

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 5: Zentren des Gemeinschaftslebens

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

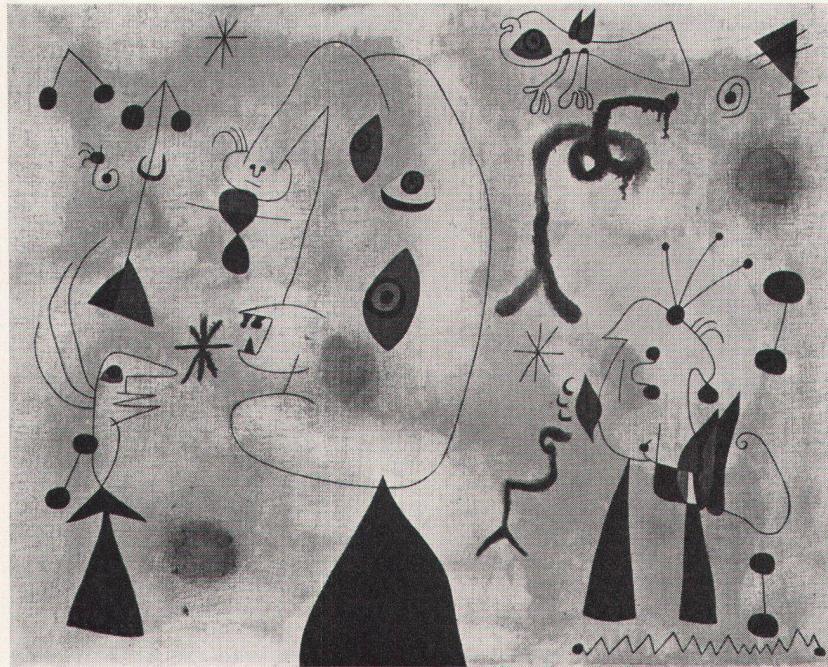
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 03.02.2026

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



Joan Miró, Personnages, oiseaux, étoiles, 1946
Photo: Christian Baur, Atelier Moeschlin, Basel

übernimmt – das lag ebenso klar vor einem wie die Erkenntnis, daß es bei Miró nicht nur unnötig, sondern geradezu falsch ist, Hintergrundes zu suchen, Symbole finden und erklären zu wollen oder gar mit dem Unterbewußten zu operieren. Dies gilt nicht nur für die Zeit der Hochblüte des Surrealismus, aus der ja einiges mit den genannten Zielen Geschaffenes zum Vergleich zur Verfügung steht, dies gilt auch für den zweiten Hauptteil, das großartige, reife Spätwerk Mirós.

Aber, was tut man, wenn man in einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst sich nicht zum Grübeln, Deuten, Symbol-Enträtseln veranlaßt fühlt? Mag sein, daß die vorangehende Ausstellung in der Basler Kunsthalle, die der «Japanischen Kalligraphie» und der «Westlichen Zeichen», den Boden für die Aufnahme Mirós noch in ganz spezieller Weise bereitet hat – jedenfalls bewirkte diese Ausstellung etwas ganz anderes beim Besucher. Rüdlinger hatte sie so begabt gehängt, daß sie von Anfang bis zum Schluß einem fröhlichen rhythmischen Gesang gleichkam, daß sie den Besucher erhob, trug, ihn so unmittelbar in die allerbeste Laune versetzte, daß er sich nicht schämte, den seit Jahrzehnten als abgeschmackt verpönten Satz «Heiter ist die Kunst» wieder in seine alten Rechte einzusetzen.

Klee, auf dessen Verwandtschaft mit Miró immer wieder hingewiesen wird und dessen Einfluß bei der Entstehung des Miróschen Alphabets unverkennbar ist, wirkt hier im Vergleich wie der weise, lebenserfahrene Philosoph dem heiter unbefangen und irgendwo lausbubenhaft sein amüsantes Spiel treibenden Kinde gegenüber. Denn genau darin liegt der große Zauber der Miróschen Malerei: daß selbst dann, wenn er sich «sophisticated», skurril, boshafte gibt, das Lachen nicht aus Schadenfreuden kommt, nicht zum teuflischen Gekicher wird und das Leben nie verletzt wird.

Liegt hierin die Wohltat, das Erhebende von Mirós schöpferischer Tat, so liegt deren Größe und Genialität darin, daß Miró mit seinem verhältnismäßig kleinen Formenalphabet immer neue Bildgeschichten, neue menschliche Situationen und Form-Konstellationen zu schaffen weiß. Darin – wie in manchem anderen noch – dem genialen Zeichner Saul Steinberg verwandt, überholt er ihn doch bei weitem durch die außerordentliche malerische Intensität, den Reichtum seiner Farbanwendungen. Davon zeugten nicht nur eine Reihe von Meisterwerken, sondern die Ausstellung als Ganzes, in der man Mühe hatte, ein schwaches Bild zu finden. Selbst die – wiederum der Entwicklung bei Klee verwandte – dramatische Steigerung im Spätwerk, die bei Miró eigentlich eine gefährliche Klippe sein müßte, wird in außerordentlich schöner Weise im Monumentalen aufgefangen und gemeistert. m. n.

Ausstellungen

Basel

Joan Miró

Kunsthalle

24. März bis 29. April

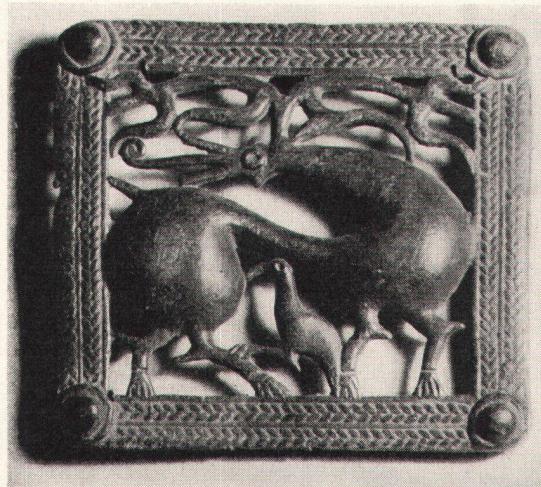
So glanzvoll und reich wurde Mirós Kunst wahrscheinlich selten, in der Schweiz jedenfalls noch nie so dargeboten wie in dieser Ausstellung. Man sah wohl in den letzten Jahren da und dort, vor allem natürlich in Paris, eine Handvoll neuerer Werke, nie aber gab es einen derartigen Überblick, der über 150 Katalognummern verfügen darf, worunter allein 85 Bilder, 12 Plastiken, 10 Keramiken. Dabei wurde Vollständigkeit nicht einmal angestrebt. Rüdlinger schuf die Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Galerie Maeght in Paris, dem Palais des Beaux-Arts in Brüssel und dem Stedelijk Museum in Amsterdam und verteilte dann die Akzente folgendermaßen: eine kurze Einleitung zeigte Beispiele für Mirós Anfänge, die tastenden Versuche, die über eine pastose «schöne» Stillebenmalerei, eine duftig-leichte Landschaftsschilderung zum Verarbeiten des Kubismus (zehn Jahre nach dessen Entstehung) mit dekorativen, matissehaften Flächenornamenten führten und dann um 1924 zum eigentlichen persönlichen Stil durchbrachen. Die wenigen Beispiele genügten vollauf, den ersten Hauptteil – die Werke der Zwanzigerjahre – verständlich zu machen: das Herauswachsen der Miróschen Bildsprache mit einem kompletten persönlichen Formenalphabet – aus den Formmöglichkeiten, die von der zeitgenössischen Kunst in reicher Auswahl angeboten wird. Und wie Miró dabei das Angebot des Kubistischen ebenso ausprobiert wie das von Dufy und Matisse, wie er sich in jenen berühmten Zwanzigerjahren zunächst wie ein ernsthafter und «gelernter» Surrealist gibt, in Wirklichkeit aber nur die surrealistische Technik, mit assoziativen Formen zu arbeiten,

Goldschmuck der Völkerwanderungszeit

Gewerbemuseum

10. März bis 6. Mai

Für die Dauer von sechs Wochen und mit einem außerordentlichen finanziellen Einsatz für die Transport- und Versicherungskosten hat das Basler Gewerbemuseum eine komplette Museumsabteilung – die seit 1935 im Besitz des Römisch-Germanischen Museums in Köln befindliche Sammlung des Freiherrn von Diergardt – bei sich aufgenommen. Das Museum wurde im letzten Krieg zerstört, ist noch nicht wieder aufgebaut worden, und deshalb ist die Sammlung Diergardt bereits verschiedentlich auf Auslandsreisen geschickt worden. So wurde sie in Tournai, Brüssel und Leyden gezeigt. Bei den gegebenen Umständen wäre gegen diese Auslandsreisen der Museumsabteilung nichts zu sagen, hätten die Kölner Besitzer die Leih-



1



2

1
Gürtelaufsatz, Bronze. Skythisch2
Adlerfibel, Bronze. Gotisch
Photos: Maria Netter, Basel

gabe nicht mit einer unglücklichen Hypothek belastet: die annähernd 1400, meist kleine Schmuck- und Waffenstücke umfassende Auswahl der Sammlung Diergardt wird nur ausgeliehen, wenn sie in den schweren, mit der ganzen Muffigkeit altmodischer Museumspräsentation belasteten Vitrinen aus Eichenholz gezeigt wird. In diesen Vitrinen ist die Sammlung zudem auf Pultdächern fest montiert, möglichst axialsymmetrisch natürlich, so daß dem Aussteller die Möglichkeit gar nicht offensteht, das Sammlungsgut in vernünftiger, moderner und geschmackvoller Weise zu zeigen. Und da die Kölner außerdem die Vitrinen abschließen und den Schlüssel mit nach Köln nehmen, besteht nicht einmal die Möglichkeit, diese zum Teil sehr schönen Gold-, Silber- und Bronzarbeiten – deren besonderer Reiz in der Kombination des Metalls mit eingelegten bunten Steinen und Glasfluß liegt – richtig mit künstlichem Licht zu beleuchten. (Vorbildlich ist dagegen die schlichte Eisen-

vitrine, in der die in Basel gefundenen Vergleichsstücke aus dem Historischen Museum ausgestellt werden.)

Dazu kommt eine absolut unzureichende Beschriftung, die in den meisten Fällen sogar auf die Angabe des Fundortes verzichtet, so daß die Ausstellung, im ganzen gesehen, nicht gerade anziehend wirkt und den Zugang zu der merkwürdigen und phantastischen Welt des Metallhandwerks zur Völkerwanderungszeit eher erschwert denn erleichtert. Eine kleine Erleichterung zum Verständnis bedeuten immerhin die an den Wänden aufgehängten Übersichtstafeln mit den Wanderwegen der Stämme – der Langobarden, Ost- und Westgoten, der Burgunder, Franken und Kelten usw. – und ihrer Siedlungsgebiete. Außerdem hilfreich sind auch die großformatigen Photographien, in denen die in anderen Sammlungen befindlichen bedeutenden Stücke dieser Epoche gezeigt werden.

So zeigt sich, daß die Sammlung Diergardt ihre Bedeutung vor allem der Breite ihres Sammlungsgebietes verdankt und – mit Ausnahme der Krone von Kertsch und einiger weniger Einzelstücke – nicht den hervorragenden Einzelfunden. Sie bietet sich deshalb auch ihrem Inhalt nach mehr als Studien- denn als Schausammlung an. Sie ermöglicht Einblicke und Vergleiche in die auch künstlerisch turbulenten Verhältnisse jenes Zeitabschnitts, der um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. beginnt und mit der Kaiserkrönung Karls des Großen 800 n. Chr. seinen Abschluß findet. Mehr oder weniger barbarische Stämme dringen in die Bereiche der alten antiken und östlichen Kulturen ein, bemächtigen sich nicht nur des Landes, sondern auch der Metalltechniken seiner Bewohner, des Goldes, der Edelsteine und der Handwerker. – Sie schmücken sich mit großen auffallenden und prunkenden Schmuckstücken und legen mit dieser «neureichen», zunächst barbarischen Adaptation der Formenwelt der alten Kulturen den Grundstock zur Entwicklung der mittelalterlichen Kunst in Europa.

