

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 6

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: 18.02.2026

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

Ausstellungen

Basel

39. Schweizer Mustermesse

16. bis 26. April

Baumesse

Bei einem Überblick der diesjährigen Neuheiten ist vor allem eine Weiterentwicklung des bekannten Fixträgers für Schalungen zum flexiblen BK-Träger für beliebig gekrümmte Flächen zu erwähnen, der es nun erlaubt, im Stollenbau (minimaler Krümmungsradius 1 m) und vor allem bei gekrümmten Flächentragwerken mit einem Minimum an Sprießen, respektive ohne kostspieliges Leergestell, auszukommen.

Die Chemisch-Technischen Werke AG, Muttenz, zeigten einen Dichtungsbelag, Rexikupfer, für Flachdächer, bestehend aus einer glatten Kupferfolie auf bituminöser Unterlage.

Ein Aluminiumrolladen Eloxa (Ammann & Kießling, Metallwarenfabrik, Hofstetten) verspricht folgende Vorteile: er ist wärmerespektierend, wetterbeständig ohne Anstrich und braucht weniger Platz als Holzrolladen.

Rucan der Fixbau AG. ist ein zweischichtiger, fugenloser Bodenbelag, bestehend aus einem ungefähr 30 mm dicken thermisch isolierenden Unterlagsboden, schwimmend verlegt auf Korkmatten oder Ölpapier, mit einer 5 mm stark aufgespachtelten Laufschicht in beliebiger Farbe.

Man könnte nun noch beinahe endlos Kunststoffplatten jeglicher Art aufzählen. Aber was an der Baumesse meistens fehlt, ist eine Schau neuer Konstruktionsmethoden, wie das an Messen des Auslandes oft der Fall ist. Es wäre interessant, an dieser Stelle über ein vorfabriziertes Tragsystem aus Leichtmetall mit Wandelementen aus Kunstharzprofilen und ebensolchen farbigen Füllungen, wie das die Engländer kennen, oder über einen schweizerischen Jean Prouvé berichten zu können. Aber das Billigste und Beste, weil eben das Übliche, ist immer noch der Backstein. Sogar mit Hochhäusern wird dieses jahrtausendealte Material gequält, und alles übrige scheint auf weitere Jahrtausende hinaus dazu verurteilt zu sein, nur attributiv als Fenster, Türen, Schränke, innere Verklei-



Aus der 39. Schweizer Mustermesse. Auszeichnung «Die gute Form 1955»
Play-Form-Puppenhaus aus verstellbaren Elementen. Entwurf und Ausführung: A. Vitali, Zürich

Rechts: Plexiglasstuhl. Entwurf und Ausführung: Graceter & Cie., Basel

Rechts unten: Aufzugtisch der Werkgenossenschaft Wohnhilfe, Zürich. Entwurf: J. Bally, Zürich. Photo: Michael Wolgensinger SWB, Zürich

dungen usw. Verwendung zu finden, es sei denn im Industriebau, wo allein noch die Existenz neuer Konstruktionen sichtbar wird. Das will nicht heißen, der Backsteinbau sei überholt und das Ziegeldach eine unmögliche Sache. Man möchte nur etwas mehr Freiheit wünschen für alle jene, die es für nötig halten, mit neuen Materialien und entsprechenden Konstruktionen, mit denen uns zum Beispiel die Baumesse bekannt machen würde, zu gestalten. Nur der Dialog aller Möglichkeiten kann das Wesen unserer Zeit richtig zum Ausdruck bringen. Solange die formale Freiheit und damit auch eine wirtschaftliche derart eingeengt sind, daß – ganz abgesehen von neuen Baustoffen – zum Beispiel der Holzbau in gewissen Gemeinden verpönt und verboten ist, so lange bleiben wir in der Entwicklung gegenüber andern immer etwas zurück. Frank Lloyd Wright schrieb einmal, intensiv an «gebackene» und in der Natur gebrochene Steine denkend, das Merkmal guter Architektur sei die Gewähr, daß daraus eine schöne Ruine entstehe. Man ist versucht anzunehmen, daß die Banken und die staatliche Architektur-



zensur ähnlich denken. Daher rührt wohl ihre Abneigung gegen gewisse Konstruktionsweisen. Da aber das romantische Weltbild von der Philosophie bereits nach der Mitte des 19. Jahrhunderts überholt wurde, ist es vielleicht an der Zeit, sich eine andere Auffassung über die Schönheit von Ruinen zu bilden.

Gebrauchsgegenstände

Unter ihnen sind nebst den alljährlich ungefähr gleichbleibenden Auswüchsen schlimmster Art und neben einem guten Durchschnitt auch Spitzenleistungen zu finden, Gegenstände, die über eine saubere Lösung hinaus neue Konstruktionen aufweisen, neue Materialien benützen oder ein neues Bedürfnis erfüllen.

Der Firma Graeter & Cie., Basel, kommt gerade von diesem Gesichtspunkt aus ein besonderes Verdienst zu für ihren Plexiglasstuhl. In der durchsichtigen Schale, die auf einem chromglänzenden Stahlgestell ruht, wird die ästhetische Zauberwelt eines Moholy-Nagy zur Wirklichkeit. Der Stuhl wird auch schwarz, weiß, grau und in vielen bunten Farben fabriziert.

Ebenfalls verblüffend durch die Einfachheit und Eleganz ist ein Eternitsitz für Strand und Garten (Entwurf Willy Guhl, SWB/VSI) der Eternit AG, Niederurnen.

Die Werkgenossenschaft Wohnhilfe, die seit einigen Jahren an der Mustermesse mit Neuem aufwartet, ist an der diesjährigen vor allem durch einen runden Aufzugstisch (Durchmesser 1 m) aufgefallen. Eine verstellbare Platte läßt sich in neun Höhen fixieren und verwandelt sich derart stufenweise vom niederen Teetisch zum normalhohen Esstisch.

Auch Vitali hat seinem bereits großen Sortiment an Spielzeugen Neues hinzugefügt. Phantasie und kindlicher Gestaltungseifer können sich voll entfalten im Spiel mit dem großzügigen Play-Form-Bauholz aus sauber geschliffenen buchenen Elementen. Auch ein Puppenhaus mit drei oder sechs Zimmern und Puppenmöbeln verspricht ein Maximum an Spielwert.

Der Auszeichnung *«Die gute Form SWB»*, die zum viertenmal durchgeführt wurde, bleibt der Erfolg nicht versagt. Die letztjährigen Prämierungen waren wiederum an der Mustermesse selbst an einer Sonderschau ausgestellt, und mit dem zunehmenden Interesse an dieser Werkbundaktion im In- und Ausland wird auch die Anzahl der ausgewählten Gebrauchsgegenstände von Jahr zu Jahr größer.

Das ist an sich eine erfreuliche Tatsache. Gleichzeitig gibt aber die unterschiedliche Qualität der prämierten Objekte Anlaß zu Bedenken verschiedener Art. Bei den Kochherden zum Beispiel, die bereits alle eine vernünftige Gestaltung aufweisen, kann sich die Kritik auf Feinheiten einlassen, wie graphisch sauber gelöste Markenzeichen und Anschriften, gute Hebel- und Griffenformen usw. Das formale Niveau ist unter diesen Apparaten entsprechend hoch. Demgegenüber wurde dieses Jahr eine Radio-Grammophon-Kombination prämiert, die, obwohl vielleicht die beste unter ihresgleichen, in der Formgebung noch sehr verspielt wirkt.

Ist eine relative Beurteilung bei der Auswahl nicht sehr gefährlich, selbst dann, wenn damit der Zweck verfolgt wird, gewisse Ansätze aufmunternd zu fördern? Ein unausgeglichenes Niveau wird die beispielhafte Wirkung auf Außenstehende herabmindern. Aber auch die mit der Jurierung Unzufriedenen, von denen es bekanntlich jährlich viele gibt, fragen sich dann mit Recht: Welches waren die Kriterien für die Beurteilung? Warum wurde jenes prämiert und dieses nicht?

Die Beurteilung der guten Form zieht jährlich eine Grenze zwischen Gut und Ungenügend. Diese Grenze muß so eindeutig sein, als immer möglich ist. Auch dann, wenn sie mitten durch den Werkbund geht.

r. g.

1890–1900

Holzschnitte und Lithographien

Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, 1. April bis 14. Mai

Eine im äußeren Umfang kleine, zeitlich auf die kurze Spanne eines Jahrzehntes begrenzte Ausstellung, doch welch ungeheuren Reichtum an innerer Größe, Vielfalt und Schönheit strahlt sie aus! All dies an erlesenen graphischen Blättern für jene Zeit zu zeigen, die durch den Begriff des *«fin de siècle»* eine etwas melancholische, wenn nicht gar abschätzige Bewertung erfahren hat, ist das Verdienst des Konservators des Kupferstichkabinetts, Dr. Hanspeter Landolt. Sechs Künstler werden als die Träger dieser wahrhaft großen europäischen Kunst gezeigt: *Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Vallotton* und *Munch*. Mit Gauguins prachtvollen, zum Teil in verschiedenen Farben gedruckten Holzschnitten (*«te Alua»* und *«Affe und Meerweibchen»*) hebt

die Ausstellung an – zugleich die schöpferische Lust der Zeit am wiedergefundenen, wiederbelebten Holzschnitt als ursprünglichem, der Materie naheständiges Ausdrucksmittel. Einem Blatt *«Joie de Bretagne»* von 1899 wird *Bernards* Titelholzschnitt zu den *«Bretonneries»* gegenübergestellt, und zum Unterschied zwischen der großen Kunst der Jahrhundertwende und dem Manierismus des zeitbedingten Jugendstils ist kein Wort mehr zu verlieren. Auf diesen eindrücklichen Vergleich folgt der unvergleichliche *Toulouse-Lautrec*: mit Plakaten, mit der herrlichen Folge *«Elles»* und der *Série Anglaise* über *Yvette Guilbert*. Das sind köstliche und herzerfrischende Blätter, die abgelöst werden von den mystischen symbolischen Kompositionen des damals schon 54-jährigen *Odilon Redon* (darunter *«l'Art céleste»*, 1894). *Bonnard* schließt an mit Plakaten, die dem Intensitätsvergleich mit den Plakaten *Toulouse-Lautrecs* zwar nicht standhalten, dafür aber in Stimmung und Zweckbestimmung die Atmosphäre der *«Revue Blanche»* spürbar erstehen lassen. In häuslicher Stimmung verzauberte *Farbenlithos* – *«Kind unter der Lampe»* und *«Großmutter»* – zeigen ihn in bildmäßiger Gültigkeit und leiten über zu den beiden zauberhaften Blättern *Vuillards* *«Tuilerien»* 1896 und *«L'Avenue»* 1899. Dann kommt wieder einmal als große Überraschung die großartige Gegenstandskalligraphie *Vallottons* – schwarz-weiße Holzschnitte, in der zugleich die Stimmung der Zeit – *«La mer»*, *«Le bain»*, *«La nuit»* – und eine unglaublich schwungvolle Formkraft von Linie und Fläche liegen. Zehn prächtige Blätter von *Munch* bilden den Abschluß. Die Ausstellung ist sowohl stimmungsmäßig-thematisch wie formal außerordentlich lebendig und spannungsvoll aufgebaut.

m. n.

Moderne Sammlung

des Wallraf-Richartz-Museums Köln. Sammlung Dr. J. Haubrich

Kunsthalle, 5. April bis 15. Mai

In dem mit der Sammlung *Graindorge* begonnenen Ausstellungszyklus *«Europäische Privatsammlungen»* zeigte die Kunsthalle an zweiter Stelle eine Sammlung, die zwar durch die Tate eines Privaten zusammenkam und dem Kölner Museum geschenkt wurde, die aber seit 1946 öffentlicher Besitz der Stadt Köln ist und zudem als Wanderausstellung über Turin, Amsterdam und Lüttich den Weg nach Basel nahm.

