

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **39 (1952)**

Heft 4: **Freistehende und zusammengebaute Wohnhäuser**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

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

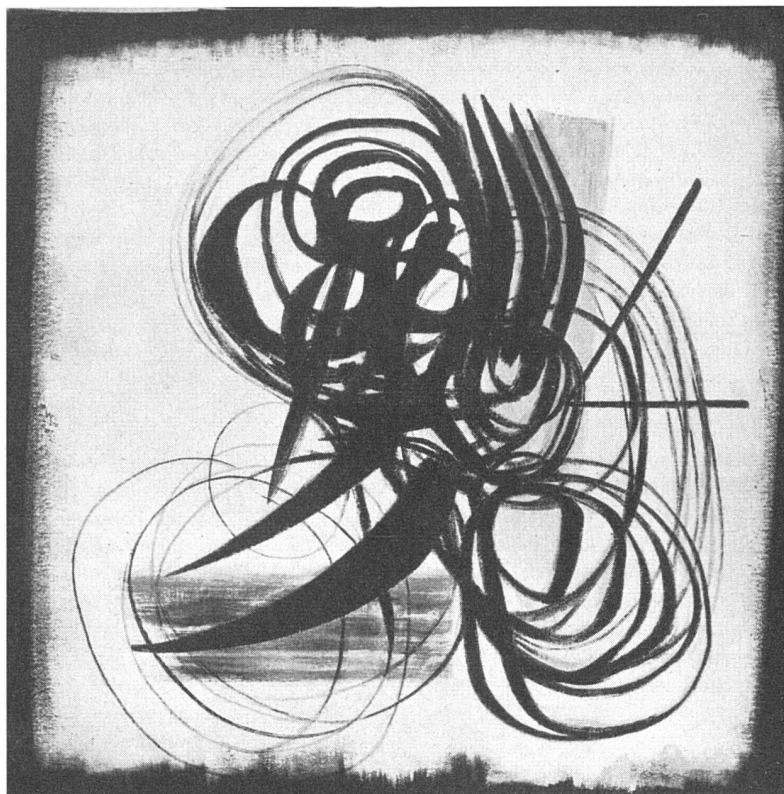
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ausstellungen

Basel

Walter Bodmer – Hans Hartung
Kunsthalle, 23. Februar bis
23. März

Eine prachtvolle, in allem nur erfreulich schöne Ausstellung hat sich daraus ergeben, daß man den Basler Walter Bodmer und den Pariser Hans Hartung mit ihren ersten, umfassenden Retrospektiven vereinte. Beide Ausstellungen griffen weit zurück – auf die Anfänge, beide zeigten somit die Konsequenz einer künstlerischen Entwicklung – das langsame Erwachen persönlicher Bildsprachen, die jede von eigener Art und Größe ist. Für den Basler *Walter Bodmer* (geb. 1903) konnte dies verständlicherweise konsequenter, im Sinn des «Entwicklungsgeschichtlichen» seines Weges auch ausführlicher geschehen als für *Hans Hartung* (geb. 1904 in Leipzig), dessen Weg durch selbstgesuchte Wanderschaften, einen längeren Aufenthalt in Spanien, Verfolgung durch die art-eigene Kunstpolitik der Nazi und den Kriegsdienst in der Fremdenlegion Frankreichs immer wieder von der künstlerischen Arbeit wegführte. Trotzdem liegt sein Einsatz zeitlich vor demjenigen Bodmers. 1922/23 sind seine ersten abstrakten Bilder entstanden: Aquarelle, die heute wie Lockerungsübungen der Hand anmuten, weil sie genau dort einsetzen, wo Kandinsky, aus dem Expressionismus kommend, die ersten noch ungezügelteren Ausdrucksformen im Abstrakten fand. Zehn Jahre später tauchen schwebende Farbflächen auf – zusammen mit feinen, zarten Linien – Kombinationen, die sich bald Mirò, bald wiederum dem frühen Kandinsky nähern. Bis nach Kriegsende die eigenen, die unverwechselbaren Hartung'schen Bild-Zeichen gefunden sind, die in eigentlicher Addition farbiger «Anstriche» und oft bis zur Flächendimension gesteigerte lineare Elemente nun zu machtvollen Trägern großartiger Stimmungswerte geworden sind. Kometengleich in nächtlicher Landschaft aufsteigend, kämpfend, explodierend und voll schwebender Leichtigkeit in einer heiter beruhigten Welt können sie sein,



Hans Hartung, «Handschrift». Aus der Ausstellung in der Kunsthalle Basel

inhaltlich gar nicht zu umschreiben, weil ihre große, echte Kraft in der unmittelbaren visuellen Wirkung der Formen beruht. – Ich muß allerdings gestehen, daß mich erst diese Ausstellung mit ihrem Reichtum an großen und kraftvollen Werken von all dem überzeugt hat.

Im Gegensatz zu Hartung kommt Walter Bodmer erst zehn Jahre später als Hartung zur ungegenständlichen Kunst. Seine Anfänge sind still, verhalten – kleine grautonige Landschaften entstehen um 1928 – Artisten und Tänzerinnen werden in den dreißiger Jahren expressiver, dem äußeren Schein nach an Rouault und dem Basler Freund Walter K. Wiemken orientiert, gemalt. Rückblickend erkennt man heute, wie sich schon damals Linien und Flächen vom Gegenständlichen und von dem an den Gegenstand gebundenen Expressiven zu befreien suchen. 1933 endlich hat Bodmer (zunächst über eine ganz kurze Braque-Periode, die bei ihm aber nur die Rolle eines Steigbügelhalters spielte) den eigenen Weg gefunden: die völlig befreite, musikalisch-rhythmische Ausdrucksweise durch farbige Flächen und spannungsgeladene Linien. Wir

haben im «Werk» schon mehrfach auf Bodmers Bilder und Drahtplastiken hingewiesen. Was diese Ausstellung zeigte, war ein immer reicher werdendes, immer subtiler in der Ausführung und immer schöner sich entfaltendes Werk, das heute noch keineswegs bei seinem «Großen Finale» angekommen zu sein scheint. *m. n.*

Zao Wou-Ki

Galerie d'Art Moderne,
9. Februar bis 8. März

Ein junger chinesischer Maler – 1920 in Peking geboren, von 1941–1947 Zeichenlehrer an der Kunstschule von Hong-Chow – verbirgt sich hinter dem fremdklingenden Namen und stellt sich lächelnd als Autor einer Anzahl zarter, poetischer Bilder vor, in denen wir zum erstenmal die fernöstliche Nachfolge Paul Klees erkennen. Klee selbst hat ja zuweilen auch gerne kleine Traumbilder orientalischer oder östlicher Städte gemalt; wenn sich die Situation aber nun mit einemmal umgekehrt hat und einer aus der uralten hochkultivierten ostasiatischen Malerei daran geht, Märchenbilder des

Westens zu schaffen, geht allein schon von dieser Verzauberung des uns Nahen ein ungeheuer großer Reiz aus. Zao Wou-Ki hat sie in durchsichtige und manchmal wie von Nebel überzogene Landschaften gefaßt, mit Bergen, die sich zu grazilen Dreiecken aufschichten, mit roten glühenden Sonnen, mit Kranichen und anderem, uns fremdem Getier. Er hat in «westlicher Manier», in der auch von dem jungen Bernard Buffet bevorzugten Armut und Armeligkeit, Stilleben gemalt und dann immer wieder traumhafte, märchenhafte Aspekte der Welt, in der der Mensch meistens nur «am Rande» seinen Platz hat – vielleicht, daß er ihre Geborgenheit in sich selbst nicht störe. Zauber und Charme dieser Bilder sind groß. Aber ein einziger kleiner Klee aus der Frühzeit (seine Anwesenheit in der Galerie war durchaus unbeabsichtigt) zeigt, daß der junge Zao Wou-Ki, der seit 1948 in Paris lebt, heute trotz seines großen Könnens doch erst mitten drin und noch keineswegs am Ende dieses großen und verheißungsvollen Verschmelzungsprozesses zwischen östlicher und westlicher Bildpoesie steht.

m. n.

Bern

Tendances actuelles de l'Ecole de Paris – I

Kunsthalle, 12. Februar bis 9. März

Noch weiß man nicht, wie die «aktuellen Tendenzen der Ecole de Paris» sich im gesamten präsentieren werden. Denn diese Ausstellung, in der umfangreiche Kollektionen der sechs Maler *Estève, Manessier, Singier, Lapique, Bazaine* und *Geer van Velde* zu sehen waren, war die erste von drei geplanten. Und die Besetzung der beiden folgenden Ausstellungen ist noch nicht bekanntgegeben worden. Die ersten vier Namen figurierten schon unter den 22 «Peintres parisiens de la deuxième génération», mit der die Kunsthalle Basel im vergangenen Sommer einen Überblick über die «Pariser Malerei der Gegenwart» zu geben suchte (vgl. «Werk-Chronik, Juli 1951). Dies muß deshalb erwähnt werden, weil diese vier Maler nun plötzlich nicht mehr wie ein paar weiße Raben unter einer schwarzen Nachfolgerschar (eben einer «zweiten Generation») erschienen, sondern mit Ausnahme des älteren Charles *Lapique* (1898 geboren), der auch hier wieder wie ein aus expressionistisch-fauvistischen Gefilden stammender Kulissen-

maler wirkte, als eigenständige, von aller Schülerbindung an irgendwelche «Meister» längst befreite Schöpfer gegenwärtiger Kunst auftreten konnten. Diese völlig andersartige Wirkung läßt sich wohl damit erklären, daß die Berner Ausstellung nicht unter dem rückbezogenen Aspekt der «Tradition» zusammengestellt wurde, sondern eindeutig das aktuell Lebendige und eventuell sogar für die Zukunft Wichtige herauszustellen suchte.

