

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 12: Formgebung

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: 11.01.2026

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

Ausstellungen

Aarau

**24. Ausstellung der
Gesellschaft schweizerischer
Malerinnen, Bildhauerinnen und
Kunstgewerblerinnen**
Aargauer Kunsthaus
20. Oktober bis 25. November

Diese weitschichtige Darbietung mit ihren rund 400 Objekten konnte nicht nur als Überschau über das gegenwärtige Schaffen unserer Künstlerinnen gelten, sondern gleichzeitig als Jubiläumsveranstaltung: vor 60 Jahren ist die Gründung der Gesellschaft erfolgt, die heute 6 Sektionen mit 465 Aktivmitgliedern zählt. Daß die unter dem Präsidium von Trudy Egender-Wintch stehende Jury streng des Amtes gewaltet und von 265 angemeldeten Mitgliedern nur die Hälfte, nämlich 134, berücksichtigt, beweist, daß hohe Forderungen an die Qualität gestellt wurden. Die Fülle an Ausstellungsgut war trotzdem groß; doch bot es sich bei der klugen Disposition nicht als erdrückende Menge an Bildern und Plastiken, an Graphik und Kunstgewerbe dar. Vielmehr verteilte es sich auf die drei Geschosse, deren durch Trennwände unterteilte Räume und deren Saalfolgen und Treppenhallen ein trefflich aufnehmbares und gelockertes Gesamtbild aufwiesen. Wobei zudem darauf Bedacht genommen war, da und dort durch eine Plastik oder durch Wandteppiche zu beleben. Das Kellergeschoß nahm grundsätzlich Plastik und Graphik auf, wobei sich gegenstandsbezogene Darstellung und Ungegenständliches durchdrangen. Unter den Arbeiten der ersten Gruppe fielen die schlanken, hochgezogenen Figuren von Nelly Bär, der letztern die Steinskulpturen von Mariann Grunder auf. Zwischen Gegenstand und Abstraktion stand der Riesenfries «Fischzug» von Charlotte Germann-Jahn in seinen welligen Rhythmen.

Im hallenartigen Erdgeschoß mit seinen wirksam eingeschobenen Zwischenwänden fanden sich die Zeugen heutiger Ungegenständlichkeit. Nicht zu übersehen, wieviele der Schweizer Malerinnen sich auf das Gebiet solch unbeschränkter Möglichkeiten begeben haben. Klingt auch da und dort das Vorbild durch (Mondrian, Bissière, Manessier, Fedier), sei es im Stofflichen, sei es im Formalen, in der Art, wie Farbschichten überlagert werden, wie Bänder-Rhythmen angewandt sind: der Wille zum eigenen Weg ist dennoch fühlbar. Tachistisches und Konstruktives in kontrastierendem Ne-

beneinander. Anzuführen etwa die eindringlich-großzügigen «Vestiges» von Louba Buenzod; die hellen und Ton in Ton gehaltenen eigenartigen «Ombres» von Muriel Blancpain; die fließend vortragenden, farbig sensiblen Aquarelle von Marietta Gullotti.

Auffällig, daß die Mehrzahl der welschen Malerinnen der Ungegenständlichkeit verpflichtet ist, während viele der vom Gegenstand ausgehenden Künstlerinnen aus der deutschen Schweiz stammen. Sie waren in den lichten Räumen des Obergeschosses vereinigt. Wobei sich zeigt, daß auch in diesem Bereich alle Freiheit möglich ist. Die geisterhaften Gouachen über biblische Themen von Ursula Fischer-Klemm, die in ihrer Haltung fast mythisch-träumerischen, doch formal strengen Blumenpastelle von Margrit Haemmerli, die farbig-ornamental überaus aparten Stilleben von Erna Yoshida Blenk mögen als einige wenige Beispiele genannt sein. Sie sind herausgegriffen. Es könnten mit ihnen auch zahlreiche andere angeführt werden; doch sollen diese Zeilen nicht zum bloßen Aufzählen werden. Vom rein Malerischen her müßte noch auf das in scharfem Gegenlicht stehende Terrassenbild von Marguerite Frey-Surbek hingewiesen werden; auf die höchst bewegten Stilleben von Hanny Fries; die tonig weichen südlichen Landschaften von Anny Vonzun-Meisser.

Hervorgehoben zu werden verdienen vor allem einige Proben hochentwickelter Teppichwirkerei und -stickerei, jene von Elfriede Eckinger-Thurner mit den groben Wollknäueln und -knoten, die Gobelins von Silvia Valentin; virtuos im Zusammenwirken von Material und Form der aus schwarzem Lineament vor Weiß bestehende «Kleine Garten» von Lissy Funk: eine der fesselndsten Arbeiten, die hier zu sehen waren. -g.

Basel

Marcel Schaffner
Galerie Riehentor
6. bis 27. Oktober

Das Hauptanliegen, das der außerordentlich begabte, bereits über ein sicheres malerisch-eigenständiges Metier verfügende junge Basler mit dieser Ausstellung verfolgte, lag darin, dem Publikum seine neue, wagemutige Wendung vom Grau zur Farbe hin zu zeigen und wohl auch zur Diskussion zu stellen. Noch hat er, der sich unter dem Einfluß der neueren amerikanischen Malerei entwickelt hat, große Tafeln mit einer dichten, grau und schwarz gehaltenen Male-

rei vorzuweisen. Ungegenständlich expressiv und doch ganz eindeutige Assoziationen an kalte Winterlandschaften weckend. Daneben aber entstanden bereits die farbigen Kompositionen: als Experimente in Form von Collagen, die wie Schnittmuster wirken, denn sie sind aus großen, gerissenen und geschnittenen farbigen Flächen zusammengestellt und mit Bostitch (sehr provisorisch und häßlich) zusammengehalten. Ein helles, scharfes Grün dominiert, ein Grün, das (für Schaffner offenbar notwendig) aus der Skala der Landschaftsgrün stammt. Der Vorgang ist an sich höchst begrüßenswert. Man spürt diesen Collagen an, daß sie für den Maler Befreiung bedeuten, gerade weil sie so im Rohzustand sind und noch gar nicht konsolidierte Teile eines etwa bestimmaren neuen Weges. Aber gerade deshalb sollte man junge Maler vielleicht doch freundschaftlich davon abhalten, solche in der Intimität des Ateliers absolut notwendigen Experimente zu früh der Öffentlichkeit vorzuführen. Es gibt oft zu Mißverständnissen und Fehlbeurteilungen Anlaß.

Immerhin – und darum sei es hier erwähnt – ist Schaffner bereits einige Schritte über das Experimentieren mit den Farben hinausgegangen. Allerdings konnte er diese Realisation nicht in der Ausstellung zeigen, denn sie geschah in einem Wandbild im Treppenhaus der neuen Frauenarbeitsschule. Mit einem dunkeltonigen Entwurf hatte Schaffner in einem engeren Wettbewerb des letztjährigen Kunstredits Preis und Auftrag zur Ausführung gewonnen. Das Bild ist nun aus spitz- und stumpfwinkligen, saftig-grünen Flächen rhythmisch aufgebaut. Durchzogen und umschlossen werden diese Flächen von einem beinahe lyrisch wirkenden blauen Band. Man wird an einen Wald erinnert und durch das Blau an die Frische der ersten reifen Sommertage. m. n.

Max Kämpf

Galerie d'Art Moderne
6. Oktober bis 1. November

Das 50. Lebensjahr, das Max Kämpf (Haupt der Basler Künstlergruppe 48 und individuellster aller Einzelgänger) soeben beendet hat, hat den begabten Maler weder zu einer Bilanz genötigt, noch eine «Wendung» in irgendeine Richtung gebracht. Hingegen läßt sich Vertiefung und Konzentration auf dem in jungen Jahren einmal eingeschlagenen Weg erkennen. Wenigstens zeigt das die verhältnismäßig kleine Ausstellung in der Basler Galerie, die als Auftakt der Beteiligung Max Kämpfs an der Gruppenausstellung im Kunstmuseum Luzern (zu-



1

sammen mit Bodmer und Abt) einen wichtigen Aspekt der Basler Malerei der mittleren Generation zu vertreten hat. Immerhin konnte Kämpf für die Basler Ausstellung insgesamt 23 Werke (größere und kleinere Fresken, Ölbilder) sowie zahlreiche seiner schönen und so außerordentlich sensiblen Zeichnungen zur Verfügung stellen.

1
Max Kämpf, Detail aus dem Fresko «Theater»,
1959–1962

2
Arnaldo Pomodoro, La ruota, 1961. Bronze

Photo: 2 Sala Dino, Mailand



2

Im ganzen ist er seiner grau- und braun-tonigen, durch einzelne kleine Farbflecken «reich» gemachten Malerei treu geblieben. Zarte Porträts von jungen Leuten und ein ganz verhangenes, wie im Ungewissen des Nebels bleibendes Selbstbildnis bilden diese Kontinuität des Gesamtwerks.

Das gleiche gilt auch für das Hauptthema seiner Malerei, die für Kämpf immer Ausdrucksmittel einer zwischen Traum und Wachsein kritisch erlebten Auseinandersetzung mit der so merkwürdig grotesken Spezies «Mensch» ist. Eine Zeitlang hatte er diese sonderbaren Menschenwesen zusammen mit Ratten und Mäusen in eine turbulente «Höllen»-Welt gesperrt und sie dort nach ihren eigenen, geheimnisvollen Grundgesetzen hausen und agieren lassen. Nun hat er den Schauplatz gewechselt. Aus der Hölle ist er mit seinem ganzen Stab ins «Theater» (wie das große Fresko heißt) hinübergezogen. Es ist ein Phantasieraum mit vielen Wohnungen: reichdrapierten Logen, Etagen, Gemäuer, Dachgärten. Wiemkens «Querschnitt durch ein Haus» klingt wieder auf, und zeitweise wird man an Daumiers kritische Menschenschilderung erinnert. Doch werden trotz der köstlichen, frischen Malerei nirgends die Grenzen des lokalen Erlebnisbereiches geöffnet. Der Blick aufs Welttheater ist noch nicht möglich geworden.

m. n.

Arnaldo und Giò Pomodoro
Galerie Hilt

14. Oktober bis 14. November

«Was ist denn das?» – diese Frage stellte jeder Besucher (so bemerkt Galeriebesitzer Hilt jedesmal mit Erstaunen), wenn er gleich nach dem Betreten der Galerie vor einer blankgeputzten, leicht schräg gestellten Messingtrommel stand, in deren schalenartiger Vertiefung sich wie ein Gebirge die rhythmisierte kantig spitze «Landschaft» aus der neuesten plastischen Epoche Arnaldo Pomodoros befand. Bezeichnend ist, daß man dieser Plastik gegenüber fragt: «Was ist das?» und nicht: «Was soll das bedeuten?» Denn Arnaldos neueste Plastiken haben Gegenstands- und nicht Symbolcharakter. So erinnert dieser blanke Zylinder an eine Sonnenuhr im Park oder an einen großen Scheinwerfer, und auch der Originaltitel «La Ruota» paßt gar nicht schlecht. Besser allerdings harmonieren Titel und durch die Plastik geweckte Vorstellung bei der schalenförmigen Plastik «Radar». Noch schöner freilich – weil sich die Augen in den so amüsant und abwechslungsreich aufgereihten Formzeichen so schön ver-

weilen können – ist die schmale, hohe Tafel, die den Titel «Tavola del viaggiatore» trägt und wie eine künstlerische Paraphrase über das faszinierende Formthema der elektronischen Datenverarbeitungs- maschine wirkt. Diese Tafel ist die reichste unter ihren Geschwistern.

