

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 7

PDF erstellt am: **26.04.2024**

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.

Ausstellungen

Zürich

Zürich 1351–1951

Kunsthhaus Zürich,
2. Juni bis 19. August 1951

Die zur Sechshundertjahrfeier des Eintritts von Zürich in den Bund der Eidgenossen unter dem Dach des Kunsthhauses organisierte Ausstellung hat einen doppelten Auftrag zu erfüllen: einmal soll ein Überblick über Zürichs künstlerisches Schaffen von den Anfängen bis zur Gegenwart gegeben werden, und zugleich versucht eine von berufenen Vertretern der Universität vorbereitete Schau unter dem Motto «Staat und Bildung», wesentlichen Leistungen der übrigen zürcherischen Geschichte gerecht zu werden. Aus dieser durchaus nicht einfachen Aufgabe ist eine im allgemeinen glückliche und überzeugende Synthese entstanden; beide Ausstellungen wirken in ihrem Gesamterlebnis als eine einzige, ohne daß dabei der wissenschaftliche Charakter sachlicher Differenzierung vergewaltigt wurde. Zugleich führten die sachlich verschiedenen Forderungen zu einer formalen Gestaltung der einen Schau, welche den in der Höhenstraße der Landesausstellung von 1939 geschaffenen Stil weiterentwickelt und damit nicht zuletzt zum gehobenen Charakter einer «Jubiläumsausstellung» beiträgt.

Schon inhaltlich breitet die Ausstellung einen imponierenden Reichtum aus, der hier nur in Stichworten wiedergegeben werden kann. In der dem Südflügel des ersten Obergeschosses eingeräumten Abteilung «Staat und Bildung» entwickelt sich ein zusammenhängender Rundgang. Der Anfang umschreibt die Stellung der Kirche, der Ritter und der Kaufherren vor der Brunschen Umwälzung. Der mittlere Oberlichtsaal, der neben der Zunftrevolution in seiner Mitte nur die Bundesbriefe zeigt, ist überglänzt vom großgezeichneten Antlitz Pestalozzis als Mahnung, daß der Staat bei aller zentralen Bedeutung sich doch stets dem Menschen unterzuordnen habe. Die im Rundgang diesem Ehrensaal folgenden Räume stehen unter den Stichworten: «Das klösterliche Zürich»,

«Reformation», «Barock», «Aufklärung», «Biedermeier», «Literarischer Höhepunkt», «Naturwissenschaften», «Das moderne Zürich». Bereits in dieser Abteilung illustrieren einzelne Kunstwerke das historische Geschehen; so illuminierte Handschriften das klösterliche Zürich und Bildnisse die späteren Abteilungen; besonders statlich wirken die vier großen, ganzfigurigen Bildnisse, mit denen Samuel Hofmann und ein zweiter Zürcher Maler einst zu Beginn des 17. Jahrhunderts den Festsaal im Haus «zum Seidenhof» schmückten und die aus ihrem verschiedenen gegenwärtigen Besitz durch die Ausstellung vorübergehend wieder vereinigt worden sind. Das für unsere Zeit so bezeichnende Streben nach optischem Erleben, in dem die Anschauung die Lektüre ersetzen möchte, ist auch hier wirksam, ohne jedoch die Grenzen, die einer solchen optischen Übermittlung von oft abstrakten Werten gesetzt sind, zu vergessen. Es wurde in dieser ausstellungstechnisch anspruchsvollsten Abteilung, die Staat und Bildung gewidmet ist, versucht, eine Urkunde oder auch ein wissenschaftliches Dokument einerseits durch ihre optisch eindrucksvolle Isolierung sprechen zu lassen und sie andererseits in eine ausstellungstechnische Gesamtgestaltung einzuordnen. Einzelne moderne Panneaux, die als solche kenntlich bleiben wollen, illustrieren, wo es besonders not tut, den historischen Hintergrund.

Der andere Teil der Ausstellung, dem der größere Teil des Kunsthhauses eingeräumt ist, vermag seine Aufgabe leichter zu erfüllen, da es hier nicht um eine Übersetzung geistiger und politischer Fakten und Zusammenhänge ins Sichtbare geht, sondern man die Kunstwerke als solche auf sich wirken lassen kann. Indessen wird auch hier der besondere Rang einer Jubiläumsausstellung erreicht und zugleich auf das instruktivste ein Überblick über die Geschichte der Kunst im Kanton Zürich gegeben. Am Beginn stehen die vorzüglichen Abgüsse einzelner Bauskulpturen des Grossmünsters; die Fresken aus dem Haus «zum langen Keller» in Zürich sowie aus der Kirche von Fällanden erweitern zusammen mit den wertvollen Glasmalereien aus Kappel den Kreis der mobilen Werke in einer Weise, ohne welche das Bild der mittelalterlichen Kunst noch fragmentarischer bliebe. Dem gegenüber



Siegel der Probstei oder des Fraumünsters, 12./13. Jahrh. Schweiz. Landesmuseum Zürich. Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich



Altartäfelchen, vielleicht von einem Meister der Manesse-Handschrift, um 1320. Pb. Basel

Lux Zeiner, Wappenscheibe des Jakob von Reinach und der Eva von Schönaue, um 1500. Pb. Basel





Hans Leu d. J., Federzeichnung, 1517.
Kupferstichkabinett, Basel

stehen die Werke der Buchmalerei, unter denen als europäische Kostbarkeit die zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Zürich entstandene Manesse-Handschrift von ihrer gegenwärtigen Besitzerin, der Heidelberger Universitätsbibliothek, dem Kunsthaus vorübergehend anvertraut wurde. Wie wertvoll der bewegliche Kunstbesitz des Klosters Rheinau einst war, verraten die in einem besonderen Raum vereinigten Werke, die nach der Aufhebung der auf das 9. Jahrhundert zurückgehenden Abtei der Verschleuderung entgangen sind. Die zürcherische Kunst um 1500 zeigt in Lux Zeiner einen Hauptmeister der damaligen schweizerischen Glasmalerei und ergibt namentlich für den jüngeren Hans Leu ein besonders reiches Bild, da vornehmlich dessen Handzeichnungen durch Leihgaben aus Basel, Erlangen, Nürnberg und Rotterdam ergänzt worden sind. Wenn man bisher gewohnt war, im frühen 17. Jahrhundert nur das künstlerisch unfruchtbare Zeitalter staatlicher und religiöser Orthodoxie zu sehen, so erfährt das damalige Staatsbewußtsein in den Bildnissen des Rubens-Schülers Samuel Hofmann, doch auch in den gleichzeitigen Werken der Festungsbaukunst und der Kartographie seinen imponierenden künstlerischen Ausdruck. Ähnlich wie schon in der Abteilung Staat und Bildung, läßt sich auch im engeren Bereich der Künste das Zeitalter des Barocks auf das vielseitigste illustrieren. Auch das 18. Jahrhundert mit seinem Dreigestirn von europäischer Bedeutung, das durch J.H. Füßli, Anton Graff und Salomon Geßner gebildet wird, sowie die biedermeierlichen Kleinmeister des frühen 19. Jahrhun-

derts, an denen nun auch Winterthur qualitätsvollen Anteil nimmt, bilden Gruppen von imponierender Geschlossenheit. Vielleicht wäre dies auch noch mit Werken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich gewesen, da Rudolf Koller und in seinen Zürcher Jahren auch Arnold Böcklin das Zeitalter Kellers und Meyers nicht unwürdig begleiteten. Doch je näher die Gegenwart heranrückt, desto mehr mußte auf die räumlichen Grenzen dieser Schau Rücksicht genommen werden. Immerhin sei festgestellt, daß in dieser, übrigens auch die neuere und neueste Architektur in Plänen und Photos veranschaulichenden Abteilung das 20. Jahrhundert durch die Künstler der Gegenwart angemessen vertreten ist. Es sei zugegeben, daß die üblichen temporären Ausstellungen die Repräsentation der Gegenwartskunst besser erfüllen können. Aber was die eigentliche Geschichte der Kunst im Kanton Zürich anbelangt, mit ihren eigenen Möglichkeiten und Grenzen sowie ihren besonderen Charakterzügen, als deren einer hier ein zu verschiedenen Zeiten wirksames graphisches Element angesprochen sei, so erweckt gerade die hier angezeigte Ausstellung wieder von neuem den Wunsch, es möchten die für die zürcherische Kunst der Vergangenheit wichtigen Werke an ihrer bis heute normalen Verteilung auf verschiedene Museen in einer einzigen Sammlung dauernd sichtbar bleiben, da nur so der modernen Großstadt ihre Verwurzelung in einer nicht ganz geringen Vergangenheit vor Augen geführt werden kann. *Richard Zürcher*

600 Jahre Zürcher Seide

Kunstgewerbemuseum, 26. Mai
bis 19. August

Im Rahmen der Veranstaltungen zur 600-Jahr-Feier des Eintritts von Zürich in den Bund kam dem Kunstgewerbemuseum die Aufgabe zu, ein zürcherisches Thema aus dem Bereich von Handwerk und Gewerbe zu sinnfälliger Darstellung zu bringen. Die Wahl fiel auf das zugleich «zürcherischste» und weltweiteste Gewerbe: die Seidenverarbeitung. Die Jubiläumsausstellung (gleichzeitig in den Rahmen der Zürcher Juni-Festwochen gestellt) verhartet weder thematisch noch ausstellungstechnisch im Historisierend-Lokalen. Zunächst in einer kleinen, dem «Wunder Seide» gewidmeten Ehrenhalle empfangen, hat der Eintretende die Wahl zwischen der dem Thema «600 Jahre Zürcher Seide» ge-

widmeten historischen Abteilung und der ihr parallel geführten technischen mit dem Titel «Von der Raupe zum Seidenstoff». Schließlich steht der Weg zur Galerie offen, wo in einer «Zürcher Seidenstraße» die heutige Seidenindustrie den ganzen Zauber ihrer vielfältigen Kreationen ausbreitet.