So trat als wichtigste der aktuellen Tendenzen vielleicht die Tatsache in den Vordergrund, daß jene künstlerische Ausdrucksform, die nicht mehr an den Gegenstand gebunden ist, heute in das Stadium einer allgemeinverständlichen Umgangssprache hineingewachsen ist. Es erübrigen sich damit alle Erklärungsbehauptungen über Sinn und Zweck der ungegenständlichen Kunst; denn der heutige Künstler darf beim Betrachter voraussetzen, daß er sich mit Alphabet und Grammatik seiner Bildsprache vertraut machen kann. (Daß gerade die Kunsthalle Bern in diesem Sinne mit ihren retrospektiven Ausstellungen über die Schöpfer der modernen Kunst in den letzten Jahren für die Schweiz so etwas wie einen Leitfaden geschaffen hat, darf man in diesem Zusammenhang noch einmal dankbar erwähnen.) Charles Estienne, der dem Ausstellungskatalog ein schönes Vorwort über das «Neue Kapitel der Ecole de Paris» mitgegeben hat, drückt diese Tatsache etwas pointiert folgendermaßen aus: «Diese Abstraktion bleibt nicht notwendig beim Ungegenständlichen stehen, wenn sie auch darin ihren Ursprung hat. Das Phänomen der Abstraktion ist heute universelle geistige Gegebenheit, in der alle Abstrakten, d. h. einerseits alle streng schulmäßig abstrakten Maler, denen abstrakte Kunst geistige Haltung und erlebte Wirklichkeit zugleich bedeutet, aber auch alle halbwegs figurativen Expressionisten, Spätkubisten usw., denen die Malerei Interpretation der Außenwelt, eine Wirklichkeit für sich geworden ist, sich treffen.»

Am schwierigsten wird sich in diese Gruppe *Alfred Manessier* (geb. 1911) einordnen lassen, weil die Inhalte seiner stärksten Bilder noch immer diejenigen eines mystischen katholischen Christentums bleiben. In dunklen Bildern (*Nocturne, Nuit Verte, Géthsmani, l'Arbre de la Nuit, 1950/51*), flimmernden Glasfenstern, aus kleinteiligen Formen gebildet, vergleichbar – dem liturgisch hymnischen Lobgesang (auch der Natur) am nächsten kommend –, findet er den stärksten und

faszinierendsten Ausdruck. Während ihm die helle Mathematik des Tages, des Sommers und der weltlichen Landschaft, mit denen er sich in seinen neuesten Bildern abgibt, nicht so zu liegen scheint.

Ihm am nächsten steht formal *Gustave Singier* (geb. 1909), der sich mehr und mehr zu einem Maler des azurblauen Meeres, der Küstenlandschaft und der bunt beflaggten Häfen spezialisiert. Prächtig sind bei ihm die mit großer Assoziationskraft geladenen Überblendungen mit hellen auf dunklen Flächen, besonders in seinem großen «Intérieur avec vue sur le Port» von 1950. Interessant war es auch, an dieser bis 1946 zurückreichenden Kollektion zu beobachten, wie sich erst nach und nach aus dem Komponieren mit reinen Farbflächen die spannunggebenden Konturen und linearen Akzente entwickeln. Denn etwas ganz Ähnliches hat sich auch in dem sehr kultivierten, fast lyrisch zarten Werk des 1897 im holländischen Leyden geborenen, seit 1925 aber in Paris arbeitenden *Geer van Velde* vollzogen. Es ist auch so, wie wenn mit dem Aufkommen der Linie als trennender Akzent der Flächen die Zeit des Probierens abgeschlossen und die des bewußten, gewollten Komponierens eingesetzt hätte. Seine Bilder tragen keine Namen, dafür aber eine Fülle heiterer, beschwingter Assoziationen. Man fühlt sich in leichten, weiten und holländisch «aufgeräumten» Räumen: an offenen Fenstern, die aufs Meer gehen – vor einer Flotille weißbestückter Segelboote –, in von keiner Wirrnis beschwerten Stuben. Van Veldes Farben sind zart, auch wenn sie von den hellen Pastelltönen zu dunklerem Grau und Braun hinabsteigen, und selbst dann, wenn sich der flockige Auftrag der Jahre 1943/44 in den folgenden Jahren zu geglätteten Oberflächen konzentriert. Der Kontrast zu *Jean Bazaine* (geb. 1904) ist der des absoluten Gegensatzes. Bazaines Malerei, die zwischen 1944/47 in nächster Nachbarschaft von Manessier zu lokalisieren wäre, befindet sich seit 1949 in turbulentem Aufruhr: einem Kaleidoskop vergleichbar, dessen bunte Glasscherben ständig in wirbelnden Bewegungen gehalten werden. Vielleicht kündigt sich in dieser Art der Malerei ein neuer Expressionismus der Bewegung an.

Überraschend schön präsentierte sich schließlich *Maurice Estève* (geb. 1904) – sehr viel reicher, als man nach der kleineren Kollektion der Basler Ausstellung vermuten durfte. Von strengen Gegenstandsabstraktionen und

dekorativen Arabesken um 1929 hat sich dieser moderne Cézanne-Jünger heute zu einem Maler entwickelt, dem es gelang, mit leuchtenden Farben eine Bonnard'sche Sensibilität der Peinture im Ungegenständlichen zu erreichen. *m.n.*

Fritz Winter

Galerie Marbach, 20. Februar
bis 21. März

Die Ausstellung zeigte, eindrucklich präsentiert, die neuesten Bilder und Zeichnungen Fritz Winters und gab gleichzeitig Anlaß zur Publikation einer Mappe mit 12 farbigen Reproduktionen nach seinen Bildern aus dem vergangenen Jahr. Werner Haftmanns Einleitung zu der Mappe sagt Entscheidendes über die Beurteilung und Wertung der Malerei Fritz Winters in Deutschland. Vielleicht ist es etwas emphatisch ausgedrückt, wenn Haftmann behauptet, daß Winter «auch im größeren Europa bald stellvertretend für die neuere deutsche Malerei stehen könnte», mit der Begründung, daß in «seiner Kunst die Linie der Malerei, die durch Marc und Klee angelegt wurde und die der eigentlich deutsche Beitrag zur europäischen Moderne ist, ins Zukünftige weitergeführt» werde. Abgesehen davon, daß man Klees Werk wohl kaum in dieser Weise auf eine nationale Komponente festlegen kann, hat sich Winters Werk auch bis heute noch nicht zu einer so umfassenden, «stellvertretenden» Größe entwickelt. Es scheint auch so zu sein, als ob sein Werk und seine Person seit Kriegsende und besonders seit seiner Rückkehr aus der russischen Kriegsgefangenschaft in Sibirien sowohl von seinem Biographen wie von ihm selbst viel zu stark mit Sentiment und philosophischer Hintergründigkeit belastet würde. Dadurch wird seine zweifellos große künstlerische Begabung in fast schädlicher Weise einer ihr im Grunde wesensfremden Überbeanspruchung ausgesetzt. Wenn man Winters Werk seit dem ersten Auftreten seiner Bilder in den neu erstandenen deutschen Sammlungen und auf deutschen Nachkriegsausstellungen verfolgt hat, stellt man in den letzten Jahren wohl eine Konzentration, Kräftigung und Sicherheit seiner Formensprache fest – aber man vermißt doch auch die Weiterentwicklung des spezifisch persönlichen Timbres seiner Sprache.

Wenn man einmal von dem Maßstab Klee absieht, sind es bei Winter immer wieder die Schönheit seiner transpa-



Léo Fiaux, *Lala, Zora et Fatima*, 1950. Aus der Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

renten Formen, das von kosmischen Kräften gehaltene Gleichgewicht, der öfters aus kristallinen Gebilden vorgenommene Bildaufbau, die ergreifen. Man vermag darin allerdings weniger den «letzten deutschen Romantiker» oder «den zeitgenössischen ‚Landschaftsmaler‘ zu sehen, wie Haftmann vorschlägt, sondern wirklich den Künstler, dessen entscheidende Begegnung mit dem Kosmos *unter dem Boden* bei seiner früheren Tätigkeit als Bergmann stattgefunden hat. So ist der Titel eines seiner früheren Bilder, «Triebkräfte der Erde», vielleicht der bezeichnendste für die Quellen seiner Kunst. Und so bestätigen auch Winters neuste, in Bern ausgestellte Bilder, die mit ihren über urweltlichen Formationen aufsteigenden glühenden Sonnen den früheren Bildern gegenüber lebensbejahender und kraftvoller wirken, immerhin Haftmanns ausgezeichnete Feststellung, daß bei Winter «die Farbe aus dem Grau wie aus dem Mutterschoß der Erde» herauswachsen – «etwas einsam, ein wenig zusammenhanglos, wie ein Wunder». *m.n.*

Winterthur

Nanette Genoud – Léo Fiaux –
Jean Clerc

Kunstmuseum, 9. März bis
20. April

Außer der Gemeinsamkeit, daß alle drei Aussteller in Lausanne geboren wurden, zeigt sich zwischen den beiden

Malerinnen Nanette Genoud und Léo Fiaux und dem bereits 1933 im Alter von 25 Jahren gestorbenen Bildhauer Jean Clerc wenig Verbindendes: wieder einmal mehr beweist sich im Blickwinkel dreier Künstlerpersönlichkeiten der Reichtum der gegenständlichen Welt.