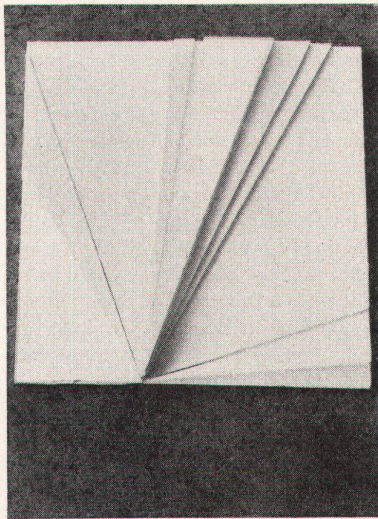
Arnaldo knüpft an Gegenstandserlebnisse unserer Zeit an und verwandelt sie in ein neues und eigenständiges künstlerisches Ereignis. Sein um vier Jahre jüngerer Bruder, der 1930 geborene Giò Pomodoro, bis vor kurzem ganz im Stil Arnaldos arbeitend, hat sich ganz von seinem Vorbild gelöst und stellt auch hier wie an der Biennale Reliefs aus gewellten glänzenden Messingflächen aus. Die Beziehung zum Gegenstand liegt hier im Ausgangsmaterial: drapierte Tücher, die eben den bewegten Flächen allerhand Bewegungen und Exzesse erlauben. Schon auf kurze Dauer sind diese «Ausschnitte» etwas langweilig. Die Plastikausstellung wird durch Schmuckstücke, die von beiden Brüdern sehr ähnlich gemacht werden, ergänzt. Sie wirken sehr modisch.

m. n.

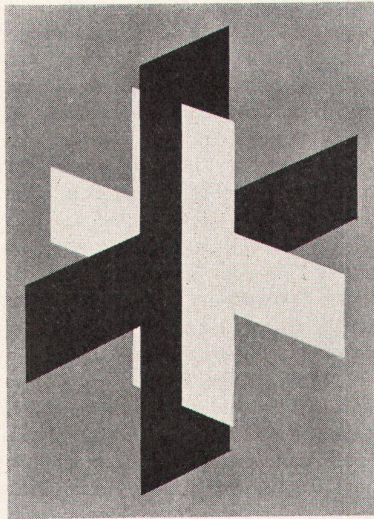
Claude Monet. Letzte Werke
Galerie Beyeler

18. September bis 30. November

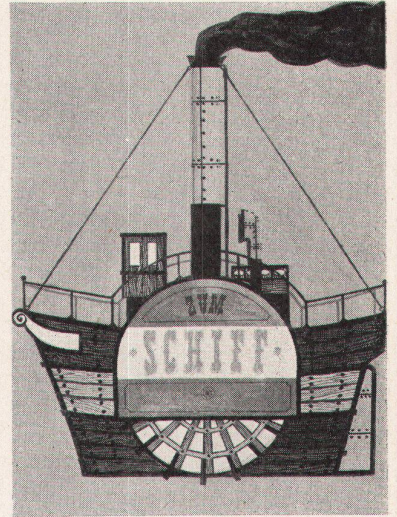
Daß sich die Entstehungszeit von «letzten Werken» eines Malers über eine Periode von einem Vierteljahrhundert hinzieht, dürfte zu den Ausnahmen in der Geschichte der Kunst gehören. Für Claude Monet (1840–1926), dessen frühe Bilder Anlaß zur Prägung des Begriffes «Impressionismus» gegeben haben, trifft das zu. Die zwanzig in der Galerie Beyeler ausgestellten Bilder, welche die eher niedrigen Räume des kleinen Altstadthauses zum Teil bis zur Decke füllen, sind in der Zeit von 1900 bis 1926 entstanden. Sie stammen aus dem Nachlaß, sind aber zum Teil bereits in Privatbesitz. Für uns heute besonders interessant sind die ganz großformatigen Seerosenbilder, die offensichtlich im Zusammenhang mit der dem französischen Staat geschenkten Serie in der Orangerie entstanden sind. Selbst in ihrer skizzenhaften Anlage sind sie ganz präzise in der Angabe der räumlichen Verhältnisse, der in Licht und Atmosphäre miteinander verschmelzenden Hauptbeteiligten – Seerosen und Wasser. Da sie nur «fürs Auge» gemalt sind und also mit dem Betrachter keine näheren räumlichen Beziehungen aufnehmen – im Gegensatz zu manchen räumlich-expressiven Bildern der modernen «action painters», an die man natürlich hier dann und wann erinnert wird –, sollte man diese Spätwerke Monets eigentlich aus größerem Abstand



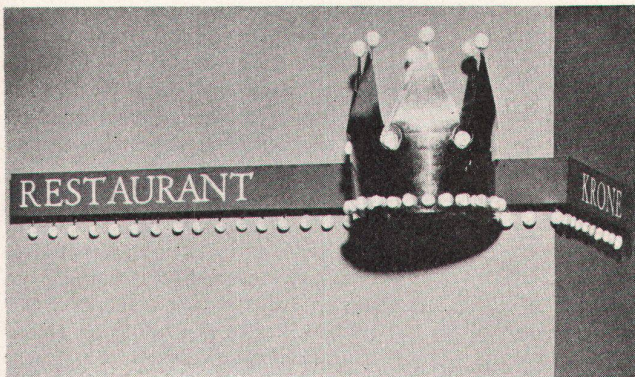
1



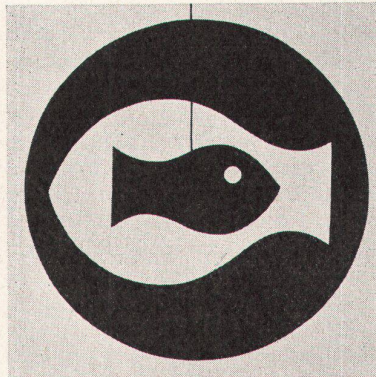
2



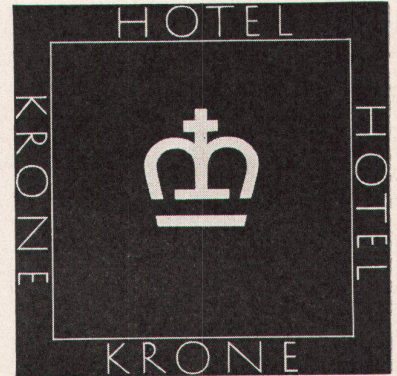
3



4



5



6

ansetzen können. Prachtvoll und elegant sind vor allem die Ausschnitte mit den blauen Iris und die großen, üppig gemalten «Glyzinien», die «Les deux étoiles» genannten gelben Seerosen auf dunkelblauem Wasser und die «Nénuphars nymphéas».

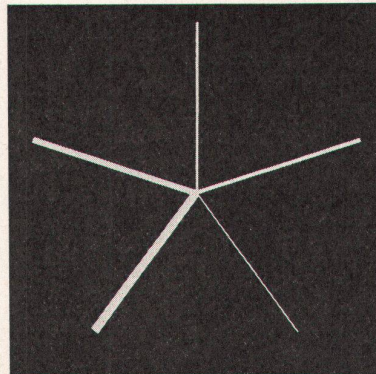
m. n.

Neue Wirtshausschilder

Gewerbemuseum

13. Oktober bis 4. November

Die Ergebnisse dieses vom Schweizerischen Bierbrauerverein ausgeschriebenen Wettbewerbs zur Erlangung «neuer Wirtshausschilder» waren vollständig im Gewerbemuseum ausgestellt. Sie waren nicht das, was man als wohl gelungen bezeichnen könnte, aber sie warfen im Positiven wie im Negativen grundsätzliche Fragen auf. Der Bierbrauerverein war wohl von der Überlegung ausgegangen, daß ein so allgemein, an «jedermann» gerichteter Wettbewerb geeignet sein könnte, auch jene Handwerker und Designer zu erreichen, an die man bei der Erteilung direkter Aufträge nie denkt. Ferner sollte wohl die Idee des «Wirtshauses» popularisiert werden, falls das



7

Wettbewerb für neue Wirtshausschilder

1-3 Die ersten Preise

1 Reinhard Morscher, Basel. Sonne

2 Ernst Buchwalder, Luzern. Kreuz

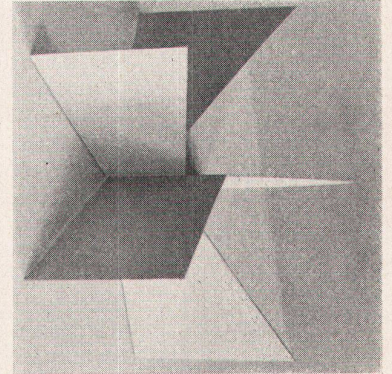
3 Tino Reiss, Obererlinsbach. Schiff

4-6 Die zweiten Preise

4 Ruedi Zwissler, St. Gallen. Krone

5 Ernst Buchwalder, Luzern. Fisch mobile

6 Carsten Beyer, Basel. Krone



8

7, 8 Ein dritter Preis. Andreas Brenk, Basel. Stern

in der Schweiz noch notwendig sein sollte. Verlangt waren «zeitgemäße Lösungen, die sich auch für Neubauten eignen». Ausgeschlossen waren «Kopien oder Varianten der schönen alten Wirtshausschilder». Als Material war angegeben: «Glas, Holz, Kunststoff, Metall», doch sollten selbstverständlich nur gezeichnete Entwürfe und keine Modelle eingereicht werden. Reichhaltig war insbesondere der Katalog der in Frage kommenden «Sujets», das heißt der altbekannten, traditionellen Namen für «bekannte Gaststätten» ausgefallen. Er reichte vom Adler und Bären über Eintracht, Hecht, Krone, Schlüssel bis zum Stern und zum Weißen Kreuz. Und trotz all dieser Voraussicht und einer ausgezeichnet zusammengestellten Jury, in der es neben Vertretern der Veranstalter auch eine ganze Anzahl kompetenter Fachleute zur Beurteilung solcher Entwürfe gab, war das Ergebnis des Wettbewerbs mager und im ganzen unbefriedigend. Von den 230 Einsendungen konnte knapp ein Dutzend prämiert werden. Alles andere war mehr oder weniger dilettantisch, banal oder konventionell ausgefallen. (Selbstverständlich hatte sich keiner der bekannten Graphiker oder Plakatschöpfer an diesem mit einer Preissumme von insgesamt 10000 Franken dotierten Wettbewerb beteiligt. Das wäre auch nicht im Sinn der Veranstalter gewesen, die sich ausdrücklich an Bildhauer, Designer, Graphiker, Holzkunsthändler, Innenarchitekten, Keramiker, Kunstschmiede, Lichtreklametechniker, Schlosser und Schreiner gewandt hatten.)

