

Zeitschrift:	Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band:	49 (1962)
Heft:	6: Spanische Architektur und Kunst : Bauten von Antonio Gaudi 1852-1926
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

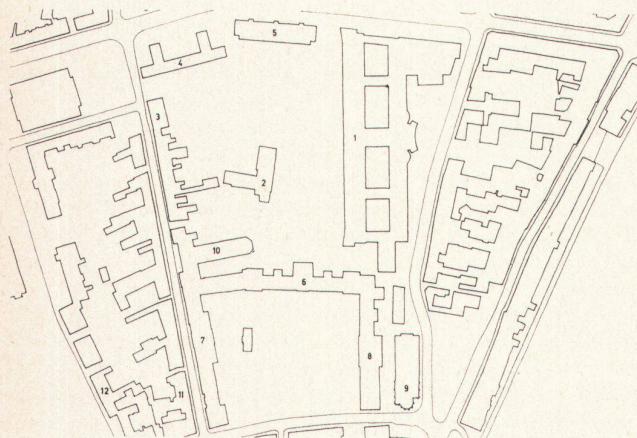
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

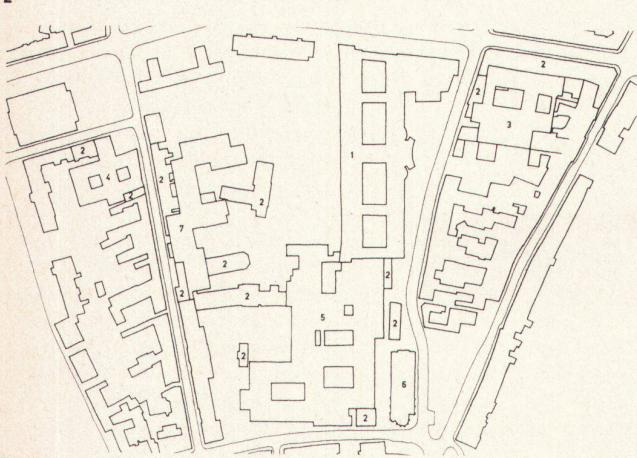
Download PDF: 16.01.2026

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



2 Basler Bürgerspital, heutiger Zustand

- 1 Hauptbau von 1939, Bettenhaus I und Behandlungsbau I
- 2 Pathologisch-Anatomisches Institut
- 3 Holsteiner Hof, als Verwaltungsgebäude benutzt
- 4 Schwesternhaus
- 5 Infektionskrankenhaus
- 6 Altes Männerkrankenhaus
- 7 Markgräfler Hof
- 8 Sog. Merianflügel
- 9 Gotische Predigerkirche
- 10 Poliklinik



3 Projekt für den Endausbau

- 1 Hauptbau von 1939, Bettenhaus I und Behandlungsbau I
- 2 Abzwechende Bauten
- 3 Ökonomiegebäude
- 4 Pathologie
- 5 Behandlungsbauten II und Bettenhaus II
- 6 Predigerkirche
- 7 Chronischkrankenhaus und Küche II

4 Hebelstraße, rechts die Gitter des Markgräfler Hofes

anlagen auszunützen und den Studenten stets eine genügend große Auswahl an Krankheitstypen zeigen zu können. Wie vorauszusehen war, stieß das Projekt auf die Kritik des Heimatschutzes. Vor allem wirkte schmerhaft, daß die Hebelstraße einen großen Teil ihrer baulichen Substanz und überdies ihre städtebauliche Konfiguration als «rue corridor» verloren. Von der talseitigen Bebauung bleiben nur der Markgräfler Palast und der Holsteiner Hof erhalten, der Sitz des helvetischen Politikers Peter Ochs. Anstelle der dazwischenliegenden Häuser tritt, mit verschiedenen Abständen von der Fluchlinie abge-

setzt, das Chronischkrankenhaus. Auf dieser wie auf der gegenüberliegenden Straßenseite hat es die Spitalverwaltung nicht versäumt, die Fassaden rechtzeitig verlottern zu lassen, ein Vorgehen, das seinen Eindruck auf den Mann von der Straße nie verfehlt. Es wird deshalb schwer sein, für diese durchaus erhaltenswerten Bauten eine Lanze zu brechen.

Demgegenüber ist das Auftreten eines neuen Hochhauses innerhalb des Mauerings auf relativ wenig Widerstand gestoßen. Den Schreibenden stört das Hochhaus weniger als architektonische Konfiguration denn als Ausdruck des Raumangels auf Grund eines verfehlten Standortes mindestens des Altersheims und des Chronischkrankenhauses. Der Basler Spital befindet sich in einer Zone, die Citycharakter hätte, wäre sie nicht von der Universität und der Klinik blockiert. Mit der Vollendung der III. Bauetappe wären die Landreserven erschöpft, und die beiden expansiven Bildungsinstitute werden sich gegenseitig beengen, zwischen sich die letzten Reste der historischen bürgerlichen Bebauung zermalmen. Lucius Burckhardt



Ausstellungen

Basel

Basler Mustermesse 1962

31. März bis 10. April

Der Publikumsandrang zur Basler Mustermesse 1962 hat wieder einmal die Rekorde übertroffen; man spürte es auch an den sogenannten Einkäufertagen, da der Mehrpreis großen Teilen der Besucherschar keinen Eindruck mehr macht. So ist der Aussteller immer mehr in der Klemme zwischen fachlicher Information und bloßer Publicity; der Ausstellungsstil schwankt zwischen Sachlichkeit und Propaganda. Manch einer spaltet seinen Stand; die eine Hälfte öffnet sich gegen das Publikum, die Fachleute aber werden in ein stilles Kämmerchen gelockt. So zog der Vertreter von Brienzer Reiseandenken schnell seinen Vorhang zu, als er den modernistischen Kritikerblick des WERK-Berichterstatters auf sich spürte.

Doch sind wir keine Puristen. Lohnt sich das Pogrom gegen den Kitsch noch? – Einige der handwerklich erzeugenden Abteilungen wirken noch recht heterogen. Auch erlebt man hier merkwürdige Enttäuschungen und Rückfälle. Ein bekannter Keramiker, SWB-Mitglied und von vielen verehrter Künstler, ist der konjunkturellen Nachfrage offenbar künstlerisch nicht gewachsen.

Zum Handwerk zählen auch die Gärtner. Der spärliche Platz reizte zur Behandlung des Themas «Atriumhaus»: mit wenig Glück. Die Gärtner sehen ihr höchstes Ziel immer noch in den mit Blumen vollgepflanzten Beeten. Auch ist ein Teich, in welchem im Sommer die Goldfische sieden, durchaus nicht das wichtigste Requisit des Miniaturgartens. Sind wir schon im Freien, so werfen wir einen Blick in die Camping-Schau. Was im Zuge modernistischer Askese der Wohnung verlorengeht, das sammelt sich auf dem Zeltplatz (denn das einzige Zelt in verlassener Gegend ist wohl anders ausgerüstet). Der «geräumigste Camping-Küchenschrank» öffnet sich zuerst mit einem Reißverschluß; dahinter läßt sich aber noch ein geblümter Vorhang über ein Stängelchen ziehen. Vorhängchen sind auch hinter dem Zeltfensterchen mit seinen leinenen Sprossen neckisch zu sehen. Ob man sie wirklich ziehen kann? Vielleicht sind sie nützlich, wenn auf dem Zeltplatz die Bauabstände nicht eingehalten werden.

Eindrücklich ist immer die sichere Hand der rein technischen Gestalter. Hier fühlt man festen Boden unter den Füßen. Er



«Wegweiser» der Schweizerischen Verkehrs-
zentrale in der Basler Mustermesse 1962 von
Werner Blaser und Celestino Piatti

Photo: Moeschlin und Baur, Basel

schwindet sofort, wenn der technische Gegenstand auch Wohn- und sonstigen Zierzwecken zu dienen hat. Die Uhrenmesse hat immer noch eine etwas plüschene Atmosphäre. Ein Ei des Kolumbus ist buchstäblich die kleinste Ausgabe einer batteriegetriebenen Tischuhr. Dieselbe Uhr für die Wand hat eine etwas seltsame perspektivische Verzerrung. In diesen traditionell von der Uhrenindustrie benützten ältesten Räumen der Mustermesse stellt der Kampf gegen die Architektur des Baues die Hauptsorte der Aussteller dar. Es handelt sich um eine brave Säulenarchitektur, die Motive eines biedermeierlichen Klassizismus aufgreift. Soll man die Säulen verhüllen, was sie noch dicker macht, oder soll man die Architektur Architektur sein lassen und sich möglichst von ihr absetzen? In der mittleren Ruhehalle, die von den Verbänden des Verkehrs ausgestattet wird, wählt die Rheinschifffahrt die erste, die Schweizerische Verkehrszentrale die zweite Lösung. – Im neuen Rundbau von Professor Hofmann stellen sich solche Probleme nicht. Dagegen wirkt seine vielachsige Symmetrie verwirrend auf die Orientierung. Erst wenn man wieder den Stiel des selben Staubsaugers in die Hand gedrückt bekommt wie vor einer halben Stunde, merkt man, daß man den Rundgang vollendet hat.