Die 1907 geborene *Nanette Genoud* ist in ihren Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern, soweit sie in dieser Schau gezeigt wurden, ganz Impressionistin, falls man unter Impressionismus mehr als nur eine vergangene programmatische Malrichtung: eine der modernen künstlerischen Möglichkeiten versteht. Mit unbestreitbarem Charme und französischer Eleganz malt sie vor der Natur. Dabei läßt sie sich von Wasser, am liebsten vom Meer, von der Lichtfülle eines blauen Himmels oder von der gespenstigen Beleuchtung einer Gewitterlandschaft faszinieren. Sie ist entzückt, wie ihr Töchterchen Fanchette an der fröhlich warmen Sommersonne durch den vollgrünen Garten geht, oder sie entdeckt auf einmal, wie schön die zwei dunklen Augen der kleinen Camille zum Blond ihres Haares und zum Hell ihres Kleidchens stehen. Eine jüngste Werkgruppe strebt weiter zur gesetzhaften Bildkomposition im Sinne Cézannes und bereitet ihr großes Wandbild in einer Lausanner Schule (s. «Werk» 3/1952) vor.

Fordert bei Nanette Genoud ein optischer Eindruck sofort seine Niederschrift, empfand man keine der Arbeiten – gleichfalls Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde – der fünf Jahre

jüngeren *Léolo Fiaux* als solche Impressionen. Zwischen ihrem Augenerlebnis und dessen Realisation liegt ein weiterer Weg; denn sämtliche ihrer Werke ergeben sich als das Konzentrat zahlloser optischer Erfahrungen, in gewissem Sinn als eine Zusammenfassung vieler Augenblicksbilder auf einem meist kleinen Rechteck aus Papier oder Leinwand. Was *Léolo Fiaux* malt, Stiere und Toreadors, Don Quijote und Sancho Pansa, ein Bacchanale, eine Prozession in Sevilla, der Tanz der Salome vor Herodes, sind innere Bilder, ihre Bildnisse nicht ausgenommen. Farbe und Licht kommen nie von außen, und selbst wenn über dem reitenden Don Quijote eine gelbe Sonne im wörtlichen Sinne züngelt.

Dem leidenschaftlichen Temperament der Künstlerin, die Welt zu erleben (auf ihren Reisen nach Amerika, Tahiti, Spanien, Marokko und Paris hat sie sie erfahren), geht eine starke Kraft zur Synthese parallel. Wenn ihre an Erlebnissen prall gefüllten und eigentlich geheimnisvollen Bilder und Zeichnungen Assoziationen an Delacroix und Goya aufrufen, führt die Künstlerin selbst den Beschauer mit einem wundervollen Aquarell, das sie nach dem «Gilles» von Watteau gemalt hat, nochmals auf die Spur meisterlicher Namen: mit der inneren Legitimation, daß sie zwar bei André Lhote und Amédée Ozenfant in die Schule gegangen ist, doch die tiefsten Lehren vor den Werken der Meister erhalten hat.

Der so früh verstorbene Bildhauer *Jean Clerc* – die ihn kannten, schildern ihn als groß von Gestalt, außerordentlich belesen, von vornehm zurückhaltendem Wesen – ist mit drei Porträtplastiken von vielleicht halber Lebensgröße und einer Reihe von Figurenkompositionen und einem galoppierenden Pferd vertreten, deren größte Ausdehnung etwa der Länge des Zeigefingers gleichkommt. Um einen Vergleich mit Alberto Giacometti zu versuchen: diesem schrumpfte gewissermaßen die Welt unter den Fingern zusammen, auf Grund eines ihm eigenen Erlebnisses und wegen der Forderung, die Rundplastik allseitig von einem einzigen Standpunkt erfassen zu können, während bei *Jean Clerc* die unerhörte Begabung, ein spielerischer, jedoch außerordentlich künstlerischer Trieb und das Bedürfnis, seine Sensibilität zu schulen und auf die Probe zu stellen, zu dieser Miniaturform der Plastik drängte. age.

Zürich

Bonnard – Vuillard

Graphische Sammlung der ETH
23. Februar bis 27. April

Man hat sich daran gewöhnt, die beiden Altersgenossen und Freunde Bonnard und Vuillard in einem Atemzug zu nennen. Tatsächlich berührt sich auch ihr graphisches Werk auf die intimste Weise, und die Befruchtung ging zeitlebens zwischen den beiden hin und her. Unter den Lithographien Bonnards finden wir schon aus den neunziger Jahren drei- und vierfarbige Blätter, wie «Canotiers», «Au théâtre», «Scène en famille», die von eminenter Modernität sind, auch dort, wo sie den Einfluß des japanischen Holzschnitts nicht verleugnen. Auch Vuillard verfolgte diesen Weg des Nebeneinanderlegens fast dekorativer Farbflächen, wobei er besonders jene gemusterten Tapetenstücke liebt, die langsam anfangen, ein Eigenleben zu führen und durch das raumlose Sichausbreiten in der Fläche ins Abstrakte hinüberdeuten. Ein Weg, den dann äußerst konsequent ein anderer Altersgenosse der zwei, Matisse, gegangen ist. Das Große an der französischen Malerei ist ja gerade diese sichtbare Kontinuität, dieses Verwandt- und Verwobensein der begabtesten Maler untereinander, diese Verlässlichkeit und Treue zum französischen Farbgefühl, das ja ebenso sehr in Braque wie in Matisse weiterlebt.

Das Hauptgewicht der Ausstellung liegt auf den Blättern von Bonnard, die fast ausschließlich aus der Sammlung Hahnloser stammen. Da sind Pinselzeichnungen und frühe graphische Blätter, die alle dieselbe Sprache sprechen, diese warmen, ruhigen, runden Strichbewegungen enthalten, in denen Bonnard mit Renoir verwandt ist. Der herbere, kühlere und – wenn man so sagen darf – intellektuellere Vuillard entwickelt sich andererseits stärker in der Richtung von Toulouse-Lautrec, indem er die Errungenschaften dieses Frühverstorbenen weiterführte.

Ein besonderes Licht wirft die Ausstellung auch auf den Illustrator Bonnard, von dessen Frühwerk «Daphnis et Chloé» (1902) man immer wieder mit Begeisterung reden muß. Noch schließt er die dem Text einverleibten Illustrationen bildhaft von diesem ab, verwebt sie noch nicht mit der Schrift, wie das in den späteren Werken der Fall ist. Der zarte Charme der Bilder zu Verlaines «Parallèlement» mildert nun allerdings das Schmerzvolle dieses Dichters, versüßt ihn aber keineswegs,

worüber man sich immer wieder wundert angesichts der rötlichen Druckfarbe, die so prachtvoll auf dem kühllweißen Büttchen zu der schwarzen Schrift steht. H. A. Wyß

Alexandre Blanchet – Walter Hasenfratz

Kunstsalon Wolfsberg,
28. Februar bis 29. März

Obschon Alexandre Blanchet dieses Jahr seinen siebenzigsten Geburtstag begeht, stand weder auf der Einladungskarte zur Eröffnung noch im Werkverzeichnis der Ausstellung etwas davon zu lesen: es handelte sich offenbar um eine inoffizielle Geburtstagsschau. Daß es um mehr ging als gewissermaßen um einen bloßen Rechenschaftsbericht über das jüngste Schaffen, wurde durch die große Zahl früherer Zeichnungen, Bilder, Skizzen zu Wandgemälden und Plastiken evident.

Zwei Begründungen für dieses augenfällige Zurückgreifen scheinen uns möglich. Eine äußerliche: daß dem Künstler während der Vorbereitung der Schau das Verlangen nach einer repräsentativeren Retrospektive kam; eine wesentlichere: daß er fühlte, wie sehr die neueren Arbeiten solchen der früheren Jahrzehnte riefen. Damit wären diese bereits bekannteren Werke nicht allein aus Gründen einer reicheren Dokumentation, sondern sehr im Hinblick auf das neuere Schaffen und auf jenen unvorbereiteten Betrachter miteinbezogen worden, dem der avantgardistische Blanchet nicht gegenwärtig war. Denn in der älteren Sicht stand das Bild gemeinhin, der Typus im Zentrum von Blanchets künstlerischer Bemühung. Darum erscheint die Tendenz seiner neueren Produktion, vom Typischen zurück zum Individuellen, überraschend.

Trotz der weiterhin sehr persönlichen Bildsprache empfanden wir diese Neuorientierung als künstlerische Einbuße: wie wenn jene innere Spannkraft nachließe, die zum Beispiel im Bildnis den Dargestellten zur sichtbar gewordenen geistigen Einheit formt. Eine zwar untergeordnete, doch charakteristische Parallelentwicklung zeigt sich in den letzten Stilleben, wo die Farbharmonie mehr und mehr von der Wahl der Gegenstände abhängig wird. Als Aussteller im Entresol Walter Hasenfratz zu wählen, war sehr geschickt, da die große Divergenz in der künstlerischen Auffassung beider Künstler ihre Selbständigkeit beließ und einer vergleichenden Bewertung zuvorkam.

