Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 7: Hotel- und Ferienbauten; Restaurants

Rubrik: Ausstellungen

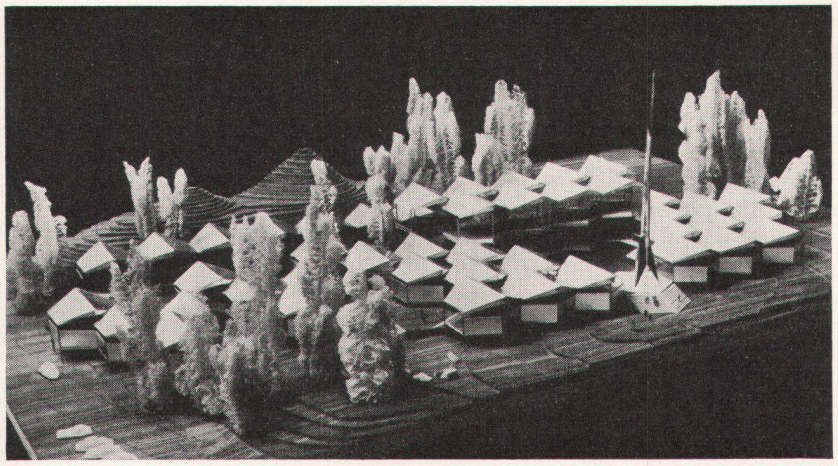
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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

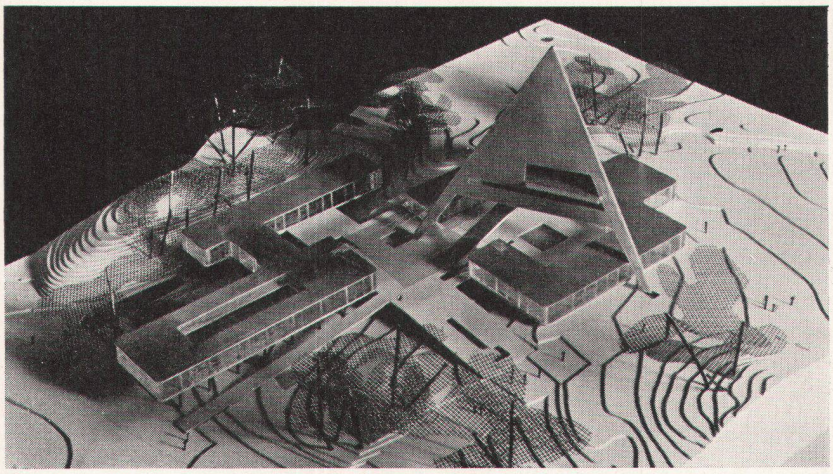
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.01.2026

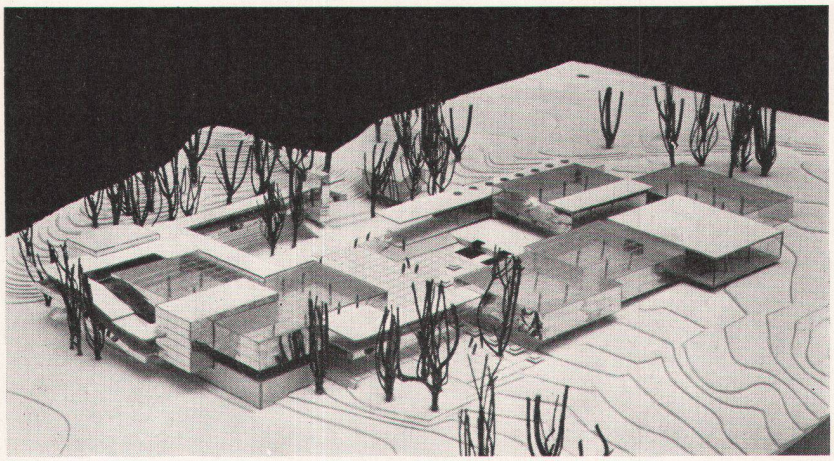
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



1



2



3

Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel 1958

1
Projekt Werner Gantenbein, Arch. SIA, Zürich. Zweite Fassung, zur Weiterbearbeitung bestimmt. Im Vordergrund rechts der Haupteingang; Innenhof mit Wasserbecken, dahinter zweigeschossige Ausstellungshalle
Photo: Willi Eberle, Zürich

2
Projekt Brera & Waltenspuhl, Architekten BSA, Genf (zur Weiterbearbeitung empfohlen). In dem rund 50 Meter hohen pyramidenförmigen Ausstellungsturm befinden sich eine Station der Schwebebahn und die Abteilung Tourismus

3
Projekt Alberto Camenzind, Arch. BSA/SIA, Lugano
Photos: Beringer und Pampaluchi, Zürich

Ausstellungen

Beteiligung der Schweiz an kommenden ausländischen Ausstellungen

Weltausstellung in Brüssel 1958
Internationale Bauausstellung in Berlin 1957
Triennale in Mailand 1957

1. Die Schweiz an der Weltausstellung in Brüssel 1958

Die Beteiligung der Schweiz an dieser beinah unzeitgemäß anmutenden Weltausstellung (unzeitgemäß, weil dieser Großveranstaltung eine innere zwingende Konzeption fehlt) ist vom Bundesrat beschlossene Sache. Mit der Vorbereitung der Beteiligung der Schweiz ist die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung betraut worden, wobei die organisatorische Basis der Vorbereitung und Durchführung noch verbreitert werden soll, vor allem, weil es sich ja nicht nur um eine kommerzielle, sondern auch um eine ausgesprochen kulturelle Veranstaltung handelt.

Um einige erste Ideen für die Gestaltung des Schweizer Pavillons zu erhalten, wurde vor kurzem ein Wettbewerb unter 12 eingeladenen Architekten der jüngeren Generation durchgeführt. Zu dieser Idee gelangte man nach Rücksprache mit den Verbänden SIA und BSA sowie mit den Architekturhochschulen Zürich und Lausanne. Dieses Vorgehen hat allerdings in Kreisen von Ausstellungsfachleuten etwas überrascht, und wenn man auch durchaus damit einverstanden ist, diesmal die jüngere Generation zu Worte kommen zu lassen, so drängt sich dennoch dieser Einwand (auch gegen verschiedene Namen der Eingeladenen) auf: Es kann sich grundsätzlich nicht um jung oder alt handeln, sondern einzig und allein darum, daß die Schweiz an der Weltausstellung in Brüssel mit einem Pavillon und mit einer Ausstellung vertreten ist, die beide der Schweiz Ehre machen, die Höchstleistungen auf dem Gebiete der schweizerischen Ausstellungstechnik darstellen und dadurch die Besucherwelt interessieren und beeindrucken.

Der Mitte Mai zu Ende gegangene Wettbewerb zur Gewinnung erster Ideen war mit seinen 12 Projekten während der zweiten Maihälfte in der Eidgenössischen Technischen Hochschule ausgestellt. Als Juroren wirkten die Architekten BSA/SIA Prof. Dr. H. Hofmann, Prof. Jean Tschumi, Hermann Rüfenacht (Obmann des BSA) und Rudolf Christ mit (A. Dürig als Ersatzmann in der zweiten Jurierung), ferner als Vertreter der Handelszentrale Präsident E. Primault, Direktor A. J. Staehelin und Dr. M. Schläfli. Aus den 12 Projekten wurden drei zur Weiterbearbeitung empfohlen, nämlich die Projekte Brera & Waltenspuhl (Genf), Werner Gantenbein (Zürich) und Jakob Zweifel (Zürich).

Ein Gang durch die Ausstellung zeigte zunächst, daß es den meisten Teilnehmern in erster Linie darum ging, eine bewußt sensationell wirkende Lösung zu finden, gewissermaßen etwas noch nie Dagewesenes vorzuschlagen. Zugegeben, die architektonische Grundkonzeption ist für den Erfolg einer Ausstellung von größter Wichtigkeit, vor allem dann, wenn sie identisch ist mit einer einwandfreien und außerdem attraktiven ausstellungstechnischen Lösung. Grundsätzlich abzulehnen ist jedoch jede bewußt auf das Sensationelle hinstrebende, forcierte Lösung, die sich über die ausstellungstechnischen Belange und den im internationalen Wettbewerb gebotenen Takt einfach hinwegsetzt. Es steht unserem Lande kraft seines guten

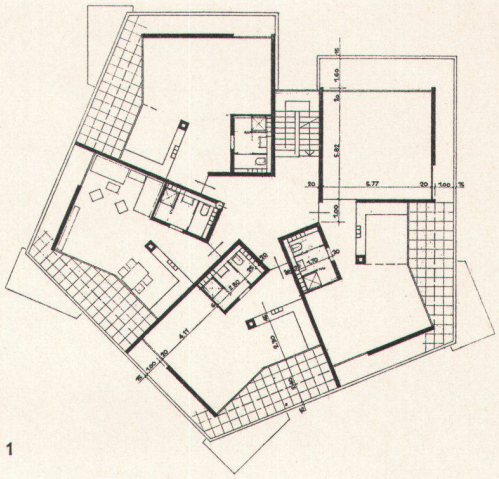
Rufes in der Welt – auch auf dem Gebiete des Ausstellungswesens – nicht zu, durch Aufgedonnertheit und lautes Geschrei die Aufmerksamkeit auf sich lenken zu wollen.

Zustimmen, wenn auch nicht vorbehaltlos, kann man dem Juryurteil beim Projekte Brera & Waltenspuhl, die ohne Zweifel zu den fähigsten jüngeren Schweizer Architekten gehören. Wenn auch dieses Projekt eine bewußte Sensationsidee aufweist – in Form des etwa 50 Meter hohen pyramidenförmigen Elementes, das gewissermaßen eine Vergrößerung des Dreispitzes der Triangulationspunkte unserer Berge darstellt und dadurch symbolhaft an die Schweiz erinnern will –, so muß man zugeben, daß dieses Element formal geschickt geformt und gut mit den eingeschossigen Ausstellungspavillons zusammengefügt ist. Zu dieser Idee kamen die Architekten (wie übrigens auch andere Wettbewerbsteilnehmer) offenbar deswegen, weil über die Weltausstellung eine Schwebebahn geplant ist, welche die Möglichkeit gibt, über den darunterliegenden Landespavillons Haltestationen anzuordnen. Der Plan dieser Schwebebahn ist jedoch durchaus noch nicht als feststehend zu betrachten, und so mag der erwähnte Anlaß zu Hochstationen plötzlich dahinfallen. Das Projekt Brera & Waltenspuhl würde durch das Weglassen dieses ohnehin etwas an den Haaren herbeigezogenen «Symbols» der Schweiz meines Erachtens ganz wesentlich gewinnen und die Idee unseres Landes in Brüssel mit größerer Bescheidenheit und besserer Angemessenheit vortragen.

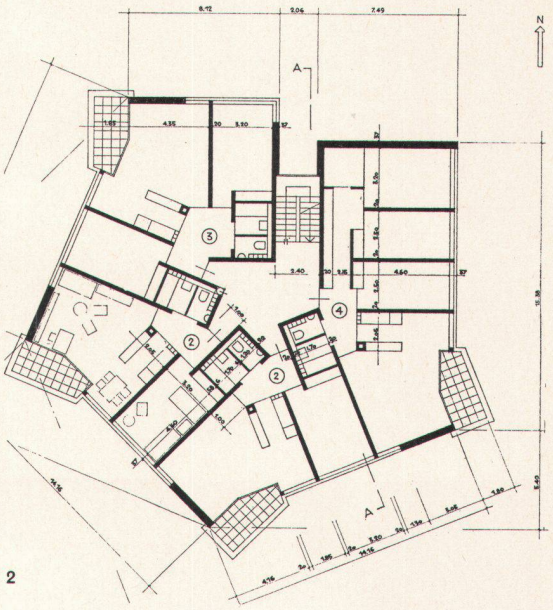
Das Projekt W. Gantenbein ist auf einem konsequent durchgeführten Sechseckraster aufgebaut und dadurch zum mindesten in der vorliegenden Fassung ausstellungstechnisch recht kompliziert. Das Bemerkenswerte daran ist die charaktervolle Grundkonzeption, die trotz lebendiger Raumabfolge eine einheitliche Architektur ergibt. Unmittelbar in den Bereich des Nur-Sensationellen gehört das Projekt von J. Zweifel. Es sieht eine Anzahl von im Grundriß dreieckigen, mit einem konkaven Spanndach überdeckten Pavillons und eine mittlere Bautengruppe strenger rechteckiger Konzeption mit einem auch etwa 50 Meter hohen Turm vor. Das Projekt klafft schon wegen dieser Formdivergenz völlig auseinander; es ist aber vor allem ausstellungstechnisch in höchstem Maße fragwürdig.

Demgegenüber begriff der aufmerksame Ausstellungsbesucher nicht, warum zum Beispiel das Projekt von Arch. Alberto Camenzind (Lugano) oder dasjenige der Architekten Wurster & Huggel (Basel) nicht von der Jury mehr beachtet worden sind. Das Projekt Camenzind, das in der Grundanlage demjenigen von Brera & Waltenspuhl verwandt ist, jedoch von vornherein auf irgendwelches in die Höhe schießende Sensationselement verzichtet, weist ausstellungstechnisch große Vorzüge auf und hat zudem als Hauptattraktion einen sehr schönen und weiträumigen Innenhof. Dieses Projekt hätte dank seiner guten Grundanlage zur Weiterbearbeitung zugelassen werden sollen. Die Vorzüge des Projektes Wurster & Huggel liegen in erster Linie in den klar gegliederten Hauptraumgruppen, mit einem schönen Eingangsvorplatz. Auch hier ging es den Architekten nicht um eine bewußte Ausstellungsidee im Sinne von Attraktion und Sensation, sondern um eine Ausstellungsarchitektur mit größern inneren Freiheiten und einer sympathischen äußeren Geschlossenheit. Das Projekt fügt sich in das prachtvolle, bewegte Gelände gut ein, wie dies übrigens auch in den Projekten Brera & Waltenspuhl, Gantenbein und Camenzind der Fall ist. Auf die übrigen Projekte sei hier nicht weiter eingegangen.

