

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1954)**

Heft 11: **Siedlungshäuser und Mietbauten**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Vorstand der Gesellschaft es für richtig erachtet, sich z. B. öffentlich für die Erhaltung eines wertvollen Kunstwerkes wie die prachtvolle Decke des Supersaxohauses in Sion einzusetzen, so wurde er neuerdings durch einen Entscheid des Bundesgerichtes dazu aufgemuntert. Als es nämlich darum ging, ein Bauunternehmen in Lenzburg aus städtebaulichen Gründen abzulehnen, berief sich das letztinstanzliche Gericht auf das Kunstdenkmälerwerk. Solche Auswirkungen einer scheinbar fern vom täglichen Leben stehenden geistigen Leistung – wenn man von den ständig anwachsenden denkmalpflegerischen Aufgaben der Kunstdenkmälerbearbeiter absieht – verleihen dem Standardwerk einen zusätzlichen praktischen Sinn.

Prof. Dr. H. Reinhardt, Basel, gab als neuer Präsident der Redaktionskommission Aufschluß über den gegenwärtigen Stand der Inventarisierung. So werden in Bälde als Jahresgaben 1954 Luzern III (Stadt II. Teil) von A. Reinle und Aargau III (Königsfelden) von E. Maurer zur Verteilung gelangen. Für das nächste Jahr sind vorgesehen: Neuenburg I (Stadt) von J. Courvoisier und Thurgau II von A. Knoepfli.

Ein Bericht von Dr. Max Wassmer über die Schweizerische Geisteswissenschaftliche Gesellschaft und den Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung fand, in Anwesenheit von dessen Präsidenten Prof. Dr. A. von Muralt, viel Beachtung. Das Wahlgeschäft betraf die Bestätigung des Präsidenten und des Aktuars sowie an Stelle von vier ausscheidenden Mitgliedern die Neuwahl von fünf Herren: P. Grellet (Lausanne), A. de Wolff (Sion), Dr. F. Rippmann (Schaffhausen), Prof. H. R. Hahnloser (Bern) und Dr. P. Suter (Reigoldswil). Die kunstgeschichtlichen Ausflüge vom Sonntag führten die Mitglieder in verschiedene Richtungen: in den Aargau, das Baselbiet und dem Rhein entlang und am Montag sogar in den Schwarzwald.

e. m.

Tribüne

Offizielle Kunst der Schweiz

Der kritische Hinweis auf das Bundesfeier-Abzeichen 1954 (WERK-Chronik 9/1954) hat uns verschiedene Zuschriften eingetragen, die beweisen,

daß die geschmackliche Unzulänglichkeit dieser – wie auch mancher früheren – Leistung des Bundesfeierkomitees weit herum beobachtet wurde. Schon vor sechs Jahren – im Tribünen-Beitrag «Das Bundessiegel als Festabzeichen» – wurde von F. F. in der WERK-Chronik die Frage gestellt: «Wo aber bleibt die Eidgenössische Kommission für angewandte Kunst? Wir haben in den letzten Jahren auch schon Abzeichen gehabt, die würdig, einfach und formal gut waren, und auch diese sind verkauft worden und erfüllten ihren guten Zweck.»

Wir hoffen, daß es nach diesem neuen Versager nun endlich gelinge, in das entscheidende Komitee Männer zu delegieren, die auch in Geschmacksfragen – sie betreffen schließlich die künstlerische Erziehung und den Ruf unseres Volkes – verantwortungsbewußt und kompetent sind.

Heute gilt es, eine andere offizielle Kunstäußerung tiefer zu hängen. Es handelt sich um kleine Inseräthen, die helfen sollen, die Armbrust als schweizerisches Qualitätszeichen populär zu machen. Wir bilden vier davon ab; sie genügen, um das Niveau zu markieren. Auf anderen, für die Festtage berechneten, läuft der Samichlaus mit der Armbrust durch die Gegend oder spielt ein Elflein im Christbaum mit der Waffe Tells. Schon als Reklame



eines privaten Geschäftsmannes lägen diese niedlichen Bildchen unter dem Durchschnitt der Schweizer Graphik. Was soll man dazu sagen, daß sie durch jene offizielle Stelle in Umlauf gesetzt werden, deren Aufgabe es ist, den Qualitätsbegriff der Schweizer Ware zu propagieren?

h. k.

Ausstellungen

Zürich

Wirtschaftsbund bildender Künstler

Helmhaus, 28. August bis 30. Oktober

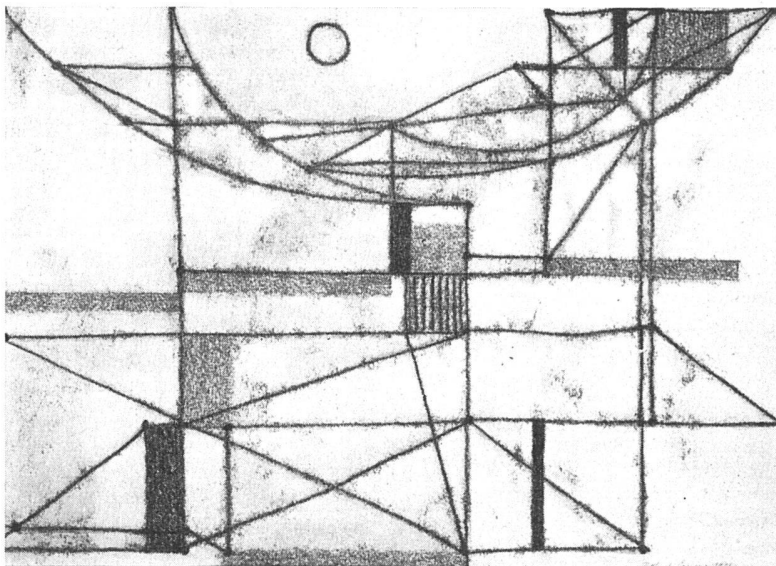
Bisher vermochte sich der Wirtschaftsbund bildender Künstler (WbK) vor allem durch seine Jahresausstellungen in einem Zürcher Warenhaus Beachtung zu verschaffen, und durch diese Veranstaltungen hat er seinerzeit das Ausstellen von modernen Kunstwerken in Schaufenstern von Verkaufsgeschäften recht eigentlich in Gang gebracht. Nachdem er sich seit 1932 mit viel gutem Willen für die Interessen einer wachsenden Künstlerschaft eingesetzt hat, vor allem durch Vermittlung von Aufträgen und Verkäufen, durfte er nun, auf Einladung der Zürcher Kunstgesellschaft, erstmals in den vornehmen Räumen des sehr günstig gelegenen Helmhauses eine stattliche Gesamtschau anordnen. Er wurde dieser Ehre durch eine strengere Auslese des Ausstellungsgutes gerecht, fand aber bei der Berücksichtigung von etwa 50 Künstlern und Künstlerinnen auch noch die Möglichkeit, von nicht wenigen alle fünf eingereichten Werke anzunehmen. Dies führte aber nicht durchweg zu einer Verdichtung des achtbaren, in vorsichtiger Weise modernen Gesamtbildes. Ein riesiges, etwas robustes «Bauern-Wandbild» von Wilhelm Schmid, persönlich wirkende und gekonnte Arbeiten von Mark Buchmann, Jules Angst, Edwin Hunziker, Ferdinand Tissi (Thayngen) und einige Plastiken weckten besonderes Interesse.

E. Br.

Edouard Samartino

Kunstkeller am Bellevue,
16. September bis 31. Oktober

Von dem 1901 geborenen italienischen Aristokraten Edouard Samartino, der bis vor kurzem zur Pariser Künstler-



Robert S. Geßner, Monotypie, 1951

schaft zählte, nunmehr aber nach Newyork übergesiedelt ist, zeigte Walter Scheitlin früher schon Gemälde und Studien, die die sensitive Eigenart dieses sich ganz auf figürliche Themen konzentrierenden Künstlers erkennen ließen. Nun folgte eine Auslese von Zeichnungen, die ein außerordentliches Feingefühl für die Andeutungskraft der Linie bekunden. Stille, ins Leere blickende Einzelgestalten und ruhig im Raum angeordnete Gruppen und Paare zeigen eine wohlklingende Ausgeglichenheit der Form und eine verfeinerte Sprache des aktionslosen, oft etwas selbstvergessenen Ausdrucks. An romanisches Stilempfinden erinnern die Figuren mit fadenzartem, geschmeidig rhythmisiertem Umriß, die gleichsam körperlos, aber durchaus bestimmt ihren Platz auf der Bildfläche behaupten. Daneben gibt es aber auch Zeichnungen mit weicherer Umrißführung, etwa in der Art von Auberjonois. Während in dieser subtilen Kunst das klassizistische Gleichmaß schöner Erscheinungen vorherrscht, kommt hie und da auch die Stimmung des Fragenden, des Geheimnisvoll-Unbestimmten zum Ausdruck. E.Br.

Robert S. Geßner

Galerie 16, 1. September bis
1. Oktober

Für Robert S. Geßner, der als Graphiker und für Gegenstände der angewandten Kunst Ausgezeichnetes leistet, ist die Auseinandersetzung mit freikünstlerischer Gestaltung ein echtes Bedürfnis. Eine Kollektion von Bildern, Aquarellen und anderen graphischen Blättern

zeigte eine Entwicklung, die ihn von der früheren gewissen Eingespanntheit zu entspannter, transparenter Gestaltung führte, und die ihn auf dem Gebiet der freien Kunst als ebenso einfallreichen, wohlüberlegt und sensibel abwägenden Künstler erkennen ließ. Das wesentliche Grundmaterial sind zumeist gradlinig begrenzte, aus der Geometrie bezogene Formen. Der Bildzusammenhang entsteht durch einfache, balancierte Verteilung der Grundgebilde und durch lineare Netzformationen, die die Verbindungen der Teile herstellen. Die sich ergebende Bildspannung erhält eine weitere Bindung durch die Farbe, deren Skalen und Töne den formalen und linearen Aufbau kontrapunktieren. Im compositionellen schließt sich Geßner an bestimmte kristallinische Konzeptionen Klees an; es ist ein durchdachtes und empfundenes Anschließen an Klee, das lebendige und gehaltreiche Ergebnisse zeitigt. Neben dieser Ausgangsgegenwart arbeitet Geßner an formalen Problemen der konkreten Darstellungsweise oder, besser gesagt, in ihrem dogmatisch ungebundeneren Vorfeld. Auch hier gelangt er zu runden Lösungen, die sich ohne Zweifel ihrerseits in seiner Arbeit für das Gebiet der angewandten Kunst fruchtbar auswirken werden. H. C.

Fritz Zbinden

Orell Füßli, 25. September bis
23. Oktober

Wenn man in den immer sehr gediegenen, von dem hastigen und zum Teil weniger gepflegten Betrieb einzelner

kleinerer Galerien angenehm absteigenden Ausstellungen im «Neuen Froschauer» die hier konsequent ausgeschlossenen Gemälde kaum je vermißt, so gilt dies in besonderem Maße, wenn Fritz Zbinden seine großformatigen Aquarelle zeigt. Denn diese mit meisterlicher Sicherheit ins Format gesetzten Landschaften sind von bildkräftiger Geschlossenheit, die bei einzelnen weiträumigen Hafenbildern mit Schiffen, die wuchtig in den Bildraum vorstoßen, geradezu etwas Gemäldehaftes hat. Auch die Pariser Häuserprosa nimmt reiches Farbenleben an. Das Leichte, Unbefangene, Studiensthafte der Wasserfarbenmalerei tritt dabei allerdings gegenüber der gefestigten, auch kräftige Dunkeltöne nicht meidenden Bildform stark zurück. Doch sieht man auch Meerbilder von atmosphärischer Frische. – Die Zeichnungen von Pariser Straßen, Plätzen und Monumentalbauten zeigen in Aufbau, Raumgestaltung und Verteilung der Tonwerte ebenfalls eine in sich geschlossene Präsentation der Motive. Dabei überrascht die Fülle der Tonstufen und die Lebendigkeit der Lichtbeobachtung nicht weniger als die jedem Thema gegenüber gleich prägnante Bestimmtheit der Formulierung. E. Br.

Henry Wabel – Anny Frey – G. und D. Stefula

Galerie Wolfsberg, 9. September
bis 2. Oktober

Reich an Überraschungen war diese Frühherbstausstellung, in der man von Henry Wabel den bedeutendsten Eindruck erhielt. Wie die fast gleichzeitige Retrospektive «Frühwerke von Schweizer Malern» in der Galerie Neupert bestätigte, hat dieser Künstler schon vor vier Jahrzehnten seinen eigenen Weg für Farbe und Bildausdruck gesucht. Er ist dann zu einer spirituellen Auflockerung der Form und zu einer unbeschwerten Farbenhelle vorgedrungen und hat eine Reihe jüngerer Talente spürbar beeinflusst. Nun bekennt er sich in den neuen Bildern zu satter koloristischer Fülle, ohne das vergeistigte Element der Bildform aufzugeben. Seine überlegene Einstellung zum Motiv ermöglicht es ihm auch, neben Stilleben und Raumbildern durchaus freie, farbig unkonventionelle Frauenbildnisse zu malen. Bei Anny Frey erfreut der vitale maleische Elan, der in saftvoller Farbigkeit Interieurs mit Akten und das Räumliche erweiternden Spiegelbil-

dern gestaltet. Sie wagt sich auch in den Naturraum hinaus und sucht lebendigen malerischen Ausdruck ohne Formenzwang für Garten- und Waldmotive.

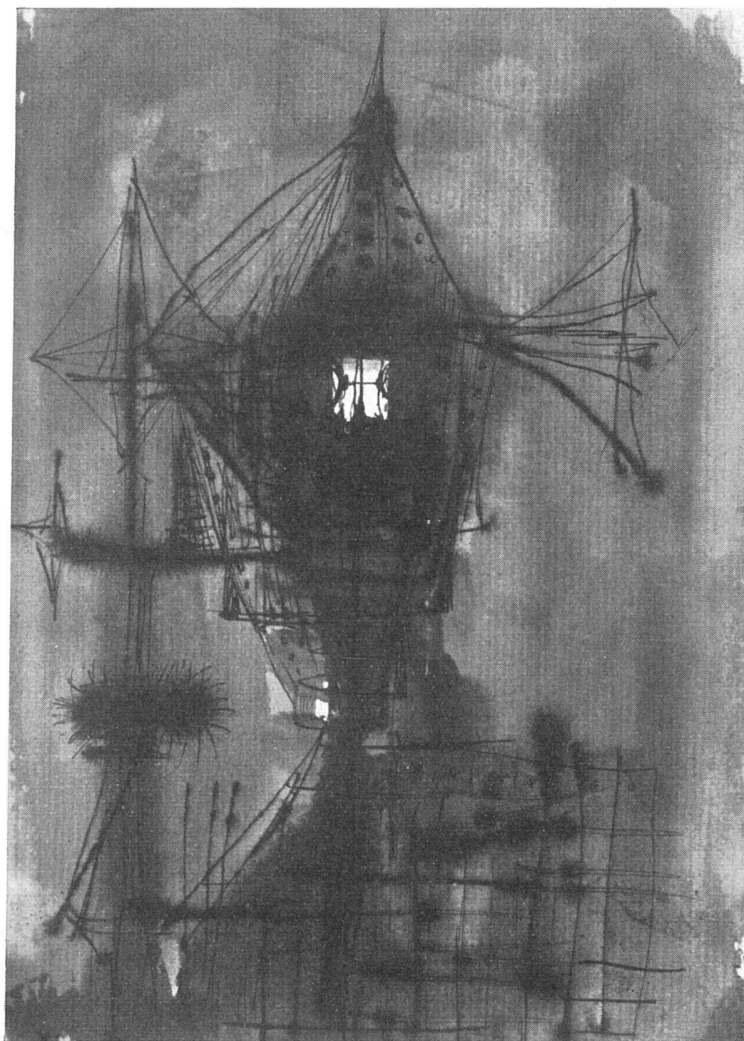
Der am Chiemsee mit kleinmeisterlichem Fleiß arbeitende *Gyorgy Stefula* ist durchaus kein Sonntagsmaler; er kultiviert mit unterschiedlichem Gelingen eine poetisch erzählende Deutlichkeit. Seine Frau *Dorothea* schildert mit präziöser Biedermeierlichkeit ihre idyllische familiäre Umwelt im Bilderbuchstil. E. Br.

