

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 8: Gärten und Landschaftsplanung

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>

des Zentrums – folgerichtig auszuwerten. Dank der Seßhaftigkeit der Bewohner haben sich die in den früheren Jahrhunderten rings um die Altstadt angelegten größeren Gartenbesitze weitgehend bis in unsere Zeit erhalten und die Siedlungsfläche suchenden Neueinwohner gezwungen, Bauplätze außerhalb dieser Zone zu wählen. Dadurch war es möglich, unmittelbar nördlich, östlich und südlich der Altstadt größere Grünzonen in gestaffelter Breite zu schaffen.

Der auffallende Zuwachs der öffentlichen Grünanlagen in der neueren Zeit begann 1947 mit dem «Brühlgut», einer wertvollen Grünanlage in der Nähe der Fabriken an der Zürcherstraße im Ausmaß von rund 80 Aren. Der Garten des früheren Besitzers erfuhr eine entsprechende Umgestaltung. Gleichzeitig ging der große Privatbesitz zum «Adlergarten» an der Töftalstraße durch Kauf in den Besitz der Stadt über. Er mißt rund 325 Aren.

1948 wurde der frühere Privatpark des «Lindengutes», östlich der Altstadt, nach einer angepaßten Umgestaltung in das öffentliche Grün eingegliedert mit rund 130 Aren.

1949 wurde die neue Berufsschule östlich der Altstadt in Betrieb genommen und damit auch der größere Teil des «Wiesental-Parkes», in welchem die Schule erstellt ward, der Öffentlichkeit übergeben. Ausmaß: rund 110 Aren.

1951 wurde der Garten des gegenüberliegenden früheren Privathauses «Zur Platane» durch eine angepaßte Umgestaltung in den Grünring einbezogen. Ausmaß: rund 22 Aren.

1952. Der von Dr. Werner Reinhart dem Musikkollegium geschenkte Park zum «Rychenberg» wurde im Sinne des Spenders der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; er wird seither als öffentliche Grünanlage behandelt. Ausmaß: rund 170 Aren.

1955. In diesem Jahre wurden Teile des großen, von der Stadt erworbenen Gutes «Büel», nachdem sie mit einem vielbegehrten Durchgangsweg erschlossen wurden, den öffentlichen Grünanlagen eingegliedert. Ausmaß dieser Teile: rund 80 Aren.

1956 werden Teile des bisherigen «Platanengutes» nördlich der Altstadt, soweit sie nicht von dem im Bau begriffenen Gartenhotel beansprucht werden, nach einer passenden Umgestaltung ebenfalls zum öffentlichen Grün werden. Ausmaß: rund 55 Aren.

Zu diesen einzeln aufgeführten neueren Teilen unserer städtischen Grünanlagen sind in der gleichen Zeitspanne zahlreiche kleinere und größere Quartieranlagen, Grünverbindungen zu den Außenquartieren, so zum Beispiel die Grünstreifen längs dem Mattenbach, der Lind- und Stadlerstraße, viele Schulhaus- und Kindergartenanlagen sowie Spielwiesen und Sportplätze zum öffentlichen Grün der Stadt Winterthur hinzugekommen. Die Flächen haben sich seit 1940 um rund 120 % vermehrt. Sie betragen heute, ohne die früher erwähnten ausgedehnten Waldungen, rund 51 Hektaren.

In das gegen Norden und Osten anschließende Parkgelände sind ferner die meisten kulturellen Bauten der Stadt: das Stadthaus (mit Konzertsaal), das Kirchgemeindehaus, die Stiftung Oskar Reinhart, das Museum mit den Kunstsammlungen, den städtischen Sammlungen und der Stadtbibliothek sowie das Heimatmuseum eingestreut. Daß von diesen Grünzonen ferner Verbindungen in die Natur, in die Nachbarschaft gesucht und gefunden werden, ist auf dem Stadtplan deutlich ablesbar.

Diese öffentlichen Grünanlagen haben sich im vergangenen Jahrzehnt mehr als verdoppelt. Ihr Ausbau hat speziell der Altstadt, aber auch der Umgebung der erwähnten kulturellen und Verwaltungsbauten zu einem vorteilhaft veränderten Ansehen verholfen.

Johannes Müller BSG, Stadtgärtner, Winterthur

Ausstellungen

Venedig

XXVIII Biennale di Venezia

Giardini, 19. Juni bis 21. Oktober

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Biennale sinnvoll zu nutzen. Die eine beginnt mit dem Verzicht auf jede Vollständigkeit. Wählerisch und wenn möglich genießerisch geht man in diesem internationalen Dorf unter den alten Bäumen der Giardini von Haus zu Haus und kehrt nur dort ein, wo einem die Atmosphäre behagt. Auch dieses Jahr liegt das meiste Sehenswerte diesseits des Canale dei Giardini; jenseits versprechen nur Österreich, Jugoslawien und das Venezianische Kunstgewerbe einen ungetrübten Genuss. Nur beim Italienischen Pavillon und seinen internationalen Sälen kommt auch der liebhaberische Besucher kaum darum herum, sämtliche 66 Räume zu durchwandern, denn hier findet er das Beste bald nach dem Anfang und am Schluß.

Mühselig ist die Aufgabe dessen, der aus der Biennale den möglichst großen erkenntnismäßigen Gewinn ziehen will. Ihm steht eine mehrtägige konzentrierte Arbeit bevor, und nicht immer in einem erfreulichen Material. Und doch ist dies die wesentliche Aufgabe der Biennale: einen Überblick über die gegenwärtigen Strömungen zu geben, keinen geordneten, als Ganzes geplanten zwar, sondern das bunte Bild dessen, was 34 Staaten als das im Augenblick Präsentierenswerteste aus ihrem Kunstschaften betrachten. Und da die einzelnen Nationen ihre Pavillons selber einrichten, geben sie Auskunft nicht allein über ihre Künstler und Kunstströmungen, sondern auch über die offizielle Kunstpfllege und über den Stand ihrer Museumstechnik.

Um diesen letzteren Gesichtspunkt vorwegzunehmen: Ausstellungstechnisch gehört die diesjährige Biennale in manchen Pavillons zu den weniger glänzenden. Italien, das in der letzten Zeit so vorbildlich eingerichtete Museen neu eröffnet hat, empfängt den Besucher eher matt und mit einer Häufung von höchst Ungleichwertigem. Den Zugang zu dem feinen, sensiblen De Pisis etwa versperrt ein überdimensioniertes Partisanendenkmal. Eine rechte Erholung ist der Saal mit den ruhig und weiträumig platzierten Bronzen von Manzù. – An vielen anderen Stellen noch bedrängt die Überfülle, sogar im Skulpturensaal des sonst immer sorgfältig vorausgeplanten Deutschen Pavillons. Im Französischen Pavillon wurde zwar auf die hier traditionelle zweistöckige Hängung verzichtet – ausgenommen bei Bernard Buffet, der sie ausdrücklich verlangt haben soll –; die Enge ist immer noch bedrückend genug und vor allem für die Plastiken schädlich, wie Alberto Giacometti zu seinem Schaden erfahren mußte. Die schönste und geistvollste Präsentation fand Sandberg für die ausgezeichnete knappe Mondriaan-Retrospektive: Die Anordnung – in einem einzigen Saal – ist streng chronologisch, beginnend bei den Frühwerken mit der traditionellen Cimaise-Hängung, dann aber fortschreitend zu immer freieren – dabei echt mondriaanhaft – Konfigurationen.

Interessante museumstechnische Demonstrationen bieten Finnland, Japan und Venezuela mit ihren neuen Pavillons. Alvar Aalto hat aus den bescheidensten Mitteln – den in einer finnischen Fabrik für Militärbaracken vorgefertigten Materialien – ein Provisorium geschaffen, das durch das ineinanderschieben zweier rechteckiger Räume geistvoll



1



2



3

1
Der Finnische Pavillon an der Biennale. Architekt: Prof. Alvar Aalto, Helsinki
Photo: Maria Netter, Basel

2
Der Japanische Pavillon. Architekt: Takamasa Yoshizava
Photo: Maria Netter, Basel

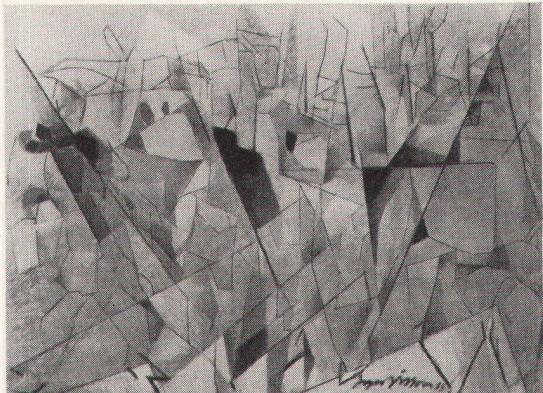
3
Italien: Fausto Pirandello, Studio attraverso gli occhiali
Photo: Giacomelli, Venedig

belebt ist, ein gutes, logisch konstruiertes Oberlicht besitzt und die äußere Versteifung durch große Dreieckselemente zu einem wirksamen dekorativen Motiv – Weiß auf Blau – auswertet. Den zierlichen, trotz engem Raum phantasievoll varierten Pavillon Venezuelas baute der venezianische Architekt Scarpa. Auch er ist, dank vielem Glas und Holz, ausgesprochene Ausstellungsarchitektur. Um so definitiver wirkt der Japanische Pavillon Takamasa Yoshizavas. Vor dem Hang des künstlichen Hügels der Giardini schwebt auf vier Pfeilern – die innen die gliederten Wände bilden – ein schwerer, geschlossener Beton- und Backsteinkubus. Der Raum darunter – zum Aufstellen von Plastiken eher etwas zu niedrig (etwa 3 m) – ist durch einige Naturmotive japanischen Stils, Steine, Wasser, Baumstrünke, belebt. Eine kurze Brücke führt vom Hügel in das Innere, das mit seinem gedämpften Oberlicht, den schweren Farben (Rotbraun, Schwarz, Grau) und massigen Formen zuerst überrascht und fast erschreckt. Es erweist sich dann aber, daß das Licht sehr sinnvoll gegen die Wände geführt ist und den Betrachter auf die Bilder konzentriert.

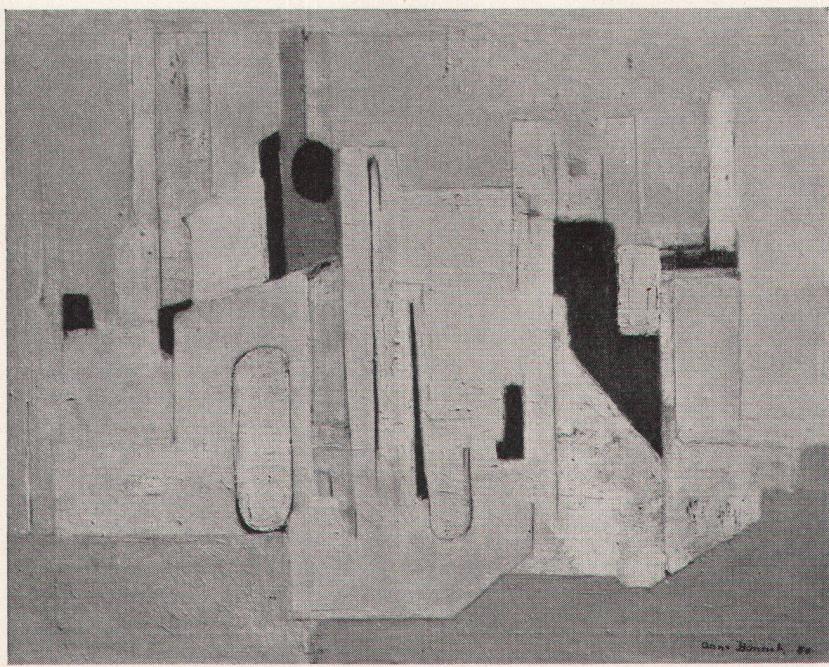
Die Leitung der Biennale hat diesmal kein allgemeines Thema ausgegeben, wie sie es in den vergangenen Jahren tat (Expressionismus, Surrealismus). Sie verzichtete damit – was bedauerlich ist – darauf, den Dokumentarcharakter der Veranstaltung selbst zu fördern. Trotzdem wird das Informationsbedürfnis der Besucher weitgehend gestillt, denn die meisten Länder haben ihre Aufgabe, nicht nur Retrospektiven, sondern Rechenschaften über Aktuelles zu schicken, von sich aus erfaßt. Es berührt darum seltsam, wenn gerade die hohen Regierungsstellen und ein Teil der italienischen Presse ihrem Mißfallen deutlichen Ausdruck verliehen, daß diesmal an der Biennale auch die jüngsten Tendenzen einen breiten Raum einnehmen. Sollte diese Auffassung sich durchsetzen, so könnte die Biennale sehr schnell ihren internationalen Sinn verlieren.