L. B.

Sonderschau «Die gute Form 1961» Mustermesse

Die Sonderschau des SWB, in der, wie gewohnt, die im Vorjahr an der Muba mit der Auszeichnung «Die gute Form» prämierten Gegenstände gezeigt werden, hatte diesmal in der Gestaltung durch Hans Neuburg fast notwendigerweise einen stark «graphischen» Charakter. Die einzelnen Gegenstände, insbesondere Stühle und andere Möbel, waren in den großen, durch Stellwände gebildeten Kojen plaziert. Zum Laufsteg hin waren die Kojen durch Seile abgesperrt – wie die Möbel in alten, dem Publikum zur Besichtigung offenstehenden Schloßmuseen, so daß den Mustermessebesuchern nicht viel anderes übrigblieb, als an all den Guten Formen vorüberzuziehen. Da es sich hier um eine Ausstellung von Gebrauchsgeräten handelt, dürfte dies nicht ganz der Zweck der Übung sein. Es zeigte sich dem Beobachter auch schnell, daß überall da, wo dem Publikum in dieser Sonderschau Gelegenheit geboten wurde, nicht nur mit den Augen, sondern auch mit den Händen zu prüfen – das war bei einzelnen Kochtöpfen, Plastikdosen, einem Gläteisen der Fall –, von dieser Möglichkeit ausgiebig Gebrauch gemacht wurde. Mit der ausstellungsmäßigen Gestaltung der Sonderschau erschöpft sich die Problematik dieser nach wie vor wichtigen Aktion des SWB an der Schweizerischen Mustermesse aber keineswegs. Sieht man die Sonderschau als Teil und im Zusammenhang mit der ganzen Mustermesse, das heißt mit der von Jahr zu Jahr größer werdenden Leistungsschau einer auf Hochturen laufenden Produktion an, so muß man sich fragen, ob das bisherige System der Auswahl und Jurierung nicht an der Realität vorbeigeht. Mehr und mehr hat man den Eindruck, daß die Beschränkung der Jurierung auf diejenigen Produkte, die von ihren Herstellern zur Jurierung angemeldet werden, verfehlt ist. Denn damit fallen nicht nur wichtige, auch für das Exportprestige wesentliche Zweige der schweizerischen Wirtschaft – vom Gesichtspunkt der guten Gestaltung aus – einfach aus Akten und Traktanden, wie zum Beispiel die Uhrenindustrie. Viele ausgezeichnet geformte Dinge entgehen damit auch der Auszeichnung; sie fallen als Vorbild und Mittel zur Geschmacksbildung aus, nur weil die Produzenten es gar nicht nötig finden, sich der Jurierung durch den SWB zu stellen. Da es sich hier offenbar um ein finanzielles Problem handelt – der SWB ist auf die Anmeldegebühren angewiesen –, sollte diesem Mangel heutentags eigentlich abgeholfen werden können. Wie viel sinnvoller wäre es, wenn die einzelnen Equipen der Jury

frei durch die Messe gingen und die guten Formen von sich aus prämiieren würden!

Gerade die Uhren, die selbst von führenden Firmen seit einiger Zeit oft zum Modeschmuck degradiert werden, hätten eine sanfte Kritik durch eindeutiges Her vorheben der guten Formen dringend nötig. Daß man heute (wieder einmal) die Uhrwerke in rechteckige Gehäuse steckt, mag noch angehen. Obschon das Rechteck eigentlich der Kreisbewegung des Uhrzeigers widerspricht. Aber daß nun aus dem Rechteck gleich schwel lende Trapezformen oder Rhomben werden müssen, also Formen, deren man nach kurzer Zeit überdrüssig wird, ist nicht einzusehen. Schon deshalb nicht, weil solche spielerischen und ausnahmslos plumpen Formen die Hauptattraktion der Schweizer Uhr – Präzision und Dauerhaftigkeit – geradezu negieren.

Neben solchen Scheußlichkeiten findet man erfreulicherweise auch gerade bei kleineren Firmen ganz ausgezeichnet klare und einfache Gehäuse. Wie schön wäre es, wenn man solche Funde auch dem breiten Publikum mit Hilfe der roten Etikette zeigen könnte!

Daß die Möbel- und Lampenmesse keine reine Augenweide ist, weiß man. Dies mal ist dort der Strukturwahn – die modischen Designer hinken immer ein paar Jahre hinter der bildenden Kunst nach – ausgetragen. Es masert auf allen Kästen und pelzt auf den Stoffen. Kaum ist es gelungen, das für allerlei Schäden so anfällige Pergamentpapier durch schöne, saubere Kunststoffe zu ersetzen, verwandeln sich die Lampenschirme wie eine Horde von Chamäleons in allerhand Stofflichkeit, in Schlangenhäute und strukturierte Gewebe. Das gleiche bei den Möbeln: Stahlrohrbeine an Stühlen sollen für das «Moderne» bürgern; aber auf den Polstern ist die an sich schon problematische Kuhhaut auch noch durch Teddystoff ersetzt worden. Hier wieder einmal das Echte vom Unechten zu scheiden und damit die Bewegung der «pseudoguten» Form abzufangen, wäre eine dringende Aufgabe für den SWB. Eine didaktische Ausstellung «echt/unecht», wie sie vor Jahren einmal im Basler Gewerbemuseum stattgefunden hat, wäre wieder fällig.

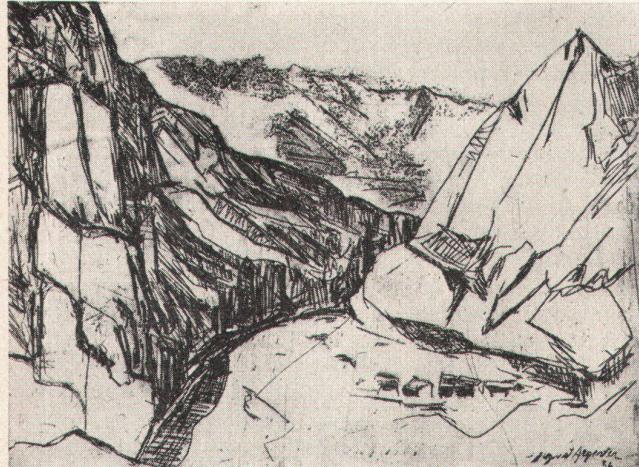
Den Vogel hat übrigens sicher jene Firma abgeschossen, die in fröhlicher Unbekümmertheit verkündet: «Wir bauen Musikschränke in jeder Stilart!» Aus den ausgestellten Modellen ließ sich un schwer eine besondere Vorliebe für Louis XV feststellen. Demgegenüber zeichnet sich die Schweizer Platten spielerfabrik Lenco dadurch wohltuend aus, daß sie ihrem billigsten Gerät «Jeunesse» eine neue, tadellose Form gab.

m. n.



1

1
Martin A. Christ, Selbstbildnis



2

2
August S. Aegerter, Radierung, 1956

Photos: Peter Heman, Basel

**Martin A. Christ –
August S. Aegerter**
Kunsthalle
18. April bis 20. Mai

Je ein Vertreter der älteren und der ältesten Generation der Basler Maler kamen durch die Doppelausstellung Christ-Aegerter zur Anschauung. Beide sind

zwar dem Basler Publikum durch die regelmäßigen Beteiligungen an den Weihnachtsausstellungen und am Kunstkreis vertraut, und zwar als Einzelgänger und ausgesprochene Individualisten. Doch zeigte sicherneut, daß durch Retrospektiven, wenn sie so intelligent und akzentreich gemacht sind wie hier, selbst altbekannte Künstler neu und überraschend in Erscheinung treten können. Dies trifft vor allem für die große Retrospektive Martin Christs zu, die sich – obwohl Christ 1946 eine Gesamtausstellung in der Kunsthalle hatte – erfreulicherweise über 35 Jahre zurückstreckte. Denn damit skandierte sich das Werk deutlicher; die Anfänge – unter dem Einfluß Heckels und des Brücke-Expressionismus – lassen den künstlerischen Einsatzpunkt, aber auch die eigene Leistung und Entwicklung eindeutiger hervortreten. Das war um so wichtiger, als Arnold Rüdlinger die Ausstellung gerade nicht auf einen Nenner, ein klassifizierendes Stichwort für den Maler Christ hin, aufbaute, sondern – wie er ausdrücklich auch im Katalogvortratt hervorhob – auf die Demonstration von «Vielfalt und Reichtum» im Schaffen des Künstlers. Daraus resultierte dann auch die eigentliche Überraschung: es zeigte sich nun, daß Christ sich keineswegs auf thematische Kategorien – wie Landschaft, Porträt, Intérieur usw. – festlegen läßt. Sein Ausgangspunkt ist immer die Farbe, zu der er ein unmittelbares Verhältnis hat; alles Thematique scheint sich erst als etwas Sekundäres aus der unmittelbaren, die schöpferischen Impulse freisetzen Begegnung mit der Farbe zu ergeben. Von daher resultiert die Frische, die Großzügigkeit und das Stimmungshafte seiner Landschaften im Wechsel des farbeerzeugenden Lichtes, aber auch jener Landschaften der physischen Erscheinungen seiner Freunde und Modelle. Stärker als die Differenzierung der Individualität der Porträtierten ist oft die Differenzierung und das Zusammenklingen der Farbtöne. Diese Malerei hat also im deutschen Expressionismus nur ihre Wurzeln; ihre Entfaltung ist «fauve». Dazu kommt als ein wesentliches und sehr baslerisches Gestaltungselement: die immer wieder neue und originelle Art, die Dinge und die Menschen zu sehen, die Bildausschnitte zu bestimmen und zu komponieren. Eine Art, die Christ immer wieder erlaubt, den zweifellos vorhandenen Verlockungen zum konventionellen Bildaufbau zu entgehen. Als Partner des 62jährigen Christ fungierte der jetzt 84jährige August S. Aegerter, der im Oberlichtsaal und in den anschließenden Kabinettten ein bewundernswert frisches Alterswerk aus den letzten zehn Jahren vorzuweisen hatte.

Berglandschaften und Hafenbilder dominierten. Kraftvolle Holzschnitte führen ungebrochen die Tradition des deutschen Expressionismus weiter, der auch für Aegerter – in den Dresdener Jahren und in der Freundschaft mit Kirchner – einflußreicher Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn gewesen ist. m. n.

