

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 10: Technisches Bauen; Vorfabrikation

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: 15.01.2026

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

Ausstellungen

Zürich

Paul Cézanne

Kunsthaus

22. August bis 7. Oktober

1

Paul Cézanne, Landschaft in der Provence, um 1875-1878. Aquarell. Kunsthaus Zürich

2

Paul Cézanne, Bildnis Frau Cézanne, um 1885. Sammlung Max Moos, Genf
Photos: Walter Dräyer, Zürich



1



2

Die Cézanne-Ausstellung, vom Zürcher Kunsthaus gemeinsam mit dem Gemeentemuseum in Den Haag organisiert, ist als ein Ereignis erster Ordnung zu bezeichnen. Mit ihrem Bestand von gegen hundert Gemälden, über fünfzig Aquarellen und mehr als sechzig Zeichnungen – fast die Hälfte des gesamten Materials stammt aus schweizerischem öffentlichem und privatem Besitz! – gibt sie ein großartiges Bild des Schaffens Cézannes, seit dessen Tod schon fünfzig Jahre verflossen sind. Alle Arbeitsperioden sind mit gewichtigen Werken vertreten, und die Gattungen (Gemälde, Aquarell, Zeichnung) sind sehr gut ausbalanciert. Ein schöner Katalog mit achtzig Abbildungen hält das Ensemble der Ausstellung fest.

Der Eindruck geht nach innen, eine stille Wirkung, und dies trotz den riesenhaften Ausmaßen der Künstlerpersönlichkeit, trotz dem leidenschaftlichen Temperament, mit dem Cézanne mit den Problemen der Gestalt, der Form, der Farbe, des Raumes, der Bildstruktur gerungen hat, und trotz den dramatischen Umständen, unter denen er künstlerisches Neuland betritt. Und trotz der geistigen Eigenwilligkeit des Mannes, der in seiner Jugend Gedichte von prä-dadahaftem Klang geschrieben, der sich im Jahr 1870 dem Militärdienst entzog und der einmal gesagt hat: «Ich habe mir geschworen, malend zu sterben».

Was lehrt die Ausstellung? Daß bei Cézanne das Revolutionäre mit dem Sublimen aufs engste verbunden ist. Die frühen Werke, die Porträts, die satten Stilleben, der «Bahndurchstich», sind in ihrer malerischen Direktheit leicht zugänglich. Dann werden die Bildthemen immer subtiler, die malerische Sprache immer differenzierter, was eine vertiefte Resonanzfähigkeit von seiten des Betrachters verlangt. «Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus» – Cézanne sieht seine künstlerische Arbeit als exklusiv, als nur den wirklich Aufnahmefähigen auffaßbar an. Populär? Nein, aber verständlich, wie höchste Dinge der Kunst verständlich sind, Bachs «Kunst der Fuge» oder Beethovens letzte Quartette.

Dies ist die zweite Lehre: Cézannes Werke ganz besonders können nur in langsamem Aufnahme-prozeß gesehen werden. Vom Ganzen zum Detail und von da zur Bildstruktur, vom Pinselstrich zum Farbgewebe, von der Form zur Modulation. Wie selten nimmt sich der Mensch von heute Zeit zum Sehen! Das Sehen ist für Cézanne das Primäre gewesen. In einer Fülle von Äußerungen hat er ausgesprochen, wie der sichtbare Eindruck am Anfang der Bildwerdung steht. Das gleiche gilt für den Betrachter. Aber der Maler muß das Sichtbare, das Gesehene verstehen, um ihm eine wieder sehbare Form zu geben. Es handelt sich also neben dem spontanen Sehen um einen geistigen Vorgang, den der Betrachter ebenfalls zu vollziehen hat. Sehen und Denken sind keine Widersprüche, beides mit gleicher Tiefe und Subtilität – eine der wesentlichen Lehren, die Cézanne gibt.

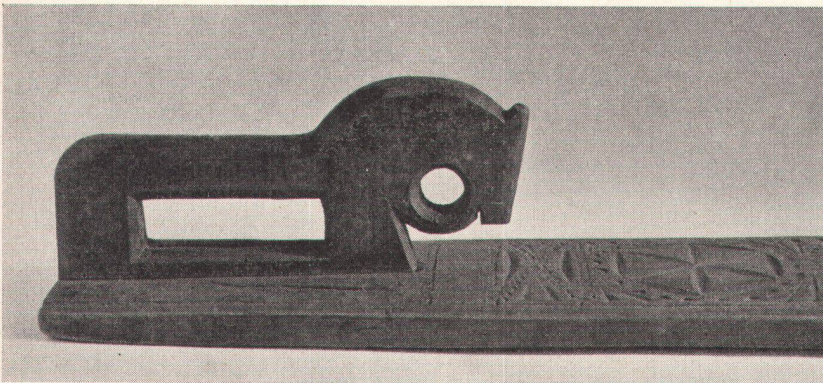
Dazu kommt die unerbittliche Selbstkritik. Trotz dem strikten Entschluß, Maler zu werden, schreibt der junge Cézanne mit einem Schuß Selbstironie: «Mein Haar und mein Bart sind länger als mein Talent», und auch später finden sich in seinen Äußerungen immer wieder Hinweise auf die harte Arbeit des Immer-besser-Machens, des Kampfes gegen die menschliche Schwäche und für die vor seinem inneren Auge stehende Vollendung. Im gemalten Werk sehen wir eine Menge von Spuren solcher Korrekturen, Beweise des unablässigen Weiter-, Tiefer-, Genauergehens. Sie sind keine Zeichen der Unsicherheit. Nein – sie zeigen das langsame und damit wesenhafte Tempo des Arbeitsprozesses, wie er sich bei Cézanne vollzog. Eine wichtige Erkenntnis für viele Schaffende in unsrer Zeit, in der scheinbare Perfektion mit Schnelligkeit, will sagen Fixigkeit, verbunden ist.



1



2



3

1
Deckel eines Räuchergefäßes in Form eines Pferdekopfes, Bronze.
Seldschukisch, 11. Jahrhundert. Privatbesitz Solothurn

2
Reiterstatuette aus glasiertem Ton. Jugoslawien, Entstehungszeit
unbekannt. Schweizer Museum für Volkskunde, Basel

3
Mangelbrett mit Pferd als Handgriff. Dänemark. Schweizer Museum
für Volkskunde Basel
Photos: Walter Binder, Kunstgewerbemuseum Zürich

Die viel diskutierte Frage, wie weit Cézanne die Entwicklung zum Kubismus und anderen abstrakten Strömungen des 20. Jahrhunderts ausgelöst hat, wird ebenfalls in der Zürcher Ausstellung evident. Eine Reihe von Hauptwerken sowohl aus den achtziger Jahren wie aus der allerletzten Schaffenszeit zwischen 1900 und 1906 zeigen, in welcher fundamentalen Weise Cézanne den Bildaufbau und die Bildordnung verändert hat. An die Stelle der klassischen Perspektive tritt eine Farbräumlichkeit; mit der Differenzierung von Form und Farbe geht eine Vereinfachung der Grundgebilde Hand in Hand, die zur Annäherung an geometrische Gestalten führt. Eine merkwürdige Situation entsteht: mit voller Intensität heftet sich Cézanne an die Sichtbarkeit, an ihre äußere Form, an ihr inneres Leben, und zur gleichen Zeit gebietet er in souveräner Freiheit über die bildnerischen Mittel («Le littérateur s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions»). Von hier aus haben die Kubisten und andere Maler den Faden aufgenommen.

Das Ganze ist ein fließender geschichtlicher Vorgang, innerhalb dessen sich Cézanne allerdings klar war, daß in der Kunst grundsätzliche neue Dinge bevorstanden («Une ère d'art nouveau se prépare»), die er selbst nicht mehr in Angriff nehmen konnte («Je suis peut-être venu trop tôt. J'étais le peintre de votre génération plus que de la mienne.» 23. Januar 1905 an Roger Marx.)

Als Appendix noch ein praktisches Detail. Die Cézanne-Ausstellung wurde wieder zum Anlaß, die Frage der Bilderharmung zu stellen. Die Organisatoren sind in dieser Beziehung außer Obligo, da die Besitzer es im allgemeinen untersagen, mit ihren Schätzen Experimente zu machen. Aber die Existenz so vieler plastischer und überplastischer Goldrahmen rings um Bilder, in denen nichts, auch gar nichts von Goldrahmenatmosphäre vorhanden ist, hat automatisch zu der so peniblen Rahmungsfrage geführt, die unseres Erachtens mit aller Seriosität in Angriff genommen werden sollte.

H. C.

Pferd und Mensch

Kunstgewerbemuseum

2. September bis 21. Oktober

Von Antiquar Armin Meier auf das Thema «Pferd und Reiterei» hingewiesen und von ihm sowie einem Komitee von Fachleuten tatkräftig unterstützt, hat das Kunstgewerbemuseum einen Weg gefunden, die reich ausgebaute kulturgeschichtliche Abteilung seiner umfassenden Schau als Seitenzweig zu behandeln und andererseits auch nicht eine eigentliche Kunstaussstellung aufzubauen, wie sie schon einmal in St. Gallen und noch früher in Winterthur zu sehen war. Das Hauptgewicht liegt, durchaus sinnvoll, auf der vielgestaltigen Verarbeitung des Pferdethemas in der Werkkunst und der Graphik. In erstaunlicher Fülle kam aus einheimischen Museen, Zeughäusern und Privatsammlungen charakteristisches Ausstellungsgut zusammen, nicht zuletzt aus Winterthur, wo die Géricault-Ausstellung bereits eine Huldigung an «das Pferd als Begleiter des Menschen» darstellte. Aus Winterthur holte sich Direktor Hans Fischli auch Dr. Kurt Schöllhorn als pferdekundigen Redner bei der Eröffnungsfeier, an die sich ein Konzert der Kavalleriebereitermusik Bern anschloß.

Glanzstücke werkkünstlerischen Schaffens sind in der «Wegleitung» wiedergegeben, die Konservator Dr. Willy Rotzler und mehrere Spezialisten mit Textbeiträgen ausstatteten. Kunsthandwerkliches ist auch schon in der kulturgeschichtlich-reiterischen Abteilung zu sehen, vor

allein in Form von Leder- und Metallarbeiten, Stickereien, geschmiedetem Eisen und zahlreichen kunstvoll gearbeiteten Modellen altertümlicher Fuhrwerke. Besondere Anerkennung verdient sodann die Vermeidung der plump-realistischen Pferdemodelle in Lebensgröße zur Vorführung von Geschirren und Sätteln. Sie werden ersetzt durch stark vereinfachte Pferdeköpfe aus hellem Metall, welche Max Fröhlich mit der Metallklasse der Kunstgewerbeschule herstellte und die in einem zukünftigen Pferdemuseum gute Dienste leisten werden.

Ein weiter Bogen spannt sich zwischen der Pferdestilisierung auf frühgriechischen Vasen des Dipylonstils und auf graphischen Blättern von heute. Die zu einer besonderen Ausstellungsgruppe ausgebaute Philatelie hält sich dagegen an die allgemein akzeptierte Naturnähe. Große Kunst offenbaren die Pferdereliefs auf antiken Münzen und auf heraldischen Siegeln der Feudalzeit. Illustrative Fülle ist den Miniaturen des Orients eigen. In der Plastik führt die Beispielreihe von primitiven und archaischen Gestaltungen zu den herrlichen Terrakottapferden chinesischer Grabbeigaben, den Holzskulpturen der Reiterheiligen Georg und Martin, den Tafelaufsätzen der Renaissancegoldschmiede und den Porzellanfiguren; neben die realistischen Bronzewerke von Frémiet und Tuillon treten Skulpturen von Marini, Haller, Bänninger, Bühler und Renée Sintenis. Zwei vom Kunstgewerbemuseum intensiv gepflegte Sammelgebiete sind ausgezeichnet vertreten: die Volkskunst und das Spielzeug. Es sei nur erinnert an die Zinnfiguren, die Schaukelpferde, die Holzmodelle von Roß und Wagen, die Kleinkeramik, die Gebäckmodelle und die Stickereien mit Pferdemoniven.