Winterthur

Hans Fischer

Kunstmuseum, 3. Oktober bis
14. November

In Verwirklichung eines lange gehegten Planes konnte der Winterthurer Kunstverein in seinem Museum eine Gesamtschau des Werkes von Hans Fischer dem Publikum zugänglich machen. Die 160 Katalognummern umfassende Ausstellung beleuchtet in glücklicher Auswahl sämtliche Schaffensphasen und Schaffensgebiete des 1909 in Bern geborenen Künstlers. Verzichtet wurde auf Sichtbarmachung der angewandten Kunst im engsten Sinn des Wortes, Werbegraphik, Plakat und das zeitweilig eine vordringliche Rolle spielende Bühnenbild. Die bestimmenden Eindrücke der künstlerischen Ausbildung Hans Fischers, die sich mit den Stationen Kunstgewerbeschule Genf, Zürich (Otto Meyer-Amden) und Académie Fernand Léger, Paris, abstecken läßt, verarbeitet er so schnell und verwandelt sie so gründlich seinem eigenen Wesen an, daß er in den ersten Arbeiten, mit denen er Mitte der dreißiger Jahre vor die Öffentlichkeit tritt, bereits eine unverwechselbar persönliche Handschrift ausgeprägt hat. Illustrationsbeiträge und Vignetten für die Reisezeitschrift «Die Schweiz» sind es, die zuerst aufmerken ließen und den Namen des Graphikers bekannt machten, der diese «Telephonzeichnungen», wie sie genannt wurden, diese Bildstenogramme oder kalligraphisch bizarren Figurinen schuf. Sie bildeten den wesentlichen Ausgangspunkt für sein gesamtes graphisches Œuvre, denn in ihnen nimmt erstmals die Linie, die er so meisterlich handhabt, ihr prickelnd erregendes Eigenleben an. Verwandt mit diesen Arbeiten sind die in der «Weltwoche» publizierten Karikaturenserien, wie die «Redensarten», wo allzu



Hans Fischer, *Gardien de l'inconnu*, 1952. Tusch Photo: H. Wullschleger, Winterthur

wörtlich genommene Platitüden mit skurrilem Strich veranschaulicht werden. Nur ein kurzer Weg führt von hier zu den Bilderbüchern, die in lauterer, echter Kindlichkeit die Abenteuer der Märchentiere aus den «Bremer Stadtmusikanten» oder dem «Lumpengesindel» schildern. Es ist kein Zufall, daß Hans Fischer Tiermärchen illustrierte; dem Tier gilt seine ganze Liebe. Auch unter den bibliophilen Büchern, die er mit Bildschmuck versah, finden sich die Fabeln von Äsop und von La Fontaine. In den freien graphischen Blättern gestaltet er immer wieder drei Tierfiguren, immer neu sie ausdeutend, so daß sie geradezu symbolhaften Charakter annehmen. Der Hahn tritt gespreizt und eitel auf, prunkend mit Kamm, Sporen und kühn geschweiften Schwanzfedern. Ihm gegenüber steht die Katze, einmal mädchenhaft zart, dann kokett-elegant oder gar als grausam schönes Raubtier. Die wichtigste Rolle aber spielt der Fisch, der direkt Signet der Werke Fischers ge-

worden ist. Stumm und unberührt segelt er durch die Märchenwelt eines Unterwassergartens, zappelt mit hundert anderen als glitzernde Beute im Fangnetz, bäumt sich angstvoll an der Angel oder zerfällt in einem fauligen Tümpel. Er ist das Sinnbild der stummen Kreatur. Diese mehrschichtige Deutung aber, die man der Tierwelt Fischers geben kann, schillert bereits hinüber zum anderen wichtigen Thema seiner freien und angewandten Gestaltung: den Zwischenwesen, Masken und Teufeln. Ursprünglich angeregt durch das Erlebnis des Silvestertreibens in Urnäsch, vertiefte der Künstler sich in andere Maskenbräuche der schweizerischen Folklore, die er in ihrem heidnischen, dämonengläubigen Grundgehalt erfaßte und zu erregend hintergründigen Visionen verdichtete. Schon die Reihenfolge der ersten Blätter dieses Themas zeigt diese Entwicklung typisch auf: «Urnäscher Kläuse» – «Neujahrsspuk» – «Vier Teufel». In phantastischem Reigen vermischen

sich nun Masken, Kläuse, Teufel mit irrlichternden Schemenwesen, die teils Mensch, teils Tier, teils Gespenst bleiben. «Fischmann», «Chatte métamorphosée en femme» oder einfach «Figure étrange» nennen sich die bizarren Bewohner dieser Zwischenwelt, die oft nahe an entfesseltes Chaos grenzt, zu dem die unheimlichen «Gardiens de l'inconnu», halb Spukgestalten, halb Roboter, den Zugang zu verwehren scheinen. Doch Hans Fischer ist nicht nur ein bedeutender Graphiker, als welcher er dieses Jahr mit dem ersten Preis der Mostra internazionale del Bianco e Nero ausgezeichnet wurde, er ist auch einer der wichtigen Schöpfer von Wandbildern unter den modernen Malern. Die Beschäftigung mit dem Bühnenbild, vor allem für das Kabarett Cornichon in Zürich, führte ihn ein in die Auseinandersetzung mit der großen Fläche. In derselben überlegenen Weise, in der er seine Linie das graphische Blatt mit nervöser Spannung erfüllen läßt, es in vielfältigen Strukturen mit Brennpunkten und Verdichtungen mit vibrierendem Leben anreichert, beherrscht er auch die Wandfläche. In lebhaften, synkopischen Rhythmen wird das Wandbild für den Flughafen Kloten vom monumentalen Zug der Kläuse, Masken und Ehrenzeichen aus der ganzen Schweiz durchdrungen. In anderen Beispielen zeichnet sich ein vermehrtes Gestalten mit der Fläche statt auf ihr, wie bisher, ab, was erweiterte Möglichkeiten der Farbgebung bietet. «Der rote Fisch» etwa aus dem Wandbild der Erlenbacher Sekundarschule ist zu juwelfalt funkelnden Farbwirkungen gesteigert. Vielleicht, daß der Künstler in dieser Richtung Neuland erschließen wird.

n. s.

Edvard Munch

Kunstmuseum, 22. August bis 19. September

Der Winterthurer Kunstverein ergriff dankbar die Gelegenheit, in einer Sommerausstellung das Werk des norwegischen Malers Edvard Munch dem Publikum nahezubringen, als sich die Möglichkeit zeigte, die noch verfügbaren Werke aus der Schau der Basler Galerie Beyeler zu übernehmen. Ein glücklicher Zufall wollte es, daß gleichzeitig die reichhaltige Kollektion von Munch-Bildern aus dem Zürcher Kunsthaus entliehen werden konnte; da zudem, ebenfalls aus Beständen des Zürcher Kunsthauses, auch die Abteilung der graphischen Blätter beträcht-

lich ausgebaut und erweitert wurde, stellte sich die bescheiden angekündigte Schau zuletzt als respektable Repräsentation dar, die einen gültigen Begriff von der Bedeutung des Munchschen Werkes vermitteln konnte. In den Gemälden trat uns der Bildnismaler und der Landschaftler Munch entgegen. Schon die kleine Zahl von Porträtstücken belegte schlagend, daß wir in Munch neben Liebermann wohl den bedeutendsten Bildnismaler des Jahrhundertanfangs vor uns haben. Wo aber Liebermann mit aristokratischer Noblesse, mit der ganzen Nüchternheit eines aus der Schule des tonigen Naturalismus hervorgegangenen Berliners seinen Modellen gegenübersteht, dringt der Norweger tief ein in das Wesen der von ihm gemalten Menschen. Allerdings nicht im Sinne einer psychologisierenden Malerei, sondern mit einer leidenschaftlichen, besessenen Anteilnahme, die bis an die Grenze der Selbstidentifikation geht. Tatsächlich tragen einige der Herrenbildnisse beinahe selbstbildnishaft Züge. Die Ausschließlichkeit, mit der er auf die Aussagekraft des Menschengesichts eindringt, läßt ihn auf eigentliche Hintergründe oder assistierendes Beiwerk verzichten. Geheimnisvolles, tiefes Blaugrün umschließt Albert Kollmann, brennendes Rot das «Herrenbildnis auf rotem Grund», kühle, strenge Helzigkeit die «Zwei Kinder». Eine Ausnahme zu dieser Kargheit bildete das Porträt Dr. Wilhelm Wartmanns, wo ein buntgemusterter Teppich den Maler faszinierte. – Unter den Landschaften nahm die «Winternacht» des Zürcher Kunsthauses einen hervorragenden Rang ein. In konzentriertester Form hat Munch hier das Wesen der nordischen Landschaft erlebt und eingefangen, das traurige Dämmerlicht des Winters, das Baumkronen zu drohend geballten, dunkeln Schemenwesen verwandelt. Die wesentlich späteren, frohfarbigen Waldbilder, die schon in Basel gezeigt wurden, sind aus einem anderen Geist entstanden und erinnern in ihrer Struktur an das Waldenerlebnis von Kirchner.

Nicht zum Wort kam in den gemalten Stücken Munch als Gestalter des «Lebensfrieses», jenes Themenkreises, der die Stationen und Situationen des menschlichen Lebens umfaßte, recht eigentlich Munchs Weltanschauung ausdrückend. Diese Werkgruppe verstand der Maler als sein wesentliches Lebenswerk. Jede dieser Kompositionen hat aber im graphischen Œuvre, oft in verschiedenen Fassungen, ihre Entsprechung gefunden, so daß auch

diese Seite des Munchschen Wesens in der Ausstellung belegt wurde. Hier tritt uns der Freund und Geistesverwandte von Strindberg entgegen, der von nächtlichen Visionen bedrängt wird: Angst, Tod und Erotik sind die Bezirke dieser Welt. Die Frau wird als «Vampir» dargestellt oder das schmale, blasse «Kranke Mädchen» an der Schwelle des Todes, das von dunkeln Schatten bedrängte Kind in «Pubertät», Verzweiflung und Verlassenheit in «Tote Mutter und Kind», drängende Gier in dem «Kuß», jagende Angst in dem «Panischen Schreck», eisige Starre im «Sterbezimmer», eine Phantasmagorie der Untreue in «Alpha und Omega», Haß und Schmerz in «Eifersucht». Erstaunlich ist bei alledem, wie Munch sich souverän und meisterlich jeder Technik zu bedienen weiß, die Lithokreide mit derselben dichten Aussagekraft handhabt wie die Radirnadel, vor allem aber dem Holzschnitt neue, echte und erregende Möglichkeiten abgewinnt, die richtungweisend wurden für das ganze graphische Schaffen unserer Zeit.

n. s.

Neue Schweizer Originalgraphik

Gewerbemuseum,

11. September bis 10. Oktober

Wiederum veranstaltete der Verein zur Förderung der Kunst seine nun bereits zur Tradition gewordene Ausstellung von Originalgraphik im Winterthurer Gewerbemuseum. Die rührige Vereinigung hatte sich seinerzeit das Ziel gesetzt, bei Kunstfreunden und Schaffenden in gleichem Maße das Interesse und die Liebe zu wecken für die Möglichkeiten und die reizvolle Schönheit der vom Künstlervormersten Entwurf bis zum endgültigen Druck eigenhändig ausgeführten oder mindestens überwachten Druckgraphiken; die diesjährige Schau bestätigte erneut, in wie hohem Maße das verwirklicht werden konnte. Neue Namen sind diesmal zum Kreis der bereits bekannten und erfahrenen hinzugegetreten. Das große Verdienst des Vereins ist ja, Druckfachleute und Künstler zusammenzubringen, so daß in gemeinsamer Arbeit die weitestmögliche Beherrschung des Materials und die letzte Steigerung seines Aussagegehalts erstrebt werden können. Eine erfreulich große Zahl von tätigen Mitgliedern vereinigte sich so in der immerhin noch kurzen Zeit des Bestehens, während andererseits auch die Gemeinschaft der Liebhaber, die mit regem Interesse die Arbeit der Schaffenden

fördern und tragen, stetig zunimmt. Die Lithographie, die wie kaum eine andere graphische Technik handwerkliche Fertigkeiten verlangt, haben sich die meisten der Aussteller angeeignet und in Blättern von materialgerechter Stofflichkeit zur Anwendung gebracht. Immer neue und überraschende Wirkungen werden den Ätzverfahren abgewonnen, deren Entwicklung untrennbar mit dem Namen Max Hunzikers verbunden ist, der ja selbst seit den Gründungstagen treues Mitglied der Gilde blieb. Linolschnitt und Holzschnitt waren in guten Beispielen vertreten; die Radierung dagegen hatte nur wenige der Künstler zur Gestaltung gereizt. Besonderes Interesse beanspruchte ein neues Farbdruckverfahren, das ein Lithograph entwickelt und «Afied» genannt hat. Es erlaubt, sämtliche Farben auf einer Platte, in einem Arbeitsgang, in einer Auflage bis zu 40 Exemplaren zu drucken. Erstaunlich frische und kräftige Farbwirkungen wurden bereits aus dem neuen Material herausgeholt, das sich vor allem in Kombination mit einem schwarz-weißen Lithodruck – dafür wurde der Name «Lithofied» geprägt – zu bewähren scheint. *n. s.*

Thun

Stilleben schweizerischer Maler

Kunstsammlung,

26. September bis 24. Oktober

Mit einer Schau von 175 Stilleben von Schweizer Künstlern aus allen Landesteilen bot die Kunstsammlung Thun eine volkstümliche, vorwiegend der Schauwirkung dienende Ausstellung, die aber auch über das Thema hinaus einige charakteristische Linien schweizerischer Malerei aufzuzeigen vermochte.

Wie alle thematisch begründeten Ausstellungen entging auch diese nicht ganz der Gefahr, zu sehr dem stofflichen Interesse des Publikums zu dienen und über der Anteilnahme am Sujet die künstlerische Beurteilung in den Hintergrund treten zu lassen. Weitaus der größte Teil der Bilder folgte der Fährte naturalistischer Malerei, und hier mochte es besonders schwer sein, unter all den Blumen, Krügen, Büchern, Tischen und Tüchern, Früchten, Fischen und Hausgeräten den Blick vom Verlockenden des Gegenstands zu lösen und den Unterschied zu machen zwischen bloßer routinierter Wirklichkeitswiedergabe

(die im Rahmen einer solchen Ausstellung leicht zur Dutzendware wird) und höherer künstlerischer Idee.

Andererseits bot sich vielfach Gelegenheit, gerade das Stilleben als Träger intimster malerischer Reize und als Sammelpunkt von frei schöpfender Phantasie und geistvollem Einfall zu erkennen. Mehr als in andern Ausstellungen kann hier der Betrachter den Zeugnissen der Malkultur, der reinen koloristischen Schönheit nachgehen. Wir nennen hier (uns des Relativen der Auswahl bewußt bleibend) Namen, wie die der Westschweizer Adrien Holy, Fernand Giauque und Jean-François Liègme, der Asconeser Margherita Obwald-Toppi und Walter Helbig, der Berner Martin Lauterburg und Victor Surbek, der Basler Martin Christ und Christoph Iselin. Leistungen in der Richtung vereinfachender und abstrakter Stile – die gerade hier, wo das Materielle ständig zu überwiegen drohte, sehr willkommen waren – zeigten Georges Froidevaux, Robert S. Geßner, Suzanne Bugnion, Charles-François Philippe, Paul Rickenbacher, Charles Hindenlang, Christiane Zuferey, Carlo Baratelli, Albert Rüegg. Diese Namen, die sich über die ganze Schweiz verteilen, können einen Begriff von der breiten Basis geben, auf der sich die Ausstellung aufbaute. *W. A.*

St. Gallen

Das Pferd in der Kunst

Kunstmuseum, 4. September

bis 17. Oktober

Im Zusammenhang mit den internationalen Pferdesporttagen zeigte der Kunstverein St. Gallen eine Schau von Werken der Malerei, Graphik und Plastik, die das Pferd in allen seinen Erscheinungsformen zum Gegenstand hatte. Die Veranstalter waren sich der Probleme wohl bewußt, die eine solche thematische Ausstellung mit sich bringt. Die ungeheure Menge von Pferdedarstellungen aller Zeiten zwang zur Beschränkung, während die lückenlose Darstellung einer bestimmten Epoche mit dem verfügbaren Ausstellungsgut kaum zu erreichen war. Am ehesten konnte dies noch beim 19. und 20. Jahrhundert geschehen. Gerade hier aber mußte besonders streng versucht werden, alles fernzuhalten, was den rein künstlerischen Charakter der ganzen Schau beeinträchtigt hätte.

Freilich stellten sich auch im rein künstlerischen Bereich den Ausstellern grundsätzliche Fragen: Sollte das Thema «Pferd» den Aufbau diktieren, das Verhältnis zum Menschen als Arbeits- und Luxustier, seine Rolle als Symbolträger oder als Naturwesen, das Pferd als reine Form oder als Ausdruck besonderer Bewegungsrhythmen? Eine Möglichkeit, die gerade die grundlegenden künstlerischen Belange mit besonderer Deutlichkeit aufgezeigt hätte. Man denke an eine direkte Gegenüberstellung der chinesischen Tang-Plastik mit den Werken Marino Marinis oder der apokalyptischen Reiter Dürers mit Munchs galoppierendem Pferd! Die Veranstalter entschlossen sich aber zur heute traditionellen Lösung zeitlichen Nacheinanders und nationaler Gruppierung. Auch damit wurden grundlegende Probleme berührt, die jedoch weniger künstlerischer als vielmehr historisch-soziologischer Art waren, etwa im Gegensatz zwischen den gemütvollen, kleinbürgerlichen Tieren Kobells oder Krügers und ihren heroisch-dramatischen Artgenossen bei Géricault und Delacroix oder der Postpferde Kollers gegenüber den feingliedrigen Rennpferden von Agasse.