Mattia Moreni
Galerie Handschin
13. April bis 15. Mai

Mattia Moreni, bestes Pferd im Stall der Galerie Handschin und nunmehr auch in der eben erschienenen zweiten Auflage von Haftmanns «Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert» behandelt, hinterließ diesmal einen etwas zwiespältigen Eindruck. Nicht nur – aber auch – weil seine Palette sich in letzter Zeit verdüsterte: Grau herrscht nun vor, schmutzige Ocker und merkwürdigerweise ein Schimmer von Vieux-rose, der die dunkle, dräuende Weltuntergangsstimmung in romantischer Manier verbrämt und verhätschelt. Die ausgesprochene Begabung und die vitale malerische Kraft des jetzt 42jährigen Italiener sind dadurch nicht gebrochen, aber sie scheinen doch auch im Formalen (und nicht nur im farbig Stimmungshafte) in eine Phase des Schwankens und der Unsicherheit geraten zu sein, wenn man die neuen mit den früheren, stark farbigen Bildern vergleicht. Jetzt macht sich eine Diskrepanz zwischen den bauenden starken Bildelementen, den breiten sicheren Pinselzügen und einer stammelnden, wirren «Schrift» bemerkbar. Oft im gleichen Geviert einer Leinwand. Schlimm wird es, wenn zum Beispiel durch starke schreiende Violett das Zwiespältige gebannt ist – erfreulich, wenn in den kleinformatigen Gouaches die ungebrochne Kraft manifest wird. Es scheint, wie wenn die Durchbrüche in den kosmischen Raum auch für einen so begabten Peintre de geste nicht ohne schmerzliche Geburtswehen vor sich gehen könnten. m. n.

Bern

**Lenz Klotz – Friedrich Kuhn –
Bruno Müller – Matias Spescha**
Kunsthalle
28. April bis 27. Mai

Bei der Zusammenstellung dieser Ausstellung war einzig das Qualitätsempfinden des neuen Kunsthalle-Leiters, Dr. H. Szeemann, maßgebend; von vier jun-

gen Schweizern persönlicher Prägung werden gegen dreißig neuere Werke gezeigt. Trotz – oder sogar dank – der Gegensätzlichkeit erweist sich diese Konzeption weit richtiger als die Versuche, lokale oder stilistische Gruppen zu konstruieren.

So stehen sich im Obergeschoß zwei Extreme gegenüber: der in Paris schaffende Basler Bruno Müller und der in Südfrankreich niedergelassene Bündner Matias Spescha. Bei Müller sind Kraft und Wille zur Bestimmtheit das Ausstrahlende; einerseits direkt in der Dynamik und Vitalität der dicht gebauten und verschlungenen Abstraktionen erotischer Themen, andererseits besonders aber durch die Kraft der Disziplinierung dieser schönen, üppigen Sinnlichkeit in beherrschten Kompositionen, in einem sich im Bilde schließenden Bewegungsausdruck, in der bewußt beschränkten, durch Überarbeitung verdichteten, intensiven Farbgebung.

Bei Spescha dagegen herrscht Ruhe, Meditation und Ästhetik. In gleichformatigen Serien stehen die «Figuren» nebeneinander, völlig umgesetzt in die Senkrechte betonende Menschen-Säulen und in einen einfach und klar aufgeteilten Um-Raum. Eine Beschränkung auf die Endbilder der einzelnen Folgen hätte in diesem Fall den Eindruck noch verstärkt. In den letzten Werken kommen zu den Grauschattierungen auch Farbzonen hinzu, welche die Werke räumlich beleben, während das Betonen der Waagrechten die ruhige, passive Grundhaltung noch verstärkt.

So einheitlich wirken die Bilder von Friedrich Kuhn (Zürich) keineswegs. Durch die etwas heterogene Auswahl wird hier der Eindruck des Phantastischen, Romantischen, vielleicht manchmal noch Unausgeglichenen betont. Bei der Betrachtung der einzelnen Arbeiten aber fasziniert die ungemein subtile Farbstruktur – von Farbmusikalität möchte man sprechen –, die Besessenheit, das Können, die Ehrlichkeit und Unabhängigkeit, mit der der Künstler seine Welt voller echter Poesie und dramatischer Phantasie gestaltet, nicht nur schildert.

Entsteht bei Kuhn durch die Farbgebung eine eigenartig gespannte schwelende Räumlichkeit, so scheint sich Lenz Klotz (Basel) den Bildraum selber zur Aufgabe seiner neuesten malerischen Untersuchungen gewählt zu haben, wobei er ebenso methodisch und klug vorgeht wie bei seinen früheren Lineaturbildern. Dunkle Farbflecken und weiße, «ausgeschnittene» Formen bestimmen den in Grauzonen aufgebauten Raum; eine bestechende Sicherheit der Aufteilung wirkt als spontane Präzision. Als einziger der vier schafft Klotz konkret (ohne

Motiv) und beschäftigt sich mit theoretischen Problemen; deshalb wohl erscheint sein Werk neben demjenigen des barocken Müller, des zelebrierenden Spescha und des musikalischen Kuhn etwas formalistischer. P.F. Althaus

gination enthousiaste, toute la poésie lyrique de sa nature s'y épanouit dans une organisation plastique où la fermeté des structures soutient avec vigueur la délicatesse de l'enveloppe chromatique. Il y a dans toute cette partie de la production de l'artiste quelque chose de solide et d'aérien en même temps, et une façon assez saisissante de s'exprimer à travers ses sujets de dilection: la femme et la nature. Il a aussi, et cela n'étonne guère étant donné sa nature, son époque mystique. Vers 1929, il peint des crucifixions et des scènes religieuses, des masques de Bouddha, un Socrate, le tout avec une fougue très dramatique.

Vers la fin de sa carrière, l'artiste se distancera un peu de la nature sans cependant rompre avec elle. En fait, quoi qu'on en ait pensé, Bosshard n'a jamais été un peintre abstrait. Ses toiles les moins figuratives restent des évocations de la nature prise sous un angle nouveau, roches, cristaux, dont le peintre s'essaye à rappeler les jeux de lignes et les éclats de lumière.

Peintre à l'esprit fécond et au métier remarquable, beau dessinateur, Bosshard a laissé une œuvre considérable d'un incontestable rayonnement et dont les sortilèges ne cesseront pas de faire sentir leurs effets. A l'occasion de sa rétrospective, un fort beau volume réunissant peintures, dessins, poèmes et textes de l'artiste a été publié par les Editions du Verseau à Lausanne.

G. Px.

Lausanne

R. Th. Bosshard (1889-1960)

*Musée Cantonal des Beaux-Arts
du 6 avril au 20 mai*

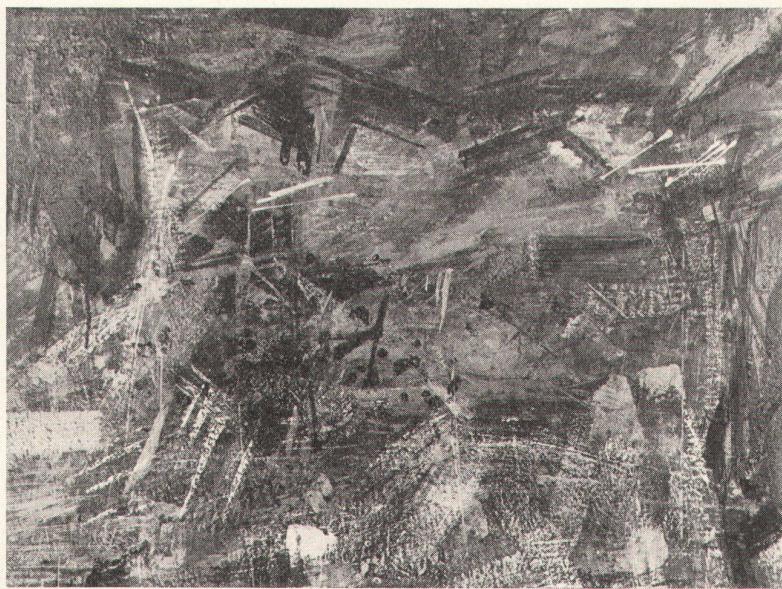
Manifestation attendue depuis quelque temps, la grande rétrospective de l'œuvre de R. Th. Bosshard, mort à Chardonne voici bientôt deux ans, a fait resplendir pendant six semaines dans les vastes salles du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne l'art chatoyant de ce grand peintre lyrique. On a pu ainsi à loisir, au gré de quelque trois cents pièces, ce qui était un peu trop, toute l'évolution suivie par la carrière de l'artiste, depuis quelques portraits de début, en 1912, jusqu'aux derniers temps de son activité.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que, né à Morges d'un père zurichois et d'une mère neuchâteloise, Bosshard a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Il a alors pour admirations Carrière et Hodler, auxquels il ajoutera un peu plus tard Renoir, Watteau et Chardin, enfin Braque. Après quelques brefs séjours dans la capitale française et à Munich, il va se fixer en 1920 à Paris, où il aura l'occasion de se lier avec Zadkine, Chagall, Derain, Despiau, Severini. Sept ans plus tard, il revient en Suisse et se fixe sur les collines de Lavauz, à Riex tout d'abord, puis à Chardonne, qu'il ne quittera plus. Deux séjours en Grèce, pourtant, qu'il faut mentionner, l'un en 1933, l'autre en 1936, qui tous deux lui font une forte impression. Au début de son séjour parisien, l'artiste n'échappe évidemment pas au cubisme. Sans y adhérer véritablement cependant, en retenant surtout l'esprit de synthèse qui permet de simplifier et décanter les formes. C'est peu après qu'il trouve réellement son style et que s'ouvre ce que nous considérons la période la plus prestigieuse de sa carrière. Son dessin a de l'ampleur; ses pâtes s'assouplissent et vont vers cette immatérialité qui donne tant de douceur à ses volumes et qui feront son succès. Nus admirables, beaux portraits de femmes, ces toiles préparent la série des compositions magistrales dans lesquelles l'esprit de Bosshard aura trouvé sa meilleure et sa plus juste expression des années 30, que sont les *Nus aux paysages*. Toute l'ima-

J. C. Hesselbarth

*Galerie Bridel
du 5 au 25 avril*

On a retrouvé avec plaisir, dans sa récente exposition à la Galerie Bridel, l'art séduisant de ce peintre lausannois: sûreté du coloriste dont le raffinement s'exprime par la juxtaposition des demi-teintes, vivacité du geste qui module la tache, fertilité de l'invention renouvelant sans cesse la composition. Le dernier ensemble de l'artiste comprenait surtout des petits et moyens formats. Sa palette, toujours aussi riche, semble cependant évoluer vers des harmonies plus profondes; on note souvent des accords où dominent des bleus de différentes intensités, que vient éclairer d'un sourire une traînée d'ocre roux ou d'orange. L'artiste use encore d'épaisseurs de matières pour obtenir des effets de relief, mais peut-être avec plus de modération. Ce qui pourtant a paru le plus significatif dans cette exposition, c'est une timide mais probablement réelle tendance à revenir, à travers une esthétique encore vouée à l'abstraction lyrique, à de curieuses allusions à la nature. Le fait n'est



J. C. Hesselbarth, Peinture

Photo: Dupuis, Lausanne

pas avoué, il est à peine perceptible, mais il semble bien qu'après une enrichissante expérience de la liberté totale dans l'utilisation de la plastique pure, l'artiste en revienne à considérer avec plus de bienveillance le rôle que peuvent jouer dans la peinture certains éléments prélevés dans la réalité objective.

