

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 10: **Architecture et art à Genève**

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.

Europas sind Raumfolgen: Place Stanislas und Place de la Carrière in Nancy, die Achse vom äußeren Louvrehof bis zur Etoile in Paris, Markusplatz und Piazzetta in Venedig, der Petersplatz in Rom, und auch ein organisch gewachsener Straßenzug wie der von der Marktgasse bis zur Nydeck in Bern lebt wesentlich von der rhythmischen Gliederung durch Biegungen, Verengungen, Tore und Brunnen.

So führte in Zürich bis jetzt der Limmatquai durch eine Abfolge von Altstadträumen hindurch, belebt durch das Element des Wassers. Die Gliederung wurde vorbereitet durch die Bauten oberhalb der Bahnhofbrücke und verfestigte sich architektonisch im Gebäude des Elektrizitätswerks, das den Eintritt in die Altstadtzone bezeichnete. Die größte Konzentration und engste Raumfolge wurde spürbar zwischen Rathaus und Großmünster. Jenseits der Wasserkirche, auf die nur noch die Insel des Bauschänzli folgt, wird der Hindurchschreitende gegen die Weite des Sees entlassen. Zwischen diese weiten Intervalle fügt sich ein enges: die Gemüsebrücke. Mehr denn als Brücke wirkt sie als ein kleiner Altstadtplatz. Sie ist fast breiter als lang, und das Rathaus, die Hauptwache und das Haus Mauser deuten drei Platzwände an, zwischen denen sich die Ausblicke aufs Wasser öffnen. So greift hier der Wohnraum der Altstadt von einem Ufer aufs andere hinüber, ähnlich wie durch den Ponte Vecchio oder die Rialto-Brücke.

Je mehr Gebäude im Limmatraum fallen, umso weiter treiben die beiden Stadthälften auseinander, und der Fluß droht zu einer Rinne ohne räumliche Gestaltung zu werden wie in so vielen Flußstädten. Das Gefühl, mit dem Limmatquai einen Stadtraum zu durchqueren, fällt heute schon unterhalb der Gemüsebrücke weg, und nach einer Entfernung der Hauptwache blieben Rathaus und Helmhaus/Wasserkirche als einzelne Verkehrshindernisse stehen, die auf einem langen Quai einen Engpaß verursachen.

Darum sollte es die Aufgabe Zürichs sein, seinen Limmatraum wieder architektonisch zu gliedern. Nicht nur ist dafür die Hauptwache als Begleitung des Rathauses unentbehrlich; auch der Beginn des ersten Stadtraumes mit Schipfe und Lindenhof als gegenüberliegender Wand müßte wieder bezeichnet werden. Gegenwärtig rutscht sogar die Pfalz bereits aus der Altstadt hinaus und wird von dem großen Trichter der Bahnhofgegend angesogen. Auch für das Elektrizitäts-

werk sollte deshalb wieder ein Ersatz geschaffen werden. Nach dem Abbruch der Fleischhalle wird sich ferner zeigen, ob nicht sogar die Hauptwache wieder eine Verstärkung durch einen niederen Baukörper flußabwärts verlangt.

Heinz Keller

Ausstellungen

Chronique genevoise

Cette chronique débutera tristement, puisqu'elle doit rendre un hommage funèbre à un des meilleurs artistes romands de sa génération, Georges Dessoulavy. Bien qu'il n'eût que cinquante-quatre ans, il fut emporté par une crise cardiaque en sortant de l'exposition Bourdelle à Yverdon. Il avait passé une bonne partie de sa vie à La Chaux-de-Fonds, où il avait travaillé sous la direction de Charles L'Eplattenier, et il avait suivi pendant plusieurs années les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Genève; et dans cette ville, où il venait souvent, il comptait de nombreux amis et admirateurs.

Georges Dessoulavy avait une nature réfléchie, et il fortifia ses beaux dons par l'étude et la méditation. On lui doit des peintures à l'huile, surtout des figures et des intérieurs, d'un coloris soutenu et d'une grande richesse de matière. Sur les murs des gares de Neuchâtel et de La Chaux-de-Fonds, et sur ceux de la caserne de Payerne, il exécuta des peintures murales qui révélèrent sa parfaite compréhension des lois de la décoration. Ses lithographies, d'un métier très savoureux, ne sont pas la part la moins importante de son œuvre. Il est navrant de penser que cet artiste, qui aurait pu avoir encore devant lui de nombreuses années de travail, ait été enlevé ainsi, au moment où il était en pleine création. Autant comme homme que comme peintre, il sera unanimement regretté.

L'exposition d'art populaire yougoslave, qui a eu lieu au Musée Rath, a grande chance d'être la plus réussie de toutes les manifestations de ce genre. Non seulement elle était extrêmement riche en spécimens de l'art rustique des diverses régions qui composent ce pays, mais en outre ceux-ci étaient présentés de façon à la fois intelligente et pleine de goût. Si l'art rustique de chacune de ces régions a ses caractères propres, on discerne quand même leur air de famille. Toutes les in-

fluences que l'art rustique yougoslave a subies, soit qu'elles lui soient venues de pays voisins, soit qu'elles lui aient été imposées par les Ottomans, qui ont longtemps occupé le pays, il les a parfaitement assimilées. Donner un aperçu, même sommaire, de cette exposition, serait impossible, tant elle a de variété. On peut du moins souhaiter que, le jour où la Suisse présenterait à l'étranger une exposition de son art rustique – et elle aurait elle aussi de quoi en faire une –, ses organisateurs s'efforcent de réussir, sinon mieux, du moins aussi bien que ceux de l'exposition yougoslave.

