

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 5: Wohnbauten

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: 10.01.2026

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



In der neobyzantinischen Westminster Cathedral (erbaut 1895–1903, nicht zu verwechseln mit Westminster Abbey) war im nördlichen Querschiff eine Säule entfernt und die Arkade unglücklich verändert worden (links). Auf den Protest der Londoner Zeitschrift «The Architectural Review» ließen die kirchlichen Instanzen den ursprünglichen Zustand wiederherstellen (rechts). Bemerkenswert ist daran zweierlei: daß eine Behörde einen Fehlentscheid so prompt rückgängig macht und daß eine für die moderne Architektur aufgeschlossene Zeitschrift sich für die stilistische Einheit auch eines historisierenden Bauwerks einsetzt, zu dem unsere Zeit im vollen Generationengesetze steht.

(Clichés nach: *The Architectural Review*)

museum hinüberwandern kann. Vielleicht werden dann auch «moderne, ortsfremde und internationalistische» Bauten den nötigen Abstand von anders gearteten oder gar historisch oder kulturell bedeutsamen Bauwerken und Ortsbildern wahren.

Heinrich Peter

La synthèse des arts et l'Unesco

Au moment où l'on entreprend la construction du nouveau Siège de l'Unesco à Paris, le Groupe Espace croit devoir rappeler, aux responsables de cette importante construction, quelques principes essentiels dont la valeur permanente a été soulignée au cours des dernières années par l'Association dite Groupe «Espace».

Nous empruntons l'excellent texte suivant au Professeur Hadi Bara, fondateur du groupe Espace turc:

«La synthèse des arts ne consiste pas à placer des sculptures et des peintures dans des cadres architecturaux ou naturels, si appropriés soient-ils; ceci relèverait finalement du programme d'un Musée.

«La véritable synthèse, croyons-nous, est dans l'œuvre architecturale même qui commence dès les premiers stades de sa conception. Autrement dit, d'une façon idéale, il ne s'agirait plus de l'harmonisation d'œuvres de peinture, de sculpture et d'architecture conçues en tant que telles, mais plutôt de la collaboration de l'architecte, du sculpteur et

du peintre en vue de la réalisation d'une œuvre unique, d'un tout plastique et des relations de cet ensemble avec l'extérieur. «Cette déclaration pourrait être interprétée comme la négation de la sculpture et de la peinture en tant qu'arts autonomes et dans le sens où on les comprend encore de nos jours. Nous ne voulons évidemment pas parler de la peinture de chevalet, ni des compositions sculpturales sur un thème abstrait ou autre. Mais il ne suffit pas, à notre avis, de remplacer des fresques ou des sculptures figuratives par des peintures ou des volumes abstraits pour que le problème se trouve résolu. Ceux-ci doivent être conçus en vue du cadre auquel ils sont destinés. Tout au plus pourrait-on dire que, débarrassées de leurs entraves figuratives, les œuvres abstraites ont plus de „chances“ de s'adapter à leur cadre, l'architecture étant elle-même un art abstrait. Mais une telle conception du problème ne pourrait, dans le cas le plus favorable, que permettre une synthèse „a posteriori“ d'une manière assez analogue à celle des grandes époques de l'art dit classique. Autrement dit, il s'avère nécessaire d'approfondir le mécanisme de la synthèse pour arriver à une réussite plastique totale issue de considérations diverses, d'ordre fonctionnel, constructif, plastique, etc... «En un mot et selon nous, l'art plastique pourrait être défini dans son unité fondamentale par le mot „urbanisme“.

Il n'est peut-être pas trop tard pour rappeler ces très importantes considérations aux responsables du nouveau Siège de l'Unesco et le Groupe Espace

parisien croit devoir prendre l'initiative d'y procéder au nom des Groupes Espace de différents pays: Suisse, Angleterre, Italie, Suède, Belgique, Turquie.

Il serait regrettable que les nombreuses œuvres d'art, qui ne manqueront pas d'être commandées aux artistes à l'occasion de la construction de l'édifice symbolique de l'Unesco, ne soient pas intégrées à l'œuvre architecturale.

Espace

Ausstellungen

Basel

Karl Dick

Kunsthalle, 12. März bis
17. April

Karl Dick ist schon am 16. April 1954 70 Jahre alt geworden. Aber ein Jahr hat es fast gebraucht, bis man den sympathischen und bescheidenen Maler veranlassen konnte, seine Einwilligung für eine Jubiläumsausstellung zu geben. Er ist nun der vierte in der Reihe seiner gleichaltrigen Freunde; die Ausstellungen Donzé, Niethammer, Lüscher sind der seinen vorausgegangen. Und da im Freundesvorwort zum Katalog dieser Ausstellung die früher gemachte Bemerkung des Konservators Dr. Stoll wieder aufgegriffen wird – nach der «die Geschichte jener Basler Künstler noch zu schreiben sei, die, um das Jahr 1880 geboren, in den ersten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts mit ihrem malerischen und bildhauerischen Schaffen der Basler Kunst ihre einzigartige Stellung innerhalb der neueren Schweizer Kunst errungen hat», fragt man sich erneut, weshalb die Basler Kunsthalle eigentlich nicht den Grundstein zu diesem kunstgeschichtlichen Kapitel gelegt hat, indem sie nicht jeden einzelnen in einer Jubiläumsausstellung zeigte, sondern die geschlossene Gruppe, den Freundeskreis, die einzigartige anregende Arbeitsgemeinschaft in einer einzigen Ausstellung. Dies darf auch deshalb gerade anlässlich der Dick-Ausstellung bemerkt werden, weil hier wieder einmal vor Augen geführt wird, wie schön konzentrierte Ausstellungen sind, wie kraftvoll die Persönlichkeit sich darstellt, wenn man sie nicht zum Vorwand eines an den Wänden ausgebreiteten Œuvre katalogs macht. Es konnte einem jedenfalls während jener

Zeit, da parallel zur Dick-Ausstellung in den unteren Sälen der Kunsthalle noch die dreifache Gedächtnisausstellung für die frühverstorbenen, auf komplizierten Wegen in der Malerei sich zurechtfindenden Flück, Danoth und Dessouslav hing, geschehen, daß man zu Dick in den großen Oberlichtsaal hinaufkam und in der klaren, einfachen und malerisch so ernsten Atmosphäre seiner Bilder aufatmete. Daß es einem wohl war mitten unter den Zeugen einer der schönsten Eroberungen der Basler Malerei, der Eroberung Courbets und – in einzelnen Bildern Dicks – sogar Manets, in einer malerischen Welt, die ohne Hehl, ohne Hinterhalt dem zu Porträtiierenden gegenübertritt – ob es sich um eine Landschaft oder um einen Menschen handelt. Eine ganze Wand kündet von der «großen Zeit» für die Basler Freunde in Paris – 1909/10 –, als Dick mit P.B. Barth, J.J. Lüscher, Donzé und Ernesto Schieß seinen zweiten Aufenthalt in Paris verbrachte. Und merkwürdig genug, der gern und oft erhobene Vorwurf an Künstler, sie hätten nach den Eroberungen ihrer Jugend mit dem Erobern überhaupt aufgehört – Dick gegenüber kommt er einem überhaupt nicht in den Sinn. Dick hellte seine Palette – vornehmlich auf den zahlreichen Reisen in den Süden – zeitweise auf, da und dort gibt es auch die bekannte «Altersbuntheit»; aber im großen lassen seine Bilder bis heute spüren, daß er dieser frühen pastosen, kraftvollen und einfachen Malerei eben bis heute nicht müde wurde. Daß sie ihn immer noch freut und anregt und daß sie ihm deshalb immer noch als lebendiges und nicht als ein längst zu Tode geschundenes Ausdrucksmittel dienen kann. Seinen Bildern stehen ebenbürtig zur Seite seine schönen kraftvollen Zeichnungen. *m. n.*



Karl Dick, *Kranker Knabe*, 1908. Privatbesitz Basel

allzulangem zeitlichem Abstand folgte und obschon man vieles bereits an der letzten Triennale 1954 sah – im ganzen vorzüglich und in vielen Einzelheiten voller Anregungen ist. Ihre Entstehung verdankt die Ausstellung der Dänisch-Baslerischen Freundschaftswoche, die anlässlich des 150. Geburtstages des dänischen Märchendichters Andersen vom 26. März bis 2. April mit verschiedenen kulturellen und wissenschaftlichen Anlässen in Basel gefeiert wurde. Das Ausstellungsmaterial selbst wurde in Dänemark durch den «Landesverband dänischen Kunsthandwerks» und durch die ständige Verkaufs- und Propagandaausstellung «Permanente» zusammengestellt und im Basler Gewerbemuseum nach Anleitung der begabten dänischen Architektin Frau Titter Winkel Holm aufgestellt. Die

Ausstellung stellt also eigentlich, ihrer Form nach, jenen Typus von nationalen Kulturexport-Veranstaltungen dar, die wir im Prinzip ablehnen, weil sie in den meisten Ländern zu einem wahllosen Zusammenstellen offizieller Namen und großer Herstellerfirmen verleiten und sich durch allgemeine Qualitätlosigkeit – besonders auf dem Gebiet der bildenden Künste – in den letzten zehn Jahren sehr in Verruf brachten. All diese Bedenken schalten aber Dänemark gegenüber aus. In diesem Land nämlich läßt man das Kunstgewerbe und die mit ihm in Verbindung stehende Gebrauchsgeräte-industrie nicht einfach wachsen, blühen und vergehen wie die Lilien auf dem Felde. Der Landesverband ist nicht nur kritisch, wenn es um die Aufnahme neuer Mitglieder unter den

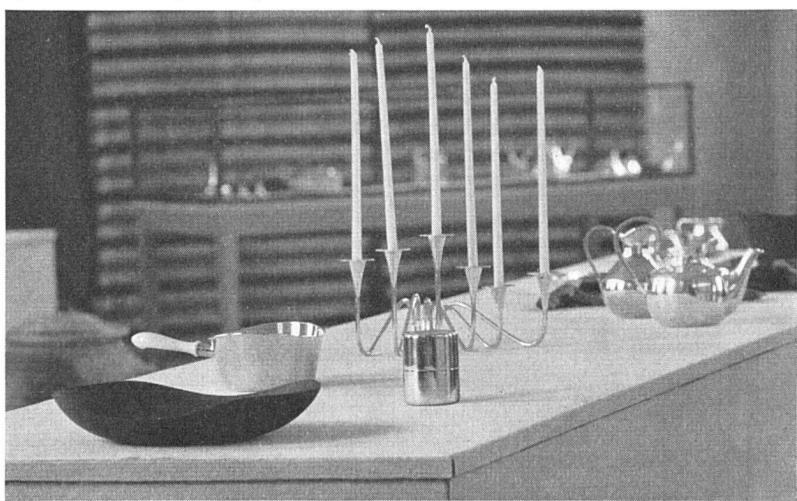
Kunstgewerbe aus Dänemark

Gewerbemuseum, 26. März bis 24. April 1955

Besondere Formbegabungen lassen sich bekanntlich nicht mit rationalen Überlegungen erklären. Deshalb wird ewigrätselhaft bleiben, weshalb gerade die nordischen Länder heute auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und des industriell hergestellten Gebrauchs- und Dekorationsgerätes so erfreuliche Dinge herstellen, daß man sie nur als vorbildlich bezeichnen kann. Tatsache ist, daß auch die neue dänische Kunstgewerbeausstellung in Basel – obschon sie einer ähnlichen Zürcher Schau in nicht

Aus der Ausstellung «Kunstgewerbe aus Dänemark»

Photo: Maria Nettler



Kunsthandwerkern geht, er *bleibt* auch kritisch, indem er zu seiner «*Permante*» jeweils nur die *guten* Arbeiten seiner Mitglieder zuläßt. Damit ist ein gewisses Qualitätsniveau sichergestellt, und der Verband selbst sinkt nicht einfach zum rein geschäftsmäßig interessierten Berufsverband mit gewerkschaftlichen Grundsätzen ab. Immerhin bleibt diese kritische Qualitätsauslese nicht nur im theoretischen Jurieren stecken, sondern die «*Jury*» sorgt dann auch für Publizität und Verkauf. Und da der Erfolg sichtlich gut ist – nach beiden Seiten –, könnte dieses System (das sich zudem durch die Mitarbeit zahlreicher guter Künstler beim Industrial Design der Industrie auszeichnet) vielleicht auch im SWB – wenigstens für die immer wieder kämpferisch aufflammende Diskussion «*Handwerkliches oder Industrieprodukt*» – klarend und wegweisend wirken.

Die Liste der Aussteller umfaßt allein 88 Namen (wobei die Entwerfer oft nicht einmal eingeschlossen sind). Ganz hervorragend sind vor allem die Erzeugnisse der keramischen Werkstätten und Fabriken – die «*Gute Form*» dominiert, ohne die phantasievolle Gestaltung oder Dekorierung zu unterdrücken; anderseits wird der Phantasie nicht zügellos der Lauf gelassen, so daß keramische Gebrauchsgefäße, die nur noch «*Freiplastiken*» darstellen, für den Gebrauch aber unzweckmäßig sind, glücklicherweise nicht hergestellt werden. Ebenso vorzüglich sind die gußeisernen Pfannen in ihren verschiedenen Kombinationen, ein Teil der Möbel und dann vor allem die prachtvollen Arbeiten der Silberschmiede und das Gebrauchsgerät aus Stahl. Einige Tische sind mit außerordentlichem Geschmack gedeckt worden, und man begreift, daß die Dänen nicht nur mit Lust gut essen, sondern auch mit viel Geschmack für die äußere Form. Eine besondere Attraktion der Ausstellung bilden dann die Holzarbeiten von Kaj Bojesen – die prachtvollen Salatschüsseln und das reizende Kinderspielzeug. *m. n.*

Bryen, Lanskoy, Mathieu, Riopelle, Wols

Galerie d'Art Moderne, 12. bis 31. März

Kurz nach der großen informatorischen Ausstellung über die Tachisten in der Kunsthalle Bern zeigte auch die Galerie d'Art Moderne eine kleine – 22 Nummern umfassende – Ausstel-

lung dieser peinture automatique der zweiten Nachkriegszeit. Den Räumen und Möglichkeiten entsprechend waren auch die Bildformate kleiner, die Spannweite der Auslese und die Intensität der Bilder. Mathieu beispielsweise, der malende Ritter ohne Furcht und Tadel, der, von Hartung herkommend, alles direkt aus Farbtuben mit großem Mündungsdurchmesser malt, erschien hier einseitig und mit Bildern ohne Konzentration und ohne strenge Formulierung. In der Berner Auswahl war er wesentlich qualitätvoller und geistreicher in Erscheinung getreten. Riopelle präsentierte die Tachisten noch am besten, miteinem sehr schönen mittelgroßen Bild in heiteren Grün-, Rot- und Weißtönen. Das Bild war hier über Eck gehängt, womit es in dieser Ausstellung zugleich etwas von der in den Raum hineinstrebenden plastischen Wirkung vertrat, die von manchen Tachisten ja beabsichtigt wird.