Moins dans ses dessins aux encres de couleurs que dans ses toiles, Hesselbarth laisse percer un certain goût japonisant qui trouve son expression directe dans des «kakemonos», sur lin ou sur toile, qui sont d'une belle élégance d'écriture. L'artiste réalise dans le même esprit des rideaux qui sont de remarquables créations artistiques et constituent en même temps un exemple fort concluant de collaboration du peintre et de l'artisanat.

G. Px.

Luzern

Fritz Huf

Kunstmuseum

15. April bis 20. Mai

Eine höchst eindrucksvolle Ausstellung, die einer Entdeckung gleichkommt. Der Leiter des Luzerner Kunstmuseums, P.F. Althaus, hat sich mit dieser Veranstaltung ein bleibendes Verdienst erworben. Sie stützt sich auf eine kleine Tradition. Huf ist (1888) in Luzern geboren und hat dort seine Lehrzeit verbracht. Der junge Hans Arp arbeitete 1910 in Hufs Atelier. Im gleichen Jahr stellte

Huf in Luzern aus, und 1936 zeigte das Kunstmuseum, gemeinsam mit Klee, Werke von Huf, der sich in jenen Jahren und auch später selten auf Ausstellungen zeigte. Heute lebt Huf in Gentilino bei Lugano. Er gehört zu den Schweizer Außenseitern, verbrachte Jahrzehnte in Deutschland und später in Frankreich, angezogen von zentralen Kreisen und Persönlichkeiten – selbst ein anziehendes Temperament mit der in seiner Generation noch natürlichen Leidenschaft für das Künstlerische.

Ein Mann großen Talentes und großer Wandlungen, die in der Luzerner Ausstellung angedeutet waren. Zunächst mit einer Reihe der seinerzeit berühmten, auch heute ausgezeichnet gebliebenen Porträtplastiken – von der Rilke-Bronze (1915), die sich als Unikum im Besitz des Winterthurer Museums befindet, bis zum Liebermann-Kopf von 1923 (Besitz des Kunstmuseums Luzern) –, in denen das Wesen in poetische, erotische und treffsicher charakteristische Form gefaßt ist. Sodann in alten Reproduktionen einer Reihe figürlicher Plastiken der beginnenden zwanziger Jahre, die dem Künstler seinerzeit nicht weniger Erfolg einbrachten als die Bildnisse. (Die Neufassung der Rilke-Büste aus jüngster Zeit schien mir weniger erfreulich.) 1928, auf der Höhe des Erfolges, wandte sich Huf vom Figürlichen ab. Eine Reihe von Kleinplastiken aus den Jahren 1930 bis 1962 gaben in Luzern ein Bild dieser Wendung zu absoluten Gebilden, in denen zum Teil noch Naturformen nachklingen. Arbeitete Arp früher bei Huf, so betrat Huf jetzt den von Brancusi und dann von Arp beschrittenen Weg. Wenn

es auch die zweite Stunde ist, in der sich Huf zur Abstraktion entschloß, so tragen die Kleinplastiken, in denen die gleiche spirituelle Erotik geistert wie in den früheren Bildnissen, alle Zeichen primärer künstlerischer Auseinandersetzung. Intuition für die Grundform und für das Maß des Exakten verbindet sich in Ihnen mit schöpferischer Denkarbeit.

Aus den vierziger und beginnenden fünfziger Jahren stammt die Mehrzahl der in Luzern gezeigten Ölbilder (meist kleinste Formate) und die Zeichnungen. Die Bilder lassen – wohl ohne daß eine direkte Beziehung vorliegt – in der Bestimmtheit und Zartheit an Otto Meyer-Amden denken; poetisch in den tiefen Farbländern, in der freien Geometrik voll inneren Haltes und dem Betrachter Halt verleihend. Qualitativ erreichen die kleinen Gemälde die Nähe von Morandi. Die Zeichnungen führen in das Zwischenreich von Naturgebilde und Abstraktion. Die «Veränderungen eines Baumes» erscheinen als Gegenstück zum gleichen Thema Mondrians. Absolute Beherrschung der Zeichenschrift, das heißt des technischen Verfahrens, und außerordentliches inneres Vibrato in der Darstellung.

Die Pastelle – fast ausschließlich aus den Jahren 1959 bis 1962 – nahmen den Hauptaum der Ausstellung ein. Die angewandten Mittel erstrecken sich von Gebilden aus Farbpunkten zu linearen Strukturen und reinen Flächenkompositionen. Hier gelingt Huf Außerordentliches, und wenn wir eingangs von Entdeckung sprachen: hier wird sie sichtbar. Nicht alle Blätter sind auf gleicher Höhe; aber gerade darin sehen wir den Beweis, daß es sich nicht um die Anwendung eines Schematismus handelt (wie vielleicht bei Poliakoff), sondern um einen Lebensprozeß, in dem Farbklänge, Formzusammenhang und optische Sonorität sich gegenseitig steigern. Als Resultat ergeben sich faszinierende Werke, die der ersten Kategorie heutiger malerischer Kunst angehören. Das Ganze ein Spätwerk, neu, aus Intuition kommend, durchgeschafft und klar wie das Spätwerk Strawinskys.

H. C.

St. Gallen

Diogo Graf

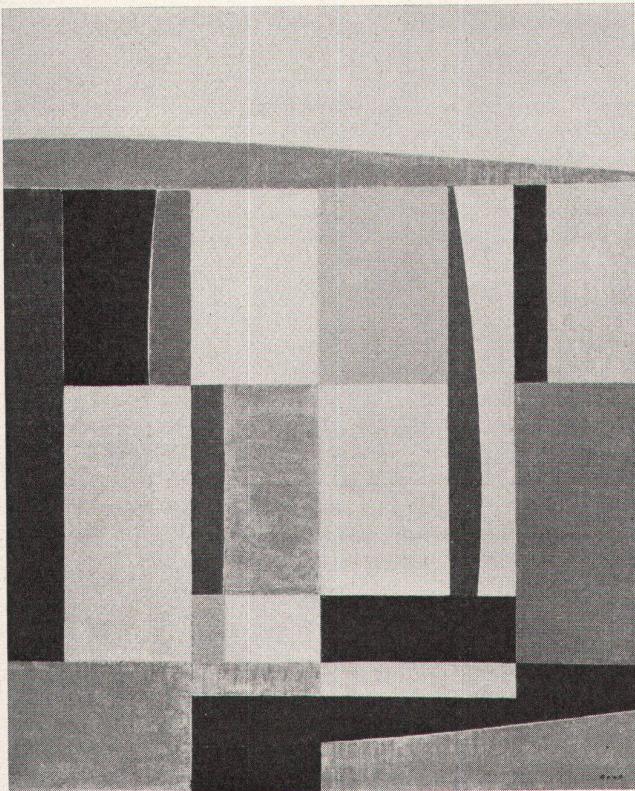
Kunstmuseum

8. April bis 13. Mai

Die rund 140 Bilder und einige Plastiken bildeten die Essenz eines Lebenswerkes, das der 1896 geborene Pädagoge Diogo Graf in seinen Ferien und Mußestunden geschaffen hat. Das wäre an sich noch



1



2

1
Diogo Graf, Malerei, 1951

2
Diogo Graf, Architektur Abstraktion, 1957

Photo: 2 S. Kessler

nichts Außerordentliches von einem Menschen, den seine Begabung zum künstlerischen Ausdruck drängt. Außerordentlich erschien mir aber angesichts der verschiedenen, in sich abgeschlossenen Werkgruppen, in denen fast alle Tendenzen ungegenständlicher Malerei durchexerziert werden, die Tatsache, daß sich in diesem Werk das Geschehen der modernen Malerei in einer Art naiven und durchaus persönlichen Form wiederholt. Gewiß ist Diogo Graf kein «Sonntagsmaler», und doch hat er in

ähnlich naiver Weise Impulse der modernen Malerei in seine Formensprache übersetzt, wie der Laienmaler unmittelbar seine Umwelt erlebt und mit den ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln darstellt. Er hat aber nicht nur Impulse registriert, sondern auch ausgesandt, so daß der schöpferische, neue Wege suchende und der empfangende Künstler sich die Waage halten. Und wenn ihm Anregungen von der modernen Malerei zugekommen sind, so hat er sie nie gesucht, sondern dort aufgenommen, wo sie ihm zufällig begegnet sind. Er liest weder Kunstbücher, noch hält er sich Kunstschriften und besucht nur selten Ausstellungen. Man darf ihn auch füglich einen Autodidakten nennen, denn die drei Jahre an der Kunstgewerbeschule St. Gallen, die der schon ausgebildete Primarlehrer in der kunstgewerblichen Abteilung als Schüler Alfred Staerkles und Fritz Gilsis von 1929 bis 1932 absolvierte, konnten zu seinem künstlerischen Werdegang nichts beitragen.