Was die Einsendung der meisten Nationen charakterisiert, ist denn auch das Gegenteil: Vorurteilslos werden gegenständliche und ungegenständliche Kunst als gleichwertig, meist sogar gemeinsam, nach Venedig delegiert. Die Unparteilichkeit scheint direkt die Formel für die meisten Länder gewesen zu sein. Der linke Flügel wird dabei fast immer durch den Tachismus, abstrakten Expressionismus und ihre Verwandten bezeichnet, so bei den Franzosen durch Tal Coat, bei den Engländern durch Ivon Hitchens, bei den Deutschen durch E. W. Nay und Fritz Winter, bei den Amerikanern durch Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning, Nicolas Carone, bei den Italienern durch Afro (der sich diesmal besonders vorteilhaft darstellt), Corpora, Moreni, Morlotti, Scialoja, Vedova und andere. Diese Bewegung geht heute über alle Länder hinweg. Eine ähnliche Internationalität besitzt die Malerei der großen Zeichen: der Amerikaner Franz Kline und der Japaner Takeo Yamaguchi pflegen sie gleicherweise. Sel tener ist – wie schon 1954 – die geometrische Abstraktion zu sehen. Sie erscheint, außer in einzelnen Retrospektiven (Piet Mondriaan, Sophie Taeuber-Arp, Bart van der Leck), bei den jungen Künstlern fast nur noch im Holländischen Pavillon (Constant Nieuwenhuys, Volten).

Die Vereinigung der verschiedenartigen Tendenzen im selben Pavillon erweckt nicht überall den gleichen überzeugenden Eindruck glücklicher Aufgeschlossenheit. Ist es die Erinnerung an die früheren Einsendungen Frankreichs, daß man auch diesmal das Gefühl hat, die Versammlung von Dunoyer de Segonzac, Jacques Villon, Bernard Buffet, Tal Coat und Adam als Maler, Yencesse, Arbus, Giacometti, Martin und Baldaccini als Bildhauer – fast jeder an sich eine hier gerechtfertigte Erscheinung – sei mehr dem Bestreben zuzuschreiben, die Jetons wie-



4



5

4
Frankreich: Jacques Villon, *Soldats en marche*, 1913
Photo: A.F.I., Venedig

5
Belgien: Anne Bonnet, *Mirage*, 1956
Photo: Paul Bijtebier, Uccle-Brüssel

6
Großbritannien: Lynn Chadwick, *Beast*, 1955. Bronze
Photo: David Farrell, Gloucester



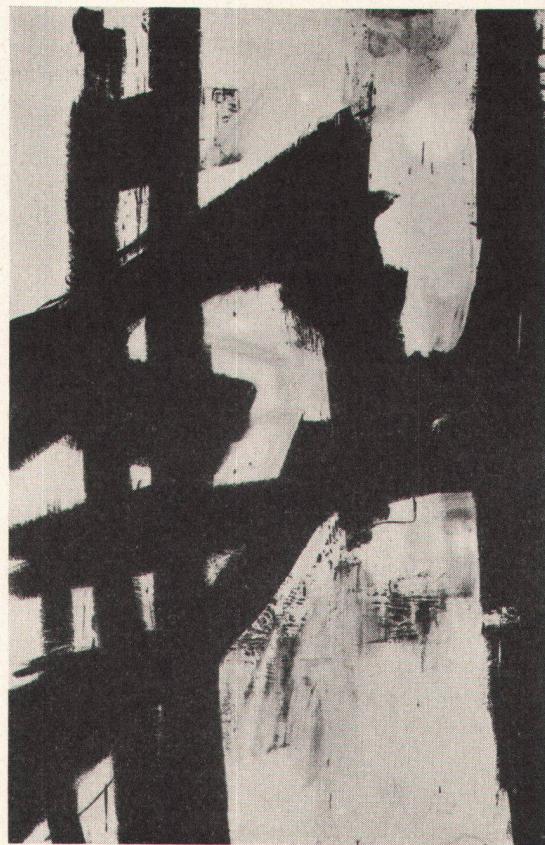
6

derum auf alle Felder zu setzen, als einer künstlerischen Gesamtkonzeption? Spanien gar schickte neben den Retrospektiven Gargallo und Echevarria alle Stilformen vom Fauvismus bis zu expressiver und geometrischer Abstraktion und Art brut, ein Panorama von fünfzig jüngeren Malern und Bildhauern, in dem sich der notgedrungen eilige Biennale-Besucher kaum zurechtfindet. – In ruhiger Selbstverständlichkeit stehen dagegen im Deutschen Pavillon neben dem Expressionisten Nolde die Gegenstandslosen Nay, Winter und – als Plastiker – Karl Hartung sowie der verwandte, doch der menschlichen Gestalt deutlicher verpflichtete Bernhard Heiliger, mit dem feinen Bildhauer Toni Stadler eine durch ein klares Urteil vereinigte Gruppe. Ähnlich wirkt der Belgische Pavillon, der um die prachtvolle Retrospektive für Rik Wouters (Belgien scheut sich nicht, auf seine bedeutenden Künstler in kurzen Abständen wiederholt hinzuweisen) eine Gruppe von fünf Abstrakten gruppiert, unter ihnen die persönlichen und sensiblen Maler Anne Bonnet und Marc Mendelson. – Angriffiger, deutlicher von Verkünderfreude getragen wirkt die englische Auswahl. Im Zentrum steht der Einzelgänger Ivon Hitchens, verwandter mit einem Afro oder Moreni als mit seinen Landsleuten. Anschließend werden die vier 28- bis 32jährigen expressionistischen Neorealisten Bratby, Greaves, Middleditch und Jack Smith vorgestellt, die englischen Entsprechungen zu Aizpiri und Rebeyrolle. Eine zweite große Werkgruppe ist im Englischen Pavillon Lynn Chadwick gewidmet, den man schon 1952 mit den acht jungen Plastikern zeigte. Gerade auch hinter dieser Wahl spürt man die glückliche Hand des British Council; sie war so à propos, daß Chadwick statt dem ungünstig präsentierten Alberto Giacometti den begehrten Großen Preis der Plastik zugesprochen erhielt. Chadwicks Skulpturen sind im besten Sinne englisch: raffiniert im Handwerklichen, geistvoll manieriert und naturhaft poetisch zugleich, humorvoll, mit einem Zug ins Grausame, als Mobiles an den Spieltrieb appellierend – die anregendste Entdeckung an dieser Biennale. – Amerika bietet gleichfalls ein spannendes Ensemble, dank einem intelligenten System der Organisation. Statt die Zusammenstellung einer Kommission mit allen drohenden Kompromissen zu überlassen, übernimmt – abwechselnd mit dem Museum of Modern Art in New York – immer wieder ein anderes großes Museum den Aufbau. So ruht auch die Verantwortung für die Auswahl meist in den Händen einer einzelnen Persönlichkeit. Diesmal war das Art Institute in Chicago an der Reihe, und die Wahl besorgte dessen Konservatorin Katharine Kuh. Sie überwand, dank einer sehr freien Ausdeutung des Motivs «Die amerikanischen Maler und die Stadt», alle Klippen einer thematischen Ausstellung und stellte einen gültigen Überblick über die moderne amerikanische Malerei von Marin, Feininger, Hopper über Shahn und Albrigh bis zu De Kooning, Pollock und Kline zusammen, wobei auch einige vielversprechende Jüngste wie George Müller ihren Platz fanden.

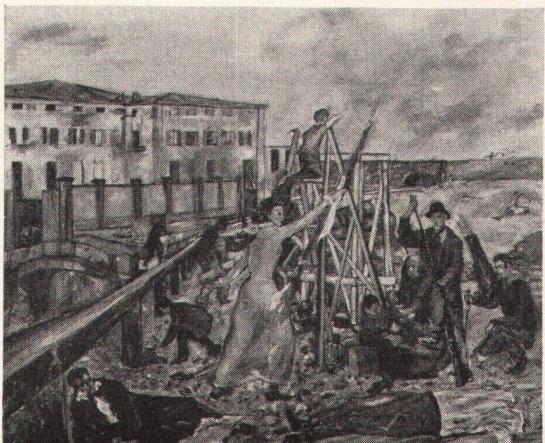
Seit zwei Jahren gibt die Biennale auch Auskunft über die Kunst in einzelnen Staaten Osteuropas. Jugoslawien hat schon früher nach westeuropäischen Begriffen gut und aktuell eingeschickt. Es stellt sich auch diesmal mit dem symbolisch-magischen Expressionismus von Lazar Vujaklija und der Brancusi sich nähernden Skulptur von Vojin Bakic sehr vorteilhaft dar. – Polen hat sich seit 1954 ebenfalls den westlichen Gesichtspunkten angepaßt. Pronaszko, der heute Themen wie «Die Agrarreform» malt, stand einmal der Pariser Malerei nahe und wird auch so gezeigt. Sogar mit einem – eher armseligen – Abstrakten, Włodarski, findet Polen sich ein. Selbst bei Rumänen gibt es vereinzelte Anklänge an Matisse (Ciucurencu). Daneben ist aber Cornelius Baba da, der in schwerer, braun-



7



8



9

toniger «solider» Technik Bauern auf dem Felde und alte Damen in violetter Plüschorbe malt; man ist überzeugt, vor Gemälden des letzten Jahrhundertendes zu stehen: Die Bilder sind von 1954 und 1956 datiert; der Maler wurde 1906 geboren. – Die Tschechoslowakei füllte ihren Pavillon mit harmlosen Illustrationen zu Märchen- und Sagenbüchern.

Mit allgemeiner Spannung wurde die russische Einsendung – die erste seit 1934 – erwartet. Würden die Russen mit Gabo, Kandinsky, Malevitch, Pevsner, Tatlin ihren Anspruch auf die Erfindung der modernen Kunst beweisen wollen? Sie schickten sogar noch Jüngeres, Bilder und Plastiken, die in den letzten zwanzig Jahren entstanden sind – und schufen damit ein Ensemble, das täuschend an einen Kunstsalon erinnert, den man seit etwa 1889 dem Verstauben überlassen hat. – Der «Sozialistische Realismus», auf den man im Italienischen Pavillon immer wieder prallt, gibt die unerfreuliche westeuropäische Parallele einer parteibefohlenen Kunstproduktion, zu der ehemals begabte Maler und Bildhauer sich bereit fanden.

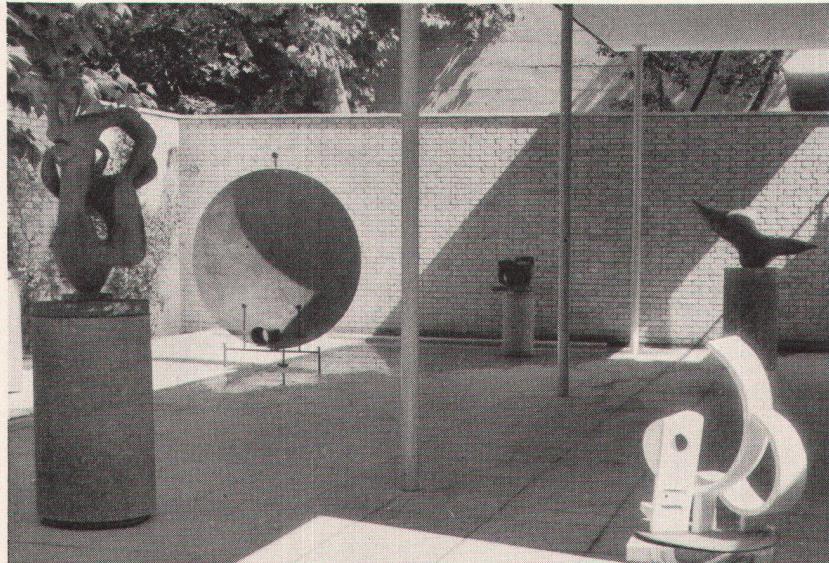
Eine merkwürdige Parallele willentlicher Selbstdentäuschung bietet ferner der Saal voll Bilder, mit dem De Chirico sich einstellt, nachdem er den Prozeß gegen die Biennale verloren hat, die 1948 gegen den Willen des Malers seine metaphysischen Bilder ausgestellt hatte. Auch diesmal sind «metaphysische» Werke dabei, allerdings merkwürdig gequetscht in den Proportionen und verdächtig neu aussehend; das Feld, das heißt die dicht behängten Wände, beherrschen aber die innerlich und äußerlich in bombastischer Renaissance kostümierten Bilder, deren einziger Sinn zu sein scheint, die Freunde des früheren Werkes – eben des metaphysischen – zu desavouieren. Es gibt an dieser Biennale aber auch erfreuliche Rückblicke. Zu ihnen gehören zunächst die aktuellen Retrospektiven, in erster Linie die bereits erwähnte für Mondriaan und die von Kahnweiler organisierte, konzentrierte und gewichtige für Juan Gris, dann die des poetischen Verzauberers De Pisis. Dazu kommt eine Reihe von Gedenkausstellungen, die alle schöne, empfundene ältere Malerei, peinture im besten Sinne, zeigen: die für den Belgier Rik Wouters (1882–1916), die für die Finnin Helene Shjerbeck (1862–1946), die des Italieners Arturo Tosi (1871–1956) und die des frühverstorbenen und langvergessenen Österreicher Richard Gerstl (1883–1908). – Außerdem schließlich, in der Ala Napoleonica am Markusplatz, ist die Ausstellung Eugène Delacroix zu finden. In ihr gelang es, mit sehr viel größerem Erfolg als in den vergangenen Jahren für Corot und Courbet, durch sorgfältig gewählte Werke meist kleineren Formates ein reiches und ausgeglichenes Bild von diesem malerischen Genie zu geben. Es war auch richtig, die Schau von der Biennale abzusondern und den zeitgenössischen Charakter dieses großen Umschlagplatzes moderner Kunstideen unangetastet zu lassen.