Wols wurde von seiner besten Seite präsentiert: mit drei Federzeichnungen auf aquarellierte Grund – ganz reizend und ganz spielerisch verträumt. Bryen dagegen war mit einem wenig anziehenden, nicht sehr typischen Bild und einer allerdings zarten, asiatischenden Federzeichnung vertreten. *m. n.*

Expressionisten

Galerie Beyeler, 28. März bis 30. April

Ein paar Tage vor der Eröffnung der großen Expressionisten-Ausstellung in der Basler Kunsthalle (Sammlung Haubrich im Wallraf-Richartz-Museum, Köln) hat auch Beyeler eine Ausstellung unter dem gleichen Stichwort aufgemacht. Er hat mit dieser ganz ausgezeichneten und konzentrierten Schau wieder eine seiner erstaunlichen Sammelausstellungen zusammengebracht. Das Thema wirkt – wenn man an die surrealisch-abstrahierenden Aquarelle Paul Klees denkt und auf Hodler, Munch und Corinth stößt – eher etwas beengend. So hängen die großformatigen Munch (Boulevard des Anglais, Nizza 1891, und ein hohes Frauenbildnis) nicht umsonst als «*Einleitung durch die Ahnen des Expressionismus*» im leider schlechtbeleuchteten Treppenhaus vor der eigentlichen Expressionisten-Ausstellung. Und sinngemäß sind auch das schöne Profilbildnis Hodlers (1912), die prachtvollen Corinth (Stilleben und Walchenseelandschaft) zusammen mit einer erstaunlich guten Auswahl von Kokosch-

ka im ersten kleinen Saal. Im zweiten dominiert das schönste Bild der ganzen Schau: Franz Marcs «*Roter Bison im Winter*», 1913. Dieses intime und märchenhaft poetische Bild stammt aus der Privatsammlung der kürzlich verstorbenen Witwe Marcs. Hier tritt ebenfalls märchenhaft, aber mehr ans pausbackig Mythologische röhrend, Kokoschka auf («*Pan*», «*Trudi mit der Ziege*», 1931, «*Mädchen mit Blumen*», um 1922), daneben die erwähnten Blätter von Klee und ein fast abstrakter Macke (1912) sowie ein prachtvolles Nolde-Aquarell.

Im 3. Raum schließlich, dem Hauptraum, findet man die eigentliche Prominenz des deutschen Expressionismus. Eingerahmt von einer Wand pathetischer Beckmann das Doppelbildnis «*Heckel und Frau*» von Kirchner (noch fast munchisch in der Anlage der beiden stehenden Figuren), dazu eine Anzahl von Kirchners blau-rot bemalten Holzreliefs (die in der Nachfolge Gauguins entstanden) und, als eine der interessantesten Gegenüberstellungen: zwei im gleichen Jahr 1908 am gleichen Ort Murnau gemalte Häuser-Landschaften – Kandinskys prachtvolles, bereits in geordneten bunten Farbflächen mosaikartig aufgebautes Fauve-Bild und Jawlenskys grauverhangene, unauffällige Häusergruppe. Beide Künstler sind auch noch mit späteren reifen Werken vorhanden – allerdings dominiert durch den scharfen expressiven Ton Kirchners. *m. n.*

Bern

Wassily Kandinsky

Kunsthalle, 19. März bis 1. Mai

Die Kandinsky-Ausstellung der Berner Kunsthalle zeigt in vollendetem Abundanz das volle und reichgegliederte Lebenswerk des Meisters. Durch die Qualität der ausgewählten Beispiele wie durch den gut ausgewogenen Aufbau der verschiedenen künstlerischen Epochen wird für den Betrachter diese Fülle aus einem «*multa*» zu einem eindrücklichen «*multum*». Daß dies trotz dem umfangreichen Material erreicht wird, ist dem Leiter der Kunsthalle, Arnold Rüdlinger, der unter Mithilfe von Nina Kandinsky das Ganze zusammenstellte, besonders zu danken. Die Ausstellung bietet nicht nur Einblicke in erstrangiges Material aus dem Œuvre Kandinskys, sondern erschließt auch die einzelnen Entwicklungsphasen des Künstlers von den romanti-

schen Frühwerken um die Jahrhundertwende über die fauvistische Epoche bis zu der Bewußt- und Gestaltwerdung seiner eigentlichen künstlerischen Sendung und Sprache um 1910. Aus den landschaftlich inspirierten Impressionen häuteten sich beinahe sichtbar die aus inneren Vorgängen gewachsene und vom «seelischen Klang» her bestimmten Werke. Es sind die «Improvisationen» und «Kompositionen», die farb- und formgewaltig, oft in dramatischer Spannung nun zutage treten. Besonders interessant erscheinen in diesem Zusammenhang Werke des Übergangs, wie «Ritter Georg» (1910) aus Zürcher Privatbesitz und «Lyrisches» (1911) vom Museum Boymans Rotterdam, wo man im Einzelnen erlebt, wie von einem speziellen, gegenständlichen Ausgangspunkt her – hier ein symbolisches, dort ein legendarisches Reiter- und Rittertum – «der Weg ins Freie» zu einer selbständigen, objektivierten Bildsprache angetreten wird.

Loslösung von der Fläche, ein allseitig räumlich Flutendes zu erreichen, war für Kandinsky ein besonderes Anliegen in jenen Jahren. Die «Komposition 5» (1911), aus Solothurner Privatbesitz, erreicht dies auf monumentale Weise. Der bahnbrechende Schwung einer schwarzen Schlangenlinie erzeugt Tempo, und gleichzeitig hält er das wogende Beziehungsspiel von Farb-, Form- und Tonwerten in diesem «Überall» kompositionell zusammen. Eine Räumlichkeit entsteht, wie man sie auf einem Flug durch die Wolken erleben kann, allerdings ohne die geistige Ausstrahlungskraft, die hier im Bilde dominierend waltet. Kandinsky konnte sich von den banalsten Dingen des Alltags für seine neue Gestaltungsweise anregen lassen, und so erlebte er im russischen Dampfbad, an den aus dem wogenden Dunst hervortretenden Gestalten, jenes räumliche «Irgendwo» und «Überall», das zu erfassen ihn als Maler interessierte.

Wenn Kandinskys kühner Aufschwung in eine *terra incognita* in München um 1910 stattfand – ideologisch unterstützt von der gleichgesinnten, von ihm geleiteten Gruppe des «Blauen Reiters» – und wenn in den darauffolgenden fünf Moskauer Jahren (1914-20) seine Bilder in symphonischer Fülle aufklangen (drei der schönsten Beispiele aus jenen russischen Jahren befinden sich in der Ausstellung), so brachte die Bauhauszeit in Weimar und Dessau die geometrische Straffung und Präzision seiner Kunst. Neben weiterer theoretischer Orientierung

und fruchtbare pädagogischer Auswirkung als Leiter einer Klasse für Wandmalerei empfing seine Malerei hier ganz neue Anregungen. Es ist eine Epoche, die man aus diesem doppelten Grunde vielleicht die architektonische nennt. Die Wandmalereien, die in jener Phase entstanden, für die «Juryfreie Ausstellung» in Berlin 1922 und vor allem für den Musiksaal der «Internationalen Architektur-Ausstellung» in Berlin 1931, offenbaren eine großzügig rhythmisierte Gliederung der Fläche ebenso wie echte poetische Ausdruckskraft, so daß hier besondere Fähigkeiten Kandinskys spürbar werden, wie sie kaum andere moderne Künstler in diesem Maße besaßen. Daß ihm nicht weitere Gelegenheiten des künstlerischen Zusammenspiels mit der Architektur gewährt wurden, ist besonders zu bedauern. Aber auch auf der Leinwand wird diese Tendenz zum Monumentalen evident. Sie tritt in Bildern wie «Schwarze Begleitung» (1923) hervor, in einer Komposition, auf welcher die dynamisch durchgehende Diagonale in ihrem Gefolge alles mitzureißen scheint. Völlig andere aber ebenso suggestive Ausdrucksmethoden in dem Bilde «Verschleiertes Glühen» (1928), wo große, farbig aufleuchtende Flecken von einem ineinander greifenden Gitterwerk zeichnerisch-zart und gleichzeitig zusammenfassend überblendet werden.

Der erste Weltkrieg und das neue politische Regime in Deutschland brachten in Kandinskys Leben jeweils entscheidende Veränderungen und damit auch für seine Kunst neue Orientierung. 1934 siedelte er nach Paris über, um hier, in einem letzten, grandiosen Dezennium, mit jugendlicher Frische wieder ganz neue, unerwartete Farb- und Formspannungen zu erfinden und mit Früherem zu assimilieren. Gerade diese Periode ist auch mit einigen bisher nie ausgestellten Bildern glänzend vertreten. Helle und Heiterkeit dominieren im Kolorit und im lockeren Formenspiel; völlig neuartige Proportionierungen und wundersame Equilibrierungen zwischen mikrokosmischen und makrokosmischen Sphären treten auf. Dazu ein phantastisches Fabulieren mit organischen Grundformen, die wie archetypische Urbilder aus der Erinnerung des Künstlers, dessen väterliche Vorfahren aus den chinesischen Grenzgebieten stammten, aufzublühen scheinen. Märchenhaftes entsteigt diesen Bildwelten, die in ihrem Farb- und Formklima häufig einen starken Anklang an Asiatisches wachrufen. «Mouvement» von 1935 ist ein

wahres Wunderland des Steigens, Fallens, Schwebens und Zusammenschwingens präziser geometrischer und freiflatternder Formen, ein harmonisierter Kontrast von riesigen Farbflecken und kleinsten Pünktchen. Das Bild vermittelt etwas von der Unendlichkeit des Sternenhimmels mit seinen enormen Raumweiten. «Elan tempéré», 1944, im Todesjahr des Künstlers, entstanden, erscheint wie ein abschließender Finalakkord und enthüllt bei aller Lebendigkeit weise Disziplin gegenüber der aufschäumenden Dynamik der Frühzeit: Verhaltenheit in der Bewegung und letzte Ausgeglichenheit in einer Komposition, die nun verschiedenartigste Elemente zu bändigen weiß. Dazu wieder ein tief versunkener, östlicher Farbklang mit schmuckhaftem Aufglühen des Kolorits bis in die kleinteiligsten Innenformationen. Gerade in den späteren und in der letzten Epoche kann man Kandinskys unendlich präzise Meisterschaft im Handwerklichen erleben. Auch hier ging er eigene Wege, indem er sich selbst auf wissenschaftlicher Basis seine Farben herstellte, mit Farbpulvern, Ölen, Firnissen, in einem regelrechten Laboratorium von Töpfen und Materialien, so wie sie heute noch im Atelier von Neuilly sauber aneinander gereiht stehen und auf den Zugriff des Meisters zu warten scheinen.

Die eigentliche große Resonanz, die Kandinsky zuteil wurde, entstand in Deutschland. Aber auch in Paris wurde langsam seine Kunst, die dem Peinture-Empfinden des Franzosen zunächst fern lag, immer mehr gewürdigt. Die Ausstellungen, die nach seinem Tode 1946 und 1949 in der Galerie Drouin in Paris stattfanden, zeigten vor allem die letzte Epoche, während später in der Galerie Maeght (1952) zusammenfassende Retrospektiven ebenso wie eine Sonderausstellung seiner Frühwerke interessante Einblicke brachten.

Mit Erstaunen erfährt man aus letzten Ausstellungsberichten, daß das Werk Kandinskys in der Schweiz wenig bekannt sei. Dabei boten hier seit beinahe zwei Dezennien verschiedenste Ausstellungen Einblick in sein Schaffen und orientierten seit 1937 in Basel, Bern und Zürich aufs Beste über die Qualität und die geschichtliche Bedeutung von Kandinskys Kunst, vor allem durch die großen Gedächtnisausstellungen (Kunsthalle Basel 1945, Kunsthaus Zürich 1946), während die Ausstellung der Gruppe des «Blauen Reiters» (Kunsthalle Basel 1950) die ein Jahr zuvor in München gezeigt

wurde, die neue Wegrichtung mit reichem Material dokumentierten. Hier, am einstigen Startpunkt von Kandinskys und Klees Kunst, wurde auch 1954 eine Kandinsky-Klee-Ausstellung veranstaltet, die ihrerseits wieder interessante Vergleiche zwischen diesen beiden großen Bahnbrechern vermittelte, wobei Überschneidungspunkte (während der Bauhauszeit) und durchgehende individuelle Eigenarten sich klar abzeichneten. Die Auseinandersetzung mit der geistigen und künstlerischen Leistung Kandinskys ist damit aber auf weite Sicht noch nicht abgeschlossen. Obwohl eine klassische Meisterschaft und Idealität sein Werk schon in distanziertere Regionen erhebt, bleibt ihm die künstlerisch stimulierende Aktualität und Aktivität auch für die nachfolgende Künstlergeneration erhalten. *C. G.-W.*

Nachzutragen ist, daß die bedeutende Kandinsky-Ausstellung schon an der Vernissage – die in Anwesenheit der Witwe des Malers, Nina Kandinsky, und einer der ersten Sammlerinnen seiner Bilder, Frau Ida Bienert, München, stattfand – eine außerordentliche Anziehungskraft auf Freunde moderner Kunst in der ganzen Schweiz ausübt. Mit besonderer Freude hörte man die kluge und umfassende Einführung von Carola Giedion-Welcker. *m. n.*

Ernst Baumann – Gerold Veraguth
Galerie Verena Müller,
12. März bis 3. April

Die März-Ausstellung der bernischen Altstadt-Galerie vereinigte zwei ausgesprochene Koloristen: den in Basel lebenden und akklimatisierten Berner Ernst Baumann und den Genfer Gerold Veraguth. Beide gehen sie durchwegs vom Eindruck der Realität aus, versuchen nicht eine Dekomposition und Neukonstruktion des Wirklichkeitsbildes, vermögen aber in ihrem Programm des Visuellen Phantasie und Imagination zur Geltung zu bringen, so daß sich beider Malerei nirgends in ausgefahrenen Geleisen bewegt.

Ernst Baumann entwickelt eine Malerei des weit ausholenden, breiten Pinselstrichs mit dynamisch wirkenden Schwüngen und starken farblichen Kontrasten. Das vitale Temperament, die Lust am Schwall intensiver Farbe sind hier in Führung. Manche der Motive führen ins Bewegte und Erregte, so zum Beispiel eines der größten Formate, betitelt «Der Sturm», das ein

Gewühl von Segeln und unruhigen Elementen der Höhe und Tiefe zeigt. Weitere Motive an Gewässern, Werkplätze in Wald und Gebirge erwiesen sich als markante Stücke in einem Schaffen, das immer volle, ungehemmte Entfaltung der Inhalte wie der äußersten Mittel zu geben bestrebt ist. – *Veraguth* bewegt sich stärker nach der Richtung des Phantastischen, bisweilen bis zur Grenze des Surrealen. Sinnhaft und naiv erfreut er sich am Glänzen und Glitzern vielgestaltiger Dinge – Früchte, Muscheln, Gläser, bunte Leckereien aller Art – die über eine Tischfläche verstreut sind. Überall leuchten dabei elementare, ungebrochene Farben auf, vor allem strahlendes Gelb und scharfes Grün bei zündendem Rot und Orange. Südliche Landschaften, darunter ein kühner Wurf «Paysage imaginaire», zählten mit zum Charakteristischen. *W. A.*

Charles Giron

Kunstmuseum 15. März bis
15. Mai

Eines der panoramisch wirkenden Riesenformate des Genfers Charles Giron (1850–1914), das «Schwingfest in den Alpen», das in einem reichen Landschaftsrahmen etwa siebzig Personen in detaillierter Einzelschilderung vereinigt, ist aus den Kellerräumen des Berner Kunstmuseums wieder hervorgeholt und an seinen alten Platz im Treppenhausaala gehängt worden, als Bestandteil einer Giron-Ausstellung, die im ganzen fünfzig Nummern umfaßt und in guter Auswahl einen Überblick über das Lebenswerk des Malers gibt.

