Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 44 (1957)

Heft: 3: Geschäfts- und Verwaltungsbauten

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

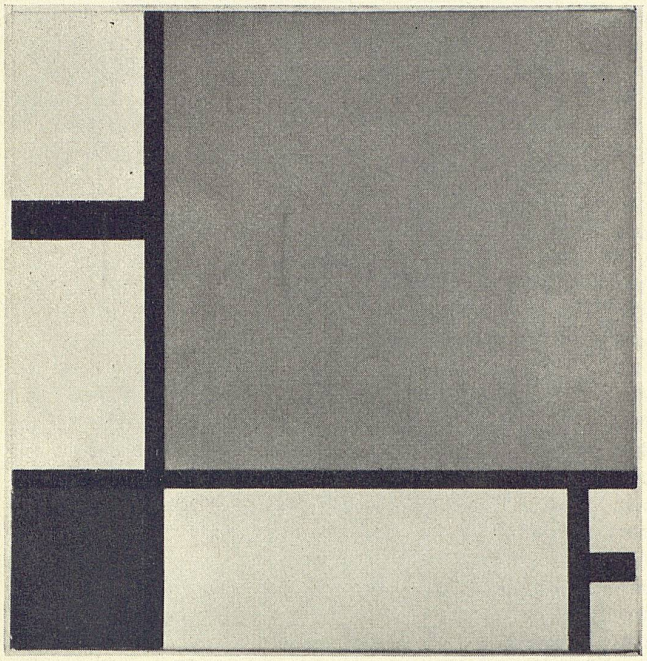
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 17.02.2026

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



Piet Mondrian, Komposition mit Rot, Blau und Gelb, 1930. Sammlung Alfred Roth, Zürich

das in Bezug auf den anschließenden «Œuvre-Katalog» da und dort zu Verwirrungen Anlaß gibt. Zu erwähnen sind noch «Anmerkungen zu den Abbildungen» von Seuphor, in denen manch Kluges gesagt wird, und die Bibliographie der von Mondrian verfaßten zahlreichen Schriften und der Publikationen verschiedenster Provenienz über den Künstler. Georg Schmidt, der sich durch die Veranstaltung der ersten Gesamtausstellung Mondrians in der Schweiz in der Basler Kunsthalle vom Jahre 1947 sehr verdient gemacht hat (die zweite, größere Ausstellung fand im Zürcher Kunsthaus im Jahre 1955 statt), rückt in seiner prägnant geschriebenen Einleitung Mondrian an die zentrale Stelle, an die er kraft seiner starken, klaren und geistesintensiven Aussage heute hingestellt gehört. Der Auffassung, daß Mondrian heute aktueller denn je geworden ist, pflichtet auch der Schreibende voll und ganz bei. Seine Kunst hat seit dem zweiten Weltkrieg an Größe und Glanz ständig zugenommen, und die Ausstrahlung greift unentwegt weiter. Dies trifft nicht nur für die jüngere Maler- und Bildhauergeneration zu, sondern ebenso für die Architekten, die gewerblichen Formgestalter, die Gebrauchsgrafiker und natürlich auch die Kunstwissenschafter. Dort, wo die geistige und künstlerische Essenz dieser hohen Kunst der Gleichgewichtsgestaltung gegensätzlicher Elemente richtig verstanden wird, läßt sich unschwer ein in hohem Maße inspirierender, glücklicher Einfluß feststellen. Die heutige Architektur, zum Beispiel, ist an dem Punkte angelangt, wo so grundsätzliche Fragen, wie Vergeistigung des Inhaltes, Einheit-Proportion-Schönheit, oder etwa Verwirklichung universaler Prinzipien innerhalb einer bestimmten lebendigen regionalen Realität, nach einer zwingenden, klaren Lösung drängen. Dort hingegen, wo man sich lediglich von dem äußerlichen Bild der Kunst Mondrians faszinieren läßt, dürfte der ohnehin in allen künstlerischen Schaffensgebieten heute grassierende Formalismus nur noch geschürt werden. Bedauerlicherweise bietet das Buch Seuphors gerade in dieser Hinsicht Anlaß zu derartigen falschen Interpretationen, enthält es doch auf dem Umschlag und auf der Titelseite zum Aufsatz «Natürliche und abstrakte Realität» zwei jener geradezu verbotenen Kombinationen von Bildern Mondrians mit eingefügter Typographie! Man blickt also den Auswirkungen des Buches und der damit zu erhöhter internationaler Aktualität erhobenen Kunst Mondrians neben guten Hoffnungen auch mit gemischten Gefühlen entgegen, insbesondere wir Architekten: es ist eine bekannte und unerfreuliche Tatsache, daß sich viele Vertreter der jüngeren Generation durch das analoge Phänomen der zugegeben edlen und großartigen Proportionalität von Baukörper und Fassade der Architektur Mies van der Rohes derart blenden lassen, daß die für die Baukunst lebenswichtige Erforschung und Gestaltung der Inhalte in Raum und Raumgefügen in erschreckendem Maße vernachlässigt werden.

In der Malerei und Plastik liegen die Dinge nur unwesentlich anders, nur noch komplizierter im Hinblick auf die verschiedenen widerstrebenden Tendenzen, von der Konkreten Kunst als legitimer Erbin des Neo-Plastizismus bis zu den extremen anarchistischen Erscheinungen eines Tachismus. Deshalb sollte der Aufsatz Mondrians über «Natürliche und abstrakte Realität» diese Kreise besonders interessieren und zur Einkehr und zum Nachdenken aufrufen. Zugegeben, der Aufsatz wirkt heute etwas langatmig, doch enthält er eine Fülle gewichtigster gültiger Aussagen über Sinn und Wesen heutiger Kunst, aus denen nicht nur der klare und radikale Geist Mondrians, sondern auch seine noble, auch das ihm Fremde behutsam abwägende Haltung klar hervorgehen.

Und so wird dieses Buch ohne jeden Zweifel große Beachtung finden und zum besseren Verständnis der Kunst Mondrians ganz wesentlich beitragen. Das Werk Mondrians, der in den Jahren 1909/10 einige Leuchtturmbilder malte, ist für uns heute selbst gewissermaßen zu einem Leuchtturm geworden: Auf felsenfestem Untergrund stehend, strahlt es helles Licht und Erleuchtung aus nach allen Richtungen über das es umwogende Kunstgeschehen unserer Zeit.

Alfred Roth

Ausstellungen

Basel

Félix Vallotton
Kunsthalle
23. Januar bis 24.. Februar

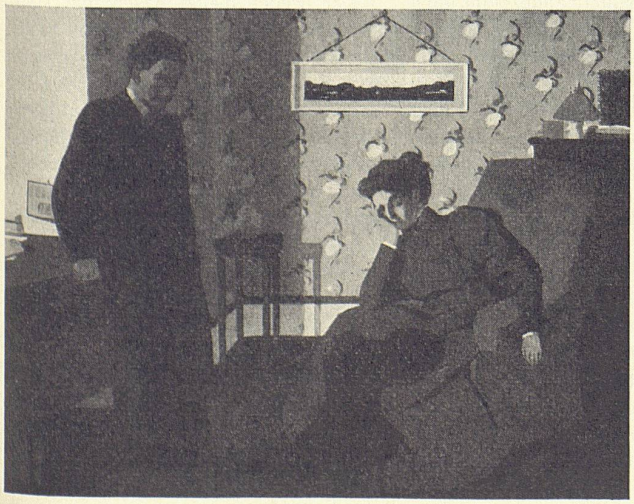
«Trotz umfassender Ausstellungen (Bern 1927, Zürich 1938, Basel 1942, Lausanne 1953) und trotz des Einsatzes bedeutender Sammler, Kritiker und Kunsthändler blieb Vallotton, wie die Franzosen zu sagen pflegen, ‚un cas': ein vereinzeltes, unbequemes Phänomen, allen Klassifizierungsversuchen sich entziehend. Un cas wie Böcklin und Hodler, die wohl streckenweise mit Zeit und Zeitgenossen einig gingen, dann aber, vom Dämon getrieben, eine Stellung abseits der Heerstraßen bezogen, um allein der Verwirklichung ihrer Ideen zu leben.» So leitete der Konservator Arnold Rüdlinger die große Vallotton-Ausstellung des Basler Kunstvereins ein. Und er hatte diesem «Fall» in seiner ausstellungsmäßigen Darbietung – ohne die Graphik und die berühmten Holzschnitte – in über 150 Bildern und 4 Plastiken keineswegs die Problematik und die Fragezeichen genommen. Vallotton als sarkastischer Karikaturist schaltete mit Ausnahme eines Plakates in der Eingangshalle und zwei bis drei kleineren Bildern aus.

Es ging um Vallotton, den 1865 geborenen Zeit- und Generationgenossen und Freund der Nabis, der Bonnard, Vuillard, Roussel und Maillol, der als Zwanzigjähriger mit Holbein'scher Strenge realistische, nirgends schönfärberische Porträts malt, eine Weile im Fahrwasser der Nabis mitschwimmt und dann plötzlich um 1900 «Ingres wählt». Daß uns heute die Nabis-Epoche besser gefällt als die Ingres-Epoche mit ihrem fanatischen Aufspürenwollen des gegenständlichen Wahrheitsgehaltes, versteht sich. Daß Rüdlinger diesem Geschmack unserer Zeit nicht nachgegeben hat, sondern das Schwergewicht der Ausstellung auf den problematischen, in jeder Beziehung unzeitgemäßen Teil des Werkes gelegt hat, geschah sicher im Sinne Vallottons. Es wurde auch sonst nichts verharmlost in dieser Ausstellung, mit Ausnahme

Jüngling mit Buch. Persische Miniatur um 1570. Sammlung E. Preetorius, München. Aus der Ausstellung in der Kunsthalle Basel
Photo: Peter Heman, Basel