Die Gestaltung der Ausstellung betreute der in Paris lebende Graphiker Heinrich Steiner. Er verstand es, ohne alle Pedanterie das viele und vielfältige Material so zu gliedern, daß der Besucher die Ausstellung bequem durchwandert. In der technischen Abteilung verfolgt er auf von Gruppe zu Gruppe andersfarbigen Stellwänden und geleitet von schlagwortartigen Texten, an schematischen Darstellungen und Objekten den Weg von der spinnenden Raupe bis zum fertigen Seidenstoff im Detailgeschäft. In der völlig andersartig präsentierten historischen Abteilung wird die eigentliche Geschichte der Zürcher Seide in lebendiger und suggestiver Weise von geschickt gestalteten Schrägpulten erzählt, die durch große trennende Panneaux in die historischen Hauptetappen aufgelöst sind. Alles Ausstellungsgut – die Seidenstoffe selbst, von den simplen Schleiergeweben der mittelalterlichen Zürcher Seidenwebereien bis zu den glanzvollen Erzeugnissen der Jahrhundertwende, primitive Webstühle, Geräte und Objekte aus der Seidenindustrie, Musterbücher und Kostüme – ordnet sich ungezwungen in diesen Rahmen. Historische und technische Abteilung begegnen sich in einem kleinen Maschinensaal, wo mit einem Blick die gewaltige Entwicklung vom alten Handwebstuhl zum raffinierten Zugstuhl, dem Vorläufer der Jacquardmaschine, und zum modernen, emsig klappernden automatischen Schaffstuhl sich ermessen läßt.

Was sich in den effektiv präsentierten Vitrinen der «Seidenstraße» versammelt hat, sucht wohl seinesgleichen. Dem Besucher (und vor allem der Besucherin!) werden hier die Spitzenleistungen der heutigen Zürcher Seidenindustrie dargeboten. Selbst wer mit größter Aufmerksamkeit die technische Abteilung studiert hat, vermag die Summe an präziser Arbeitsleistung nicht zu ermessen, die in diesen zu einem großen Teil für die internationale Haute Couture geschaffenen Geweben sich verbirgt. Vom Entwerfer (dessen heute ausgezeichnete Schulung in der Zürcher Textilfachschule als Abschluß der historischen Abteilung gezeigt wird) zum Patroneur, zum Kartenschläger, Vorwerker, Weber, aber

auch zum Drucker – eine anonyme Präzisionsarbeit, die entscheidend dazu beiträgt, daß die Zürcher Seidenindustrie heute international mit ihren Qualitätserzeugnissen in vorderster Linie steht. Höchst interessant zu verfolgen, wie während Jahrhunderten das Zürcher Seidengewerbe mit billigen Erzeugnissen sich internationalen Absatz zu sichern verstand und wie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich der Übergang zur Qualitätsproduktion sich abzeichnet, die auch heute sich zu behaupten weiß. Dieses Bedürfnis, technisch und modisch-geschmacklich das Beste zu schaffen, findet in der Verwendungsart der synthetischen Faserstoffe seinen sinnfälligen Ausdruck: während die (auch bei uns heute dominierende) Kunstseide und neuerdings Nylon im Ausland vorwiegend für die billige Massenproduktion eingesetzt werden, sucht die Zürcher Seidenindustrie, aus diesen Materialien kostbarste Gewebe für höchste Ansprüche zu erzeugen. W.R.

Edvard Munch – Moderne norwegische Graphik

Graphische Sammlung der ETH.
26. Mai bis 12. August

Lithographie, Holzschnitt und Radierung nehmen innerhalb von Munchs Lebenswerk einen breiten Raum ein. Er fand in diesen Techniken eine adäquate Ausdrucksmöglichkeit für seine farbig-malerische Einstellung. Daß er sich dabei gerne auch auf das Gebiet des vielfarbigen Holzschnittes und der mehrfarbig gedruckten Lithographie verlegte, war bei seinem Temperament zu erwarten. Munch ist ja überhaupt nur aus der Farbe lebendig, zu der man bei ihm das Schwarze sowohl wie das Weiße rechnen muß, was nicht bei jedem Maler der Fall ist. Und zwar ist bei ihm alles Spannung, intensive Straffung eines Farbkontrasts: sei es in seinem Selbstbildnis mit dem weißen Kopf auf pechschwarzem Grund, sei es in einem Frauenbild wie in dem berühmten Halbakt mit den roten (in einer Druckvariante schwarzen), wie ein Mantel den weißen Körper umhüllenden Haaren und dem naturhaften Blick aus den grünen Augen. Gerade dieses große Blatt enthält in farbiger, expressiver und psychologischer Beziehung die Quintessenz des Munchschen Schaffens. Das Visionäre dieser grünäugigen, rothaarigen Frau kommt aus dem Unbewußten des Skandinaviens, in dessen Sagenwelt diese Waldfrau tatsächlich gehört. Es ist eine vor-

christliche Vorstellung der Seele. Die Spannung in Munch ist allerdings immer auch eine psychologische zwischen jenen Elementen und der in diesen nordischen Ländern doch sehr dünnen, weil relativ jungen Schicht des Christlichen. Daraus entstand Munchs Gequältheit, Zerrissenheit und Ekstase des Erotischen. Einer ähnlichen Problematik entspringt auch die feindliche Einstellung zur Gesellschaft, zur konventionellen Welt, was in den Holzschnitten von 1920 besonders zum Ausdruck kommt, wo die weißen Akzente aus der schwarzen Holzplatte sozusagen herausgesäbelt sind und etwas in der Luft vibriert, was mit «Panischem Schrecken», «Panik auf dem Platz» und «Letzte Stunde» restlos ausgedrückt ist. Visionen des Weltuntergangs konnte ein Künstler zwischen 1918 und 1939 unbedingt haben. Interessant, wie sehr hier wiederum das Christliche, dargestellt in einer gotischen Kirchenfassade, mit hineinspielt. Gegenüber diesen relativ späten Werken sind die großen Blätter aus den neunziger Jahren und vom Anfang des neuen Jahrhunderts von mehr lyrischer Haltung, da die Inhalte mehr aus seiner persönlichen Gefühlssphäre stammen.

Die Kaltnadel- und Aquatinta-Blätter «Das Mädchen im Hemd», «Der Kuß» und «Mondschein» (1894/95) enthalten ein subtiles Helldunkel, eine impressionistische Sensibilität der Lichtführung, die Munch später zugunsten stärkerer und expressiverer Akzente aufgibt. Was folgt, sind die farbigen Holzschnitte: die großangelegte, Modernstes vorausnehmende grünblaue Frau mit dem roten Herzen (1899), der Mädchenkopf am Strand, an Gauguin erinnernd, die «Frau im Mondschein» (Blau, Beige neben dem kaltgrünen Fensterahmen), «Zwei Menschen – Die Einsamen», welche letztere Blätter zu den stärksten Eindrücken der Ausstellung gehören. Dazu gruppiert sich auch das «Liebespaar im Walde», das ein Motiv der «Alpha und Omega»-Lithographien vorausnimmt. Die Spannung Mann-Frau, Hell-Dunkel, Weiß-Schwarz, Profil-en face zittert durch die großen Blätter aus dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts: die weiße Flamme des Kopfes von Ibsen auf dunkeln Grund in Querformat, die «Eifersucht» mit dem bleichen Kopf des Gequälten im Vordergrund und dem ganzfigurigen Liebespaar im Hintergrund, das «Violinkonzert» von 1903, wo die senkrechte, auf den Einsatz harrende Gestalt der Künstlerin im Kontrast steht zu der mit dem Klavier zu einer dun-

keln Einheit verschmolzenen Begleiterin. Die Lithographienfolge zu «Alpha und Omega» drückt etwas über die bereits erwähnte heidnische Unterschicht aus, die im Norden so rasch an die Oberfläche kommt. Man vergleiche in Gedanken damit die «Daphnis und Chloe»-Lithographien eines Bonnard oder die Zeichnungen Maillols aus derselben Zeit: wie das lateinisch geläutert ist im Vergleich zu dieser elementaren Naturhaftigkeit. Sogar bei Barlach scheint der Limes noch in der Nähe zu sein, während man bei Munch überall die Nähe der Mitternachts-sonne, der Spannung zwischen Sommer und Winter, zwischen Tag und Nacht, Kalt und Warm spürt, wie sie höchstens noch bei Sibelius oder in «Peer Gynt» zum Ausdruck kommt; das ist die Welt Munchs, diese intensive, qualvolle, immer wieder in starken Akzenten und Farben triumphierende Welt des Nordens.