Das monumentale Schwingerbild zählte früher zu den repräsentativsten Stücken des Berner Museums. Zwei weitere Bilder Giron aus bernischem Museumsbesitz dürfen ebenfalls dem Besten zugezählt werden, das die gegenwärtige Erinnerungsschau an malerischen Werten zu zeigen hat; es sind die Bildnisse einer «Dame in Weiß» und einer «Dame in Schwarz», beides fein und vornehm angelegte Werke französischer Währung, tadellose Malerei des realistischen 19. Jahrhunderts. – Den Anlaß zu der ganzen Wiedererweckung Giron gab indessen weniger diese drei wertvollen Berner Galeriestücke (die übrigens seit langem in den Kellerräumen magaziniert werden mußten, aus Mangel an Wänden), sondern ein in jüngster Zeit wiederentdecktes Monstrebild des jüngeren Giron, «La République» betitelt, das einst als

Schaustück in europäischen Museen Tournee machte und Berühmtheit genoß, dann aber – gerollt in irgendeinem Keller liegend – in Vergessenheit geraten war. Auch hier ist die handwerkliche Untadeligkeit und der Glanz einer veristischen Malerei bewundernswert, die eine Pariser Straßenszene mit vielen Personen, Kutschen, Pferden und Hunden, in ungemein reicher und bewegter Gebärdensprache und detaillierter Charakteristik, zu eklatanter Wirklichkeitswirkung bringt. Die künstlerisch wertvolleren und nobler gehaltenen Stücke des Malers sind indessen in der Porträistik zu suchen, die – neben den schon genannten Damenbildnissen des Berner Museums – eine Reihe gewinnend wirkender Herrenbildnisse aus der Genfer Gesellschaft aufweist. Auffassung und Können sind ganz die des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, voll Selbstbewußtsein und Untadeligkeit. Man sieht Giron dann in späterer Zeit zu einer helleren und moderneren Malerei übergehen, deren bekanntester Zeuge das große Wandbild der Innerschweizer Landschaft im Nationalratssaal des Parlamentsgebäudes ist.

Mit der Berner Ausstellung wird ein Stück charakteristische Westschweizer Kunst im Übergang zweier Jahrhunderte zur Schau gebracht. Giron war Menn-Schüler wie Ferdinand Hodler, hat sich aber fast von Beginn an unter französischem Einfluß nach einer konträren Richtung hin entwickelt, die wohl zu glanzvoller äußerer Könnerlichkeit führte, aber nicht die Keime zu einem neuen Zeitalter der Malerei enthielt wie Hodlers Kunst mit ihrer durchschlagenden expressiven Kraft. *W. A.*

Chronique genevoise

Le mois de mars a été marqué par l'exposition consacrée à Maurice Barraud, mort le 11 novembre dernier. On avait réuni au Musée Rath et à l'Athénée un important choix d'huiles, aquarelles, dessins et estampes provenant de la succession Barraud (on sait que l'artiste a légué la plus grande partie de ses œuvres à l'Hôpital Gourgas). Des tableaux importants provenant du Musée d'art et d'histoire et des collectionneurs privés de Genève venaient compléter cet ensemble qui permettait de se faire une idée assez juste de l'évolution de l'artiste.

Il fut particulièrement émouvant, et troublant en même temps, de retrouver les gravures et les toiles du début, alors

que Barraud – il avait commencé à travailler dans des ateliers d'arts graphiques – était encore sous l'influence directe de Toulouse-Lautrec. D'emblée le peintre a manifesté des dons exceptionnels: le trait est incisif, le dessin spirituel; la mise en page toujours signifiante nous vaut des points de vue inattendus, des premiers plans ou des raccourcis saisissants. La première salle du Musée Rath, qui groupait des œuvres datées de 1904 à 1918, était à la fois instructive et ensorcelante.

A cet art un peu maniétré, un peu littéraire et qui prenait parfois – les dessins et les gravures surtout – un aspect morbide, devaient succéder bientôt les pages brillantes du Tessin, puis du Midi: Barraud venait d'avoir la révélation de la lumière. Les œuvres souvent après du début allaient faire place à des paysages éclatants, des portraits d'une grande fraîcheur, des natures mortes délicates. La femme, toujours et partout présente, cessait d'être la fille maigre et équivoquée des cafés-concerts pour devenir la belle baigneuse aux formes épanouies qui se dore sous le soleil des plages.

L'Espagne, l'Afrique du Nord, l'Italie ont tour à tour modelé l'esprit et le style de Barraud, dont l'art s'est assoupli, allégé, affiné, sans pourtant jamais rien devoir à l'improvisation ni à la facilité. Les toiles exposées ont certes pu faire croire au miracle toujours renouvelé d'une inspiration sans faille. Au Musée Rath, tout paraissait simple, clair, heureux: Arlequin dansait, les comédiens jouaient, les femmes se reposaient, nues, dans leurs hamacs. Le rose, le bleu, le jaune, un gris rare, un mauve précieux étendus très légèrement sur la toile s'accordaient par une sorte de grâce divine; l'arabesque se développait avec élégance, la courbe répondait à la diagonale, tout semblait être venu sans effort au bout du pinceau, tout s'équilibrerait naturellement. En réalité, pour qui avait connu le peintre, et qui avait vu les milliers d'études, d'esquisses entassées dans son atelier, chaque tableau est apparu comme le fruit de longues recherches.

Barraud aura été un peu notre enchanter. Nourri des maîtres de la Renaissance, de Delacroix, de Cézanne, sa peinture a été touchée par la grâce incomparable, parfois frivole, mais combien séduisante, de Matisse, avec lequel notre compatriote avait tant de points communs.

Certes, on peut regretter que dans les dernières années de sa vie – et au Musée Rath encore, on l'a bien vu – le peintre se soit senti un peu trop sûr de sa technique, un peu trop maître de son métier. Il avait renoncé à se renouveler, sachant



Maurice Barraud, Rouge sur rouge, 1953

Photo: J. Zimmer-Meylan, Genève

bien que ses formules avaient fait leur preuve. Peut-être aussi, quand on revoit ses projets de grandes décos religieuses, peut-on songer qu'il n'était pas apte à aborder l'art sacré, lequel exige plus que du talent, de la grandeur.

La double exposition de Genève n'en demeure pas moins un bel hommage à celui que notre pays peut compter au nombre des meilleurs, et elle a fait bien augurer de la grande exposition rétrospective qu'on nous promet pour l'an prochain.

P.-F.S.

ment importante, le démontrait pour le plus grand plaisir de ceux qui ont suivi cet artiste. Jean-Jacques Gut, beau peintre, qui toujours eut le secret des harmonies douces et chatoyantes, a considérablement perfectionné sa technique en même temps qu'il approfondissait à son profit les problèmes de l'art. Resté séduisant coloriste, il a renforcé son dessin et pris beaucoup d'assurance, notamment lorsqu'il s'agit de composer et d'organiser une toile.

Après avoir brossé des paysages selon la bonne tradition enseignée à l'Ecole de Dessin, Gut s'était lancé dans quelques expériences post-cubistes qui ne lui avaient pas été inutiles et dont les excellents effets se faisaient encore sentir dans deux grandes toiles de cette exposition, un paysage cévenol et une grande nature morte, qui toutes deux le ramenaient à une expression et à une esthétique plus souples. Dans les œuvres tout à fait récentes, qui sont de loin les plus nombreuses, Gut est repris par le goût de la géométrie, mais une géométrie beaucoup plus subtile et raffinée, qui l'apparente

Lausanne

Jean-Jacques Gut

Galerie de la Vieille Fontaine,
du 26 février au 17 mars

Le talent de Jean-Jacques Gut a singulièrement mûri durant ces dernières années. L'ensemble qu'il a montré à la galerie de la Vieille Fontaine, et qui constituait sa première exposition vrai-

à Jacques Villon, dont l'influence n'est d'ailleurs pas étrangère à cette évolution. Penché sur son sujet et restant rigoureusement attaché à la nature, l'artiste fait cependant éclater la forme sous l'empire de la lumière et impose ainsi à ses peintures une puissance rythmique très marquée. Sous son pinceau, les maisons, les arbres deviennent les éléments plastiques d'un ballet poétique fort animé qui chaque fois plaît par la vigueur des accents et une manière très particulière, fort habile, de faire agir la lumière sur la couleur en donnant à chaque toile un éclairage qui prend beaucoup d'importance dans l'ensemble des qualités de cette peinture. Px.

Hesselbarth

Galerie de l'Entracte, du 25 février au 11 mars

Autre jeune peintre, Hesselbarth a exposé à la galerie de l'Entracte. Il se voulait avec talent à la composition abstraite, et son exposition, venant en même temps que celle de Gut, nous prouvait que Lausanne ne manque pas d'artistes, dans la nouvelle génération, capables d'assurer la relève.

Hesselbarth est lui aussi un très beau coloriste et ses toiles sont de véritables fêtes de la couleur, une couleur savante, admirablement posée et qui dénote chez l'artiste un sens peu commun des accords et des harmonies, non seulement toujours justes, mais encore souvent audacieuses, jamais banales. Parmi les mérites de la non-figuration, on peut compter, outre le fait de pouvoir créer des formes inédites et nouvelles, celui de disposer d'une palette aux possibilités illimitées. Celle d'Hesselbarth est particulièrement riche et il a l'art de s'en servir avec lyrisme, mais sans nul effet provocateur. L'art abstrait commence à prendre de l'âge, et on en a vu beaucoup. On en voit toujours davantage. Celui d'Hesselbarth, qui n'est d'ailleurs pas si dégagé de la nature qu'il pourrait paraître à première vue, est un art déjà un peu rassis, on serait tenté d'écrire bourgeois. Il témoigne d'un goût excellent en même temps que d'une imagination intéressante, et au fond, d'un pouvoir de transposition très étendu. On pourrait y voir une certaine influence extrême-orientale, d'autant plus que l'artiste peint également des kakemonos de toile, mais, en fait, sa peinture à nos yeux s'apparente bien davantage à celle des Nabis, d'un Vuillard, d'un Roussel, d'un Odilon Redon. Il n'en reste pas moins que ces toiles sont très évocatrices et nous apportent, plus que des appa-

rences et au delà de leur séduisante fantaisie, un fond qui mérite considération et retient longuement notre pensée. Px.

Adam et Manessier

Galerie Bridel et Nane Cailler, du 21 février au 12 mars 1955

Adam est un des plus originaux d'entre les maîtres actuels de la gravure française. Brillant technicien, savant virtuose du burin, il s'est fait depuis longtemps remarquer par une esthétique bien personnelle et un art très particulier de jouer avec toutes les possibilités laissées par les nuances qui peuvent être trouvées entre le noir et le blanc. Il nous prouve qu'il y en a beaucoup et que le pur graveur dispose d'une palette fort étendue.

Le trait d'Adam est acéré, direct, profond, très vigoureux, et découpe des formes amples. Il sert aussi bien à susciter des reliefs dans le papier qu'à recevoir l'encre: dans les hachures, les croisillons, des superpositions de gravures opposent au noir toute la gamme des gris qui donnent tant de valeur et de style à ses estampes. Celles-ci, examinées de près ou caressées de la main, apparaissent comme des dentelles délicates et rares, une manière de Chantilly noir élégant et sobre.

Pour ses compositions, l'artiste choisit des thèmes et les interprète avec beaucoup de liberté, recherchant avant tout la forme significative par la synthèse, le recours à des objets-symboles, la déformation. «L'Oiseau gris», ailes déployées, est assez proche de l'héraldique. «Le Jour», «La Nuit», «La Dame au dé» sont des compositions puissantes faites d'éléments apparemment indépendants, presque mobiles, mais qui s'inscrivent dans une unité parfaite. Adam attache une grande importance au tirage et à la matière. Ce même goût pour la matière se retrouve lorsque, délaissant le burin, il se fait lissier. Les tapisseries d'Adam, tissées en fil à fil dans des gammes de gris, noir et blanc, et qui firent sensation voici quelques années à la Biennale de Venise, sont parmi les plus beaux spécimens de l'art décoratif contemporain.

A côté des œuvres d'Adam, la galerie Bridel et Nane Cailler présentait quelques lithographies en couleurs de Manessier. L'un des maîtres les moins contestables de la jeune peinture française, Manessier a créé des vitraux qui nous paraissent plus que n'importe lesquels apporter cette pureté spirituelle que l'on est en droit d'attendre de l'art religieux. Parmi les quelques lithographies en couleurs présentées en des tirages assez diffé-

rents les uns des autres, on notait «Gethsemani», «Crépuscule», «Litanies du soir», qui sont des compositions aux résonances profondes, d'une grande beauté plastique. Px.

Gravures de Dunoyer de Segonzac

Galerie Bridel et Nane Cailler, du 14 mars au 9 avril

Agé maintenant de 71 ans, André Dunoyer de Segonzac est l'un des grands noms de l'art français contemporain. Peintre puissant habitué aux larges surfaces, il appartient à la race de ceux qui sont enracinés dans le terroir qui les a vus naître. Il appartient à la même race qu'un Courbet qui, parlant des peintres qui s'en allaient aux antipodes pour y chercher l'inspiration, s'écriait: «Ces gens-là n'ont donc pas de pays.»

De fait, il est peu de peintres qui soient restés par l'esprit aussi spécifiquement français, et son inspiration, mais aussi son style, sa vision, il les doit aux vastes paysages de la campagne française, à la poésie très particulière qui baigne les quais de la Seine, à tout ce qui reste provincial et en dehors de l'apport international dans Paris la grand'ville. Cet esprit, ces différents caractères bien typés, nous les retrouvons le mieux, semble-t-il, dans les dessins et les gravures du maître. Peintre célèbre, Dunoyer de Segonzac est sans doute l'un des plus grands graveurs de l'époque, et l'exposition de ses planches les plus anciennes, que nous a montrée ces temps derniers la galerie Bridel et Nane Cailler en une première série, n'avait guère de peine à le prouver.