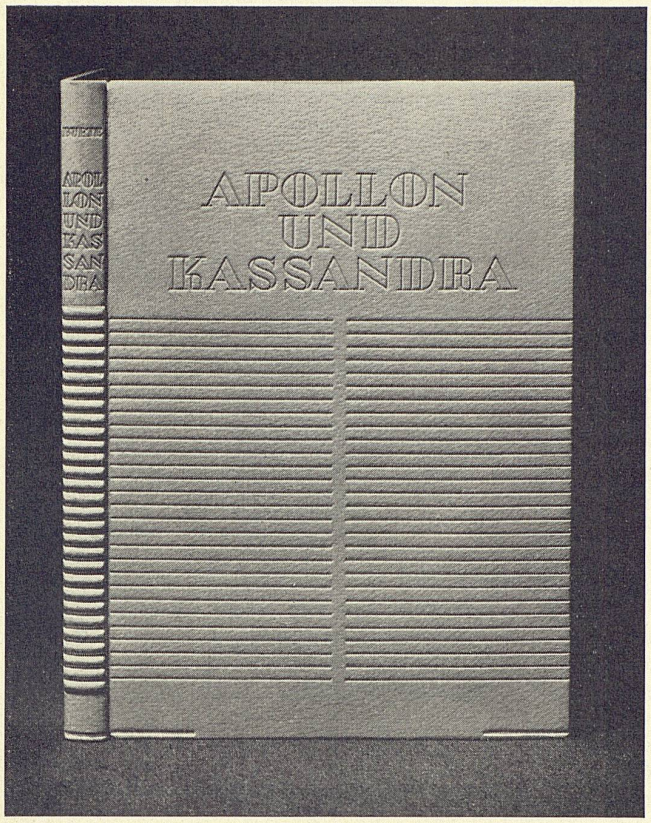
des Weglassens der ganzen Abteilung des harten Menschenkritikers Vallotton. Gezeigt wird dafür die formale Konsequenz in der Inkonsequenz dieses Werkes, Vallottons Besessenheit für die Hintergründigkeit und Aussagekraft der Gegenständlichkeit.
Deshalb auch der starke Eingangsakzent mit den frühreifen Jugendwerken, den Bildnissen der Eltern, den kleinen Intérieurs von glitzernder spiegelnder Gegenständlichkeit («Cuisine» und «Malade» von 1892) und die tastenden Versuche, sich mit Pointillismus und Jugendstillinie auseinanderzusetzen. Im zweiten Saal folgten die merkwürdigen, faszinierenden «Paare», der colloques sentimentales, der ehelichen Auseinandersetzungen und Umarmungen – deren spannungsgeladenen Stimmungen nicht von den agierenden, im Schatten bleibenden menschlichen Figuren, sondern von inaktiven Möbeln und Dingen der Intérieurs getragen und ausgestrahlt werden. Durch Fläche und Farbe ist die Magie der Gegenstände auf ihren Höhepunkt getrieben – es sind die Bilder der Jahre 1896-1900 – und über ihn hinausgetrieben. Der Umbruch in die naturalistische Gegenständlichkeit ist bereits geschehen. Im folgenden 3. Saal wurde der gleiche Vorgang für die Landschaften, die Strandbilder («Baignade à Etretat») und die Häuser dokumentiert. Und dann wurde in fließendem Rhythmus, im Wechsel von Akt und Stilleben (der nur durch einen kleinen Saal mit den späten, z. T. großartig gefaßten Landschaften unterbrochen wurde) die ganze Spätzeit zu den großen monumentalen Werken in den beiden letzten Sälen eingeführt.
Durch den zunächst überraschenden Wechselrhythmus der Hängung wurde aber nicht nur sehr bald und eindrücklich die hintergründige Aussagekraft der Formen, sondern auch ihre eigentlich abstrakte und außerordentlich schön proportionierte und rhythmisierte innere Spannkraft sichtbar. Es gibt vieles bei Vallotton, was seinem Sujet nach in seiner realen wahren Häßlichkeit immer häßlich bleiben wird. Aber dann ist da immer wieder das raffinierte ausgewogene Arrangement der Komposition, das Auftauchen eines farbig subtil gesetzten Akzents – in einem rosaroten oder grünen Gewandstück neben einen grauen fahlen Akt... Es gibt großartige Bilder – besonders unter den großen liegenden Akten der Spätzeit wie der «Femme couchée» und «Le sommeil» von 1908 oder «La blanche et la noire» von 1913 – und daneben wieder ungeheure Banalitäten. Die Zwiespältigkeit hört nie auf. Und wenn dieses «Zurück zu Ingres» in der Menschendarstellung und das «Zurück zu Poussin» in der Landschaft sich nun in den Jahren zwischen 1900 und 1925 kaum in den normalen Gang der allgemeinen künstlerischen Entwicklung der Zeit wird einordnen lassen, so gibt der merkwürdige und eigentlich unschön gemalte große liegende Akt «Nu aux coquillages» aus dem Jahr 1921 durch vieles, nicht zuletzt die Ähnlichkeit mit Bildern Delvaux', den Hinweis auf den Surrealismus. Vallotton wirkt dann im Rückblick sowohl durch die starke Betonung der Flächenproportionen und durch die «Magie des Gegenstandes» wie ein Reservoir von naturalistisch hintergründigen Formelementen, aus dem die Surrealisten dann nur zu schöpfen brauchten. m. n.

Félix Vallotton, Intérieur, fauteuil rouge et figures, 1899. Kunsthaus Zürich
Photo: Peter Heman, Basel



Aus der Sammlung Richard Doetsch-Benziger: Bücher und ostasiatische Kleinkunst
Gewerbemuseum
26. Januar bis 3. März

Nachdem im vergangenen Sommer, die prachtvolle Sammlung moderner Kunst von Richard Doetsch-Benziger zum ersten Mal durch das Basler Kunstmuseum der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden – die herrliche Klee-Kollektion ist ja längst durch zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und Reproduktionen weltberühmt geworden – ist es nun dem Basler Gewerbemuseum gelungen, den Sammler zur Ausstellung der anderen Abteilung seiner Sammlung, der schönen Bücher und Einbände, zu bewegen. Wenn diese Ausstellung auch nicht ganz so spektakulär ist wie die Kunstausstellung, so ist doch zu Recht angesichts dieser konsequent aufgebauten Sammlung bereits der Gedanke an ein baslerisches Buchmuseum aufgetaucht. Für den Sammler Doetsch, der sein Leben lang aller offiziellen Schaustellung abhold war, gehören Kunstwerk und Buch seiner Zeit in die gleiche Sphäre des häuslich künstlerischen Genusses. Beidem gehört seine Liebe ungeteilt. Rein äußerlich dokumentiert sich das im intimen kleinen Format der Bilder – die oft nicht größer sind als ein aufgeschlagenes Buch – und im großen Format der Bücher, von denen in der jetzigen Ausstellung einige Blätter von Matisse, Picasso und Miró gerahmt an die Wand gehängt werden konnten, als wären es selbständige Lithographien.
Zugleich dokumentiert die Ausstellung die Besonderheit von Doetsch-Benzigers Liebe zum schönen Buch. Seine Bibliophilie erschöpfte sich nicht im Ästhetischen und nicht im Erwerben und Vervollständigen. Sie war und ist die eines alten Werkbund-Mannes. Seit 1903 in der Schweiz ansässig, wurde er als Mitglied des Deutschen Werkbundes zum Mitbegründer des Schweizerischen Werkbundes. In diesem Sinne hat er nicht nur die frühen englischen Drucke von William Morris und seiner Kelmscott Press, die Drucke des Ashendene Press und Cobden-Sandersons «Doves Press» gesammelt; er hat sich auch aktiv und anregend an den großen deutschen Privat-Pressen beteiligt. Genannt seien nur die Bremer-Presse, die mit den Kleukens verbundene Ernst-Ludwig-Presse, die Kleukens-Presse und die Mainzer Presse, sowie die von Ehmcke begründete Rupprecht-Presse und die von Hans Vollenweider 1921 in Zürich begründete Johannes-Presse, mit der Doetsch sich besonders verbunden wußte. Von seinem Beteiligtsein an der



Bucheinband in weißem Schweinsleder von Ignatz Wiemeler. Sammlung Dr. h.c. Richard Doetsch-Benziger, Basel
Photo: Peter Heman, Basel

künstlerischen Reform von Druck, Typographie, Illustration und Einband des Buches zeugen dann auch einige kleine Privatdrucke, die der Sammler für seinen Freundeskreis herausgab. Die alte Buchdruckerstadt Mainz verlieh Doetsch für die aktive Förderung des schönen Buches im Jahre 1953 die Gutenberg-Plakette, und im Jahre 1955 ernannte ihn die Internationale Gutenberg Gesellschaft zu ihrem Ehrenmitglied.

Selbstverständlich gehören viele dieser Bücher, deren Drucker schon die Lehrer unserer heutigen Gewerbeschullehrer waren – heute bereits zur Geschichte des Buches im 20. Jahrhundert. Richard Doetsch-Benziger, der immer ein Sammler der Kunst *seiner* Gegenwart war, kann heute Sammlungen vorweisen, die er selbst während eines halben Jahrhunderts angelegt hat. Denn er wird am 25. Juli 1957 seinen 80. Geburtstag feiern. Aber wie er seine Kunstsammlungen ständig durch Neuerwerbungen junger Künstler unserer Zeit erweitert, so zeigt er auch seiner Buchsammlung gegenüber die gleiche jugendliche Frische und wagemutige Aufgeschlossenheit.

Von den modernen durch große Künstler illustrierten Büchern seiner Sammlung ist bei weitem nicht alles ausgestellt, was sie enthält, wohl aber einige der seltenen, nur in kleinen Auflagen erschienen Kostbarkeiten. Wir nennen von Picasso: die Metamorphosen des Ovid (1935), die Vingt Poèmes de Gongora (1948), die Radierungen zu Buffon (1942); die prachtvollen Blätter von Matisse zum «Jazz» (1947), die Lithos von Joan Miró zu Tzara «Parler seul» (1948–50) und die reizenden Radierungen und Lithos von Max Ernst, Miró und Tanguy zu Tzaras «L'Antitête» (1949).

Zwei Sonderabteilungen sind den Büchern angeschlossen. Ein Saal enthält in seinen Vitrinen die prächtigen Bucheinbände, die der Meister des Buchbindens Ignatz Wiemeler (1895-1952) für Doetsch im Auftrag anfertigte. Sie stellen Höhepunkte der Bindetechnik dar und sind in Amerika heute hochbezahlte Sammelobjekte. Ein weiterer Saal enthält die mannigfaltige und zum Teil auch kostbare Sammlung, die Richard Doetsch-Benziger seit Jahrzehnten von kleinen reizvollen Objekten *Ostasiens* angelegt hat. Außer Stempeln und Figuren findet man da die wertvollen japanischen Teeurnen, wunderschöne Gefässe zur Teezeremonie, Medizinbüchschen und Netsuke, Bücher, Masken und eine große Sammlung japanischer Schwertstichblätter aller Zeiten. m. n.