Heinz Keller

7
USA: Jack Levine, Apteka. Sammlung Dr. Michael Watter, Philadelphia. Courtesy of the Art Institute of Chicago

8
USA: Franz Kline, New York. Albright Art Gallery, Buffalo. Courtesy of the Art Institute of Chicago

9
Sozialer Realismus in Italien: Ernesto Treccani, Milano delle Cinque Giornate
Photo: Giacomelli, Venedig



10

10
Der Gartenhof des Schweizer Pavillons mit Plastiken von André Ramseyer, Bernhard Luginbühl, René Monney, Antoine Poncelet und Johannes Burla
Photo: Maria Netter, Basel

Der Schweizer Pavillon an der Biennale

Zum erstenmal seit dem Ende des zweiten Weltkrieges hat man sich an Inhalt und Form der schweizerischen Beteiligung an der großen internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Venedig freuen können. Denn zum erstenmal hat sich der vielköpfige und so heterogen zusammengesetzte «Veranstalter» dieser periodischen Auslandsausstellungen – die Eidgenössische Kunstkommission – nicht überlegt, welchem eidgenössischen Künstler man jetzt einmal «die Ehre antun» könnte, ihn ins Ausland zu schicken; sie hat sich vielmehr die Mühe gemacht, sich bei der Auswahl und Bestimmung des Themas auf das einzustellen, was der Sinn der venezianischen Biennale ist und was demzufolge der ausländische Besucher dort zu finden hofft. Das ist in gar keinem Fall ein internes Künstlerjubiläum oder gar so etwas wie eine Gedächtnisausstellung für einen 30 Jahre zuvor verstorbenen Künstler (Ausstellung Carl Burckhardt an der Biennale 1954). Man fährt nach Venedig, um sich dort alle zwei Jahre einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaaffen der verschiedenen Nationen zu verschaffen, und da die Beteiligung an der Biennale von Mal zu Mal größer wird, wird der Besucher notgedrungen immer unerbittlicher gegenüber dem, was sich ihm präsentiert. Und so ergibt sich jedesmal wieder, daß diejenigen Nationen, die auf diesem internationalen Forum nicht mitreden wollen oder es nicht können, sang- und klanglos übergegangen werden. Nachdem der Schweiz das nun ein paarmal passierte, durfte man diesmal mit Freude feststellen, daß man allgemein von dem frischen Gesamtbild der «Sculptura non figurativa» beeindruckt und angeregt sprach. Das von der Eidgenössischen Kunstkommission gewählte Thema paßte diesmal um so besser, als es sich ergeben hatte, daß die stärksten Gewichte diesmal auf plastischem Gebiete lagen. In etwas allzu konsequent «gerechter und demokratischer» Weise ist dann allerdings die Zahl der ausstellenden ungegenständlich arbeitenden Künstler auf 17 erhöht worden, indem auch eine ganze Anzahl junger, zwar durchaus begabter, aber doch noch nicht zur reifen eigenen Formensprache gekommenen Künstler ebenfalls aufgenommen wurden. Da ist einfach vieles noch nicht so reif und authentisch, daß man es im Ausland vorzeigen

kann. Besser wäre es gewesen, man hätte statt 60 Plastiken von 17 Künstlern 60 von den 4 bis 5 besten und größten gezeigt, sich also auf die Gruppe Aeschbacher, Bodmer, Brignoni, Linck und den jungen Robert Müller beschränkt, diese dann aber gültig, umfassend und kräftig vorgeführt. Man hätte dann auch altersmäßig eine geschlossenerne Gruppe gehabt. Denn auch die beiden Ältesten, der 1891 geborene Basler Louis Weber und Sophie Taeuber (1889–1943) wirkten teils durch eine magere und nicht sehr glückliche Auswahl, teils, weil doch nun wieder zu einer ganz anderen Generation gehörend, hier etwas peripher.

Trotzdem gelang es, durch die kontrastreiche Gegenüberstellung des Geometrisch-Abstrakten zum Vegetativen (Bodmer – Müller, Taeuber – Brignoni zum Beispiel) eine spannungsreiche und lebendige Gesamtwirkung zu schaffen. Zum erstenmal gab die Schweiz diesmal – dem Beispiel anderer Nationen folgend – einen eigenen, sehr schön und geschmackvoll gemachten und illustrierten Katalog heraus.

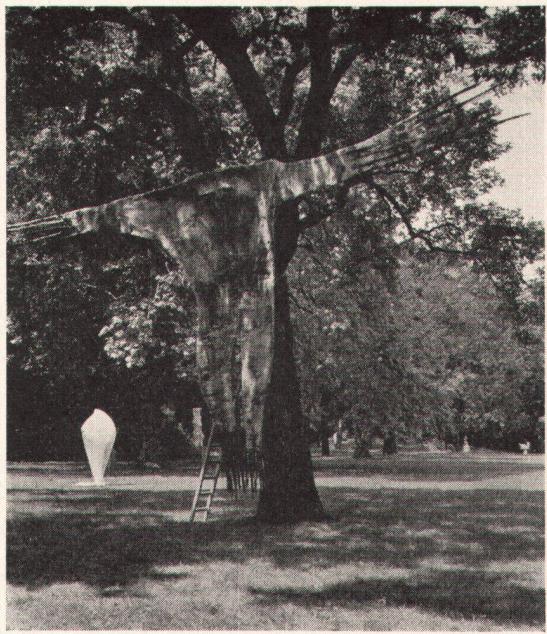
Zur großen künstlerischen Überraschung wurde dann das prachtvolle eisengeschmiedete Werk Robert Müllers, des 36jährigen Richier-Schülers, der seit 1949 in Paris lebt. Ihm wurde der Preis des Museu de Arte Moderna von São Paolo zuerkannt.

m. n.

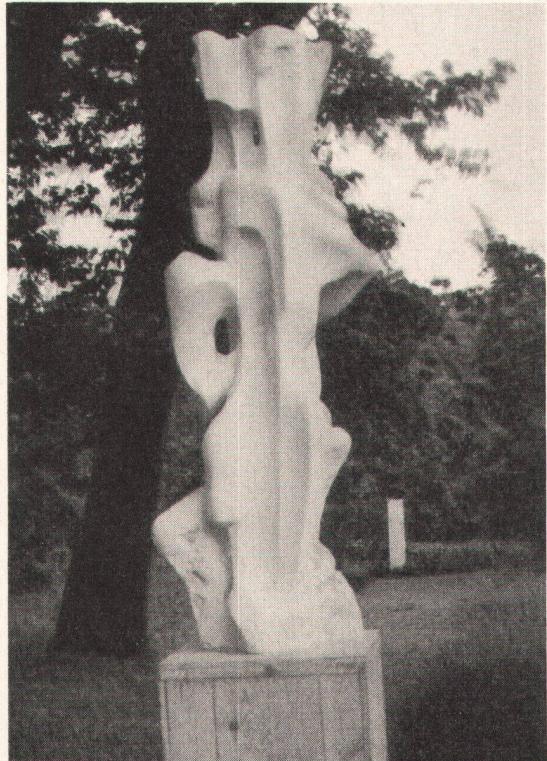
Pariser Kunstchronik

Zum erstenmal wurde in Paris eine internationale Freilichtausstellung von Plastiken veranstaltet. Diese Ausstellung, die in Paris besonders schwierig durchzuführen war, wurde von Madame Goldscheider, Assistentin des Musée Rodin, ins Leben gerufen. Madame Goldscheider hatte schon verschiedene Male dem Salon de la Jeune Sculpture die Gärten des Musée Rodin zur Verfügung gestellt; doch die allzu bescheidenen Mittel und die räumliche Beschränkung, die von der Administration der öffentlichen Gärten von Paris verlangt wurde, machten aus dieser Schau kaum mehr als einen dach- und mauerlosen Salon im Freien. Endlich ist es aber doch gelungen, die öffentlichen Stellen zu einer großzügig durchgeföhrten Freilichtausstellung internationalen Charakters zu bewegen. Neunzehn Nationen sind an dieser Ausstellung vertreten, und, was besonders heikel war: die französische Beteiligung hat sich trotz dem offiziellen Charakter der Ausstellung in einer allgemein fortschrittlichen Richtung zu halten gewußt. Der schöne Parkgarten wurde teilweise umgegliedert, und im allgemeinen herrscht ein recht glückliches Verhältnis der verschiedenen plastischen Massen, die, frei von jeder Gruppierung nach Nationen oder tendenzieller Zugehörigkeit, einzig dem Prinzip der Ausstellungsarchitektur unterstehen. Dank dieser guten Gliederung erträgt man ohne Unwillen auch manche Plastik von zweifelhafter Qualität. Einzig das offizielle Zelt, wo sich die Arbeiten befinden, die dem Regen und der Sonne nicht ausgesetzt werden können, wie zum Beispiel Plastiken von Brancusi, Gabo, Marino Marini und anderen, ist ein verunglückter Versuch, etwas Innenraum in die Natur hinauszutragen.

Den Ehrenplatz der Ausstellung nehmen die Amerikaner ein, wo ein großes, bahnsignalähnliches Mobile von Calder und ein figürliches Bronzegeländer von Mary Callery das ganze zentrale Parterre vor dem Hotel «Biron» beanspruchen. Doch sollten solche Akzente von ganz anderer Intensität sein, um einer so betonten Aufstellung gerecht zu werden. Viel natürlicher und traditioneller monumental benimmt sich die große Liegende von Henry Moore, die



1



2

auf der dem Hotel Biron vorgelagerten Terrasse den Raum beherrscht.

Eigentliche Entdeckungen sind in dieser Ausstellung kaum zu machen. Eine Überraschung bedeutet allerdings die Gipsplastik des 23jährigen französischen Bildhauers Raoul Henriques-Raba «La femme au coq». Unter den Schweizer Bildhauern tritt Isabelle Waldberg hervor. Bänninger, Hubacher, Poncet, Probst, Ramseyer, Remund und Tingueley sind alle mit charakteristischen Arbeiten vertreten. Von Max Bill hätte man hier in Paris gerne Wichtigeres gesehen.

Man möchte wünschen, daß aus dieser ersten großen Pariser Freilichtausstellung eine Pariser Plastik-Biennale oder -Triennale entstehe; denn trotz den speziell pariserischen Schwierigkeiten, auf die man bei der Organisation einer solchen Ausstellung stößt, bietet doch Paris ganz einmalige Möglichkeiten für ein solches Unternehmen.

Der Salon de la Jeune Sculpture erhielt durch diese internationale Plastikausstellung eine ernst zu nehmende Konkurrenz. Glücklicherweise wurde den jungen Organisatoren die einzigartige Chance geboten, ihren Salon im Parc de Bagatelle inmitten des Bois de Boulogne abzuhalten. Der Stadtrat von Paris war sich allerdings nicht genügend bewußt, mit welch antikonformistischer Künstlerjugend er es hier zu tun haben werde, und im letzten Moment ließ er das Eröffnungsdatum der Ausstellung verschieben, um dem Präsidenten Coty bei einem gleichzeitig im Park stattfindenden Feste diese plastischen «Verstiegenheiten» zu ersparen. Hätte nicht Albert Sarraut als Ehrenpräsident der «Jeune Sculpture» rechtzeitig eingegriffen, wäre wohl die ganze Ausstellung rückgängig gemacht worden.