Ce n'est qu'à partir de la guerre de 1914 que l'artiste, qui avait déjà jusque-là beaucoup dessiné à la plume, se mit à l'eau-forte. Ses premières planches sont celles qu'il consacra à la vie du «poilu» dans les tranchées pour illustrer «Les Croix de bois» de Roland Dorgelès. Dès ces débuts, Segonzac témoigna d'une rare rapidité de trait et d'un sens aigu des raccourcis suggestifs qui accrochent le détail et fixent l'accent dramatique qui replace la scène dans son atmosphère. Dans la série des pugilistes du «Tableau de la boxe», c'est avec la même décision et une identique économie de moyens qu'il note les mouvements fugitifs, et d'un trait nerveux et sûr, retient les détenues fulgurantes, les diverses figures de l'étrange ballet dansé par les protagonistes. Avec les scènes de guerre et de sport, l'artiste est en plein dans l'époque. Mais il se voudra par la suite à des évo- cations plus permanentes de la vie, agreste, amoureuse, idyllique, où s'exal-

tent la joie de vivre et la sérénité. Ce sera le début de la longue série des paysages de l'Ile de France, Versailles, Chaville, le Morin, ou de Saint-Tropez, celle aussi des figures féminines aux courbes pleines, alanguies sous le soleil de l'été. Ici, la grâce, l'élégance, une calme beauté s'épanouissent dans la sérénité d'une méditation sans angoisse, sous les griffures de la pointe d'acier qui caresse souvent plus qu'elle ne mord la plaque de cuivre. Px.

Luzern

Hans Reichel

Galerie an der Reuß, 19. März bis 17. April

Mit Hans Reichel, den die Galerie an der Reuß nach längerem Unterbruch eine neue Ausstellungsreihe beginnen ließ, trat uns ein hierzulande wenig bekannter Maler entgegen. Des 1892 in Würzburg Geborenen schicksalshafte und künstlerisch bestimmende Begegnungen fielen in die Jahre 1918 bis 1924, lernte er doch in dieser Zeit Rilke, Klee und Kandinsky kennen. In Weimar verband sich Reichel mit Kandinsky; im München von 1919 ward ihm die Freundschaft mit Klee, dem er bis 1927 in unzertrennlicher Freundschaft verbunden blieb. 1928 emigrierte Reichel nach Paris.

Reichels klein- und kleinstformatige Bilder – meist Aquarelle – stehen der Musik sehr nahe. Seiner halb- und unbewußten Kunst ist daher mit den Begriffen der zünftigen Kunstkritik nur schwer beizukommen. Nicht umsonst bemerkte Reichel einmal: «Ich glaube nicht, daß die Nachtigall, wenn sie gesungen hat, sagt: Ich habe gearbeitet. Meine kleinen Aquarelle sind keine „Arbeiten“; sie sind vielmehr wie kleine Chansons, kleine Gebete, kleine Farbweisen, die vielen Leuten Freude machen – nicht mehr und nicht weniger.» Es sind tatsächlich Bildchen, die uns auf verschiedenen Wegen auf die andere Seite der sichtbaren Welt führen, die in gleichsam vormenschliche Traum- und Urtiefen hinabsteigen und somit der menschlichen Gestalt völlig entbehren, dafür aber immer wieder jene archetypischen Symbole, die da sind: Fisch, Auge, Vogel, beschwören und dieses «Nicht von dieser Welt» in zartesten Tönen, nordlichhaftem Flimmern und nebulosem Verfließen, durchrankt von eisblumenhaftem, spinnwebfeinem Liniengewirr, verdichtet. Daß dabei der Maler von seinem Freund Klee, dem farbigen Phantasten, seinem

zarten, oft substanzenlosen Linienspiel und von Kandinsky und dessen von der gegenständlichen Welt gelösten Zeichensprache nicht weit entfernt ist, verwundert nicht.

h. b.

Locarno

Artisti locarnesi

Il Portico, du 12 mars au 25 avril

Un dicton italien dit: «Dio chiude una porta e apre un portone», c'est-à-dire, le bon Dieu ferme une porte et en même temps ouvre une porte cochère. Après quelques années d'admirable résistance, Mme Gisèle Réal a fermé sa galerie «La Cittadella» et s'est transférée à Ascona, où la vie artistique est sans comparaison plus intense qu'à Locarno (dans quelques années et quant à l'art, Locarno ne sera plus que banlieue d'Ascona...). Il y a un mois, pourtant, on a ouvert à Locarno, dans un lieu charmant, en haut de la Via alla Motta, une nouvelle galerie d'art, «Il Portico». C'était autrefois une glacière, un boucher y remisait pendant l'hiver la glace pour l'été: une vaste pièce aveugle, voûte en tonneau, non sans allure. M. Oscar Bölt, qui est un homme plein d'esprit et ne se limite pas à son activité de peintre (en bâtiments et artiste), vient de louer et d'aménager cette vaste pièce et se propose d'y tenir des expositions, sans discontinuité: des artistes tessinois, contemporains ou du passé, des expositions collectives, etc.

Pour commencer, «Il Portico» expose les artistes du lieu, membres des «Artisti locarnesi»: peintures, sculptures, gravures, dessins, etc.: une petite exposition sans grande importance mais bien agréable, et surtout pleine de signification, si les intentions de M. Bölt peuvent se réaliser, comme c'est le désir des gens qui s'intéressent aux questions artistiques. On s'est toujours plaint du manque d'une salle d'exposition modeste et abordable, à Locarno; espérons que «Il Portico» pourra durer et remplir activement cette fonction.

P. Bianconi

Winterthur

Kunstausstellung Zürich-Land

Kunstmuseum, 3. April bis 15. Mai

Turnusgemäß ist die diesjährige Ausstellung Zürich-Land wieder dem Winterthurer Kunstmuseum übertragen

worden, und einmal mehr können wir feststellen, daß es der ganzen Schau nur gut tut, wenn sie in angemessenen Räumen sich präsentieren kann, denn das nimmt ihr das Odium des oft allzu Improvisierten, das ihr an anderen Orten anhaftet mag. In 311 Werken von 141 Künstlern gibt sie einen wohl abgemessenen Überblick über das Schaffen der Zürcher Landschaft. Zwar fehlen dieses Jahr einige wichtige Namen; Max Gubler, Karl Hügin, Paul Bodmer und Hermann Huber haben auf ihre Beteiligung verzichtet; doch fällt es dem Betrachter leicht, diese scharf profilierten Figuren aus der Erinnerung mit einzubeziehen, so daß sich das Bild zu Gültigkeit rundet.

Es ist jedes Jahr ein besonderes Erlebnis und wird gerade dieses Mal besonders deutlich spürbar, mit welcher Vehemenz die jungen und jüngsten Jahrgänge der Schaffenden nachdrängen, wie schnell andererseits aber Maler, die eben noch mit ihren Erstlingswerken, unsicher tastenden und suchenden, vor die Öffentlichkeit traten, in gefestigten Formaten von unverwechselbarer Eigenart sich auszusprechen wissen. Es fällt auf, daß hiebei die ungewöhnliche Gestaltung jeder Observanz eine Angelegenheit der mittleren Generation zu bleiben scheint. Den eigenartigen Reiz verleihen aber – wie immer – der Zürich-Land die Sonntagsmaler, deren oft skurrile Schöpfungen ein Element aufklingen lassen, das jeder anderen, auf einen bestimmten Kreis von Berufskünstlern beschränkten Ausstellung mangelt. Natürlicherweise – als das zweitgrößte Zentrum des Kantons – stellt die Stadt Winterthur das Hauptkontingent der Aussteller. Allein schon anhand der Winterthurer Künstler, die uns in der Schau begegnen, können wir die eigentliche, generationenmäßige Schichtung aufzeigen. Zwischen die bekannten Maler, die im allgemeinen dem Kreis der Künstlergruppe angehören – wir denken an Kolb, Weiß, Holzmann, Schöllhorn, an Saas, Suter und Zehnder, an die jüngeren Affeltranger, Bischofberger, Häfelin, Eichenberger, Kerker –, und die eigentlichen Nachwuchstalente, deren Arbeiten erst ein Versprechen sind, wie etwa Beck, Geißbühler, Kägi, Schoch und Strack, hat sich eine Gruppe eingeschoben, der unsere Aufmerksamkeit in erster Linie gelten sollte. Es sind dies junge Maler, die seit einigen Jahren in sachtem oder sprunghaftem Wandel eigenes Gesicht gewonnen haben und nun auch gegenüber einer Kritik bestehen können, die

ihnen mit anderen Ansprüchen als nur mit wohlwollendem Interesse begegnet. Zu ihnen zählen wir Heinrich Bruppacher, Albert Gerster, Werner Hurter, Hans Rudolf Sieber und Heinrich Senn. Als Outsider von naivem Gepräge seien noch Victor Bächer und Martin Keller erwähnt.

Die Plastik ist auch dieses Jahr eher kärglich vertreten. Überwältigende Leistungen sind eigentlich keine zu sehen; das meiste hält sich im Rahmen des Herkömmlichen. Der junge Walter Wächter, der uns letztes Jahr überraschte, scheint nun auch den Weg von körperkräftig wuchtender Gestaltung zu skeletthaft raummessender Equilibristik angetreten zu haben. Seltsamerweise ist das fesselndste plastische Werk das naive Holzrelief «Hochzeit zu Kana» von Jakob Morf, in dem etwas von frühchristlichen Schnitztüren wiedererstanden scheint. – Im übrigen aber bestätigt die Ausstellung, daß die Zürich-Land als Institution sich wohltuend unterscheidet von anderen Turnusveranstaltungen, indem sie jedes Jahr ihr Gesicht wechselt und immer neue Entdeckungen zu machen erlaubt.

n. s.

Helen Dahm

Galerie ABC, 1. bis 27. April

Der Initiative des Buchantiquars A. Wiener ist es zu verdanken, daß Winterthur in der Galerie ABC im Rathausrundgang endlich eine private Kunsgalerie erhält. Es ist merkwürdig, daß in der Stadt, die neben dem Kunstmuseum immerhin auch die Stiftung Oskar Reinhart beherbergt und dereinst im Römerholz noch ein drittes Museum bekommen wird, erst heute ein solches Unternehmen, das doch eigentlich ein selbstverständliches Bedürfnis wäre, in lebenskräftiger Form verwirklicht wurde. Umso höher ist das Verdienst des Gründers zu veranschlagen, der im März die Galerie mit einer Schau des Winterthurer Malers Willy Suter und des Genfer Plastikers Peter Siebold einweichte. Im April hatte er Helen Dahm bei sich zu Gast; die Zürcher Kunstpreisträgerin stellte 13 Werke aus. Es ist schon viel geschrieben worden über die geistige Haltung der Bildwelt von Helen Dahm. Wir kennen ihre Bindung an die Anschauungen und die Philosophie des Ostens, wir empfinden auch den tief religiösen Gehalt ihrer Schöpfungen. Was in der in Winterthur ausgestellten Kollektion von Bildern am meisten ins Auge sprang, ist das eigen-

artige Verhältnis zum Material, das die Arbeitsweise der Künstlerin kennzeichnet. Ein echt weiblicher Zug zum Kunstgewerblichen im besten Sinne äußert sich schon darin, daß sie mit so großer Vorliebe die Technik der Hinterglasmalerei übt. Nun macht es ihr aber gar nichts aus, Farbe auch vor der Scheibe aufzutragen, etwa Streifen eines patinierten Goldtons, oder überhaupt mit Lasuren und Übermalungen ein Werk ganz dem Charakter einer völlig anderen Technik anzugeleichen, so daß ein Bild, das sie vielleicht vor einem Monat noch in der Werkstatt hatte, beispielsweise einem Ikon gleicht, das jahrhundertelang im Krenzruß und Weihrauchdunst einer russischen Provinzkirche hing. Das mag nur ein Einzelzug der ganzen Erscheinung sein, der im Rahmen einer größeren Schau in den Hintergrund tritt, und doch trägt auch das spielerische Element, das wir darin sehen, bei zum Verständnis dieser eigenwilligen Malerin. Es ist kaum glaublich, daß dieselbe Frau, die heute mit so elementarer, fast stammelnder Pinselsprache vor uns tritt, einst in den Münchner Aktsälen mit dem ganzen raffinierten Instrumentarium eines hochgezüchteten Handwerks vertraut wurde.

n. s.

Zürich

Europäische Graphik von Schongauer bis Picasso

Graphische Sammlung der ETH, 26. Febr. bis 8. Mai

Die graphische Sammlung der ETH hat es unternommen, anlässlich des Jubiläumsjahres der Schule, die sie beherbergt, eine Auswahl aus den Schätzen ihrer Bestände auszustellen, um wieder einmal in Erinnerung zu rufen, welche Fülle von leider immer noch zu wenig bekannten Meisterwerken sie zu ihrem Besitz zählen darf. Die Auswahl ist sichtlich schwer gefallen, denn die für ein Graphikkabinett sicher respektabel weiten Räume erwiesen sich als streng beschränkende Sichter. So, wie die Schau sich nun darbietet, vermittelt sie ein gültiges Bild vom kontinuierlichen Fluß der Entwicklung in den graphischen Künsten, beleuchtet aber auch in Hauptwerken die wichtigen Künstler und gibt, nicht zuletzt, eine Geschichte der graphischen Techniken.

Die Ausstellung nimmt ihren Ausgang von den Werken des 15. Jahrhunderts,

Einblattholzschnitten und Schrotdrucken, die noch ganz sich anlehnen an die Darstellungsweise der Miniaturenmalerei und nichts anderes sein wollen als eine volkstümlichere, weil billigere Abart derselben. In leuchtenden Farben wird das einfach lineare Schwarz-Weiß-Gerüst illuminiert. Die Blätter sind meist anonym; erst mit der Verwendung der Schnitte als Buchschmuck lernen wir auch die Künstlernamen kennen. Fast gleichzeitig wird der Kupferstich entdeckt, der schon zu Beginn klassische Ausprägung erfuhr. Seine Herkunft vom Ziseliertisch der Kunstschriftenwerkstätten verrät sich in Martin Schongauers Weihrauchfaß, bleibt aber auch bei Meister ES und Israhel van Meckenem spürbar. Ist die Frühzeit des Holzschnittes vornehmlich ein Kapitel deutscher Kunstgeschichte, so eignen sich den Kupferstich auch die Italiener früh an. Ein Mantegna, ein Pollaiuolo, in der folgenden Generation Marcantonio Raimondi schufen ihre Folgen von klassischen Akten, die weite Verbreitung fanden und richtungweisenden Einfluß nicht nur auf die Kunst ihrer Zeit ausübten.

Zu einem ersten Höhepunkt graphischer Kunst verdichtete sich die Wirkungszeit Albrecht Dürers. In seinen Folgen der Passion und der Apokalypse erfährt der Holzschnitt volle Ausprägung als eigene Aussage; alle seine Mittel werden ausgeschöpft, jede Erinnerung an eine zu vertretende Technik ausgelöscht. Auch den harten Glanz des Stichs formt er ganz aus zu eigener Gesetzmäßigkeit. Dürer ragt so stark auf, daß das Schaffen der Zeitgenossen und der Folgezeit unwillkürlich nur im Zusammenhang mit ihm gesehen werden kann, etwa ein Lucas van Leyden, Holbein, Niklaus Manuel, ein Beham, Alt-dorfer, Grien, Urs Graf oder Cranach. So hatten Holzschnitt und Kupferstich innerhalb von hundert Jahren schon ihre volle Entwicklung durchlaufen und sollten sich, mit wenigen Ausnahmen, nicht mehr über den Rang von reinen Reproduktionstechniken erheben.

