

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 7: Mensch und Stadt

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

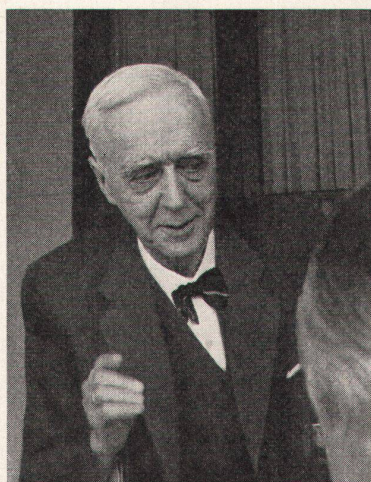
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 26.01.2026

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



1



2

1 Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Präsident der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, und Architekt Nikolaus Bischoff, Basel, an der Jahrestagung 1959. Hinten: Dr. Ernst Murbach, Herstellungsredaktor der Kunstdenkmälerbände

2

Dr. h. c. Erwin Poeschel, Verfasser der «Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden»

Photos: Maria Netter, Basel

genießende Exkursionen in die Kantone Basel-Land und Solothurn und in das badische Markgräflerland und am Montag durch eine besonders lehrreiche Studienfahrt in das Elsaß. E.Br.

Hinweise

Stipendienwettbewerb der Kiefer-Hablitzel-Stiftung für Maler und Bildhauer 1959

Die Kiefer-Hablitzel-Stiftung richtet auch dieses Jahr Stipendien zur Förde-

rung der Ausbildung junger Schweizer Maler und Bildhauer aus. Die Bewerber dürfen im Jahre 1959 das 35. Altersjahr nicht überschreiten. Die Jury findet anfangs November 1959 im Kunstmuseum Luzern statt. Die eingesandten Werke werden anschließend dort ausgestellt. Anmeldeformulare und Teilnehmerbedingungen können bei den Kunstmuseen, den Kunstgewerbeschulen und beim Sekretariat der Stiftung bezogen werden. Anmeldungen sind auf dem offiziellen Formular der Stiftung bis spätestens 31. August 1959 an das Sekretariat der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Bern, Bubenbergrasse 12, zu richten.

Der neue Chefarchitekt der Landesausstellung 1964

In seiner letzten Sitzung Mitte Juni hat das Organisationskomitee Architekt BSA Alberto Camenzind, Lugano, zum Chefarchitekten für die Landesausstellung 1964 in Lausanne gewählt. Nach den bemühenden Anfangsschwierigkeiten sind durch diese Wahl die Vorbereitungen für die Ausstellung endlich in ein aktives und positives Stadium getreten. Die Wahl von Alberto Camenzind gibt nicht nur die Garantie für eine gute architektonische Gestaltung der Landesausstellung, sie läßt überdies hoffen, daß mit seiner Mitwirkung auch der innere Aufbau und das Programm unserer nationalen Schau logisch und zeitbewußt gefaßt wird.

Wir gratulieren unserem Kollegen zu der ehrenvollen Wahl und wünschen ihm für die schwierige Aufgabe alles Glück. Redaktion

Ausstellungen

Basel

Coghuf

Kunsthalle

30. April bis 31. Mai

In der Kunsthalle Basel fand eine Retrospektive über das Schaffen des Baslers Coghuf (mit bürgerlichem Namen Ernst Stocker) statt, eine in sämtlichen Räumen des Haupt- und Obergeschosses durchgeführte Schau mit über zweihundert Arbeiten, die sowohl die Gebiete der Tafelmalerei, der Graphik, der Gouache, des Aquarells, der Zeichnung als auch der Wandmalerei und Glasbildkunst belegten. Durch seinen Bruder Hans

Stocker zur Malerei angeregt, kam der junge Schlosser in Paris dazu, sich ebenfalls der Kunst zu widmen, und mit ungestümem Temperament warf er sich in das Abenteuer. Als einer der revolutionärsten Basler, als Zugehöriger der berühmt gewordenen Rot-Blau-Gruppe schuf er seine wohl kühnsten Bilder, figurliche und landschaftliche Abstraktionen, von denen jede einen Versuch darstellt, sich selber wie auch seine expressive malerische Sprache zu finden.

Eigenartigerweise entstanden fast gleichzeitig Landschaften von naher Gegenständlichkeit. Solches Nebeneinander verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten kennzeichnet das ganze Schaffen dieses Malers: während er, nach den frühen abstrakten Bildern, in den Freibergen, wo er sich inzwischen angesiedelt hatte, bis etwa zum Jahre 1950 eine reiche Folge von bäuerlichen, großzügig gebauten und eindrücklich vereinfachten Landschaften und Figurenstücken schuf, wandte er sich in jüngster Zeit wieder dem Problem der Abstraktion zu. Daß solch scheinbar widersprüchliche Darstellungsarten gleichzeitig bestehen können, erwies sich aus der Basler Schau eindeutig, und gerade im letzten Saal des Hauptgeschosses waren Werke aus verschiedenen Perioden zu großartiger Symbiose vereinigt.

Innerhalb der Komposition ist es die Gruppe, das als Kollektiv erlebte menschliche Dasein, das für den jungen Coghuf charakteristisch scheint. Später sind es geradezu tragisch vereinzelte Menschen, eine Trinkerin am schwarzen Tisch, ein unheimlich im Gegenlicht sitzender Gast im kahlen Zimmer, ein im grauen Raum stehendes Mädchen, die im Bild auftreten. Im Gebiet der Landschaft waren es die Weiten der Freiberge mit ihren graugrünen Wiesenflächen, die blassen Kornfelder, die schwarzen Waldsäume, die niedrigen weißen Häuser unter grau-wolkigem, auch sommerlich hellblauem Himmel, dann Gartendickichte mit dem Klang Blau-Grün, die Coghufs kompositorische wie malerische Virtuosität erkennen ließen. Auf ein Grau und Grün als Hauptfarben wurde man dabei immer wieder aufmerksam. Ein Schwarz und Weiß, ein blitzendes Blau, ein Ocker sind die andern Töne, die kanonartig auftreten: eine im ganzen kühle, doch intensive Skala. Daß sich aus ihr die spannendsten Bilder fügen lassen, bewiesen gerade die späten landschaftlichen Abstraktionen in der Dichte ihres flächigen Strichs, bewiesen auch späte, fast monochrome Gouachen, die in ihrer Sicherheit zum Fesselndsten der ganzen Schau zählten. Und nicht weniger vermochten die in ihrer Einheitlichkeit so geschlossenen Glasbilder über figurliche, auch religiöse Themen

zu überzeugen; sie rundeten das vielfältige Bild dieses Schaffens ab. Mg.

Bern

Augusto Giacometti

Kunsthalle

8. Mai bis 14. Juni

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens war Augusto Giacometti ein anerkannter, in der Künstlergesellschaft wortführender und mit Aufträgen reich bedachter Schweizer Maler; aber schon vor seinem 1947 erfolgten Tod begann sich die Opposition vor allem gegenüber seinem Spätwerk abzuzeichnen. Der unbekümmerte Farbrausch jener Werke erschien zu undiszipliniert und äußerlich. In der Mai/Juni-Ausstellung der Berner Kunsthalle wurde die Betonung auf die früheren Arbeiten Giacomettis gelegt und vor allem auf seine schon vor der Jahrhundertwende einsetzenden ungenständlichen Arbeiten hingewiesen. Angeregt vom Münchner Jugendstil und von den formalistischen Untersuchungen und Ansichten seines Pariser Lehrers Eugène Grasset, schuf sich Giacometti seine (1933 in einer Schrift «Die

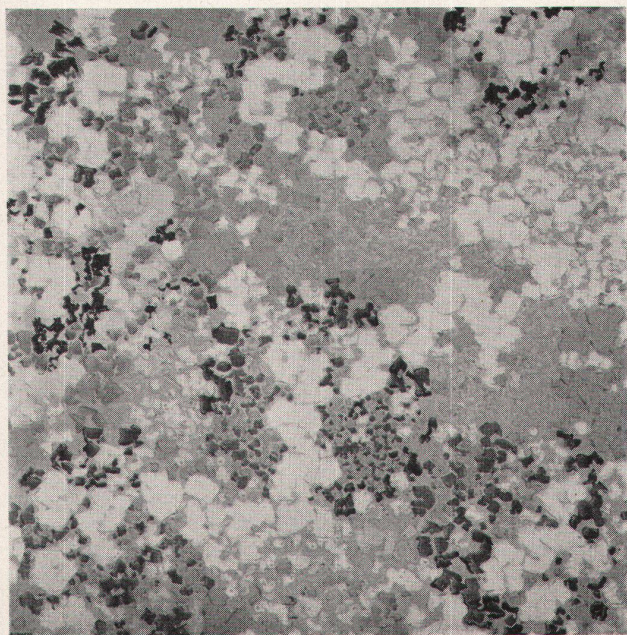
Farbe und ich» niedergelegte) Farbtheorie, die in einer höchst persönlichen und herzlich einfachen Weise Gesetzmäßigkeiten feststellt, die das Vorgehen der Farbgebung der Natur erklären sollen. In diesem Sinn sind seine zwischen 1898 und 1937 neben den gegenständlichen Werken geschaffenen Farbkompositionen wirkliche Abstraktionen: sie entziehen dem anregenden Naturvorbild die wirkenden Farbzusammenstellungen und setzen diese in einem auf regelmäßigen, annähernd quadratischen Feldern bestehenden Schema wieder ein – eine mehr oder weniger quantitative Analyse und Auswertung des Farbeindrucks also.