Munchs Einfluß auf die Kunst der skandinavischen Länder ist stark. Mit ihm sind dreißig zeitgenössische Graphiker aus Norwegen ausgestellt, die alle in den drei Techniken Munchs arbeiten. Sein Einfluß ist bei Kare Espolin Johnson mehr ins Sanfte, bei Tide- mand Johannessen mehr ins Abstrakte, bei Rolf Nesch mit seinem «Dschingis Khan» mehr ins Groteske entwickelt. Paul Gauguin, ein Nachkomme des großen Malers, zeigt ein schönes Blatt «Vögel» und einen ebensolchen, stark dekorativen «Kürbis» in Vielfarben- druck, Sigurd Winge sehr dynamische, figurenreiche Radierungen und Hen- rik Finne ein schönes Blatt «Mutter und Kind» in farbigem Holzschnitt, um nur einige Arbeiten dieser anregen- den Schau zu nennen. H. A. Wyß

Zoltan Kemeny

Galerie 16, 12. Mai bis 11. Juni

Schon mit den ersten Collagen von Picasso, Braque und Juan Gris ge- riet die moderne Kunst rein als Gestaltungsprozeß aus den «quartiers de noblesse» in die Zone der «objets humbles». Nun hieß es allerdings, mit Lumpen den Togawurf erreichen und innerhalb des Tagesjargons die künst- lerische Sprache weitersprechen. Der ausschließliche «peinture»-Begriff, die Gebundenheit an Pinsel und Farbe, wurde zu Gunsten einer Erweiterung der schöpferischen Gestaltungsmög- lichkeiten verlassen. Über Dada, Bau- haus, Surrealismus bis zum heutigen «Art Brut» lebte und lebt sich diese Auffassung in den verschiedensten

Schattierungen aus. Auch *Zoltan Kemenys* Reliefs und Plastiken beweisen mit Erfindungsfrische, daß aus jedem Aschenbrödel die Prinzessin erstehen kann. Es kommt nur auf den Entdecker und Erwecker an. Schnüre, Glasscherben, Wolle, Nadeln, Kohle, Gips und Sand ersetzen hier den Farbauftrag und folgen einem vitalen Kompositionsgedanken. Daß dies verzaubernde Spiel mit der verschiedenartigsten Materie keine dekorativen Resultate zeitigt, sondern frei und poetisch aufschwingt, ist das Beste an der Leistung *Kemenys*. C.G.-W.

Marguerite Frey-Surbek

Orell Füßli, 26. Mai bis 14. Juli

Unter der beachtlichen Zahl von originalen und gedruckten Blättern *Marguerite Frey-Surbeks* begegnet mehr als einmal die Klarheit und Empfindsamkeit ihres ersten Lehrers *Paul Klee*. Ein innigeres Verhältnis denn das der Schülerin zum Lehrer mag diese Parallele bestimmen: im Blatt der Dünen von *Zandvoort* zeichnet sie mit Silberstift ein zartes Gebilde von Linien, das die *Kleesche* Forderung von der Reinheit des Ausdrucksmittels erfüllt und ohne tonige Verdichtungen auskommt. Mit einer ähnlichen Subtilität ist das Licht in drei langformatigen italienischen Landschaften festgehalten: der Strich des Graphits gibt hier Linie und Ton in der Farbe.

In den Lithos und Holzschnitten werden die zarten, ätherischen Klänge dieser Zeichnungen voller, satter und gewöhnlicher auch. Den ausnahmslos sorgfältig gedruckten, z.T. vierfarbigen Blättern wünschten wir manchmal eine größere Verschiedenheit der Form, die anstelle des virtuellen Vortrags zu stehen hätte. Was der Lithokreide und dem Tuschpinsel (im größten Blatt der Schau, der «Sinnenden») zuviel an Freiheit gegeben ist, ersetzt das Kerben der Holzplatte durch ein Mehr an Widerstand. Vom Material gewissermaßen zur Eindeutigkeit gezwungen, arbeitet die Künstlerin sofort straffer und doch nicht ohne Poesie. Besonders der Schnitt «Schifflande» vereint eine Strenge der Form mit der Stimmung des winterlichen Tages und erinnert an schönste japanische Drucke. In der Darstellung des Zweigs einer Hagebutte, nur im Format eines Buchzeichens ausgebildet, verstärkt sich die doppelte Assoziation: in der Themenwahl an die östlichen Tuschmaler und in der Bescheidenheit der geringen Fläche an den frühen *Klee*. age.

Winterthur

Robert Lienhard – Hans Ulrich Saas – Willy Suter

Kunstmuseum, 27. Mai bis 8. Juli

Trotz persönlicher Unterschiede findet sich in der Werkgruppe der drei im ersten Viertel der Dreißiger stehenden *Winterthurer* eine innere Einheit, die Gemeinsamkeit nämlich, daß ein mehr oder weniger impressives Schaffen allmählich verschwindet und der Form als solcher vermehrte Bedeutung zugestanden wird.

Der Bildhauer *Robert Lienhard*, der jüngste der drei, überrascht durch die Vielfalt der plastischen Probleme, die er mit dem halben Hundert seiner Arbeiten – davon eine Zahl gezeichneter und lithographierter Blätter abzurechnen ist – berührt und für die er Lösungen bereit hält. Neben Resultaten gewohnter Aufgaben, neben Porträtköpfen, einem herrlichen Torso und einer Reihe gotisch aufstrebender Jünglings- und Frauengestalten – die den Einfluß *Rodins* ahnen lassen und eine Parallele zu *Germaine Richier* belegen – zeigt sich *Lienhard* im Relief und in der «Plauderei am Meer» auf weniger begangenen, doch – wie uns scheint – eigenem Wege. In den drei Plaudernden am Meer ist versucht, mit Körpern, Armen und Beinen das Volumen ähnlich der Drahtplastik mit der räumlichen Linie zu bestimmen, gewissermaßen mit dem fehlenden Raum, mit seinen Aussparungen seine Gefülltheit zu geben. Der Zeichnung vergleichbar, ist darin die Erlebnismöglichkeit rationaler, architektonischer geworden. Zum andern ist es im Relief nur die intellektuell nicht erfassbare Verteilung des Lichts, die über die Form entscheidet. Es ist erstaunlich, wie überzeugend und von der Eigengesetzlichkeit der Rundplastik befreit *Lienhard* den dritten, für die Öffentlichkeit bestimmten Auftrag (Kirchgemeindehaus *Oberwinterthur*) gelöst hat. Wie mit einer selbstverständlichen Konsequenz selbst die gewölbten Formen eines Kopfes in die Plinthe eingebuchtet werden, ohne ihre körperliche Wirkung zu verlieren.

Ein Jahr handwerklicher Schulung bei *Hermann Gattiker* und Studien an der *Académie Ranson*, einem ehemaligen Zentrum der Nabis, bilden die Grundlagen zu den Bildern von *Hans Ulrich Saas*. Im Herzen noch beiden Köstlichkeiten *Bonnards* und *Vuillards*, steht er der Gefahr eines gewöhnlichen Virtuositums wohl am nächsten, befreit

sich aber im «Porträt J.W.» in schönster Weise von unserm Vorwurf. Die Unverbindlichkeit seines Vortrags, die Sicherheit, mit der er komponiert und seine Naturausschnitte wählt, mögen auf der tiefen Fähigkeit gründen, die Dinge spontan ganz zu erfassen und sie niederzuschreiben. Die innere Freiheit, die ihm vor der toten Natur und den Figurenkompositionen eigen ist, scheint sich im «Porträt G.R.» zu verlieren: die Farbe ist unsicher und ohne Klang verwendet. In einem der wenigen frühen Gemälde der Ausstellung – seine Kollektion besteht zur Hälfte aus Werken dieses Jahres –, dem «Stilleben mit Fleisch und Wein», dann auch im «Stilleben mit Fruchtschale und *Peperoni*», im «Stilleben mit grünem Krug» und dem Interieur «Zwei Frauen» ist ein zauberisch schönes Licht zwischen silbrig farbigen Grau gebreitet.

Während *Saas* das Licht mit dem Pinsel beschreibt, noch Licht und Schatten malt, versucht *Willy Suter*, durch die Farbe selbst es auszudrücken. Entsprechend seiner Begegnungen mit *Heinrich Müller* und *Ernst Gubler* im Verlaufe seiner Jahre an der Zürcher Kunstgewerbeschule, liebt er die großen Formen eines *Munch*. Daß die Entwicklung eines Künstlers nicht unbedingt der zeitlichen Sukzession zu folgen braucht, sondern die allmähliche Entfaltung seiner Möglichkeiten sein kann, bewahrt sich in der reichen Schichtung und Überlagerung von *Suters* Ausdruck. Wir erinnern uns zweier Stilleben einer *Zürich-Landschau*, die überschrägend seinen Willen zur reinen Farbe schon früh offenbarten und in der gegenwärtigen Ausstellung die neuesten Werke vorbereitet hätten. Der Vorliebe für zurückhaltende Blau ist eine Bevorzugung gelber Abstufungen gefolgt, die in ihrer Aktivität dem Wesen *Suters* näher stehen. Mit dem Gemälde «*Paysage de St-Mammès*» schließt sich die Zwischenperiode (seit jenen «Stilleben mit Fisch» und «Stilleben mit Siphonflasche», die eben leider fehlen), in der eine Anzahl schönster, in intensiven Tönen gemalter Bilder entstanden sind. age.