Einen neuen Aufschwung bezeichnet das Auftreten eines neuen Materials, der Radierung. Im Muff des Wenzel Hollar erweisen sich ihre Fähigkeiten zur Wiedergabe von Stofflichkeit; Rembrandt führt sie empor zur reinen Verkörperung schimmernden, immanenten Lichts und warmer Dunkelheiten. Der Raum reicht nicht aus, um allen gerecht zu werden, die neben ihm noch Bedeutung besitzen; Callot, Merian, Seghers, Ostade, Ridinger, Mellan und

Berghem sind nur wenige Namen aus der Vielzahl seiner Zeitgenossen, denen im 18. Jahrhundert auf deutschem Gebiet Geßner und Chodowiecki, in Frankreich Watteau und die Schule der galanten Stecher, in Italien Tiepolo, Canaletto und Piranesi, in England Hogarth und als Höhepunkt der Spanier Goya folgen sollten. Mit dem letzten fand der tonig-mürbe Aquatintagrund die vollendetste Handhabung. Das 19. Jahrhundert brachte als letzte der wichtigen Techniken die Lithographie, die von Daumier über Lautrec bis zu Picasso zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel geworden ist. Daneben üben die französischen Peintres-graveurs die Radierung, während in Deutschland der Holzschnitt vom Holzstich sich langsam befreit. Schließlich folgt das 20. Jahrhundert mit seinem Rückgriff auf die elementarsten Aussagen der Mittel und dem Aufbruch der farbigen Graphik. Die Namen sind nicht mehr zu zählen. – Damit aber ist noch nicht gerührt an die mannigfaltige Welt der Blätter; dabei war es von je das Vorrecht der Graphik, immer ein bißchen mehr zu wagen als die gleichzeitige Monumentalkunst, so daß in ihr am reinsten die jede Zeit bewegenden Probleme greifbar werden.

n.s.

Photographie als Ausdruck

Helmhaus, 5. März bis 17. April

Das «Kollegium Schweizer Photographen», bestehend aus Kurt Blum, Robert Frank, René Groebli, Walter Läubli, Gotthard Schuh, Christian Staub und Jakob Tuggener, stellte im März/April zum zweitenmal im Zürcher Helmhaus aus. Ergänzt wurde die Schau durch achtzehn Zürcher Photographen, die, wie Michael Wolgensinger, Emil Schultheß, Hans Kasser und andere, zum Teil längst bekannt sind, zum Teil als «Entdeckungen» gelten können. Zu den letzteren rechne ich Max Hellstern mit seinen Bildern aus den USA und Hans Hunziker, der mit einem Photobericht aus einer Landschule den spröden, aber durch geistige Sauberkeit und bewußte Haltung sich auszeichnenden Stil der Finsler-Schule vertritt. Die seit der letzten Kollegium-Ausstellung verstorbenen Meisterphotographen Werner Bischof, Paul Senn und Hugo P. Herdeg wurden durch Sonderwände geehrt.

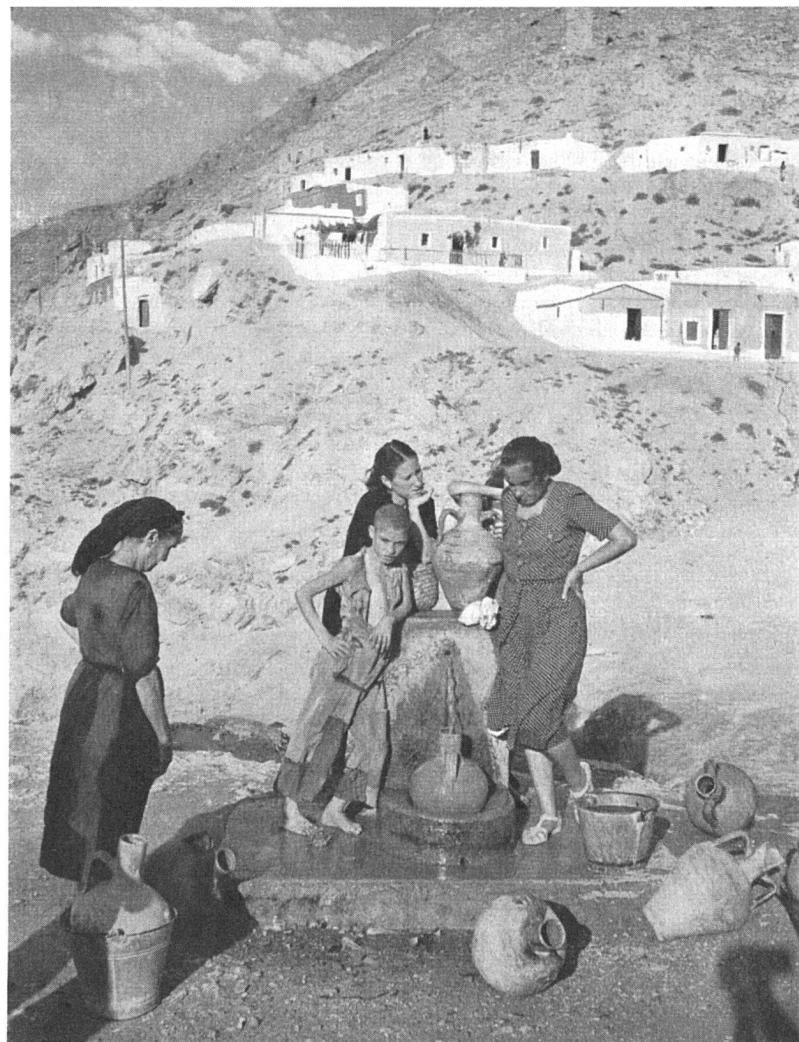
Die Helmhaus-Ausstellung hielt im Künstlerischen und Technischen eine Höhe, die man trost als Weltklasse



Kurt Blum, *Die Kunskommission*

Aus der Ausstellung «Photographie als Ausdruck»

Michael Wolgensinger, *Wasser*





Gotthard Schuh, Port Said

bezeichnen kann und die es verständlich macht, daß von allen Kunstgattungen die Photographie heute wohl am meisten zum internationalen Ansehen der Schweiz beiträgt. (Welcher Schweizer Maler der jüngsten Zeit hätte in Paris, London, Mailand, New York so bewunderndes Staunen hervorgerufen wie Werner Bischof mit seinem Japan-Buch? Welcher unserer Publizisten könnte sich rühmen, in der Welt presse einen so prominenten Platz einzunehmen wie unsere Photographen mit ihren Bildreportagen?)

Diese weltweite Ausstrahlung macht sich deutlich im Stil der einzelnen Photographen, im Stil der Gesamtschau bemerkbar. Man spürt es gleich: diese Kameraleute sind entweder bereits Mitarbeiter von «Life» und «Harper's Bazaar», oder sie nähren doch den heimlichen Wunsch, es zu werden. Ihr Augenmerk ist deshalb nicht mehr, wie das in den zwanziger und dreißiger Jahren der Fall war, auf das schöne und originelle Einzelbild gerichtet,

sondern ganz eindeutig auf das Bild dokument, auf die Reportage. «A Spanish Village» von W. Eugene Smith, die Bildberichte von Henri Cartier-Bresson – das sind die Vorbilder, die lockend und anregend hinter dieser Ausstellung stehen. Der Photograph ist aus einem Sammler starker und poetischer Eindrücke zu einem Gestalter des präzisen, vielsagenden Ausdrucks geworden – der Titel der Ausstellung, «Photographie als Ausdruck», ist darum mehr als eine Verlegenheitsformulierung, ist ein Programm.

Diese Entwicklung ist nur zu begrüßen; denn sie führt den Photographen aus der gefährlichen Nachbarschaft des Malers weg auf ein Gebiet, wo er konkurrenzlos ist. Eine schwermüdig-poetische Stadtlandschaft aus Paris oder London kann der Maler ebensogut gestalten wie der Photograph; wo es sich aber darum handelt, Ereignisse und Zustände als Zeuge zu schildern, da hat der Maler nichts mehr zu suchen. Er

mag das Gesehene noch so packend und lebenswahr darstellen – wir glauben ihm nicht, während wir vom Photographen alles akzeptieren, er mag noch so willkürlich mit den Tatsachen umspringen. Und dabei sollte auch der Naivste allmählich gemerkt haben, wie grotesk das scheinbar so harmlose und zuverlässige Kamera-Auge die Wirklichkeit zu verzerrn und zu verfälschen vermag!

Die Helmhaus-Ausstellung weckte nicht nur Bewunderung, sondern auch Bedauern. Wie viele außerordentliche, tatkundige Photographen haben wir doch und wie wenig Möglichkeiten, sie zu Worte oder, besser, zum Bilde kommen zu lassen! Abgesehen von der Zeitschrift «DU» entschließt sich nur selten eine Wochen- oder Tageszeitung, ein Bild oder eine Bildfolge zu veröffentlichen, die übers Mittelmaß hinausragen. So wirkte diese Schau ein wenig wie ein prächtiges Aquarium mit kraftvollen, silberglänzenden Fischen, die aber das Jahr über zu meist auf dem Trockenen zappeln oder in fremden Teichen schwimmen. Schade.

M. G.

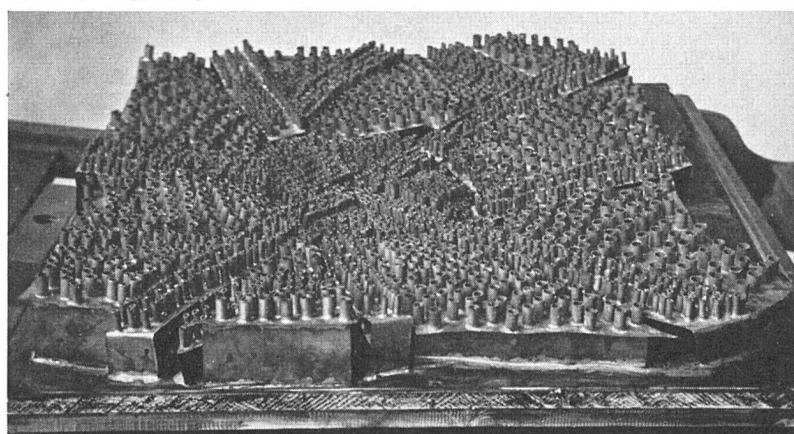
Zoltan Kemeny

Galerie 16, 29. März bis
14. April

Die aus den verschiedensten Materialien geschaffenen Arbeiten Kemenys, von denen Beispiele im Schaufenster ausgestellt waren, zog überraschend viele Passanten am Limmatquai in die Galerie. Es mochte ein Schuß Sensation dabei sein, im Grunde aber scheint es mir ein Zeichen gesunder Neugier; Anziehungskraft, die vom ungewohnten Spiel der Materialien ausgeht.

Kemeny, dessen andere Seite der Modezeichnung dient, arbeitet schon längere Zeit auf dieser Linie. Mit «art brut», wie es auf den ersten Blick scheinen mag, haben seine «objets» nichts zu tun. Sie kommen im Prinzip von den Collagen her, d. h. von der Bildschaffung mit Papieren usw. statt mit gemalten Farben. Sie beruhen auf der Montage von Rohmaterial und Formgebilden, die primär zu anderen Zwecken benutzt werden (Draht, Nägel usw.) Daneben erscheint als Material Messing, Blei, Gips. Im Gegensatz zu den Collagen, die auf heterogenen Kontrasten beruhen, betont Kemeny die Homogenität. Die verschiedensten Gesamtformen werden erreicht: Reliefartiges, das gelegentlich nahezu ins Freiplastische über-

Zoltan Kemeny, Relief



geht, Texturen mit Element-Repetitio und Raumeinschnitten, Stickereistrukturen, pointillistisch mit Nägeln erzeugt. Färbung (nicht Farbe!) wird einbezogen, auch punktual gelenktes Licht. Im diffusen Licht ergibt sich bei den «objets» oder, wie Kemeny sich selbst ausdrückt, bei der «peinture-sculpture» gleichsam diffuse All-round-Bewegung, eine Art allgemeines Bewegungsrauschen. Kemenys Vorgehen geht auf das heute vorliegende Faktum zurück, dem künstlerischen Schaffenvorgang durch Einbeziehung neuer Materialien und Ordnungen neue Gebiete zu gewinnen; ein analoges Vorgehen zu dem, was sich in der *musique concrète* ereignet, bei der das Klangbild durch Montage bestehenden Klangmateriale (vom Ton bis zu jeder Art von Geräusch) hervorgebracht wird. Die Methode oder die Möglichkeit der Methode ist unbestritten. Mit ihr können Formen und Formvorgänge geschaffen werden; von ihnen aus können Bildkompositionen jeder Art entstehen, in denen optische Logik lebt und von denen visueller Reiz ausgeht. Kemeny gelangt zu geschlossenen und sprechenden Lösungen, die manchmal, wie bei der leuchtenden und breit (horizontal) rauschenden Messinggarbe, wie die Weiterentwicklung barocker Formgebilde wirken. Vom Material her und von der Art seiner Bearbeitung sollte man denken, das Harte, Nüchterne, Aggressive herrsche vor. Irrtum – zart können die Gebilde Kemenys zwar nicht genannt werden, aber unter seiner Hand erhalten sie Eleganz und Sonorität. *H. C.*

Oskar Dalvit

Galerie Chichio Haller,
10. März bis 9. April

Die neuen Arbeiten, die Oskar Dalvit bei Chichio Haller ausstellte, zeigten das ständige Weiterentwickeln der malerischen Sprache des produktiven Künstlers. Vor allem intensiviert Dalvit die Farbe. Auf den Arbeiten des Jahres 1954 und bis in die allerjüngste Zeit bedient er sich der Ölkreide. Durch sie werden die Töne tief und glänzend; die Kontraste verstärken sich, wiewohl gerade bei ihnen sich durch die Technik zugleich eine Bindung auf höherer Ebene ergibt. Gelegentlich entstehen glasmaldeartige Gebilde. Aus dem Farbmaterial entstehen auch Texturvarianten, die Dalvit seiner Bildvorstellung einbezieht.