Besonders interessant ist dabei, wie dominierend bei diesen Völkern der Drang zum phantasievollen Abstrahieren und Stilisieren aller naturalistischen Formen ist. Leider erlaubt die ungenügende ausstellungsmäßige Verarbeitung des reichen Materials nicht, diese allgemeinen Feststellungen nach einzelnen Volksstämmen, Zeiten und Orten zu differenzieren.

m. n.

Etienne Hajdu

Galerie d'Art Moderne

3. März bis 5. April

Zufällige Zusammentreffen sind oft die aufschlußreichsten. Ein Zufall wollte es, daß kurz vor Eröffnung der Basler Ausstellung des in Paris lebenden, aus Rumänien gebürtigen, aber früh schon naturalisierten Bildhauers Etienne Hajdu ebenfalls in Basel ein urgeschichtlicher Vortrag stattfand, bei dem in prächtigen Farbaufnahmen die Waffen und Geräte der steinzeitlichen Jägernomaden unserer Gegenden gezeigt wurden. Messer und Schaber, Harpunen und Schlagwerkzeuge – alles aus Stein und mit Stein zugeschlagen. Knapp 24 Stunden nach dieser Demonstration fand man die gleichen Formen wieder – die gleichen Harpunen und Werkzeuge, diesmal aus glattem, zum Teil marmornem Gestein, in Hajdus Werk. An den Wänden hingen riesige Reliefs aus Kupferblech oder Bronze, mit Buckeln und Tälern; das gelehrte Publikum sprach andächtig von «plastisch-räumlichen Beziehungen und kühnen Neuschöpfungen», während man im Grunde nichts anderes vor sich hatte als ins Riesige vergrößerte Reliefs, wie sie beim Abrollen orientalischer Siegelzylinder zu entstehen pflegen.

Obschon der Begriff des Plagiats hier nicht am Platz ist, denn weder die steinzeitlichen Jägernomaden noch die alten Babylonier können noch ihre Urheberrechte geltend machen, muß man bei dieser Art von Plastik doch mit aller Schärfe auf die aus zweiter Hand geschaffene Formenwelt hinweisen. Im Unterschied zu Picasso zum Beispiel, der, wenn er Amphoren töpfert, das griechische Vorbild nicht verschleiert, sondern paraphrasiert, vergröbert Hajdu einfach durch die Vergrößerung des Maßstabes. Und da die dabei entstehenden Formen nicht zu einem neuen, eigenen Leben erblühen – was ja trotz der Ableitung an sich möglich wäre –, wird mit solcher Art Kunst nur Verwirrung geschaffen. Wieder bekommen alle jene oberflächlich mit der Geschichte philosophierenden Fest- und Vernissagedner Gelegenheit, das Klischee von der «inneren Verwandtschaft» unseres «Atomzeitalters» mit der Formenwelt der primitiven Ur- und Frühgeschichte unserer Kultur dem erstaunten Publikum zu servieren.

m. n.

Bern

«a 56» – Elf Architekten stellen aus

Galerie Klipstein & Co.

3. März bis 7. April

Diese Veranstaltung war ein besonders erfreuliches Ereignis auf dem sonst so ruhigen Sektor der Architekturausstellungen. Elf Vertreter der jungen Berner Architekten-Generation haben sich zusammengefunden, um dem Publikum von Stadt und Land ihre Arbeiten zu zeigen, und erfreulicherweise war der Besuch ein sehr reger, auch nach der stark besuchten Eröffnungsfeier vom 3. März. Auch die Tagespresse nahm gebührend Kenntnis von der von frischem Geiste durchwehten Ausstellung, wobei allerdings der Berichterstatter des «Bund» die aus der Eröffnungsansprache des Schreibenden herausgepickten Gedanken mit etwas zu eigenwilligen Akzenten versah.

Die Ausstellung hat bewiesen, daß es heute in Bern einen begabten und einsatzbereiten Architektennachwuchs gibt, und darüber freut man sich ganz besonders. Von dessen frischer Initiative dürften manche Impulse auf das sonst eher etwas ruhige und sich in gewohnten Bahnen bewegende Architekturgeschehen unserer Bundesstadt übergehen.

Von den elf ausstellenden Architekten, von denen fünf in der Arbeitsgemeinschaft des «Atelier 5» zusammengekommen sind, ist Niklaus Morgenthaler, der sich um das Zustandekommen der Ausstellung besonders verdient gemacht hat, der älteste und an ausgeführten Bauten reichste. Er zeigte die klar gegliederten technischen Bauten der «Zementwerke Därligen AG», eine umgebaute Weinhandlung und das Projekt für ein Ferienhaus für Herrn Eberhard Kornfeld, den Leiter der Firma Klipstein & Co. Dieses Projekt fand allerdings beim Walliser Heimatschutz kein Gehör und wurde zurückgewiesen, was nicht nur Morgenthaler, sondern allen Jungen deutlich zeigt, daß ein guter Teil ihres Einsatzes der Überwindung dieser in unserem Lande unhaltbar gewordenen Zustände gelten muß.

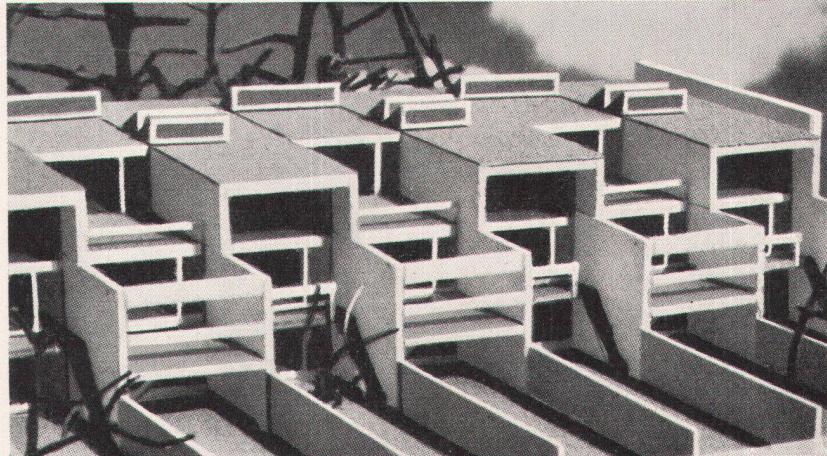
In unserer Zeitschrift (Dezember 1954) zeigten wir bereits die hübsche Feldkapelle des internationalen Pfadfinderheimes in Kandersteg von Architekt Werner Peterhans, der außerdem mit einem Schulhausprojekt vertreten war. Die eigenwilligste und auch interessanteste Arbeit war sodann das unmittelbar vor der Verwirklichung stehende Projekt für 66 zusammengebaute Einfamilienhäuser «Halen» des «Atelier 5», dem die Architekten Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg, Hans Hostettler und Alfredo Pini angehören. Es handelt sich um eine aufgelockerte Aneinanderreihung von schmalen, aber tiefen Haustypen mit räumlich differenzierten Grundrissen, wobei Vorgärten und Terrassen durch Mauern gegen nachbarliche Einblicke geschützt sind. Das Ganze kommt in eine leicht abfallende Waldlichtung zu stehen und verspricht eine für die Schweiz nicht nur neuartige, sondern auch sinnvolle Wohnbaurealisation zu werden. Alfred Gysin zeigte unter anderem sein mit dem ersten Preis ausgezeichnetes Wettbewerbsprojekt für die «Eglise de la Ste-Croix» in Sierre. Die Anlehnung an Ronchamp ist offensichtlich, zeigt jedoch eine durchaus persönliche Lösung, gegen die allerdings in letzter Stunde der Bischof von Sitten Verwahrung eingelegt hat. Auch hier müssen also wiederum zeitraubende Schritte zur Rettung einer guten Sache unternommen werden! Rolf Siebolds Projekt für ein Ferienhaus am Langensee war gut durchdacht und klar in Grundriß und Aufriß. Edwin Rausser konnte bereits mit einem verwirklichten Ferienhaus ebenfalls im Tessin aufwarten, und Rudolf Werder zeigte sein demnächst zur Ausführung gelangendes sehr sympathisches Projekt für ein Primarschulhaus in Schloßwil.

1

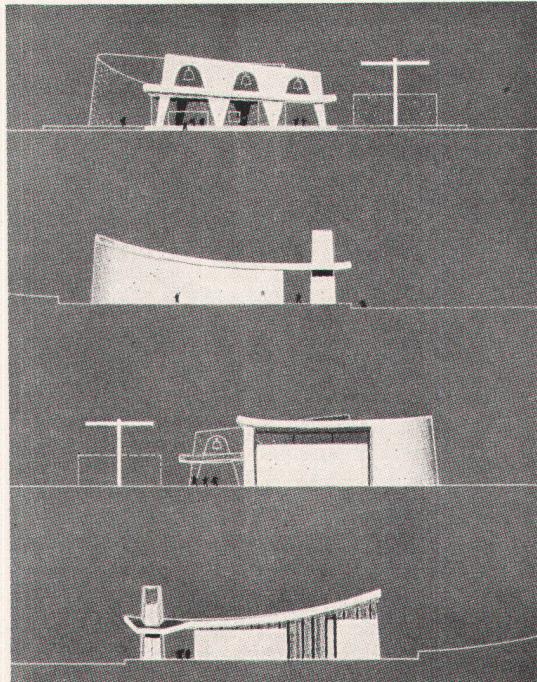
Reihenhäuser Siedlungsprojekt «Halen» bei Bern. Atelier 5: Architekten E. Fritz, S. Gerber, R. Hesterberg, H. Hostettler, A. Pini

2

Wettbewerbsprojekt (1. Preis) für die katholische Heiligkreuzkirche in Siders. Alfred Gysin, Architekt, Bern/Siders



1



2

Die Ausstellung enthielt, wie man sieht, Arbeiten der verschiedensten Aufgabenstellungen. Die elf Architekten stellten sich dadurch in sehr vielfältiger und volles Vertrauen erweckender Weise vor. Mit Interesse und Spannung wird man das weitere Schaffen dieser jungen Berner Architekten verfolgen.

Daß diese Architekturausstellung in der Galerie Klipstein & Co. (vormals Gutekunst & Klipstein) stattfand, weckte die folgende, nur kurz zu erwähnende interessante Erinnerung: Im Jahre 1912 zog der heute verstorbene frühere Inhaber, Herr Klipstein, als junger Mann mit dem jungen Le Corbusier – damals noch der unbekannte Charles-Edouard Jeanneret – durch den Balkan bis nach Athen und Konstantinopel, eine Studienreise, die bekanntlich für Le Corbusiers Künstlerlaufbahn zu einem entscheidenden Erlebnis wurde.

Herrn Eberhard Kornfeld gebühren für das durch die Veranstaltung dieser Ausstellung bewiesene große und freundschaftliche Verständnis für das Schaffen der jungen Berner Architektengeneration unumwundene Anerkennung und aufrichtiger Dank.