Neben diesen eindrucklichen Werkgruppen eigentlicher «Pferdespezialisten» fanden sich dann aber Bilder von Künstlern, bei denen man kaum Pferdedarstellungen gesucht hätte. Ein Zeichen dafür, wie tief das Pferd im menschlichen Erleben verwurzelt ist. Ich denke an die Beiträge von Daumier, Kirchner, Klee. Leider aber geben einzelne Bilder großer Meister, von denen nur mit Mühe Pferdedarstellungen aufzutreiben sind, gerade durch die kunstgeschichtliche Anordnung einer Ausstellung ein einseitiges oder falsches Bild. Das erste gilt für die Malereien von Marées – Frühwerke aus seiner Studienzeit –, während von Böcklin zwei geradezu unglaublich schlechte Dinge gezeigt wurden, die dem Maler der Zentaurenkämpfe bitteres Unrecht antaten. *E. Cunz*

Lugano

Adolphe Milich

Museo Caccia, 17. September

bis 20. Oktober

Nicht zufällig haben die Società Ticinese di Belle Arti, der Circolo Ticinese di Coltura und der Cercle de Langue Française das Patronat für die zu Ehren

des siebzigjährigen Malers Adolphe Milich veranstaltete Ausstellung übernommen. Bei dieser Begegnung mit dem in Paris wohl bekannten, in seiner tessinischen Wahlheimat zurückgezogen lebenden Künstler gewann man durch Landschaften, Porträts und Stilleben in Öl und Aquarell auch ohne die Wegleitung eines datierenden Katalogs Zugang und Überblick auf die künstlerische Entwicklung in den letzten Jahrzehnten. Man wird von dieser Epoche nicht mehr durch Einflüsse der Münchner Akademiezeit und des Studienaufenthalts in Italien abgelenkt. Milich brachte, als er nach Paris kam, schon von Natur aus jene Sensibilität mit, mit der er leicht Berührungspunkte zum französischen Impressionismus und zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit Cézanne fand. Milich hat aus der Verehrung der Großen der neuern Malerei gelernt; indessen kultivierte er rasch und sicher die selbständige Auseinandersetzung mit den Geheimnissen im Zusammenklang von Licht- und Farbeinflüssen. So schlossen sich den frühen Stilleben und Landschaften in der Hauptsache solche Werke an, worin mehr und mehr das Licht bestimmend wurde. Weniger der Einfall eines Strahls oder einer Lichtflut, sondern ein ruhend zerlegtes Licht. In solcher Analyse des Lichtgewebes äußert sich eine meisterliche Herrschaft über die Palette, und dieses subtile Erleben tonlicher Differenzierung ist immer Wesentlichem verpflichtet. — In dieser Beziehung äußert sich auch im zartgetönten Aquarell die reine Beziehung zur Natur. Das Gefühl für die Einheit von Linie, Raum und Farbe äußert sich auch in etlichen Bildnissen, namentlich in den kleinern figürlichen Gemälden. Wenn Aldo Patocchi an der Vernissage fand, kaum entsinne er sich einer Ausstellung, die dem Tessiner Maler so vielauszusagen und ihn so anzuregen vermöge wie diejenige von Adolphe Milich, so traf dies auch für die übrigen Besucher zu. *ki.*

Lausanne

Léolo Fiaux

Galerie de la Vieille Fontaine,
du 23 septembre au 14 octobre

Venise n'est pas le seul thème de l'exposition que fit récemment Léolo Fiaux à la Galerie de la Vieille Fontaine, mais c'est celui qui y figurait le plus souvent, et il n'y avait pas à s'en plaindre. Il y a, dans toute impression que laisse la cité

des Doges, quelque chose de fugitif, d'impalpable, d'immatériel qui compte pour beaucoup dans la magie du lieu, et que bien peu de peintres parviennent à exprimer. En fait, la lumière qui pare le décor d'aspects si tentants ne cesse de faire et défaire le spectacle qui s'y offre à nos yeux, et qui semble fuir sitôt que l'on s'efforce de le saisir pour le fixer. Le dessin qui nous enchante dans telle vision de la lagune ou d'un coin du Grand Canal n'a point la réalité solide qu'on lui prêtait et s'estompe rapidement au profit d'un autre tout aussi éphémère, qui lui-même disparaîtra dans l'éblouissement d'une tache colorée. Il y a certes une vérité vénitienne, mais elle ne se laisse pas cerner si facilement.

Léolo Fiaux, par contre, excelle à nous restituer tout ce qui relève de l'atmosphère et son art se prête à ces jeux de contrastes et de demi-jour, où la poésie se teinte d'une note de rêverie crépusculaire, dans une peinture où la forme semble être en perpétuel devenir. Le meilleur compliment que l'on pourra faire à l'artiste, c'est de constater que l'on chercherait en vain dans ses tableaux jusqu'au souvenir d'un certain pittoresque vénitien, mais qu'on y trouve partout la présence de l'esprit qui hante Saint-Marc ou la Giudecca. Il y a l'eau, le soleil, des murs que la patine a intégrés à la nature, des gondoles, sans doute, mais qui ont perdu leur caractère d'objets pour devenir des signes. Le goût de la métamorphose, du travesti et du masque, traditionnellement vénitiens, trouve parfaitement à s'exprimer par le pinceau de l'artiste.

Léolo Fiaux, dont on connaît le tempérament et l'esprit d'invention, semble aller vers une libération toujours plus marquée de la forme. Son exposition nous a montré d'excellentes huiles aux pâtes un peu lourdes, et des gouaches, des aquarelles fluides et sensibles pleines de spontanéité. *G. Peilleux*

Fernand Léger

Galerie Bridel et Nane Cailler,
du 13 septembre au 2 octobre

La galerie Bridel et Nane Cailler a bien commencé la saison avec une vingtaine de lithographies de Fernand Léger dont beaucoup pouvaient être considérées comme des meilleures.

L'art de Léger, compte tenu de ses différentes « époques », est d'une remarquable unité. Sans que cela aille jamais jusqu'au maniérisme, il y a une façon Léger de sentir, de voir, de construire

une œuvre qui reste constante et correspond à la fois à la nature et à la conviction profonde de l'artiste. C'est pourquoi on ne trouve guère de différence entre la peinture à l'huile, les dessins et les estampes du grand artiste français. Dès lors, une très belle composition en couleurs procure la même joie, le même enthousiasme qu'une toile coûteuse du même maître. C'est là un aspect de la question qui n'est pas négligeable.

C'est par ailleurs sans lassitude que l'on retrouve les mêmes symboles, les mêmes éléments d'écriture de Fernand Léger. L'épaisse ligne noire du dessin stylisé, les rehauts lâchés en taches libres qui font rayonner les rouges, les bleus ou les jaunes et qui donnent vie et profondeur à des compositions en fait parfaitement plates, nous sont familiers. Il n'y a cependant aucune monotonie à redouter dans un tel ensemble, chaque estampe ayant son caractère propre, toutes étant au surplus marquées de cet air de vigueur et de robuste santé, de joie somme toute, qui fait l'attrait de cet art.

Un Oiseau de feu qui semble avoir été soustrait à un totem pré-colombien, un Couple à l'accordéon, l'Oiseau rouge, Les maçons sont parmi les lithographies qui nous ont retenu. On a également remarqué certaines planches exécutées en sérigraphie, et quelques affiches d'anciennes expositions de l'artiste, qui conservent tout leur intérêt. *G. Peilleux*

Olten

Hans Berger – Jean Berger

Aare-Tessin AG,
4. bis 26. September

Vom Kunstverein Olten war im Verwaltungsgebäude der Aare-Tessin AG wieder eine Ausstellung veranstaltet, die als ausgesprochener Publikums- und Verkaufserfolg zu buchen war. Heuer galt sie dem Schaffen eines andern Nestors der Schweizer Malerei (Olten scheint sich mit Vorliebe den bewährten Meistern zuzuwenden; letztes Jahr Amiet und Chiesa): dem aus Oberbuchsiten stammenden und 1882 in Biel geborenen Wahl-Genfer Hans Berger, der sich mit rund drei Dutzend Werken einfand, die seine starke und unverwechselbare Persönlichkeit bezeugten. Bemerkenswert bei dieser Schau vor allem, daß man auch zahlreiche frühe Bilder zu sehen bekam, um

1910 entstandene, die der Maler schuf, kaum hatte er sich entschlossen, die Architektur mit der bildenden Kunst zu vertauschen. Ein Selbstporträt mit Ofen, eine Lesende, ein Blick auf die Rousseau-Insel in Genf, dann Stilleben sprachen von diesem frühen, bäurisch herben und kantigen gestalterischen Willen, der sich später zu einem Stil der markant gesetzten Farbstriche wandelte und darin Lösungen von einprägsamster Kraft fand, mit der sie eigenartigerweise auch durchaus dekorative Elemente paarten. Jene spätern Juralandschaften, jene im Pinselzug fast locker wirkenden, doch im Grunde sehr straffen, sogar eigensinnigen Bilder aus der Genfer Umgebung (wo Berger fast sein ganzes Leben zugebracht hat), mit der Brücke von Verbois etwa, jene kühnen Stilleben mit Früchten, dann auch figürliche Kompositionen ländlichen Charakters vermittelten ein treffliches Gesamtbild von Hans Bergers Kunst.

Das Problem Vater-Sohn in seiner Fatalität und Schwierigkeit mußte sich dem unvoreingenommenen Besucher zweifellos entrollen angesichts der fünfzig Tafelbilder und über ein Dutzend Aquarelle zählenden Kollektion des 1919 geborenen Jean Berger, der vom Vater die künstlerische Sicherheit, stellenweise seine Vorliebe für lebendig leuchtende Grün hat, doch wohl noch nicht seine Dichte und Spannkraft; vielleicht, daß sich das Improvisatorische seines Pinselzuges zur zwingenden Linie verstärkt. Die bäuerliche Primitivität beim Vater ist höchst expressiv; die flächige Einfachheit beim Sohn hingegen scheint stellenweise unerfüllt. Daß mehrere Landschaften, etwa ein Waldinterieur oder ein Nachtfest, daß manche Figurenbilder unzweideutige Begabung beweisen, ließ sich indessen rückhaltlos feststellen. g.

Chronique genevoise

L'Athénée a consacré ses deux salles à une exposition commémorative de François Barraud, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de l'artiste. C'était là une excellente occasion de nous remettre en présence d'une œuvre à laquelle on n'a peut-être pas encore accordé la place qui lui revient dans notre pays. Plus de soixante-dix toiles et une série de dessins provenant de collections privées et publiques de Suisse et de France ont pu faire valoir les divers aspects d'un art ambigu, qui demeure attachant pré-

cisément parce qu'il se tient à la limite du réalisme, sans cesse menacé par les tentations de l'académisme, toujours sollicité par le rêve surréaliste.

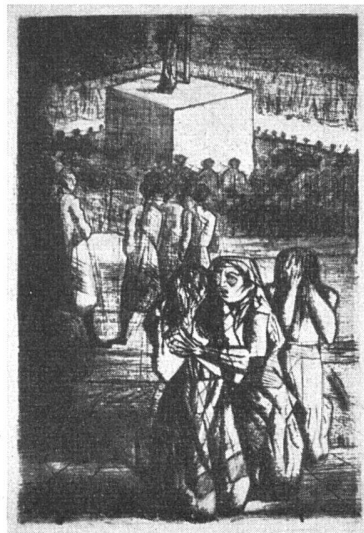
En effet, la peinture de François Barraud, dans sa manière dépouillée, précise, presque aride, non exempte de quelque sécheresse, nous rappelle à la fois les solides traditions artisanales de notre pays et cette autre tradition, plus artistique, qui va des décorations de Pompéi aux compositions de Max Ernst et Chirico, en passant par les brillantes natures mortes du XVII^e. Une telle peinture nous fait mesurer tout ce que le surréalisme le plus révolutionnaire porte en lui de conventionnel, mais aussi tout ce que l'art officiel des salons de 1900 pouvait avoir d'inquiétant sous un érotisme mal camouflé.

C'est ainsi que certaines scènes d'intérieur de François Barraud, en apparence les plus banales, dissimulent une somme de rêves qui ne laisse pas de nous troubler, alors que devant tel personnage mélodramatique nous retrouvons, à peine voilées, toute l'emphase, toute la pompe de l'art académique. Ces tableaux austères, méticuleux, aux couleurs souvent tristes, aux effets faciles, nous retiennent pourtant au moment même où ils commencent de nous ennuyer: c'est qu'en eux vit une poésie intense qui les anime et nous charme, pour peu qu'on s'arrête un moment et qu'on se donne la peine d'écouter leur message.

Dans le cadre des Rencontres internationales de Genève, le Musée Rath a présenté au mois de septembre l'exposition de graveurs brésiliens qui avait déjà été montrée à Berne. Toutefois les organisateurs en ont considérablement augmenté l'intérêt en doublant le nombre des artistes et des œuvres.

Cette exposition nous a fait faire connaissance avec l'art moderne de l'Amérique latine dont, il faut bien l'avouer, nous ne savons pas grand-chose en Europe. Le Brésil s'est révélé ici, tout au moins pour ce qui concerne la gravure, d'une richesse exceptionnelle. Certes, les influences européennes sont nettement marquées: celle de l'expressionnisme allemand d'abord, qui a inspiré les œuvres des premiers maîtres, tels que Galdi et Abramo, et plus près de nous Manoel Martins et Hansen; celle de l'Ecole de Paris aujourd'hui, puisque précisément on sait qu'Edith Behring a travaillé dans l'atelier de Friedlaender et Tuni Murtinho chez Hayter, par exemple.

Toutefois, ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant de constater que les recherches



Candido Portinari, Etude pour la fresque «Tiradentes»



Tuni Murtinho, L'oiseau

esthétiques des Américains sont les mêmes que les nôtres, mais c'est surtout de voir si on peut les adapter à leur climat, à leur tempérament, les «enraciner» dans leur sol.

Nous laisserons de côté les artistes qui, tel Aldemir Martins, s'inspirent du folklore: de telles œuvres, malgré l'intérêt qu'elles peuvent présenter, ne participent en aucune manière à l'évolution de l'art moderne. En revanche, si l'on considère les compositions tragiques ou monumentales de Candido Portinari, on constate que la leçon européenne a été dépassée, et on découvre avec émotion un art neuf, profondément humain et qui a sa saveur propre. De même, l'œuvre baroque de Grassmann, les bois empreints d'une sévère grandeur de Yolanda Mohaly, les scènes fantastiques de Lazzarotto et les figures dramatiques de Hansen nous apportent les échos d'un

monde encore inconnu tout en demeurant riches de résonances humaines. C'est à ce titre que ces graveurs méritent toute notre attention; ils rappelleront aux artistes européens que l'œuvre d'art, pour vivre, ne doit jamais renoncer aux sucs de la terre, ni au sang des hommes.

Le Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire a organisé du 11 septembre au 10 octobre une exposition de gravures de J. Friedlaender et Zao Wou-Ki. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'on présentait à Genève un ensemble aussi important d'œuvres de ces deux artistes.

Une cinquantaine de lithographies et une vingtaine d'eaux-fortes exécutées entre 1949 et 1954 témoignaient de l'art précieux et un peu mièvre de Zao Wou-Ki. Cet artiste, né à Pékin en 1920, a fait ses études en Chine au moment où les reproductions apportaient dans ce pays le message de l'art européen moderne. L'influence de Klee fut décisive et orienta ses compositions en même temps qu'elle marquait toute son inspiration. Malheureusement l'artiste n'a pas su choisir un parti avec assez de conviction: installé à Paris dès 1948, il a renoncé peut-être un peu vite à la noblesse et à l'ampleur de l'art oriental pour suivre les leçons nouvelles; mais il n'a pas su rompre les derniers liens qui le rattachaient encore à la calligraphie chinoise. De sorte qu'on le voit maintenant s'abandonner un peu facilement à une écriture trop fine, souvent relâchée, sans vigueur ni mordant, qui ne convient guère aux grandes surfaces qu'elle couvre mal, et que des fonds habilement cuisinés ne parviennent pas toujours à soutenir. Craignons que Zao Wou-Ki ne prenne la subtilité pour la poésie.

Tout autre est l'art d'un J. Friedlaender, cet Allemand venu à Paris peu avant la dernière guerre, et qui a su rapidement imposer dans le monde de la gravure son style fiévreux, rapide, parfois sommaire, ami des effets. Près de soixante eaux-fortes en noir et en couleurs nous ont permis d'apprécier la science vertigineuse de cet artiste à qui rien de ce qui est graphique n'est étranger. Pourquoi ne pas le dire, cette science même est parfois trop visible dans des œuvres qui font au hasard la place trop belle: les taches deviennent soleils, les morsures imprévues suscitent ou bien achèvent un dessin capricieux, les surprises de l'acide viennent au secours de l'imagination à bout de souffle.