In seinen ersten gegenständlichen Werken (zum Beispiel der «Nacht» von 1903) arbeitet Giacometti mit linear-dekorativer Ornamentik und aus dem Studium der Japaner gewonnener flächiger Bildaufteilung; dann tritt jedes lineare Gerüst zugunsten der fleckig gespachtelten, konturlosen freien Farbgruppierung zurück. Die «Besteigung des Piz Duan» (1912) und die «Gestaltungen» (1918) sind die eindrucklichsten Arbeiten dieser Art. In seinen Pastellzeichnungen, die meistens als Reiseskizzen entstanden sind, schafft sich Giacometti eine kräftige, aber trotzdem etwas schematische Bildsprache, die ihren wertvollsten Ausdruck in den dekorativen Glasfenstern findet. Pastell, Glasmalerei, Mosaik, satte Ölmalerei – in den farbigen Möglichkeiten dieser Techniken findet der Künstler die Befriedigung seines Dranges nach extremer Farbigkeit. Man tut Giacometti wahrscheinlich unrecht, wenn man in ihm den theoretisierenden Künstler oder gar den Kunsthandwerker sieht; viel eher ist seine spezielle Art auf ein echt naives, begeisterungsfähiges Naturell zurückzuführen, dem das Naturerlebnis Anreiz gibt, dem aber erst die Möglichkeit des Steigerns, sogar des Übersteigerns der Farbigkeit in seine persönliche, eher kühle Tonskala das wirkliche Künstlererlebnis vermittelt, Eindeutig bestimmte Landschaftsstimmungen, bunte Blumen, Lichtreklamen, modische Stoffe usw. bieten ihm dazu den Vorwand. Giacomettis Schwäche liegt vielleicht in der Stagnation, in dem Sichzufrieden-Geben mit einer ersten bildnerischen «Entdeckung», seine Bedeutung vor allem in der frühen Aufnahme und Auswertung der «modernen» formalen Probleme.

P. F. Althaus

Augusto Giacometti, Eine Besteigung des Piz Duan, 1912. Kunsthhaus Zürich

Photo: Kurt Blum SWB, Bern



Genève

Mathieu

Musée de l'Athénée

du 15 mai au 11 juin

Le fait que Genève, ville si fermée à l'art moderne authentique, si imperméable aux courants contemporains de l'expression esthétique, ait choisi de présenter au Musée de l'Athénée les œuvres de Mathieu n'a en soi rien de surprenant. Aujourd'hui, avec trente ans de retard, on s'aperçoit ici que l'art abstrait, l'art informel, l'art non figuratif – on ne distingue pas encore bien les différences fondamentales entre ces modes d'expression lorsque l'on vient d'accéder à la connaissance de ce monde mystérieux! – font partie d'un ensemble de manifestations que l'on ne peut ignorer. Et lorsque le snobisme s'empare des organisateurs d'expositions, c'est précisément sur les éléments les plus discutables – pour ne pas dire les plus contestables – que se porte leur choix...

Mais si l'œuvre de Mathieu est censée nous apporter les voies nouvelles de la peinture contemporaine, c'est en quelque sorte parce qu'il s'agit d'un «phénomène de cirque» plus que d'un peintre. Par la forme d'exhibitionnisme qu'il affectionne, Mathieu retient l'attention des foules, lorsqu'il s'écrie: «Cette toile, je l'ai exécutée en cinq secondes!» Or, la toile en question couvre près de 15 mètres carrés: quel record magnifique! Quelle somptueuse confusion de valeurs: le quantitatif à la place du qualitatif!

Car, venons-en à la peinture même de Mathieu, prônée par tant de critiques en mal de logorrhée: Malraux qui s'exclame: «Enfin un calligraphe occidental!» croyait-il si bien dire? Car il s'agit en fait d'un calligraphe qui n'aurait rien à écrire et qui ne disposerait pas d'alphabet formel pour exprimer cette absence même de contenu... Et lorsque Dali se hausse à cette métaphysique ou à cette philosophie des sciences dont il a le secret – pour notre plus haute délectation comique – et qu'il écrit: «Les tableaux de Mathieu sont les décrets royaux de la discontinuité de la matière», peut-on imaginer plus royale plaisanterie sur le dos de l'art?

La «peinture de Mathieu», expression qui prend l'aspect d'une injure à l'endroit du terme peinture! Des giclures, des barbouillis, des pots de couleurs jetés contre la toile, quelques traits éparpillés selon les lois du hasard et de l'anarchie sont aujourd'hui baptisés peinture: par quelle aberration un tel procédé qui tient plus du test de Rorschach que de la volonté consciente et organisée d'ex-

pression accède-t-il à la vocation d'art? Tout cela découle du profond confusionnisme dans lequel se débat l'esthétique occidentale. Car, si le hasard finit par l'emporter sur la main humaine, il devient impossible d'affirmer que nous ayons affaire à un art, à la projection sur la matière d'une personnalité qui tente de transmettre à ses semblables quelque message intelligible.

Non. Ces savantes dégoulinades, ces records réalisés par «la Jeanne d'Arc de l'art moderne» – selon l'expression même de «l'artiste» – procèdent d'un désordre interne que retrace la fumeuse phraséologie tenue par Mathieu lors de ses «conférences inaugurales»... Citons à ce propos quelques-uns des titres plaisants dont il adorne ses créations: «Acognition», «Obscurisation», «Petit égorgement clandestin» et autres «Bataille de Tibériade» qui ne font que répéter les bouffonneries d'un certain surréalisme qui n'avait pas perdu le sens de l'humour – même noir...

Certes, dira-t-on, ces lignes témoignent d'une incompréhension totale face à l'art moderne. Et d'aucuns s'empres- seront de les faire figurer au sottisier de la critique picturale. Ils en auront le loisir. Mais qu'ils n'oublient pas non plus que si l'on s'empresse aussi aujourd'hui de répéter les inanités prononcées par les superbes critiques devant les premières expositions des Fauves ou lors des premières auditions de Beethoven, on oublie de citer les «démolitions en règle» grâce auxquelles des barbouilleurs de tout poil, jadis consacrés, ont sombré dans l'oubli. Or, soutenus par ce snobisme et ce goût anarchique qui caractérisent la peinture contemporaine, des phénomènes comme Mathieu sont non seulement acceptés, reconnus, mais adulés par les pseudo-amateurs d'art moderne dont les critères ne se fondent sur aucune base solide...

Et l'argument tiré des carnets de Vinci (que l'on transpose d'une manière éhontée) et qui consiste à étayer l'art informel ou l'abstraction lyrique sur les rêveries du grand peintre de la Renaissance face à un mur lézardé et écaillé, où l'imagination fait naître mille chimères, est de ceux qui tombent à faux à tout coup; car on veut prêter à l'art certaines propriétés que l'on trouve dans la nature. En effet, depuis quand l'art est-il destiné à ouvrir la porte au vague à l'âme et aux incohérents errements de l'imagination? Ce rôle – salutaire, il est vrai – est amplement assumé par la réalité. Et l'art, au contraire, doit se concevoir comme une organisation de l'espace, comme la projection – informée par la main de l'homme – d'un univers structuré par un équilibre de volumes et de lignes.

Cette plasticité d'une géométrie qui est le propre de la présence de l'homme – tant dans l'analyse du réel avec les disciplines de la physique contemporaine que dans celle de la structure de notre propre cerveau – débouche sur tous les grands arts du présent comme du passé: du masque dogon aux peintures de Mondrian, van Tongerloo, Malevitch ou Sophie Taeuber-Arp, du bas-relief égyptien aux constructions d'Uccello, du temple dorique aux maîtres du cubisme... H. St.

Lausanne

Jean Leppien

*Galerie Kasper
du 20 mai au 6 juin*

Peintre abstrait, Jean Leppien travaille cependant sous l'emprise d'une vision alimentée par la nature; mais cette nature, il ne la conçoit que corrigée par l'homme qui reste, peut-être, à travers elle, son véritable sujet. C'est en effet dans le spectacle du puzzle aux mille découpures carrées, rectangulaires ou trapézoïdales retenu des paysages de terres et de champs cultivés, ou des surfaces anguleuses des murs de nos villes et de nos villages que son vocabulaire pictural tire son origine.

Les toiles de Leppien, telles que nous les avons vues à la galerie Kasper où l'artiste présentait une trentaine de ses travaux les plus récents, ont exactement, dans un caractère très méditerranéen, les qualités qu'il faut pour éveiller en nous cet écho, interrogation ou acquiescement, qu'elles ont pour mission de provoquer. D'un dessin concis qui tend encore à se simplifier, elles font se confronter des formes délimitées par des droites, larges créneaux, redans, qui se font face, s'emboîtent ou se superposent. Cet art spontané, régi par un sûr instinct des rapports architectoniques et chromatiques qui donne leur physionomie bien personnelle à cette peinture s'entend parfaitement à faire jouer les couleurs en réaction les unes contre les autres. Cette peinture est à mi-chemin entre l'abstraction géométrique, dont elle retient quelques aspects, et l'abstraction lyrique, et réalise une manière de synthèse entre ces deux tendances. Des droites légèrement brisées, des tons superposés en transparence et tout frémissants d'une constante modulation, et un certain goût pour la matière qui accroche et retient la lumière donnent à cette œuvre un rayonnement tout imprégné d'un sentiment chaleureusement humain. G.P.