Alexej von Jawlensky 1864–1941
Galerie Beyeler
15. Januar bis 28. Februar

Eine etwas schwere und trotz des Interessanten keineswegs leicht verdauliche Kost wird uns mit dieser, bereits für Dezember des letzten Jahres in unseren Ausstellungskalendern angezeigte, dann aber des russischen Namens und der Ungarnkrise wegen verschobenen Ausstellung geboten. Wenn man auch die Hoffnungen des Kunsthandels, Jawlensky werde nun – nach Klee und Kandinsky – ebenfalls die «internationale Anerkennung in breiter Fülle» (wie es im Katalog heißt) finden, nicht teilen kann, so bleibt es doch verdienstlich, daß diese überraschend große Kollektion von fast 90 Bildern aus allen Schaffensperioden dieses russisch-deutschen Fauve zusammengebracht und in Basel erstmals gezeigt wurde. Verdienstlich ist auch, daß der Ausstellung ein Katalog mitgegeben wurde, der die einzelnen Entwicklungsperioden Jawlenskys mit kommentierenden Texten und einigen aufschlußreichen Selbstzeugnissen des Malers begleitet.

Wie sein Landsmann Kandinsky ist Jawlensky verhältnismäßig spät, erst gegen sein 40. Lebensjahr, zur Malerei gekommen. Wie jener kam er mit der ganzen Erbschaft der bunten russischen Folklore nach München; mit Kandinsky gründete er 1909 die «Neue Künstlervereinigung», und mit Kandinsky, Klee und Feininger schloß sich Jawlensky in den Jahren 1924-29 zur Gruppe «Die Blauen Vier» zusammen. Und doch ist aus Jawlensky Kunst etwas sehr anderes geworden. Bereits in den frühen Bildern, mit denen sich Jawlensky in rascher Folge mit Van Gogh und den Impressionisten, mit Cézanne und Matisse auseinandersetzt, ist seine Liebe zur großen mächtigen Form und das Holzgeschnitzt-Primitive seiner Art deutlich spürbar. Stilleben und Landschaften gehen mit den Porträts zusammen. In den Jahren von 1900 bis 1914 ist der ehemalige zaristische Offizier als Freund der Künstler des «Blauen Reiters» in München, mit Kandinsky 1908 in Murnau und als «Fauve» in Paris zu finden. Die Manier des malerischen Vortrags wechselt jeweils rasch. Bald benutzt er die kleinen nervösen Kommastriche des Nachimpressionismus, bald baut er seine Bildflächen aus streng gerichteten Pinselzügen. Auf harmlose jugendstilhafte Landschaften um 1909 folgt eine bewegt expressionistische Oberstdorfer Winterlandschaft 1912. Erst um diese Zeit gelingt dem Suchenden und Probierenden etwas Eigenes: die Serie großer Frauenköpfe, die alle Farben des Regenbogens, etwas Bäurisch-Derbes, aber auch etwas sehr Ausdrucksvolles haben. In diesen Köpfen scheint sich die von Anfang bemerkbare Suche nach einer strengen, objektivierten Form bei Jawlensky anzubahnen. Aber dieser Weg bricht plötzlich ab. Es hat fast etwas Rührendes, wenn er 1914 aus St-Prex am Genfersee schreibt: «Ich wollte weiter meine gewaltigen starkfarbigen Bilder malen; aber ich fühlte, ich konnte nicht. Meine Seele erlaubte mir diese sinnliche Malerei nicht.» Die russische Seele Jawlenskys hat damit der folkloristischen Buntheit den Rücken gekehrt – und nun beginnt die schöne Serie der Fensterbilder, der kleinen ungegenständlichen Farbvariationen des Landschaftsbildes, das Jawlensky von seinem Fenster aus in allen Tages- und Jahreszeit-Stimmungen vor Augen hat. Aber auch dabei bleibt es nicht. Es erfolgt eine Wende zum Naiv-Mystischen. Jawlensky versucht «Gesichte»; es sind symbolhaft abstrahierte Köpfe, die etwas Leeres, Zerebrales und Konstruiertes haben, ein seltsamer Gegensatz zu allem Früheren. Den Abschluß bilden

dann die farbenglühenden dunklen Meditationsbilder – kreuzförmig und fensterartig – die der alte Maler mit steifgewordenen Händen gemalt hat.
Jawlensky war sicher mehr als bloßer Mitläufer des deutschen Expressionismus, das zeigt diese ausgebreitete Ausstellung deutlich; aber die großen genialen Neuschöpfungen, wie sie mit den Namen seiner Freunde Klee und Kandinsky verbunden sind, sind ihm versagt geblieben. Auch das läßt sich hier deutlich ablesen. m. n.

Bern

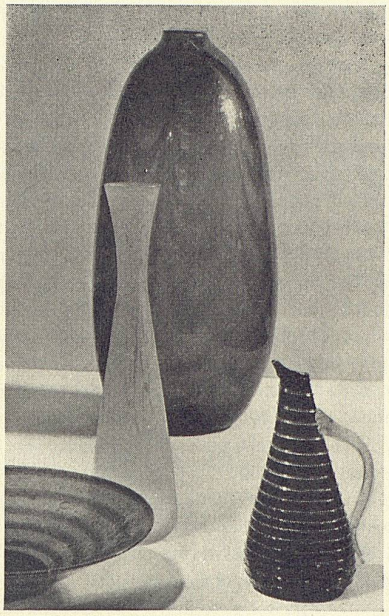
Camille Pissarro
Kunstmuseum
20. Januar bis 10. März

Seit einer Gedächtnisausstellung in Paris im Jahr 1904 – ein Jahr nach dem Tode des Malers – ist das Werk Pissarros nie in dieser Vollständigkeit gezeigt worden wie an dieser Berner Schau. Den Grundstock dafür bildet ein Gemäldebestand, der im vergangenen Sommer in Paris in der Galerie Durand-Ruel gezeigt wurde und der im wesentlichen jene Pissarro-Sammlung umfaßte, die durch den ersten Kunsthändler der französischen Impressionisten, Jean Durand-Ruel, noch zu Lebzeiten des Malers angelegt wurde. Dazu kommen für die Berner Ausstellung zahlreiche Leihgaben, wobei es besonders interessiert, daß sehr viele der schönsten Pissarros sich in baslerischem, zürcherischem, winterthurischem und bernischem Privatbesitz befinden. Die Vorliebe schweizerischer Sammler für französische Impressionisten hat unserm Land auch hinsichtlich Pissarros einen umfangreichen und sehr kostbaren Besitz gesichert.
Die Ausstellung vermag alle Schaffenszeiten des Malers eindrücklich zu dokumentieren und läßt ihre Eigenart deutlich hervortreten. Die frühesten Bilder – 1854 bis 1858 auf den Antillen gemalt, wo Pissarro seine Jugend verlebte – zeigen tropische Landschaftsbilder in intimen Kleinformaten und einer eher dunkeln, in warmem Goldton gehaltenen Feinmalerei. Sie sind, wie auch die Bilder des nächsten Jahrzehnts, große Seltenheiten, da später bei einer Flucht des Malers aus Paris während des Kriegs von 1870 ein Großteil der Frühwerke verloren gegangen ist. Mit der Übersiedlung nach Frankreich wechselt der Stil Pissarros unter dem Einfluß Corots und Manets zu jener Aufhellung und Legierung von Gegenstand und Atmosphäre, wie sie die Voraussetzungen für den Impressionismus sind. Man hat hier vor allem Landschaften aus der Umgebung von Paris mit reichen Baumgärten, ländlichen Straßen und freien Feldern und Äckern vor sich; denkbar einfache Motive sind es, die der reinen Freude am Schauen Genüge tun und mit ihrer Frische und Luftigkeit ganz im Zeichen eines neu sich entwickelnden, heiternaiven Naturgefühls stehen. Der Kern liegt überall in der Besonderheit, wie die Strahlung des Lichts bei wechselnder Tages- und Jahreszeit das Weltbild bestimmt – im Endeffekt für den heutigen Beschauer eine einfache und selbstverständliche Sache, in den erstmaligen Lösungen aber eine Entdeckung von großer künstlerischer Tragweite.
Die Höchstform des impressionistischen Programms scheint sich für Pissarro während der Arbeitsgemeinschaft mit Cézanne zu ergeben (von 1872 an während etwa eines Jahrzehnts in Pontoise). Es tritt hier zu der impressionistisch behandelten Einzelheit noch die vermehrte Pflege einer festeren und harmonischeren Gesamtanlage des Bildes. Später hat auch die Technik der Divisionisten, vor allem durch Seurat und Signac, das Schaffen Pissarros beeinflußt: die Zerlegung des Pinselstrichs in seine einzelnen farbigen Partikel. Der direkten und impulsiven Art Pissarros liegt das Methodisch-Starre dieser Richtung indessen viel weniger.
Die volle Höhe der künstlerischen Individualität und zugleich eine Kulmination im Reichtum der Nuancierungen erreicht der Maler dann wieder in seinen letzten sieben oder acht Lebensjahren. Ein Augenleiden zwingt ihn, die Arbeit in der freien Natur aufzugeben; er malt Stadtansichten in Rouen und Paris und gibt hier die gedämpfte und dunstige Atmosphäre über den Dächern und rauchenden Kaminen, das Leben der Quais mit den Schiffen und der großen Boulevards mit dem Gewimmel der Menschen und Kutschen in großartiger Unmittelbarkeit wieder. Vor allem die späten Bilder aus Paris, die die Avenue de l'Opéra, den Pont Neuf, den Quai Malaquais oder das Festgetümmel des Mardi gras auf dem Boulevard Montmartre festhalten, sind Bilder von suggestivster Eindringlichkeit, die die Stoffwelt wie den Ausdrucksbereich des Impressionismus nochmals um vieles erweitern und in den Nuancen bereichern.
Folgt man der ganzen Erscheinung durch alle Schaffensphasen (wozu die Berner Ausstellung dem Schweizer eine erstmalige Gelegenheit bietet), so zeigt sich die Herausbildung eines individuellen Stils, der sich in seinen Mitteln gleichsam nach innen zu verfeinert und der zugleich charakteristischer Ausdruck der großen allgemeinen Bewegung bleibt. W. A.