L'accord final demeure néanmoins toujours une étonnante réussite à laquelle concourent le lyrisme des courbes et des

contrecourbes, le caractère suggestif des formes esquissées mais non achevées, des enchevêtrements de lignes savants, des taches, des points, des griffes, des lettres, et même le trompe-l'œil.

P.-F. S.

Biel

Schweizer Plastikausstellung im Freien
Rittermatten-Schulhaus,
19. September bis 17. Oktober

Es ist der Stadt Biel gelungen, zu verwirklichen, was schon lange im Pflichtenheft der großen Ausstellungsinstitute gestanden hatte. Ohne Kunstmuseum, ohne eingespielten Apparat wurde hier die längst fällige allschweizerische Plastikschaue organisiert. Hilfreich war dabei ein negativer Umstand: gerade das bedauerliche Fehlen eines Bieler Kunstmuseums führte dazu, daß die rasch wachsende Stadt sich ihres kulturellen Nachholbedarfes bewußt wurde, und so gelang es einem Einzelnen, dem unternehmenden Schulmann und Verleger Dr. Marcel Joray, das Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts, die Stadt Biel, den Staat Bern und den Bund zur Unterstützung seines Projektes zu bewegen. Es kam ferner der glückliche Zufall hinzu, daß das Rittermatten-Schulhaus, an dem Dr. Joray wirkt, mit seinen Spiel- und Sportwiesen drei große umfriedete Freiräume, ferner eine Außenhalle und zwei Säle zur Verfügung stellen konnte.

So war es möglich, alle Schweizer Bildhauer zur Einsendung aufzufordern. Von rund 1100 eingegangenen Plastiken behielt die Jury 253, von 300 Bildhauerzeichnungen deren 53. Das Resultat war mit dem für die Malerei an einer «Nationalen» zu vergleichen, einer Nationalen Kunstausstellung allerdings, die besonders streng juriiert worden wäre und an der sich auch die Prominenten fast lückenlos beteiligten. Die Einmaligkeit der Bieler Ausstellung (an den großen gesamtschweizerischen Veranstaltungen kommt sonst die Bildhauerei immer zu kurz) hatte die Künstler von der Notwendigkeit des Mitmachens überzeugt. Die fühlbarsten Lücken ließen Otto Charles Bänninger und Karl Geiser offen. Mit Alberto Giacometti durfte man von vornherein nicht rechnen. Unter dem Nachwuchs hätte man gern auch Robert Lienhard und Robert Müller gesehen.

Stark über die Grenzen der «Nationa-

len» hinaus ging die Vertretung der avantgardistischen Tendenzen, deren Anwesenheit die Bieler Veranstalter erfreulicherweise großen Wert beigemessen hatten. Dennoch übertraf der erkenntnistmäßige Ertrag der Ausstellung den einer «Nationalen» nicht sehr. Auf alle Fälle mußte er von jedem Besucher individuell erarbeitet werden; die Gliederung des Materials bot ihm dabei nur wenig Unterstützung. Der Frage nach der Einordnung der Skulptur in das Sinngehalte des modernen Lebens waren schon die meisten Einsender selbst ausgewichen, indem sie nur freie Plastik schickten und alle zweckgebundenen Kunstwerke vermieden. Die Ausstellung der religiösen Kunst in Zürich gab hier, für ein Teilgebiet, viel aufschlußreiche Auskünfte. Auch die – durchaus mögliche – Gliederung nach Bestrebungen und künstlerischen Problembereichen wurde nur partiell durchgeführt; Verschiedenartiges und Widerstreitendes geriet in irritierende Nachbarschaft. Leider wurde oft selbst die Einsendung des gleichen Künstlers ohne Not zerrissen, so daß nicht einmal die Persönlichkeiten immer klar in Erscheinung traten. Überall, wo der Zusammenhang starker Kollektionen belassen wurde, wie bei Germaine Richier, Remo Rossi, Hans Aeschbacher, Arnold d'Altri, zeigte sich der Gewinn an Anschaulichkeit und Eindrucksstärke. Trotz diesen Hindernissen gelang es einigen Jungen, sich nachdrücklich vorzustellen, dem Laufenburger Ernst Rehmann (*1921), dem das WERK nächstens einen Aufsatz widmen wird, dem Waadtländer Antoine Poncet (*1928), dem Neuenburger André Ramseyer (*1914), dem Berner Erich Müller (*1927), dem Basler Jean-Georges Gisiger (*1919), dem Lenzburger Peter Haechler (*1922), dem Berner Heinz Schwarz (*1920).

Wertvoll war an dieser Ausstellung vor allem auch, daß sie die meisten Plastiken in Wiesenflächen und vor die Architektur und Vegetation stellte und damit ihre eine mögliche Zweckbestimmung erprobte, die Gliederung und Akzentuierung des Freiraums. Nicht alle – gerade unter den traditionellen gegenständlichen – waren dieser Umgebung und dem Freilicht gewachsen. Die – spärlich, vor allem durch Gottfried Kellers picasseskies «Mädchen mit Taube» vertretene – expressive Deformation erwies sich als dem Parkraum kaum einzugliedernde Ausstellungskunst. Überzeugend wurde dagegen die räumliche Funktion durch die geometrisch-abstrakten und «kon-

kreten» Plastiken übernommen, Max Bills «Rhythmus im Raum», Hans Aeschbachers Lava-Stelen, Erwin Rehmanns «Maternité», Bernhard Luginbühls «Element 100». Erst bei der Körperlosigkeit von Dieter Roths «Reihen» verflüchtigte sich auch diese Sinngebung der Plastik. Eine heilsame Knacknuß für alle, die in dogmatischer Scheidung nur Kunst und Nichtkunst kennen, boten die neuen Mobiles von Walter Linck, «Fontaine» und «Piano rythmique», Riesenspielzeuge künstlerischen Experimentiertriebes, deren Anwendbarkeit von den Schulkindern sofort erkannt wurde.

Im Ganzen bestätigte die Ausstellung, daß die Schweizer Plastik dauernd ein kräftiges Eigenleben führt. Die Impulse, die Carl Burckhardt, Hermann Haller, Hermann Hubacher (sie waren alle mit Werken vertreten) gegeben hatten, wirken weiter und werden von den jüngeren Generationen in neue Problemkreise hinübergeleitet. Das Konventionelle wie das Spekulative wird durch reife und persönliche Leistungen überragt. Es mag mit der handwerklichen Seite der Bildhauerei zusammenhängen, daß heute die schweizerische Plastik in weitere Grenzgebiete hinaus persönlich, zuverlässig, erarbeitet wirkt, daß unter ihrem Nachwuchs klarere und interessantere Individualitäten sich abzeichnen als bei der Malerei.

Heinz Keller

Bern

Varlin – Leo Deck

Kunsthalle, 11. September bis
17. Oktober

Der unter dem Künstlernamen *Varlin* auftretende Maler, dem der Hauptteil einer Herbstausstellung der Berner Kunsthalle eingeräumt war, bedeutete für viele Schweizer eine Neubegegnung und zugleich eine starke Überraschung. Varlin ist 1900 in Zürich geboren (sein bürgerlicher Name ist Willy Guggenheim), er hat an der Kunstgewerbeschule von Berlin Ausbildung und erste wesentliche Impulse empfangen, hat sich später aber vollkommen in Paris verwurzelt und blieb mit dieser Stadt und ihrem Kunstgeist auch nach seiner Übersiedelung nach Zürich (1937) eng verbunden. – An der Berner Ausstellung, die Gemälde von 1925 bis 1954 umfaßte, zeigte Varlin wechseln-



Varlin, Café in Venedig, 1944

Photo: Fernand Rauffer, Bern

de Gesichter; neben und hinter dem großen Einflußkreis Paris und Utrillo, mit dem der Vergleich sich für die frühe Schaffensperiode aufdrängt, machen sich auch Kräfte des deutschen Expressionismus bemerkbar; man glaubt, Verbindungen zu Kokoschka und vielleicht bis zu Liebermann zurück zu erkennen, und nicht zuletzt zeigen sich immer wieder – mit einer Art genialer Zeitlosigkeit und Schicksalhaftigkeit – von jenen «hebräischen Melodien», die durch viele Erscheinungen der modernen europäischen Kunst gehen. Varlin ist eine große und sehr eigenartige Erscheinung, und ebenso merkwürdig wie seine Kunst selber ist die Tatsache, daß er bis jetzt nicht stärker in den Vordergrund der schweizerischen Öffentlichkeit (zum mindesten was Bern und seinen größten Umkreis betrifft) getreten ist. Schon die ersten Stücke der Ausstellung machten mit großen Möglichkeiten vertraut, die als Keim und Anlage in diesem Maler stecken: Leidenschaft und tiefe Einfühlung in der Menschendarstellung, eine dunkle Tonigkeit eigenen Gesichts, Geheimnis und Schönheit einer dichten, warmen Legierung der Farben. Die anschließende Schaffensperiode, die ihm den Namen eines schweizerischen Utrillo eingetragen hat, umfaßt wohl die malerisch gehaltvollsten Stücke. Es ist eine Reihe von Städte- und Gartenbildern, die eigenster Varlin sind: Plätze in Arles, die

Kaserne von Antibes, aber auch der alte Tonalgarten und die Hohe Promenade von Zürich. Gerade die Zürcher Bilder sind hervorragend im Weichen, Leisen und Tiefen ihrer Skala; die Stimmung des Einsamen und Verwehten liegt darüber, und in die Erscheinungen von Architektur und Vegetation dringen in besonderer Art (dem impressionistischen Prinzip verwandt, aber doch von einer andern Innerlichkeit her) die Elemente Luft, Licht und Bewegung ein. Auf einer ganzen Anzahl von Bildern – besonders Häuserfronten und Café-Eingänge in der Westschweiz – dominieren nackte weiße Baukörper und strahlen wiederum mit all ihrer scheinbaren Nüchternheit etwas Hintergründiges aus. Eines der wertvollsten Bilder dürfte «Notre-Dame de Paris» von 1949 sein, eine Malerei von wundervoll weicher Strahlung und Gelöstheit. – In der Bildnis- und Aktmalerei, die zum Teil monumentales Format erreicht, trifft sich in konzentrierter Art die Neigung zu geistreicher, oft ironischer Pointe, psychologischer Deutung und expressiver Kühnheit. Die Großformate mit skizzenhaft festgehaltenen Köpfen und Attituden sind Stücke von ungemein kühnem geistigem Profil, Denkmäler für ein höchst sensitives und problemhaltiges Verhältnis zum Mitmenschen.

Die Malerei von *Leo Deck* befaßt sich gleichfalls häufig mit dem Thema Pa-



Das neue Rauchkabinett in der Basler Kunsthalle

Photo: Maria Netter, Basel

ris, ist nach Herkunft und Stil jedoch völlig anderer Art als die Varlins. Man betritt bei dem Berner eine sehr rationale und geordnete Welt; viel natürliche Frische des Weltempfindens ist zu spüren, die sich in ihren gelungensten Ausdrücken der Art Ernst Morgenthalters nähert. Einen Zyklus von Farbstiftzeichnungen hat Deck mit Vitalität angepackt und zeigt seine farblich adretten Weltausschnitte Stück um Stück mit gleicher Lebhaftigkeit. Im Aquarell und in der Ölmalerei kommt zum Landschaftlichen das Thema der Reiterei, des Zirkus, des Fußballs hinzu, dem der Maler impulsiven Schwung und koloristische Eleganz mitzugeben weiß.

W. A.

Raoul Domenjod

Galerie Verena Müller,
17. September bis 8. Oktober

Die Galerie an der Berner Junkerngasse hat sich seit ihrem Bestehen ganz besonders stark um die Vermittlung westschweizerischer Malerei in ihren charakteristischen und qualifizierten Vertretern bemüht. Neben Barraud, der schon zweimal gezeigt wurde, sind im Verlauf zweier Jahre auch Holy, Martin (ebenfalls zu zweien Malen), Gimmi, Hornung und andere typisch lemanische Künstler gezeigt worden. Der Lausanner Domenjod gehört mit in diese Reihe. Er ist am ehesten mit Martin zu vergleichen, doch zeigt er gegenüber der feinen, sordinierten Grauskala des letzteren eine lebhaftere, polychrome Palette. Die ruhige, der Tradition realistischer Malerei vollkommen treu bleibende Haltung hat er mit allen übrigen gemein; desgleichen die noble, streng beherrschte und sorg-

sam auswählende Art, wie die koloristischen Akzente verteilt sind. Man findet von Domenjod maritime Stücke, die ein tiefes, weiches und schweres Grau in den Vordergrund stellen; daneben Interieurs, Atelierbilder und Akte, die intime farbliche Schönheit besitzen. Eine Anzahl Stilleben, vor allem Blumenstücke, vermögen besonders viel Konsistenz und Reiz des Malerischen zu bieten.

W. A.

Basel

Eugen Goll

Kunsthalle, 4. September bis
3. Oktober

Daß die Basler Kunsthalle mit ihren sieben Sälen im unteren Geschoß, dem großen Oberlichtsaal im oberen und den zwei mal zwei kleinen Kabinetten eigentlich zu groß für eine «normale Ausstellung» und das normale Aufnahmevermögen des Besuchers ist, ist seit langem offenes Geheimnis. Schon oft haben Konzentration und Spannungskraft eines künstlerischen Werks unter diesem Zuviel an Ausstellungsraum leiden müssen. Der Kunstverein ist diesem Zuviel nun mit zwei radikalen Mitteln zu Leibe gerückt. Einmal wurden im unteren Geschoß, im ehemaligen Saal 4, die ursprünglich vorhandenen, beim Erweiterungsbau in den dreißiger Jahren aber zugemauerten Seitenfenster zum Kunsthallergarten wieder geöffnet. Der helle, freundliche Raum dient jetzt dem erholsamen Zwischenhalt der Besucher. Hier darf er an kleinen Tischen ausruhen, lesen, sich sammeln und sogar rauchen.

Die zweite Neuerung wird sich erst einbürgern müssen. Einmal zur Tradition geworden, wird sie ihre Vorzüge ganz erweisen: im großen oberen Oberlichtsaal und in den zwei anschließenden Kabinetten soll möglichst oft und regelmäßig das Werk eines Basler Künstlers gezeigt werden, neben einer anderen Ausstellung im Untergeschoß. Der Gefahr, durch Doppelspurigkeit eine Ausstellung mit der anderen «totzuschlagen» – eine Gefahr, der man im allgemeinen tunlichst ausweichen soll –, wird man in Basel dann entgehen, wenn die Kontinuität dominiert, wenn das Publikum weiß: Oben findet man einen Basler Künstler.

Im September war die Partnerin der schönen Privatsammlung Graindorge, Lüttich, die Jubiläumsausstellung für den sympathischen *Eugen Goll*, der, 1893 in Basel geboren, über eine Flachmalerlehre und eine 13 jährige Studienzeit an der Basler Gewerbeschule zu einem Liebhaber der Stadtlandschaft von Paris wurde. Er ist Paris ganz eigentlich verfallen, sieht seine berühmten Straßen und Plätze mit ähnlich naiv-unbeschwertem Auge wie Utrillo, sieht es eigentlich ländlich und schafft damit schon auf den ersten Blick Vertrautheit mit seinen Bildern. Unter dem für ihn immer gleichbleibenden, nur in Nuancen spielenden graublauen Himmel, der dann und wann in der Abendröte oszilliert, atmet alles Zufriedenheit und Harmonie. Kommt blau-weiß-rot die Trikolore dazu, ist alles sogar festlich. Goll fühlt sich im Auf und Ab der Treppen und Gassen und der kleinen Plätze, manchmal auch nur in der Gesellschaft der bunten Straßenmusikanten und Gaukler, offenbar so wohl, daß er auch die Basler Stadtlandschaft in die gleiche weiche und verträumte Pariser Luft hüllt. Freilich malt er sie sehr viel weniger oft als die Pariser. Die Figuren bleiben auf diesen Stadtbildern verschwommen – anonym.

So gehört auch das Porträt zu den Ausnahmen in diesem bei aller thematischen Einseitigkeit sympathischen Werk. Goll malt gelegentlich und prüfend selbstkritisch sich selbst, seine Frau als silhouettierenden Kontrast zu Fenster und Ausblick auf die Straße oder seine alte Mutter (1940) in einem Bild, das sowohl durch die prüfende Ehrlichkeit wie durch seine liebevolle Art der Interpretation berührt. Aber auch dem ganzen Werk gegenüber bewundert man Golls Mut zur Konstanz seiner künstlerischen Mittel. Man mag

ihn gern, diesen in seinem Auftreten so bescheidenen Maler, der nur das malt, zu dem ihn die liebevolle Zuneigung führt.

m. n.