Auch die Formelemente, aus denen sich die Bilder aufbauen, werden der Wand-

lung unterworfen. Die gleichsam gebüschtelten Gebilde, mit denen sich Dalvit noch bis vor kurzem aussprach, werden jetzt in sich großfigurig; halb schweben sie im Raum, halb stützen sie sich gegenseitig. Ohne irgendeine Beziehung zu irgendeiner Form der Perspektive erscheint eine magische dritte Dimension. Hier mag man etwas von musikalischen Klang empfinden, der zumindest in Dalvits Vorstellung eine große Rolle spielt. Auf einer Reihe von Bildern tauchen Buchstaben auf, die auf den ersten Blick an analoge Dinge im Kubismus und bei den Collagen Picassos oder Braques denken lassen. Die Buchstaben besitzen aber bei Dalvit eine völlig andere Funktion. Dort waren sie reale Zeichen im geheimnisvollen Bildgefüge, bei Dalvit sind sie als inhaltsanzeigender *Cantus firmus* ins Gefüge verwoben. «Amour» ist das Wort, das diese besonders konzentrierten und intimen Bilder zu einer zusammenhängenden Gruppe bindet, Variationen über ein Thema, das im wesentlichen in den Farben nach seinen verschiedenen Aspekten abgewandelt wird. Die Ausstellung bestätigte von neuem, daß Dalvit mit großem Ernst, viel Können und mit der Fähigkeit, sich klar auszudrücken, einen eigenen Weg geht, dessen metaphysische Hintergründe für viele faszinierend wirken. *H. C.*

Gunter Böhmer

Orell Füssli, 19. März bis
23. April

Im «Neuen Froschauer» bot sich Gelegenheit zur umfassenden Veranschaulichung der Vielseitigkeit von Gunter Böhmer, indem in einem Schaufenster seine Arbeiten aus dem Bereich von Illustration und Buchschmuck vereinigt wurden, während im Ausstellungsraum Aquarelle und Zeichnungen zwei prägnant kontrastierende Gruppen bildeten. Überraschend ist die augenblicksnahe Frische der großen Aquarelle, die außerordentlich bildkräftig und zugleich spontan und malerisch einfallsreich wirken. Repräsentative Beispiele dieser untrüglich sicheren und dabei ungemein lebendigen Kunst des Aquarells waren das Hochformat «Tauben in den Tuilerien» und das farbenreiche Architekturstück «Dogenpalast». Ebenso leicht und zugleich bestimmt wird der rasche Augeneindruck auf Blättern wie «Montagnola im Schnee», «Atelierfenster», «Fensterblick» zur Dauer erhoben. Bei dem Großformat «Palazzo in Montagnola»

verbindet sich die halbtonreiche Malerei mit umschreibender Federzeichnung zu differenzierter Bildwirkung. Virtuos hingeschrieben sind Federzeichnungen vom Ufer der Seipe und aus dem Jardin du Luxembourg; zwischen den andeutungsreichen Federstrichen zaubert das Weiß des Papiers den weiten Raum vor. Bleistift, Tintenstift, Feder, Tuschlavierung werden für ganz bestimmte grafische und malerische Wirkungen ausgewertet.

E. Br.

Johnny Friedlaender –

Ferdinand Springer

Galerie «Im Erker», 19. März
bis 28. April

Nach der Ausstellung von zwei Schweizer Künstlern zeigte die Galerie «Im Erker» wieder eine ausgesucht schöne Graphikschau. Friedlaender wie Springer werden zur modernen Pariser Schule gezählt, obschon ihre Namen auf deutsche Abstammung hinweisen. In der Tat ließ sich der Oberschlesier J. Friedlaender (geboren 1912) erst 1937 in Paris nieder, nachdem er in Breslau und Dresden studiert hatte. Nach dem Krieg wurde er französischer Staatsbürger; er leitet heute eine Schule für freie Graphik. F. Springer – 1907 in Berlin geboren – studierte erst Philosophie, wandte sich aber nach einem Aufenthalt in Mailand, wo er den Maler Carlo Carrà kennengelernt, ganz der Malerei zu. Später ließ er sich ebenfalls in Frankreich nieder; er zählt heute zu den gesuchtesten Meistern der freien Graphik und der Buchillustration.

Beide Künstler zeigten bei aller Verschiedenheit, wie künstlerisches Arbeiten über die Nationalitäten hinweg Verbindungen schafft. Anderseits wurde dem Betrachter, besonders bei Friedlaender, sofort klar, daß seine Bildwelt nicht die eines Franzosen sein kann. Eine romantische Mythenwelt mischt sich mit skurrilen abstrakten und symbolischen Elementen, verflieht wunderliche Vögel, sich dehnende Pflanzen und Bäume mit zeichenhaften Linien, Punkten und Flecken. Die technische Behandlung der Druckplatten verrät Virtuosität, ohne jedoch ihre dienende Funktion zu vergessen. Trotz den meist ziemlich großen Formaten der Blätter bieten sie feinste Einzelheiten, die den Betrachter in ihre Nähe zwingen. Menschenfiguren zeigen oft morbide Züge, doch nicht im Sinne des Grausigen wie in den surrealistischen Träumen Max Ernsts.

Am ehesten stellen sich Vergleiche ein mit den Meistern der Donauschule des 16. Jahrhunderts, wo das Gitterwerk von Ästen und Wurzeln sich verfließt mit Wolken und fernsten Horizonten – dort in naturhafter Realität, bei Friedlaender in zartem Gewebe von Naturform, Symbol und dekorativem Element.

Springers Schaffen bewegt sich in anderen Bahnen. Klare, saubergeformte graphische Elemente fügen sich zu durchsichtig gebauten Konstruktionen von stark dekorativer Wirkung. Die meisten Blätter zeigen keinerlei Anlehnung an Naturformen; wo Farben auftreten, geschieht es in klar begrenzten Flecken. Doch zeigen die Bildtitel, wie ungegenständliche Linien und Flächengefüge zu Trägern geistiger Ausdruckswerte aufsteigen, ja zu Sinnbildern des Sichtbar-Gegenständlichen: «Croissance», «Elan», «Fleur», «Paysage.» Besondere Beachtung verdienen die Illustrationen zu einer französischen Ausgabe des Tao Te King von Lao Tse.

Von großem Interesse war diese Graphikschau im Vergleich zur Klee-Ausstellung im Kunstmuseum. Sicher haben Friedlaender und Springer starke Einflüsse von Klee verarbeitet, jeder seinem eigenen Wesen entsprechend, ohne in Nachahmung zu fallen. Dabei zeigt sich die Universalität Klees, in dem rechnender Verstand und feinstes Gefühl eine selten enge Verbindung eingingen, so daß er für viele Künstler heute zu dem wird, was Cézanne, Van Gogh und andere der ältern Generation bedeuteten.

E. C.

Varlin – Aranis Brignoni

Wolfsberg, 3. bis 26. März

Seitdem *Varlin* mit seiner großformatigen Fassadenansicht des alten Kantonsspitals einen städtischen Preis errang, sind einige Jahre vergangen, und die Ausstellung im Wolfsberg zeigte, wie sehr sich der Künstler während dieser Zeit neuen Wahrnehmungen und inneren Gesichten offenhielt. Seine Freude am Spiel mit Fassaden ist geblieben, hat sich hintergründig vertieft; er fächert sie aus wie ein Kartenspiel, über dem die Augen eines Doppelkamms wachen; er staffelt sie in den Fleischhallen-Bildern zu den Kulissen einer Vorhölle mit feixenden Teufeln, und selbst Apotheken und Cafés erhalten durch leichte Verschiebungen der Form, durch die Vorliebe für Grün und Rot etwas Anrüchiges, Kulissen für Drohung und Mord. Wo die Fassaden

fehlen und nur ein Polizist in der saugenden Perspektive langer Straßen steht, wird Varlins Sinn für die Architektur unwirklich, erinnert an Bilder aus Cocteaus «Orphée»-Film, und der «Regen in Ascona» ist von monotoner Trauer erfüllt.

Varlin sieht Fassaden überall, mit einem gespenstisch dahinter wuchern den und kichernden Leben: seine Porträts, oft großartig im Aufbau, im Erfassen eines Umrisses, sind nicht Karikaturen, sondern korrekte Ansichten stadtbekannter Persönlichkeiten – nur daß in vielen Zügen sich die Linie selbständig gemacht hat, eine Art Bildnis des Dorian Gray formend, wahrer und enthüllender als das Alltagsgesicht des Trägers – dies nicht nur bei den Porträts, sondern auch bei den Aktbildern, die zu makabrer Lust geschaffen scheinen.

Die Vitalität Varlins, die sich in der Nähe des Todes die stärksten Kräfte holt, führt den Künstler zu Bildern von sehr unterschiedlicher Qualität – doch gibt es darunter einige, in denen Säure des Denkens und künstlerischer Wille sich virtuos die Waage halten: wir denken an die Werke aus Venedig oder an den «Schrank» mit seinem Wirbel von Farbe links im Bild und der souveränen Leere rechts, an das Porträt der Mutter – alles Gemälde, von denen eine künstlerisch gebändigte, herrliche Unruhe ausgeht.

Im Untergeschoß stellte *Aranis Brignoni* Bilder aus, in denen sich die pointillistische Technik ihres Gatten ins Gesellschaftliche wandte, mit einer Vorliebe für die friedlichen Dinge des Daseins: nähende Frauen, Gärten, spanische Landschaften. Die Ansicht eines spanischen Bauernhofes in seiner zarten Verflechtung von Orange und Hellblau hinterließ den stärksten Eindruck.

U. H.

Arthur Hurni

Galerie Kirchgasse, 18. März bis 2. April

In der Galerie Kirchgasse, unweit des Großmünsters, zeigte der 1903 geborene Berner, der seit 1950 in Genf wohnt, eine Kollektion von Bildnissen, Landschaften, Stadtbildern und andern Themen gegenständlicher Haltung. 1953 hatte Arnold Rüdlinger ihn gemeinsam mit Ricco und Hans Schwarzenbach in eine seiner Berner Kunsthallenausstellungen aufgenommen und mit der Koordination die Art Hurnis gekennzeichnet: Umkreis der peinture naïve. Naiv stimmt insofern, als offen-

sichtlich kein professionelles Training dieser Maläußerung zugrunde liegt. Die autodidaktische Darstellungstechnik begnügt sich mit unkomplizierter Räumlichkeit und einfacher Flächenhaftigkeit, in denen sich die verschiedensten Eindrücke von Vallotton zum frühen Picasso oder auch zu Beaudin (mit einem leichten Einschlag von Utrillo und auch von Buffet) spiegeln. Das Ergebnis sind Gebilde halb elegant, halb primitiv melancholisch, halb gebaut, halb ins Malerische gewendet, immer aber sehr stark nach dem Ausdruck, nach einem sehr in die Augen springenden Ausdruck orientiert. Der Zug zur originellen Abbreviatur ist offenbar, ebenso der Zug zum Sensitiven und zum Spielerischen, das zum Geistreichen tendiert. Irgend etwas von «sweet» (nicht im kitschigen Sinn) liegt in der Luft. So ist das Ganze mehr persönlich als eigentlich künstlerisch, denn es fehlt – wenigstens wie mir scheint – diejenige Vertiefung in den Arbeitsprozeß, die das Vitale der Kunst zu Tage fördert. Das Wesen der Malerei Hurnis liegt in verschiedenen Stufungen des Reizes, daher auch die Neigung zum Illustrativen. Den Schlüssel mag die Vorgesichte Hurnis geben, der, ehe er mit über dreißig Jahren zur Malerei überging, Globetrotter, Schauspieler, Taxichauffeur und Versicherungsgestellter gewesen ist. Damit soll nichts gegen den Maler gesagt sein. Im Gegenteil: das Erleben in verschiedenen Bezirken der Existenz hat die Voraussetzungen für bildhafte Äußerungen gegeben; die gestalterische Durchdringung bleibt das Sekundäre.

H. C.

Jean-Georges Gisiger

Galerie Beno, 30. März bis 27. April

Gisiger, der während der Wintermonate in Paris, in der übrigen Zeit in Eplinges bei Lausanne arbeitet, ist primär Plastiker. Früher bei Beno und im vergangenen Sommer auch in Biel hatte man abstrakte Skulpturen in Stein gesehen, die sich durch klare Konzeption auszeichneten. Auf die Auseinandersetzung mit dem Volumen – Gisiger hat vor kurzem in die Fassade einer Garage in Lausanne derartige Volumina eingesetzt, die seine Begabung für eigentliche Architekturplastik unter Beweis stellen – folgt der Schritt zur Durchforschung des Raumes mit Flächen verschiedener Art und mit gleichsam linearen stabartigen Gebilden, die wie Gliedmaßen mit den Flä-

chen verbunden sind. Gisiger zeigte in der Ausstellung kleinformatige Maquetten zu solchen für die Ausführung in Eisen gedachten plastischen Gebilde. Er steht damit in einem allgemeinen Entwicklungstrend, innerhalb dessen er zu individueller Formgebung gelangt. Zwei Vorstellungskomplexe werden anvisiert: die Artikulation des Raumes durch Gebilde, die in den verschiedensten Winkeln zueinander stehen; es entsteht dabei Bewegung, wie beim Durchpfügen des Wassers mit dem Ruder Bewegung entsteht. Das zweite ist die Schaffung von Gebilden symbolischen Gehaltes, für die mir die plastische Skizze «Ode au soleil» als besonders geglückt erscheint.

Auch in den Zeichnungen schreitet Gisiger weiter. Wie bei den Plastiken spürt man, wie der Künstler – und damit ist er mit vielen anderen verbunden – auf gültige und verstehbare Zeichen zielt, auf eine Formensprache, die nicht nur als solche lebt und wirkt, sondern deren Gebilde begrifflich oder gefühlsmäßig etwas Bestimmtes bedeuten in dem Sinne, daß sich der gestaltende Mensch mit ihnen auszusprechen und sich mitzuteilen vermag. Diesen einfachen, fundamentalen Formen von geometrischer Abkunft verbindet Gisiger auf einigen Blättern freie organische Formen, die pflanzlichen Assoziationen ihr Dasein verdanken mögen. Auf diesen Blättern tritt eine Unbefangenheit in Erscheinung, der der Betrachter willig und gerne folgt. Hier zeigt sich ein Weg oder ein Seitenweg, der reiche künstlerische Möglichkeiten bietet.

Bei den Collagen Gisigers weiß man nicht recht, sind sie lustig oder sind sie etwas trockene Nachzügler. Was man sicher weiß, ist, daß auch sie mit dem Spiel räumlicher Beziehung hantieren, und von da aus gesehen sind sie interessant. Auf jeden Fall spürte und sah man bei der kleinen Ausstellung überall Arbeit im Werden. Die Dinge lebten wirklich, und das allein verdiente schon unsre volle Aufmerksamkeit.

H. C.

auf einen Weg begeben hatte, zu dem viele kein rechtes Vertrauen fassen konnten. Aber es schien klar, daß hier die Arbeit ernst genommen wurde. Trotz einer gewissen Penetranz und trotz einer unheimlich glatten, ölichen Technik, die zwischen «altmeisterlich» und altmodischem Farbdruck stand. Die neue Ausstellung zeigte, daß Grab verbissen, aber nicht verkrampt seinen Weg weiterverfolgt. Die Maltechnik ist gleich geblieben; sie hat nach wie vor, grotesk zu sagen, etwas Nazarenisches und damit etwas Abseitiges, was in unserer Zeit, in der das Material der Farbe selbst eine so starke Faszination auf Maler der verschiedensten Richtungen ausübt, befremdend wirkt. Aber im Essentiellen der Bildvorstellung und der Gestaltung ist Grab weitergekommen. Die Bildthemen verzichten auf «originelle» Assoziationen. Formgedanken und Formbeziehungen werden zum Bildinhalt, der nach wie vor auf scharfen Kontrastierungen sich aufbaut. Die Erfindungskraft ist ungemein lebendig, und bei einigen Bildern gelingen Lösungen, die überzeugen und in ihrer Frische, Direktheit und Klarheit, mit der die Grundzüge der Komposition sich mit Strukturen verweben, das betrachtende Auge «erfreuen». Das Dekorative spielt gewiß eine Rolle, und man könnte sich von Grab ausgezeichnete Plakate vorstellen, in der Art mancher Plakate Ernsts, zu dem überhaupt eine Analogie vorzuliegen scheint. Aber dieses Dekorative, so sehr es gefährden mag, erscheint mehr und mehr dem Bildganzem integriert; die Bilder Grabs an dieser Gefahr aufzuhängen, wäre nicht richtig.