Léolo Fiaux

*Galerie des Nouveaux Grands
Magasins S. A.
16 mai au 3 juin*

Il y avait peu de toiles importantes dans cette exposition touffue qui comportait plus de soixante-dix numéros. Par contre, beaucoup de petits formats, huiles ou gouache, et on n'avait pas à regretter car la vision un peu fugace qui préside à l'art de Léolo Fiaux s'accommode particulièrement bien de l'apparente spontanéité de l'esquisse. Cette artiste cultive beaucoup le style allusif et pousse très loin l'art de la suggestion. Phrases inachevées, demi-confidences, chacun de ses tableaux est lourd de sous-entendus et participe d'une atmosphère intensément dramatique où l'homme torturé découvre qu'il est son propre bourreau. Toute cette peinture évoque un univers naufragé. Quelqu'un a dit: «Bonne traversée!», mais il n'est pas de répit sur cet océan de passion. Dans une lumière crépusculaire rayée ici et là d'un éclat d'or ou de pourpre, des êtres moitié hommes moitié fantômes souffrent et se débattent dans les affres de l'angoisse et surtout contre eux-mêmes. Cela tient de l'enfer et du ballet fantastique, cela sent aussi parfois l'ancre de sorcier. Entre l'amour et la mort, le feu et la tempête brûlent et secouent ces êtres trop vrais pour ne pas vivre intensément. Ce domaine espagnol est traversé de gondoles vénitiennes et parsemé de bivouacs africains. Dans ses plus grandes toiles, Léolo Fiaux se montre portraitiste assez pathétique, excellant à dissimuler dans une forme floue tous détails réalistes, jouant surtout d'effets de clair-obscur pour réserver tous ses soins au seul regard, brillant de quel éclat, de ses modèles. Dans de telles toiles, dans un «Don Quichotte de l'espoir» campé dans une fort belle harmonie de gris, l'artiste donne la pleine mesure de son talent et les meilleurs fruits d'un métier mis au service d'une sensibilité aiguë et d'une personnalité profondément originale. G. P.

Locarno

Renato Guttuso

*Galleria La Palma
4. bis 24. April*

Die von Architekt Aldo Piazzoli zweckmäßig und geschmackvoll ausgebaute Galerie im neuen, modisch pointierten Hotel La Palma in Locarno verfolgt unter Leitung von Signora Danzi ein interessantes modernes Ausstellungspro-

gramm, das stark von italienischer Kunst bestimmt ist. Es begann mit der Vorführung von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Collagen des aus Sizilien stammenden, in Rom arbeitenden Renato Guttuso, eines Hauptvertreters des italienischen Realismo. Das realistische Thema, oft politisch unterstrichen, bildet das Rückgrat dieser künstlerischen Strömung. Gute Malerei, Dynamik des Kompositionellen sind ihre Ausdrucksmittel. Trivialität wird vermieden mit Hilfe künstlerischer Zucht, durch die sie sich vom russischen sozialistischen Realismus ebenso abhebt wie von den Banalitäten der faschistischen Pinselei verschiedenster Prägung. Wollte man Analogien in der zisalpiner Kunst nennen, so wäre auf Beckmann zu weisen (wenn auch Beckmann sich auf höheren Ebenen bewegt) oder – in Abstand – auf Erni, bei dem allerdings das abstrakte Element eine größere formbildende Rolle spielt. Kein Zweifel, daß es sich um ein primäres malerisches Talent handelt. Die farbige Struktur ist ebenso schlagkräftig und überzeugend wie die figurative Charakterisierungskraft. Guttusos Gefahr liegt im Virtuosismus, das ihn zur Eleganz verleitet, zu erotischen Betonungen mehr der Epidermis oder der Gestik als der Gestalt. Aber dieses Ausgleiten wird wettgemacht durch die Vitalität des Kompositionellen, durch die Guttuso bei Collagen bis zu Randgebieten des Ungegenständlichen gelangt. Ob Guttuso sich auf dem Wege zu einer wirklich neuen Gegenstandsbeziehung befindet, bleibe dahingestellt. Daß er ein hochbegabter Maler – sicher nicht der größte Maler unsrer Zeit, wie der englische Kritiker John Berger kühn schreibt – ist, kann füglich offen bleiben. H.C.

St. Gallen

Emilio Stanzani
Galerie «Im Erker»
9. Mai bis 18. Juni

Nachdem die umfassende Ausstellung des Kunstmuseums Luzern im Herbst 1957 Stanzani weit herum zum Begriff machte, gab die Kleingalerie «Im Erker» auch den St.-Gallern Gelegenheit, diese «Plastik als Pantomime» kennenzulernen. In der Tat erkennt man in ihr eine gute Mischung aus Nord und Süd, südliche Form-, Gestaltungs- und Materialfreude, glücklich verbunden mit dem nordischen Sinn für das Verborgene, Hintergründige. Scheinbar spielerisch und schwerelos, ist sie Ausdruck einer intensiven Hingabe an alle menschlichen und künstlerischen Fragen. Ameindrück-

lichsten manifestierte sich Stanzanis Eigenart in dieser Ausstellung in Figuren, deren Bewegung und Ausdruck, vom Momentanen abgelöst und in materielle Starre gebannt, beim Betrachten stets erneut erwachen. Neben einer Reihe von Studien, Kleinplastiken und Statuen zeigte die Ausstellung auch Zeichnungen von hoher Qualität. -nb-

Sektion St. Gallen der GSMBA
Olma-Halle
2. bis 24. Mai

Waren es dieses Jahr «nur» 200 Werke von 30 Künstlern, so ergab sich gegenüber der letztjährigen Schau mit ihren 250 weniger der Eindruck einer breiten, unakzentuierten Masse. Die Ausstellung wirkte dank guter Hängung und dank einigen Kristallisationspunkten pointierter, wenn die Ostschweizer Kunst auch ein wenig im Windschatten und toten Winkel zu leben scheint und mehr unverbindliche Gefälligkeit manifestiert als Auseinandersetzung mit der Zeit und ihren Problemen. Im großen und ganzen wenigstens, denn es gibt eine Reihe besonders junger Künstler, die mit ihren Bildern nicht nur facettenreich die sichtbare Welt spiegeln, sondern darüber hinaus einen Blick tun in das, was darüber und dahinter liegt. Wenn auch keiner die reine ungegenständliche Kunst pflegt, so gibt es doch solche, die uns mit der Abstraktion neue Räume erschließen, auch wenn es sozusagen nur eine angewandte Abstraktion ist. So verdanken wir etwa Carl Liner jun. (vergleiche WERK-Chronik Nr. 5: Galerie «Im Erker») eine Anzahl Werke dieser Art, während J. Eggler, der in dieser Beziehung etwas zu sagen hätte, leider fehlte. Mit W. Burger haben wir den Maler vor uns, für den die ihm umgebende Welt voller farbiger und formaler Sensationen steckt, die er wittert und in einem kultivierten Gefüge von Farben und rhythmisierten Formen in die Malfläche bannt. Werner Weiskönig gefällt mit seinem koloristischen Impetus und dem schönen Spiel von Vertikalen und Horizontalen, in dem sich der großzügige Plakatmaler verrät. Bewährt hat sich der junge Köbi Lämmli, auf den wir letztes Jahr aufmerksam machten. Er greift auf die bunte, traditionsreiche Fülle ostschweizerischen alpinen Volks- und Brauchtums zurück und weiß seine hellfarbigen, trockenen Szenen bildwirksam der Fläche zu verbinden. Auch Karl Tschirky fällt mit konsequent durchgeformten, zum Abstrakten tendierenden Bildern auf, ebenfalls Hans E. Deutsch, der mit Schwerblütigkeit und scharf umrissenen Formen etwas forciert wirkt. Federnden, span-

nungsreichen Strich zeigt Alfred Kobel als Zeichner, unverwundliche Experimentierfreude Willy Thaler, der einer der vier an der Ausstellung gefeierten Sechzigjährigen ist, denen die Möglichkeit vermehrten Ausstellens zustand. Es sind neben ihm Albert Schenker, der in gemäßigter moderner, blühender Farbigkeit die kirchliche Malerei pflegt, Paul Häfeli, ein qualitätvoller Landschaftler, und Walter Vogel, ein bekannter Sgraffitospezialist, der sich mit Tafelbildern, die um Jahrzehnte zurückliegen, als kultivierter Impressionist auswies und bedauern ließ, daß er sich seiner etwas knorrigten Wandmalerei so ganz verschrieb.

Bei den übrigen ausstellenden Künstlern sind alle bekannten und geläufigen Malernamen vertreten, die, von ein paar wenigen nun wirklich abgestandener Malerei Ergebenen abgesehen, im allgemeinen gutes, solides Handwerk repräsentieren. Erfreulich ist, daß mit Johanna Grossers Mosaiken und Hinterglasbildern aus dem Bereich des Märchens auch ein wahres, kindertümlicher Primitivität verpflichtetes Kunstgewerbe zum Zuge kommt, weniger erfreulich, daß bei dreißig ausstellenden Künstlern nur zwei Plastiker zu finden sind, wobei der eine, Otto Rausch, allerdings mit einer vielversprechenden modernen Haltung aufwartet. -nb-

Zürich

Hans Fischer
Gedächtnisausstellung
Kunsthaus
20. Mai bis 28. Juni

Die Zürcher Gedächtnisausstellung für Hans Fischer – fis – hätte dem allzufrüh Verstorbenen gewiß Freude bereitet. Sie war heiter, reich, lenkte in die Tiefe, ließ das Seltsame in Erscheinung treten, und es wehte eine Brise der Wehmut. Ihre Anordnung war der Malerin und Architektin Elsa Burckhardt-Blum zu verdanken, die, mit Hans Fischers künstlerischem Wesen schon von ihrer eigenen Arbeit aus vertraut, die Funktion ihres dahingerafften Mannes, E. F. Burckhardt, in ihre Hand nahm. Architekt A. Muggler war ihr Helfer dabei.