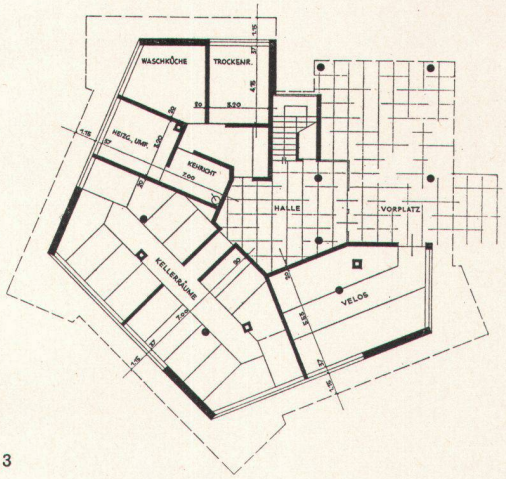
Man ist nun gespannt, wie die Sache weitergeht. Das Interesse daran ist begreiflicherweise allenthalben sehr groß. Die eingangs kurz skizzierten Gedanken über Sinn und



1



2



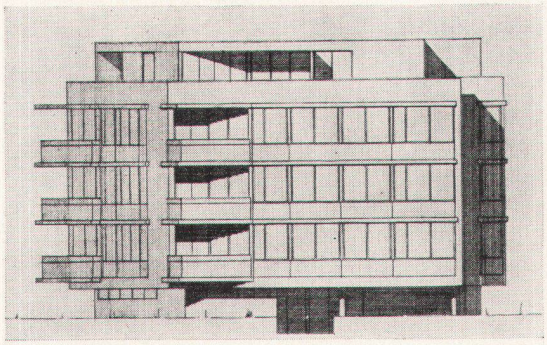
3

Wohnbau an der Internationalen Bauausstellung in Berlin 1957, von Otto H. Senn, Arch. BSA/SIA, Basel

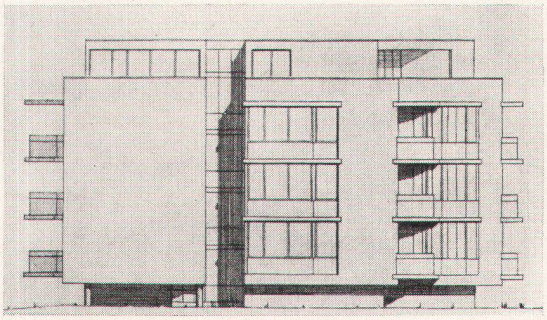
Terrassengeschoß mit Ateliers 1:400

2
1. bis 3. Obergeschoß 1:400

3
Erdgeschoß mit Eingang 1:400



4



5

4
Wohnbau von Otto H. Senn. Ostansicht 1:400

5
Nordansicht

Zweck, Inhalt und Form von Ausstellungsbauten sollen nochmals unterstrichen werden. *a. r.*

Nachtrag: Unmittelbar vor Drucklegung erfahren wir, daß das Projekt von Arch. SIA Werner Gantenbein zur Weiterbearbeitung bestimmt worden ist. Wir geben im Modellbild die bereits weiterbearbeitete zweite Fassung des Projektes wieder. *Red.*

2. Internationale Bauausstellung in Berlin 1957

Wir haben schon früher berichtet, daß Architekt BSA/SIA Otto H. Senn (Basel) von der Berliner Ausstellungsleitung zum Bau eines Wohngebäudes eingeladen worden ist. Das Projekt hat verschiedene Wandlungen durchgemacht und steht nun in baureifer Form als viergeschossiger Mietwohnungsbau vor der unmittelbaren Realisation. Es weist einen an Punkthäuser erinnernden Grundriß mit zentraler Treppenanlage auf und verspricht, in räumlicher und formaler Hinsicht eine höchst interessante Lösung zu werden (siehe Pläne anbei).
An einer am 17. Mai in Zürich von der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung veranstalteten Aussprache mit Vertretern der verschiedenen interessierten Kreise, darunter auch des BSA, des SIA und des SWB, wurde grundsätzlich beschlossen, auf eine weitere größere Beteiligung der Schweiz an dieser Ausstellung zu verzichten. Dennoch wird eine Beteiligung in folgenden zwei Formen vorgesehen: Einmal sollen vier Wohnungen des Wohnbaus O. H. Senn vollständig mit Schweizer Möbeln ausgestattet werden, und zwar unter den Auspizien des Schweizerischen Werkbundes. Zweitens ist in der Allgemeinen Abteilung eine Photoausstellung neuerer schweizerischer Bauten vorgesehen, deren Gestaltung O. H. Senn übertragen werden soll. Über den Beschluß, den Wohnbau Senns weitgehend «wohnbereit» auszustatten, darf man sich aufrichtig freuen, denn dadurch erfährt das Werk O. H. Senns die sinngemäße Vollendung; außerdem kommen auf diese Weise auch unsere schweizerischen Innenarchitekten und Wohnbedarfindustrien zur Geltung. *a. r.*

3. Triennale in Mailand 1957

Wie man weiß, wird zur Gestaltung der Triennalen abwechslungsweise und schön demokratisch einmal der Schweizerische Werkbund und das andere Mal das westschweizerische «Œuvre» beigezogen. Die letzte Triennale wurde von einem Vertreter des «Œuvre» gestaltet, diesmal kommt also der Schweizerische Werkbund wiederum an die Reihe. Auf dessen Vorschlag und auf Antrag der Eidg. Kommission für angewandte Kunst wurde vom Departement des Innern die Gestaltung der Schweizer Abteilung der nächstjährigen Triennale Arch. BSA/SIA Alfred Roth übertragen. *a. r.*

Arbon

Ernst Morgenthaler
Schloß Arbon
6. bis 31. Mai

Die Landenberg-Gesellschaft Arbon hat ihre Ausstellungsräume im Schloß Ernst Morgenthaler für annähernd hundert Werke zur Verfügung gestellt. Vieles kam aus Privatbesitz, und wesentliche Bilder steuerten die Kunstmuseen Bern und Basel und das Gewerbemuseum Aarau bei, woraus geschlossen werden darf, daß es den Veranstaltern und dem Maler um eine einigermaßen repräsentative Ausstellung ging. Sie war denn auch um einiges umfassender als die 1950 im Kunstmuseum St. Gallen gezeigte Schau Morgenthalers und vor allem durch Werke aus den letzten Jahren bereichert. Morgenthaler gehört nicht zu den wandelbaren Künstlern, die mit überraschenden «Neuheiten» aufwarten. Der unbestechlichen malerischen Realisierung des Objektes hatte er sich um 1916, nach einer Periode romantisch angehauchter Zeichnungen, verschrieben und diesen Weg, den ihm sein Meister Cuno Amiet vorgezeichnet und vorgelebt hat, nicht mehr verlassen. Wie Morgenthaler selbst einmal äußerte, sind seine Bilder und Zeichnungen sein Tagebuch, aus dem die Eindrücke der Landschaft auf seinen Reisen, in seiner Heimat und sogar sein Zivilstand hervorgehen. Dabei äußert sich sein Zivilstand in den vielen eindrücklichen Familienbildnissen, die ihre starke psychologische Wirkung nicht aus der Behandlung des Physiognomischen beziehen, sondern aus der Gestaltung der Figuren im Raume, so daß man vor den besten Werken dieser Gattung an eine schweizerische Version Munchscher Interieurs denkt. Wie wenig ihn das Physiognomische beschäftigt, geht etwa aus dem Bildnis Thomas Manns oder aus dem großen Bild «Der Kunstsammler» hervor, deren Gesichtszüge man durch die fast zarte malerische Faktur hindurch eher erraten als erkennen kann. Wenn es ihm allerdings um ein reines Bildnis, wie etwa bei Hermann Hesse, geht, folgt er dem Gesicht mit zähflüssigem Pinsel, bis es jene Ausdruckskraft und Naturtreue erhält, soweit sie mit den lautersten malerischen Mitteln zu vereinbaren ist. Diese Lauterkeit und Ehrlichkeit kennzeichnen das ganze Schaffen Morgenthalers. Diese Tugenden können von ihm bis zu einer Schmucklosigkeit getrieben werden, die ihm oft den Vorwurf der Nüchternheit einträgt. So kann man kaum sagen, daß seine Farbe singe – wie Cézanne gefordert hat, «que la couleur chante» –, aber sie spricht, und wer sich dieser Sprache hingibt, wird nicht nur um Künstlerisches, sondern auch um Menschliches bereichert. *kn.*

1

2

3

Basel

Sammlung Rudolf Staechelin

Kunstmuseum
13. Mai bis 17. Juni

Auf die eminent große Bedeutung der Depositen aus der Sammlung Rudolf Staechelins in der Modernen Abteilung von Basels Öffentlicher Kunstsammlung haben wir im WERK schon öfters hingewiesen, vor allem in unserem Bericht über die Neuerwerbungen 1947–1950 im WERK September 1950. Dort sind auch, ihrer Bedeutung entsprechend, vier der heute auf 22 Meisterwerke angewachsenen Leihgaben abgebildet: Cézannes «Selbstporträt», Gauguins «Nafea – Wann heiratest du?» und von Picasso «Die beiden Brüder» von 1905 und der Sitzende Harlekin von 1923. Ein Jahr nach des großen Sammlers plötzlichem Tode – er starb 1946 erst 65jährig auf der morgendlichen Fahrt ins Geschäft an einem Herzschlag – erklärte sich seine Witwe bereit, einige Lücken in der Sammlung des Museums mit Leihgaben aus der schon im Jahre 1931 in eine Familienstiftung verwandelten Privatsammlung zu füllen.

Nun ehrte die Öffentliche Kunstsammlung den Sammler mit einer etwa ein Drittel seiner gesamten Sammlung umfassenden Ausstellung im Hofumgang des ersten Stockes. Welcher Dank damit abzustatten war, wurde während der Ausstellung in den Sälen der Modernen Abteilung eindrücklich dadurch dokumentiert, daß alle 22 Bilder der Staechelin-Stiftung in der Sammlung durch ihre Photographien vertreten waren. So wurde augenfällig gemacht, daß ohne diese Bilder das ausgehende 19. und das beginnende 20. Jahrhundert einen ganz wesentlichen Teil seines Rückgrates verlieren würde: Van Goghs «Berceuse», das Frauenbildnis aus der impressionistischen Zwischenzeit, der «Jardin de Daubigny», Gauguins «Nafea» und die Bretonische Landschaft; Cézannes Selbstbildnis, das kleine Apfelstilleben und das Haus des Dr. Gachet sind darunter, sowie je ein Corot, Daumier, Manet, Degas, Sisley, Vallotton und Auberjonois, je zwei Bilder von Pissarro, Renoir und die bereits erwähnten herrlichen Bilder aus Picassos Frühzeit.

Es besteht gar kein Zweifel – die Gedächtnisausstellung machte dies mehr als evident –, daß diese 22 Werke das Kernstück der ganzen Sammlung und ihre schönsten Bilder ausmachen. Sie sind von einer Größe und Schönheit, die durch das Hinzufügen der übrigen Bilder eigentlich nur noch abgeschwächt, verwässert werden konnte.

Doch sind Einblicke in private Sammlungen ja immer interessant. So darf man als Überraschung buchen: den «Chien mort» von Delacroix (1832), Pissarros «Carrière» von 1874, und dann vor allem das wunderbare Bildnis, das Cézanne 1879/82 von seinem Freund Choquet malte. Auch eine impressionistische Landschaft Gauguins (mit roten Dächern, 1885), ein kleines, hell auf Dunkel gemaltes Heringstilleben von Van Gogh (1886) runden das bereits Bekannte in überraschend schöner Weise ab. Die Franzosen bzw. die Ecole de Paris, mit Einschluß früher Bilder von Derain, Matisse, Vlaminck, Pascin, Utrillo und sogar Van Dongen, bilden den Hauptteil der Sammlung, die wohl im wesentlichen zwischen dem ersten Weltkrieg und den beginnenden dreißiger Jahren aufgebaut wurde. Die übrigen Gebiete sind durch ausgewählte Beispiele vertreten: Österreichs Ju-

1
Aus der Sammlung Rudolf Staechelin
Eugène Delacroix, Chien mort

2
Pablo Picasso, Arlequin au loup

3
Japanische Maske, 17. Jahrhundert, evtl. früher

gendstil durch ein paar sehr schöne Blätter von Klimt und Schiele, die Schweiz durch einige prächtige Bilder von Auberjonois und unter anderem einige Landschaften sowie drei Stadien aus der Folge, die Hodler am Kranken- und Sterbebett Madame Darels malte. Sehr schön sind dann auch die Werke der ostasiatischen Kunst, vor allem die Skulpturen und Grabplatten aus China, und aus Japan die Malereien und die Teeschalen. Drei griechische keramische Werke aus archaischer Zeit und zwei aus römischem Glas bildeten den sehr dekorativen Abschluß der Ausstellung.