Der großartige Park, der mehr noch als die Gärten des Musée Rodin den Rahmen zu einer internationalen Plastikschau geboten hätte, wurde wegen den verschiedenen Einschränkungen durch die Parkverwaltung allerdings nur ungenügend ausgenutzt. Insbesondere war es bedauerlich, daß die Plastiken nur gerade am Rande der Alleen aufgestellt werden durften und damit die wundervollen Rasenplätze nicht voll ausgewertet werden konnten. Trotzdem – und vielleicht auch dank einigen Überschreitungen der Vorschriften – bekam man einen Vorgeschmack, welch außergewöhnliche Gestaltungsmöglichkeiten in einem solchen Parke für die Bildhauerei offenstehen.

Es ist leider kaum zu erwarten, daß die «Jeune Sculpture» jemals wieder Zutritt zu diesem Park finden wird, begann doch die Eröffnung gleich mit einem Skandal. Der Pariser Stadtrat ließ durch die Feuerwehr den acht Meter hohen «Christus» aus Plastic des Bildhauers Brown abmontieren. In gewissen Pariser Künstlerkreisen wird behauptet, diese Plastik sei das erste moderne Kunstwerk religiösen Themas, das einen authentischen sakralen Charakter habe. Es handelt sich um eine erschreckende Menschenfigur, in Kreuzform, so etwa als ob eine Figur von Dubuffet in Riesendimensionen umgesetzt wäre. Fast allgemein wurde diese Plastik als eine Blasphemie verurteilt.

Unter den Bildhauern, die an dieser Ausstellung hervortraten, muß ganz besonders Jacques Zwobada erwähnt werden. Zwobada wurde 1900 in Neuilly bei Paris geboren. Er gehört also der «mittleren Generation» an. Die frei behandelten anthropomorphen Formen sind bei ihm von einem heftigen Lyrismus beschwingt. – Alljährlich wird im Salon de la Jeune Sculpture ein Preis einem jungen Bildhauer unter dreißig Jahren zugeteilt. Dieses Jahr fiel er dem jungen Schweizer Bildhauer Antoine Poncet zu.

Diese beiden Plastikausstellungen geben ein interessantes Panorama der heutigen Plastik und zeigen, wie das Interesse an dieser in Paris ziemlich vernachlässigt Kunst langsam neu erwacht. Man vermißt in diesen beiden Ausstellungen unter anderem Robert Müller, Prinner, Adam

1
Salon de la Jeune Sculpture 1956, Paris
Brown, Christ crucifié. Plastic

2
Jacques Zwobada, Hommage aux sculpteurs des Cathédrales



Etienne Hajdu, *Etude pour le Combat d'Avions*. Galerie Jeanne Bucher, Paris

und Hajdu. Von letzterem war in der Galerie Jeanne Bucher eine Einzelausstellung zu sehen, die von dem großen plastischen Feingefühl dieses Bildhauers zeugt. Insbesondere im Relief hat Hajdu einen persönlichen Stil geschaffen, der, wenn er auch an Abdrücke assyrischer Rollsiegel erinnern mag, doch ganz im Sinne einer modernen Sensibilität wirkt.

F. S.

ßen Malern, die zugleich auch Graphiker von höchsten Gnaden sind, nimmt Rembrandt eine Sonderstellung ein – sie läßt sich am ehesten noch mit Dürer konfrontieren. Rembrandt ist der Universalist der holländischen Malerei. Sein Gestalten umfaßt alle überhaupt denkbaren Gattungen: das Porträt in den Spielformen von Einzelbildnis, Doppelbildnis und Gruppenbildnis, Genre, Historie, Altes und Neues Testament, Mythologie, Landschaft und endlich, in sehr bestimmter Prägung, auch das Stilleben. Und diese Universalität Rembrandts gelangt nun, wiewohl der Maler, aufs Gesamte hin betrachtet, zweifellos die Vorherrschaft beanspruchen darf und muß, immer wieder ebenbürtig auch auf dem Gebiet der Graphik zum Ausdruck. In der Hinsicht übertrifft Rembrandt sowohl Tizian wie Rubens, mit denen zusammen er vielleicht einer absoluten künstlerischen Größenordnung angehört. Gerade die gleichursprüngliche zeichnerische und malerische Gestaltungsintensität begründet die Möglichkeit zu psychischer und sinnlich unmittelbarer, anschauungsgesättigter Wirkkraft – das eigentliche Geheimnis von Rembrandts Schöpfertum. Wer die Räume der Graphischen Sammlung der ETH aufmerksam durchschreitet, wer sich Rechenschaft ablegt über den ungeheuren Spannungsbogen, der sich von den frühen zu den späten Radierungen wölbt, zwischen momentan dramatischer und drastisch zugespitzter, oftmals gewaltsamer Konfiguration einerseits, bildhafter Entrückung und Verklärung ins Feierliche, Gültige, Klassische andererseits, die mehr und mehr einem schlechthin menschlichen Gehalt Platz machen – der hat eines der bewegendsten Schauspiele überhaupt kennengelernt, das abendländische Kunst zu bieten hat – und erst noch im scheinbar engen und begrenzten «Fachsektor» einer technischen Gattung: der Radierung – aber Rembrandts Radierung.

E. H.

Zürich

Rembrandts Radierungen

Graphische Sammlung der ETH

9. Juni bis 2. August

Diesen Sommer jährt sich zum 350. Mal der Geburtstag Rembrandts. Das gab im Heimatland des Malers Anlaß zu umfassenden Manifestationen. Das Rijksmuseum Amsterdam zeigt um die hundert Gemälde, in Rotterdam kommt der Zeichner Rembrandt zu Wort, und die Vaterstadt Leiden widmet ihre Gedenkfeier dem Thema «Rembrandt als Lehrmeister». Aber gemäß dem Umstand, daß sich seit Delacroix' berühmter Tagebuchnotiz vom 6. Juni 1851: «Peut-être découvrira-t-on que Rembrandt est un beaucoup plus grand peintre que Raphaël» eine beständig wachsende, weit über den Rahmen der Wissenschaft und des Kunsthändels hinausgreifende Zuwendung zu Rembrandt, dem «ursprünglichsten Genie der germanischen Welt» (Hetzter), vollzogen hat und beständig noch vollzieht – gemäß diesem Phänomen schickt sich auch die übrige Welt an, dem Meister zu huldigen. Auf eindrückliche und würdige Weise unterzog sich Zürich dem Gebot der Stunde: dank der Initiative des Konservators der Graphischen Sammlung der ETH, Dr. E. Gradmann, kommt in einer Schau, die sich ausschließlich an den reichen Bestand des eigenen Institut-Besitzes halten kann und die als sinnvoller Beitrag zu den Juni-Festwochen gemeint ist, Rembrandts radiertes Werk zur Vergegenwärtigung.

Es fehlt uns hier der Raum und die Möglichkeit, auch nur andeutungsweise auf das komplexe Wunder einzugehen, das «Rembrandt, der Radierer» heißt. Indessen drängen sich einige ganz allgemeine Gedanken auf. Unter den gro-

Winterthur

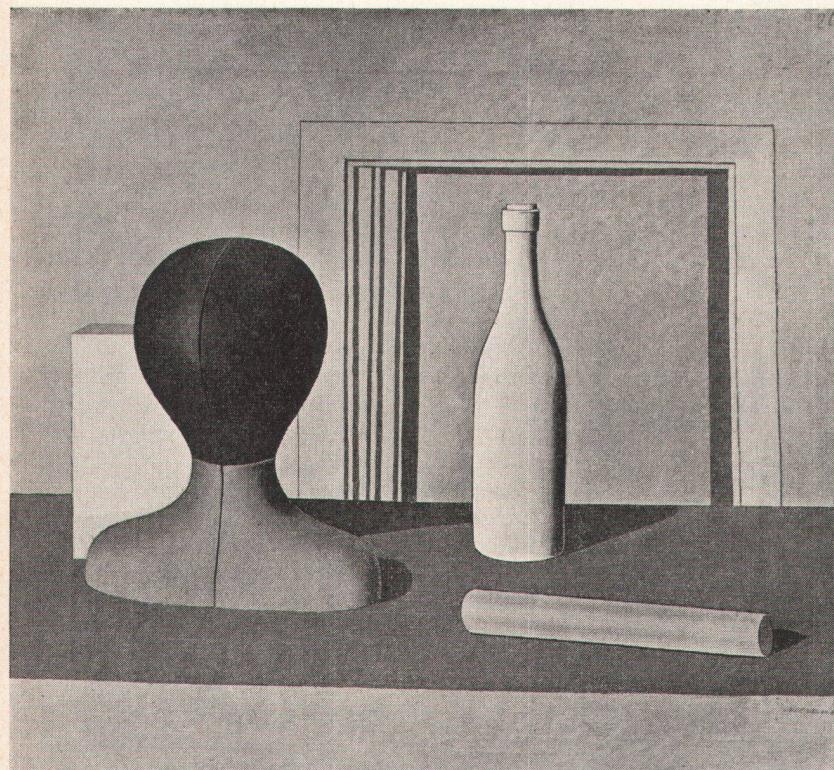
Giorgio Morandi – Giacomo Manzù

Kunstmuseum

24. Juni bis 5. August

Das Kunstmuseum Winterthur würdigte in einer Doppel-Ausstellung Giorgio Morandi und Giacomo Manzù. Obwohl beide zu den bedeutendsten Vertretern der italienischen Gegenwartskunst gehören, hatte man bis anhin noch nie die Gelegenheit, sie in der Schweiz eingehender kennenzulernen. Erst diese Schau gewährt den in unserem Lande schon lange gewünschten Einblick in das Schaffen der beiden Italiener.

In einer eigentlichen Gesamtausstellung wird der 1890 in Bologna geborene Giorgio Morandi vorgestellt; über ein halbes Hundert Gemälde sowie zahlreiche graphische Arbeiten – die vorwiegend aus italienischem Privatbesitz stammen und durch die tätige Mithilfe des Mailänder Sammlers Lamberto Vitali vermittelt wurden – dokumentieren Entwicklung und Entfaltung seiner Kunst. Das früheste Bild, das von Morandi gezeigt wird, stammt von dem Einundzwanzigjährigen und stellt eine Landschaft dar, deren schlichtes Motiv in kubistische Rhythmen gegliedert ist. Eine ähnliche Umwandlung findet man in der Landschaft von 1914, die aber den Kubismus nur noch ahnungsweise enthält, sowie in einem mit dem sanften Rosa und Blau Picassos gemalten Stilleben; ja, sie erscheint sogar, nun freilich ins Magische gesteigert, in seiner – hier mit vier vorzüglichen Beispielen belegten – metaphysischen Periode. Was in dieser *Pittura metafisica* an architektonisch strenger Formung subtilster (fast



1



2

1

*Giorgio Morandi, Metaphysisches Stillleben, 1919. Privatbesitz Mailand
Photo: Mario Perotti, Mailand*

2

Giacomo Manzù, Inge, 1955. Bronze

(schüchterner) Empfindung geleistet wurde, bildet Voraussetzung für das Spätere: für die Stillleben, in denen banale Gegenstände das Wunder der Wirklichkeit verkünden. Ein Selbstporträt, einige Landschaften und ein paar Blumenbilder stehen vereinzelt in dieser langen Folge von Stillleben, die immer wieder Dosen, Büchsen und Flaschen zeigen: simple Dinge – doch aus welch innerem Reichtum, mit welcher schöpferischen Dichte sind sie dargestellt! Wie hier das Bescheidenste durch eine unauffällige und dadurch um so wirksamere Anordnung groß, fast monumental wiedergegeben ist und zugleich durch die höchst sensible Farbgebung eine wundersame Sublimierung, eine tiefe Verinnerlichung erfährt, wird dem Betrachter vor jedem Bild zu einem nachhaltigen Erlebnis. Den Bildhauer Giacomo Manzù, der 1908 in Bergamo geboren wurde, lernt man in der Winterthurer Schau mit 14 – von ihm selbst ausgewählten – Bronzen kennen, die aus den letzten sechs Jahren datieren. Jede Arbeit ist ein repräsentatives Zeugnis seiner Kunst, die auf moderne Weise italienische Tradition weiterführt. Neben einigen Kardinälen, deren blockhafte Geschlossenheit feierliche Würde aussagt, finden sich die «Tanzschritt» benannten Akte: Mädchen in sinnlich eleganter Haltung und mit schmiegendem geformtem Körper, dessen Oberfläche gleichsam zu atmen scheint. Zu den schönsten hier gezeigten Werken gehören die beiden Bildnisse, namentlich die «Inge» bezeichnete Büste von 1955 (sie erinnert an Modigliani), in der ein starkes Erlebnis beseelten Ausdruck gefunden hat.