1938 entstehen die ersten abstrakten Kompositionen mit schweren, schwarzen Konturen, kleinformatige Bilder, die durch den farbigen Zusammenhang der Flächen die malerische Begabung sichtbar werden lassen, die sich schon in den frühen gegenständlichen Bildern, vor allem Stillleben, manifestierte. 1946 treten die ersten Merkmale einer informellen Malerei auf, die sich schließlich in einem Tachismus «mit landschaftlichen Anklängen der nähern Umgebung und des Bodensees» auflöst. 1957 beginnt wieder eine Verfestigung der Farbfläche durch geometrische Aufteilung, hinter der ebenfalls noch landschaftliche und architektonische Eindrücke standen. Aber auch sie werden wieder aufgelöst und führen zu einer zweiten tachistischen Periode, die mit ihren sich immer mehr verdunkelnden Farben einen schockartigen Kontrast mit den hellen, lyrischen Tönen der vorangehenden geometrischen Kompositionen bildet. Monochrome schwarz-braune Flächen ohne strukturelle Elemente sind wie Seelenlandschaften der verbrannten Erde, psychische Impressionen eines sensiblen Menschen, in dem eigenes Erleben mit dem Leiden an der Zeit bildhafte Form gewinnt. Das organische Leben ist in ihnen fast ausgelöscht. Sie sprechen nicht an, sondern verharren in nächtlichem Schweigen. Erst die letzten Bilder zeigen da und dort wieder einen hellen Farbfleck auf dem dunklen Grund, den der Maler selbst als Symptom einer Rückkehr in hellere Bezirke deutet. «Ich weiß aber nie, wohin ich geführt werde...» Die Vielfalt seines Werkes bestätigt diese Aussage, und der Betrachter darf überzeugt sein, daß diese viel-

fältige Formenwelt im Werke Diogo Grafs nicht Akten der Willkür entspringt, sondern innern Notwendigkeiten, die bei der Struktur dieser Begabung auch einem gewissen Spieltrieb Raum lassen. kn.

Winterthur

Kasimir Malewitsch

Kunstmuseum

13. April bis 27. Mai

Die Ausstellung war eine verkleinerte Variante der Malewitsch-Schau, die Franz Meyer im Spätwinter 1959 in der Berner Kunsthalle gezeigt hatte. Es ist ein Glück, daß die wertvollen Bestände, um die Jahrzehntelang ein Schleier des Geheimnisses gelegt worden war – der Architekt Hugo Häring hatte sie sorgfältig gehütet –, vor einiger Zeit vom Stedelijk Museum in Amsterdam erworben werden konnten, das sie auch für Winterthur freigiebig zur Verfügung stellte. Der Katalog der Winterthurer Ausstellung enthält den ausgezeichneten Einleitungsbeitrag Franz Meyers, in dem Malewitsch in die europäische Entwicklung eingezeichnet wird. Es ist mit 37 Katalognummern – zwei davon umfaßten allerdings jeweils mehrere Blätter zur Farb- und Formtheorie – eine kleine Ausstellung gewesen. Gerade deshalb muß aber ein besonderes Lob angestimmt werden. Die Schau wirkte keineswegs «klein», sondern durch die aus der Konzentration sich ergebende Intensität besonders stark. Die «großen» Ausstellungen in Ehren: praktisch liegt es bei ihnen so, daß auch der seriöse Besucher nur einen Teil des Dargebotenen wirklich aufnimmt. Die vergleichsweise «kleine» Ausstellung dagegen gibt ihm die Chance, ein Ganzes zu sehen; Bild um Bild, Skizze und Zeichnung, und aus dem Einzelnen, das der Betrachter mühe los mehrmals aufnehmen kann, werden die Zusammenhänge sichtbar, durch die das Ganze seine Gestalt erhält. Praktisch gesprochen: wenn man nicht glaubt, ständig Sensation hervorrufen zu müssen, sollte mehr Akzent auf die intensiven, kleineren Ausstellungen gelegt werden. Vielleicht auch als Mittel zur wünschenswerten Fernhaltung des Civilisations- und Kunstden-Snobs. Die räumlichen Verhältnisse im Winterthurer Museum – zwei in sich geschlossene Säle mit einem nach der Sammlung hin offenen Verbindungsteil – machten aus der Not, keinen in sich geschlossenen Ausstellungstrakt zu besitzen, eine, wenn auch nicht ganz befriedigende Tugend. Zwei mittelgroße, von Stellwänden verschonte Räume, vielleicht altmodisch,

weil undifferenziert, die die Geschlossenheit des Materials aufs angenehmste unterstützen: die Malerei im ersten, Zeichnung und Theorie im zweiten Saal. Die Theorien Malewitschs sind zwar aus den Texten des in der Reihe der Bauhaus-Bücher erschienenen Heftes «Die gegenstandslose Welt» bekannt. Daß die Winterthurer Ausstellung (wie vorher schon Bern) eine Auswahl aus den im Bauhaus-Buch so gut wie fehlenden Form- und Farbtafeln einbezog, war besonders wertvoll. Es wäre wichtig, die sehr differenzierte Theorie, die auf einem großen Maß von physiologischem und optisch-psychologischem Wissen, grundsätzlichen Kenntnissen neuerer und älterer Kunst und intuitiven Seh- und Denkvorstellungen beruht, zu analysieren und anderen, mehr oder weniger gleichzeitig entstandenen Theorien gegenüberzustellen. Die Schemata, die mit viel russischem Text versehen sind – Übersetzung wäre von großem Vorteil –, zeichnen sich durch eine merkwürdige Zusammenfassung einfacher Grundphänomene und höchst variierte Ausprägung im Einzelnen aus. Die Zeichnungen – teils mit der freien Hand, teils mit dem Lineal gezogen – zeigen zum Teil Anwendung der Theorie, zum anderen Teil sind es Zellen für die Malerei. In der «écriture» der freien Zeichnungen trat der aufs intensivste belebte Zug der leidenschaftlichen Künstlerhand mit aller Deutlichkeit in Erscheinung.

Bei aller Originalität in der Findung einer neuen formalen Sprache ist eben dieses Künstlerische – die Belebung von Linie, Form, Farbe, Gestalt, Zusammenhang – das Entscheidende, das aus den Bildern spricht, die in Winterthur in einer sich über rund zehn Jahre erstreckenden Folge (ca. 1907 bis 1917) zu erfassen waren. Dieser Eindruck korrigierte die auch heute noch auftretende Meinung, Malewitsch sei mehr Anreger als primärer Künstler gewesen. Ob man die expressiven (fauvistischen) Frühwerke vornimmt oder die präkubistischen und kubistischen: immer tritt primäre schöpferische Kunstkraft hervor. Daß die Grade der Qualität bei der Verarbeitung des analytischen und synthetischen Kubismus steigen und sinken, verschlägt nichts. Auch nicht, daß Malewitsch in einer kurzen Phase als «Nachfolger» arbeitet. Um so unmittelbarer ist die primäre künstlerische Wirkung der suprematistischen Bilder, die neben der unmittelbar überzeugenden formalen und farbigen Aussage vorzüglich «gemalt» sind. Und zwar gerade innerhalb der monochromen Partien mit dem vollen Können, die Vibration der Farbmaterie nicht nur zum Klingen zu bringen, sondern sie als Bestandteil dem gesamten Bildbau zu integrieren.

H. C.

Zürich

Leo Leuppi – Henry Wabel

Kunsthaus

7. April bis 6. Mai

Eine Doppelausstellung, die sich mit der Argumentation rechtfertigen ließ, sie mache in zwei Persönlichkeiten der gleichen Generation (der etwa Siebzigjährigen) zwei Pole der Malerei in Zürich anschaulich. Im Effekt jedoch das Bild zweier getrennter Lager, zweier getrennter Augenkonsumenten.

Leuppi, 1893 geboren, ein Bestandteil der Kunst in Zürich, obwohl er sich oft und lange in großen Zentren und anderen Landstrichen aufgehalten hat. Der typische Fall des Nicht-Provinzlers; seine Talente sind nicht ortsgebunden, seine künstlerische Substanz und seine Sprechweise gehen mit den zentralen Erscheinungsformen seiner Zeit parallel. Von diesen Zusammenhängen aus hat Leuppi die in die Zukunft blickenden Schweizer Künstler in der «Allianz» gesammelt, von hier aus die überlokalen Raumdécor zu vielen Zürcher Künstlerfesten geschaffen.

Die Ausstellung gab einen Überblick – abgesehen von zwei früheren Beispielen – von den Arbeiten des Siebenunddreißigjährigen (1930) bis zu solchen aus allerjüngster Zeit. Ein rundes Œuvre, einheitlich, aber wandlungsreich, persönlich geprägt und sehr anziehend. Am Beginn sind Auseinandersetzungen mit Jawlensky, mit Schlemmer bemerkbar. Dann tritt die Pariser Kunst als Anregung hervor, das Werk Juan Gris', der Freund Arp und die Malerei flächenhafter Abstraktion; vom Ende der dreißiger Jahre an der späte Kandinsky. Aus diesen Impulsen bildet sich Leuppis sehr persönliche, bestimmte, aber meist zartsensible bildnerische Sprache. Geometrische Formen geraten mit exakt umrissten freien Gebilden ins Spiel: klar, hell in den Farben, heiter bewegt, zugleich gestrafft und, in kleinen und mittleren Formaten, wie Tagesfeuerwerk auf die Fläche geschnellt. Die vierziger Jahre sind die Zeit der ersten, schönen Ernte. Die Formenfälle lassen heiter-hintergrundige Spannungsfelder entstehen, in denen das Spiel von Festigkeit und Hauch, Farbmaterie und Farbatmosphäre höchst reizvoll wird. Mikroplanetarisch könnte man sagen. Das Handwerk ist vorzüglich; die Dinge sind nicht nur zu Ende gedacht, sondern nicht weniger zu Ende gemacht. Bilder wie «Komposition III», 1944, oder «Entfaltung», 1950, wird man zur ersten Kategorie der damaligen Malerei rechnen dürfen. In den fünfziger Jahren spielen überlagerte Flächenstrukturen eine bedeutende Rolle. Mag sein, daß sie aus Reminiszenzen an Ka-

leidoskop-Eindrücke entstanden sind. Erstaunlich erscheint hier die große Farbskala, in der die Grundthemen variiert werden. Die Formate werden größer, die innere Bewegung der Formen drängt nach Expansion. In jenen Jahren hat Leuppi eine Reihe von Architekturreliefs und Bildern geschaffen, von denen in der Ausstellung interessante Vorstudien oder Modelle zu sehen waren. Beispiele der Synthese von Belebung bis ins Einzelne und natürlicher, unpräzentierter Monumentalität. Aus der gleichen Periode stammen auch die Arp innerlich und formal nahestehenden Collagen und Papiers déchirés, von denen der Besucher der Ausstellung im Treppenhaus empfangen wurde. In neuem Ansatz gelangt Leuppi in den letzten Jahren zu großer Vereinfachung und zu räumlichen Imaginationen, die zum Teil wie Bühnenimprovisationen zu ungeschriebenen Stücken erscheinen (zum Beispiel «Arc lunaire», 1960). Von großer wirklicher Delikatesse und formaler Souveränität endlich die in wenigen Weißtönen gehaltenen «Blancheur»-Variationen von 1960 und 1962.