J'ai déjà eu à signaler la remarquable activité de Gérald Cramer. Bien qu'il ne dispose que de locaux réduits, il multiplie les expositions d'estampes, de dessins, de livres illustrés, de petites sculptures; et ces expositions sont toujours intéressantes. La dernière présentait au public un petit nombre de lithographies de Maurice Utrillo, et un fort beau choix d'estampes (eaux-fortes, pointes sèches, vernis mou) de Suzanne Valadon. Disons tout de suite que les lithos d'Utrillo valent surtout parce qu'elles portent sa signature. L'artiste ne paraît pas avoir été curieux de la technique de la lithographie, et s'est borné à exécuter des croquis assez quelconques. En revanche, les estampes de Suzanne Valadon sont un juste hommage rendu à une artiste dont on peut assurer qu'elle n'a pas encore obtenu, dans le grand public, la réputation qu'elle mérite. Peut-être parce que son art âpre et intransigeant ne fait aucun effort pour séduire. Suzanne Valadon n'était ni de ces artistes femmes qui sont gâtées par leur faiblesse pour le joli, comme Marie Laurencin, ni de celles qui, par réaction, s'efforcent d'être plus mâles que les hommes. C'est naturellement que son dessin est vigoureux; c'est naturellement qu'elle serre la forme de près, ne craint pas de nous retracer ses corps de fillettes mal nourries et ses nus aux chairs fatiguées. Comme on comprend que Degas ait apprécié et encouragé un talent aussi sincère et aussi spontanément original!

François Fosca

Zürich

Die Sammlung H. E. Mayenfisch
Kunsthhaus, 30. August bis
12. Oktober

Da der Zürcher Kunstfreund und Sammler Dr. H. E. Mayenfisch dies

Jahr ein Siebziger wurde, ehrt ihn das Kunsthaus durch die erste zusammenhängende Ausstellung einer Auswahl von Gemälden und Skulpturen aus seiner etwa 400 Werke schweizerischer Künstler unserer Zeit umfassenden Sammlung. Diese Veranstaltung wäre schon bedeutungsvoll genug, wenn es sich um eine reine Privatsammlung handelte, die nach dieser Darbietung ihrer Hauptwerke wieder aus dem öffentlichen Interessenkreis verschwinden würde. Nun hat aber Dr. Mayenfisch in großzügiger und weitblickender Weise schon 1929 seine damalige Sammlung und ihren ganzen zu erwartenden Zuwachs für das Zürcher Kunsthaus bestimmt, wobei er sich lediglich das Benützungrecht auf Lebenszeit vorbehielt. Alljährlich registrierte der Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft eine stattliche Zahl von Werken, die der ungenannte, für das Kunsthaus sammelnde Kunstfreund neu angemeldet hatte. Viele, vor allem großformatige Bilder waren bereits im Kunsthaus eingelagert, und bei mancher Gelegenheit konnte für die Bereicherung von Ausstellungen, vor allem, wenn es sich um die Sichtbarmachung eigener Sammlungsbestände handelte, aus diesem Vorrat geschöpft werden. Mag auch der Name des so verständnisvoll und initiativ auf eine Mehrung des öffentlichen Kunstgutes bedachten Sammlers im Lauf der Jahre vielen bekannt geworden sein, so bot doch erst diese reiche und gewichtige Ausstellung Gelegenheit, ihm öffentlich für sein verdienstvolles Wirken zu Gunsten des Kunsthauses und der Künstler zu danken und die Bedeutung seiner Sammlung als Ganzes eindrucksvoll hervortreten zu lassen. Ganz besonders verdienstvoll war die Entschlossenheit, mit welcher Dr. Mayenfisch seine sich bereits über mehrere Jahrzehnte erstreckende Sammlertätigkeit auf das Schaffen der zeitgenössischen Schweizer Künstler konzentrierte. In freundschaftlichem Kontakt mit vielen von ihnen und auf Grund einer weitreichenden Kenntnis des schweizerischen Kunstlebens unserer Zeit ist diese von lebendiger Anteilnahme am gesamtschweizerischen Schaffen zeugende Sammlung entstanden. Sie will durchaus nicht nur Museumswerke umfassen, und das Kunsthaus wird dereinst freie Hand im Sieben und Sichten des auf Grund persönlicher Kunstliebe und Sammlerfreude zusammengebrachten Kunstgutes haben. Neben meisterlichen, repräsentativen Werken unserer besten einheimischen Künstler-Zeitgenossen

findet man in der Ausstellung dokumentarisch und auch rein künstlerisch wertvolle Frühwerke zahlreicher Maler. Chronologisch nicht weiter zurückgreifend als bis zu Giovanni Giacometti, Edouard Vallet und dem frühen Amiet, wählte der Sammler Kostbarkeiten und charakteristische Werke von Walser, Buchmann, Meyer-Amden, E. G. Rüegg, Sturzenegger, Haller, um einige Verstorbene zu nennen, und sicherte sich vollwertige Kollektionen von Morgenthaler, Pellegrini, Barth, Berger, Auberjonois, Gimmi, Pauli, Bodmer, Gubler und Werkgruppen noch vieler, zum Teil auch jüngerer Maler und unserer besten Bildhauer.

E. Br.

Hans Fischli – Hans Aeschbacher

Helmhaus, 24. August bis
28. September

Als Veranstaltung der Zürcher Kunstgesellschaft sind in deren temporären Filialräumen im Helmhaus in einer Doppel-Kollektivausstellung Arbeiten von Hans Fischli und Hans Aeschbacher zu sehen. Sehr sorgfältig ausgewählt, sehr würdig angeordnet, geht ein sehr intensiver und reiner Eindruck von ihnen aus. Bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Struktur entsteht ein optischer Zusammenklang, der vielleicht in der verwandten Art begründet liegt, mit der beide Künstler dem Material gegenüberstehen. Die Weite der zwar etwas steifen Ausstellungsräume des Helmhauses – es wäre zu wünschen, daß die raumzerschneidenden Beleuchtungskörper im an sich schon etwas niederen Obergeschoß durch eine günstigere Beleuchtungsanlage ersetzt würden – ergibt besonders für die Skulpturen starke Ausstrahlungsmöglichkeit.