E. Br.

Martin A. Christ

Orell Füssli

25. August bis 22. September

Das Vorwiegen großer Landschaftsaquarelle in Breitformat gab der Kollektion des Basler Malers gemäße repräsentative Akzente. Doch bleibt auf diesen schlagkräftig in die Weite wirkenden Blättern das Spontane der Aquarelltechnik durchaus gewahrt. Mit vitalem Impetus wird das Detail zusammengefaßt, der Tiefenzug von Alleen, Feldwegen und Meeresküsten ausgeprägt, das Vegetative in Bewegung gehalten. Suggestiv wirkt das zeichnerische Umschreiben der Motive mit der ungebrochenen Farbe; von blühender Fülle sind die Kontraste von leuchtkräftigem Gelbrot und sattem Blaugrün. Das Wuchtige von Strandgestein und dunklen Wellen, von Laubkronen und dichtem Gebüsch läßt die Wasserfarbenmalerei bis an die Grenzen ihrer spezifischen Möglichkeiten gehen, während südländische Stadtlandschaften durch gelöste Helligkeit und koloristische Überraschungen erfrischend wirken.

Bei den Frauenbildnissen (Tusche, Kreide, Mischtechnik) wird mit sparsamen, entschlossenen Akzenten das Formale gesichert und der Strom des Lichtes auf die Gestalten gelenkt. In der ersten und manchmal kritischen, auch Unsicheres und Stilles unbefangen andeutenden Charakterisierung klingt baslerische Wesensart sehr ehrlich und überzeugend mit.

E. Br.

Zofingen

Meisterwerke der Schweizer Kunst 1800 bis 1950

Jubiläumsausstellung des Schweizerischen Kunstvereins

Stadtsaal

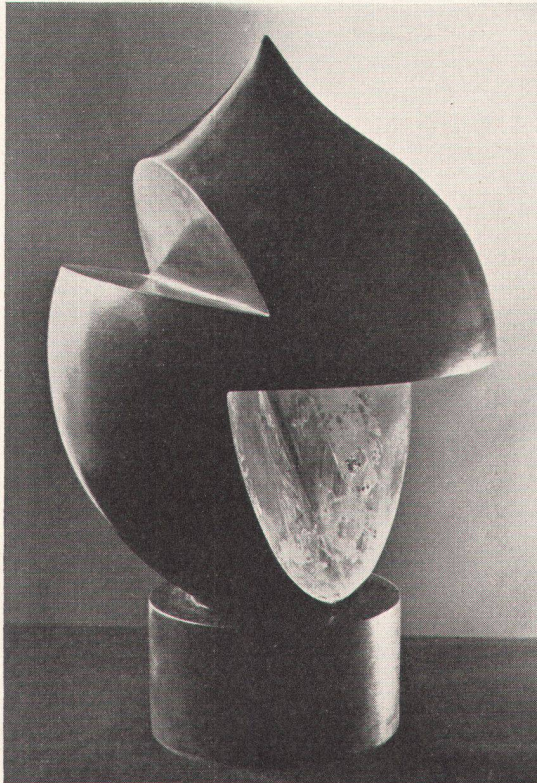
19. August bis 7. Oktober

Die mit der Hundertfünfzigjahrfeier des Schweizerischen Kunstvereins verbundene Ausstellung bietet der Öffentlichkeit über die Jubiläumstage hinaus die erwünschte Gelegenheit, das Ereignis genießend mitzufeiern. Das aus allen Himmels- beziehungsweise Eisenbahnrichtungen leicht erreichbare Zofingen, das die Verwirklichung der gesamtschweizerischen Retrospektive bereitwillig förderte, reiht sich damit in dankenswerter Aufgeschlossenheit in die städtische Gruppe mittlerer und kleinerer Städte ein, die durch einmalige oder periodisch wiederkehrende, über die üblichen «Wechselausstellungen» der Kunstinstitute hinausweisende Veranstaltungen an der Dezentralisation des Kunstlebens mitwirken. Wir denken dabei vor allem an Aarau, Arbon, Biel, Olten und Thun sowie an Neuenburg, Vevey und Yverdon.

Auf dem Wege zur Ausstellung haben uns zwei Eindrücke an die Gründungsepoche des Kunstvereins erinnert: einmal die städtebauliche Leistung der Anlagen mit der prachtvollen Lindenallee außerhalb der alten Stadt, wo sich lauter Gemeinschaftsbauten in freier Anordnung aufreihen, darunter auch der weiter bergwärts liegende Stadtsaal. Sodann in der Historischen Sammlung das «Zofinger Künstlerbuch». Seine beiden Folianten enthalten wertvolle Originalblätter der Kleinmeister und anderer Künstler; sie erinnern an das Gemeinschaftsleben, das in der 1806 als «Allgemeine Schweizerische Künstlergesellschaft» gegründeten Vereinigung Ausdruck und Gestaltung fand.

Es trifft sich günstig, daß das für die Hundertfünfzigjahrfeier am besten geeignete Ausstellungsthema in dieser weiten zeitlichen Fassung zugleich etwas Neues gegenüber den bisherigen retrospektiven Veranstaltungen von gesamtschweizerischem Charakter darstellt. Dem zuverlässigen Überblick und dem organisatorischen Geschick von Dr. Hugo Wagner, Kustos am Kunstmuseum Bern und Aktuar des Schweizerischen Kunstvereins, ist es gelungen, eine Ausstellung, die man mühelos in einem der größten Kunstinstitute der Schweiz hätte ausbreiten können, den Raumgegebenheiten des Zofinger Stadtsaales – Theatersaal, Eingangshalle und langgestreckter Seitensaal – durch wohlüberlegte Auswahl des Kunstgutes anzupassen. Die «Meisterwerke», die eine besonders anziehende Titelformulierung ergeben haben, wollen nicht als Repräsentationswerke verstanden sein, die man von den namhaftesten Malern und Bildhauern vor allem gesehen haben sollte. Denn solche Kenntnisse haben wir uns in den regionalen Museen zu erwerben. Das Erlesene, Eigenwertige dieser Rückschau liegt im Aufspüren und konzentrierten Darbieten von vollgültigen Werken mittleren und kleineren Formates, welche zum Teil wenig bekannt sind und Eigenstes der einzelnen «Meister» in besonders ursprünglicher Art aussprechen.

Es sind also nicht nur Gründe der Raumbeschränkung, die dazu führten, daß François Diday und Alexandre Calame, Léopold Robert und Arnold Böcklin, Albert Anker, Rudolf Koller und Max Buri sowie einige Landschaftsrealisten nicht durch museal wirkende Großformate vertreten sind. Bei Frank Buchser bot eine Neuerwerbung der an der Ausstellung mit zahlreichen Werken von hohem Rang beteiligten Gottfried Keller-Stiftung den Anlaß zur Gegenüberstellung zweier eindrucksvoller englischer Repräsentationsporträts der Frühzeit und kleinerer Bilder, die als frühe Leistungen der Pleinairmalerei wertvoll sind.



Sophie Taeuber-Arp, Sculpture en bois tourné, 1937

Die reich ausgebaute Hodler-Gruppe umfaßt Kostbarkeiten der verschiedensten Motivgebiete und «Die Nacht» als frühestes der sinnbildlichen Monumentalwerke. Karl Stauffer-Bern wird sinnvoll als Maler, Zeichner und Bildhauer zu Ehren gebracht, Karl Walser als Wandbildmaler und intimer Aquarellist, Felix Vallotton als Porträtist, Stilllebenmaler und Holzschnittkünstler. Der poetische Realismus von Albert Welti und die Bildphantasien von Ernst Georg Rüegg ergeben prägnante Gegenstücke.

Weniger in weite Kreise gedrungene Namen wie Hans Brühlmann, Otto Meyer-Amden, Kurt Wiemken, Ernesto Schieß, Albert Müller haben im Gesamtbild ihren wesentlich begründeten Platz, ebenso der Bildhauer Rodo de Niederhäusern, der im Bereich der Verstorbenen die Plastik gemeinsam mit Carl Burckhardt und Hermann Haller vertritt. Wenn die Bildhauerei früherer Generationen wenig Zeitlos-Gültiges aufzuweisen hatte, so wurde dafür die moderne Gruppe bereichert durch Werke von Lebenden: Otto Charles Bänninger, Max Fueter, Karl Geiser, Alberto Giacometti, Hermann Hubacher, Remo Rossi und Alexander Zschokke. Das Ineinandergreifen der Generationen hätte bei den Malern die Beschränkung auf Verstorbene ebenfalls als allzu schematisch erscheinen lassen. Neben Giovanni Giacometti, der schon 1933 gestorben ist, durfte sein ehrwürdiger und immer noch schaffensfreudiger Altersgenosse Cuno Amiet nicht fehlen, und neben René Auberjonois, dem Patriarchen der Westschweizer Maler, erscheinen der um acht Jahre jüngere Louis Moilliet sowie Hans Berger. – Von jedem der nahezu fünfzig Künstler enthält der gediegene Katalog die Lebensdaten und die ganzseitige Wiedergabe eines ausgestellten Werkes. E. Br.

Yverdon

De Daumier à Picasso Cent sculptures de peintres

Hôtel de Ville
du 4 août au 30 septembre

Après Antoine Bourdelle, Auguste Rodin et les sept Pionniers de la sculpture moderne, les salles de l'Hôtel de Ville d'Yverdon viennent d'accueillir plus d'une centaine de sculptures de peintres. Ainsi se reprend, après une interruption d'une année, une heureuse et utile initiative qui tend déjà à devenir traditionnelle et qui assure à Yverdon une place de choix dans la vie artistique romande.

Nombreux sont en effet les groupements et institutions qui songent à organiser des expositions de peinture, mais beaucoup plus rares sont ceux qui osent se risquer à rassembler ainsi plusieurs dizaines de sculptures pour les présenter au public. Le poids des œuvres, leur encombrement, les complications et les risques du transport sont certainement pour beaucoup dans cette hésitation, et l'initiative des organisateurs d'Yverdon n'est que d'autant plus estimable qu'ils se sont toujours efforcés de demeurer dans une perspective singulièrement efficace et révélatrice. Et cette année encore, le panorama déployé, qui s'étend, de Daumier à Picasso, sur plus d'un siècle de fiévreuses recherches, permet à l'amateur et au curieux de pénétrer un à un les secrets d'un univers esthétique riche de surprises et surtout de réussites.

Il n'est guère nécessaire, je pense, de rappeler ici la diversité des tentatives et des aboutissements qui marquèrent et marquent encore la vie artistique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Mais qu'il me soit néanmoins permis d'attirer, une fois encore, l'attention sur leur diversité.

Les artistes qui ont illustré cette brève période n'ont reculé devant aucun péril, escamoté aucune difficulté, mais au contraire tout mis en œuvre, et jusqu'aux moyens les plus imprévus, pour accomplir leur dessein, pour rattraper le retard qui condamnait naguère leur œuvre au musée et pour retrouver, avec la vie, le contact fraternel et exaltant qui fit la vertu et assura la grandeur des civilisations dont l'histoire a daigné conserver le souvenir.