Schaffhausen

Karl Caspar-Filser (1879–1956)
Museum zu Allerheiligen
13. Januar bis 24. Februar

Diese erste größere Caspar-Ausstellung in der Schweiz war durch den am 22. September 1956 erfolgten Tod des schwäbischen Meisters zur eigentlichen Gedächtnisausstellung geworden. Die ca. 40 Gemälde aus dem Zeitraum von 1910–1950 repräsentierten fast den zehnten Teil seines Gesamtwerkes und lassen uns deutlich die Grundlagen und die von den Umbrüchen der Zeit kaum berührte Entwicklung seines persönlichen Stils erkennen.
Als ursprüngliches Erbe des Künstlers dürfen wir wohl eine gefühlsbestimmte und darum zu dramatischen Spannungen neigende Phantasie ansprechen, ein schwerblütiges Pathos, das aber nie die Fühlung mit der Erde verliert, einen starken Sinn für klare Ordnungen und eine ausgeprägte Liebe zur Farbe als Mittel stofflicher Wiedergabe und gleichzeitig als Werkzeug geistiger Aussage, alles Züge also, die seit jeher das Gesicht der schwäbisch-oberrheinischen Malerei prägen. Den extremen Zeitströmungen gegenüber (Blauer Reiter) bleibt Caspar zurückhaltend. Wo sie allerdings seiner persönlichen Veranlagung entgegenkommen, wie etwa im Willen zur vereinfachenden großen Gebärde, zur klaren Komposition in Formen und Farben und zur kraftvollen Aussage, dort lernt er dankbar bei alten und neuen Meistern: hinter seinen figürlichen Kompositionen – Stilleben und reine Landschaft fehlen in seinem Werk – ahnt man die stilbildende Kraft von Cézanne und Hodler.
Höchstes Ziel ist für Caspar die Schöpfung des religiösen Bildes mit den Mitteln unserer Zeit. Seine biblischen Gestalten sind kraftvolle Menschen, zeitlos in ihrer Problematik, von innerem Leben erfüllt und dieses Erleben in großen Gebärden zum Ausdruck bringend. Entscheidend für die Echtheit dieses Erlebens ist die Tatsache, daß auch dramatische Vorgänge nicht erzählt, sondern malerisch bewältigt werden, daß Formen und Farben wesenhafter als die dargestellten Personen und Sachen die Aussage tragen und zur künstlerischen Wirklichkeit machen.
Die Ausstellung zeigte, daß der in der Schweiz noch wenig bekannte Karl Caspar zu den stärksten Exponenten der deutschen Malerei zwischen Impressionismus und Expressionismus zu zählen ist. H. St.



Gläser aus der Ausstellung «Neues deutsches Kunsthandwerk» im Gewerbemuseum Winterthur
Photo: O. Engler, Winterthur

Winterthur

Neues deutsches Kunsthandwerk
Gewerbemuseum
12. Januar bis 6. Februar

Es ist eine erfreuliche Tatsache, daß wir durch Ausstellungen immer wieder Gelegenheit haben, uns ein lebendiges Bild ausländischer Kultur zu machen. Über das neue deutsche Kunsthandwerk war bis jetzt noch wenig bekannt, und so waren unsere Erwartungen vielleicht etwas zu hoch gespannt. Jedenfalls hinterläßt uns diese Ausstellung, die sich übrigens in einem sauberen, übersichtlichen Rahmen präsentierte, kaum das Gefühl, etwas wirklich Eindrucksvolles und Neuartiges gesehen zu haben. Man muß sich allerdings vor Augen halten, daß viele der besten deutschen Entwerfer sich heute der Gestaltung von Industrieprodukten zugewendet haben und demzufolge bereits Gebrauchsgegenstände von so guter künstlerischer Form und Qualität im Handel sind, daß an das Kunsthandwerk auch immer höhere Ansprüche gestellt werden.
Vor allem will und muß der kunsthandwerkliche Gegenstand aus seinem ganzen Wesen heraus, und im Gegensatz zum Maschinenprodukt, ein typisches Einzelstück sein und diesen Eindruck überzeugend vermitteln. Dies kann sich sowohl in der Wahl, wie in der Verarbeitung des Materials, als auch in der Formgebung manifestieren, die einen persönlichen, eigenwilligen, sogar experimentellen Charakter haben darf.
In der 15 Gebiete des Kunsthandwerkes und 120 Aussteller umfassenden Ausstellung, von denen sich die meisten noch an mehr oder weniger traditionelle Formen und Techniken hielten, fielen immerhin einige bemerkenswerte Ausnahmen auf, die einen stärkeren Eindruck vermittelten.
Dazu gehörten unter anderem Wandteppiche von K. und S. Schaper, Wolfenbüttel; Holzschalen von V. Köllner, Nieder-Österreich, und Th. A. Winde, Münster; ein Holzbesteck von Paul Skrip, Berlin; ein Holzspielzeug von Alfred Mahlau, Hamburg; eine silberne Teekanne von Karl Dittert, Schwäbisch-Gmünd; Glasvasen der staatlichen Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel; Gläser der Gralglashütte, Dürnau; Armreifen von G. Schleede, Hamburg, und ein Bucheinband von W. Elfers, Kassel.
Außer den erwähnten Gegenständen wurden noch Arbeiten aus folgenden Gebieten des Kunsthandwerkes gezeigt: Buchkunst, Glas, Edelmetalle, Holz, Keramik, Korbflechterei, Musikinstrumente, Mosaik, Schmiedeeisen, Bildteppiche, Druckstoffe, Spitzen, Stickerei, Weberei, unedles Metall. H. L.

Zürich

Schwedisches
Helmhaus, 19. Januar bis 3. März

Wenn die Schweden mit Kunsthandwerk und Gebrauchsform nach der Schweiz kommen, sind sie stets willkommen als Prototypen sauberer Formfindung und praktischer Verwirklichung. Zu den entsprechenden Verhältnissen in der Schweiz liegt eine gewisse Verwandtschaft vor. Aber in Schweden ist das allgemeine Niveau höher, die Gefahr, in modische Spielerei und Sensation abzugleiten, geringer, was zweifellos mit der jahrzehntelangen Aktivität des schwedischen Werkbundes zusammenhängt, der infolge seiner mit großen finanziellen Mitteln unterbauten Organisation viel breiter und tiefer in die Produzenten- und Konsumentenkreise eindringen kann, als dies in der Schweiz möglich war und heute noch ist.
Die diesmalige Zürcher Ausstellung, deren Entwurf und Aufbau in erster Linie *Ake Huldt,* dem Direktor des Schwedischen Werkbundes, und Dr. *G. Axel-Nilsson,* dem Direktor des Röhsska Museums in Göteborg, zu danken ist, ist vorzüglich eingeteilt und eingerichtet. Klare Produktionsgruppen, anschauliche Raumdispositionen mit wenigen, aber mit Gefühl und künstlerischer Intelligenz eingefügten architektonischen Einbauten in den Räumen des Helmhauses, vorzüglich beleuchtet mit Hilfe von Erzeugnissen der schwedischen Beleuchtungsindustrie, von jeder Überladung frei. Besonders reizvoll und instruktiv ist es, daß Erzeugnisse früherer Zeiten neben Produkte von heute gestellt werden, weniger um eine spezifisch schwedische Komponente aufzuweisen, als darzustellen, daß es etwas wie zeitlose reine Form gebe. Ein kleiner praktischer Beitrag zu Van de Veldes früherem Plan, ein Museum der «reinen Form» aufzubauen. Das Material aus früheren Epochen gibt übrigens auch den Schlüssel zu den Produkten des heutigen schwedischen Heimatwerkes. Vorbildlich ist die Disziplin, die die Organisatoren der Ausstellung sich selbst und den Produzenten durch eine strenge Beschränkung auf bestmögliche Qualität im Künstlerischen und Technischen auferlegt haben. So ist es eine ausgezeichnet übersehbare Schau geworden. Allerdings heißt «sich bescheiden» in diesem Fall: das Gute in noch besseres Licht setzen.
Das Ausstellungsprogramm im einzelnen haben die Organisatoren selbst in einer Dreiergruppierung umschrieben: «(1) Gebrauchsgegenstände und festliche Üppigkeit, (2) lyrische Weichheit und technische Kraft, (3) schwedische Materialien», eine Einteilung, die ohne Schulmeisterei mit lockerer, eleganter Hand verwirklicht worden ist.
Das Ausstellungsmaterial selbst ist nicht überragend; es ist nicht auf Spitzenleistungen oder Knallbonbons angelegt. Auch darin sehen wir Positives, nicht nur in Bezug auf die realen Dinge, die vorhanden sind, sondern als Zeichen der Gesinnung, die das Feld des Kunsthandwerkes und der industriellen Form in gegebenen Grenzen sieht und demonstriert. Vorzüglich sind die Glaserzeugnisse, sowohl im Hinblick auf das Material und seine Verarbeitung wie auch auf die Form. Wie bei den Gläsern ist das Kompakte des Formalen das Kennzeichen auch der keramischen Produkte, bei denen im Brand mehr auf Reinlichkeit und Homogenität als auf das Spiel des Zufalls Wert gelegt wird. Die Edelmetallgeräte zeichnen sich durch individuell betonte, zurückhaltende und zugleich gleichsam selbstbewußte Formen und durch vorzügliche handwerkliche Ausführung aus. Möbel und Textilien halten qualitativ eine mittlere Linie ein. Ähnliche Probleme wie hierzulande tauchen bei den Geräten des Heimatwerkes auf; sie sind anziehend in der Redlichkeit der Ausführung, aber nicht unbedenklich durch die Anlehnung an alte Vorbilder, deren ursprüngliche Kraft nicht erreicht wird. Ein antiquarischer Hauch ist auf diese Weise unvermeidlich.

Sehr erfreulich ist der größere Teil der Industrieprodukte, die ebenfalls mit einigen Beispielen aus früherern Zeiten beginnen. Von heutigen Erzeugnissen sind uns einige Küchengeräte (übrigens auch ein Eßbesteck, das seit längerer Zeit bekannt ist), Produkte der Kugellagerindustrie und eine einfallsreiche Formung eines transportablen Telefons aufgefallen.
Man frägt sich, wie das hohe Niveau des Durchschnitts, wie die sympathische Atmosphäre zu Stande kommt, die diese schwedischen Dinge ausströmen. Abgesehen von der erwähnten Aktivität des schwedischen Werkbundes scheint sich die schöne Ausgeglichenheit aus der schwedischen Natur, aus dem Werden der Geschichte und aus den sozialen Zuständen der letzten Jahrzehnte zu ergeben. Das Weiche und das Bestimmte gehen eine glückliche Verbindung ein, nicht auf dem Wege von Kompromissen sondern durch schöpferische Balance. Das Wissen um die «gute Form» hat weder etwas Doktrinäres noch etwas Besserwisserisches. Es ist ernst und heiter, verantwortungsbewußt und menschlich zugleich. H. C.

Im Hauptteil unserer nächsten Nummer wird ein längerer Beitrag dem schweizerischen Formschaffen gewidmet sein. Red.