Es zeigte sich aber, daß es zur Schaffung eines neuen, prägnanten Hauszeichens mit Reklamecharakter (oder irgendeines treffenden Signets) nicht genügt, wenn «die Sache selbst», in diesem Falle das Wirtshaus, «jedermann» vertraut und bekannt ist. Der Benutzer oder Konsument ist eben nicht unbedingt in der Lage, sich eine genaue Vorstellung von dem benutzten Gegenstand (und seinem Wesen) zu machen und für diese Vorstellung auch noch ein Bildzeichen zu finden. Die Aufgabe hätte im Programm also genauer umschrieben werden müssen. Daß es aber auch mit der «rein formalen» Erneuerung nicht getan ist, zeigten in der Ausstellung die interessanten Arbeiten, die unter Leitung von Graphiker Armin Hofmann von einer Klasse der Allgemeinen Gewerbeschule Basel geschaffen wurden. Es waren Versuche, aus den Elementen von «Stern», «Krone», «Kanne», «Sonnenstrahlen» neue Formen zu entwickeln. Was bei diesen formalen Entwicklungen herauskam, das waren zum überwiegenden Teil «Freiplastiken» (Reliefs aus Stein, Zement, Eisenblech usw.), die trotz allen formalen

Qualitäten eben den Charakter des benennbaren, individuellen und verbindlichen Bildzeichens vollständig verloren hatten. Man hatte bei der Formentwicklung vollständig vergessen, daß diese Formen Hauszeichen sein sollten, daß sie also eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen haben. Der Unterschied, der nun einmal zwischen «freier» und «angewandter» beziehungsweise zweckgebundener Kunst besteht, ist leider auch hier wieder einmal nicht beachtet worden. Immerhin konnte einer dieser Entwürfe, das Relief «Sonnenstrahlen» von Reinhard Morscher (AGS Basel), in die Dreiergruppe der ersten Preise (je 1000 Fr.) genommen werden. Mit ihm wurden prämiert: «Das Schiff» von Tino Reiss (Graphiker, Obererlinsbach), und das schwarzweiße «Kreuz» von Ernst Buchwalder (Kunstgewerbeschüler, Luzern). Drei 2. Preise von je 500 Fr. erhielten: Ernst Buchwalder (Luzern) für sein gelungenes «Mobile» mit dem Fisch, Carsten Beyer für das Kronen-Schild und Ruedi Zwissler (Graphiker, St. Gallen) für das plastische Kronen-Zeichen. Die drei 3. Preise von je 300 Fr. gingen an Andreas Brenk (Basel), Georg Rimensberger (St. Gallen) und Eugen Elsener-Widmann (Winterthur). m. n.

Bern

Kunst aus Tibet

Kunsthalle

20. Oktober bis 25. November

Das beispielgebende Interesse der Schweizer am Schicksale der Tibeter erreichte in Bern durch die Ausstellung «Kunst aus Tibet» einen Höhepunkt. Die eindruckliche Schau von tibetischen Plastiken und Meditationsbildrollen, sinnvoll ergänzt durch Kultgegenstände und Ritualgeräte, insgesamt über 400 Einzelstücke, wurde angeregt und patronisiert durch die Schweizer Tibethilfe, wodurch der tiefere Sinn schon gekennzeichnet wurde.* Die auch vom internationalen Standpunkt aus gesehen einmalige Ausstellung wurde bereichert durch seltene Leihgaben des Linden-Museums in Stuttgart, des Musée Guimet in Paris, des Reichsmuseums für Völkerkunde in Leiden, die sich harmonisch den lange Jahre hindurch wenig beachteten tibetischen Schätzen des Museums für Völkerkunde in Basel, des Historischen Museums Bern, der Samm-

lung für Völkerkunde der Universität Zürich, des Rietberg-Museums in Zürich, des Ethnographischen Institutes in Genf und der Burghorfer Sammlung für Völkerkunde anschlossen. Es darf aber keineswegs vergessen werden, daß diese Ausstellung auch wertvollstes tibetisches Kunstgut aus Schweizer Privatsammlungen zeigte.

Als Symbol der Ausstellung und ihres höheren Zweckes: der Hilfe an ein durch den Untergang bedrohtes Kulturvolk, kann man die lichten Bodhisattva-Gestalten bezeichnen. Sie sind die Heilsbringer des Mahâyâna-Buddhismus, dessen Tradition in Tibet bewahrt wurde. Gleich den Buddha-Darstellungen strahlen sie Harmonie und Heiterkeit der Seele aus, sind sie doch diejenigen, die der Buddhaschaft am nächsten stehen, aber darauf verzichtet haben, um so lange wiedergeboren zu werden bis alle leidenden Wesen erlöst sind. In der statisch festgehaltenen Form der Plastik (oder Malerei) wird dabei die Dynamik der Legende festgehalten, wie zum Beispiel bei den Darstellungen des Schutzpatrons von Tibet, Avalokiteshvara-Chenresi. Als er, der «Gütig Herab-blickende», das unendliche Leid der Welt erschaute, zersprang sein Haupt in elf Köpfe, und tausend Arme wuchsen aus seinen Schultern, um mit tausend hilfreichen Händen den Leidenden beistehen zu können. Immer wieder sieht man dabei die in der Mitleidsgeste geöffnete Hand mit dem Auge in der Handfläche. Es ist das Symbol der sehenden, hilfreichen Hand, das man an den Heilsbringerfiguren (in ihren zahlreichen zwei- oder mehrarmigen Darstellungen) immer wieder erkennt. Aber auch furchterregende, grimmig aussehende Schutzgottheiten zeigen sich dem westlichen Betrachter, der erst lernen muß, sie so zu betrachten wie der tibetische Gläubige, auf den sie beruhigend wirken: Es handelt sich bei ihnen um ehemals heidnische Gottheiten, die bekehrt und als Beschützer des Buddhismus gewonnen wurden und – als psychisch aufzufassende Energien – gegen die Feinde der Religion kämpften.

B. C. O.

Adolphe Appia, 1862 bis 1928

Schweizerische Landesbibliothek

11. Oktober bis 1. Dezember

Anläßlich des hundertsten Geburtstages des Genfer Schriftstellers, Bühnenbildners und Regisseurs Adolphe Appia veranstaltete die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur in Verbindung mit der Fondation Adolphe Appia und der Schweizerischen Landesbibliothek eine Gedächtnisausstellung für ihren

* Gleichzeitig erschien das von der Schweizer Tibethilfe zugunsten der tibetischen Flüchtlinge herausgegebene Buch «Religion und Kunst im alten Tibet» von B. C. Olschak, mit 32 Bildtafeln, davon 24 farbigen.

eigentlichen Ahnherrn, der einen der wichtigsten Beiträge zur modernen Theaterkunst als Ganzes geleistet hat. Autor der Ausstellung ist der Theaterhistoriker Dr. Edmund Stadler, der als Konservator der in der Schweizerischen Landesbibliothek untergebrachten Schweizerischen Theatersammlung den in Bern deponierten Nachlaß Appias pflegt und erweitert. Wie alle Ausstellungen der Landesbibliothek, für die ein unmittelbar neben dem Katalogsaal gelegener Raum zur Verfügung steht, besaß die Schau den Charakter einer Arbeitsausstellung. Das ist sympathisch; man hat das Gefühl, daß man sich jederzeit mit Hilfe der Bibliotheksbestände unmittelbar weiter orientieren kann.

Appia ist als Begründer der modernen architektonischen (nicht an sich abstrakten) Bühne bekannt, aber vieles liegt noch im dunkeln. Er war ein höchst merkwürdiger Mensch, Sohn eines Mitgründers des Roten Kreuzes, ethisch im Grund seines Herzens und Geistes, Calvinist in der unerbittlichen Strenge seines Denkens und Forderns, zugleich aber ein musischer Typus par excellence, der mit religiöser Inbrunst und ausgeprägtem Sinn für Körperlichkeit, Raum und Licht seine inneren Vorstellungen zu realisieren trachtete. Als sendungsbewußter, spiritueller Individualist gehört er zu den großen Wegbereitern der Art-Nouveau-Generation, die neue Theorien in neuer Praxis verwirklichte. Wie die meisten dieser Männer fachlich nur partiell geschult, einer der großen Außenseiter, von dem stärkste Anregung ausging.

Im Zentrum der Ausstellung standen etwa 90 Bühnenentwürfe Appias, von frühen Arbeiten aus dem Beginn der neunziger Jahre bis zu Blättern aus dem Todesjahr, ergänzt durch einige wenige Bühnenmodelle, welche zu den Aufführungen gedient haben, die Oskar Wälterlin in seiner Jugend gemeinsam mit Appia in Basel realisierte. Geplant war damals, 1924/25, der ganze «Ring» Wagners; nach «Rheingold» und «Walküre» verhinderten jedoch Opposition und offener Skandal die Weiterführung – und dies in den zwanziger Jahren! Einblick in das theoretische Denken Appias gaben eine große Zahl von Manuskriptblättern, dazu die gedruckten Hauptwerke, Zeitschriftenbeiträge: alles Dokumente einer unerhört reichen, beharrlichen Produktivität, die sich nicht dadurch irremachen ließ, daß im Grunde alles, was Bühnenwirklichkeit werden sollte, nur schriftliche Äußerung predigthaften Charakters bleiben mußte. Ein um so merkwürdigeres Faktum, als eine große Zahl von Theater-Ausstellungskatalogen – eine ganze Vitrine gab ein Bild – beweist, daß Appia schon von 1909 an mit dem ganzen Gewicht seiner reformatorischen künst-

lerischen Ideen im Rahmen von Ausstellungen in der Schweiz, Deutschland und Holland erschien.

In drei Stufen hat sich Appias Entwicklung abgespielt, die in Bern außerordentlich klar sichtbar wurden. Nach einer langen Inkubationszeit, die mit musikalischen und praktischen Theaterstudien (nicht mit zeichnerischem Training) ausgefüllt war, erreicht Appia gleichsam mit einem Sprung die erste Stufe in den Jahren unmittelbar nach 1890. An die Stelle der platt naturalistischen Bühne setzt er den symbolistischen, stilisierten, gereinigten Bühnenraum mit den Grundelementen Volumen, Silhouette und Licht. Mit einem Schlag ist die neue künstlerische Bühne da, erstaunlich frühzeitig, wenn man bedenkt, daß der Strom von Art Nouveau in Architektur und Kunstgewerbe erst in der Mitte der neunziger Jahre aufbricht. Diese erste Phase war in Bern mit den Originalzeichnungen zum «Ring», zu «Tristan» und «Parsifal» vertreten, die um vieles wunderbarer wirken als die vielen bekannten Reproduktionen. Die Frage nach den Quellen der Leistung Appias ist bisher nur andeutungsweise geklärt worden. Um sie zu lösen, wird man Appias Beziehungen zu den französischen literarischen Symbolisten und, im Bereich der bildenden Künste, zu Puvis de Chavanne, Fantin-Latour, Redon und einigen Illustratoren (Caran d'Ache?) untersuchen müssen. Die zweite Hauptphase war mit den sogenannten «Espaces rythmiques» vertreten, die, 1909 beginnend, offenbar im Kontakt mit Jacques-Dalcroze vor allem in Hellerau entstanden sind. Jetzt ist die kubische Bühne geschaffen, eigentlich eine strenge *architektonische* Bühne aus stereometrischen Elementen – Würfeln, Treppen, schrägen Flächen als Raumgebilden für die rhythmische Bewegung des Einzelmenschen, der Gruppe und des Lichts. Merkwürdig, daß auf diesen Blättern, im Gegensatz zu den Entwürfen der neunziger Jahre, keine Menschengestalt mehr erscheint. Für jene Jahre bedeutet Appias Konsequenz einen Radikalismus ohnegleichen. Hellenisch in seiner äußeren Erscheinung, an einigen Stellen mit Reminiszenzen an Böcklin (Zypresse), dem Wesen nach jedoch Abstraktion, wenn auch ohne Beziehung zum ungefähr gleichzeitig hervortretenden Kubismus.