Wichtig an dieser Sammlung ist vor allem ihre Biographie. Sie verdankt ihre Entstehung dem politischen und künstlerischen Mut und der Weitsicht eines Mannes – es ist der Kölner Rechtsanwalt Dr. Josef Haubrich –, der während der Naziherrschaft in Deutschland, noch während der «Säuberung der deutschen Museen» von den Werken der sogenannten entarteten Kunst es wagte, einen Teil der zur Ausmerzung entfernten Kunstwerke anzukaufen und für bessere Zeiten aufzubewahren, mit dem schon damals gefaßten Ziel, sie später dem Wallraf-Richartz-Museum als Ersatz für den durch die Nazis angerichteten Schaden (im ganzen 46 Werke von Liebermann bis Picassos «Familie Soler») zu schenken. Dieses großartige Geschenk enthielt 1946 zahlenmäßig 138 Werke; inhaltlich umfaßte es ungefähr all das, was in den vorangegangenen tausend Jahren verpönt gewesen war, das heißt in erster Linie Bilder und Plastiken der deutschen Expressionisten. Haubrich war es auch gelungen, etwa ein Dutzend Blätter und Bilder zu erwerben, die ehemals in deutschen Museen sich befanden (Köln selbst mit vier Liebermann war darunter, sowie die Kunsthallen von Mannheim, Kiel, die Nationalgalerie Berlin usw.). Nun war es aber nicht nur das Rechtsgefühl eines Kunstfreundes, das Haubrich diesen großen und während der Nazizeit auch nicht ganz ungefährlichen Einsatz für die «Entarteten» wagen ließ. Er selbst war seit der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 im Kunstleben seiner Heimatstadt aktiv fördernd tätig; er war ein Freund der meisten dieser expressionistischen Künstler, und deshalb begrüßte er es auch, daß sich unter den außerdeutschen Museen so viele gefunden haben – an erster Stelle ja das Basler Kunstmuseum –, die aus dem großen Bilder-Ausverkauf der Nazis 1939 so viel Schönes erworben haben. «In Basel oder Lüttich kann man die Bilder doch wenigstens noch ansehen – ohne diese Ankäufe wären sie vernichtet worden.» Daß eine Kunstsammlung, besonders wenn sie eine öffentliche ist, und mehr noch, wenn sie der Kunst unseres Jahrhunderts gilt, zu versteinern droht, wenn sie nicht ständig gemehrt und verbessert wird, wußte auch Dr. Haubrich. Darum half er auch nach der Schenkung noch durch neue Ankäufe und Geldmittel. Hier setzt der zweite Teil der Biographie der «Modernen Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums» ein, und der ist nun leider nicht ganz so lobenswert wie der erste.

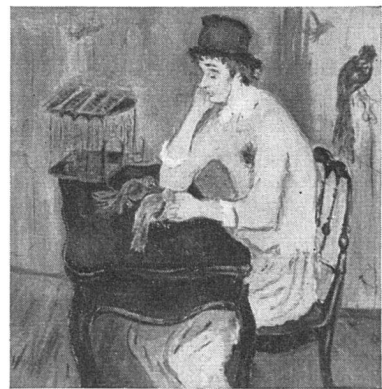
Es war noch 1949, als ich die Sammlung zum erstenmal in Köln sah, fast eine Selbstverständlichkeit, daß man der jüngsten deutschen Generation zuerst einmal all das an deutscher Kunst vor und zwischen den beiden Weltkriegen zeigte, was sie nie zu sehen bekommen hatte. Eben die «Entarteten». Es wäre in der Folgezeit aber ebenso eine Selbstverständlichkeit gewesen, daß man sich unter dem anspruchsvollen Titel seiner «Modernen Sammlung» nicht mit dem Nachholbedarf begnügt hätte, sondern auch internationale zeitgenössische Kunst gesammelt und das Vorhandene nicht mengenmäßig, sondern *qualitätsmäßig* gemehrt hätte. (Man vergleiche die Erwerbung an Modernen der Kunsthalle Hamburg!) Dies ist leider nicht geschehen.

Die «Moderne Sammlung» enthält heute – wir berichten an Hand der nach Basel gekommenen Auswahl und in der Folge ihrer Gruppierung in der Kunsthalle – zunächst eine Auswahl an «ausländischen Meistern», Derain, Vlaminck, Chagall, Redon, Utrillo und zwei prachtvolle Bilder von Ensor, darunter «Das Mädchen mit der Puppe» von 1884. Picasso ist keineswegs gültig vertreten mit einem einzigen «Kopf einer lesenden Frau» von 1953.

Der zweite Saal enthielt eine qualitativ nicht sehr starke Auslese zeitgenössischer deutscher Maler – Baumeister, Camarro, Gilles, Meistermann, Nay, Theodor Werner und Fritz Winter. Dann folgten die Künstler des «Blauen Reiters» mit Macke, Marc, Campendonk, Jawlensky, Feininger, einem schönen späten Kandinsky, und hier schon verteilt die Plastiken des im Zweiten Weltkrieg gefallenen Bildhauers Blumenthal. Sie leiteten zu Marcks Skulpturen über, diese zu dem Kabinett mit sehr schönen Werken Barlachs und der Kollwitz; Plastiken von Kolbe und der Sintenis füllten die Bestände auf. Dem Kern der Sammlung näherte man sich erst im vorletzten Saal. Bedeutend war hier eine Folge prachtvoller *Kokoschkas*, die vom frühen Porträt der Schauspielerin Tilla Durieux (1911) über «Die Heiden» (1918) und zwei Städtebilder der zwanziger Jahre zu dem sehr sprechenden Porträt des deutschen Bundespräsidenten Theodor Heuß (1951) führen. Hofer, Beckmann, Xaver Fuhr und Otto Dix (Der Arzt, 1921, Bildnis Theodor Däubler, 1927, und ein wohlgeratenes Porträt des Stifters Dr. Haubrich, 1951) umgeben Kokoschka. Und dann kam man zum eigentlichen Kern der Sammlung – den Expressio-

nisten, den Künstlern der «Brücke». Mit Ausnahme einer herrlichen Suite Noldes wurde man von den anderen enttäuscht. Kirchner vor allem hätte auch in den letzten Jahren in sehr viel qualitätvolleren Bildern angekauft werden können. Heckel ist zwar abwechslungsreich, aber auch nur für die Frühzeit gut vertreten; Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Max Pechstein sind in einer zahlenmäßigen Ausbreitung vorhanden, die sich selbst für ein deutsches Museum kaum rechtfertigen läßt. Der Eindruck, daß bei den jüngsten Ankäufen weniger mehr gewesen wäre, wurde zudem dadurch verstärkt, daß man das schönste Bild der Sammlung überhaupt, eine späte Fassung der «Mädchen auf der Brücke» (1905) von Edvard Munch, ausgerechnet in diesem Saal an prominentester Stelle aufstellte. Und dem Vergleich mit der Qualität Munchs war in diesem Saal leider nur Nolde einigermaßen gewachsen.

m. n.



Dauchot, L'oiseleur Photo: Maria Netter

Dauchot

Galerie Bettie Thommen,
19. April bis 10. Mai

Schon vor zwei Jahren hatte Bettie Thommen diesen hochbegabten jungen Pariser Maler – Dauchot wurde 1925 als Sohn eines Architekten in Gargan-Livry bei Paris geboren – in ihrer Galerie gezeigt. Nun beweist die zweite Ausstellung, daß man damals nicht umsonst erstaunt war und bewunderte. Die «schöne Malerei», die Dauchot treibt, die Liebe zur Farbmaterie, zum behutsamen Setzen der Pinseltupfen, all das hat sich in den vergangenen Jahren noch intensiviert. Ebenso die Liebe zu den jungen einsamen Menschen, die er aus ihren selbstgewählten oder ihnen aufgezwungenen Verstecken, hinter den Kulissen der Zirkuszelte, der Wohnwagen, der eleganten Restaurants und etwa auch einmal

städtischer Mansarden aufstößt und mit seiner behutsamen, zarten Darstellungsart aus der Trauer zur Besinnlichkeit erlöst. *m. n.*

Bern

Gärten in der Schweiz

Gewerbemuseum, 14. April bis 12. Mai

Eine Schau, die systematisch die Probleme der modernen Gartengestaltung berührte und in sehr reichem Photomaterial – vielfach auch in Flugbildern – zur Darstellung brachte, wurde von Mitgliedern des Bundes Schweizerischer Gartengestalter durchgeführt, mit dem Ziel, durch Konzentration auf wesentliche Gesichtspunkte den Fachmann und Liebhaber auf das Entscheidende und Ganze hinzuweisen. Abweichend von kleinen Veranstaltungen auf diesem Gebiet und von Zeitschriftenbeiträgen, die mit Vorliebe verlockende Einzelmotive zeigen und den unkundigen Gartenbesitzer oft auf falsche Fährten locken (Aneinanderreihung «schöner Details» nach Art eines Puzzlespiels) oder sogar Möglichkeiten vorspiegeln, die praktisch undurchführbar sind, sollte in dieser Ausstellung die Gartengestaltung in ihrem Gesamtplan und ihrer tieferen Zweck-erfüllung gezeigt werden. Der Besucher sollte von jedem Beispiel einen möglichst umfassenden Eindruck gewinnen, er sollte an Hand des Bildmaterials gleichsam durch den Garten hindurchgeführt werden und die Besonderheiten der Aufgabe und ihrer Lösung in ihrer Gesamtheit erkennen.

Ein erster Teil der Ausstellung befaßte sich mit dem *Hausgarten*, «der erweiterten Wohnung, wo man sich daheim und behaglich fühlen soll», und zeigte dabei neben den schönen Seiten der Gartenwohnlichkeit und der nahen Verbindung von Heim und Natur auch die praktischen Funktionen, wie Anlage eines Platzes zum Wäschehängen und Teppichklopfen usw. Diese Aufgaben wurden auch in der Übertragung auf die *Wohnkolonie* gezeigt, bei der ein Kollektiv die Stelle des Gartenbenützers einnimmt. Einzelparzellierung ist hier selten möglich; meistens ist der Raum so beschränkt, daß ein Gemeinschaftsgarten geschaffen werden muß. Anschließend wurde der *Schulgarten* (oder «die in einen Garten eingefügte Schule») gezeigt, die Ergänzung zum Hausgarten, die im Kinde gleichfalls Wissen, Verständnis und Liebe der

Vegetation gegenüber wecken soll; ferner in naher Beziehung dazu der *Sportplatz* und die *Badeanlage*. Städtische Parkanlagen, Erholungsstätten, Ausgestaltung des Raumes um die Industriebauten – besonders, wenn sie frei und unvermittelt in die offene Landschaft zu stehen kommen – ergeben weitere Stoffgebiete, die in der Ausstellung durch systematisch geordnetes Bildmaterial veranschaulicht wurden, wobei immer das Hauptgewicht auf den leitenden Gedanken gelegt wurde, nach dem sich die Garten-, Park- oder Landschaftsgestaltung richtete. *W. A.*

Paul Mathey

Galerie Verena Müller,
25. April bis 15. Mai

Den Genfer Paul Mathey, der mit etwa zwei Dutzend Ölgemälden und Aquarellen die Mai-Ausstellung der Altstadtgalerie bestritt, stellt man ohne Zögern mit in die Reihe der charakteristischen Vertreter westschweizerischer Kunst, die uns an diesem Ort schon vermittelt wurde. Barraud, Martin, Chinnet, Holy, Hornung, Gimmi gehören dazu, und es ist das Verdienst der gepflegten kleinen Galerie, sie jeweils in sorgfältiger und gültiger Auswahl darzubieten.

Wenn Mathey dem Thema See und Uferlandschaft ausweicht und damit eines der repräsentativen Stoffgebiete lemanischer Malerei ungenutzt läßt, so wird die Lücke wettgemacht durch die nahe und produktive Beziehung des Malers zur landgenferischen Natur und Vorjuralandschaft. Freies und schönes Weltempfinden, schwingvolle und lichterfüllte Malerei impressionistischer Art spricht uns hier an. Den Wiesen- und Buschlandschaften oder dem weiten Plan eines großen Talbakens wird Mathey ein sensibler Interpret. Kultivierte Malerei sind auch die Blumen- und Früchtestücke, denen Mathey mit Vorliebe den Rahmen eines breit und behaglich ausgeführten Interieurs gibt und damit ein Element von ausgesprochenster Latinität in seine Kunst bringt. *W. A.*

Arbon

René Seyssaud

Schloß, 1. Mai bis 30. Mai

Der Gedanke, in Arbon dem Lebenswerk eines unbekannten «Fauve» zu begegnen, war nicht ohne Reiz. Was

die rund hundert Ölbilder, Zeichnungen und Aquarelle von René Seyssaud (1867 in Marseille geboren und 1952 in St-Chamas gestorben) schließlich vermittelten, war eher der Eindruck eines bäuerischen, derben, farbenfreudigen Malers, eines Einzelgängers. – Wesentlicher aber als die kunstgeschichtliche Frage, ob das Nebeneinander von ungebrochenen (übrigens bloß verhalten leuchtenden) Farben in einigen Landschafts- und Blumenbildern Seyssaud zu einem Vorläufer der «Fauves» mache oder nicht, scheint doch die lapidare Tatsache, daß in den gezeigten Bildern ein Teil der provenzalischen Landschaft gut gemalt, künstlerisch bewältigt wurde. Rühmt man diesem Maler seine lebenslange Seßhaftigkeit in der Provence, seine Bescheidung auf die zwei Wohnsitze in der Vaucluse und am Etang de Berre nach, so ist mit dieser geographischen Beschränkung auch die Grenze von Seyssauds künstlerischer Arbeit beschrieben: jene seiner Bilder berühren uns in ihrer materiellen, schweren Farbigkeit am unmittelbarsten und nachhaltigsten, die nicht mit Sonnenblumen oder Ährenleserinnen an Van Gogh erinnern, sondern die allein die Landschaft um die Vaucluse oder um den Etang de Berre zum Thema haben und so einmalig und unvergleichbar zu bestehen vermögen.