Man darf natürlich von einem solchen Künstler nicht erwarten, daß er auf Anhieb ein zweiter Max Ernst sei, wie man überhaupt das Schaffen junger Kräfte zwar nach den höchsten Maßstäben messen, es aber nicht mit den Werken der großen Meister unsrer Zeit totschlagen darf. Man sollte zustimmen und ermuntern, wenn ein junger Mensch so intensiv hinter seiner Arbeit her ist, wie wir es bei Walter Grab bemerken.

H. C.

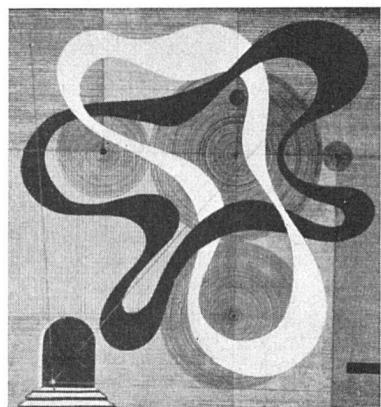
Walter Grab

Galerie Palette, 11. März bis 7. April

Als der 1927 geborene Zürcher Maler Walter Grab vor etwa zwei Jahren an der gleichen Stelle seine Bilder mit surrealistischen Überraschungs- und Erschreckungsinhalten zeigte, sah man einen jungen Kauz vor sich, der sich

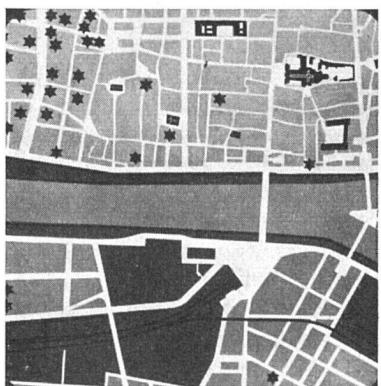
Pariser Kunsthchronik

Die jährliche Wohn- und Architekturausstellung (Exposition de l'Habitation) des Salon des Arts Ménagers wurde dieses Jahr auf dem beschränkten Felde des Jardin des Selves vor dem Grand Palais abgehalten. Der Ge-



Walter Grab, Bild Photo: W. Baumann

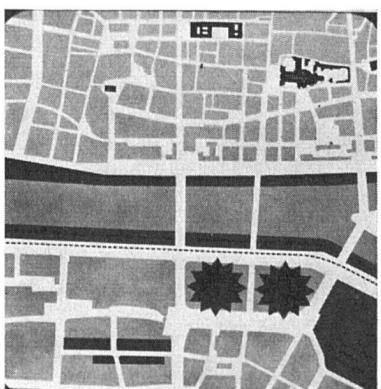
samtplan (Arch. Hervé de Looze) war sorgfältiger ausgearbeitet als in den vergangenen Jahren. Das Bauministerium (M. R. L.) zeigte dort in einem separaten Pavillon neben Bebauungsplänen und urbanistischen Projekten hauptsächlich Leistungen des vergangenen Jahres. Die Zahl der im Jahre 1954 gebauten Wohnungen ist nun doch auf die respektable Zahl von 200 000 herangewachsen, und für das Jahr 1955 sind 250 000 Wohnungsneu-

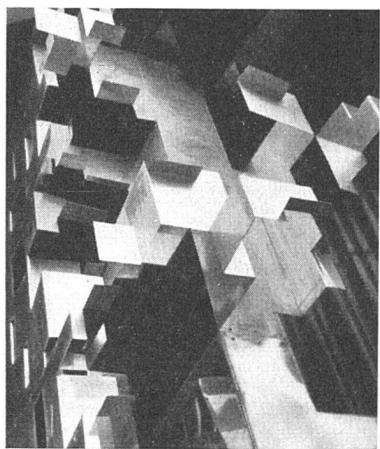


Rouen. Stadtplan vor den Bombardierungen

Rouen. Plan des Wiederaufbaus. Das Industriegebiet auf dem linken Seineufer (unten) wird teilweise in Wohnquartiere umgewandelt. Alle Verwaltungen des Départements und der Stadt werden um die neue Präfektur angeordnet, was dem neuen Quartier seinen Charakter gibt.

Photos: M. R. L.





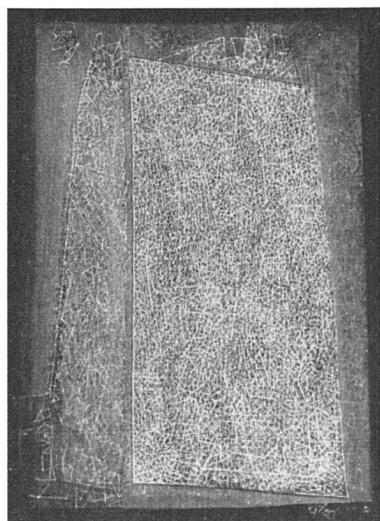
François Stahly, Aluminiumplastik an der Fassade des Pavillons Paris-Match. Exposition de l'Habitation, Paris 1955.

Photo: Leni Iselin, Paris

bauten vorgesehen. (Zum Vergleich: im Jahre 1949 wurden mit Mühe 50 000 Wohnungen gebaut.) Die hauptsächliche Demonstration der Ausstellung galt dem sogenannten Secteur Industrialisé. Es ist dies ein vom Staat finanziertes Bauprogramm, das durch Standardisierung der Bauelemente und deren serienmäßige Herstellung die Baukosten bedeutend senkt und die Bauzeit verkürzt. Bemerkenswert war ferner an der Ausstellung des Ministeriums eine städtebauliche Darstellung des hervorragenden Urbanisten M. Auzelle, der diesen Sektor des Ministeriums leitet. Es wurde hier gezeigt, nach welchen Prinzipien das Ministerium den Wiederaufbau von Le Havre, Valenciennes, Rouen und Lorient lenkt.

«La Maison Electrique» (Arch. Marcel Roux und Yves Roa) zeigte einige gute Beispiele moderner Wohnarchitektur

Mark Tobey, New York Tablet, 1946
Photo: Rogi-André, Paris



und eine eingehende Demonstration der Elektrifizierung des Wohnwesens. Dieser Pavillon wird mit einigen Veränderungen an der internationalen Wohnausstellung in Helsingborg (Schweden, Juni 1955) aufgestellt werden.

Zu erwähnen sind ferner: der Pavillon «Elle» des jungen Architekten Claude Parent aus der Gruppe «Espace», der «Pavillon du Bois», wo René Herbst eine gute kanadische Beteiligung präsentierte, und schließlich die fünfte Ausstellung «Formes Utiles» der «Union des Artistes Modernes» (U.A.M.). Der gut aufgemachte Katalog zeigt fast ausschließlich eine internationale Zusammenstellung von modernen Türklinken und Türschlössern und ist ein nützliches Dokument.

Im Garten der Wohnausstellung wurde zum zweiten Male versucht, die moderne Plastik in einen lebendigen Bezug zum modernen architektonischen Schaffen zu bringen. Neben Plastiken von Calder und Zadkine, die den zentralen Platz belebten, waren Plastiken von Etienne Martin, Simone Longuet-Boisecq, Laszlo Szabo, Jacobsen und Gerdur im Baukomplex inbegriffen. Ein Innengarten japanischer Inspiration des bekannten englischen Gartenarchitekten Page war mit zwei Steinplastiken von Gilioli geschmückt.

Unter den Ausstellungen der Wintersaison galt das Interesse der Ausstellung von Ben Nicholson im Musée d'Art Moderne, dem graphischen Werk von André Derain in der Bibliothèque Nationale; den «peintures-objets» von Fautrier in der Galerie Rive Droite; den neuen Bildern von William Stanley Hayter bei Denise René; den Papiers collés von Henri Laurens bei Berggruen; der ersten größeren Einzelausstellung von Emile Gilioli bei Denise René; den neuen Bildern von Palazuelo in der Galerie Maeght. Eine Überraschung für Paris war die Ausstellung des Amerikaners Marc Tobey bei Jeanne Bucher. Nicholson-Fautrier und Palazuelo-Tobey gäben, gegenübergestellt, ein eigenartiges und in mancher Hinsicht bezeichnendes Bild der heutigen abstrakten Uneinigkeit. Konstruktion und Intuition, Formalismus und willentlich geförderte Formlosigkeit versuchen sich hier an den Grenzen unserer künstlerischen Aufnahmefähigkeit oder unserer farbig-lyrischen Reizbarkeit. Die künstlerische Dichte spürt man – wenn auch sehr gegensätzlich – gleicherweise bei Palazuelo und bei Marc Tobey.

Die Ausstellung «Pérennité de l'art Gaulois» ist samt ihren anspruchsvollen didaktischen Absichten in einer unzu-

länglichen Präsentation steckengeblieben, bei der niemand mehr klar sah. Der Versuch einer antiklassischen Kunstbetrachtung und Kunstwertung, wie sie hier André Breton und Charles Estienne skizzieren, ist sicherlich bemerkenswert und bezeichnet wahrscheinlich ein sehr wesentliches Bewußtwerden eines neuen Verhältnisses zur Vergangenheit. Doch erweckte diese Ausstellung den Anschein, als ob überhaupt alles, was in der internationalen modernen Kunst – auch in der spanischen, deutschen, russischen, ja asiatischen – Bedeutung und Gewicht hat, auf keltische Ursprünge zurückgeführt werden sollte. Sehr zu empfehlen ist aber das hervorragende Buch von Lancelot Lengyel, «L'Art Gaulois», das viel mehr als diese Ausstellung eine eigentliche Entdeckung der Kunst der Gallier einleitet.

In der Generalversammlung der Gruppe Espace wurde die im September in Zürich projektierte Espace-Ausstellung mit Interesse kommentiert. Ferner gab hier Christian Chéreau ein Exposé der Beteiligung der Gruppe Espace an der im Juni im Parc de St-Cloud stattfindenden Ausstellung «Formes et Techniques du Bâtiment».

F. Stahly

Holländische Kunstchronik

Nichts Vergnüglicheres für Augen und Geist, nichts Unterrichtenderes zugleich als eine Museumsreise durch Holland. Neben all dem Unvergänglichen, das die Sammlungen bergen, wird dem Reisenden, der mühelos in halbstündiger Fahrt von Zentrum zu Zentrum gelangt, jederzeit so viel Neues in glänzend organisierten Ausstellungen dargeboten, daß er das gastliche Land vollgesogen wie ein Schwamm verläßt.

Der März war besonders ergiebig. Ein kunstgeschichtlicher Leckerbissen mag voranstehen: die englische Landschaftsmalerei im Museum Boymans zu Rotterdam (Leitung: J. Ebbing, Wubben). Es bedurfte einjähriger Vorbereitung durch ein englisch-holländisches Team, dem als wohl berufener Kenner Prof. E. K. Waterhouse angehörte, um eine so dichte Präsentation der Entfaltung englischer Naturauffassung und -darstellung zwischen 1740 und 1850 zustandezubringen. Wieviel Qualität und malerische Noblesse von Wilson und Gainsborough, die ihr Land noch mehr oder weniger durch die Brille Claudes sehen, bis zu

Constable, der dann die originäre Sicht bringt, zu Turners visionärem Luminarismus und schließlich zu Samuel Palmer, der die Schweise Constables sentimentalisiert und sich in seiner «Größe» wohl nur Engländern erschließt.

Das Museum Boymans konnte es sich leisten, gleichzeitig mit dieser aufwendigen Ausstellung den Bildhauer Marino Marini mit 40 plastischen Werken nebst Malereien vollgültig zur Schau zu stellen. Den gewichtigsten Platz in dieser Auswahl nahm meines Erachtens die «Miracolo»-Serie ein: Ein Urweltpferd, das im Aufbäumen wie ein Dinosaurier anmutet, wirft seinen Reiter ab, der nun, im rechten Winkel zum Pferdeleib, kläglich in alle Ewigkeit drei Fuß hoch über dem Boden aus- harren muß. Ein unheimlicher und symbolischer Einfall, zweifellos.

Von hier ist es nur ein Schritt zur anti-klassischen Walpurgisnacht, welche die surrealistische Bildhauerin Germaine Richier entfesselt (Stedelijk Museum, Amsterdam). Man hat die plastische Materie entschwert, gehöhlten, durch Luftraum ersetzt – die Bronzen der Richier hingegen gemahnen an jene Lamen genannten antiken Gespenster, die bei leisester Berührung zerstüben. Morbidité sacrée! Da ist zum Beispiel der «Torero», ein revenant ohne Kopf, mit geöffnet-verwesender Leibeshöhle; gemessenen Schritts schleift er den Stierschädel hinter sich her; andere Herrschaften scheinen aus Schlammbädern aufzutauchen. – Gekoppelt mit dieser Ausstellung sah man etwa dreißig von den imaginären Architekturen und fliehenden Räumen der Portugiesin Vieira de Silva, von denen die letzten infolge expressionistischer Vergrößerung der Handschrift leider nicht mehr standhalten.

Das Stedelijk Museum zeigte gleichzeitig eine reichhaltige, sehr gut ausgewählte Franz-Marc-Ausstellung.

Besondere Beachtung verdient das Van-Abbe-Museum der Philips-Stadt Eindhoven. Unter der Leitung seines Direktors E. L. L. de Wilde legt es langsam eine hervorragende Sammlung des 19. und 20. Jahrhunderts an; erst kürzlich gelang die Erwerbung zweier so wichtiger und berühmter Bilder wie «L'Equipe de Cardiff» von Delaunay und «Hommage à Apollinaire, Cendrars, Walden» von Chagall. – Wir sahen dort eine große Dufy-Retrospektive und eine Kollektivschau Manessiers, die neben den Bildern Kirchenfenster und sogar Meßgewänder für Karmeliter-Priester enthielt. Das Schaffen Manessiers gehört zweifellos zum Bedeu-

tendsten und Geheimnisvollsten heutiger Malerei. Nur aus der katholischen Gläubigkeit des Künstlers zu verstehen, überzeugt diese Malerei doch gerade durch die Konsequenz, mit der sie heute jede direkte Illustration der Heiligen Schrift (die noch das Emmaus-Bild von 1944 künstlerisch beeinträchtigte) vermeidet. Arbeiten wie die «Nächtliche Meditation» (1952) und «Per amica silentia lunae» (1954) sind große Bilder von heute, und das heißt Formereignisse – und enthalten dennoch einen unverkennbar religiösen, man möchte sagen gregorianschen Klang.