So vielerlei Tragik über der Ausstellung lagerte, so sehr war sie geglückt. In der Anordnung spürte man die Beziehung zum Stoff. Architektonisches Wissen trat in der räumlichen Anordnung zutage, die in einen luftigen Raum mündete, der groß war ohne falsche Größe. Die Zusammenstellung war undogmatisch und ohne Chronologie, was bei Fischer be-

rechtig ist; sie zog neben den Originalen auch Photos und Diapositive sowie auch kleine Modelle zu, an denen man sich eine Vorstellung von den vielen Wandgemälden Hans Fischers machen konnte, mit denen er – sie befinden sich vor allem in Schulen – vielerlei Anregung auf die junge und jüngste Generation austreute. Im Ganzen waltete eine wohlthuende optische Proportionierung, was angesichts des aus vielen gleichförmigen Formaten mit nur wenigen Akzenten von großen Bildern und Bildfolgen bestehenden Materials gewiß nicht leicht gewesen ist.

Fischers Œuvre ist in einem seltenen Maß homogen und reich zugleich. Eine unaufhörlich wirkende Vorstellungskraft ist am Werk, ein Suchen und Finden dessen, was hinter der Phantasie und der Sichtbarkeit steckt. So kommt es, daß die Ausstellung, die über vierhundert Katalognummern zählte, bei aller Homogenität im Ganzen nie monoton wirkte. Immer wieder setzte der Betrachter neu an, wie Hans Fischer selbst immer wieder neu angesetzt hat.

Diese Lebendigkeit ist um so erstaunlicher, als Fischers Themenwelt und die Mittel seiner künstlerischen Sprache begrenzt, eng umfriedet gewesen sind. Wie rasch hätten einer anderen Natur die Gefahren des Provinziellen und beschränkt Skurrilen gedroht! Hans Fischer war davon frei, trotz Begrenzung, trotz offenkundigem Regionalismus, durch den seine künstlerische Welt bestimmt ist. So ist man ständig berührt, gefesselt, erfreut und erheitert – aber auch betroffen. Die Ursachen sind klar – und lehrreich. Fischer ist immer völlig unmodisch gewesen. Er kannte die Kunst seiner Zeit, er hat genau hingeschaut, er hat sich auseinandergesetzt, ließ sich durch nichts verföhren als durch seine eigene Natur, zu der er bereichert zurückkehrte. Daher die unbedingte Glaubhaftigkeit seiner Kunstäußerungen. Sodann: die Beherrschung der künstlerischen Mittel – die Fähigkeit, mit Strich und Farbe genau das zu sagen, was ihn bewegte, die ständige Belegung des Striches und der Respekt, mit dem er ihn zog, ein Verwandter eines Urs Graf, eines Toepffer, eines Meyer-Amden (der sein Lehrer war) – führte zur Eindeutigkeit seiner Aussage. Endlich der Einfall: die Beobachtung geht in Phantasie über, in freie, abstrakte Gebiete, rasch jedoch wieder in den ihm von seiner Natur zugewiesenen Bereich zurückkehrend. Der Betrachter macht diese Reise mit dem Künstler zusammen und kehrt ebenso entzückt wie er selbst mit ihm zurück. Ein seltener Fall wirklicher Geschlossenheit.

Wohl regional gebunden – und vom Typus Klee oder Picasso deutlich abge-

hoben, eher einem Kubin zugewandt, den er aber an zeichnerischer Ausdruckskraft übertrifft – an das, was man Schweizer Volksgut nennt, an seltsamen, mit Bäuerlichem und Magischem zusammenhängenden Brauch und Traum, aber auch, ganz allgemein, an die Region des Märchens mit all seiner unsentimentalen Direktheit, so wie er eine Reihe von Märchen illustriert und ihnen, wie es auf diesem Feld gebührt, eigene, neue Züge beigefügt hat. Bereichert er selbst, bereichert auch das Märchen. Innerhalb dieser Bindungen erreicht Hans Fischer, der sich, doppeldeutig, «fis» nannte – Signaturabkürzung und zugleich die Ausweichung vom alltäglichen Ton f in die geheimnisvolle chromatische Region des von f im Halbtonschritt erreichbaren Tones fis – volles künstlerisches und moralisches Erfüllsein.

Und um mit einem praktischen Vorschlag zu schließen: Fischer hat für das Transit- und Abflugrestaurant des Flughafens Kloten ein Wandbild geschaffen, das schweizerisch, wirklich künstlerisch und ganz Hans Fischer ist. In der Ausstellung erwies das Bild, mehr ein Paravent, seine hohe Qualität. Man hat es entfernt und durch ein banales Panorama der Schweiz ersetzt. Man muß es unbedingt an irgendeiner betonten Stelle des Flughafens wieder aufstellen, denn die Durchreisenden, unter denen sich viele geistig hochstehende Menschen befinden, sollten nicht nur schweizerische Produkte der Industrie und des Luxus, nicht nur Souvenirkitsch sehen; für viele könnte das Bild Hans Fischers als ein typisch schweizerisches geistiges Produkt erscheinen, von dem aus Verständnis und Liebe zur Schweiz mindestens ebenso hervorgebracht werden können wie durch die Erzeugnisse der von uns gleichwohl hochgeschätzten, formal allerdings nicht immer befriedigenden Industrie.

H.C.

Der Zeichenunterricht an den Zürcher Primarschulen

Pestalozzianum

29. April bis 1. August

In thematischer Folge zeigt die von H. Eß, Zeichenlehrer am kantonalzürcherischen Oberseminar, aufgebaute Ausstellung Arbeiten aus ersten bis sechsten Primarklassen im Kanton Zürich und bietet damit einen umfassenden Einblick in den Zeichenunterricht auf der Unter- und Mittelstufe. Die Zürcher Elementar- und Reallehrerkonferenz übernahm das Patronat über die außerordentlich aufschlußreiche und anregende Schau. Diese wird ergänzt durch vier Frei-

zeitwerkstätten im Neubausaal, wo Primarlehrer R. Brigati jeweils am Mittwoch- und Samstagnachmittag Schülergruppen beim Malen, Drucken und Kleben an der Arbeit zeigt. Besonders dankenswert ist die Herausgabe der im Verlag des Pestalozzianums erschienenen Begleitschrift «Gedanken zum Zeichenunterricht», von welcher H. Wymann als Leiter des Pestalozzianums im Vorwort sagt, sie solle durch ihre sechs Beiträge die tiefen inneren Werte, die dem Schulzeichnen eigen sind, in Erinnerung rufen und die Erfahrungen von Fachleuten über Führung und Aufbau des Zeichenunterrichts den Lehrern aller Schulstufen bekanntgeben.

Eine große Zahl gutgewählter, in zusammenhängenden Reihen vorgeführter Bildbeispiele begleitet je zwei Studien von Hans Eß und Dr. Mark Buchmann, den Text von A. Surber und die Vergleiche von Jakob Weidmann über Kinderzeichnungen aus verschiedenen Ländern.

E. Br.

Otto Baumberger

Auswahl 1945 bis 1959

Graphische Sammlung der ETH

6. bis 27. Mai

Otto Baumberger hat der schweizerischen Plakatkunst kurz vor und während dem ersten Weltkrieg die stärksten Impulse gegeben. Mit den Kunstanstalten Gebrüder Fretz AG und J. E. Wolfensberger in Zürich schuf er eine Reihe von Künstlerplakaten, die weit über unsere Grenzen hinaus wegweisend waren und von denen einzelne, nach drei Dezennien nachgedruckt, noch heute unsere Plakawände zieren und nichts von ihrer Werbekraft eingebüßt haben. Eine immer prägnante Wachheit des Geistes, in Verbindung mit einer künstlerischen Begabung, die hohes handwerkliches Können als Selbstverständlichkeit voraussetzte, ließen ihn immer Lösungen finden, die dem geforderten Werbezweck entsprachen und dabei auch hohen ästhetischen Anforderungen genügten.

Auf diese Bedeutung Baumbergers muß hingewiesen werden. Ebenso sehr aber darf auch an den Maler und Bühnenbildner erinnert werden, der wesentlich zu einer schweizerischen Variante des Expressionismus mit Pauli, Epper, Morach und anderen beitrug, denn die zu seinem 70. Geburtstag am 6. Mai in der Graphischen Sammlung der ETH mit einer Einführung von Prof. Linus Birchler eröffnete Ausstellung beschränkt sich auf die Illustrationen und einige abstrakte Arbeiten der letzten Jahre.