Die Meister des frühen japanischen Holzschnittes aus der Schenkung Willy Boller an die Stadt Zürich
Kunsthaus
30. Januar bis 10. März

Durch eine außerordentlich großzügige Geste des bekannten Sammlers japanischer Graphik Willy Boller (Baden, Aargau), der sich auch mit einer Reihe von Publikationen über sein Sammelgebiet einen Namen gemacht hat, ist die Stadt Zürich in den Besitz eines Kunstschatzes allererster Ordnung gelangt. Mit 660 Einzelblättern und 110 illustrierten Büchern repräsentiert diese Schenkung eines der großartigsten Gebiete menschlichen Kunstschaffens. Die Sammlung ist dem Rietberg Museum in Zürich überwiesen worden, das dadurch ein neues Sammelfeld erhält. Denkt man weiter, so zeichnet sich durch solche Erweiterungen des Museums die Notwendigkeit eines Neu- bzw. eines Anbaus ab, der im übrigen der Sammlung die natürliche Expansionsmöglichkeit geben würde, die ein solches Institut von rechts wegen besitzen sollte.
Das jetzt im Kunsthaus gastweise gezeigte Material läßt im Zusammenhang mit früheren Ausstellungen aus der Sammlung Boller den Radius der Sammlung erkennen, die die ganze Entwicklung des japanischen Holzschnittes und aller seiner Sparten umfaßt. Vor allem aber wirft sie Licht auf die Qualität des Sammelgutes, das Willy Boller nicht nur mit der Findigkeit des Enthusiasten, sondern vor allem mit den Augen des Kenners und des Liebenden zusammengebracht hat.
Die diesmalige Ausstellung konzentrierte sich auf das 17. und 18. Jahrhundert, in denen sich gleich nach seiner Einführung der Bogen des Holzschnittes weit spannt: Holzschnittreproduktionen von alten Werken der chinesischen und japanischen Tuschmalerei, Kombination von Schrift und Bild, die in der japanischen Kunst eine Einheit bilden, freie Buchillustrationen, Einzelblätter mit Szenen aus phantastischen Geschichten oder aus dem täglichen Leben – einem wahrhaft bildreichen und von innerer, natürlicher Gestaltung erfüllten Alltagsleben – Schauspielerbilder und -plakate. Neben den Genies des japanischen Holzschnittes – Harunobu, Koryusais – erscheinen die Meister der qualitativ nächsten Ebene; welche Höhe des künstlerischen Schaffens! Welche geistige, visuelle und manuelle Leistung! Man möchte fragen: wie kommt diese Bildkraft, diese Disziplin, die Freiheit, wie kommt diese Souveränität, die bildnerischen Triebkräfte der Hand, nein, des ganzen körperlichen Organismus zur Auswirkung gelangen zu lassen, wie kommt diese Verfeinerung ins Sublime und zugleich diese Popularität, diese wirkliche Volkstümlichkeit zu Stande? Wir tönen diese Fragen nur an als Spiegelungen der Bilderlebnisse, die von den Holzschnitten ausgehen. Und wir verstehen die Wirkungen, die seit dem Auftauchen dieser Kunstgattung in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf die nach vorn, nach neuen Ufern drängenden Künstler mehrerer Generationen ausgegangen sind.
Die Einrichtung der Zürcher Ausstellung ist im Prinzip sehr zu begrüßen. Mit einfachen Mitteln wurden die Raumverhältnisse differenziert, durch Stellwände, die ihrerseits raumbildende Funktionen hatten, wurde die Monotonie der Aufreihung auf Wänden aufgehoben. Einzelnes wurde darüber hinaus auf frei in den Raum gestellten Flächen hervorgehoben. Es entstanden dadurch Raumspiel, Intimität, Konfrontation, wechselnde Lichtführungen – nicht als dekorative Spielerei, sondern als sinnvolle Stütze für den künstlerischen Bestand. Einzig das verwendete Material (rohe Latten) wirkte der Subtilität der Werke gegenüber ein wenig als Fremdkörper; wir verstehen, die Gründe werden im Budget zu finden sein; aber wir freuen uns, daß man bei der Präsentation diesen Weg eingeschlagen hat. H. C.

Ca' Gioiosa — Kinderkunst
Graphische Sammlung ETH
12. Januar bis 3. Februar

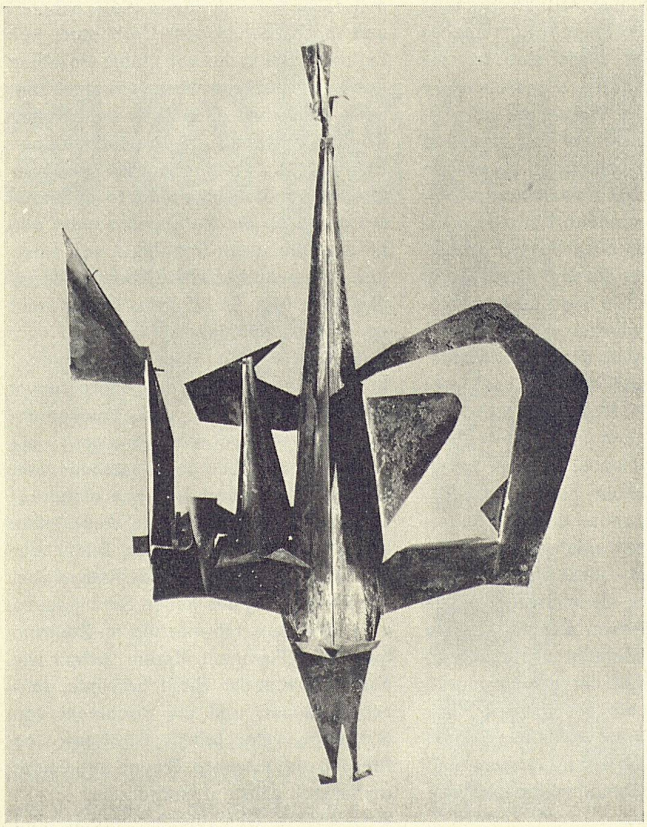
Die Betonung liegt auf dem Worte «Kinder», denn ob es «Kunst» ist, was sie schufen, die Schüler der 1. bis 5. Primarklasse einer Schule bei Lugano, steht in diesem Zusammenhang außerhalb der Diskussion. Immerhin haben wir hier nicht das frei strömende Gestalten kleiner Kinder vor Augen, welches erstaunliche Höhen erreichen kann (um dann mit Beginn des regulären Schulunterrichts jäh zu versiegen), sondern es ist gerade die Schule, welche das Schöpferische im Kind zu wecken und zu entwickeln sucht. Der zweite Unterschied besteht in der sinnvollen Gemeinschaftsarbeit, etwas primär Unkindlichem, das der Schüler in der Klasse und in gelenkter Freizeitbeschäftigung mit Gleichaltrigen, häufig auch mit Kindern lernt, die um drei bis vier Jahre älter sind. Aus diesem Grunde sind nicht die vielen gezeigten Einzelzeichnungen wichtig, welche kaum eine Ausstellung rechtfertigen würden, sondern die aus Glanzpapier geschnittenen und geklebten Arbeiten, die den normalen Unterrichtsgang begleiten: als Verkehrszeichen, als Illustration zum Geschichtsunterricht, als eine Art Tagebuch zum heiteren Schul-Alltag und Ferienerlebnis.
Bei diesen Collagen, die zum Teil erstaunlich gute Ergebnisse bringen, lassen sich drei Arten unterscheiden: einmal das ausgeschnittene Blatt, sehr oft und nach berühmten Vorbildern aus Zeitungspapier, das von einem einzelnen Schüler bewältigt wird («Pinocchio»), dann die Arbeit nach einer bestimmten Vorlage («Kran»), mit vorgeschnittenen Streifen von mehreren Kinder konstruiert, schließlich als letzte Stufe die Mosaiken, für die ein Maestro unter den Kindern die vielen Schnipsel, von emsigen Kleinen geschnitten, zum gelungenen Bilde fügt. Es ist dabei sicher nicht so, daß die Schnipselschneider zu kurz kämen, wie eine Pädagogin meinte; Kinder haben ein ausgesprochenes Gerechtigkeitsgefühl und anerkennen Überlegenheit, überlassen gern die schwierigere Arbeit des Gestaltens dem älteren Schüler und sind glücklich, einfach helfen zu dürfen. Auf diese letzte Art entstanden die besten Bilder der Ausstellung, das «Freudenfeuer» bei der Einweihung des neuen Schulhauses «Ca' Gioiosa», mit mächtig im Zentrum lodernden Flammen, darum verteilt wie aus schwebender Sicht jubelnde, tanzende Kinder, und die «Schlacht von Giornico», ein tolles Gewirbel von Pferden und Kriegern, Freund und Feind, rhythmisch sehr gut empfunden.
Eine andere Gemeinschaftsarbeit sind

die aus Ton geformten Krippenfiguren mit Ochs und Eselein und großhöckrigen Kamelen – für den geneigten Betrachter rührendes Abbild von bescheidenen, großspurigen, gemütvollen, empfindlichen Kinderhänden, die zu Ehren des Christkindes Geduld übten.
Das Beispiel der «Ca' Gioiosa» überzeugt auch in der neutralen Galerie der ETH als geglückter Versuch, kindliches Gestalten zu fördern und zu lenken, wofür wir den Pädagogen Giancarlo Zappa und Maria Teresa Carloni zu danken haben. U. H.

Eugen und Edith Häfelfinger
Wolfsberg
10. Januar bis 2. Februar

Ausgeschnitten, ausgezackt und ausgeschlitzt sind Häfelfingers Figuren aus Metallblech, oft nur ein paar Finger lang, aber von verschiedensten Aspekten wie halb entfaltete Scherenschnitte, spinnenbeinig, insektenhaft, Fabelwesen ohne Bosheit. Diese Gebilde scheinen jedoch nicht wie diejenigen anderer Metallplastiker die Frucht langer konstruktiver Überlegung, sondern im Licht einer spontanen Eingebung entstanden, aus der «Lust am Fabulieren», die wohl weiß, wo der Schnitt ansetzt, aber noch nicht, wo er aufhören wird. Daher hängt Häfelfinger seinen Geschöpfen auch spielerisch die Namen an, «Dinge» oder «Weder Fisch noch Vogel», und achtet genau wie ein Sammler von Schmetterlingen auf die Montage. Denn außer der großen «Freistehenden Figur» und einigen «Laterna magica»-Variationen, die in flächenbildenden Elementen Verwandtes mit Lienhard zeigen, stehen die Metallplastiken selten fest genug für sich allein im Raum. Sie brauchen Stütze, Hintergrund, der sich hie und da zum Hinterhalt öffnen kann, und der Künstler gibt ihnen weiße oder schwarze Rechtecke, sie und den Luftraum dazwischen zu bannen; die Figuren vor dieser abgezirkelten Fläche bilden oft eine Art «pop-up»-Gemälde mit vieldeutigem Schattenspiel.
Am populärsten ist Häfelfinger durch seine Mosaiken (von denen Photos und Entwürfe zeugen) und die eisernen Turmhähne geworden, deren Sichelform auch dieser Ausstellung wichtige Akzente verleiht – dies nicht nur unter den Metallplastiken. Denn die dreißig Gemälde von seiner Hand setzen als Abbild oder Anreiz schwesterlich das begonnene Werk fort. Im Stilleben, oft zum unbelebten Interieur erweitert, wirken und wachsen als Hauptmodelle Metallfigur und Kupferkopf weiter, und man erkennt hier, wie untrennbar Malerei und Blechschnitt zusammengehören: die Liebe zum harten, scharfen Umriß, zum bestimmten Vollenden, schafft die Plastiken. Und da bei diesen die Farbgebung schwarz ist oder dann dem Zufallsmeister Rost überlassen wird, sucht Häfelfinger im Gemälde den Ausgleich. Subtile Farbkombinationen bedeuten das Hauptanliegen bei den Bildern, die als Grundmotiv in einem ausgezackten Blatt, einem gezogenen Fischernetz, in der Form eines Rochens wieder das trennende, schneidende Grundelement in Häfelfingers Schaffen verraten.
Auch die Gattin, Edith Häfelfinger, stellt Plastiken und Zeichnungen aus; auch sie kann sehr wohl auf den Menschen als Darstellungsobjekt verzichten. Das Tier, vom Geißbock bis zum dressierten Elefanten, bis zur aufgehängten toten Sau, beschäftigt ihre gesamte Gestaltungskraft. Und wenn wir vorher dem Stilleben, Metall und Schatten, gegenüberstanden, so bei der Künstlerin dem Tier in seiner Drolligkeit und Tolpatschigkeit. Fast immer schafft sie junge Tiere, mit einer Vorliebe für das Eckige, Unbeholfene, rührend Unschuldige, Erscheinungsformen des Kindlichen. Katzen fehlen in dem Werk, das in aller Kleinheit nie zum Niedlichen wird, weil die Künstlerin es versteht, dem Wesen des Tieres im erlauschten Moment gerecht zu werden, so daß die Darstellung im Grunde mehr Gemüt als Form vermittelt. U. H.