Etwas, das weder in der Ausstellung noch in dem sehr schön gemachten illustrierten Katalog sichtbar gemacht wurde, das ist die Frucht jener Tätigkeit, durch die Rudolf Staechelin überhaupt so fest mit dem Basler Museum verbunden war. Von 1924 bis zu seinem Tode war er eines der aktivsten und förderndsten Mitglieder der Kunstkommission. Welche Bilder durch seinen persönlichen Einsatz dem Museum überhaupt angeboten und welche durch sein sehr entschiedenes Urteil angekauft wurden (Van Goghs «Mademoiselle Gachet am Klavier» zum Beispiel), das hätte eigentlich anläßlich dieser Gedächtnisausstellung auf Grund der Protokolle der Kunstkommission einmal zusammengestellt werden müssen. Aus dieser persönlich anteilnehmenden Fürsorge für die Öffentliche Kunstsammlung – zu der auch gehörte, daß er ihr als ehrenamtlicher Kassier diente – mag auch der schon 1931 schriftlich festgelegte, erst jetzt bekanntgegebene Wunsch Rudolph Staechelins entstanden sein, «die von mir gesammelten Kunstwerke dereinst unseren Basler Museen anzuvertrauen». *m. n.*

Zehn Zürcher Maler

Kunsthalle
16. Mai bis 24. Juni

In der Kunsthalle war eine Schau über das Schaffen von zehn Zürcher Malern veranstaltet, die, im Sinne einer gegenseitigen Sichtbarmachung wesentlichen städtischen Schaffens durchgeführt, einer Darbietung markanter Basler Künstler im Zürcher Kunsthaus voranging. Wenn auch vor kurzem in Zürich eine großangelegte Ausstellung über das Wirken der mittleren Malergeneration orientierte und dabei die doppelte Anzahl wie in Basel zu Worte kam, so waren es hier zum Teil ganz andere Persönlichkeiten: Zeichen dafür, daß Zürich an schöpferischen Gestalten keinen Mangel leidet und daß es leichtfällt, eine charakteristische Gruppe zu verengern, aber auch zu erweitern.

In Basel hielten die dem Gegenstand mehr oder minder deutlich verpflichteten Maler den Ungegenständlichen die Waage. Einleuchtend hatte der Leiter der Kunsthalle die Anordnung so getroffen, daß zwei der Ungegenständlichen, deren Bilder vorwiegend durch malerische Impulse gekennzeichnet sind, noch in der Reihe der Gegenständlichen auftraten; die extrem und konstruktiv betonten Ungegenständlichen aber blieben unter sich im großen Saal des Obergeschosses. Mit ihren klaren Tafeln traten hier Leo Leuppi, Richard Lohse und Camille Graeser auf. Leuppi mit jenen durch bewegliche, sich überschneidende Bänder auffallenden, auch farbig nun bereicherten und gelegentlich zu sonoren Akkorden greifenden Bildern, Lohse und Graeser mit Arbeiten, die durch ihre kühle Weißgrundigkeit, die prägnante Eindringlichkeit der auf schmale Stäbe und knappe Rechtecke beschränkten Komposition, vor allem durch die konsequente Strenge im Bildbau fesselten.

Der in Paris lebende Wilfried Moser war mit frühern gegenständlichen Werken vertreten, düster-melancholischen, betont kindhaft-erzählerischen Pariser Bildern (was eine Eingliederung unter die Gegenständlichen um so mehr rechtfertigte), daneben aber mit einer Folge neuer «Peintures», in denen, etwa im Sinne eines Ubac, die bewegliche Rhythmik der Pinselzüge und das Widerspiel zweier kontrastierender Farben wesentlich wird, vor allem die Gruppierung heller Rechtecke neben strähnigen schwarzen Strichen. Dem Eindruck eines starken Temperaments konnte man sich bei seinen oft im Klang eines stumpfen Braunrosa und dunklen Braun verharrenden Bildern nicht entziehen. Von Emanuel Jacob mehrere Abstraktionen, in denen Formen und Assoziationen aus der Dingwelt noch erkennbar bleiben, die indessen da und dort zu malerisch empfundenen, doch straffen Kompositionen weitergeführt sind, Bildern, aus denen einzelne Formen herausblitzen und die wesentlich auf Hell-Dunkel-Kontraste gegründet erscheinen.

Eine in der Art Modiglianis entwickelte Formenwelt war in den figürlichen Kompositionen Adolf Herbsts zu verfolgen, eine eigenwillig-phantasievolle Verwandlung des weiblichen Aktes im Interieur; alles innerhalb einer gedämpften Farbskala, die die malerischen Qualitäten im Sinne einer geheimnishaften Stimmung in den Vordergrund treten ließ. Um so gegensätzlicher wirkte daneben Alois Carigiet mit seinen spontanen, dabei im interpretierenden, zeichnerischen Zug weichen Bildern, die ihn weiter auf dem Wege freien Umformens des Augenerlebnisses zeigen. Ähnlich Eugen Früh, dessen großzügige Bilder immer freier, immer persönlicher und stärker einem durch seine Rhythmen und Kurven bestimmten Kompositionswillen und einem oft orgiastischen Farbenbedürfnis gehorchen. In ganz andere Bezirke führten endlich die symbolträchtigen Triptychen über antike und biblische Themen von Fritz Lobeck, und menschliches Erleben bildete den Vorwurf in den in hinreißender Verve gemalten Werken Varlins, die im letzten Saal geboten wurden. Frühere Landschaften waren zu sehen, doch erwies sich vor allem seine durchaus unvirtuose und doch virtuos gehandhabte Porträtkunst als hervortretende schöpferische Leistung. *g.*

Robert Delaunay

Galerie Beyeler
2. Mai bis 3. Juni

Beyeler hat das Verdienst, seine kleine Galerie wieder einmal der Demonstration eines künstlerischen Werkes zur Verfügung gestellt zu haben, das nicht nur zu den fundamentalen der zeitgenössischen Kunst gehört, sondern auch zu den sympathischsten, was Konsequenz und Klarheit des Weges und der Entfaltung angeht. Die schöne kleine Ausstellung enthielt eine Auswahl von 30 Bildern und Reliefs. Erfreulicherweise zeigte sie aber dabei nicht nur das Ergebnis von Delaunays fast naturwissenschaftlich anmutenden Studien mit der reinen Farbe – Delaunays Orphismus hat bekanntlich entscheidend auf die Arbeiten von Macke, Marc, Klee und Moilliet gewirkt –, sondern auch die Anfänge. Wieder einmal war dem großen Kunstfreundepublikum Gelegenheit gegeben, an einem Schulbeispiel zu beobachten, wie eine neue Formen- und Farbensprache, etwas Ursprüngliches und Schöpferisches also, sich aus der vorhandenen künstlerischen Umgangssprache eines Malers entwickelt. Wie auch die kühnste neue Formschöpfung eben nicht abrupt aus dem «Nichts» auftaucht, sondern in kontinuierlichem Entwickeln, Entfalten, Bauen entsteht.

Im ganz exakten Sinn war die Ausstellung nicht ganz lückenlos; aber sie zeigte doch, wie Delaunay aus einem braven Nach-Gauguin-Maler (der Zeit von Pont-Aven) über den Neo-Impressionismus und eine kurze Fauve-Periode

(Selbstbildnis 1906) schon 1909 zum Kubist wird, wie sich daraus 1912 der orphische Kubismus, die «Läufer» und die drehenden Scheiben entwickeln, die dann in den prächtigen farbigen und unfarbigen Reliefs sowie den «Rythmes sans fin» einmünden. Für Basel und seinen Reichtum an kubistischen Bildern – neben denen sich seit 1943 auch einer der schönsten «Eiffeltürme» Delaunays befindet, im gleichen Saal des Kunstmuseums übrigens wie Moilliets «Zirkus» und Légers «Femme en bleu» – war diese Ausstellung besonders wertvoll und erhellend. m. n.

Mario Sironi

Galerie d'Art Moderne
12. Mai bis Mitte Juni

Grad im Zusammenhang mit der gleichzeitig bei Beyeler gezeigten Delaunay-Ausstellung war diese kleine Auswahl von 15 neuesten Werken des in Sardinien geborenen, in Mailand lebenden Mitbegründers des «Novecento» interessant. Sironi nämlich ist im gleichen Jahre 1885 geboren wie Delaunay; befreundet mit Balla und Boccioni, gehörte er in den Umkreis der italienischen Futuristen. Doch wie anders ist bei ihm die weitere Entwicklung gegangen! Seine neuen kleinformatigen Bilder, die er entweder «Composizione» oder «Figure murali» oder «Frammento murale» nennt, bestehen heute aus einem ganz merkwürdig verträumten Zusammensetzspiel verschiedener Formen, Abbildern von Fragmenten, archäologischem Trümmerschutt, Plastiken und einzelnen Teilen, wie sie in einem Innenraum etwa vorkommen: Bibliothek, Tische, Skulpturen, die Ecke mit den menschlichen Bewohnern. All das wird im Wechsel von Seitenansicht, Frontalansicht, Grundriß nebeneinander gereiht. Der Futurismus ist hier auf einem malerischen, dunkeltonigen Seitenweg zu Ende geführt worden: die Kompositionen Sironis gleichen jenem Schlußstadium jedes Feuerwerks, wenn die als kunstvolle Gebilde in den Himmel geschossenen Figuren langsam, unzusammenhängend zur Erde zurückgleiten. m. n.

Bern

Junge Kunst aus Holland

Kunsthalle
12. Mai bis 10. Juni

Beim Namen Holland stellt sich bei den Kennern moderner Kunst unmittelbar der Gedanke an Mondriaan, Van Doesburg, an die Protagonisten der Bewegung «De Stijl» ein. Um es vorweg zu nehmen: ein Gang durch die Berner Ausstellung zeigte, daß, was von der vorausgehenden Generation holländischer Künstler in der Welt Geltung erlangte, in Holland offenbar keine Nachfolge und keine Weiterentwicklung gefunden hat. Es ist zu keiner holländischen Tradition gekommen. So bestand denn der Titel «Junge Kunst aus Holland» zu Recht; «Junge holländische Kunst» dürfte man nicht sagen: ähnliche Ausstellungen junger Kunst ließen sich mit Werken von Künstlern anderer Nationen auch zusammenstellen. Was gleich auffiel und als gemeinsames Merkmal festgehalten werden darf, war eine gewisse Schwere und Gebundenheit. Bei J. Stellaart zum Beispiel, der dem Tachismus zustrebt, kann wohl ein gewisser initialer Schwung festgestellt werden; aber es fehlt dann die geistreiche Paraphrasierung, oder es wird versucht, in geduldiger Arbeit zu differenzieren; dann aber wird die Frische der Ausgewogenheit geopfert.

C. Karel Appel, der expressivste, ist von schulmäßigen Formen und leuchtenden Farben zu einer sehr persönlichen und eigenwilligen Aussage gekommen, wobei jedoch die Farben erdig, stumpf und gewalttätig dick aufgetragen sind. Er erinnert, in einer ganz andern Welt allerdings, an den frühen Van Gogh, und man erwartet geradezu, daß aus dieser gärenden, reichen Substanz plötzlich das Gültige ungehindert durchbricht. Corneille hingegen, der in Paris lebt und an dem man den ständigen Kontakt mit Frankreich wahrnimmt, ist differenzierter, geschickter, hat erstaunlich viele Möglichkeiten, ist aber dadurch auch um vieles unentschiedener und dekorativer als Appel. Wie schwer es ist, neue, gültige Zeichen zu erfinden, offenbart sich, wenn man Titel liest wie «Frau mit Vogel» (Corneille) oder «Vogel und Blume» (Appel) und sich dabei der Schöpfungen Miró erinnert. Erdgebunden ist auch J. Nanninga, der Klees Spuren nachgeht und dem man, als einem Älteren, lange Erfahrung und solides Handwerk anmerkt. Kandinsky wiederum findet einen Nachfolger in G. Lataster, der sich aber noch nicht recht vom Gegenstand gelöst hat, der verschämt hier und da auftaucht. Ganz gegenständlich und auch zum Teil dem frühen Kandinsky verpflichtet ist J. Diederen.

Eine andere Note brachte André Volten in die Ausstellung, der konkrete Kunst schafft. Eindrücklicher und gültiger äußert er sich offenbar auf dem Gebiete der Plastik, da er ein ausgesprochenes Sensorium für Form und Quantität entwickelt, weniger aber für das Zusammenspiel von Quantität und Farbqualität. Leider war die Plastik an der Ausstellung zu schwach vertreten, als daß man sich über das Schaffen auf diesem Gebiet in Holland ein Bild machen konnte. Wir verzichten deshalb, darauf einzugehen, wie wir auch aus der Zahl der Ausstellenden nur einige Namen genannt haben, die geeignet sind, die Vielfalt der Tendenzen zu veranschaulichen. P. B.

Kunst der Inka

Kunstmuseum
28. April bis 29. Juli

Eine erfreuliche Entwicklung wird mit dieser außerordentlich schönen Ausstellung im Berner Kunstmuseum weiter vorangetrieben: mehr und mehr werden jene künstlerischen Schöpfungen von Völkern, die – weil außerhalb des abendländischen Kulturkreises stehend – früher nur in Völkerkunde- und archäologischen Museen gezeigt wurden oder allenfalls einmal zu Gast in Kunstgewerbemuseen sein durften, als Kunst schlechthin und ohne Vorbehalt genommen. Die tiefe, im 19. Jahrhundert wohl aus der großen Verlegenheit der eigenen ungeklärten Situation des «Künstlers» gegenüber geschaffene Zäsur zwischen der sogenannten «freien» und der nicht «unfrei», sondern höflich «angewandt» genannten Kunst scheint gegenwärtig unmerklich und organisch zuzuwachsen. Wohl braucht es noch einen Hinweis, und Max Huggler spricht ihn im Vorwort des Kataloges auch aus: es ist die moderne Kunst, die eine neue Beziehung zu den frühen Kulturen geschaffen hat. In Bern jedoch ist der Aufweis dieser Beziehungen durch die Kunsthalle mit ihren Ausstellungen japanischer, indonesischer und afrikanischer Kunst längst Tradition geworden.