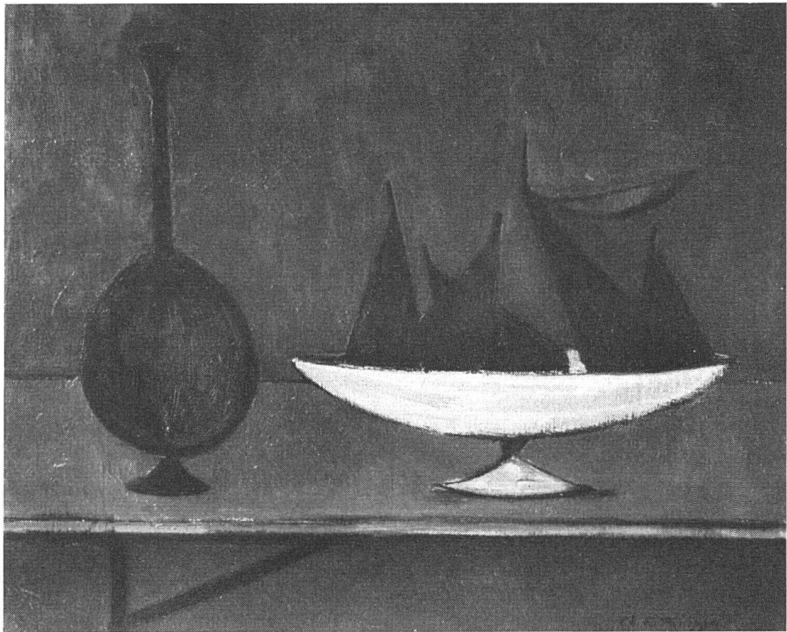
In gewissem Sinne bildeten einige von Blanchets Landschaften, die ungewöhnlich spontan und flüssig gemalt waren, die Verbindung zwischen seiner bildhaft gewichtigen und der impressionistischen Ausdrucksweise von Walter Hasenfratz. Dieser erzählte in leicht und manchmal außerordentlich sicher hingetzten Aquarellen und Ölbildern von Straßen, Dorfplätzen, südlicher Helle, von Segelschiffen oder vom Meer: im Grunde genommen stets von Licht und Farbe. Und man gestand diesen Arbeiten gerne zu, daß es ihnen gelang, den Zauber malerischer Frische sich zu erhalten. *age.*

Ferdinand Springer

Orell Füssli, 9. Februar bis
8. März

In unserer Erinnerung an den Vortrag, den Ferdinand Springer vor vier Jahren im Winterthurer Kunstverein über den Kupferstich gehalten hat (publiziert im Januarheft 1950 des «Werk»), sehen wir den Künstler, wie er liebevoll von der Selbstzucht, fast zärtlich von der Präzision sprach, die von der Arbeit des Kupferstechers gefordert wird. Die fast hundert bei Orell Füssli ausgestellten Zeichnungen und Drucke zeigten, daß sich diese Verehrung nicht im bloß Technischen, Handwerklichen erschöpft, sondern bis zu einem gewissen Grad auch dem Künstlerischen die Richtung weist: sehr positiv in der Sauberkeit, mit der jedes Blatt gedacht und durchgeführt ist, eher beängstigend dagegen in einer gewissen Kälte, die zwar durch die Farbe einiger Blätter kompensiert wird, im Grunde jedoch aus allen hier vorgelegten Blättern zu spüren war. Während der Entwicklung, die Springer offenbar in den fünfzehn vergangenen Jahren von einer Art Klassizismus zum Surrealismus und schließlich zur ganz abstrakten Bildsprache geführt hat, blieb die Neigung latent, jede Spontaneität auszuschalten, auch die geringste Äußerung nur nach peinlichster Kontrolle dem Beschauer zu überlassen, die Gefahr also, zu sterilisieren. Selbstverständlich schränkt der Kupferstich als Technik die Möglichkeiten einer spontanen Mitteilung ein, schließt sie aber nur aus, wenn der Künstler – fasziniert von der Korrektheit der Sticharbeit – die bildliche Erfindung eines Blattes seiner handwerklichen Ausführung gleichsetzt.

Aus der Vorliebe Springers für das Präzise ergibt sich wie von selbst seine Beziehung zur östlichen Kunst. Daher ist



Charles-François Philippe, *Nature morte à la bouteille*. Galerie Georges Moos, Zürich

es besonders erfreulich, daß er mit den siebzehn farbigen, rein abstrakten Kupferstichen, die er letztes Jahr als Illustrationen zu Lao-tse gleichsam als kostbare Buchzeichen geschaffen hat, in unserer Sicht sein Gültigstes leistete. *age.*

Charles-François Philippe

Georges Moos, 26. Februar bis
15. März

Die fünf Bilder, die den 33jährigen Genfer Charles-François Philippe an der letzten gesamtschweizerischen Ausstellung in Bern vertraten, gaben in ihrer Verbindung von puritanischer Strenge und malerischem Charme ein besonderes Versprechen. Da sie ausschließlich Stilleben aus den alltäglichsten Gegenständen und eine eigentümliche Melancholie zum Thema hatten, blieb der Betrachter im ungewissen, wie eng oder wie weit der Künstler den Bezirk seiner Aussage gesteckt sieht. Darum war man für die achtzehn Gemälde umfassende Schau bei Georges Moos – übrigens die erste größere Ausstellung Philippes – außerordentlich dankbar.

Es bestätigte sich: der junge Genfer ist in seiner Malerei ganz Asket, doch ohne jeden Fanatismus. Er greift aus der gegenständlichen Vielfalt ein Messer, eine Gitarre oder eine blaue Lampe, rückt sie geistig ins Zentrum eines Bildes und malt sie so, daß es nur noch dieses Messer, diese spezielle Gitarre oder gerade diese blaue Lampe gibt. Zwar erweitern ein paar Birnen, ein

toter Vogel oder ein Mann, eine Weinkanne haltend, als Bildinhalte die Welt von Philippe, erhalten aber im wesentlichen keine höhere Bedeutung als die des Stillebens. Dennoch empfindet man diese Gleichsetzung von Mensch, Tier, Frucht und Gegenstand für den Menschen nicht als erniedrigend, weil sie sich auf der reinen Ebene des Bildmäßigen vollzieht.

Gegenüber der Berner Kollektion brachten die bei Georges Moos gezeigten Bilder vor allem in farblicher Hinsicht eine Bereicherung, um nicht zu sagen: eine Befreiung. Die stille Traurigkeit in Philippes Malerei – sie wird hervorgerufen durch die gegenständliche Reduktion und gebrochenen Farben – weicht in einigen Kompositionen auf Grund eines frischeren Bildlichts einer ruhigen, fast glücklichen Verhaltensweise. *age.*

Chronique Romande

Le succès obtenu par l'exposition «De Watteau à Cézanne» et l'exposition Dunoyer de Segonzac n'a pas incité le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Genève, M. Pierre Bouffard, à ralentir son activité. Grâce à ses efforts, le Musée vient de s'enrichir de dix toiles, fort intéressantes à divers points de vue, qui y ont été temporairement déposées par un collectionneur. Les impressionnistes sont représentés par une délicieuse figure de femme de Renoir et une grande gouache représentant des faneuses au travail, où

Pissarro a su user d'une gamme très montée de ton, en évitant ce farineux qui est le grand danger de ce procédé. Le petit portrait de Choquet par Cézanne, tenu dans des harmonies rabattues, est une toile d'un vif intérêt. Parmi les peintres contemporains, voici un fort beau Matisse, datant de 1911, Le Châle espagnol. Matisse a rarement atteint une pareille richesse de coloris tout en usant d'une extrême simplicité de moyens. L'Utrillo — une vue de bâtiments officiels — contraste fortement, par ses colorations sourdes, avec l'éclatante polychromie du Matisse. Et pourtant, malgré cette austérité chromatique, malgré la régularité froide de cette architecture administrative, il émane de cette toile une inexplicable poésie. Je n'en dirai pas autant du paysage de Vlaminck, qui en dépit de ses brusques coulées de vert épinard et de la truculence de sa facture, demeure incroyablement vide. Mais Vlaminck est dépassé encore par Bernard Buffet, dont la nature morte n'a pas plus de valeur artistique qu'une page d'une table de logarithmes. Enfin, la peinture suisse est représentée par trois tableaux de René Auberjonois; le plus intéressant me paraît être l'Arlequin, car, tout en étant un très agréable morceau de peinture, il révèle nettement cette tendance au maniérisme qu'Auberjonois n'arrive pas toujours à dissimuler complètement.

Deux expositions, celle d'Yvon-Monay aux Amis des Beaux-Arts à l'Athénée, et celle de Jacques Falcou à la Galerie Moos, ont fait connaître deux artistes qui sont bien différents, mais chez qui l'on peut découvrir une tendance commune: la tendance à l'artifice. Je me hâte d'ajouter qu'elle est encore très peu apparente chez Yvon-Monay, mais que pourtant il doit y prendre garde. Ayant travaillé quelque temps sous la direction de Brianchon, Yvon-Monay en a, comme c'est naturel chez un débutant, conservé quelque chose. Il donne pourtant assez de promesses pour qu'on puisse avoir confiance en son avenir.