Aeschbacher, 1906 geboren, hat 1936 in plötzlichem Entschluß mit plastischen Arbeiten begonnen. Die Reihe der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten beginnt mit einem Knabentorso von 1937 und führt bis zum Jahr 1952. Die Werke des Beginns zeigen schon die Richtung des Weges, auf dem Aeschbachers Entwicklung verläuft: Strenge und Einfachheit der Form. Auf den reinen Formausdruck, nicht auf irgendwelche Psychologie, ist Aeschbachers schöpferische Arbeit gerichtet. In einer Reihe von Köpfen, die bei aller Formvereinfachung voll lebendiger Porträtkraft sind, erkennt man einen mit sich selbst unnachsichtigen Plastiker, der nach endgültigen Lösungen strebt. Es tauchen Erinnerungen an spätrömische Porträtköpfe

auf, mit deren Unerbittlichkeit sich Aeschbachers Arbeit berührt. Aber nicht mit deren Hoffnungslosigkeit. Denn schon in den Köpfen aus dem Beginn der vierziger Jahre lebt der Trieb nach weiterer Vereinfachung, zum Essentiellen, der bei Aeschbacher zu einer besonderen Art des Abstrakten und zugleich zu starker plastischer Bereicherung führt. Zwei Umstände ermöglichen Aeschbacher die schöne Entfaltung: der Trieb, zu Kernformen zu gelangen, und eine leidenschaftliche Beziehung zum Material. So verwandelt Aeschbacher die Naturgebilde Mensch und Menschenkopf. Es entstehen Gestalten, bei denen das Naturgebilde nur noch abnubar im Inneren des plastischen Gebildes schlummert, wobei eine merkwürdige und stark vergeistigte Synthese von Abstrakt und Real entsteht. Daß Aeschbacher bei dieser Formgestaltung sich mit künstlerischen Ideen von Brancusi berührt, sei durchaus als Positivum erwähnt, weil die Berührung zu einer echten, eigenen Sprache führt. Überzeugende Kraft geht von der Material-Leidenschaft aus, mit der Aeschbacher unmittelbare Inspiration von Marmor, Diabas, Lava erhält. Intensive Formspannung und schöne Lebendigkeit der plastischen Oberfläche bereichern die vereinfachte Kernform.

Fischli, von dem man übrigens wie auch von Aeschbacher vor wenigen Jahren eine kleine Kollektion in der zur Zeit geschlossenen (hoffentlich bald wieder geöffneten) Galerie 16 in Zürich gesehen hat, ist, wie man weiß, primär Architekt. Aber sein malerisches Werk ist kein entspannendes Hobby. Seit 1928, als Fischli (1909 geboren) am Dessauer Bauhaus mit Klee und Kandinsky und nach seiner Rückkehr nach Zürich mit Otto Meyer-Amden in Berührung kam, hat er sich mit ununterbrochener Intensität als Maler mit bildkünstlerischen Problemen beschäftigt. Klee und Kandinsky hatten ihm den Schleier von den Augen gerissen, Meyer-Amden ihn gelehrt, was künstlerische Zucht und Zu-Ende-Denken künstlerischer Probleme bedeutet. Es ist aufschlußreich, in der Ausstellung Arbeiten aus dieser Anfangszeit zu sehen, die einerseits die unmittelbare Nähe Klees, andererseits damals schon die außerordentlich sensible Handführung Fischlis erkennen lassen. Daß die Ausstellung dann die zarten, aber sehr bestimmten Arbeiten, meist Zeichnungen aus dem Beginn der dreißiger Jahre, zeigt, in denen Fischli Zellengebilde, andere mikrokosmische, vom Botanischen inspi-

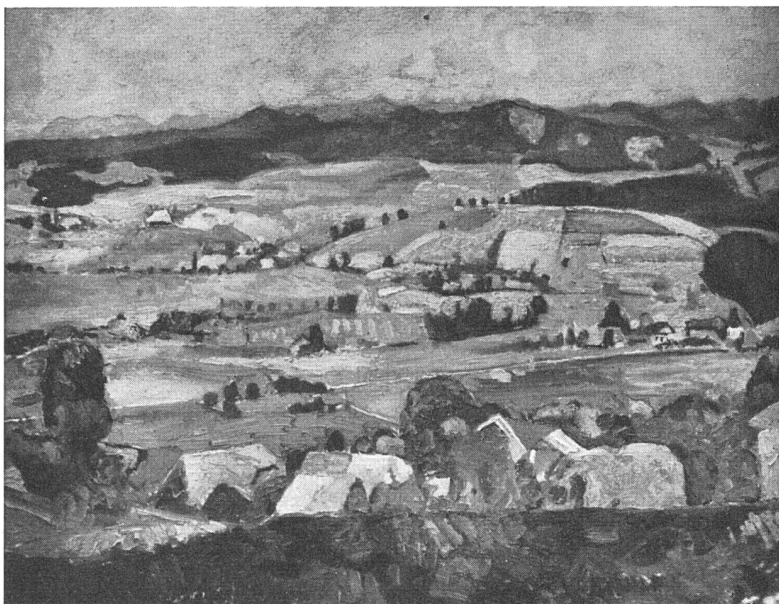
rierte Gebilde und auch symbolerfüllte aufgezeichnet hat, ist besonders interessant. Man erkennt in ihnen Sicherheit des Striches, Klarheit der Formgebung, wahre Intimität und Fernsein von sensationeller Vortäuschung. Von hier aus ist Fischlis spätere Entwicklung zu verstehen und zu schätzen. Sie führt ihn über verschiedene Stadien, in denen sich die botanischen Gebilde mehr und mehr in kosmische Formen verwandeln, zu freier Farbgestaltung, bei der es in höchstem Maß auf Spannungsverhältnisse im Farbigen selbst wie auch in der Farbform ankommt. Die Phantasie beginnt nun nicht nur mit Bezug auf die Farbe allein zu spielen, sondern auch mit Bezug auf das Material der Farbe, das alchimistisch durch Sandzusatz und andere Kombinationen erweitert wird. Und vom Farbmateriale seinerseits aus entsteht wieder neue Inspiration. Wir haben früher schon einmal darauf hingewiesen, daß sich hier ein gefährlicher Weg öffnet. Aber Fischli wächst über das Spielerische weit hinaus. Es glücken ihm freie Gestaltungen von überzeugender, echter künstlerischer Lebendigkeit, lebendig im mikrokosmischen Detail, das dem Auge seltene Genüsse bietet, nicht weniger lebendig in der gesamt-kompositionellen Struktur. *H.C.*