Von daher wird auch deutlich, daß das Berner Kunstmuseum mit dieser Ausstellung einer eigenen Berner Tradition folgt und nicht etwa in den Spuren des Zürcher Kunsthauses zu wandeln gedenkt. So heißt diese Ausstellung auch «Kunst der Inka» und nicht «Kunst und Leben der Inka». Auf jede Demonstration völkerkundlicher Aspekte wurde ebenso verzichtet wie auf etwelche Darstellungen

1

2

1
Liegendes Lama. Trankopfergefäß. Gebrannter Ton, Tiahuanaco-Stil der Küste. Um 600–800 n. Chr. Museum für Völkerkunde, München

2
Götterfigur unter der Himmelsschlange. Bemaltes Gewebe. Chimú-Stil. Um 1200–1400 n. Chr. Museum für Völkerkunde, München

Photos: Albert Winkler, Bern

historischer und kulturgeschichtlicher Grundlagen, aus denen diese phantastische, in Form und Ausdruck außerordentlich verschiedenartige Kunst entstanden ist. Dieser Verzicht durfte den Veranstaltern – das Kunstmuseum Bern zog als Fachmann den Direktor des Münchner Völkerkundemuseums, Professor Dr. Heinrich Ubbelohde-Doering, einen der Erforscher Perus, zu – um so leichter fallen, als man über Vorgeschichte, historische Entwicklungen und kulturelle Zusammenhänge im Leben der Andenvölker und der Küstenbewohner noch heute so gut wie nichts weiß. Bekannt, aber nicht ausreichend, sind vor allem die Berichte der Spanier, die unter Pizarro 1532 in Peru eindrangen, das Land ausraubten und sehr viel zerstörten. Da die Andenvölker ihre Chroniken in der genial erdachten Knotenschrift festhielten, bleibt heute als wichtigste historische Quelle die sorgfältige Ausgrabung und das Lesen und Deuten der archäologischen Schichten, wobei die Keramik als Leitfossil selbstverständlich die Hauptrolle spielt. Diese archäologisch-historische Forschung ist heute in vollem Gange, wovon nicht zuletzt auch die gerade jetzt erscheinende umfangreiche Literatur über Forschungs- und Grabungsreisen nach Peru zeugt.

So wurde zwar die Ausstellung als reine Schauausstellung von Kunstwerken aufgezogen, wobei der Name «Inka» nur als bekanntestes Stichwort dient, im Aufbau der Ausstellung aber ging man vor wie der Ausgräber, der von der jüngsten, obersten Schicht bis zur ältesten, tiefsten vorstößt. Quasi als Einleitung zur Ausstellung wird der Besucher mit der phantastischen Baukunst – riesigen Megalith-Tempeln und Felsenburgen – bekannt gemacht, die hier in meterhohen Vergrößerungen der ausgezeichneten Photographien Ubbelohde-Doerings aufgestellt wurden. Dann lernt er zuerst Dinge kennen, wie sie die Spanier sahen: Plastiken und bemalte Tücher, goldene Mumienmasken und Schmuck, Gewänder und Gefäße, die aus dem vorzüglich durchorganisierten Großreich der Inka stammen, jenes kriegerischen Organisatorenvolkes, das erst in den letzten 500 Jahren vor dem Einbruch der Spanier die umliegenden Volksstämme unterworfen hatte. Die Beziehungen dieser Völker, die zum Teil in den Bergen, zum Teil in den Küstenländern lebten, ist ebensowenig geklärt wie die Entwicklung ihrer Kunst im einzelnen. Tatsache ist, daß wir es schließlich mit einer feudalen Hochkultur zu tun haben, in deren Bereich der realistische Naturalismus – in den unglaublich kühnen, an römische Porträtköpfe erinnernden Kopfgefäßen und Tierplastiken von höchster Eleganz – neben geheimnis- und rätselvollen magisch-expressiven oder geometrischen Bildern auf Keramiken und Stoffen entstanden sind. Die Formensprache dieser Völker ist von einer unerhörten Direktheit und gibt – direkt – doch immer nur das Symbol preis, für das uns das Schlüsselwort noch in den meisten Fällen fehlt.

Aber das tut dem künstlerischen Genuß keinen Abbruch. Die Auswahl aus den großen Sammlungen der Völkerkundemuseen von München, Stuttgart und Berlin ist von so hoher Qualität und auch so abwechslungsreich, daß die Begegnung mit der altperuanischen Kunst zu einem großen Erlebnis wird. Etwas vom Schönsten erwartet den Besucher im letzten Saal (dem Hodler-Saal des Museums): die großen gewirkten Tücher und Gewebe, die in hervorragenden Techniken und prachtvollen Farben ihre eigene, geometrisierte Symbolsprache sprechen. *m. n.*

Glarus

Vier Zürcher Künstler

Kunsthaus
13. Mai bis 10. Juni

Hier waren vier Zürcher Künstler, Adolf Herbst, Karl Hosch, Max Truninger und Fritz Zbinden, zu Gast. Am meisten war Herbst Maler. Das gepflegte Handwerk, in eigenwilliger Fortsetzung großer Pariser Tradition, tritt mit eindeutiger Prägnanz in Erscheinung: keine Plakatierung, dafür stille Festlichkeit. Die Farbe, in die Leinwand gewissermaßen hineingewachsen, erhält durch eigentüm-

liche, reizvolle Untermalung, Übermalung und Lasur eine raffinierte Patina von warmer, brauner Tonigkeit. Das Figürliche wiegt vor. Die Akte sind wie Stilleben, ja es sind eigentliche Stilleben von wählerischer, kultivierter Farbeinstufung. – Die Umrisse, wo sie nicht schon durch die einzelnen Farbwerte gegeben sind, werden mit leicht fließendem Pinsel – oder dann zuallerletzt auf den schon trockenen Grund – gewissermaßen als Signatur hingeworfen.

Neben diesen Sachverhalten wirkt Hosch explosiv. Seine aufgefächerte, kaleidoskopartige Farbendynamik erfordert Distanz, nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich. Man sollte den ganzen Hosch sehen können, auch seine massiven Formen der Frühwerke, um den Zugang zu dieser eigenwilligen, starken Persönlichkeit zu finden. Hier stand nur der Aspekt seiner letzten Entwicklung, mit der man es nicht leicht hat, und es stellt sich am Beispiel Hosch einmal mehr die Frage, ob die Intellektualisierung reiferer Jahre für das rein Malerische nicht eine Gefahr bedeutet.

Truningers großes Atelierbild war ein Wagnis, und es gelang! Die Gefahr der Kulissenmalerei, die bei derartigen Formaten lauert, ist fürs erstemal gebannt, überwunden; ob und inwieweit dabei Picasso im Spiele war, sei dahingestellt. Das Ziel ist jedenfalls erreicht: Ein gespenstisch-geheimnisvolles Wesen wird evoziert, tritt mit schwarzer Geisterkatze über die Schwelle des großen, blau erleuchteten Arbeitsraums, der sich zeltartig über der Szene wölbt. — Das graphische Werk Truningers kam wegen Platzmangels leider nur mit wenigen Blättern zur Darstellung, aber die kleine Auswahl zeigte des Künstlers entschiedene Begabung in diesem Fach.

Zbinden endlich scheint die helle, freundliche Koloristik seines frühen Lehrers Amiet beibehalten zu haben. Der Lebensraum dieses Malers in dem noch unberührten Landstrich zwischen Zürichsee und Sihlgraben bildet ein unerschöpfliches Reservat für blickgefällige Motive. Liebevolles Eingehen auf die Schönheiten dieser Landschaft im Wechsel der Jahreszeiten, dann aber auch die Porträtierung seiner Familienangehörigen neben periodisch eingeschalteten Südlandreisen, von denen wirkungsstarke, farbenprächtige Aquarelle heimgebracht werden, bilden die Hauptanliegen des Künstlers. *Br.*

Locarno

Società degli Artisti Locarnesi
Il Portico
du 16 mai au 24 juin

La galerie «Il Portico», située dans la vieille partie de la ville en un lieu des plus suggestifs, a repris son activité. Cette troisième exposition de la saison présente le groupe des artistes locarnais, au nombre de seize, dont neuf sont des Suisses allemands qui ont leur domicile au Tessin. Il faut aussi noter que les deux artistes les plus marquants de Locarno, le peintre Emilio Maria Beretta et le sculpteur Remo Rossi, ne sont pas présents: ce qui ne contribue pas à élever le niveau assez modeste de l'exposition. Celle-ci rassemble une soixantaine d'ouvrages: peintures, sculptures, émaux, dessins, gravures sur cuivre, etc. Un peintre qui se fait remarquer tout de suite est Giuseppe Bolzani. Ses trois toiles manifestent une belle nature d'artiste moderne, surtout les deux natures mortes, hautes en couleur, d'une très agréable harmonie, peintes avec un entrain très dominé et très sûr. C'est un jeune peintre qui depuis quelques années enseigne le dessin à l'école normale de Locarno, – ce qui est le sort habituel des artistes tessinois, qui n'ont pas la possibilité ou le courage de se consacrer résolument à leur art; les temps modernes ne sont pas favorables à l'audace, la vie de bohème n'est plus à la mode ... En général, l'exposition du «Portico» manifeste une tendance assez peu moderne. Une partie des exposants est formée d'artistes déjà d'un certain âge et restés fidèles à leurs débuts, ce qui n'empêche pas d'ailleurs leur apport d'être probablement le plus authentique. Une adhésion superficielle à des formes modernes nous fait sentir plus cruellement encore que nous sommes en province, dans un milieu éloigné de tout contact stimulant, et qui vit bien tranquillement sa petite vie. *P. B.*

Luzern

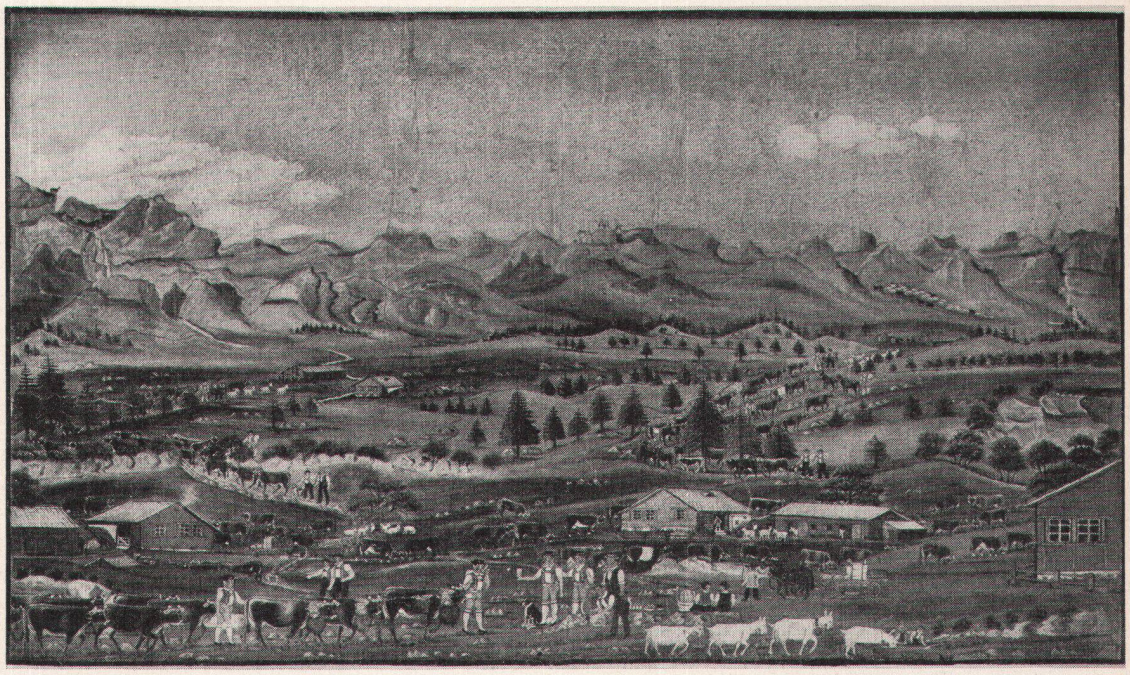
Vier junge Innerschweizer Künstler
Kunstmuseum
13. Mai bis 17. Juni

Nach der Dokumentation von Werken der ältern Luzerner und Schweizer Malergeneration (Caspar Herrmann, Otto Meyer-Amden, Hermann Huber) überläßt das Kunstmuseum in dieser vorsommerlichen Ausstellung seine Säle den Jungen. Jung heißt hier, daß die vier ausstellenden Künstler die Dreißig eben knapp überschritten haben und somit keine Debütanten mehr sind. Im Gegenteil, ihre Namen sind dem Luzerner Publikum von Weihnachtsausstellungen her geläufig, und man begrüßt es, sich mit ihrem Werk einmal eingehender befassen zu können, als dies in einer weihnachtlichen Monsterausstellung möglich ist.

Rund 125 Werke, Glasfenster und Glasmalereientwürfe, Fresken und Gemälde, Holzschnitte und Drahtplastiken, wurden zusammengetragen. Platzmäßig kommt der Luzerner Edy Renggli am besten weg. Er verkörpert bereits die dritte Glasmalergeneration seiner Familie, und er erweist sich dabei, streng der guten, überlieferten Technik folgend, als kühner Gestalter. Es gelingt ihm meist der große Zug, das Geraffte und Konzentrierte, wie es moderne Bauten – Renggli entwarf und schuf Glasfenster für Sakral- und Profanbauten – erfordern. Er liebt große Farbflächen und weiß sie spannungsreich und den Ausdruck steigernd zueinanderzusetzen. Mehr unverbindlich und gefällig wirkt er als Bildmaler. Seine eher braven Landschaften – koloristisch zwar sehr fein und warm empfunden – stehen in beinah schwer begreiflichem Gegensatz zu seinen starken Glasmalereien.

Eine interessante Erscheinung ist der Urner Franz Fedier, besonders wenn man sich seiner früheren Zeichnungen erinnert. Im Eisenbahnerdorf Erstfeld aufgewachsen, bestimmte schon immer das «lineare Erlebnis» bahnhöflichen Schienen- und Drahtgewirrs seine Kunst. Aus einer eher impressionistisch bestimmten Niederschrift ist nun aber in viel höherem Maß ein bewußtes Komponieren, Auswägen und In-Beziehung-Setzen geworden. Die Tendenz, zu ballen, wirkt sich bedeutend stärker aus als diejenige des Auflösens, ein Eindruck, der die scheinbar verwirrende Fülle von Strichen und Farbflecken überwiegt.