Evidemment, les traditionnels dieux collectifs sont morts et l'artiste, dont l'œuvre est avant tout ouvrage de l'esprit, s'applique dès lors avec conscience à préciser de nouveaux totems, à établir une nouvelle syntaxe, qui soient susceptibles de remplacer, dans une certaine mesure tout au moins, ceux que la société a oublié d'un cœur léger, mais dont elle a conservé la tenace nostalgie.

Et c'est à refaire le chemin de cette surprenante aventure, à reprendre l'itinéraire de cette passionnée quête de soi à travers des gestes perpétués que nous convie l'exposition d'Yverdon.

Parti du classicisme de Renoir et des recherches plus purement formelles de Degas, cet itinéraire chemine, à travers les œuvres de Picasso et de Braque, puis celles de Max Ernst et de Miró, jusqu'à celles de Freundlich et de Sophie Taeuber-Arp, soulignant la lente, mais sûre épuration plastique de l'œuvre envisagée, qui s'éloigne toujours plus de son sujet pour s'approcher du symbole, puis pour le dépasser encore et atteindre l'objet en soi. Non pas un objet quelconque, placé par hasard ici plutôt qu'ailleurs, mais un objet chargé et agité par les forces qui l'habitent et le justifient.

Chacune des œuvres présentées à Yverdon, à quelques rares exceptions près, se dresse ainsi aux successifs carrefours de la destinée, témoignant d'un farouche désir, peut-être parfois indécis, mais jamais maladroît, de retrouver au bout de l'effort et le repos du cœur et la sérénité de l'âme.



Alexander Calder, Mobile, 1951. Sammlung Dr. Walter Bechtler, Zollikon

Aucune d'entre elles tout au moins – qu'il s'agisse de celles de Daumier, de Renoir, de Degas, de Gauguin, de Picasso, de Ernst, de Chagall ou de Sophie Taeuber-Arp – n'aurait pu rappeler à Rodin que les mauvais artistes chaussent toujours les lunettes d'autrui et que presque tous nos sculpteurs rappellent ceux des cimetières italiens.

Les mauvais artistes sont ici absents, et la silencieuse torpeur des cimetières orgueilleux s'est pour toujours effacée devant l'émouvant et joyeux appel de la vie.

Et n'est-ce pas à la vie, à la vie diverse, dramatique et belle infiniment que s'adresse toujours, lorsqu'elle obtient ses plus profonds accords, l'œuvre d'art véritable, – à la vie fugitive, dont le geste et l'esprit retenu prisonnier de la matière perpétue le miracle?

L. Bovey

Winterthur

Sammlung Geschwister Bechtler

Kunstmuseum

19. August bis 30. September

Eine ungewöhnliche und, um es vorweg zu sagen, eine sympathische Veranstaltung. Vier Geschwister, Industrielle ihres Zeichens, die auch mit Fragen der Formgebung in Berührung stehen, erwerben seit einiger Zeit Kunstwerke, stimmen ihre Anschaffungen ein wenig aufeinander ab und entwickeln zugleich eigene Akzente, die den Einzelbesitz bestimmen. Es sind keine «Schwergewichts-Sammlungen», deren wir in der Schweiz einige herrliche haben, sondern mehr die Ergebnisse spontaner Freude am Kunst-

werk, das in die Wohnung, in den Garten organisch eingefügt wird. Aber: das wahre Kunstwerk hat seine eigenwilligen Kräfte und Tendenzen; es verlangt von seinem Besitzer, sich ernstlich mit der Kunst auseinanderzusetzen, es schärft sein Sensorium und damit seine Ansprüche, es leitet ihn selbst zu einer Art Gestaltung, nämlich zur Gestaltung seines Besitzes.

Die Beobachtung solcher Umstände mag das Winterthurer Kunstmuseum veranlaßt haben, den Bechtlerschen Besitz zusammen auszustellen. Man erhält dadurch einen sehr erfreulichen Einblick in Werdendes, in das Wachstum eines gleichsam kollektiv gesteuerten Sammlungsgebildes. Ein Programm – etwa nach bestimmten Epochen oder Strömungen – liegt nicht vor. Jahrhundertaltes – unter anderem einige schöne Beispiele nordalpiner Renaissanceplastik – steht neben Impressionistischem, Maler regionalen Charakters, die für den Sammler oft zur Initialzündung werden können, neben Meistern übernationaler Bedeutung. Mehr und mehr erscheint das Gewicht auf die zeitgenössische Kunst gelegt zu werden, auf ihre Anfänge wie auf ihre Leistungen von heute. Von hier aus erhält der Sammlungskomplex eine ungewöhnliche Lebendigkeit und Frische, und es mag sein, daß in den Bechtlerschen Sammlungen – vor allem auch durch die Betonung der modernen Skulptur – sich der Umriß eines Sammeltyps der jüngeren Generation abzeichnet.

Bemerkenswertes Qualitätsgefühl steht hinter den Erwerbungen, die zum großen Teil gewichtige Akzente im schweizerischen Kunstbesitz bedeuten. Wir erwähnen nur einige Beispiele: eine zauberhafte kleine Corot-Zeichnung, zwei sehr gute Pissaros, drei Degas, eine interessante Hodler-Gruppe aus verschiedenen Schaffensperioden, Amiet, Auberjonois und ein früher Gimmi von 1920, der auch von anderen Schweizer Sammlern geschätzte Adolf Herbst als eine regionale Vuillard-Figur, Rudolf Zender. In der Plastik Degas, Maillol, Lehmbruck.

Solche Werke sind eine Art Vorspiel zum Hauptklang, der von der zeitgenössischen Kunst bestimmt wird. Auch hier nur Hinweise: eine sehr eindrucksvolle Gruppe von Bildern Rouaults, die durch graphische Blätter ergänzt wird, von Kokoschka drei frühe Bilder aus der Zeit um 1910 in gewitterdrohenden, dumpfen Farben und neben ihnen zwei Spätwerke von 1947 und 1952 (Ansicht von Sitten und ein weibliches Porträt) in außerordentlich straff zusammengefaßtem Farbenfeuerwerk, von Kirchner ein Landschaftsbild aus der Davoser Zeit und vor allem ein sehr schönes Aquarell (Knabe im Bergdorf). Sodann zwei Arbeiten Kandinskys, darunter ein herrliches Aquarell von 1923, ein früher und ein später Klee, von Vordemberge drei zu einem Triptychon zusammengeschlossene Tafeln, die durch ihre formale Sonorität schon bei der kürzlichen Ausstellung Vordemberges im Zürcher Kunsthaus die besondere Aufmerksamkeit erregt hatten, ein sehr gutes Bild der Baslers Theo Eble und schließlich eine Gruppe der neuen Franzosen mit Werken von Bissière, Manessier, Singier und Bertholle. Proben aus der großen Graphiksammlung der Geschwister Bechtler schließen sich an. Auch hier liegt der Hauptakzent auf dem Zeitgenössischen. Bemerkenswert zu erwähnen, daß solche Blätter an den Wänden der Arbeitsräume der Bechtlerschen Unternehmungen zu finden sind.

Die Beispiele moderner Skulptur strömen besondere Lebhaftigkeit aus. Alberto Giacometti (mit einer wundervollen Büste seines Bruders Diego) steht neben Henry Moore (mit einer höchst eindrucksvollen, auf Treppenstufen sitzenden Gestalt) und Reg Butler; Germaine Richier neben Marino Marini. Und auch hier der richtige Griff zu Vertretern der jungen Generation, zu Robert Müller und zu Robert Lienhard, die beide mit je zwei überzeugenden und originellen Arbeiten vertreten sind.

H. C.

Alfred Kolb

Galerie ABC

1. September bis 22. September

Die Winterthurer Galerie ABC hat in den anderthalb Jahren ihres Bestehens schon manche junge Künstler vorgestellt, was aber nicht heißen will, daß sich Albert Wiener, ihr Leiter, ausschließlich der Präsentierung moderner Kunst zu widmen gedenkt. Im Gegenteil: die September-Ausstellung, die dem Senior der Winterthurer Maler galt, war die Erfüllung eines langgehegten Wunsches, nicht nur dem Aktuellen, sondern auch dem Erprobten und Altbewährten zu dienen. Alfred Kolb wurde 1878 in Hörhausen im Thurgau geboren; nach kurzen Studienaufenthalten in Paris und München (1899/1900) ließ er sich 1915 in Winterthur nieder. Über seine Kunst, die in dieser Schau mit über siebenzig Werken – Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten vorwiegend neueren Datums – dokumentiert wurde, gab er mit einem Selbstbildnis treffende Auskunft; er stellt sich im Alter von 65 Jahren vor, als ein Mensch, der Bescheidenheit und Pflichtgefühl kennt und sich mit strengem Blick zu prüfen weiß, als ein Bürger, der das Solide liebt und sich in künstlerischen Dingen große Zurückhaltung auferlegt. Die Liebe zum Schlichten und Rechten tritt in jedem Bild von Kolb in Erscheinung, Wagnisse in ungesicherte Bereiche der Phantasie vermeidet er zugunsten wahrhafter Dialoge mit der Wirklichkeit. In seinen kühlonigen Gemälden, vorwiegend Sommerlandschaften, aber auch Blumenstilleben, findet man Frieden und Stille, eine Poesie der Behaglichkeit, die der Künstler bis in unsere Tage zu retten wußte. Seine Aquarelle, die er von seinen Reisen in der Fremde, besonders aber von seinen Wanderungen in der Heimat heimbrachte, weisen bei aller Sachtreue eine klare Komposition und – im Vergleich zu seinen Bildern – eine überraschend lichtzarte Stimmung auf. Mit liebevoller Sorgfalt gestaltet er seine Zeichnungen und läßt in einigen auch – wir zählen diese zu den besten – oft unvermittelt seine ganze Frische und Spontaneität zum Ausdruck gelangen, über die er in seinem hohen Alter in noch beneidenswertem Maße verfügt.

R. H.

Kerns**III. Kunstausstellung der Urschweiz**

Neues Schulhaus

12. August bis 2. September

Korridore und Klassenzimmer des neuen, hellräumigen Kernser Schulhauses beherbergten heuer die bereits zur Tradition gewordene Urschweizer Kunstschau. Über 20 Plastiken, 15 graphische Blätter und über 70 Gemälde von 24 Künstlern dokumentierten, daß die Urschweiz in bezug auf die bildende Kunst kein Holzboden ist und kein Hinterwäldertum pflegt. Man spürte neben typisch urschweizerischen, stark von Danioth inspirierten Tendenzen in der Auseinandersetzung mit der «Steilen Welt» um den Vierländersee auch beachtliche Aufgeschlossenheit dem, was von außen kommt, gegenüber. So darf man das Prädikat «urschweizerisch» mit Recht im Sinne der im Herzen unseres Landes kräftig sich regenden Lust am künstlerischen Gestalten nehmen.

Überraschungen brachte die Schau wenige, es sei denn bei den Plastikern. Den Namen des Engelberger Klosterbruders Xaver, der unter anderen sich mit einem «Käser» oder einer «Krippe» über ein ausgesprochen klares und knappes Formvermögen auswies und Plastiken im besten

Sinne schuf, merkte man sich. Auch J. Nauer verblüffte mit einem völlig neu und faszinierend gesehenen «Totentanz». Bei den Malern redete E. Schill die gefällige, weiche Sprache von gestern, und kaum einer betrat Neuland. Nur zwei (A. Nauer und W. Grab) verpflichten sich der Abstraktion, während sich die übrigen im allgemeinen einer wohltemperiert modernen Auffassung befleißigen, sich nicht ganz glücklich dem Primitiven nähernd (F. Hurni), Expressionistisches in der Dynamik der Pinselschrift aufgreifend (B. Camenzind, H. Schilter), eine dunkle, stumme Monumentalität (C. Wyrach) oder eine starkbewegte Farbigkeit pflegend (J. von Rotz).