Marguerite Ammann

Galerie Bettie Thommen,
14. Sept. bis 5. Oktober

Zwei Dutzend neuer Arbeiten von Marguerite Ammann waren in der Galerie Bettie Thommen zu einem wunderschönen Akkord der Phantasie vereinigt, der, wenn auch in fernen, zum Teil sogar mythischen Bezirken beheimatet, doch durch eine Hand verwirklicht wurde, die sich der Mittel durchaus bewußt ist. Mehrere Bilder waren in Gouache auf Leinwand gemalt, was der farbigen Substanz etwas malerisch Weiches verlieh, mit dem die Bestimmtheit der zeichnerischen Züge reizvoll kontrastierte. Malerisches und Zeichnerisches machen ja überhaupt in ihrer engen Verbindung die Besonderheit im Gestalten dieser Künstlerin aus, deren neue Werke im dichten Beieinander von gegenständlich Inspiriertem und phantasiemäßig Gefundenem zu sehen immer zu den bewegenden und beglückenden Kunstereignissen zählt.

Gegenständlich inspiriert sind etwa die neuen venezianischen Veduten, das Bild mit der rosa Brücke, mit dem Blick auf Santa Maria della Salute unter gelbgrauem Himmel, auch die prachtvoll geschlossene norditalienische Landschaft mit den von Baumgruppen gehaltenen Hügeln und bläulichen Bergen, der rosabräunlichen Erde, den türkisblauen Weiden. Dann beginnt solche Landschaft weit und träumerisch zu werden; ein orangebrauner Abendhimmel zieht sich hinter den Bäumen einer geheimnisvollen Waldpartie mit Vögeln hin, und ein Einhorn tritt auf. Die große griechische Landschaft, ein Hochformat mit hellkobaltblauem Himmel, wirkt mit ihren Villen, Palästen, Tempeln wie eine Landschaft in pompejanischen Wandmalereien; Najaden baden unter einem Magnolienbaum, und vorn gebietet eine jugendliche Lenkerin vier weißen und einem schwarzen Rosse. Diese Rosse werden in einer andern Komposition zu Flügelpferden: sie sind das Symbol des Dichterischen, und frei phantastisch darf nun auch die Farbe sein. Weiß, rosa, karmin, türkis und dunkelblaugrün erscheinen sie in unbestimmbarer Landschaft mit roter Sonne und ornamentalen Sträuchern, erscheinen in eigenartiger Umriß-

zeichnung der feinen Feder inmitten malerischer Töne; ein Bild von zwingender Kraft der Aussage, einer hochpersönlichen Aussage, stand damit vor dem Beschauer.

Die nämliche gestalterische Kraft, jene unverwechselbare Verbindung von Geschautem und bis ins letzte gereifter Darstellung auch im Hahnenkampf, der sich in einer durch zahlreiche für die Bildstruktur so wesentliche Parallelstreifenstraffgegliederten Landschaft abspielt, einer durch Karmin und Oliv bestimmten dunklen Landschaft, die den stimmungshaften Grund für das elementare Geschehen der streitenden Hähne in ihrem Ornat von Ocker, Karmin, Türkis abgibt. Den gleichen geistigen Bereichen entstammten weitere Einhorn- und Pegasusbilder, jene gegen die Abstraktion hin entwickelte Komposition mit dem «Coq enchanté». Und wieder aus andern Gegenden kamen Bilder wie die beiden interessanten Atelier-Interieurs bei Germaine Richier oder die faszinierende Landschaft von La Rosette mit den Schiffen am hohen Horizont. g.

Aarau

Georges Dessouslavy

Gewerbemuseum,
2. bis 26. September

Vom Aargauischen Kunstverein wurde zum Gedächtnis des 1952 mit 54 Jahren verstorbenen hochbegabten Malers Georges Dessouslavy, aus La Chaux-de-Fonds, eine Ausstellung durchgeführt, die in über 60 Arbeiten der Malerei und Graphik einen ausgezeichneten Überblick über die merkwürdige Entwicklung bot, die in ungewöhnlicher Kurve vom Malerischen zum Linearen führte. Wie selten bei einem Künstler hätte man bei Dessouslavy eine gardlinige Fortsetzung des Begonnenen erwarten dürfen, war doch die Anlage derart eindeutig malerisch und besaß er eine so unalltägliche Gabe für die Farbe, ihre schönen Zusammenklänge, interpretiert in einer weichen, etwa an Bonnard gemahnenden Peinture.

Interieurs mit Frauen am Tisch, mit Frauen am Fenster oder im einsamen Eisenbahnabteil, vor dessen Fenster sich eine träumerische Landschaft ausbreitet, dann im Format originelle Kinderporträts schlossen sich mit reizvollen Stilleben zu einem Kreis, der das sensible Farbempfinden des Malers deutlich erkennen ließ. Er-

finderisch in diesen Stilleben etwa die gewagten Kombinationen eines starken Rot mit Rotlila, Blau und Grün, Farben, die immer untereinander verbunden blieben. Unvermittelt aber schlug Dessouslavy den Weg zu geometrisch betonter Komposition ein, und Figurenstücke mit Uhrenarbeiterinnen repräsentieren diese Wandlung zu einer Darstellung, die in ihrer herben und strengen Flächigkeit in der Nähe Albert Schnyders zu stehen scheint. Das letzte der Bilder, eine Komposition mit einem Orchester, tritt eigenartigerweise zum frühen kubistischen Léger in enge Beziehung.

Im ersten Geschoß des nämlichen Ausstellungsgebäudes war eine weitere Schau veranstaltet: Ein junger Aargauer, *Kaspar Landis*, von der Graphik herkommend, im übrigen weitgehend Autodidakt, zeigte zum erstenmal eine größere Kollektion aus seinem Schaffen und fesselte durch den Ernst und die Eigenwilligkeit seiner Aussage. Seine figürlichen und landschaftlichen Zeichnungen, fein und hart und unachgiebig, möchte man in der Sphäre der skurrilen Blätter des jungen Klee beheimatet sehen. Die Bilder indessen, darunter als markante Stücke ein «Toter Vogel in Landschaft», drei menschengesichtige Schafe, eine Komposition mit pflanzlichen Elementen, eine südliche Gegend, gelten als Zeugnisse einer persönlichen Abstraktion und eines starken Willens zur bildhaften Gestalt, Arbeiten, die jedenfalls den Weg des jungen Malers aufmerksam verfolgen heißen. g.

X Triennale di Milano

Palazzo dell'Arte, 28. August
bis 11. November

Die diesjährige Mailänder Triennale ist die zehnte der seit 1923 in Abständen von drei Jahren – nur während des Krieges gab es Verschiebungen – abgehaltenen Ausstellungen, die den internationalen Stand der dekorativen und industriellen Künste unsrer Zeit sowie der modernen Architektur gewidmet sind. In einem besonderen Saal werden Beispiele aus allen zehn Ausstellungen gezeigt. Man liest an ihnen im gesamten das gleiche ab, was auch die diesjährige Triennale erkennen läßt: viel Vergängliches, viel modische Überbetonung, aber doch eine Grundlinie, die in ihrer Tendenz zur authentischen Formschaffung, zur Material- und Strukturlogik, zur Sauberkeit der

gestalterischen Gesinnung und zur Verlebendigung der in der innerhalb der Skala von Heftigkeit bis Zartheit auftretenden Sensibilität bald mehr, bald weniger deutlich in Erscheinung tritt. Daß neben diesem Positiven auch viel Negatives vorhanden ist, liegt in der Natur einer solchen der Grenzen der Überdimensionierung berührenden Veranstaltung.

Wenn sich beim Besuch auch an vielen Stellen Zweifel einstellen, so soll doch gesagt werden, daß die Auswirkungen, die von dem mit großer Anstrengung, mit Elan und schließlicher Arbeitsfruchtbarkeit durchgeführten Unternehmen ausgehen, nicht hoch genug einzuschätzen sind. Die Lebendigkeit des italienischen Formschaffens in allen Sparten hat gewiß von den Triennalen starke Impulse erhalten, und für Aussteller wie für Besucher bedeutet die Konfrontation mit den internationalen Schaffensergebnissen Ansporn, Erkenntnis und Kritikmöglichkeit. Daß das Ganze mehr dokumentarischer Rechenschaftsbericht als Messe ist, daß die Dinge im wesentlichen ohne kommerziellen Lärm gezeigt werden, soll als erfreulich besonders hervorgehoben werden.

Die Veranstalter haben zwei Themen ins Zentrum gestellt: die Zusammenarbeit der künstlerischen Welt mit der industriellen Produktion und die Einheit sowie die gegenseitige Durchdringung von Architektur, Malerei und Skulptur. An einigen großen Beispielen erscheinen diese Grundideen durchgeführt; im Detail sind sie angesichts des überreichen Materiales verwischt. Wir werden im nächsten Januarheft des WERK im Zusammenhang mit bildlichen Wiedergaben aus der Triennale über diese und andere grundsätzliche Fragen noch einiges zu sagen haben. Heute nur die kurze Feststellung, daß das große Treppenhaus mit der Decke Capogrossis, dem Wandgemälde Prampolinis und einer Metallplastik Larderas als außerordentlich glücklich integrierte Lösung erscheint, daß die Abteilung Industrial Design vorzüglich gestaltet ist und daß auch bei den Bauten im Park an einigen Beispielen der organische Zusammenklang der Künste realisiert worden ist. Der *italienischen Produktion* ist im unteren Stockwerk des Palazzo dell'Arte breiter Raum gegeben. Viel Phantasievolles, mit der angeborenen Gestaltungskraft des Italieners Durchgearbeitetes, aber auch viel Verspieltes, das stark aufs Sensationelle eingestellt ist. Übrigens ein Symptom, daß durch die ganze Ausstellung hindurch zu beob-

achten ist. Die Arbeit der Gestalten und der Produktion ist ausgesprochen auf die Anspruchsvollen eingestellt. Die breite Masse, die heute, in der Periode wirtschaftlicher Wiedererholung ganz besonders als Trägerin lebendiger Formkultur in Betracht zu ziehen ist, wird von den Schaffenden nach wie vor vernachlässigt.

Interessant sind die Abteilungen der Standard- und Einzelprodukte, in denen die Erzeugnisse der verschiedenen Länder zusammen ausgestellt werden. In der Formung stehen sich beide Produktionstypen nahe, und quer durch die Länder zieht sich eine international gültige, gemeinsame Grundtendenz. Die generelle Neigung zum Spielerischen (hier im positiven Sinn) tritt in der Vorliebe zu Variationsmöglichkeiten bei Tischen und auch bei Stühlen in Erscheinung, die durch Klappvorrichtungen und ähnliche Handgriffe der Einrichtung des Hauses einen beweglichen Charakter verleihen. Daneben fällt auf, daß vor allem in den romanischen Ländern immer noch schwere, materialgewichtige Formen angewendet werden; die unbewußte Neigung zum Bunker ist noch nicht vorbei.

Die Abteilung «Industrial Design» enthält ausgezeichnete Beispiele industrieller Produkte aus Europa und Amerika; auch die Schweiz hat hier gute Arbeiten beige-steuert. Gegenüber dem oft wilden Formrauschen des Kunstgewerbes – was Picasso erlaubt ist, steht nicht jedem an! – erscheint die industrielle Form doch als wesentlicher und darum vorbildlicher Niederschlag und als Regulativ für die Gestaltungskräfte unsrer Zeit.

Die Einteilung nach Ländern im oberen Stockwerk hat nach wie vor den Vorteil, daß sie die selektive Übersicht erleichtert und die regionalen Physiognomien, in denen sich der Formgeist der Zeit variiert (wodurch seine Breite ersichtlich wird), anschaulich hervortreten läßt.

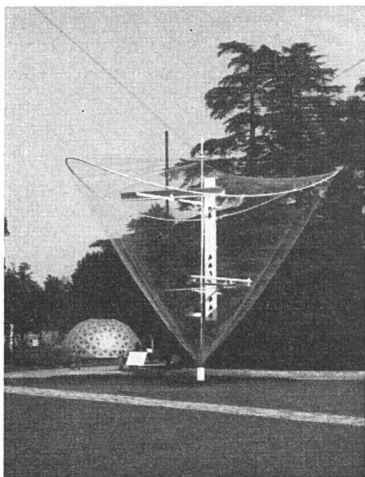
Besonders glücklich erscheinen die *skandinavischen Länder*, deren Repräsentation mit einem gemeinsamen Raum Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland die Produktion der einzelnen Länder präludieren, in dem die Gesamtatmosphäre durch Architekturphotos und einige wenige Gegenstände anschaulich gemacht wird. Von Finnland geht wieder ein besonderer Klang aus. Regionale Kräfte verbinden sich hier auf natürlichste Weise mit den allgemeinen Kräften der Zeit. Es entsteht eine Balance, in der die Formphantasie sich frei auslebt und

die sich in der wohlausgewogenen Darbietung des Materials ebenso kundgibt wie in der Sensibilität, mit der mit bescheidenen und sparsamen Mitteln gearbeitet wird.

Die *holländische Abteilung* ist mit verwandter Klarheit aufgebaut. An Stelle der poetischen finnischen Schwebungen steht hier die Betonung der Klarheit geometrischer Formen und ihrer Ableitungen, die bis in die reinen Industrieprodukte zu verfolgen sind. *Belgien*, das diesmal ähnlich wie Holland die konstruktive Form betont, erscheint in der Anlage seines Pavillons etwas übermonumental, zeichnet sich aber durch die Übersichtlichkeit und Ökonomie aus, mit der die gattungsmäßig wenigen, aber formal gründlich durchgearbeiteten Gegenstände (Beschränkung auf Industrie- und Serienprodukte) dargeboten werden.

Als Gesamtkonzeption besitzt auch der *Schweizer Pavillon*, für dessen Entwurf und Einrichtung der Lausanner Graphiker M. Péclard als Beauftragter des Œuvre verantwortlich zeichnet, ausgesprochene Physiognomie. Die aus Holzplatten bestehende runde Grundform mit Spiralelementen und ihre Verbindung mit einer nach Mondrians Prinzipien aufgeteilten Eternitwand ist klar und bestimmt; die Auflösung nach oben erscheint weniger glücklich. Aber aus dieser Grundform ist nichts entwickelt, was der Aufgabe des Ausstellens dient. In den in die Holzwände eingelassenen drehbaren Glaswürfeln ist das überkompliziert montierte kleinformatige Ausstellungsmaterial, das mit wenig Sinn für gute Qualität ausgewählt ist – es soll bei der Beibringung der Uhren, des Schmuckes usw. Schwierigkeiten gegeben haben, was keine Entschuldigung ist –, ungünstig dargeboten. Die ergänzenden Industrieprodukte, zum größeren Teil bekanntes Material aus der nördlichen Schweiz, stehen teils unbeholfen an den Wänden, teils liegen sie auf unproportionierten Klapp-tischen. Bei allem guten künstlerischen Willen Péclards zeigt das Ergebnis, daß man bei dieser wichtigen Repräsentation schweizerischer Produkte in internationalem Rahmen methodisch nicht richtig vorgegangen ist.

Höchst geschmackvoll und auf den ersten Blick blendend ist die *spanische Sektion*, ein zweigeteilter halbrunder Raum, in dem wenige Objektesparsam verteilt und in den schmiedeeisernen abstrakte Skulpturen von Chillida eingefügt sind. Die peinlichen Sensationen sind raffinierte Juwelierarbeiten Salvador Dalis, großartig und zynisch



Volière mit gefärbten Tauben. Architekt: V. Viganò. Hinten: Kugelhaus von Buckminster Fuller, USA

zugleich, geistiges Strandgut der Gegenwart. Dazu einige schöne folkloristische Produkte – ein sonderbares, schlafendes Land?

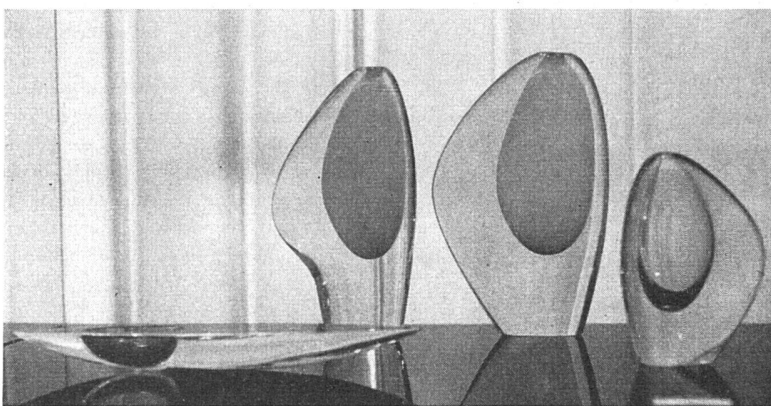
Israel, das mit Architekturphotos an das Schaffen des vor kurzem gestorbenen Erich Mendelsohn erinnert und andere Beispiele heutiger Architektur in Israel vorführt, zeigt die verschiedenen Impulse, die das dortige Schaffen bewegen: die Folklore, die religiöse Vorstellungs- und Symbolwelt und die geographisch und regional ungebundene Grundformensprache des 20. Jahrhunderts. Bei den Resultaten tritt das typisch «Kunstgewerbliche» stark hervor, im übrigen glaubt man einen Weg der Formung zu spüren, ohne daß die Umrisse sich schon gefestigt hätten.