En revanche, on ne peut s'empêcher, devant les toiles de Jacques Falcou, de ressentir quelque méfiance. Sans doute, il s'en trouve quelques unes qui séduisent par une vision personnelle, et des subtilités de coloris qui ne sont nullement déplaisantes. Mais, tout bien considéré, cet art a un caractère «fabriqué» qui refroidit la sympathie et laisse le spectateur fort perplexé.

Enfin, l'exposition Yvon-Monay a été remplacée, aux Amis des Beaux-Arts, par une exposition de peintures à l'huile et d'aquarelles de René Guinand. Bien

qu'elle ne manque nullement d'intérêt, on ne peut pas dire qu'elle montre un aspect nouveau du talent de Guinand. On y retrouve ses qualités de coloriste, et le goût qu'il a pour une peinture enlevée par larges touches. François Fosca

Münchener Kunstchronik

In München weiter reges Ausstellungsleben. Auch die konstanteren Museentempel, die Museen, ziehen vorübergehend immer mehr ausländisches Gut heran. Natürlich wird dieses neue Verfahren umstritten, doch hat es für uns auch sein Gutes: es arbeitet der Provinzialisierung entgegen, die in einem Lande einreißen könnte, in dem sich Studenten und gebildeter Mittelstand nicht mehr leisten können, ins Ausland zu fahren. — Die Bayrischen Staatsgemäldesammlungen zeigten Toulouse-Lautrec, wobei es sich um die nahezu vollständige Graphiksammlung von Ludwig Charell aus New York handelte. Welch souveräner einstiger Vorstoß in diesen bald aggressiven, bald zarten Zeichnungen! Souverän auch unsere Leitung: statt ausführlicher Geheimratsreden ertönten hinter den Wänden Schlager und Songs der Jahrhundertwende. — Später an gleicher Stelle Cocteau. Während seine Filme in München gespielt wurden, sah man seine unterschiedlichen Zeichnungen und Malereien ausführlich ausgebreitet, wobei er überall sehr herzliche und deutschfreundliche Reden schwang. Charme, Surrealismus und leichte Improvisationskunst: alles durchdrang sich und faszinierte die schweren Münchner.

Im Bayrischen Nationalmuseum wurden neue Abteilungen wieder aufgebaut, so daß man nun einen reichen Überblick über bayrische und süddeutsche Kunst bekommt, von der Vorgeschichte bis nach 1800. Erstaunlich die drastische Kraft, die mit der Berchtesgadener Sammlung Rudolf Kriß gezeigt wurde: religiöse süddeutsche Volkskunst mit viel Votivgaben voll urtümlicher Einfälle. Nicht nur «gesunkenes Kulturgut», sondern elementare Volksphantasie, souverän umsetzend. Vieles höchst aktuell gerade für die heutige Kunst, die wieder «aus den Elementen» gestalten will, statt die Natur abzumalen oder «nachzubilden».

Auch im Städtischen Museum jetzt manches von den alten Dauerbeständen wieder sichtbar, wobei sich herausstellt, daß hier nicht gerade immer

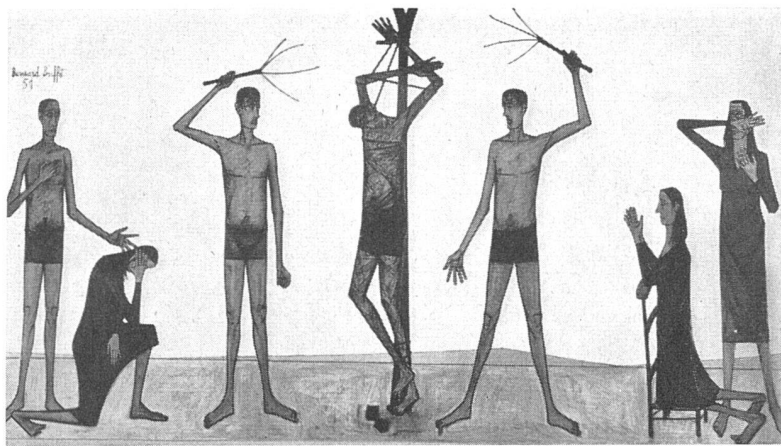
Bleibendes gekauft wurde. Zugleich die Münchner Puppenspielsammlung, in der Älteres und Ostasiatisches erfreulich sind, die Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert aber mit viel plumpen und verquollenen Gestalten belastet ist. Wie nobel, selbst im Drastischen, hiergegen eine einzige japanische Schauspielermaske! — In der Neuen Sammlung vergleichend die Gläser von Venini (Italien) und Orrefors (Schweden). Die italienischen sehr vorzuziehen, viel phantasievoller, graziöser. Die schwedischen oft schwer, versteift, massiv, mit zu viel eingeschliffenen Figurenzeichnungen, wo man doch alle Phantasie allein aus dem kostbar transparenten Material und seinen Schwingungen entwickeln könnte. Man darf hier um so mehr vergleichen, als der Italiener Venini vor beinahe dreißig Jahren ungefähr gleichzeitig mit dem Schweden Eckmann angefangen hatte. Letzterer hatte sich Gate und Hald, einen Maler und einen Bildhauer, geholt, die aber beide ihren einstigen Beruf profunder «vergessen» sollten.

Im «Haus der Kunst» die Badische Sezession: von Malern der Jahrhundertwende, wie Kanoldt d. Ä., Thoma, Trübner, Kalkreuth bis zu Troendle, Meid, Schnarrenberger, Heinrich, aber auch Dix, Heckel, Schlichter, C. G. Becker, Baerwind, Kuhn, Ackermann und Bissier. Dazu Bildhauer von Kolbe bis Scheibe, Geibel und Edzard. Schwer ist, eine Landschafts-Konstante dieser Zone herauszufinden in Zeiten, wo so viele Menschen verpflanzt wurden, alles mit allem zusammenhängt und nur noch (was gar nichts schaden dürfte) echte Individualkonstanz verbleibt. — Das Amerika-Haus verliert seinen Leiter, Mr. Munsing, der lebendiges Gefühl für alles in tieferem Sinne Aktuelle bewährt hat und für Architektur, Gerät und bildende Künste in den letzten Jahren geradezu ein Neubeleber Münchens wurde. Seine Ausstellung der Arbeiten von Müller-Brockmann (Zürich) enttäuschte etwas: man muß diese Dinge im großen Maßstab der Ausstellungsflächen sehen, sonst treten bei diesem erfindungs- und pointenreichen Kopf die Grenzen hervor. Er frappt oft mehr im Inhaltlichen, aber auch im skurrilen Aperçu der Zeichnung, während er bei der Farben- und Flächenverteilung im Großen manchmal «kunstgewerblich» starr wird. — Sehr erfreuten die Webereien von Woty Werner (Berlin), frei ausschwingend in Materialgerechtigkeit und Farbenharmonie. Munsing zeigte auch «subjektive Fotografie», wobei es sich um eine gekürzte Wiedergabe

jener Saarbrückener Ausstellung handelte, die von der Gruppe «Fotoform» durch Dr. Steinert veranstaltet worden war. Man sollte die «experimentelle Fotografie» (Keetman, Chargesheimer, Hajek-Halke usw.) noch mehr hervortreten lassen, da vor allem hier die Photographie sich weiter entwickelte, über Man Ray, Moholy und Herbert Bayer hinaus, die ebenfalls gezeigt wurden. – Eine «Südsee-Ausstellung» bildete im Amerika-Haus den Höhepunkt, von Dr. Lommel aus den immer noch magazinierten, nicht zu unterschätzenden Beständen unseres Völkerkundemuseums eingerichtet und wundervoll dargeboten.

Bei Franke neue Arbeiten von Xaver Fuhr, nun summarischer gestaltet, nicht mehr mit jenen graphischen Aufspaltungsformen durchsetzt, die seine frühere Malerei «zweistimmig» machten. Danach gegenstandslose Bilder der letzten Jahre von Theodor Werner (Berlin). Auch er jetzt weniger graphisch, mit sozusagen trächtigeren, aber auch weicheren Farben. Er bleibt eine der nobelsten Erscheinungen Deutschlands auf diesem Felde. An gleicher Stelle Graphik von Max Beckmann, dessen Hauptbedeutung doch aber in einer gegenständlich aggressiven Farbgebung bleibt. – In der Galerie Hielscher jetzt Bilder des Münchners E. von Kreibitz, der die letzten zwanzig Jahre in San Remo lebte, sich aber dort nicht gerade weiterentwickelte. Zuvor wollte man den jüngst verstorbenen Münchner Maler Heinrich Waldmüller als Eröffner einer neuen, inneren Stille und Zärtlichkeit ausrufen. So willkommen derartiges wäre, hier lag nur ein matter Ausgleich vor, ohne jede Entwicklungsbedeutung. Hingegen beeindruckte in der Galerie Stangl der in Florenz lebende Deutsche Heinz Battke, den man diesmal als phantasievoll umsetzenden Graphiker aufwies.