Alois Carigiet

Kunstsalon Wolfsberg, 30. August bis 27. September

Die gezeigte Auslese von ungefähr einem halben Hundert Malereien, Zeichnungen und Lithographien betraf vor allem das jüngere und jüngste Schaffen Carigiets. Es scheint für diesen Künstler von vornherein in der lichten, fröhlichen Art seiner Werke begründet, daß seine Produktion auch zahlenmäßig eine gewisse Dichte nicht unterschreiten darf: wer die unbeschwertere Hand Carigiets besitzt, hat diese Gabe eigentlich immer neu zu beweisen.

Die Mittel einer so beschwingten, auf das Reizvolle ausgerichteten Kunst sind bei Carigiet die hellen Farben, in den Malereien dieses Jahres besonders ein gelbes Rot, die Einbeziehung des weißen Grundes in die endgültige Bildwirkung und eine daraus sich ergebende lockere Pinselschrift: zwei technisch-handwerkliche Möglichkeiten übrigens, die den Maler zur Sparsamkeit zwingen und ihm Bildraum und inneres Licht eigentlich als Geschenke zufallen lassen. Vor allem die Arbeiten der Kollektion im Wolfs-



Cuno Amiet, Emmentaler Landschaft

Photo: Hesse SWB, Bern

berg, deren Entstehung etwas weiter zurücklag, unterstützten eine solche Tiefenwirkung durch einen freien Horizont, durch ein Fenster, aus dem das Bild als ganzes gemalt wurde oder das im Hintergrund das Bild nur bedingt beschloß. Vögel in der Landschaft, ein Pferdegespann, die damals die Regel waren, sind neuen Themen gewichen, die bis zu einem gewissen Grade auch eine Veränderung des gemalten Raumes mit sich brachten. Zirkusfiguren. Frauen und Blumensträuße verlangen als Umgebung eher einen Innenraum, und darum ist es verständlich, wenn die neuesten, zugleich ausgedehntesten Malereien dieser Schau in der Tiefe deutlicher als früher, möglicherweise weniger gegenständlich geschlossen waren. *age.*

Cuno Amiet

Galerie Neupert, 3. bis 30. September

Wenn der unermüdlich schaffensfreudige Altmeister der schweizerischen Maler in der Lage ist, seine anhänglichen Freunde und Verehrer mit neuen und neuesten Bildern zu überraschen, so darf er sich wohl auch erlauben, der Ausstellung eine Auslese älterer Werke und Studien beizufügen, um ihr durch das Retrospektive einen noch volleren, reicheren Klang zu geben. Da ist ein Münchner Aquarell von 1887, das mit der hellen Weiträumigkeit des Straßenmotivs schon Wesentliches von Amiets Landschaften mit ihrer raumklaren Tiefendimension andeutet.

Dann folgen Studien nach Trachtenfrauen aus der Jahrhundertwende, durchaus zeichnerisch charakterisierend und farblich zurückhaltend. Kraftvoll konturiert ist ein Gartenbild von 1912 mit scharfblauen Schatten, farbanduftig eine Pariser Brücke von 1933 mit rötlichem Baumschleier und zartblauer Architektursilhouette. Unter den vollklingenden Bildern der vierziger Jahre ragen eine ruhevoll-weiträumige Sommerlandschaft mit feiner, staffagehafter Andeutung der Heuernte (1940), ein frühlingfroher zartgrüner Landschaftsausblick im Hochformat (1943), ein herbstlicher Zürichsee des gleichen Jahres, ein saftvoll gemaltes Winterbild (1946) und zwei weitere Schneelandschaften des folgenden Jahres hervor, ebenso der große verschneite Garten von 1947, ein romantisches, aber auf das feinste nuanciertes Bild.

Die Bilder der letzten Jahre lassen verschiedene Akzentuierungen von Amiets früherem Schaffen anklingen. So kontrastiert ein pointillistisch aufgelockertes Baumgarten (1950) mit einem auf ruhige Farbfächen konzentrierten Herbstgarten von 1951. Sehr schön gemalt ist ein Strauß von Anemonen, den die lichte Raumweite des Ateliers umflutet (1951); bei dem breit gemalten Atelier-Ausblick von 1952 scheint der Maler geradezu überwältigt zu sein von der drängenden Fülle der in den Raum hereinleuchtenden Gartenwelt. Von erstaunlicher Kraft der Anschauung und formalen Konzentration ist ein Winterbild von 1952; mit beschaulicher Ruhe wird zweimal ein

Pferdeschlitten in der Schnee-Einsamkeit dargestellt. Cuno Amiet hat nicht nur das meisterhafte Können, sondern auch die malerische Erlebnis-kraft bis heute bewahrt. *E.Br.*

Winterthur

Kinder malen und zeichnen

Gewerbemuseum, 6. September bis 6. Oktober

Dieser vom bekannten deutschen Kunsterzieher Hans-Friedrich Geist aufgebauten Kollektion von Kinderzeichnungen, die im vergangenen Mai bereits in St. Gallen zu sehen war und im Juli-Heft des «Werks» ausführlich gewürdigt wurde, wünschte man nach Winterthur noch eine Reihe weiterer Ausstellungs-Gelegenheiten. Zwar mag es sein, daß eine Erneuerung des Zeichenunterrichts im Nachkriegs-deutschland brennender ist als in der Schweiz; bedenkt man aber, wie viel mit einer richtigen Kunsterziehung bei den Kindern gewonnen oder verspielt werden kann – im engern bloß für das spätere Verhältnis zu künstlerischen Dingen, im weiteren für die Lebentüchtigkeit des einzelnen überhaupt, so wird man die klare Logik des Geistschen Programmes und dessen Resultate, die den Hauptteil der vierhundert gezeigten Blätter ausmachten, in ihrer großen Bedeutung auch für die Schweiz erkennen.