Alfred Roth

Moderne Schweizer Bildniskunst

Kunsthalle

2. März bis 2. April

Thematisch angelegte Ausstellungen wecken sonst das Bedenken, daß das stoffliche Interesse sich vor das rein künstlerische stelle. Das Thema der Bildnismalerei und Porträtbüste aber führt in so ausgesprochenem Maße zu den grundlegenden Aufgaben der Kunst und ins Zentrum der schöpferischen Kräfte, daß der Fall hier anders liegt. Das Bildnis ist immer vollgültiges Bekenntnis und Spiegelbild einer Innenwelt; in ihm strömen künstlerische und zeitbedingte Kräfte gleicherweise zusammen. Gleichzeitig mit dem dargestellten Modell manifestiert sich das Menschenkunst des Künstlers selber in einer sehr direkten, sinnfälligen Form; wie kaum einem andern Zweig der Malerei und Plastik ist es der Bildniskunst auch gegeben, eine hohe Stufe des Geistigen zu repräsentieren und zugleich volkstümlich zu sein.

Die Ausstellung in der Berner Kunsthalle bewahrheitete durch ihr hohes Niveau wie auch durch ihre starke Wirkung in die Breite in vollem Maße diese Sonderwerte der Porträtmalerei und Bildnisplastik. Sie vereinigte eine Auslese von etwas über 130 Werken und bot damit einen Ausschnitt neuerer Schweizer Kunst, wie er unsere nationale Art treffend widerspiegeln und in der ruhigen Ausbreitung reifer, unproblematischer Leistungen sehr wohltuend wirkte. Da man die Möglichkeit hatte, für diese Schau die besten Namen der Schweizer Kunst der letzten fünfzig Jahre einzusetzen – von Hodler, Vallotton, Giacometti, Buri und Amiet bis zu Surbek, Schnyder, Morgenthaler, Barraud, Blanchet, Gubler und vielen andern –, so ergab sich eine Art klassischer Bestand, der in manchem Sinne museal wirkte, nämlich im Sinne des Gültig-Gewordenen, der Auslese, die Vergangenheit und Gegenwart vollwertig vertritt.

Großen und größten Erscheinungen der Bildniskunst, wie man sie ausgesprochen national-schweizerisch nennen darf, stand man gleich in der Vorhalle gegenüber. Mit Hodler, Buri, Vallotton und einigen Baslern der «klassischen Generation» wurde hier auch chronologisch der Vorsaal geboten: eine Malerei, die mit ihrer ruhig-mäßvollen, zum Teil noch tonigdunkeln Haltung ins 19. Jahrhundert zurückwies und die Nachwirkung der großen Porträtierten, wie Buchser, Anker und Stauffer-Bern, zeigte. Den Schritt ins Neue machte hier vor allem Hodler

mit seinen wuchtigen, energievollen Umrissen und expressiven Haltungen sichtbar. Dessen Selbstporträt von 1916 wurde mit seiner Verdichtung aller im Porträt wirksamen Kräfte gleichsam zu einer innersten Zelle der Ausstellung. – Die organische Fortsetzung und Ausweitung des Gedankens dieser Ausstellung ließ sich in den anschließenden Seitenkabinett verfolgen. Hier fand die ältere Basler Schule mit Paul Basilius Barth ihren bekanntesten Vertreter. Das vornehme, maßvolle Grau kennzeichnete die farbige Skala seines frühen «Doppelbildnisses» und kehrte auch auf einem um dreißig Jahre später entstandenen Selbstbildnis wieder, als schöne Konstante dieses Maleriums. Weiterhin dominierten in diesem Raum Giovanni Giacometti und Cuno Amiet, beide mit den Merkmalen einer förmlich auflockernden Koloristik, wie sie Ausdruck der Weltfreude und visuellen Potenz sind und die große europäische Bewegung der Aufhellung in der Malerei, der zunehmenden Spontaneität und Auflockerung kennzeichnen. Mit Blanchet und Auberjonois wurden anschließend zwei charakteristische Welsche eingesetzt. Im gleichen Raum trat man auch erstmals der Plastik gegenüber, die in dieser Ausstellung stark mitzählte. Mit Büsten von Karl Geiser, Hermann Hubacher und Hermann Haller wurde eine eindrucksvolle Vertretung schweizerischer Bildnisplastik geboten, wie sie in den letzten Jahrzehnten das Feld beherrschte; im weiteren fanden sich plastische Werke von Otto Charles Bänninger, Max Fueter und Alexander Zschokke.

Der Mittelsaal konnte mit einem Ensemble von Malern besetzt werden, die in der heutigen Kunst als starke Einzelpersönlichkeiten hervortreten und zugleich einen über sie hinaus gültigen Stil repräsentieren, so Ernst Morgenthaler (dessen 1924 entstandenes «Knabenbildnis» auch heute frisch und sprühend wirkt und den Malstil des Künstlers vollgültig in sich schließt), ferner Max Gubler, Albert Schnyder und Wilhelm Gimmi mit Werken aus verschiedenen Schaffenszeiten, die oft an kontrastierenden Beispielen die Weite der Auffassung und die Varietät der Ausdrucksmitte beim gleichen Künstler zeigten. Martin Lauterburg, Johann Peter Flück und im weiteren Surbek, Pellegrini, Hans Berger, Maurice Barraud und Marguerite Frey-Surbek, Otto Meyer-Amden mit einer guten Dokumentierung seiner eigenartig sich entwickelnden Reihen, dies sind von den bekanntesten Namen, die sich im weiteren einfanden. Blieb man sich im ganzen auch stets bewußt, daß es in der ganzen Veranstaltung nur um Andeutungen und Proben und nirgendwo um Vollständigkeit oder letzte Folgerichtigkeit gehen konnte, so befriedigte doch die schöne Schauwirkung der Ausstellung; auch konnte bis zu einem gewissen Grade mit jedem Stück Malerei, Plastik und Graphik eine sprechende Dokumentierung eines Künstlers und einer ganzen Richtung geboten werden, nach denen der Kunstfreund leicht auf ein größeres Ganzes zu schließen vermochte.

W. A.

Peter Siebold

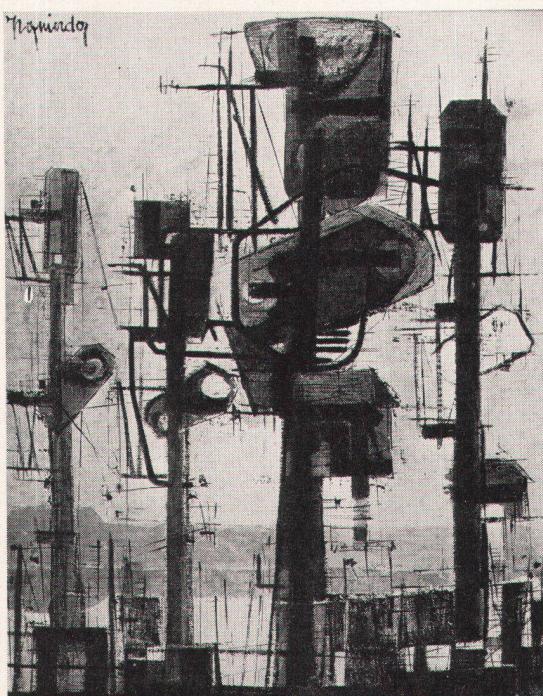
Anliker-Keller

1. bis 24. März

Eines der stärksten und eigenartigsten bildhauerischen Talente der jungen bernischen Generation ist der heute in Genf tätige Peter Siebold. An zahlreichen Kollektivausstellungen hat er sich über einen persönlichen Gestaltungs-willen und zunehmende formale Sicherheit ausgewiesen. Man wird ihn der expressiven Richtung zuzählen können, die vom Natureindruck ausgeht, der subjektiven Deutung jedoch breiten Raum gewährt. Wenn Siebold öfters schon seine Begabung zum Monumentalen bewiesen hat, so



1



2

1
Pablo Picasso, Arlequin, 1917. Musée d'Art Moderne, Barcelone
Photo: Jean Arlaud, Genève

2
Izquierdo, Sémaphores

hielt er sich in seiner Sonderschau im Anliker-Keller – dem intimen Raum entsprechend – vor allem an das mittlere und kleine Format und besonders an das dekorative Stück. Auf dem letzteren Gebiet zeigte er in einer großen Zahl von Mosaiken einen neu und originell wirkenden, praktisch leicht verwendbaren Typ, der zur Ausschmückung von Außenmauern oder Hallen- und Treppenräumen dient und frische, markante Wirkungen erzielen wird. Katzen, Hühner, Hähne und anderes kleineres Getier ist dabei in kräftigen Umrissen und dezidierten Farben in die Fläche eingesetzt, und zwar zum Teil freistehend, so daß das Motiv sich als Ausschnitt knappster Art darbietet. Die Wirkung ist sehr lebhaft und munter. Siebold zeigte daneben in der Kleinplastik freudige Beweglichkeit und die Gabe, in schlanken, sparsamen Linien das Typische einer menschlichen Haltung auf eine einfache Formel zu bringen. W. A.

Chronique genevoise

Sous le titre «Picasso et l'art hispano-américain contemporain», le Musée d'Art et d'Histoire a présenté pendant six semaines plus de trois cents œuvres provenant de la III^e Biennale hispano-américaine de Barcelone, du Musée d'Art Moderne de Barcelone et de collections privées. Il va sans dire que l'attrait principal de cette exposition devait être l'ensemble consacré à la jeunesse de Picasso, c'est-à-dire à cette période qu'on a baptisée «Picasso avant Picasso». Malheureusement, des promesses n'ont pas été tenues, des prêteurs se sont dérobés à la dernière minute, de sorte que les toiles importantes n'étaient pas aussi nombreuses qu'on l'avait espéré. Les deux salles réservées au célèbre peintre andalous ont néanmoins recueilli un beau succès.

La plupart des pièces étaient datées de 1897 à 1904; elles furent donc exécutées par l'artiste entre seize et vingt-trois ans.

L'influence de Toulouse-Lautrec y est prépondérante, corrigée d'ailleurs parfois par un curieux pointillisme, comme c'est notamment le cas dans la fameuse «Naine» de 1901. Tantôt le dessin apparaît ferme, nerveux, sinuieux, le mouvement est donné par le raccourci ou la simplification du geste, tantôt il s'estompe au profit de la couleur qui se fait expressive, notamment dans les pastels, suggère un climat, une atmosphère. A la limite de cet art naturaliste, on trouve certaines gravures, certains dessins comme le «Café» de 1900, par exemple, qui fait penser à Steinlen. Une nature morte du musée de Barcelone, datée de 1901, nous montre un autre aspect de l'art de Picasso à cette époque, une espèce d'intimisme, la recherche d'un élément de liaison entre les éléments de la composition, un peu à la Bonnard, et cette liaison semble être réalisée par la dominante de bleu qui régit l'ordonnance des objets, détaillée l'espace. Avec le portrait du peintre Junyer, de 1901, et surtout le double portrait de 1903 que reproduisait l'affiche, nous entrons en plein dans la «période bleue»: le bleu mange tout, épaisse le fond, dramatise les tableaux, confère aux figures une noblesse en même temps qu'une misère étranges. Seule, dans la seconde toile, une fleur rouge sombre, aux lèvres de la femme, apporte un mince élément de lyrisme.

A ces œuvres de la première jeunesse, qui comportent en outre une série de caricatures étonnantes, portraits-charges d'amis qui annoncent l'esprit de certains portraits cubistes, on a joint, clou de l'exposition, un «Arlequin» de 1917, grand tableau de tons doux et purs, qui allie un dessin précis, ingresque, à une recherche de modelé – notamment dans les mains – très curieuse. Sur un fond gris que

coupe une tenture rouge, l'habit d'Arlequin fait vibrer à peine ses losanges verts, bleus, rose pâle.

Une large place avait été faite également à deux grands amis de Picasso: le peintre Nonell, peu connu hors d'Espagne, et le sculpteur Manolo. L'art du premier, très influencé par Steinlen et Daumier, nous a valu une étonnante série de portraits sombres, très travaillés, d'un naturalisme expressif, modelés avec fougue. Les bronzes de Manolo, presque tous de petites dimensions, sont des œuvres fortes, sensuelles, aux rondeurs nourries; les portraits de toreros, en revanche, expriment le mouvement, l'ardeur, avec un minimum de moyens mais une rare intensité.