Leuppi hat das wahre Glück erfahren, nicht in den «Betrieb» gerissen worden zu sein. Das praktische Leben ist für ihn dadurch schwerer geworden. Wir glauben aber, es habe sich gelohnt, weil Leuppi, dem übrigens vor einigen Jahren im Zusammenhang mit einem Kunstpreis großes Unrecht angetan wurde, vielleicht gerade deshalb die in ihn gelegten Möglichkeiten künstlerisch verwirklichen konnte.

Auch Henry Wabel wurde im Laufe seines Schaffens immer wieder von Paris angezogen. Als Typus gehört er zu den mehr traditionellen Malern, in deren Atmosphäre der Geruch der Ölfarbe lebendig ist. Die verschiedenen Pariser Bildprobleme erscheinen bei Wabel in gewisser Beziehung gleichsam in Zürcher Sicht, das heißt übertragen von der Intensität der künstlerischen Metropole in die Proportionen und Bedingungen – auch soziologisch – einer nicht allzu künstlerisch pointierten Stadt. Auch bei Wabel war die Frühzeit nur mit wenigen Werken belegt. Im zweiten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts kam er, wie übrigens auch Gimmi oder von Tscharner, in Berührung mit dem Kubismus. Es entstand für kurze Zeit eine interessante Mischung von kubistischer Abstraktion und sogenannter Neuer Sachlichkeit. Nach einem kurzen Rückfall in spätimpressionistische malerische Konvention entschied sich Wabel in den dreißiger Jahren zu einer flächenhaften, in mancher Richtung von Matisse angeregten Malerei. Landschaft, Stilleben und Porträt sind die Themen, an denen er seine Palette vereinfacht und zugleich

intensiviert. Die Gegenstandsform wird beibehalten, die Gegenstandsmaterie immer mehr zugunsten einer reinen Farbtransparenz aufgehoben. Das Ergebnis ist eine ihrem Wesen nach eigentlich romanische Malerei, die sich manchmal mit der Bildsprache Barrauds, manchmal auch mit derjenigen Auberonois' berührt. Wabel ist auf diesem Wege zu einer sehr qualitätsvollen Spielart der flächigen, mit der Gegenständlichkeit immer verbundenen Malerei gelangt, die in ihrer Art – wohl abgrenzt von konventioneller Peinture wie von verführerischer Virtuosität – in Bildern wie dem «Stilleben mit Tabakpfeife» oder «Blauer Vase», 1960, vor trefflich ist.

H. C.

Fernand Léger
Galerie Renée Ziegler
6. April bis 26. Mai

Légers Kunst war und wird immer ein dankbares Ausstellungsobjekt sein, wenn er auch – es sei wieder einmal ausgesprochen – nicht seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt wird. Viele finden ihn zu mechanistisch oder konstruiert. Dabei geht von seinen Arbeiten eine künstlerisch-männliche Kraft aus, die zu bewundern wir nicht müde werden. Thematik und Farbigkeit verbinden sich zu einer organischen Einheit. Seine Blau, Rot, Gelb, zusammen mit dem zu meist breiten Kontur, sind als unver-

wechselbares Originalgut in die Kunstgeschichte eingegangen. In dieser hier zur Diskussion stehenden kleinen Schau von 25 Zeichnungen und Gouachen feiert das lebensbejahende Organisationstalent Légers neue Triumphe. Es ist ein Fest der Freude an der menschlichen Figur und einer Neigung zum Technischen, die den Künstler zeitlebens gefangenhielt. Der zylindrische Kubismus, wenn man seine Graphik so bezeichnen kann, gibt den Bildern bekennerische Kraft und Fülle. Während Léger in «Personnages et éléments mécaniques» aus dem Jahr 1919 vielleicht noch leise seinem großen Vorbild Modigliani huldigte, findet er in «Danseuses-acrobates» von 1930 seine ur-eigenen Töne und Ausdrucksmöglichkeiten. In «Composition aux trois personnages», einer Tuschzeichnung, und der Gouache «Le soleil et la forme rouge», 1953 entstanden, bestätigt sich Légers echt französische Verve aufs neue. Aus allen Motiven entwickelte der Künstler – und das wird hier wieder evident – neue Zeichen, die seinen Lebenssymbolen gleichzusetzen sind. Dieses Symbolistische hat aber nicht das Schwergewicht des Weltanschaulichen, sondern oft die wundersame Leichtigkeit des Spielerischen, die Légers Kunst so beglückend macht.

H. Ng.

aber man hatte sich anscheinend nicht gefragt, welche Rolle ihnen als Maler in dem Zusammenspiel der Kräfte dort zugeordnet waren. Erst jetzt, vermutlich ange regt durch die Vielheit der Künstlerpersönlichkeiten, deren Werke sich dort zusammengefunden hatten, beginnt man sich darüber Gedanken zu machen. Man geht so weit, sich zu sagen, daß man den Begriff Bauhaus vielleicht zu einseitig und zu eng interpretiert hat, wenn man annahm, daß im Bauhaus alles, auch die freien Künste, dem Prinzip des Rationell-Konstruktiven untergeordnet war. Dabei fängt man an zu entdecken, daß das Bauhaus trotz seinem Namen, der neuerdings mit «House of Building» übersetzt wird, keineswegs eine nur auf die funktionellen Gesetze des Bauens dogmatisch ausgerichtete Institution war. Wurde es nicht für notwendig erachtet, erst einmal eine breite Grundlage zu schaffen, bevor, wie in den chronologischen Anmerkungen des Darmstädter Archivs berichtet, im Jahre 1927 die erste Architekturklasse ins Leben gerufen wurde?

Auch sonst gab es eine Anzahl von Stufen und Phasen, die langsam und allmählich zur Periode der Rationalisierung und späteren Produktion hinführten. Daß der praktischen Ausbildung in den Werkstätten eine von Johannes Itten begründete, dann von Moholy-Nagy umgedachte und schließlich von Josef Albers seinerseits modifizierte Vorlehre voranzugehen hatte, wird heute als bekannt vorausgesetzt. Inwiefern man sich über die prinzipiellen Unterschiede dieser drei Lehrmethoden wirklich im klaren ist, bleibe dahingestellt. Noch ist manches darüber nicht veröffentlicht. Immerhin hat das Wissen um die Vorlehre dem Publikum diese drei Maler in ihrer Funktion als Pädagogen verständlich gemacht. Auch Oskar Schlemmer, der in London durch Bilder und Plastiken vertreten war, läßt sich auf Grund seiner (vor kurzem in Zürich, München und Rom gezeigten) Bühnenarbeiten relativ leicht als Lehr-Meister einordnen; ebenso Georg Muche, Erbauer des Versuchshauses «Am Horn», und Herbert Bayer, Typograph und Gebrauchsgraphiker. Wie aber, so wird gefragt, hat man Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Paul Klee innerhalb des Bauhaus-Organismus zu deuten? Was war ihre Aufgabe in dieser, wie man bisher glaubte, auf ausschließlich rationalen Grundsätzen fußenden Lehranstalt? Malunterricht war im Bauhaus-Programm nicht vorgesehen. Ist es denkbar, daß der Wirkungskreis dieser großen Meister auf die Überwachung einer Werkstatt beschränkt war? Man spürt, daß es hier etwas richtigzustellen gibt, und so kommt es wohl, daß der Wunsch nach

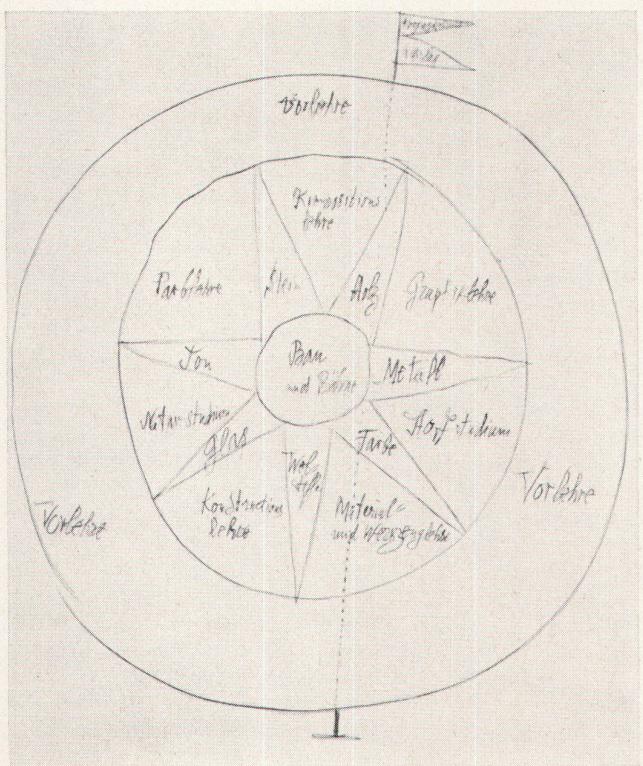
London

Painters of the Bauhaus
März/April
Marlborough Fine Arts Limited

Die Ausstellung bot der Kunstkritik eine neuartige Gelegenheit, sich mit dem Komplex Bauhaus auseinanderzusetzen. Insbesondere wurde, anders als meist bisher, die Rolle der Maler und der Malerei zur Diskussion gestellt. Im allgemeinen scheint diese Ausstellung große Überraschung ausgelöst zu haben, obgleich eine Veranstaltung ähnlicher Art 1950 in München stattgefunden hat. Mit Ausnahme von Alfred Arndt, Gerhard Marcks und Lothar Schreyer waren in London die gleichen Künstler vertreten, wenn auch mit anderen Bildern, wie seinerzeit in München.