Um 1920 setzt eine neue Phase ein, obwohl für die wenigen damals praktisch geschaffenen Bühnen (es handelt sich nicht mehr um «Bühnenbild») – unter denen sich «Tristan» in der Mailänder Scala befand (ebenfalls Widerspruch hervorrufend) – der Rückgriff auf die erste und zweite Phase erfolgt. In dieser letzten Schaffensperiode, die in Bern mit höchst eindrucksvollen Entwürfen zu

Glücks beiden «Iphigenien», zu «Orpheus», zu «Lohengrin», und – mit der Wendung zum Schauspiel, mit dem sich Appia in seinen früheren Jahren nicht beschäftigt hatte – zu Shakespeare, Grillparzer, Ibsen und zuletzt zu Goethes «Faust» vertreten war, macht Appia einen weiteren Schritt zu noch größerer, puristischer Vereinfachung. Auch hier höchst merkwürdige Lösungen linearer Charakters mit Einbeziehung von mächtigen Vorhängen, die im Kontrast zur gradlinigen Strenge der Grundstruktur das Element des dynamischen Fallens, des Wehens einführen. Auch auf diesen Entwürfen fehlen die Menschenfiguren. Appia hat über die Probleme der Menschengestalt und des Kostüms geschrieben, merkwürdigerweise jedoch zeichnerisch aus diesem Bereich bühnenmäßiger Darstellung nichts hinterlassen. Zeichnerisch sind diese Blätter nicht von hoher Qualität; manchmal scheinen sie sogar hilflos zu sein. Aber hier liegt ein Beispiel vor, in welchem Maß der künstlerische Wille, die Spiritualität und die Vorstellungskraft gegebene Schwächen zu überwinden vermögen.

Appia – es sei nicht vergessen, daran zu erinnern – verstand unter Theater nicht den isolierten Sektor der Bühne. In einem in der schönen Berner Ausstellung aufgelegten Manuskript heißt es: «Par Théâtre l'on doit entendre ici aussi bien la salle que la scène, le spectateur que l'acteur.» Auch von hier aus gesehen, ist Appia der Ahnherr des modernen Theaters. H. C.

Lausanne

Abraham Hermanjat

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 5 octobre au 4 novembre

Le canton de Vaud n'est pas riche en peintres de premier plan: ce n'est pas témoigner de mauvais esprit que de le constater. Mais il a donné le jour, de temps en temps, à des artistes auxquels il n'a manqué que peu, et surtout certains concours de circonstances, pour qu'ils s'imposent au moins autant, mais avec plus de raisons, que d'aucuns dont le talent relève surtout du batteur d'estrade. En fait, la poésie vaudoise est plutôt du genre confidentiel. Discrète, tout intérieure, perdue dans les nuances, elle demande beaucoup à celui qui veut la goûter et ne convient guère aux gens pressés.

Ces considérations n'ont aucun rapport avec Abraham Hermanjat? Il se peut. On veut pourtant retenir que ce fut un grand peintre à sa façon, sensible, doué d'une

personnalité qui, pour n'être pas voyante, n'en est pas moins puissante. Que son univers fut limité, mais qu'à l'intérieur de ces limites il a créé comme un maître, inventé une forme de pensée plastique tout inspirée de son coin de pays et qui, ne devant rien à personne, a donné beaucoup à autrui. Car l'influence d'Hermanjat sur la peinture vaudoise a été simplement énorme, à ce point que peu de ses cadets y ont échappé, pas même les meilleurs, ceux qui par la suite dégagèrent à leur tour leur propre style. Cela a éclaté aux yeux de ceux qui visitèrent l'exposition qu'organisa le Musée des Beaux-Arts de Lausanne en ce mois d'octobre pour le centenaire de sa naissance. Cette exposition a-t-elle réellement reflété l'œuvre du peintre de la Côte? On le suppose. Celle-ci s'est alors présentée comme une belle collection de petites toiles dont beaucoup étaient intensément parfumée par le lieu qui les avait vues naître, dont les meilleures – et il y en a toute une série dont les dates s'étalent entre 1917 à 1930 – sont de petits chefs-d'œuvre, tant pour l'originalité des harmonies, la subtile audace des accords chromatiques et le caractère expressif de l'écriture. Dans cette période de sa vie, on sent l'absolue maturité d'un art allié à l'étroite communion d'un homme avec son pays, et l'on découvre qu'il fut le premier, beaucoup mieux et plus profondément que Bocion, à donner une interprétation picturale transcendante des régions lémaniques.

Les organisateurs de cette rétrospective ont eu visiblement l'ambition de servir de leur mieux la mémoire d'Hermanjat. On ose à peine avouer qu'ils ne s'y sont pas pris aussi bien qu'il eût été désirable. A trop prouver, on ne prouve plus grand-chose, et à vouloir accumuler les toiles, on a raté la démonstration. 122 pièces, on n'en avait pas besoin d'autant, et l'on eût pu faire avantageusement l'économie des toiles placées dans la grande salle ouest. On peut le regretter en pensant au public peu informé qui aura eu plus de peine à découvrir le vrai Hermanjat. Cela prouve une fois de plus qu'en la matière les bonnes intentions ne suffisent pas toujours.

G. Px.

Paul Berthold
Galerie Bonnier
du 5 au 20 octobre

La Galerie Bonnier, dont les manifestations d'un niveau toujours supérieur sont chaque fois pour le public lausannois l'occasion d'entrer en contact avec les réalisations les plus significatives de l'art contemporain international et qui étend souvent son activité à de très larges

domaines de la vie de l'esprit (audition-débat de musique concrète, par exemple), s'est acquis le mérite au mois d'octobre d'attirer l'attention sur un artiste vaudois dont la réelle valeur n'était jusque-là que trop rarement reconnue. Jeune encore, Berthold travaille depuis des années dans une grande solitude. Chercheur exigeant et acharné répugnant aux redites et franchement orienté par son esprit hors des sentiers battus, il a consacré des années de sa vie à accumuler des expériences qui toutes avaient pour objet la création d'un langage plastique adapté au caractère du monde tourmenté qui l'habite. Certains privilégiés ont ainsi pu suivre ses efforts et juger de l'originalité d'une personnalité curieuse et attachante à travers des réalisations: peintures, montages, collages, assemblages de matières qui, si elles n'atteignaient pas la réussite totale, ne laissaient jamais indifférent.

Son exposition à la Galerie Bonnier nous a donné l'occasion de constater le parfait aboutissement d'une si constante recherche, dans une vingtaine de sculptures qui d'emblée s'imposent par la netteté du style, la concentration des moyens, l'intérêt soutenu de l'invention formelle. On est littéralement subjugué par la «présence» de ces créations (treillis métallique revêtu de plâtre polychrome), par la parfaite harmonie du modelé et des touches colorées, la vie étrange qui les anime comme de véritables créatures libres de toute attache et parfaitement autonomes. C'est avec un plaisir tout particulier que nous saluons une telle conquête et l'affirmation d'une œuvre qui, nous en sommes maintenant certain, ne tardera pas à s'imposer loin à la ronde.

G. Px.

Prix suisse de peinture abstraite
Galerie Kasper
du 10 octobre au 10 novembre

Pour la cinquième fois, un jury constitué à l'instigation de la Galerie Kasper a discerné le 13 octobre dernier les récompenses prévues par le Prix suisse de peinture abstraite. Le jury, à l'exception de M. Mortimer Guiney, professeur dans une université américaine, était cette fois suisse. Une cinquantaine d'artistes avaient répondu à l'invitation qui leur avait été faite, d'Allemagne, Angleterre, Autriche, Belgique, Espagne, France, Grèce, Hongrie, Italie, Pays-Bas, Suisse et U.S.A. On a noté également, avec douze artistes, une participation féminine plus importante que d'habitude. L'ensemble des envois était supérieur à celui des années précédentes, ce qui est tout à l'honneur de cette manifestation

qui réunit des œuvres d'une excellente tenue, et si le jury eut assez vite effectué un premier tri, il eut par contre beaucoup de travail à faire sa sélection dans les quelque douze peintres restés en lice, dont les œuvres étaient toutes d'une réelle qualité.

C'est finalement l'Allemand Artur Cremer (Acre), de Bochum, qui l'emporta de peu sur l'Italien Barisani pour la médaille d'or. Une très grande concentration des moyens dans une toile grise animée en très léger relief d'un dessin d'une grande pureté, une plus grande originalité aussi lui ont valu de l'emporter sur un artiste dont on a par ailleurs goûté le sens de la composition, l'habileté de métier et la séduction. Côté dames, la récompense est allée à l'Italienne Anna Berni qui s'imposa sans discussion par l'intérêt de l'invention et la sûreté d'écriture mise au service d'un lyrisme authentique. Il n'y eut pas beaucoup non plus à hésiter pour se déterminer en faveur du Bâlois René Acht qui reçut ainsi la médaille d'argent réservée à un artiste suisse. Personnalité de la vision, vigueur de l'écriture, science picturale légitimaient un pareil choix.

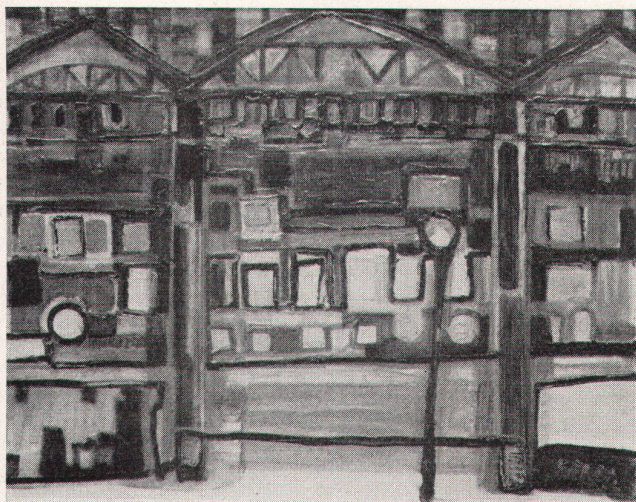
Les envois au concours ont permis au public d'apprécier à la fois les œuvres et les décisions du jury. Parmi les concurrents intéressants, on peut citer les Suisses Peter Travaglini, Max Marti, Joseph Lanthemann, le Hollandais Eduard Heijmans, l'Italien Eugenio Carmi, l'Equatorien Enrique Tabara, l'Espagnol Farre-ras et les Allemands Lothar Quinte et Ernst Wild.

G. Px.

Lenzburg

Franz Max Herzog
Galerie Rathausgasse
20. Oktober bis 18. November

In der Galerie Rathausgasse fand eine Gedächtnisausstellung mit 30 meist unbekannten Werken des 1961 verstorbenen Malers Franz Max Herzog statt. Eine erstaunliche Fülle, was Material und Technik wie auch den Reichtum und die Varietät im Geistig-Künstlerischen angeht, spiegeln diese Arbeiten aus dem Nachlaß. Daß der in Basel aufgewachsene, in Stuttgart unter Hoelzel und Schneider geschulte, seit 1946 in Frankreich lebende und zuletzt in Luzern niedergelassene Maler aus dem unerschöpflichen Quell einer bewegten Phantasie schöpfte, wurde dem Beschauer deutlich. Gerade in den letzten Monaten seines Lebens schuf er in fast hektischer Arbeitslust Bild um Bild. Von Manier oder Festgefahrenheit in einem Stil in-



Franz Max Herzog, Débarcadère nocturne

dessen nicht die leiseste Spur. Im Gegenteil: jedes Bild bedeutete neue Auseinandersetzung mit Stoff und Geist.

Die Ergebnisse waren großartig und einmalig. Bilder wie «Angoisse», «Paysage héroïque» oder «Paysage rouge» wirkten als Kompositionen von großzügiger Gesamtanlage, in den Einzelheiten bis ins letzte ausgemalt und zu jenen Bezügen innerhalb eines Farbakkords gesteigert, die für den Maler so charakteristisch waren. Stellenweise zur Abstraktion vorgezogen, blieben Reminiszenzen an die gegenständliche Welt spürbar, wenn es auch eine Welt der Vorstellung, des Traums, der gefahrvoll-abenteuerlichen Phantasie war. Zu prachtvoller Dichte sind diese späten Werke geführt: sie gehören zum Eindringlichsten und Gereiftesten, was im Raum unserer schnelllebigen Schweizer Malerei in letzter Zeit entstanden ist.

Bilder vom Luzerner Quai, mit Schiffen, Ländehallen und geisterhaften Möwen, in sonoren Klängen von Ockerbraun oder Rot und tiefem Schwarzblau erfunden, wechselten mit Figurenstücken und Stillleben. Gerade letztere zählten zum Schönsten, was diese Gedächtnisschau bot. Ein dunkler Tisch vor dem Fenster, im tiefen Zweiklang Braun-Blau verharrend, ein Bild mit Flaschen, aus Karminrot und Grün entstehend, ein Keller-Stillleben mit Einmachgläsern («La gloire de la ménagère»), aus Variationen eines gewagten Violettrot wachsend, waren einige Proben von Franz Max Herzogs intensiver, faszinierender Malerei, die sich vor dem Tod zu so dichter Kunst entfalten durfte.

-g.

Luzern

**Otto Abt – Walter Bodmer –
Max Kämpf**

Kunstmuseum

28. Oktober bis 25. November

Die Herbstausstellung des Luzerner Kunstmuseums war weniger eine Huldigung an Basel als eine solche an drei bedeutende, im Charakter völlig verschiedene schweizerische Künstler der mittleren Generation, die sich auf der Ebene künstlerischer Reife, eines gleichermaßen souverän und bewußt gehandhabten Metiers trafen. Vielleicht muß man Basler (oder Luzerner?) sein, um fasnächtliche Vermummung als Gegebenheit, als in der sichtbaren Realität etablierte Phantastik voraussetzen zu können; in diesem motivischen Bereich erschöpft sich denn auch das, was man ehrlicherweise als das Gemeinsam-Baslerische von Otto Abt und Max Kämpf anführen könnte. Was die Noblesse und Einfachheit des künstlerischen Ausdrucks betrifft, so begegnen sich Abt und Bodmer als Schweizer: in ihrer eher bürgerlichen als mondänen Kultiviertheit.

Otto Abt (geb. 1903) ist in gewisser Hinsicht ein Erbe der Fauves, was die Vorliebe für eindeutige Farbverhältnisse, für klar konturierte Flächen betrifft; es sind zumeist die satten, kraftvoll-erdhaften Farben des Spätsommers oder Herbstes, in denen sich die ausgereiften, auf den Nenner einer klar faßbaren Bildarchitektur gebrachten Landschaften, Intérieurs und Stilleben vollenden. Abt, der sich – auch in einer Reihe duftiger Aquarelle – als ein Gestalter des Schönen, der ebenso intensiven wie dumpfen, malerisch gedämpften Ausstrahlung des Gegenständlichen ausweist, versteht es, in versöhnlicher Vermummung Geheimnisvolles, Hintergründiges sichtbar zu machen. Etwa wo er einer gegenständlichen Einzelheit eine malerisch gerechtfertigte, magische Präponderanz innerhalb des Ganzen verleiht, die die natürlichen Beziehungen von Ding und Raum verunklart, ja umstürzt. In seinem «Fin d'hiver» aus dem Jahre 1946 deutet er die sichtbare Welt um zur rätselvollen, teils witzigen, teils wirklich hintergründigen Märchenwelt.

Max Kämpfs (geb. 1912) dumpfe, von reich differenzierten und farbig belebten Grautönen bestimmte Malerei wirkt – neben Abt – nur auf den ersten Blick zügellos und wild; die Dynamik, mit der er den Akt der malerischen Vergegenwärtigung vorträgt, ist mit einer Sicherheit, Differenziertheit und großzügigen Präzision realisiert, deren Raffiniertheit zuweilen (in etwelchen Bildnissen etwa) über das Ziel hinausschießt und zum vir-

tuos vorgetragenen Selbstzweck zu werden droht. Im Fresko «Hölle und Paradies» (1950–1957) gestaltet Kämpf die apokalyptische Vision von Auflösung und Verfall unter dem Gesichtspunkt eines makabren Galgenhumors (man denkt an Dürrenmatt). Eine düstere Ironie, die dem Betrachter auch den Aspekt des Vergnüglichen nicht vorenthält: in den mit beißender Akribie präzisierten Details. Oft sind seine düsteren Visionen gleichermaßen als informelles Spiel wie als motivgebundene Szene lesbar; vom Impulsiv-Malerischen her zeigt sich ein Weg zurück zum Organisch-Gegenständlichen – oder umgekehrt. Auch in seinen fasnächtlichen «Geisterzügen» bewegt sich Kämpf in einem Zwischenreich zwischen malerischer Auflösung des Figürlichen – oder figürlicher Präzisierung des Malerischen.

Walter Bodmers (geb. 1903) Drahtplastiken und Reliefs heben sich neben Abts mysteriös umdeutender und Kämpfs visionär evozierter Gegenständlichkeit als Gestaltungen des Raumes ab. Innerhalb seiner – relativ beschränkten – Thematik (Bodmer blieb ihr seit der Mitte der dreißiger Jahre treu) hat er es zur vollen Meisterschaft gebracht, ohne daß sich das Thema der rhythmischen Durchdringung von Linien und Flächen zur bloßen kunstgewerblichen Manier abgenutzt hätte. Das Thema: Erfassen des Raums durch gebündelte, sich durchdringende, ausgreifende, wieder zurückschwingende, in ein spannungsgeladenes, dynamisches Gleichgewicht gebrachte lineare Kräfte. Aber immer wieder ergeben sich neue, bewegende Klänge; die Einbeziehung von farbigen Metallflächen, neuerdings von gefaßtem Glas, weist der Farbe und dem Licht eine zugleich abklärende und bereichernde, beruhigende Funktion zu: in dieser Richtung zeichnen sich fruchtbare Erweiterungen der gegebenen Thematik ab. Auch als Maler zeigt sich Bodmer als ein äußerst subtiler Handwerker, der die Gegebenheiten des Materials (der Farbe) und des Metiers (der Zeichnung, der Strukturierung der Fläche etwa) klarstellt und in subtiler Verfeinerung und diskreter Kultiviertheit beseelt zu merkwürdig rätselvollen räumlichen Gespinnsten.

svm

Winterthur

Karl Hügin

Kunstmuseum

7. Oktober bis 18. November

Die 126 Wandgemäldeentwürfe, Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Mosaikplatten umfassende Werkschau

von Karl Hüglin, welche das Kunstmuseum zum 75. Geburtstag des Malers veranstaltete, waren in wirkungsvoller Anordnung auf drei Säle und das Graphische Kabinett verteilt. Der erste Raum war der Wandmalerei gewidmet, mit der sich Hüglin in seiner künstlerischen Aussage an die größere Öffentlichkeit wendet, welche er in seinem ganzen Schaffen als Gemeinschaft zu deuten unternimmt. Darum stellt er die Figuren, die Glieder seiner Kompositionen auf den anonymen Grund der öffentlichen Verkehrsanlagen, in die Bahnhofshallen, auf Traminseln, in die Wandelhallen der Diplomaten und läßt sie so der Offenheit und des Beziehungsreichtums eines weiteren Raumes teilhaftig werden. Das Ferne und Fremde trägt ein Zeichen herbei, so daß, wie im Fresko «Welthandel», neben die rohen Fässer und die rostigen Ketten auf der Hafenmauer unvermittelt eine köstliche Muschel zu liegen kommt, Andeutung für Wunderbares, Geheimnisvolles, aber auch für das Bedrohliche, welches sich im untergehenden Schiff ankündigt. Damit bekommt der Raum seiner Bilder eine eigentümliche Durchlässigkeit: das Wissen um die Vergänglichkeit als das alles beherrschende Lebensgesetz. «Werden, Sein, Vergehen», «Vita somnium breve», «Die Lebensalter» heißen die Themen seiner Wandbilder und Mosaiken, und bei späteren Temperabildern gewinnt ein Thema wie «Windstoß» Bedeutung; unversehens fährt etwas Aufschreckendes in die gesicherte Architektur eines Platzes oder einer Häuserzeile.

Die ordnende Gebärde, mit der Noah auf dem Steinmosaik für das Schulhaus Bassersdorf die Tiere zur Arche weist, kennzeichnet Hügins künstlerische Haltung. Komposition als Ein- und Zuordnung gleichwertiger Glieder ist sein erstes Anliegen, dem auch der Inhalt zu dienen hat. Jeder Teil ist so selbstverständlich auf die Entsprechung bezogen, daß den Bildern etwas Leichtes und Heiteres eigen ist. Es überrascht auch nicht, «Gespräch», «Konversation» als Thema zu begegnen.

Die frühen Landschaften geben sich von einer lebenswürdigen Seite; sie erzählen und laden zum Verweilen ein. Anteilnehmend, doch mit einem leisen Gefühl von Entsagung und Ausgeschlossenheit betrachtet der Maler das schöne Leben, das an ihm vorübergeht («Parkbild»). Mehr und mehr verlieren die Gestalten ihre Individualität; sie verblassen zur Erinnerung («Erinnerung an Italien»), gewinnen dafür an Beispielhaftigkeit und gesammelter Kraft. Das Atmosphärische der freien Natur macht der Architektur der Stadtlandschaft Platz.

Die kalkigen Farben – zuerst Rot und Braun, später Blau und Grau – sind Aus-

druck für Hügins Zurückhaltung. In der «Komposition in Grau», die an Otto Meyer-Amden und Oskar Schlemmer erinnert, ist abzulesen, mit welchen einfachen Mitteln, doch mit welcher Konsequenz er zu Werke geht, um das beinahe abstrakte Gefüge von horizontalen Treppenstufen, senkrecht verlaufenden Fensterrahmen und den gereihten Rhomben des Bodenbelages, sodann das Spiel der Gegensätze von Schreitenden und Stehenden aufzubauen.

In der Graphik aus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg verfügt Hüglin bei aller Strenge und Gespanntheit über eine solche Frische des Striches und der Erfindung, daß sie noch heute reinstes Entzücken bereiten.

Paul Weder

Zürich

Francis Bacon

Kunsthaus

27. Oktober bis 25. November

Im ersten Augenblick, in dem man die diesmal in weite Räume aufgeteilte große Halle betrat, stand man unter dem Eindruck eines malerischen und geistigen Elementarereignisses! Eine Malerei von enormer Kraft und Dichte, immer transparent, blitzartige Erhellungen von Farbe und Form, magische Farbkomplexe, muskulöses Lineament, eindeutige bildthematische Aussagen, vor denen die Frage des Gefallens verstummt, denen man sich unterzieht, weil sie an innere Bilder des Unterbewußtseins appellieren. Der Mensch, «das unbekannte Wesen», steht im Mittelpunkt außerordentlicher malerischer Ereignisse.

Francis Bacon zählt zu den wenigen großen Vertretern figuraler Darstellung vom Schlage Alberto Giacomettis, Picassos, in einigem Abstand Graham Sutherlands. Mit ihm, Henry Moore, Lynn Chadwick gehört er zu der plötzlich und fast unverständlicherweise hervorgetretenen Gruppe radikaler englischer Künstler, Erben Shakespeares, Hogarths, Füsslis. Wie bei diesen ist die Figur nicht auf die Form hin gesehen, sondern auf die Essenz, auf die ständigen Änderungen, denen sie unterworfen ist. Bildgesetze? Nein! Aber eine äußerst bestimmte Intuition, die diese Wesen – ob Mensch, ob Tier – in ein Bildgefüge setzt, dessen Proportion von organischer Gestalt und Leere der als Bildthema gesetzten psychischen Situation entspricht, in denen die Menschen verfangen, geballt, verzerrt, ausgreifend und in sich zusammen sinkend dargestellt werden.

Diese außergewöhnliche, eindeutige Expressivität wäre an sich schon viel an

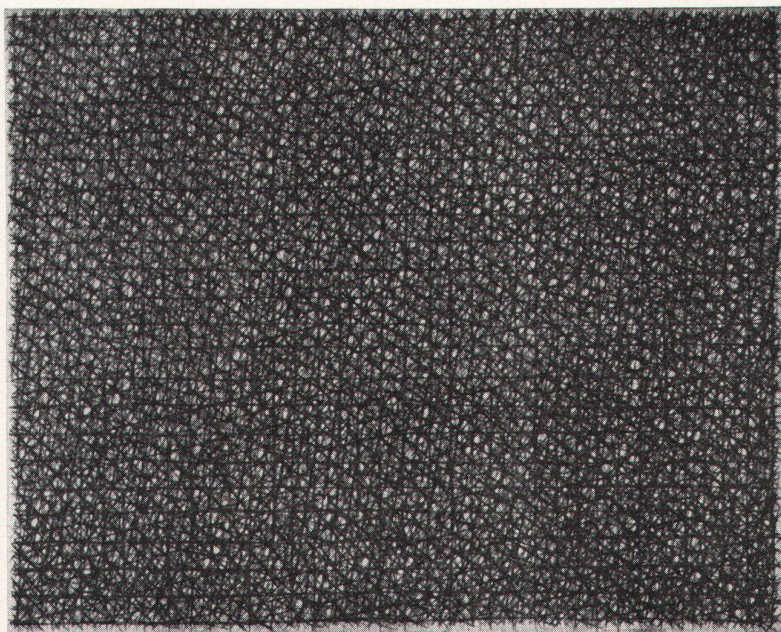
künstlerischer Schöpfung. Daß sie sich mit einem malerischen Reichtum von unmittelbarer Bestimmtheit, Phantasie und technischer Intensität vereint, macht das künstlerische Werk erst voll. Keine maltechnischen Rezepte, sondern vielfacher Wechsel im Farbauftrag, bald vielgliedrig, bald in breiten Flächen, bald wieder in direkter Konfrontation beider Möglichkeiten. Nicht immer gleich glücklich gelöst, worin sich vielleicht spiegelt, daß Bacon Autodidakt – allerdings welcher ein an manuellen Verschiedenheiten reicher Autodidakt! – ist; aber stets künstlerische Entschiedenheit, nie Schwanken oder Halbheit.

So emotional das Figürliche, so exakt und streng der Bildaufbau, der auch in den dunklen Blautonbildern übersichtlich bleibt. Hier fügt Bacon geometrische Bestandteile ein, Gestänge, in die die Figur wie in technische Symbole eingespannt ist. Immer deutlich, aber nie über die Gebühr hervortretend. Diese geometrischen «Käfige» verbinden Bacons Bilder mit abstrakter Malerei, nicht als Konzession an den Zeitgeschmack, sondern als Einbeziehung auch dieser darstellerischen Möglichkeit. Höchst originell die Abwandlungen des gleichen Bildthemas – die Reihe der Papstgestalten oder etwa, besonders faszinierend, des vereisten Kopfes von William Blake, die nicht als Studien sondern als ineinander verflochtene Serie erscheinen. Unter den gleichen Perspektiven sind die Paraphrasen über die Gestalt Van Goghs zu sehen, von der ganzen Figur bis zum clownesken, wild hingeworfenen Einzelkopf (nach einer Zeichnung Van Goghs), der auf ein flächig gemaltes grünes Dreieck aufgesetzt ist.

Daß diese Malerei Francis Bacons eine Kunst des Schreckens, der Bizarrie, des Abbaus sei, scheint mir ein fundamentaler Irrtum zu sein. Es ist eine Malerei innerer Wahrheit.

Angesichts dieser großen, unmittelbaren Eindrücke tritt die Frage nach dem Werdegang des Malers zurück. Aber auch in dieser Richtung gab die Ausstellung interessante Hinweise: als frühestes Beispiel ein frontaler Kopf um 1930, ein Werk des Einundzwanzigjährigen, groß in den Formen, flach in rauchigen Tönen gemalt. In den dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre folgt offenbar eine lange Auseinandersetzung mit dem Picasso des Guernica-Bildes und mit der Malerei Sutherlands. Der eigene Boden wird dann gegen 1950 betreten. Ein langsames Werden, das mit ungefähr vierzig Jahren zur eigentlichen ersten Reife gelangt. Ebenfalls ein Hinweis auf das innere Gewicht dieses Malers, der zu den großen Außenseitern der Kunst um die Mitte des 20. Jahrhunderts zählt.

Der die Ausstellung begleitende Katalog



Piero Dorazio, Bleu maldestro, 1961

ist mustergültig. Er enthält vorzügliche Beiträge von John Rothenstein und Stephen Spender sowie höchst instruktive, zum Teil ausführliche Kommentare zu einem großen Teil der ausgestellten Werke.

H. C.

Piero Dorazio

Galerie Suzanne Bollag

19. Oktober bis 14. November

Vorweg ist Suzanne Bollag für den Entschluß zu loben, zum erstenmal in der Schweiz eine Gruppe von Bildern des jungen Italieners Piero Dorazio (Jahrgang 1927) zu zeigen, der bei aller Stille, mit der er daherkommt, reichlich Anlaß zu billigen, schnöden Kommentaren geben könnte und auch gegeben hat. Dorazio gehört zu den überlegenden, die Zeitmöglichkeiten kritisch verarbeitenden Malern. Er hat bei der Biennale Venedig 1960 aufhorchen lassen und ist mit seinen jüngsten Werken, die allein bei Suzanne Bollag zu sehen sind – und denen eine beträchtliche, vielartige Entwicklung vorausgeht – der Repräsentant einer künstlerischen Idee, die eben als Idee, nicht als breit anzuwendendes Prinzip, interessant und reizvoll ist und die der bildnerischen Phantasie innerhalb eines exakten Rahmens viele Spielmöglichkeiten gibt.

Die Idee besteht darin: die Bildfläche mit einem in Farben gezogenen linearen Netz zu überziehen und dieses Netz durch kleine hinein- und darübergesetzte Farbelemente zu beleben. Obwohl eine sta-

tische Grundstruktur vorliegt, entsteht subtiles und intensives Leben des Bildraumes, des Bildlichtes, der Farbe. In einem merkwürdigen Vorgang schließen sich die zahllosen Bildpartikel zu größeren Formgebilden zusammen, eine gewisse Parallele zu den Ergebnissen der neoimpressionistischen Technik. Auch zum Futurismus – in der Ausprägung durch Balla – liegen Beziehungen vor, wenn auch die Dynamik bei Dorazio, im Gegensatz zum Futurismus, eine gleichsam statische Spannung ist. Der Vorwurf des Stoff- oder Tapetenmusters, der diesen Werken Dorazios gegenüber erhoben wird, ist genau der falsche Einwand. Gewiß: anwendbar ist die Bildstruktur für derartige Produkte, aber sie selbst ist deshalb etwas grundsätzlich anderes, weil sich bei aller Sachlichkeit des künstlerischen Gestus das Individuum ausdrückt; mit der Synthese von primärem Bilddenken und plötzlichem Einfall, mit bewegter Formerzählung und immer wechselnder Differenzierung im Spiel der homogenen Elemente.

Künstlerische Vorgänge also ohne Zweifel, die dadurch besonders sympathisch berühren und glaubhaft sind, daß sie ohne Getöse und ohne Philosophie oder, besser gesagt, ohne Pseudophilosophie auskommen. Das Resultat ist Ruhe in Lebendigkeit, optische Meditation, getragen von einem sehr feinen Sinn für Konfrontation, Abtönung und Verschmelzung von Farbe und Form. Intime Monologe, die dem Betrachter verständlich werden können. Intimität heißt nicht Miniatur. Aber doch stellt sich die Frage des Formates. Hier scheint uns diesem

künstlerischen Prinzip doch eine Grenze gesetzt. Werden die Bildmaße zu groß, so besteht die Gefahr, daß aus den Strukturen scheinbar monochrome Flächen werden, und dies – scheint uns – ist nicht der Sinn dieses starke Eindrücke vermittelnden malerischen Prinzips, das noch vielartige Realisierungen vor sich haben mag.