Chur

Sektion Graubünden GSMBA

Kunsthau, 1. Juni bis 1. Juli

An dieser Ausstellung der Sektion Graubünden der GSMBA sind die

Künstler Paul Bianchi, Otto Braschler, Alois Carigiet, Paul Martig, Leonhard Meißer, Turo Pedretti, Ponziano Togni, Gerold Veraguth, Edgar Vital, Anny Vonzun, Andreas Wilhelm und Giacomo Zanolari beteiligt. Erstmals ist auch die Architektur durch Andreas Wilhelm, Zürich, vertreten. Der Bildhauer Paul Bianchi, Genf, weiß im Relief und in der Freifigur die dekorative Geschlossenheit mit dem kurvigen Gleiten der Linien zu verbinden. Die älteren Maler, wie Edgar Vital, Fetan, gehen von der Farbe, ihrer pastosen Stofflichkeit und ihrer Leuchtkraft aus, wo dann die Landschaft, die Berge des Engadins, der Schnee, die rostbraunen Herbstlärchen, die tiefgrünen Tannen, das Grau einer Mühle die Anregung geben für die Eigenwirkung der Farbe. Otto Braschler, Chur, der Naturalist unter den jüngeren Künstlern, zeichnet Architekturen und Kinderbildnisse und sucht zusehends, auch in den Landschaften aus Graubünden und aus der Provence die zeichnerische Struktur der Bäume und des Geländes zu betonen. Giacomo Zanolari, Genf, malt seine Motive aus Zizers und dem Oberhalbstein mit dem nuancierten Farbempfinden seiner französischen Schulung. Anny Vonzun hat seit ihrer jüngsten Ausstellung neue Kinderbildnisse gemalt und zeigt außerdem eine Reihe ihrer feinfühlig beobachteten und gemalten Bilder aus Pariser Parks und Cafés. Leider konnte Turo Pedretti, Samaden, seine aus dem lawinenverschütteten Atelier geretteten Bilder noch nicht ausstellen, so daß in der Ausstellung nur Bilder aus Privatbesitz und aus der Sammlung zu sehen sind. Paul Martig ist abwechselnd in Paris und Davos tätig und malt daher französische und bündnerische Landschaften, Bilder aus den Bergen und aus den Straßen von Paris, die malerisch aus einem bräunlich tonigen Helldunkel und stilistisch aus einer formalen Bildvorstellung entwickelt sind. Auch seine Porträts sind aus einem weiteren als nur bildnismäßigen Erfahrungskreis erfaßt. Ponziano Togni, Zürich, malte wohl zur Vorbereitung für die Wandmalerei Stilleben mit Früchten, Flaschen und Blumen in Fresko, bewahrt aber in dieser vereinfachenden Technik den vollen Tonwert der Farben und das Leben der Dinge, wie er auch in den Interieurs aus seinem Atelier das stimmungsmäßige Moment wesentlich betont. Leonhard Meißer zeigt neben seinen Frühlingsbildern aus der Umgebung von Chur und neben den winterlichen Bildern vom Eisfeld, in denen

das Motivische aufgenommen ist in die entwickelnde malerische Welt des Lichtes, auch Bilder aus Gewächshäusern mit der Fülle der Blüten und Farben, die gebunden werden durch den ordnenden Sinn für das Bildhafte. Die Aquarelle aus Paris und Venedig sind aus einer künstlerischen Anschauung entstanden, die die Erscheinungen nicht spiegelt, sondern unwertet, daß auch etwas von der geistigen Atmosphäre der Städte spürbar wird. Alois Carigiet, Zürich, gibt den Zeichnungen und Bildern «Verlorner Sohn», «Landschaft der verlorenen Illusionen», «Frage in den Spiegel» oder dem «Tanz mit dem Harlekin» und den «Mädchen vom Ballett» mit ihrer faszinierenden farbigen Tönung einen psychologischen Unterton, der seine bizarren Erfindungen noch anziehender erscheinen läßt. Das Figürliche und Erfinderische dominiert nun in seiner Kunst gegenüber dem Landschaftlichen. Gerold Veraguth, Genf, vertritt die jüngere Pariser Schule, gibt aber den Farben aus seinem persönlichen Temperament einen unmittelbaren Ausdruck. Die Bilder aus französischen Häfen und aus südlichen Gärten werden durch eine aus der Handschrift abgeleitete dekorative Kurvung zu einheitlichen Kompositionen zusammengefaßt. Von neuem wird man durch die Ausstellung auf den ausgeprägten Individualismus der Talente hingewiesen, die nur durch die gemeinsame bündnerische Herkunft miteinander verbunden sind. *chr.*

Luzern

Georges Einbeck

Kunstmuseum, 12. Mai bis
24. Juni

Aus der vom Luzerner Kunstmuseum geplanten festlichen Rückschau auf das Schaffen des Malers Georges Einbeck ist unversehens eine Reverenz vor dem Lebenswerk des Toten geworden: wenige Wochen nach seinem 80. Geburtstag, am 5. Januar 1951, ist Einbeck plötzlich und mitten in den ersten Ausstellungsvorbereitungen gestorben. Man darf hoffen, daß dieses umfangreiche und so bedeutende Werk nun endlich in jene legitimen Ruhmesrechte eintreten wird, die ihm sein Träger zu Lebzeiten aus einem gewissen Ruhebedürfnis und aus nobler Bescheidenheit sorgfältig verwehrt hat. Mit Ausnahme von zwei größeren Ausstellungen 1929 und 1934 in Luzern ist Einbeck kaum vor die Öffentlichkeit

getreten. Heute läßt sich dieses Werk einigermaßen überblicken, wenngleich nur in seinen späteren Phasen der letzten vierzig Jahre. Die Ausstellung umfaßt etwas über 200 Werke, wovon die Hälfte Gemälde, der Rest Aquarelle, farbige und Schwarz-Weiß-Zeichnungen.

Zum Verständnis des Charakters von Einbecks Malerei bietet das Biographische nicht den geringsten Beitrag. Einbeck ist deutsch-polnischer Herkunft; er erfuhr seine humanistische Bildung in Berlin, fühlte sich dann aber bald nach Paris und nach der mittelmeeischen Welt hingezogen; bis zum ersten Weltkrieg lebte er in Frankreich, Nordafrika und Italien. Die souveräne Freizügigkeit des Weltbürgers findet ihre Parallele im künstlerischen Ausdruck, der sich weder begrifflich auf einen Punkt noch entwicklungsmäßig auf eine bequeme gerade Linie festlegen läßt, sondern ständig unverhofft neu vor uns steht. Einen Kunsthistoriker, dem es mehr um die Erkenntnis der äußeren als der inneren Linie der Entwicklung geht, kann diese Ausstellung zur Verzweiflung bringen, da sich Einbeck jeder Systematisierung entzieht und immer unberechenbarer Einzelgänger bleibt. Es ist auch nur Allgemeinstes gesagt mit der Feststellung, daß Einbecks Stil ohne die Berührung mit der französischen Kunst, insbesondere mit Matisse, undenkbar wäre. Immerhin hilft der Vergleich mit Matisse weiter: hier wie dort das Heranwachsen des Nordländers in die südlich-mittelmeerische Welt, das Schwelgen in der Farbe und im Licht, die Freude an der Arabeske, das Bedürfnis nach einfacher, geschlichteter und durchsichtiger Form. Aber Matisse ist Nordfranzose, Einbeck dagegen Ostdeutscher, aufgewachsen im Kontakt mit einer «seelenhaften» halbslawischen Welt, die eine ausgesprochene Neigung zum Symbolhaften, Hintergründigen hat und mit starken transzendentalen Elementen durchsetzt ist. Die Spannung zwischen dem Mitgebrachten (Östlichen) und dem Erwählten (Südlichen) ist demnach weit größer als bei Matisse. Dafür zeugen allein schon die zahlreichen religiösen Bilder, die sich durch das ganze Œuvre verfolgen lassen; aber auch das Profane ist bei Einbeck weniger formal sinnbetont, es bezeugt die Lebendigkeit humanistischer Bildung, es ist von ausgesprochener psychologischer Eindringlichkeit, und immer wieder begegnet uns die große poetische Gebärde.

Einbecks Stil ist außerordentlich



Otto Nebel, *Im gelben Gewebe*, 1947

schwer faßbar, weil er sich nicht geradlinig zu immer größerer Reinheit und Dichte entwickelt, sondern zwischen mehreren Schwerpunkten unberechenbar pendelt. Der eine Schwerpunkt ist die Stilisierung mit großen Flächen ungebrochener Farbe, ein zweiter die stark farbige, expressive Konturenbetonung, ein dritter das malerische «Zeichnen mit dem Farbpinsel». Auffällig ist, daß die expressive Komponente von Einbecks Stil am regelmäßigsten in den religiösen Bildern durchbricht. Trotz dieser Vielfalt empfindet man Einbecks Werk durchaus als Einheit, für die sich der Begriff des Klassischen aufdrängt.

Hp. L.