Eugen Häfelfinger, Orgeler, 1954. Bronzeblech
Photo: F. Engesser, Zürich



Sonja Sekula
Galerie Palette
22. Januar bis 5. Februar

Die erste umfassende Zürcher Ausstellung der aus Luzern stammenden Malerin (geboren 1918), die 1934 nach Nordamerika übersiedelte und vor wenigen Jahren wieder in die Schweiz zurückkehrte. In den USA hat sie in Ausstellungen, in Museen und bei bekannten Privatsammlern lebhafte Resonanz gefunden.
Die Ausstellung gab einen Überblick über zehn Jahre des künstlerischen Schaffens, eines ernsten und von starkem Talent getragenen Schaffens. Die Zusammenhänge mit amerikanischen malerischen Tendenzen liegen offenbar in der Art der Gegenstandslosigkeit, in der Betonung der Strukturen und den gerüstartigen Überschichtungen. Einige Arbeiten zeigten, daß die Malerin sich gründlich mit Kandinsky abgegeben hat, was ihr nur zur Ehre gereicht. Unter den Ölbildern scheinen mir gerade die mit dem späten Kandinsky zusammenhängenden besonders geglückt; eine legitime Anlehnung und Weiterführung von Bildgedanken und auch von technisch-malerischen Konzeptionen Kandinskys. Im übrigen spannt sich der Radius der malerischen Sprache weit über die gerüstartigen Kompositionen bis zum freien Automatismus; immer spürt man den künstlerischen Menschen, der an der Arbeit ist.
Außerordentlich lebendig, bestimmt und zugleich zart war vor allem eine Reihe von Aquarellen. Hier ist Klee der Pate. Aber wiederum ist die Verarbeitung sinnvoll, voller Phantasie. Sie führt zu sehr anziehenden, sensiblen Blättern, auf denen der fein und lebhaft gezogene Strich ebenso ausdrucksvoll ist wie der Farbaufbau, der im besonderen bei diesen Aquarellen aus den Jahren 1954 und 1955 in vollen Tönen sich ausbreitet. Die allerjüngsten Arbeiten – «Tête d'année» und eine Reihe kleiner Blätter vom Jahresbeginn 1957 – zeigen einen weiteren Schritt Sonja Sekulas, teppichartige Bildaufteilungen in schöner Synthese von graphischen und farbigen Elementen, die bei aller kräuselnden Bewegung der internen Strukturen eine schöne Ruhe ausströmen. H. C.

Serge Brignoni
Galerie Läubli
15. Januar bis 6. Februar

Im poetischsten Teil des Zürcher Oberdorfes hat Walter Läubli in der früheren Werkstatt eines Schmiedes eine kleine Galerie eröffnet. Verwinkelte Wände, Deckenbalken, die die Zeit organisch geformt hat. Die Esse des Schmiedes ist zum Cheminée geworden, das Ganze ist weiß gestrichen, Stellwände sind hineingestellt, vor die Wände oder im Winkeln im den Raum.

Die Brignoni-Ausstellung war die Probe aufs Exempel. Die Bilder und Plastiken wirkten natürlich und entwickelten ihre Qualitäten; ihre Asymmetrie lebte in der organischen Gestalt des kleinen Raumes, im dem erstaunlich viel untergebracht werden kann, ohne daß Gedränge entsteht. Wie stets bei Brignoni fesselten die Bildthemen, die einer vegetativen Phantasie entsprungen. Die Farbakkorde sind bei aller Vielfalt sanft, manchmal etwas matt, das Liniengefüge lebendig, auch hier vielleicht etwas viel Andante, aber immer lebendig und den Augensinn lebhaft anregend, Werke einer stillen geschlossenen Natur, die man früher mit dem heute leider diskreditierten Wort romantisch charakterisiert hätte. Besonders freute man sich, einer Reihe von sehr subtilen, auch technisch phantasievollen Radierungen zu begegnen, in denen die Fähigkeit, Traumhaftes sichtbar zu machen, in überzeugender Weise in Erscheinung tritt. Neben älteren Holzskulpturen, deren schlingernde Formgebung Anregungen exotischer Kunst weiterführt, zeigte Brignoni eine Reihe kleiner neuer Eisenplastiken. Sie sind gut aufgebaut, lassen den Zufällen, die sich beim Schweißen ergeben, Spielraum und schlagen mit fernen Reminiszenzen an figurale Körperlichkeit eine Brücke zu Früherem – und vielleicht zu Zukünftigem.

H. C.

Die «Miraculosos»
Galerie Chichio Haller
19. Januar bis 28. Februar

Albert Fumer, der Nachfolger Chichio Hallers, stellte eine umfangreiche Sammlung spanischer Hinterglasbilder aus, die im Katalog von einem überaus enthusiastischen Begleitwort des Besitzers Andrés Laszlo eingeleitet wird. Die Technik der Bilder entspricht derjenigen der bayrischen und süddeutschen Hinterglasmalereien, die von Freunden folkloristischer und primitiver Kunst seit Jahrzehnten geschätzt werden. Kandinsky und Franz Marc haben im Jahrbuch des «Blauen Reiter» auf die Spontaneität, auf die farbige Kraft und die Innigkeit dieser Produkte der Bauernkunst hingewiesen.

Die spanischen Beispiele, die nach Angabe des Kataloges aus dem 17. bis 19. Jahrhundert stammen, zeigen als die Geschwister der erwähnten süddeutschen Devotionsbilder ein eigenes Gesicht. Neben eigentlich Primitiven, das sich mit den bayrischen Verwandten stark berührt, stehen reich und sorgfältig ausgeführte Werke mit Goldornament und Detailgestaltung, offenbar bildnerisches Kunsthandwerk für die oberen Schichten, während die Mehrzahl ausgesprochen volkstümliche Züge aufweist. Bei ihnen tritt das Spanische vielleicht im sehr expressiven Gestus der Gestalten in Erscheinung, in einer gewissen physiognomischen Versunkenheit des Ausdrucks, sehr religiös gebunden. In der Bildaufteilung spielt der architektonische Rahmen eine stärkere Rolle als bei den mitteleuropäischen Beispielen dieser reizvollen und vom heutigen Blickpunkten aus amüsanten Volkskunst-Gattung. Mag sein, daß bei den spanischen Bildern Erinnerungen an mittelalterliche Handschriften- und Wandmalerei der iberischen Halbinsel stärker nachklingen als in Mitteleuropa. Es ist interessant, dieses spanische Ressort kennen zu lernen. Wenn allerdings solche Dinge Mode werden sollten – und dazu noch auf der Basis sehr hoher Preise –, so wäre es schade. Für Modeware sind sie zu intim, zu echt, zu rührend.

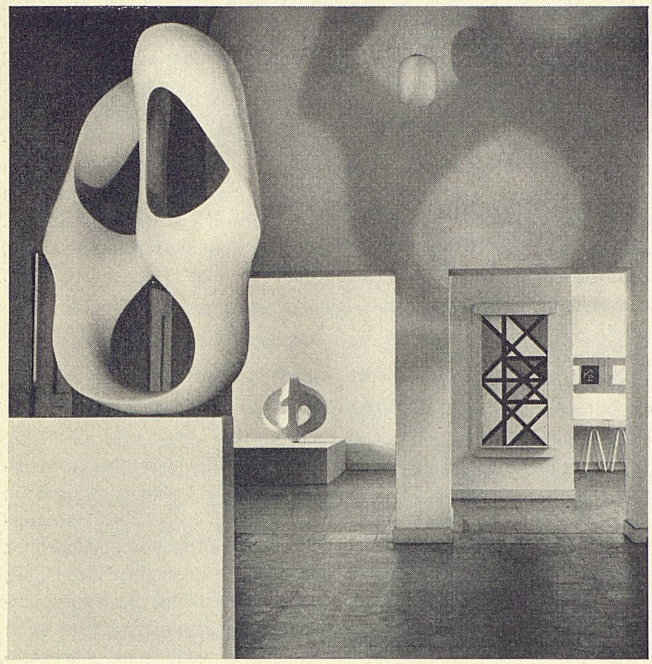
H. C.

Münchener Kunstchronik

Das Ausstellungsleben im letzten Halbjahr war rege. Wir freuten uns, daß im «*Haus der Kunst*» der großen Sommerschau, welche alljährlich einen Überblick über die lebende deutsche Kunst gibt, auch eine französische Abteilung angeschlossen war. Natürlich hat es auch seine Nachteile, wenn man alles einfach dem Kunsthändler Charpentier anvertraut, der seine Lieblingsmeister sendet. Eine Kennerkommission müßte solche Unternehmungen gründlicher vorbereiten. Stangl aus München konnte noch Hartung und Soulages hinzufügen. – Enorme Teilnahme riefen dann an gleicher Stelle die Ausstellungen hervor, die man umfassend *Cézanne* und *Van Gogh* gewidmet hatte. Letztere war besser ausgewählt; man war aber in *beiden* Fällen dankbar ((trotz mancher mangelnden Werke, die wir nicht hatten bekommen können)), so viel Arbeiten, beinah das «Lebenswerk» dieser Großen, überblicken zu dürfen. Die jungen heutigen Künstler einschließlich der gegenstandslosen erwärmten sich, was ich gar nicht erwartet hatte, viel mehr an Van Gogh als an Cézanne. Das große Publikum stimmte beiden so einheilig zu, wie es sie einstens ignoriert oder radikal abgelehnt hatte. Wieder einmal bewährte sich das Trägheits- und Verschleppungsgesetz der kulturellen Wertungen: die Menge schätzt, was zur Zeit ihrer Großmutter aktuell war. Das «Haus der Kunst» will nun ab 20. März einen dritten gewichtigen westlichen Meister in breitem Überblick vorführen: *Léger*.