Baumberger ist der einzige zürcherische Künstler seiner Generation, der sich der

Abstraktion zuwandte. Er hat sich darin eine eigene rhythmische Formenwelt geschaffen, die sich neben ähnlichen Experimenten durchaus sehen lassen darf. Im Zentrum seines Schaffens der letzten Jahre stehen jedoch seine großen Illustrationsfolgen zur «Divina Commedia», zu Grimmelshausens «Simplicius Simplicissimus», zu «Don Quijote» und zur «Odyssee». In diesen Illustrationen offenbart sich vor allem ein intelligenter Leser und Künstler, der sich in die großen Schriftwerke der Weltliteratur vertieft und sie, mit einem bald lächelnden, bald bitteren oder melancholischen Seitenblick auf unsere Epoche, zu neuer Anschauung bringt. Auch hier, wie in seinem ganzen vielseitigen Werk, überrascht die Vielfalt seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Während die Aquarelle zur «Divina Commedia» sich der Dichtung gemäß im Religiösen und Übersinnlichen bewegen, gelingt es Baumberger, mit gleicher Meisterschaft sinnfreudige Rüpelszenen bei Grimmelshausen zu illustrieren. Zwischen diesen beiden Welten stehen die Illustrationen zur «Odyssee», die etwas von klassizistischer Getragenheit, Erdnähe und fernen Mythen der Götterwelt vereinigen. Zusammenfassend hat man den Eindruck, daß hier ein Künstler nach den großen Zusammenhängen und gültigen Erkenntnissen strebt, wozu ihm seine künstlerische Begabung und seine Vorstellungskraft zu dienen haben; ein Mensch, dem in gleicher Weise die Kraft der Meditation als Weg in die Introversion wie die sinnfreudige Hingabe an die Buntheit des Lebens eigen sind. Fast scheint es, als ob Otto Baumberger aus dieser steten Spannung von Introversion und Extraversion, ähnlich wie Hermann Hesse, die Vision einer möglichen menschlichen Harmonie durch ein langes Leben zu erarbeiten versuche. kn.

Walter Binder – Heiri Steiner

Galerie Läubli

23. Mai bis 13. Juni

Eine Ausstellung, die zwei konträre Künstlerpersönlichkeiten nebeneinanderstellte, Steiner, der als Zeichner ein expressiver Impressionist ist, und Binder, der sich in formal einfachen, konkreten Zeichen ausspricht.

Binder gehört zu den Stillen im Land, zu den Beharrlichen, die langsam, bedächtig ihren Weg verfolgen, den kein Feuerwerk schmackhaft macht, der aber um so überzeugender ist. Was diesmal an Arbeiten gezeigt wurde, führte ausgezeichnet in das Wesen Binders und seiner künstlerischen Absichten ein. Eine zarte und zugleich klare Natur wird sichtbar.

Und künstlerische Logik, die sich in Binders Weg zum Konkreten erweist. Ein sehr persönlicher Weg, der zugleich bescheiden ist. Zwei Dinge stehen vor Binders Gesicht: die Natur und die einfache, konkrete Form. Eine Reihe von Naturstudien, vereinfacht und doch von wesentlicher Realistik, gab eine Vorstellung der einen Quelle: in der Natur die Form in Verbindung mit dem Bewegten, dem Dynamischen zu sehen. Der Umsetzungsprozeß in konkrete Form vollzieht sich nicht durch Verwandlung des Naturbildes, sondern durch Konfrontation. Die Relation besteht im Auswirken lassen analoger Formbeziehungen.

Der Holzschnitt ist das eigentliche Instrument der Kunstsprache Binders. Es spiegelt sich die fruchtbare Ruhe einer langjährigen Auseinandersetzung, die in den jüngsten Arbeiten im Vergleich zu Früherem zu Belebung und Differenzierung führt. Auch wenn Materialstrukturen einbezogen werden, bleiben die Flächen im Ganzen homogen, und die Formzeichen gelangen zur Eindeutigkeit der Aussage. Bei den Holzschnitten stärker als bei den Bildern oder Reliefs, denen die Entspannung und Gelassenheit noch abgeht, mit der sich Binder in den graphischen Blättern so überzeugend ausdrückt.

Er ist nicht der Mann der Trompetenstöße, aber er gehört zu jenen, die wirklich etwas zu sagen haben und denen man sich gerne anvertraut.

Von Steiner sah man eine Reihe von Pinselzeichnungen, die auf Zinkplatten laviert wurden. Ein Teil davon erscheint in einer Mappe des Verlages Felix Brunner, Zürich. Die Zinklavis-Technik ist höchst verletzlich. So sehr sie die Spontaneität der Pinselzeichnung wiederzugeben vermag, so oft steht sie in Gefahr, durch eine minimale Differenz flau zu wirken. Thematisch sind Steiners Blätter Reminiszenzen an die eindrucksvolle Aufführung von Gershwins Oper «Porgy und Bess» durch ein Ensemble von Negern. Die unvergeßliche Expression der Geste dieser prachtvollen Negersänger wird von Steiner mit adäquater Ausdruckskraft anschaulich gemacht; die Linie Corinth-Kokoschka lebt in persönlicher Ausprägung fort. H.C.

Jean Georg Gisiger – Peter Knapp

Galerie Palette

9. Mai bis 2. Juni

Seit einigen Jahren kann man in der «Palette» den künstlerischen Weg Gisigers – Jahrgang 1919, in Basel geboren, in Epalinges-sur-Lausanne schaffend – verfolgen. Wieder ist ausschließlich Eisen das Material, dessen sich der Pla-

stiker bedient. Die Formsprache, die alles Blendwerk und jede Virtuosität meidet, hat an Bestimmtheit und Klarheit der Disposition der Elemente gewonnen. Die Probleme waagrecht liegender Gebilde beschäftigen den Künstler in jüngster Zeit vor allem. Es gelingen originale Lösungen von ineinandergreifenden Formteilen, die das Gleitende von Kufen besitzen. Raum und Volumen spielen überzeugend zusammen; man empfindet musikalische Spannungen, die übrigens in einigen Fällen stimmgabelartig tönend real werden. Hier geistert eine besondere Art des Künstlerischen.

Neben den horizontalen Gebilden repräsentierten eine Reihe von kleineren – wiewohl für große Formate konzipierten – aufrechten Skulpturen die Typen der abstrahierten Gliederfigur und der Flächenkonfrontation. Hier sind die Lösungen weniger bestimmt und glücklich als bei den Horizontalplastiken. Das Spirituelle, durch das die Plastik in besonderem Maß belebt wird, tritt weniger hervor. Mag sein, daß eine gewisse Dumpfheit mit der Dürstlichkeit des Materials zusammenhängt, die einen Künstler mit der Zeit bedrängen mag. Mag sein, daß die Entwürfe noch Stadien vor der endgültigen Lösung sind. Vielleicht handelt es sich auch um ein allgemeines Problem der Eisenplastik, die ja bei ihrem ersten Hervortreten, bei den Arbeiten von Gonzales sehr vielgliedrig und aufgelockert gewesen ist. Die Ausstellung Gisigers, der übrigens in den letzten Jahren eine Reihe von großformatigen Plastiken im Zusammenhang mit Architektur verwirklicht hat, wird durch vier gute und wirkungsvolle Arbeiten ergänzt, die in den Rahmen der Zürcher Gartenbau-Ausstellung (G/59) eingefügt worden sind.

Auch Peter Knapp – Zürcher des Jahrganges 1931 – ist in der Galerie Palette kein Unbekannter. Im Jahr 1957 fiel er in einer Ausstellung durch informelle Bilder von geheimer Eleganz auf. In gewissem Maß bedient sich Knapp auch in seinen neuen Arbeiten einer spinnwebartigen Maltechnik. Aber im Gegensatz zum Schwarz und Weiß der früheren Bilder erscheint jetzt die Farbskala erweitert. Nicht im Sinne von eigentlicher Farbigkeit, sondern durch Anwendung von Farbgruppen, die kompositionelle Funktionen erfüllen. Eine ausgesprochene Fähigkeit im Bildaufbau tritt hierbei zutage, die durch die Beibehaltung bestimmter technischer Mittel des tachistischen Farbauftrages zu sehr origineller Bildwirkung gelangt. Nichts von Automatismus oder spontanem «Bildwerfen», sondern Aufbau auf Grund künstlerischer Überlegung, die mit der Fähigkeit spontaner Verwirklichung Hand in Hand geht. So kommt eine Vertiefung des

Bildlichen zustande, von der aus der Maler Wesentliches mitzuteilen hat: Wesentliches über Farb- und Formbeziehungen, Wesentliches in bezug auf den Hintergrund der bildlichen Vision, in der eine erstaunliche Phantasiewelt hervortritt.

Nach diesen neuen Proben erscheint Peter Knapp als einer der interessantesten unter den jungen Schweizer Malern, dessen weiterer Entwicklung wir mit Spannung entgegensehen. H.C.

Endre Nemes

Galerie Charles Lienhard

11. Mai bis 20. Juni

Lienhard führte mit dieser recht umfangreichen Ausstellung einen in der Schweiz bisher unbekannten Maler ein, der als junger Mensch schon in Prag und später in Finnland und Schweden eine bedeutende künstlerische Rolle gespielt hat und spielt. Nemes ist 1909 in Ungarn geboren, hat in Prag von 1930 an studiert und gearbeitet; 1938 ging er als Lehrer nach Helsinki und gelangte dann 1940 nach kurzem Aufenthalt in Oslo nach Schweden, wo er 1947 bis 1955 als Direktor der Kunstschule der Stadt Göteborg wirkte. Vor nicht allzu langer Zeit hat er sich ungenständlicher Darstellung zugewendet.

Diese Phase des Malers war in der Zürcher Ausstellung zu sehen; ihr frühestes Bild stammte aus dem Jahr 1955, die Großzahl aus allerjüngster Zeit. Unser Eindruck war der, daß die kleinen Formate bedeutende, zusammenfassende kompositionelle Fähigkeiten zeigen; auch die Farbkombinationen sind organisch belebt, und das Farbmateriale ist mit natürlichem, kräftigem Gefühl manipuliert. Die großen Formate wirken dagegen hart, und im Zusammenhang der Bildteile scheint das belebende Element zu fehlen, das für das Kunstwerk entscheidend ist. Die Formvorstellung ist eigen, aber auch hier mangelt es – wenigstens zunächst noch – an eigentlicher Überzeugungskraft.

