

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 12: **Kirchliche Architektur und Kunst**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Ausstellungen

Zürich

Sektion Zürich der GSMBA und GSMBK
Kunsthhaus, 16. Oktober
bis 28. November

Da die Sektion Zürich der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten alljährlich gemeinsam mit den anderen Künstlerorganisationen die der städtischen Kunstförderung dienende Ausstellung «Zürcher Künstler im Helmhaus» durchführt, tritt sie jeweils nicht, wie andere Sektionen dieser Gesellschaft, mit einer regulären Weihnachtsausstellung hervor. Ihre in größeren Abständen stattfindende Gesellschaftsausstellung im Kunsthaus soll repräsentativen Charakter haben, und diese Absicht erhielt an der spätherbstlichen Gesamtschau von 1954 besonderen Nachdruck durch

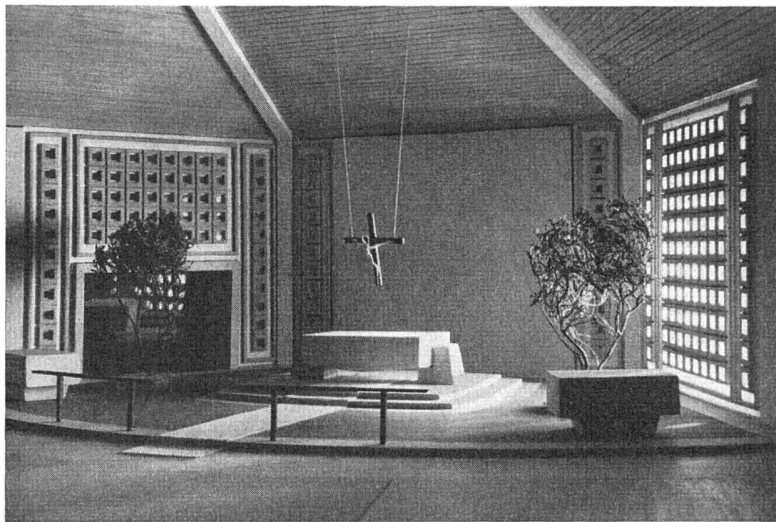
das gemeinsame Auftreten mit der Sektion Zürich der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen, die allerdings das in ihren Reihen stark vertretene Kunstgewerbe beiseite ließ. Bei der gemeinsamen Jurierung blieb etwa ein Fünftel der ausstellungswilligen Künstler und Künstlerinnen unberücksichtigt, so daß keine allzu große Zersplitterung des Gesamtbildes hervorgerufen wurde; auch bei der Placierung des Kunstgutes in etwa zwei Dutzend Räumen herrschte keinerlei organisatorische Trennung, was die weibliche Künstlerschaft mit besonderer Genugtuung erfüllte. Es ergab sich ein recht gediegenes Ganzes, und durch Zubilligung von Dreier- bis Fünfer-Werkgruppen an zahlreiche Mitglieder wurden auch die den Besuchern erwünschten Akzentuierungen vorgenommen. Eine Einschränkung lag allerdings darin, daß sich auch diesmal einige der angesehensten Mitglieder fernhielten; erfreulich war dagegen, daß das Ganze trotz den zahl-

losen Einzelausstellungen der privaten Galerien und Kunstsalons nicht wesentlich an Überraschungsreiz und an Gewicht verlor. Stadt und Kanton Zürich ließen es sich denn auch nicht nehmen, durch reichliche Ankäufe manchenorts Weihnachtsfreude zu bereiten.

Malerei und Plastik

Wenn die Architekturabteilung unmittelbare Bezugnahme auf das heutige Leben dokumentierte, so war dagegen bei Malerei und Plastik im ersten Stock wenig Verbundenheit mit der Architektur zu verspüren. Als werkstoffverwandte Belebung von Wänden gaben sich die aus Natursteinsorten hergestellten, koloristisch individuell gestalteten Mosaiken von Emil Mehr und Lea Zanolli sowie die bemalten Zementreliefs von Cornelia Forster zu erkennen. Raumschmückende Funktionen intim-festlicher Art haben die gestickten, gewirkten und in Aufnäharbeit ausgeführten Bildteppiche verschiedener Künstlerinnen zu erfüllen. Ausgesprochen wandbildhafte Ambitionen waren bei den großen Bildformaten selten zu spüren, und auch Abstraktionen wahrten bei der Steigerung der Formate die gestalterische Freiheit gegenüber der Wandfläche.