Wie stark Danioths Kunst – eine neun Nummern umfassende Gedächtnisausstellung des vor drei Jahren verstorbenen Urners wurde in die Schau eingebaut – auf die jüngere Generation wirkt, erkannte man sogleich bei R. Seeger und W. Müller. Allerdings vermisse man dabei dessen Kraft und innere Konsequenz. Mit Malern einer eher unverbindlichen, gefälligen Mitte, deren Stärke zum Teil das Koloristische, zum Teil das Atmosphärische und Rhythmische ist, haben wir es bei F. Della Pietra, H. Bepp, F. Hurschler, J. Mathis zu tun.

Im graphischen Bereich bestach M. van Leeuwen durch eine einfühlungsreiche, weiche Feder, während G. Haas-Triverios, des Holzschneiders, Kunst wie eh und je auf kräftige, etwas düstere Wirkungen abzielt.

Erfreulich ist, daß eine regionale Ausstellung die Mühe eines vorbildlich und graphisch sehr schön gelösten Katalogs nicht gescheut hat und es ein Erziehungsdirektor sich im Vorwort zur Ehre machte, in ihr einen Mahnruf der Künstler an Behörde und Volk, den es zu beherzigen gilt, zu sehen. «... es darf daran erinnert werden, daß die Behörde nicht vergessen sollte, sich guter Graphik zu bedienen, und daß vielleicht einmal ein Raum geschaffen wird, in dem die zeitgenössischen Künstler Gelegenheit haben, ihre Werke fortlaufend auszustellen», heißt es da. Möge es bis dahin nicht mehr allzulange gehen!

h.b.

Chronique genevoise

L'Athénée a présenté cet été, sous le titre «Peintres français contemporains», un ensemble agréable de toiles dues aux pinceaux des maîtres les plus sages de notre temps, ceux qui allient l'aisance du métier et le charme de la palette, donnant ainsi satisfaction au public le plus large. Parmi les disciples de Bonnard, Cavaillès brille d'un éclat particulier: ses jardins tachés de mille couleurs fraîches sont des plus plaisants. Caillard semble se réclamer de Manet lorsqu'il peint une «Arlésienne» au dessin franc, aux noirs purs. Yves Brayer et Oudot sont amateurs de paysages bien définis, largement traités, enlevés avec juste ce qu'il faut de brio et de naturel pour séduire à coup sûr. C'est à Bonnard encore que fait penser Legueult avec ses compositions très libres, fort jolies de tons, tandis que Terechkovitch s'entend à voiler de mauve les visages de ses fillettes mélancoliques, dresse des montagnes comme des desserts exquis, croque au passage, dans un zoo, quelques animaux élégants. Savin, en revanche, noie ses sujets dans une purée de tomate qui ne me paraît jamais très appétissante.

Brianchon mérite pourtant une mention spéciale; cet artiste habile, qui a écouté avec profit la leçon des impressionnistes, de Bonnard, de Matisse, nous offrait ici une «Nature morte» admirablement mise en page, découpée sur un fond très décoratif, faisant jouer avec précision les couleurs les plus vives, les plus fortes, et les tons les plus doux, les plus tendres. Le tout est exécuté d'un pinceau

léger, vif, sans bavure, sans hésitation. Voilà un homme qui sait ce que plaie veut dire.

A l'écart de ce groupe important se tenait Carzou, le poète aux mille épines, qui peut comme pas un vous trousseur un paysage de rêve, élever une forêt fantastique en plein jour, esquisser la promenade de deux amants dans une avenue peuplée de songes, hémisphère de pointes un port tranquille. Ce sont là « ficelles » aimables qui ne trompent personne, mais réussissent néanmoins à créer un climat particulier qui doit beaucoup à l'esprit du peintre et un peu à celui du surréalisme.

Buffet, bien entendu, ne pouvait manquer à la fête. Par bonheur, on nous présenta quelques œuvres anciennes d'une qualité assez rare. Signalons par exemple un portrait cruel – mais quel portrait de Buffet ne l'est pas? – dit « à l'œuf sur le plat », acéré, neutre, sur un fond orangé soigneusement rayé, et une « Nature morte au lapin » qui juxtapose avec une profonde connaissance du métier des jaunes, des verts, des ocres salis. Ces tableaux du début de la carrière de Buffet – ils sont datés de 1947 – disent assez quelles magnifiques promesses l'artiste n'a pas su tenir depuis.

Dans cette exposition somme toute assez conventionnelle, une lumière brillait d'un éclat insolite: celle de Clavé, représenté par trois ou quatre compositions inégales, mais surtout par une nature morte assez abstraite, aux bleus profonds, aux cernes lourds et secrets, robuste et mystérieuse à la fois, travaillée dans une pâte chargée de feux et d'accidents savoureux. A lui seul, ce tableau à la fois riche et discret valait le déplacement.

Comme toutes celles qu'organise avec tant d'intelligence la Galerie Cramer, l'exposition de « L'œuvre gravé de Vlaminck » a dû passer inaperçue du grand public. Celui-ci semble ignorer, en effet, qu'il y a souvent plus d'intérêt à voir vingt pièces choisies avec sûreté dans l'œuvre d'un peintre que trois cents prises au hasard dans trente collections différentes. La gravure de Vlaminck est peu connue: c'était l'occasion d'en étudier les principales étapes. Je n'ai pas été étonné d'y retrouver les mêmes défauts que dans sa peinture de ces derniers temps: paysages mélodramatiques, goût littéraire du détail sordide ou tragique, mollesse du dessin qui ne parvient pas à dissimuler la violence gratuite du propos. Les lithographies, notamment, m'ont paru d'une singulière pauvreté de ton. J'ai trouvé plus d'assurance, en revanche, dans les eaux-fortes, dont certaines ne sont pas sans rappeler la manière incisive, drue, de Dunoyer de Segonzac. Mais c'est dans le bois que Vlaminck semble bien avoir trouvé le meilleur moyen d'expression: on découvre dans ses compositions la franchise, la liberté, la vigueur des anciens imagiers. Il faut dire aussi que ces bois datent de 1914 environ, c'est-à-dire d'un temps où le « fauve » savait mordre encore.

Signalons pour terminer l'exposition que la Galerie Motte a consacrée à « La Femme », telle que les artistes l'ont vue à travers les siècles, en Orient et en Occident. Il y avait là deux cents pièces de tous formats, de tous genres, réunies avec esprit, inégales sans doute, mais offrant au visiteur des rapprochements inattendus, des comparaisons imprévues. Tel « Nu » dessiné d'un crayon ferme par Modigliani n'était pas indigne des peintures japonaises du XVII^e siècle; tel bronze de Maillol, généreux et fort, semblait bien sensuel à côté des statuettes chinoises de l'époque Tang, bien pudique auprès des torsos voluptueux de l'Inde. Marini et Moore n'étaient pas dépaysés dans la vitrine des antiques chinoises. La noblesse d'un buste de princesse égyptienne de la XVIII^e dynastie n'avait d'égale que celle d'une vierge pisane gothique. P.-F. S.

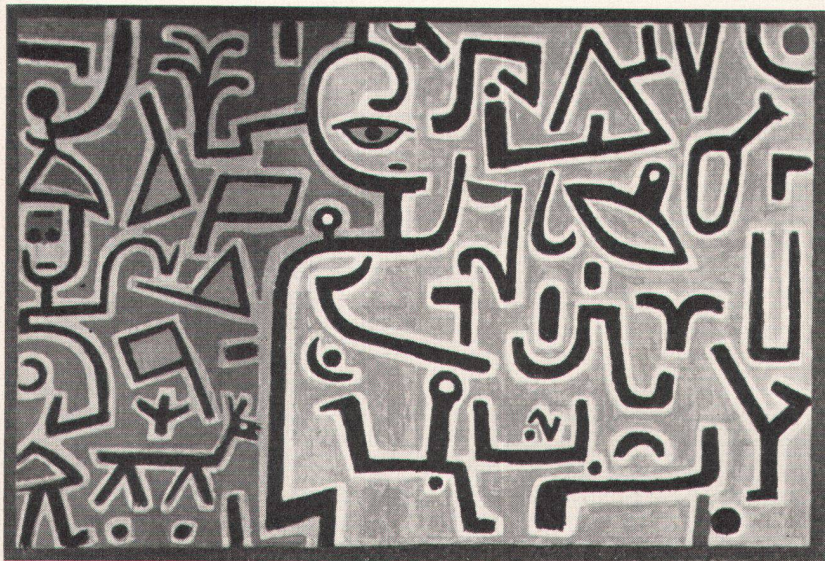
Bern

Paul Klee

Kunstmuseum

11. August bis 4. November 1956

Eine nach Umfang und Auswahl einzigartige Klee-Ausstellung wurde im Berner Kunstmuseum am 11. August durch die Ansprachen des Präsidenten der Klee-Stiftung, Hermann Rupp, durch Prof. Max Huggler und Felix Klee eingeleitet. Diese Schau bietet ein so weitausgreifendes Betrachtungs- und Studiengebiet, daß man dem Dargebotenen in einem kurzen Bericht unmöglich gerecht werden kann und sich daher mit äußerst fragmentarischen Hinweisen begnügen muß. Bei der Zusammenstellung dieses heute in alle Welt verstreuten Kunstgutes bildete der Besitz der Klee-Stiftung an Bildern, Blättern, Zeichnungen, Graphik und Plastik den ruhenden Pol, um den sich die generösen Leihgaben aus europäisch-amerikanisch-kanadischem Privatbesitz und nicht zuletzt das glücklich zurückeroberte väterliche Erbgut von Felix Klee gruppieren. Wie in den letzten Sitzungen der Klee-Stiftung besprochen wurde, sollte nun endlich in der eigentlichen Heimat des Künstlers einmal ein großzügiger Überblick über sein Werk ermöglicht werden, nicht zuletzt um dieser enormen Lebensleistung eine angemessene Würdigung zuteil werden zu lassen, in ähnlicher Weise, wie es in den letztjährigen Picasso-Ausstellungen in Mailand und Paris geschah. Zwei Namen und Kunstbereiche, die beinahe antipodische Welten erstehen lassen und dabei von einem annähernd gleich großen Konsumentenkreis erfaßt werden! Dort ein sinnlich erschütternder Impetus, der auf die Welt der Erscheinungen gerichtet ist und mit einer dramatischen Interpretation unsere Zeit und Existenz durchglüht und gleichzeitig das Leben und die Kunst mit einem « ewigen » mediterranen Daseinsglück durchlichtet. Bei Klee eine eher behutsam-besinnliche Betrachtung, kritikerfüllt in der Frühzeit, aber immer intensiver – bei aller Problematik – zu einer verinnerlichten, weisen und gütig-humorvollen Welt und Menschheitsbetrachtung hinübergleitend. Denn über die Neuformung des Sichtbaren hinaus drängt es Klee zum Hintergründigen, zu gleichnishafter Bezüglichkeit. Gerade diese nuancenreiche Darbietung seines Œuvres ermöglicht der intensiveren Betrachtung auf breiter Basis, der vielschichtigen Thematik und den ebenso vielfältigen Formulierungen im einzelnen nachzugehen und diese kreisende Insistenz bestimmter Formbildung zu erfahren, diese geniale Erfindungskraft und ausschweifende Phantastik voll zu erleben. Wenn Picassos Augen immer offen und sprunghaft erscheinen, so mögen sie sich bei Klee ebenso häufig auch schließen, um dem Geist eine innere Schau frei zu machen – wie auf jenem Selbstporträt (1919), wo ein Antlitz in östlich-meditativer Haltung sich gegen die Außenwelt völlig abzuwenden scheint. Das alles, was in einem solchen großen Bild-Beisammensein an Menschlich-Psychischem, an Dinglichem, Naturhaftem und von Menschenhand Konstruiertem rein thematisch an unseren Augen vorbeigleitet, mit wissenschaftlicher Schärfe vom Künstler durchschaut oder mit psychologischer Pfiffigkeit bloßgelegt, beweist allerdings zur Genüge, daß ein ewig wacher Geist und ebenso wache Augen auch da nicht aufhörten, aktiv zu sein. Aber damit die « Wiedergeburt der Natur im Bilde » sich vollziehen konnte und vor allem damit jener totale Aspekt des Gegenstandes gewonnen werden konnte, um den es Klee ging, brauchte es eben jene versunkene und zugleich raffiniert zugespitzte geistige Haltung, jene philosophische Überlegenheit und jene Sensibilität der Sinne, die zum wesentlichen farbigen Bildbau und zur letzten Formklärung immer intensiver