Es ist schwer, in solchen Fällen ein Fazit zu ziehen. Die Reaktion bleibt auf den momentanen Eindruck beschränkt, der natürlich wichtig (und für manchen Sammler zum Beispiel ausschlaggebend) ist. Aber das Kunstwerk ist ja nicht allein das Ergebnis einer zeitlich abgemessenen psychischen und vitalen Situation; es ist mit dem Ganzen einer künstlerischen Entwicklung verbunden. Der Blick auf sie fehlt uns hier; also müssen wir stocken – nicht aus Sorge vor allfälliger Irrtum. Ein ausführlicher Aufsatz Hodins im opulenten Katalog hilft uns wenig. Hodin schätzt den Künstler hoch ein; er

ist es, der uns mitteilt, daß der Übergang zum Ungegenständlichen sich erst vor kurzem vollzog. Schade, daß man nicht wenigstens im Katalog Werke früherer Phasen gezeigt hat. Auf jeden Fall: will man einen Unbekannten einführen, der dreißig Jahre des Schaffens hinter sich hat, so ist es angezeigt, wenigstens mit einigen Beispielen mehr oder weniger die ganze Gestalt zu zeigen. Nicht aus historischen Gründen, sondern aus Gründen der Wesensforschung, die die Grundlage des kritischen Urteils darstellt. H.C.

Rom

II Settecento a Roma

Palazzo delle Esposizioni

19. März bis 31. Mai

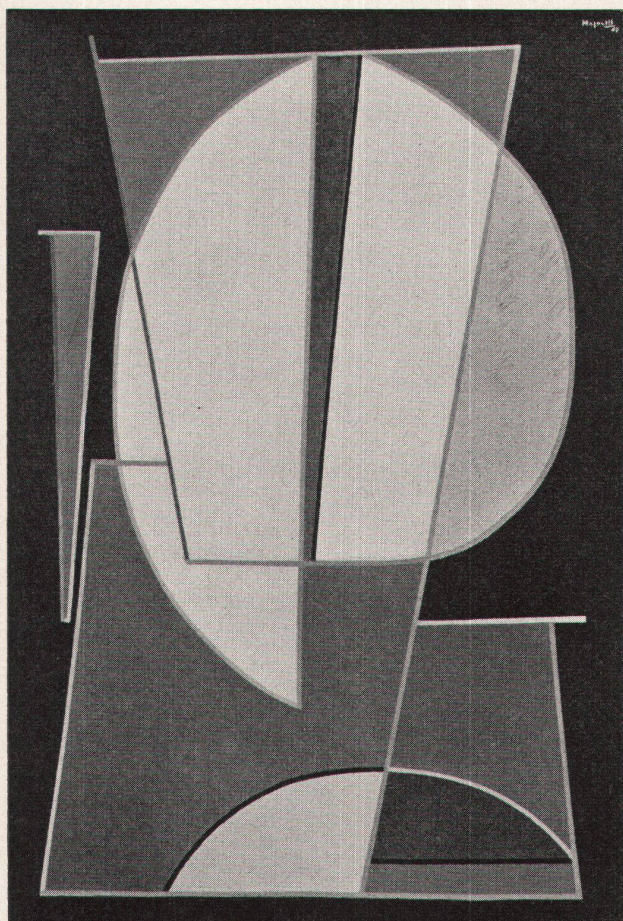
Diese Monsterschau von 2656 Katalognummern, veranstaltet von den «Amici dei Musei di Roma», nahm die Tradition der vom Istituto di Studi Romani 1930 und 1932 veranstalteten Ausstellungen der Roma seicentesca und der Roma nell'Ottocento auf und suchte wie diese, das römische Leben eines Jahrhunderts in allen seinen künstlerischen, geistigen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Manifestationen zu veranschaulichen. Tourismus, Architektur, Topographie, Urbanistik, Literatur, Musik, Theater, Feste, Kunstgewerbe, Archäologie, Sammlungswesen, Wirtschaft, Wissenschaft und Technik, Publizistik waren die Sektionen neben der eigentlichen Kunstabteilung. Diese forderte vielleicht zum Vergleich mit der Münchner Europarats-Ausstellung des 18. Jahrhunderts heraus – den zu ziehen jedoch unbillig wäre: die Beschränkung auf in Rom entstandene Kunstwerke konnte natürlich nicht zu einer so glanzvollen Schau gleichmäßig hoher Qualität führen. Dafür ist die internationale Kunstentwicklung in Rom im Geburtsjahrhundert des Klassizismus von höchstem Interesse, und viel wenig Bekanntes kam hier zur Geltung.

Am Anfang stand naturgemäß Carlo Maratta und sein Kreis, dem unter anderen der Maler B. Luti und der Bildhauer C. Rusconi angehören – Maratta, letzte große Gestalt des römischen Barocks, der sich als Erbe der von den Caracci und Domenichino fortgeführten Tradition Raffaels fühlte und insofern auf das Kommende vorausdeutete, als er dem wogenden, überladen-dekorativen Hochbarock eines Gaulli seine doch viel maßvollere, typisierende Form entgegensetzte.

Ein wirkliches Rokoko ist – wie die ausgestellten römischen Bilder Bouchers

deutlich machten – aus der national-römischen Malerei nicht erwachsen; dem standen die monumentale Vergangenheit wie auch die klerikal bestimmte Atmosphäre Roms entgegen. Wohl aber ist in Malern wie Trevisani, S. Conca, M. Rocca eine Wendung zum Graziösgelockerten, Verfeinerten zu beobachten, spürbar gerade in einem Bild wie des Erstgenannten großformatiger Geburt Christi (Bolsena), die doch in den Dimensionen und dem schwungvollen Aufbau am barocken Erbe festhält. Feine Akzentverschiebungen, keine jähen Stilwechsel sind überhaupt kennzeichnend für die Entwicklung der römischen Malerei dieses Jahrhunderts. Gewandeltem Empfinden entspringt zweifellos auch die Kunst Panninis, die in den zarten, silbrigen Kabinettstücken mythologisch belebter Landschaft A. Locatellis eine mitbestimmende Vorstufe hat. Pannini, hier hervorragend repräsentiert, ist ein Meister: in seinen Ruinenbildern, Phantasiearchitekturen oder freien Montagen römischer Altertümer werden Bauten, Landschaft und Staffage zur lichtdurchflossenen Einheit. Von ihm führt ein gerader Weg zur Landschaftsmalerei der in Rom schaffenden Franzosen, C.-J. Vernet und Hubert Robert, von welch letzterem unter anderem zwei wunderbare, von traumhafter Stimmung erfüllte dekorative Panneaus auffielen. Rokokohaft, wenn man so will, ist die Karikaturistik P.L. Ghezis, dessen etwas gleichförmige Spottbilder auf Notabilitäten und Touristen die Abteilungen mit Plänen und Druckwerk auflockerten.

Als Meister des Übergangs traten Marco Benefial und Pierre Subleyras schärfer hervor; ersterer, ein problematischer, von Unglück und Mißgunst viel heimgesuchter Künstler, hat eine gewisse Bedeutung, weil er der gefälligen Manier des Trevisani-Kreises entschiedenere Naturalistik entgegenstellte (Tod der heiligen Margherita da Cortona); Subleyras, ein in Rom verwurzelter Franzose, ist ein Maler von äußerster Zucht, Zurückhaltung und Noblesse, gleichsam ein im 18. Jahrhundert in Rom wirkender Philippe de Champaigne. Pompeo Batoni erwies sich, mit dreißig Bildern hervorgehoben, als beherrschende Gestalt: soweit der Klassizismus für ein der römischen Tradition verhaftetes Empfinden annehmbar war, hat er die Wendung vollzogen. Mengs wirkte neben ihm denn doch deutschschulmeisterhaft; erst J.-L. David, von dem neben der kleinen Pariser Skizze zu den Horatiern das monumentale Reiterporträt des Grafen Potocki zu sehen war, sollte die neue Form finden, die das von Mengs und Winckelmann vertretene Theorem der unbedingten Vorbildlichkeit der Antike in künstlerische Wirklichkeit überführte.



1

1 Alberto Magnelli, Composition. Salon de Mai 1959, Paris

2 Pablo Picasso, La Chèvre. Salon de Mai 1959, Paris

Jene Vorbildlichkeit der Antike fand verschiedenartige Auslegungen: in den riesigen Mythologien des gelehrten Engländer Gavin Hamilton erzeugte sie

glatten Kitsch, flau Idealität bei A. Kauffmann und B. West; von Canova, dessen Größe die Ausstellung kaum hinreichend deutlich machte, waren, neben Bozzetti, seltsam süßliche, erotisch befangene frühe Malereien (Imitationen pompejanischer Fresken?) zu sehen, von Reynolds' römischer Produktion das gewittergraue lebensgroße Bildnis des «Commodore» Keppel, Beispiel für seinen Typus des heroisierten Porträts über gleichbleibender Grundstellung des Apollo Belvedere. Die romantisch-subjektive Auslegung des antiken Vorbilds entsteht – von Piranesi, dem eine musterhafte Separatschau eingeräumt war, abgesehen – im Kreis um Füßli, der von 1770 bis 1778 in Rom war. Freilich hatte man sich Romneys großartige römische Zeichnungen sowie den bedeutenden schwedischen Bildhauer Sergel entgehen lassen; doch von Abildgaard bis Flaxman wurde die stilbildende Kraft des «wild Swiss» – mit Seitenblick auf seinen italienischen «Bruder» Felipe Giani – überzeugend deutlich. Wertvolle Beispiele englischer Landschaftsmalerei in Rom (Cozens, Wilson, Wright) empfand man als wohlthuendes Gegengewicht zu solcher Phantasieentfesselung.