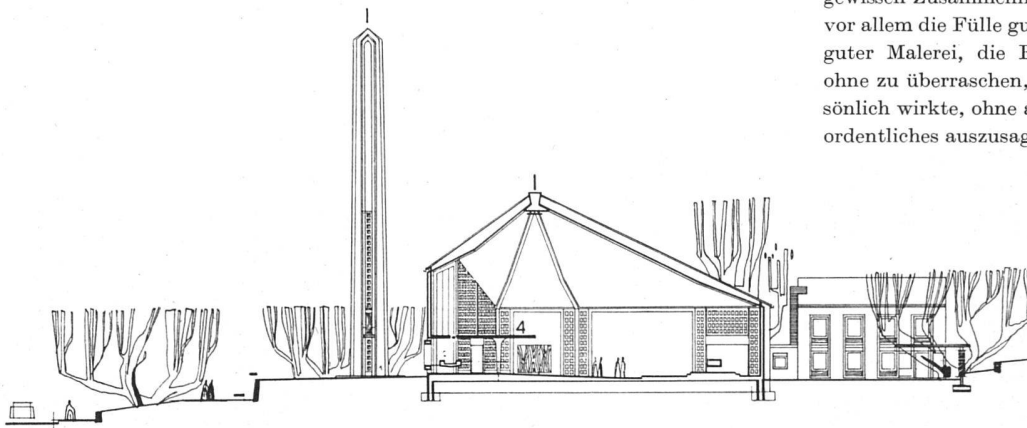
Die Plastik wies nicht nur Gekonntes auf, sondern auch etwa Eigenwüchsiges. Während Otto Charles Bänninger in Ganzfigur und Bildnis eine betonte Festigung der Gesamtform anstrebte, geht Margrit Gsell-Heer vom beherrschten Naturalismus zum roh bearbeiteten, die Formen nur noch andeutenden Steinblock «Mutter» über, und Louis Conne gibt dem «Gekreuzigten» in Holz nur noch ein Minimum von Körperhaftigkeit, während er einem Stierkopf die unverminderte, naturhafte Stoßkraft läßt. Was dem Gesamtbild der Ausstellung, trotz dem Konventionellen mancher Einzelwerke, das qualitative Niveau und einen gewissen Zusammenhang sicherte, war vor allem die Fülle guter, ja sogar sehr guter Malerei, die Freude bereitete, ohne zu überraschen, und die oft persönlich wirkte, ohne allerdings Außerordentliches auszusagen. *E. Br.*



Katholische Kirche in Zug-Oberwil. Altarpartie

Photo: Räber, Zug

Schnitt durch Kirchenachse 1:500



Die Architektur

Wer nicht auf direktestem Wege zu Van Gogh hinaufeilte, geriet unfehlbar in die im Erdgeschoß geschickt neben der Kasse beginnende Abteilung der GSMBA-Architekten. Es war eine ausgezeichnete Idee, dieses Jahr auch den Architektenmitgliedern Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Arbeiten zu bieten, eine Neuerung, der durch regen Besuch ein voller Erfolg beschieden war. Unnötig, zu betonen, wie wichtig solche kleinere und größere Veranstaltungen für die Aufklärung des Publikums und seine Gewinnung für unsere Sache sind.

Gestaltet von *Theo Schmid*, Arch. BSA, präsentierte sich die Abteilung ausgezeichnet. An Aufmachung wurde gerade das zulässige und notwendige Maß aufgewendet. Durch rohe Backsteinwände wurden einzelne Kojen gebildet; schwarze Holzständer und gelbe Bretter schufen eine leichte Raumgliederung, und eine spezielle Beleuchtung sorgte für die gute Sichtbarmachung des Ausstellungsgutes: Pläne, Photos, Modelle, Details und, was die Ausstellung sehr bereicherte, Reiseskizzen und Aquarelle der einzelnen Architekten. Eine gute Idee war es ferner, die Atmosphäre des Architekturbüros zu erzeugen, so durch Reißbretter, die mit Plänen und Notizen usw. bespannt und belegt waren. Überraschenderweise gehören der Zürcher Sektion der GSMBA nur neun Architekten, darunter zwei Architektinnen, an. In der ersten Koje stellte *Martin Risch* die Pläne, Photos und das Modell des wiederaufgebauten und umgebauten Museums Allerheiligen in Schaffhausen aus. In der nächsten Koje zeigte *Karl Egender* Pläne und Skizzen des im Bau begriffenen Kaufhauses E. Breuninger in Stuttgart sowie das Modell und weitere Unterlagen des Bürohauses der «Weltwoche» in Zürich. Interessant an dem Stuttgarter Projekt ist das überzeugende Nebeneinander eines geöffneten und eines stark geschlossenen flächigen Baukörpers. Es folgte die Koje unseres Stadtbaumeisters *A. H. Steiner* mit den Dokumenten der Wohnhochhäuser am Letzigraben und der nun der Vollendung entgegengehenden großzügigen «Städtebaulichen Lösung» an der Brahmsstraße. Längere Zeit verweilte der Besucher vor seinen Reiseskizzen und Aquarellen, die außerordentlich sicher, wesentlich in der Aussage und charaktervoll sind. In der Koje von *Hans Hofmann*, Dr. h. c. und Professor an der ETH, wurde