La place nous manque ici pour détailler les œuvres de la Biennale hispano-américaine. Disons simplement qu'on y a trouvé un peu de tous les genres, un peu de toutes les influences, un peu de toutes les écoles. Aucun artiste représenté ne nous a paru particulièrement original. Les recherches abstraites les plus récentes, elles-mêmes, n'échappent que difficilement aux modèles de Klee, Miró, Hartung. Signalons pourtant une curieuse étude de «Sémaphores» par Izquierdo, et la poursuite d'un style monumental qui semble propre à l'Amérique latine, par A. Valencia (Colombie) et O. Guayasamin (Equateur), ainsi que par l'Espagnol M. Aleu. Du côté des sculpteurs, il faut mentionner d'abord l'Uruguayen Serrano, à la fois classique et novateur de formes, la Péruvienne S. Polac, qui nous rappelle Max Bill, l'Espagnol A. Ferrant, dont les statuettes évoquent un mode soumis au mystère du geste, à la symbolique du mouvement humain.

A la Galerie Motte, on a pu voir une intéressante exposition de peintures sur verre espagnoles des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles groupées sous le titre un peu conventionnel de «Naïfs espagnols». Pourquoi ne pas parler plus simplement d'art populaire? Il s'agissait, en effet, de tableaux exécutés par de modestes artisans, des moines, des paysans, des «peintres de miracles» comme on les appelait.

La collection de M. Andrès Laszlo est charmante. Les saints et les saintes sont dessinés d'un trait simplifié, habile, habillés de robes ou de manteaux aux couleurs vives, posés sur des fonds très décoratifs, souvent semés d'énormes fleurs rouges du plus heureux effet. Le souci de la mise en page, tout comme celui du détail ornemental, est constant chez ces peintres anonymes. Mais à côté de ces œuvres statiques, on en trouve aussi qui abordent le

1
Exposition Romande d'Architecture, Lausanne
Blick in die Ausstellung
Photo: M. Vuillemin & D. Dorsaz, Lausanne



mouvement avec des moyens divers, qui vont de l'envol lyrique à la Tintoret, comme telle figure de «Saint-Michel», toute de feu et d'or, à la décomposition par plans superposés, dans la manière des miniatures persanes.

Le côté oriental de certaines de ces compositions n'est d'ailleurs pas le moindre attrait de cet art soumis à de nombreux procédés d'expression. On en a découvert les vertus et la fraîcheur avec autant d'étonnement que de plaisir.

On ne saurait terminer cette chronique sans parler encore brièvement de l'exposition de J.-F. Liegme, qui a eu lieu à l'Athénée. Cet artiste traverse actuellement une crise, et il est difficile de discerner déjà dans quelle voie sa peinture va s'engager. Certaines toiles comportent encore des éléments figuratifs, voire naturalistes, traités avec une grande précision. D'autres semblent vouloir affirmer une vision toute personnelle du monde: l'abstraction n'y est pourtant pas encore franchement abordée. Les couleurs sont souvent sales, la matière sèche, maigre, le dessin hérissé, les plans morcelés; on manque d'air et d'espace. Le détail fait perdre de vue l'ensemble, surtout quand il est trop «chatouillé», comme c'est souvent le cas. Mais ces critiques visent, on l'a dit, un art de transition. Le tempérament authentique de Liegme transparaît presque toujours dans ses œuvres les plus incertaines, et il n'est pas douteux qu'on se trouve là en présence d'un peintre qui peut faire honneur, demain, à sa génération, s'il sait se discipliner et prendre parti avec plus d'autorité. P.-F. S.

Lausanne

Exposition Romande d'Architecture

Comptoir de Lausanne
10. Februar bis 4. März

Diese sehr instruktive Ausstellung fand in der schönen, auf beiden Seiten verglasten neuen Halle über dem Haupteingang des Comptoir de Lausanne statt. Ihr Hauptzweck bestand darin, das Besucherpublikum einzuführen in das vielschichtige Aufgabengebiet des Architekten und des Bauingenieurs und in deren spezifische Arbeitsweise. Der erfreulich rege Besuch der allerdings nicht einmal einen ganzen Monat dauernden Ausstellung bewies, daß die vermehrte Kontaktnahme von Architekt, Ingenieur und Publikum auch von Seiten des Laien durchaus gewünscht wird. Ähnliche Veranstaltungen sollten daher ganz allgemein in vermehrtem Maße angestrebt werden, natürlich auch in der deutschen Schweiz. Die Organisatoren der Lausanner Ausstellung darf man zu dieser Veranstaltung und zu ihrem Erfolge aufrichtig beglückwünschen.

Etwas überrascht war allerdings der aus der deutschen Schweiz hingereiste Besucher, daß die Genfer Fachleute nicht zur Teilnahme eingeladen wurden. Die «Exposition Romande d'Architecture» beschränkte sich auf Arbeiten aus den Kantonen Waadt, Wallis, Neuenburg, Freiburg und aus dem Berner Jura.

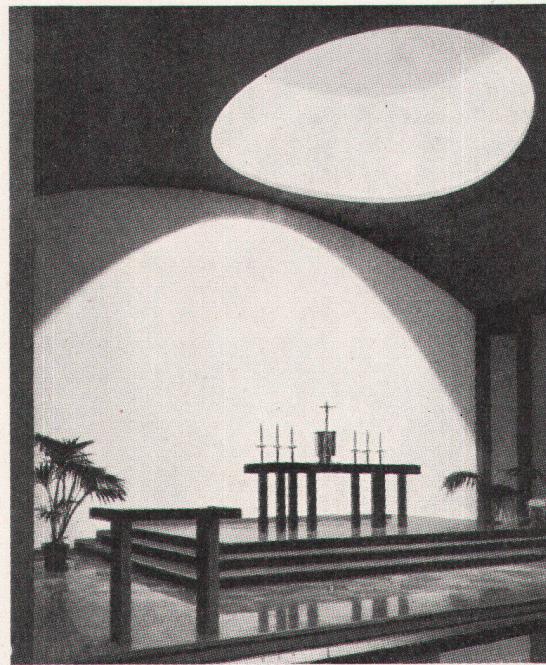
Veranstaltet wurde die Ausstellung von den betreffenden Sektionen des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins SIA, der Section romande des Bundes Schweizer Architekten BSA, in Verbindung mit den Zentralvorständen der beiden Fachverbände. Dem Organisationskomitee, das gleichzeitig auch als Auswahljury amtete, gehörten an: Prof. Jean Tschumi (Präsident), Alois Chappuis (Vevey), A. Decopet, H. R. Von der Mühl und J.-P. Vouga (Lausanne) sowie die Ingenieure Jean-Emmanuel Dubochet (Lausanne), Constantin de Charrière (La Chaux-



2



3



4

2
Ecole complémentaire professionnelle, Lausanne. Architekten: C. Brugger & F. Brugger BSA und Perrelet, Stalé, Quillet SIA, Lausanne

3
Groupe scolaire du Belvédère, Lausanne. Architekt: M. Picard BSA/SIA, Lausanne

4
Katholische Kirche in Peseux. Architekt: M. Billeter BSA/SIA, Neuenburg

de-Fonds) und Gerald Furter (Neuenburg). Den Aufbau der Ausstellung besorgte Arch. Jacques Felber (Lausanne), der gleichzeitig als Ausstellungssekretär amtierte. Die graphische Gestaltung des Plakates und des Kataloges lag in den Händen von Michel Vouga und Marion Gallioppini (Lausanne).

Bei der Auswahl der Arbeiten wurde, wie es bei einer solchen offiziellen Veranstaltung kaum anders geht, nicht einer bestimmten Tendenz der Vorzug gegeben; vielmehr sollten Qualität und charaktervolle Lösung ausschlaggebend sein. Diese Zielsetzung wurde von der Jury erfolgreich durchgeführt, und so bot sich dem Besucher eine Schau ernsthaften und gut ausbalancierten Schaffens, die der Architektur des Welschlands alle Ehre machte und dem unvorbereiteten Besucher mancherlei erfreuliche Überraschungen bot. Eine zu starke Massierung der hauptsächlich in Phototafeln, aber auch da und dort in Plänen und in Modellen wiedergegebenen Arbeiten war durch die recht geschickte luftige Aufmachung vermieden.

Der Plan der Ausstellung war gut überlegt und zielte darauf hin, dem Besucher ein möglichst umfassendes, instruktives Bild des Architektschaffens aus den letzten paar Jahren zu vermitteln, verbunden mit dem Einblick in die Schaffensweise von Architekt und Bauingenieur.

Als Einführung diente eine knappe Zusammenstellung von Photos schöner Formen aus dem Bereich der Natur und des menschlichen Gestaltens. Dann folgte die Abteilung über Regional- und Ortsplanung, um dem Laien den größeren und so wichtigen Rahmen sinnvollen Bauens aufzuzeigen. Es folgten die Abteilungen Das individuelle Wohnhaus – Mietwohnung und Siedlung – Sakrale Architektur – Schulen, Spitäler – Verwaltungsbauten – Industriebauten – Bauten für Kultur und Sport – Läden. Eine spezielle Abteilung bildeten die Arbeiten der Bauingenieure (Straßen, Stauwerke, Konstruktionen usw.) sowie die Abteilung über die Integration von Malerei und Plastik in die Architektur. Auf der Galerie war sodann ein Architektur- und Ingenieurbüro mit den notwendigen Möbeln, Apparaten und übrigen Hilfsmitteln eingerichtet. Am Wege zum Ausgang wurde noch kurz die Frage der Ausbildung von Architekt und Ingenieur erörtert (nicht verständlich genug allerdings); ferner wurde auf Sinn und Zweck und Organisation unserer Fachverbände SIA und BSA samt ihren Publikationen hingewiesen.

Es würde zu weit führen, hier auf einzelne Arbeiten näher einzutreten. Immerhin sei mit besonderer Genugtuung hervorgehoben, daß der Wohnungsbau und vor allem auch der Schulbau im Welschland in den letzten Jahren sehr beachtliche Fortschritte zu verzeichnen haben. Im Sektor Schulbau herrscht nicht nur große Aktivität, sondern es liegen auch ganz ausgezeichnete Lösungen vor (Groupe scolaire du Belvédère, Lausanne, Arch. M. Picard; Ecole complémentaire professionnelle, Lausanne, Architekten C. & F. Brugger, um nur die beiden besten zu nennen). Demgegenüber ist das individuelle Wohnhaus noch zu stark in Konventionen gefangen, wogegen auf dem Sektor Ausstellung und Sportbauten die Arbeiten der Architekten Ch. & Ch.-F. Thévenaz besondere Erwähnung verdienen.

Der gut ausgestattete Ausstellungskatalog enthält außer dem Œuvreverzeichnis 26 Phototafeln und zwei intelligente Aufsätze – der eine «De l'Architecture» von H. R. Von der Mühl und der andere «Mission de l'architecte» von J.-P. Vouga. (Im Katalog wird allerdings nirgends erwähnt, wo die Ausstellung stattfand, so daß der nicht informierte Besucher das Auskunftsbüro anrufen mußte ...)

Im ganzen bot die Ausstellung einen sehr einprägsamen und gutabgewogenen Überblick über das neuere Architektur- und Ingenieurschaffen unserer welschen Kollegen. Es

wird sich lohnen, darauf in einer kommenden Ausgabe unserer Zeitschrift näher einzutreten. Und nochmals: Unsere Fachkreise seien durch dieses neueste und erfolgreiche Ausstellungsergebnis ermuntert, Ähnliches zu unternehmen, und zwar in nicht allzu großen Zeitabständen.