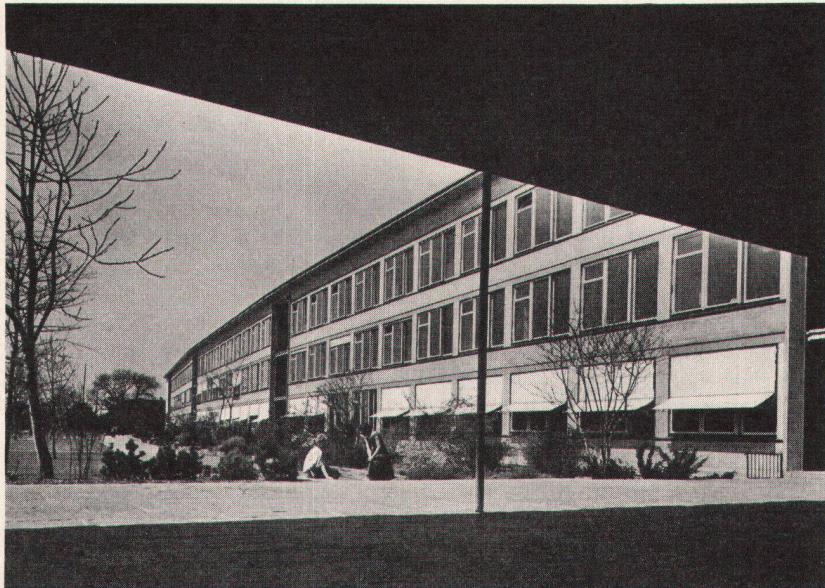
R. H.

Solothurn

Gedächtnisausstellung Hans Bracher †, Arch. BSA
Neues Gewerbeschulhaus
26. Mai bis 10. Juni

Diese Ausstellung wurde veranstaltet von der Sektion Solothurn der GSMB.A. An der Eröffnungsfeier sprach Max Brunner im Namen der veranstaltenden Gesellschaft; Architekt Franz Füeg gab eine kurze Einführung zur Ausstellung, und Hans Brechbühler sprach in Würdigung des allzu früh verstorbenen Kollegen über das Thema «Der Architekt und seine Aufgabe», eine Betrachtung, die wir in der Originalfassung nachfolgend abdrucken. Die Feier wurde bereichert durch die Wiedergabe eines von Alban Rötschi, Solothurn, komponierten Bläsertrios. Wir verweisen auf den in der Februar-Chronik 1956 publizierten Nachruf für den am 13. November 1955 verstorbenen Architekten.

Die Ausstellung selbst, die von den Architekten F. Füeg und F. Haller zusammengestellt worden war, vermittelte einen guten Überblick über die Lebensarbeit von Hans Bracher. Es waren dies Arbeiten der verschiedensten Aufgabenstellung, vom Einfamilienhaus bis zum öffentlichen Bau, unter denen man mit großem Interesse auch von verschiedenen Orts- und Regionalplanungen Kenntnis nahm. Das markanteste Werk Brachers bleibt ohne Zweifel die neue Kantonsschule Solothurn, deren Vollendung er leider nicht mehr erleben durfte. Ihre offizielle Einweihung fand acht Tage nach der Ausstellungseröffnung statt. Der Bau präsentiert sich heute vollends abgeschlossen; er ist in einen sehr schönen Grünpark eingebettet. Wir veröffentlichten bereits im Heft Nr. 8/1945 den damals noch unvollendeten Bau. Nicht nur der Bau selbst blieb jahrelang unvollendet, sondern auch die vom Architekten von Anfang an vorgesehene und die Bauanlage in richtiger Weise vervollständigende gärtnerische Gestaltung. Das nackte Ge-



1



2

1
Die vollausgebaute Kantonsschule in Solothurn, 1938-1956.
Architekt: Hans Bracher BSA/SIA f. Mitarbeiter der Ausführung:
Emil Altenburger, Arch. BSA/SIA f. Ansicht von Südosten, im
Vordergrund Pausenhalle
Photo: F. Meyer-Henn, Bern

2
Rückansicht von Nordwesten
Photo: F. Füeg

lände trug nicht unwe sentlich zu den vielen Kritiken an diesem Bau bei, die bis vor wenigen Jahren zirkulierten. Heute, da das fertige Werk in seiner reichen Naturumgebung steht, sind diese Kritiken verstummt. Das Unrecht, das dem Architekten durch die lange hinausgezogene Vollendung widerfahren ist, ist nun gesühnt. a. r.

Der Architekt und seine Aufgabe
Eröffnungsansprache von Hans Brechbühler

Der Architekt und seine Aufgabe, das wäre ein Thema, über das wir uns stundenlang unterhalten könnten. Seien Sie beruhigt, ich beschränke mich darauf, einen einzigen Gedanken zu streifen. Es ist ein Gedanke, der mich immer wieder beschäftigt, wenn ich Hans Bracher vor mir sehe. Ein Architekt, der anfängt, sich mit einer Aufgabe zu befassen, glaubt zuerst, eine ganze Reihe von Lösungsmöglichkeiten zu erkennen. Es gibt Architekten, die auf

dieser Stufe stehenbleiben. Sie eilen zum Bauherrn und unterbreiten diesem die Fülle ihrer Vorschläge. Kurz entschlossen wird einer zur Ausführung bestimmt. Die Architekten, die so vorgehen, gelten oft als die phantasievollen, die rassigen, die entschlossenen, die mutigen. Auch gelten sie als die gefügigen, die bequemen.

Hans Bracher, so rasch und intensiv er auch arbeiten konnte, er gehörte nicht zu den Schnellfertigen. Jede Vielzahl von Lösungen zu ein und derselben Aufgabe war ihm von vorne herein verdächtig.

Er suchte in jedem Falle das Allgemeingültige, er suchte nach der Lösung. Mit klarem Kopf, systematischem Vorgehen und unerbittlicher Selbstdisziplin prüfte er alle denkbaren Möglichkeiten und wog diese sorgfältig gegeneinander ab. Der sarkastische Spruch aus der Dreigroschenoper: «Es geht auch anders, doch so geht es auch» hatte für ihn keine Gültigkeit.

Hans Bracher ging mit größter Objektivität vor. Wegleitend war für ihn immer die Sache. Es lag ihm fern, seinen Bauten einen Stil «Bracher» aufzupropfen zu wollen. Sein Architektenstolz konzentrierte sich darauf, einen Bau einfach richtig durchzubilden, so selbstverständlich, so natürlich als möglich, und er vertraute darauf, daß das Richtige auch ansprechend sein werde.

Natürlich war er sich bewußt, daß ein Projekt, zu dem er sich in Wochen und Monaten durchgerungen hatte, nicht das einzige mögliche, das vollkommene war. Aber er hatte die Genugtuung, das Beste gegeben zu haben, was er und seine Mitarbeiter in der Zeit, die ihnen zur Verfügung stand, geben konnten.

Dankbar war Hans Bracher für alle Anerkennung, alle Anregungen und alle sachliche Kritik. Aber wie ist es einem Architekten zumute, wenn man seine betrieblichen, wirtschaftlichen und konstruktiven Überlegungen gelten läßt, jedoch die Architektur, die nichts anderes als der ehrliche Ausdruck all dieser technischen Überlegungen ist, ablehnt? Was kann er antworten, wenn man ihm erklärt: Dies sollte schmal, dies breit, dies hoch, dies niedrig sein, dies rot und dies blau, dies in einem anderen Material, dies in vollständig anderer Konstruktion? Kann er ebenso bereitwillig ja sagen, wie sein Kollege mit seiner Musterkollektion für jederlei Geschmack es tun kann? Wie kann er sein Projekt verteidigen? In allen technischen Belangen kann er noch mit Zahlen und klar faßbaren Begriffen aufrücken. Aber wie erklärt er alle gestalterischen Maßnahmen, von denen er fühlt, daß sie zur Einheit des Baues gehören, obgleich er dies nicht mathematisch beweisen kann?

Es geht hier um Fragen, die natürlich nicht nur den Architekten berühren; ja es gibt wohl überhaupt keinen Beruf, der nicht seine schöpferischen und teilweise auch irrationalen Seiten hat, und die Tragik im Schaffen von Hans Bracher ist auch die Tragik vieler anderer. Bei ihm war sie besonders groß.

Man könnte vielleicht einwenden: Hans Bracher suchte geradezu die Schwierigkeiten, er brauchte sie, er mußte sich ausgeben. Stets trieb es ihn, sich an den äußersten Grenzen des menschlich Möglichen zu bewegen. Dies stimmt, doch war es gleichwohl grausam, zusehen zu müssen, wie einem Menschen, der bereit war, große Lasten zu tragen, so viele unnötige Schwierigkeiten in den Weg gelegt wurden.

Wir sind aber nicht zusammengekommen, um zu klagen. Wir wollen vorwärtsblicken. Ich glaube, das Leben und das Schaffen von Hans Bracher können uns etwas lehren: Wo wir einem Menschen begegnen, der sich für eine gute Sache einsetzen will und bereit ist, große Verantwortung zu übernehmen, da tun wir gut, diesem dankbar die Hand zu drücken und ihm zu erklären: Gehe ruhig den Weg, den du als den richtigen erachtst. Hans Brechbühler

Luzern

Pablo Picasso

Galerie Rosengart

2. Juni bis 29. September

In einem einzigen Raum und in kluger Beschränkung auf 15 wichtige Gemälde und Zeichnungen belegt die Galerie Rosengart Picassos Schaffen der letzten Jahre. Die kleine Schau strebt nach keiner erschöpfenden Aussage, sondern vermittelt dem Besucher eben gerade jene und so viel Elemente, damit er in Ruhe und Muße selbst die Möglichkeit hat, sich mit dem Phänomen Picasso auseinanderzusetzen.

In der Auswahl von Gemälden und Zeichnungen wirken die verschiedenen Komponenten einer langen Schaffenszeit, besonders stark die kubistisch-surrealistische. Sie verfolgend, gelingen Picasso jene Bilder, die für uns zu Dokumenten der unheilbaren Unruhe der Gegenwart mit ihrer Zerquältheit und Zwiespältigkeit werden. Die Art und Weise, wie sich Picasso in seiner Kunst der Wirklichkeit und des Sichtbaren bemächtigt, ist immer erregend, ob er nun widersprüchlich und gegensätzlich die berühmte «Sylvette» (1954) gestaltet oder Grecos «Bildnis eines Malers» (1950) aufreizend neu sieht. Dort wie hier zerlegt er das Sichtbare, löst es auf und formt es gewaltsam neu. Auffallend ist, wie Picasso in seinen Bildern der letzten Jahre darauf ausgeht, seine Konturen noch beherrschender, die kräftigen Farben noch strenger und kälter und die Linienführung seiner Zeichnung noch knapper zu halten. Bildüberschriften wie «Femme se coiffant», «L'Ombre sur la femme», «Nu accroupi», «Le coq et la chatte» stehen für Gespenstisches, raffiniert Primitives, Koketttes, Grausames, Bizarres, Widersprüchliches; aber was immer die Sujets sein mögen: stets erscheinen sie verwandelt, mit eigenem Leben erfüllt, erschaffen, erliebt und erfüllt eher von einem Zwanzig- als einem Fünfundsiebzigjährigen.

Die kleine Ausstellung an der Halde ermöglicht besser als eine Monstre-Ausstellung, dieser Dinge innezuwerden und so Picasso zwar vor wenigen Bildern, aber vor diesen um so nachhaltiger zu begegnen. h. b.

sées à servir par la gravure, l'art des autres qui était souvent bien inférieur au sien.

L'ensemble présenté par la galerie lausannoise comportait des gravures, des dessins et des aquarelles. Il aura déçu un certain nombre de visiteurs venus sur la foi des reproductions publiées partout depuis cinq ans. Les œuvres réunies là étaient en effet des œuvres anciennes, fort différentes des œuvres aux lignes et aux formes brisées, si rigoureusement plastiques de ces dernières années. Toutes ces estampes, ces études étaient en réalité uniformément empreintes du plus pur esprit 1900, qui n'est d'ailleurs pas toujours mauvais. Eaux-fortes en couleurs ou en noir, certaines aquarelles avaient tout le charme intimiste, tant par les modèles observés que par la technique employée, de certains Toulouse-Lautrec, et mieux encore, des meilleurs Vuillard. Infiniment de poésie, des raffinements de palette étonnantes dans la couleur, et l'atmosphère rigoureusement restituée de la «Belle époque».

On se doit de signaler cependant un ou deux dessins à la plume, croquis ou études aux traits entrecroisés et au rythme emprisonné par la géométrie, qui peuvent être considérés comme le départ vers l'esthétique définitive de Villon. Ils achevaient de donner à cette exposition un intérêt documentaire qu'on ne saurait nier.

Px.