der neueste Erweiterungsbau der Mustermesse Basel gezeigt. Auch vor Hofmanns beiden Farbstiftzeichnungen – einem blühenden Baum und einem blattlosen Baum an einem südlichen See – blieb man stehen, überrascht durch die aufgewendete große Sorgfalt und über die fast träumerische, ja etwas anthroposophisch anmutende Atmosphäre. Das Architektenehepaar *Ernst F. und Elsa Burckhardt-Blum* zeigte zwei Freibäder, das ausgeführte schöne Bad «Oberer Letten» und das andere, noch im Projektstadium begriffene des «Unteren Letten». In dieser Koje herrschte eine besonders lebendige und unkonventionelle Atelieratmosphäre. An der einen Wand hing ein ausgestopftes Krokodil, an der anderen ein schöner Linoleumschnitt von *Elsa Burekhardt*, die sich bekanntlich in letzter Zeit einen guten Namen als Malerin gemacht hat. Als weitere Architektin stellte *Lux Guyer* aus, Ausführungspläne, Photos usw. des Hotels *Résidence im Park* an der Kappelstraße, Zürich. In dieser Koje gemahnt allerdings nichts an den weiblichen Bürochef, hier herrschte Strenge, Ordnung. Einzig an den Photos der Hotelinterieurs erkannte man die weibliche Art geschickter intimer Wohnungseinrichtung. In der nächsten Koje stellte *Theo Schmid* sein letztes und interessantes Wohnhaus *Dr. K. H. in Zumikon* aus. Von der herrlichen Lage und der lebendigen Raumdisposition zeugten die großformatigen eindrucksvollen Farphotos. Die letzte Koje gehörte dem Benjamin der erlauchten Architektengruppe: *Ernst Gisel*, der, wenn auch der Jüngste, das größte Modell ausstellte. Es handelte sich um das im Bau begriffene Parktheater in Grenchen. Speziell ein Blick in das aufklappbare Modell ließ einen außerordentlich interessanten und eigenwilligen Bau vorausahnen.

Diese Abteilung bildete eine sehr anregende und erfreuliche Schau. Sie ruft nach Fortsetzung und wird nicht zuletzt der GSMBA auch einige neue Architektenmitglieder einbringen. Dies würde den Bund zwischen Malern, Bildhauern und Architekten nur stärken und für die Verfolgung gemeinsamer Ziele recht förderlich sein. *A. R.*

Brasilien baut

Kunstgewerbemuseum,
23. Oktober bis 23. Dezember

Die große Bilderschau moderner brasilianischer Architektur, zusammen-

gestellt vom Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro kam nach Zürich via Stuttgart, Wien, Rom und Madrid. Hier wurde sie von Direktor *H. Fischli* zusammen mit *Dr. W. Rotzler* vollkommen neu gesichtet und gegliedert. Der Ausstellungsbesucher ist gleich beim Eintritt überrascht und beeindruckt von der für das Zürcher Kunstgewerbemuseum völlig neuartig wirkenden Aufmachung. Die Phototafeln auf weißem Grund liegen leicht geneigt, gewissermaßen vor dem Betrachter auf dem Boden und sind in großzügig durch die Halle gezogenen Reihen angeordnet. Nur zu beiden Seiten sind die Tafeln auf vertikalen Stellwänden als lockere Raumabschlüsse befestigt. Zu dem Schwarzgrau der Photos und dem Weiß des Hintergrundes kommen eingestreute erfrischende grüne Akzente, die mit dem Blau der neuen Fenstervorhänge gleichzeitig den brasilianischen Nationalfarben entsprechen. Angeregt zu dieser willkommenen farblichen Belebung wurde die Museumsleitung durch das Ausstellungsplakat der brasilianischen Künstlerin *Mary Vieira*. Es zeigt eine konkrete Komposition von weißen und schwarzen geometrischen Elementen auf grünem und blauem Grunde. Die Künstlerin, ihres Zeichens Bildhauerin, setzte das Plakat zudem in zwei dreidimensionale Gebilde um, von denen das eine in der äußeren Vorhalle steht und das andere den Ausstellungsbesucher von der Garderobehalle in die Ausstellung lenkt. Dieses Kennzeichen der Zürcher Ausstellung ist gleichsam auch Symbol des heutigen baukünstlerischen Schaffens Brasiliens, in dem Sinne nämlich, daß die Synthese von Malerei, Skulptur und Architektur zu den charakteristischen Merkmalen gehört.