Verständlicherweise ist die Wirkung der Lehrmethode nicht in allen Arbeiten gleich und direkt zu spüren. So hat zum Beispiel der Lehrer an den Kritzeleien und ersten gegenständlichen Zeichenversuchen von Kleinkindern nur indirekten Anteil, indem er diese nicht hemmt, sondern einfach machen läßt, ähnlich im Fall der gezeigten Reihe von Buntstiftzeichnungen, in denen sich Mädchen einer ersten Schulklasse auf köstlichste Weise mit dem Thema «Tanzen im Kreis» auseinandersetzen und sich in ihrer kindlichen Art mit dem Raum beschäftigen (um die Tiefe zu erhalten, klappten die meisten der kleinen Zeichnerinnen die Tanzenden im Vordergrund nach unten, so daß sie im Blatt auf den Kopf zu stehen kamen). Hier hielt der Lehrer die Farbigeit im Zügel, indem er nur rote und blaue Stifte ausgab.

Daß die Beeinflussung durch den Lehrer und durch seine denkerischen Fähigkeiten mit zunehmendem Alter der kleinen Schüler wachsen muß, gehört zweifellos zu den wesentlichen Er-

kenntnissen Geists. Darum fordert er erst vom dritten oder vierten Schuljahr an einen eigentlichen Fachunterricht «Zeichnen», der aber in die kindliche Phantasiewelt nicht brutal eingreift, sondern dem «Wunsch nach er-scheinungsmäßiger Entsprechung der bildnerischen Form» durch ein mehr und mehr sachliches Studium entgegenkommt. Aus den dafür gezeigten Beispielen (einige vollständige Querschnitte durch die Leistung einer Klasse) seien besonders die Aquarelle einer Knabenklasse des sechsten Schuljahres hervorgehoben, die das Thema «Schweineschlachten» nach einem gemeinsamen Besuch einer Schlächtereier behandeln.

In den Jahren, die ungefähr dem Alter unserer Sekundarschüler entsprechen, soll dem Bedürfnis des Kindes nach unmittelbarer Anschauung durch exaktes Naturstudium entsprochen werden. Für das Geistsche Vorgehen, das sich in den folgenden Stufen (die sich zum Teil überschneiden) einer «expressiv-ganzheitlichen Gestaltung» und des «Studiums der Formelemente» mit schönsten Beispielen ausweisen konnte, trifft es eigenartigerweise zu, daß gerade im Bereich des genauen Naturstudiums überzeugende Blätter fehlten. Diese Feststellung schmälert das Verdienst von Geists Pionierarbeit keineswegs, ist aber vielleicht tiefergreifend, als sie im ersten Augenblick erscheint. Ich behaupte nichts Neues, wenn ich eine heute grassierende Furcht vor dem Gegenständlichen, geistiger: vor der Selbstverständlichkeit der sichtbaren Dinge, feststelle und deshalb meine, die Kunsterziehung müßte auch dieses (möglicherweise komplexeste) moderne Problem in Rechnung stellen und hätte also schon den Kindern zum nahen Erlebnis des visuell Faßbaren zu verhelfen. Natürlich dürfte damit niemals das Studium der Formelemente geopfert werden, sondern in Verbindung mit ihm sollte der sichtbare Reichtum der Gegenstände freigelegt, erlebbar und darstellbar gemacht werden.

Albert Gerster

Schaffhausen

Moderne Schweizer Kunst im Jura

Museum zu Allerheiligen,
13. Juli bis 24. August

Das Ausstellungsthema, das die sechs Maler Ernst Baumann, Ernest Bolens, Ernst Coghuf, Georges Dessouslavy,

Jacques Düblin und Albert Schnyder vereinigte, war vielleicht mehr als ein bloß geographisches. Wohl verteilen sich die Ateliers der sechs Künstler zwischen Basel (Ernst Baumann) und La Chaux-de-Fonds (Georges Dessouslavy, der das Ende dieser Ausstellung leider nicht mehr erlebte), und die hier entstandenen Werke beschäftigen sich gemeinsam mit den Menschen, den Tieren und der Landschaft des Jura. Wesentlicher als diese äußerliche Abgrenzung des künstlerischen Einzugsgebietes erscheint uns eine innere, geistigere, die der rein geographischen zwar weitgehend entspricht, ja die indirekt aus dieser sich ableitet. Mit einem vielleicht verbrauchten Wort ließe sich erneut behaupten, daß Geburts- und Wohnort künstlerisches Schicksal seien.

Es ist sicher überraschend, wie Dessouslavy und Schnyder, die beide im Jura geboren wurden, sich in einer gemeinsamen Tendenz (Dessouslavy erst in den letzten Jahren) zum präzise konstruktiv gebauten Bild zusammenfinden und besonders im Hinblick auf die jüngere Jura-Generation (Loewer etwa oder Froidevaux, die leider in Schaffhausen fehlten) als Kern dieser nicht-naturalistischen Gruppe erscheinen. In der gezeigten Kollektion war sogar ein eigentliches Zentrum dieser Bestrebung zu finden: ein Bild Schnyders, das in einer an Villon erinnernden Art ein einsames Juradörfchen darstellte, das Hingelagerte der grünen Juraweiden und ihr unvermitteltes Abbrechen fast vollständig in ein kristallines Farb- und Liniengefüge verlegte. Mehr als in andern Bildern dieses Malers war darin ein schönes Gleichgewicht zwischen den Bildteilen als Abstraktion und als gegenständliche Elemente zu finden. Vor allem die Selbstverständlichkeit, wie die aufgegriffenen Gegenstände in dieser Landschaft ihre kristalline Verdichtung hergaben, schien auch bei keinem der Mitaussteller mehr zu entdecken.