Bern

Otto Nebel

Kunstmuseum, 1. Mai bis 5. Juni

Nach einer umfassenden Ausstellung des Schaffens von Otto Nebel, die die Berner Kunsthalle im Jahr 1944 durchgeführt hatte und die neben der (hauptsächlich) ungegenständlichen Malerei auch die Themen Landschaft, Porträt, Figur und besonders Architektur und maritime Welt umfaßte, brachte das Berner Kunstmuseum in einer Maiausstellung eine Auswahl kleinerer Blätter, die die Arbeitsweise des Malers auf seinem bevorzugten Gestaltungsbereich – der Abstraktion – mit besonderem Nachdruck dokumentieren. Doch fehlte auch hier als Beigabe die gegenständliche Darstellung nicht. Otto Nebel, eines der mitbestimmenden Talente der Kunstbewegungen

Deutschlands nach dem ersten Weltkrieg, hat sich 1927 in Ascona niedergelassen und einige Jahre darauf in Bern Wohnsitz genommen. Seine sehr zielbewußt und planmäßig angelegte Kunst hat sich dabei wesentstreu erhalten. Man kann ihre Absichten im großen ganzen etwa dahin charakterisieren, daß hier die reinen, stoffbefreiten bildnerischen Elemente der Linie und Farbe sich in Rhythmen ordnen und in Gegensätzen auswirken sollen, Ballungen gegen Auflösungen, Dynamisches gegen Ruhendes, Wirbel gegen Dehnung, erwärmte gegen kühlende Farben. Es sind Grundkräfte und Bewegungsimpulse des Bildnerischen an sich, die hier aktiviert werden und sich in jedem Blatt zu einer Art Mikrokosmos gestalten, dem Plasma einer Pflanze vergleichbar, das die Urbestandteile des Lebens enthält.

In Absicht und Anlage dieser Malerei herrscht dabei eine ausgesprochene Klarheit; jede Bildkonzeption wird auch der harten Schule einer sorgsam durchbildenden Maltechnik unterworfen, die ständig alle Gesetze, die in der abstrakten Kunst Gültigkeit haben, neu überprüft. Es zeigen sich dabei lyrische und philosophische Komponenten – so, wenn in den Bildtiteln Motive wie Psalm, Auferstehung, Geheimnis, Andacht, Gedicht auftauchen –, und vieles ist nahe an den Schwingungen der Musik. Wie stark die Neigung zur Systematik und zum gewissenhaften Verarbeiten bei Nebel ist, das mag man aus einer Reihe von Arbeitsbüchern ersehen, die Farbskalen zu Eindrücken aus Italien und aus dem Mittelmeerbereich enthalten und in sorgsam geordneten Inventarisie-

rungen darbieten. Landschaft und Siedlung, Meer und Schifffahrt sind hier als fein nuancierende Farbnotiz festgehalten. – Die Ausstellung bot ferner Proben aus dem Zyklus «Musartaya, die Stadt der tausend Ansichten», die der Maler wie eine Reihendichtung durch lange Zeit gepflegt hat. Hier hält er in gegenständlicher, aber stark typisierter Darstellung Visionen und Einfälle zu einer Phantasiewelt fest, die an alte östliche Mythen anklingt und bedeutende Schönheiten der Farbe und der Stimmung in sich birgt. W. A.

Basel

Pariser Malerei der Gegenwart

Kunsthalle, 9. Mai bis 10. Juni

Man kann sehr verschiedener Meinung sein über diese Ausstellung – je nachdem, wie man sich zur Gegenwart und zu dem, was in ihr künstlerisch bedeutsam ist, einstellt. Findet man, daß die wichtigste Aufgabe zeitgenössischer Kunst darin bestehe, die genialen Leistungen – in unserem Jahrhundert darf man auch auf künstlerischem Gebiet ruhig von «Erfindungen» reden – der einzelnen großen Meister in kleiner Münze und geschmückt mit der Abwechslung des «Für jeden etwas» unters Volk zu bringen, dann wird man sich der hier gebotenen Übersicht über die zeitgenössische Malerei in Paris nur freuen können. Soll doch hier demonstriert werden, was man in unserem etwas ängstlich gewordenen Zeitalter, positiv bewertend, «Tradition» nennt – das gleiche, was man in der Kunst vergangener Jahrhunderte (auch heute noch!) viel unbefangener und wahrheitsgetreuer als die «Schulen» großer Meister zu bezeichnen pflegt.

22 Maler sind in dieser Ausstellung unter dem Stichwort der «Peintres Parisiens de la deuxième génération» zusammengefaßt worden. Die Bezeichnung wurde nicht in Basel geprägt – sie kam mit Bildern und Namen zusammen aus Paris. Aber ganz abgesehen davon, daß man Maler so verschiedenen Alters – der älteste ist 1894 geboren, also heute 57jährig, der jüngste 1915 und damit 36jährig – schwerlich in der gleichen Generation unterbringen kann – welches Zugeständnis liegt allein schon in dem «deuxième»! Welche Bestätigung, daß es sich bei der zweiten Generation um die *Nachfolger* der ersten handelt, wenn es von der ersten ausgesprochen wird – und welches

Bekenntnis zur *Schülerschaft*, wenn diese zweite Generation so von sich selbst redet! Daß es bei der ersten Generation um Picasso, Braque, Matisse usw. handelt, dürfte nicht schwer zu erraten sein. Man muß nicht einmal raten – von den 22 Malern wiederholen die meisten damit, mit einer mehr oder weniger kultivierten peinture und mit geringen Variationen, die Leistungen der Großen. Es ist jene Malerei, die man in allen Ländern Europas findet, die da von Malern wie Desnoyer, Limouse, Walch, Pailles, Oudot, Cavailès, Planson, Legueult usw. vorgetragen wird. Die Schüler der Fauves, insbesondere von Matisse, nehmen einen breiten Raum ein.

Aber es gibt Ausnahmen, vier Künstler, in deren Bildern die Gegenwart lebendig ist – und zwar aus erster Hand. Zuerst *Francis Gruber*, der 1948 erst 36jährig verstorbene Surrealist: ein Maler, den sein eigenes Leiden und das Leiden der Welt nicht davon abhalten konnte, mitten im Grauen des Krieges, mitten im schärfsten Realismus, der Poesie ihren zentralen Ort zuzuweisen. Was so packend ist an dieser teils gewaltsamen, teils zarten Malerei, das ist die merkwürdige und spannungsvolle Mischung der Lust, die Wirklichkeit zu erfassen und zu bewältigen mit der starken Sehnsucht, sie mit Schönheit zu bekränzen.

Und dann ist da die ganze Gruppe *Manessier* – Singier – Le Moal. Maler, die aus den Möglichkeiten gegenständlichen und ungegenständlichen Darstellens keine Kontroverse und kein Entweder-Oder mehr machen. *Jean Le Moal* (geb. 1909) gibt dafür in seinen «*Barques*» von 1947 ein vorzügliches Beispiel: das ganz aus reinen ungegenständlichen Flächen aufgebaute Bild, in dem Rot und Gelb dominieren, läßt keinen Augenblick daran zweifeln, daß hier ein südlicher Hafen «dargestellt» ist – obschon keine einzige Form im naturalistischen Sinn mit ihrem Vorbild kongruent ist. Le Moal hat diese Malerei aus dem Kubismus entwickelt; er zeigt hier neben seinen Bildern auch eine Reihe zarter und geistvoller Radierungen. Der Bedeutendste dieser Gruppe aber ist zweifellos *Alfred Manessier* (geb. 1911), der den hochinteressanten Versuch unternimmt, konkrete geistliche und (im Rahmen der katholischen Kirche) auch dogmatische Aussagen durch ungegenständlich rhythmisch-musikalische Formen und Kompositionen auszusprechen. Wunderschön seine «*Litanies du soir*» (1947) mit den auf- und absteigenden gelben Streifen in tief

leuchtendem Blau, prächtig das große grautonige Winterbild und besonders schön eines seiner letzten Bilder, «*Gethsemane*» (1951), bei dem man allerdings etwas Mühe hat, das freie Klingen von Formen und Farben in den angegebenen Titel zu pressen. Weltlicher, heiterer in der Beweglichkeit der Formen und im Klang der Farben ist *Gustave Singier* (geb. 1909). Beide kommen von der Architektur her. Aber während *Manessier* 1935, bereits als Maler, zur ungegenständlichen Darstellung mit ungegenständlichen Formen hinüberwechselt und 1944 noch damit beschäftigt ist, die Abstraktion von der Figur mit an *Delanay* anklingenden Mitteln zu suchen, beginnt *Singier* 1935 überhaupt erst mit Malerei; er hat viel nachzuholen und ist deshalb 1944 «noch» ein reiner Fauve. Bei beiden sind diese Perioden Zwischenstufen der Lehre – auf dem Weg zu der eigenen selbständigen Formulierung, auf dem Weg zu einer Malerei, von der man mit Recht sagen kann, daß sie zeitgenössisch und als solche voller Leben ist. m.n.

Chronique Romande

Ce fut pour Genève une bonne fortune, que le Musée Victor Hugo à Paris ait consenti à exposer au Musée Rath près de 150 dessins du célèbre poète. Ces dessins seraient déjà intéressants s'ils étaient de la main d'un inconnu; ils le sont encore plus, venant de l'auteur de La Légende des Siècles et de L'Homme qui rit. Ce qui étonne, lorsqu'on les considère, ce n'est pas qu'ils soient romantiques, mais qu'ils le soient de façon aussi effrénée. On ne découvre là que burgs découpant le hérissément de leurs tourelles sur des nuées d'orage, vieilles chaumières déjetées, paysages sinistres balayés de lueurs blafardes. Pour traduire les images qui le hantaient, Hugo n'usait guère que du noir et du blanc, et la couleur le laissait indifférent. Il est bien regrettable qu'il n'ait jamais eu l'idée, ou l'occasion d'employer l'eau-forte. Lorsque l'on voit à quel «cuisines» il se livrait en mêlant l'encre et le café, on l'imagine combinant l'aquatinte et la pointe sèche, multipliant les «états», tirant parti de tous les artifices du tirage. La lithographie ne lui aurait pas moins convenu; certains de ses dessins semblent préfigurer les hallucinations d'Odilon Redon.