Chronique genevoise

La grande exposition de cet été, au Musée d'art et d'histoire, est consacrée à la miniature. Sous le titre «Chefs-d'œuvre de la miniature et de la gouache», on a groupé près de 500 pièces provenant de collections privées de France, d'Angleterre, d'Autriche, de Suisse, ainsi que du Louvre, des Offices, du Cleveland Museum, et du Musée de Berne. C'est donc un véritable panorama de la miniature du XVI^e à la fin du XIX^e siècle qui nous est offert ici. C'est aussi l'occasion, pour le public qui n'est plus familiarisé avec ce genre de peinture, de redécouvrir des œuvres qui non seulement eurent le plus grand succès à leur époque, mais sont aussi souvent de véritables réussites, parfois même des merveilles qui nous enchantent et nous émeuvent autant que les meilleurs tableaux de chevalet.

Si Hans Holbein, le premier grand miniaturiste, n'est représenté que par une seule œuvre, l'extraordinaire école anglaise de portraitistes des XVI^e et XVII^e siècles, en revanche, témoigne, avec Hilliard, Oliver, Cooper, Hopkins, de la grandeur à laquelle peut atteindre un pur dessin rehaussé sur fond bleu vif, et enjolivé de lettres d'or. La poésie élisabéthaine, mais aussi la fraîcheur des enluminures ne sont pas très loin. Les paysagistes, pour la plupart flamands, ne sont pas oubliés, et les scènes champêtres animées de Breughel de Velours ou de Hans Bol sont dignes de notre admiration.

Le XVIII^e siècle est une grande époque pour la miniature française, soit sous forme de portraits en médaillons, soit dans la décoration des innombrables boîtes d'argent ou d'or, d'écailler ou d'ébène, qui faisaient fureur alors. Au portrait psychologique, fin et désinvolte, vient s'ajouter la fête galante, le marivaudage, le concert champêtre, mais aussi le bouquet épanoui, la vue d'un parc ou d'un port, la bataille navale, le camp militaire. Parmi les portraitistes, il faut citer naturellement au premier plan le Suédois Hall, qui fit une carrière prodigieuse et eut de nombreux élèves et disciples en France, Fragonard, au pinceau léger et tendre, ainsi que Lavreince, Dumont, Vestier, Mosnier, tous de talent exceptionnel. De leur côté, Blarenbergh,

Lausanne

Jacques Villon

Galerie Maurice Bridel et Nane Cailler
du 4 au 30 juin

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'en organisant son exposition Jacques Villon ce mois-là, la galerie Bridel et Nane Cailler a bien choisi sa date, puisque l'ouverture de sa manifestation coïncida à peu près avec l'annonce du Grand Prix de la Biennale de Venise qui fut effectivement, cette année, attribué à Jacques Villon.

Le destin est capricieux et se joue parfois des hommes. C'est ainsi qu'il mit quelque malice à laisser dans l'ombre un si grand artiste qui était enfin révélé au grand public à l'âge de 75 ans par le prix Carnegie, suivi cinq ans plus tard par le Grand Prix de la Biennale. Villon ne semble pourtant pas avoir souffert de la place modeste qui fut la sienne pendant la plus grande partie de sa vie. Par là, il nous semble se rattacher à une longue lignée d'artistes dont la race est en voie de disparition, qui se préoccupaient surtout de bien servir leur art, et beaucoup moins de réussir. Et l'on ne sent pas en Villon, quand on bavarde avec lui, d'amertume au souvenir de tant d'années pas-

Mailly, Chasselat, Charlier, Moreau, ont traité avec esprit et élégance les thèmes favoris de leur temps.

La fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle sont marqués, en France, par Isabey, le plus séduisant, le plus brillant des portraitistes, qui usait d'un métier presto, d'un pinceau léger, et Augustin, le davidien, réaliste, cernant d'un dessin précis ses figures, donnant toute rigueur à ses compositions. On retrouve à peu près à cette époque, en Angleterre, la même rivalité entre Cosway peignant délicatement d'exquis portraits de femmes et d'enfants sur des fonds lavés d'un bleu pâle, et Smart, dessinateur ponctuel, juge sévère de ses modèles.

Mais le plus romantique de tous fut certainement Fueger, qui vécut longtemps à la cour de Vienne, et dont les princes en longs manteaux noirs, les jolies femmes aux visages rêveurs évoquent l'esprit d'un Kleist.

Les artistes suisses sont également fort bien représentés à cette exposition, avec le Bernois Joseph Werner, les Huaud, les émailleurs genevois Petitot, Soiron, Thouron, Terroux, les peintres Ferrière, Arlaud, Bouvier, Fabre, pour les XVII^e et XVIII^e siècles, Counis, Constantin, Comte, Châlon, pour le XIX^e.

La Galerie Motte a présenté au public genevois, en juin, le peintre français Lersy. Ce jeune artiste, dont la manière évolue assez rapidement depuis quelques années, avait réuni une trentaine de toiles qui montraient le passage d'un art réaliste, empâté, expressionniste, à une forme abstraite axée sur un jeu de verticales, de reflets, d'architectures très pondérées. Lersy n'est parvenu à ce dernier stade qu'après avoir traversé une crise assez rapide, durant laquelle le tableau semblait éclater: des œuvres comme «Le paon» ou «Métro Anvers» s'inspiraient apparemment des grandes compositions du futurisme.

L'œuvre de ce peintre, bien qu'inégale, témoigne de qualités réelles. On peut regretter, toutefois, qu'ayant renoncé fort judicieusement aux arabesques multipliées du début, aux matières lourdes et aux effets mélodramatiques, Lersy n'a pas su aussi éclaircir et simplifier sa palette: la juxtaposition, la superposition d'un nombre infini de couleurs et de nuances ne donne pas une impression de vie intense – tout peintre devrait le savoir – mais au contraire un sentiment d'ennui infini, de monotonie dans l'exaspération.

A l'Athénée, quelques amis du peintre Bovy-Lysberg, mort accidentellement l'an dernier, ont eu l'heureuse idée de réunir un choix de ses tableaux, maquettes de théâtre et œuvres d'art religieux.

La peinture de Bovy-Lysberg ne vise pas à l'effet. D'une discréption presque exagérée, d'un dépouillement, d'une simplicité qui frisent parfois la préciosité, ses œuvres tendent à la reconstitution d'un monde idéal, à une élégance austère. La palette sobre, sombre, les tons sourds et subtilement nuancés, le dessin lent, minutieux, s'accordent pour témoigner d'une parfaite maîtrise: le peintre ne laissait rien au hasard, semble-t-il.

Une liberté plus grande a présidé à l'élaboration des maquettes de théâtre, aux projets des costumes de scène. Là, Bovy-Lysberg paraît s'être épanoui plus complètement: il entrait volontiers «dans le jeu». De même, sa série de chasubles rouges, vertes, blanches, violettes, aux décors magnifiques, enrichit l'art sacré romand: ce ne sont pas de simples vêtements colorés, mais de vraies parures de fête.

P.-F. S.



Alberto Giacometti, Tête tranchante, 1952. Bronze

Bern

Alberto Giacometti – Marius Borgeaud

Kunsthalle

16. Juni bis 8. Juli

Das Werk des Schweizer Bildhauers Alberto Giacometti wurde auf der diesjährigen Biennale von Venedig so ungünstig ausgestellt, daß der Biennale-Preis, der das stupide Haupt des Künstlers umschwebte, sich wieder verflüchtigte. Sehr fragmentarisch nach Zahl und Wahl, erschienen die sublimen Skulpturen der farbigen Bildwelt Jacques Villons allzu benachbart und verloren Ausdrucks-kraft und Eigenart. Ein Beispiel, wie unverstandene Darbietung für den Bildhauer noch verhängnisvoller werden kann als schlechtes Hängen für den Maler. – Ein direktes Gegenstück dazu: die durchaus glückliche Aufstellung der von Dr. Franz Meyer geleiteten Giacometti-Schau in Bern. Hier wurde das Werk des Künstlers durch eine sorgfältig erwogene und einfühlende Plazierung dem Besucher geradezu nahegebracht. Es waren 47 Skulpturen, 18 Gemälde und 15 Zeichnungen ausgewählt worden. In Anbetracht der beträchtlichen Erweiterungen der Basler Ausstellung von 1950, sowohl das Frühwerk betreffend als auch die letzten sechs Schaffensjahre, darf diese Schau wohl eine Retrospektive genannt werden.

Wie die ausgezeichnete Einführung des Katalogs, so unterstrich auch die Aufstellung Wesentliches: die Entfaltungsmöglichkeit räumlicher Ausstrahlung bei den Einzelstücken ebenso wie das Beziehungsspiel der Gruppenplastik, deren Rhythmisierung und Transparenz durch richtige Sockelhöhe eindrücklich gemacht wurde. Vor dem gleichmäßigen Grau der Wände konnte sich – ohne jede Ablenkung – auch das feine psychische Leben dieser Köpfe und die sensible Bewegtheit der Gestalten, die aus dem Raum

aufzutauchen, um in ihn wieder zu versinken, ungestört mitteilen. Die Leere, die immer wieder zwischen dem vielfältigen künstlerischen Geschehen eingeschaltet wurde, wirkte wie eine Erfüllung geheimen künstlerischen Wollens. Wirklichkeit und Zauberwelt verschmolzen auf seltsame Weise.

Entwicklungsgeschichtlich interessant das an vielen Beispielen illustrierte Vorspiel zu der immer intensiver einsetzenden menschlichen Figuration, zeitlich in der surrealistischen Epoche faßbar (1926–1943), in der Giacometti traumhaft-magische «Objets» (Katalognummern 5, 6, 7, 8, 9, 11) verwirklicht, die seiner inneren Versunkenheit entsprangen und die auch mit den bemerkenswerten dichterischen Niederschriften jener Jahre zusammengehen. Bedauerlich, daß die skurrile Käfigarchitektur mit dem merkwürdigen Titel «Palais à quatre heures du matin» (1932) vom Museum of Modern Art New York nicht ausleihbar war, wohl das ausdrucksvollste und reifste Beispiel aus dieser Epoche. Transparente Konstruktion und geheimnisvolles Beziehungsspiel zwischen heterogenen Elementen und Wesen wird eindrücklich, und eine seltsame räumliche Spannung tritt hier zutage.

Es folgen dann die Jahre, in denen sich Giacometti zu einer völlig neuen Erfassung des Volumens mit einer geradezu monomanen Intensität hinwendet. Eine Synthese von Erinnerung, gegenwärtiger Realität und traumhafter Vision soll erreicht werden. Durch Jahre hindurch lautet die Frage, die er sich immer wieder stellt und deren Antwort er immer neu modelliert und unbefriedigt beiseite schiebt: Wie kann ich aus dem Komplex von Detailformen eines Körpers, eines Antlitzes, eines Kopfes eine optische Ganzheit und Totalität erreichen, die gleichzeitig äußere Wahrheit und innere Vision umschließt? 1947 heißt es in einem Brief an den New Yorker Kunsthändler Pierre Matisse: «Wenn man von einer Einzelheit ausgeht, so wird das Ganze hoffnungslos zerstört. Die Entfernung von einem Nasenflügel zum andern wird zur Sahara – keine Grenzen, nichts Fixierbares, alles entschlüpft ... Da ich aber trotzdem das zu realisieren suchte, was ich sah, begann ich verzweifelt aus der Erinnerung zu schöpfen.»

Giacometti wandert nun suchend durch das Abenteuer der Proportionen, wie ein Gulliver durch immer neue Länder und Landschaften. Jacques Callot spricht ihm aus der Vergangenheit stimulierend zu; er studiert sein Œuvre genau. Der Kopf seines Bruders Diego muß als Modell immer wieder herhalten und findet schließlich samt Sockel in einer Zündholzschachtel Platz. Frauenakte, die wie seltsame weiße Erscheinungen sein Atelier bevölkern, werden zu bleistifthalb dünnen Stabwesen mit zusammengeballten Sockelbeinen, als könnten sie sich bei aller ephemerer Transparenz nicht von der Erde lösen. Der Masse selbst aber verleiht er eine bestimmte und bestimmende perspektivische Aktivität, die nur auf Distanz für den Beobachter wirksam wird. Das haptische Element, das Abtastbare des Volumens wird geopfert, und alle Akzente werden seiner optischen Strahlkraft verliehen, die bei Annäherung zerstört und zerstückt zerfällt. Dabei hat Giacometti um seine Fern-Figuren eine psychische Dichte gewoben, eine Versunkenheit, die an Meyer-Amden und Paul Klee denken läßt. Figuren eilen anonym, voneinander abgewandt, über einen Platz. Ein alltägliches Großstadtphenomen. Aber Giacometti faßt nicht nur ihr rhythmisches Beziehungsspiel, sondern auch ihre seelische Einsamkeit. Die letzten Büsten des Bruders Diego (1956) zeigen neben den früheren neue Dominanz eines nun beinahe sockelhaft gewordenen Gewandmotives, während in der Kopfbehandlung minimale Achsenverschiebungen, Schattenvertiefungen wieder neue Stufen auf dem problematischen Weg zum Absoluten sind – für ihn immer noch nicht letzte Lösung, für uns schon ein in sich vollendetes Resultat.