Eine Reihe schöner früherer Bilder Dessouslavys brachten den Beschauer zu jenem Punkt, wo das Elegante, Schwerelose dieser Malerei zugunsten einer konstruktiven, klaren Art der Flächenteilung aufgegeben wurde. Offenbar war es der Auftrag, im Bahnhof von La Chaux-de-Fonds Fresken zu entwerfen, und die damit verbundene neue künstlerische Aufgabe, die den Künstler bewogen, für die Fläche tragfähigere Mittel zu suchen. Und es ist durchaus zu verstehen, wenn unter diesem strengen Malstil da und dort in

den ausgestellten Fresko-Entwürfen und gleichzeitigen Bildern geschmeidige Formen der vorangehenden Malart durchschienen. Am gültigsten trafen sich diese beiden Ausdrucksmöglichkeiten Dessouslavys in einer Lithographie, eine ruhende Bäuerin darstellend. Coghuf stand in der Schaffhauser Schau den beiden, Schnyder und Dessouslavy, am nächsten. Zahlenmäßig vertraten ihn ungefähr gleich viel Bilder, die fast ausnahmslos der Basler Sammlung Spreng entnommen waren. Das Herbe, Kristalline lag hier nicht an der Oberfläche, sondern war den spontaner, fließender hingewetzten Farben wie der wirklichen Juralandschaft gewissermaßen unterlegt. Die ausgedehnteste der gezeigten Landschaften, der Blick in ein Juratal, dürfte sich im Gleichgewicht der freimalerischen Flecken und ihrer gegenständlichen Bedeutung hart neben Schnyders Dorf-Bild stellen.

Mit weniger Werken gliederten sich die übrigen drei um das behauptete Zentrum: merkwürdigerweise verlor sich für diese Gestalter des flacheren Basler Juras (also mit der Entfernung vom gebirgigsten Teil) eine vorher vorhandene Heftigkeit und Präzision der Malerei. Ernst Baumann dünkete uns der eigenwilligste, dessen zurückhaltende Farbgebung den Eindruck eines Regentages vermittelte. Was in seinen Bildern noch nicht in rein flächige Rhythmen verwandelt und noch als festes, inneres Bildgerüst zu erkennen war, verlor sich in den wenigen Arbeiten von Ernest Bolens in einem weichen, sauberen Naturalismus noch um einen Grad mehr und in der Reihe von Düb-lins Aquarellen ganz. age.

St. Gallen

Hans Fehr – Peter Trüdinger

Kunstmuseum, 23. August bis 21. September

Die Ausstellung von Aquarellen Hans Fehrs und einer fast hundert Nummern umfassenden Kollektion Peter Trüdingers könnte mancherlei Betrachtungen rufen, wenn die Kürze nicht geboten wäre. Prof. Dr. Hans Fehr hat sich neben dem wissenschaftlichen Gebäude seiner Rechtsgeschichte eine davon unberührte Seelenecke bewahrt, die sich in seinen phantasievollen Aquarellen mutig äußert. Seine Verbundenheit mit Nolde wird da und dort thematisch und formal sichtbar und zeigt, wie sehr er sich ihm nicht nur menschlich

näherte, sondern ihm auch künstlerisch artverwandt ist; denn auch Nolde hat früher allerlei Ausgeburten seiner Phantasie gehuldigt. Bisweilen steigen auch Assoziationen an Klee auf («Beriechung», «Der Vater führt die Braut entgegen»), die vor allem durch die geistreiche Linienführung hervorgerufen werden. Die Zeichnung ist ebenso treffsicher wie die Farbe. Man denkt vor diesen Blättern kaum mehr an einen Dilettanten; denn die Absonderlichkeiten dieser traumhaften Welt bleiben nicht in der Idee stecken, sondern verdichten sich zu einer künstlerischen Form, der ein intuitives Gefühl für das Material beisteht.

Der noch nicht dreißigjährige Peter Trüdinger, so eigenwillig er auch erscheint, kann in ein Koordinatennetz eingespannt werden, das von den Illustrationen Rackhams («Kupferhändler», «Ramadan» I und II), dem Licht-hunger Van Goghs («Getreidefelder»), den dekorativen Elementen Gauguins («Der Träumer») bis zu Klimt («Letzte Farben») reicht, wobei untergründig und alle diese Tendenzen mit seiner eigenen Ausdrucksform verbindend, noch der Japonismus mitläuft. Ein starkes malerisches Temperament, ein verfeinerter Geschmack und ein nuanciertes Farbempfinden sind die Gegebenheiten, mit denen Trüdinger seine tropischen Gärten und die wild wuchernden südlichen Landschaften bewältigt. Wir stehen einem unserer wirklich begabten jungen Maler gegenüber, der die Welt zu verzaubern weiß und dem man gerne in seine Zaubergärten folgt, noch etwas ungewiß, wohin er uns führen wird. Man darf sich ihm aber anvertrauen, denn er scheint seinen Weg immer mit einem wachen künstlerischen Bewußtsein zu überprüfen. Das beweist der Einschnitt zwischen den Bildern von Joppolo und Marakesch einerseits und jenen von San Giovanni, in denen die dekorative Fläche meist farbig so reich durchsetzt wird, daß über ihr wieder das Unmittelbare des farbigen Erlebnisses zurückgewonnen wird. kn.