Daß ein provenzalischer Maler in einem Schlossaal am Bodensee mit einer aufschlußreichen Retrospektive dem Schweizer Publikum vorgestellt wurde, war der Rührigkeit der «Landberggesellschaft» von Arbon und dem Entgegenkommen der Vereinigung «Amis de Seyssaud» von Marseille zu danken. *age.*

Chronique genevoise

L'exposition la plus importante du mois de mai aura été certainement celle que les Amis des Beaux-Arts ont consacrée, à l'Athénée, à l'œuvre de Hans Fischer. On avait déjà vu dans la même salle, en 1949, une exposition d'ensemble de cet artiste dont il n'est pas excessif de dire qu'il est le plus original de notre pays, aujourd'hui.

Au milieu des dessins à la plume, au crayon et à la craie, des aquarelles et des gravures de techniques diverses, l'Athénée avait fait place également à plusieurs projets de peintures murales, exécutées récemment, et du plus haut intérêt. Une fois de plus, on a vu courir contre les murs des chats étiques et des poules bel-

liqueuses, surgir des profondeurs de la mer et du noir brillant de la lithographie des poissons radieux, sauter et danser des cortèges fantastiques de monstres turbulents.

On ne sait ce qu'il faut admirer le plus, chez Hans Fischer, de son métier extraordinaire, de son graphisme étourdissant ou de son inspiration merveilleuse qui puise aux sources d'une éternelle enfance, du folklore suisse, aussi bien que de la vie quotidienne de la basse-cour. Ce qui fait pourtant de Fischer un artiste authentique, c'est qu'il sait mettre inspiration et technique au service de l'œuvre à créer, que les lois de la plastique seules dirigent sa plume ou son pinceau, que ses fantaisies les plus débridées en apparence sont encore de pures inventions graphiques, liées d'abord à la sinuosité d'un trait, à l'inflexion d'une arabesque, à la surprise d'une courbe. Il semble parfois que l'artiste se trouve devant un échec de fils ténus qu'il s'amuse à débrouiller pour susciter au gré de son imagination un monde fabuleux, où le minéral, le végétal et l'animal mêlent leurs destins, un peu comme chez Paul Klee, pour lequel l'artiste n'est pas resté sans admiration.

Avec Fischer encore, l'art redevient un jeu, ce qui ne doit pas manquer de déconcerter souvent notre public, habitué à de plus graves entreprises. Ce n'est pas pourtant parce que Fischer a illustré – et avec quel génie – des livres d'enfants, ce n'est pas davantage parce qu'il paraît prendre le plus grand plaisir à dessiner ses personnages, qu'il faudrait minimiser son art. Celui-ci, au contraire, témoigne à notre époque d'une santé réconfortante et d'une richesse bien peu commune.

La Galerie Motte avait rassemblé quelques huiles et des gouaches de Valentine Prax, dont l'art nous a paru quelque peu superficiel. Un métier assez poussé, un style qui s'apparente souvent au cubisme, une fantaisie qui doit beaucoup à Chagall s'unissent pour nous donner des œuvres un peu hâtives, sommaires parfois, sans grande originalité.

Aux toiles désordonnées, nourries d'une pâte généreuse mais confuse, et dont les formes se brisent, se disloquent presque toujours dans le foisonnement des couleurs, nous avons préféré les gouaches plus légères, où les fonds heureusement nuancés s'accordent avec un graphisme libre, adroit, au gré d'allégories aimables.

Il convient de signaler encore les deux expositions qui ont eu lieu simultanément au Musée Rath, l'une, posthume,

consacrée à Arthur Morard, l'autre à Marguerite Seippel.

Arthur Morard, qui est né en 1882, se situe dans la longue tradition de l'école paysagiste genevoise. Son œuvre demeure néanmoins constamment originale, et se distingue à la fois par une technique large, très personnelle, et une sensibilité authentique qui parvient à renouveler des sujets déjà bien souvent traités.

Si ses premières œuvres, datées de 1906, et presque toutes exécutées dans les environs de Paris, sont encore fortement influencées par Corot, très vite pourtant l'artiste a su trouver un style solide, expressif, qui ne devait rien à l'impressionnisme, mais s'efforçait au contraire de mettre en valeur la permanence des éléments naturels. Ses maisons ont des assises fortes, ses arbres ont de profondes racines, la campagne, réduite à quelques plans colorés vigoureusement, prend de l'épaisseur sous la touche ample de la brosse ou du couteau. Nul mieux que Morard n'a su faire sentir le poids même de la lumière de l'été, qui écrase les hommes et les plantes.

Mentionnons aussi quelques études de nus dans le plein air, qui n'ont rien d'académique, mais demeurent aujourd'hui encore d'une singulière fraîcheur, et un petit «Intérieur» très contrasté, très librement travaillé, qui marque peut-être une influence passagère de Vuillard.

De Marguerite Seippel, nous avons apprécié tout particulièrement les paysages, bien construits selon une géométrie toujours renouvelée, animés par une palette vibrante, où les roses, les gris, les verts profonds, les bleus acides composent des harmonies heureuses. Si les grands formats souffrent d'un certain éparpillement, d'une confusion des plans parfois, les petites toiles, en revanche, serrées et nettes de propos, sont presque toutes des réussites. Nous avons moins goûté les portraits, un peu trop cuisinés à notre goût, et que des cernes noirs bien malheureux alourdissent sans nécessité. P.-F.S.

Glarus

Johann Gottfried Steffan

Kunstmuseum, 24. April bis
22. Mai

In Glarus wurde eine umfassende Gedächtnis-Ausstellung zu Ehren von Johann Gottfried Steffan gezeigt, der 1905 90jährig gestorben ist. Ein großer Teil seiner reifsten Werke ist im Glarnerland entstanden, von Linthal und Elm bis zum Walensee, besonders aber im Klöntal, das seiner Vorliebe

für alpine Landschaftsmotive am meisten zusagte. So ist er zum Künstler der Schönheiten der Glarner Bergwelt geworden, mit ihren einsamen Seen, wilden Sturzbächen und ernsten Wäldern. Noch steckt viel Stimmungshaft-Romantisches in seinen Alpenlandschaften, aber es ist nicht mehr jene schauererregende Romantik eines Diday und Calame; Steffan ist weniger theatralisch, sachlicher, wahrer. Seine Art Naturempfinden entspricht noch heute dem Bergerlebnis des naturverbundenen Alpinisten, früher noch viel mehr, und so ist es verständlich, daß Steffan jahrzehntelang der gesuchteste Alpenmaler nicht nur der Schweiz, sondern auch des Auslandes war. Später allerdings mußte er es erleben, wie sein Ruhm als Maler immer mehr zurückging. In dem bekannten Buch über «Alpenmalerei» von Bredt ist kein einziges Bild des Alpenmalers Steffan wiedergegeben, während Böcklin und Koller vertreten sind. Steffan war mit beiden befreundet. Im Schatten dieser beiden Großen, zu denen später noch Hodler kam, wurde Steffan allzu rasch abgewertet und seine Bedeutung verkannt.

Und doch bleibt es immer bewundernswert, wie Steffan vom Lithographen sich zum geschätztesten Landschaftsmaler seiner Zeit emporgearbeitet hat. Wenn wir heute auch nicht mehr in der Zeit des romantischen Naturalismus stehen, mit ihrer Hingabe zum Einmaligen in der Welt, ihrer Liebe zum Detail, so bedeutet Steffans Lebenswerk doch die Verkörperung einer Epoche, die aus der Kunstgeschichte nicht wegzudenken ist und die wir wegen ihrer Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit schätzen. Bestimmt wird eine Zeit kommen, die Steffan wieder den Platz zubilligt, der ihm als großem Alpenmaler gebührt. O. H.

Lausanne

R.-Th. Bosshard

Galerie du Capitole,
du 16 avril au 5 mai

On n'a pas souvent l'occasion, même dans une ville comme Lausanne, où les expositions sont fort nombreuses, de se trouver en face d'un ensemble d'une aussi parfaite tenue que celui présenté par R.-Th. Bosshard à la galerie du Capitole. Bosshard, qu'on appela le maître de Riex, et qui est depuis quelques années celui de Chardonne, n'est certes pas à découvrir, et son art est tellement au point, on dirait

«achevé», qu'on ne s'attend guère à des surprises en allant le contempler. Le plaisir reste le même, cependant, de retrouver une peinture aussi solide et si parfaitement originale, qui au demeurant sait plus qu'aucune autre nous entraîner dans les voies exaltantes de la poésie plastique.

Devant cette exposition d'une trentaine de toiles échelonnées de 1949 à 1955 et une demi-douzaine de dessins, il nous suffit de constater qu'aucune œuvre, si modeste soit-elle, n'est en fait secondaire, et qu'on y trouve une égalité dans la qualité qui serait à citer en exemple.

Ceci dit, il n'est pas grand chose à ajouter, qui n'ait été écrit déjà à propos de ce peintre au tempérament vigoureux, tendre-violent, chez ce passionné amoureux de discipline, chez cet homme forcé de la nature si intensément épris de culture. Les natures mortes, les nus, les paysages éclatés sous un soleil ardent, se succèdent, sans doute toujours nouveaux, mais avec le reflet d'un homme constamment fidèle à lui-même. Portraits, femmes en buste délicatement évoquées comme émergeant de nuées impalpables que dore une lumière méditerranéenne, quelques citrons sur un plat de faïence suffisent à des variations passionnantes sur des thèmes que la plastique renouvelle à chaque coup. L'œil de Bosshard contemple une maison accrochée à la colline ou abritée derrière trois oliviers, et c'est une véritable féerie dans laquelle le sujet, loin d'être anéanti, se voit au contraire ennoblir par les transpositions, peut-être quelque peu désincarné, mais jouant alors une partie admirable dans un acte de création qui vise, du moins nous le croyons, à célébrer la plus émouvante beauté de la nature. Cette beauté existe dans la pierre des maisons, dans l'attitude d'une jeune femme, dans les richesses matérielles que symbolisent quelques fruits, mais elle vit aussi secrètement pour le chercheur dans la coupe d'un morceau de cristal de roche, une simple feuille minutieusement observée, quelques morceaux de roche. G. Px.

Luzern

Sektion Zürich der GSMBA – J. B. Weibel

Kunstmuseum, 17. April bis
22. Mai

Das Luzerner Kunstmuseum hat es sich zur Aufgabe gemacht, von Zeit zu Zeit seinem Publikum das Kunstschaffen anderer Landesteile nahezubringen. Nachdem 1952 welsche und 1954 aargauische Kunst gezeigt wurde,

blieb diese Frühlingsausstellung den Zürchern vorbehalten, wobei an die 80 Künstler mit gegen 300 Werken zum Zuge kamen. Als Novum darf gelten, daß nicht Luzerner das Kunstgut jurierten und hängten, sondern die Zürcher selbst auswählten, was ihnen aus dem Mitgliederkreis der GSMBA als für Zürich repräsentativ erschien. Konsequenterweise stellten sie auch die Kommission zum Arrangieren der Werke in den Luzerner Sälen. Gerade dieser letztere Umstand bewirkte denn auch, daß diese ein anderes, von den üblichen Luzerner Ausstellungen verschiedenes Gesicht erhielten, man möchte sagen ein großzügigeres, großstädtisches. Das Helle, oft Grelle, das Spontane, Unmittelbare, Vordrängende überwog und gab den Ton an, was selbstverständlich auch dem Fehlen der ruhigeren Gemälde auf die Rechnung zu setzen war, wurde doch im Interesse einer möglichst geschlossenen Wirkung auf jene von vornherein verzichtet. Die Fülle von Graphik, Zeichnungen, Lithographien, Holzschnitten, Aquarellen, Gouachen und Plastiken, die Vielfalt ihrer inhaltlichen Sujets und Motive, die reich differenzierte Formsprache ließen das Wegbleiben der Gemälde oft vergessen, wenn man ab und zu auch nicht über das Gefühl einer Lücke von Namen und repräsentativen Werken hinwegkam.