Mais, quel que soit l'intérêt de ces dessins, il ne faut pas en exagérer la valeur. Parler à leur propos de Goya, de

Piranesi, de Rembrandt, me paraît abusif. Leur romantisme déchaîné a quelque chose de théâtral, et même de puéril, qui empêcherait qu'on prenne leur atmosphère d'épouvante au sérieux, si cette insistance à retracer les ruines et les ténèbres n'éveillait pas les soupçons. Comment se fait-il que l'homme qui a tant prêché l'évangile du progrès se soit tant complu dans les ténèbres et les choses qui se défont?

Alors que tant d'artistes d'aujourd'hui tiennent à nous donner du monde l'idée d'une mécanique disloquée, et se sentiraient déshonorés si la critique ne découvrirait pas dans leur art la projection d'un drame intérieur, Maurice Barraud, comme le prouve sa belle exposition à la Galerie Motte, continue à ne nous offrir que «les minutes heureuses» de l'existence; et à mon avis, il a bien raison. Laissons les esprits mesquins et chagrins se plaindre qu'il ne varie pas ses thèmes, nous retrace toujours les mêmes beautés oisives. Pourquoi renoncerait-il à des thèmes dont il tire toujours des effets nouveaux, et si séduisants? D'autant qu'à l'occasion, il sait fort bien se montrer capable de hausser le ton, et d'aborder de ces sujets qui pour un artiste moderne sont une périlleuse épreuve: ainsi l'Incrédulité de Saint-Thomas et les Pèlerins d'Emmaüs. Barraud peut les traiter, ces sujets, sans que l'on constate de désaccord entre ses toiles profanes et ses toiles religieuses; ce qui est tout en sa faveur, puisqu'il en fut jadis de même avec le Titien et Rubens.

Chaque fois que s'ouvre une exposition Jean Verdier, elle suscite l'intérêt et la sympathie; et en même temps, on est surpris par l'inégalité des œuvres que présente l'artiste. Une fois de plus, on a pu le constater lors de l'exposition que Verdier a faite à la Salle Crosnier à l'Athénée. Verdier est capable de peindre des paysages et des natures mortes d'une étonnante justesse, et d'une simplicité qui est si rare de nos jours. Mais il est aussi capable de céder à quelque malicieux démon, un lutin plutôt, qui l'incite aux bizarreries, à une gaucherie appliquée, à vouloir infuser dans sa peinture une poésie artificieuse et artificielle. Il faut prendre Verdier comme il est, le remercier des plaisirs qu'il nous donne, et oublier ses toiles manquées. Tantôt excellent, tantôt détestable, il n'est jamais insignifiant et médiocre. Ce qui, hélas! n'est pas commun chez nous.

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Joos Hutter Galerie Bettie Thommen	Basel im Bunde der Eidgenossen und in weiter Welt Arnold Böcklin Arthur Dillier B. Lenne	23. Juni – August 23. Juni – 5. August 9. Juni – 7. Juli 15. Juni – 10. Juli
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Schulwarte	Frans Masereel Zeichnung von Victor Hugo Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute Robert Delaunay Schweizerische Lehrmittel für die Volksschule	8. Juni – 29. Juli 27. Juni – Ende Juli 19. Juni – 15. Juli 25. Juli – 26. August 11. Juni – 25. August
Fribourg	Université	Le livre portugais et le livre brésilien	18 juillet – 25 août
Genève	Athénée Galerie Georges Moos Galerie Motte	Collective d'été Oscar Dominguez Berthe Morizot	30 juin – 14 juillet 12 juin – 7 juillet 7 juin – 7 juillet
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	14 Maler und 7 Bildhauer	9. Juni – 20. Juli
Lausanne	Galerie de la Paix	« Origine », Franck – Léna Karji – Renner – Antoine Plomteux	7 – 31 juillet
Rheinfelden	Kurbrunnen	Cuno Amiet – Wilhelm Gimmi – Leonhard Meißer – Ernst Morgenthaler – Alfred Heinrich Pellegrini – Jakob Straßer – Rudolf Zender	27. Mai – 29. August
Thun	Kunstsammlung	Ernst Georg Rüegg – Schweizerische Maler, Bildhauer und Glasmaler	1. Juli – 5. August
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Robert Lienhard – Hans Ulrich Saas – Willy Suter Form und Farbe. Wanderausstellung des SWB	27. Mai – 8. Juli 19. Juni – 15. Juli
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie 16 Orell Füssli Kunstsalon Wolfsberg	Zürich 1351–1951 Edvard Munch 600 Jahre Zürcher Seide Hodler als Historienmaler Belgische Graphik Marguerite Frey-Surbek Fritz Zbinden – Heinrich Frisch – Ernst Rinder-spacher	1. Juni – 5. August 2. Juni – 16. August 26. Mai – 19. August 9. Juni – 8. Juli 22. Juni – 13. Juli 26. Mai – 14. Juli 7. Juni – 7. Juli
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



F. BENDER/ZÜRICH

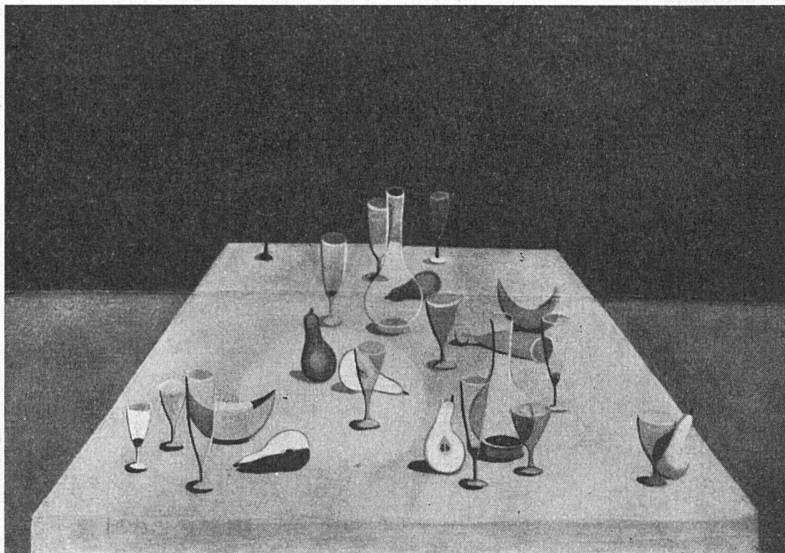
OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

Fernand Dubuis, dont on n'a pas oublié les beaux débuts pleins de promesses, est revenu d'un séjour à Paris avec une vingtaine de toiles qu'il a exposées à la Galerie Moos. J'ai pour le talent de Fernand Dubuis beaucoup de sympathie, mais je dois avouer que son exposition m'a laissé une impression très mélangée. J'ai été séduit par la plénitude de coloris de ses toiles, leurs beaux accords profonds, leur riche matière. Mais en même temps, il me semble qu'il y a là quelque chose de gratuit, d'arbitraire, et que l'écriture est empreinte d'un certain maniérisme. Ce qui me retient de goûter pleinement son art, c'est, je crois, qu'il offre exactement ce qui est au goût du jour à Paris, et n'offre guère que cela.

François Fosca



Vera Pagava, Stilleben. Galerie Jeanne Bucher, Paris

Photo: Rogi-André, Paris

Pariser Kunstchronik

Der *Salon de Mai*, der am 8. Mai im Palais des Beaux-Arts eröffnet wurde, macht weiterhin zu seiner Devise, die charakteristischen Strömungen der jungen französischen Kunst in einer qualitätvollen Auswahl zu zeigen. Im Gegensatz zum *Salon des Réalités Nouvelles* ist der Akzent nicht auf die Tendenz sondern auf die künstlerische Qualität gelegt. Damit erstreckt sich dieser Salon von der gegenstandslosen Kunst Hartungs bis zum neuen Realismus Picassos. Dieser wurde mit einigen Malern der älteren Generation – Rouault, Léger, Villon, Magnelli – als Ehrengast eingeladen; sein Bild *«Massacres en Corée»* wurde aber allgemein als eine schwache Picasso-Imitation gewertet. Die reichliche ausländische Beteiligung am diesjährigen Salon de Mai konnte durch das vielgestaltige Nebeneinander in den relativ kleinen Räumen leider nicht einwandfrei präsentiert werden. Die Organisatoren sehen vor, im nächsten Jahr die ausländischen Künstler in die Gesamtgruppierung dieses im übrigen sehr gut disponierten Salons einzubeziehen. Die von Konservator Arnold Rüdinger gruppierte schweizerische Sektion war mit guten Beispielen junger schweizerischer Malerei vertreten. Das Zentrum bildete eine gute Winterlandschaft von Max Gubler. Weitere schweizerische Gäste waren Otto Abt, Arnold d'Altri, Rudolf Büchi, Hans Fischer, Georges Floersheim, Walter Linck, Charles Meystre, Max von Moos, Max von Mühlenen, Charles-François Philippe, Tobias Schieß, Heinz Schwarz und Otto Tschumi.