Die Malerei, behutsam grau-blau getönt, ist für Giacometti seit 1950 ein immer wichtiger werdendes Ausdrucksgebiet, ebenso wie die Zeichnung. Sie besitzt denselben spirituellen, schwebenden und geistig vertieften Klang, der seine Skulptur charakterisiert. Auch hier wiederum innerhalb raumhaft-traumhaften Strichgewebes und subtiler Farbtönung der Mensch in seiner individuellen Einsamkeit mit einbezogen.

C. G.-W.

Der Welschschweizer Marius Borgeaud (1861–1924), der in der Sommerausstellung der Berner Kunsthalle als Partner für Alberto Giacometti gewählt wurde, ist in der deutschen Schweiz noch recht wenig bekannt, nicht zuletzt aus dem Grunde, weil sein künstlerisches Schaffen nach einer testamentarischen Verfügung erst zwanzig Jahre nach seinem Tod in der Öffentlichkeit gezeigt werden durfte. Alle in Bern ausgestellten Bilder mußten zudem aus Museumsbesitz und von privaten Leihgebern, bei denen sie weiterum verstreut sind, hergeholt werden. Borgeaud ist ein spät vollendeter Künstler; er war bereits ein Vierziger, als er in Paris seine Studien begann und die Einflüsse des Impressionismus und hernach des Fauvismus in sich aufnahm. Sein vorheriges Leben stand im Zeichen abenteuerlichen Geniebertums. Um so erstaunlicher ist es, daß seine Malerei – zum mindesten der in Bern gezeigte Ausschnitt daraus – eine höchst gepflegte und geordnete Kunst zur Schau bringt. Borgeaud ist ein ausgesprochener Interieurmaler, und seine Stuben, Salons, Cafés und Ladenräume atmen alle den leisen, feinen Duft gedämpfter Beleuchtungen und verhaltener Stimmungen. Malerische Behaglichkeit, geborgene Intimität erfüllt die Räume, in die einzelne Sonnenlichter hereinspielen. Es fehlt nicht ein bewußter Zug genrehafter Detailmalerei, der besonders dort auffällt, wo keine figürliche Staffage beigegeben ist, wie in der von Trophäen erfüllten «Chambre du chasseur» oder in «Lit et table verte». Es fehlt auch nicht ein Zug gemüthlicher Naivität in der Wahl dieser Sujets, sowohl wie in der behäbig-andachtsvollen Schilderung bis in alle Winkel, nicht zuletzt auch in der krausen Unterschrift des Künstlers. Wie sich diese Elemente mit einem hochentwickelten Können und sicheren Blick für die echt malerische Situation verbinden, macht den Dauerwert dieser Malerei aus. In der Festigkeit ihrer Formen und der Sicherheit der Raumfüllung läßt sie sich in die Nähe Vallottons rücken; die fast ausschließliche Pflege des Intérieurs bringt die Assoziation zu Vuillard nahe, doch folgt Borgeaud einfacheren Intentionen als der Franzose.

W.A.

Alois Carigiet

Galerie Verena Müller

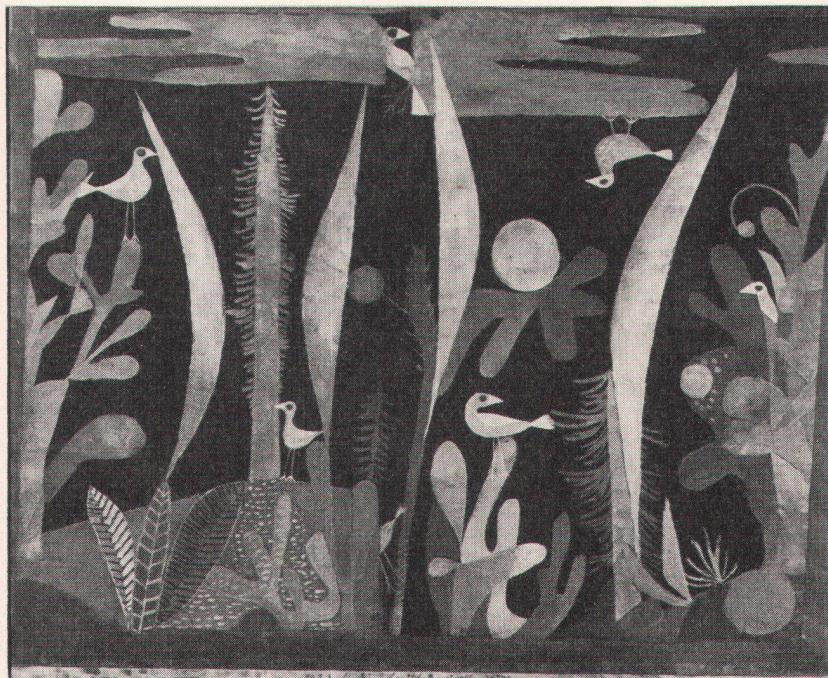
16. Juni bis 8. Juli

Der Wandmaler von hohem Geschmack und Können, der Illustrator von Witz und warmem Gefühl, als den man Alois Carigiet außerhalb seines Schaffensortes hauptsächlich kennt, verleugnete sich auch in seiner Sommerausstellung in der bernischen Junkerngaßgalerie nicht. Lebhaftigkeit der Einfälle und Behendigkeit der Reaktion auf alle Welteindrücke kennzeichnen die ganze Persönlichkeit, beides ausmündend in eine impressionistisch elegante und schmackhafte Darbietung, die auch in der Skizze schon zügig und freudig wirkt. Tafelbild, Graphik und Kinderbuchillustration sind davon gleicherweise erfüllt.

Es spricht für den Maler Carigiet, daß auch in der Schilderung, die sich am Motivischen inspiriert hat, die rein

zeichnerischen und malerischen Mittel durchweg zu interessieren vermögen. Etwas Weltmännisches ist ihm eigen, das aber keinen konventionellen Beigeschmack annimmt. Eine Passion Carigets, die nicht von ungefähr kommt, ist die Bühne; sie manifestierte sich hier anlässlich der Aufführung der Oper von Peking in faszinierender Art. Für den Besucher, der in erster Linie den Graphiker und Illustrator kannte, waren vor allem die Bilder aus Griechenland und Korfu eine wesentliche Bereicherung. Es spricht daraus nicht nur die Fähigkeit spontaner Anteilnahme am wechselnden Eindruck, sondern die Kraft suggestiver Gestaltung.

W. A.



Paul Klee, Landschaft mit gelben Vögeln, 1932
Sammlung Richard Doetsch-Benziger, Basel

Basel

Sammlung Richard Doetsch-Benziger

Kunstmuseum

9. Juni bis 8. Juli

Mit der erstmaligen Ausstellung der gesamten Kunst des 19./20. Jahrhunderts aus der Privatsammlung von Dr. Richard Doetsch-Benziger haben Sammler und Veranstalter dem Kunstfreund eine wirklich große und freudige Überraschung und einen großartigen, gar nicht auszuschöpfenden Kunstgenuss bereitet. Wohl ist der Ruf der Sammlung Doetsch – und zu ihr gehören außer der jetzt ausgestellten Kunst des 19./20. Jahrhunderts auch einige alte Meister, vor allem aber die unglaublich schöne und vollständige Sammlung bibliophiler Werke der Neuzeit mit Einschluß der 90 Einbände von Ignaz Wiemeler und die Sammlung von Erstausgaben der klassischen deutschen Literatur – längst im In- und Ausland begründet. Berühmt und durch zahlreiche Abbildungen und Reproduktionen in Büchern und Zeitschriften fast allgemein bekannt ist vor allem die herrliche, rund 70 Werke umfassende Klee-Sammlung. Aber trotz dieses Bekanntseins bedeutete die Ausstellung dieser Bilder und Plastiken in den unpersonlichen und unbewohnten Museumsräumen, die Herauslösung der Kunstwerke aus der seit etwa 40 Jahren gewachsenen Lebensgemeinschaft mit Haus, Person und Lebensatmosphäre des Sammlers, ein großes Wagnis.

Würde das Wesen dieser Sammlung – ihre im durchwegs kleinen Format sich manifestierende Intimität – durch die notgedrungen distanziertere öffentliche Präsentation nicht Schaden leiden?

Die Frage, durch die Tatsache längst überholt, daß die Ausstellung prachtvoll wurde, soll als rhetorische nur andeuten, daß das Ausstellen einer privaten Sammlung in der Öffentlichkeit der Museumsräume immer ein Wagnis und auch mehr oder weniger ein Gericht vor der Öffentlichkeit ist. Für die Sammlung Doetsch war dies eine Prüfung, die sie spielend bestanden hat. Dr. Doetsch, der ohne Festlegung auf irgendeine «Richtung» oder «Schule» einfach gekauft hat, was ihm an der zeitgenössischen Malerei gefiel, hat mit einer bewundernswerten Sicherheit in Geschmack und Qualitätsgefühl nur dann zugegriffen, wenn es um Meisterwerke – in dem von ihm bevorzugten kleinen Format – ging. Die großartige Leistung dabei: daß er diese Meisterwerke nicht nachträglich erwarb, als die Meister längst in allen Kunstgeschichten etabliert und anerkannt waren, sondern daß er eigentlich immer zeitgenössisch, mit dem Entstehen des Kunstwerkes Schritt haltend, die Arbeit der mit ihm befreundeten Maler und Bildhauer begleitend, kaufte. Klee, Kandinsky, Feininger und Renée Sintenis gehören schon seit 1911, als Doetsch auf der ersten Sonderbundausstellung auf die damals «moderne» Kunst aufmerksam gemacht wurde, zu seinen persönlichen Freunden. Und diese Freundschaft, die Nähe vom Sammler zum Künstler, spricht sich nicht nur in zahlreichen Widmungen an Bild- und Zeichnungsgrändern aus, sie spricht vor allem durch die Intimität der Bilder selber. Zu den großen Überraschungen, die diese Ausstellung im Basler Museum brachte, gehört aber auch, daß hier zum erstenmal die Sammlung, die im Hause Dr. Doetschs, fast launenhaft angeordnet, alle verfügbaren Wandflächen bedeckt, nach Ländern und Zeiten geordnet wurde. Nun zeigte sich, wie komplett Doetsch gesammelt hat, wie er nicht wahllos, sondern wesentlich erwarb, immer dort zugreifend, wo Entscheidendes in der modernen Kunst geschah.

Außerordentlich wertvoll ist allein schon die zauberhafte kleine Kollektion von Picasso, Braque und Gris mit bedeutenden Werken der vorkubistischen und kubistisch-klassischen Zeit. Drei Räume hatten die herrliche Klee-Sammlung aufgenommen – von den frühen um 1914 entstandenen Werken, «Motiv aus Hammamet», dem «Alten Klang» bis zu den späten und einem der letzten Blätter aus dem Todesjahr. Chagall, Kandinsky, eine der schönsten Kollektionen von Feininger, Marc und Macke schließen diesen Teil der Sammlung ab. Die heute zeitgenössischen Künstler, Vieira da Silva, Francis Bott, Singier und Manessier, Calder und Marini sowie Miró, bezeugen, wie intensiv der heute 78jährige Sammler noch immer mitten im Werden der Kunst von heute steht.

Im zweiten Teil der Ausstellung wurden neben kleinen Kostbarkeiten der Franzosen des 19. Jahrhunderts, neben Corot, Pissaro, auch eine wunderschöne Reihe kleiner Utrillo-Landschaften gezeigt, Dufy und Matisse und dann auch noch eine ausgezeichnete Auswahl deutscher Expressionisten und Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts.

Das Großartige an dieser Sammlung aber ist, daß nirgends ein Loch entsteht, weil irgendein Bild nur zufällig oder unwesentlich wäre. Jedes wird getragen von der Spontaneität und der Liebe zur großen Kunst, die der Sammler im Augenblick der Begegnung mit dem Werk empfand, die ihn zum Erwerb bewogen. Diese Art Liebe zur Kunst, gepaart mit einem hohen Qualitätsgefühl, die, unabhängig von der Expertenberatung im Hintergrund, zupacken kann, ist offenbar keine schlechte Sammlereigenschaft, wenn sie in vierzig Jahren eine solche Sammlung aufbauen kann. m. n.