Leicht überblickbar war die Fülle der Werke nicht, auch wenn eine geschickte Hängung Akzente zu setzen, Spannungen und Kontraste herzustellen und anregende Gruppen zu formen vermochte. Diese zwangen den Betrachter immer wieder zur Auseinandersetzung, besonders die wagemutigen Vorstöße in die Abstraktion, das Ringen um neue Ausdrucksmöglichkeiten oder das Entfesseln der Form.

Unter den Malern und Bildhauern machten sich die verschiedensten Richtungen und Temperamente bemerkbar, denken wir bei den ersteren an die expressiven Tendenzen eines Alfred Bernegger, eines Karl Hosch, eines Karl Schlageter, eines Franz Rederer, an die fauvistischen eines Eugen Früh und Emil Mehr, an die abstrakten einer Elsa Burekhardt-Blum, eines Emanuel Jacob, eines Willi Kaufmann, um nur einige zu nennen. Daneben huldigte eine große Zahl der ausstellenden Künstler mehr herkömmlicher Schau. Im allgemeinen – und das war das große Positivum der Ausstellung – durchwehte sie der frische Atem einer lebendigen Spontaneität, ob es sich nun um wohltempe-

rierte oder bizarr-fabulose Studien, duftig-impressionistische oder kräftig akzentuierte, farbig glühende Maleien oder bewußte, formverändernde Kompositionen, die dem Wesen der Dinge und nicht ihrer äußern Erscheinung nachgehen, handelte, wie das besonders eindrucklich bei den Bildhauern sichtbar wurde. Bei ihnen stießen wir auf eine geradezu leidenschaftliche Unmittelbarkeit, vor allem beim Zürcher-Italiener Arnold D'Altri, seinem bestürzenden «Gekreuzigten» und seinem «Apokalyptischen Pferd», oder bei Louis Conne, der die Naturform eines Baumstamms in die Kunstform eines «Gekreuzigten» umsetzte. Ganz gegensätzlich wirkten die etwas verspielten, im Schwebenden und Tänzerischen verharrenden plastischen Gebilde von Hildi Heß, die aus Blech gestanzten dekorativen Figürchen von Eugen J. Häfelfinger oder Otto Charles Bänningers dynamisch aufgelockerte Kleinplastiken.

Neben den beinahe 300 Werken von Zürchern, von denen wir lediglich einige Namen herausgriffen und genannt haben, weil vielleicht sie es waren, die vor allem das Gesicht der Luzerner Ausstellung prägten, vermochte sich der Luzerner Maler J. B. Weibel mit seinem halben Hundert Gemälden durchaus zu behaupten, handelt es sich doch um einen eigenwilligen Autodidakten, der stets daran ist, seine eigene künstlerische Aussage zu verwesentlichen und immerzu suchend und grübelnd mit der Erscheinungswelt und mit seinen innern Gesichtern ringt. Seine Bilder im geräumigen Nordlichtsaal stellten eine thematisch und formal eigenartige, von gedanklichen und dichterischen Akzenten mitbestimmte Welt dar, expressionistisch und surrealistisch in ihren wesentlichen Zügen und in farbig leuchtender Materie. hb.

St. Gallen

Walter Bodmer

Galerie «Im Erker», 30. April
bis 9. Juni

Während die Vorbereitungen zur Eröffnung der Nationalen Kunstausstellung getroffen wurden, hat die Galerie «Im Erker» ihre Räume einem Künstler zur Verfügung gestellt, der dort nicht vertreten ist und doch im schweizerischen Kunstschaffen eine nicht zu übersehende Rolle spielt. Seit 1933, dem Anfang seines abstrakten Gestal-

tens, ist Walter Bodmer zu einem der reinsten und stärksten Vertreter dieser Richtung geworden. Besonders seine Drahtplastiken strahlen eine gelöste harmonische Ruhe aus – jene beglückende Ruhe, die immer dort zu finden ist, wo in komplizierten Formorganismen auch der kleinste Teil den ihm zukommenden Platz gefunden hat, wo Schwach und Stark sich gegenseitig stützen, die leichtesten Partikel so unentbehrlich sind wie die größten Gewichte. Während der gezeichneten Linie immer der Charakter der Abstraktion, des Geistig-Unkörperlichen, anhaftet, wird sie hier im Draht zur greifbar materiellen Wirklichkeit, tritt in Gegensatz zur ebenso materiellen Fläche, wirft Schatten, schafft Räume. Einfache Farb- und Helldunkelgegensätze verleihen den meisten dieser Werke eine starke, eindeutige Stimmung.

Die Malereien schließen sich zum Teil eng an die Drahtplastiken an. Die Linien, von betont gegensätzlichen Spannungen, sind Hauptträger der Komposition. Während dort der Raum natürliches Gestaltungselement bedeutet, wird er hier durch lineare Überschneidungen und farbträumliche Stufung in die Bildflächen eingefügt. Die Farben bilden fein abgestimmte, doch einfache Klänge.

Während diese Werkgruppen eindeutig in den Bereich der ungenständlichen Konstruktionen zu gehören scheinen, sind andere der gegenständlichen Welt entsprungen. Fünf Variationen zum Thema «Stierkopf», dann Katzen, Hähne, Menschengesichter zeigen aufs deutlichste, wie die Extreme «abstrakt» und «expressiv» sich ergänzen können, ja oft untrennbar verbunden sind. Andererseits kann die rein ungenständliche Komposition zum symbolischen Ausdruck seelischer Stimmung oder konkreter Gebärde werden, wie etwa in dem reizenden «Tanzbild». Walter Bodmer sagt von sich selbst: «Seit 1933 male ich ‚abstrakt‘ oder ‚konkret‘ – wie man lieber will. Es gibt auch Leute, die meine Bilder ‚surrealistisch‘ nennen. Ich habe mich selbst noch nicht katalogisiert. Ich suche nur das formal und optisch Eigenständige, was bisher vielleicht am reinsten in meinen Drahtplastiken zum Ausdruck gekommen ist...»

Den Werken Walter Bodmers sind einige Baumodelle des St.-Galler Architekten Ernest Brantschen BSA beigefügt, deren einfache, wohlabgewogene Formen die nahe Verwandtschaft neuzeitlicher Baukunst, Plastik und Malerei dartun. Cz.

Walter Jonas

Kunstmuseum, 23. April bis 30. Mai

Zum erstenmal tritt der Maler Walter Jonas mit einer großen Ausstellung vor die Öffentlichkeit, um einen Überblick über seine bisherige Entwicklung zu vermitteln. 1910 geboren, begann er seine künstlerische Schaffenszeit 1929 in Berlin; sie fand ihre Fortsetzung in Paris und Zürich, mit längeren Aufenthalten und Reisen im Ausland. Schon ein erster kurzer Gang durch die Ausstellung stellt den Betrachter vor Probleme grundsätzlicher Natur. Verwirrend wirkt die Fülle verschiedenster Stile und geistiger Probleme, die berührt, oft nur gestreift werden. Fast lückenlos durchwandert der Künstler die Welten des deutschen Expressionismus, des französischen Kubismus, verschiedene Etappen im Schaffen Picassos, stürzt sich in surrealistische Experimente Dalischer Prägung, um diese wieder gegen ungenständliche Konstruktionen zu vertauschen und zwischenhinein Abstecher motivlicher und stilistischer Art zu Gauguin, Goya und andern Meistern zu machen. Unzweifelhaft zeigt Jonas in einem großen Teil seiner Arbeiten ein graphisches Geschick, das sich oft bis ins Virtuose steigert, verbunden mit feinem Farbensinn. Besonders hervorzuheben sind die Aquarelle aus Indien sowie eine Gruppe der abstrakten Kompositionen. Wenn viele Leute Jonas vorwerfen, keinen persönlichen, einheitlichen Stil zu entwickeln, so ist diese Kritik mit Vorbehalt zu behandeln: Die Ansicht ist weit verbreitet, ein Künstler müsse in erster Linie einen originellen, nur ihm eigenen Stil entwickeln, während das Verarbeiten von Einflüssen ein Schwächezeichen sei. Man vergißt, daß auch große Meister ihre geistigen Eltern haben und nicht im luftleeren Raum geboren werden.

In technischer Hinsicht treten die Anlehnungen bei Jonas, bei aller Geschicklichkeit, sehr stark zutage, geben der Ausstellung das Gepräge. Inhaltlich sind jene Arbeiten die stärksten, wo ein auf der Farbstimmung ruhender Natureindruck in groß gefügter Komposition gefaßt wurde, wie im «Pariser Atelier» und «Auf dem Balkon». Die in Berlin bei Moritz Melzer empfangenen Anregungen sind hier selbständig verarbeitet, sind persönliche Erlebnisform geworden. Weniger überzeugen «Sterbender Affe» und «Die Blinde», Bilder, in denen die überreiche farbige Behandlung den geistigen Ausdruck zu verschütten

droht, während die surrealistischen Kompositionen elegantes Träumespiel ohne tieferen Grund bleiben. Die jüngsten Werke – zum großen Teil ungenständlicher Art – haben das reich gestufte, frei fließende Farbenspiel der früheren Arbeiten verlassen, um sich geometrischer Exaktheit der Linien und heftig-harter Farbe zuzuwenden. Cz.

Zürich

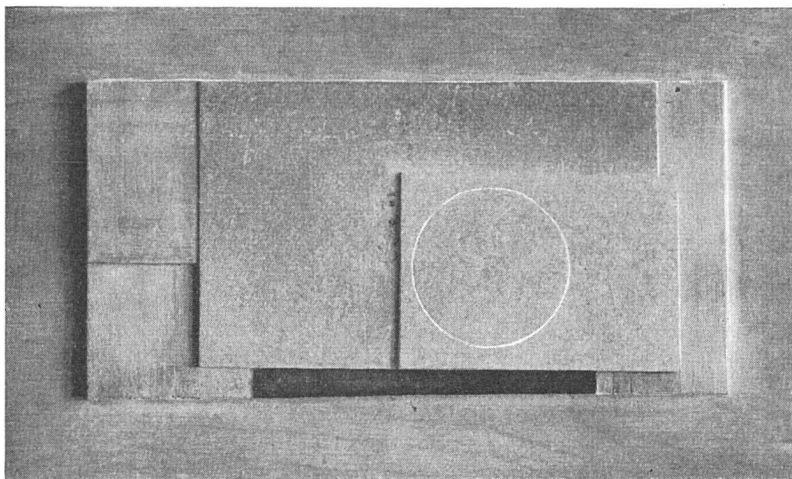
Ben Nicholson

Kunsthhaus, 20. April bis 22. Mai

Eine Nicholson-Ausstellung wäre eigentlich längst fällig. In England gilt Nicholson seit langem als ausgezeichnete Hauptvertreter der abstrakten Malerei. Die populäre Penguin-Ausgabe hat ihm vor Jahren schon eines ihrer billigen, brauchbaren schönen Hefte gewidmet; in den englischen Museen ist er vertreten. Aber auf dem Kontinent hat ihm eigentlich erst die letztjährige Venezianer Biennale den Akzent gegeben, den er verdient. Der British Council hat anschließend an Venedig eine vorzüglich zusammengestellte Kollektion auf Tournée geschickt, die nun auch nach Zürich gekommen ist. Wenn Nicholsons Malerei durch dieses Bekenntnis des British Council zu ihr «offizielle Kunst» Englands geworden ist, so ist das besonders hervorzuheben, weil die verantwortlichen Stellen anderer Länder bei solchen Gelegenheiten immer noch sehr gern danebengreifen oder, was fast noch schlimmer ist, halbe Entscheidungen treffen.

In Zürich bestätigten sich die Eindrücke von Venedig. Die Werke Nicholsons berührten ungemein sympathisch. Sie überzeugten durch die Klarheit der künstlerischen Lösungen, durch Sensibilität der formalen und farbigen Durchgestaltung, durch die Intelligenz in der Wahl der Themen und der bildlichen Probleme und durch die bildzeugende Imagination. Es entstand beim Beschauer eine Liebe auf den ersten Blick, obwohl oder vielleicht weil es sich nicht um umwerfende Dinge handelt.

Nicholson, 1894 geboren, gehört zu der Generation, die unmittelbar auf diejenige der Bahnbrecher folgt. Was man von seinen Anfängen in der Ausstellung sah, zeigte ein hochbegabtes Schaffen, in dem die Bildelemente vereinfacht und intensiviert werden; die farbige Haltung ist hell, zart bis zur



Ben Nicholson, Nov 1-53 (Coral). Geföntes Relief

Photo: Studio St. Ives Ltd.