Im anderen Teile jenes Hauses, der die Alte Pinakothek beherbergt, zeigte die Münchner staatliche graphische Sammlung «*Deutsche Zeichnungen von 1400 bis 1900*», jene Schau, die zuvor gastweise durch sechs amerikanische Museen gewandert war. In intimeren Räumen hätten sich diese Kleinodien besser entfalten können. Das deutsche Publikum, gewöhnt an Faksimile-Wiedergaben alter Zeichnungen, scheint nicht genügend aufgestaunt zu haben vor den Schätzen, die den staatlichen Mappen entstiegen wa-

In Paris wurde ein Komitee zur Rettung des Atelierhauses «La Ruche» gebildet. Hier wohnten eine Reihe der wichtigsten Begründer der Ecole de Paris, Foujita, Léger, Modigliani, Pascin, Soutine und andere. Das Haus ist heute noch vom zahlreichen Künstlern bewohnt. Es soll versucht werden, seine Eintragung als geschütztes Kunstdenkmal und die Einrichtung zu einem Museum der Ecole de Paris zu erreichen.
Photo: Studio Limot, Paris



Ausstellung Max Bill in der Neuen Sammlung, München. Blick in zwei der sieben Ausstellungsräume.
Photo: Sophie-Renate Gnamm, München

ren. Das Bayrische Nationalmuseum wies Teile aus jener Schau auf, die als «*Liturgische Kunst Deutschlands* 1945–55» im Lateran gezeigt worden war. Man spürte hierbei, wie sehr es auf zwei Fragen ankommt, wenn gerade *kirchliche* Gestaltungsmöglichkeiten standhalten sollen: man muß sich höchster Qualität verpflichten und völlig an die heutigen Formenwelt anschließen. Immer ist das ja so gewesen, wenn man sich der enormen Wandlungen vom vorromanischen Stil bis ins Rokoko erinnert, denen der kirchliche Geist nachgegeben hatte, um der Gegenwart und dem Leben nahe zu bleiben. Obgleich der Tiefstand des 19. Jahrhunderts längst überwunden ist, waltet auf diesem Gebiet noch zu viel ausgleichender Ästhetizismus. Wie erfrischend wirkten deshalb die «*Santos*» aus Neumexiko, die dann an gleicher Stelle gezeigt wurden, wo Drastik, Farbe, ja gelegentliche Groteske die heiligen Aussagen intensivieren. Ein Schuß hiervon müßte in die «gewählten» heutigen Sakralformen eingehen.

Die «*Neue Sammlung*» wird seit einiger Zeit von Hans Eckstein geleitet und hat in ihren etwas schwierigen Räumen bisher sehr lebendig gearbeitet, immer den heute aktuellen Fragen nahe. Nacheinander hießen die Hauptthemen: Schweizer Plakat, Gutes Wohnen (Knoll International), Neue Formen aus Dänemark, Angewandte und freie Graphik von Helmut Lortz nebst Fotogrammen von Heinrich Heidersberger. Dann wurde *Herbert Bayers* Lebenswerk aufgezeigt, das durch seine Vielfalt der Gebiete und die geschmeidige Noblesse neuer Formen erfreut, die hier auf praktische Lebenszwecke angewandt werden und optische Kultur beim Betrachter erzeugen. Viele bedauerten, daß dieser aus dem Bauhaus gekommene Gestalter, der seit Jahren erfolgreich in Aspen (Colorado) haust und nun auch als freier Maler gezeigt wurde, uns seit den Nazijahren verloren ist. Um so erfreulicher wurde empfunden, daß *Max Bill* in Ulm eine Fortsetzung und Verwandlung des Bauhausgeistes versucht, indem er dort die Hochschule für Gestaltung aufbaute. 25 Jahre seiner Arbeiten sind übersichtlich ausgebreitet, und es macht Eindruck, wie hier einer in alle Lebensgebiete des optisch Gestaltbaren eingreift: von der Handbürste über die Lampe oder Schreibmaschine bis zum Stuhl, von einer delikat mathematisierenden Malerei über die Raumplastik zur Architekturformung gehend. Diese Schau kam wirklich an, weil sie auch gestrigen Gemütern zeigte, wie fatal der scharfe Schnitt ist, den man immer wieder zwischen Alltagsgerät und Kunst setzen will, obgleich wir ihn vermindern sollten zugunsten durchklärender Umweltgestaltung überhaupt. Bills Einstellung bleibt ein wichtiger Gegenstoß gegen den anderen Pol heutigen Lebens, auf dem sich der Tachismus und Verwandtes niederließ, wo eine neue Improvisationskraft, ein neuer Rausch, ein neuer «kosmischer Impressionismus» gefordert wird. – Sollte man nicht Bills harmonisch ausschwingende Plastik «Kontinuität», die zerschlagen wurde, am Zürichsee wieder aufstellen? Es zeigt sich vor dem großen Foto, daß sie inzwischen schon fast populär geworden ist.

Geht man von dieser Stätte hinüber ins Völkerkundemuseum, so ist man betroffen, wie aktuell, fast heutig vieles wirkt, was dort die *Peruanische Ausstellung* aufzeigt. Der Besitz dieses Museums kann sich auf diesem Felde sehen lassen. – Als eine künstlerische Sensation für München aber schlug die große «*Gabriele Münter-Stiftung*» ein, mit der etwa 100 Ölbilder und Skizzen, 26 Hinterglasmalereien und unzählige graphische Blätter Kandinskys aus der Zeit von 1901–16 der Stadt München geschenkt worden sind, die hiermit ein kleines Museum «Der frühe Kandinsky» besitzt. Ein großartiges Dokument – gerade für München, wo sich sowohl die Anfänge abstrakter Plastik (Obrist) wie bald danach der ungegenständlichen Malerei (eben durch Kandinsky) entfaltet haben. Neben vielen Arbeiten, in denen sich sein Stil noch nicht gefunden hatte, stehen ganz große Formate, in denen er Farben und Formen in jener undinglichen Weise schon äußerst souverän bewegt. Daneben verblaßten die vorausgehenden Unternehmungen dieses Museums ein wenig: «*Heutige spanische Malerei*», weil sie keinen überragenden Meister aufwies, «*Edwin Scharff*», weil die Produktion dieses vor kurzem leider verstorbenen Bildhauers doch nicht ganz gleichmäßig Niveau hält, sodaß neben ausgezeichneten Arbeiten auch flaue, verblasene kommen, «*Englische moderne Malerei und Plastik*», weil es sich um die Schau der Venediger Biennale handelte, die doch viele aus dem reisefreudigen München schon kannten. – Günther Franke zeigte nacheinander den verstorbenen *Oscar Coester* mit seinem oft froschgrünen, impressionistischen, zugleich an surreale Skurrilitäten grenzenden Kolorit, *Gerhard Marcks* mit teils gediegenen, teils langweilig wirkenden Skulpturen, *Theodor Werner* mit erstmalig aufgewiesenen ungegenständlichen Malereien aus den Jahren 1937 bis 1956, sehr kultivierten Arbeiten. Daraufhin folgte eine Schau, in der die vier vielleicht angesehensten heutigen deutschen Maler konfrontiert wurden: *Werner, Baumeister, Winter und Nay*. Man konnte hier spüren, welcher Gegensätze die Rhythmen und Farbklänge undinglicher Malerei fähig sind, von der die Gegner so gerne sagen, ihr Formenvorrat sei zu arm und werde sich schnellstens erschöpfen. Inzwischen ließ Franke eine Gedächtnisausstellung für *Anton Kerschbaumer* folgen, der schon 1931 starb und vom Expressionismus angeregt war, dem er, besonders in Architekturbildern, ein farbgedämpftes Melos zuleiten wollte, in seinem Kolorit nicht immer überzeugend.

Der Kunstverein brachte nacheinander einen ausgezeichneten Überblick über neuste *englische Plastik*, dann die Fotoschau von *Cartier-Bresson*, schließlich eine umfassende Gedächtnisausstellung für den vor kurzem verstorbenen *Karl Caspar*, der am Rande Münchens als ein Schulhaupt des späteren süddeutschen Expressionismus gelebt hatte. – Stangl hat *Jawlensky, französische Malerei und Graphik* sowie kleinere, ausgesucht gute Formate von *W. Baumeister* aufgewiesen. Klihm brachte abstrakte Malereien von *Ernst Geitlinger*, Galerie Hielscher eine gute Privatsammlung des deutschen Expressionismus, Gurlitt Plastik von *Seff Weidl* und eine Auswahl der «*Freunde junger Kunst*», welche rege Vereinigung wieder ein ausgezeichnetes Vortragsprogramm abwickelt und den Verleih von heutigen Originalen weiterführt. – Eine «*Galerie 17*» wurde ganz im Zentrum der Stadt, am alten Peter, gegründet, wo junge Maler ihre Angelegenheiten ohne Kunsthändler selber in die Hand nehmen und höchst an-

regende Austauschausstellungen machen, Schweizer, Italiener, Schweden und andere Nationen betreffend.
Einige gewichtige Posten sind letzthin neu und zwar bestens besetzt worden: Hans Eckstein führt die Neue Sammlung, Dr. Hohenemser wurde Kulturreferent der Stadt, Dr. Lommel Direktor des Völkerkundemuseum, Dr. Röthel Leiter der Städtischen Galerie, alles Leute, die dem gegenwärtigen künstlerischen Leben verständnisvoll zugetan sind, was entscheidend für unsere Stadt werden könnte. Auch ein neuer Generaldirektor der bayrischen Staatsgemäldesammlungen, mit dem Verhandlungen noch schweben, dürfte dieser Einstellung zugerechnet werden können. Franz Roh

