! Von einer lapidar einfachen Polarität der Farbe ist der «Sonnenuntergang, Ischia» mit der glühend tönenden roten Sonne über dem dunkel wogenden Meer. Wie denn überhaupt Stockers Landschaftsmalerei in diesen Mittelmeerbildern (Aquarelle aus Ischia u. a.) sich am stärksten und elementarsten gibt. Lampe und Kaminfeuer sind die Quellen des inneren Lichts seiner Interieurs, die geradezu eine sakrale Ruhe und Geborgenheit ausstrahlen. So die «Tischgemeinschaft», wo Knaben im Schein eines Petroleumlichts den Reden eines Jünglings lauschen. Oder die wohlgestimmte Intimität des «Lesenden am Kamin».

Die zahlreichen Porträts zeigen das menschliche Gesicht unzerstört. Stocker weiß ihm das Wesenhaft-Ewige

und Bedeutende abzulesen («Bildnis meiner Mutter», «Bildnis Hans Häfli-ger»). Dabei verfährt er mit einer Subtilität des Strichs, ohne die große Form und Gebärde zu verlieren («Mädchenkopf auf Rot», «Mädchen im gelben Pullover»). Das nämliche gilt von den vielen Kinderbildnissen.

Durch Farbe, Form und Motiv leuchtet die Sinnfülle des menschlichen Lebens und der geschaffenen Natur vor allem in den großen Entwürfen zu Fresken. So in den drei Farbskizzen zum Wandgemälde («La joie de vivre») im Basler Frauenspital: «Der Pflug», «Mutter und Kind», «Kartof-felernte». So in dem «Guten Hirten», wo sich in einer apulischen Landschaft unter Sonne, Mond und Stern an einem gelben Weizenfeld mikrokos-misch das ganze Erdendasein des Menschen abbildet. Hier erreicht Stockers Kunst ihre Vollendung, in den totalen Themen der menschlichen Existenz und der Natur, die er auf den großen Flächen des Wandbildes gestaltet. Auf das Wandbild drängt denn auch seine ganze Malerei hin, um da ihre letzte Entfaltung, ihren letzten Reichtum der Farbe und der Formen zu finden.

Herbert Meier

Winterthur

Regionale Ausstellung 1954

Kunstmuseum, 30. Mai bis
11. Juli

Das Winterthurer Kunstmuseum beherbergt nach Genf und vor Biel diese vom Schweizerischen Kunstverein organisierte Wanderausstellung. Sie ist der Ausläufer jener früher nationalen Veranstaltungen, die unter dem Namen der Turnausstellung jeweils einen Überblick über das gesamtschweizerische künstlerische Schaffen zu geben vermochten. Praktische Bedürfnisse veranlaßten die Organisatoren unterdessen, die Idee dieser Einheitsschau preiszugeben und an deren Stelle drei regionale Ausstellungen durchzuführen. Die Nachteile einer solchen Aufteilung der Schweiz in drei Regionen liegen auf der Hand: es geht der nationale Charakter des Anlasses verloren, und es schwindet Hand in Hand damit auch das Interesse der bereits anerkannten Künstler. Die Aufteilung der Schweiz in verschiedene Kunsträume muß doch immer zufällig und willkürlich wirken.

Ein Vorteil der «Regionalen» ist nun aber freilich, daß die Einsender an



Hans Stocker, Leben am Meerstrand.

Photo: Robert Spreng SWB, Basel

keine Gesellschaftsmitgliedschaft gebunden sind. Dadurch ist den Neueren und Jüngeren Gelegenheit geboten, sich mit ihren Werken vorzustellen. Im Welschland und im Tessin scheint – soweit diese regionale Ausstellung darauf schließen läßt – die konservative Einstellung noch mehr am Zug zu sein als in bestimmten Zentren der deutschen Schweiz. Avantgardistische Elemente, so wie wir sie von Zürich her und besonders auch von Basel kennen, sind hier seltener. Man ist geneigt, die Akzente in dieser regionalen Ausstellung noch immer auf die Werke der «Alten», Anerkannten zu setzen, die zum Teil auch einen deutlich wahrnehmbaren Einfluß auf die Jüngeren ausüben.

Der bekannteste der welschen Maler ist René Auberjonois. Seine drei Bilder zeigen die Harmonie der warmen Hellbrauntöne, die überhaupt einen Großteil seines Werkes trägt. Man fühlt, daß dieser Maler von einem Ganzen ausgeht und daß dann alles Einzelne nur gerade so weit herausgetrieben ist, daß es noch sicher in den ursprünglichen Farbton einbezogen bleibt. Der Künstler stuft seine Farben von diesem Grundton eines warmen Brauns nur immer gerade gegen ein noch wärmeres Rot hinan oder kühlte sie gegen Grün hin so weit ab, daß der Kalt-Warm-Kontrast leise spürbar wird. So aber vermag dieser einheitliche Farbton auch die sensible Zeichnung in seinen Bildern einzuklammern.

Alexandre Blanchets Tafelbilder wirken farbiger, dafür auch trockener. Er setzt viel ausgesprochenere Farben nebeneinander, deren unvermischt Leuchtkraft für eine einnehmende Frische sorgt. Wilhelm Gimmis Werke beken-

nen sich wie gewohnt zur Helligkeit. Mit sicherem Blick weiß er seine Kompositionen in die Bildformate einzuspannen. Die Landschaften des Genfer Malers Eugène Martin atmen mit ihren blassen Blaugrautönen eine lichte Weite, entgehen aber nicht immer der Gefahr der Monotonie. In Emile Chambons Bildern klingt Vallottons Kunst etwas offensichtlich nach, wobei aber freilich das Herbe und Scharfumgrenzte gerade heute wieder den Blick des Be-trachters auf sich lenkt. Der «Greis» des Fryburgers Riesemey erinnert an die Kunst der Primitiven; seine Ein-dringlichkeit macht das Bild zu einem der besten Porträts der Ausstellung. Die Jüngeren der gegenständlichen Richtung sind zwei Gefahren nicht immer aus dem Weg gegangen: dem bloß Illustrativen einerseits und der Klippe andererseits, die das Künstlerische dann zu stören droht, wenn die ins Werk gesetzten Mittel mit dem motivisch Gegebenen oder doch immer noch Ge-meinten nicht mehr im Einklang ste-hen. Daraus entstehen jene Zwitter, bei denen das Thematische belanglos wirkt und worin die rein künstlerischen Mittel doch nicht die Freiheit erlangen, aus der heraus ein wesentliches Werk entstehen könnte. Am konsequen-ten modern gestalten der Genfer Charles-François Philippe, der mit dem Gegenständlichen auch die Farbe weit-gehend aus seinen Bildern ausgeschlos-sen hat und sich mit Schwarz-Weiße-Spannungen begnügt, der Genfer Stä-ger, der mehr Freude an den Farben findet, mit seinen Rastern von Senk- und Waagerechten aber gelegentlich geradezu den Bildzusammenhang durchschneidet, der in La Chaux-de-Fonds lebende Carlo Baratelli, der im

kleineren seiner beiden Bilder eine Einheit schön abgestufter Grau-Blau-Töne erreichte.

Unter den Bildhauern fallen auf der stark stilisierende und die Form raffende *Paul Bianchi* mit einem Kater und mit einer der Spindelform unterstellten Mädchenfigur, der in Genf wohnende *Peter Siebold* mit seinen Bewegungsstudien und *Max Weber* mit einem frischerfaßten Hahn, der seine Ahnen unter Picassos plastischen Geschöpfen haben dürfte. Über die engere Heimat hinaus längst bekannt geworden sind *Jakob Probst* und *Remo Rossi*, dessen Stier bereits vom Genfer Kunstmuseum für seine Sammlungen gesichert wurde.

K. T.

Zürich

Pablo Picasso. Das graphische Werk
Kunsthaus, 8. Mai bis
Ende Juli

Die Ausstellung der Graphik Picassos gehört zu den großen, geglückten Veranstaltungen des Kunsthause, von denen in den letzten Jahren starke Impulse ausgegangen sind. Sie ist sehr stark besucht – an Sonntagen jeweils weit über zweitausend Menschen –, was deshalb zu erwähnen wichtig erscheint, weil es immer noch Menschen gibt (und zwar unter den Wissenschaftsliteraten), die glauben, daß nur erlauchte Kunstzeiten – wie etwa die des holländischen 17. Jahrhunderts – breites und echtes Echo finden. Den starken Besuch als Resultat modischen Snobismus zu interpretieren, geht nicht an, wenn man den Ernst und die Ruhe beobachtet, mit der – ganz im Gegensatz zu einem großen Teil der Mailänder Picasso-Besucher – gerade auch die Sonntagsgäste der Zürcher Picasso-Schau sich diesem Kammermusiksektor Picassos nähern. Hier scheint nun wirklich der berüchtigte Graben zwischen Produzent und Konsument verschwunden. Ohne daß es dem Betrachter ins Bewußtsein tritt, sieht er sich in einen Bereich versetzt, in dem er mit dem, was sich ihm künstlerisch zeigt, auf gleich zu verkehren vermag.

Die Ausstellung selbst, zu der die schweizerischen und französischen Museen und Privatsammler in großzügiger Weise beigesteuert haben und die von einem sorgfältig redigierten Katalog mit mehr als hundert Abbildungen begleitet ist, gibt mit ihren mehr als 450 Nummern ein lückenloses Bild

des Graphikers Picasso. Und darüber hinaus des Künstlers in seiner Ganzheit, denn sein gesamtes Werden und Sein wird in den Blättern ablesbar, wenn auch bestimmte Gestaltungsförderungen sich mehr auf die Malerei ablagern als auf die Graphik; selbstverständlich auch umgekehrt.

Das geschlossene Bild der Graphik Picassos zeigt, welche Rolle die Sprache der Graphik als Medium für den Künstler bedeutet. So bewußt das künstlerische Vorgehen erscheint, so groß ist die Rolle des Unvorhergesehenen, das bei den verschiedenen technischen Verfahren zutage tritt und das Picasso seiner Konzeption einbezieht, die Tiefe des Druckes, die verschiedenen Schärpen der Ätzung usw. Zum Kenner und zum Betrachter, der sich Zeit nimmt und intensiv schaut, sprechen diese Schwabungen ebenso unmittelbar wie die Führung der Hand auf dem lithographischen Stein oder die Dynamik, mit der die Radiernadel oder der Gravestichel die Kupferplatte bearbeitet. Bei der graphischen Konzeptionsweise stets das Bewußtsein wach zu bleiben, daß die Graphik eine Bilderschrift, eine Art *biblia pauperum* ist, die sich an die Masse wendet. So zeichnen sich die thematisch so verschieden verankerten Blätter durch die Grundeigenschaft aus, daß sie in besonderem Sinn ablesbar und verständlich sind. Nicht populär im Sinne einer Senkung der geistigen Ebene, auf der sie sich bewegen, und nicht im Sinne von Konzessionen, wie überhaupt Picasso – auch dies muß einmal gesagt werden –, im Gegensatz zu einigen Dichtern und Komponisten unsrer Zeit, bisher keinerlei Konzessionen gemacht hat.

Was angesichts des graphischen Œuvre besonders beeindruckt, ist der Reichtum und die souveräne Anwendung vielfältiger technischer Möglichkeiten. Die frühen Blätter von 1905, mit denen die Ausstellung einsetzt – allerdings zählte Picasso, der als Maler ein Wunderkind gewesen ist, damals schon vierundzwanzig Jahre, und ein Genie ist in diesem, für heutige Begriffe jugendlichen Alter, im Prinzip ausgereift –, zeigen auch technisch den Aspekt des zu Ende Gedachten und Geschaffenen. Vollendete Anwendung der Möglichkeiten einfacher Radierung oder der Kaltnadelarbeit, während der im vorgehenden Jahr 1904 entstandene berühmte «*Repas frugal*» mit den Mitteln der Radierung stellenweise nach dem Lithographischen tendiert. Der schöpferische Trieb Picassos führt zu den verschiedensten technischen Ex-

perimenten. Wie im rein künstlerischen trägt dieser Reichtum der Emanation nie den Stempel des verantwortungslos Spielerischen, so leicht Picasso die Dinge zuströmen. Immer wird Wesentliches berührt und hervorgebracht; der Einfall, mag er sich noch so transitorisch realisieren, ist stets mit dem Kern des angepackten Problems verbunden. Besonders attraktiv sind die in verschiedenen Kombinationen auftretenden Mischtechniken, mit denen Picasso zu neuartigen spontanen graphischen Wirkungen gelangt. Originell die Verbindung von Radierung und Collage. Höchst aufschlußreich und Einblicke in den künstlerischen Denk- und Realisierungsprozeß vermitteln die sechs Fassungen der nach einem Bild Kranachs konzipierten Lithographie «*David und Bathseba*» von 1947 und 1949.

Das Figürliche hat in Picassos Graphik den Vorrang und im Figürlichen die Akzentuierung des Umrisses. Von den Seiltänzerblättern der Frühzeit führt eine kontinuierliche zeichnerische Entwicklung zu den Ovid-Illustrationen und den anderen Umrißradierungen der dreißiger Jahre und von da zu den Carmen-Blättern und den Lithos kleinen Formates von 1954. Die verschiedenen Phasen des Kubismus dringen nur sporadisch in die Graphik ein. Wäre also die Graphik vielleicht an den sogenannten Neoklassizismus der beginnenden zwanziger Jahre gehetet? Kaum – denn die Verflechtung Picassos mit der menschlichen Gestalt, die nicht ihm, sondern der ihr die jeweilige Form zuspricht, erscheint als eine primäre Tatsache seines künstlerischen Innenmaterials. Hier sind die drei lithographierten Fassungen des Balzac-Kopfes schlagende Beispiele der inneren Wechselbilder: die Umrisse variieren entsprechend der Bin nenzeichnung, deren Pendel von stenographic Knappheit bis zu assoziativer Surrealität ausschwingt.

Aus der Vielheit der Eindrücke sei noch das Spiel von Handschrift und Form herausgehoben. Mit Recht hat man neben die «*Sueño y mentira de Franco*» den handschriftlichen Text Picassos gehängt, der den inneren Zusammenhang des schriftlichen und des zeichnerischen Handzuges erkennen läßt. Leben und Form zweier Individualitäten strömen in faszinierender Weise bei den von Pierre Reverdy geschriebenen Gedichten zusammen, zu denen Picasso in roten symbolischen Zeichen seine Gebilde zwischen die Texte fallen läßt.

Trotz gewissen Akzentverschiebungen

ergibt das graphische Werk Picassos das gleiche Bild wie die Malerei: Sturzbäche unerschöpflicher Produktivität; Gewitter vitaler Visionen und zugleich immer wieder stilles, beharrliches Arbeiten und Schaffen, das im graphischen Werk entsprechend seiner kammermusikalischen Struktur vielleicht unmittelbarer sichtbar wird als im Malwerk, in dem neben den großen definitiven Aussagen viel Herausgeschleudertes steht. Der tiefste Eindruck geht aber davon aus, daß diese schier unermessliche Vielheit an Gesichten und Formen als Ganzes, als Einheitliches besteht. Nie und nirgends ein Auseinanderfallen. Nicht nur die geniale Persönlichkeit hält die Dinge zusammen. Die Persönlichkeit wird mit der Zeit identisch, wie die Zeit sich in der Persönlichkeit manifestiert.

H.C.

Graphik des Impressionismus

Graphische Sammlung der ETH
5.Juni bis 15.August

Impressionismus ist die Kunst der flimmernden Farbmembran, Prima-vista-Malerei, in lockerer Schrift erhaschte, flockige Atmosphäre. Er entzieht sich aller endgültigen Fixierung in eindeutig harten Lauten, scheidet nicht in Hell-Dunkel, sondern öffnet sich dem flutenden Licht. Sein Mittel ist der weiche Pinsel, der die Impulse des Auges ohne Umweg in seine Sprache übersetzt. Unter diesen Voraussetzungen mutet es beinahe paradox an, daß es eine Graphik des Impressionismus überhaupt gibt. Es ist denn auch kein Zufall, daß uns von Claude Monet, dem konsequentesten Vertreter impressionistischen Sehens und Malens, kein einziges druckgraphisches Blatt überliefert wurde. Man kann eigentlich bei keinem der bekannten Impressionisten von einem wirklich umfangreichen graphischen Œuvre sprechen. Da zudem die meisten Blätter nur in kleinen Auflagen gedruckt wurden und somit hohen Seltenheitswert besitzen, ist es um so erstaunlicher, daß die ganze Schau in der ETH zum kleinen Teil aus Beständen des Instituts, im übrigen aber aus Schweizer Privatbesitz zusammengestellt werden konnte. — Edouard Manet, der Wegbereiter und bewundertes Vorbild der jüngeren, eigentlichen Impressionisten, hat sich in der Radierung, Lithographie und im Holzschnitt versucht. Von einer wunderbaren technischen Vollkommenheit und gleichzeitig eminent aufschlußreich für seine

geistigen Bezüge sind die Radierungen. Das Spanische tritt in den Vordergrund, einerseits im behutsamen Herantasten an die Bildwelt und den Ausdrucksgehalt der Meister des 17. Jahrhunderts, andererseits im Gestalten von Motiven aus Spanien, Stierkämpfern, Tänzerinnen, Bauern. Es wäre äußerst reizvoll, einen Vergleich zu ziehen zwischen den graphischen Umsetzungen von Velazquez-Bildern durch Manet und durch Goya, von dem der Franzose die souveräne Handhabung des Aquatintagrundes übernommen hat. Am auffälligsten wäre wohl die vornehm kühle Distanz, die Manet mit überlegenem, ruhigem Strich schafft. Es überrascht keineswegs, daß der Maler in den Lithographien, wo er mit weichem Material auf dem Stein arbeiten kann, lockerer, bewegter und weniger distanziert wirkt.

Von einer andern Stilwelt geht Camille Pissarro aus, der mit etwa 200 katalogisierten Nummern das zahlenmäßig umfangreichste graphische Werk geschaffen hat. Er fußt auf der Welt von Millet. Bäuerinnen im Gemüsefeld, Gänsehüterinnen, badende Bauernmädchen am Bach sind seine Motive, neben einer großen Zahl von Landschaften aus der Umgebung von Rouen. Auch formal sind seine Figuren Millet verpflichtet. Er faßt sie in klare, einfache Umrisse, deren festigende, ruhige Wirkung er mit grobkörniger Aquatintätönung aufzuheben sucht. Man spürt den Zwiespalt zwischen dem Maler und dem Graphiker Pissarro. — Nichts Derartiges gibt es bei Auguste Renoir. Mit derselben unbearrbaren Dichtigkeit wie in den Gemälden gestaltet er auch in den Lithographien mit weichen Strichbahnen das Runde, Volle und Warme. Daß er neben der flaumigen Weichheit dieser Körper, die er oft in leuchtenden Farben koloriert, auch Radierungen von glatt und hart ziseliertem Strich schafft, erinnert uns daran, daß er nicht nur der Maler der «Baigneuses» ist, sondern auch der Bildhauer der «Venus». — Alfred Sisley tritt mit seinen wenigen, nicht sehr bedeutenden Blättern nicht vorteilhaft in Erscheinung, während Edgar Degas eindeutig zu kurz gekommen ist. Aus unerfindlichen Gründen ist kaum etwas von seinem Werk in Schweizer Besitz gelangt. Die herrlichen tonigen Stücke, die gezeigt werden, können daher nur verheißungsvolle Andeutung bleiben. — Im strengen Sinne eine Ausweitung des Themas bedeutet die Hinzunahme weniger Lithos von Paul Cézanne, die mehr Umsetzung von Malerei als eigenen

graphischen Ausdruck verwirklichen, sowie von Auguste Rodin, dessen Illustrationen zum «Jardin des Supplices» auf den Stein übertragene Aquarelle sind, während die Radierungen sich nicht recht in den Gesamtrahmen seines Werkes fügen wollen. n.s.

Holländische Gebrauchsgraphik — Graphik von H.N. Werkmans

Kunstgewerbemuseum, 15. Mai
bis 13. Juni

Die schweizerische Gebrauchsgraphik, vor allem unser Plakatschaffen, genießt im Ausland eine Verehrung, die manchmal fast als Belastung auf uns zurückstrahlt. Ausstellungen ausländischer Gebrauchsgraphik bieten wertvolle Vergleichsmöglichkeiten, geben uns Maßstäbe in die Hand, die an unsere Gebrauchsgraphik anzulegen aufschlußreich und manchmal auch heilsam ist. Dies gilt in hohem Maße von dieser Ausstellung der bei uns im ganzen wenig bekannten holländischen Gebrauchsgraphik. Die konzentrierte Schau ist von Wilhelm Sandberg, dem initiativen Direktor der Gemeente Mu-sea von Amsterdam, zusammengestellt worden und war vor Jahresfrist in anderem Zusammenhang im Gewerbe-museum Basel zu sehen (vgl. Werk-Chronik 5, 1953).

Die straffe Darbietung des teilweise noch ergänzten holländischen Materials auf der Galerie des Zürcher Kunstmuseum legte den Hauptakzent auf drei Persönlichkeiten, deren Schaffen die Reichweite der holländischen Graphik absteckt: Dick Elffers, der in Plakaten, Buchumschlägen und Illustrationen sich als malerische Potenz von expressiver Kraft und koloristischer Delikatesse erweist und in anderen Drucksachen der jahrhundertealten Buchdruckkultur Hollands neue, oft überraschende Möglichkeiten ablauscht; Otto Treumann, der in Plakaten und Zeitschriften-Umschlägen suggestive Farbphotomontagen zeigt und auch in kommerziellen Arbeiten aufgeschlossen, beweglich, vielseitig alle Register gebrauchsgraphischer Möglichkeiten zieht; dann Wilhelm Sandberg selbst, der als Drucksachen-gestalter seiner Kunstinstitute einen bei uns nicht bekannten Typus des Graphikers verkörpert. Sein ausschließliches Material ist die Drucktype, die er mit größter Freiheit, mit einer erstaunlichen Phantasie handhabt. Vorbildlich vor allem die ungezählten Schriftplakate für seine Ausstellungen, die, mit sicherem Instinkt improvisi-

siert, in rascher Folge entstehen, so dann die erfrischend lebendigen Ausstellungskataloge. Sandberg demonstriert auf beispielhafte Weise eine in der Schweizer Gebrauchsgraphik oft vergessene Wahrheit: daß höchste Sparsamkeit der Mittel, Verzicht auf aufwendiges Raffinement nicht Schwäche, sondern, souverän gehandhabt, größte Stärke bedeutet. In diesem Sinne war die breite Darbietung von Sandbergs Arbeiten eine beherzigenswerte Lektion.

Um diese drei Persönlichkeiten gruppierten sich mit größeren und kleineren Arbeitsproben eine Reihe weiterer Graphiker. Als markante Profile prägten sich besonders Wim Brusse, W. Elenbaas, Jan Bons und Nico Wijenberg ein. Bei den freien Buchillustrationen, die in der holländischen Graphik eine interessante Rolle spielen, notierte man sich den Namen Constant, der mit Arbeiten von außergewöhnlicher Kraft in Erscheinung trat. Über der ganzen Ausstellung lag die Atmosphäre einer erfrischenden Unmittelbarkeit, einer Aversion gegen alles Festgefahrene, Akademische, eines aggressiven Non-Konformismus, einer betonten Absage an den sogenannten internationalen Standard der heutigen Gebrauchsgraphik. Der Betrachter konnte die Feststellung machen, in welch eigenwilliger Weise hier Grundvorstellungen der modernen Kunst aufgenommen und weitergesponnen werden, wie ferner der große Beitrag, den Holland mit der Stilbewegung an die Moderne geleistet hat, für die Nachgeborenen nicht Hemmnis, sondern im Gegenteil sicheren Rückhalt bedeutet, vor dem der einzelne seine höchst persönlichen, sauberen und präzisen, zukunftsoffenen Evolutionen macht.

Dieses Panorama holländischer Gebrauchsgraphik war eine kleine Sonderausstellung von Graphiken des Holzschniders, Lithographen und Malers Hendrik Nicolaas Werkman (1882 bis 1945) angeschlossen. Diese kleine Schau von etwa 40 freien graphischen Arbeiten verdiente besonderes Interesse, weil sie mit einer originellen, in der Schweiz so gut wie unbekannten Persönlichkeit bekannt machte, die auf die jüngere holländische Generation größten Einfluß ausgeübt hat. Sowohl in den figürlichen wie in den abstrakten farbigen Kompositionen überraschte nicht nur das kaum auflösbare Raffinement des koloristisch sensiblen Schablonendruckes, sondern auch die freie und kraftvolle, männliche und zugleich poetisch zarte persönliche In-

terpretation der modernen Formensprache. Fesselnd waren aber auch die typographischen Experimente, die Werkman für Pressen der Untergrundbewegung während der Besetzung gemacht hatte. Auch in Werkmans Arbeiten sprach sich die begeisternde Experimentierlust der Holländer, ihr mutiger Griff ins noch nicht Anerkannte und Klassifizierte auf beglückende Weise aus.

W.R.

schaft einen vehementen Kontrast. Die Winterbilder Suters fesseln durch die Kraft der Zusammenfassung, die bei der «Vereisten Schiffslände» bis zur wuchtigen Ballung des Formalen geht. Das räumliche Leben der Landschaftsbilder, mit sicherem Können gestaltet, wandelt sich vom suggestiven Tiefenzug bis zur beruhigten, geschlossenen Überschaubarkeit.

E.Br.

Adolf Herbst – Willy Suter
Kunstsalon Wolfsberg,
6. bis 29. Mai

Durch den starken Kontrast der beiden Kollektionen gewann diese Ausstellung ebensogar an Interesse wie durch den lebensvollen Ausdruck des Persönlichen, den sie in beiden Werkgruppen vermittelte. Adolf Herbst hat seine bisherige Entwicklung in einer Reihe von Ausstellungen aufgezeigt, und es bleibt unvergessen, daß die seither verstorbene Frau Hedy Hahnloser-Bühler und das WERK für ihn eingetreten sind, als er noch wenig bekannt war und einseitig beurteilt wurde. Seither hat sich in seiner Malerei das Abseitige, scheinbar Extravagante gelöst, das Eigene in reifer, gültiger Form ausgeprägt. Die Abklärung läßt sich besonders schön an den ausgestellten Frauenbildern aufzeigen, die in ihrer bildnishaften Lebensnähe auch eine geheime Vieldeutigkeit ahnen lassen. Adolf Herbst wahrt im romantischen Helldunkel, im juwelenartigen Farbenleuchten, im unrealistischen Bildaufbau eine malerische Freiheit, die seiner inneren Distanz von den schaubaren Motiven entspricht und dadurch zum Ausdruck der Vergeistigung wird. Auch eine Landschaft (Chiesa di Mendrisio) wird in den beziehungsreichen Farbenrhythmus umgedeutet, der den Stillleben und Interieurs eigen ist.

Willy Suter, der in Genf lebt und außer seiner stets stark beachteten Beteiligung an den Ausstellungen «Zürich-Land» vor einigen Jahren in einer kleineren Zürcher Sonderschau Proben seines vitalen Realismus zeigte, tritt nun im «Wolfsberg» ebenfalls repräsentativ hervor. Er malt heute geklärt, beherrscht und überrascht in Stillleben und Landschaft durch ein gewähltes, kompositionell ausgewogenes Kolorit. Durch ungemildertes Schwarz werden herbe oder helle Farben in ihrer Wirkung gesteigert; das breitflächige Rot des «Winterthurer Elektrizitätswerks» gibt der Schneeland-

Henri Schmid

«Galerie au premier», 21. Mai
bis 12. Juni

Dem beschränkten Raum entsprechend bot Henri Schmid (Zürich) hier mehr ein Aperçu seines Schaffens; doch war die Auswahl überzeugender und eindrucksvoller als manche größere Ausstellung mit Varianten und quasi Wiederholungen in einer einmal festgelegten Art. Köstlich die Unbefangenheit des treffsichereren Selbstbildnisses «Maler mit Katze» in seiner feinen farblichen Nuancierung, erfrischend die spontanen und zugleich malerisch ausgewogenen Stillleben mit Früchten, unbeschwert die Impression vom «Hafen von Ibiza». Diese Bilder erschienen als Mittelakzente der Wände, an denen im übrigen die großformatigen Farbkreidezeichnungen ein zusammenhängendes Ganzes bildeten. Henri Schmid verwischt die Unruhe des ausfahrenden Zeichenstrichs nicht; das zeichnerisch lockere Geflecht wird zum impulsiven Ausdruck des augenblicklichen, intensiven Schauens. Landschaften des Südens von prägnanter thematischer Akzentuierung gewinnen durch das freie Spiel der farbig sehr harmonischen Zeichnung einen malerischen Zusammenhang ohne jede Schwere, und auf den Hafenbildern mit Schiffen sprühen die Farben bei der Umschreibung ungewohnter Formenfülle. Diskret wirken dagegen die Schwarz-Weiß-Blätter.

E.Br.

Charles Rollier

Galerie Beno, 15. Mai bis 5. Juni

Der 1912 in Mailand geborene Welschschweizer zeigte eine Gruppe von Bildern, die in der Verbindung von flüssiger Flächenhaftigkeit und linearem Element in Gebiete vorstoßen, die als Bildbereich im Kontrast zum konstruktiv Strukturierten viele junge Maler beschäftigen. Nach dem in der kleinen Ausstellung vorliegenden Material scheint uns Rollier auf diesem Weg noch tastend. Die Farbgebung ist meist

zart, vielleicht unbestimmt zart. Mag sein, daß aus der Folge der Studien sich definitive Bildformulierungen ergeben, bei denen das Angetönte zur wirklichen Aussage wird. Auf einigen kleinen Bildern und vor allem bei den Aquarellen, in denen Farbe und Form verfestigt erscheinen, ist die Wendung zu dieser Entwicklung gemacht. Hier – ob diese Arbeiten nun früher oder später als das übrige gezeigte Material entstanden sind, wissen wir nicht – sind Dinge ausgesprochen, bei denen man aufhorcht.

H.C.

Petra Petitpierre

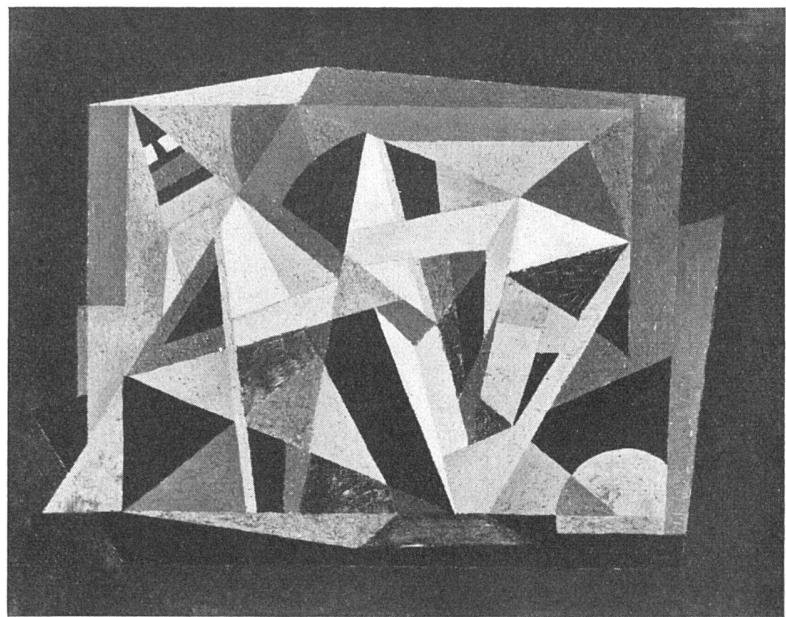
Lyceumclub, 6. bis 31. Mai

Die Räume des Zürcher Lyceumclubs eignen sich gut für derartige Ausstellungen, in denen die Bilder Räumen eingeordnet werden, wo sich gesellschaftliches Leben abspielt. Die sympathische Atmosphäre trägt Bilder, die wie die Arbeiten der in Murten lebenden Malerin in der Atmosphäre der Sammlung entstanden sind. Petra Petitpierre kommt vom Dessauer Bauhaus und von der Düsseldorfer Kunstakademie, wo sie zu der Zeit studierte, als Klee dort als Lehrer wirkte. Bei ihr steht Gegenständliches neben Ungegenständlichem. Die Landschaften entstehen aus dem Blick für Vereinfachung und die expressiven Formbildungen. Von hier aus geht die Malerin zur Abstraktion im wörtlichen Sinn, das heißt zu einer Formensprache, die sich von der Sichtbarkeit aus entwickelt, um schließlich zu freien Formgebilden zu gelangen, bei denen die Verbindung zur Welt der Sichtbarkeit aufgelöst erscheint. Die künstlerische Arbeit ist von Ernst und starkem Willen erfüllt; das Ganze zeigt das ehrliche Bestreben, sich mit dem künstlerischen Geschehen unsrer Zeit auseinanderzusetzen und die Kunst mit Augen zu sehen, die sich an den großen künstlerischen Entdeckungen des zwanzigsten Jahrhunderts geschult haben.

H.C.

Chronique genevoise

La gravure est à l'honneur, à Genève, depuis quelques semaines. C'est tout d'abord l'Athénée qui a organisé, sous les auspices des Amis des Baux-Arts, une exposition de La Gravure française de Corot à Picasso. Il s'agissait d'un ensemble inégal, incomplet, mais la moyenne des œuvres présentées était d'un niveau très élevé.



Petra Petitpierre, Trigramme

Le mouvement des peintres-graveurs, qui vers le milieu du XIX^e siècle donna un nouvel essor à la gravure en France, y était représenté notamment par Corot, avec une litho, une eau-forte et un cliché-verre, Manet, avec «les Gitans», qui furent édités dans un des premiers albums de la Société des aquafortistes, et surtout Daumier dont «L'âne et les deux voleurs» témoignent d'un sens dramatique extraordinaire.

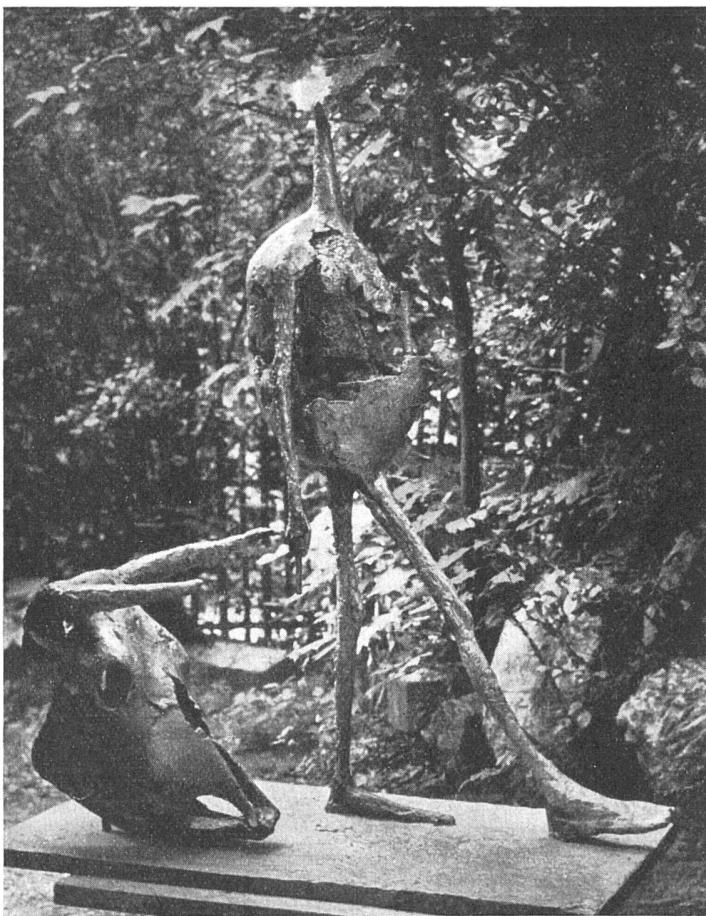
Le renouveau de la lithographie de la fin du siècle dernier était marqué d'une manière particulièrement brillante par un très beau choix d'œuvres de Toulouse-Lautrec: on y retrouvait, entre autres pièces de qualité, «L'Anglais au Moulin Rouge» avec ses beaux aplats contrastés, «Le tonneau» aux fraîches couleurs, «La femme au plateau» dont le dessin délié se fait cruel et tendre à la fois, l'admirable «Portrait de Lender en buste». Tout près de ce maître incomparable, Bonnard et Vuillard chantaient à mi-voix, le premier confiant à la pierre tous les secrets de son lyrisme mesuré, le second usant avec une science rare de la tache expressive et des tons rompus. Un peu plus loin, Renoir transcrivait une de ses meilleures toiles avec une exquise légèreté de touche et de ton: «Le chapeau épingle».

Le développement extraordinaire de la gravure sur bois, qui fut soutenu et encouragé à la fin du XIX^e siècle par Rémy de Gourmont et Alfred Jarry, n'était malheureusement représenté que par une planche de moindre importance de Vallotton et deux pièces de Gauguin, remarquables d'ailleurs, puisqu'il s'agissait de «Noa Noa» et de «L'univers est

créé», à la fois mystérieuses et monumentales.

Au nombre des contemporains, enfin, figuraient Picasso avec un bel ensemble de lithos aux noirs gras et brillants, Braque, dont les eaux-fortes en couleurs ont un éclat et une saveur si personnels, Dufy, qui a su retrouver dans le cuivre tout le prestige de son dessin cursif, Chagall avec quelques pages aquarelées des «Fables de La Fontaine», Dunoyer de Segonzac représenté par des extraits de ses nobles «Géorgiques», Rouault, etc. On peut certes regretter que quelques grands noms aient été oubliés (Valadon, Derain, Villon, Vieillard, Jacquemin) et que les artistes abstraits aient été délibérément écartés, ce qui nous privait d'œuvres aussi importantes que celles de Manessier et Soulages, par exemple. Cette exposition n'en a pas moins été une des plus marquantes de ces derniers mois.

La Galerie Connaître présentait la suite complète du Miserere de Rouault. On se rappelle que ses pièces ont été dessinées à l'encre de Chine d'abord, entre 1914 et 1918, puis gravées sur cuivre à la demande de Vollard. Le tirage ne fut achevé qu'en 1927, et il a fallu attendre la fin de cette dernière guerre pour voir enfin paraître cet ouvrage important. Ces images terribles et audacieuses demandent à être feuilletées. Étalées toutes ensemble sur les murs d'une petite galerie, elles souffrent d'une uniformité de ton évidente. Les faiblesses de certaines planches apparaissent aussi plus nettement; on a le sentiment qu'à plusieurs reprises, l'artiste a perdu le souffle et



Germaine Richier, *Tauromachie*. Bronze, 1953/54

Photo: Brassai

qu'il s'est laissé aller à des redites, à des simplifications plus arbitraires que té- méraires. Le «Miserere» de Rouault reste néanmoins un véritable monument de la gravure moderne, et nos remarques comptent peu en face de la plupart de ces compositions sombres, ardentes, cru- elles, animées, dirait-on, davantage par le désespoir que par la foi.

Les gravures de James Ensor, dont WERK a déjà parlé à propos de l'exposition de Zurich, sont maintenant à Genève, au Cabinet des Estampes, jusqu'à fin juin. Nous ne reviendrons pas sur la qualité exceptionnelle de cet ensemble où le réalisme le plus minutieux s'allie à l'inspiration la plus infernale, où la sensualité la plus franche côtoie la méditation la plus sombre. Les Genevois, qui connaissent mal Ensor, ont ainsi l'occasion de se familiariser avec l'univers fantastique du peintre belge.

Nous ne voudrions pas terminer cette chronique sans mentionner l'exposition de Line Plojoux organisée par la Classe des Beaux-Arts à L'Athénée pendant le

mois de mai. C'était la première fois que cette artiste présentait seule à Genève un choix important de ses œuvres, dont la technique originale ne manque pas de séduction.

Line Plojoux exécute d'abord une préparation à l'huile légère sur laquelle elle applique ensuite une grande feuille de papier Japon extrêmement fin. Reportée sur le papier, la composition perd quelque peu de sa vivacité, de sa couleur, mais acquiert en revanche une douceur et une égalité de ton qu'on ne saurait obtenir en travaillant directement sur la toile.

Ces sortes de monotypes dont tout accent, tout empâtement, toute trace de touche sont bannis, prennent un aspect déco- ratif exceptionnel. Les compositions sont elles-mêmes stylisées. Elles ne relèvent pas, néanmoins, d'un art de pur agrément, mais elles vivent au contraire d'une vie sourde, profonde, qui s'exprime par une symbolique sinuuse, où volutes et arabesques répondent aux figures my- thiques, aux chiffres secrets. Beaux su- jets de méditation, élégants et précis, auxquels nous ne saurions demander qu'un peu plus de couleur, un peu plus de chaleur.

P. F. S.

Pariser Kunstchronik

Der *Salon de Mai* feierte dieses Jahr sein zehnjähriges Bestehen und betrauerte gleichzeitig den Tod des Bildhauers *Henri Laurens*, der in den ersten Mai-Tagen in seinem 70. Lebensjahr plötzlich starb. Laurens war wie selten ein Künstler bei all seinen Kollegen beliebt und geschätzt. Seine Plastik «La grande nuit» bildete den Mittelpunkt des Plastiksaals des Salons, und der Titel wirkte geradezu symbolisch. Die Beteiligung der berühmten Veteranen der modernen Kunst war dieses Jahr besonders markant: Picasso, Marc Chagall, Henri Matisse, Fernand Léger und Jacques Villon unter den Malern und Jean Arp, Laurens und Picasso unter den Bildhauern. Die Surrealisten zeigten sich zum erstenmal in diesem Salon in einer geschlossenen Gruppe. Zu ihnen zählten Max Ernst, Delvaux, Lam, Matta, Labisse und Dorothea Tanning. Auch die abstrakten Expressionisten und die «konsequenter Abstrakten» des Salons des Realités Nouvelles waren hier maßvoll vertreten. Die Maler, die die Physiognomie dieses Salons ausmachen, blieben aber Bertholle, Chastel, Dayez, Gischia, Pignon, Le Moal, Marchand, Manessier und andere, während Hartung, Lapique und Schneider die Brücke zu Neuem bilden.

Dies alles bisher Erwähnte war aber schon weithin bekannt und bot keine Überraschungen mehr. Hingegen stand man vor dem Bilde von Bernard Dufour vor einem durchaus neuen male- rischen Erlebnis, obwohl er kurzweg auch zu den «Tachistes» gerechnet werden könnte. Im Plastiksaal gaben Arp, Giacometti, Laurens, Etienne-Martin, Picasso und Germaine Richier die markanten Akzente. «La Grande Roue» von Etienne-Martin ist in ihrem expressiv heftigen Lyrismus auf neuen Wegen der Abstraktion, die dank einem nervösen Formgefühl sich nicht ins Unfaßbare verliert. Die «Tauromachie» von Germaine Richier, die man gegenwärtig in ihrer großen Basler Ausstellung zu sehen bekommt, ist von einer unerhörten Dramatik geladen.

In der *Bibliothèque Nationale* war eine imposante Schau von 340 mit Miniaturen illustrierten Manuskripten vom 7. bis zum 12. Jahrhundert zu sehen. Die letzte große Ausstellung französischer Miniaturmalerei im Jahre 1937, welche das ganze Mittelalter umfaßte, hatte nur 34 vorgotische Manuskripte gezeigt. Die heutige Ausstellung ist einer großen kunsthistorischen Inventari-

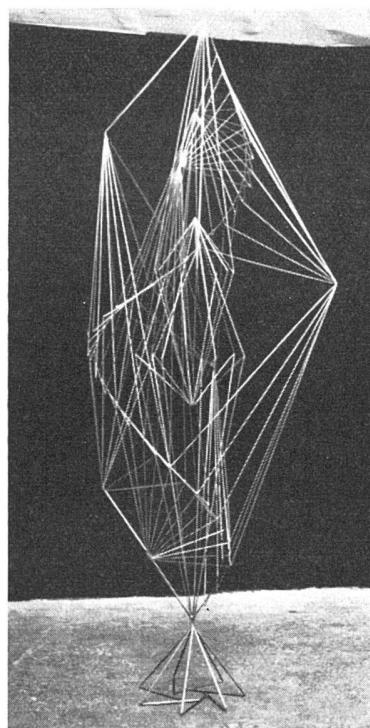
sierung zu verdanken, die sich über alle französischen Provinzbibliotheken ausdehnte. Diese leisteten den erstaunlichen Beitrag von 180 illustrierten Manuskripten aus der karolingischen und romanischen Epoche.

Eine Ausstellung *Découverte de l'Asie* wurde als Gedenkfeier für den bedeutenden Orientalisten und Historiker René Grousset (1885–1952) im Musée Cernuschi eröffnet. – Im Musée Guimet wurden *japanische Holzschnitte* aus dem 17. und 18. Jahrhundert gezeigt. – Der Kulturdienst der amerikanischen Gesandtschaft organisierte eine Wanderausstellung «*Louisiana*», die nach ihrer Tournée in Amerika nun in Paris zurück ist. Diese Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit den französischen Archiven geschaffen, war doch die amerikanische Provinz Louisiana lange Zeit eine der wichtigsten französischen Kolonien; sie schuf mit der französischen Kolonisation in Ostkanada die über Jahrhunderte dauernden kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und dem neuen Kontinent. – Das Musée de l'Orangerie zeigte Meisterwerke aus der Sammlung *Edmond de Rothschild*. – Die Museen der Stadt Paris wurden durch die Sammlung des Dr. Girardin bereichert. Die 420 Bilder der Sammlung wurden im Petit Palais ausgestellt. Die Sammlung enthält manche Meisterwerke moderner Kunst, weist aber einige unbegreifliche Proportionsfehler auf und geht mit einigen Ausnahmen an der Entwicklung der abstrakten Kunst vorbei.

Die Galerie Maeght zeigte neue Arbeiten von Alberto Giacometti: einige Plastiken und vor allem Bilder. Giacometti hat sich in den letzten Jahren hauptsächlich der Malerei gewidmet. Es sind dies wenig farbige, graphisch akzentuierte Bilder, die mit der Natur ringen und die persönliche Vision vor dem objektiven Geheimnis des Naturvorbildes vergeblich zurückzudrängen versuchen. – Die Galerie Cahiers d'Art zeigte Bilder von Calder, die, verwandt mit denen Mirós, in keiner Weise die Originalität seiner Mobiles besitzen. – In der Galerie Pierre waren neue Bilder des Malers Bryen zu sehen. – Eine sympathische kleine Galerie wurde an der Rue de Rennes von Edward Loeb eröffnet. Max Ernst zeigte dort Arbeiten aus den letzten Jahren. – Die Malerin Marcelle Loubchansky stellte in einer Einzelausstellung bei Craven aus. – Die Galerie Berggruen eröffnete eine zwei Monate dauernde Ausstellung, «*Zeichnungen von Picasso*» aus den Jahren 1903–1907. Bei Jeanne Bucher waren neue Bilder von Vera Pagava



Camille Bryen, *Catharsignes*, 1952. Sammlung Dr. Drouet, Paris



Gerdur, *Sculpture*, 1954. Galerie Arnaud, Paris

zu sehen. – Die surrealistische Malerin jugendlicher Qualräume, Dorothea Tanning, stellte in der Galerie Fürstenberg aus. – Die Galerie Arnaud zeigte Bilder des jungen Malers Enard, welcher, den Weg von Mondrian weiterverfolgend, geometrische Strenge und Poesie zu verbinden sucht. Gleichzeitig stellte die isländische Plastikerin Gerdur technisch schön konstruierte und räumlich begriffene Drahtkonstruktionen aus. Auf diese Ausstellung folgte in derselben Galerie eine Ausstellung von automatisch bewegten Reliefbildern des Schweizers Tinguely. Es handelt sich um den in-

teressanten Versuch, einfache geometrische Formen auf berechneten Kurven gleich harmonischen Sternbahnen bewegen zu lassen. Es entstehen hieraus glückliche Formbegegnungen, Konstellationen, die sich dynamisch ausdehnen oder zusammenziehen und sich zu immer neuen Kombinationen weiterentwickeln, ohne je den Eindruck einer Wiederholung zu geben. Dies wohl aus dem einfachen Grunde, weil unsere Registrierfähigkeit zu gering ist, um die seltenen zeitweisen Wiederholungen der Formkonstellationen festzuhalten. – Die Librairie La Hune gab bei Gelegenheit des Erscheinens einer Sondernummer über die Collages vom Kubismus bis zu den heutigen Experimenten einen guten Überblick über solche Bilder aus «vorfabrizierten» Elementen.

Die Galerie Dina Vierni zeigte Plastiken und Zeichnungen von Maillol. Unbekanntes war kaum zu sehen; doch ist die Gelegenheit, mit dem Werke Maillols in Kontakt zu bleiben, nur selten gegeben. – In der Bildhauer-galerie Simone Badinier stellte der griechische Bildhauer Andreou Vollplastiken aus, die alle von ihm direkt in Bronze getrieben und gelötet wurden. – Die eindrückliche Anzahl von Ausstellungen dieses Maimonats erlaubt leider nicht, auf manche unter ihnen, die näherer Betrachtung bedürften, einzugehen.

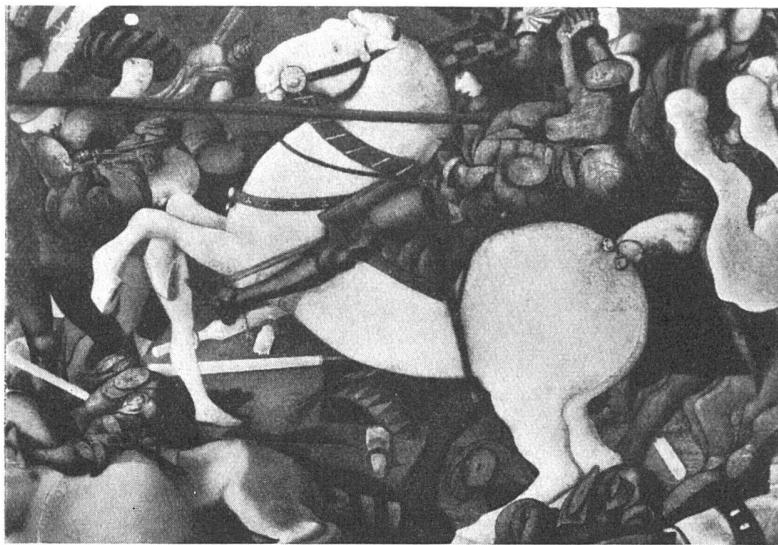
F. Stahly

Florenz

Quattro Maestri del Primo Rinascimento

Palazzo Strozzi, 22. April bis 12. Juli

Die vier Frührenaissance-Meister, die diese Florentiner Ausstellung vereinigt, sind Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca und Andrea del Castagno. Als Wegbereiter wurde ihnen Masaccio mit drei Werken zugesellt. Schon die bloßen Namen umschreiben den Geist der Ausstellung, ihre Kraft und Aktualität, denn diese Maler sind die Meister des florentinischen Quattrocento, die uns heute bewegen. Selbst noch Wölfflin sprach seltener von ihnen, aber die Umschichtung war schon lange zu erkennen. Ghirlandaio, Botticelli und sogar der den Ursprüngen näherte Gozzoli traten zurück; dafür steht Piero della Francesca heute als einer der größten Maler aller Zeiten da (seine Ruhmesgeschichte entwickelte sich in auffälliger Parallele



Paolo Uccello, Battaglia di S. Romano (Ausschnitt). Uffizien, Florenz

zu der Vermeers); Uccello wird bereits von vielen gesehen, Castagno von manchen, und Masaccios alter Ruhm ist heute wieder verstandener als seit langem.

Die Ausstellung im Palazzo Strozzi macht die Gründe unserer Zuneigung überzeugend evident. Sie tut es über die in den italienischen Museen greifbaren Werke hinaus – zu denen, außer bei Masaccio, immer auch Fresken gehören – auch durch weniger bekannte Bilder aus Berlin, Chambéry, Karlsruhe, Lissabon, Lugano, München, New York, Washington, Zürich sowie aus italienischen Privatsammlungen. Unerklärlich, ja unverzeihlich erscheint, daß weder London seine Piero noch Paris, London und Oxford ihre Uccello beitragen. Die Leihmüdigkeit der Institute schädigte hier eine Ausstellung, deren Einmaligkeit außerordentliche Maßnahmen gerechtfertigt hätte. Eine Entschädigung bedeuten die drei großartigen Rundfenster Uccellos und Castagnos aus der Domkuppel, die dem Auge nahegebracht worden sind, und vor allem die in hervorragender Reinigung neugeschenkten Gemälde, so Masaccios «Heilige Anna selbdritt», Uccellos «Reiterschlacht» aus den Uffizien und seine Predella mit dem Hostienwunder aus Urbino, in erster Linie aber Pieros «Geißelung Christi» aus Urbino.

Was die Werke dieser Ausstellung umschreiben und was den Besucher so sehr fesselt, das ist das Schauspiel des Durchbruchs zu neuen künstlerischen Möglichkeiten um 1425 und der rastlosen Erforschung ihrer Reichweite durch diese ersten Pioniere. Masaccio, indem er nach dem gotischen Zwischenspiel nochmals auf Giotto auf-

baut, drückt sich in fröhreifer Ballung durch Körperhaftigkeit, Tiefenraum und reales Licht aus. Seinen Nachfolgern schenkt diese Entdeckung die ganze Energie einer heroischen Revolutionszeit. Paolo Uccello, der Widersprüchliche, Rätselhafte, füllt das einmal, in den Reiterschlachten, den Raum voll an mit heraldisch gedrängten Körpern; dann bringt er ihn wieder – in der Sintflut des Chiostro verde – zu rasanter Saugwirkung der Perspektive; er verwendet aber auch das Spiel von rhythmischer Reihung und Leere – im «Hostienwunder» – als poetisches Mittel novellistischer Erzählung.

Castagno dagegen bedient sich der Greifbarkeit immer zur Beschwörung der Präsenz des Heiligen und des Helden. Im Gewaltigen und Hintergrundigen seiner Erfindung wird bereits Michelangelo vorbereitet. Der feine, stille Domenico Veneziano bringt der toskanischen Malerei etwas, wozu sie von Natur aus nicht spontan neigte: das Licht und die helle, zart modulierte Farbe. Sein größtes Verdienst ist, daß er beides seinem Schüler Piero della Francesca vermittelte und dadurch zu jenem Wunder beitrug, das uns heute immer größer erscheint: zu dieser jugendlichen Klassik vor Raphael, mitten im stürmischen Quattrocento, zu Pieros Harmonie von Körperhaftigkeit und schwebendem Licht, von Valeurempfindlichkeit und Proportionensinn, von Weltdeutung und hoher Abstraktion. Fouquet, Vermeer, Cézanne bedeuten uns heute Ähnliches; doch keiner von ihnen fand den Weg auch zur Monumentalkunst wie Piero.

Die Ausstellung kann zwar – glück-

licherweise, denn fast alles übrige ist noch gesund und an Ort und Stelle – nur durch den Malatesta aus Rimini eine Vorstellung von Pieros Fresken geben; doch ist Arezzo ja nicht weit. Vermittelt die Auswahl der Werke Pieros auch nicht – wie bei Uccello und Castagno – neue Aufschlüsse, so bringt sie doch die beglückende Bestätigung der Ebenbürtigkeit seiner Tafelmalerei.

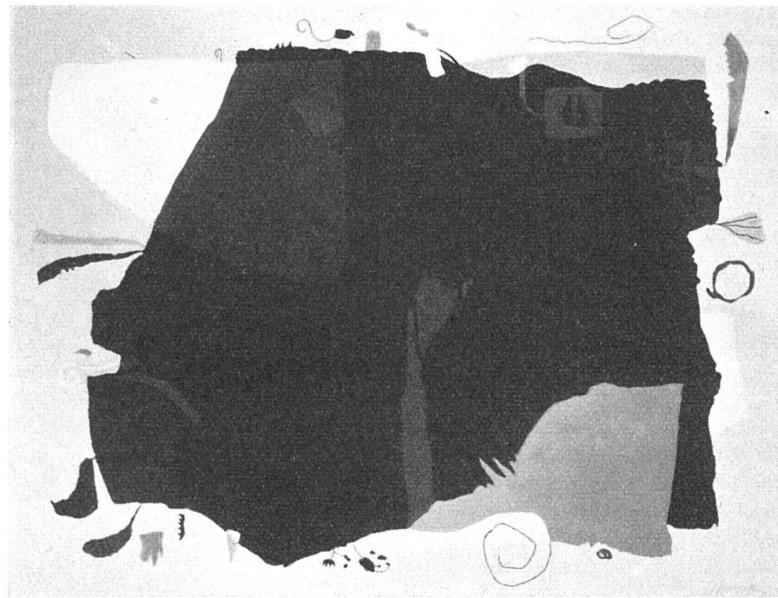
h.k.

Stuttgarter Kunsthchronik

Die ersten Monate 1954 standen im Zeichen bedeutender Gesamtausstellungen, deren eine, die Miró-Schau, schon im Maiheft besprochen wurde. Den 65. Geburtstag Willi Baumeisters feierte der Kunstverein im Kunstgebäude mit einer Ausstellung von mehr als 200 Werken aus allen Schaffensperioden von den frühen Elementarformen der «Mauer»- und «Maschinen»-Bildern, die den Stuttgarter Maler in den Pariser Kreis des «Esprit Nouveau» einführten, bis zu den in souveräner Freiheit gestalteten Schöpfungen von heute. Ein wandlungsreiches, an kein Programm, keine Theorie gebundenes, meist gegenstandsloses, mitunter auch Erinnerungen an Dinghaftes heraufbeschwörendes Schaffen; innere Einheit äußerer Vielfalt. Baumeisters Wesen kennzeichnet Will Grohmann in seiner Monographie (W. Kohlhammer Verlag 1953) als «eine Naturbegabung, mit einem Talent zum Malen begabt wie andere mit der Stimme». Denn für Baumeister bildet «die Lust, eine Form oder Formen entstehen zu lassen, den unerklärlichen Grund» des Wirkens als Künstler. Da seine Malerphantasie den ganzen Reichtum denkbbarer Formen und Gestaltungsmittel ausschöpfen möchte, in jedem Einzelwerk jedoch nur ein Bruchteil ausgewertet werden kann, tritt in seinem Lebenswerk ein periodischer Wechsel zutage. Wobei zwei einander ablösende Folgen nahverwandter Werke, unter denen sich jeweils einige als besonders vollgültige Lösungen hervorheben, in einem Gegensatz zu stehen pflegen, je nachdem im Aufbau die Linie, die Farbe oder der Hell-Dunkel-Kontrast die Führung übernimmt. Den Ausgangspunkt bildet bei Baumeister stets eine «Vision, deren Herkunft dem Schaffenden selbst Geheimnis bleibt», als Vorstoß in das «Unbekannte». Mitunter kann sie auch befruchtender Anregung durch fremde, Baumeisters Formempfinden nahestehende

hende Kunstkulturen entspringen, gleich der Schriftmalerei Ostasiens oder der vorgeschichtlichen Felsmalerei. Auch begegnen wir hin und wieder dem Zurückgreifen auf eine frühere Periode des eigenen Schaffens, wenn ihr vordem unentdeckte, neue Werte abzugewinnen waren. Gesamteindruck der Ausstellung: ein Fortschreiten zu immer freierem, elementarerem, Intuition mit Bewußtheit verknüpfendem Gestalten. Mit die stärkste Wirkung strömten die Werke 1952 bis 1954 aus: Die ganz in Schwingung geratenen «Wind- und Wachstumsbilder» – die «Montaru-Bilder», in denen das Schwarz, fast die ganze Fläche füllend und eine farbenfrohe Welt verdeckend, die Herrschaft an sich reißt – die «Monturi-Bilder», in denen das Schwarz versinkt und über aufgeheiterter Welt leuchtendes Weiß schwebt.

Nur 30 Bilder zeigte der Kunstverein von *Kandinsky*, alle aus dem Besitz Nina Kandinskys. Dennoch boten sie vollen Überblick über die eine neue Kunstepoch einleitende Lebensleistung des großen Russen. Ihre Zusammenstellung aus lauter meisterlichen Werken von 1902 bis 1942 ließ Kandinskys schrittweisen Übergang zu gegenstandslosem Bildgestalten verfolgen und das unbeirrbare Festhalten an diesem als geistige Notwendigkeit erfassen. Die intensivfarbigen Frühbilder aus Bayern, Paris und Holland lehrten, daß Kandinsky, der fast sein ganzes Malerdasein fern der inbrünstig geliebten Heimat verbrachte, die Fremde immer mit dem die Welt vor allem als leuchtende Farbe erlebenden Auge des Russen sah. 1910 werden die zuvor noch unzweideutig bestimmbarer Naturmotive ersetzt durch phantasierzeugte Gefüge aus Formen und Farben, die kaum noch Gegenständliches erkennen lassen. Im gleichen Jahr vollzieht ein mit ausgestelltes Aquarell den in einem Ölbild erst 1911 gewagten, damals unerhört kühnen Sprung zum Verzicht auf jede dinghafte Stofflichkeit, nur möglich, weil Kandinsky, dem Kunst eine geistige Aufgabe bedeutete, mit so feiner Sensibilität für den Ausdruckswert jeder Farbe, jeder Form begnadet war, daß ihm ihre Einkleidung in Gegenständliches als Trübung ihres reinen Wesens galt. In der Ausstellung waren alle Perioden gegenstandslosen Schaffens vertreten: die dynamische des «Blauen Reiters», die «kühe» um 1923, die anschließende der sparsamen Mittel mit ihrer Vorliebe für die Elementarform des Kreises, die an Formen und Farben mitunter fast überquellende, doch stets durch ord-



Willi Baumeister, *Montaru*, 1953

nende Meisterschaft gebändigte Fülle der Pariser Spätzeit. Kein Werk gleich in Aufbau und Farblang einem anderen, jedes war eine neu erschaffene, in sich geschlossene Welt voll tiefen Ernstes oder gelassener Heiterkeit, jedes Frucht monatelanger, intensiver Arbeit, die für den winzigsten Akzent die intuitive Eingebung herbeibrief. Zeugnis seiner in einem Brief an mich so formulierten Schaffensweise: «Im Gegensatz zu der sehr verbreiteten Ansicht, ich ginge von der Theorie aus und übersetze die Theorie in die malerische Praxis, arbeite ich in Wirklichkeit vollkommen entgegengesetzt: immer erst praktische Erfahrungen in den Bildern, die am wenigsten «vernunftmäßig» entstehen, und dann die aus dieser Arbeit von selbst fließende Theorie.»

Die Doppelausstellung des Bildhauers *Otto Baum* und des Graphikers *Helmut A. P. Grieshaber* im Kunstgebäude verband zwei Künstler, die sich aufs beste vertrugen: beide sind eigenwilligste Geister, problematische, grübelnde Schwaben, geladen mit Kraft; beide hegen das innerste Bedürfen nach steter unmittelbarer Berührung mit der Natur; beide schaffen aus dem Material, meistern das Handwerk. Die 34 Bildwerke Baums (geb. 1900), der Brancusi und Arp verehrt und sich neuerdings auch zu Moore hingezogen fühlt, entstanden 1930 bis 1954: Rundplastiken in reinem Sinn und Reliefs, in langsamem Ringen dem Stein, dem Holze abgewonnen, in Bronze oder Eisen gegossen, dazu eine Reihe Modelle in Beton und Gips. Ihr Stoffgebiet umspannt den Menschen schlecht-

hin – bedeutendste Schöpfung: die «Urmutter» 1940 – das Porträt, die Tierwelt, voran Elefant, Stier, Tiger, Katze und Vögel aller Art sowie, vorwiegend in jüngster Zeit, körperhafte Gebilde ohne dinghaften Bezug. Alles in seiner naturalismusfreien Vereinfachung voll Leben und innerer Dynamik. Der angeborene Zug zum Großen beruft Baum auch zu Schöpfungen, die organisch mit Architektur oder als ragende Freiplastiken mit der Landschaft verschmelzen. Grieshaber bot Ungewöhnliches: 172 Farbholzschnitte ab 1933, deren Mehrzahl aus den letzten Jahren die Maße oft sogar stattlicher Tafelbilder erreicht. Jedes Blatt ist ein Handabzug und darf, da Grieshaber die Farbe von Blatt zu Blatt zu wechseln liebt, als Original gelten. Die Beschränkung auf den Holzschnitt entspringt nicht nur der Freude an dieser herben und ausdrucksstarken Technik, sondern zugleich dem ethisch begründeten Wunsch, die Kunst in die Gemeinschaft zu tragen durch Werke, die auch der weniger Bemittelte erwerben kann. Trennung von der Natur ist für Grieshaber, der die ersten Jahre selbständigen Wirkens in Griechenland verbrachte und auf der einsamen Achalm lebt und schafft, undenkbar. Dafür spiegeln seine Holzschnitte, mitunter auch in altgriechischen Mythenlogien, den Wandel der Jahreszeiten, das Dasein der Tiere, Leben und Arbeit einfacher Menschen in freier Natur und beziehen aus solch scheinbarer Einengung ihre Gemeingültigkeit. Grieshaber hat sich eine sehr vereinfachte, an Rhythmen, Spannungen und Bewegung, an starken und zarten

Farbklängen reiche Zeichensprache geschaffen, deren Enträtselung nicht leicht fallen mag, ihre Belohnung aber im Teilnehmen können an seiner Daseinsauffassung, an seinem künstlerischen Schaffensprozeß in sich trägt.

Hans Hildebrandt

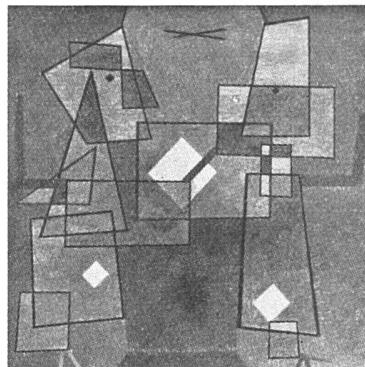
München

Wassily Kandinsky – Paul Klee

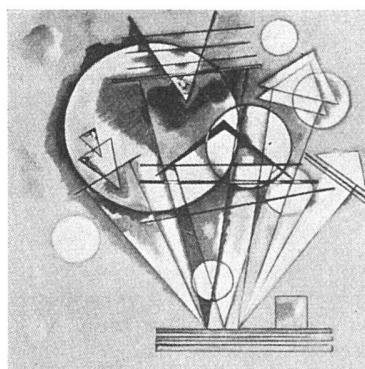
Haus der Kunst, 16. April
bis 16. Mai

Die Kandinsky-Klee-Schau, die im Münchener «Haus der Kunst» zu sehen war, bedeutete für den heutigen Besucher nicht nur eine additive Zusammenstellung zweier großer Kunstbereiche, sondern wurde darüber hinaus zu einem Phänomen von Durchdringungen und Divergenzen innerhalb der künstlerischen Verarbeitung großer gemeinsamer Zeitprobleme.

Gerade in München, dieser einst aktivsten deutschen Kunststadt, einer Werkentfaltung dieser beiden starken Persönlichkeiten beizuhören, mag einen besonderen «lokalen» Reiz haben, da beide Künstler ja gerade hier entscheidende Entwicklungsphasen durchmachten und auch gerade von hier aus, jeder von seinem individuellen Startpunkt her, in unbekanntes und eigenstes künstlerisches Neuland vorstieß. Der akademischen, aber zeichnerisch ausgezeichneten Schulung Franz von Stucks, des damals arrivierten und gefeierten Münchner Künstlers, unterzogen sich beide. Kandinsky kam 1896 dreißigjährig aus Moskau, nach Abschluß seiner juristischen Studien, in die bayrische Hauptstadt, um sich nun ganz der Kunst zuzuwenden. Klee zwei Jahre später, als neunzehnjähriger frischgebackener Abiturient aus Bern, nachdem er bis zuletzt geschwankt hatte, ob er Maler oder Musiker werden sollte. Beide förderte die künstlerische Vitalität der Stadt, voller internationaler geistiger Überschneidungen, nicht nur rezeptiv, sondern im Sinne einer Klärung und Bewußtwerdung eigenen Kunsthollens und zeitgemäßer Geisteshaltung. Eine Allianz zwischen beiden kündete sich in der «Blauen-Reiter»-Gemeinschaft an, wobei Kandinsky allerdings als reife Persönlichkeit die Initiative ergriff, Klee der hinzutretende Weggenosse war. Die darauffolgenden gemeinsamen Bauhausjahre (1922–1930), wohin nun wiederum Kandinsky auf Anregung Klees berufen wurde, entwickelte und ver-



Paul Klee, *Disput*, Tempera, 1929. Paul Klee-Stiftung, Bern



Wassily Kandinsky, *Auf Spitzen*, 1928

tiefte den geistigen Austausch auf konzentrierter Basis und verwandelte die freundschaftlichen Beziehungen in ein festes lebenslängliches Bündnis.

So verschieden als Typen, so verschieden in der künstlerischen Gestaltung (Klee kommt primär von der Linie, Kandinsky primär von der Farbe her), ihre Hauptwege laufen dennoch in ihrer letzten Zielrichtung parallel: in der Lösung von der illusionistischen Darstellungsmethode und in der Hinwendung zu der Sichtbarmachung eines Unsichtbaren, Geistigen mit Hilfe elementarer Bildmittel. Es sind die gleichen «moyens pauvres», von denen Strawinsky in der Musik seiner Zeit spricht. Und gerade mit diesen Mitteln ausgerüstet, verlassen beide den Weg der Beschreibung, um von einem allgemeinen Bild-«Klima» her Formen, Farben und Linien evokativ zu machen. Was bei Kandinsky mit großem Schwung und in großem Format geschieht, entwickelt sich bei Klee mehr behutsam und kritisch. Aber die kleinen Candide-Illustrationen Klees von 1911 bedeuten graphisch das Kühnste in Loslösung der Linie, freier Rhythmus und räumlicher Durchbrechung alter Traditionen, was Deutschland damals in der Zeichnung aufzuweisen hatte.

Der geistige Existenzkampf Klees spiegelt sich theoretisch zunächst nur in Tagebuchnotizen und Briefen ab, während Kandinskys Buch «Über das Geistige in der Kunst» zu einem umwälzenden, objektiven künstlerischen Bekanntheit aus jener heroischen Epoche wird. Von Anfang an steht der zunächst kritischen, im Psychologischen verwurzelten Kunst Klees die universal ausgreifende ideologische Kandinskys gegenüber, deren Klangkraft und Rhythmus monumentalen Charakter hat. Klees vibrierende Linearität und transparent-schwebende Farbigkeit wirken wie intime Kammermusik gegenüber der orchestralen Instrumentation Kandinskys.

Dies sind alle keine letzten Werturteile, sondern Bedeutungsverschiedenheiten beider für die weitere Entwicklung innerhalb der modernen Kunstgeschichte.

Zwei gleichzeitige Bilder aus den letzten gemeinsamen Bauhausjahren (1929), der «Disput» von Klee und «Auf Spitzen» von Kandinsky, mögen das Gesagte von einer Arbeitsepoke her illustrieren, in der beide eine scharfe, geometrisierende Ausdrucksmethode verwandten, die allerdings im Œuvre Klees eine unter vielen bleibt, bei Kandinsky prinzipieller Natur ist und gerade in der Bauhaus-Zeit das streng Architektonische der Komposition hervorhebt. Klee gibt in seinem Bilde die Bezüglichkeit zu dem speziell humangen Ereignis und ihre Gestik auch in diesem objektivierten Stil nicht auf, während Kandinsky ein großes universales Formgeschehen, wie aus planetarischen Regionen kommend, gleichmäßig sprechen läßt. Schon rein von den Titeln her gesehen, wird hier von der allgemeingültigen Spiritualität einer Komposition, dort von dem speziellen Fall einer psychologischen Konstellation ausgegangen.

Klee, der vom vibrierenden Bogenstrich graphischer Feinheit einst ausging, beschließt sein Lebenswerk mit einigen großformatigen, auch von innen her monumentalen Bildern, wie das poetische «Insula Dulcamara», ein erhabenes Landschaftssymbol, das wie aus Hieroglyphen zu uns spricht oder besser singt, und mit einem Bild wie «Vorhaben» (1939), wo mit Zeichen, Farben, Proportionen und Spannungen der Denkprozeß, ein internes Geschehen, illuminiert wird. Kandinsky, der 1910 mit den strahlenden Fanfarenstößen seiner ersten ungegenständlichen Bilder eine neue Epoche der Kunst einleitete, beschließt sein gewaltiges Œuvre in dieser Ausstellung

(in welcher die beiden letzten Jahre leider nicht vertreten sind) mit einer Komposition, die «Beiderseitige Übereinstimmung» heißt (1942). Zwei aufwärtende, emporstrebende Vertikalformen mit umkreisenden Satelliten halten ein schwebendes Gleichgewicht inne. Sinnbild einer aus den Komplexen destillierten Einfachheit und Harmonie, durchflutet von allräumlicher Dynamik.

Das Œuvre Kandinskys zog in chronologischer Folge wie in immer dichter werdenden Orchesterklängen an den Besuchern vorüber. Es begann mit den von innerer Heiterkeit erfüllten «Pastoralen» der Murnauer Epoche, wuchs zu den dramatisch-gespannten und architektonisch gebauten Werken der mittleren Epoche und wanderte zuletzt zu den aus heimatlicher Folklore geträumten Bildern der Spätzeit zurück in den Ursprung. Leider wurde das Werk Klees nicht so klar aus der kleinteiligen Graphik thematisch oder chronologisch gesichtet und dem Beschauer in wesentlichen Zügen vorgeführt.

Als Ganzes bedeutete jedoch diese Ausstellung mit ihren wichtigen Beiträgen aus dem Besitz Nina Kandinskys, Felix Klees, der Berner Klee-Stiftung, der Galerie Maeght (Paris) und aus den deutschen und Schweizer Privatsammlungen eine eindringliche Aussage über zwei entscheidende Persönlichkeiten, ihre Überschneidungen und gleichzeitig über grundlegende Entwicklungsphasen innerhalb der modernen Kunstgeschichte. Die begleitenden Kataloge, von Dr. Ludwig Grote und Dr. Walter Heß eingeleitet, sind als Information und Ausstattung besonders begrüßenswert.

C. Giedion-Welcker

Den Haag

Giorgio Morandi

Gemeindemuseum, 14. April bis 6. Juni

Der Ruhm des stillen Bologneser Meisters breitet sich stetig und unwiderstehlich über die Grenzen Italiens durch ganz Europa aus. Die erste große Ausstellung seines Werkes wurde kürzlich unter entscheidender Mithilfe des Kunstschriftstellers Dr. Vitale Bloch in Paris und des Sammlers Lamberto Vitali in Mailand (der bereits im Augustheft 1946 des WERK über Morandi schrieb) im Gemeindemuseum im Haag veranstaltet. Ihre 104 Nummern – 63 Ölbilder und 41 Radierungen –



Giorgio Morandi, *Stillleben in Blau*, 1941. Privatbesitz, Italien

bedeuten für Morandi einen ungewöhnlich starken Umfang, denn die stilistische Spanne seines Schaffens von den «metaphysischen» Bildern bis zu denen seiner Spätzeit ist sehr gering, und noch kleiner ist die des Gegenständlichen: Landschaften sind sehr selten; das Figürliche fehlt fast völlig. Morandi malte Stillleben von Anfang an mit Vorliebe und seit zehn Jahren ausschließlich. Diese neueren Stillleben geben zudem ständig die selben Gegenstände wieder, die gleichen paar Flaschen in seinem Atelier. Ohne ein Abstrakter zu sein, ist Morandi bis zu jener Vergeistigung der Malerei vorgedrungen, die das Motiv irrelevant macht und alles durch Rhythmus, Handschrift und Zusammenklang der Tonwerte ausspricht. In seiner Studie über Morandi in dem schönen Katalog der Ausstellung sagt Vitale Bloch darüber: «Die Flaschenstillleben, die den Kern seiner Kunst bilden, können nach verschiedenen Gesichtspunkten gruppiert werden: nach Komposition, Farbe oder Stimmung. Die Eintönigkeit, die man Morandi mit Rücksicht auf seine „Flaschen“ vorgeworfen hat, gilt einzig dem Gegenstand. Sie besteht nur oberflächlich, sozusagen allein im Auge des Betrachters. Aber wer tiefer sieht, weiß, daß es kaum zwei Stillleben von Morandi gibt, die einander gleichen. Das Wunder besteht gerade darin, daß aus den nichtigsten Büchsen, Dosen, altmodischen Petrolampen und staubigen Flaschen Kunstwerke entstehen, die von einem poeti-

schen Gehalt erfüllt sind und darum auch so treffend „Lieder ohne Worte“ genannt wurden. Die Mannigfaltigkeit von Erfahrungen sowohl dichterischer als musikalischer Art, die dieses Stillleben aufrufen können, ist erstaunlich... Auch das „menschliche“ Verhältnis der Gegenstände zu einander ist verschieden.» Mit Recht nennt Bloch unter den geistigen Ahnen dieses Schaffens Piero della Francesca, Vermeer, Corot und Cézanne. h.k.

Stockholm

Schwedisches Glas 1954

Nationalmuseum, Mai bis Juni

Unter den Produktionsgebieten für künstlerisches Glas steht Schweden heute neben Venedig und Finnland in vorderster Reihe. Das jahrhundertealte schwedische Handwerk der Glasmacherei – noch heute liegen fast alle schwedischen Glashütten im Waldgebiet von Småland – hat in beispielhafter Weise seit dem Anfang der zwanziger Jahre den Anschluß an die moderne Bewegung gesucht. Die alten Glashütten und Neugründungen zogen fortschrittliche künstlerische Entwerfer zu, die es verstanden, der schwedischen Glasproduktion ein eigenes Gesicht zu geben. Heute ist das schwedische Glas nicht nur ein von den fremden Besuchern des Landes begehrtes Reiseandenken, sondern ein

Exportartikel von ebenso großer wirtschaftlicher wie ideeller Bedeutung für Schweden.

Im Jahre 1953 faßten das Nationalmuseum Stockholm und Svenska Slöjdforeningen, der schwedische Werkbund, den gemeinsamen Plan, jedes Jahr einen bedeutenden Zweig des schwedischen Kunsthandswerks in einer umfassenden Ausstellung vorzuführen. Die Ausstellung «Svenskt Glas 1954» bildet den Auftakt dieser Veranstaltungsreihe. Der ausgezeichnete, schwedisch und englisch redigierte kleine Führer (Nationalmusei Utställningskatalog Nr. 214) gibt im Textteil eine knappe Übersicht über die jüngere Entwicklung der schwedischen Glasproduktion, über den Beitrag der einzelnen Glashütten und den Stil der zahlreichen Glaskünstler. Anschließend folgen knappe Angaben über die Spezialgebiete der 17 in der Ausstellung vertretenen Glaswerke und Daten über die Tätigkeit von 25 führenden Glaskünstlern. Ein Abbildungsteil macht in schwarz-weißen und farbigen Aufnahmen mit einer Auslese neuer schwedischer Zier- und Gebrauchsgläser bekannt. Dabei wird sichtbar, wie die schwedische Glasproduktion sowohl die Tradition der «klassischen» Glasformen von kühler Eleganz weiter pflegt, wie auch dem glasmäßigen Experiment aufgeschlossen sich widmet und so einen entscheidenden Beitrag zur heutigen Glaskunst leistet, in lebendigem Wettbewerb mit den Schöpfungen aus Murano und Finnland. W.R.

Norddeutsche Kunstchronik

Die stärksten künstlerischen Impulse in Norddeutschland gehen von Hamburg und Hannover aus. Beide Städte stehen inmitten ihrer Zeit und haben ihre Aufgabe erkannt: der Gegenwart Form zu geben und sie dadurch traditionsfähig zu machen. Beide Städte sind großzügig und weltoffen. In beiden Städten sind im künstlerischen Leben Persönlichkeiten tätig, die wissen, daß jede Epoche auch im Kulturellen ein bestimmtes, ihr eigenes Gebiet zu erobern hat – und die für die Anerkennung dieser Bemühungen kämpfen, selbst auf die Gefahr hin, daß sie sich irren könnten.

Hamburg

Der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Hamburg ist die Kunsthalle und der in ihren Räumen unterge-

brachte Kunstverein. Die Kunsthalle, die schwer unter den Kriegseinwirkungen gelitten hat, ist nahezu wiederhergestellt und – vor allem in ihrer modernen Abteilung – vorzüglich aufgebaut. Sie wird mehr und mehr (nicht zuletzt durch ihre ausgezeichneten Abendvorträge) zu einem Sammelpunkt für die Jugend, für alle zeitaufgeschlossenen Menschen, die entschlossen sind, an der Formgebung ihrer Gegenwart mitzuarbeiten.

Das Treppenhaus im Neubau ist – mit den bescheidensten Mitteln – wiederhergestellt. Die schwebende Decke hat eine gute (versteckte) Abendbeleuchtung. Der Raum, noch etwas kahl, wird mit der vorgelagerten Rotunde noch einen einheitlichen Farbanstrich erhalten. Maillols «Der Fluß» (1940), eine der Neuerwerbungen der Kunsthalle, hat im Treppenhaus Aufstellung gefunden, ein großartiger Auftakt zu den Sammlungen im ersten Stock. Auch in den Räumen des Sockelgeschosses, die die Hamburger Bilder vom Anfang des 19. Jahrhunderts enthalten, ist die Abendbeleuchtung fertiggestellt.

Die Neuordnung der modernen Abteilung beglückt nicht nur durch die überzeugende Auswahl und die überlegte Hängung, sondern durch ihre Elastizität. Man spürt, daß fortgesetzt daran gearbeitet wird, um Fehlendes zu ergänzen, um Nebensächliches durch Besseres zu ersetzen. Das Interesse wird auf diese Weise ständig wachgehalten. Man freut sich über die zahlreichen jugendlichen Besucher, die sich um die Bildwerke ihrer Zeit bemühen. Sehr überzeugend ist der «Saal der Abstrakten» mit qualitativ guten Beispielen (Winter, Meistermann, Nay, Werner, Baumeister). Vorteilhaft sind Gegenüberstellungen wie z. B. Eduard Bargheers kristalline südliche «Stadtvisionen» zwischen den expressiven, nach allen Seiten hin offenen, oft sehr lauten «schöpferischen Experimenten» Ernst-Wilhelm Nays. – An Neuerwerbungen sind hinzugekommen: Kandinskys «Araberfriedhof», der «Torso» in Bronze (1950) von Karl Hartung, das «Bildnis des Sängers Ennehjelm» von Kokoschka und «Der Einsame» von Barlach. Picasso, Braque, Léger sind erst noch durch ihre herrlichen schwarz-weißen und farbigen Lithos vertreten, obwohl es in Hamburg möglich sein sollte, auch einmal (wenigstens von Picasso und Braque!) ein Ölgemälde zu erwerben.

Der Kunstverein zeigte nach einer Ausstellung «Junge französische Plastik» die große Kandinsky-Ausstel-

lung, die auch in Hamburg zu einem Ereignis erster Ordnung wurde. Nach George Rouaults «Miserere» füllte Karl Hofer mit einer retrospektiven Ausstellung die Räume. Die Wiederbegegnung mit Hofer war wichtig und notwendig, jedoch wenig erfreulich. Welch eine seltsame Gleichzeitigkeit von Schönheit und Fratze, von Romantik und Kubismus, von Traditionalismus und Experiment. Dagegen war man überrascht von der Fülle und Vielfalt der Formenwelt Karl Hartungs. Hier spürte man ein ungestümes Drängen eines inneren Formreichtums ins Sichtbare, erzeugt von einem beschwingten und darum besseren Künstler. In den Plastiken Hartungs wie auch in seinen vehementen großformatigen Zeichnungen spürt man eine «Kunst der Übereinstimmung» aus dem Geist unserer Zeit, eine Kunst, «in der der Mensch dauernd sein verwandeltes Antlitz im Spiegel der Welt erkennt». – Die große Ausstellung des Werkes von Max Liebermann wurde aus Hannover übernommen. Sie ist in Hamburg übersichtlicher und eindrucksvoller angeordnet.

Das Ausstellungsprogramm des Kunstvereins sieht für 1954 folgende Ausstellungen vor: Primitive Plastik und moderne Graphik, Karl Schmidt-Rottluff, Ferdinand Hodler und Willem Grimm-Hamburg. – Es fehlt eine repräsentative Ausstellung der jungen Franzosen, wie sie Bern und Zürich gezeigt haben, eine Begegnung mit Bazzaine, Estève, Hans Hartung, Jean Le Moal, Manessier, Masson, Singier, Ubac. Nur Hamburg wäre in der Lage, eine solche Ausstellung zu ermöglichen! Von gleich starker Bezogenheit zu den Aufgaben der Gegenwart sind die Ausstellungen des Museums für Kunst und Gewerbe, dessen Räume jetzt vorbildlich eingerichtet sind. Nach einer großartigen Ausstellung von «Bildteppichen aus sechs Jahrhunderten» zeigte man «Internationale Vasen aus Glas und Keramik» anlässlich der Internationalen Gartenbau-Ausstellung. Die Ewald Mataré-Ausstellung im Spätherbst 1953, die endlich einmal einen Überblick gab über die Entwicklung und Auswirkung dieses bedeutenden Künstlers, war höchst problematisch und uneinheitlich, darum aber nicht weniger anregend und zur Auseinandersetzung verlockend. Mataré bemüht sich, das Gewicht der menschlichen Wirklichkeit in seiner Kunst zurückzugewinnen. Wenn er von der sinnlichen Welt als «Erregung» ausgeht, wenn er unmittelbar von «der großen Natur» gepackt ist, gelingen ihm über-

zeugende Lösungen. Es gibt aus dieser Haltung Holzschnitte und Plastiken, die zum Schönsten gehören, was die Gegenwart hervorgebracht hat. Sobald Mataré sich der Konfession der Kirche überläßt, sobald er sich zwingt, seiner Kunst eine dienende Funktion zu geben und dabei nach frühen Vorbildern schaut, entzieht sich seinen gewollten Formen das Geistige als «letzte Offenbarung». Hier wäre ein Vergleich mit ähnlichen Bemühungen in Frankreich angebracht (Manessier, Bazaine, Léger, Rouault). Vielleicht ist dem Menschen unserer Zeit nicht mehr gedient mit abbildenden symbolischen Darstellungen. Er will nicht mehr belehrt, er will ganz anders ergriffen sein.

Nach der großen Ausstellung «Deutsche Industriiform» und der ständigen kleinen Werkbundschau «Eßgeräte und Eßgewohnheiten» zeigt das Museum für Kunst und Gewerbe wieder eine umfangreiche beglückende Schau, «Moderne italienische Keramik».

Hannover

Das künstlerische Leben Hannovers wird in der Hauptsache getragen von der Tätigkeit der Kestner-Gesellschaft. Der schönste Erweis der Pionierarbeit der Kestner-Gesellschaft, zugleich ein überzeugender Einblick in das künstlerische Leben dieser aufgeschlossenen Industriestadt ist die Ausstellung «Zeitgenössische Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz». Die Anregung zu dieser Ausstellung kam aus den Kreisen der Mitglieder der Kestner-Gesellschaft, und fast alle in der Ausstellung versammelten Kunstwerke sind von den Mitgliedern zur Verfügung gestellt worden. Eine beachtliche Zahl der Bilder und Plastiken ist erst aus den Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft in hannoversche Privathäuser übergegangen, namentlich auch in Häuser der Industrie. An dieser Schau kann man ermessen, wie weit und wie tief die Tätigkeit der Gesellschaft in das Leben der Stadt eingewirkt hat. Hier wird eben nicht nur Kapital angelegt, sondern mitgearbeitet am Antlitz der Zeit. In dieser Hinsicht ist die Industriestadt Hannover vorbildlich für alle Industriestädte. – Die Fülle war in einer einzigen Ausstellung nur zu bewältigen, indem man auf alle hannoverschen Künstler verzichtete. Auch von einer Ausstellung der Druckgraphik mußte man abssehen, mit Ausnahme der großen Lithographien und Radierungen der Pariser Schule von Picasso bis Chagall, der eigenwilligen Graphik von Nesch und Mataré. Alfred

Hentzen sagte in seiner Eröffnungsrede: «Allein aus den beiden Ausstellungen „Farbige Graphik“ blieb so viel in Hannover, daß unser Haus es nicht fassen würde, von dem außerordentlich reichen Besitz an Graphik älterer Künstler, wie Rohlfs, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Beckmann, Feininger, ganz abgesehen. Aber trotz dieser Begrenzung der Aufgabe können wir nur einen Längsschnitt durch die Vielfalt des hannoverschen Privatbesitzes an zeitgenössischer Kunst vorführen. Das Drei- oder Vierfache dieser Ausstellung ließe sich zeigen, ohne das künstlerische Niveau zu senken. Von Hözel, von Paula Becker-Modersohn, von Nolde, ja selbst von Werner Gilles, Willi Baumeister und Ernst-Wilhelm Nay könnten wir kleinere oder größere Ausstellungen allein aus hiesigem Besitz zusammenstellen, von den großen Lithographien Picassos sind so viele in hannoversche Häuser eingezogen, daß wir wenigstens einen großen Saal damit füllen könnten. Das alles war in diesem Zusammenhang nicht möglich; wir haben vielmehr versucht, möglichst viele Künstler von möglichst vielen verschiedenen Besitzern zu sammeln, um wenigstens eine Andeutung des Umfangs und der Vielfalt hiesigen Kunstinteresses anzudeuten. Dabei haben wir unendlich vieles auslassen müssen, das ebenso wesentlich ist wie das Gezeigte, und sind uns bewußt, daß uns sicherlich ebenso Wichtiges unbekannt geblieben ist.» – Die Ausstellung zeigt denn auch herrliche, sehr oft beispielhafte Arbeiten von Bargheer, Barlach, Baumeister, Beckmann, Berke, Blumenthal, Braque, Camarо, Campigli, Chagall, Davringhausen, Deppe, Feininger, William Gear, Gilles, Hans Hartung, Heckel, Hoelzel, Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Max Kaus, Kirchner, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, El Lissitzky, Macke, Marc, Mareks, Marini, Mataré, Matisse, Meistermann, Miró, Moholy-Nagy, Moore, Nay, Nolde, Partikel, Picasso, Trókes, Uhlmann, Werner und Winter. – Hannover ist reich an Sammlern aller Art, ganz besonders reich aber an solchen, die Mut haben, die Neues, noch nicht in Zeitschriften oder Ausstellungen Herausgestelltes, erwerben, die also selbst mitwirken, die neuen Werte zu setzen. So ist Hannover, nicht zuletzt durch die Wirksamkeit der Kestner-Gesellschaft, zu einer der aufgeschlossensten, lebendigsten Industriestädte für die moderne Kunst geworden. Von den vorausgegangenen Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft sollen nur die wichtigsten verzeichnet sein.

Nach der Ausstellung «Henry Moore und englische Farblithos» folgte die zweite Ausstellung der «Farbigen Graphik», die gleichzeitig in 19 deutschen Städten gezeigt wurde. Auch hier ging die Initiative, beste moderne Originalgraphik an Privatsammler zu bringen, von Hannover aus.

Eine künstlerische Tat war die Ausstellung Eduard Bargheer im Spätherbst. Bargheer, Hamburger von Geburt, lebt (wie Werner Gilles!) auf der im Golf von Neapel gelegenen Insel Ischia. Hier, im Süden, hat Bargheer für seine Malerei einen Stil gefunden, in dem sich die tiefe Beglückung des Nordländer am Mittelmeerischen unmittelbar in lichten, kristallinen Farb- und Formrhythmen ausspricht. Alles Schwere und Strengefügte ist aufgeschmolzen und durchsichtig geworden durch ein inneres Licht. Bargheers Bilder atmen die Harmonie von Ruhe und Bewegung. Sie erinnern fern an Klee und Macke. Freiheit und Maß, Heiterkeit und Ernst sind in eine überzeugende Einheit gebunden. Die deutsche Problematik, das deutsche Pathos, oft auch in der Moderne spürbar, sind geläutert zugunsten einer gelösten künstlerischen Sprache, verbindlich und trostreich wie die Musik Mozarts.

Die Ausstellung Oskar Schlemmer machte erneut mit einem Künstler bekannt, der sich – in ganz anderen Bereichen als Bargheer – in seinen raumbezogenen Figurenbildern bemüht hat, das «Geheimnis im scheinbar Wirklichen zu bewahren». So stellt die Kestner-Gesellschaft immer wieder einen der Wegbereiter der Moderne – zum Nutzen der Jugend – in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.

Bremen

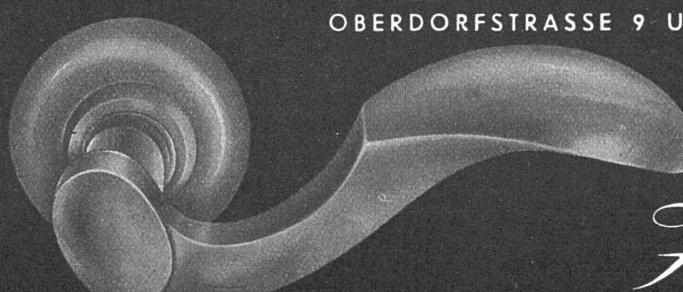
Die Kunsthalle Bremen setzt ihre erfolgreiche Ausstellungstätigkeit fort. Über 45 000 Kunstfreunde, darunter sehr viele Ausländer, haben im Jahr 1953 die Bremer Kunsthalle besucht. Das ist nicht zuletzt ein Erfolg der vorzüglichen kunstpädagogischen Arbeit der Kunsthalle.

Das Sommerprogramm sieht eine Reihe bedeutsamer Ausstellungen vor. Im Mai ist die Ernst-Ludwig-Kirchner-Ausstellung eröffnet worden, die nicht nur Bildteppiche des Künstlers, sondern auch sein gesamtes graphisches Werk, das aus bremischem Privatbesitz stammt, umfaßt. Die Reihe der im Winter begonnenen Bildhauer-Ausstellungen mit Werken von Joachim Karsch und Henry Moore wird fortgesetzt mit einer umfassenden Schau der Arbeiten von Karl Hartung. – Eine

Ausstellungen

Arbon	Schloß	Karl Adolf Laubscher	1. Juli – 1. August
Ascona	Galleria d'Arte	Margrit Vermuth – Reni Croon	1. Juli – 31. Juli
Basel	Kunsthalle	Germaine Richier – Raoul Ubac – Bissière – Vieira da Silva – H. R. Schieß	17. Juni – 25. Juli
	Gewerbemuseum	Neue Bauten von Basler Architekten	19. Juni – 18. Juli
	Galerie Beyeler	Edvard Munch	20. Juni – 31. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Marino Marini	29. Mai – 15. Juli
Bern	Kunstmuseum	Honoré Fragonard	13. Juni – 29. Aug.
	Kunsthalle	Le Corbusier: L'œuvre plastique	24. Juli – 12. Sept.
Chur	Kunsthaus	Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhunderts	4. Juli – 18. Sept.
Genève	Musée Rath	Trésors des collections romandes	26 juin – 3 octobre
	Musée de l'Athénée	Picasso	9 juillet – 2 sept.
	Galerie Moos	Maitres français	1er juillet – 31 août
Küschnacht	Kunststube Maria Benedetti	Hermann Barrenscheen	19. Juni – 30. Juli
La Sarraz	Château	Paul Klee	27 juin – 5 sept.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Le tissu d'art italien ancien et moderne	4 juin – 29 août
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Gravures originales d'artistes contemporains	1er juillet – 15 sept.
	La vieille Fontaine	Maurice Savin	1er juillet – 31 août
Luzern	Kunstmuseum	Amerikanische Malerei. Peintres naïfs vom 17. Jahrhundert bis heute	17. Juli – 19. Sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	Jules Angst – Edouard Castres – Hans Rohner – Walter Sautter – Jakob Straßer	4. Juli – 14. Aug.
Rorschach	Heimatmuseum	Werner Frei – Walter Blum	4. Juli – 25. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Hans Brühlmann	12. Juni – 22. Aug.
	Galerie im Erker	Walter Burger – Carl Liner	29. Juni – 31. Juli
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Leibl und sein Kreis	19. Juni – 29. Juli
Thun	Kunstsammlung	Hans Berger – Willy Vuilleumier	27. Juni – 15. Aug.
Yverdon	Hôtel de Ville	Sept Pionniers de la Sculpture Moderne	17 juillet – 28 août
Zürich	Kunsthaus	Pablo Picasso. Das graphische Werk	8. Mai – Ende Juli
	Graphische Sammlung ETH	Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien	2. Juni – 12. Juli
	Kunstgewerbemuseum	Graphik des Impressionismus	5. Juni – 29. Aug.
	Galerie Beno	Nuove Forme in Italia	13. Juni – 31. Juli
	Buchhandlung Bodmer	Rolf Cavael	26. Juni – 24. Juli
	Galerie Wolfsberg	Lithographien von Georges Braque, Fernand Léger, Pablo Picasso, Georges Rouault	24. Juli – 21. Aug.
		Gustav Weiß	19. Juni – 19. Juli
		Internationale Graphik	6. Juli – 28. Aug.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

F. BENDER/ZÜRICH
OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650

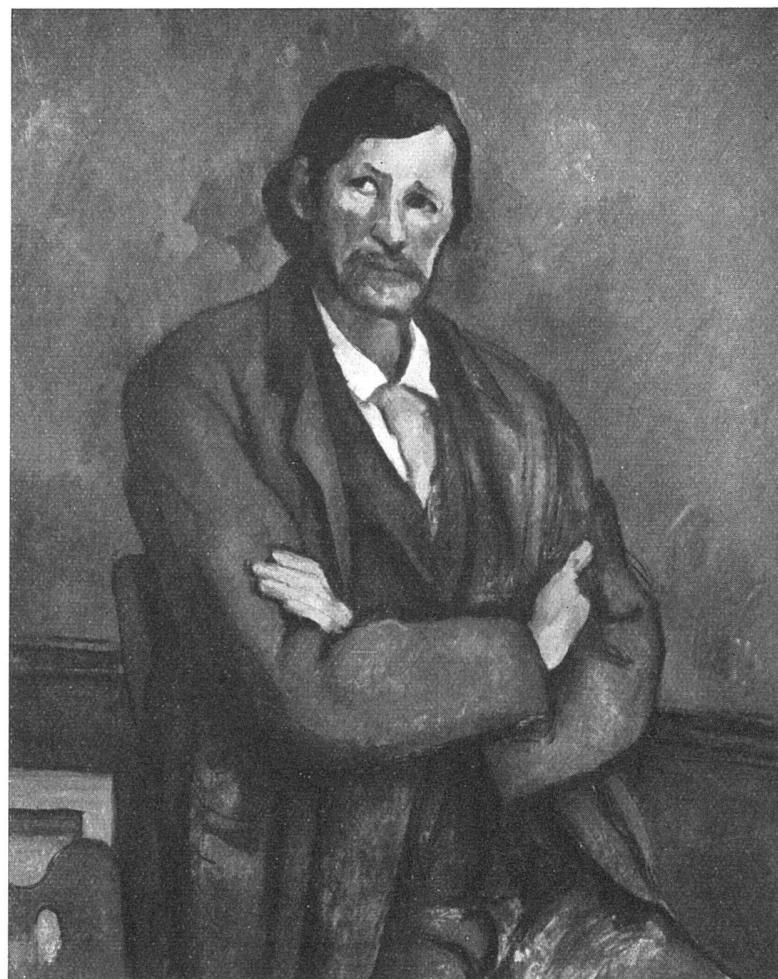


Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER - CENTRALE ZÜRICH

Gegenüberstellung des europäischen Expressionismus und der die klassische Expressionistengeneration von 1905 anregende Südseekunst ist im Juli vorgesehen. – Im letzten neuhergerichteten Trakt der Galerie der Kunsthalle, der 1948 bei der Wiedereröffnung des Hauses nur eine provisorische Wiederherstellung erfahren hatte, wird im August die repräsentative Max-Liebermann-Ausstellung gezeigt. – Für den Herbst ist eine didaktische Ausstellung, «Die Handzeichnung», geplant. Alles, was zu diesem Thema gehört, soll an Hand zahlreicher Blätter erläutert werden. Diese Schau schließt damit an die vorangegangenen lehrhaften Ausstellungen «Die Graphik» und «Die Buchillustration» an. – Der zeichnerische Nachlaß von Friedrich Nerly (1807–1878), der mehrere hundert fast unbekannte Blätter enthält, soll gezeigt werden. Weiterhin wird (mit Unterstützung der deutschen Museen) eine große, vielversprechende Ausstellung, «Selbstbildnis und Künstlerbildnis», vorbereitet.

H.-F. G.



Paul Cézanne, Der Uhrmacher. Dieses wichtige Werk, das Lionello Venturi in die Zeit zwischen 1895 und 1900 setzt, wurde kürzlich vom Solomon R. Guggenheim Museum in New York, dessen Aktivität unter der Leitung von James Sweenay neu belebt wurde, erworben. Es stammt aus der Privatsammlung Martha Reuther in Heidelberg

Kunstbrief aus New York

Der Reiz des New Yorker Kunstlebens liegt in seiner großen Mannigfaltigkeit. Aus Europa importierte klassische Kunst und die lebendige, fast als hemmungslos zu bezeichnende zeitgenössische amerikanische Produktion überboten einander seit dem Herbst 1953 in einer kaum übersehbaren Fülle.

Das *Metropolitan Museum* eröffnete seine neuen Säle mit drei großen Ausstellungen: Europäische Malerei vom 13. bis 20. Jahrhundert. Die Kunst des Mittelalters und schließlich Die Kunst der Renaissance. Tapisserien, Goldschmiedekunst und Skulpturen ergänzten diese zwei letzten Ausstellungen.

Das *Museum of Modern Art* bot vier große Retrospektiven, beginnend mit dem graphischen Werk Jacques Villons und fortgesetzt durch Fernand Léger. Diese Ausstellung enthielt Tafel- und Wandbilder, Glasfenster, Tapisserien, Zeichnungen und Skulpturen. Auf Léger folgte Edouard Vuillard, dessen Werk, Graphik und Malerei, zum ersten Male in Amerika zusammenfassend gezeigt wurde. Gegenwärtig werden 120 Werke von Jacques Lipchitz zur Schau gestellt; viele unter ihnen aus Europa hierher gesandt. Im Januar organisierte René d'Harnancourt, Direktor des Museums, außerdem eine interessante Ausstellung

«Alte Kunst der Anden», von prähistorischen Zeiten bis in das 16. Jahrhundert. Die Ausstellung hatte zum Zweck, primitive Kunst und moderne Kunst zu vergleichen.

Der Ankauf des amerikanischen Pavillons im Rahmen der *Biennale von Venedig* durch das Museum of Modern Art soll die künftige Teilnahme amerikanischer Künstler bei dieser Veranstaltung gewährleisten. Die Ausstellungen des Jahres 1954 sind die Maler Willem de Kooning und Ben Shahn und die Bildhauer David Smith, Ibram Lassaw und Gaston Lachaise.

Das *Guggenheim-Museum* vereinigte im Januar eine Gruppe jüngere europäische Maler, welche hauptsächlich aus Frankreich stammten. Die gegenwärtige Ausstellung heißt «Jüngere amerikanische Maler»; sowohl ihr Umfang als auch ihre Wahl bietet ein größeres Interesse, da völlig unbekannte Namen und Talente auftauchen und zum ersten Male nicht bloß

New York das Zentrum bildet, sondern das Einzugsgebiet sich auf alle Regionen der Vereinigten Staaten erstreckt.

Die jährlichen zwei großen Ausstellungen des *Whitney-Museums*, die erste der Malerei, die zweite Aquarellen, Zeichnungen und der Skulptur gewidmet, müssen noch erwähnt werden. Diese Ausstellungen sind mit der Pariser Salon-Idee vergleichbar, da sie einen Überblick der modernen Produktion des Jahres geben.

Von den Galerien bot Sidney Janis eine Reihe interessanter Ausstellungen, wie Jackson Pollock, Magritte, die fünf Futuristen Balla, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini, und Französische Kunst mit Léger, Braque, Dubuffet, Matisse, Gris, Herbin, Vlaminck, Arp, Picasso, Miró, Mondrian und Giacometti.

Die Ausstellung «Bedeutsame Form» bei Pierre Matisse brachte einen großangelegten neuen Miró, neue Bronzen

von Giacometti, welche die zarte Form verlassen, und Skulpturen des Amerikaners Roszak.

Kurt Valentin (Buchholtz Gallery) bringt nun, nach Picasso und Feininger, Bronzen und Zeichnungen von Rodin.

Die Kootz Gallery stellte ihre Maler Hans Hoffman, Gottlieb, Baziotes, Motherwell aus, zu denen nun auch die Franzosen Mathieu und Soulages kommen, und die Bildhauer David Hare, Ibram Lassaw und Herbert Ferber. Die erste Ausstellung in New York von Pierre Soulages war von großem Interesse und Erfolg begleitet.

Betty Parsons brachte u. a. Ad Reinhardt, Donati und Hugo Weber und die Bildhauer Seymour Lipton und Marie Taylor usw.

Marianne Willard zeigte die feine, asiatisch anmutende Malerei Maurice Graves' und die untereinander kontrastierenden Bildhauer David Smith und Lippold, der eine reine Kraft und Imagination, der letztere mit einem Renaissance-Goldschmied vergleichbar.

Franz Kline bei Charles Egan stellte gleichzeitig mit Soulages aus; die Anwendung tief schwarzer Akzente beider wurde vielfach verglichen; in Wirklichkeit hat diese rein äußerliche Ähnlichkeit keine geistige Bedeutung, und es bewegen sich beide in sehr verschiedenen Vorstellungswelten.

Bemerkenswert waren bei Rose Fried die Ausstellungen Fritz Glarner, Hans Richter und die des jungen Italieners Piero Dorazio, dessen «Cartographien» den Weg zu einer möglichen Synthese von Farbe und plastischer Form weisen.

Dieser kurze Überblick umfaßt nur die bezeichnendsten New Yorker Ausstellungen, während eine Fülle von künstlerischen Darbietungen in anderen Städten und Universitäten hier aus Mangel an Platz unerwähnt bleiben müssen. Klar ersichtlich ist die Zunahme des Interesses an Kunstabteilungen aller Art sowie auch die Quantität und die Qualität amerikanischer Kunstproduktion. D.Sch.

wurde, ging weit über die Bestürzung hinaus, die das plötzliche Verschwinden eines berühmten Landsmannes bewirkt. Es zeigte sich, wie sehr und wie

allgemein Werner Bischof auch von denen geliebt wurde, die nur einzelne seiner Werke kannten. Die Entwicklung seines Schaffens sprach etwas Exemplarisches aus: Im «Du» hatte man während des Krieges Subtilität und reine Schönheit seiner – des Finsler-Schülers – Aufnahmen bewundert. 1946 zog er in der Publikation der «24 Photos» die Summe dieses Schaffens, und zugleich vernahm man, daß er nun auszog, um eine Welt zu photographieren, in der all das fehlte, was er bisher festgehalten hatte; er wollte die Menschen und Städte des kriegszerstörten Europa aufsuchen. Man konnte ahnen, daß diese Umstellung auf die Tätigkeit des Reporters aus einem starken menschlichen Impuls heraus geschah, wußte aber nicht, wie sie sich auf seine Kunst auswirken würde. Da er zugleich immer stärker für ausländische Zeitschriften zu arbeiten begann, erfuhr man zunächst nur langsam, dann immer deutlicher, daß seine Kunst nichts von ihrer Schönheit geopfert hatte, daß sie sich in der neuen Verschmelzung mit dem Menschlichen nur vertieft. Immer noch erkannte man seine Photographien aus denen seiner Kollegen an ihrer künstlerischen Handschrift sofort heraus. Es zeigte sich aber auch, wie richtig er die Bedürfnisse seiner Zeit erkannt hatte – auch andere seiner Kollegen, internationale Spitzendurchfotografen wie der Franzose Cartier-Bresson und der Österreicher Ernst Haas, wirkten nun als Photographen-Journalisten, wie sie sich gerne nannten. Mit Bischof und anderen schlossen sie sich zu einer internationalen Photographengruppe, dem Magnum-Kollektiv, zusammen, zu dessen Zielen ebenso sehr wie der hohe technische Rang auch die Vermittlung menschlichen Verantwortungsgefühls, sozialen Denkens und internationaler Verständigung gehört.

Es waren gefährliche Aufgaben, die hier ausgesprochenen Künstlernaturen gestellt wurden, und man erschrak, als Bischof vergangenes Jahr bei der Ausstellung seiner herrlichen Asiensphotos von den Reisen im kriegszerstörten Indochina erzählte. Gleichzeitig sprach er aber auch mit höchster Begeisterung von der ästhetischen Kultur Japans und von seinem Plan, sich längere Zeit dort niederzulassen. – Es sollte nicht mehr dazu kommen. Am 16. Mai stürzte er mit dem Auto auf der Fahrt von Lima nach Bulliduyo in einen Ab-

grund. Er hatte geplant, sich nach Chile zu begeben, um eine Reportage über soziale Fragen in diesem Lande vorzubereiten.

h.k.

Tribüne

Gefahr für das Haus Supersax

Aus dem Wallis bekamen kürzlich (in der Tribune der Basler Nachrichten vom 17./18. April) die schweizerischen historischen Museen, vor allem das Landesmuseum, unfreundliche Töne zu hören. Einsteils gingen Peter von Rotens Vorwürfe aus einem berechtigten Verlangen nach Belebung des Museumsbesitzes hervor, das aber die Leiter schon selbst empfinden und für das sie nach sinnvollerer Befriedigung suchen, als durch die vorgeschlagenen freundlichen Kellnerinnen, die zu Hodler Bier, zu Goya einen Espresso zu servieren hätten. Anderseits waren die Vorwürfe an die falsche Adresse gerichtet, denn auch ein Museumsleiter freut sich nur, wenn beispielsweise ein spätgotischer Altar heute noch in dem Kirchenraume steht, für den er geschaffen wurde, und hier seinen sakralen Zweck erfüllt. Es ist durchaus nicht so, daß etwa das Landesmuseum unsere Bergländer künstlerisch ausgeplündert hätte. Vielmehr war und ist vor allem heute seine Tendenz, unserem Lande und der Öffentlichkeit in erster Linie das zu sichern, was bereits verschleppt war, was ohne diesen Schutz vernachlässigt, entstellt, zerstört oder verschleudert würde.

Wie es in Wirklichkeit zugeht und zugeht, dafür liefert gerade jetzt das Wallis ein Beispiel, das weit über diese Diskussion hinaus die ganze Schweiz angeht. Nichts Geringeres als die berühmte Holzdecke des Jacobinus de Malacridis von 1505 im Haus Supersax in Sitten ist von Verschleppung bedroht. Dieses einzigartige spätgotische Prunkstück polychromierter Holzschnitzerei befindet sich zusammen mit Türen von der selben Künstlerhand immer noch am alten Ort. Nach langjähriger Vernachlässigung des Hauses drängen sich heute Reparaturen auf, die die Besitzer nicht übernehmen können oder mögen. Es ist darum von Verkauf, Teilung, Umbau oder Abbruch des Hauses die Rede. Auf alle Fälle wird damit gerechnet, die kostbare Decke des Saales zu verkaufen. Da sind wir nun ganz der Meinung

Totentafel

Werner Bischof †

Die Trauer, die durch die Nachricht vom Tode des jungen Photographen Werner Bischof in Peru ausgelöst