Schweizerische Kunstausstellung 1956

Baslerhalle der Schweizer Mustermesse
2. Juni bis 15. Juli

Zum zweitenmal seit 1946 ist der nunmehr auf das respektable Jubiläumsalter von 150 Jahren zurücksehende Schweizerische Kunstverein von Bundes wegen mit der Durchführung der sogenannten «Nationalen» oder – wie sie jetzt heißt – der «Schweizerischen Kunstausstellung» betraut worden. Das Gute dieses Organisationsmodus hat sich längst erwiesen. Denn der Kunstverein hat unter seinen Mitgliedern (Künstlern, Kunstfreunden und Museumsleuten) genug Persönlichkeiten, die sich in allen technischen und künstlerischen Fragen der Ausstellungsorganisation, von der Ausschreibung über die Jurierung bis zur ausstellungsmäßigen Präsentation, auskennen. Und auf ein rasches und sicheres Funktionieren der Organisation kommt es gerade bei dieser Ausstellung besonders an. An ihr, die allerdings nur alle fünf Jahre abgehalten wird, kann sich jedermann beteiligen, der Gemälde, Plastiken, und was sonst noch alles zu den bildenden Künsten gehört, geschaffen hat. Von der Möglichkeit, einzusenden, wurde denn auch diesmal wieder in reichem Maße Gebrauch gemacht. Versprach doch schon der Ort der Ausstellung, eine der großen Mustermessehallen in Basel, daß diesmal sicher genug Ausstellungsfläche zur Verfügung stehen würde. Und so hatte die in zwei Zehnergruppen (Plastik unter dem Präsidium von Werner Bär, Zürich, und Malerei unter dem Präsidium von Professor Max Huggler, Bern) arbeitende Jury in mehreren Tagen nicht weniger als 3800 Werke (rund 3000 Bilder, 500 Plastiken und der Rest Graphik, Mosaiken und Glasgemälde) von 1300 Künstlern zu beurteilen.

Aus dieser ungeheuer großen Menge wurden von der Jury 891 Werke von etwa 500 Künstlern zur Ausstellung angenommen. Auch diese Auswahl ist noch so groß – sie übersteigt den Umfang einer «normalen» großen Kunstausstellung um das Vier- bis Fünffache –, daß selbst der routinierteste Kunstreferent auf eine in üblicher Art auf einzelne Künstler eingehende Berichterstattung verzichten mußte.

Da der Zweck einer Ausstellung sich nicht darin erschöpft, daß man darüber gedruckt berichten kann, ist damit über Sinn oder Unsinn eines solchen Mammut-Kunstunternehmens gewiß noch kein Urteil gefällt. Aber da eine solche Ausstellung die Aufnahmefähigkeit des Durchschnittsbesuchers übersteigt, da sie nur mit Anstrengung und in mehreren Besuchen zu bewältigen ist, wird man sich wohl – und zwar alle fünf Jahre – wieder fragen dürfen, ob der große Einsatz sich auch wirklich lohne. Im Blick auf das große Publikum und die Verkaufsmöglichkeit auf breiter Basis war sie das bis jetzt (die Ausstellung ist im Augenblick dieser Berichterstattung noch nicht zu Ende) offensichtlich nicht.

Lohnend – darum wohl ist letzten Endes die Ausstellung doch von Zeit zu Zeit wieder notwendig – ist trotz allen Zufälligkeiten, die Einsendungsausstellungen nun einmal haben, der hier gebotene Gesamtüberblick. Es zeigt sich, daß die Schweizer Kunst auf einem guten und soliden Niveau (Querschnitte nivellieren immer das Schlußergebnis) eine Vielfalt der künstlerischen Richtungen und Ausdrucksmöglichkeiten enthält, die erstaunt. Wir finden viel Bewahrend-Traditionelles, aber auch in erstaunlich hohem Maße eine Lust am Experimentieren mit neuen Formen und ein Offensein für die Formensprache zeitgenössischer Künstler in anderen Ländern. Auffallend ist vor allem das Maßvoll-Beherrschte in allen Richtungen. Das scharf zugespitzte Gegeneinander extremer Richtungen – des so genannten «Sozialen Realismus» gegen den Tachismus zum Beispiel –, wie man ihn in ähnlichen Ausstellungen

des Auslandes finden kann (gegenwärtig grad im Italiener-Pavillon an der Biennale), fehlt bei den Schweizer Künstlern. Freilich ist auch die von Arnold Rüdlinger, dem damit betrauten Konservator der Basler Kunsthalle, zusammen mit Arch. BSA/SIA E. F. Burckhardt, Künsnacht, durchgeführte vorzügliche und äußerst elegante und lebendige Plazierung der einzelnen Werke auf dieses friedliche Nebeneinander des Verschiedenen angelegt. Es wurde von ihnen versucht, das immense Ausstellungsmaterial in kleine, harmonisch zueinander stehende Gruppen zu gliedern. Dieses Ziel wurde vor allem durch den Einbau von verschiedenen großen Kabinettten, Kojen und Sälen in die große Mustermessehalle unterstützt. E. F. Burckhardt hat diese architektonische Aufgabe sehr schön gelöst, nur hätte man sich als Besucher, der hier auf eine Führung durchaus angewiesen ist, gewünscht, die ganze Anlage hätte einen räumlich konsequenter «geführt» Rundgang enthalten. Es gab etwas zu viel Nebenausgänge und Seitentüren, durch die man vom Rundgang abirren konnte. Da Platz en masse vorhanden war, hat man sich diesmal zu einem interessanten und lohnenden Experiment entschlossen. Rings um die Ausstellung wurde eine zweite Ausstellung der Refüsierten geschaffen, in die jeder Zurückgewiesene das Recht hatte, ein Werk nach eigener Wahl zu geben. Der diese Ausstellung begleitende Katalog zählt 431 Namen auf, längst nicht alle, die von der Jury abgewiesen wurden. Trotzdem hat diese «Ausstellung am Rande» nicht nur dem großen Publikum bewiesen (woran vor allem der Jury lag), daß die Jury weder von irgendeiner Richtung besessen, noch der sogenannten «offiziellen Kunst» hörig geurteilt hat. Unter diesen Refüsierten waren wiederum alle Richtungen und Spielarten vertreten – nur die Qualität unterschied die beiden Gruppen. Da jeder Maßstab und also auch derjenige der künstlerisch-formalen Qualität nur durch Vergleich zustande kommt, konnte man sich nichts Besseres wünschen als dieses Nebeneinander von Angenommenen und Zurückgewiesenen. Die Zuweisung zur einen und zur anderen Ausstellungsabteilung war jedenfalls in den allermeisten Fällen eindeutig.

Daß auch ich mir, gleich vielen meiner Kollegen, das Nennen einzelner Namen versagen mußte, wird dem geneigten Leser bereits aufgefallen sein.

m. n.

Abstrakte Maler

Galerie Beyeler
1. Juni bis 30. Juli

Ein in massives Rot eingebundener Katalog in einem wuchtigen Hochformat begleitet diese Sommersausstellung der Galerie, in der 18 sogenannte «abstrakte Maler» mit über 80 zum größten Teil großformatigen Bildern vertreten sind. Eine wuchtige Zusammenballung jener Künstler, die wir weniger als «abstrakt» (das heißt vom Gegenstand abstrahierend) denn als expressiv und ungegenständlich und manchmal auch, wie bei Manessier und seinem Kreis, symbolistisch empfinden. Mit Ausnahme der beiden Schweizer, Jürg Spiller und Theo Eble, die hier bei ihren französischen «Verwandten» mittun durften, werden vor allem heute bekannte Namen gezeigt: Vieira da Silva, Bazzaine, Bissière, Estève, Hans Hartung, Singier, Nicolas de Staël, Lanskoy, Le Moal usw. Eine sehr merkwürdige Ausstellung; denn wenn es geschieht, daß der Besucher einen Raum betritt und zurückschrekt, weil elf Bilder schon zuviel, fast chaotisch wirken, dann muß irgend etwas nicht in Ordnung sein. Es sind dann auch bei näherem Zusehen, die Unruhestifter bald erkannt: die Bilder Manessiers mit ihrem kleinteiligen, neuerdings hinter einen Dunstschleier

gesetzten farbigen Splitterwerk erzeugen in dieser Massierung den Eindruck des Chaotischen, des Ungeformten. Wären nicht Ubac in voller dunkler Harmonie und Singier, der immer im farbig-fröhlichen Gleichgewicht jonglierende, der Raum wäre völlig unerträglich.

Ähnliches bietet sich in dem kleinen Kabinett mit Bissière, Lanskoy und anderen. Expressive Kunst – ob gegenständlich oder ungegenständlich, spielt dabei keine Rolle – braucht Raum um sich, Luft zum Atmen, Abstand vom anderen. Wenn also eine solche Ausstellung nicht nur den Sinn hat, die augenblicklich begehrte Marktware in einem möglichst großen Angebot bereitzuhalten (ein durchaus begrüßenswertes Ziel einer Kunsthandschaltung), so zeigt sich auch hier wieder, daß die Fülle – je größer und bedrängender sie rein zahlenmäßig wird – zur schärferen Differenzierung nach Qualität und Geltung führt. Unter diesem Gesichtspunkt liegt (nach diesem Ensemble) eindeutig an der Spitze das klare, in sich gefaßte, poetische Werk von Vieira da Silva. Zwei prachtvolle Bilder darf man als die schönsten und reichsten der Ausstellung bezeichnen: eines der im Gesamteindruck «weißen» Bilder mit sparsamen Ton- und Farbakzenten («Les Oiseaux», 1952) und eine durch Blau und Gelb akzentuierte «Peinture» 1955. Es folgen Ubac und Hartung, Singier und Palazuelo. Auch der Basler Theo Eble ist mit einer abwechslungsreichen und interessanten Kollektion vertreten. m. n.

rich, Zonenplan und Zonenordnung ausgearbeitet. Während die vorhandenen Wohnquartiere, Industriegebiete und Grünflächen, nach üblichen Gesichtspunkten und mit Ausnützungsziffern versehen, in entsprechende Zonen eingeteilt wurden, sind für ein neu zu erschließendes Baugebiet im Ausmaße von rund 330000 m² neue Planungswege beschritten worden. Architekt Marti hat durch eingehende Studien für diese Zone «Wiggerfeld» Überbauungsmodelle entwickelt, die bei relativ hoher Ausnutzung eine differenzierte und harmonische Überbauung in wirtschaftlicher Weise gestatten. Die ausgedehnten Grünflächen sind in leicht geschlossene Höfe zusammengefaßt und bieten den Kindern abseits des Verkehrs ideale Spielplätze. Ein entsprechendes Richtmodell, das in der Zonenordnung verankert ist, dient als Grundlage für diese nur durch die Ausnützungsziffer und die Baulinien gebundene Überbauung. Dadurch soll ermöglicht werden, daß sich neben großen und hohen Wohnbauten auch niedere Reihen-Einfamilienhäuser unter Wahrung der modernen wohnhygienischen Erfordernisse speziell bezüglich Belebung und optimalen Grünflächen organisch in die Überbauung einfügen.

In der Zonenordnung ist für dieses Baugebiet der Grundsatz verankert, daß nur nach einer einheitlichen städtebaulichen Konzeption gebaut werden darf, wobei für die einzelnen Bauetappen durch anerkannte Fachleute Richtpläne und Teilüberbauungspläne auszuarbeiten sind. Der Gemeinderat will sich dabei die Mitarbeit von anerkannten Fachleuten sichern. Bereits haben sich verschiedene Grundbesitzer in diesem Gebiet mit der Überbauung einer Fläche von rund 35000 m² nach dem Vorschlag von Architekt Marti einverstanden erklärt, so daß noch dieses Jahr mit der Verwirklichung dieses neuzeitlichen Baugedankens begonnen wird. Mit der genehmigten Zonenordnung erhielt die Gemeinde ein gesetzliches Rechtsmittel, das die ungesunde Bauspekulation hemmt und die Bodenpreise durch die festgelegten Nutzungsmöglichkeiten in vernünftigem Rahmen hält.

Max Hool

Stadtplanung

Die Zonenplanung von Zofingen im Wiggerfeld

Projekt: Hans Marti, in Fa. Marti & Trippel
Arch. BSA/SIA, Zürich, Mitarbeiter Hans
Kast, Arch. SIA

Der 24. Mai 1956 bedeutete für Zofingen einen wichtigen Markstein in seiner Ortsplanung, hat doch die Gemeindeversammlung an diesem Tage dem vom Gemeinderat vorgelegten Zonenplan mit Zonenordnung einmütig zugestimmt, rund 1000 Ja gegen 20 Nein. Nachdem die Bauverwaltung die notwendigen Unterlagen geschaffen, hat in mehr als zweijähriger intensiver Arbeit die Planungskommission unter der zielbewußten Leitung von Stadtammann Dr. W. Leber und der maßgebenden fachtechnischen Mitwirkung des Ortsplaners Arch. Hans Marti, Zü-

1 Projekt für die Bebauung des Wiggerfeld-Quartiers in Zofingen (im Vollausbau für 4500 Bewohner)

2 Zentrum des Quartiers