In der Galerie Gurlitt fiel der in Linz lebende Österreicher Rudolf Hoflehner angenehm mit «Applikationen und Konstruktionen» auf. Seine «Holzgeräte» sind gegenstandslose, perforierte Plastiken, aber diesmal nicht aus Draht, sondern aus gewachsenem Material. Kurvenbündel aus Weidenruten, die um geschwungene Ausschnitte von Brettern oder Baumstücke gespannt sind, wohinein dann Bastschnüre, Nylonfäden oder Tonkugeln kommen. Vor lichter Wand oder von der Decke hängend, entfalten sich diese (nicht wie bei Calder mobil) flügelartig ausgreifenden Gespinste wie gemilderte Exotenplastik etwa



Bernard Buffet, *Flagellation*, 1951. Galerie Drouant-David

Photo: Marc Vaux

Neu-Irlands. Manchmal sind die Formen noch etwas zu symmetrisch-ornamental, die Farben bisweilen zu abgeblühten, was sich dann auch in seinen noch zu weichen Aquarellen bestätigt. Aber von hier aus läßt sich reizvolles Materialspiel durchscheinender Geräte oder Plastiken entwickeln.

Gegenüber den Kammerspielen gründete der Münchner Hans J. Ziersch ein zwei Stockwerke umfassendes Möbelgeschäft, das über die noblen Konventionen der Deutschen und Vereinigten Werkstätten hinausgehen will. Endlich ein Anschluß an die Weiterentwicklung unseres Hausrates mit Arbeiten von Bill, Stühlen im Aalto-Prinzip, Werken von Schneider (bei Thonet), Knoll (USA), Eiermann, Sell, Hartl, Gugelot und von Ziersch selbst. So sehr man noch strenger in der Auswahl werden könnte, wir sind froh, diesen Anschluß an die Formenwelt von heute oder morgen gerade auf dem Gebiet des praktischen Alltags in München aufweisen zu können. *Franz Roh*

Pariser Kunstchronik

Im *Musée de l'Orangerie* wurde eine umfassende Ausstellung Philippe de Champaigne gezeigt. Diese Ausstellung bestätigt uns nicht nur, daß der Künstler einer der großen Meister des französischen 17. Jahrhunderts ist, sondern sie erlaubt uns auch einen nahen Einblick in die religiöse und gesellschaftliche Physiognomie dieses politisch bewegten beginnenden Grand Siècle.

Im *Musée d'Art Moderne* wurde eine Retrospektive Julio Gonzalez eröffnet. Dieser 1942 verstorbene spanische Bildhauer, der seit dem Jahrhundertbeginn in Paris arbeitete, zeigt sich in dieser Ausstellung als eine der markan-

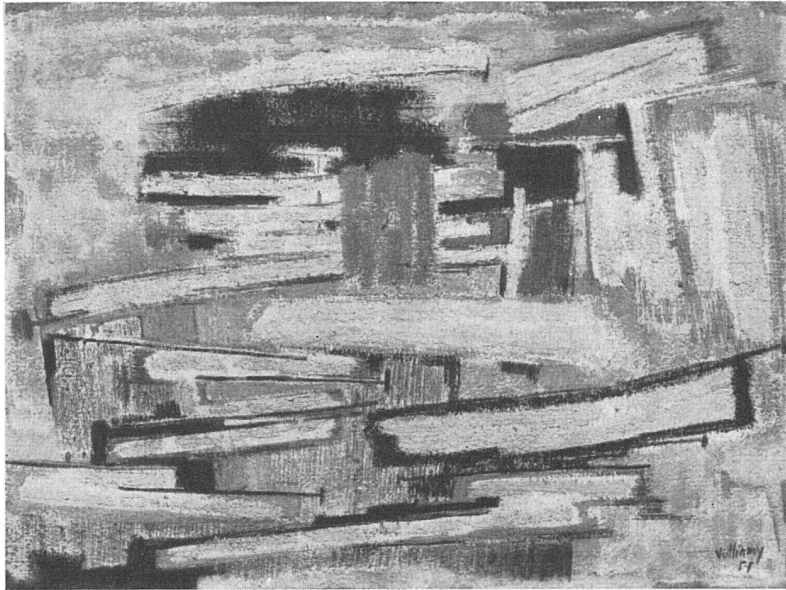
testen und abgeschlossensten Persönlichkeiten der modernen Plastik. Die Sicherheit seines inspirierten Form- und Raumgefühls, die Noblesse seines Handwerkes, das sich trotz aller Freiheiten kaum je im Spielerischen gefällt, beweist uns wieder einmal, daß nicht die Tendenz, sondern die Intensität eines Werkes über seinen bleibenden Fortschritt entscheidet.

In der Galerie Mansart der *Bibliothèque Nationale* war eine sorgfältige Auswahl von berühmten Handzeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert aus dem Museum Boymans in Rotterdam zu sehen.

In der *Galerie Drouant-David* wurden drei Monumentalbilder von Bernard Buffet gezeigt. Das Thema dieser Bilder ist die christliche Passion. Im Angesicht der trostlosen und untröstbaren Welt dieser Malerei mußte man sich fragen, ob man hier noch von religiöser Kunst sprechen dürfe.

In den Ausstellungssälen der amerikanischen Gesandtschaft organisierte der amerikanische Dienst für kulturelle Beziehungen eine Ausstellung einiger in Paris wohnhafter amerikanischer Bildhauer. In Paris bereits bekannt sind die Bildhauer Martin Craig, der Amerika-Japaner Tajiri und Helen Phillips, die Frau des Malers Hayter. Zu erwähnen sind ferner Falkenstein, Kohn und Pollack. Diese Bildhauer haben sich alle vom klassisch anthropomorphen Formgefühl losgelöst. Bei einigen unter ihnen wird noch sehr spürbar, daß sie Schüler von Zadkine waren. Wenn man die kunstfördernde Tätigkeit der amerikanischen Gesandtschaft betrachtet, so möchte man wünschen, daß sich auch die schweizerischen Repräsentanten mit ähnlichem Eifer für die schweizerische Kunst in Paris einsetzten.

In der *Galerie Babylone* gruppierte der



Vuillamy, Peinture 1951. Galerie Roque

Photo: Maurice Poplin

Kunstschriftsteller Charles Estienne eine zweite Ausstellung «Peintres de l'Ecole de Paris». Es handelt sich hier um den jüngeren Nachwuchs, der es an Frische nicht fehlen läßt, so daß diese zweite Ausstellung in mancher Hinsicht lebendiger wirkt als die erste, in der letzten «Werk»-Chronik besprochene Ausstellung. Der kürzlich verstorbene Maler Chapoval, Denise Chesnay, Lapoujade, Nejad, Pons, Resvani, Fahr-El-Nissa Zeid und Marcelle Loubchansky gehören zu den hier gezeigten Malern.

Einige Maler, die sich mehr durch ihre geistigen Affinitäten als durch ein formales Credo zusammenfanden, stellen teils gelegentlich in Gruppenausstellungen, teils einzeln in der *Galerie Jeanne Bucher* aus. Die Wiedereröffnung nach einer Neueinrichtung, welche die nicht allzugroßen Säle vorteilhafter ausnützt, wurde mit einer äußerst sorgfältig ausgelesenen Gruppenausstellung markiert. Neue Bilder von Jean Bertholle bestätigen die Hoffnungen, die man schon lange in diesen Maler setzen konnte. Ähnliches wäre über Rylsky, Vera Pagava und Vieulfaur zu sagen. Reichel bewahrt auch in seinen größeren Formaten diese verinnerlichte Poesie, wie wir sie heute nur bei wenigen Malern kennen. Von Szenes möchte man mehr zu sehen bekommen. Bei diesem sehr feinfühligem Maler hat Vieira da Silva als Gattin ihre Kunst erlernt und erprobt. Bissière, Biala, Brustlein, Dufour und Vieira da Silva sind ebenfalls mit besten Bildern ihrer Produktion vertreten.

Bei *Nina Dausset* und in der *Galerie de France* bekommen wir einige extreme

Aspekte der amerikanischen Malerei zu sehen. Natürlich gehört Pollock zu diesen Extremisten. Am meisten erstaunt aber Sam Francis, der uns in seinen großformatigen «Flockenbildern» ein monumentales Nichts oder «Fast nichts mehr» präsentiert.

Von Ferdinand Springer waren in der *Librairie La Hune* neuere graphische Arbeiten zu sehen. Besonders geglückt waren die Illustrationen zum Tao-Te-King, deren abstrakte Zeichensprache nicht zu chinesisch, aber auch nicht unchinesisch wirkte.

In der *Galerie Charpentier* wurde eine dichtgehängte Ausstellung «Natures Mortes du 17^e siècle à nos jours» gezeigt. In den Bildern der letzten fünfzig Jahre, insbesondere bei einigen guten kubistischen Bildern, wurde einem bewußt, wie sehr die moderne französische Malerei dem Stilleben verpflichtet ist; dies allerdings weniger im deutschen Wortsinne als vielmehr im Sinne von «nature morte».

Die *Librairie Berggruen* zeigte Radierungen von Paul Klee.

In der *Galerie St. Placide* stellten drei indische Maler aus, Padamsee, Raza und Souza. Diese Maler stehen in einer fruchtbaren Diskussion zwischen indischer Tradition und moderner europäischer Malerei. Insbesondere Paul Klee, aber auch Picasso scheint ein Element der Brücke zwischen orientalischer und westlicher Bildauffassung darzustellen.

In der *Galerie Charpentier* war erstmals in Paris eine umfassendere Ausstellung des italienischen Sonntagmalers Orneore Metelli zu sehen.

Von dem aus der Westschweiz stam-

menden Maler Vuillamy war in der *Galerie Roque* eine allgemein bemerkte Ausstellung zu sehen. Vuillamy ist in Paris bekannter als in seiner westschweizerischen Heimat. Seine sehr interessanten Arbeiten verdienen sicherlich eine nähere Aufmerksamkeit.