Die englische Abteilung macht einen gepflegten Eindruck, während die französische Sektion überfrachtet erscheint. Unter den Produkten ist wenig Bemerkenswertes zu finden. In Photos wird ein guter Überblick über die Resultate der architektonischen Präfabrikation Jean Prouvés und anderer gegeben. Eindrucksvoll sind die Beispiele illustrierter Bücher – glückliche Möglichkeiten, wo Picasso, Matisse, Léger, Laurens, Mirò als Illustratoren zur Verfügung stehen! Dem Pavillon ist viel Malerei und Plastik eingefügt, allerdings ohne Gefühl für räumliche Beziehungen, sonst hätte z. B. die Metallsulptur Pevsners nicht sinnlos in die Enge der gestapelten Gegenstände eingeklemmt werden können.

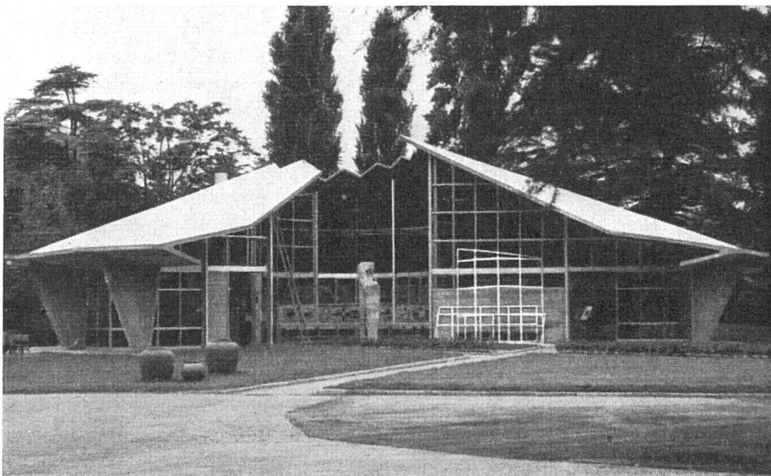
Der deutschen Abteilung ist ein großer Raum gegeben worden, in dem der Wiederaufstieg des Landes mit einer Überfülle des Materiales – Beschränkung auf wirklich Gutes wäre günstiger gewesen – dokumentiert wird. Bei den kunstgewerblichen Erzeugnissen



Sonderschau «Industrial Design». Architekten: A. u. P. J. Castiglioni, R. Menghi, A. Morello, M. Nizzoli, P. Provinciali, A. Roselli



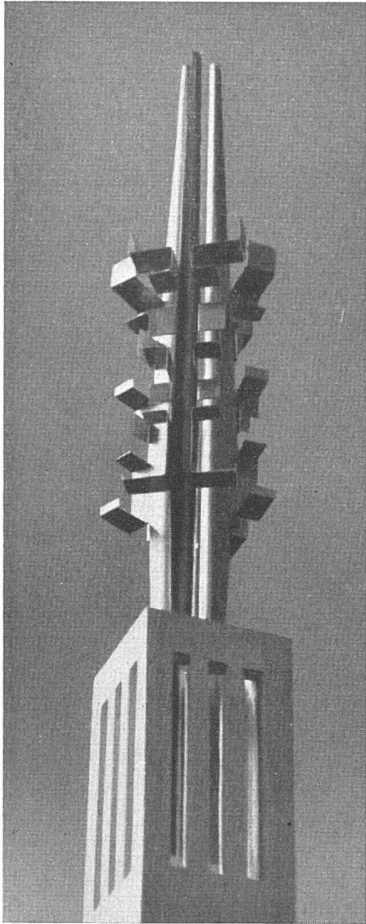
Finnische Abteilung. Kristallgläser von Timo Sarpaneva



Eisenbeton-Pavillon mit Fallwerkdach. Ingenieur: L. Antoniotti; Architekten: J. Parisi und S. Longhi
Photos: Maria Netter, Basel

erkennt man wieder das frühere deutsche, zugleich fortschrittliche und gouvernementale Werkbundgesicht, dem eine gewisse ernste Bravheit anhaftet. Ausgezeichnet wie früher die industriellen Produkte, Mikroskope, Porzellan für die chemische Industrie usw. Vortreffliche Tapisserien von

Woty Werner und Johanna Schütz-Wolff. Im ganzen wird klar, daß die kunstgewerbliche und industrielle Produktion wieder die ideelle Verantwortlichkeit aufgenommen hat. Schwierigkeiten liegen darin, daß die künstlerischen Dinge, von denen Deutschland während langer Jahre abgeschlossen



Turmspitze aus Aluminium für die Kirche von Bizerte, Modell. Entwurf: François Stahly; Konstruktion: Jean Prouvé

war, jetzt in zu raschem Tempo aufgenommen werden.

Der österreichische Beitrag wirkt wie eine ins Gegenwärtige übertragene Variante der Wiener Werkstätte, gepflegt, aber boudoirhaft. Die von einer Reihe europäischer Schulen und vor allem die von den italienischen Kunstschulen ausgestellten Beispiele ihrer Arbeit scheinen insofern verfehlt, als sie ein Training auf raffinierte Produkte erkennen lassen statt der pädagogischen Auseinandersetzung mit den Problemen der Materialien, der Techniken, der Funktionen und der Strukturen.

Unter den im Park errichteten Bauten wirkt, gerade im Vergleich mit den Arbeiten der Kunstgewerbeschulen, der Pavillon der Mailänder Architekturschule besonders sympathisch; er ist architektonisch klar und einfach konzipiert, verständlich im Aufbau und anschaulich im Hinweis auf die durch die Schule vertretene Pädagogik, die sich mit den fundamentalen Fragen befaßt, ohne mit Examensentwürfen für Riesenprojekte zu blenden. Von

ähnlicher Klarheit ist der unter positivem Einfluß von Mies van der Rohe stehende Pavillon der italienischen Schiffahrtsgesellschaften von den Architekten Giulio Tevarotto und Mario Zavarella. Das «Labirinto dei ragazzi» von Belgiojoso, Peressutti und Rogers mit den in die Spiralwände eingeritzten Zeichnungen nach Vorbildern des amerikanischen Zeichners Saul Steinberg und mit dem fröhlichen Akt-schluß eines Calderschen Mobile ist ein mit sensibler Lebendigkeit durchgeführter charmanter Einfall. Großes Aufsehen erregen die beiden geodätischen Kuppeln des Amerikaners Buckminster Fuller. Hier sind sie als sommerlicher Ferienunterschupf aus standardisierten dreidimensionalen Einzelteilen aus Karton ausgeführt, über die als Wetterschutz eine Hülle aus Plastik geworfen wird. Das Halbkugelhaus tritt wieder auf den Plan, das – die Vorgeschichte und Geschichte zeigt es – dem Menschen etwas sagt, vielleicht weil es eine Art Projektion des Himmelsgewölbes darstellt. Auch diese Gebilde und andere Bauten im Park sollen im kommenden Januarheft des WERK bildlich dem Leser bekannt gemacht werden.

H. C.

Pariser Kunstchronik

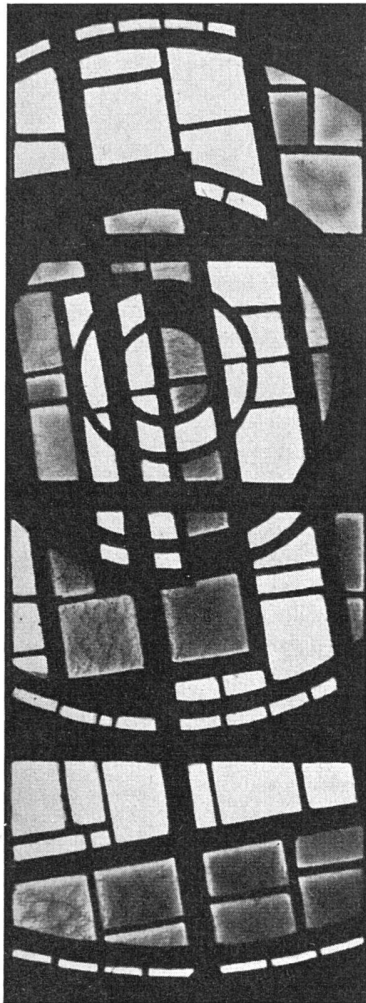
4^e Salon de l'Art Sacré
Musée d'Art Moderne

Der vierte Salon de l'Art Sacré erfüllt mehr als in den vergangenen Jahren das Programm, das ihm zusteht. Bisher war hier ziemlich unverbindlich freie und auch etwas angewandte Kunst gezeigt worden, die mehr oder weniger deutlich einen sakralen Charakter aufwies oder auch nur vortäuschte. Dieses Jahr wurde hier eine Architektursektion gruppiert, die nicht nur Projekte und Vorschläge brachte, sondern hauptsächlich Großphotographien und Modelle von Kirchenprojekten und auch von einigen in den letzten Jahren vollendeten Kirchenneubauten zeigte. Dieses Demonstrationsmaterial sowie die anschließende Schau amerikanischen Kirchenbaus und eine kleine Retrospektive über die Kirchen von Perret (Raincy usw.) verdienen – in Anbetracht insbesondere der Zürcher Ausstellung kirchlicher Kunst – hier etwas näher betrachtet zu werden. Schade nur, daß diese an sich qualitätsvolle Auswahl, mit so wenig Mitteln und ohne jegliche offizielle Unterstützung bewerkstelligt, in den immer mehr verlotterten Ausstellungssälen

des Musée d'Art Moderne den Eindruck der Nachlässigkeit und Interesselosigkeit der kompetenten Stellen erweckt.

Die Ausstellung beginnt mit zwei guten Beispielen moderner Kirchenkunst: der Kirche von Bizerte (Tunesien) des Architekten Jean Le Couteur und dem Dominikanerkloster in Lille von Pierre Pinsard. Die Kirche von Bizerte wurde im Programm des Wiederaufbaus der Kriegszerstörungen staatlich finanziert. Es ist ein kühner Betonbau, der von dem Architekten in Zusammenarbeit mit dem auch künstlerisch bedeutenden Betoningenieur Bernard Lafaille geschaffen wurde. Die Kirche ist vollendet und fügt sich durch die einführende Behandlung der Details gut in das nordafrikanische Klima ein. Nur der Kirchturm, der in Form eines auf der Piazzetta freistehenden Campaniles projektiert ist, ist noch in Vorbereitung. Das Kloster von Pierre Pinsard verlangte, neben der Aufgabe religiöser Gestaltung der Klosterkirche, hauptsächlich eine eigentliche ökonomische Organisation der Klostergemeinschaft. Das Projekt ist in diesem Sinne sehr interessant gelöst, da es die materiellen Bedingungen des Gemeinschaftslebens in ein richtiges Verhältnis zum Ablauf des geistigen Lebens der Klosterbrüder bringt. Gut und in einem schlichten, menschlichen Maßstab gehalten sind auch die Kirchenbauten von Le Donné, besonders das neue Projekt der Kirche von Marignac-lès-Forbach. – Unter den Kirchenbauten avantgardistischer Tendenz sind zu erwähnen vorerst die Chapelle de Ronchamp von Le Corbusier, von der nun die ersten Bauplatzphotos zu sehen sind, ferner das Kirchenprojekt von André Bloc mit Glasmalereien in Betonstruktur, ebenfalls von André Bloc, dann die Kirche von Pierre Vago in Le Mans, eine Kirche in Marokko von Michèle Patout und ein interessantes Experiment der jungen Architekten Lombard und Duverrier für die Kapelle Notre-Dame des Pauvres in Issy, einem Vorort von Paris. Die Kirchen von Marcel Lods sind ein sorgfältig ausgearbeiteter Versuch, die modernen Architekturgedanken mit den eigentlichen und speziellen Aufgaben der Kirchenkunst in Einklang zu bringen.

Interessant und im allgemeinen qualitativ voll war der amerikanische Beitrag mit folgenden Arbeiten: St. John's Abbey, Collegeville, Minnesota von Marcel Breuer, Kirche St. Marc's Burlington Vermont (Architekten Freeman – French – Freeman); Auferste-

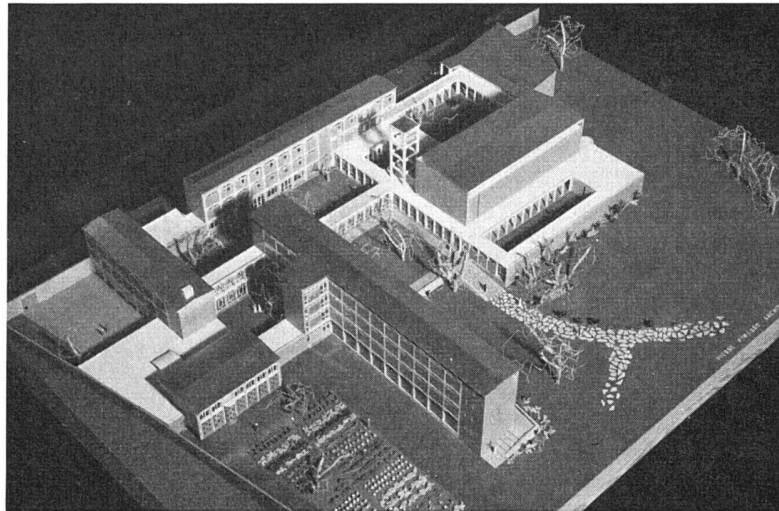


Etienne Béothy, Kirchenfenster, 1954

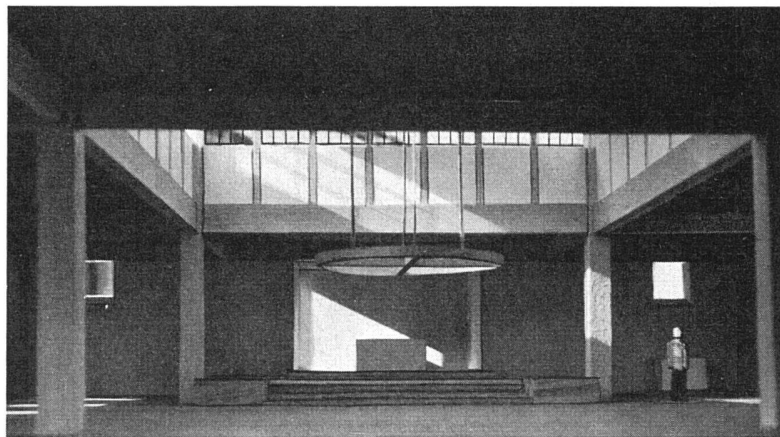
hungskirche St. Louis, Missouri (Architekten Joseph Murphy und Eugene J. Mackey, Malereien von Emil Frei und Robert Harman), Unitarische Kirche in Madison, Wisconsin, von Frank Lloyd Wright, und die evangelische Kirche in Minneapolis von Saarinen und Saarinen.

Die Abteilung «Hommage à Auguste Perret» (1874–1954) enthielt Originalzeichnungen zur Kirche von Raincy sowie Photographien dieser Kirche, wo Perret erstmals die «Béton-claustrats» in interessanter Verwertung gleichzeitig als konstruktives Bauelement und als Fensteröffnung anwendet. Die Kirche von Montmagny, die Kapelle von Arcueil sowie die letzten Projekte der Basilique Jeanne d'Arc und der St.-Josephs-Kirche in Le Havre geben immer wieder Lehrreiches aus dem Werk von Perret.

Die Beteiligung der freien Künstler an diesem Salon war sehr ungleichen Niveaus und teilweise eindeutig schlecht. Zu erwähnen sind die Glasfenster von



Projekt für Dominikanerkloster in Lille. Architekten: P. Pinsard und N. Hutchinson, Paris



Kirche in Marienau-lès-Forbach. Modell (in Ausführung). Architekt: André Le Donné, Paris

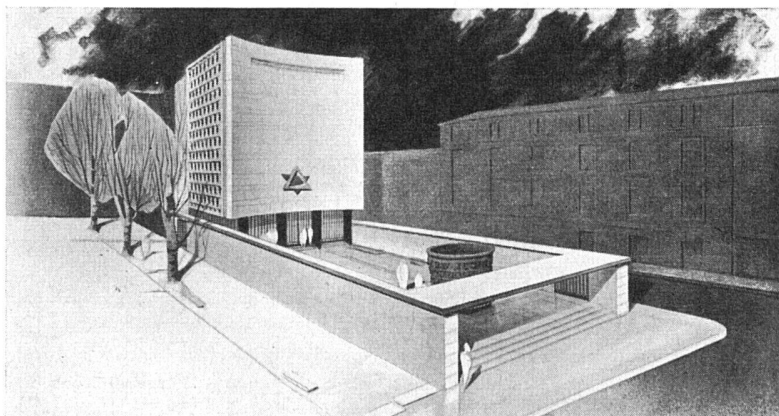
Etienne Béothy, die neuen Projekte für Audincourt von Jean Bazaine, eine Komposition von Vera Pagava und die guten Schmiedearbeiten des Lyoner Bildhauers Duraz. Auch eine Retrospektive für Maurice Denis (1861 bis 1944) mit sieben religiösen Bildern ist zu erwähnen.