Paul Klee, Vorhaben, 1938. Paul Klee-Stiftung, Bern.
Photo: H. von Allmen, Bern

drängte, mit den komplexen Mitteln einer unherkömmlichen Mischtechnik auch noch jenes große Zusammenspiel von dem Medium der Materie her begleitend. Wenn Klees Kunst durch ihre Vielfalt im Inhaltlichen und Bildhaften auch zu Gruppierungen vielleicht besonders reizt, so mag der chronologische Aufbau des Ganzen, den Prof. Huggler vorzog, in diesem Fall eine entspanntere und weniger dogmatisch festgelegte Orientierung geboten haben. Das durch drei Stockwerke ausgebreitete abundante Material führt den Besucher von dem unteren Geschoß zunächst zu den frühen Zeichnungen, der satirischen Graphik (1902 bis 1906), der Kleinplastik (1915 bis 1932) und den frühen Glasbildern, wobei glücklicherweise die überaus anmutigen Kinderzeichnungen des Fünfjährigen nicht fehlen. Die im unteren Treppenhaus konzentrierten architektonisch-gestraften Kompositionen aus der frühen Bauhauszeit (1922/23) mit ihrem ausgewogenen farbigen Beziehungsspiel haben trotz ihrem kleinen Format ein monumentales Gepräge. Sie hängen am rechten Ort und weisen irgendwie auch auf Klees damalige Berufung als «Formmeister für Glasmalerei» hin. Die Werke in den oberen Räumen – die wohl die wichtigsten für den Besucher sind – bilden rein aus der Differenziertheit ihrer Gestaltungsmethodik auf bestimmte gleich-gerichtete formale Gruppen hin – künstlerische Phasen in den verschiedenen Lebenszeiten, besonders insistent um bestimmte Probleme kreisend, wobei der chronologische Fluß, der das ganze Material dieser Ausstellung trägt, dennoch ungestört weitergehen kann. Einige Gestaltungsprobleme, die den Künstler intensiv bewegten, sind nach ersten Tastversuchen und letztem Gelingen aus dieser Fülle des Materials in allen Stadien und Schattierungen erkennbar, wie die «polyphone Erfassung des farbigen Klanges», seit 1919 eigentlich für ihn akut, aber erst in dem Meisterstück, das sich «Blühendes» (1934) (Kat.-Nr. 653) nennt, zu voller Entfaltung gereift. Dann der minutiös-mosaizierende farbige Bildbau, durch das Licht Siziliens in ihm erweckt, in den Bildern «Klassische Küste» (Kat.-Nr. 618) und «Ad Parnassum» (Kat.-Nr. 632) zu ausgewogenster Komposition durchgearbeitet, oder die vielen «Haupt- und Nebenwege» (das Bild fehlt leider!) die Klee einschlägt, um eine allseitigräumliche Expansion

zu vermitteln – sei es durch parallellaufende Linearität, sei es durch ein horizontal-vertikales Fließen und Steigen farbig gestufter Streifenzüge, wobei das ägyptische Thema in immer neuen Variationen auftaucht. Eine vollkommen neue Bildwelt ist damit erstanden – durch die Ägyptenreise 1928/29 wesentlich gefördert und um diese Daten gruppiert. Nach den spannungsreichen und vielverästelten formalen und gedanklichen Wegrichtungen, die Klee immer neu einschlägt und zu erfüllen sucht, findet man im großen Hauptsaal edelste Beispiele jener letzten Berner Epoche versammelt. Hier dominieren freskal-großzügige Formate und Kompositionsmethoden, dunkle runenschriftartige Symbole, mit dem breiten Pinsel eindringliche Gestik vermittelnd und in farbig-expressiver Großflächigkeit, jenseits des Bedeutungsvollen direkt an die Sinne gerichtet. Wenn das Transparente der Frühzeit verloren ging, so werden geheimnisvolle Strukturierungen, palimpsestartiges Durchschimmern durch alle möglichen Unterlagen erreicht. «Insula Dulcamara» (1938) (Kat.-Nr. 160), «Park bei Lu» (1938) (Kat.-Nr. 153), «Heroischer Bogenstrich» (1938) (Kat.-Nr. 689) und vor allem «Vorhaben» (1938) (Kat.-Nr. 152) mit seiner einzigartigen, rein gedanklichen Thematik und sinnlichen Eindringlichkeit leuchten wie klassische Werke heute auf. Ein grandioser Abschluß krankheitsbeschatteter Jahre, ein Spätstil voll elementarer bildnerischer Sauberkeit und Schönheit, verwoben mit gedanklichen und poetischen Assoziationen. Auf alle die, welche Klee endgültig als den minutiös-verspielten Maler des Miniaturbildes fixieren wollten, mögen hier einige Überraschungen warten. Daß man in diesen reichen, konzentrierten letzten Schweizer Jahren Klees nie auf den guten Gedanken kam, diesem außerordentlichen Künstler große Wände anzuvertrauen – zu rhythmischer Gliederung und poetischer Belegung –, mag heute besonders erstaunlich sein.

Der Katalog, der das gesamte Stiftungsgut einheitlich zusammenfaßt und die Reihe der Leihgaben dann anschließen läßt, bietet durch die präzise Arbeit von Dr. Hugo Wagner und Frau Dr. von Walterskirchen einen aufschlußreichen Kommentar. Leider wurde er nicht total illustriert nach Muster der ausgezeichneten Basler Klee-Kataloge von Dr. Georg Schmidt. Wenigstens was die Leihgaben betrifft, wäre dies eine einmalige Gelegenheit der Festlegung verstreuten Materials gewesen. C. G.-W.

Max Ernst

Kunsthalle
11. August bis 15. September

Die am 10. August in der Berner Kunsthalle eröffnete Ausstellung von Max Ernst bot zum erstenmal eine wirklich gelungene und richtig ausgewogene Zusammenfassung seines Œuvres. Wieder einmal hat Dr. Franz Meyer, der in einleitenden Worten die künstlerische Eigenart des rheinisch-französischen Malers straff umriß, es verstanden, durch taktischeres Hängen und durch eine ausgezeichnete Bildwahl (was in diesem Fall nicht immer leicht war) eine Zusammenstellung zu erreichen, die für alle, die nicht gerade durch ein festgefrorenes Vorurteil verbarrikadiert sind, einen unmittelbaren Zugang zu den künstlerischen Intentionen und Qualitäten, die hier spürbar werden, vermittelte. Nicht nur in einer stattlichen Anzahl von Bildern (77), sondern auch in seiner raffinierten, strichsichereren Graphik und in seinen abenteuerlichen Buchillustrationen, wo Photomontage und eine ironisierende Collage dominieren, war das Werk reich vertreten, und es ist nur zu bedauern, daß in diesem Gesamten sich nicht auch einige Plastiken des Künstlers befanden.



Max Ernst, Vater Rhein, 1953. Sammlung Prof. W. Löffler, Zürich

Obwohl auch Paul Klee das Höllische mit dem Himmlischen in seinem Welt- und Sehbild komplementär zu verkoppeln suchte, so erreichen bei Max Ernst die dämonischen Kräfte, die schon früh durch die intensive Lektüre von Lautréamont, Sade und durch den inneren Kontakt mit dem «humour noir» eines Alfred Jarry auch poetisch angeregt wurden, eine viel stärkere Dominanz. (Vielleicht entstehen aus diesem Grunde auch gewisse Zugangsschwierigkeiten zu seiner Kunst in der Schweiz, wo der heute in weiten Kreisen geschätzte Klee doch oft eine mißverständliche Umdeutung ins so beliebte «Idyllische» erfährt.) Max Ernst wird dem gegenüber einseitig und zu Unrecht häufig aufs Diabolisch-Literarische festgelegt, obwohl bei ihm neben allem Spukhaften eine echt romantische Naturliebe und -versenkung (beinahe -erforschung) immer stark mitschwingt. Als poetischen Maler in diesem Sinne erfaßten ihn auch seine Freunde Paul Eluard und André Breton zu Beginn der surrealistischen Bewegung, deren stärkster malerischer Exponent er werden sollte, nachdem er als Dadaist in seiner Kölner Zeit (1919) mit viel Witz die mechanisierten Absurditäten seiner Epoche attackierte. (Eindringlich illustrierende Beispiele zu dieser Kölner und Düsseldorfer Zeit befanden sich im ersten Saal.) Mit «peinture» hat diese Malerei sicher wenig zu tun, hingegen mit feinsten farbiger Abstufung, Differenziertheit und einer koloristischen ebenso wie zeichnerischen Sensibilität der Strukturierung, mit der er schon seit der Epoche seiner nächtlichen «Forêts des Arêtes» sowie romantischen Sonnen- und Mondlandschaften seine Bildflächen überspinnt. Dies geschieht schon Ende der zwanziger Jahre, lange bevor die Struktur die Rolle einnahm, die ihr heute auf allen Gebieten des bildnerischen und architektonischen Ausdrucks verliehen wird. Die Mischtechnik der «Frottage» oder der «Décalcomanie» sind dabei handwerkliche Raffinements, die den Aspekt des «Magischen» auch von der Technik her unterstützen, denn für Max Ernst bedeuten diese Gliederungen des Chaos «halluzinative» Vermittlungsmöglichkeiten eines geistigen Klimas ebenso wie konstruktive Kompositionsmittel. Er geht also primär vom Bildnerischen aus und vermittelt nicht vom Anekdotischen einer Zusammenstellung seine Atmosphäre. Daher mag es wohl sein, daß er heute

weder im Trickbild gelandet wie Salvador Dali noch der traumhaften Anekdote eines Delvaux oder dem Schock-Objekt eines Magritte verhaftet geblieben ist, Überraschungsmitteln geschickter Inszenierung, die er streifte, von denen er sich aber immer wieder befreien konnte. Daß nur wenige dafür aber auserwählte Beispiele aus dieser Epoche in den unteren Räumen hingen, war ein guter Griff. Die poetische Einfühlung in die Natur, auf die Max Ernst immer neu seinen faszinierten Blick richtet, gibt ihm die Fähigkeit, seine traumhafte Phantasie immer intensiver dorthin zu versenken, wo es ihn schon zu Ende des ersten Weltkrieges visionär hintrieb, als er nach den Schreckenszeiten des Gehorsams und der Zerstörung in sein Tagebuch schrieb, daß er (1914) gestorben, aber (1918) wiederauferstanden sei, «um als Magier den Mythos seiner Zeit zu prägen». Nach den Darstellungen drohender Barbarenzüge «Les Hordes» (1927), die als dunkle Baumrindentexturen sich in aggressiver Silhouettierung von der Helle des Grundes abheben, nach den bengalischen Ruinenstadt-Visionen und dem grün-giftigen Dschungelwachstum bringt der Spätstil Bilder wie den «Polnischen Reiter» und vor allem den «Vater Rhein» mit seiner mikroskopisch feinen Innentönung und -zeichnung, wo eine Flußwelt von Fischen, Pflanzen und Wassertropfen entsteht und zu einem grün-blauen Ganzen verzaubert wird. Meisterhafte Erfüllung innerhalb eines reichen und geistreichen künstlerischen Abenteuers. Mythische Personifikation der Natur, die rein von Bildhaften her suggeriert wird: aus fabulierender Kontur und einem lyrisch-zarten Spiel des Innengewebes, das ebenso ausdruckskräftig erscheint wie jene beziehungsreichen Worttexturen in der heutigen Dichtung, die anthropomorphe Naturgestalten sprachlich umkreisen und zu poetischer Aussage erwecken. Auch hier die mythisch-phantastische Methode, die – wie T. S. Eliot schrieb – die logisch-erzählende heute abgelöst hat.