Die Architekturausstellung selbst ist fast ausschließlich eine Bilderschau. Dem Laien mag dies genügen, wogegen der Fachmann, der sich mit den verschiedenen Werken gerne intensiver auseinanderzusetzen wünscht, das Fehlen von Grundrissen, Schnitten und Jahreszahlen bedauert.

Dennoch ist der Eindruck, den der Besucher empfängt, ein starker und nachhaltiger. Man läßt sich willig hinreißen von dem den kleinen und großen Bauten anhaftenden Willen zur großen Linie und großen Form. Fesselnd ferner ist die bewußt angestrebte spannungsvolle Kontrastierung der scharfgeschnittenen Baukuben mit der wuchernden tropischen Vegetation und Landschaft. Überzeugend wirkt



Aus dem nun fertigen Wohnquartier Pedregulho in Rio de Janeiro. Schule und Wohnblock.
Architekt: Alfonso E. Reidy

die Art der klimatisch und materialmäßig bedingten Strukturierung der architektonischen Enveloppe. Vorder-

hand zum mindesten sind dies die hervorstechendsten Merkmale der brasilianischen Gegenwartsarchitektur, wo-

Blick in die Ausstellung «Brasilien baut». Im Vordergrund Skulptur von Mary Vieira
Photo: Walter Binder, Zürich



gegen die raumschöpferischen Ideen geringeres Interesse erwecken. In diesem Zusammenhang darf auf unser letztjähriges Sonderheft «Brasilien» (8/1953) hingewiesen werden, in dem wir bereits einen, wenn auch gedrängten Überblick über das bauende und das frei künstlerisch schaffende Land vermittelten. Wenn auch die Ausstellung, wie zu erwarten, ein breiteres Gesamtbild gibt, so kann dennoch festgestellt werden, daß die uns im Rahmen der Gesamtentwicklung wesentlich und wichtig scheinenden Akzente durch keine neuen zu überraschen vermögen. Dabei ist zu bedenken, daß das Ausstellungsgut bereits einige Zeit auf der Wanderschaft ist. Um so dankbarer ist man der Museumsdirektion für die einigen frei hinzugefügten Ergänzungen neuerer Provenienz.

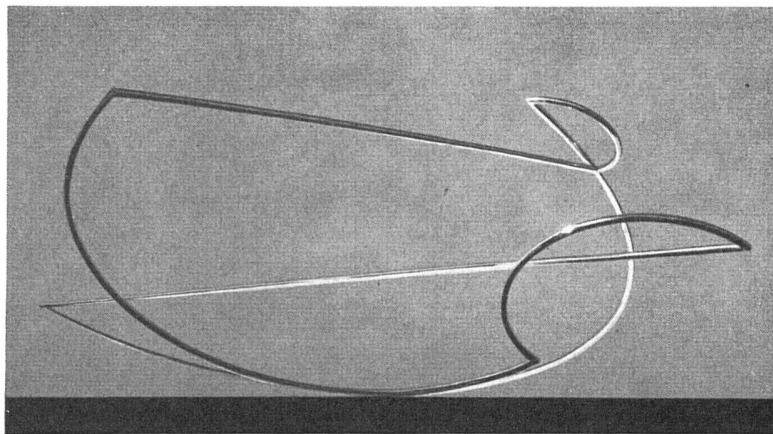
Die moderne Architektur setzt bekanntlich in Brasilien mit einem allgemein bekannten Datum ein: 1936, durch den Aufenthalt von Le Corbusier in Rio de Janeiro. Er wird von den beiden brasilianischen Architekten Lucio Costa und Oscar Niemeyer, die bereits den geistigen Boden aufgelockert hatten, und von dem damaligen Erziehungsminister zur Planung des Neubaus für das Gesundheits- und Erziehungsministerium beigezogen. Mit diesem in den Jahren 1937–1942 ausgeführten Großbau setzt die neue Entwicklung vehement ein. Die Vorbedingungen sind allerdings besonders günstig: ein Land, in einem ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwung begriffen, ein Land ohne hemmende Tradition und ein Land mit vielen aufgeschlossen, frei denkenden Leuten des geistigen und des politisch-offiziellen Lebens. Ein neuer und nicht zu unterschätzender Impuls folgte vor erst wenigen Jahren, als der Großindustrielle Matarazzo die «Andrea und Virginia Matarazzo-Stiftung» schuf, gleichzeitig mit der Gründung der «Biennale von Sao Paulo», wodurch diese Stadt zu einem neuen Mittelpunkt der brasilianischen und der internationalen Kunst geworden ist. Die erste durch diese Stiftung möglich gewordene Verleihung des großen «Sao-Paulo-Preises» wurde selbstverständlicherweise Le Corbusier zuteil. Der Empfänger des diesjährigen Preises ist Walter Gropius, wodurch nicht zuletzt zum Ausdruck gebracht wird, daß sich die Brasilianer durchaus nicht nur an Le Corbusier gebunden fühlen.