---

Norddeutsche Kunstchronik I

Lübeck
Das Ausstellungsjahr 1956 der Overbeck-Gesellschaft wurde eingeleitet durch eine kleine, sehr instruktive Ausstellung des in Paris tätigen Graphikers *Ferdinand Springer,* dessen farbige Radierungen von vollendet-ausgewogener Schönheit waren, vor allem durch die Meisterschaft in der technischen Beherrschung des Materials überzeugten. Die *Maria Slawona*-Ausstellung brachte das Lebenswerk dieser weit über Lübeck hinaus bedeutsamen Malerin.
Eine große *Wilhelm Lehmbruck*-Ausstellung war durch mehrere Monate hindurch eine außerordentliche künstlerische Bereicherung für die von Fremden gern besuchte Hansestadt. Sehr eindrücklich waren die Aufstellungen im sommerlichen Behnhaus-Garten. Sie trugen wesentlich bei zu dem großen Erfolg dieser Plastik-Schau.
Die Ausstellung «*Religiöse Graphik der Gegenwart*» vermittelte (auf Wunsch kirchlicher Kreise), von Slevogt und Corinth ausgehend, eine Zusammenstellung von Arbeiten nach religiösen Themen der christlichen Konfession. Die Mehrzahl der Arbeiten wirkte, durch Auswahl und Anordnung bedingt, rein illustrativ und wenig überzeugend.
Die *Theo Kerg*-Ausstellung zeigte Arbeiten des in Paris ansäßigen Malers aus den Jahren 1954-56. Die leuchtende Farbigkeit der großschwüngig-komponierten Gemälde, Gouachen und Lithos im Sinn eines abstrahierenden Expressionismus fand lebhafte Zustimmung, vor allem unter der Jugend.
Während die Overbeck-Gesellschaft die wichtigen Ausstellungsmonate ungenutzt vorübergehen ließ, wurde durch den «Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie» in einem Warenhaus eine sehr gut gewählte und vorbildlich gehängte Ausstellung eröffnet: «*Deutsche Graphik seit* 1900», die von Liebermann bis zur jüngsten Gegenwart reicht (Baumeister, Nesch, Winter, Meistermann, Nay). Der «Kulturkreis» sucht durch Ausstellungen inmitten von Betrieben einmal einen größeren Kreis von Betrachtern anzusprechen, die durch ihre Teilnahme an den geistigen Gütern ihren Anteil am schöpferischen Leben erfüllen sollen. Ein ausgezeichneter Katalog sagt, was man will: nicht die Kunst «unter das Volk» bringen, sondern das Volk zur Kunst, ohne dabei irgendeine Konzession hinsichtlich des Publikumsgeschmackes zu machen.

Kiel
Die Kieler Kunsthalle brachte *Orientteppiche* aus Privatsammlungen, *Handzeichnungen von Barlach* aus rheinischem Privatbesitz und zwei große repräsentative Ausstellungen, die die Besucher von weither in die Landeshauptstadt lockten: «*Meisterwerke deutscher und österreichischer Malerei von 1800–1900*» (anläßlich der Kieler Woche) und die Gedächtnis-Ausstellung für *Emil Nolde,* der im gleichen Jahr in seiner schleswig-holsteinischen Heimat gestorben war. Die Ausstellung «Meisterwerke», die eine großartige Auswahl von bedeutenden Bildwerken deutscher und österreichischen Galerien brachte, war ein Beweis dafür, daß große Ausstellungen, die Maßstäbe vermitteln, selbst für eine abgelegene Industriestadt durchaus tragbar und von einem ganz erstaunlichen Erfolg sind.

Hamburg
Zu Hamburgs Ruf als der norddeutschen Metropole trugen nicht wenig die großen, international bedeutsamen Ausstellungen der Kunsthalle (in Verbindung mit dem Kunstverein) zu Anfang und zu Ende des Jahres bei: *Pablo Picasso* und *Paul Klee.* Beide Ausstellungen gingen weit über den normalen Umfang einer Ausstellung hinaus. Während «die Sensation Picasso» 125000 Besucher anlockte, brachte es Klee auf rund 55000. – Die Klee-Ausstellung (von Bern herkommend) wurde eröffnet durch eine ausgezeichnete Einführung von Dr. Georg Schmid-Basel, der die beiden Meister Picasso und Klee einander gegenüberstellte.
Zwischen diesen Höhepunkten lagen zwei Plastik-Ausstellungen *(Edwin Scharff* und *Kurt Lehmann)* und zwei Gemälde-Ausstellungen *(Willi Baumeister* und *Heinz Trökes.)* Von *Heinz Trökes,* der jetzt als Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg tätig ist, waren vor allem Arbeiten aus und nach seinem Pariser Aufenthalt (1950/51) zu sehen: eine höchst amüsante, spielerisch-ästhetische Malerei, die durch ihre anspruchsvolle «Schönheit» die Welt auf ihre Weise wieder aufbauen möchte. – Nach der Klee-Ausstellung zeigte der Kunstverein eine Kollektiv-Ausstellung des Hamburger Malers *Fritz Kronenberg.* Kronenberg, von Braque herkommend, durch die folgerichtige Entwicklung und Steigerung seiner Malerei überzeugend, zählt zu den bedeutenden Malern der Moderne in Hamburg.
Die große moderne Sammlung der Kunsthalle wurde durch folgende wichtigen *Neuerwerbungen* wesentlich bereichert: Pablo Picasso «Bildnis Sagot» von 1909, Henri Rousseau «Eva», Edvard Munch «Liegender Akt», Max Beckmann «Zigeunerin». Diese Bilder wurden mit Hilfe von Stiftungen erworben. Die Plastik-Abteilung wurde erweitert durch die Bildnis-Büste von Curt Valentin von Marino Marini, eine große Dreifiguren-Gruppe und eine kleine Sitzplastik von Henri Moore sowie durch eine Plastik von Kurt Lehmann «Liegender Mann».
Aus den eigenen Beständen der Kunsthalle waren die *italienische Graphik* der Renaissance und des Barock und eine Kollektion Zeichnungen aus der gleichen Epoche zu sehen. Ergänzt wurden diese instruktiven Vorführungen durch die herrliche Ausstellung «*Deutsche Zeichnungen von* 1400–1900». Die Hamburger Kunsthalle, nunmehr voll wieder ausgebaut, ist (auch durch die Vorträge der «Gesellschaft der Freunde der Kunsthalle», die die führenden Kunstwissenschaftler nach Hamburg ruft, und ihr reiches Kupferstichkabinett) dank der Vorarbeit Carl Georg Heises, unter ihrem neuen Direktor Alfred Hentzen zum Mittelpunkt des künstlerischen Lebens Hamburgs geworden. H.-F. Geist

---

Namur

9e Exposition Officielle de Namur

Die 9. «Exposition Officielle de Namur» findet vom 15. bis 30. Juni 1957 statt und wird eine besondere Abteilung für Kunstindustrie und Kunsthandwerk enthalten. Diese wird besonders der Innenausstattung der Wohnung gewidmet sein, der Keramik, dem Schmiedeeisen, den Silberwaren, dem Bucheinband, der Weberei und der Holzbearbeitung. Teilnahmeberechtigt sind die Kunsthandwerker und Kunstindustrien sowie die Schulen, die über eine Abteilung für Kunsthandwerk verfügen. Auskünfte erteilt das Ausstellungssekretariat.

Arbon	Schloß	Der Schweizer Holzschnitt	31. März – 21. April
Basel	Kunstmuseum	Carl Burckhardt	10. März – 14. April
	Kunsthalle	Marguerite Ammann – Walter J. Moeschlin – Heinrich Müller	23. März – 28. April
	Gewerbemuseum	Möbel aus Holz und Stahl	23. März – 12. Mai
	Galerie Beyeler	Alexej von Jawlensky	15. Januar – 15. März
	Galerie d'Art Moderne	René Acht	2. März – 4.April
Bern	Kunstmuseum	Friedrich Traffelet	23. März – 31. April
	Kunsthalle	Kunst aus Österreich Ernst Morgenthaler	16. Februar – 24. März 30. März – 5. Mai
	Galerie Verena Müller	Raoul Domenjoz	23. Februar – 17. März
	Galerie Spitteler	Leo Andenmatten Margherita Oswald-Toppi	23. Februar – 16. März 30. März – 24. April
	Gutekunst & Klippstein	Otto Tschumi	9. März – 15. April
Chur	Kunsthaus	Turo Pedretti	24. Februar – 24. März
Genève	Athénée	Georgy et Dorothea Stefula René Guinand	9 mars – 28 mars 30 mars – 25 avril
Glarus	Kunsthaus	Ernst Morgenthaler	17. Februar – 17. März
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Willy Suter – Conrad Senn – Fritz Andermatt	9. Februar – 15. März
Lausanne	Galerie des Nouveaux Grands Magasins SA	Robert Favarger Charles Clément	6 mars – 26 mars 30 mars – 20 avril
	Galerie Paul Vallotton	Léopold Survage Gaston Vaudou	14 février – 16 mars 21 mars – 6 avril
	La Vieille Fontaine	France Clermont	2 mars – 23 mars
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	André Coste	23 février – 10 mars
Locarno	Galleria Il Portico	Rosetta Leins – Carlo Mazzi Ugo und Milo Cleis	2. März – 24. März 30. März – 22. April
Luzern	Kunstmuseum	Arnold Werner Duss – Lindi	24. Februar – 24. März
St. Gallen	Im Erker	Moderne Graphik	15. Februar – 31. März
Winterthur	Gewerbemuseum	Good Design in Switzerland	16. März – 14. April
	Galerie ABC	Arthur Hurni Irmgard Burchard	2. März – 23. März 30. März – 20. April
Zürich	Kunsthaus	Die Meister des frühen japanischen Holzschnittes, aus der Schenkung Willy Boller an die Stadt Zürich Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo	30. Januar – 15. März 9. Februar – 31. März
	Graphische Sammlung ETH	Maurice de Vlaminck, das graphische Werk	23. Februar – 5. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Heinz Hajek-Halke, Licht-Graphik Herbert Bayer Hans Vollenweider und die Johannes-Presse	9. Februar – 17. März 9. Februar – 17. März 9. Februar – 17. März
	Strauhof	Carlotta Stocker Franz Carl Opitz	5. März – 24. März 26. März – 14. April
	Galerie Beno	Berth Schmidmeister Miha Males	20. Februar – 12. März 13. März – 2. April
	Galerie Chichio Haller	Bertholle – Elvire Jan – Le Moal – Seiler – Singier	5. März – 6. April
	Galerie Läubli	Charles Hindenlang – Robert Lienhard	12. März – 6. April
	Galerie Neupert	Französische Maler des 19. und 20. Jahrhunderts	2. Februar – 16. März
	Galerie Palette	Franz Fedier	8. März – 2. April
	Orell Füßli	Rudolf Zender Max Hegetschweiler	16. Februar – 16. März 23. März – 27. April
	Wolfsberg	Hans Falk – Vera Haller	7. März – 30. März
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr