Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **38 (1951)**

Heft 5: **Das Grün im Dienste der Öffentlichkeit**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ausstellungen

Zürich

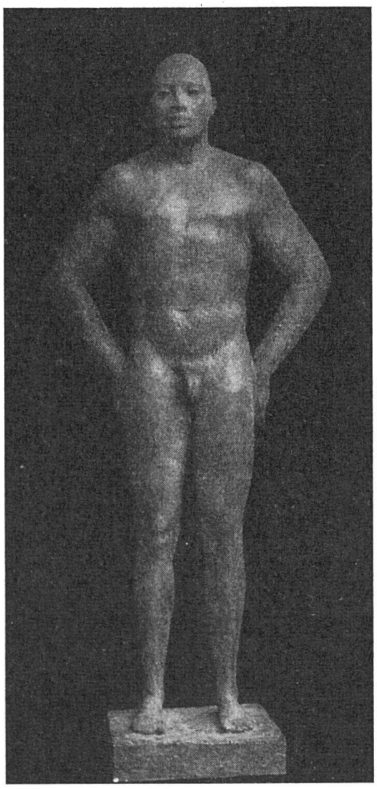
Hermann Haller
Kunsthaus, 17. März bis 29. April

Ein Vierteljahr nach Hallers Tod eröffnete das Kunsthaus eine umfassende Gedächtnisausstellung, die eigentlich eine Geburtstagsausstellung für den Bildhauer hätte werden sollen, der noch vor kurzem mit ewiger Jugend ausgezeichnet schien. An Stelle der Werke der letzten zehn Schaffensjahre, die das Thema der Geburtstagsausstellung hätten sein sollen, sehen wir jetzt an mehr als 150 Beispielen den ganzen Entwicklungsbogen von Hallers Œuvre. Bei der Eröffnungsfeier erinnerte Dr. Franz Meyer daran, was Hallers Rat in langen Jahren dem Kunsthaus bedeutete, und Prof. Dr. W. Dunkel sprach Worte des Gedenkens. Die Anordnung und Gruppierung des Materiales besorgte in ausgezeichneter, künstlerisch phantasievoller Weise Architekt E. F. Burckhardt, den Haller noch für die Einrichtung der geplanten Ausstellung bestimmt hatte; wir dürfen also wohl von einer authentischen Darstellung reden. Im Hauptsaal ist auf Podesten von verschiedener Höhe eine Fülle von figürlichen plastischen Skizzen vereinigt, die die Erinnerung an Hallers Atelier wachrufen, das durch die Gegenwart durch eine große Zahl solcher Skizzen, die bei Haller die Stelle der Bildhauerzeichnung vertraten, in die Atmosphäre kontinuierlichen Gebärens getaucht schien.
Dieses Kontinuierliche ist für Hallers künstlerisches Leben entscheidend gewesen. Es geht durch sein Werk eine Konstante der Lebendigkeit, der gespannten Sensibilität, die der Form, der Gestalt, dem belebten Volumen nachgeht – der Erotik im antiken Sinn, wie wir sie aus der griechischen Kleinplastik oder den pompejanischen Wandgemälden kennen, die Haller beeindruckten wie vier Jahrzehnte vor ihm Arnold Böcklin. So ist Haller künstlerisch stets vibrierend geblieben, wenn er auch im Mittag seines Lebens eine technische Ausdrucksform gefunden hat, die für ihn endgültig wurde und nur noch Variationen, aber keine Metamorphosen mehr erlaubte.

Höchst merkwürdig sind Hallers Anfänge als Maler, bei denen die Tendenz zum Flächigen und zur Vereinfachung überrascht und zugleich überzeugt. Das Selbstbildnis von 1900 zeigt die Bindung an die Stuttgarter Schule; das aus dem gleichen Jahr stammende Waldbild läßt Anklänge an Haider und merkwürdige Parallelen zu Henri Rousseau erkennen, von dem Haller damals natürlich noch nichts wissen konnte. Es wäre interessant, andere Gemälde Hallers aus den ersten römischen Jahren, die er zum Teil mit Paul Klee verbrachte, ans Licht zu ziehen. Die Bildwerke der römischen Jahre, die Haller der Hellsicht und Großzügigkeit Dr. Theodor Reinharts verdankte, gehören zu den besonders starken Eindrücken der Kunsthaus-Ausstellung. Der Übergang zur Plastik hat sich erst spät, im fünften römischen Jahr vollzogen, wie Alfred Kuhn berichtet, im Zuge eines innerlich wohl begründeten Zufalles: «Haller wollte sich das Funktionelle einer Figur klarmachen, er knetete – und erkannte, daß im Plastischen seine eigentliche Ausdrucksmöglichkeit lag.» Wie rasch sich Hallers Meisterschaft entwickelte, sehen wir am Porträt des Dichters Alfred Mombert (1905), das aus dem Gedächtnis entstanden ist, und aus den verschiedenen Figuren des Jahres 1906, bei denen Haller sich bald der Terrakotta, bald der Bronze, bald des Kunststeins bedient. Archaische Ruhe und Größe strahlt aus diesen innerlich höchst gesammelten, formal bei aller Einfachheit ausdrucksgeladenen Werken, Verhaltenheit und Konzentration auf das Wesentliche der Struktur. In den Arbeiten der ersten Pariser Jahre tönt der gleiche plastische Klang. Haller steht damals in einer europäischen Linie, die in einer Epoche umwälzender Ereignisse den Weg über eine neue Klassik sucht und zu der als stärkster Exponent Lehmbruck gehörte, dessen Ausdrucksweise gerade damals sich mit derjenigen Hallers berührt. Wie stark Haller mit den Elementen plastischer Struktur empfand, zeigt sich im tiefen Eindruck, die ihm Weinbrenners kleine edle Pyramide auf dem Karlsruher Marktplatz machte. «An diesem in den architektonischen Raum gestellten stereometrischen Gebilde sind mir die Grundprinzipien der plastischen Gestaltung klar geworden», erklärte er damals, und jeder der häufigen Karlsruher Besuche begann damit, daß er diese heute glücklicherweise erhaltene Pyramide, dieses Gebilde der bewegten Stereometrie, aufmerksam umwanderte. Das ganze plastische Frühwerk Hallers, von den ägyptisierenden Kleinfiguren bis zu den innerlich monumentalen Büsten und Gestal-

Hermann Haller, Kleiner weiblicher Halbakt. Terrakotta, 1912/14. Privatbesitz Winterthur

Hermann Haller, Der Boxer Jack Johnson. Bronze, 1914



ten, ist von diesem Ernst erfüllt, und zugleich ertönt in ihm die Melodie einer sehnsüchtigen Innerlichkeit, die ihre volle innere Strahlungskraft bewahrt hat.

Wenn Lehmbruck den Weg des tragisch umwitterten Melancholikers ging, so schritt Haller die Straße des schönen Genusses. Die Ausstellung zeigt den breiten Weg, auf dem Haller nun gegen 1920 zu einem der zentralen Exponenten der weltfreudigen Seite des damaligen künstlerischen Ausdrucks geworden ist. Der weibliche Körper wird zum in allen Tonarten besungenen Thema. Es ist der Haller, den man kennt, und der für viele zum großen Erlebnis der Kunst geworden ist. Der gespannte Menschenleib, die vibrierende Epidermis, die glücklichen und doch oft so sehnsuchtsvollen Gesten, Abbild zugleich des glücklich genießenden Lebens, das Haller führen durfte. Besonders eindrucksvoll zeigt die Kunsthaus-Ausstellung Hallers große Porträtkunst, in der der Bildhauer im nunmehr vollendeten skizzenhaften Stil die Psyche in der Form und die Form in der Psyche lebendig macht. Eine ganze Generation von künstlerisch verbundenen Menschen ist hier versammelt: die Schauspielerin Tilla Durieux, die Tänzerin Clotilde Sacharoff, die Malerin Marie Laurencin, der Kunsthändler Alfred Flechtheim, um nur einige hervorzuheben. Haller erscheint hier als der hellsehende plastische Biograph einer glücklichen Epoche, deren Leben ebenso vibrierte wie der bewegte Ausdruck des Bildhauers, dessen plastisches Fingerspitzengefühl über die Charakterform zur Schönheitsform vordrang.

Dieses Glück blieb selbst auf dem letzten Krankenlager lebendig. Mit schönem Recht zeigte die Ausstellung auf einem Briefbogen der Klinik von Hallers Hand geschrieben folgendes: «Ich habe an mir selbst erlebt, daß Fruchtbarsein Erfülltsein und damit das Glück bedeutet, und der Künstler selbst ist ein demütiges Werkzeug der Natur, der ihren Willen ausführt und seine Sache so gut wie möglich macht, um der Natur zu gehorchen. Es ist eine Entselbstung, ein Aufgeben des eigenen Ichs, um sich in Besserem zu verlieren. Diese Demut, sich nur als Werkzeug der Natur zu fühlen, ist ein großes Glück und schützt vor prometheischem Hochmut. Das größte Glück für einen Künstler ist, immer fruchtbar zu bleiben. Dafür sollte er die Natur bitten und zugleich um die Kraft der Realisation, das heißt um die Kraft, seine Kinder gebären zu können.» Haller erfüllte diese glückliche Sendung; neben ihm aber haben die prometheischen Gestalten unseres Jahrhunderts neue Reiche der Kunst geöffnet und verwirklicht. *H.C.*

Wilhelm Gimmi – Ludwig Kainer
Kunstsalon Wolfsberg, 8. März bis 7. April 1951

Transparenter als Blanchet, vertiefter als Maurice Barraud und weniger geheimnisvoll als Auberjonois, ist *Wilhelm Gimmi* in seinem Werk diesen drei Westschweizern wesensverwandt. Der gemeinsame Quell, aus dem sie alle schöpfen, ist Cézanne, und vermutlich würde keiner dieser vier, früge man sie, dies verleugnen. Denn ihre Deszendenz von der clarté latine des großen Franzosen ist legitim und Cézannes Wesen treu. Sie sind keine Nachahmer. Auch Gimmi schafft seine eigene Welt aus dieser Gegebenheit heraus. Eine Welt des Gleichgewichts zwischen Senkrecht und Waagrecht und zwischen Luft und Erde, eine Welt der Ruhe und der Geschlossenheit in Licht, Farbe und Komposition. Seine Hauptfarben sind ein rötlich-gelblicher Fleischton, ein Himmel- bis Stahlblau, ein Okergelb sowie alle Okertöne bis zum Rostrot. Dann ein klares Weiß und ein klares Schwarz. Grün ist selten, wird aber in dem Fischstilleben mit den rötlichen Zwiebeln sehr lebendig und trefflich verwendet. Die Grau sind farbig und tonig, insbesondere in den Häuserfassaden der Rue Vaugirard und in den plastisch in Raum und Licht stehenden Kirchenkuben von Florenz. Hier berühren wir gerade einen der wichtigsten Punkte in Gimmis Schaffen: sein Raumgefühl. Er gestaltet es durch das Licht sowohl wie durch die plastische Zeichnung der schattenwerfenden Objekte. Klar und weich zugleich ist seine Lichtführung auch im geschlossenen Raum. Eine Vorliebe für in Gruppen sitzende Gestalten fiel von jeher in Gimmis Bildern auf. Männer in Werktagskleidern, Frauen als Akt oder in dunkeln Shawls gruppieren sich so im Raum, daß womöglich im Vordergrund eine Rückenfigur verwendet werden kann. So leuchtet ein nackter Rücken im ersten Plan; senkrecht sitzen die Gestalten auf vertikal empfundenen Stühlen; in ihrem Sitzen sind ihr Wesen und ihr Hiersein begründet; es ist Ausdruck von Gimmis innerem Gleichgewicht. Frauen, Männer und Pferde sind die Bewohner seiner Bilder. Besonders reizvoll sind die kleinen Frauenakte in ein fast quadratisches Rechteck komponiert; kleine Plastiken könnte man geradezu die Badende im Tub, den Akt vor der Staffelei und den entzückenden liegenden Akt mit aufgestelltem Knie und übergeschlagenem Bein nennen. Die Pferde am Meer oder in den Rebbergen der Côte. Ein sitzender Weinbauer und die hervorragende Studie zum Porträt eines Regierungsratspräsidenten zeugen von der leichten Hand, die mit wenigen Pinselstrichen das Wesentliche aufzuzeichnen versteht.

Über allen Dingen ruht eine warme, wie verschleiertes Sonnenlicht anmutende Tonigkeit der Farbe, die Gimmi zu den liebenswürdigsten peintres purs seiner Generation macht. Der Übergang vom Ölbild zum Aquarell und zur unkolorierten Zeichnung ist ebenso ausgeglichen und fast kaum bemerkbar, so daß diese letzteren Arbeiten die legitime Begleitung seines Werks ausmachen.

Auch *Ludwig Kainer* greift in seinen Blättern auf Cézanne zurück. Er hat sich aber einer leichteren Muse verschrieben und gibt daher in den handkolorierten Lithographien zu Offenbachs «Schöner Helena» mit das Beste seines Könnens, entzückende Bühnenbilder, von Theatervorhängen gerahmt, in denen er das Motiv der Rokoko-Rocaillen abwandelt. Auch die Frauenkörper und Pferdeleiber verwandeln sich in seinen andern Aquarellen zu wolkenartigen Abstraktionen, ein bißchen spielerisch, immer geschmackvoll, im Farbigen allerdings mit wenig Überraschungen. Eine gewisse Originalität bietet das z.T. mit farbigen Tinten angelegte Blatt mit den Schiffen in Obersicht, und Kainers Empfinden für das Fließende der Linie und der Farbflecken befähigt ihn, ein paar schöne Flachlandschaften mit Wolken und Meer zu skizzieren.

Hedy A. Wyß

Lindi – Warja Honegger-Lavater
Galerie 16, März 1951

Man kennt Lindi als ausgezeichneten Karikaturisten. Die Galerie 16 zeigte seine andere Seite: den Maler, der ebenso exakt, ebenso einfallsreich und lustig ist wie der Zeichner. Die Sprache mischt gegenstandbezogene Elemente mit solchen der reinen Imagination. Besser gesagt: mit solchen guter Vorbilder, die in diesem Fall etwa in der Gegend von Miró zu finden sind. Man wird vielleicht sagen: Derivat oder Nachahmung. Warum jedoch nicht, wenn der Anschluß so sauber und klar vollzogen wird? Arbeitet ein Maler mit

anständigem Handwerk auf dem Weg, sagen wir, des Impressionismus, so wird ihm von homo normalis daraus kein Strick gedreht. Bewegt er sich aber im Anschluß, sagen wir, an Miró, so heißt es allzu rasch: Hochstapelei. Wir sind im Gegensatz zu solchem Vorwurf der Meinung, daß die weite Welt der gegenstandslosen Imagination heute ebenso legitim geworden ist wie frühere Ausdrucksweisen. Wir bejahen also eine Ausdrucksweise wie diejenige Lindis grundsätzlich dann, wenn sie so adrett und sauber daherkommt, auch wenn sie mehr lustig als tief ist, und würden uns freuen, wenn seine Arbeiten an den Wänden der Wohnungen junger Menschen erscheinen, die mit der Formenwelt der imaginativen Gebilde leben. Und könnten uns sogar vorstellen, daß gerade aus dem Zusammenklang von zeichnerischer Gegenständlichkeit und farbig freier Form Dinge von schöner Lebendigkeit entstehen.

Nach Lindi sah man Zeichnungen und Lithographien von Warja Honegger-Lavater, zum Teil sehr lebendige und das Typische herausziehende Darstellungen aus Proben des Zürcher Schauspielhauses, frisch im Strich und sympathisch in der Direktheit. H.C.

Winterthur

Jakob Ritzmann – Fritz Zbinden
Kunstmuseum,
18. Februar bis 1. April

Die erfrischend intensive Wirkung der Farben von Fritz Zbinden wird durch die ununterbrochene Höhe, auf der sie gehalten sind, etwas gelähmt. Die Farben haben etwas Theoretisches, mehr aus dem Farbkasten als aus dem Gefühl Kommendes, weshalb Zbinden trotz seiner Farbstärke keine eigentliche Farbenfreude vermittelt. Die Schneebilder und das große Gegenlichtbild lassen vielmehr vermuten, daß er im Grunde ein Mensch des Hell-Dunkels ist, den der Aufbau des Bildes als abstraktes Farbmosaik weniger interessiert als die dynamische Wirkung von Licht und Farbe innerhalb eines Bildrechtecks. Diese gewisse gefühlsferne Farbigkeit ist übrigens nicht etwa nur für Zbinden allein typisch, sondern für eine ganze Gruppe von Malern, die sich Amiet anschließen, obwohl Amiet genau weiß, was differenzierte Farbempfindung ist und nur zeitweise jene heftigen Farben vorzieht, die wir bei Zbinden wiederfinden. Zbinden bewegt sich in dieser Atmosphäre vorwiegend als Landschafter und scheint uns in den das starke Grün vermeidenden Gemälden harmonischer.

Jakob Ritzmann geht aus jener Kunstrichtung hervor, wo süddeutsche Genauigkeit und französische Einfühlung in die Natur sich zu einer Ehe verschmolzen haben, aus jener Gruppe von Malern, der ein Hans Sturzenegger und ein Wilhelm Hummel das Gepräge gaben. Diskret in der Farbe, arbeitet Ritzmann mit einer gelassenen Ehrlichkeit. Er sucht seine Motive in der Stille einer Gärtnerei, wo er die Möglichkeit hat, differenzierten Erd- und Pflanzentönen nachzugehen, oder auf den Feldwegen seiner ostschweizerischen Heimat, wo er etwas von der Geborgenheit bäuerlicher Atmosphäre vermittelt, was ihn in die Nähe von Hans Thoma rückt.

Und doch ist auch Französisches in seinem Wesen; die Pinselschrift seiner reiferen Werke hat eine Leichtigkeit, die dem Süddeutschen wiederum fremd ist. Die Skizze zum Bildnis von Stadtpräsident Lüchinger, das kleine Damenbildnis und vor allem die Junge Bildhauerin belegen Ritzmanns verantwortungsbewußte Porträtkunst.

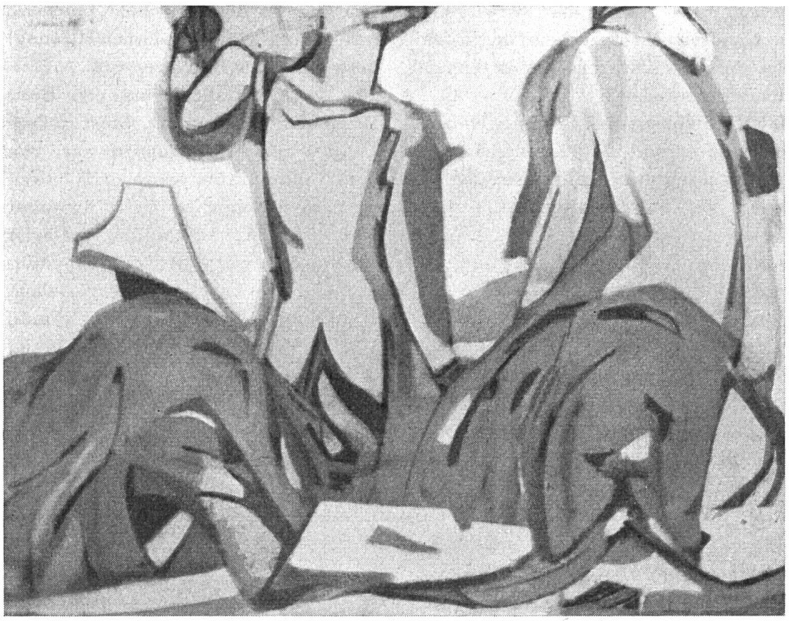
Das kleine Aperçu der Wäsche im Vorfrühling ist nicht ohne Humor, bleibt aber ganz im Rahmen des Malerischen. Ebenso diskret und gediegen sind seine Zeichnungen, oft leicht aquarelliert und besonders lebendig dort, wo er sich seinen Hund oder ein Kälbchen zum Objekt nimmt. *H. A. Wyß*

St. Gallen

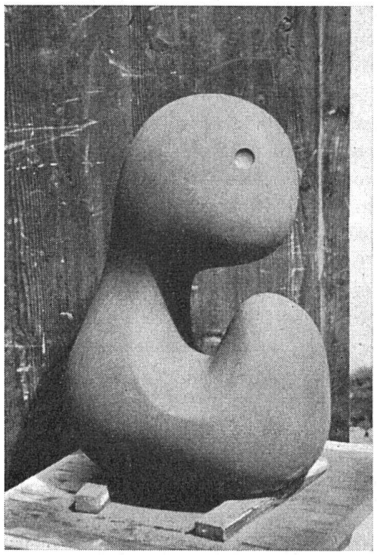
Bauten und Gärten
Olmahalle, 31. März bis 15. April

Zu dieser von der Ortsgruppe St. Gallen des BSA veranstalteten Ausstellung wurden auch die selbständig erwerbenden Mitglieder des SIA und die Gartengestalter BSG eingeladen. Zuerst machte die Ausstellung mit den Grundsätzen und der Arbeit der Verbände bekannt; dann wurde mit originellen Zeichnungen der Werdegang eines Projektes dargestellt. Die gut angeordnete Ausstellung umfaßte Arbeiten von 16 Architekturfirmen und 2 Gartengestaltern. Die Arbeiten waren nach Ausstellern gruppiert, nicht thematisch.

Bei der Durchsicht der einzelnen Projekte zeichneten sich zunächst eine Gruppe *Wohnhäuser* ab, die sich durch Eingliederung in die Umgebung und Übernahme der örtlichen Bauweise (unbeschadet ihrer modernen Haltung) auszeichnen, z.B. Häuser v. E. A. Steiger BSA, St. Gallen, und von Hans Brunner BSA, Wattwil. Eine größere Gruppe von Wohnhäusern war, von der Wohnfunktion ausgehend, individuell in sich geschlossen, z.B. Häuser von E. A. Steiger, St. Gallen, v. Ziegler BSA und Balmer BSA, St. Gallen, Müller und Schregenberger, St. Gallen, Hohl und Rohner, Herisau, H. Frank, Wil, H. Morant, St. Gallen, Hänny und Sohn BSA, St. Gallen (von Hänny jun. ein sehr gutes Haus im Obertoggenburg). Eine weitere Gruppe von Wohnhäusern geht speziell von der Konstruktion aus, z.B. Häuser von Steiger (Elementbauweise) und von E. Kuhn BSA, St. Gallen (Ständerbau). Bei originellen *Siedlungsgestaltungen* sind speziell die Firmen: Steiger, Müller und Schregenberger, Kuhn (mit seinen ziemlich frühen Siedlungen in Heerbrugg), Brunner (mit der frei gruppierten Siedlung in Wattwil), Engler, Wattwil, Hans Denzler, Uzwil (sauber gestaltete Reihenhäuser), Auf der Mauer, St. Gallen (mit gut gruppierten Reihenhäusern), Hohl und Rohner, Herisau (straff und sicher gestaltet), Hänny und Sohn zu nennen. Gute *mehrgeschossige Mietshäuser* fallen bei Bärlocher und Unger (Teilhaber der Fa. von Ziegler und Balmer, Bärlocher und Unger) auf. Weitere gute Beispiele fanden sich unter anderen noch bei R. Frischknecht, St. Gallen, und G. Auf der Mauer sowie bei Hänny und Sohn. Gute Lösungen von *Gaststätten* brachten Müller und Schregenberger sowie Kuhn, Auf der Mauer, Hänny und Sohn, Linner und Stöferli, Rorschach. *Schulhäuser* waren in vielen guten Lösungen zu sehen, die meist Resultate aus erstprämiierten Wettbewerben waren, z.B. von Ziegler und Balmer mit gut in die Landschaft eingegliederten Bauten, Bärlocher und Unger mit originellen, großzügigen Lösungen; Müller und Schregenberger zeigten eine im Detail sehr gut durchgebildete Pausenhalle; Engler hatte in den Fassaden sehr gut durchgebildete Schulhäuser; Zöllig paßt die seinen den örtlichen Konstruktionsprinzipien gut an; zwei sehr frisch gestaltete Kindergärten wurden von E. Schenker gezeigt (einer davon von R. Wagner bearbeitet). H. Morant hatte Schulhäuser mit schlichter, sauberer Durchbildung, Hänny und Sohn zeigte Projekte mit gepflegten Details; bei Steiger fiel eine Turnhalle mit origineller Lichtführung und guter Gestaltung auf. Gute *Geschäftshäuser* fielen unter anderen bei von Ziegler und Balmer



Charles Meystre, Trois moissonneurs, 1950



Hansjörg Gisiger, Kopf. Roter Sandstein, 1950

und bei Hänny und Sohn auf (Uniongebäude mit sehr guten Baukuben und guten Details). Engler zeigte einen modernen, frisch gestalteten *Spitalbau* und Frank einen gut durchgebildeten modernen *Kino*. Viele *Industriebauten* zeugten von einem verantwortungsvollen Gestaltungswillen: von Ziegler und Balmer, Bärlocher und Unger, Müller und Schregenberger, Kuhn, Brunner, Hohl, Schenker und Hänny und Sohn, um nur einige zu nennen. Sehr gute *Sakralbauten* hatten z. B. von Ziegler und Balmer, Müller und Schregenberger, Zöllig, Schenker (z. T. unter Mitarbeit von Küpfer und Wagner) und Frank mit einer Friedhofgestaltung.

Die *Gartengestalter* F. Klauser, Rorschach, und Buchmüller-Wartmann (unter Mitarbeit von A. Sulzer), St. Gallen, zeigten interessante Schöpfungen auf ihrem Gebiet.

Die Ausstellung zeigte, daß in den Ortsgruppen St. Gallen des BSA, SIA und BSG Bauten erstellt wurden, die als wertvolle Bereicherung des Kulturgutes der Schweiz angesehen werden können. *H. M.*

Lausanne

Groupe 5

Galerie de la Paix,
24 février à 9 mars 1951

Fondé à Lausanne l'automne dernier, le Groupe 5 vient de faire sa première exposition. Ce groupe 5 n'a pas de mots d'ordre ni de doctrine, et ses membres ne travaillent pas en équipe, mais ils ont trouvé, dans la nécessité de rompre l'isolement dans lequel ils travaillent, lorsqu'ils doivent affronter le public, la raison essentielle de leur union. Ces cinq artistes farouchement indépendants et qui poursuivent chacun dans son coin leurs recherches personnelles ont cependant quelque chose en commun: leur situation d'artistes que l'on pourrait dire d'avant-garde, parce que c'est commode, mais qui sont définis plus exactement par les tendances jeunes ou extrêmistes de l'art contemporain qui caractérisent leur production.

Combattus par les tenants de l'art officiel, incompris par la très grande majorité du public, nos cinq artistes ont pensé qu'ils se feraient mieux entendre après avoir uni leurs voix, et qu'au demeurant, cette union leur permettrait peut-être aussi de mieux défendre leurs intérêts matériels. Si l'on en juge par l'accueil qui a été fait à leur première exposition et au succès incontestable que celle-ci a remporté auprès du public et particulièrement de la jeunesse, on peut penser qu'ils avaient vu assez juste. Disons qu'à considérer leurs œuvres, on se réjouit de voir de jeunes talents affronter les difficultés des aventures intellectuelles et rechercher, dans les expériences plastiques et graphiques les plus audacieuses, les moyens de reculer les limites de leur art, de tenter enfin de contribuer, eux aussi, à renouveler le vocabulaire artistique.

Parmi ces cinq artistes, nous trouvons des peintres, des sculpteurs, des graveurs. Les peintres sont *Brazzola* et *Meystre*. Le premier, par des reconversions savantes, s'efforce de faire entrer des sujets figuratifs dans des constructions géométriques, et il y parvient à notre entière satisfaction. Le second joint à une conception à peu près identique et pourtant singulièrement différente dans ses effets, l'application d'un symbolisme coloré pratiqué déjà par quelques uns de ses aînés (Lapicque, notamment, à Paris, von Mühlenen à Berne) d'une très grande force d'expression.

La sculpture est ici représentée par *Gisiger*, dont les recherches qui rappellent Henry Moore, visent avant tout au pouvoir d'expression, à la création de formes neuves et à une active vitalité spirituelle qui donne tout son sens à l'œuvre d'art. *Prébandier*, buriniste avant tout, nous intéresse par ses recherches dans la taille directe du bois, dont il extrait des sculptures massives et monumentales en dépit de leur relative exiguïté. Ses planches, par ailleurs, ont dans leur extraordinaire pureté une rigueur quasi-mathématique qui donne aux abstractions dont elles sont chargées, une force de persuasion qui nous montre bien que l'art abstrait est loin d'avoir perdu ses sortilèges.

Yersin, enfin, pur graveur, éblouit à la fois par sa prodigieuse technique, les ressources de son lyrisme et les inépuisables spectacles que nous procure sa vision surréaliste. La main, ici soutient l'idée avec une telle sécurité que l'on se demande ce que l'on doit louer le plus, de l'imagination créatrice ou de cette virtuosité du burin pour laquelle, décidément, rien, dans le domaine graphique, n'est impossible.

Le Groupe 5, avec sa première exposition, a fait un excellent départ. Il se manifestera sans doute ces prochains mois dans différentes villes de Suisse. Nous en sommes fort heureux, car il transporte avec lui un ferment de renouveau dont les effets ne peuvent être que salutaires. *Georges Peillex*

Bern

Die Maler der Revue Blanche: Toulouse-Lautrec und die Nabis
Kunsthalle,,21. März bis 22. April 1951

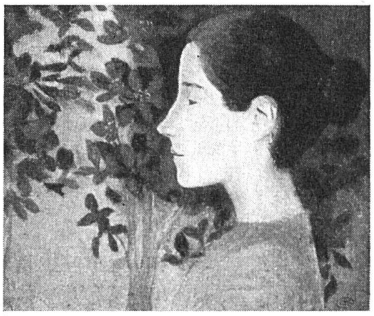
Mit dieser Ausstellung schloß die Kunsthalle einen Zyklus von Veranstaltungen, der in einer zum geschichtlichen Ablauf entgegengesetzten Richtung nacheinander die Bewegungen des Kubismus, des deutschen Expressionismus, des Fauvismus zur Darstellung gebracht hatten. Und mit diesem Satz leitete Arnold Rüdlinger den prächtigen, fast schon bibliophilen Katalog seiner Ausstellung ein, die wiederum so viel neue Bilder zeigt und Zusammenhänge neu sichtbar machte, daß man nur hoffen kann, der oben genannte Vorsatz erweise sich als voreilig gefaßt. Denn wenn diese Reihe auch «zusammen mit der Ausstellung des ‚Blauen Reiters' in Basel und den Ausstellungen des Futurismus und der ‚Pittura metafisica' im Zürcher Kunsthaus dem schweizerischen Kunstfreund innerhalb weniger Jahre einen fast lückenlosen Überblick über die Bewegungen, welche die Grundlage der Kunst des 20. Jahrhunderts bilden», gegeben hat, so gehörte doch wenigstens noch eine ebenso wohldokumentierte und objektiv darstellende Übersicht über den Surrealismus zur Vervollständigung dieses Bildes.

Die Ausstellung, zu der die «Revue blanche» (1891–1903) das Stichwort gibt, darf man jedoch auch als konsequente Fortsetzung der großen Einzelausstellungen Toulouse-Lautrec, van Gogh und Gauguin in Basel und als Zusammenfassung der ebenfalls in den letzten Jahren gezeigten Gesamtausstellungen von Vuillard (Bern und Basel) und Bonnard (Zürcher Kunsthaus) aufnehmen. Ihr besonderes Verdienst aber war es, daß sie die Gruppe der Nabis, der Propheten, wie sich die gleichaltrigen Malerfreunde Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Roussel und Sérusier nannten, nicht isoliert, sondern in der polaren Spannung zu Toulouse-Lautrec brachte. Es entsprach das sowohl dem undogmatisch offenen Geist der «Revue blanche» wie der oft einander widersprechenden Vielstimmigkeit, mit der das 19. Jahrhundert ausklang und das 20. einsetzte. Gewöhnlich denkt man nur nicht an ihre Zusammengehörigkeit. Man hat sich daran gewöhnt, Toulouse-Lautrec (vielleicht weil er schon 1901 starb) mit dem Fin-de-siècle in Verbindung zu bringen und die Nabis als Nachfolger und späte Vollstrecker des Impressionismus, als «Nach-Impressionisten», zu klassieren. Außerdem haben einige dieser um 1865 geborenen «Propheten» wirklich das biblische Alter erreicht; für sie, die 1940 noch am Leben waren (Bonnard, Vuillard, Denis, Roussel und Verkade) gehörten die Jahre der Mitarbeit an Revue blanche und ihre Förderung durch deren Herausgeber (die Brüder Natanson) dann schon zu ihrer Frühzeit.

Daß für diese Nabis die Quellen der Offenbarung nicht im impressionistischen Raum entsprungen waren, hat Maurice Denis, der nicht nur als Kirchenmaler gerne bekannte, in zwei Bildern dokumentiert: in dem reizenden kleinen Profilbildnis von Degas (Degas et son modèle) und in dem bekannten großen Bild aus dem Musée d'Art Moderne «Hommage à Cézanne» (1900), auf dem sich Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, Denis, Ranson, Sérusier, Roussel, Bonnard und Marthe Denis um ein Stilleben Cézannes scharen. Unter dieser Gruppe würdiger bärtiger Herren mit Zwickern und Zylinderhüten, die man sehr viel eher für die Ankaufskommission eines Museums oder für Stadträte halten könnte denn für Maler, wird man den kleinen Grafen Toulouse-Lautrec vergeblich suchen. So wenig sein Porträt auf diesem Gruppenbild zu finden ist, so wenig waren es seine Bilder hier (in dem linken Seitensaal) unter den Werken der konsequentesten Symbolisten: Maurice Denis, dessen Möglichkeiten zwischen zarter Empfindsamkeit und bäurischem Naturalismus liegen, Ker Xavier Roussel, der schließlich bei arkadischen Landschaften und antiken Themen landet, Aristide Maillol, der, hier noch Maler, im Porträt das quattrocentistische Vorbild mit dem Empfinden des Jugendstils vereint. Toulouse-Lautrec war genau auf der gegenüberliegenden Seite (im rechten Seitensaal) mit einer knappen Auswahl von Bildern: «Bar», der prächtigen «Femme tatouée», «La Goulue et Valentin le Desossé» und zwei herrlichen frühen Männerbildnissen. Die polare Spannung setzt ein, sobald die Nabis

Henri de Toulouse-Lautrec, Portrait d'homme. Privatbesitz

Edouard Vuillard, Les couturières. Sammlung J. Roussel, Paris



Aristide Maillol, Portrait de jeune fille. Sammlung Dr. Bünemann, München

Photos: Kurt Blum, Bern

Félix Vallotton, Le provincial. Sammlung Frau Dr. H. Hahnloser, Winterthur

Aus der Ausstellung «Grabmal und Friedhof», Bern. *Kindergrabmal aus Schmiedeisen*

Wandplatte in Muschelkalk, Max Fueter, Bern

Familiengrabmal. Walter Linck, Bern

in diesen Kreis treten. Man kann nicht einmal von dem «Einbruch» einer anderen Welt reden, höchstens von ihrem leisen behutsamen Dazutreten. Denn es ist etwas anderes, wenn Bonnard einen verzauberten kleinen «Nu bleu» malt oder die «Place Clichy, le soir» und Vuillard Intérieurs, die Familie im Schein der Wohnstubenlampe – oder das Haus Mallarmés. Bei Lautrec ist alles einmalig, unwiderholbare Geste, sprühender Auftritt im rasch wieder verlöschenden Rampenlicht; es geschieht alles im weiten, ungeschützten Raum der Öffentlichkeit. Bei den Nabis spürt man durch alles hindurch den wohlgeregelten Tageslauf eines bürgerlichen Lebens, den Schutz der Wohnstuben, wo man in täglicher Wiederkehr mit der Familie seine Abende verbringt. Aber so sehr sich diese beiden Welten schon durch die verschiedenartigen Lebensrhythmen auszuschließen scheinen, gibt es doch mehrfach Berührungspunkte. Die Porträts, die Lautrec von seiner Mutter malte, würden sich, ohne die Atmosphäre im geringsten zu stören, in die Reihe der schönen Bildnisse einfügen, in denen Vuillard und Bonnard immer wieder ihre Mütter schilderten. Das ließ sich in dieser Ausstellung, in der das Hauptgewicht auf dem Nebeneinander herrlicher Bilder von Vuillard und Bonnard lag und in zweiter Linie auf der ausgezeichnet ausgewählten Kollektion von Vallotton, offenbar nicht zeigen. Dafür wurde der Zusammenklang noch einmal deutlich bei den Lithographien, die im untern Stockwerk der Kunsthalle prachtvoll ausgestellt wurden. Da hingen Lautrecs und Bonnards Affichen an einer großen Plakatwand, da standen ebenbürtig nebeneinander Lautrecs Folge «Elles» und Bonnards wunderbare Illustrationsreihe zu Verlaines «Parallèlement» (1900), das Werk, in dem man heute mit Recht den Beginn der modernen Buchillustration sieht. In den anschließenden Sälen wurden die Lithos von Bonnard, Vuillard und Denis, die Holzschnitte von Vallotton so reich und vielfältig zur Schau gestellt – einmal nicht nur als Beigabe, sondern ihrer Bedeutung entsprechend, durchaus mit gleichem Gewicht wie die Gemälde – als ein Beginn, ein Neues: die Etablierung der Herrschaft von reiner Fläche und reiner Linie, einer Herrschaft, der Cézanne, Gauguin und Lautrec zum Sieg verholfen hatten. *m.n.*

Grabmal und Friedhof

Schulwarte, vom 18. März bis 22. April 1951

Man hatte sehr weit ausgeholt für diese aufklärende Ausstellung mit der erzieherischen Absicht, und die Veranstalter (Stadt Bern, kantonale Polizeidirektion, Kunstmuseum, Historisches Museum und Bernische Genossenschaft für Feuerbestattung) hatten sich redlich Mühe gegeben, damit nun auch den «weiten Kreisen der Bevölkerung» der Sinn der Friedhofpflege und die Bestrebungen, Kitsch und Unkultur von den Gräbern der Toten fernzuhalten, klar wurde. Man hatte sich von Zürich das schöne Bildmaterial ausgeliehen, das einen kultur-, bzw. religionsgeschichtlichen Überblick über die bei verschiedenen Völkern und Glaubensgemeinschaften herrschenden Vorstellungen von «*Tod – Bestattung und Auferstehung*» gab, und man hatte eine ganze Abteilung aufgebaut, in der von der Urne von Grächwil (einem um 600 v. Chr. in Unteritalien entstandenen Importstück) über den Totentanz von Niklaus Manuel bis zum bernischen Pest- oder Armensarg des 17. Jahrhunderts etwas von «*Tod und Bestattung im alten Bern*» gezeigt wurde. Das alles war höchst interessant. Aber es hätte noch interessanter sein können, wenn es für den Hauptteil der Ausstellung lehrreicher gewesen wäre. Wenn der Gesichtspunkt der Ausstellung nicht in dem Satz kulminiert hätte: «Die Industrialisierung hat einen großen Teil des Handwerks vernichtet. In der Folge davon hat sich eine bis dahin noch nie gekannte Geschmacksunsicherheit verbreitet, die auch vor den Toren unserer Friedhöfe nicht haltgemacht hat. Die verschiedensten Materialien und Erfindungen mußten zum Gedenken der Toten dienen. Das Bild ist bekannt: eine Häufung von Grabmälern, von welchen keines mit den andern etwas zu tun haben wollte – ein wahrer Un-Friedhof.»

Die Industrialisierung war wieder einmal allein der Prügelknabe, und die nunmehr verbotene «Katalogware» (Grabstelen mit Himmelsleitern, Engeln und sonstigem naturalistischem Kitsch) schien das zu bestätigen. Nichts soll zu ihrer Verteidigung gesagt werden. Man begrüßte es vielmehr mit Freuden, daß die Berner Ausstellung diese Dinge noch einmal mit aller Deutlichkeit verdammte. Aber: ist das Problem des Un-Friedhofes, des wahllosen Durcheinanders an der letzten

Wohnstätte der Toten damit schon gelöst, daß man den «Geschmack bildet», den industriellen Kitsch verbietet, den weißen Marmor und die schwarzpolierten Steine (weil sie nicht in unsere Landschaft passen), und einheimische Steine und deren handwerkliche Bearbeitung empfiehlt? Daß man als Vorbild auf die kleinen Gottesäcker von Berggemeinden hinweist, wo sich eine bestimmte handwerkliche Tradition ausgebildet hat und erhalten konnte (geschmiedete Grabkreuze, die zwar heute schon etwas schief im tiefen Schnee stecken, aber dennoch etwas von der natürlichen Einheit verkünden)? Übersieht man dabei nicht, daß es letzten Endes nicht am «Import» fremder Steine und fertig fabrizierter Grabmäler liegt (die herrliche Urne von Grächwil ist ja auch ein importiertes Grabgefäß!) und daß sich in der Geschlossenheit eines kleinen Bergfriedhofes eben die Geschlossenheit einer Lebensgemeinschaft spiegelt? Daß man mit Vorschriften und Verboten (so notwendig sie heute auch sind) nicht auf der Ruhestätte der Toten Tradition und Gemeinschaft stiften kann, die die Menschen als Lebende nicht zustande bringen konnten. Die in dieser Ausstellung ebenfalls gezeigten Friedhöfe englischer Soldaten auf allen Kriegsschauplätzen der Erde und die einheitlichen Gräberfelder der Herrnhuter Brüdergemeinde beweisen ja zur Genüge, daß Ordnung, Harmonie, Frieden und Gemeinschaft sich unter den Grabmälern der Toten sofort einstellen, wenn sie bereits unter den Lebenden wesentliche Bedeutung hatten. Auf die Gemeinschaftslosigkeit der Menschen unserer Zeit und – die Lehren jener Beispiele stärker heranziehend, in denen ganz klar wird, daß jede starke Glaubensgemeinschaft auch feste und echte Bestattungsformen hervorbringt – auf ihre Glaubenslosigkeit hätte die Ausstellung stärker hinweisen dürfen. Sie hätte auch ruhig kritischer sein können mit den Gräbern bedeutender Schweizer, mit den architektonischen Formen der verschiedenen Krematorien und vor allem mit den Formen der Urnen, unter denen sich manch unerfreuliches Exemplar befand.

Trotz dieser Einwände darf man sich über die Haupttendenz dieser Ausstellung (die auch in dem zu diesem Anlaß erschienenen Sonderheft der Hochwächter-Bücherei Bd. 2 vertreten wird) uneingeschränkt freuen: über den Hinweis, daß das Grabmal letzten Endes nichts anderes ist als der Träger einer Aufschrift, daß es nur die eine Aufgabe hat, zu bekunden, wer unter diesem Zeichen zur Ruhe gebettet worden ist. Von daher kam man auch zur Empfehlung der einfachen Steintafel mit der eingehauenen Schrift, die sich möglichst an die alte römische Antiqua anlehnen soll. Diese Empfehlung wurde mit sehr schönen, überzeugenden Beispielen unterstützt. Etwas schwieriger wird es, sobald zu Schrift, symbolischen Zeichen oder Familienwappen noch bildhauerischer Schmuck treten soll. Daß diese Aufgabe die Möglichkeiten des Handwerkers übersteigt, wurde zwar nicht ausdrücklich ausgesprochen, wohl aber durch die ausgestellten Plastiken und Reliefs deutlich, unter denen die beiden Reliefs von Linck und Fueter die einzigen künstlerisch wirklich überzeugenden waren. *m.n.*

Basel

Stanley William Hayter
Galerie d'Art Moderne, 3. März bis 5. April 1951

Es war sehr verdienstvoll, uns einmal Hayter vorzustellen: den englischen Graphiker, einen von der Reformation der graphischen Künste Besessenen. Schon das macht ihn zu einem Sonderfall unter seinen zeitgenössischen Kollegen. Aber bei ihm ist es auch ausnahmsweise einmal so, daß das, was der Künstler mit dem Wort auszusagen hat, unmittelbarer über sein Werk Aufschluß gibt als das Werk selbst. 1949 ist von ihm in England ein jetzt in den Vereinigten Staaten nochmals aufgelegtes Buch erschienen, eine Abhandlung über die verschiedenen Möglichkeiten der graphischen Techniken in der Vergangenheit und in der Gegenwart. Nur daß es ganz und gar nicht historisch gemeint ist, sondern der zukünftigen Entwicklung dienen soll: «*New Ways of Gravure*, A Practical Guide» umfaßt genaueste technische Hinweise über Kupferstich, Radierung, Kalte Nadel, Aquatinta, Strukturätzungen; es enthält 25 von Hayter gezeichnete Diagramme und 100 Illustrationen (Verlag Routledge and Kegan Paul Ltd.) All das wird schon auf dem Umschlag genannt – denn für Hayter ist es die Substanz seines Reformationsprogrammes. Er selbst ist ein Künstler, der wie ein Ingenieur experimentiert, die Ergebnisse seiner Versuche dann aber nicht ängstlich wie ein Fabrikationsgeheimnis hütet, sondern zum Wohl aller Graphiker publiziert: mit der genauen Angabe des Materials und der zeitlichen Dauer der einzelnen Arbeitsvorgänge. Das Erstaunliche ist nur, daß er sich bei all dieser rechnerischen Exaktheit gleichzeitig zur gravure automatique, zum freien Komponieren ohne vorhergefaßten Kompositionsplan bekennt. Allerdings mit der ausdrücklichen Betonung, daß er sich bei dieser Arbeitsweise auf eine seit zwanzig Jahren geübte Hand verlassen kann. Eine merkwürdige Sache, die – in der Theorie wenigstens – auf geradezu ideale Weise zwei der wesentlichsten Komponenten schöpferischer Tätigkeit unserer Zeit zu verbinden scheint: das freie Formen, «nach den Gesetzen des Zufalls geordnet», mit der hochentwickelten technisch-wissenschaftlichen Forschungsarbeit im Laboratorium. Und tatsächlich – noch bevor man ein Wort von Hayter gelesen hat, ist man fasziniert von der technischen Eleganz seiner Blätter, von der Präzision seiner Linien, von der raffinierten «Musterung» der Flächen, die bald textilen Stoffen, bald Schlangenhaut gleicht – zarte Gespinste, mitten im turbulenten Gewoge der Lineamante. Man trifft auf Blinddrucke wie sonst nur noch in frühen japanischen Holzschnitten – und auf zarte Strukturen, die (wie man dann nachträglich erfährt) durch die direkte Verwendung von Textilien usw. so ursprünglich und frisch wirken. Aber: nur ganz selten wird man wirklich angerührt von diesen technisch so vollendeten graphischen Blättern. Etwa in «Falling Figure» (1947) mit seinen wunderschönen farbigen Kombinationen von Blau und Grün, Karminrot und Gelb, in der kleinen «Centauresse» (1944), einem der wenigen Blätter, die die chaotische Unruhe der gravure automatique mit Charme bändigen, oder «Death by Water» (1948), in dem das Auf und Ab der Linien und ihre kreisförmig verschlungene Führung zu Assoziationen von bezwingender Eindeutigkeit führen. *m.n.*

Chronique Romande

Dès sa première exposition, qui eut lieu il y a deux ans à la Galerie Moos, le jeune peintre genevois Jean-François Liengme avait conquis l'intérêt et la sympathie du public par d'évidentes qualités. Sa nouvelle exposition à la Galerie Moos, qui comprenait une vingtaine de paysages à la gouache, en majorité exécutés en Provence, une vingtaine de peintures à l'huile – paysages, figures, natures mortes –, enfin quelques eaux-fortes, était fort intéressante. Il faut bien

reconnaître toutefois que les gouaches l'emportaient sur les peintures à l'huile. Les premières enchantaient par leur couleur raffinée, leur lumière à la fois juste et subtile, leur distinction. Les tableaux à l'huile étaient plus inégaux, comme si dans le métier de la peinture à l'eau, l'artiste était plus à l'aise que dans celui de l'huile. Certes, parmi ces huiles, il y avait des toiles où l'on retrouvait les qualités des gouaches; mais il y en avait aussi d'autres qui leur étaient nettement inférieures. Parfois parce que l'artiste s'était contenté d'une forme assez indécise. Ou bien, dans ses études d'après des courses de taureaux, il s'était trouvé devant le problème suivant: peindre l'éclat de la lumière solaire sur les choses, alors que l'animal, personnage principal du tableau, est d'un noir brillant de cirage. Ce problème, Liengme ne l'a pas toujours résolu. Cette mollesse de la forme qui gâte certaines toiles de Liengme est d'autant plus surprenante que dans ses eaux-fortes, il se révèle comme un dessinateur excellent, à l'écriture très personnelle. Il faut souhaiter que l'artiste fortifie son talent, et ne se laisse pas dominer par ses dons de fin coloriste.

•

Il est toujours périlleux pour un artiste européen d'aller planter son chevalet dans un pays exotique. Il risque de céder à un pittoresque facile et superficiel et de se complaire aux désirs d'un public qui s'attend à une nature très différente de la nôtre, à des effets de lumière et de couleur qui ne ressemblent en rien à ceux auxquels il est habitué.
Ces périls, Conrad Meili a su les éviter, comme le prouvait l'exposition de peintures à l'huile et de dessins qu'il a faite à la Classe des Beaux-Arts de l'Athénée. Ayant passé plusieurs années au Japon, d'être «en résidence surveillée» pendant la guerre ne l'a pas empêché de travailler. Il a rapporté de là-bas des nus et des paysages d'un dessin très serré, et dont la couleur gagnerait parfois à être moins arbitraire.

•

Les deux expositions de peintres français qui ont eu lieu le mois dernier à Genève ont paru assez décevantes, aussi bien celle de Desnoyer aux Amis des Beaux-Arts de l'Athénée, que celle de son cadet Minaux à la Galerie Michel Laya.
Sans doute, Desnoyer ne manque pas de tempérament; et certains petits paysages, inspirés par les Fauves, étaient d'une couleur gaie et plaisante. Mais il lui arrive trop souvent de prendre la lourdeur pour de la force, de se contenter de formes sommaires, et de juxtaposer des tons crus sans relations entre eux. Ce qui peut-être lui manque la plus, c'est le goût; et dès qu'il veut entreprendre une grande toile, on n'y découvre que confusion. On pouvait voir d'ailleurs à cette exposition un exemple typique des faiblesses de Desnoyer. Une petite esquisse d'après le port de Sète offrait un délicieux jeu de tons, des valeurs simplifiées mais justes. En revanche, la grande toile dont cette esquisse était la préparation n'a abouti qu'à un tohu-bohu de tons sans ordonnance.
Minaux est un de ces jeunes peintres qui, comme Bernard Buffet, ont voulu exprimer leur détresse matérielle et morale. L'intention n'a rien en soi de blâmable; malheureusement, ce sont les moyens qui font défaut. D'une couleur sale, d'un dessin insignifiant, les toiles de Minaux ne me semblent guère mériter l'intérêt que certains leur accordent.

François Fosca

Stuttgarter Kunstchronik

Die Eröffnung der Max-Beckmann-Ausstellung in der Staatsgalerie wurde auf die Kunde vom Hinscheiden des 67jährigen in Amerika in eine ernste Trauerfeier verwandelt. Den fast durchweg von der Galerie Günthers Franke in München zur Verfügung gestellten Gemälden, vorwiegend aus den dreißiger und vierziger Jahren, gesellten sich im Graphischen Kabinett Graphiken aus den ersten beiden Jahrzehnten, so daß die gesamte Entwicklung Beckmanns sich verfolgen ließ, der als einer der charakteristischsten Repräsentanten der Kunst des 20. Jahrhunderts in spezifisch deutscher Prägung gelten darf. Unerbittliche, auch vor dem Gemeinen und Grauenvollen nicht zurückschreckende Beobachtung und Phantasie einten sich in seinem vital-temperamentvollen Schaffen, das innere Befreiung vom Druck des Zeitgeschehens erst mit den Mitteln des Zeichners, dann mit jenen des Malers war. In der Frühzeit überwog das Stoffliche, in der reifen Spätzeit Form und Farbe in Beckmanns stetem Suchen nach der «Brücke, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führt».
Die Schau «Berliner Künstler» im Lindenmuseum sollte mit der Elite der heute in West-Berlin Schaffenden bekanntmachen. Mehr oder minder repräsentativ vertreten waren unter den 36 Ausgewählten die ältere Generation mit Hofer, Kaus, Schmidt-Rottluff, Renée Sintenis, die jüngere mit den Malern Camaro, Kubicek, Kuhn, Kuhr, Thiemann, Trökes usw. und den Plastikern Hartung, Heiliger, Luise Stomps und Uhlmann. Gesamteindruck: Naturalismus und Impressionismus sind ausgeschaltet, die Abstraktion wird mehr oder minder weit getrieben, der Surrealismus hat mehr Anhänger als das absolute Gestalten. Vor manchem Werk gab es zu bedenken: das bloße Abrücken von der Natur genügt noch nicht; ein Vollkunstwerk entsteht auf diesem Wege erst, wenn den Organismen der Natur ein ebenbürtiger Organismus der Kunst entgegengestellt wird. Auf Einzelheiten muß verzichtet werden. Nur weniges sei hervorgehoben. Der heute 65jährige Theodor Werner, der kürzlich in Paris, seiner Wahlheimat bis 1933, im Kreis Picassos, Braques und Mirós, einen vollen Ausstellungserfolg erzielte, trat mit neuen absoluten Gemälden auf, die nicht nur im Formate groß sind. Ausdrucksstark, der inneren Vorstellung entwachsend, zeugen sie von souveräner Beherrschung der künstlerischen Mittel. Unter den jüngeren Malern ragten hervor Hans Jaenisch, Träger des Kunstpreises 1950 der Stadt Berlin, eine starke, zukunftsreiche Begabung, Kuhr, Meirowsky, Strecker, dessen früher Tod sehr zu beklagen ist, Thiemann und Trökes, unter den Plastikern Karl Hartung, der sein absolutes Bilden immer folgerichtiger entfaltet, und Uhlmann mit seinen Drahtplastiken.
Von Geoffrey Grigson musterhaft aus eigenen Beständen des British Council aufgebaut war die für den Kontinent zusammengestellte, dank dem Landkommissar für Württemberg-Baden zuerst nach Stuttgart entsandte Schau «Moderne englische Zeichnungen und Aquarelle» im Lindenmuseum. Sie umfaßte nur 46 Werke, unter denen sich keine Niete befand, von 24 Künstlern und vermittelte dennoch eine anschauliche Vorstellung von Werdegang und Gegenwart der zeitgenössischen Kunst in England. Die Entwicklung leitete Walter Sickert (1860–1942) ein, der britische Wahlverwandte von Degas. Es folgten aus dem Geschlecht der siebziger Jahre Frances Hodgkins mit angeborenem Sinn für Rhythmus und Farbe sowie Gwen John, feinfühlige Deuterin der Frauenseele im Bild. Wynand Lewis, geboren 1884, ein stürmisches Temperament, eilte seinen Zeitgenossen, auf die er elektrisierend wirkte, weit voraus: 1912, zur selben Stunde wie Kandinsky, stieß er zu völlig gegenstandslosem Schaffen vor, ohne dabei freilich zu beharren. Ben

Nicholson schloß sich in den dreißiger Jahren in Paris dem Kreis um Mondrian an. Seine Gattin, die Bildhauerin Barbara Hepworth, war in Stuttgart mit zwei gegensätzlichen Arbeiten aus letzter Zeit vertreten: der absoluten «Sich drehenden Form» und dem Bild einer Operation, bei der nur die vier an einem Fleck vereinten Hände sprachen. Den machtvollen, jedes Detail der großen Form opfernden Graphiken Henry Moores sah man auf den ersten Blick an, daß sie nur Schöpfungen eines Plastikers sein können. Welch verschiedenen Kunstbewegungen auch in der englischen Malerei die schon nach der Jahrhundertwende Geborenen sich verschreiben, zeigten das meisterlich komponierte, amüsante Negerkonzert Edward Burras, die kaum noch ein Stoffliches andeutenden oder es ganz ausschaltenden, intensiv farbigen Monotypien Robert Adams und die unheimlich-visionären Verwandlungen von Naturerscheinungen in Abstraktionen Graham Sutherlands, der nächst Moore wohl der eigenwilligste Gestalter der englischen Kunst von heute ist. *Hans Hildebrandt*

Pariser Kunstchronik

Im *Musée d'Art Moderne* fand eine Ausstellung moderner kubanischer Kunst statt. Der archaische Charakter dieser zentralamerikanischen Kunst nähert sich in mancher Hinsicht den modernen Kunstströmungen. Bei einer Reihe der Künstler spürt man auch den direkten Kontakt mit den europäischen Kunstrichtungen. Die hervorragendste Persönlichkeit dieser Ausstellung ist Wilfredo Lam (halb Asiate, halb Neger). Mit Picasso befreundet und von Picasso teils beeinflußt, enthält seine Malerei einen authentischen Mystizismus.

Im *Pavillon de Marsan* war eine Gesamtausstellung des Malers *Maurice Brianchon* zu sehen. Brianchon, dessen Bilder gelegentlich an Vuillard erinnern, gehört zu jenen maßvollen französischen Malern, die darauf halten, daß der Beitrag der Gegenwart sich in die Kontinuität der französischen Tradition einfüge.

Der Maler *Léopold Levy* ist aus der Türkei zurückgekehrt, wo er während 15 Jahren an der Kunstakademie von Istanbul lehrtätig war. Léopold Levy hat in Frankreich seine Freunde Henri Matisse, Dufy, Braque u. a. wiedergefunden. Eine Ausstellung seines über dreißig Jahre sich ausdehnenden Werkes war in der *Galerie des Beaux-Arts* zu sehen.

Zu den Ausstellungen, die zu einem künstlerischen Erlebnis wurden, gehörte die Ausstellung von *Claude Idoux* in der *Galerie Mai*. Vor seinen letzten Bildern hat man den Eindruck, daß die junge moderne Kunst um einen Schritt weiter gekommen sei. Die Tiefe der symbolischen Deutung der Welt ist hier im Einklang mit einer starken visionären Formungskraft. Seine Wandteppiche gehören zu den wenigen gelungenen Versuchen, aus dem immer mehr überhandnehmenden Lurçatschen Manierismus herauszukommen.

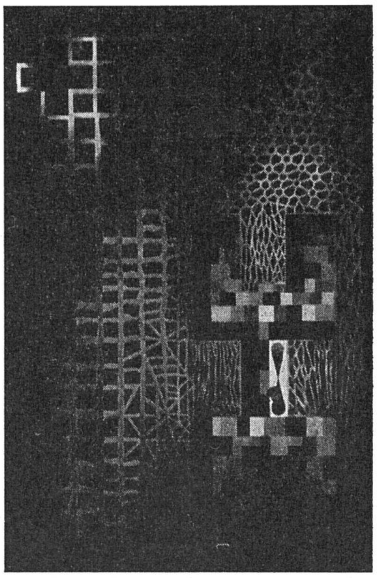
Die *Galerie Jeanne Bucher* zeigte gute neue Bilder von *Jean Bertholle* und *Vieira da Silva*. Ein zu wenig bekannter, doch äußerst bemerkenswerter Maler, *Rylski*, stellte mit in dieser Gruppenausstellung aus. Seine Bilder halten sich auf der konzessionslosen Höhe von Bertholle und Vieira da Silva. Sein streng konstruierter, doch äußerst sensibel und persönlich formulierter Kubismus läßt immer wieder ahnen, daß er seine Quellen aus dem unerschöpflichen Reichtum der Natur bezieht.

Die *Galerie Rive Gauche* veranstaltete eine querschnittartige Ausstellung der Malereien, Illustrationen und Manifeste des Malers *Jean Dubuffet* (nicht zu verwechseln mit Bernard Buffet). Die Ausstellung war betitelt «Pour mieux connaître Dubuffet» und war wie auch seine früheren Ausstellungen eine Provokationsausstellung. Es wäre interessant, eine Studie über diesen Maler zu schreiben, der über eine scharfsichtige und in der formalen Analyse sichere Intelligenz verfügt, der aber nur in einem brutalen Primitivismus die Gewähr für Echtheit sieht.

Mindestens ebenso schockierend war die von Tapié organisierte Ausstellung in der *Galerie Nina Dausset*, «*Véhémences confrontées*». Man nennt die Maler dieser hier ausstellenden Gruppe gelegentlich die «abstrakten Expressionisten». Unter ihnen kennen wir bereits Woly, Bryen, Mathieu und Hartung. Hartung wird in dieser konvulsivischen Umgebung geradezu zum Klassiker.

Der aus der Westschweiz gebürtige Maler *Gérard Schneider* stellte in der *Galerie de Beaune* Zeichnungen und Aquarelle aus. Schneider ist heute in Paris neben Hartung die markanteste Persönlichkeit der nichtgeometrischen abstrakten Malerei.

In der *Galerie Allendy* stellt *Folmer* abstrakte Plastiken aus, die in die Richtung des Neoplastizismus gehören. Es



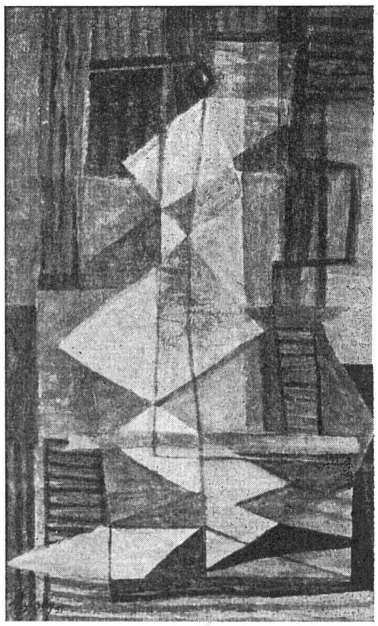
Claude Idoux, Naissance. Aubusson-Tapisserie

handelt sich im Sinne dieser programmatischen Kunst nicht eigentlich um Plastiken, sondern um «Formen im Raum».

In der *Galerie du Siècle* vereinigte der Publizist Jacques Damase mit der Beteiligung der Zeitschrift Publimondial eine Ausstellung, «*Du dessin humouristique à la publicité*», mit Karikaturen von Cocteau, Dubout, Jean Effel, Peynet, Sennep usw.

Der italienische, aus Bergamo stammande Typograph und Buchgestalter *Tallone*, welcher seinerzeit bei dem Maître-Imprimeur Darantière seine Pariser Studien gemacht hatte, stellte in der *Buchhandlung Jean Loize* eine

Rylski, Komposition, 1951. Photo: Rogi-André, Paris



Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Pariser Künstler der Gegenwart	5. Mai – 3. Juni
	Haus Sarasin-Warnery	Maria La Roche – Theodor Barth – Arthur Riedel – Emil Schill	14. April–12. Mai
	Galerie Joos Hutter	Scottie	10. April – 19. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Hans Erni	2. Mai – 30. Mai
	Galerie du Château d'Art	Ferdinand Hodler	7. April – 10. Mai
Bern	Kunstmuseum	Martin Lauterburg	21. April – 27. Mai
	Kunsthalle	Jacques Villon – Louis Moilliet	5. Mai – 3. Juni
	Galerie 17	Judith Müller	21. April – 11. Mai
		Walter Simon	19. Mai – 8. Juni
Chur	Kunsthaus	Anny Vonzun – Rudolf Mülli	14. April – 12. Mai
Genève	Musée Rath	H. Meylan – A. Morard – G. Zanolari	5 mai – 27 mai
	Galerie Motte	Maurice Barraud	10 mai – 30 mai
Lausanne	«La vieille Fontaine»	R. Th. Boßhard	14 avril – 10 mai
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Gleizes – Marquet – Pillods	5 mai – 28 mai
Rheinfelden	Kurbrunnen	Heinz Balmer – Otto Trey – Bruno Hesse – Georg Troxler	23. April – 23. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Joseph Büßer – Fritz Gsell – Bruno Kirchgraber – Oskar Vonwiller	7. April – 14. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Robert Lienhard – Hans-Ulrich Saas – Willy Suter	27. Mai – 8. Juli
Zug	Galerie Seehof	J. Hotz	1. Mai – 15. Mai
Zürich	Kunsthaus	Moderne Kunst aus der Sammlung Peggy Guggenheim	14. April – 15. Mai
	Kunstgewerbemuseum	600 Jahre Zürcher Seide	26. Mai – 19. August
	Helmhaus	Das graphische Kabinett – Der graphische Kreis	18. April – 26. Mai
	Galerie Kirchgasse	Fritz Krebs	4. Mai – 18. Mai
		Willi Büchli	21. Mai – 12. Juni
	Galerie 16	Hans Erni	21. April – 11. Mai
		Kémeny	12. Mai – 1. Juni
	Orell Füßli	Michael Ayrton – Richard Weisbrod	21. April – 19. Mai
		Marguerite Frey-Surbek	26. Mai – 14. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	Fr. Keller – M. Brieger – E. Wullschleger	10. Mai – 2. Juni

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale CBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

Anzahl typographischer Meisterwerke aus. Die strenge Haltung seiner Typographie, die ohne jegliches Ornament auskommt, situiert ihn in der Linie eines stoischen Lateinertumes, das im Dienste der Größe auf alles Überflüssige zu verzichten weiß.

•

Die zu der Ecole de Paris zählende Bildhauerin *Day Schnabel* stellte in der *Betty Parsons Gallery* in New York eine stattliche Reihe ihrer Plastiken aus. Ein Teil dieser Plastiken ist in Paris entstanden. Die letzten Arbeiten hat sie in New York selbst ausgeführt, wo sie sich vorübergehend seit einem Jahre aufhält. *F. Stahly*

Londoner Kunstchronik

Jakob Bauernfreund

Der große Erfolg, den die Ausstellung von Malereien des aus der Slowakei gebürtigen, aber seit 1939 in England ansässigen Malers Jakob Bauernfreund zu verzeichnen hatte, verrät mehr über die englische öffentliche Meinung in Kunstdingen, als auf den ersten Blick ersichtlich wäre. Bauernfreund war ein Schüler Professor Willi Nowaks an der Prager Kunstakademie, und seine Arbeiten waren schon in der Tschechoslowakei so geschätzt, daß einige davon in der Modernen Galerie in Prag und im Mährischen Nationalmuseum Aufnahme gefunden haben. Was nun den für einen Ausländer so überraschenden Erfolg Bauernfreunds in London ausmachte – und er war nicht durch die Presse verursacht, denn die Kunstreferate in den englischen Zeitungen sind sehr kurz und kommen meistens viel zu spät – das liegt in seinem Stil verborgen. Viele sind müde geworden, die Spinnweben des Surrealismus oder die Kälte der Abstraktion oder eine bloß auf das Dekorative abzielende Kunst zu bewundern. Man sehnt sich nach einem menschlichen Ton, nach der Heiterkeit eines träumerischen reinen Herzens, und das ist es gerade, was die Bilder Bauernfreunds vermitteln. In ihnen kommt eine naive, farbenfreudige, phantasievolle Welt zum Ausdruck, die in einer Formensprache vorgetragen wird, welche durch die strenge Formschule des Kubismus hindurchgegangen ist. Das Folkloristisch-Primitive mengt sich hier mit einer großen, spontanen Sicherheit für den architektonischen Aufbau des Bildes und mit einer ursprünglichen Farbenfreude. Bauernfreund ist ein geborener Kolorist, und weil er auch ein Dichter ist, versteht er, die formalen Elemente dem Poetischen unterzuordnen. Viele Jahre hindurch hat Bauernfreund in einer Fabrik gearbeitet, und erst vor kurzem wieder hat er die Malerei aufgenommen. Er malt figurale Bilder, die sich zu menschlichen Bekenntnissen steigern, wie in seinem Bild der Heringverkäuferin oder dem Barmädchen, er malt Stilleben, aber keine Landschaften ohne Figuren. In allen seinen Bildern überrascht der Formenreichtum, die Frische der Komposition und das Natürliche des Vortrags. Es ist eine menschliche Kunst, die hier einen Sieg errungen hat bei einem Publikum, das wegen seiner Zurückhaltung weltbekannt ist. *J. P. Hodin*

Jakob Bauernfreund, Barmädchen

Hinweise

Zum Rücktritt Wilhelm Kienzles

Auf Ende des Wintersemesters trat der Fachlehrer der Klasse für Innenausbau an der Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, Architekt Wilhelm Kienzle SWB, wegen Erreichung der Altersgrenze zurück.

Wilhelm Kienzle hat sich 1916 auf Anregung von Direktor Altherr für die damals zu besetzende Stelle des Leiters der Innenausbauklasse gemeldet und wurde an die 1906 von Direktor de Praetere gegründete Klasse gewählt. In den 35 Jahren, in denen er diese Klasse leitete, hat er eine große Zahl der gegenwärtig tüchtigsten Innenarchitekten geschult und vielen davon auch den Weg in die Praxis gewiesen. Selbst aus dem Handwerk hervorgegangen (er lernte in Basel Schreiner und Zeichner), nach langjähriger praktischer Arbeit und Studien im Ausland (Freiburg im Breisgau, München, Berlin, Rom, Paris), wo er den «Einbruch» des Jugendstiles aktiv erlebte, hat er in seiner Tätigkeit als Lehrer die Entwicklung des Innenausbaues in der Schweiz maßgebend gefördert.

In der Wegleitung zur Schülerarbeitenausstellung im Jahre 1927 schrieb Kienzle über seine Arbeit: «Der Fachlehrer schöpft seinen Lehrstoff nicht aus Büchern, sondern aus dem frischen Quell des werktätigen Lebens. Er soll außerhalb der Schule mit dem bewegten Berufsleben in Verbindung bleiben, aus allen diesen Nöten und Schwierigkeiten Erfahrungen sammeln und diese in die Schule hineintragen.» Er sieht den Vorteil der Schulausbildung gegenüber der Ausbildung in der Praxis in der Möglichkeit der Zusammenarbeit verschiedener Berufe, die an der Schule ausgebildet werden und später speziell auf dem Gebiete der Wohnkultur zusammenarbeiten müssen.

Seine künstlerischen Interessen gelten nicht nur dem engeren Berufskreis, war er selbst doch erfolgreich als Graphiker tätig, sondern dem totalen Schaffen, insbesondere in der angewandten Kunst. Selbst aus einer Zeit herausgewachsen, deren künstlerisches Schaffen an der schematischen Ausbeutung der Tradition zerbrach, weiß er deren gesunden Wert zu schätzen, sie für die Erziehung zu seinem Beruf nutzbar zu machen und seine Schüler dem Neuen stets zugänglich zu halten. Daher verstand er es, seinen Schülern, den künftigen Gestaltern der Wohnung aller Gesellschaftsschichten, den Sinn für die Ganzheit der kulturellen und zivilisatorischen Erscheinungen zu wecken, damit sie fähig wurden, aus den sozialen, wirtschaftlichen und technischen Gegebenheiten der Zeit heraus ihre Aufgaben zu erfüllen. Indem er ihnen die Grundlagen zu schöpferischer Arbeit vermittelte, verhütete er, daß sie bloße Formalisten wurden. Sein echt baslerischer Humor und seine gesunde Kritik, seine offene Menschlichkeit erleichterten ihm den Zugang zu seinen Schülern und erwarb ihm die Sympathien seiner Vorgesetzten und Kollegen.

Auch an der Arbeit des Kunstgewerbemuseums hat Kienzle regen Anteil genommen, und keine Ausstellung über Wohnfragen wurde veranstaltet, an der er nicht aktiv mitarbeitete. Im Schweizerischen Werkbund und seinem Organ, dem WERK, ist Kienzle