F. Stahly

Wiener Kunstbrief

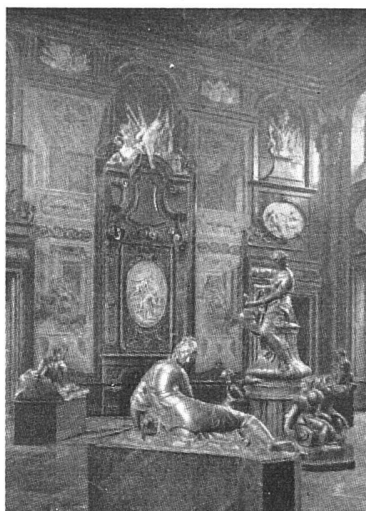
Der Sommer dieses Jahres hat die Wiederaufstellung der Wiener Staatlichen Sammlungen dem als endgültig angestrebten Zustand um ein entscheidendes Stück näher gebracht. Entschlüsse kamen zur Verwirklichung,

Projekt für ein Grabmal des Unbekannten jüdischen Märtyrers in Paris. Architekten: G. Goldberg und A. Persitz, Paris; Mitarbeiter: L. Arretche



über deren vielfach verhängnisvolle Auswirkungen hier bereits die Rede war (WERK-Chronik 5/1954). Die nun offen zutage liegenden Fakten geben den warnenden Stimmen leider recht.

Im Zuge der Neuaufstellung der Sammlungen im Belvedere ging man daran, den bereits vor Jahrzehnten von Hans Tietze konzipierten (und von diesem wieder fallengelassenen) Plan eines österreichischen Nationalmuseums in die Tat umzusetzen. Ein ministerieller Beschluß ordnete die Abtretung der österreichischen Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance (welche bisher dem Kunsthistorischen Museum gehörten) an das Belvedere an, wo sie nun in der ehemaligen Orangerie, der früheren «Modernen Galerie», in nicht eben zufriedenstellender Art untergebracht sind. Schon jetzt erweist sich der trotz geschickten Umbauten zur Verfügung stehende Raum als zu klein für die reichen Bestände. Das Barockmuseum im Unteren Belvedere ist mit geringen Änderungen in seiner alten Gestalt erhalten geblieben. Dort, wo man Neuerungen versuchte (etwa die unverständliche Entfernung von Raffael Donners Brunnenfiguren), waren sie von wenig glücklicher Hand inspiriert und tragen allzu fühlbar den Stempel eines Ändern-Wollens à tout prix. Im Oberen Belvedere, das in diesem Sommer eröffnet wurde, ist jetzt nur mehr die österreichische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu sehen: ein amputierter, überdimensionierter und darum disproportionierter Geschichtskomplex, den nur patriotischer Provinzialismus auf das nachträglich zurechtgezimmerte Piedestal heben konnte. Die Bilder Goyas, C. D. Friedrichs, Monets, Leibls, Courbets, Daumiers, Marées' und Munchs (um nur einige zu nennen) wurden herausgenommen und dem Kunsthistorischen Museum zugewiesen, wo man ihnen, von räumlicher Enge bedrängt, in einigen Jahren ein paar entlegene Säle dieses unglücklichen Museumspalastes zuweisen wird. Von der konfessionell gebundenen Rechten und der neuerdings vaterländischen extremen Linken eifrig begrüßt, haben diese Pläne, von denen seit 1945 gesprochen wurde, post eventum zu zahlreichen wohlbegründeten, freilich oft auch persönlich gefärbten kritischen Stellungnahmen geführt. (B. Grimschitz in «Kunst ins Volk», Buschbeck, Czokor und Wotruba im «Forum», P. O. Rave in der «Kunstchronik»). Man hat die «Österreichische Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts» kritisiert, einmal weil angeblich die



Großer Marmorsaal im Unteren Belvedere (Barockmuseum) in Wien, mit den Figuren des Donner-Brunnens. Frühere Aufstellung



Renoirs «Vénus victorieuse» im Kammergarten der Orangerie (ehemalige Moderne Galerie) in Wien. Frühere Aufstellung

österreichische Kunst dieses Zeitraumes nur aus den europäischen Zusammenhängen zu verstehen ist, das andere Mal weil sie allein zu schwach ist, künstlerisch zu befriedigen. Beide Argumente hinken. Echte, greifbare «Zusammenhänge» sind spärlich, sie vermögen nicht über die periphere Lage des gesamten geschichtlichen Verlaufes hinwegzutäuschen. Mit der gleichzeitigen französischen Kunst des 19. Jahrhunderts konfrontiert, fällt für die österreichische wenig Gewinn ab. Warum (so müßten ihre Apologeten eigentlich fragen) ihre Schwäche durch den unmittelbaren Vergleich noch augenfälliger machen? Wenn wir dennoch

entscheidende Einwände gegen dieses Produkt der Engstirnigkeit haben, so kommen diese aus völlig entgegengesetzten Erwägungen und rechnen mit den Folgen, welche man heraufbeschworen hat: in Ermangelung eines gültigen Maßstabes wird man die österreichische Kunst überschätzen und dem Provinzialismus Vorschub leisten. Isolieren kann man im 19. Jahrhundert nur die französische Malerei, denn sie allein bildet ein homogenes Ganzes; bei allen anderen Nationen muß dieses Beginnen in lächerlichster Weise zur Selbstüberschätzung ausarten.

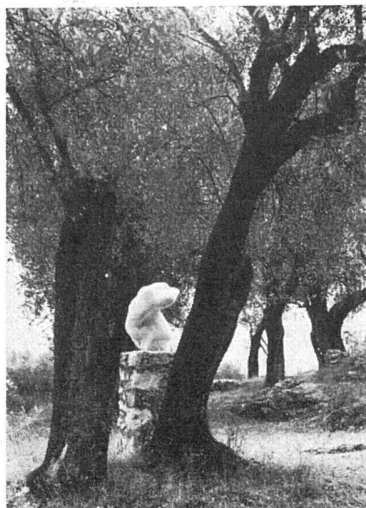
Am Rande sei noch die letzte Phase dieses Prozesses erwähnt, deren Vollzug bevorsteht: die herrlichen Skulpturen von Renoir, Maillol, Rodin und Meunier, die bisher in unübertrefflich harmonischer Weise im Kammergarten der Orangerie zu sehen waren, müssen von dort verschwinden und sollen in den protzigen Marmorverliesen des Kunsthistorischen Museums wieder aufgestellt werden. Der Gedanke eines Modernen Museums – der gerade vor 50 Jahren in einer Denkschrift der Sezession erstmals ausgesprochen worden war – ist damit endgültig den Weg aller Memoranden gegangen. Die Akten sind geschlossen.

Gehen wir zu Erfreulichem über. Das Kunsthistorische Museum konnte wesentliche Teile seiner Bestände wieder dem Besuch zugänglich machen: die weltliche Schatzkammer wurde in den historischen Räumen der Alten Hofburg unter Anwendung moderner, deutlich von Übersee inspirierter Effektmittel in durchaus befriedigender Weise wieder aufgestellt und bildet heute einen der Hauptanziehungspunkte der Wiener Sammlungen. Etwa gleichzeitig eröffnete das Kunsthistorische Museum die erste Hälfte seiner Gemäldegalerie mit den Bildern der Italiener und Spanier, vermehrt um einige Franzosen. Die nordischen Schulen sollen im kommenden Jahr folgen. Während die «Primitiven» in Wien verhältnismäßig unbedeutend vertreten sind, kommen die Schwerpunkte des höfischen Geschmacks, vor allem die Venezianer und Bolognesen, aber auch die Manieristen und Caravaggio-Nachfolger in erstaunlicher Fülle zur Geltung. Es ist ein großes Ereignis, so viele Bilder (bereichert durch interessante Neuerwerbungen und Geschenke) wieder zu Gesicht zu bekommen, und man nimmt die eine oder andere Unstimmigkeit in der langersehten Neuaufstellung gern in Kauf,

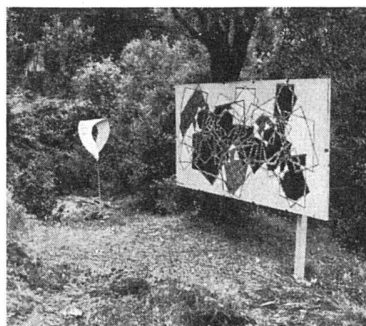
da bei den bestehenden Raumverhältnissen sicherlich das Maximum des Möglichen erzielt wurde.

Alle diese Wiedereröffnungen fielen in den Wiener Festwochenmonat Juni, der sich durch gesteigerte Aktivität auf dem Ausstellungssektor zu erkennen gibt. Was in diesen vier Wochen geboten wird, ist stets zu viel und steht oft auf recht beiläufigem Niveau. Die Künstlerbünde lassen ihre Mitglieder aufmarschieren (so «Der Kreis» in der Neuen Galerie, so die Secession in ihrem eigenen Gebäude). Die Stadt Wien sah sich veranlaßt, die jungen Bildhauer auf der Wientalpromenade des Wiener Stadtparkes dem Publikum vorzuführen, das darob zur Spitzhacke griff und zwei abstrakte Skulpturen zertrümmerte. Diese stammten von Wander Bertoni, einem früheren Wotruba-Schüler, und gehörten zweifellos zum Besten dieser Schau, in der sich sonst hauptsächlich muskelbepackte Kolosse ein Rendez-vous gaben.

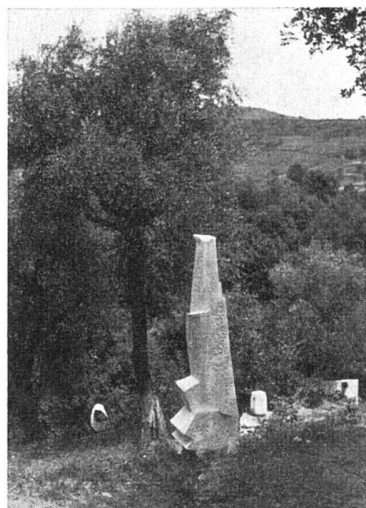
Die schönste Festwochen-Ausstellung brachte Ludwig Münz in der Akademie der Bildenden Künste zusammen: «Österreichische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts». Sie könnte einem ganzen geschichtlichen Abschnitt zu neuer, vertiefter Würdigung verhelfen, denn hier, wenn irgendwo im 19. Jahrhundert, bietet die österreichische Malerei das Erlebnis geschlossener Kontinuität. Die Schau begann mit den Landschaften des ausgehenden Barocks und des Klassizismus; es folgten die herrlichen Stimmungslandschaften von Friedrich Loos und Franz Steinfeld, beide zu Unrecht nahezu vergessen, dann eine hübsche Auswahl Waldmüllers, eine Reihe unvergleichlicher Studien und Bilder Adalbert Stifters, des vielleicht größten österreichischen Landschafters des ganzen Jahrhunderts, endlich Rudolf Alt, Gauermann, Schindler, Pettenkofen und Romako, umrahmt von einer Reihe kleinerer Meister. Schade nur, daß Jettel und Ribarz fehlten. Eine freundliche Ergänzung zu dieser Schau bildeten zwei Ausstellungen der rührigen Akademiebibliothek, welche Friedrich Gauermann und einigen Altmeistern der Akademie (Johann Christian Brand, Friedrich August Brand und Jacob M. Schmuze) gewidmet waren. Wenn sich an die Übernahme der künstlerischen Leitung der Galerie Würthle durch den Bildhauer Fritz Wotruba Hoffnungen auf die Bildung eines kompromißlosen Zentrums der



Ausstellung «Espace» in Biot (Bericht s. Oktober-Chronik 1954). Plastik von Hans Arp



Plastik von Etienne Béothy und Panneau von Dumitresco



Plastiken von Béothy, Lipsi und Gilioli
Photos: Denis Brihat, Biot

Moderne knüpften, so ist deren Verwirklichung bis heute ausgeblieben und wahrscheinlich im intrigenverseuchten Wiener Boden steckengeblieben. Blieb schon die erste Hälfte der Saison hinter den Erwartungen zurück, so konnte auch deren Ausklang nicht befriedigen. Man sah den recht

anständigen Tierbildhauer und Wotruba-Schüler Heidel, dann überflüssigerweise den Pseudoklassizisten Merkel (heute in Paris lebend) und Aufnahmen des amerikanischen Photographen Okamoto, sehr geschickt, unter Ausnutzung aller Effekte, doch ohne die menschliche Tiefe, zu der keine Routine den Weg bahnt und die etwa das Werk Cartier-Bressons so hoch über alle anderen stellt. Zwischendurch sah man moderne und expressionistische Graphik und eine kleine, durch farbige Reproduktionen ergänzte Toulouse-Lautrec-Schau. Alles in allem etwas dürftig für Wiens einzige «Moderne» Galerie.

Werner Hofmann

Londoner Kunstbrief

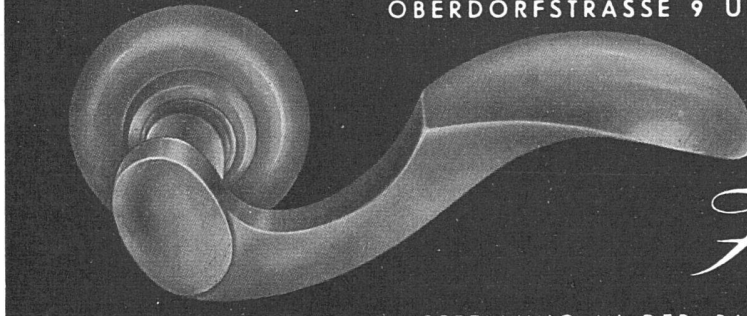
I. Der englische Aspekt

Die Namen aller Künstler anzuführen, die im Verlaufe der letzten Monate in London ausgestellt haben, gäbe nicht viel Sinn. Wir leben in einem Zeitalter der Ausstellungen, da nicht nur Kunsthändler, sondern auch Museen und andere Anstalten darin wetteifern, so viel wie möglich zu bieten. Berühmte öffentliche Sammlungen werden von Hauptstadt zu Hauptstadt versandt, was jedoch die Anzahl der kunstbegierigen Touristen nicht zu vermindern scheint, so daß man bei dieser Doppelaktion von einer Völkerwanderungsperiode der Wißbegierigkeit sowie auch von einer Kunstmigration sprechen könnte. Der Kunstkritiker darf daher annehmen, daß die meisten dieser Sensationen dem Leser der Kunstzeitschriften bekannt sind. Welche Ausstellungen den größten ökonomischen Erfolg, welche die Rekordbesucheranzahl aufzuweisen, welche Künstler sich der besonderen Sympathie der Kritik erfreut haben, das sind Punkte, die mehr den Kunsthändler und den Psychologen interessieren. So wollen wir uns in unserem Bericht darauf beschränken, jene Fakta anzuführen, die uns die englischen Gesichtspunkte näher zum Bewußtsein bringen, so daß wir den englischen Geschmack und den kritischen Winkel, von dem aus Kunst in England betrachtet wird, verstehen lernen.