Man wußte natürlich schon vor der Londoner Ausstellung, daß einige der berühmtesten zeitgenössischen Maler dem Lehrkörper des Bauhauses angehörten,

1
Paul Klee, Die Struktur des Bauhauses



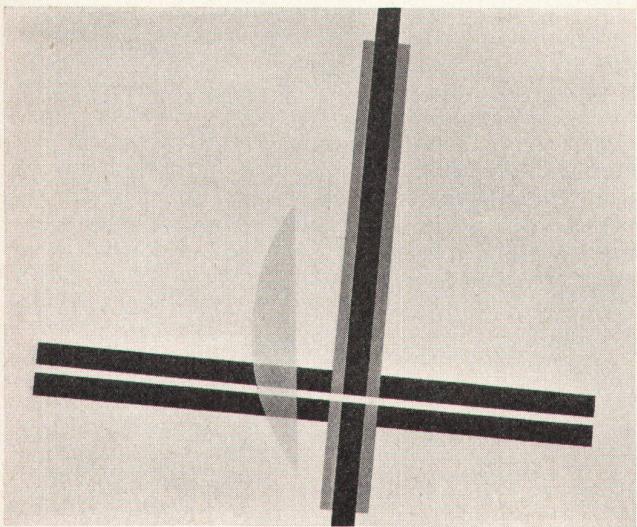


2



3

Photos: 1, 2, 4 Marlborough Fine Arts Ltd., London; 3 Max Ottoni, Hannover



4

Klärung ein paar seltsame Blüten getrieben hat. Da wo man früher den Einfluß der Suprematisten und der Stijl-Gruppe zu erkennen meinte, werden jetzt Fragen über den «Blauen Reiter» gestellt und Elemente deutscher Romantik vermutet. Aber die Frage nach der wirklichen Rolle der großen Meister bleibt nach wie vor offen. Waren die in den zwanziger Jahren bei Albert Langen, München, erschienenen «Bauhaus-Bücher» nicht vergriffen, so könnte man sich die Antwort – oder einen wesentlichen Teil der Antwort – bei den Autoren direkt holen. Klee's «Pädagogisches Skizzenbuch» (1925) und Kandinskys «Punkt und Linie zu Fläche» (1926) würde über die Lehrtätigkeit dieser beiden Künstler autoritativ Aufschluß geben. Darüber hinaus aber, von Theorie und Methodik abgesehen, und auch ohne sie, wie zum Beispiel im Fall Feininger, war es vor allem die Größe der Persönlichkeit und die Ausstrahlung ihres Werkes, die das Leben am Bauhaus in einem Sinne bereicherte, den man weder voraussehen noch ankündigen konnte. Schade übrigens, daß der Ausstellungskatalog neben den zahlreichen guten, zum Teil farbigen Reproduktionen nicht auch Porträtfotos der betreffenden Künstler enthält. Das Gruppenbild auf der Innenseite des Umschlags wird ihnen nicht ganz gerecht.

Insgesamt waren in London 189 Arbeiten, viele davon Leihgaben aus Privatbesitz, ausgestellt. Der größere Teil entfiel, zahlenmäßig geordnet, auf Klee, Kandinsky, Schlemmer, Feininger; der kleinere auf Albers, Moholy-Nagy, Itten, Muche, Bayer. Professor Will Grohmann, der mit der Zusammenstellung betraut war, hatte bei seiner Wahl die Dauer des Bauhauses zugrunde gelegt. Zwei Künstler bildeten die Ausnahme: von Schlemmer wurden Arbeiten aus den Jahren 1919 bis 1937, von Feininger Bilder aus der Zeit zwischen 1910 und 1955 gezeigt. Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, die Künstler einzeln zu würdigen. Auch uns kommt es auf die Zusammenhänge im Gesamtorganismus des Bauhauses an. Deshalb seien noch ein paar Zeilen aus einem in der Publikation «Die Maler am Bauhaus» (München 1950) wiedergegebenen Brief von Paul Klee an Walter Gropius aus dem Jahre 1921 zitiert: «... Ich begrüße es, daß an unserem Bauhaus so verschieden gerich-

tete Kräfte zusammenwirken. Ich bejahe auch den Kampf dieser Kräfte gegeneinander, wenn die Auswirkung in der Leistung sich äußert ... Für das Ganze gibt es nicht Falsches und Richtiges, sondern es lebt und entwickelt sich durch das Spiel der Kräfte ...»

L. M.

Pariser Kunstbrief

Das Erbe Brancusis

Zwei Veranstaltungen, die dem Bildhauer Constantin Brancusi galten, fanden Ende März in Paris statt.

Von rumänischen Kreisen ging eine Zusammenkunft in der Salle Chaillot am 24. März aus, anlässlich seines nun zum fünftenmal sich jährenden Todestages (16. März 1957). Es war eine eindrückliche Feier, die sich im Geist eines «Symposiums» abspielte und vom Institut Universitaire Roumain Charles 1^{er}, unter Leitung seines Generalsekretärs Théodore Cazabans, sorgfältig organisiert worden war.

Nach den einleitenden Worten des Präsidenten, welche die kulturelle Bedeutung Brancusis betrafen und an jene dankend gerichtet waren, die an der Vermittlung seiner Kunst teilgenommen hatten, sprach der Schweizer Kunstkritiker Pierre Courthion (Genf/Paris) über seine Begegnung mit dem Künstler im rustikalen Milieu der Impasse Ronzin in lebendiger Weise. C. Giedion-Welcker berührte formale und geistige Aspekte zu seiner Kunst, die folkloristische, byzantinische und mediterrane Elemente zu einer neuen Einheit zu verschmelzen vermochte. Während MM. Pierre Bruguiere vor allem Klima und Ausstrahlungskraft seines Pariser Ateliers hervorhob, sprach Professor I. Jianou, der erst vor kurzem von Bukarest nach Paris übersiedelt war, vor allem von der starken Bindung des Frühwerks und der Holzplastik an die rumänische Volkskunst, auf die Brancusis primäre Gestaltungsweise durch seine bäuerliche Abstammung und das Milieu seiner Jugendjahre intensiv bezogen war. Daß Professor Jianou, der mit dem Künstler befreundet war, seit Jahren an einem Œuvre-Katalog arbeitet, scheint von besonderer Wichtigkeit durch die eingehenden lokalen Nachforschungen, die er in den Heimatregionen des Künstlers durchzuführen vermochte, was den westlichen Interpreten seines Werkes bisher leider verschlossen blieb.

Ein weiteres, nun das Œuvre Brancusis zentral treffendes Ereignis war die schon lange geplante Eröffnung seines «Ateliers» im Musée d'Art Moderne am

2 Lyonel Feininger, «Gelbes Haus und kleine Figuren», 1921. Tusche und Aquarell

3 Oskar Schlemmer, «Helle Vielfigurengruppe», 1936. Feder und Stift

4 Ladislaus Moholy-Nagy, «Q II», 1923

30. April. Dem ursprünglichen Wunsch des Künstlers, daß seine Lebens- und Arbeitsstätte in der Impasse Ronsin auch nach seinem Tode erhalten bliebe, konnte wegen lange vorgesehener Neubauten an dieser Stelle nicht entsprochen werden. Dies wäre natürlich die ideale Lösung gewesen: eine von seinem Leben und Geist erfüllte Erinnerungsstätte, die man – wie zu seinen Lebzeiten – von allen Punkten der Welt aus hätte besuchen können. Als Kompromißlösung ergab sich der «exakte» Rekonstruktionsplan des Ateliers nach genauen Maßen – wie es hieß.

Die großzügige Schenkung der im Atelier befindlichen Werke an das Museum war an diese Verpflichtung aufs engste geknüpft. Aber auch hier verwandelte sich ein zuerst ins Auge gefaßter Plan – ein an das Museum frei angegliederter Pavillon (eine relativ positive Lösung der Situation, wozu auch amerikanische Unterstützung sich bereitstellte) – in die endgültig ausgeführte Eingliederung der «Atelierkopie» in die Souterrainräume des Museums, in denen schon zu Lebzeiten Brancusis verschiedene seiner Werke unter künstlicher Beleuchtung Aufstellung gefunden hatten – und dies nicht gerade zu seiner Freude.

Jede Imitation in diesem Sinne birgt schon a priori den morbiden Keim einer mumifizierten, erstarnten Darbietung in sich, gegenüber der vital fluktuierenden Atmosphäre eines realen Ateliers. Was darüber hinaus aber zu beanstanden bleibt, ist die Verfälschung der einstigen Situation in ihren wesentlichen Punkten, wenn sie zum Beispiel der natürlichen Ausstrahlung der einzelnen Werke im Wege steht.

So führte die veränderte Höhendiffension des Raumes zu einer willkürlichen Stützung einer «Colonne sans fin», da sie oben anstieß. Was ebenso auch dem unbefangenen Besucher auffallen mag, sind die gehemmten räumlichen Entfaltungsmöglichkeiten der großen «Vogel»-Plastiken, die nun buchstäblich nicht mehr emporstreben können, da sie beinahe an die Decke anstoßen. Von der Suggestion eines freien «Aufstieges» kann hier räumlich nicht mehr die Rede sein. Wo bleibt da das Verständnis, die Einfühlung in das Wesentliche brancusischer Ideen und Gestaltungsmethoden?