Bewußtes Komponieren – alle Werke sind mit «Komposition» bezeichnet – und Abstrahieren betreibt Max Marti, der im Tessin lebende Aargauer. Vom graphischen Gewerbe herkommend, scheint ihm das Sichlösen vom Gegenständlichen inneres Bedürfnis und das Formen von Drahtplastiken eine seiner vom Gedanklichen her bestimmten Kunst adäquate Möglichkeit zu sein. Drahtplastiken malt er im Grunde auch, indem zerbrechliche und zarte Linien – man denkt an elektrisch geladene Drähte und ahnt



1

2

1
Johannes Müller, Landschaft mit Alpleben, um 1860

2
Bartholomäus Lämmler, Eimerbödeli, 1850

die Beziehung zur Magie der technisierten Welt – gedämpft farbige Flächen verbinden läßt. Erfreulich ist die Konsequenz und Kompromißlosigkeit dieses jungen Künstlers.

Der Schattenseite des Lebens gehört die Schwarzweißkunst von Robert Wyss, und zwar der menschlichen Erscheinung in ihr. Es ist kein rasches Skizzieren von Eindrücken solcher Art, wie er sie eigner Anschauung, der Lektüre und dem Film verdankt. Wyss schneidet sie in Holz, und man spürt, daß der handwerklichen Übertragung eine geistige Auseinandersetzung vorausgegangen ist, die sich bei der Arbeit mit dem Stichel noch vertiefen und so auf das Wesentlichste konzentrieren konnte. Nur so ist es möglich, daß mit so sparsamen Mitteln derart ausdrucksstarke Blätter entstanden, suggestive, formal kühn gemeisterte Szenen, in denen eine verschattete Welt uns unüberhörbar anruft. *h. b.*

St. Gallen

Appenzellische und toggenburgische Bauernmalerei

Kunstmuseum
5. Mai bis 24. Juni

Es war eine ausgezeichnete Idee des Kunstvereins Sankt Gallen, vor allem seines aktiven Präsidenten Professor E. Naegeli, gemeinsam mit der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde einheimische Bauernmalerei zu zeigen. Speziell in Appenzell sind in den letzten 150 Jahren Laienmalereien entstanden, die schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der Sammler auf sich gezogen haben. Die St.-Galler Ausstellung bedeutete die erste Zusammenfassung eines reichen Materials aus öffentlichen und privaten Sammlungen. Der Gesamteindruck war außerordentlich: Poesie des Primitiven, Mischung von Zierlichkeit und Größe. Bildlicher Niederschlag eines Volksstammes, der auch auf anderen Gebieten des Künstlerischen – Lied, Tanz, Theater – ein besonders ausgeprägtes, originales Talent besitzt.

Die Bilder, deren frühste aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts stammen und deren Blütezeit sich in der zweiten Hälfte dieses Säkulums ereignet, sind mit dem Leben des Appenzellervolkes aufs engste verbunden. Das Vieh und der Alpaufzug, das Dorf und die Landschaft mit einzelnen eingebetteten Gehöften. Gemalt wurde für die «Bödeli» der Milcheimer, für die Ställe, in denen lange, schmale Streifen mit urtümlich wiedergegebenen Kühen angebracht wurden, für Schranktüren und für den Schmuck der Stuben. Das Sennenwesen, vor allem die bunten, feierlichheiteren Alpfahrten mit den Tieren, stehen thematisch vornan. Die Landschaft ist die Umgebung, die aber nicht minder spricht als das landwirtschaftliche Brauchtum. Die intime Größe des Appenzellerlandes wird – man darf es sagen – großartig erfaßt und in Bildform gebracht. Die offizielle Vedutendarstellung, die ohne Zweifel auch bei den Bauern des Appenzellerlandes bekannt geworden ist, hat wenig Einfluß ausgeübt. Flächenhaft bauen sich die Perspektiven auf, und ungehemmt bedienen sich die Bauernmaler starker Farbtöne, typische Klänge, wie man sie von süddeutschen Hinterglasmalereien kennt. Es ist, als setzte sich die Landschaftsmalerei fort, die auf den Altären der Maler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sich

herausgebildet hat. Im Vergleich gesagt: Man spürt etwas von der spontanen Kraft der Hintergründe eines Konrad Witz. Selbstverständlich ist auch ein Schuß Biedermeier dabei, das ja ohnehin in der Volkskunst des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielt.

Hier sehen wir also echte Laienmalerei – nicht Sonntagsmalerei, nicht zum bloßen Vergnügen geschaffen. Im Auftrag schafft der Bauernmaler für Bauern. Es handelt sich um eine Art kommerzieller Laienmalerei, die übrigens bis weit in unser eigenes Jahrhundert fortlebt; der fruchtbarsten einer, Johannes Zülle, der, verständlicherweise, den Weg vom Spontanen und Sensiblen zum Routinierten zurückgelegt hat, ist erst 1938 im Alter von 97 Jahren gestorben.

Laienmalerei im üblichen Sinn – die entsprechende des 20. Jahrhunderts wird vielleicht ganz anders aussehen – ist stets auf die bildliche Fixierung des Sichtbaren aus. Sie stellt genau dar, was man sieht und wovon man weiß, daß es existiert. Mit diesem Grundzug sind die Appenzeller Bauernmaler mit ihren Verwandten anderer Gebiete – bei der Uhrenschildmalerei des Schwarzwaldes zum Beispiel gibt es ähnliche, ebenfalls poetische Erscheinungen – verbunden. Was sie auszeichnet und was unser helles Entzücken erregt, ist ihre Fähigkeit, die Intensität der landschaftlichen und tierischen Formen, die Bewegungsimpulse, die ursprüngliche Stimmungskraft in den Bildern lebendig zu machen. Mag der Bildaufbau noch so schematisch sein – übrigens ein formaler Schematismus, in dem ebenfalls originaler künstlerischer Geist lebt –, der Bildcharakter ist voller Leben, voll von Farbsinn und Farbreaktion; er wird zum Träger einer kompositionellen Ausdruckskraft, durch die sich die Bilder zum Außergewöhnlichen steigern.

Es wäre falsch, die Appenzeller oder auch die der Ausstellung eingefügten, verwandten toggenburgischen Malereien mit den Werken der großen Meister der Peinture naïve in Verbindung zu setzen. Aber das Künstlerische, das im eigentlichen Sinn nicht primäres Element bei ihnen ist, hebt sie doch auf eine beträchtliche Höhe. Exquisite Farbklänge, blitzblanke Exaktheit der bildlichen Aussage, eine seltsame, innerlich echte Gestaltung bäuerlichen Lebens, ganz ohne jeden anekdotisch-sentimentalen Beigeschmack. Nicht nur originell also, sondern im eigentlichen Sinn schöpferische Gebilde von höchst unmittelbarer Ausstrahlungskraft.

Die Ausstellung war von einem vom St.-Galler Konservator R. Hanhart, dem Organisator der Schau, ausgezeichnet redigiertem Katalog begleitet, der neben 24 guten Abbildungen interessante Textbeiträge von Hanhart selbst und von H.-F. Geist (über «Volkskunst und Laienmalerei») enthält. Problematisch war nur die aufgereihte Aufhängung der kleinen Formate in den an sich ungünstigen St.-Galler Museumsräumen. Statt Aufreihung verlangen solche Gebilde optische Gruppierung und Artikulation, vor allem jedoch in irgendeiner Form nicht stimmungsmäßige, sondern räumliche Intimität. *H. C.*

Zürich

Glas aus vier Jahrtausenden

Helmhaus
5. Mai bis 17. Juli

Glas, als eine der ältesten Entdeckungen des Menschen, ergibt einen faszinierenden Spiegel menschlichen Lebens durch Jahrtausende. Und zwar nicht des kreatürlichen Lebens, zurückgelassen in Beil, Trinknapf und Jagdspieß, sondern jener Verfeinerung in Sitte und Geschmack, die sich im Sammeln von allerlei Künstlichkeiten kundtut, in der Freude an fremden Wohlgerüchen, an Wein, an Schmuck und Edelsteinen.

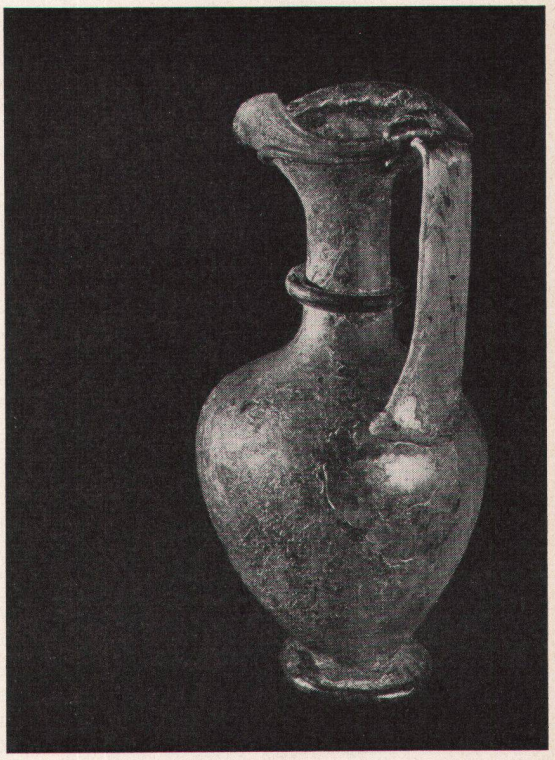
Die Leiter des Kunstgewerbemuseums als Initianten der Ausstellung sahen daher ein weites Feld vor sich, der Anerkennung des Publikums gewiß; zudem stammen alle alten Gläser mit Ausnahme einiger ägyptischer Spezialitäten aus schweizerischen Museen und Privatsammlungen. Nicht nur der Gehalt, sondern auch der Rahmen der Ausstellung ist dabei zu loben, der dem Thema «Glas» auf das beste gerecht wird: Glas hinter Glas ist sehr schwer auszustellen; es entzieht sich dem Betrachter durch irritierende Spiegelung, und vollends das Tageslicht frißt zarte Umrisse und delikate Farbnuancen grausam auf. Daher in dieser Ausstellung die schwarzen Wände, die verkleideten Fenster und das raffiniert verteilte Licht, das die Gläser wie Edelgestein zum Leuchten bringt. Die Vitrinen, fast zu Abstraktionen geworden und oft nur Gerüst ohne Scheiben, tragen nicht museale Fülle, sondern eine Unzahl von Stilleben über das Thema Glas.

Das bildsame Material der Glaspaste, Ägyptern und Phöniziern schon im 3. Jahrtausend v. Chr. bekannt, ließ sich zu kleinen Mosaiken, Schmuckstücken und Reliefs fügen, von denen die Ausstellung einige Beispiele zeigt – darunter ein graziöses Köpfchen aus der 18. Dynastie. Wichtig sind sodann die Millefiori-Gläser, zu blumenartigen Mustern verschmolzene bunte Glasstücke, und die ersten Hohlgläser, Wegbereiter der berühmten römischen Glaskunst. Die Ausstellung weist auf die reichen Bestände unserer Museen von Vindonissa und Locarno hin; aus letzterem stammt der grüne Vogelbecher voll bunter Emailmalerei. Diese Gläser zeugen von einer technischen

1

Fertigkeit und künstlerischen Empfindung, welche innert kürzester Zeit den Erfindungsreichtum von Jahrhunderten vorwegnahmen, sei es in den bizarr ausgezogenen syrischen Gefäßen, den arabischen Parfümfläschchen oder hohen Henkelkannen, wie sie römischer Export bis in die Rheingegend und nach England brachte. Erst Venedig in der Renaissance besaß ähnliches Verständnis für das Glas und schuf die spitzengleich empfundene Oberfläche prunkvoller Kelche und Schalen, eine Art zerbrechlicher Goldschmiedekunst für die Kirche und die Fürsten der Welt, das Herstellungsgeheimnis auf langen Wegen an die böhmischen und schlesischen Glashütten des 16. bis 18. Jahrhunderts weitergebend.

Glas blieb Luxus bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis Fabriken und Maschinen die Werkstatt mit ihren Spezialisten ersetzten; der langsame, zähe Übergang vom Sammelobjekt zum Gebrauchsgut manifestiert sich in einem ratlosen Suchen nach gemäßen Formen, bis auch hier Pioniere eines neuen Lebensstils den Weg wiesen. Morris, Tiffany, Emile Gallé bestimmten sowohl die Einzel- wie die Serienproduktion, inspiriert von ostasiatischen Gläsern und einer sentimentalisch bewegten Natur, eine Welt, durch deren Schwüle bald der kühle Wind der neuen Sachlichkeit blasen sollte. Alle modernen Gläser gehorchen diesem Gebot nach großer, glatter Form und möglichst ornamentloser Oberfläche; einzig das farbige Glas soll Akzente in eine ebenso glatte und geheimnislose Umwelt setzen. Neben den Firmen in Deutschland, Schweden und der Schweiz, um nur einige zu nennen, welche die Ausstellung beschickten, gibt es vereinzelte Betriebe, in denen Glas nie aufhört, Kostbarkeit zu sein, von Künstlern geplant und ausgeführt, von Kennern bezahlt und gesammelt. Unsere Zeit wird sich jedoch für spätere Generationen nicht in den geblasenen und geduldig mit Glaswülsten verzierten Vögeln venezianischer Herkunft verkörpern, sondern allein in dem formschönen, gebrauchsgerechten Serienglas und in der erstaunlichen Vielseitigkeit, mit der sich Glas in der Architektur verwenden läßt. U. H.