Grenze des Eleganten und Geschmäckerischen. Die natürliche Bindung ans Englische, die Nicholson nie aufgibt, ist offensichtlich. Dann tritt die Wendung zum Abstrakten ein, bei der Eindrücke, die von Juan Gris, gelegentlich solche von Miró und dann vor allem von Mondrian und anderen konkreten Malern mitgespielt haben. Entscheidend bleibt, daß bei diesen genetischen Kontakten, bei denen man auch die Entspannung empfindet, die das Wesen Nicholsons kennzeichnet, eine eigene, sehr persönlich künstlerische Sprache entsteht. Aus diesen frühen dreißiger Jahren enthielt die Ausstellung zwei vorzügliche Bilder, von denen man glauben möchte, sie hätten die Kennzeichen des Bleibenden: das Stilleben «Au Chat Botté, Dieppe» (1932), bei dem man Gris spürt, und die Abstraktion «Milch und dunkle Schokolade» (1933), griffsicher in kompositioneller Form und Farbe. In den dreißiger Jahren folgt dann die

Auseinandersetzung mit Mondrian. Auch hier tritt sofort das Eigene in Erscheinung; die leichte, transparente Helligkeit der Farben mit wässrigen, heiter lebendigen gelben und blauen Tönen, der Übergang zum asymmetrischen Aufbau, die Wendung zum Weiß. Variationen in Weiß könnte man eine Reihe von Bildern jener Jahre nennen, unter denen sich flache Bildreliefs finden, die ganz in Weiß gehalten sind – Meisterwerke erster Ordnung! Neben großen Formaten steht als Typus das kleine, gleichsam kammermusikalische Bild. Hier ergeht sich Nicholson in Variationen, die helles Entzücken hervorrufen. Auch hier wieder das Elegante, verbunden mit intensiver formaler Durcharbeitung, bei der die Gestaltung räumlicher Beziehung eine große Rolle spielt. In dieser Schaffensperiode, die uns als die glücklichste erscheint, beginnt Nicholson frei und souverän zu arbeiten. Bildprobleme der dreißiger Jahre werden weiterent-

wickelt, Möglichkeiten der Asymmetrie, des aus dem Senkel Geratens, der Lebendigkeit verschobener Balancen werden verarbeitet. Vor allem aber tritt auch das real Sichtbare wieder in den Vorstellungskreis des Künstlers.

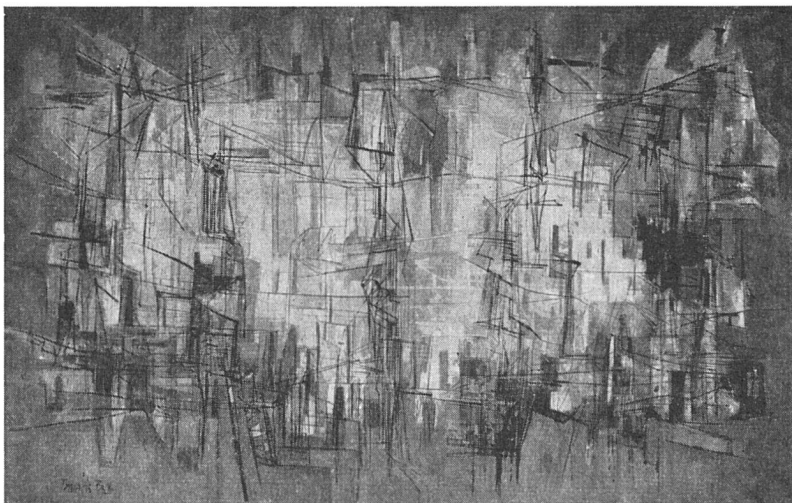
Dieses real Sichtbare, das Figurative hat für Nicholson immer bestimmte Bedeutung besessen. Auf dem erwähnten Stilleben von 1932 zum Beispiel spielt es mit Einzeichnungen (ein Gesicht, eine Gitarre) ohne Proportionsbeziehungen zum Ganzen mit. Von den vierziger Jahren an setzen Landschaftszeichnungen und gezeichnete Stadtbilder ein, deren Einzelgebilde dann der abstrakten Kompositionsstruktur integriert werden. Dem Vorgang liegt offensichtlich keine restaurative Tendenz zu Grunde, und er bedeutet kein «pater peccavi»; er stellt eine Auseinandersetzung mit dem spontanen Trieb des Menschen dar, die Sichtbarkeit zu fixieren, der auch beim ungegenständlich arbeitenden Künstler wach bleibt und der sich auf die verschiedensten Arten auswirken kann. Die Lösungen, zu denen Nicholson gelangt, machen manchmal einen unbeholfenen, ja fast wirren Eindruck. Bei dem kleinen Bild «San Gimignano mit Mondsichel» (1951) glückt ein einheitliches Gefüge, in dessen Form- und Farbverbindungen sich das Wesen Nicholsons natürlich und eindringlich ausspricht. Aber im ganzen scheinen die Probleme, in die der Maler hier heringreift, noch nicht gelöst.

Damit sei aber kein Einwand gegen die künstlerische Gestalt als Ganzes erhoben. Nicholsons Sensibilität für die lebendigen Valeurs der Form, der Farbe, der räumlichen Beziehungen und die Klarheit und der Reichtum seiner Bildvorstellung – man wagt zu sagen, seine Fähigkeit, Schönes zu bewirken und zu gestalten – sind so stark, so ursprünglich, daß man sich mit großem Recht freut darüber, daß dieser Maler existiert.

H.C.

Francis Bott, Chantier nocturne, 1953/54

Photo: Walter Dräger, Zürich



Francis Bott

Kunsthaus, 23. April bis 30. Mai

Aus den in Paris lebenden Malern hat das Kunsthaus den ursprünglich aus Deutschland stammenden Francis Bott (in Frankfurt 1904 geboren) herausgegriffen. Bott, der sich erst als Zweunddreißigjähriger der Malerei zugewendet hat, kommt vom Surrealismus her. Die frühesten Bilder der Zürcher Ausstellung (von 1949) ließen Zusammenhänge mit Klee und Kandinsky erkennen. Ihnen folgten in der Ausstellung Werke

von 1952 an, in denen Bott ein persönliches Idiom entwickelt. Das Grundprinzip besteht in einem graphischen Netz, hinter dem sich Ereignisse der Farbe abspielen. Hier liegen gewisse Beziehungen zur Pariser Portugiesin Vieira da Silva vor, auf deren nervöse räumliche Struktur Bott allerdings verzichtet. Das Räumliche wird von ihm von einer anderen Richtung her erfaßt. Hinter dem Gerüst, hinter dem völlig geometriefreien Netz entwickelt sich der Raum, der unendliche, weder abtastbare noch konstruierbare Raum; ohne Grenzen, lebend, atmend, sich ausbreitend, ein Farb- und Lichtraum. In dieses gegensätzliche Gefüge erscheinen Reminiszenzen an reale Eindrücke und Vorstellungen eingewoben – Hafen, Werkplatz, Kathedrale, gotische Stadt –, und es entsteht eine vibrierende Synthese von Traumhaftem und Realem. Man kann sich vorstellen, daß von hier Wege zu neuen Formen des Bühnenbildes führen. Bott hat vor einiger Zeit für das neoexpressionistische Stück «Draußen vor der Tür» von Wolfgang Borchert ein Bühnenbild geschaffen, das zu den wenigen entschlossenen Neuformierungen der Bühnenoptik in unserer Zeit gehört. Bei den Bildern aus der allerletzten Zeit greift Bott zu anderen, dezidiert ungreifbaren Themen, wie «Radar», «Accords alternés», «Jour réfléchi», die ganz im Empfindungsleben beschlossen liegen. Die Kontraststruktur verfestigt sich, das Räumliche der früheren Bilder entweicht. Mir scheint, daß dabei eine gefährliche Monotonie entsteht, in der die thematisch gemeinten Abgrenzungen unentzifferbar werden. Aber die Dinge sind bei Bott in Fluß, und wir werden einer späteren erneuten Begegnung mit seinem Schaffen mit großem Interesse entgegensehen. H.C.

Der Sturm – Otto Nebel

Kunstgewerbemuseum,
23. April bis 22. Mai

Der Ausstellung lag eine glückliche Konzeption zu Grunde. Der seit 1933 in Bern lebende Maler Otto Nebel, dessen Schaffen in der Schweiz noch nie in breitem Bild gezeigt worden ist, gehörte dem Kreis des «Sturm» an. Zu dem Gedanken, Otto Nebels Werk zur Diskussion zu stellen, kam die Idee, den Hintergrund darzustellen, den «Sturm». Die günstigen Umstände, daß Nell Walden in ihrem Schweizer Heim noch interessante Werke und Dokumente besitzt und daß sich in Schweizer, vor allem Zürcher Privatsamm-

Umfang acht Seiten

Einzelhefte 40 Pfennig

DER STURM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag
Berlin W 9/Potsdamer Straße 134 a

Herausgeber und Schriftleiter
HERWARTH WALDEN

Ausstellungsräume
Berlin W 9/Potsdamer Straße 134 a

VIERTER JAHRGANG 1914

BERLIN-PARIS ERSTES FEBRUARHEFT

NUMMER 196/197

Inhalt: Paul Fort: Dichtungen / Aage von Kuhl: Der Weg durch die Nacht / Rabindranath Tagore: Four New Poems / Paul Hatvany: Vorkursus / Paul Bommerstein: Hochzeit / Bruno Taut: Eine Notwendigkeit / H. W.: Dürer und Goethe Nacht / Jacob van Roodts: Aodane / Schmidt-Rottluff: Akte / Originalillustration



lungen wertvolle Werke aus dem Sturm-Kreis befinden, ermöglichten die Verwirklichung des Planes.

Es war keine pompöse Ausstellung. Sie war intim und vorzüglich ausgewählt. In der ausstellungstechnischen Anordnung erschien sie ganz besonders geglückt. Es war viel Luft zwischen den Gruppenaufteilungen, so daß sich die empfangenen Eindrücke beim Weiterschreiten ein wenig setzen konnten. Die verhängnisvolle Jagd der Eindrücke war vermieden. Kunstwerk und Dokument, Bild und Wort durchdrangen sich durch unmittelbare Nachbarschaft, wo durch sie eine bestimmte zusammenhängende Aussage entstand. Neben theoretischen Büchern stand einmal eine Kleinplastik, Zeitschriften und graphische Blätter lagen in gemeinsamen Vitrinen nebeneinander, das Wort der Dichter erschien neben gezeichneten Köpfen der Autoren. Eine besonders glückliche Lösung hatten die Entwerfer der Ausstellung, Direktor Hans Fischli und Dr. Willy Rotzler, für die Gemälde gefunden. Sie waren an den leichten Stahlrohr-Standardgestellen so befestigt, daß

zwischen Bild und Hintergrund (eingehängtem Stoff) ein Luftraum von etwa 15 cm entstand. Die zumeist auf Staffeleien entstandenen Bilder erhielten dadurch etwas von ihrer Entstehungssituation zurück, bei der hinter der Bildfläche freier Raum sich ausbreitete. Bilder sind normalerweise nicht an den Wänden gemalt. Hängt man ein Bild direkt an der Wand auf, so wird ihm Wesentliches genommen, was bei seiner Entstehung mitspricht: eben dieses Luftvolumen. Man sollte sich mit diesem Problem einmal grundsätzlich befassen. In der Sturm-Ausstellung ist eine gute Lösungsmöglichkeit gefunden worden.