Ascona

Margherita Obwald-Toppi

Casa San Cristoforo, 15. August bis 15. Oktober

In ihrer Casa San Cristoforo inmitten von Ascona vereint Margherita Obwald-Toppi mehr als dreißig Land-



Margherita Obwald-Toppi, Hirtin

schaften, figürliche Kompositionen und Stilleben zu einer eindrucksvollen Schau. Wer in den Zimmern und Loggien der beiden Stockwerke diesen neuen Dokumentationen künstlerischer Eigenkraft gegenübersteht, den beeindruckt zuerst ein scheinbar einheitliches Zusammenklingen der Farben. So verhalten anfänglich die Farbigkeit scheint, so zart differenzieren sich die Tonwerke, an deren Nuancierung Margherita Obwald-Toppi ein besonderes Gefühl für die Einheit von Motiv und farbigem Ausdruck offenbart. Innerhalb des scheinbar gleichen Samtbrauns bei den Mädchenbildnissen oder des Okers der Hintergründe ihrer Stilleben klingen freudig lebhaft Farben an, so aus den paar Blumen in den Mädchenhänden der «Spessa». Keines dieser Mädchen läßt über sein südländisches Herkommen im Zweifel. Dabei äußert sich die Verinnerlichung eher in Scheu und Herbe als in Süße und Verückung. – Dieses Verhalten ist auch an den Landschaften zu schätzen. Margherita Obwald-Toppi sieht die Stimmungskraft ihrer tessinischen Landschaft weder im Weiträumigen noch aus der Winkelperspektive. Sie liebt es, ihre Staffelei gerade soweit vom besonnten Gemäuer hinter einer Baumgruppe zu stellen, daß man auf ihm noch das Spiel von Sonne und Schatten gewahrt und neben einem Tupfen Sonnenblumengelb und hinter einer blauen Tür oder unter dem Ziegelrot eines Dachstreifens das Geräusch der Heimeligkeit zu vernehmen wähnt. – Dieselbe Kultur malerischer Nuancierung äußert sich an den Stilleben, wo die Souveränität künstlerischer Eigenart und südländische Lust am Schwelgen in intensiv leuchtenden Farben sich mit Verhaltenheit verbinden. Hs. K.

Französische Kunst-chronik

Zur französischen Kirchenkunst

In den letzten Jahren sind in Frankreich zahlreiche Kirchen neu gebaut oder neu ausgestattet worden. Unter ihnen wurden die Kirchenneubauten von Assy und von Vence schnell international bekannt, die ihren Ruf vor allem der Mitarbeit berühmter französischer Künstler, wie Rouault, Matisse, Bonnard, Léger, Braque, Lurçat, Lipchitz, verdanken. Daneben sind eine Reihe weiterer Kirchenneubauten zu erwähnen, die in ihrer modernen Haltung oft stärker als Assy und Vence den kultischen Forderungen entsprechen. Sehr erfreulich ist vor allem das Wiederaufblühen der Glasmalerei, das den kubistischen und abstrakten Formproblemen der modernen Kunst besonders zu entsprechen scheint. Manesier in Les Brezeux (Jura), Léger in Audincourt bei Belfort und neuerdings Bertholle in Cherbourg und in Gex haben Bedeutendes geleistet. Solche Glasmalerkunst darf sich wieder ohne Scheu neben die Meisterwerke des Mittelalters stellen. Auch die Projekte von Idoux und Lenormand für die Fenster in Kristallglas für die Kirche von Baccarat sind äußerst verheißungsvoll. Besondere Beachtung verdient die von dem Architekten Pierre Pinsard erbaute kleine Kirche bei Gex (nahe der Schweizer Grenze bei Genf), Notre Dame de la Route blanche, da sie mit äußerst geringen Mitteln und fast ausschließlich mit den an Ort und Stelle vorhandenen Materialien von dem ländlichen Kleinhandwerk verwirklicht worden ist. Sehr glücklich fügt sich in diese ländlich regionale Gebundenheit die Glasmalerei von Jean Bertholle. Die intensiv glühenden Farbkontraste der Rosette über dem Altar, in der die Glasplatten nicht durch Bleiruten, sondern durch eine kräftige, strukturell ausgenützte Zementarmatur zusammengehalten werden, bewirkt eine sakrale Stimmung, wie sie nur von einem verinnerlichten Kunstschaffen erzeugt werden kann. Diese immer deutlicher sich abzeichnende Erneuerung der französischen Kirchenkunst war nur möglich durch eine allgemein erstrebte Entwicklung der modernen Kunst, die, von ihrer Isoliertheit bedrückt, den Weg zurück zum Handwerklichen und zur menschlichen Gemeinschaft sucht. Noch ist alles im Werden und ersten Beginnen, und es ist noch kaum abzuschätzen, welches das spezielle Verdienst der künstlerischen Persönlichkeit des Ein-



Notre Dame de la Route blanche bei Gex.
Architekt: Pierre Pinsard

zelen ist. Mit journalistischer Bequemlichkeit wird z. B. geschrieben, Lurçat habe die Teppichkunst, Picasso die Keramik neu erweckt. Sicherlich ist das Verdienst Lurçats besonders augenscheinlich; doch schon bei Picasso wird es äußerst zweifelhaft, welches sein spezieller kunsthandwerklicher Beitrag zur Erneuerung der Keramik ist. Wer in Paris die Entwicklung der Keramik der letzten zehn Jahre verfolgt hatte, war erstaunt, als man erstmals die Keramiken von Picasso in der «Maison de la Pensée Française» zu sehen bekam, wie stark sich Picasso an alles bereits Vorhandene anlehnte. Dies darf vor allem hervorgehoben werden, da man heute gewisse Keramiker beschuldigt, Picasso nachzuahmen, wo sie doch unbestreitbar seine Vorläufer waren. Es handelt sich nicht darum, Picasso zu verkleinern. Die Anlehnung an bereits Formuliertes ist äußerst wünschenswert, wenn durch Begabung noch eine Steigerung erreicht wird. Einzig die aus Snobismus und Trägheit entstehende Geschichtsfälschung soll hier richtiggestellt werden. Die publizitäre Gesinnung, die immer eine Reklameetikette an alles Neue hängen will, wird auch für die tiefere Erneuerung der sakralen Kunst das hauptsächlichste Hindernis sein; erst dann, wenn wir wieder erkennen lernen, was wir in jeder geleisteten Arbeit unserem Nächsten schuldig sind, werden wir die Basis einer allgemein gültigen Kunstform wiederfinden. Die geistige Bereitschaft zur Erneue-