2

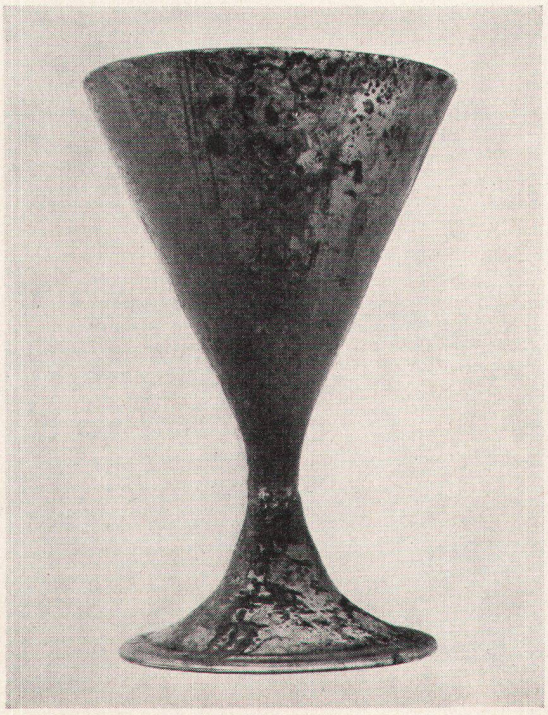
Ausstellung «Glas aus vier Jahrtausenden»

1
Blick in die Abteilung der römischen Gläser
Photo: Walter Binder, Zürich

2
Römische Kanne aus zweifarbigem Glas, 2. Jahrhundert n. Chr.
Photo: Kunstgewerbemuseum Zürich

3
Arabisches Kelchglas, 10.–11. Jahrhundert

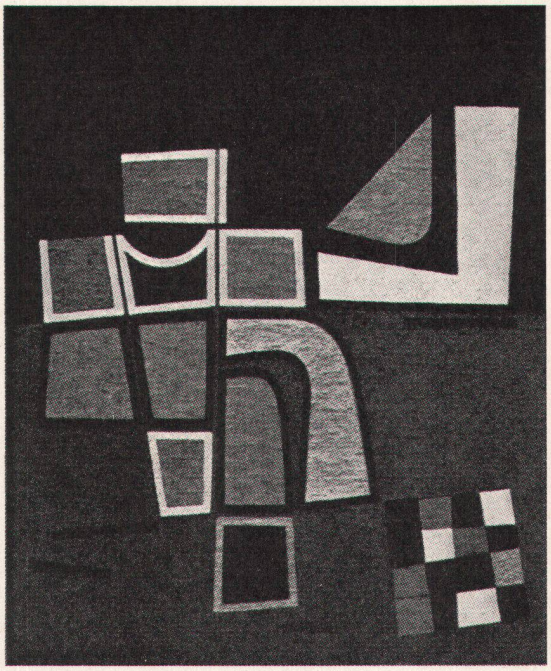
4
Mehrfarbige Gläser von Seguso, Murano
Photos: Walter Binder, Zürich



3

4

Arbon	Schloß	Ernst Kreidolf	24. Juni – 22. Juli
Ascona	Galerie La Cittadella	Charles Meystre	8. Juli – 29. Juli
Basel	Kunsthalle	Bauchant – Bombois – Séraphine – Vivin – Ostschweizer Bauernmalerei	5. Juli – 12. Aug.
	Mustermesse, Halle 8b	Schweizerische Kunstausstellung 1956	2. Juni – 15. Juli
	Museum für Völkerkunde	Basler Forscher bei fremden Völkern	9. Juni – 30. Sept.
	Galerie Beyeler	Abstrakte Maler der Gegenwart	1. Juni – 30. Juli
Bern	Kunstmuseum	Kunst der Inka	29. April – 29. Juli
	Kunsthalle	Alberto Giacometti – Marius Borgeaud	16. Juni – 22. Juli
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Chefs-d'œuvre de la miniature et de la gouache du XVIe au XIXe siècle	23 juin – 15 août
	Athénée	Raoul Bovy Lysberg La réalité poétique	16 juin – 12 juillet 14 juillet – 13 sept.
	Galerie Georges Moos	De Bonnard à Manessier	1er juillet – 31 août
	Galerie Motte	La Femme à travers les siècles et l'espace	22 juillet – 30 sept.
Glarus	Kunsthaus	Kunst der Gegenwart aus Glarner Privatbesitz	22. Juli – 19. Aug.
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler	Abdul	2 juillet – 31 juillet
Locarno	Il Portico	Nag Arnoldi «Bancarella», Tessiner Kunst und Kunstgewerbe	1. Juli – 22. Juli 28. Juli – 26. Aug.
Luzern	Kunstmuseum	Barocke Kunst der Schweiz	8. Juli – 23. Sept.
	Galerie Rosengart	Pablo Picasso	2. Juni – 29. Sept.
Neuchâtel	Musée d'Ethnographie	Chine. L'art artisanal	13 mai – 2 sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	Käthi Ritter-Refardt	1. Juli – 15. Aug.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Otto Dix	15. Juli – 19. Aug.
Thun	Kunstsammlung	Sektion Bern der GSMBK	1. Juli – 5. Aug.
Winterthur	Kunstmuseum	Giorgio Morandi – Giacomo Manzù	24. Juni – 29. Juli
	Galerie ABC	Moderne Meister der Graphik	7. Juli – 25. Aug.
Zürich	Kunsthaus	Unbekannte Schönheit. Werke aus fünf Jahrhunderten	9. Juni – Ende Juli
	Graphische Sammlung ETH	Rembrandt. Das graphische Werk	9. Juni – 19. Aug.
	Helmhaus	Glas aus vier Jahrtausenden	5. Mai – 17. Juli
	Galerie Chichio Haller	Hans Erni	10. Juli – 10. Aug.
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



Jean Leppien, Composition

Jean Leppien – René Monney
Galerie Palette
18. Mai bis 12. Juni

Leppien, einer jener Deutschen, die nach freiwilligem, triebmäßig bestimmtem Übergang nach Frankreich in jahrzehntelangem Schaffen organisch zu Parisern geworden sind, hat um 1930 seine frühe Schulung bei Kandinsky und bei Albers am Dessauer Bauhaus durchgemacht. Die dort gelegte künstlerische Basis war als großes Plus auch den Werken der Zürcher Ausstellung anzumerken, die alle in den letzten vier Jahren entstanden sind. Von ihr aus ergibt sich die geistige, künstlerische und handwerkliche Solidität, durch die sich Leppiens Arbeiten auszeichnen. Mehr noch: die künstlerische Moral führt zu einer überzeugenden Verarbeitung formaler Eindrücke, die auf Kandinsky und auf Klee zurückgehen, von denen aus sich Leppien eine eigene, persönlich klare, an Vokabeln reiche Kunstsprache geschaffen hat. Die Formphantasie ist in starker Bewegung. Von spannungsreichen Strukturen gelangt sie bei den in Zürich gezeigten Bildern zu interessanten und anregenden Flächenverkettungen und von da aus wieder zu höchst einfachen Symbolbildungen, die an den späten Kandinsky, manchmal auch an Klee oder Miró erinnern, aber immer eine eigene Form und einen persönlichen Ausdruck besitzen. All das ist mit Bedacht ersonnen und mit außerordentlicher Sorgfalt gemalt, durchdacht, durchfühlt und im Ergebnis geglückt. Man versteht, daß Leppien vor einigen Jahren den Prix Kandinsky erhalten hat, und erwartet, ihm auch später wieder in Zürcher Ausstellungen zu begegnen.

Neben Leppien zeigt der in Zürich schaffende junge Welschschweizer René Monney, früher einmal Schüler von Germaine Richier, eine kleine Anzahl Skulpturen, die aufmerken lassen. Monney ist gänzlich beim Ungegenständlichen angekommen, dessen Möglichkeiten er lauteren Geistes erforscht. Bei einer Marmorskulptur scheint es noch im Stilisierten zu verharren, bei zwei Arbeiten in Holz zeigt sich eine starke, vom Wesen des Materials bestimmte Ausdruckskraft, bei den für Bronzeguß bestimmten «Zwei Elementen» erscheint eine interessante, auf komplementäre Gebilde eingestellte Formvorstellung von bedeutender Aussagekraft. *H. C.*

Yuen-Yuey Chin
Galerie Beno
16. Mai bis 5. Juni

Ein Beispiel der Verschränkung von Chinesischem und Westlichem. Der 1922 geborene Maler kam 1936 nach den Vereinigten Staaten; von 1946 an erhielt er sein künstlerisches Training an der Columbia University in New York. Verschiedene Stipendien führten ihn dann nach Europa. Nach Blättern in schmalem Hochformat, die ganz in chinesischer Tradition gehalten und sehr sensibel vorgetragen sind, gelangt Yuen-Yuey Chin in einigen Holzschnitten zu einer überzeugenden Synthese. Beispiel: der Schnitt «Chinesischer Schauspieler», auf dem der Künstler von der chinesischen Zeichenschrift zu einer freien Struktur übergeht – der «Chinesische Schauspieler» wird zu einem Nachfahren der Ballettfiguren, die Picasso 1917 für das Ballett «Parade» geschaffen hat. Ähnlich vollzieht sich die Transformation auf einigen Blättern mit Tierdarstellungen, die zu Tierzeichen werden. Die ziemlich unartikulierten Gemälde des chinesisch-amerikanischen Malers sind jedoch weniger überzeugend. *H. C.*

Raumstimmung und Mensch
Zunfthaus zur Meise
28. März bis 13. April

Diese in den festlich neurenovierten Räumen des Zürcher Zunfthauses zur Meise eröffnete Tapetenausstellung führte durch eine völlig neuartige Gestaltung den Beschauer in ein Zauberreich des modernen Wohnens. Die thematische Gruppierung der modernen Tapete stand unter dem Patronat des Verbandes schweizerischer Tapetenhändler und soll anschließend in allen größern Schweizer Städten gezeigt werden. Ihr Hauptanliegen ist, dem Bauherrn die weitgespannten Möglichkeiten vor Augen zu führen, die in der modernen Tapete stecken. Die Farbe läßt sich wohl im Sektor der Wohngestaltung mit keinem subtileren Mittel variieren und abstufen als gerade mit der Tapete. Daß auch bei ihr die Grundfarbe des Bodenbelages in den gesamten Farbakkord einbezogen werden muß, gehört zum Grundsatz jedes beratenden Innenarchitekten. Diese Ausstellung, die uns gleichsam am Modell eines Puppenhauses des modernen Wohnens Tapezierideen in natürlicher Größe zeigt, während die originellen Bewohner und Möbel die gezeigten Wohnräume im Kleinformat beleben, vermittelt an zehn verschiedenen Einrichtungsvorschlägen die gewählte Raumstimmung. Das gesamte europäische Tapetenschaffen von nicht weniger als neun Ländern gibt mit auserwählten künstlerischen Entwürfen einen Überblick über die Vielfältigkeit der einzelnen Kollektionen. Das optische Moment wird besonders demonstrativ gestaltet. Raumverkürzungen, Überhöhungen und Unterteilungen lassen sich alle durch Streifen, Farbstellungen und betont horizontale oder vertikale Motive besonders auswerten. In Verbindung mit der Bodenfarbe läßt sich hier eine ganz neuartige und überraschend harmonisch gegliederte Raumeinteilung erzielen. Je nach Raumkonzeption eines Grundrisses kann die Gestaltung der Wände auch bewußt konstruktive Einzelheiten herausholen oder ausgleichen.

Die moderne Tapete hat jedoch noch eine weitere Mission. Sie stellt im ganzen Klima des Raumes spürbare Verbindung her zwischen Baustoff, Architektur und den neuen Materialien, wie Glas, Eisen, Plastik, Kunststoffasern und Stein. Sie fügt sich in den Rhythmus der Formen moderner Möbel und ist die ideale Ergänzung zu Teppich und Textilien. Jeder hat heute die Möglichkeit, eine in den Kollektionen europäischer Tapetenfabrikanten vorhandene persönliche, seinem Wohnklima entsprechende Tapete zu finden. Dem Bauherrn und dem Architekten sind mit der Tapete Möglichkeiten gegeben, dem Raumtypus angepaßte Lösungen und zugleich individuelle Farbstellungen zu wählen. Die Tapete als modernes Stilelement ist ein wichtiger Bestandteil menschlicher Kultur und Lebenskunst.

M. B.

Münchner Kunstchronik

Im «Kunstverein» interessierten vor allem zwei ausländische Erscheinungen: die jüngsten englischen Bildhauer und danach eine Übersicht über die Photos von Cartier-Bresson. Hier dichter Anschluß an die äußere Wirklichkeit als Reportage, dabei alles bedachtsam, menschlich gesehen, dort aber kühnste und freieste Abstraktionen, wenn auch alle diese Bildhauer am Gegenständlichen festhalten. Sie schließen nicht an Henry Moore an, sondern stellen eine eigene, manchmal englisch-spleenige, etwas Gruseln erregende Welt hin. Eher ist gewisser Einfluß von Gonzalez, Giacometti, der Richier, aber auch von Sutherland zu spüren. Da England gerade in der Skulptur keine große Tradition besaß, berührte uns das plötzliche Auftauchen so vieler exzentrischer Talente besonders. Die meisten sind zwischen 1925 und 1930 geboren. Reg Butler, durch den Preis fürs Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen berühmt, wartete mit der Figur eines sich entkleidenden Mädchens auf, das ihn wieder zu einer Art Realismus zurückführt. Auch Chadwick ging von abstrakteren Gebilden etwas mehr zur Natur zurück, wenn er seine Tiere auch radikal zu umwandeten Skeletten umformt. Armitage erfand seltsam ummantelte Figurengruppen, die er nun etwas räumlicher durchbildet. Bei Thornton tauchen skurrile Menschen auf, aus Bündeln von lauter geraden Drähten geformt, als wäre eine Zeichnung Giacomettis dreidimensional geworden. Meadows überzeugte mit einem seltsam abstrahierten, sich vorwärtsschiebenden Krebsgebilde. Bei McWilliams Menschen handelt es sich um phantastische Halbkristallisationen. Etwas mehr im Sinne eines exzentrischen Realismus, wie ihn die Richier verwirklichte, bewegen sich, wenn auch untereinander verschieden, Dalvood, Chatworthy und Elisabeth Frink.

Die Städtische Galerie erfreute durch die große Photoschau "The Family of Man", jene von Edward Steichen (New York) organisierte Übersicht über die Situationen des Menschen in den verschiedensten Ländern. Hier war weniger das Unterscheidende der Rassen und Länder als das uns alle Verbindende herausgearbeitet, so daß dieses soziologisch und psychologisch faszinierende, riesige document humain alle Beschauer bewegte. – Da Dr. Rümann, der von 1945 an unsere Städtische Galerie dirigierte, sein Amt niederlegte, gab er in einer umfassenden Ausstellung Rechenschaft über seine Ankäufe in diesen zehn Jahren. Er hat versucht, so gerecht als möglich seines schwierigen Amtes zu walten, doch glauben wir, daß er nicht genügend distanzierendes Qualitätsgefühl entfaltet hat, weshalb die Übersicht im ganzen reichlich provinziell anmutet.