G. Sch.

Pariser Kunstchronik

Im Musée d'Art Moderne wurde der 15. Salon de Mai eröffnet. Diese Schau bleibt weiterhin der eigentliche Salon der Avantgarde. Das Ausstellungskomitee, das ausschließlich aus Künstlern zusammengesetzt ist, hat es verstanden, rechtzeitig die jüngsten Strömungen der modernen Kunst mit einzubeziehen, und hat es vermieden, den Kreis mit den Künstlern abzuschließen, die in den ersten Nachkriegsjahren ins Blickfeld traten. Die Generation, die heute zwischen Dreißig und Vierzig steht, hat hier ihren Platz eingenommen und dazu beigetra-

gen, daß die figürliche Malerei immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Immerhin setzt sich dieser Salon – im Gegensatz zu dem prinzipiell der Abstraktion verschriebenen «Salon des Réalités Nouvelles» – dafür ein, daß alle fortschrittlichen Tendenzen vertreten sein sollen.

So bekommt man hier ein Panorama des modernen Kunstschaffens zu sehen, wie es kaum einer zweiten Pariser Veranstaltung in so knapper Darstellung gelingt. Das Hängen der Bilder wurde dieses Jahr mit besonderer Sorgfalt besorgt. An den schlecht unterhaltenen Sälen des Museums kann leider auch dieser Salon nichts ändern, besitzt er doch nur gerade das Recht auszustellen – gleich allen anderen öffentlich anerkannten Salons – und kann er im übrigen nicht auf die geringsten staatlichen oder städtischen Subventionen rechnen. So ist auch die internationale Beteiligung – die von der Leitung des Salons sehr gewünscht würde – fast nur dann möglich, wenn die ausländischen Künstler oder Künstlergruppen den Transport der Werke selbst bestreiten. Immer aber wird die Beteiligung an diesem Salon durch eine an den Künstler persönlich gerichtete Einladung entschieden. Es darf als ein glückliches und seltenes Geschehen betrachtet werden, daß eine von einem Dutzend französischer Künstler jährlich neu getroffene Selektion Weltruf erhielt.

Im ersten Saal fand man die Klassiker der abstrakten Malerei, darunter Magnelli und Herbin. Darauf folgten zwei Säle der figürlichen oder dem Figürlichen verpflichtet gebliebenen Malerei, worunter Werke von Picasso und Villon und ein sehr bedeutendes großformatiges Bild von Pignon, «Coqs au combat». Auf den gegenüberstehenden Wänden der selben Säle waren Hartung, Schneider, Poliakoff, Soulage, Prassinis, Rebeyrolle, Riopelle, Vieira da Silva, Manessier, Music und andere gehängt, während die jüngere Generation sich mit Absicht in separaten Räumen manifestierte und nur gerade über Hayter und Bryn den Kontakt mit ihren Vorgängern aufnahm. Besonders zu bemerken waren hier Alechinsky und Gillet. Die Surrealisten traten vollständig isoliert auf. Max Ernst, Matta und Wilfredo Lam stachen hier hervor.

Die Bildhauer, die alljährlich den schönsten Saal erhalten, kamen mit dem Platz nicht ganz aus. Der bedeutende Zuwachs der jüngeren Generation erhöhte die Ausstellerezahl, so daß der Saal nicht einheitlich gestaltet werden konnte. Zu bemerken waren Arp, Adam, Etienne-Martin, Robert Müller, César, Zwobada, Szabo und unter den jüngeren Bildhauern Hiquily, Ipousteguy, Delahaye und



2

Aarau	Kunsthau	Eröffnungsausstellung der Sammlung Schweizer Kunst vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart	14. Juni – Herbst
Ascona	La Cittadella	James Guitet	11 luglio – 31 luglio
Basel	Kunsthalle	Deutsche Künstler der Gegenwart	11. Juni – 12. Juli
	Museum für Völkerkunde	Magischer Haus- und Stallschutz	1. April – 15. September
	Galerie Beyeler	Les Fauves	20. Juni – 30. August
Bern	Kunstmuseum	Zenga. Japanische Tuschkmalerei 16. bis 19. Jahrhundert	4. Juni – Ende Juli
	Kunsthalle	Oskar Schlemmer Henri Matisse	20. Juni – 19. Juli 25. Juli – 20. September
Biel	Galerie Socrate	Louis Kauffmann	13. Juni – 5. September
Chur	Kunsthau	Augusto Giacometti	28. Juni – 13. September
Fribourg	Université	La jeune peinture espagnole	5 juillet – 9 août
	Musée d'Art et d'Histoire	Marcello (1836–1879)	26 juillet – 13 septembre
Genève	Athénée	André Derain	16 juillet – 6 octobre
Heiden	Kursaal-Galerie	Georg Bretscher – Heinz Keller – Walter Kerker Arnold Kübler – Emil Schmid	13. Juni – 22. Juli 25. Juli – 19. August
Hergiswil	Galerie Belvedere	Ernst Baumann Paul Basilius Barth – Andres Barth un.	20. Juni – 17. Juli 18. Juli – 21. August
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Gottfried Kunz	13. Juni – 17. Juli
Lausanne	Galerie L'Entracte	A. Figini Henri Ginot	27 juin – 24 juillet 25 juillet – 29 août
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Werdin	27 juin – 15 juillet
Lenzburg	Schloß	Gotische Plastik des Aargaus	22. Juni – 15. Oktober
Rapperswil	Galerie 58	Lothar Schall	12. Juli – 6. August
Rheinfelden	Kurbrunnen	Lily Hecker – Irma Leuenberger – Hilde Mala Reiwald	5. Juli – 6. August
Rorschach	Heimatismuseum	Bilder vom Bodensee	5. Juli – 9. August
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Die europäischen Fauves	4. Juli – 13. September
Thun	Kunstsammlung	Zehn Jahre Kunstsammlung der Stadt Thun	28. Juni – 9. August
	Galerie Aarequai	Bernische Künstler im Atelier, photographiert von Mario Tschabold	3. Juli – 5. August
Winterthur	Galerie ABC	Internationale Graphik	6. Juli – 29. August
Zürich	Kunsthau	Henri Matisse. Plastiken	14. Juli – 12. August
	Kunstgewerbemuseum	Meister der Plakatkunst	31. Mai – 19. Juli
	Stadthaus	Stadtplanung und Wohnungsbau	7. Juli – 8. August
	Graphische Sammlung ETH	Picasso. Lithographien 1919–1959	20. Juni – 23. August
	Pestalozzianum	Der Zeichenunterricht an den Zürcher Primarschulen	2. Mai – 1. August
	Galerie Beno	Willy Behrndt	24. Juni – 14. Juli
	Galerie Suzanne Bollag	Sonja Delaunay	4. Juli – 3. August
	Galerie Lienhard	Lynn Chadwick	6. Juli – 31. Juli
	Galerie Neumarkt 17	Bruno und Sina Soraccrepa	18. Juni – 18. Juli
	Galerie Wenger	Hommage à Marcel Duchamp	15. Juni – 15. Juli
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



3

D'Haese. Auch der japanische Blumenkünstler und Plastiker Teshigahara, der gleichzeitig bei Stadler ausstellte, war mit einer mit Metall verkleideten Holzskulptur vertreten.

Nach einem ziemlich flauen Galeriebetrieb während der Wintermonate begann anfangs Mai die gewohnte Ausstellungsflut. Die Picasso-Ausstellung bei Louise Leiris war brillanter denn je, doch im Vergleich mit der Guernica-Epoche auch äußerlicher. Die gespannte Komplexität trat hier hinter einem aus dem Ärmel geschüttelten Farbenreichtum zurück.

3

Roger-Edgar Gillet, Peinture. Salon de Mai 1959, Paris

4

Brassaï, Les Roseaux. Photographisches Paneau (2,8 : 7 Meter) in der 7. Etage des Unesco-Gebäudes in Paris. Photo: Brassaï, Paris

Die ganze Ausstellung spielte mit dem Thema «Les Ménines de Velasquez» in den überraschendsten Variationen.

Ein ganz außerordentliches Ereignis war die Ausstellung «L'Œuvre Gravé de Jacques Villon» in der Bibliothèque Nationale. Die ersten Radierungen Villons stammen aus dem Jahre 1891. Dann folgten die Arbeiten der Jahrhundertwende, in denen man das Moulin Rouge und Toulouse-Lautrec gegenwärtig spürt. Von 1907 an beginnt Villons kubistisch orientierte Epoche, die seinem ganzen späteren Lebenswerk die Richtung gibt. In den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg machte Villon eine Periode streng abstrakter Experimente durch, an die er ganz neuerdings wieder anknüpft. Villon, der 84jährige, war an der Vernissage gegenwärtig und hatte, trotz einiger Zeichen von Ermüdung, nichts von seiner lebensfreudigen Bonhomie verloren.