C. G.-W.

Egbert Moehsnang

Galerie 33

3. bis 26. August

Seit einiger Zeit besteht in Bern eines der leider so selten gewordenen Ausstellungslokale, die nicht den Kunsthandel, sondern die Manifestation einer aktuellen Lebenshaltung in den Mittelpunkt stellen und ein nach einem bestimmten künstlerischen Ziel ausgerichtetes Ausstellungsprogramm anstreben. Die Leitung der «Galerie 33» liegt in den Händen junger Künstler, denen eine Anzahl Interessierter ihre Unterstützung bieten und die während des letzten Jahres ihre Stellung festigen und ausbauen konnten. Was diese Künstler als aktuell empfinden und wonach sie ihr eigenes Schaffen sowie das Ausstellungsprogramm ihrer Galerie ausrichten, scheint eine recht weit gefaßte Tendenz innerhalb des «art non figuratif» zu sein, die das Bestimmen der Kräfte als Anreger vitaler Begebenheiten oder konstruierter und «zufälliger» Folgen, Rhythmen und Bewegungen anstrebt. Das bereitwillige Erleben des «Bewegten» und die Versuche, die inneren Gesetze des Bewirkenden intuitiv oder erfahrungsmäßig zu erfassen, erscheint auch uns als wesentliche Aufgabe unserer Zeit.

Neben den einheimischen Künstlern (Roth, Voegeli, Iseli, Meier u. a.) wurden bisher von den Baslern Klotz und Mattmüller und dem Dänen Aagard Andersen besonders eindrucksvolle Ausstellungen gezeigt. Im August waren Bilder des Auslandschweizers Egbert Moehsnang zu sehen, der – wie die vielen verschiedenen Ausdrucksmittel verraten – auf der Suche nach der seinem Wesen entsprechenden Ausdrucksform ist. Eine Reihe Gemälde lassen sich noch vom optischen Erlebnis inspirieren; die Ab-



Egbert Moehsngang, Schlüsselkomposition
Photo: Albert Winkler, Bern

straktion ist nicht immer ganz frei von der Anlehnung an wohlbewährte Rezepte, zeigt aber eine durchaus persönliche Sensibilität für ein etwas weiches Gleichgewicht und abgetönte Farbigkeit. Noch reizvoller, weil hier durch die Technik eine größere Bestimmtheit, eine malerische Stellungnahme zum – figürlichen oder abstrakten – Bildgegenstand gefordert wird, erscheinen die sehr rhythmischen Radierungen und beispielsweise die «Schlüsselkompositionen» Moehsngangs.

P.F.A.

Arbon

Hans Arp – Julius Bissier

Landenbergsaal

4. August bis 2. September

Die vor einigen Monaten gegründete Gesellschaft zur Förderung zeitgenössischer Kunst «Ars felix» in Arbon zeigte Holzschnitte und Collagen Arps und Tuschzeichnungen Bissiers. Arps Graphik, die formalen Assoziationen nach «dem Gesetz des Zufalls» gehorcht, bietet immer ein reines ästhetisches Vergnügen. Dieser intuitive Künstler darf sich dem vermeintlichen Zufall überlassen, weil alles, was seine Hand berührt, sich trotzdem einer innern Ordnung fügt. So darf man sich diesen Blättern nicht mit dem Bemühen nähern, sie zu verstehen. Sie verlangen unsere Einfühlung. Sie sind, wie die Gedichte Arps, phantasievolle Gebilde eines Dichters, der sich auch in den Titeln zu den einzelnen Blättern verrät («Sonnenbrote», «Umriß des Windes», «presque vase et fleurs», «Fragment eines Blumenbeetes» usw.). Die Idee, zusammen mit Arp neue Blätter des in Hagnau am Bodensee wirkenden Malers Bissier zu zeigen, ist besonders glücklich, denn Bissier besitzt ebenfalls die innere Ordnung des Künstlers, die auch im scheinbar Ungeordneten wirksam ist. Seine Pinseltuschzeichnungen auf Japanpapier sind wie eine östliche Abkürzung der Bilderschrift Hartungs. Der zum Franzosen gewordene und in Paris arbeitende Hartung ist deutscher geblieben als der Deutsche Bissier, dessen Blätter von einer kraftvollen Zartheit sind.

Vielleicht dürfte man der Gesellschaft «Ars felix» den bescheidenen Rat geben, ihr Ausstellungsprogramm auf längere Sicht so aufzubauen, daß der mit der modernen Kunst noch wenig Vertraute gemächlicher zu ihr hingeführt wird. Arp und Bissier würden dann am Ende einer Entwicklungsreihe stehen, die wie von selbst zur Kunst dieser zwei führenden konkreten Gestalter hinleiten würde.

Mit andern Worten: Ausstellungen haben abseits der Kunstzentren eine größere pädagogische Aufgabe zu erfüllen, wenn sie schließlich einen anregenden künstlerischen Genuß vermitteln sollen. Man genießt eine fremde Sprache erst, wenn man sie beherrscht.

kn.

Stuttgarter Kunstchronik

Den Saal der Domnick-Sammlung in der Staatsgalerie füllte eine Ausstellung Max Ackermanns, der, 1887 in Berlin geboren, seine Ausbildung in Weimar unter Henry van de Velde begann und seit 1912 in Stuttgart lebt, wo er die Lehre Adolf Hoelzels in selbständiger Weise weiterführt. Sie bot aus früheren Etappen nur ein paar Proben. Um so reichere Fülle aus der gegenstandslosen Periode seit 1945 mit den reifsten Werken der letzten Jahre. Ackermanns Grundelement ist die Farbe, für die ihm eine angeborene und durch Hoelzel bereicherte Sensibilität eignet, die Grundstimmung seiner Bilder der Freude an der Farbe gedankte Heiterkeit. Die an einer Reihe schöner Glasmalereien erprobte wachsende Festigung des Formengefüges kommt auch den jüngsten Tafelbildern großen Formates sehr zugute. Ackermanns schöpferische Kraft hat mit der Zahl der Jahre nur eine Steigerung erfahren. – Die Schau von Graphiken Oskar Kokoschkas, meist aus der Wiener Frühzeit, im Graphischen Kabinett entstammte einer namhaften Stuttgarter Privatsammlung. Traten Bestände der Staatsgalerie hier nur ergänzend hinzu, so bestritten sie fast ganz die eindrucksvolle Gedächtnisausstellung von Aquarellen und Graphiken Emil Noldes, der 1956 als 88jähriger starb. Sie offenbarte wiederum die explosive Gewalt im ungleichwertigen Schaffen dieser eigenwilligsten Naturbegabung spezifisch nordisch-deutscher Prägung, deren beste Werke heute noch mitzureißen vermögen.

Der Kunstverein überließ das Kunstgebäude sechs Malern und drei Plastikern des in Stuttgart tätigen Nachwuchses. Lauter vielversprechende Talente im Alter von 26 bis 30 Jahren, alle noch in der Entwicklung begriffen, doch jeder auf dem ihm von seiner Naturanlage vorgeschriebenen Weg; verbunden nicht durch Festlegung auf eine bestimmte Richtung, sondern durch Ernst und Lauterkeit des Strebens. Die Maler Klaus Bendixen, Peter Brüning, Klaus J. Fischer und Fritz Seitz haben ihrem Lehrer Baumeister viel zu verdanken. Am deutlichsten tritt die Herkunft von ihm in den reichbewegten und doch geordneten Bildern von Seitz zutage. Bendixen zieht den gestrafften Aufbau elementarer Formen vor. Fischer erzeugt mit ausdrucksstarken Formen und kräftigen Farbkontrasten Kompositionen von magischer Wirkung, ausgewogen im Verhältnis der gefüllten und der leer belassenen Flächenanteile. Brünings Temperament hat ihn heute dem Tachismus zugewendet, vor dessen bloßer Zufälligkeit ihn die Erziehung durch Baumeister bewahrt. Die farbenleuchtenden, mitunter allzu umfänglichen Malereien Hanne-Lore Busses, einer Schülerin Manfred Henningers, bekunden, daß sie zu Paris in den Bann Légers geriet. Die Landschaftliches nur andeutenden Kompositionen Karl-Heinz Wienerts aus Pforzheim strömen einen lyrischen Wohlklang aus, mit nur zu häufiger Wiederholung der Dominante dunklen Blaus. Der Plastiker Otto Herbert Hayek, ein Schüler Heims, empfing in London nachhaltige Anregungen von Moore. Eine vielseitige Begabung mit reger, einfallreicher Phantasie, arbeitet Hayek als freier Gestalter gegenstandslos, versteht jedoch, bei kirchlichen Aufträgen Überliefertes und Gegenwärtiges in Einklang zu bringen. Emil Cimiotti und Eva Zippel bildeten sich bei Otto Baum aus. Cimiottis

dynamische Plastiken, ruhevoll im Umriß, sammeln alle Bewegung im luftdurchfluteten Inneren. Die Übersetzung der Formensprache ihres Lehrers in die des eigenen weiblichen Fühlens bedingt mit den Reiz der Bildwerke Eva Zippels. Die Weiterentwicklung dieser Nachwuchsgruppe zu verfolgen, wird sich lohnen.

Von Raoul Dufy sah Stuttgart bisher nur einzelne Werke. Durch die Schau aus den Jahren 1898 bis 1952 im Kunstverein lernte man nun auch diesen Meister der, hohe alte Tradition selbst in kühnster Neuerung bewahrenden, Pariser Peinture kennen und bewundern: seine scheinbar improvisierten und doch so sicher-überlegt aus einem Gegenspiel von Dinghaftem, Form und Farbe aufgebauten Bilder, die, unbeschwert von Gedanklichen, Delacroix' Forderung erfüllen, ein «Fest für das Auge» zu sein.

Wie schon so manchen Einblick in die Schweizer Kunst der Gegenwart dankte Stuttgart der Stiftung Pro Helvetia auch die sehr willkommene Schau von Bildwerken Hermann Hallers und von Zeichnungen René Auberjonois' im Kunstgebäude. Haller, der vorübergehend auch an der Stuttgarter Akademie studierte, wurde in Deutschland stets als eine der liebenswertesten Erscheinungen aus dem Anfangsstadium der modernen Plastik geschätzt, und das Wiedersehen mit seinem Werk bestätigte das Urteil von einst. Auberjonois, wegen seiner aristokratischen Zurückhaltung (Georg Schmidt nennt ihn einen «Landedelmann») außerhalb der Schweiz viel zu wenig gekannt, bedeutete hier eine Entdeckung. Seine Zeichnungen, so rein und anspruchslos, frei von Naturalismus, aber der Wirklichkeit der Waadtländer Bauernheimat eng verbunden, voll menschlicher Wärme und voll künstlerischer Form, weckten den Eindruck echter Größe und den Wunsch, in Stuttgart auch den meisterlichen Maler kennenzulernen. – Die Pro Helvetia hatte ihren Anteil an der hervorragenden Schweizer Ausstellung «Grafiker – ein Berufsbild» im Landesgewerbemuseum. Ungewöhnlich viel besucht, bewies sie, daß die Schweiz ihre seit Jahrzehnten unbestrittene Führerrolle im Gebiet des Plakats und der Gebrauchsgraphik auch heute behauptet.