Ein nettes Kuriosum brachte das Historische Stadtmuseum, indem es zum 250. Jahrestag der München-Sendlinger Bauernschlacht von 1706 möglichst viel Dokumente darbot. Reizvoll war danach die intime Ausstellung «Münchener Sammler öffnen ihre Mappen».

Im «Haus der Kunst» gab es einen Wettbewerb für das nationale Olympische Komitee, das moderne Darstellungen des Sports versammelte. Die Kunstwerke selber waren weniger interessant als die direkte Demonstration der verschiedenen Sportarten, die, ausstellungstechnisch ein Meisterwerk, von Brenninger und R. Roth gar nicht genug gewürdigt worden ist.

Die «Gesellschaft für Christliche Kunst» versuchte in ihren neuen Räumen am Wittelsbacher Platz, neue Möglichkeiten des deutschen Kirchenbaus zu demonstrieren, wobei sich manches Gute noch zu sehr mit Eklektischem mischte. – Die «Neue Sammlung» widmete sich der «Umwelt des Kindes». Neben sinnvollem in- und ausländischem Spielzeug (vor allem auch aus der Schweiz) zeigte Hans Eckstein in großen Photos neue Möglichkeiten der Schul- und Spielplatzgestaltung; äußerst wichtig, weil, im Gegensatz etwa zur Schweiz und Dänemark, in deutschen Großstädten hier noch so viel geschehen müßte. Es folgte an gleicher Stelle eine ausgezeichnete Schau, «Gut Wohnen», in der ausschließlich beste Modelle der Firma Knoll International präsentiert wurden.

Günther Franke demonstrierte zum erstenmal in Deutschland umfassend Emilio Vedova, den 1919 geborenen venezianischen Maler, der, vom Futurismus ausgehend, neue, besonders aggressiv bewegte Möglichkeiten abstrakter Malerei entwickelt hat, oft nur in Schwarz-Weiß, manchmal an Tachistisches grenzend.

Dort folgte dann Eduard Bargheer, jener ursprüngliche Autodidakt, der zwischen der südlichen Welt von Ischia, in der er lebt, und der nördlichen Atmosphäre der Elbmündung, aus der er stammt, in seinen Gebilden hin und her schwingt. Seine Malereien haben sich neuerdings gekräftigt, sind schwerer und großformiger geworden, in der Verspannung menschlicher Figuren mit natürlichen und architektonischen Elementen.

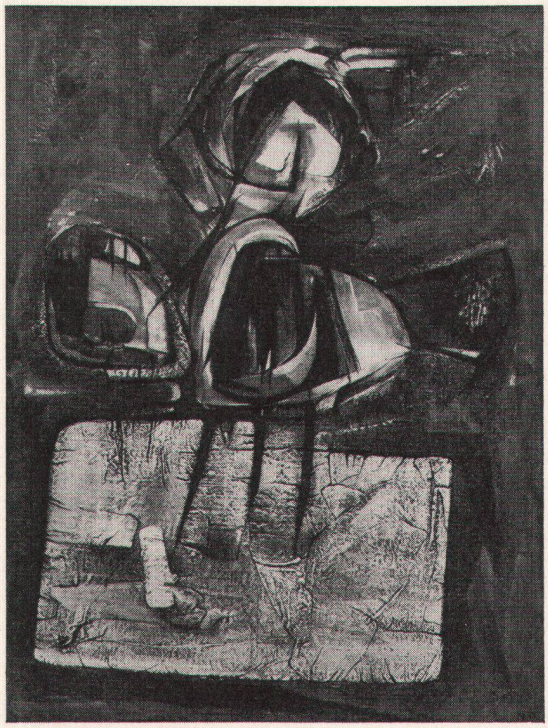
Auch vom zweiten deutschen Ischianer, von Werner Gilles, wurden neue Arbeiten gezeigt. Sie setzen seine romantisch-mythologische Gestaltungsart fort, oft erfreulich, manchmal aber auch in zu einfachen, beinah dekorativen Formeln erstarrend.

Dem inzwischen verstorbenen Oskar Coester widmete Franke eine Gedächtnisschau, bei der viele ganz unbekannte Werke aus entlegenem Privatbesitz auftauchten. Coester war einer derjenigen Meister, welche unter dauernder Beibehaltung des Gegenstandes malerische Fülle und eine originelle, skurrile Naturidyllik aufbehalten haben. Aus dunklen Tönungen ging er allmählich zu immer lichteren, freieren, in Blau und frischem Grün gesehenen Naturvisionen über.

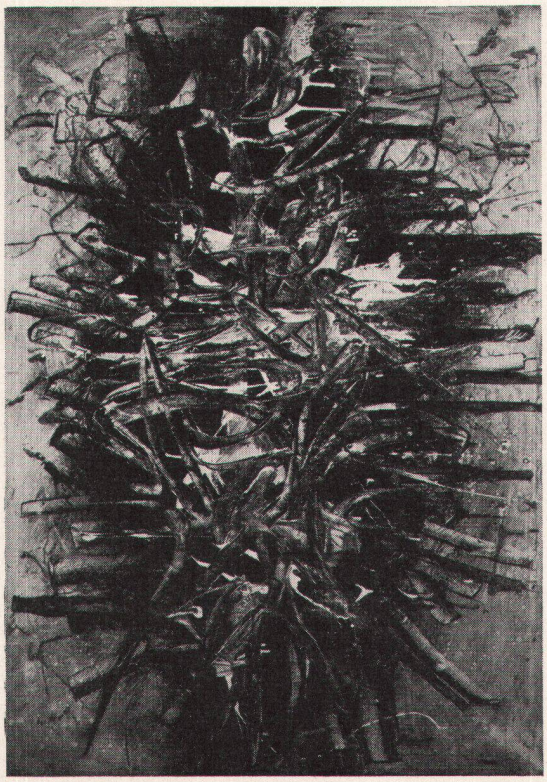
Bei Gurlitt zeigte man nacheinander vielerlei Maler sehr unterschiedlicher Qualität, wobei wir nur an einige schöne Arbeiten von Oskar Moll und an die malerische Phantasie der Itten-Schülerin Eve Neuner-Kayser erinnern möchten, welche Traditionen von Paul Klee fortsetzt.

In der Galerie Stangl sah man Zeichnungen von Leo Cremer, der neben seiner Tätigkeit als staatlicher Gemälderestaurator Schwarz-Weiß-Gebilde hervorbringt, die als eine Art geschmeidiger, lyrischer Surrealismus viel Beachtung finden. Dieselbe Galerie machte uns dann mit Francis Bott bekannt, der, 1904 in Frankfurt geboren, jetzt in Paris lebend, Bilder schöner Transparenz geschaffen hat, in denen sich Intellekt und Gefühl, konstruktives Gerüst und gedämpfte Farbigkeit sanftmütig durchdringen. Nichts Lautes ist in dieser zurückhaltenden und sehr gewählten

Malerei. «Es wird nie ganz Nacht, es wird nie ganz Tag», sagte Seuphor in seiner schönen Katalogeinleitung.
Die gleichzeitige Darbietung von 40 Aquarellen und Zeichnungen von Wols enttäuschte insofern, als es sich hauptsächlich um frühe Arbeiten handelte, die an Paul Klee, aber sehr verspielt, anschließen, und meist noch literarisch wirken. In süßlichen Farben und Linien verraten sie noch nicht jene Originalität, die Wols allmählich in seinen erregend gestrichelten und farbig so irrational wirbelnden Gebilden erreichte, mit denen er zu einem der interessantesten Begründer des sogenannten Tachismus ausgerufen worden ist. Man spürte nur von Ferne die Bedeutung dieses 1913 in Berlin geborenen Alfred Otto Wolfgang Schulze, der dauernd musizierte, dann als Photograph hervortrat, seit 1932 in Paris kümmerlich dahinlebte, 1945 durch Drouin entscheidend hervorgekehrt wurde, aber bereits 1951, als er erst 38 Jahre zählte, in einem Pariser Hotel kläglich zugrunde ging. *Franz Roh*



1



2

Pariser Kunstchronik

Die Plastikausstellungen avantgardistischer Tendenz waren im Mai reichlicher denn je. Zwei Ausstellungen, die schon letztes Jahr mehr oder weniger absichtlich gleichzeitig stattfanden, nämlich die Ausstellung der «15 Sculpteurs» in der Galerie Suzanne de Coninck und die Ausstellung bei Denise René «Sculptures abstraites 1956», zeigten dieses Jahr noch deutlicher die Spaltung, die sich in der abstrakten Plastik vollzieht. Die geometrisch strenge Tendenz, die bei Denise René vorherrscht, scheint an Boden zu verlieren, während die romantische, heftige Tendenz bei Suzanne de Coninck immer mehr den Enthusiasmus der Jugend erweckt. Bei Denise René waren die charakteristischen Kräfte Schöffer, Gilioli, Bloc, Descombin, Jacobsen und Lardera vertreten, unter denen Arp als Lyriker herausfiel. Bei Suzanne de Coninck waren vor allem Szabo, Brown, Zwoboda, Dodeigne, Boisecq und der kubanische Bildhauer Cardenas bemerkenswert.
Bei Eduard Loeb war eine Ausstellung des Bildhauers Gilioli zu sehen, bei dem man immer wieder das empfundene Handwerk schätzt. Bei Lara Vincy wurden in einer Gruppenausstellung neue Arbeiten des griechischen Bildhauers Andreou gezeigt. Weitere Plastikausstellungen waren: Martha Pan in der Galerie Arnaud, Cardenas mit seinen Plastiken surrealistischer Tendenz in der Galerie «A l'Etoile scellée» und dann die sehr erfreuliche Ausstellung des Chinesen Hsiung-Ping Ming bei Iris Clert. Hsiung lernte man erstmals vor zwei Jahren im Salon de Mai mit seinen feindurchgefühlten Tierplastiken aus Metall kennen; er war vor etwa sieben Jahren als Philologiestudent nach Paris gekommen, wo er die Kunst anfänglich als Amateur betrieb. – Von Calder waren in der Galerie Au Pont des Arts hauptsächlich Bilder und großformatige graphische Arbeiten zu sehen. In der Galerie de Warren waren Metallplastiken von Lardera zu sehen. Solche Metallplastiken, die wie die Mobiles von Calder auf einem leicht nachzubildenden Prinzip aufgebaut sind, werden wohl sehr schnell ihre Nachahmer in der modernen Dekorationskunst finden.
Bei Gelegenheit des Erscheinens des Buches von Michel Ragon «L'Aventure de l'Art abstrait» veranstaltete die Galerie Arnaud eine Gruppenausstellung, die durch Werke der verschiedenen von Ragon besonders erwähnte Künstler seine interessanten Darstellungen begleitet. – Der Maler Mathieu, der immer mehr als der Salvador Dali der abstrakten Kunst gelten will, bereitet einem snobistischen Publikum, das es nicht besser verdient, reklametüchtig organisierte Skandale. Seine Ausstellung in der Galerie Rive Droite ist an und für sich nicht uninteressant. Doch der ganze Dekor, die Krönung Mathieus auf dem Throne Karls des Großen am Vernissage-Abend, seine darauf-

1
Ruth Francken, Sorcier

2
Simon Hantai, Peinture 1956
Photo: Studio Yves Hervochon, Paris

folgenden Zirkusnummern im Theater Sarah Bernard, all dies sind Attraktionsstücke, die die Kunstpresse systematisch übergehen sollte; doch da die Tagespresse sie im Gegenteil groß herausstellt, möchten wir auf sie als auf ungesunde Auswüchse hinweisen.

Ähnlich wie die Bilder Mathieus entstehen die des Ungarn Simon Hantai. Seine in deliriumartigem Zustande gemalten Großbilder, welche die Ausstellungswände der geräumigen Galerie Kléber vollständig bedecken, zeugen von einer von künstlerischem Temperament durchdrungenen zwangshaften Anschauungswelt, in der weder Künstler noch Beschauer wohnlich daheim sein können. Doch scheint die moderne Kunst ja immer weniger dazu da zu sein, den Betrachter zu erfreuen, geschweige denn, ihn zu erheben. Simon Hantai wurde am 7. Dezember 1922 in Bia (Ungarn) geboren; seit 1949 arbeitet er in Paris, wo er anfänglich an der postsurrealistischen Bewegung teilnahm. – In der Galerie Stadler stellte die amerikanische Malerin Ruth Francken interessante neue Arbeiten aus. Ihre Bilder sind nicht nur ein farbig-formales Phänomen; die Malerin versucht, einem inneren Zustand die entsprechende äußere Form zu geben. – In der Librairie La Hune zeigte Zao-Wou-Ki neueste Arbeiten: Aquarelle, Keramiken und Lithographien. Die gegenständliche Bedeutung des Bildes fällt immer mehr weg, und bald wird man den Maler kaum mehr von einem europäischen Tachisten, der sehnsüchtig nach Osten blinzelt, unterscheiden können. – Alechinsky, aus Japan zurück, hat in Kontakt mit der dortigen kalligraphischen Malschule neue Impulse für seine Malerei gewonnen, die er in der Galerie du Dragon ausstellt. – Music in der Galerie de France hat wie Zao-Wou-Ki den regional erzählerischen Charakter seiner Bildgestaltung aufgegeben, doch spürt man in seinen neuen Bildern, die sich fast nicht mehr auf die Außenwelt beziehen, weiterhin ein feinfühliges lyrisches Talent am Werke.