Im Palais des Beaux-Arts wurde in

Gegenwart des Erzbischofs von Paris der erste *«Salon d'Art Sacré»* eröffnet. Dieser Salon, der etwas ärmlich präsentiert war, enthielt einige sehr gute Arbeiten und hätte mit ein wenig mehr organisatorischem Talent zu einer bedeutenden Manifestation werden können. Die katholische Kirche ist heute in Frankreich einer der gewichtigsten Auftraggeber für die Künstler und scheut sich nicht mehr davor, die modernsten Strömungen der gegenwärtigen Kunst an der Kirchengestaltung zu beteiligen. Dies geht natürlich nicht immer gleich reibungslos vonstatten, wie dies kürzlich die heftige Polemik um den Christus von Germaine Richier bewies. Besonders zu bemerken waren hier die prachtvollen Glasfenster von Fernand Léger. Léger hat hier mehr als in den Mosaiken von Assy die Eigenart des Materials beherrscht. Unter diesen Glasfenstern stand die *Pietà* von Etienne Martin. Die zwei bedeutendsten Arbeiten dieses Salons trafen sich hier zu einer guten Nachbarschaft. Problemloser und gleichzeitig durch ihren dekorativen Charakter zugänglicher war der Reliquienkasten in Keramik von Françoise Bizette. Ferner waren die Arbeiten von Bazaine, Manessier und Le Moal bemerkenswert.

Eine recht lebendige Ausstellung war die Ausstellung *«Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui»* in der *Galerie «La Boétie»*. Auch hier war vor allem die jüngere italienische Malergeneration gegenwärtig. Die Ausstellung bezeugte von neuem die unbestreitbare Vitalität der jungen italienischen Malerei, die im großen und ganzen ähnliche Wege geht wie ihre französische Schwester, in der aber häufig die Erin-

nerung an den Futurismus als unterscheidendes Element auftritt. Zu den Malern, bei denen das persönlich Eigenartige das zeitlich Bedingte überwiegt, zählen Afro, Capogrossi, Minasian, Musich, Soldati, Cagli, Corpora, Gregori, Meloni, Righetti, Santomaso, Savelli. Die Ausstellung wurde von den in Paris lebenden italienischen Künstlern Campigli, Fini, Severini und Signori sowie von einigen Pariser Kunstkritikern organisiert.

Die *Galerie Max Kaganovitch*, die sich durch ihre sorgfältig vorbereiteten Ausstellungen auszeichnet, zeigte *«Euvres Choieses du XX^e Siècle»*, Bilder moderner Meister, die man bereits als die Klassiker der modernen französischen Kunst bezeichnen kann. Die Bilder waren immer so ausgewählt – dies auch bei Picasso –, daß sie sich in die durchgehende Linie der französischen Maltradition einordneten und ständig die Verbindung mit dem neunzehnten Jahrhundert herstellten. Hierdurch entstand eine gewisse Nivellierung der einzelnen Persönlichkeiten. Utrillo nähert sich Claude Monet, Picasso malt wie Bonnard oder Manet, Segonzacs *«Nu au turban»* könnte fast eine Studie von Delacroix sein, Braques fauvistisches Bild ist kaum von denen Vlamincks und Derains derselben Epoche zu unterscheiden. Daß Bonnard und Vuillard oder Picasso und Braque aus der kubistischen Epoche der *«petites dimensions»* sich gegenseitig verwechseln lassen, ist weniger überraschend. Natürlich wird der Kunstkritiker einwenden, daß er sich durch solche *«oberflächliche»* Ähnlichkeiten nicht täuschen lasse; offenbar war aber unter all den im Katalog nachschlagen-

den Besuchern der Presse-Vernissage und der darauffolgenden Tage keiner dieser nicht zu täuschenden Kenner gegenwärtig. Diese Ausstellung konnte durch die Mitwirkung der Museen von Amsterdam, Bern, Paris (Musée d'Art Moderne), Zürich sowie durch die Leihgaben zahlreicher französischer und ausländischer privater Sammlungen zustande kommen.

Die *Galerie Bernier* stellte die Bilder des zum «sozialen Realismus» gehörenden Malers André Minaux aus. Wenn seine Bilder gelegentlich an Masereel gemahnen, so sind sie doch immer kompositionell und farbig reicher. Trotzdem entgehen sie nicht dem Vorwurf des Manierismus, und sie sind in jener unaktuell gewordenen Spachteltechnik aufgetragen, wie sie zwischen 1920 und 1930 Mode war.

Wieviel wahrer und tiefer geht auf dem Weg zu einer modernen Gegenständlichkeit die aus Georgien stammende Malerin Vera Pagava, deren Bilder erstmals in einer Gesamtausstellung in der *Galerie Jeanne Bucher* zu sehen waren. Die magische Realität, die sich über den einsamen Gegenständen ihrer Bilder zusammenschließt, führt uns aus der engen Welt des malerischen Könnens hinaus in die Weite des Gefühls und in die verborgenen Schachte der Empfindung. Vera Pagava war in der Akademie Ranson Schülerin von Bissière; sie lebt in einem Vorort von Paris zurückgezogen in ihrem transkaukasischen Freundeskreis.

Eine ähnliche Welt der Verinnerlichung erreicht mit rein abstrakten Mitteln der junge Maler persisch-russischer Herkunft Serge Rezvani, der in einem weiß ausgestrichenen Keller unter der *Buchhandlung Arnaud* sich erstmals dem Pariser Publikum vorstellt. Man sieht hier, wie die abstrakte Kunst noch nicht am Ende ihrer Möglichkeiten angelangt ist, wenn sie die nötige visionäre Intensität über das rein Formale hinaus zu vermitteln weiß. Auch die Ausstellung von Marcelle Loubchansky in der *Galerie de Beaune* war in dieser Hinsicht sehr sehenswert.

In der *Galerie Mai* stellte der in Grenoble ansässige Maler Varbanesco aus. Varbanesco gehört zu der von Marcel Michaux in Lyon vor dem Kriege gegründeten Gruppe «Témoignage».

Die Witwe des berühmten Nervenarztes *Allendy* setzt sich in ihrer Galerie weiterhin mit Eifer und Feingefühl für die gegenstandlose Kunst ein. Die Ausstellung des dem Neoplastizismus zugeneigten Malers Fleischmann wurde in der Pariser Presse lobend besprochen. Auf die Ausstellung Fleischmann

folgte bei *Allendy* eine Ausstellung Domela.

In der *Galerie de France* stellte Massimo Campigli seine Bilder aus den letzten zwei Jahren aus. *F. Stahly*

Stuttgarter Kunstchronik

Neben der im Hauptteil des «Werks» behandelten Amerikanischen Hausgeräteschau zeigte das Landesgewerbemuseum eine Reihe weiterer Ausstellungen. Das Victoria-and-Albert-Museum in London hat aus seiner 13000 Stück umfassenden Sammlung von Buchumschlägen eine Auswahl 400 zeitgenössischer Beispiele zusammengestellt, in der sämtliche Länder Europas sowie alle fremden Erdteile vertreten sind. Sie weist mit teils herkömmlichen, teils sehr modernen Lösungen eine fortschreitende Entwicklung vom National-Gebundenen zum International-Gemeinsamen auf. Die Schweiz schneidet mit Buchumschlägen von Erni, Gauchat und Lohse am besten ab. Hervorhebung verdienen aus Frankreich die Umschläge von Clairin und Goerg, aus England die von Sutherland. – Während die anspruchsvollen, hier den Vorbildern der Renaissance, dort den neuen französischen Wirkereien Lurçats u. a. ohne eigenen schöpferischen Beitrag dienstbaren Wandteppiche der Nürnberger Gobelins-Manufaktur sehr enttäuschten, brachten die auch formal anziehenden Batikarbeiten der Akademielehrerin Trude Barth durch eine Erweiterung der technischen Möglichkeiten unter Verwendung von Indanthrenfarben beachtenswerte Anregungen.