Der 1955 gegründete «Künstlerbund Baden-Württemberg» eröffnete auf dem Killesberg seine erste Großausstellung von 135 Malern und 22 Bildhauern, auf die hier nicht eingegangen werden kann, obwohl sie nicht wenig an schönen Werken vielgenannter Künstler und auch an erfreulichen Überraschungen bietet. Doch ist bei einem Überblick über die Produktion eines so mitgliederreichen Künstlerverbandes wohl unvermeidlich, daß sie nicht die an sich erwünschte Strenge des Maßstabs für die Zulassung aufweist. Ihre lobenswerte Hauptaufgabe, in weiten Kreisen das Interesse für die Kunst in Baden-Württemberg zu beleben, wird diese Sommerschau trotzdem erfüllen.

Nur kurz gestreift werden können zwei für Stuttgart wichtigste Bauereignisse: die Einweihung des neuen Rathauses und der Liederhalle. Das Rathaus ist jetzt durch den von Hans P. Schmohl und Paul Stohrer am Marktplatz errichteten Bau geräumig genug, allen an den Verwaltungssitz einer Großstadt stellbaren Forderungen gerecht zu werden. Bedauerlich ist, daß der ausgezeichnete Wettbewerbsentwurf Schmohls (WERK-Chronik 1951, Heft 2, S. 23/24) nicht ausgeführt wurde. Zwei Ausschmückungen verdienen Hervorhebung: die dekorativ-wirkungsvollen Wandmalereien Walter Wörns im Treppenhause sowie das die ganze Fensterwand eines repräsentativen Raums füllende Glasgemälde der heute 76jährigen Ida Kerkovius, das in Aufbau und Farbklang als Krönung ihres Lebenswerkes gelten darf.

Das musiklebende Stuttgart hat seine im Krieg zerstörte Liederhalle, ehrwürdige Gründung des alten «Liederkranzes», schwer vermißt. Der Neubau mußte aus Pietät auf dem gleichen, doch nun zum großen «Berliner Platz»

erweiterten Gelände erfolgen. Die Stadt als Bauherrin ließ den Architekten Adolf Abel, München, und Rolf Gutbrod, Stuttgart, freie Hand. Über die asymmetrische Gliederung in drei selbständige, durch doppelgeschossiges Foyer verbundene Baukörper, den großen Saal für 2000, den mittleren für 750 und den kleinen für 200 Besucher, wie über die Vermeidung des rechten Winkels in sämtlichen Räumen entschied die Rücksicht auf die Baubestimmung und ihre akustischen Forderungen. Die feierliche Einweihung der Liederhalle fand im Hauptsaal mit seiner schwingenden Architektur statt. Noch bleibt im Inneren und Äußeren der Liederhalle wie auf dem Berliner Platz manches nachzuholen. Endgültiges über den Bau und seine allzu vielfältige Ausschmückung wird sich erst nach seiner völligen Fertigstellung sagen lassen. Hans Hildebrandt

Salzburger Ausstellungen

Die rührige Galerie Welz bot in diesem Sommer ihren Besuchern eine besondere Überraschung: Werke von Oskar Kokoschka aus der Prager Staatsgalerie und tschechischem Privatbesitz. Lag das Schwergewicht der elf Ölbilder auf den Jahren der Prager Emigration (1934 bis 1938), so umfaßten die nahezu hundert Zeichnungen alle Schaffensepochen des Künstlers und demonstrierten dessen thematischen Erlebnisreichtum. Das früheste Ölbild war das Porträt Ehrenstein, gedanklich und formal der etwa gleichzeitigen Basler «Windsbraut» benachbart. (Ein ähnliches Formmotiv wird im linken Flügel des Thermopylen-Triptychons erprobt.) Aus der Folge der Prager Ansichten, die heute weit verstreut sind, konnte die Ausstellung drei Bilder zeigen: am «malerischsten» und ausführlichsten in der mimischen Gebärde der historischen Stadtlandschaft erscheint die Ansicht der vieltürmigen Stadt; daneben ein anderer, intimer Blick – nicht Vedute, sondern beiläufiger Ausschnitt, der eher in der Tradition Menzels und dem Luxembourg-Garten von J.-L. David liegt. Die Bildnisse der Prager Jahre – darunter ein massiges Selbstporträt – sind voll sinnlicher Wärme und vitaler Dramatik. Eine Ausnahme: das Porträt Frau Knize, in dem das Körperliche transparent wird, die Gestalt etwas Wehendes, Unstetes empfängt, Wesenszüge, die an die Gesten der frühen psychologischen Bildnisse gemahnen. Unter den Zeichnungen fand man sehr schöne, drahtige Gestalten aus den gotisierenden Jahren (1912/13), sodann Entwürfe zum Wiener Krematorium, die besonders im Hinblick auf Kokoschkas Salzburger Bühnenbilder zur «Zauberflöte» überaus aufschlußreich sind, da sie ein gleichsam dynamisches Empfinden für tektonische Verhältnisse verraten. Interessante Vergleichsmöglichkeiten boten die prachtvollen Studien zur «Chinesischen Mauer» und zum «Gefesselten Kolumbus», denen jeweils die dazugehörige Lithographie zur Seite gestellt war. Breiten Raum nahmen die Stillebenaquarelle der vierziger Jahre ein, jedes ein farbiger Kosmos, ein kostbarer Versuch farbiger Weltverwandlung, im Format wie in der «Augenfreude» den späten Capriccios Renoirs verwandt.

Den Höhepunkt der Zeichnungen bildeten zweifellos die drei Köpfe des «Mädchens mit Turban» und die zehn Olda-Porträtstudien, die wohl zum Stärksten gehören, das dem Zeichner Kokoschka je gelungen ist. Die Hand gleitet mit traumhafter Sicherheit über das Papier, mächtige Umrisse bilden sich, voll Wärme, Entschiedenheit und Größe, unnahbar wie die Köpfe der Kathedralen, sparsam wie die spätesten Dürer-Blätter, schwebend wie die Studien Grünewalds.

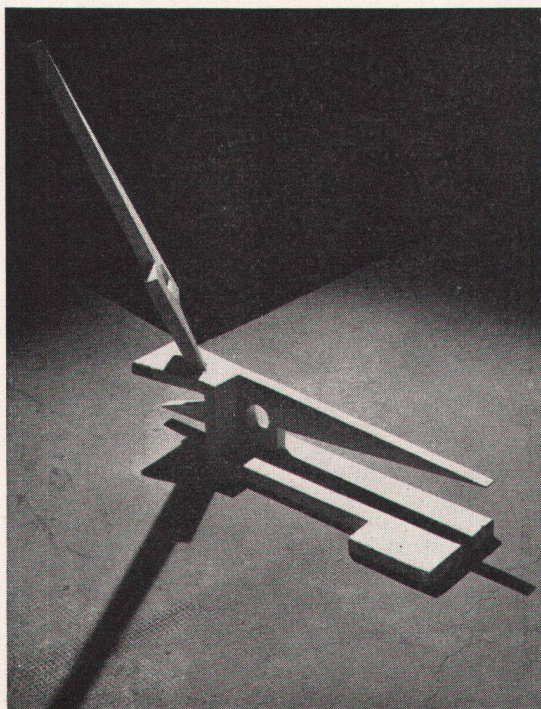
Den Veranstaltern der «Internationalen Ausstellung kirch-

Arbon	Schloß	Der Tanz in der Kunst	14. Sept. – 15. Okt.
Ascona	La Cittadella	Arend Fuhrmann Adolf Herbst	1. Okt. – 21. Okt. 22. Okt. – 5. Nov.
Basel	Kunsthalle Historisches Museum Gewerbemuseum Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne	Marc Chagall Der Basler Münsterschatz Verborgene Schätze des Gewerbemuseums Moderne Meister Francis Bott	25. Aug. – 21. Okt. 2. Sept. – 31. Okt. 8. Sept. – 9. Dez. 20. Aug. – 10. Nov. 22. Sept. – 25. Okt.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie 33 Galerie Verena Müller Galerie Spitteler	Paul Klee Maurice Barraud Marc Chagall Almir Da Silva Mavignier Martin A. Christ Max Gubler	12. Aug. – 4. Nov. 22. Sept. – 21. Okt. 28. Okt. – 29. Nov. 12. Okt. – 28. Okt. 6. Okt. – 26. Okt. 13. Okt. – 3. Nov.
Biel	Städtische Galerie	Herbstausstellung des Kunstvereins	6. Okt. – 4. Nov.
Chur	Kunsthaut	Japanische Holzschnitte	7. Okt. – 4. Nov.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Nouvelles acquisitions	6 oct. – 21 oct.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Hans Berger Le monde à travers l'image publicitaire de plus de cent pays Tapisseries de Jean Latour Jeunes artistes italiens Hermes De Bonnard à Manessier	15 sept. – 4 nov. 18 sept. – 21 oct. 27 oct. – 25 nov. 15 sept. – 18 oct. 20 oct. – 8 nov. 19 sept. – 15 oct.
Lausanne	Athénée Galerie Georges Moos Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler La Vieille Fontaine	Antiquités égyptiennes de la Collection Widmer Adam et Rodolphe Töpffer La femme dans la gravure contemporaine Bernard Buffet Jean Ducommun	15 juillet – 15 nov. 17 sept. – 13 oct. 15 oct. – 1 ^{er} nov. 22 sept. – 25 oct. 27 oct. – 21 nov.
Locarno	Il Portico	Angelo Giorgetti	7. Okt. – 28. Okt.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Lucien Grounauer Charles Robert – Anne Karine	29 sept. – 14 oct. 20 oct. – 4 nov.
Luzern	Kunstmuseum	Pietro Chiesa	7. Okt. – 11. Nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Ferdinand Gehr	13. Okt. – 18. Nov.
Solothurn	Museum Galerie Lüthy	Leonhard Meißer Hans Eppens	6. Okt. – 11. Nov. 4. Okt. – 24. Okt.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Ernst Baumann – Max Kämpf – Gustav Stettler	30. Sept. – 4. Nov.
Weinfelden	Kleine Galerie	Helen Dahm	29. Sept. – 31. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Robert Wehrli – Walter Linck Graphik-Ausstellung des Vereins zur Förderung der Kunst Karl Schlageter Hermann Alfred Sigg	14. Okt. – 18. Nov. 19. Okt. – 14. Nov. 1. Okt. – 20. Okt. 29. Okt. – 17. Nov.
Zug	Galerie Seehof	Walter Sautter	1. Okt. – 31. Okt.
Zürich	Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Galerie Beno Galerie Läubli Galerie Neupert Galerie du Théâtre Wolfsberg Orell Füßli Schulhaus Hohe Promenade	Die farbige Zeichnung Pferd und Mensch Neue Arbeiten des brasilianischen Garten- gestalters Roberto Burle-Marx Werner Hofmann Karl Hosch Cuno Amiet Rudolf Mumprecht Hans Schoellhorn – Arnold Huggler Walter Sautter Der Ring	20. Okt. – 22. Dez. 2. Sept. – 21. Okt. 16. Okt. – 31. Dez. 24. Okt. – 13. Nov. 17. Okt. – 17. Nov. 22. Sept. – 20. Okt. 6. Okt. – 2. Nov. 4. Okt. – 27. Okt. 29. Sept. – 27. Okt. 8. Okt. – 19. Okt.
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