rung der Kirchenkunst hat eine unumgängliche Voraussetzung: die materiellen Möglichkeiten. Hier steht es in Frankreich heute eher besser als vor dem Kriege. Zahlreiche Kirchen wurden durch den Krieg zerstört oder beschädigt. Der Wiederaufbau wird vom Ministerium für Wiederaufbau (MRU) finanziert und kontrolliert. Der Kirchenbau hat somit Prioritätsrechte. Das Ministerium schreibt gewisse Konstruktionsformen vor und entscheidet über die Zulässigkeit der Baumaterialien. Das Bauprojekt muß also vom Ministerium genehmigt werden, und auch die ästhetische Konzeption untersteht bis zu einem gewissen Grade der Kontrolle dieses Ministeriums, das glücklicherweise tüchtige moderne Kräfte besitzt. Die nähere Überwachung des Bauplatzes sowie die Auftragserteilung unterstehen einer lokalen Kommission, welche die besonderen Wünsche der Kirchengemeinde zu respektieren hat. Alle Bauprojekte wie auch die Entwürfe zur Ausstattung der Kirche müssen schließlich vom Bischof der Diözese genehmigt werden. Private Schenkungen ergänzen die staatlichen Kredite und geben dem der Kirchengemeinde vorstehenden Geistlichen die Möglichkeit persönlicher Initiative. Hier setzt auch die kunstfördernde Tätigkeit der Dominikaner- und Benediktinermönche ein, zu denen sich neuerdings in Lyon die Jesuiten gesellen. Diese drei Orden wetteifern heute untereinander, um die Kirchenkunst zu neuem Leben zu erwecken. Sie übernehmen auch häufig die Finanzierung von Kirchen und Kapellen, die auf keine staatliche Unterstützung Anspruch haben. F. Stahly

Denkmalpflege

Der Wiederaufbau des Ponte Coperto von Pavia

Italien, dem Lande einer traditionsreichen, vorbildlich intelligenten und gewissenhaften Denkmalpflege – Italien war es vorbehalten, auch das Beispiel einer Restaurierung zu geben, wie sie durchaus nicht geschehen dürfte. Und nicht nur die Wiederherstellung an sich, auch ihre Hintergründe sind so beschaffen, daß man daraus nur lernen kann. (Wer noch mehr und Genaueres erfahren will, als wir hier wiedergeben können, findet einen ausgezeichneten, umfangreichen Bericht von Alfredo

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie d'Art Moderne Galerie Haus zum Gold	Pablo Picasso, Radierungen und Lithographien Phantastische Kunst des 20. Jahrhunderts Hans Berger – Jakob Probst Guy Dessauges Jean-François Comment Niklaus Stoecklin	4. Okt. – 26. Okt. 30. Aug. – 12. Okt. 18. Okt. – 23. Nov. 1. Okt. – 29. Okt. 26. Sept. – 23. Okt. 24. Okt. – 20. Nov.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Marbach Galerie Atelier-Theater Galerie Verena Müller	Die schönsten Lithographien von Daumier Fred Stauffer Heinrich und Wilhelm Nüßlein Hermann Oberli Viktor Surbek – Margrith Frey-Surbek	12. Sept. – 19. Okt. 4. Okt. – 2. Nov. 17. Sept. – 17. Okt. 12. Sept. – 19. Okt. 20. Sept. – 12. Okt.
Biel	Galerie Europa	Laure Bruni	11. Okt. – 26. Okt.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	La gravure norvégienne	10 oct. – 26 oct.
Genève	Galerie Motte Galerie Georges Moos	Kees van Dongen Dessins, aquarelles et peintures des XIX ^e et XX ^e siècle	9 oct. – 31 oct. 15 sept. – 15 oct.
Grenchen	Bildergilde	Carl Liner Karl Weber – Arnold d'Altri	4. Okt. – 16. Okt. 25. Okt. – 6. Nov.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts	9. Aug. – 31. Okt.
Lausanne	Musée Cantonal des Beaux-Arts Galerie Paul Valotton	F. – L. Simecek Degas – Toulouse-Lautrec	11 oct. – 2 nov. 11 sept. – 11 oct.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Louis de Meuron	11 oct. – 26 oct.
Luzern	Kunstmuseum Kleine Galerie	Westschweizer Maler und Bildhauer Denise Fontaine	20. Sept. – 16. Nov. 8. Okt. – 31. Okt.
Rorschach	Heimattmuseum	«Xylos»	28. Sept. – 19. Okt.
St. Gallen	Kunstmuseum	Jubiläumsausstellung 1952	4. Okt. – 9. Nov.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Adolf Dietrich	12. Okt. – 16. Nov.
Thun	Kunstsammlung	Paul Gmünder	5. Okt. – 26. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum	Paul Klee	14. Sept. – 2. Nov.
Zürich	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie Chichio Haller Galerie Kirchgasse Galerie Neupert Galerie Palette Galerie 16 Kunstsalon Wolfsberg Orell Füßli	Sammlung Dr. H.E. Mayenfisch Malerei in Paris – heute Angewandte Kunst in Dänemark Paul Bodmer – Hermann Huber – Reinhold Kündig Riccio Waßmer Sami Melchert E. von Vietinghoff Lermite Victor Aerni Le Corbusier, Tapissereien und Gouachen Gerold Veraguth – Theo Otto Fritz Zbinden	30. Aug. – 12. Okt. 18. Okt. – 23. Nov. 11. Okt. – 7. Dez. 12. Okt. – 9. Nov. 24. Sept. – 14. Okt. 16. Okt. – 31. Okt. 4. Okt. – 25. Okt. 26. Sept. – 21. Okt. 24. Okt. – 18. Nov. 1. Okt. – 31. Okt. 2. Okt. – 1. Nov. 26. Sept. – 24. Okt.
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