So bescheiden die Ausstellung in bezug auf den Umfang war, so stürmisch ging es im gezeigten Material zu. Der «Sturm», das von Herwarth Walden in Berlin 1910 gegründete Zentrum internationaler revolutionärer Kunst, das mit der Herausgabe der Zeitschrift «Der Sturm» – schon das erste Heft in primitivem Zeitungsdruck in einer Auflage von 30 000 Exemplaren! – begann und sich bald zu einem Ausstellungsunternehmen mit internationalen

Tournéen entwickelte, wurde rasch zu einem Reservoir, in dem mehr oder weniger alle Bahnbrecher der modernen Kunst auftauchten. Von da aus gesehen ist der «Sturm» der große Beitrag, den Berlin im Kampf um die neue Kunst geleistet hat. Genauer gesagt, den der merkwürdige Herwarth Walden geleistet hat. Ein Musiker mit Weitblick und Sinn für die bildende Kunst – ein seltener Fall! Das Ausstellungsmaterial, das in knappen Gruppen die wichtigsten Sturm-Leute, auch die Dichter, Schriftsteller und Kritiker enthielt, brachte manche Überraschungen: vor allem die gezeichneten «Menschenköpfe» Kokoschkas (Drucke in der Zeitschrift «Sturm»). Aufzeichnungen von ungeheurer Wucht und Knappheit des Striches – Röntgenporträts könnte man sagen, in denen sich die Größe des jungen Kokoschka und die Problematik seiner späteren Entwicklung zeigt. Oder die Blätter Feiningers, des späteren Bauhausmeisters, dessen kristallinische Bildstrukturen uns heute wieder besonders berühren. Schwitters, Stiefkind der Auguren von heute, mit Collagen, auf denen eine dem verwendeten Material gegenüber sehr sensible Hand herrlichen poetischen Nonsens zusammenbraut. Auch Campendonk zeigt eine Jugendfaust, die später nicht hielt, was sie versprach. Die Großen – Kandinsky, Moholy-Nagy und Schlemmer, Klee, Picasso, Chagall, Marc, Macke, Kirchner, Nolde, die anderen Brücke-Maler und die Blauen Reiter, waren mit kleinen Werkgruppen veranschaulicht, die im Zusammenhang einer solchen dokumentarisch angelegten Schau vollauf genügten. Die italienischen Futuristen, für die sich der «Sturm» ebenfalls aktiv durch Wanderausstellungen und Mitarbeit an der Zeitschrift einsetzte, fehlten. Dagegen traf man Maler wie Muche, Lothar Schreyer, Molzahn, Morgner und andere. Mit Freude und viel Interesse begegnete man Aquarellen, Zeichnungen und Bildern aus den Jahren 1917 und 1918 von Johannes Itten, deren Intensität und Visionskraft die Wirkung verständlich machte, die damals und in der frühen Bauhauszeit Itten zu einem der führenden Künstler und Kunstdenker stempelte. Die mit vielen Reproduktionen nach Sturm-Graphiken illustrierte Wegleitung enthält einen ausgezeichneten Beitrag von Hans Bolliger, der zusammenfassend die Phalanx aufzeigt, die den Durchbruch zu neuen künstlerischen Zielen vollzog. Der zweite Teil der Ausstellung – rund

hundert Arbeiten von *Otto Nebel* – bedeutete eine interessante Begegnung mit einer vielschichtigen Gestalt. Der 1892 geborene Künstler hat einen breiten Aktionsradius: Architekt, Schauspieler, Maler, Dichter. Dem «Sturm» gehörte er vom Beginn der zwanziger Jahre an. Seit 1933 lebt er, als Schweizer Bürger, in Bern. Die Werke der Ausstellung begannen mit den starken Kathedralbildern, in denen Nebel eine Synthese von Geometrie und Räumlichkeit fand, die überzeugt. Auf den teils großformatigen späteren Gemälden aus den letzten Jahren spricht sich Nebel in Formen aus, die vor allem von Kandinsky angeregt sind, dem er wie Klee freundschaftlich verbunden gewesen ist. Starkes eigenes Gesicht tragen die kleineren Formate wie das Bild «Schwingt» von 1951. Das Gedankliche steht im Vordergrund. Nebel, der dichterisch und denkerisch die Wortsprache souverän beherrscht, hat in verschiedenen Schriften bekenntnishaften Charakters seine Ideen formuliert, die auf einer Hierarchie der Erscheinungen und des Schaffens beruhen. «Gesichte rauschhafter, traumhafter, denkerischer und dichterischer Art haben gleiche Wirklichkeit wie das Außen.» Das Bild realisiert eine «erleuchtete Innenwelt». Von solchen – und anderen – Gedanken Nebels aus gelangt man zur richtigen Stellungnahme bei der Betrachtung seiner Werke. Man erkennt, daß sie echt gedacht und empfunden sind. In ihrer optischen Realisierung gelangen vor allem die kleineren Blätter in verschiedenen graphischen Techniken zu überzeugender Gestalt. Unter ihnen – Ausstrahlungen von Kandinsky auch hier, von Klee, von östlicher Kunst sind organisch verarbeitet – gibt es viele, auf denen die denkerische und optisch künstlerische Konzeption Gebilde von großer Qualität und hoher Aussagekraft erzeugt. *H. C.*

Von der Reklamemarke zum Silva-Bild Kunstgewerbemuseum, 14. April bis 15. Mai

Wenn die Genossenschaft Silva-Bilderdienst Zürich Gelegenheit erhielt, im Kunstgewerbemuseum die farbigen Bilderfolgen ihrer im Laufe eines Jahrzehnts herausgegebenen 15 Bücher auszubreiten, so ließ sich dies damit begründen, daß diese der kommerziellen Werbung dienende Organisation Wesentliches beigetragen hat zur Veredelung des allgemein beliebten Reklamebildersammelns. Eine vom

Kunstgewerbemuseum aus eigenen Sammlungsbeständen beigefügte historische Ausstellungsgruppe erinnerte an volkstümliche Kleingraphik früherer Jahrhunderte und an die mannigfaltigen Ausprägungsformen der Reklamemarke und der Bildmarke.

Künstlerische Ansprüche vermochte am ehesten das in der ersten Vorkriegszeit mit allgemeiner Leidenschaft gesammelte «Mono» mit seinen Lithographien im mittelgroßen Einheitsformat zu befriedigen. Neuartig war beim Silva-Bilderdienst die einheitliche, von bekannten Künstlern entworfene Illustration ganzer Schaubücher, die durch Text und Bild einem kulturellen Zweck dienen. Die Kunstanstalt Gebrüder Fretz AG, Zürich, veranschaulichte sehr aufschlußreich den anspruchsvollen Werdegang einer solchen mit zahlreichen Farben gedruckten Bilderfolge am Beispiel des neuen, gediegenen Buches «Schweizer Trachten» von Ernst Laur, das sechzig größere Bilder nach Entwürfen von Kurt Wirth (Bern) aufweist. *E. Br.*

Max Truninger – Alfred Glaus – Peter Pios

Wolfsberg, 31. März bis 30. April

Von der lebendigen Anschauung ausgehend, erreicht der Zürcher Maler *Max Truninger* in seinem zur vollen Reife gelangten Schaffen eine schöne Innerlichkeit, die von der herzhaften Anteilnahme an den Menschen, Räumen und Gegenständen seines häuslichen Umkreises getragen wird. Ohne konstruktive Sprödigkeit steigert er das Stilleben zur räumlich klangvollen Komposition; die Gegenüberstellung von Maler und Modell wird zum Sinnbild geistiger Beziehungsfülle. Musikinstrumente geben über das Stilleben hinaus Hinweise auf die Atmosphäre eines von Musik erfüllten Heims, und ein Frauenbild hat das ruhevolle Lauschen, ohne illustrativen Beiklang, zum Thema. Pflanzen schwingen sich in edlen Rhythmen empor; das Motiv der Katze wird mit einer nicht alltäglichen Lebendigkeit des Farbigen dem Bereich des Naturalistischen entzogen. Gemälde, Temperablätter, Zeichnungen und Lithographien gestalten einander verwandte Themen; Landschaftliches wurde nur durch das Bild der Atelierterrasse angedeutet, die aber auch mit dem besonders intensiv erlebten Innenraum in Verbindung steht.

Eine Überraschung bildeten die starkfarbigen Aquarelle von *Alfred Glaus*

(Thun), von dem man bisher vor allem detailreich durchgearbeitete Zeichnungen von Bergen und Felspartien kannte. Ein höchst exaktes Sehen und eine kenntnisreiche Freude an der Geologie bilden auch bei den Aquarellen die darstellerische Grundlage. Felsige Strukturen der verschiedensten Art werden in naturnaher Weise charakterisiert. Aber für den farbigen Ausdruck wird der Himmel zum wichtigsten Bildelement. Sattes Blau und schwebende Farbenübergänge, Wolkenspiele und atmosphärische Stimmungen sind die Träger dieser Naturlyrik, die auch die Tönungen von Dämmerung und Nacht und den Wechsel der Jahreszeiten in der Berg-einsamkeit intensiv erfährt.

Der junge, teils in Genf, teils in Zuoz arbeitende *Peter Pfosi* zeigte Mosaiken von betonter handwerklich-formaler Eigenart. Er erzielt mit groben, nicht in der Fläche liegenden Brocken schöner Natursteine sowie mit Splittern von Schiefer und Backstein erstaunlich treffsichere Bildwirkungen vor allem bei der Darstellung von Ziegen, Schwänen, Krähen und Hunden. Seine flächig gemalten Landschaften sind dagegen oft allzu stark vereinfacht, seine Figurenbilder zum Teil noch recht willkürlich in der eckigen Formgebung und in der naturfernen Farbigeit. *E. Br.*

Leonhard Meisser

Orell Füßli, 30. April bis 28. Mai

Kaum je zeigte sich das Schaffen des Churer Malers und Zeichners von einer so intimen und zarten Seite wie in dieser außerordentlich reizvollen Schau von Monotypien, Aquarellen und Zeichnungen. Ein großes Können spricht sich hier unbefangen in der naturnahen Darstellung von Landschaften und Stadtbildern aus. Im Schwarzweiß und vor allem bei den farbigen Blättern ergibt die verfeinerte Beobachtung der Tonwerte und der koloristischen Zwischentöne eine atmosphärische Dichte, die nicht nur die Anschauung, sondern auch das Erlebnis der vertrauten Nähe und der neu entdeckten weiteren Umwelt vermittelt. Monotypien wie «Wintermorgen», «Mondnacht», «Atelierfenster» und «Winter» sind ebenso kultiviert wie die Aquarelle «Winterstimmung», «Braunwald» und der ungemein duftige «Novemberabend am Hallwilersee». Immer neue Varianten der Beleuchtung und der farbigen Bildtönung entdeckt der Künstler bei dem

in der Nähe von Chur gewonnenen «Blick ins Tal». Bei dem Thema «Viehmarkt in Lenzburg» stehen sich ein Aquarell und eine sehr konzise Zeichnung gegenüber. Motivisch vielgestaltig wurde die Ausstellung durch Blätter aus Venedig und anderen italienischen Städten sowie aus der Lombardei und der Toskana. *E. Br.*

Rolf Dürig

Galerie Chichio Haller, 14. April bis 4. Mai

Nicht nur das Vorherrschen exotischer Landschaften gab der neuen Kollektion des 29jährigen Berner Malers eine geschlossene Gesamthaltung, sondern vor allem die reiche, feuchtglänzende Farbigeit, die durch die gedrängte Fülle des Motivischen eine besondere Verdichtung erfährt. Palmen, Bananenblätter, üppig aufschießende Halme und auf einem farbig ungemein reizvollen Bild die grazilen Hälse der Flamingos ergeben ein zeichnerisch sicher beherrschtes Gefüge, durch das man in eine zumeist hellfarbige, ebenfalls lebhaft gegliederte Raumweite hinausblickt. Eine Sonderstellung nahm die Landschaft «Gewitter» mit ihrem turbulenten Gewölk ein, da sie ein herberes, dunkleres Kolorit zeigt als die anderen, zumeist leuchtkräftig und saftvoll gehaltenen Bilder. Ungemein prägnant wirken die Landschaften und Architekturbilder durch die bestimmte und harmonische Art, in welcher die lebendige Anschauung formal gebändigt, koloristisch gesteigert (manchmal auch etwas willkürlich übersteigert) und kompositionell beherrscht wird. Der romantische Zug, der dieser vom Augenerlebnis und von koloristischer Phantasie getragenen Malerei innewohnt, findet in dem Bildtitel «Zauberschloß» seine Bestätigung. Nicht nur die mit der Illustrierung des Mexiko-Buches von Maurice Sandoz im Zusammenhang stehenden tropischen Landschaften, sondern auch Motive aus Rom und Albi haben in der Farbe etwas Selbstherrliches. *E. Br.*

Münchener Kunstwinter

Blickt man auf den Münchener Winter zurück, so wären etwa folgende Ereignisse festzuhalten. Die Bayern freuten sich, ihr *Städtisches Museum* wieder eröffnet zu bekommen, wo nun zweihundert Jahre bayrischer Wohnkultur, zum Teil in ganzen Zimmer-

einrichtungen, studiert werden kann, ebenso die Geschichte des Münchner Puppenspiels, das so formenpräzis begann, um im 20. Jahrhundert in plumphem, falsch verstandenem Expressionismus zu landen. Auch das *Lenbach-Haus* zeigte seit dem fertig gewordenen Ausbau seinen alten Besitz, der die Münchner Kunst der letzten zweihundert Jahre umfaßt. Die Hauptaufgabe ist hierbei, innerhalb eines landschaftlich so intimen Umkreises auch aus der Gegenwart das Bleibende zu sammeln. Dies einmal zu überblicken, ist noch keine Gelegenheit, weil wechselnde Ausstellungen immer wieder die Räume belegen. Hier darf man die *Sammlung Eugen Roth* anschließen, welche das Staatliche Kupferstichkabinett ausbreitete. Man konnte sehen, was da ein Einzelner, wenn er zäh bei Antiquaren herumstreicht, alles zur Zeichnung und Malerei dieser letzten zweihundert Jahre zusammenbringen kann, wozu der Sammler übrigens ein Bändchen erscheinen ließ, das munter über seine Erfahrungen berichtet. Lobenswert, daß das Kupferstichkabinett seine Bestände weiter in kleinen Gruppen sichtbar machte (Nordische Zeichner in Italien, dann Italienische Farbholzschnitte usw.).