Eine enorme erzieherische Leistung in Kunstdingen hat wiederum der *Arts Council of Great Britain* geleistet, dessen neuer Präsident, *Sir Kenneth Clark*, der frühere Direktor der National Gallery, und dessen Kunstdirektor, *Philip James*, beide sich für die Ideale

Ausstellungen

Aarau	Kunstsammlung	Aargauer Künstler	6. Nov. – 28. Nov.
Ascona	Galleria d'Arte	Hedwig Neri-Zangger	1. Nov. – 30. Nov.
Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Beyeler	Jean Jacques Lüscher – Carl Gutknecht Basler Kunstkredit Paul Basilius Barth Max Liebermann – Deutsche Expressionisten Walter Müller Unbekannte Werke von Paul Klee Coghuf – Karl Glatt	16. Okt. – 21. Nov. 13. Nov. – 12. Dez. 12. Okt. – 15. Nov. 17. Nov. – 31. Dez. 16. Okt. – 18. Nov. 20. Nov. – 31. Dez. 5. Nov. – 30. Nov.
	Galerie d'Art Moderne		
	Galerie Bettie Thommen		
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Atelier-Theater Galerie 33 Galerie Verena Müller	Vincent van Gogh Johann Peter Flück Georg Rimensberger Hans Hoffmann Martin A. Christ	27. Nov. – 30. Jan. 23. Okt. – 28. Nov. 4. Nov. – 24. Nov. 1. Nov. – 15. Nov. 6. Nov. – 28. Nov.
Biel	Städtische Galerie	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Biel	13. Nov. – 12. Dez.
Chur	Kunsthaus	Sektion Graubünden der GSMBA	14. Nov. – 12. Dez.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Artistes fribourgeois	13. Nov. – 5. Dez.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Athénée	Tapiserie de J. Picart-Ledoux et M. Saint-Saens René Guinand Arthur Hurni Jean Berger Caillard	18 nov. – 31 déc. 6 nov. – 28 nov. 23 oct. – 11 nov. 13 nov. – 2 déc. 2 nov. – 16 nov.
	Galerie Motte		30. Okt. – 14. Nov.
Grenchen	Kunststube	Axel Eggler	16. Okt. – 29. Nov.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Der Zürichsee	
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler La Vieille Fontaine	Dessins et gravures de Félix Vallotton André Derain. Gravures Carzou – Minaux. Lithographies Robert Hainard	1 oct. – 28 nov. 25 oct. – 13 nov. 15 nov. – 4 déc. 6 nov. – 2 déc.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Lucien Grounauer Robert Fernier – Hermann Sandoz	6 nov. – 21 nov. 27 nov. – 12 déc.
Luzern	Kunstmuseum	Heinrich Danioth	17. Okt. – 21. Nov.
St. Gallen	Galerie im Erker	Pablo Picasso – Henri Matisse – Georges Braque – Georges Rouault	9. Okt. – 15. Nov.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	20. Nov. – 2. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Hans Fischer Winterthurer Kunstgewerbe	3. Okt. – 14. Nov. 28. Nov. – 23. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Sektionen Zürich der GSMBA und GSMBK Vincent van Gogh Brasilien baut – Junge brasilianische Graphik – Plastiken von Mary Vieira Ernst Georg Rüegg – Sigmund Righini Zürcher Künstler Alice Guggenheim Karl Liner Mario Mascarin Hans Gerber Regina de Vries Albert Schnyder-Delsberg Wilhelm Gimmi Conrad Senn	16. Okt. – 28. Nov. 9. Okt. – 21. Nov. 23. Okt. – 28. Nov.
	Kunstgewerbemuseum		
	Graphische Sammlung ETH Helmhaus Strauhof		30. Okt. – 12. Dez. 30. Okt. – 25. Nov. 2. Nov. – 21. Nov. 23. Nov. – 12. Dez. 13. Nov. – 27. Nov. 5. Nov. – 30. Nov. 14. Okt. – 14. Nov. 4. Nov. – 27. Nov. 30. Okt. – 27. Nov. 20. Okt. – 16. Nov.
	Galerie Contempora Galerie Palette Galerie Au Premier Galerie Wolfsberg Grell Füßli Exlibris		
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

einer guten Tradition und die Förderung wertvoller Impulse in der modernen Kunst einsetzen. Daß dies nicht nur Worte sind, erweist sich aus den heftigen Angriffen, die aus den Kreisen der Akademiker in England stets noch gegen die moderne Kunst gerichtet werden und das englische Publikum in seinem Geschmack verwirren. Die sehr wohlhabenden Organisationen, in denen der Akademismus in England seine mächtige Position behauptet, beeinflussen die öffentliche Meinung in hohem Maße; die Kunstkritik der großen Zeitungen ist reaktionär. Der *Arts Council*, das *Institute of Contemporary Arts*, die *Contemporary Art Society* sowie auch der *British Council* dagegen sind öffentliche oder von öffentlichen Geldern unterstützte Organisationen, die entschlossen die moderne Kunst verteidigen und propagieren. Zusammen mit den modernen Kunstgalerien haben sie einen Kern von Kunstenthusiasten und Sammlern geschaffen und so eine anti-akademische Phalanx gebildet. Wie stark der Widerstand dieser Phalanx wiederum ist, kann aus den jährlich wiederkehrenden Ausstellungen im *Burlington House* (*Royal Academy of Arts*) ersehen werden. Das Publikum der *Private View* dieser Ausstellung zu beschreiben bedürfte der Feder eines Balzac oder Galsworthy. Und nicht einmal der Sarkasmus eines Baudelaire würde ausreichen, die Werke dieser «Salons» des 20. Jahrhunderts zu kritisieren. Die Ursache des fossilen Charakters des größten Teils der dort ausgestellten Arbeiten ist die Verfassung der *Royal Academy*, nach der jedes Mitglied der Akademie berechtigt ist, seine Arbeiten auszustellen. Das Alter dieser Mitglieder ist oft erstaunlich. Der Rest sind Gäste, deren Werke von einer Jury ausgewählt werden. Unter den Arbeiten dieser Gäste gibt es Aspekte von mehr modernem Charakter, vor allem den Impressionismus der Sickert-Schule, und sogar fauvistische und abstrakte Kompositionen kommen vor. Diese scheinen hier jedoch bloß als abschreckende Beispiele der Kunst der wilden Männer vertreten zu sein, aber vor allem um der modernen Kritik Argumente aus der Hand zu schlagen. Diese halben Maßnahmen verhindern jedoch die intelligente Kritik nicht daran, festzustellen, daß die *Royal Academy* sich in einer falschen Richtung bewege, wenn sie glaube, die Tradition im Akademismus zu finden, wo sie doch die guten Qualitäten der alten Meister betonen müßte, den einzigen festen Maßstab,

der in dem gegenwärtigen Dilemma als gültig anerkannt werden kann.

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Kunst, die das große, mehr oder weniger konservative Publikum schätzt, ist die Kunst des *Augustus John*, dem die *Royal Academy* in der *Diploma Gallery* des *Burlington House* eine Sonderausstellung von 460 Werken veranstaltet hat. John war in jungen Jahren ein sehr talentierter Künstler, der jedoch nicht die Kraft besaß, dem ästhetischen Diktat der wohlhabenden Klassen Englands zu widerstehen. Deshalb, besonders für den ausländischen Kritiker, das traurige Bild eines großen Werkes, das fast alle Phasen der alten Vorbilder durchläuft, durch den Impressionismus seine Palette aufhellt, aber selten über die Konvention hinausgeht. Das wird besonders in den Porträts offenbar. Für den englischen Kritiker ist John jedoch die künstlerische Persönlichkeit des gegenwärtigen Englands und – in Begriffen der öffentlichen Meinung ausgedrückt – sein Picasso. John ist ein hervorragender Zeichner, viel mehr als ein Maler, wie es so oft in England der Fall ist. Eine Ausstellung von Johns erstklassigen Werken dürfte die Anzahl von etwa 30 Ölbildern, darunter Porträts, kleine figurale und auch monumentale Kompositionen, sowie etwa 50 Zeichnungen nicht überschreiten.

Eine periodische Erscheinung des englischen Kunstlebens ist die jährlich wiederkehrende Ausstellung der *London Group*, die 60 Mitglieder umfaßt und auch etwa 180 Gäste ausstellt. 336 Werke waren vertreten. Aus der impressionistischen *Euston Road Group* hervorgegangen, vertritt die *London Group* Variationen des Impressionismus und Postimpressionismus als Kern der Ausstellung, der links und rechts vom Realismus und den Abstrakten flankiert wird. Aus der Anzahl der beteiligten Künstler geht schon statistisch hervor, daß es sich hier um eine Ausstellung handelt, die an der Überfülle von Material leidet, wobei kein Künstler voll zur Geltung kommen kann. Da die Gruppe stilistisch nicht kongruent ist, ist es kaum verständlich, warum diese Künstler gemeinsam ausstellen.

Um die Extreme zu beleuchten, zwischen denen das Londoner Ausstellungswesen oszilliert, mögen die großen retrospektiven Ausstellungen des *Matthew Smith* in der *Tate Gallery* und der *Barbara Hepworth* in der *White-chapel Art Gallery* dienen. In der populären Anerkennung neigt sich die Waage zugunsten des Matthew

Smith. Von den Fauves ausgehend, zeigt seine Ausstellung, die alle Phasen seiner Entwicklung von 1909 beleuchtet, eine für die Engländer überraschende Freude an der Farbe. Doch erkennt man nicht immer genau die Absicht des Künstlers. Seine Farbenskala ist klein – Rot, Blau, Grün, Gelb – und oft disharmonisch. Deshalb wirken seine Farben oft aufdringlich. Die frühen Werke, die mehr zurückhaltend sind, wirken empfindlicher und sind koloristischer gedacht. Später machen sich auch die nicht gelösten expressionistischen und impressionistischen Elemente geltend, zwischen welchen seine Kunst hin und her schwankt. Die Malerei *Matthew Smiths* weist auch nicht die ornamentale und kompositionelle Meisterschaft der Franzosen auf. Trotz dieser Kritik, die mit dem Maßstab eines Munch oder Kokoschka gemessen ist, müssen wir Smith als den einzigen englischen Koloristen ansprechen.

Im Gegensatz zu Smith ist bei *Barbara Hepworth* das Tektonisch-Klassische in einer Formgebung erstarrt, die sich seit Jahren nur als Variation von einigen Grundideen über das Wesen der modernen Skulptur – die Entwicklungslinie Brancusi-Arp – kundgibt. Die Stellung von *Barbara Hepworth* in England war stets umstritten. Ihre Leistung, neben der *Henry Moore*s gesehen, erscheint nur als eine Parallele von dieser. Es mag schon sein, daß einige ihrer formalen Erfindungen zuerst oder gleichzeitig mit Moore gemacht worden sind. Moore jedoch ist vitaler; er verändert sich, er sucht neue Aspekte seiner Kunst; die Kunst *Barbara Hepworths* wirkt dagegen ideenmäßig statisch. Nichtsdestoweniger ist ihre Leistung, sowohl künstlerisch als auch handwerklich gesehen, beachtenswert, und ihr Gefühl für das Strukturelle und das Architektonische sowie ihre Liebe für die edlen Materialien, die sie bearbeitet, sind echt. Keiner lyrischen oder romantisierenden Eingebung folgend, weist sie innere Beziehungen mit der archaisch-griechischen Kunst auf, und darin unterscheidet sie sich am wesentlichsten von der grundsätzlich romantischen Kunst *Henry Moore*s.

*Victor Pasmore*s Werke, 1944–1945, die im *ICA* (*Institute of Contemporary Arts*) ausgestellt waren, haben neben ihrem künstlerischen Wert eine für England wichtige didaktische Bedeutung. Das Problem, warum ein Maler, der, sowohl poetisch als auch formal gesehen, eine so ausgezeichnete impressionistische und postimpressioni-

stische Farbenkunst produziert hat wie er, plötzlich das Feld, auf dem er der leitende Künstler war, verläßt, um zur Abstraktion überzugehen, hier dann, seinen guten Geschmack beibehaltend, neuartige Spiralthemen kompositionell ausbaut und schließlich bei zwei vollständig «unmalerischen» Elementen: der räumlichen Konstruktion aus Plastikmaterial und der Photostatvergrößerung, die das Handwerkliche durch das Maschinelle ersetzt, anlangt – dieses Problem eines ersten Künstlers beschäftigt auch die Kritik und das Publikum in einer intensiven Weise. Was ist wahr an der Behauptung, daß das Maschinenzeitalter eine eigene Kunst beansprucht, eine Kunst, die ausschließlich von der technischen Vollkommenheit und Leistungsfähigkeit sowie der Maschinenästhetik bedingt wird?

J. P. Hodin

Nachrufe

Paul Ganz †

Der am 28. August auf seinem Ruhsitz in Oberhofen am Thuner See verstorbene Prof. Dr. Paul Ganz war eine vitale Persönlichkeit, die an der wissenschaftlichen Forschung und Publizistik, an herausgeberischer Tätigkeit und am akademischen Lehramt in Basel nicht ihr volles Genügen fand, sondern auch durch vielseitige organisatorische Arbeit der Kunstwissenschaft und der künstlerischen Kulturpflege dienen wollte. So sei an dieser Stelle nicht vor allem seine Forschungstätigkeit, die hauptsächlich Hans Holbein und seinem Zeitalter galt, sondern seine initiative und erfolgreiche Mitarbeit an künstlerischen Kulturaufgaben gewürdigt. – Am 5. Juli 1872 in Zürich geboren, wo sein Großvater als erster die Bedeutung der neuangelegten Bahnhofstraße erkannte und Ende der sechziger Jahre an diesem Straßenzug das erste Geschäftshaus bauen ließ, war Paul Ganz von 1901 an als Hochschuldozent und im Museumsdienst in Basel tätig. Er zählte zu den Gründern der Schweizer Heimatschutzvereinigung und des Verbandes der schweizerischen Kunstmuseen, den er von 1908 bis 1919 präsidierte, gründete eine Reihe weiterer Gesellschaften, arbeitete in der Eidg. Kunstkommission mit und redigierte lange Zeit die Jahrbücher für Kunst und

Kunstpflge in der Schweiz. Durchaus nicht nur der Vergangenheit zugewandt, setzte er sich für das Ansehen der modernen Kunst der Schweiz auch im Ausland nachdrücklich ein. Seine Verbundenheit mit der Vaterstadt fand in dem 1943 veröffentlichten dokumentarisch wertvollen Vortrag «Zürcher Kunstsinn und Kunstsammeln» ihren Ausdruck.

Zur Bereicherung der kunstwissenschaftlichen Dokumentation richtete Paul Ganz in Basel das Archiv für schweizerische Kunstgeschichte ein, das eine umfassende Sammlung von Photographien und Diapositiven anlegte. Die Schweizerische Graphische Gesellschaft und die mit Heraldik beschäftigten Kreise hatten ihm manigfache Förderung zu danken. Ebenso die Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, die ihn im Jahre 1953 als Mitglied ihrer wissenschaftlichen Kommission nochmals für eine neue Amtsdauer bestätigte. In einer mühsamen Übergangszeit der Kunstdenkmäler-Inventarisierung übernahm er die energische Werbung in den einzelnen dem großen Werk zumeist noch fernstehenden Kantonen, so daß allenthalben kantonale Kommissionen von offiziellem Charakter gegründet wurden und die Finanzierung der Inventarisierung an die Hand genommen wurde. Dies ermöglichte der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, ihrerseits die Herausgabe der «Kunstdenkmäler der Schweiz» einheitlich und großzügig weiterzuführen. Paul Ganz organisierte auch die Herausgabe der «Schweizerischen Kunstführer», die bereits in Form zahlreicher, einheitlich gestalteter Broschüren über bedeutende Bauwerke vorliegen. E. Br.

Tagungen

Internationales Architektentreffen

Warschau, 17. bis 26. Juni 1954

Das internationale Architektentreffen vom Juni dieses Jahres, an dem sich auf Einladung des Bundes polnischer Architekten rund 200 Architekten, Städtebaufachleute und Mitglieder städtischer Behörden beteiligten, war seit der 1948 in Lausanne erfolgten Gründung der Union Internationale des Architectes die erste internationale Architektenzusammenkunft in einem Lande des europäischen Ostens. Es lag allerdings – schon mit Rücksicht auf

die genannte international anerkannte UIA – nicht in der Absicht der einladenden Organisation, einen eigentlichen «Kongreß» zu veranstalten. Immerhin hat der Erfolg des Treffens, das durch ein Organisationskomitee unter dem Präsidium von Arch. André Lurçat, Paris, vorbereitet wurde, den Gedanken an eine Nachfolge – diesmal in einem westlichen Lande – wachwerden lassen.

Von den zehn Tagen, die das Treffen dauerte, waren fünf dem Aufenthalt in Warschau und den eigentlichen Verhandlungen gewidmet, während die übrigen fünf Tage für eine Reise durch Polen verwendet wurden. Das Thema der Verhandlungen bildete die «Stadt der Nachkriegszeit» mit den drei Aspekten: Wiederaufbau zerstörter Städte – Wandlungen der bestehenden Städte – Errichtung neuer Städte. Die einzelnen Länder waren aufgefordert worden, Berichte über die ihr Land vor allem interessierenden Fragen einzusenden. Architekt Paul Herbé, Frankreich, legte als Einleitung der Debatte einen diese Berichte zusammenfassenden Rapport vor. Es ist einleuchtend, daß die beim Wiederaufbau zerstörter Städte sich zeigenden Probleme sowohl im Rapport als auch in der anschließenden Debatte das erste Wort hatten. Den Ausgangspunkt bildete die Notwendigkeit, in der Planung und Durchführung über die Möglichkeiten der Privatinitiative hinauszugehen und sowohl wirtschaftlich wie gesetzgeberisch neue Wege zu suchen, wie sie den neuen Städtebaugesetzen Englands und Frankreichs zu Grunde liegen und wie sie in anderen vom Kriege heimgesuchten Ländern in noch wirksamerer Form beschritten werden. Bemerkenswert ist, daß neben den bekannten Fragen der Quartierbildung, des Verkehrs, der Dezentralisierung usw. mit einem gewissen Gewicht die Forderung nach dem architektonischen Gesicht der Stadt auftaucht: «Es genügt wohl nicht, den Bewohnern Licht, Luft, Grün und funktionierende Einrichtungen zu geben. Die Stadt soll darüber hinaus schön und harmonisch sein, sie soll durch den Reichtum und die Qualität ihrer räumlichen Organisation, die Bedeutung ihrer Architektur und durch eine eindruckliche, die verschiedenen Arten von Bauten erfassende Hierarchie im Stande sein, die Gefühle ihrer Bewohner auszudrücken und ihr kulturelles Niveau zu heben.» Die lebendige und vielfältige Illustration zum Rapport lieferte nicht nur eine umfassende Debatte, an der sich die Architekten aus allen Ländern von