Die Staatsgalerie bereite allen Künstlern und Kunstfreunden große Freude durch eine die Gesamtentwicklung von Henri Matisse umspannende Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen und beherbergt nun für mehrere Monate Leihgaben von Meisterwerken aus der Alten Pinakothek in München. – Hauptkonservator Petermann hat im Graphischen Kabinett Aquarelle und Handzeichnungen Oskar Schlemmers aufgebaut. Das echte Schöpferium dieses allzufrüh Verstorbenen, sein untrügliches Formgefühl, sein Reichtum der Erfindung bei zuchtvoller Beschränkung auf ein einziges Grundthema: der Mensch im Raum, offenbaren sich in diesen bestrickenden Werken, die spontaner Eingebung gedankt, schon die ganze Festigkeit bildarchitektonischen Gefüges haben. – Die Staatsgalerie gewährt der Aus-

stellung des «Domnickpreises» Unterkunft, zu dessen Wettbewerb der Stuttgarter Nervenarzt und Verleger Dr. O. Domnick 31 Maler aus Westdeutschland und Westberlin bis zum Alter von rund 50 Jahren eingeladen hatte. Bei der heutigen Notlage der deutschen Künstler wäre es sehr zu begrüßen, wenn solch moralische und wirtschaftliche Förderung von privater Seite, wie sie 1950 auch der Amerikaner Davis in München und der Fabrikant Karl Ströher aus Hünfeld in Darmstadt vorgenommen hatte, Nachfolge fände. Domnick hat seine eigene Sammlung auf Werke absoluter Malerei beschränkt. Für den Wettbewerb wurde der Teilnehmerkreis um einige Künstler erweitert, die, fern jedem Naturalismus, Gegenständliches einbeziehen. Der Gesamteindruck war erfreulich, wenngleich sich die Erfahrung bestätigte, daß so manche sich der absoluten Malerei nicht aus innerer Berufung, sondern der Konjunktur zuliebe zugewendet haben. Das Preisgericht – Willi Baumeister, O. Domnick, Will Grohmann, Rudolf Probst, Franz Roh und der Verfasser – stand vor einer schwierigen Aufgabe. Ausgehend von der Erwägung, daß die Förderung vor allem dem Nachwuchs zugutekommen solle, wurden, wiewohl manchmal mit Bedauern, nicht die bereits Anerkannten bedacht. Der erste Preis fiel dem Augsburger Karl Kunz zu, einem noch in Umbildung begriffenen Maler persönlicher Prägung, der zweite dem erst 1949 aus zehnjähriger russischer Gefangenschaft heimgekehrten, sehr ernst schaffenden ehemaligen Bauhausschüler Fritz Winter, der dritte Rupprecht Geiger in München. Alfred Eichhorn und Gerhard Fietz, zwei Angehörigen der jüngeren Generation, wurden zusätzliche Anerkennungen zuteil. Dem Urteil der Sachverständigen ging, als eine bei dieser Ausstellung unpopulärer Kunst sehr aufschlußreiche Neuerung, eine Befragung des Publikums voraus. Die größte Stimmzetteltzahl erhielt Eichhorn; es folgte einer der Jüngsten, der Surrealist Rolf Wagner, von dessen Weiterentwicklung sich einiges erwarten läßt. Die gleiche, etwas erweiterte Jury wie beim Domnickpreis entschied auch den Wettbewerb um ein neues Firmenzeichen der Stuttgarter Autofabrik Porsche KG. Der eindeutig beste Entwurf stammte von Froitzheim, einem Schüler der Kasseler Werkakademie. Im Lindenmuseum veranstaltete die Kulturabteilung des französischen Hohen Kommissariats in Deutschland eine Ausstellung moderner französi-

scher Werbekunst, erweitert durch Plakate der frühen Meister Toulouse-Lautrec, Steinlen, Chéret u. a. als Leihgaben des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. Die Auswahl, die auch Chagalls Ausstellungsankündigung und das Plakat von Matisse «Nice. Travail et joie» einbezog, beschränkt auf 34 Proben von 17 Künstlern, war nicht besser zu treffen und bezeugte, daß die Pariser Werbekunst, übersprudelnd von geistreichen, oft auchwitzigen Einfällen, und formal von hohem Reiz, bei Anwendung modernster Gestaltungsmittel eine neue Blüte erlebt. Darf man einige Künstler besonders hervorheben, seien Colin, Dransy, Dubois, Gromières, Nathan, Ravo und Savignac genannt. *Hans Hildebrandt*

Florenz

Frank Lloyd Wright

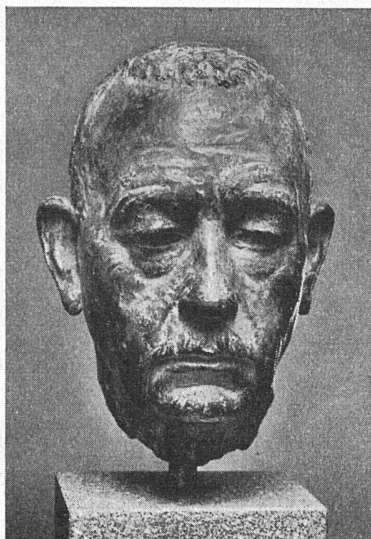
Palazzo Strozzi

Kürzlich wurde im Palazzo Strozzi in Anwesenheit des greisen Meisters und zahlreicher Persönlichkeiten des offiziellen und kulturellen Italien feierlich eröffnet. Sie umfaßt Photos, Pläne, Skizzen und Modelle und ist die erste umfassende Schau der Arbeiten Wrights in Europa. Die Ausstellung wird später in London, Paris, Kopenhagen, Stockholm und hoffentlich auch in Zürich gezeigt werden; entsprechende Verhandlungen von Seiten zürcherischer Instanzen sind im Gange.

Nachrufe

Prof. Conrad von Mandach†

Prof. Dr. Conrad von Mandach ist am 23. Mai 1951 im Alter von 81 Jahren gestorben. Während seiner Tätigkeit als Konservator des Berner Kunstmuseums von 1920 bis 1943 wuchs die bernische Kunstsammlung aus Bruchstücken der Vergangenheit zu einem einheitlichen Gebilde eigener Prägung, das von den Anfängen bernischer Malerei in ununterbrochenem Fortgang zur Gegenwart führt. Durch den Gewinn der umfangreichen Privatsammlung des Basler Apothekers Theodor Engelmann kamen die bernischen Kleinmeister ausgiebig und vielfach in besten Exemplaren in die bernische Sammlung. Aus Ausstellungen und



Hermann Hubacher, Bildnis Conrad von Mandach, 1940. Bronze. Kunstmuseum Bern. Photo: Martin Hesse SWB, Bern

dem näheren Umgang mit dieser Kunst entstanden größere und kleinere Publikationen, die als die Grundlagen unserer Kenntnis über die Lory, König, Freudenberger, Dunker gelten müssen. In rascher innerer Entwicklung wandte sich Mandach den anderen Meistern zu, die der Berner Sammlung ihr Gewicht und ihre Bedeutung geben: Anker, Hodler, Niklaus Manuel und Cuno Amiet.

Persönliches Verdienst und ungewöhnliches Glück verbanden sich zur Entdeckung des Antoniusaltars von 1520, des Hauptwerks Niklaus Manuels, dessen Rückführung nach Bern in den Jahren 1932 und 1936 wohl als das größte Verdienst Mandachs als Museumsmannt gepriesen werden darf. Langjährige Bemühungen führten 1935 zur Verwirklichung des Neubaus, der erst eine neuzeitlich aktive Tätigkeit des Institutes mit großen Ausstellungen, Einrichtung einer guten Fachbibliothek in Verbindung mit dem kunsthistorischen Institut der Universität und eines Kupferstichkabinetts gestattete. Innere Anteilnahme an der Kunst unserer Zeit brachten Mandach in nahe Verbindung mit Cuno Amiet, von dem er eine bedeutende Kollektion von Werken sowohl wie eine fruchtbare Mitarbeit für das Berner Kunstmuseum gewann. In späteren Jahren kam Mandach zu Erwerbungen moderner Kunst wie Paul Klee, mit denen der Schritt über die Schweiz hinaus getan und der Ansatz zu einer folgenreichen Entwicklung geschaffen war. 1931 bis 1948 bekleidete Mandach das Amt des Präsidenten der Eidg. Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung, deren Schätze er in einer denkwürdi-

gen Ausstellung 1942 in Bern vereinigte. Erfolge und verdiente Anerkennung verdankte Mandach seinem Eifer für die Sache in gleichem Maß wie seiner vornehmen Gesinnung und seinem unbeirrbar geraden Wesen. *Max Huggler*

Tagungen

Generalversammlung des BSA

Die diesjährige Generalversammlung des Bundes Schweizer Architekten findet am 29. und 30. September in Zürich statt. Wir bitten unsere Kollegen jetzt schon, dieses Wochenende zu reservieren.

8. Kongreß der CIAM

Der 8. Kongreß der «Internationalen Kongresse für Neues Bauen» findet vom 7. bis 14. Juli in Hoddeson bei London statt, nachdem der 7. Kongreß im Jahre 1949 in Bergamo durchgeführt worden war. Hauptgegenstand der Verhandlungen sind die Zentren des sozialen und kulturellen Gemeinschaftslebens der Stadt von heute und morgen.

Wettbewerbe

Entschieden

Zwei Turnhallen auf dem Lindenugut in Bern

In diesem beschränkten Wettbewerb unter 8 eingeladenen Architekten traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 1600): F. Neuenschwander, Architekt, Bern; 2. Preis (Fr. 700): Ernst Balmer, Arch. BSA, Bern; 3. Preis (Fr. 600): Max Böhm, Architekt, Bern; 4. Preis (Fr. 300): Giuseppe Frigerio, Architekt, Bern. Außerdem erhalten sämtliche Teilnehmer eine feste Entschädigung von Fr. 600. Preisgericht: Dr. E. Anliker, städtischer Baudirektor II (Vorsitzender); Dr. E. Bärtschi, städtischer Schuldirektor, Bern; Stadtbaumeister F. Hiller, Arch. BSA, Bern; F. Müllener, Turninspektor, Zollikofen; Dr. H. Fietz, Arch. BSA, Zürich; Karl Müller, Arch. BSA, Bern; H. Rüfenacht, Arch. BSA, Bern. Ersatzmann: E. Hostettler, Arch. BSA, Bern.