licher Kunst der Gegenwart», die in den Oratorien des Salzburger Domes gezeigt wurde, gebührt aufrichtige Anerkennung. Zunächst ist zu begrüßen, daß die Kirche sich bereitgefunden hat, ihren Raum für künstlerische Bestrebungen zur Verfügung zu stellen, die vielfach noch lebhaften Meinungsverschiedenheiten unterliegen. Sodann muß hervorgehoben werden, daß die Ausstellung als Gesamtheit einen wohlausgewogenen, solennen Eindruck zu erwecken vermochte und ihrem vorzüglichen Katalog, vor allem dank seinen wertvollen Textbeiträgen, bleibender dokumentarischer Wert zukommen wird. Man hat gegenüber diesen Tatsachen da und dort bemängelt, die ausgestellten Werke divergierten zu stark und seien nicht imstande, ein einheitliches Bild zu vermitteln. Dies war weder beabsichtigt noch lag es im Bereich des Möglichen. Bedenkt man die vielfachen historischen Ursprünge, die in den sakralen Kunstbestrebungen heute wirksam sind, so erkennt man, daß diese ebenso reich gegliedert sein müssen wie das gesamte künstlerische Panorama unserer Gegenwart. Von Maurice Denis und Odilon Redon war es ebenso weit bis zu Rouault und Nolde wie etwa heute von Hunziker zu Léger und Meistermann, wobei bedacht werden muß, daß innerhalb der «kirchlichen» Kunst mannigfache Unterscheidungen getroffen werden müssen, die dazu beitragen, daß wir deren Situation entweder allzu komplex sehen oder zu sehr vereinfachen. Sicherlich gibt es eine dem Expressionismus entstammende «Handschrift», eine pseudoromanische Abkürzung, die sich dem kirchlichen Kunstwerk empfiehlt – bei Mataré und Wickenburg, bei Birkle und Lambert Rucki trifft man sie an –; man staunt über ihr ausgeschriebenes Pathos und stellt fest, daß hiervon keine stilbildenden Impulse zu erwarten sein werden. Ob diese von den Glasfenstern Bazaines und Manessiers kommen werden, bleibt abzuwarten. Auch hier wird es notwendig sein, daß das Schmückende sich mit dem Bedürfnis nach gedanklicher, symbolhafter Evokation verbindet und der Versuch unternommen wird, neue Zeichen zu setzen. In den Glasfenstern Légers für Audincourt und in manchen Graphiken Meistermanns scheint dieser Weg beschritten.

Maxime Descombin, Sculpture en éléments préfabriqués
Photo: D. Tibislawsky



Die Ausstellung, an der sich nahezu alle europäischen Staaten beteiligt haben, bringt Proben aus allen Schaffensbereichen der kirchlichen Kunst (und erhöht eben dadurch das Erlebnis der Buntheit beim unvoreingenommenen Betrachter); Bekenntnisbilder expressionistischer Gläubigkeit (Rouault), graphische Meditationszyklen (Caspar, Seewald, Fronius), einige Proben von «verlorenen Söhnen», die wieder zur «Italianità» zurückfanden: Carrà und Severini; sodann eine große Anzahl von Glasfensterentwürfen, von denen einige an Modellen veranschaulicht oder im Original gezeigt werden (Margaret Bilger, Marienfenster für die Don-Bosco-Kirche in Wien). Dazwischen Kirchengesamtheiten, Kelche und Kaseln; große Photomontagen und Modelle von Kirchen aus Deutschland (Rudolf Schwarz), der Schweiz (Hermann Baur) und Österreich. Leider fehlte darunter ein Hinweis auf die eben fertiggestellte neue Pfarrkirche von Salzburg-Parsch, ein Werk der Architektengruppe Spalt-Kurrent-Holzbauer, die im August eröffnet wurde und über deren künstlerische Ausgestaltung in einem späteren Zusammenhang zu berichten sein wird.

Es ist daran gedacht, die Ausstellung des heurigen Sommers in den kommenden Jahren zu wiederholen und zu einem umfassenden Überblick auszubauen. Die Verwirklichung dieses Gedankens ist zu wünschen, doch sei den Veranstaltern in Hinkunft empfohlen, ihr Bemühen von den Gedanken inspirieren zu lassen, die Hermann Baur im Katalog formuliert hat: daß nämlich der Kirchenraum eine Angelegenheit des Architekten ist. Die Architektur müßte stärker hervortreten, sie muß die künstlerische Konzeption beherrschen – sonst kann es geschehen, daß über kurz oder lang ein Pseudo-Sakralstil kunstgewerblicher Prägung um sich greift. Hier, auf dem Gebiete der Zusammenarbeit aller Künste – wer denkt dabei nicht an Gropius' Prophezeiungen aus dem Jahre 1919? – bestünde auch eine konkrete Möglichkeit für die Kirche, sich wieder ihrer integrierenden Rolle zu bedienen. Werner Hofmann

Französische Kunstchronik

In Marseille fand vom 4. bis 14. August auf der Cité Radieuse von Le Corbusier ein «Festival de l'Art d'avant-garde» statt. Es wurde in unbekümmerter Improvisation ein Querschnitt durch die moderne Malerei und Bildhauerei, das moderne Theater und die moderne Musik geboten. Der Versuch, eine Ausstellung von Malerei und Plastik mit Musik, Theater, Vorlesungen und Diskussionen zu beleben, auch gelegentlich auf die geistige Osmose all dieser Künste hinzuweisen und sie gleichzeitig alle in die moderne Architektur einzuschließen, ist zu begrüßen. Die Initiative von Michel Ragon und Jacques Polieri ist kaum als geschlossene Demonstration zu werten; das Interesse lag vielmehr in der interessanten Spannweite, die eine solche Ausstellung für die Zukunft eröffnete.

Im mittelalterlichen Rahmen der Kathedrale von Vaison-la-Romaine (Provence) wurde vom 5. August bis 23. September eine Ausstellung moderner Plastik und moderner Wandteppiche gezeigt. Während auf dem Platz vor der Kathedrale Plastiken von Arp, Bloc, Bougez, Calder, Martha Pan, Szekely, Werthmann usw. aufgestellt waren, wurde der Kreuzgang des Klosters mit Wandteppichen von Delaunay, Gleizes, Léger, Villon, Herbin, Picasso und Dürrbach bekleidet. Diese Teppiche wurden von der Familie Dürrbach in ihrem Atelier in Cavalaire gewoben. Wir erinnern daran, daß aus diesem Webatelier eine bedeutende Reihe moderner Wandteppiche hervorgingen, unter anderem auch der große Wandteppich «Guernica» von Pi-

casso, der sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet.

Eine andere Ausstellung von Wandteppichen fand diesen Sommer im Château de Ratilly bei Vézelay statt, wo neben Lurçat und seiner Schule die Wandteppiche von Idoux, Le Moal, Manessier und Le Normand hervorstachen. Gleichzeitig wurden Keramiken und Steingutarbeiten von Jouve und von Pierlot gezeigt. Das Schloß Ratilly ist in den letzten Jahren auch durch seine von dem Ehepaar Pierlot geleitete Keramikschule bekannt geworden.

In Mâcon-sur-Saône fand im Sommer eine Ausstellung junger moderner Kunst statt, in der sich verschiedene aus Mâcon gebürtige oder in Mâcon ansässige Künstler zusammenfanden. Das treibende Element des Kunstlebens in Mâcon ist der abstrakte Bildhauer Maxime Descombin, der mit dem Kunstmaler Pedrini zusammen schon verschiedene künstlerische Veranstaltungen in Mâcon unternommen hatte. Unter den Ausstellern fand man einige bekannte Namen, wie Claude Idoux und Albert Le Normand, mit Studien für die Glasmalereien von Baccarat und Bildern und Wandteppichen, die aus den letzten Jahren stammen. Auch der junge, aus Mâcon gebürtige Bildhauer Dalbin war mit einigen interessanten Arbeiten vertreten.

Durch die Polemik über die Echtheit der diesen Sommer entdeckten vorgeschichtlichen Höhlenbilder in Südwestfrankreich wurde das ernstere Problem: die Bewahrung der Höhle von Lascaux, übersehen. Schon seit einiger Zeit fragt man sich, ob der Besuch der Höhle, der in den Sommermonaten 1000 tägliche Eintritte überschreitet, weiter gestattet werden darf, ohne die Konservierung der Höhlenmalereien zu gefährden. Um die Höhle vor den verderblichen Lufteinflüssen zu bewahren, wurde sie durch eine Doppelmauer mit doppeltem Eisenportal isoliert. Infolge des starken Besuchs der Höhle ist aber der Gehalt an Kohlenoxyd innerhalb der Höhle dermaßen angestiegen, daß diese vergiftete Luft nicht nur die Farbe der Höhlenbilder noch mehr angreift, sondern auch den Höhlenbesuch fast unerträglich macht. Trotzdem ist der Besucherandrang nicht zurückgegangen, und auch eine Maßnahme, welche die tägliche Besucherzahl auf 475 heruntersetzt, scheint dem Übel nicht abzuhelpen. Es ist zu befürchten, daß die Höhle ganz geschlossen werden muß.

François Stahly

Nachrufe



Photo: F. Pleyer, Zürich

Heinrich Bräm, Architekt BSA/SIA †, 1887-1956

Aus der Ansprache an der Abdankungsfeier im Krematorium in Zürich, 16. August 1956

Der am 13. August infolge eines Unfalls verstorbene Heinrich Bräm war ein Mann mit starker künstlerischer Begabung, großer Tatkraft, scharfer Intelligenz und ausgeprägtem Eigenwillen. Es mag bezeichnend sein, daß seine berufliche Laufbahn nicht mit dem bequemen Weg des akademischen Studiums, sondern mit einer Lehre bei den damals weitbekannten Architekten Pflegard und Haefeli in Zürich begann. Nach dem erfolgreichen Abschluß dieser Lehrzeit folgte eine praktische Tätigkeit im Ausland, so vor allem im Atelier von Prof. Möhring in Berlin. Studienreisen in Italien vervollständigten das berufliche Rüstzeug, mit dem er sich im Jahre 1911 mit seinem älteren Bruder Adolf zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschloß, fünf Jahre nachdem dieser bereits ein eigenes Büro eröffnet hatte. Die gemeinsame harmonische und fruchtbare Tätigkeit, vor allem aber die Beteiligung an einer großen Zahl von Wettbewerben führten sehr bald zu großen Erfolgen und zu bedeutenden Bauausführungen. Einige der wichtigsten, aus ersten Preisen hervorgegangene Bauten mögen nachstehend besonders erwähnt sein:

Als eine der ersten großen Bauaufgaben entstand um 1912 das Schulhaus in Zürich-Letten. Dann folgte die Zwinglikirche in Zürich-Wiedikon, eine auf knappem Grundstück zusammengefaßte interessante Anlage von Kirche und Kirchgemeindehaus, bei der Heinrich Bräm sich in besonderer Weise für die Zuziehung bildender Künstler eingesetzt hatte. Um 1932 wurden das Altersheim und 1935 das Krankenhaus in Wädenswil, dem Wohnort des Architekten, erstellt. Ungefähr gleichzeitig – ebenfalls aus einem ersten Preis hervorgehend – entstand an repräsentativer Stelle, am Bahnhofplatz in Zürich das Viktoriahaus, ein für damalige Begriffe fortschrittlicher, klarer Bau aus Stahl und Glas. Eine Reihe weiterer Wettbewerbserfolge brachte den Namen der Gebrüder Bräm in die vordersten Ränge,