Infolge einer fehlenden rechtzeitigen Numerierung und Fixierung der Sockel und Plastikeinheiten, auf deren Zusammenhang der Meister größten Wert legte, kamen Dissonanzen durch falsche Zusammenfügungen zustande, die allen denen, welche die frühere Situation kannten, und auch solchen, die aus eigener Sensibilität die Fehler spürten, ein Dorn im Auge sein müssen.

Daß man die Erben Brancusis, die jahrelang seine Nachbarn und Helfer waren, die täglich diese Räume betrat und hier intim verkehrten, nicht zu diesem Wiederaufbau des Werkes hinzuzog – nachdem man so wenig «prophylaktisch» vorgegangen war –, bleibt ein schwerwiegender Versäumnis, das auch durch den besten Beamtenstab des Museums nicht gutzumachen ist. Der großmütigen Schenkung des großen Künstlers hätte ein anderer, seinen Wünschen und Intentionen präzis entsprechender Dank gebührt.

«Quand je serai mort, les vautours me déchireront», hatte Brancusi einst prophetisch geäußert. C. G.-W.

Thema «Ausstellung» entsteht oder ob mit den bekannten Mitteln weitergearbeitet wird. U. B.

Herbert Graf: Aus der Welt der Oper

160 Seiten mit 117 Abbildungen
Atlantis, Zürich 1951. Fr. 24.50

Herbert Graf: Producing Opera for America

212 Seiten mit 111 Abbildungen
Atlantis, Zürich 1961. Fr. 25.—

Aus der Feder des Direktors des Zürcher Stadttheaters, Herbert Graf, der lange Jahre in New York an der Metropolitan Opera als Regisseur tätig gewesen ist, sind zwei Bücher erschienen, die beide umfangreiche und ausgezeichnet illustrierte Abschnitte über Theaterbau enthalten. Graf, der bei seinen vielen Gastspielenzenierungen in zahlreichen Theatergebäuden praktische Erfahrungen gemacht hat, wirkte bei einer Reihe neuer Theaterbauten (Lincoln Center, New York, neues Salzburger Festspielhaus usw.) als Berater mit, ohne, wie dies bei erfahrenen Fachleuten leider oft passiert, immer genügend Gehör zu finden. Er wird auch bei dem geplanten Zürcher Neubau ein gewichtiges Wort mitzureden haben.

«Aus der Welt der Oper» ist ein geschickt disponiertes allgemeines Werk über Geschichte, Umwelt und Praxis der Oper. Im Kapitel «Von der Probe zur Aufführung» finden sich Bemerkungen zur Frage des Bühnenbildes, die, obwohl es sich nur um knappe Andeutungen handelt, für den Architekten ebenso von Interesse sind wie für den Bühnenbildentwerfer. Die zahlreichen Bildbeispiele – neben einigen historischen Exemplen vor allem Arbeiten aus den letzten zwanzig Jahren – zeigen mehr die prächtige, von Bertold Brecht kulinarisch genannte optische Bühnenverwirklichung, die nicht immer erfreulich ist. Man könnte sich bei einer zweiten Auflage Ergänzungen durch gute radikale Bühnenbilder vorstellen, wie es denen seit den zwanziger Jahren gibt (Schlemmer, Moholy-Nagy, Neher, Otto, Soulage, Vieira da Silva, Vedova, um einige beliebige Beispiele zu nennen). Sehr gut ist das Kapitel «Theaterbau», in dem sich Graf als Freund der modernen Auffassungen bekennt. Auf eine kurz gefaßte, sehr anschauliche Geschichte des Theaterbaus folgt nach Bemerkungen über eine Reihe technischer Grundbedingungen eine mit vielen Abbildungen belegte Darstellung der heutigen Bestrebungen, wobei auch wichtige bühnentechnische Neuerungen besprochen werden. Ein durch den Blick

Bücher

Klaus Frank:

Ausstellungen/Exhibitions

252 Seiten mit 593 Abbildungen
Arthur Niggli, Teufen AR 1961. Fr. 65.—

Das sehr schön gestaltete Buch gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil wird der Begriff «Ausstellung» analysiert und anhand von Beispielen in verschiedene Untergruppen klassifiziert. Daraus ergibt sich eine Aufzeichnung der heute üblichen Ausstellungsformen, von der einfachsten Ausstellungstafel im Freien bis zum Weltausstellungspavillon.

Im zweiten Teil werden 130 Beispiele aus sechzehn Ländern gezeigt. Dabei handelt es sich um Ausstellungen verschiedener Themenkreise und Anwendungsbereiche. Das umfangreiche Material vermittelt einen interessanten Überblick im internationalen Ausstellungsschaffen der letzten zehn Jahre. Deutlich wird sichtbar, wie sehr Firmen und Länder daran interessiert sind, ihre Produkte zu präsentieren, und welche Bedeutung heute der Ausstellung zukommt. Prägnante Beispiele wie etwa die Studien über Proportionen von Francesco Gnechi Ruscone (IX. Triennale di Milano 1951) oder der Pavillon der Stadt Ulm von Max Bill (Landesausstellung Baden-Württemberg Stuttgart 1955) können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ausstellungsgestaltung in ihrer gegenwärtigen Form erschöpft ist.

Der Unterschied vom Messestand zum Landesausstellungspavillon ist oft nur eine Frage der Dimension. Grundsätzlich neue Ideen sind kaum zu finden, und der größte Aufwand vermag ihr Fehlen nicht zu verbergen. Im Hinblick auf die kommende Landesausstellung wird man gespannt sein, ob ein wirklich neuer Beitrag zum

Aarau	Kunsthaus	Die Entdeckung der Alpen in der Malerei	24. Juni – 19. August
Ascona	La Cittadella	Arend Fuhrmann	2. Juni – 29. Juni
Basel	Kunsthalle	Hans Arp Vergiß nicht Tibet	2. Juni – 15. Juli 25. Mai – 24. Juni
	Museum für Völkerkunde	Formosa. Handwerk und Kunst	20. Mai – 31. August
	Museum für Volkskunde	Volkstümliche Klosterarbeiten	1. März – 15. September
	Gewerbemuseum	Berliner Kinder sehen die Schweiz	20. Mai – 1. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Hans Arp	2. Juni – 12. Juli
	Galerie Beyeler	Le Cubisme	12. Mai – 15. Juli
	Galerie Bettie Thommen	Jacques Birr	8. Juni – 28. Juni
Bern	Kunstmuseum	Bernische Kleinmeister	Juli – August
	Kunsthalle	Walter Kurt Wiemken	2. Juni – 1. Juli
	Galerie Verena Müller	Cuno Amiet	26. Mai – 24. Juni
Biel	Seeanlagen	3. Schweizerische Plastik-Ausstellung im Freien	16. Juni – 29. Juli
Chur	Kunsthaus	Karl Geiser – Ernst Morgenthaler	20. Mai – 17. Juni
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Grafica	24. Juni – 20. Juli
Genève	Musée Rath	Artistes contemporains de Düsseldorf	12 mai – 17 juin
	Galerie Motte	Claire Szilard	8 juin – 25 juin
Glarus	Kunsthaus	Religiöse Kunst der Gegenwart	20. Mai – 17. Juni
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	René Acht	26. Mai – 21. Juni
Heiden	Kursaal-Galerie	Ernst Graf	3. Juni – 11. Juli
Lausanne	Galerie Bonnier	Charles Maussion	29 mai – 30 juin
	Galerie Maurice Bridel	L. Pepe	7 juin – 27 juin
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Milous Bonny Alain Schuler	9 juin – 27 juin 30 juin – 18 juillet
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Ernst Morgenthaler	2. Juni – 8. Juli
Luzern	Kunstmuseum	Schweizer Zeichner. René Auberjonois, Alberto Giacometti, Robert Schürch, Louis Soutter	3. Juni – 8. Juli
	Galerie im Ronca-Haus	Jean Couy	23. Juni – 28. Juli
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Maurice Briañchon	26 mai – 29 juillet
Pully	Maison pulliérane	Lithographies et bronzes d'Honoré Daumier	19 mai – 17 juin
Rorschach	Heimatmuseum	Yargo de Lucca	17. Juni – 15. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Véronique Filozof	19. Mai – 1. Juli
Schaffhausen	Munot-Galerie	Hans Gerber	25. Mai – 16. Juni
Solothurn	Berufsschulhaus	Ernst Messerli	10. Juni – 24. Juni
	Galerie Bernard	Marc Chagall. Illustrationen zur Bibel E. van Anderlecht	26. Mai – 20. Juni 23. Juni – 31. August
Thun	Kunstsammlung	Johannes Itten	23. Juni – 5. August
	Galerie Aarequai	Simon Fuhrer	6. Juni – 4. Juli
Winterthur	Galerie ABC	Jean Bayer	2. Juni – 23. Juni
	Galerie im Weißen Haus	Robert Wirz	24. Mai – 16. Juni
Zürich	Kunsthaus	Kunstschatze aus Iran	27. Mai – 5. August
	Kunstgewerbemuseum	Musikinstrumente	6. Mai – 1. Juli
	Galerie Beno	Hsiao Chin	6. Juni – 26. Juni
	Galerie Suzanne Bollag	Lyonel Feininger, Graphik II	15. Juni – 14. Juli
	Galerie Daniel Keel	Otto Charles Bänninger	5. Mai – 15. Juni
	Galerie Läubli	Internationale Originalgraphik – Carl Rabus – Walter Huber	12. Juni – 30. Juni
	Galerie Neumarkt 17	Ilhan Koman – Ralph Erskine	16. Mai – Juli
	Galerie Palette	Jürg Spiller	19. Mai – 14. Juni
	Rotapfel-Galerie	Karl Ballmer	16. Juni – 12. Juli
	Galerie Walcheturm	Werner Holenstein – Arthur Dätwyler	7. Juni – 3. Juli
	Galerie Wolfsberg	Vittorio Accornero di Testa	13. Juni – 7. Juli
	Galerie Renée Ziegler	Fritz Zbinden – Heini Waser	7. Juni – 30. Juni
		Matias Spescha	15. Juni – 28. 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 Uhr