Alfred Roth

Lugano

Internationale Schwarz-Weiß-Kunst

Villa Ciani

29. März bis 10. Juni

Die vierte Internationale Biennale des Schwarz-Weiß füllt mit den von 106 Repräsentanten aus 28 Staaten eingesandten 438 Blättern sämtliche Räume der Villa Ciani im Stadtgarten von Lugano. An der durch Staatsrat Galli eingeleiteten Vernissage sprach Stadtpräsident Dr. P. Pelli die Erwartung aus, daß die nächste, auch dem Völkerfrieden dienende Bianco e Nero-Ausstellung ins projektierte kantonale Kunsthau einziehen dürfe. Als Präsident der Jury, welcher neben den früheren schweizerischen Preisträgern Ernst Morgenthaler und Hans Fischer auch Henri-Georges Adam und Giuseppe Viviani angehörten, überreichte Aldo Patocchi den zehn Preisträgern die Auszeichnung: den Großen Preis (1500 Franken) dem Briten Ben Nicholson für seine Zeichnung «Interlocking», den Preis des Sonderwettbewerbs «Mensch und Maschine» (1000 Franken) dem Deutschen Mac Zimmermann, die acht übrigen Preise (zu 800 Franken) dem Finnen Aarne Aho für ein Knabenbildnis in Schabkunst, den Belgern Roger Dudant und Octave Landuyt für eine Tusch- und eine Grafitzeichnung, dem Norweger Luvig Eikaas für ein in Holz geschnittenes Pferd, dem Japaner Chimei Hamada für den Kupferstich «Elegie eines Rekruten», dem Kanadier Kazuo Nakamura für eine Tuschzeichnung «Vier Brücken», dem Polen Andrzej Rudzinski für die Radierung «Enten im Haferfeld» und dem Tessiner Enrico Manzoni für eine Landschaftszeichnung.

Gehört es nicht, wie so oft bei solchen Massendemonstrationen, ein wenig mit zu ihrem Reiz, daß der Spruch der Jury mit zu dem zählt, was den Ausstellungsbesuchern zum Ergründen animiert? Woran mag es liegen, daß gleichzeitig eine abstrakte Komposition wie die des Engländer Nicholson und zugleich ein dermaßen ins Detail versponnenes Landschaftsbild wie jenes von Manzoni bevorzugt wurden? Unverkennbar sind beide Blätter das Enderzeugnis hingebungsreicher Versenkung; nur hat Nicholson sich jahrelang um eine optimal abgeklärte Harmonie sacht aufgelockerter Gefäßkonturen bemüht, derweilen Manzoni in seiner weiträumigen Landschaft jedes Läubchen, jeden Dachziegel mit naiver Subtilität einstrichelt.

Mit diesen zwei Stilmärchen ist die Spannweite der Luganer Mostra angedeutet. In den technischen Mitteln und besonders in Kunststilen widerspricht sie ihrer regionalen Ordnung. Verwirrend Mannigfaltiges prallt immer wieder zusammen; vieles scheint eher dem Geist und Stil des alten Herrschaftssitzes Ciani und der Epoche seiner Erstellung als unserer Gegenwart entsprechen zu wollen. Ja, der breit konturierte Holzschnitt des «Pferdes» von Eikaas drängt geradezu Vergleiche mit den Felsbildern der Steinzeit auf, derweilen verschiedene Werke des Tschechen Vinzent Hloznik und des Bulgaren Behar jener Epoche zu entstammen scheinen, da dem Holzschnitt und der Lithographie lediglich die untergeordnete Textillustrationsaufgabe zubemessen war. Selbst innerhalb der Gruppe der fernöstlichen Schwarz-Weiß-Künstler distanzieren

sich die einen auffallend weit von den hochkultivierten Holzschnitten und Tuschzeichnungen der Glanzzeit, während Chimei Hamada und seine japanischen Landsleute Yoshida und Azechi surrealischen Holzschnitten eigenartige Tonwerte zu verleihen vermögen. Mit kraftbewußter Sicherheit erneuert der Amerikaner Misik Kohn und der Portugiese Ant. Lino die Ausdruckskraft des reinen Holzschnitts, Kohn namentlich in einem «Tiger», wobei die maßvolle Schraffur eine äußerst wirksame Brechung des Lichts gewinnt; Ant. Linos Landschaft «Agrigento» hält in ihrem dynamischen Schwung der geschlossenen Konturzüge den Fluß der Hügelwellen und gebrochener oder noch ragender Tempelsäulen in faszinierendem Rhythmus zusammen.

In dem breit getupften «Enten im Haferfeld» nähert der Pole Andrzej Rudzinski den Ausdruck der Radierung seltsam dem Pointillismus gewiegener Stichelkünstler an. In seinem Aluminiumstich «Karpfen» gelangt der Amerikaner Rudy Pozzatti sehr in die Nähe der beschwingten Strichfeinheiten von Hans Fischer. Hervorragend frischen die Tuschzeichnungen des Kanadiers Nakamura und des Belgiers Dudant den Gesamteindruck der diesjährigen Biennale auf. Roger Dudant vor allem mit seinen ausgewogenen Vertikalparallelen, deren Verdichtung oder licht auflockernde Lineatur den Anschein von durchfluteter Atmosphäre erwecken und in deren feiner Transparenz eine starke Vision gegeben ist. Auch Nakamura deformiert das Gegenständliche, besonders reizvoll in seiner hauchzarten Komposition «Vier Brücken».

Die Schweiz wird diesmal außer durch Manzoni durch Alois Carigiet, Ernst Graf und Rodolphe-Théophile Bossard vertreten. Die leuchtende Farbigkeit von Carigets Farbenlithographien überbietet das landschaftliche Kolorit des Park- und Seebildes vor den Fenstern. An den vier Linoleographien von Ernst Graf ist erkennbar, mit welch eindrücklicher Sorgfalt die Achtfarbenschritte behandelt sind, um die künstlerische Intention eines das Wesentliche der Landschaftsstimmung oder am menschlichen Ausdruck hervorhebenden Gestalters ins Werk umzusetzen.

An Mac Zimmermanns Lithographie «Mensch und Maschine», welcher der Sonderpreis zugefallen ist, äußert sich die Beherrschung zweier Stile im selben Blatt: naturalistisch ausgeformte Faltengewänder flankieren die Mittelgestalt aus Gitterdreiecken.

Die diesjährige Mostra wird durch je vierzehn Skizzenblätter von Picasso und Maurice Barraud bereichert, deren Züge die Bedeutsamkeit der endgültigen Werke bereits verkünden.

hs. k.

Luzern

Hermann Huber – Otto Meyer-Amden

Kunstmuseum

24. März bis 29. April

Für das Luzerner Kunstmuseum ist die vor drei Jahren gezeigte Sommerausstellung «Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts» programmäßig wegweisend geblieben, war es doch sie, die den Wunsch wach werden ließ, nach und nach auch jene Schweizer Künstler vorzustellen, die vom deutschen Expressionismus ausgingen oder ihm eng verbunden waren. Dieser kleinen Gruppe nicht in erster Linie auf Frankreich ausgerichteter Schweizer gehören Heinrich Danoth (Ausstellung 1954) und A. H. Pellegrini (Ausstellung 1955) sowie Otto Meyer-Amden und Hermann Huber an.

Mit Otto Meyer-Amden standen wir dem Werk eines verstorbenen Malers († 1933) gegenüber. Es selbst ist keineswegs tot, und es ist nicht zu zweifeln, daß es für Menschen, die solche durchgeistigte Malerei lieben und mit ihr umzugehen wissen, noch heute Offenbarungen bereithält. Auch gingen von ihm viele noch kaum gesichtete Wirkungen künstlerischer Art aus. Meist kleinformatig, fragmentarisch, eine Synthese von Abstraktion durch die Farbe suchend, bedurfte es in dieser Ausstellung nur geringen Raums – einige Vitrinen, wenige Wände. Diese Malerei führt in ein Reich ein, das nicht von dieser Welt ist: Otto Meyer-Amden sagte einmal, seine Bildmotive seien seine unwillkürlichen, inneren Bewegungen, an die er als dämonische innere Stimme, als Abbild des «Reiches Gottes» mit Gewißheit glauben dürfe. Otto Meyer-Amden ist auch für den Betrachter eine Sache des Glaubens. Seine Malerei hat etwas religiös Schwärmerisches, ist durchklungen vom Jugenderlebnis des bernischen Waisenhauses, dessen Geist durch das Bild geläutert, verwandelt uns anspricht oder abstößt. Wie die gemalten und gezeichneten Blätter in geschlossenen Vitrinen lagen, so west die Welt des Malers in geschlossenen Räumen, in die kein Luftzug dringt und Menschen und Dinge wie Traumkerzen geheimnisvoll brennen.

Bedauerlich bei der mehrere Säle beanspruchenden Schau des Œuvres von Hermann Huber war das Fehlen seines frühesten Schaffens, wir meinen die Malerei vor dem ersten Weltkrieg. Von ihm mutmaßen wir, daß es in seiner vehementeren, ausdruckstarken zeichnerischen und koloretistischen Anlage einen vom Gesamteindruck dieser Ausstellung verschiedenen Huber gezeigt hätte: nicht den bekannten, fast klassischen Schweizer Maler mit der weichen, gelösten, farbig sorgfältig gestuften Malerei, deren anmutsvollem Klang und deren perlmutterhaftem Glanz man sich nur schwer entzieht. In der Bilderfülle allerdings, wie sie diese Ausstellung zeigte, könnte man des Klangs und Glanzes auch einmal überdrüssig werden. Dafür ließ sich Hubers Entwicklung nach 1914 gut überblicken. Da war vor allem das Erlebnis Renoir, als die farbige Erscheinung zur Hauptsache und die Komposition in eine strömende Bewegung hineingenommen wird. Da war als Reaktion darauf das wieder stärker werdende Bedürfnis Hubers nach zeichnerisch exakter Wiedergabe des Objekts, da war – 1955/56 – das Betreten neuer, phantastischer Pfade, das Experimentieren mit «neuen Ordnungen», das einigermaßen überrascht bei einem den größten Teil seines Lebens in einer ruhigen, gemüthhaften Welt Beheimateten, der bis dahin nichts von einem Visionär und Apokalyptiker hatte, sondern in stiller Gärtnerarbeit dem durchaus alemannischen Baum, durch dessen Laub der Geist eines Hans Thoma weht, die blühende Farbigkeit Renoirs aufokulierte.

hb
lehrer beteiligte sich durch eine Delegation und eine große Zahl von Schülerarbeiten. In St. Gallen gelangte der schweizerische Beitrag seit der Rückkehr von Lund erstmals zur Ausstellung; er soll anschließend in andern Schweizer Städten gezeigt werden. Als Erweiterung der Schau wurde eine Reihe von Kinderzeichnungen aus dem «Internationalen Institut für das Studium der Jugendzeichnung» in Zürich angegliedert, welche die Entwicklung des zeichnerischen Ausdrucks nach Altersstufen zeigte, sowie einzelne Arbeiten aus den verschiedensten Ländern und Proben aus dem Unterricht vor 1910.

Die Ausstellung hinterließ einen außerordentlich reichen Eindruck. In allen Altersstufen wechselten Technik, Material und Format der Arbeiten, und mit wenigen Ausnahmen gewann man die Überzeugung, daß die Arbeiten durchaus echt waren, das heißt dem Wesen und den Ausdrucksmöglichkeiten der Kinder entsprachen. Einen sehr starken Einfluß haben seit kurzem die Wachskreiden mit ihren leuchtenden Farben gewonnen – ein Material, das zugleich ein wesentlich größeres Format als die üblichen Farbstifte verlangt.

Eine Ausstellung von Kinderzeichnungen weckt immer lebhaftes Interesse in allen Bevölkerungskreisen, und die Zeit, wo kindliches Gestalten als «Töcklizüg» und Phantasie als weltfern und «brotlos» betrachtet wurde, scheint weitgehend überwunden zu sein (was allerdings nicht heißt, daß in den meisten Kantonen der Zeichenunterricht gegenüber den «nützlichen» Fächern nicht einen verzweifelten Kampf um seine Existenz zu führen hätte). Gerade ältere Leute sind immer wieder verblüfft, zu sehen, zu was für Leistungen die Kinder durch einen guten Unterricht geführt werden können.

Trotz diesen beglückenden Werten solcher Ausstellungen dürfen gewisse Gefahren nicht übersehen werden. Kaum einem Betrachter wird es zum Beispiel bewußt, wie sehr er in der Beurteilung durch die dekorative Kollektivwirkung der streng in Gruppen geordneten Arbeiten beeinflußt wird, wie auch die Qualitätsauswahl hoch über dem jeweiligen Klassendurchschnitt liegt. Vor allem aber gewinnt die fertige Arbeit eine gefährlich große Wertschätzung, was sich deutlich in der Verwirrung bezüglich der Abgrenzung zwischen Kinderzeichnung und Kunstwerk zeigt. Besonders im Alter vor der Pubertät zielt das kindliche Gestalten nicht auf die «fertige» Arbeit; es bleibt vielmehr Selbztweck, entspricht spontanem naturbedingtem Ausdrucksbedürfnis. Daß sich diese grundlegende Erkenntnis auch in Fachkreisen noch nicht überall durchgesetzt hat, zeigte die Behauptung im Arbeitsheft der St.-Galler Abschlußklassen, das Ziel des Zeichenunterrichts bestehe darin, den Schüler zu befähigen, «Bilder zu machen». Daß diese Einstellung leicht dazu verführt, die Schüler im Sinn gewisser Kunstrichtungen zu beeinflussen und das natürliche Wachstum zum Dressurakt zu degradieren, liegt nahe. Die St.-Galler Ausstellung zeigte erfreulicherweise nur wenige Arbeiten dieser Art, und der Beitrag der Schweiz zur Ausstellung in Lund wurde stark beachtet und in mancher Hinsicht als vorbildlich bezeichnet.

Cz.

St. Gallen

Kinder zeichnen und malen

Kunstmuseum

10. März bis 22. April

Im August 1955 tagte in Lund (Schweden) ein internationaler Kongreß für Kunsterziehung und Zeichenunterricht, dem eine umfangreiche Ausstellung von Schülerarbeiten aller Altersstufen angegliedert war. Es handelte sich um die erste internationale Begegnung auf diesem Gebiet seit 1937, und auch die Gesellschaft schweizerischer Zeichen-

Erich Heckel

Galerie «Im Erker»

6. März bis 24. April

Ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit sich in Dresden eine Gruppe junger Künstler zusammensetzte, um ihrem gemeinsamen Erleben in neuer, revolutionärer Form Ausdruck zu geben. Unter dem Namen «Die Brücke» bildeten sie bis zum ersten Weltkrieg das eigentliche Zentrum des

deutschen Expressionismus. Neben Kirchner und Schmidt-Rottluff war Heckel eines der künstlerisch stärksten und aktivsten Glieder der Vereinigung. Wie für die Malerei Gauguin und Munch starke Anregung boten, wurden auch die graphischen Werke dieser beiden Meister wegweisend, vor allem ihre Holzschnitte. Obwohl die jungen Expressionisten ihre Motive meist aus der Halbwelt und dem Bohèmemilieu der Großstadt bezogen, einzelne Typen dramatisierten und oft bestimmten philosophisch-sozialen Tendenzen unterwarfen, lag die Ausdruckskraft ihrer Arbeiten viel weniger im Motiv selbst als in der emotionell bedingten Formung von Linien und Flächen. In den Holzschnitten wird diese Eigenart, schon durch den Charakter der Technik, besonders deutlich. Die Künstler der «Brücke» haben der damals weitgehend degenerierten Holzschnidetechnik zu einer machtvollen Auferstehung verholfen, indem sie ihr mit den reinen, dem Material entsprechenden handwerklichen Mitteln die ursprüngliche Ausdruckskraft wiedergaben.

Erich Heckel ist einer der wenigen Überlebenden jener Künstlergeneration. Sein Stil hat sich seit den zwanziger Jahren gewandelt, ist ruhiger, lyrischer, sensibler geworden. In seinem graphischen Werk traten neben den Holzschnitt Lithographie und Radierung, meist in feingeschafften Handdrucken. Die Graphikausstellung Heckels im «Erker» bot einen schönen Überblick über die gesamte Entwicklung des Künstlers. Einige der gezeigten Blätter waren von außerordentlicher Kraft und durften zu den klassischen Werken der neuen europäischen Graphik gezählt werden.

Cz.

schiedener Intensität die ganze Bildfläche beherrscht. Schon in der Anordnung der verschiedenen Rotflächen – die Skala reicht vom schwebenden, durchlichteten Rot glühender Luft bis zum schattig kühlen, materiell verdichteten Rotviolett («Offenes Fenster», «Sturzbach im Schatten») – zeigt sich die offensichtliche Liebe zur Geometrie, die den Künstler in den Bildern der letzten Jahre zur totalen Abstraktion führt.

Hans Seiler, der sich schon früh endgültig in der Umgebung von Paris niedergelassen hat, ist seiner Berner Heimat wohl am treusten geblieben. Er malt sie nicht, wie sie dem Auge erscheint, sondern er beschwört sie gleichsam in ihren archetypischen Formen aus dem Schatz seiner Erinnerungen. Aus Licht und Luft baut er mit gedämpften Farben seine Landschaften. Materie und Atmosphäre verweben sich in einem schwerelosen Schwebezustand. Über die einzelnen Motive, Berge, Kirchen, Bäume, Häuser, legt er einen grauen Raster, der die Hauptformen und die wesentlichsten Richtungselemente des Bildes verdeutlicht und verbindet. Hinter diesem Raster – man ist versucht, ihn als einen vordergründigen «Bewußtseinsraster» zu kennzeichnen – erscheinen aus der tonig übermalten Bildfläche die einzelnen Farbenbrennpunkte. Mag sich dem Betrachter beim Überblick über die rund zwanzig kleinformatigen Gemälde Seilers der Eindruck einer einengenden Manier aufdrängen, so gibt uns die Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk Seilers immer wieder die Überzeugung, daß hier ein echter Lyriker in einer zarten, aus dem innersten Wesen seiner Persönlichkeit emporquellenden Sprache zu uns spricht.

H. St.

Schaffhausen

Tonio Ciolina – Max von Mühlenen – Hans Seiler
Museum zu Allerheiligen
11. März bis 15. April

Drei Berner, alle um die Jahrhundertwende geboren, alle unter dem Eindruck der Großtaten französischer Malerei zu eigenem Gestalten aufgerufen – damit ist die Problemstellung der Künstler angedeutet, die in der spannungsreichen Einheitlichkeit dieser Ausstellung erschien. Einschmelzung des Gegenständlichen zugunsten expressiver Formen und Farben, das ist das gemeinsame Ziel. Die Wege dazu sind, je nach dem Temperament des einzelnen Malers, recht verschieden. Tonio Ciolina bleibt in seinen handwerklich und farbig virtuos gebauten Stilleben am stärksten gewissen Vorbildern (dem kubistischen Picasso, Braque usw.) verpflichtet. Die Farben übernehmen im Spiel der dekorativ in der Fläche ausgebreiteten Formen eher die Rolle der Begleitmusik, die in einzelnen Stücken zu vollen Klängen anschwillt. Fast immer findet sich in seinen Bildern ein gegenständlicher Brennpunkt, der im Betrachter bestimmte Assoziationen wachruft, die dann in kontrastreichen Formen und Farben ausschwingen können.

Max von Mühlenen ist der eigentliche Dramatiker in diesem Kleeblatt. Die Werke der ersten Nachkriegsjahre zeugen von einem bewußt und konsequent geführten Kampf um die Verselbständigung der Farbe. Ist es zunächst die Spannung zwischen Rot und Blau, die ihn fasziniert, weil er damit alle Wirkungsmöglichkeiten der Farbe (Flächen- und Raumwirkung, Farbtemperatur) antithetisch ausspielen kann, so räumt er später dem Rot in allen Variationen ein immer größeres Feld ein. Auch die gegenständlichen Motive, die ursprünglich die Farbaussage zu unterstützen hatten, werden zurückgedrängt, so daß oft das Rot in ver-

Zürich

Zürcher Maler der mittleren Generation
Kunsthaus
3. März bis 15. April

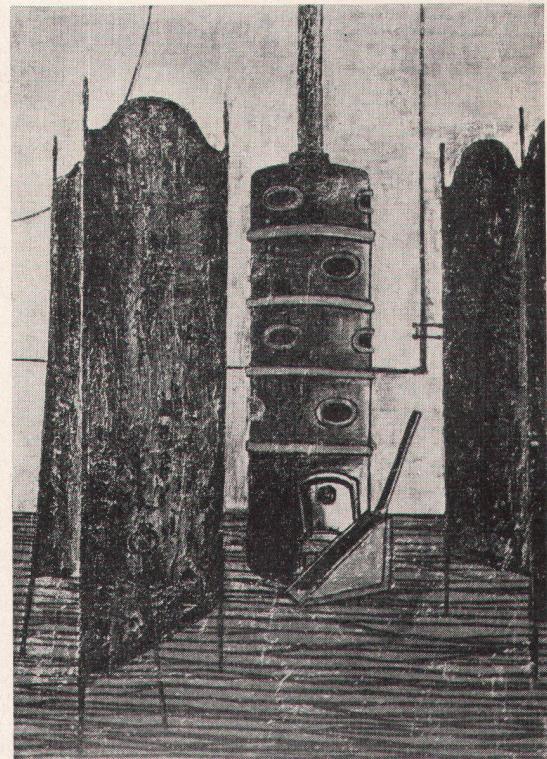
Wie diese Ausstellung von über 400 Bildern, gemalt von 21 Künstlern, auf die Zürcher wirkte, die mit diesen Malern «im besten Mannesalter» in der gleichen Großstadt zusammen leben, mit ihnen Umgang pflegen, sie kennen – weiß ich nicht. Wer von außen in diese Ausstellung kam, und sei dies «außen» auch nur im kaum hundert Kilometer weit entfernten Basel gelegen, konnte sich ob dieser merkwürdigen Demonstration nicht genug wundern. Waren 410 Bilder – verteilt auf die beiden oberen Stockwerke des Kunsthause – an sich schon eine Zumutung an das Aufnahmevermögen des Durchschnittsbesuchers, so war es mehr noch die Art der Auswahl und Hängung der Bilder. Was auf den Besucher zunächst wie ein übler Scherz wirkte, daß – Bill, Lohse, Varlin ausgenommen – jeder Künstler mit «rund 20» Werken gezeigt wurde, wobei das Auswahlprinzip «so viel Doubletten» wie möglich geheißen haben möchte, das stellte sich dann als Folge einer grundsätzlichen Fehl disposition heraus. Diese Zürcher Maler der mittleren Generation nämlich waren aufgefordert worden, jeder eine Auswahl von Werken einzusenden. Es soll diesen Künstlern die Fähigkeit zur Selbtkritik und Objektivität gar nicht abgesprochen werden, aber es ist nun einmal eine alte Erfahrungstatsache, daß für einen schöpferischen Menschen – gleich ob er Maler, Photograph, Bildhauer oder Schriftsteller ist – nichts so schwer, ja fast unmöglich ist wie die objektiv wertende Beurteilung seiner eigenen Geschöpfe. Was ihm im Augenblick, aus den Problemen seiner gegenwärtigen Arbeit heraus, gerade das Wichtigste zu sein scheint, muß es objektiv nicht auch für sein Gesamtwerk, ja nicht einmal

für die betreffende Schaffensperiode sein. Darum schickt er mehrere Fassungen des gleichen Themas ein – denn er selbst kann sich noch nicht entscheiden, welche die gültigste sein soll, und so kommt notgedrungen durch seine eigene Einsendung ein schiefes Gesamtbild heraus. Wie Figura zeigte, war dies auch bei der Zürcher Ausstellung der Fall. Das Gesamtbild wurde schief, und es langweilte den Besucher. Denn sogenan die Aufreihung von Lebensdaten oder ein Werkkatalog an sich schon biographische Darstellungen sind, so wenig ist es das Aufhängen einer eingesandten Gruppe von Bildern. Eine Formung der Einsendungen war hier um so mehr am Platz gewesen, als ja nicht primär die künstlerische Bedeutung Einzelner, sondern der Überblick über eine Generation der Anlaß zur Ausstellung war, die Veranstalter also wohl mit der gleichen Alterslage, nicht aber mit der gleichen künstlerischen Qualität unter den 21 Malern zu rechnen hatten. Deshalb hätte hier das oberste Gebot für Auswahl und Hängung sein müssen: das Werk jedes Künstlers in seiner Eigenart und vor allem von seiner besten Seite zu zeigen.

Statt dessen wirkte diese Ausstellung, wie wenn man versucht hätte, jedes Œuvre «auf einen Nenner» zu bringen. Alois Carigiet wurde zu dem, der im Dreiklang Orange-Blaugrün-Weiß malt, Heinrich Müller hatte die «Sinnende» als Spezialität; auch bei Gubler, der im ersten Stockwerk die Hauptsäle besetzte, wurde einem alle paar Meter entweder eine neuere «Distel» oder eine dunkelblaue Nachtlandschaft vorgesetzt, und selbst bei dem sympathischen Leo Leuppi wurde es einfach zuviel, wenn man neunmal nebeneinander das gleiche formale Thema (Überblendungen ungegenständlich fließender und geschlossener Bandformen) vorfand, selbst wenn diese in der Farbe variierten. Ein zweiter Grund, der diese Ausstellung der 42- bis 67jährigen Zürcher zu ausgesprochener Landweiligkeit verdammt, lag darin, daß die Veranstalter auf jede qualitätsmäßige Akzentuierung verzichtet hatten. Daß von jedem Künstler, gleich ob er gut oder schlecht, spannungsvoll oder langweilig malt, einfach um die 15 bis 20 Bilder gezeigt wurden, führte zu einer Riesenmusterkarte, auf der man lustlos alles auffand, was so in den letzten 25 Jahren gemalt wurde, von den Expressionisten-Nachfolgern (Gubler bis Rederer), Morgenthaler-Adepten und überhaupt in allen Stilen und Richtungen daheim Seienden (Jonas) bis zu den Ungegenständlichen (Lohse, Dalvit, Leuppi usw.) und den mit malerischen Mitteln im Raum Neues Probierenden (Bill, Fischli).

Ein einziger war all diesen Tücken einer unglücklichen Ausstellungsdisposition entgangen: Varlin (Willy Guggenheim). Er war im großen Mittelsaal des zweiten Stocks ausgestellt, zahlenmäßig (mit 35 Bildern) am breitesten, und trotzdem: bei ihm gab es keine einzige Wiederholung, keinen einzigen Augenblick der Langeweile, denn trotz ähnlichen und verwandten Bildstimmungen und Themen war bei ihm jedes Bild eine wesentliche und einmalige Aussage. Ob es sich um das Porträt eines Menschen – der Mutter, des teetrinkenden Engländer, des Friedensapostels oder des italienischen Offiziers handelt, ob um die Porträtiierung einer Straße, des am Kanal gelegenen Zuchthaus von Venedig, des kleinen Londoner Buchladens – die Präzision und Individualität der bildlichen Aussage beginnt schon in ihrer Einmaligkeit beim Bildformat, das in jedem Fall auf das zu Porträtierende zugeschnitten ist, und weder in der Gesamtkomposition noch in der Ausführung des Details lassen diese hervorragenden Eigenschaften des großen Malers nach. Und so war Varlins künstlerische und menschliche Größe das einzige, das einen die provinzielle Darbietung einer Zürcher Generation «im besten Alter» verschmerzen ließ.

m. n.



Livio Bernasconi, Atelier. Galerie H. U. Gasser, Zürich
Photo: W. Koch, Zürich

Livio Bernasconi

Galerie H. U. Gasser
21. März bis 10. April

Der Tessiner Maler zählt 24 Jahre – wäre er älter, könnte die Kritik leichter von einem innerlich gereiften Werk sprechen, einer von Morbidität nicht ganz freien Art, tote Materie zu Aussagen zu bringen, von einer bedeutenden, wenn nicht seltenen Begabung. So aber war es in der Tat erstaunlich, bei einem jungen Künstler, der die Brera in Mailand besucht, ein dermaßen fertiges Werk vorzufinden, zudem eine Technik, die nur nach langen, zähen Versuchen errungen scheint, und eine durchaus selbständige Wahl der Themen.

Bernasconi ist einer der ersten unserer Zeit, dem sich die Welt auch künstlerisch in der Ausdrucksform technischer Gebilde und Gebäude darbietet: Gaskessel, Schiffsschrauben, Betonmaschinen. Ähnlich wie Sutherland aus natürlichem Strandgut, Dorngezweig und ausgewaschenem Holz, seine hintergründig belebten Kompositionen baut, sucht Bernasconi in der technisch bedingten Form einen geheimen Willen, ein gefesseltes Ausdrucksvermögen spürbar zu machen: das schwere, dumpfe Hocken eines Gaskessels, das insektengleiche Vorwärtstasten des Schraubengelenkes und ein Gerüst, das neugierig wie der Hals eines Sauriers aus dem Wasser ragt. Der Mensch als Schöpfer ist daher auf allen Bildern indirekt anwesend, auch wenn sie in der Darstellung ohne ihn auskamen, nicht nur als Erfinder von Turbinenrädern und Steuerschrauben, sondern ebenso als Erbauer einer armseligen Hütte, gefährdet über dem Abgrund, als der unsichtbare Fischer, der sein Netz in irrealer Strand einsamkeit aufspannt. Die Entdeckung dieser Themen scheint so natürlich, daß ihrer Ausdeutung zu geistig überdimensionierten Stilleben nichts im Wege steht; es gibt darunter Kompositionen, sicher und solid verstrebt wie nach den künstlerischen Erfahrungen eines ganzen Lebens (und andere, überbelastet auf der Suche nach Gleichgewicht) – immer

aber ist die Farbe von starker, kontrahierender Wirkung und kommt mit drei Haupttönen aus: Rot, Schwarz, Graugrün, diese allerdings schichtenweise und dickflüssig aufeinander gesetzt, als sollte das Erstarren flüssigen Metalls veranschaulicht werden. Besonders die Tragfläche, ob Wasser oder Erde, scheint zäher, saugender Schlamm, in Windungen um rote und schwarze Eisenteile gelegt, immenses und gefährliches Tischtuch für die nature morte der Technik, für eine Natur, die nur den Menschen als ihren Meister anerkennt, in ihm das Maß aller Dinge sieht.

U. H.

Das Szenische scheint sich zu beleben; das Bewegte erstarnt nicht, und das Andeutende erweist sich als treffsicher und wahrt daher seine Frische. Das Angriffige, Schlagkräftige der Malweise hat manchmal etwas Unbekümmertes, das eher sorglos als konzentriert wirkt. Bei den weiblichen Figuren klingt ein derberer Unterton mit, eine gewisse farbensinnliche Ungeniertheit, die der Verfeinerung fähig wäre. E. Br.

E. Br.

Willy Suter

Orell Füllli

17. März bis 21. April

Der bei Genf lebende Maler aus Winterthur zeigte mit einem halben Hundert Aquarell- und Kreideblättern sowie einigen Bleistiftstudien einen erfreulichen Querschnitt durch sein Schaffen. Dominierender Eindruck war der einer großen Frische und Unmittelbarkeit; die Farben, vor allem ein violettnahes Dunkelblau und ein helles Rot, gleiten ihm leicht vom Pinsel, und das Weiß als ausgesparte Fläche oder als bläulich begrenzter Stoff spielt eine wichtige Rolle innerhalb der Gesamtkomposition. Die Winterlandschaften entwickeln sich frei von bequem greifbaren Vorbildern als ruhige große Flächen; bei der Kreidezeichnung «Devant l'atelier de Lienhard» wird das Weiß zu einem hell ausgezackten Weg, der die dunklen Massen der Mauern zusammenhält. Die Stilleben, meist aus spitz zulaufenden hellfarbenen Körpern gebaut – Flasche, Krug, Zitronen, Birnen –, breiten sich aus auf hellem oder weißem Tuch, in dem die farbigen Gegenstände ihre Schatten werfen.

Thematisch herrschen Landschaft und Stilleben vor; die figürlichen Kompositionen erscheinen als momentane Eingaben keck zugreifend geschaffen und gelingen besonders da, wo Typen gegeneinander ausgespielt werden («Le bistro»). In der Landschaft aber gibt der junge Künstler sein Bestes; die «Ziegelei Pfungen» wie auch «Les champs de blé» leben großzügig aus breit gewölbten Flächen. Als einer aus der kommenden Schar von Künstlern, welche Technik nicht als Widersacher und Schänder der Landschaft sehen, sondern als Erscheinung menschlichen Willens, die die Natur ebenso gelassen hinnimmt wie Pflugschar und Sense, erfaßt Suter die silbernen Hälse der Kranen beim «Kraftwerk Rheinau im Bau» als stützendes, belebendes Bildelement ohne jede Problematik – so wie uns Willy Suter als ein Maler erscheint, dem die Welt sich im Abbild ihrer Frische und Unversehrtheit darbietet.

U. H.

Jean Ducommun

Galerie Kirchgasse

6. bis 21. März

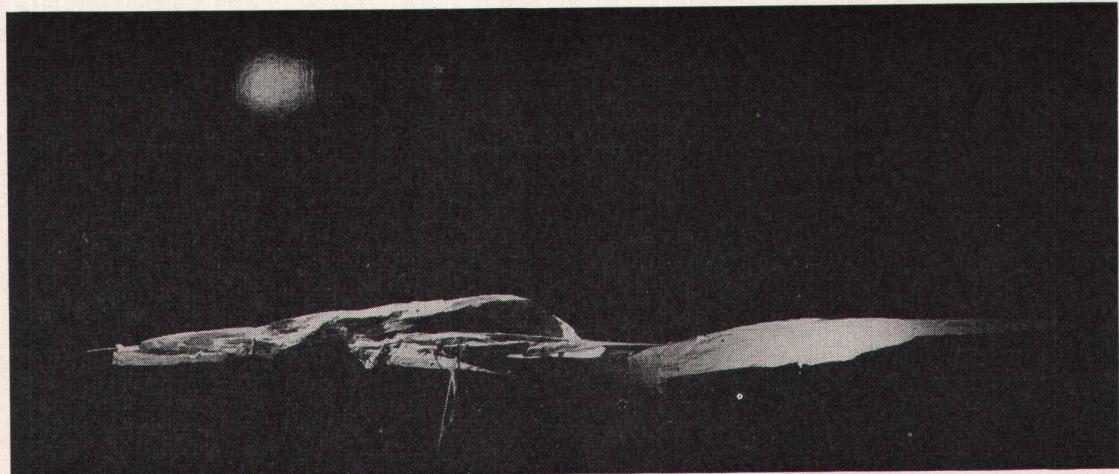
Die Lebhaftigkeit der Farben und das Spontane in der Behandlung der Materie sichern bei diesem Genfer Maler auch denjenigen Bildern, die kein besonderes Interesse motivischer Art wecken, beispielsweise den rosafarbenen oder bläulichen Fischen, einen unmittelbaren Augenreiz. Dieser wird verstärkt durch den Klang des Räumlichen, wenn Ausblicke auf südländische Straßen und Plätze oder auf Gärten und auf die freie Landschaft dargestellt werden. Einen sicheren Blick hat Ducommun sodann für Räumlichkeiten, in denen sich viele Leute bewegen. So etwa für eine Terrasse mit einer familiären Gesellschaft oder für Vergnügungslokale mit tanzenden Paaren im Hintergrund.