Die Ausstellung von César in der Galerie Claude Bernard zeigte diesen jungen Bildhauer aus Marseille in voller Form. Man hätte vor einigen Jahren Bedenken haben können, daß César sich im Spielerischen verliere. Seine neue Ausstellung zeugt aber nicht nur von seiner großen Beherrschung des Handwerklichen, sondern überrascht durch eine meisterhafte gebändigte Nervosität der Formerfindung.

Die Galerie Facchetti war in den letzten zehn Jahren ein einzigartiges Versuchspodium. Facchetti machte sehr oft als Erster Einzelausstellungen der fünfzehn Maler und Bildhauer, die er heute in seiner Ausstellung «Dix ans d'Activité» je mit einem großformatigen Hauptwerk präsentiert; nämlich Fautrier, Michaud, Dubuffet, Riopelle, Mathieu, Pollock, Bryen, Wols, Laubiès, Sam Francis, Gilioli, Stahly, Kemeny, Sima und Laster. Die bei dieser Gelegenheit vergrößerte und neu eingerichtete Galerie wurde von dem Schweizer Innenarchitekten Ubaldo Klug in sauberer Konsequenz gestaltet.

Weitere Ausstellungen waren: Lansky in der Galerie Cazenave, Dubuffet bei Daniel Cordier, Poliakov im «Foyer des Artistes», Rebeyrolle in der Galerie Creuzevault, Atlan in der Galerie Bing, der Surrealist Herold in der Galerie «La Cour d'Ingres», Coutaud in der Galerie David et Garnier, Despierre in der Galerie Marcel Guiot, Zeichnungen und Originallithos von Aristide Maillol in der Galerie des Peintres-Graveurs, die mit interessanten Dokumenten belegte Ausstellung Marcel Duchamp in der Librairie La Hune (bei Gelegenheit des Erscheinens des Buches von Robert Lebel über Duchamp). Von bedeutender Qualität



4

war die Ausstellung Kandinsky und Klee in der Galerie Berggruen. Bei Durand-Ruel war eine Ausstellung von 64 Bildern, Aquarellen, Lithos und Zeichnungen von Emile Bernard aus den Jahren 1885 bis 1893 zu sehen. Man kann heute feststellen, wie stark dieser Maler auf Gauguin gewirkt haben mußte, obwohl Gauguin nach einem gemeinsamen Aufenthalt in Pont-Aven in Gegensatz zu ihm geriet und bestritt, irgend etwas seinem ehemaligen Freunde schuldig zu sein.

Abschließend sei auch der Salon de la Jeune Sculpture erwähnt, der in seiner verhältnismäßig guten Aufteilung in den Gärten des Musée Rodin starke qualitative Ungleichheiten aufweist. Mit seiner «Demeure N° 2» zeigt Etienne-Martin hier sowie mit seiner Plastik «Hommage à Bernin» im Salon de Mai eine seiner bedeutendsten Plastiken. F. Stahly

Bücher

Alberto Giacometti

Schriften, Fotos, Zeichnungen

Herausgegeben von Ernst Scheidegger

132 Seiten mit vielen Photos und Zeichnungen

Sammlung Horizont

Die Arche, Zürich 1958. Fr. 9.80

Das im Arche-Verlag bei Peter Schifferli erschienene Buch über Alberto Giacometti gibt durch Ernst Scheideggers aktuelles photographisches Material lebendigen Einblick in die Pariser Arbeitsstätte und Lebensatmosphäre des Künstlers. Mit sicherem Griff weiß der Herausgeber uns visuell Wesentliches zu vermitteln. Als textliche Bereicherung bringt er neben einigen Gesprächen, die er in den letzten Jahren mit dem Künstler führte, wohl das interessanteste dokumentarische Material, das wir über diesen besitzen, das heißt jenen Brief an Pierre Matisse (New York) von 1947 mit Skizzen, biographischen Notizen und Betrachtungen, die Giacometti damals für einen Katalog einsandte. Auch poetische Schriften aus der surrealistischen und späteren Epoche sind eingefügt, die aus den heute selten gewordenen Hefen, «Le Surréalisme au Service de la Révolution» (1933), und der letzten Nummer des «Labyrinthe» von 1946 entnommen sind. Neben dem Photomaterial illustrieren Zeichnungen aus allen Epochen das Bändchen und zeigen die Vielschichtigkeit dieses künstlerischen Œuvres. Dieses anregende Photoalbum erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, die einer Monographie zu-

käme, sondern wirkt durch die gute Auswahl und Sensibilität der Aufnahmen, deren Eindrücklichkeit nur aus einer so direkten und spontanen Beziehung zu der Qualität des Werkes, dem Milieu des Künstlers und seiner Persönlichkeit entstehen konnte. C. G.-W.

Nell Walden

Bilder und Gedichte 1957

68 Seiten mit 8 farbigen Abbildungen.

Selbstverlag, Schinznach-Bad. Fr. 14.-

Wenn auch etwas verspätet, möchten wir auf das kleine, zum 70. Geburtstag Nell Waldens erschienene Buch hinweisen, das Lothar Schreyer und Hans Urech herausgegeben haben. Es enthält neben biographischen Lebensnotizen, aus denen hervorgeht, wie intensiv und von innen heraus Nell Walden mit den Ereignissen der Neuen Kunst verbunden ist, je einen Abschnitt über die Künstlerin als Malerin und als Dichterin sowie acht sehr gut geratene farbige Abbildungen nach Werken verschiedener Schaffenszeiten. Den Abbildungen sind jeweils interessante Bildbeschreibungen vorausgestellt, die in die kompositionelle Struktur und die Bildmeinung einführen. Die Bilder selbst geben eine Vorstellung der zarten und doch sehr bestimmten künstlerischen Aussage, die für Nell Walden zeit ihres Lebens charakteristisch gewesen ist. Eine starke Neigung zum Symbolischen tritt immer wieder hervor. Wie sehr sie in der Natur der Künstlerin beschlossen liegt, lassen die Gedichte erkennen, zum großen Teil lyrische Versionen jener künstlerischen Mentalität, die uns von Herwarth Waldens, Nells Gatten der kämpferischen Jahre, Zeitschrift «Der Sturm» bekannt ist. Sie sagen uns aber auch, daß Nell mehr ist als eine Begleitfigur des «Sturms», mehr als die Monographin dieses Phänomens der modernen Kunst und mehr als die Besitzerin einer heute leider zerstreuten Sammlung: eine künstlerisch produktive Natur von echter Sensibilität. H. C.

Hans Döllgast: Häuser-Zeichnen

112 Seiten mit 284 Abbildungen.

Otto Maier, Ravensburg 1957. Fr. 20.60

Mit «Häuser-Zeichnen» meint der Verfasser das, was man früher Skizzieren nannte, was Bauleute und Handwerker zur Erweiterung ihrer Berufkenntnisse und zur Schulung des Auges taten, mancher Laie aus bloßer Freude und jeder rechte Architekt aus beiden Gründen. Solche Zeichnungen konnten perspek-

tivisch genau sein oder Notizen von Grund- und Aufrissen mit einigen Maßzahlen oder mit wenigen Strichen festgehaltene momentane Eindrücke. Die Möglichkeiten bewegen sich etwa zwischen den genauen, aber nie pedantischen Reiseskizzen Schinkels und den sensiblen Impressionen Le Corbusiers. Hans Döllgast schreibt in seinem Text: «Wenn Generationen Horoskope hätten, dann träte unsere, die so viel filmt und nah- und fernsieht, das Recht auf eine optische Kultur. Das Experiment darauf sieht kläglich aus: von unseren Studenten kann keiner das tags zuvor gesehene Bühnenbild, die Szenerie aus einem Film, die Treppe abwärts, die er fünf Minuten vorher wach und leiblich wahrgenommen hat, skizzieren. Was man nicht zeichnet, hat man nicht gesehen. Was zeichnet man? Die Antwort Jacob Burckhardts an seinen Freund Alioth war stets: Situationen. Das heißt Anordnungen von Häusern zueinander, von Plätzen, Räumen, Treppen, in Bildern und auf Bühnen.»

Das ist ausgezeichnet formuliert, wie viele andere Bemerkungen des Verfassers. Und doch stellt man die Frage: Kann «Häuser-Zeichnen» aus Büchern erlernt werden? – Kaum. Der Schüler kann sich bestenfalls aufklären lassen über wichtige Gesichtspunkte, sich beraten lassen bei der Wahl der zu zeichnenden Vorbilder. In dieser Hinsicht trifft das Buch das Richtige: es bringt zu jeder Zeichnung die Photo des dargestellten Objekts, Goethes Gartenhaus, ein paar Biedermeiermöbel, deutsche Kleinstädte, römische Ruinen. Leider entspricht die Qualität der gezeichneten Beispiele nicht dem geschriebenen Wort und der guten Absicht. Die sachlich richtigen, aber langweiligen und manierten Darstellungen sind nicht das, was hier wünschbar ist und möglich wäre. Das haben die Gelehrten Jacob Burckhardt und Rudolf Rahn als Amateure schon vor hundert Jahren und unser Hans Bernoulli als Architekt seit einem Menschenalter doch besser gemacht. p. a.

Eingegangene Bücher

Paulhans Peters / Ludwig Roemer: Wasserbecken im Garten. Heft 4 der Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege. 88 Seiten mit 118 Abbildungen. Georg D. W. Callwey, München 1958. Fr. 14.70.

Carl Oskar Jatho: Eine Stadt von Welt. Köln vordem und hernach. 204 Seiten mit 32 Abbildungen. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1958. Fr. 19.45.