Gewaltigen Zulauf erreichten «Amerikanische Primitive», die man vorher in Luzern gezeigt hatte. Etwa dreihundert Jahre Laienkunst, die sich bald köstlich naiv, bald raffiniert mit dinglicher Umwelt auseinandersetzte. Der Wunsch wurde laut, man möchte einen solchen Überblick einmal für ganz Deutschland versuchen, das heißt zeigen, welche Früchte die ungelernete Laienmalerei durch Generationen hin auch bei uns abgeworfen hat. Ein Komitee müßte sich bilden, langsam das ganz volksliedhafte Material sammeln (und sehr sieben).

Als Ereignis wurde ferner die riesige *Munch*-Ausstellung empfunden, die so viel umfassender als die Venediger ausgefallen war. Alles geriet in Bewegung; ein Verkehrsschutzmann mußte den freudigen Andrang regeln, während fünfzig Jahre früher jene *Munch*-Schau in Berlin als kunstbedrohend geschlossen werden mußte. Drastischer hätte man dem Gewohnheitstier Publikum nicht demonstrieren können, wie das Avantgardistische zunächst gehaßt, nach einem halben Jahrhundert aber verhätschelt wird. Die Todeslyrik, der angebliche Schrei eines *Munch*, wirken heute gepflegt und differenziert. Ein bleibender Meister. In der durch Bomben fast zerstörten Alten Pinakothek hatte man *Wieder-*

aufbauplanungen gezeigt, neue Münchener Architektur in großen Photos aufweisend. Man sah manche gutgelungene Einzelarbeit. Aber der Wiederaufbau Münchens samt dem Verkehrsproblem ergeht sich in zu vielen Kompromissen. Und was die *Alte Pinakothek* anlangt, so hätte man den wiederhergestellten imposanten Klenze-Palast neuer Verwendung zuführen, aber für die kostbaren alten Malereien eine Galerie unter modernsten Gesichtspunkten bauen sollen. Beides irgendwie ineinanderschachteln zu wollen, bleibt ein höchst problematisches Ziel. Aber die entscheidenden Instanzen sind nicht mehr so kühn und modern wie Klenze einst war, der selber heute seinen Bau nicht mehr als «Ideal einer Galerie» hinstellen würde. Ging er doch mit der Zeit, so sehr, daß einst ganz München über seine großräumige Ludwigstraße Zeter und Mordio schrie. Hohen Genuß bot die *Sammlung Preetorius*, in ihrem beinahe ganzen Umfang von der Akademie demonstriert, ganz der ostasiatischen Kunst gewidmet. Zweierlei war zu bewundern: die unglaubliche Höhe dieser ganzen, zwischen Abstraktion und Einfühlung schwingenden Kunst und Kultur und die Findigkeit, mit der hier ein Keinesfalls-Millionär so viele edle Werke ergattern konnte. Vorher war an gleicher Stelle das Lebenswerk *Feiningers* ausgebreitet worden, dieses beinahe eleganten Kubisten mit seiner bisweilen ostasiatisch anmutenden Noblesse der Form und Farbe. Verdienstlich war sodann, daß Stangl die Anfänge von *Kandinsky*, *Marc* und der *Münter* aufwies, wobei man spüren konnte, wie wenig die Natur und Kunst Entwicklungssprünge machen: daß es sich nach 1900 um eine stetige Evolution, nicht etwa um eine jähe Revolution gehandelt hat. Auch wurde die Legende widerlegt, daß Kandinsky, solange er gegenständlich malte, unter Durchschnitt gewesen sei. Unsere letzten Zeugen dieser Wende werden schwinden: Maria Marc starb vor kurzem, und Gabriele Münter, die damals mit Kandinsky hauste, sitzt fast gelähmt in Murnau. Daß sie zur gegenstandlosen Malerei (gezeigt bei Stangl) überging, möge man nicht etwa aus Altersbeschwerden herleiten. Franke zeigte nacheinander *Kirchner*, *Schmidt-Rottluff* und *Heckel*. Immer deutlicher tritt heute die Differenzierung dieser verschiedenen Temperamente zu Tage. Als sie einst auftauchten, sah man nur das Gemeinsame, «Brücke» genannt. Und Pinder lehnte Kirchner, gerade den konse-

quentesten, ab. Zwei Lehren wären hier zu ziehen: Alle verhältnismäßig Neuen werden leider erst einmal als «einander zu ähnlich» visiert, wobei der Folgerichtigste als der «Problematischste» beargwöhnt wird. Man wende das auf die heutigen Gegenstandslosen an und wird ein korrigierendes Erkenntniswunder erleben.

Von Gurlitts Unternehmungen möchte ich vor allem an den witzigen, verblüffend sparsamen Zeichner *Flora* erinnern, wenn er auch kein deutscher Steinberg ist.

Noch wäre an *Willi Baumeisters* Ausstellung bei Günther Franke zu erinnern. Sie erwies den ganzen Reichtum dieses in der Schweiz so unterschätzten Meisters. Es ist unhaltbar, seine frühe Art von Léger, seine späte von Miró ableiten zu wollen, statt seinen eignen Wuchs zu spüren. Er war auch an der letzten Schau beteiligt, welche die Gruppe «*Zen 49*» veranstaltete. Hier versammelten sich die besten deutschen, undinglichen Maler und einige entsprechende Bildhauer: als Maler Theodor Werner, Ritschl, Nay, Winter, Westpfahl, Cavael, Fietz, Geiger jun., K. O. Götz, Hofmann-Sonderborg, Berke, Brust, Emil Schumacher; von Bildhauern Karl Hartung, Uhlmann, Kricke, Meier-Dennighoff. Diese Schau, die unterdessen in Hamburg sichtbar wurde, geht nach Düsseldorf und USA. Wie gegensatzreich bleiben auch hier die bildnerischen Möglichkeiten, was von den Gegnern übersehen wird. Freilich dürfen die Opponenten auch hier nicht verlangen, daß jeder ein Genie zu sein habe, wenn diese Ausdrucksweise Anerkennung finden solle. Mit Anerkennung hapert es natürlich im größeren Publikum noch, wie wir bei einer öffentlichen Diskussion über «*Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Kunst*» feststellen konnten, die ich veranstaltete. Aber bald wird man einsehen, daß es sich hier, wie ich immer wieder sage, nicht um einen kurzlebigen Ismus handelt, sondern um eine neue, umfassende Gattung, die neben die ältere getreten ist. Franz Roh

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung «*Cinquante Ans d'Art aux Etats-Unis*» im Musée d'Art Moderne bedeutet für Paris ein Ereignis, das kaum im Rahmen einer Monatschronik gebührend besprochen werden kann. Hier wird man gewahr, in welcher spontaner Weise in Amerika jene Synthese der Künste geschaffen wurde,

für die man hier in Paris viel Geist, doch wenig Mittel aufwendet. Malerei und Plastik stehen kaum mehr im Vordergrund; hingegen finden wir alle Impulse, die in den letzten fünfzig Jahren von der freien Kunst ausgingen, in der Architektur, in der Wohnkultur, im Industrial Design, in der Gebrauchsgraphik, in der Photographie und im Film zu reichster Entfaltung gefördert. Insbesondere die moderne Architektur mit ihren anspruchsvollen Mitteln hat in Amerika ihr eigentliches Klima gefunden, und die Sorgfalt mit der man sich hier mit den komplexen Problemen der Architektur beschäftigt, zeugen nicht nur von einer echten Vitalität, sondern auch von den konkreten Ansätzen zu einem neuen Lebensstil, zu einer optimistischen heutigen Ästhetik. Die Veranstaltung als solche ist ein Musterbeispiel einwandfreier Ausstellungstechnik und Ausstellungskunst. Sie wurde von René d'Harnoncourt, Direktor des Museum of Modern Art in New York, besorgt.

Die mit viel mehr offiziellem Aufwand gestartete Ausstellung «*De David à Toulouse-Lautrec, Chefs-d'Œuvre des Collections Américaines*» im Musée de l'Orangerie, ist ein einzigartiges Ereignis, zeigt sie doch zum erstenmal dem großen Pariser Publikum Meisterwerke der impressionistischen Epoche, die damals lautlos und ohne Widerspruch aus Frankreich auswanderten. Die Situation ist aber doch nicht so, daß Frankreich heute seine Kulturschätze des 19. Jahrhunderts einzig durch ausländische Kollektionen vermittelt bekäme. In den letzten zwanzig Jahren hat man hier aus französischem Privat- und Museumsbesitz so viel Wesentliches aus dieser malerischen Blütezeit zu sehen bekommen, daß solche Ausstellungen wie die der amerikanischen Kollektionen doch nur ein glückliches Pendant zum gegenüberliegenden – gegenwärtig in Restauration befindlichen – Musée du Jeu de Paume bilden.

Die Ausstellung der *A. G. I. Alliance Graphique Internationale*, in welcher der schweizerische Beitrag – hauptsächlich dank der Initiative der Zeitschrift «*Graphis*» – einen wesentlichen Teil bildet, ist eine äußerst qualitätsvolle Schau internationalen graphischen Schaffens. Wir erinnern: die Alliance Graphique Internationale wurde 1950 in Basel gegründet und umfaßt heute elf Ländersektionen, nämlich Amerika, Belgien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, England, Holland, Italien, Japan, Schweden und die Schweiz. Die Werbegraphik hat

Aus der Ausstellung «De David à Toulouse-Lautrec» in der Orangerie

Oben: Edgar Degas, *Portrait de Mlle Hortense Valpinçon*, um 1869. Minneapolis Institute of Arts

Mitte: Georges Seurat, *Les Poseuses*, 1888. Sammlung Henry P. McIlhenny, Philadelphia

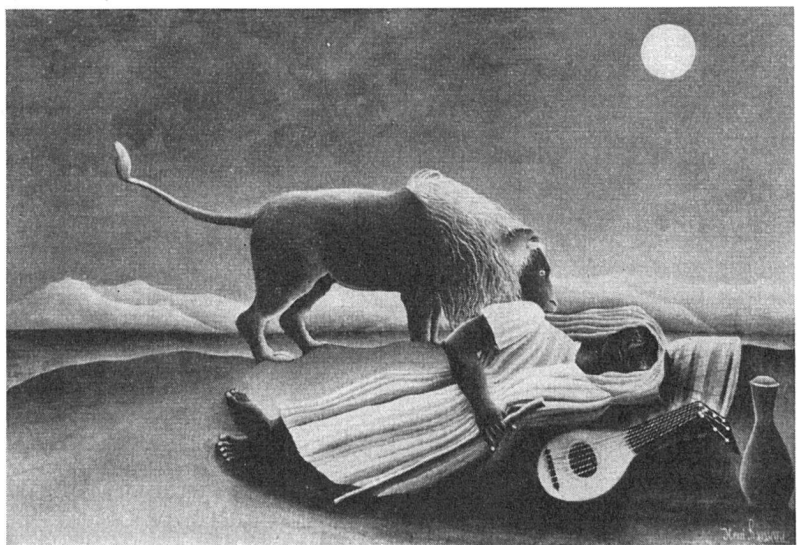
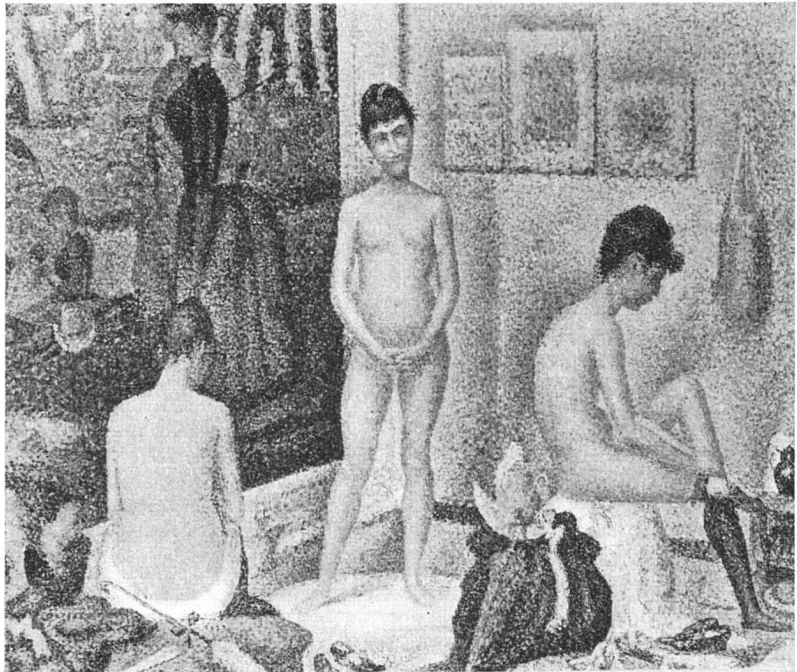
Unten: Henri Rousseau, *La Bohémienne endormie*, 1897. Museum of Modern Art, New York

sich in ihren besten Leistungen einen internationalen Stil geschaffen, in dem Humor, zeichnerisches Können und schlagend wirkende symbolische Abstraktion die entscheidenden Faktoren sind. Mehr als in den Bildergalerien hat man hier das Gefühl, daß diese noch junge Kunstform aus einem unmittelbaren Bedürfnis herauswächst und dem merkantilen Charakter unserer Zeit die adäquate Ausdrucksmöglichkeit bietet. Es ist schade, daß die sonst gute Ausstellungspräsentation statt der separaten Demonstration jedes einzelnen Künstlers nicht ein sachlicheres Prinzip, wie zum Beispiel die Gliederung gemäß der besonderen Art der Werbung (Plakat, Inserat, Katalog, Prospekt, Buchumschlag usw.), durchsetzte. Diesem ausstellungstechnischen Fehler hilft einzig der von Walter Herdeg gut gestaltete Katalog ab.

Die Ausstellung «*Le Mouvement*» bei Denise René gleicht auf den ersten Blick einem fröhlichen Jahrmarkt. Es wurden hier einige interessante Experimente gezeigt, die versuchen, die Bewegung und auch musikalisch organisierte Geräusche mit in die farbigplastische Gestaltung einzubeziehen. Die beteiligten Künstler waren Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Sotro, Vasarely und der Schweizer Tinguely. Es fehlt hier der bedeutende Beitrag des Schweizer Bildhauers Robert Müller; doch entsprechen seine mit ursprünglichem Leben gefüllten beweglichen Plastiken wohl nicht ganz der Richtung der formalistischen Tendenz dieser Gruppe.

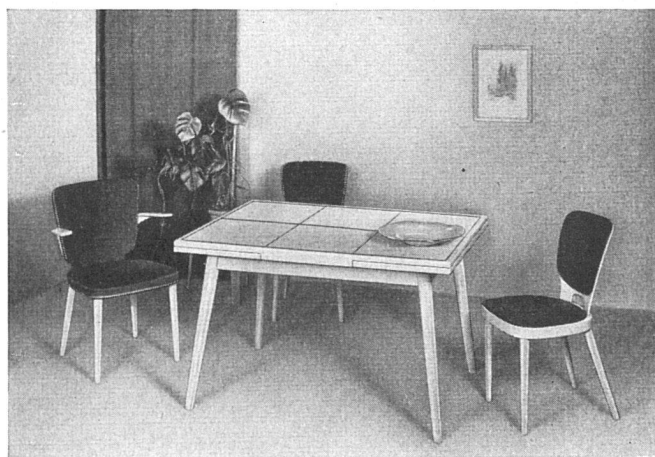
Die von René Drouin im Cercle Volney organisierte Ausstellung «*Peintres et sculpteurs non figuratifs en Allemagne*» gab einen erwünschten Einblick in die abstrakte Kunst im heutigen Deutschland. Die Bildhauer waren etwas ungenügend vertreten. Weder Karl Hartung noch Otto Baum, um nur zwei wesentliche Namen zu nennen, waren hier gegenwärtig.

Eine andere Ausstellung abstrakter ausländischer Kunst war bei Colette Allendy zu sehen, wo eine Gruppe japanischer Maler «*Kalligraphische Malereien*» ausstellte.



Ausstellungen

Ascona	Galleria d'Arte	Artisti Asconesi	16. Juni–15. Juli
Basel	Kunsthalle Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Pierre Bonnard Moderne Meister Paul Klee Kolos-Vari Maurice Barraud	28. Mai–17. Juli 10. Juni–31. Aug. 14. Mai–22. Juni 25. Juni–30. Juli 10. Juni–15. Juli
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Verena Müller	Die ersten 100 Jahre der Buchdruckerkunst Junge Berner Künstler Deutsches Kunsthandwerk Adolf Herbst	22. April–12. Juni 14. Mai–12. Juni 20. Juni–17. Juli 11. Juni–3. Juli
Genève	Musée Rath Athénée	Marcel Poncet Willy Sutter Imageries d'Epinal	21 mai–19 juin 21 mai–16 juin 18 juin–21 juillet
Glarus	Kunsthau	Arnold D'Altri – Graphik von Toulouse-Lautrec	12. Juni – 10. Juli
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Margherita Oßwald-Toppi – Cuno Amiet – Louis Dürr – Wassily Khmeluk	6. Mai–17. Juni
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler	Maurice Barraud – Wilhelm Gimmi Hans Erni	23 mai–11 juin 13 juin–30 juin
Locarno	Galleria Il Portico	Emilio Maria Beretta	13. Mai–12. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Alfred Heinrich Pellegrini	19. Juni–24. Juli
Rorschach	Heimatismuseum	Theo Glinz	5. Juni–3. Juli
St. Gallen	Olmahalle Galerie im Erker	XXIV. Ausstellung der GSMB 1955 Alois Carigiet	8. Mai–19. Juni 11. Juni–16. Juli
La Sarraz	Château	Maitres de l'estampe japonaise (17 ^e –18 ^e siècles)	19 juin–20 août
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Deutsche Impressionisten: Liebermann – Corinth – Slevogt	23. April–24. Juli
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Europäische Meister 1790–1910 Internationale Marionetten-Ausstellung Robert Konrad	11. Juni–24. Juli 15. Mai–19. Juni 4. Juni–25. Juni
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH, Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie Beno Galerie Wolfsberg Orell Füssli	Piet Mondrian Schweizer Graphik seit Hodler Volkskunst aus Graubünden Theater der Welt Lagage Pham Thuc Chuong Maurice Barraud Carla Goetz Cuno Amiet	22. Mai–Anfang Juli 11. Juni–21. Aug. 11. Juni–28. Aug. 27. Mai–9. Juli 18. Mai–14. Juni 15. Juni–5. Juli 5. Mai–25. Juni 2. Juni–25. Juni 4. Juni–2. Juli
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



HORGEN-GLARUS

für neuzeitliche Formen

AG. MÖBELFABRIK HORGEN-GLARUS

Telephon (058) 5 20 91

IN GLARUS

Die «Maison de la Pensée Française» gab eine Retrospektive *Félix Vallotton* (1865–1925). Die Galerie Galanis zeigte das Werk des frühverstorbenen begabten Bildhauers *Condoï* (1900–1953). Ferner sind zu erwähnen: Ausstellung *Singier*, Galerie de France; Ausstellung *Piaubert*, Galerie Bing; Ausstellung *Pillet*, Galerie Arnaud; die Ausstellung der Holzschnitte von *Aldo Patocchi* in der Galerie de l'Odéon, und die neuen Bilder des in Rom arbeitenden amerikanischen Malers *Adya Junkers* im Studio Facchetti.

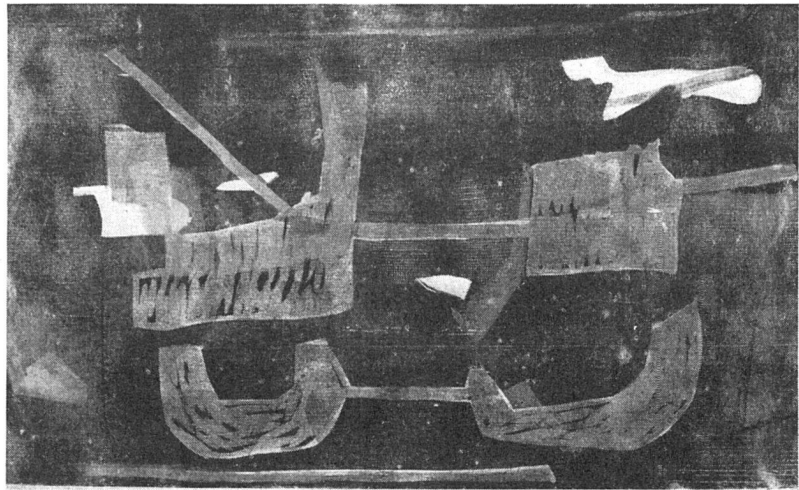
Bei Gelegenheit des Erscheinens der von *Bozzolini* illustrierten Gedichte von Roger Bordier (Editions Arts d'Aujourd'hui) sei auf die gute typographische Gestaltung des Buches durch den Schweizer Typographen und Buchdrucker *Hofer* hingewiesen. Hofer hat sich in den letzten vier Jahren, auf einer kleinen Handwerkergruppe aufbauend, in den Pariser Kunstkreisen einen soliden Ruf errungen und arbeitet heute mit zahlreichen Künstlern der französischen Avantgarde zusammen. Neben Arbeiten für Pariser Verleger hat er auch selbst eine interessante Verlegertätigkeit entfaltet und ist daran, in seiner Kollektion «Prisme» ein Buch über den Bildhauer Pevsner herauszugeben. F. Stahly

Nachrufe

Paul Basilius Barth †

Ein Herzschlag hat dem reichen Leben des Basler Malers Paul Basilius Barth am Montag, dem 25. April, ein Ende gemacht. Selbst für die Freunde kam dieser Tod mit erschreckender Plötzlichkeit. Barth selbst hat ihn in den letzten Wochen wohl schon nahe gewußt, obwohl er ihn zu dieser Stunde sicher nicht erwartet hatte. Er wollte mit seiner Frau von seinem schönen Atelierhaus in Riehen in die Stadt fahren, hatte gerade noch etwas an seinem Auto repariert, war ins Atelier zurückgekehrt, und wenige Minuten später fand ihn seine Frau tot vor dem Schreibtischstuhl. So einfach und so undramatisch war dieser Tod und so gnädig für den 74jährigen Maler, der in den letzten Jahren sichtbarlich schneller alt, leidender und schwächer geworden war.

Wir haben an dieser Stelle (WERK-Chronik, Dezember 1954) anlässlich der Besprechung von Barths letzter



Adya Junkers, Holzschnitt

Photo: Paul Facchetti, Paris

Ausstellung in der Galerie Beyeler darauf hingewiesen, wie in den jüngsten Landschaftsbildern – vorwiegend Bildern vom Untersee – ein neuer Ausdruckswert der Farben sich eingestellt hat. «Man ist fast versucht, von einer verhaltenen Farbsymbolik zu reden, was allerdings für den an Cézannes Strenge geschulten Barth ein Novum bedeutete. Es liegt in der leichten Verschiebung des von Barth geliebten Rot-Blau-Klanges. Blau dominiert herrlich

und strahlend in den neuesten Sommerbildern vom Bodensee – das Rot, auf einzelne Boote- und Schiffsfahrtsignale beschränkt, ist hier aber nicht mehr fröhlich eleganter Gegenakzent, sondern wirkt wie ein Stoppzeichen, ein Aufruf zur Ruhe und Sammlung.» Was ich damals nur in dieser verhüllten Form auszusprechen wagte, die Vermutung, daß sich in dieser bei Barth neuen Akzentuierung der Farbe das Wissen um die Nähe des großen «Halt!»

Neuerwerbungen des Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Links: Alberto Giacometti, *Weibliche Figur*, entstanden 1926, in Bronze gegossen 1954. Rechts: Georges Braque, *Violine und Palette*, 1910 (früher in der Sammlung Suermondt, Düsseldorf). Am 10. Mai eröffnete das Museum auch eine Ausstellung von Plastiken und Malereien Alberto Giacomettis