Für das Ende dieses Überblicks sparten wir uns das bedeutendste Ereignis: die Mondrian-Ausstellung im Haag (Gemeentemuseum). Wer Augen hat zu sehen, wird hier in dem manchmal verlachten Esoteriker fraglos den neben Van Gogh größten modernen holländischen Maler erkennen. Wie Van Gogh hat er sich langsam aus impressionistischen und symbolistischen Anfängen zu der ihm auferlegten Botschaft durchgerungen; wie Van Gogh besaß er das Pathos des Gläubigen, der die Welt verbessern, den Menschen helfen wollte. Mit der historischen und kritischen Distanz von 1955 erkennen wir in den Tafeln seines definitiven Stils die wahren Meditationsbilder unserer Zeit. Sicher sind sie nicht so simpel, wie es den Anschein hat: Maler können den Laien belehren, daß hier im puren pedantischen Anstrich gleichviel Mühe und Meisterschaft steckt wie anderswo in brillanter peinture. Diese Tafeln zeigen, was die Grundelemente des Gestaltens aus sich allein können, und das betrifft nicht allein das Formale. Es ist etwas Magisches dabei; denn woher käme sonst die tiefe, zeitvergessene Ruhe, die einem das konzentrierte Anschauen schenkt. Wer es fühlt, kann an diesen Bildern sein Leben ordnen. G. S.

lich in den Dienst moderner Kunst stellt, hat sechs Zürcher Künstler eingeladen. Die Ausstellung, bei deren Eröffnung der Mailänder schweizerische Vizekonsul Dr. Brunner die zahlreich erschienenen Kunstreunde und die eigens nach Mailand gereisten Künstler begrüßte, fand ein sympathisches Echo, das auch in verschiedenen Ankäufen zum Ausdruck kam. Cassutos Gallerie ist ein kleines Meisterwerk des jungen italienischen Architekten Vittoriano Viganò. Vorzüglich die Raumteilung, bei aller Einfachheit lebendig die Verwendung der technischen Einrichtungen als Elemente der Aufteilung der Wände und Räume, gut die Belichtung, die eine Mischung von Natur- und Kunstlicht ermöglicht. In dieser Umgebung, in der neben den jungen Italienern die europäische Moderne zu Hause ist, haben die sechs Zürcher Künstler gute Figur gemacht. Die Gruppe hat sich zufällig gebildet, ohne daß ein spezielles künstlerisches Glaubensbekenntnis den Kitt bildete. Trotzdem zeigte sich eine gewisse Einheitlichkeit; sie liegt in dem unprätentiösen Ernst und in der Tendenz beschlossen, den angeschlagenen Problemen auf den Grund zu gehen, die bei allen sechsen in Erscheinung tritt. Zürcherische Merkzeichen zu suchen, wäre falsch. Bei allen handelt es sich um zeitbestimmte Aufgabenstellung ohne besondere nationale oder regionale Akzentuierung. Cassuto hat weise disponiert, indem er jeden der Maler mit 10 bis 12 Arbeiten repräsentierte. So erschien jeder als profilierte Gestalt. Dalvit war mit Arbeiten vertreten, die vor zwei und drei Jahren entstanden sind und auch in Mailand originell wirkten. Jacob, Kaufmann und Ely Wiskemann zeigten ihre ernste und lebendige Auseinandersetzung mit verschiedenen Arten unfigürlicher Gestaltung. Koch, der Bildhauer, überraschte mit einer Reihe farbig sehr dichter Blätter, die eine starke malerische Begebung erkennen lassen. Große malerische Direktheit sprach aus den Bildern und farbigen Blättern des Ältesten der Gruppe, des 1907 geborenen Werner Frei. Er bewegt sich in der Nähe der Wege eines Wols oder eines Hans Hartung, wobei auch Rückgriffe auf den frühen Kandinsky zu erkennen sind. Die Farbe besitzt außerordentliche Tiefe und Leuchtkraft, die Formprägung bedeutende Spontaneität. Hier scheint ein malerisches Talent heranzuwachsen, das einen ursprünglichen Trieb, malerische Vorstellungskraft und Mut besitzt. Die Ausstellung soll nach Cassutos

Mailand

Sei Pittori Svizzeri

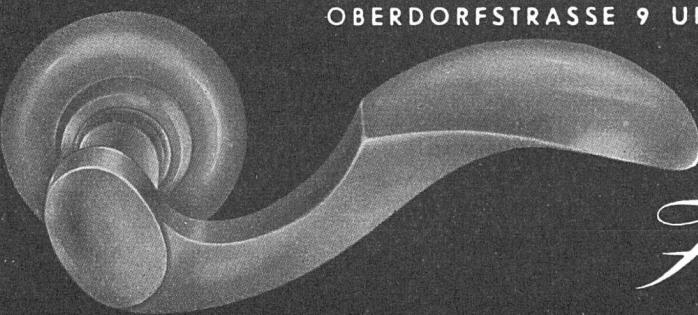
Oskar Dalvit, Werner Frei, Emanuel Jacob, Willy Kau-mann, Oedön Koch, Ely Wiskemann
Galleria del Fiore, 19. bis 30. März

Der Leiter der unfern der Brera gelegenen Galleria del Fiore, Luciano Cassuto, ein außerordentlich initiativer Typ, der sein Unternehmen grundsätz-

Ausstellungen

Arbon	Schloß	René Seyssaud	1. Mai – 31. Mai
Basel	Kunstmuseum	Graphik von Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Munch	2. April – 14. Mai
	Kunsthalle	Die Kunst des 20. Jahrhunderts aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln	6. April – 15. Mai
	Gewerbemuseum	Esther Mengold – Louise Weitnauer Teehaus und Tempel in Japan	30. April – 30. Mai 3. Mai – 29. Mai
Bern	Kunstmuseum	Charles Giron Aus den ersten 100 Jahren der Buchdruckerkunst	15. März – 15. Mai 22. April – 12. Juni
	Kunsthalle	Junge Berner Künstler	14. Mai – 12. Juni
	Gewerbemuseum	Die Gärten in der Schweiz	14. April – 12. Mai
	Galerie Verena Müller	Paul Mathey	21. April – 11. Mai
		Anni Vonzun – Ellisif	14. Mai – 5. Juni
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Paul Hogg	23 avril – 15 mai
Genève	Musée Rath	Marguerite Seippel – Arthur Morard	23 avril – 15 mai
	Athénée	Marcel Poncet Hans Fischer Willy Sutter	21 mai – 19 juin 23 avril – 18 mai 21 mai – 16 juin
Glarus	Kunsthaus	Johann Gottfried Steffan	24. April – 22. Mai
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler	Massimo Campigli – Marino Marini Maurice Barraud – Wilhelm Gimmi Marius Borgeaud	2 mai – 21 mai 23 mai – 11 juin 5 mai – 4 juin
	Galerie Paul Vallotton	Peinture d'aujourd'hui – Alain Garnier	29 avril – 5 juin
	La Vieille Fontaine	Sektion Zürich GS MBA	
Luzern	Kunstmuseum	Irene Kuratle	17. April – 22. Mai
Rorschach	Heimatmuseum	Walter Jonas	1. Mai – 28. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	XXIV. Ausstellung der GS MBA 1955	23. April – 30. Mai
	Olmahalle	Walter Bodmer	8. Mai – 19. Juni
	Galerie im Erker	Deutsche Impressionisten: Liebermann – Corinth – Slevogt	3. Mai – 2. Juni
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Kunstausstellung Zürich-Land Internationale Marionetten-Ausstellung	23. April – 24. Juni
		Wilhelm Rüdy	
Winterthur	Kunstmuseum	Ben Nicholson	3. April – 15. Mai
	Gewerbemuseum	Francis Bott	14. Mai – 12. Juni
	Galerie ABC	Von der Reklamemarke zum Silva-Bild	5. Mai – 28. Mai
Zürich	Kunsthaus	«Der Sturm» – Otto Nebel	20. April – 22. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Sandro Alexander	23. April – 30. Mai
	Buchhandlung Bodmer	Lagage	14. April – 15. Mai
	Galerie Beno	Fred Troller	22. April – 15. Mai
	Galerie 16	Ernst Schüpfer	2. Mai – 4. Juni
	Galerie du Théâtre	Maurice Barraud	18. Mai – 15. Juni
	Galerie Wolfsberg	Franz Brütschlin	2. Mai – 14. Mai
	Orell Fülli	Leonhard Meißner	30. April – 28. Mai
			5. Mai – 2. Juli
			5. Mai – 28. Mai
			30. April – 28. Mai
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

Plänen die erste verschiedener internationaler Gruppen sein. Kann sein, daß die Galleria del Fiore auf diese Weise zu einer Tribüne wird, auf der man vielleicht nicht den großen Kanonen, aber den für die Vermittlung der Kunst so wichtigen regionalen Persönlichkeiten und Gruppen wird begegnen und sie in ihrer Bedeutung wird messen können.

H. C.

Tagungen

Delegiertenversammlung und Hauptversammlung des Schweizerischen Kunstvereins

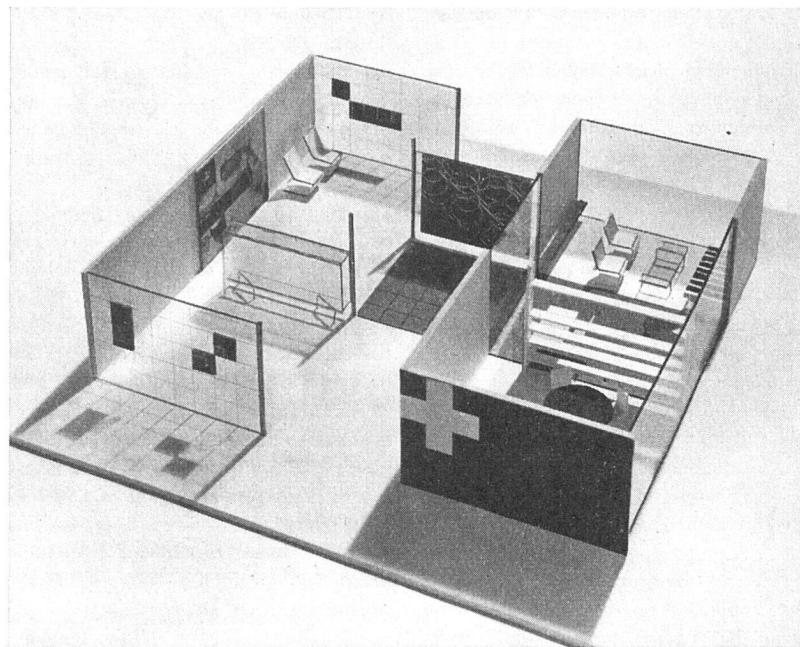
Am 19./20. März fand in Zürich die diesjährige Delegiertenversammlung mit anschließender Hauptversammlung des Schweizerischen Kunstvereins statt.

Die Traktandenliste der *Delegiertenversammlung*, an der zwanzig Vertreter von dreizehn Sektionen teilnahmen, betraf die Wahl des neuen Geschäftsausschusses, die Fortführung und Herausgabe des Schweizer Künstlerlexikons sowie erste Pläne für Ausstellungen im Jubiläumsjahr 1956.

Der Geschäftsausschuß war neu zu bestellen, da der bisherige Präsident, Prof. Dr. Max Huggler, Bern, der Aktuar Dr. W. Schieß, Basel, und der Quästor Werner Bär, Zürich, turnusgemäß ausschieden. Als neuer Präsident des Schweizerischen Kunstvereins wurde Werner Bär, Zürich, gewählt, als Quästor und Aktuar Dr. Ch. Leuthardt, Basel, und Dr. H. Wagner, Bern. Die Herren H. von Tscharner und A. Graf – Vertreter der Sektionen Graubünden und Thurgau – sind als Beisitzer für ein weiteres Jahr bestätigt worden. Dem ausscheidenden Vorstand wurde im Namen des SKV für seine verdienstvolle Arbeit, seine Initiative und für die vortreffliche Durchführung der verschiedenen Ausstellungen der Dank ausgesprochen.

Die Herausgabe des *Schweizerischen Künstlerlexikons*, die zu den Hauptaufgaben des SKV gehört, soll einem neuen Bearbeiter anvertraut, die Arbeit in vier Jahren abgeschlossen werden. Zur finanziellen Sicherstellung des Unternehmens sind verschiedene Stiftungen und Institutionen um Beiträge zu ersuchen.

Unter *Verschiedenem* wurden der übliche Beitrag an die Unterstützungs-kasse für schweizerische bildende



Schweizer Pavillon an der Internationalen Ausstellung für Architektur, Inneneinrichtung und Kunstgewerbe in Helsingborg (Schweden), veranstaltet von der Stadt Helsingborg und Svenska Slöjdforeningarna. Entwurf: Alfred Altherr, Arch. BSA, Zürich. In Verbindung mit dieser Ausstellung findet vom 21. bis 23. Juni ein Kongreß statt über das Thema: *Good Design for Everybody – Realität oder Utopie?*

Photo: Hans Finsler SWB, Zürich

Künstler sowie ein außerordentlicher Zuschuß an die Zeitschrift *WERK*, das offizielle Organ des SKV, bewilligt. 1956 wird der SKV auf sein 150jähriges Bestehen zurückblicken können. Da im nächsten Jahr zugleich wieder die Nationale Kunstausstellung fällig ist, wird der neue Geschäftsausschuß dem Bundesrat das Gesuch unterbreiten, Organisation und Durchführung des Salons 1956 dem SKV zu übertragen. Zofingen, der Gründungsort des SKV, wünscht für das Jubiläumsjahr 1956 ebenfalls eine Ausstellung, über die noch zu beraten sein wird.

Auf Anregung eines Basler Kunsthändlers wird der SKV bei den eidgenössischen Behörden für die neuerrliche Gleichsetzung von Kunstwerken «mit gebrauchter Ware und Occasionsware» ein Protestschreiben einreichen.

Im Anschluß an die Delegiertenversammlung fand – erstmals wieder seit neun Jahren – eine *Hauptversammlung* der Mitglieder des SKV statt, die nach Zürich zu einem gemeinsamen Besuch der Etrusker-Ausstellung eingeladen waren. Die zahlreich erschienenen Mitglieder wurden durch Prof. Dr. A. von Salis, Herrn und Frau Dr. H. Jucker-Scherrer und Dr. P. Portmann mit großer Kenntnis in die Welt des noch immer rätselhaften Mittelmeervolkes eingeführt. Ungleichen künstlerischem Wert und verschiedenste Einflüsse

verraten, schließen sich Plastik, Malerei und Kleinkunst doch zu einem unlösbaren Ganzen zusammen, und es ist lobenswert, daß die Organisatoren der eigentlichen Ausstellung einen didaktischen Teil angegliederten, der über die verschiedenen Bereiche der etruskischen Kultur Aufschluß gab. Nach einem Apéritif, der den Gästen vom Kunsthause Zürich offeriert wurde, fand im Foyer des Kongreßhauses ein Bankett statt. Prof. Huggler, der zahlreiche Ehrengäste begrüßen durfte, wies in seiner Ansprache auf die ursprüngliche Bedeutung des SKV hin, der während mehr als fünfzig Jahren die einzigen Ausstellungen zeitgenössischer Schweizer Kunst durchgeführt hat. Ferner ist ein Künstlerarchiv geschaffen und 1905–1917 das Schweizer Künstlerlexikon herausgebracht worden. Durch die Initiative des SKV ist eine Unterstützungs-kasse für schweizerische bildende Künstler zustandegekommen. Nach dem Dank an alle, die die Bestrebungen des SKV unterstützt haben und weiterhin unterstützen, übergab Prof. Huggler das Wort Werner Bär. Der neue Präsident würdigte die Verdienste seines Vorgängers und zog dann in humorvoller Weise einen Vergleich zwischen der etruskischen Welt und der neuzeitlichen Kunst. Als dritter Redner wies Regierungsrat Dr. E. Vaterlaus, der auch im Namen des anwesenden Stadtpräsidenten Dr. E. Landolt