F. Stahly

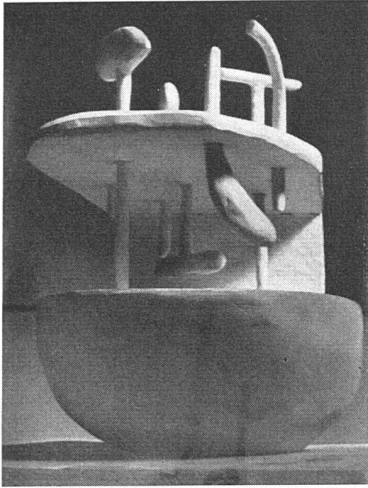
Londoner Kunstchronik

Junge Skulptur

Das Institute of Contemporary Arts veranstaltete im Januar und Februar eine Ausstellung der englischen Avantgarde der Plastik. Keiner der Künstler war älter als fünfunddreißig. Sie sind teils Studenten, teils Lehrer an staatlichen Kunstschulen, ohne Zweifel die aufgewecktesten Geister der hiesigen Künstlerschaft, und in der Gesamtheit gesehen hatte die Veranstaltung einen Zug zum Kraftvollen, Großstädtischen, obschon bei den meisten die direkte Herkunft einmal von Giacometti, ein andermal von Marini zu erkennen war.

Man versteht es, wenn sich die Engländer – in der Plastik traditionsärmer als in der Malerei – an die entmaterialisierte Gotik des Meisters aus dem Bergell als Vorbild halten. Wenn sich also diese jungen Plastiker wie Avantgardisten gebärden und sich dabei mit Problemen von 1938 und früher auseinandersetzen, so sind sie nicht schlimmer als die Maler jenseits des Kanals. Daß man jedoch fehl geht, wenn man sie allesamt achselzuckend verwirft, zeigt gerade diese Ausstellung. Denn inmitten krümeliger Birnenleiber, verkleisterter Patinen auf mißfarbenen Bronzen nach der Art Marinos, einem Wirrwarr von «Objets désagréables» und «Palais à quatre heures» nach der Art Albertos, erscheinen die beglückenden und aufregenden Arbeiten eines trotz seiner Wildheit und seinem Wagemut schon erstaunlich abgerundeten und gefestigten Talentes, die *Eduardo Paolozzi*.

Paolozzi, ein 1924 in Edinburg geborener Bildhauer und Maler rein süditalienischer Abstammung, ist natürlich sehr wenig englisch, außer daß er eine Art Kult mit dem Dasein des englischen Proletariats treibt, im East-End Londons lebt, arbeitet und sich keineswegs nach seiner ursprünglichen Heimat sehnt. Seine Zeichnungen, meist muralen Formats, sind Flächenfüllungen aus Collagen, die jenes Über- und Nebeneinander des Londoner Häusermeers zum Vorwand haben.



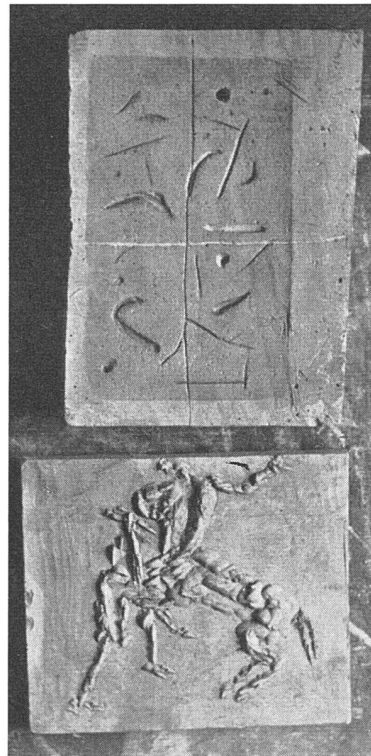
Eduardo Paolozzi, Skulptur. Photos: Nigel Henderson

Andere sind von dem abenteuerlichen Kreidestrichgewirr, das Kinder für ihr Hüpfspiel aufs Straßenpflaster zeichnen, inspiriert, und weitere tragen die Züge der Graffiti an Backsteinmauern oder der zeretzten Tapisserien von Plakatwänden. Er ist vom Drama dieser wildgewordenen Urbanistik fasziniert, ganz gleich, ob es sich um die verwirrenden Arrangements von Gipspeifen in Schießbuden, die schimmernden Spiegeltempel der viktorianischen «public houses» handelt. Und sähe man daher nur seine Zeichnungen, deren leuchtende und doch sparsame Farben den Italiener in ihm verraten, so könnte man ihn zu den Jüngern des «art brut» zählen.

Paolozzi ist aber ein Bildhauer, und seine Plastik hat mit den Äußerungen des fragwürdigen Nachkriegs-Kunstabegriffs nichts gemein. Sein haushoher Brunnen am Festival of Britain, ein trotz seiner Größe federleicht anmutendes Gebilde und Gestrebe aus Gipschalen, Wasserleitungen und Lichtquellen, war direkt von den Tonpeifen abgeleitet, die dem vor der Schießbude Zielenden kreisend und vorübergleitend vor dem Visier erscheinen. Daß diese Plastik jedoch keine dekorative Reminiszenz war, auch kein vergrößertes «objet trouvé» und mehr denn ein handwerkliches Kunststück, nämlich ein reines Stück Plastik, zeigt die ursprüngliche Souveränität, mit der Paolozzi am Werke ist.

Ein Frachter im Nebel, Formen an einem Bogen, die Kongruenz von plastischen Elementen auf einer Fläche, einem Tisch, die Beziehung zwischen Relief und Graffiti, von imaginär naturalistischen Elementen und Abstraktionen, dies scheint ihn heute zu beschäftigen. Und bei alledem fehlt ihm

jegliche Beziehung zum menschlichen Körper. Es ist, als taste er unter der Eisfläche, ein Bewohner der Schemenwelt, nach einer Öffnung, einem Durchbruch zur oberen, warmblütigen. Wenn man sich aber seines Alters bewußt ist, erhält man den Eindruck, daß sich hier ein eindeutig starkes Talent mit dem Rüstzeug ausstattet, das er, einmal dort angelangt, zuhanden haben muß, um zum Meister zu werden. Alle seine Arbeiten muten eigentlich ausgegraben an, als habe ein Archäologe eben die Zeugen einer bisher unbekannteren Kultur entdeckt; nie sind sie experimentierend, und dieser



Eduardo Paolozzi, Reliefs

Faktor bestärkt einen in der Vermutung, daß sich Paolozzi heute noch auf sich selbst besinnt, eine Art Schattenschießerei betreibt, um in erstklassiger Form in den Ring zu treten, wenn er daran gehen wird, den Kampf mit dem Genius aufzunehmen. Die Resultate dieses Trainings sind jedoch, wie es die Ausstellung des I.C.A. gezeigt, dermaßen, daß am Ausgang dieses Kampfes keine unnötigen Zweifel gehegt werden müssen.

Francis Bacon

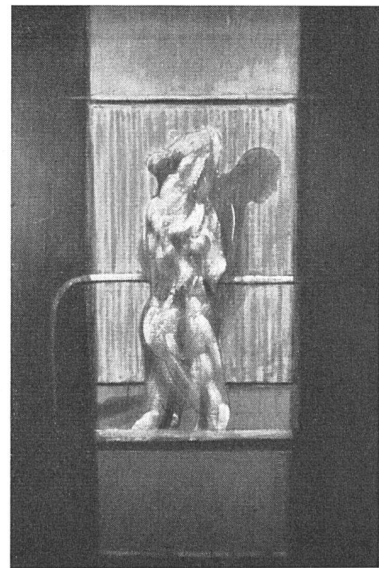
Jeder kunstbeflissene Englandreisende, der sich bei zuständigen Stellen, wie Museumsdirektoren, Lehrern an Kunst-

schulen oder Kritikern nach dem lebenden Künstler erkundigt, der über dem gesund-ansprechenden Provinzialismus der dortigen Malerei steht, jenem englischen Maler, der entweder ganz abgelehnt oder von einem Weltstadtpublikum rückhaltlos gepriesen werden könnte, wird angewiesen, sich die Bilder dieses Nachkömmlings des elisabethanischen Philosophen und Staatsmanns zu besehen.

Das ist leichter gesagt als getan. Der Zweiundvierzigjährige besitzt kein einziges seiner Werke, die Tate Gallery und das Fitzwilliam Museum in Cambridge je eines, und das Museum of Modern Art in New York ein weiteres. Die Hanover Gallery zeigte im Dezember ein halbes Dutzend seiner Bilder und mußte die Ausstellung, deren Publikumsandrang den der Dali-Ausstellung bei weitem übertraf, auf den Monat Januar ausdehnen.