H. C.

Berlin

Skripturale Malerei

Haus am Waldsee

25. September bis 20. November

Skripturale Malerei – «hinter diesem Titel verbirgt sich [laut Katalog] eine höchst ungewöhnliche Kunstaussstellung». Das Ungewöhnliche: die Schrift nicht so sehr zum Lesen, als vielmehr zum Sehen verwendet; nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Kunst deklariert. Und umgekehrt: Malerei als Zeichensprache verstanden. Ein ehrenwertes Unterfangen!

Der Katalog verzeichnet Werke recht unterschiedlicher Provenienz: Bilder von Matthieu und japanische Kalligraphien (als Konfrontation nicht mehr ganz neu), Partituren von Stockhausen (skriptural?), «Sehtexte» von Kriwet, Poèmes-Objets (was immer das im Zusammenhang mit Kandinsky und Wols sein mag), einigermaßen unvermittelt die «mechano-faktur» von Berlewi, angewandte Graphik nebst mittelalterlichen Buchmalereien und Kinderzeichnungen. Im einzelnen ein interessantes Material. Aber schwer einzusehen aus der Ferne, welche geheimnisvollen Kriterien das Zusammenspiel ermöglichen.

Das Thema ist aktuell. Hat nicht Jasper Johns die Welt fasziniert mit seinen meterhohen Ziffern? Mit den «wörtlich» gemalten Farben «red», «blue» und «yellow» (Johns fehlt in der Sammlung.) Haben nicht die konkreten Poeten mit ihren zum Sehen gedichteten Konstellationen die Diskussion Sprache-Bild befruchtet? (Gomringer, Williams, Rot, die Brasilianer sagen laut: wir sind abwesend.) Haben nicht die amerikanischen Graphiker die geistreichsten Formen des «Typogramms» entwickelt? (Die Aussteller scheinen noch nie etwas von Chermayeff, Brownjohn und Geishmar gehört zu haben.) Und so weiter. Ich wünschte mir dringend, die Schau wäre mit mehr Objektivität, Sachverstand und Sorgfalt zusammengestellt worden. Immerhin: das Thema gibt (vorderhand) noch so viel her, daß es an sich dominiert über die üppige Dürftigkeit der Auswahl. Wir dürfen erwarten, der künstlerischen Auseinandersetzung mit der

Schrift noch oft zu begegnen. Zum Beispiel veranstalten das Stedelijk Museum und die Kunsthalle Baden-Baden im Frühjahr 1963 eine Schau über das gleiche Thema, diesmal mit Unesco-Pathos «Schriften der Menschheit» getauft. Und sehr wahrscheinlich werden die Buchstaben noch heimischer werden in unsern Musentempeln. Insofern ist die Berliner Ausstellung ein mutiger Anfang. Wir nehmen ihn mit Mißbehagen dankbar zur Kenntnis.

k. g.

München

**Entartete Kunst
Bildersturm vor 25 Jahren**
Haus der Kunst
25. Oktober bis 16. Dezember

Name und Termin dieser Ausstellung, ein Vierteljahrhundert nach der berühmten Haß- und Propagandaschau im alten Galeriegebäude am Hofgarten, könnten die Vorstellung erwecken, als ob hier eine Rekonstruktion versucht worden wäre. Doch kam dies schon aus praktischen Gründen nicht in Frage; allzu viele der damals angeprangerten Kunstwerke sind nicht mehr greifbar, verschollen oder vernichtet. Es wäre damit auch nur eine kurze Episode aus einer viel radikaleren Aktion – dem Versuch einer eigentlichen «Endlösung» – herausgegriffen worden: Die Anzahl der in deutschen Museen beschlagnahmten Werke – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Plastiken – wird heute mit rund 16000 beziffert*. So haben die Veranstalter der neuen Ausstellungen gesucht, eine Auswahl des Wichtigsten und Bezeichnendsten aus dem zu versammeln, was durch die Nationalsozialisten aus den öffentlichen Sammlungen entfernt wurde. Es kamen auf diese Weise 148 Gemälde und Plastiken und 254 graphische Blätter zusammen – eine Schau, die zwar nur einen geringen Bruchteil des Verfemten umfaßt, aber in mehreren Schichten weitreichende Aufschlüsse erteilt.

Was gezeigt wird, ist auf der vordersten Ebene, der künstlerischen, eine hervorragende Überschau modernen Schaffens im ersten Jahrhundertdrittel, vor allem in Deutschland. Die ausländischen Wegbereiter setzen nur einzelne Akzente: Gauguin, Munch, Ensor, Picasso, Braque und Chagall. Aus Deutschland dagegen

sind die großen Namen und bahnbrechenden Bewegungen fast lückenlos vertreten, von Liebermann, Corinth, Kollwitz, Kokoschka, Lehmbruck über den «Blauen Reiter» mit Marc, Macke, Kandinsky, Jawlensky, die «Brücke» mit Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff, den niederdeutschen Expressionismus mit Barlach, Nolde und Rohlf, die «Neue Sachlichkeit» mit Dix, Grosz, Schrimpf bis zum Bauhaus-Kreis mit Feininger, Klee, Schlemmer und zu Lissitzky. Einzig Dadaismus und Surrealismus – Schwitters und Ernst – fehlen. Obschon das Basler Kunstmuseum als Leihgeber völlig ausgelassen hat und Corinth's «Ecce Homo», Kokoschka's «Windsbraut», Marcs «Tierschicksale», Chagalls «Rabbiner» abwesend sind, können zahlreiche Hauptwerke der Epoche, wie Picassos «Familie Soler», Lehmbrucks «Knieende», Marcs «Rote Pferde», Mackes «Mädchen unter Bäumen», Kirchner's «Bauernmahlzeit», Noldes «Leben Christi», Klees «Goldener Fisch», Kandinsky's «Improvisation 10», gezeigt werden.

Eine Aufzählung all dieser Namen war nötig, um auch die politische Seite der Ausstellung zu illustrieren, jene wirklich nachwandlerische Sicherheit, mit der die Nationalsozialisten alle schöpferischen Kräfte der Zeit erkannten. Kaum einer der entscheidenden Namen fehlte in ihrer Auswahl, und es ist erstaunlich, wie sie das Kreative in allen Formen, den vitalsten und den vergeistigten, den volkstümlichen und den großstädtischen, den kämpferischen und den einsamsucherischen identifizierten – um es auszuwerten. Die Veranstalter der neuen Schau hatten den guten Geschmack, auf die Gegenprobe – etwa durch eine Auswahl aus der offiziellen Eröffnungsausstellung im «Haus der Deutschen Kunst» von 1937 – zu verzichten. Die Vollzahl der aus den Sammlungen Deutschlands entfernten großen Künstler genügt als Zeugnis durchaus.

Und hier muß nun gerechterweise vom dritten Aspekt der Ausstellung gesprochen werden. Alle diese Werke – und 15600 weitere – stammten aus deutschen Museen. In einer einzigartigen Empfänglichkeit hatten sich die öffentlichen Institute Deutschlands in den zwanziger Jahren der Gegenwartskunst zugewandt. Neben dem großartigen Ausbruch schöpferischer Kräfte in den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts ist die Aufgeschlossenheit der deutschen Kulturpfleger das andere bewundernswürdige Schauspiel, das hier sichtbar wird.

Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auch daran erinnert werden, mit welcher Gleichgültigkeit, die bis zur feindseligen Ablehnung sich steigern konnte, die

schweizerischen Museen und ihre Kommissionen – von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen – in der Folge dem Angebot dieser Kunst entgegen-traten, selbst dann, als nicht der deutsche Staat, sondern die Emigranten ihren Besitz ins Ausland brachten. Nicht allein Deutschland hat aus dieser Ausstellung manches an Selbsterkenntnis zu gewinnen.

Heinz Keller

Martin Lauterburg
Prinz Carl-Palais
29. August bis 7. Oktober

Im Spätsommer dieses Jahres zeigte die Bayerische Akademie der Schönen Künste eine Gedächtnisausstellung für den Berner Maler Martin Lauterburg. Dank besonderem Entgegenkommen öffentlicher Sammlungen in Bern und München sowie der freundlichen Mitwirkung privater Sammler konnte eine ausgezeichnete Repräsentation des Gesamt-schaffens des Künstlers gegeben werden. Sie umspannte mit 78 Gemälden und Aquarellen sowie 20 Zeichnungen und Graphikblättern einen Zeitraum von über einem halben Jahrhundert. Doch stellte das für den Maler besonders produktive Jahrzehnt zwischen 1927 und 1937 den Hauptteil der Bilder. Das war jene Zeit, in der Martin Lauterburg durch zahlreiche Reisen vielerlei äußere Anregungen empfing, die sein Schaffen intensiv beeinflussten. Nach dieser Periode führte der Künstler ein mehr zurückgezogenes Leben, in das erst nach dem Zweiten Weltkrieg von neuem Bewegung hineinkam.

Seine künstlerische Laufbahn begann im Jahre 1910 mit einem Besuch der Münchner Gewerbeschule. Die solide Grundunterweisung durch Robert Engels und Julius Diez schuf die Voraussetzung für ein frühzeitiges Streben nach selbständiger künstlerischer Arbeit. Großen Einfluß übten regelmäßige Besuche der Alten Pinakothek auf den jungen Kunststudenten aus, der immer stärker von der magischen Kraft der Farbigkeit altdeutscher Malerei beeindruckt war. Hier entdeckte Martin Lauterburg seinem eigenen Wesen verwandte farbliche Klänge, so daß er sich ganz dem Studium dieser Farbbeziehungen verschrieb. Sein Scharfsinn und sein kritischer Intellekt, Erbteile von Generationen geistlicher Ahnen, mühten sich ständig um Erkenntnis und Aufgliederung einer Fülle künstlerischer Perspektiven, die ihn unablässig beschäftigten. Für seine eigene Arbeit bedeuteten solche Überlegungen teils Anregung, teils Hemmnis. Der Widerschein innerer Kämpfe und Gesichte strahlt aus seinen dichtgefügt-

* Rechtzeitig auf die Ausstellung erschien im Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, Hannover, das Buch «Entartete Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich», von Franz Roh, das diese «Säuberungs»-Aktion in überlegener Betrachtungsweise darstellt und mit genauen Listen dokumentiert.

Gemäldekombinationen zurück, die zwar auf Einsichten altmeisterlicher Erfahrungen des Farblichen fußen, aber in ihrem formalen Gefüge die Sprache von heute sprechen. Welche seltsamen und ungewöhnlichen Requisiten auch immer im Motivischen zu höchst eigenartigem Beisammen vereint werden, stets von neuem gelangt Martin Lauterburg zur Schilderung merkwürdiger seelischer Zwischenbezirke in zeitlosen Räumen. Seine kompositionellen Fähigkeiten wissen eine Fülle von Visionen geheimnisvoll miteinander zu verknüpfen, ohne Lücke, ohne Härten, zusammengehalten in einem mühelos wirkenden Schwebezustand. Andere Bilder wiederum, die vom Spukhaften und Magischen befreit sind, zeigen eine feine, am klassischen Impressionismus geschulte Malerei. Das Umhagte, aber auch das der Pflege entbehrende Vegetative findet in Lauterburg einen verständnisvollen Ausdeuter. Die im Winterquartier verkümmerte, nach Wärme, Licht und Feuchtigkeit verlangende Geranie erscheint immer wieder als malerisches, formales und seelisches Motiv. Einige kleine Landschaftsbilder konzentrieren sich auf wenige verschwimmende Farbflächen von hohem malerischen Reiz, an ähnliche Wirkungen kleinformatiger Figurenbilder Otto Meyer-Amdens erinnernd.

Das zu monumentalen Wirkungen aufstrebende Spätwerk mit organisch aus dem Gegenständlichen hervorgewachsenen Abstraktionen konnte ebenfalls in München gezeigt werden. Besonders die über lange Zeiträume hinweg entstandenen Kompositionen mit Maske, Mond, Stern und Gitarre sowie jene mit der schwebenden Kugel erscheinen dem Betrachter wie abschließende Denkmalschöpfungen am Ende eines erfahrungsreichen künstlerischen Aufstiegs.

Arnold Mardersteig

Bücher

Henry van de Velde:

Geschichte meines Lebens

Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel

545 Seiten mit 137 Abbildungen

R. Piper & Co., München 1962

Fr. 49.65

Die Freude über das vor kurzem erschienene Buch ist weitherum groß, insbesondere im engsten Kreise der Freunde Van de Veldes, welche aus nächster Nähe im Bungalow in Oberägeri die lange Vorgeschichte der Herausgabe miterlebt

hatten. Diese bereitete dem greisen Meister bezüglich der Verlegerfrage mancherlei Sorgen und Enttäuschungen. Die Kontakte mit zahlreichen schweizerischen und ausländischen Verlegern scheiterten an der Forderung des Autors, das Werk gleichzeitig in der französischen Originalfassung und in einer separaten deutschen Übertragung herauszubringen: die erste als verständliche Geste dem Heimatlande Belgien gegenüber, die zweite für den mit Bestimmtheit zu erwartenden größeren Leserkreis. Van de Velde kam, bestärkt durch den Rat seiner näheren Umgebung, schließlich zur Einsicht, daß die Fertigstellung des Manuskriptes vordringlicher als die Lösung der Verlegerfrage sei. Diese konnte bald nach seinem Tode (25. Oktober 1957) dank der Initiative von Hans Curjel mit dem bekannten Münchner Verlagshaus R. Piper & Co. gelöst werden, und zwar unter vorläufigem Verzicht auf eine französische Ausgabe. Dabei betrachtete Herr Klaus Piper die Verwirklichung des Planes nicht nur als eine bloße Verlagsangelegenheit, sondern auch als eine kulturelle Verpflichtung seines Hauses der Persönlichkeit und dem Werke Van de Veldes gegenüber.

Mit der Herausgabe des Buches hat sich Hans Curjel angesichts der noch recht spärlichen Literatur über diese für unser heutiges Kunstschaffen so bedeutsame Entwicklungsperiode bleibendes Verdienst erworben. Wie kein anderer war er dazu prädestiniert, einmal als Freund und häufiger Gesprächspartner Van de Veldes und dann als der Erforscher und Deuter der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die von Hans Curjel im Auftrage von Direktor Johannes Itten im Zürcher Kunstgewerbemuseum 1952 veranstaltete denkwürdige Ausstellung «Um 1900», an den von ihm 1955 im Verlag Piper & Co. herausgegebenen Sammelband ausgewählter Schriften Van de Veldes «Zum neuen Stil» und ferner an die im Auftrage von Direktor Hans Fischli im gleichen Museum veranstaltete unvergeßliche Gedächtnisausstellung Van de Veldes vom Sommer 1958.

Die tiefe geistige Verbundenheit des Herausgebers mit dem Stoffe und das ihm von Van de Velde geschenkte Vertrauen gaben Curjel die Möglichkeit und das Recht, das sehr umfassende, aus verschiedenen immer wieder ergänzten und korrigierten Manuskripten bestehende Rohmaterial sachgemäß zu überarbeiten, das heißt, Zusammenfassungen, Streichungen und Ergänzungen vorzunehmen. Diese sehr schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe muß hier besonders erwähnt werden. Schon allein die Übersetzung aus dem sehr an-

spruchsvollen, bisweilen recht verschlungenen Französisch des Autors ist eine Leistung besonderer Art, denn das Buch liest sich außerordentlich fließend. Sein Aufbau aus den verschiedenen Zeit- und Ereignisabschnitten entspricht wohl im wesentlichen den Vorkehrungen Van de Veldes, doch sah sich der Herausgeber auch in diesem Punkte zu Veränderungen und teilweisen neuen Betitelungen veranlaßt. Die Bebilderung schließlich könnte nicht aufschlußreicher und treffender sein. Sie enthält neben Arbeiten des so vielseitigen Schaffens des Meisters, vom Löffel bis zum öffentlichen Bau einschließlich Malereien der Frühzeit, Porträts und Schriftstücke befreundeter großer Zeitgenossen und Bilder des familiären und gesellschaftlichen Lebens. In einem Nachwort würdigt Hans Curjel die Persönlichkeit des Autors, die zentrale Stellung Van de Veldes als schöpferischer Gestalter, als Revolutionär und Mahner von einmaliger historischer Tragweite. Ferner berichtet er über die nicht leichte Aufgabe der Sachbearbeitung und der Herausgabe. In den 38 Seiten «Anmerkungen» werden zu den einzelnen Abschnitten sehr wertvolle Ergänzungen geboten. Die Bibliographie der sehr umfangreichen Schriften Van de Veldes und der Veröffentlichungen Dritter über den Künstler und ein Verzeichnis der Persönlichkeiten und Institutionen, die zu Van de Velde in Beziehung standen, vervollständigen das sehr umfangreiche schöne Buch. Leider kommt in der Nennung von Veröffentlichungen die Zeitschrift WERK etwas zu kurz. So vermißt man Hinweise auf die Wiedergabe der Ansprache Van de Veldes an der Jahrestagung des Schweizerischen Werkbundes in Langenthal, Herbst 1947, über «Les premières tentatives pour le relèvement du niveau esthétique et de la qualité de la production des métiers et des industries d'art» (WERK 2/1948) und auf den eigens für das WERK verfaßten, dort in französischer Originalfassung und in ungekürzter deutscher Übertragung wiedergegebenen prachtvollen Aufsatz «Formes – de la forme pure et utilitaire» (WERK 8/1949). Auf Van de Veldes «Geschichte meines Lebens» selbst hier näher eingehen zu wollen, würde zu weit führen. Die einmalige Größe und die Zielgerichtetheit der Persönlichkeit, der schöpferische Reichtum des Geformten und des Gebauten, die Höhen und Tiefen dieses wechselvollen und trotz aller Schwierigkeiten so erfolgreichen Lebens finden sich in diesem Buche wie nirgends anderswo zu einem überschaubaren, gültigen Ganzen zusammengefaßt. Es greift weit über den Rahmen üblicher Memoiren hinaus und klärt und rundet das Geistesbild Van de Veldes, gleichzeitig aber auch

Auvernier	Galerie Numaga	Emilia Faure	17. November – 20. Dezember
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Hilt	Basler Künstler Mensch und Handwerk: Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen Küchengeräte Alte schweizerische Wirtshausschilder Vera Reitzenstein – Springer Peintres primitifs	8. Dezember – 13. Januar 15. November – 30. April 15. Dezember – Mai 9. Dezember – 27. Januar 8. Dezember – 3. Januar 14. November – Januar
Bern	Kunsthalle Galerie Verena Müller Galerie Schindler	Bernische Maler und Bildhauer Marcel Perincioli Internationale Originalgraphik	1. Dezember – 12. Januar 24. November – 27. Dezember 1. Dezember – 15. Januar
Biel	Städtische Galerie Galerie Socrate	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Paul Nussbaumer	8. Dezember – 13. Januar 25. November – 13. Dezember
Chur	Kunsthhaus	Sektion Graubünden GSMBA	2. Dezember – 6. Januar
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Hans Fischer-Schüpbach	14. Dezember – 11. Januar
Genève	Athénée Galerie Gérald Cramer Galerie Motte	Arnaldo et Giò Pomodoro Henry Moore Rasky	24 novembre – 24 décembre 4 décembre – 25 janvier 6 décembre – 28 décembre
Grenchen	Ebosa-Haus	Heinz Keller	16. Dezember – 13. Januar
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Ekkehard Kohlund	15. November – 14. Dezember
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bonnier Galerie Maurice Bridel	Henry Bischoff Henri Nouveau Arsal Olivier Charles	20. Dezember – 3. Februar 6 décembre – 15 janvier 22 novembre – 12 décembre 13 décembre – 31 décembre
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Werner Holenstein	8. Dezember – 6. Januar
Luzern	Kunstmuseum Galerie Balmer	Innerschweizer Künstler – André Walser Ferdinand Gehr – Rolf Brem – Alfred Sidler	2. Dezember – 13. Januar 24. November – 22. Dezember
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Künstler aus dem Rheintal und Vorarlberg Alexander Archipenko	25. November – 6. Januar 17. November – 10. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	9. Dezember – 13. Januar
Solothurn	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins – Sektion Solothurn GSMBA	1. Dezember – 6. Januar
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung	9. Dezember – 13. Januar
Wil	Hofgesellschaft	Georg Rimensberger	24. November – 31. Dezember
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Künstlergruppe Winterthur Camillo A. Jelmini	2. Dezember – 30. Dezember 1. Dezember – 29. Dezember
Zug	Offizin Zürcher	Erwerbungen der Zuger Kunstgesellschaft	3. Dezember – 27. Dezember
Zürich	Kunsthhaus Kunstgewerbemuseum Graphische Sammlung ETH Helmhaus Stadthaus Strauhof Pestalozzianum Atelier d'Art Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie an der Florastraße 28 Gimpel & Hanover Galerie Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Orell Füßli Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Sigismund Righini Alberto Giacometti Das Kind und seine Welt Schwarzweiß und Bunt. Neue Schweizer Druckgraphik und Handzeichnungen Zürcher Künstler I Zürcher Künstler II Heiri Angst – Rudolf Günthardt – Martin Brieger Aldo Galli – Rätus Caviezel – Hans Düby Jugendbuchausstellung Kunsthändler Elisabeth Thalmann Elsa Burckhardt-Blum Max Hegetschweiler Eröffnungsausstellung Paul Flora. Zeichnungen Veronique Filozof – Beat Würzler Wilhelm Gimmi – Otto Charles Bänninger Ernst Kreidolf Giovanni Giacometti Nouvelles gravures de l'Œuvre Gravée Rudolf Zender E. de Kermadec	17. November – 16. Dezember 1. Dezember – 6. Januar 2. Dezember – 6. Januar 5. November – 23. Dezember 1. Dezember – 30. Dezember 1. Dezember – 30. Dezember 28. November – 16. Dezember 19. Dezember – 6. Januar 17. November – 22. Dezember 1. Dezember – 22. Dezember 28. November – 8. Januar 23. November – 22. Dezember 24. November – 20. Dezember 17. November – 5. Januar 17. November – 15. Dezember 28. November – 22. Dezember 10. November – 22. Dezember 1. Dezember – 5. Januar 10. November – 27. Januar 1. Dezember – 31. Dezember 6. Dezember – 5. Januar 9. November – 15. Dezember
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