Pariser Kunstchronik

Nicolas de Staël schrieb in einem seiner letzten Briefe vor seinem selbstgewählten Lebensende: « Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force, c'est une chose fragile dans le sens bon du sublime, c'est fragile comme l'amour . . . », und in einem weiteren Brief: « Lorsque je me rue sur une grande toile de format, lorsqu'elle devient bonne, je sens toujours atrocement une trop grande part de hazard, comme un vertige, une chance dans la force, qui garde malgré tout son visage de chance . . . » Diese Zeilen sind von der eigentlichen Tragik der modernen Malerei durchwirkt. Eine von aller Gesetzlichkeit und sozialen Verpflichtung gelöste Kunst lässt den Künstler allein mit seiner subjektiv hochgetriebenen Vorstellungswelt. Nur wenige dieser Künstler (die sich oft verpflichtet haben, ihrem Kunsthändler zwei Bilder pro Woche zu liefern) wissen ihre moralische Sensibilität so wachzuhalten, wie dies de Staël tat. Und doch, welch ungewöhnlichen Lockungen hatte dieser Künstler zu widerstehen. Seine Bilder der letzten Jahre waren verkauft, bevor er sie malte.

Die gegenwärtige Ausstellung im Musée d'Art Moderne ist ein Ereignis von außergewöhnlichem Niveau. Welch malerisches Talent, welch bei aller Heftigkeit beherrschtes Können ist hier am Werk. Die Ausstellung de Staél füllt die Ausstellungssäle des Ober- und Untergeschosses des Museums. Nirgends ist in diesem früh abgeschlossenen Schaffen ein Nachlassen der schöpferischen Intensität zu spüren, und man taucht aus dieser Ausstellung versöhnt mit allen Wirren der modernen Fleckenwelt auf.

Eine sehr verschiedene Wirkung brachte die Ausstellung von Bernard Buffet hervor. Sie wurde in weiten künstlerischen Kreisen sehr kalt aufgenommen, hingegen von der großen Tagespresse als das sensationelle Ereignis der Nachkriegsjahre gefeiert: Bernard Buffet, der Maler der «nausée» und der existentialistischen Hoffnungslosigkeit! Die avantgardistische Presse reagierte auf diese publizitären Ausschreitungen mit heftiger Empörung. Daß Degand in der Zeitschrift «Aujourd’hui» diese Malerei einen «truc qui a réussi» nennt, gehört zum Programm dieser Zeitschrift. Daß aber Charles Estienne und André Breton in der Zeitung «Combat», die vor Jahren den Existentialismus inaugurierte, sich mit einer ganzen Zeitungsseite unter dem Titel «Le Misérabilisme» gegen Buffet und ähnliche «Falschmünzer» wandten, ist symptomatischer. Ohne auf diese Malerei, die dem Schreibenden nicht zu Herzen geht, näher einzutreten, muß man mindestens konstatieren, daß in ihr sich keine neuen Beunruhigungen ankündigen. Sie ist ein für alle Male trostlos, mit der gleichen immer sich wiederholenden graphischen Schärfe. Diese maskenhafte Bewahrung einer graphischen oder malerischen Eigenart ist die eigentliche Krankheit unseres Jahrhunderts. Der Kunde muß den Artikel schnell erkennen und auf den ersten Blick sicher sein, daß er sich nicht irrt. In diesem Sinne möchte man auch Soulage in seiner Ausstellung in der Galerie de France fragen, warum er immer mit demselben zwanzig Zentime-



1



2

1 Jacques Charles Delahaye, *Serpent*. Galerie Stadler, Paris
Photo: Douchan Stanimirovitch, Paris

2 François Fiedler, *Peinture*. Galerie du Haut Pavé, Paris

ter breiten Pinsel male, dreimal vertikal, zweimal horizontal, braun, dunkelblau, schwarz. Das erstemal wirkt es ganz eindrücklich, doch ein ganzes Leben lang so breite Pinselstriche ...

Welch unerschöpfliche Kraft manifestiert sich hingegen immer neu unter der Hand Picassos! Er spielt den Darsteller des Genies vor der Presse und steht wochenlang im Scheinwerferlicht der Filmoperatoren, ohne dabei seine eigentliche geniale Fassung zu verlieren. Dieser neue Film über ein bestimmtes Werk von Picasso, «La Plage de la Garoupe», gibt in zahlreichen Phasen die Entstehung des Bildes wieder. Der Film wurde von Henri-Georges Clouzot in Zusammenarbeit mit Claude Renoir verwirklicht. Er wird, abgesehen von seiner sensationellen Wirkung, ein außergewöhnliches kunstanalytisches Dokument darstellen.

Ein anderes Beispiel überströmender Begabung ist die Soutine-Ausstellung in der Maison de la Pensée Française, wo man einen Überblick über den frenetischen Ex-

pressionismus des Malers gewinnt. Auch die Ausstellung von Balthus in der Galerie des Beaux-Arts ist nicht zu übersehen, obwohl der hintergründige Realismus von Balthus nicht mit einem spezifischen Malerauge gesehen ist. Interessante Arbeiten des jungen Bildhauers Delahaye waren in der Galerie Stadler zu sehen. Gleichzeitig stellte auch die sizilianische Malerin Accardi bei Stadler aus. Accardi gehört zu der in Rom gebildeten Gruppe «Spazio», in der, wie auch bei Stadler und in der Galerie Rive Droite, Michel Tapié sein kunstliterarisches Wirkungsfeld innerhat. Er entwickelt dort bei Gelegenheit von Manifesten und Vorworten von Ausstellungen einen eigenartigen Stil des Kunskommentars. Ob von Definitionen wie «la potentialisation du possible contenu» oder «La généralisation abstractive engendre à tous coups son homologue contradictoirement ambigu, qu'est la signification structurée» usw. die ausstellenden Künstler sich noch betroffen fühlen, bleibt dahingestellt.

Herta Wescher organisierte für das Museum von Iserlohn (Westfalen) eine Gruppenausstellung von 23 in Paris lebenden amerikanischen Malern abstrakter Haltung. Der Tachismus in seinen bereits zahlreichen Nuancen und Tendenzen scheint unter der jungen amerikanischen Generation vollständig überhandgenommen zu haben. Bezeichnend ist, daß diese amerikanischen Künstler meist auf das hier gezeigte Schaffen hin die Stipendien für ihre Auslandsstudien in Paris erhielten. Wenn man bei Ihnen malerische Qualitäten im französischen Sinne sucht, kommt man kaum auf die Rechnung. Hingegen hat die amerikanische Malerin Haerer, die, 26jährig, schon eine größere Einzelausstellung in der Galerie Prismes bestreitet, eine malerische Sicherheit, die überrascht.

Weitere Ausstellungen waren: kubistische und futuristische Werke von Severini mit einem sorgfältigen Katalog und gut ausgearbeitetem Kommentar von Hans Bolliger in der Galerie Berggruen; Marcelle Loubchansky in der Galerie Kléber; Corneille aus der «Cobra»-Gruppe bei Craven; Donald Hamilton-Fraser ebenfalls bei Craven; neue Bilder von Tal Coat in der Galerie Maeght; graphische Arbeiten und Zeichnungen von Villon bei Louis Carré; Bilder aus den Jahren 1909 bis 1918 von André Lhote in der Galerie Galanis; William Copley in der Galerie Dragon; die äußerst kostbaren Farbträume des aus Ungarn eingewanderten Malers François Fiedler in der Galerie du Haut Pavé; schließlich die Ausstellung «Cinq Peintres et le Théâtre» (Léger, Coutaud, Gischa, Labisse, Pignon) in der Galerie de France.

Unter der Rubrik «Neueröffnete Galerien» ist für den Monat März der Club de l'Antipoète zu erwähnen, wo neben Atlan, Dayez, Dominguez, Pignon, Signori usw. die feingestimmten Malereien von Raymonde Aynard zu bemerken waren.

F. Stahly

Aarau	Kunstsammlung	Otto Abt – Varlin	19. Mai – 10. Juni
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Stürchler	Stiftung «Sammlung Rudolf Staechelin» Henri Laurens Mario Sironi Abstrakte Maler der Gegenwart Théo Kerg	12. Mai – 17. Juni 10. April – 13. Mai 12. Mai – 7. Juni 10. Mai – 15. Juni 12. April – 15. Mai
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Verena Müller	Kunst der Inka Junge Holländer Turo Pedretti Walter Sautter	29. April – 29. Juli 12. Mai – 10. Juni 14. April – 13. Mai 17. Mai – 10. Juni
Biel	Städtische Galerie	Guilde internationale de la Gravure	5. Mai – 3. Juni
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Théophile Robert	21 avril – 13 mai
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Athénée	Monuments romans de Bourgogne Le chemin de fer dans l'art Jean Verdier Graveurs français	10 avril – 21 mai 17 mai – 24 juin 26 mai – 14 juin 21 avril – 24 mai
Glarus	Kunsthaus	Karl Hosch – Max Truninger – Fritz Zbinden	22. April – 21. Mai
Küschnacht	Kunststube Maria Benedetti	Henri Dumien	21. April – 1. Juni
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler Galerie Paul Vallotton	III ^e Salon des Jeunes Bernard Buffet Gabriel Zendel Robert Naly	26 avril – 27 mai 23 avril – 12 mai 14 mai – 2 juin 26 avril – 12 mai
Locarno	Il Portico	Sepp Anderegg Società artisti locarnesi	21. April – 13. Mai 19. Mai – 24. Juni
Lugano	Villa Ciani	Bianco e Nero	29. März – 10. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Junge Innerschweizer Künstler	13. Mai – 17. Juni
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Collections neuchâteloises	22 avril – 22 mai
Rheinfelden	Kurbrunnen	Aus den Beständen der Sammlung des Basler Kunstvereins Marguerite Ammann – Elisabeth His – Hans Peter His – Jürg Spiller	8. April – 23. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Appenzellische und toggenburgische Bauernmalerei Hans Stocker	23. Mai – 27. Juni 5. Mai – 24. Juni 17. April – 16. Mai
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Schaffhauser Künstlervereinigung	22. April – 3. Juni
Solothurn	Gewerbeschule	Gedächtnisausstellung Hans Bracher	26. Mai – 10. Juni
Thun	Kunstsammlung	Guyer – Leist – Plattner – Wirth – Witschi	27. Mai – 10. Juni
Winterthur	Galerie ABC	Otto Bachmann	5. Mai – 27. Mai
Zürich	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie Beno Galerie Neupert Galerie Palette Wolfsberg Orell Füssli	Josef Albers – Fritz Glarner – Friedrich Vordemberge-Gildewart Abschlußprüfungen der Fachklassen der Kunstgewerbeschule Zürich Städtischer Lehrlingswettbewerb Glas aus vier Jahrtausenden Pierre Clerk Yuen Yuey Chinn Früh- und Spätwerke von Zürcher Malern Alberto Longoni Jean Leppien E. Hunziker – G. Hürlimann – G. Stefula Karl Hügin	28. April – 10. Juni 3. April – 21. Mai 29. April – 21. Mai 5. Mai – 15. Juli 25. April – 15. Mai 16. Mai – 5. Juni 21. April – 12. Juni 13. April – 15. Mai 18. Mai – 12. Juni 3. Mai – 26. Mai 28. April – 26. Mai
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstr. 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