Diese sechs Bilder stellten die merk- und zugleich fragwürdigste künstlerische Manifestation dar, die man in Europa seit langem sehen konnte. Sie enthielt vier Bilder gleichen Formats, etwas über zwei Meter im Quadrat, denen jegliche Bezeichnung und Titel fehlt, die ein und dasselbe Thema zum Vorwand haben, mit derselben Palette, derselben Technik gemalt sind. Alle stellen das Bildnis eines Papstes im Ornat dar, die Capula tragend, was eine Mischung des Porträts Innozenz' X. von Velasquez in der Doria-Pamphili Gallerie in Rom und des Porträts Julius II. von Raphael ergibt. Gemalt ist dies auf einem endlosen, schwarzen Grund, in der flüchtigen, übersensiblen Art des späteren Vuillard. Man ist versucht, die Lebensfrische und Aktualität

Francis Bacon. Hanover Gallery, London



Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Galerie Bettie Thommen Galerie Joos Hutter	Ikonen Marguerite Ammann W. Heuberger	4. April – 18. Mai 5. April – 5. Mai 29. März – 26. April
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Schulwarte Galerie Marbach	Die schönsten Radierungen von Rembrandt Fernand Léger Landwirtschaftliches Bildungswesen Bild und Buch im Leben des arbeitenden Menschen Francis Picabia – Christine Boumeester – Henri Goetz Stanley Brandon Kears	20. Januar – 20. April 10. April – 25. Mai 22. März – 26. April 16. April – Mai 26. März – 25. April 26. März – 18. April
Genève	Musée Rath Musée d'Art et d'Histoire Galerie Motte	Hans Ulrich Saas – Willy Suter – Peter Siebold XX ^e exposition de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs Suzanne Taurte	5 avril – 27 avril 15 mars – 27 avril 3 avril – 28 avril
Grenchen	Bildergilde	Jauslin – Schindler – Schwarz	12. April – 27. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	5 Maler und 3 Bildhauer	8. März – 17. April
Lausanne	Galerie de la Paix Galerie «La vieille Fontaine»	Alfred Cini Edouard Henriod Hans Fischer	22 mars – 18 avril 19 avril – 2 mai 22 mars – 24 avril
Otten	Neues Museum	Karl Moor	6. April – 27. April
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Fritz Zbinden – Heini Waser	9. März – 20. April
Sion	Musée de la Majorie	Albert Chavaz	5 avril – 4 mai
Solothurn	Museum	Hans Berger	19. April – 8. Juni
Thun	Thunerhof	Jan Schutter	20. April – 18. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Léolo Fiaux – Nanette Genoud – Jean Clerc	8. März – 20. April
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Pestalozzianum Städt. Kunstkammer «Zum Strauhof» Buchhandlung Bodmer Galerie 16 Orell Füssli Kunstsalon Wolfsberg	Ernst Ludwig Kirchner Pierre Bonnard – Edouard Vuillard Modegraphik aus fünf Jahrhunderten Von Dürer bis heute Der werkfreudige Lehrer Jugendbücher aus 19 Staaten Japanische Kinderzeichnungen Vreny Wollweber Karl Flury Alfred Manessier Stanley Brandon Kears Otto Abt Trudy Egender-Wintsch Adrien Holy – Knecht	29. März – 4. Mai 23. Februar – 27. April 19. April – 18. Mai 22. März – 30. April 29. März – Ende Mai 29. März – Ende Mai 29. März – Ende Mai 29. März – 19. April 26. März – 26. April 29. März – 18. April 8. April – 8. Mai 22. März – 19. April 26. April – 28. Mai 3. April – 3. Mai
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

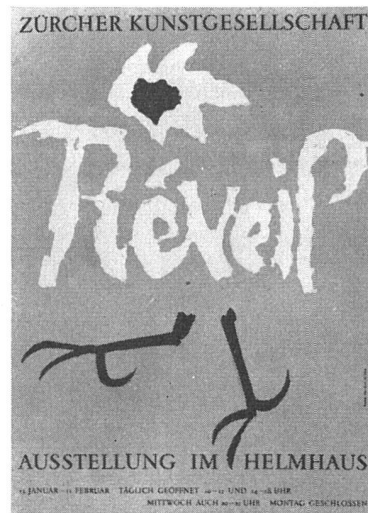
F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH



Drei prämierte Plakate. Entwerfer (von l. nach r.): W. Baum, Biel; Herbert Leupin SWB, Basel-Augst; Karl J. Wegmann, Zürich

tät dieser Kunstproduktion mit der Modepublikation der dreißiger Jahre in eine Linie zu stellen. Aber so leicht macht es einem Bacon denn auch wieder nicht.

Das Auge promeniert über die neuralgische Leere dieser diabolischen Altargemälde, darin, in luftleerem Raum, eine Monstrosität sitzt, klaffenden Mundes, mit einem Antlitz, das mittelst Sandes, Zinkweiß und Wollfasern zustande kam und deshalb fluoresziert wie ein bis zum Rande gefüllter Aschenbecher nach durchwachter Nacht. Dieses unser Auge spaziert ungehindert, höchstens aufgehalten von dem gleichmäßig verteilten und nirgends unterbrochenen Grauen; es kommt jedoch nicht davon los, und wenn es sich schließlich angewidert davon abwendet, dann nur deshalb, weil der Betrachter, vielleicht nur, um sich zu verteidigen, sich einredet, daß das Ganze doch ganz einfach sinnlos sei. Er greift zum Allheilmittel unserer Tage und weist das Phänomen Bacon und seinen künstlerischen Nihilismus in die Domäne der psychologischen Pathologie. Seit siebzehn Jahren malt Francis Bacon, mit dem Durchhaltewillen, den sein berühmter Vorfahre bei der Bewerbung um das Schatzkanzleramt bei Königin Elisabeth an den Tag gelegt hat, diese Art Bilder. Immer sind es korpulente, ältere Männer, durch die Türspalte beobachtet, unter der Dusche, unter Fettsucht leidende Jagdaufseher in einer sonnenlichtdurchzitterten Lenzlandschaft, betitelt «Görring and his dog», ein lichtdurchglühender Felsabhang in Monte Carlo, mit einem Motorradunfall fatalsten Charakters im Vordergrund. Es würde einem so leicht gemacht, dies mit dem Aha! des Freizeitpsychologen zu erle-

digen, hätten diese Bilder nicht das Zeug zum Meisterwerk oder kündigte der Maler nicht mit jedem Pinselstrich ein solches an, ohne sein Versprechen hernach zu halten.

Wie alle englische Malerei ist auch diese romantisch-traditionell; sie hat die Kälte und Substanzarmut eines Watts, die Haltlosigkeit Füßlis; ihre Schrecklichkeit ist nicht realistischer Natur wie die Goyas und muß daher naiv, verträumt, unerwachsen wirken. Nie streift sie das Blutbad unserer Kriege und Torturen. Sie spielt sich inmitten der vier Wände unordentlicher Atelierwohnungen, scheinbar luxuriöser Appartements in Monte Carlo und Nizza ab. Die Magie, mit der sie uns anzieht, ist so zu erklären, daß sie, ob wir es zugestehen wollen oder nicht, einen wesentlichen Bestandteil unseres Daseins ausmacht.

Deshalb läßt Bacon unserm Wahlvermögen, ihn zu ignorieren oder rückhaltlos zu preisen, so wenig Spielraum. Seine Vision, sein Sousrealismus, gehört zum Bestand unseres heutigen Wesens. Es bedarf einer späteren Generation, um dies als allgemeingültig zu erkennen. Geschieht dies wirklich, dann ist Bacons Œuvre zweifellos von der Aureole Kunst umgeben, was heutzutage manchem noch höchst fragwürdig erscheinen mag. *H. U. Gasser*

Kunstpreise und Stipendien

Die besten Plakate des Jahres 1951

Aus einer Fülle von über 300 eingesandten, im Jahre 1951 veröffentlich-

ten Plakaten sind einmal mehr von der aus Vertretern der interessierten Kreise (Lithographiebesitzer, Plakatsgesellschaft, Reklamefachleute, Graphiker) und der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst zusammengesetzten Jury die «24 besten Plakate» ausgewählt und ihren Schöpfern, Druckern und Auftraggebern Ehrenurkunden des Eidgenössischen Departements des Innern überreicht worden. Ausgezeichnet wurden folgende Graphiker: Ruodi Barth SWB, Basel; W. Baum, Biel; Alex Billeter, Neuchâtel; Blaise Bron, Luzern; Donald Brun SWB, Basel; Hans Falk SWB, Zürich; Adolf Flückiger, Bern; H. & L. Gantenbein, Zürich; Pierre Gauchat SWB, Zürich; Honegger-Lavater SWB, Zürich; Claude Humbert, Genf; Herbert Leupin SWB, Basel (3); Hans Looser, Zürich; Pierre Monnerat, Lausanne (2); J. Müller-Brockmann SWB, Zürich; Beni Olonetzki, Zürich; Celestino Piatti SWB, Riehen (2); Hans Thöni SWB, Bern; Karl J. Wegmann, Zürich.

Die im ganzen befriedigende diesjährige Ernte gibt zu keinen grundsätzlichen Bemerkungen Anlaß, die nicht schon bei früheren Prämiierungen an dieser Stelle geäußert wurden. Als erfreuliches Resultat darf notiert werden, daß diesmal die Verleihung sehr viel «demokratischer» als in den letzten Jahren ausgefallen ist. In die 24 Plakate teilen sich 20 Graphiker, nur einer (H. Leupin) ist mit drei, nur zwei (P. Monnerat, C. Piatti) sind mit je zwei Plakaten beteiligt. Ebenfalls erfreulich ist, daß zu den bewährten «Abonementen» auf die «Besten» einige neue Namen jüngerer Kräfte getreten sind. Werden sie sich bewähren, finden sie wieder Auftraggeber, oder aber war