Das Credo des sogenannten «peintre informel» wurde in einer Zeitungschronik von Alain Bosquet folgendermaßen definiert: «Je ne prépare pas mon tableau, je le peins en l'espace d'un éclair, je ne sais pas ce qu'il signifie, libre à vous de lui imposer une signification quelconque; je m'en désintéresse complètement, mais en secret j'espère tout de même que vous lui trouverez une signification intuitive et sensorielle indiscutable; j'aimerais même que la signification ne soit pas unique, mais qu'il y en ait une nouvelle chaque fois que vous regarderez ma toile» (Combat 28. 5. 1956). Diese moderne Bilddeutung bezog sich in dem Artikel von Bocquet im besonderen auf die Ausstellung von Mathieu. Sie kann aber auch auf die Malerei des Dichters Henri Michaud (Galerie René Drouin) sowie sehr allgemein auf die aktuelle Tendenz der modernen Malerei angewandt werden. Bei Michaud werden diese möglichen Deutungen insofern noch bereichert, als sie in Beziehung zu einem herausgeschleuderten Wort, einem dichterischen Motto gesetzt werden und damit zu surrealistischen Experimenten zurückführen.

Dubuffet (in der Galerie Rive Gauche) verfolgt sein eigenes Problem. Er scheint trotz den Monstruositäten, die er nach Ausweis seiner heutigen Ausstellung «Assemblages d'empreintes» weiterhin pflegt, nicht eigentlich dem Tagesgeschmack zu entsprechen. Hingegen nähert sich Bissière (in seiner Ausstellung bei Jeanne Bucher), der ja eigentlich von einer recht klassischen Bildauffassung herkommt, der kaum mehr komponierten Auflösung der Bildfläche in Flecken, wie sie bei der jüngsten Generation an der Tagesordnung ist. Istrati in der Galerie Carven kann hier als charakteristisches Beispiel angeführt werden.

Zu erwähnen sind ferner noch die folgenden Ausstellungen: Man Ray, «Non-Abstractions», in der Galerie à l'Etoile scellée; Doucet in der Galerie Ariel; Borès bei Louis Carré; Bilder des naiven Malers Bauchant aus den Jahren 1923–41 bei Dina Vierny; neue Wandteppiche von Jean Lurçat in der Maison de la Pensée Française und in denselben Räumen kurz zuvor die Ausstellung von Rebeyrolle, einer der Hoffnungen des Neorealismus. Feinere Saiten der gegenständlichen Malerei klingen bei Philippe Bonnet. – Die neuen Bilder von Georges Braque in der Galerie Maeght, Zeichnungen und Plastiken von Henri Laurens in der Galerie des Cahiers d'Art, Bilder von Paul Klee aus Privatsammlungen in der Galerie Simone Heller, Hommage à Bonnard bei Bernheim Jeune; die «Relevés» von Touen-Houang und Werke von Tchang Ta-Ts'ien im Musée Cernuschi; «De Giotto à Bellini» im Musée de l'Orangerie, und als Anhang hierzu «Primitifs Italiens dans les Musées de France» im Pavillon de Marsan; «Les Trésors d'Art Populaire dans les Pays de France» im Musée des Arts et Traditions Populaires; das vielseitig diskutierte «Festival International d'Architecture et d'Art Monumental» im Grand Palais, der Salon des Artistes Décorateurs ebenfalls im Grand Palais und nicht zu vergessen der II. Salon de Mai – dies ist mit manchen Lücken der Querschnitt durch den kunstbewegten Maimonat. Erwähnen wir doch noch als Kuriosität den Empfang im Hotel Georges V, wo die zehn bedeutendsten französischen Plakatkünstler: J. Natan, J. Colin, P. Colin, J. Dubois, G. Gorget, E. Lancaster, H. Morvan, J. Picart-Le Doux, B. Villemot und R. Savignac vor den eingeladenen Vertretern von 73 Nationen ihre überraschenderweise recht unbedeutenden Plakate für Air-France, «L'Invitation au Voyage», präsentierten.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Die Gründe für die Planung und Organisierung von gewissen Ausstellungen in London lassen auf bestimmte Tendenzen schließen, die dem Auge des Kenners kaum entgehen können. Die eine Tendenz ist offenbar, Ersatzwerte für den schon erschöpften Reichtum an impressionistischen und nachimpressionistischen Meisterwerken zu finden, die noch immer stark die Nachfrage bestimmen. Die Marlborough Gallery war noch imstande, eine gute Sammlung von Pissarros und Sisleys zu veranstalten; 50 Bilder wurden ausgestellt. Aber das ist selten. Eine hektische Suche nach Malern, die nicht in den vordersten Reihen der genannten Kunstbewegung strahlten, macht sich bemerkbar. Gimpel Fils führte den Maler Albert Lebourg (1849–1928) ein, einen Impressionisten. Auch A. Mitchine (1898–1931), den sensiblen russischen Zeitgenossen von Soutine und wie jener der Ecole de Paris angehörend. Daß Henry Heyden (geb. 1883) nicht nur ein früher Kubist (um 1913), sondern auch ein guter Maler war, hat die Ausstellung bei Roland, Browse & Delbanco zur Genüge bewiesen. Arthur Jeffrees organisierte eine retrospektive Ausstellung des Surrealisten Pierre Roy, der 1950, siebzig Jahre alt, starb.

Eine andere Tendenz macht sich darin bemerkbar, Sonderausstellungen bekannter französischer Künstler in Privatgalerien zu veranstalten, um Kauflust und Kaufkraft der Londoner Kunstsammler zu stimulieren. Unter diesen Ausstellungen war wohl die des André Masson die bemerkenswerteste (Leicester Gallery). Der Katalog, mit einem Vorwort von Daniel-Henry Kahnweiler, zitierte auch Gedichte und Aphorismen des Künstlers, der uns als eine der faszinierendsten Persönlichkeiten der französischen Arena erscheint. Werke des Jean Marchand (Marlborough), Desnoyer und Kikoine (beide in der Redfern Gallery) wurden ebenfalls gezeigt. Eine verspätete Woge von Enthusiasmus für die russischen Emigrantenmaler in Paris

(Kikoine, Soutine, Blond, Perez, Mané Katz usw.), das, was G. di San Lazzaro die «jüdische Schule von Paris» nannte, ergoß sich über den Londoner Kunstmarkt. Nach dem großen Erfolg von Bernhard Buffets Arbeiten aus den Jahren 1954|55 (Arthur Tooth & Sons) und dem des italienischen sozialen Realisten Renato Guttuso (The Leicester Galleries) wurden Versuche gemacht, die neue realistische Richtung hier zu befestigen. «La Jeune Peinture de Paris» führte Namen wie Aberlenc, Bocchi, Cara-Costea, Cueco, Dat, Dujarric de la Rivière, Folk, de Gallard, Garcia-Fous, Grand, Guiramand, Lublin, Olnez, Pignot, de Rosnay, Taylor, Thompson und Tisserand zum erstenmal ein. Diese Ausstellung brachte eine Auswahl von Werken aus dem 6. Salon de la Jeune Peinture nach London, die vorher im Musée National d'Art Moderne in Paris zur Schau gestellt waren.

Eine dritte Tendenz möchten wir in den Versuchen erkennen, moderne Künstler zu präsentieren, die, obzwar schon anerkannt, doch noch dem Feuer der englischen Kunstkritik ausgesetzt sind. Das ist der Fall zum Beispiel mit den Skulpturen der Germaine Richier, die diesmal jedoch in der Hanover Gallery einen vollen Sieg, sowohl moralischer als auch finanzieller Art, errungen hat.

Unter den mehr englischen Aspekten des hiesigen Ausstellungswesens sei vor allem der Versuch der Arthur Tooth & Sons Gallery erwähnt, die sich, auf das Urteil leitender Kritiker stützend, den Sammlern jüngere Namen als «sicher» empfehlen will. «Critic's Choice» – des Kritikers Wahl –, so nennt sich dieses Unternehmen, dessen erste Runde von Eric Newton eingeführt und im Katalog besprochen wurde. Die ausgestellten Künstler waren, neben dem «Veteranen» Graham Sutherland, Leonard Rosoman, Stefan Knapp, Donald Hamilton Fraser und Philip Sutton.

Unter den Künstlern, die im Laufe der Jahre naturalisierte britische Staatsbürger geworden sind, wäre Z. Ruszkowski zu nennen. Seine Ausstellung bei Roland, Browse & Delbanco brachte Motive aus Venedig zur Schau. Dieser polnische Maler hat es sich einfach gemacht – der Lichterglanz, der Farbenzauber machten ihm keine Kopfschmerzen –, er malte Venedig schwarz. Else Meidner, die Frau des deutschen Expressionisten Ludwig Meidner, hatte eine Ausstellung von Porträt- und Landschaftszeichnungen, meistens in Kohle (The Matthiessen Gallery). Eine nach dem Tode des Künstlers erstmalig veranstaltete retrospektive Ausstellung von Werken des Nachimpressionisten Martin Bloch (1883–1954) wurde in den Beaux-Arts Galleries veranstaltet. Ölbilder und Zeichnungen repräsentierten hier eine Kunst, die zwischen dem französischen Fauvismus und dem deutschen Expressionismus zu stehen kommt. Sir Philip Hendy, der Direktor der National Gallery, schrieb ein Vorwort zum Katalog, aus dem hervorgeht, daß der Expressionismus jetzt in England Wind in die Segel bekommt. Unter den wenigen englischen Expressionisten, von denen Matthew Smith der Doyen ist, muß das Werk der jüngst verstorbenen Vera Cunningham (The Redfern Gallery) genannt werden. Ihre Kunst atmet gotischen Geist, der mit Ensorschem Pathos und Soutines Farbenbehandlung vermengt ist. Die neuen Arbeiten von Ivon Hitchens (Gimpel Fils) zeigen diesen Künstler klar als den führenden englischen Koloristen. Sein Werk wird auf der diesjährigen Biennale-Ausstellung in Venedig zum erstenmal einem internationalen Publikum vorgestellt werden. Der abstrakte tachistische Expressionismus der ursprünglich ungarischen Malerin Magda Cordell (The Hanover Gallery) zeigt einen Stil, der zwischen de Kooning und Jackson Pollock oszilliert. Der junge Adrian Ryan (Arthur Tooth & Sons) erscheint daneben ganz klassisch, mit seinen Soutine-beeinflußten Stilleben und Landschaften.

Das Institute of Contemporary Arts hat es zu seiner Kunstpolitik gemacht, Ausstellungen zu veranstalten, die den Kunsthandel nicht sehr anziehen, die jedoch unbekannte Künstler oder auch neue Kunsttendenzen (wie Tachismus, Action Painting, Abstraction lyrique, abstrakten Expressionismus usw.) dem Londoner Publikum zum Bewußtsein bringen. Oft wird auch eine Neubewertung älterer Kunstrichtungen, wie des Futurismus oder des Dadaismus, unternommen. Vorlesungen und Diskussionen sind mit solchen Ausstellungen verknüpft. Zum Programm der ICA gehört es auch, junge englische Künstler oder solche, die die Anerkennung nicht erlangt haben, die sie verdienen, vor die Öffentlichkeit zu bringen. Ein solcher Fall war Gerald Wilde («Paintings and Graphic Works since 1929»). Wilde ist ein etwas rauher Spätfauvist mit Wurzeln im Werk Gauguins und einem Anhauch von abstrahierender Musterung, sowohl in seinen Landschaften als auch in seinen Figurenkompositionen. Unter den jungen vielversprechenden Engländern wurden erstmals ausgestellt: G. C. Arnold, E. Blackadder, R. Brown, T. Cross, P. Lloyd, A. Sterrard, H. Underwood, A. Windsor («Eight Young Contemporaries»). Die «Eight Painters Exhibition» brachte Werke von M. Andrews, J. Barrett, K. Barker, B. Daniels, Duncan, E. Finlay, W. G. Poole, P. Snow, und die «Exhibition of Painter-Sculptors» Arbeiten von R. Brown, A. Caro, R. Clathworthy, H. Dalwood, E. Frink, J. Forrester, J. Herbert, Ph. Hartas, P. King, J. McHale, M. Pine, P. Potworowski, O. Richmond, W. Scott, A. Severs, J. Smith, T. Vassilakis, L. T. Thornton und A. Wright. Die Maler-Bildhauer bieten ein Thema von besonderer Anziehungskraft in unseren Tagen.

Eine interessante Ausstellung war die der englischen Landschaftsmalerei während der letzten 10 Jahre («English Landscape Painting 1945–55»). Weniger traditionelle Lösungsversuche einer hier sonst sehr konventionellen Landschaftsdarstellungsweise wurden hervorgehoben. «Aspects of Schizophrenic Art» brachte Werke von Patienten aus englischen Irrenanstalten vor ein breiteres Publikum, und ein wissenschaftlicher Katalog wurde ausgearbeitet. «Man, Machine and Motion» (Mensch, Maschine und Bewegung) war eine Ausstellung von großen und kleinen Photographien, die vom Department of Fine Arts der Durham-Universität geplant und zusammengestellt worden waren, um die mechanische Bezwingung von Zeit und Raum bildhaft zum Ausdruck zu bringen. Eine photographische Ikonographie des Menschen in Bewegung könnte man es nennen. Unter den Einzelausstellungen wären die neuesten Werke des Francis Bacon, die erste Londoner Ausstellung von Dubuffets Arbeiten und die des amerikanischen Tachisten Mark Tobey zu erwähnen.

Der amerikanische Maler und Theoretiker Hilaire Hiler hat London mit seinem Strukturalismus (Mansard Gallery) beunruhigt, aber nicht erobert. Seine «Structiles, Stabiles, Semi-Structiles», wie er die ausgestellten Objekte nannte. sollten die «Experimente in der Koordination von tektonischer Malerei und moderner Möbelindustrie» demonstrieren. Der Effekt war etwas unmenschlich, wissenschaftlich, ein kalter Perfektionismus von Materialien und Berechnungen, ein steriler und sogar unkünstlerischer Versuch, die letzten Reste eines gefühlsmäßigen, instinktsicheren Vorgehens in der Kunst zu eliminieren. Es mag für Architekten, Innendekorateure von größerem Interesse sein als für Künstler.

J. P. Hodin