Wer die Ausstellung aufmerksam studiert und außerdem sich vor Augen hält, was etwa in Zeitschriften und anderen Publikationen an Neustem

geboten wird, kommt rasch zur Einsicht, daß die brasilianische Architektur einen immer ausgeprägteren, typisch brasilianischen Weg geht. Gerade in letzter Zeit war ja die Architektur dieses Landes oft Gegenstand von Diskussionen pro und kontra. In dieser Beziehung wird dem Leser die neueste Nummer der englischen Zeitschrift «The Architectural Review» einigen Aufschluß geben, in der sich ausländische Besucher, wie W. Gropius, P. Craymer (England), Hiroshi Ohye (Japan), M. Bill und E. Rogers (Italien), zum Teil recht kritisch äußern. Meine persönliche Auffassung ist, kurz gefaßt, die: Der Gang der Dinge in Brasilien wird von unaufhaltsamen, starken, z.T. recht außerarchitektonischen Kräften vorangetrieben – die wenigst sympathische Kraft darunter heißt Spekulation –. Dank den zahlreichen starken Talenten, die sich zudem von einer rapid anwachsenden jungen Generation umringt sehen, wird die Entwicklung jedoch ihren vorgezeichneten, ihren landesbedingten natürlichen Weg gehen. Genau gleich ist dies ja auch in anderen Ländern vor sich gegangen. Ich meine, daß wir Außenstehende den unverkennbaren vitalen Elan zur eigenen Ermutigung machen, jedoch das zu Sensationelle und daher auch Unbeständige zurückweisen sollen, um dagegen das Echte und Originale freudig anzuerkennen. Das übrige überlasse man vertrauensvoll der weiteren Entwicklung.

Zu den sympathischsten Figuren unter den brasilianischen Architekten gehört ohne Zweifel – abgesehen von dem heute hauptsächlich als geistiger Führer anzusehenden *Lucio Costa* – der Stadtbaumeister von Rio de Janeiro, *Alfonso Reidy*. Sein großzügiges Projekt für das Wohnquartier «Pedregulho» in Rio ist heute fix und fertig und präsentiert sich vorzüglich in städtebaulicher und architektonischer Hinsicht. Besonders hervorzuheben daran ist die Verwirklichung sozialer und kultureller Ideen, abzulesen an den verschiedenen Einbauten, wie Schule, Sportanlagen, Klubhaus, Parks usw. Hochinteressant ist sodann das Projekt für ein Museum moderner Kunst in Rio de Janeiro.

Daß die Merkmale der modernen brasilianischen Architektur nicht nur in Sonnenlamellen und Pilotis bestehen, beweist das Geschäftshaus in Bahia von *Paulo Antunes Ribeiro*, dessen Glasfassaden eine überaus erfindungsreiche und schön rhythmisierte Gestaltung aufweisen. Das bereits beim Quartier «Pedregulho» erwähnte In-

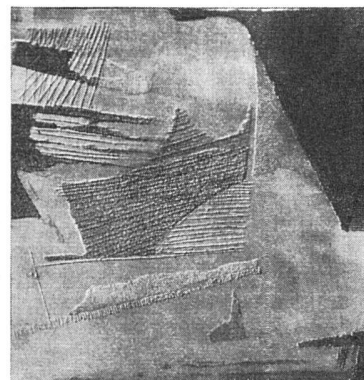


Mary Vieira, *Spannung und Ausdehnung*, 1952/53. Neusilber

teresse für die kollektiv-kulturellen Fragen findet weitere Bestätigung in den verschiedenen gebauten und projektierten Kulturzentren, Klubhäusern, Ferienkolonien, so etwa von *Francisco Bolonha*, den Brüdern *M. und M. Roberto* und anderen mehr. Der bis vor kurzem in der Welt bekannteste Brasilianer, *Oscar Niemeyer*, bleibt ohne Zweifel auch heute noch die eigenwilligste und wagemutigste Figur. In der Ausstellung ist er mit mehr Projekten als Realisationen vertreten, wobei allerdings zum Beispiel die Biskuitfabrik «Peixe» inzwischen ausgeführt ist. Dieser Bau zeigt, wie sehr dieser Architekt auch die Konstruktion seinem dynamischen Formwillen und seiner Vorliebe für die barock anmutenden Kurvenlinien dienstbar macht. Sein 34 Stockwerke zählendes Apartmenthausprojekt ist nur eines unter anderen Großobjekten, die nicht nur bei ihm, sondern auch bei anderen Kollegen heute an der Tagesordnung sind und allerdings bisweilen überdimensioniert wirken.

Wie bereits erwähnt, bietet die moderne brasilianische Architektur mancherlei Anregungen für die Integration der bildenden Künste. Ein Sonderfall dieser Art ist der Maler und Gartenarchitekt *Roberto Burle Marx*, der sich in der Gestaltung von Gärten unmittelbar von abstrakten Bildern inspirieren läßt. Von ihm stammen auch eine Reihe interessanter Wandmalereien.

So weit die Architekturausstellung. Als willkommene Bereicherung der Zürcher Veranstaltung empfindet man insbesondere die *Plastiken von Mary Vieira*. Die seit zwei Jahren in Zürich wirkende Künstlerin – eine Schülerin von Max Bill – stellt sieben streng der konkreten Auffassung verpflichtete Plastiken aus, die nicht nur von einem starken schöpferischen Gestaltungswillen zeugen, sondern auch unmit-



Fayga Ostrover, *Farbholzschnitt*

telbar fesselnde und ausgesprochen räumlich empfundene Gebilde schöner reiner Formung sind. Es ist bezeichnend für ihr echtes skulpturales Talent, daß sie selbst das Ausstellungspakat gleich in die dritte Dimension umzusetzen sich innerlich verpflichtet fühlte.

Eine weitere Bereicherung der Ausstellung sind die auf der Galerie gezeigten etwa hundert *graphischen Blätter* brasilianischer Künstler. Auch hier findet man den vitalen Formwillen dieses Landes bestätigt, wenn auch in völlig anderer und weniger ausgeprägter Form als in der Architektur. Da diese Ausstellung bereits in der Genfer Chronik unseres letzten Heftes (S. *257*) gewürdigt wurde, darf hier auf einen weiteren Kommentar verzichtet werden.

Die letzte und vielleicht unerwartetste Bereicherung der Ausstellung sind die Arbeiten einiger Schweizer Architekten. Die an sich gute Absicht der Museumsdirektion war die, den Ausstellungsbesucher beiläufig daran zu erinnern, daß auch bei uns Eigenwilliges und Charaktervolles entsteht. Vielleicht läßt sich jedoch diese Absicht bei einer künftigen ähnlichen Veranstaltung noch auf selbstverständ-

lichere und überzeugendere Art verwirklichen.

Zum Schluß noch die lobende Erwähnung des schönen Ausstellungskataloges mit Beiträgen des brasilianischen Gesandten in der Schweiz, *Raul Bopp*, der selbst ein überzeugter Freund des modernen Schaffens ist, von Direktor *H. Fischli* und *Dr. W. Rotzler*, von *Dr. S. Giedion* (dem Hauptaufsatz «Neue brasilianische Architektur»), von *L. Costa*, von *Mary Vieira* über ihre Einstellung zur Skulptur und mit einer anschließenden Äußerung über diese Bildhauerin von *Helene Jurek*. Nicht vergessen sei die Mithilfe des Zürcher Graphikers *Fritz Moeschlin* VSG bei der Einrichtung der Ausstellung. *Alfred Roth*

Vincent van Gogh

Kunsthhaus, 9. Oktober bis
21. November

Die Ausstellung von etwas mehr als achtzig Gemälden war eine Nachfeier zum 100. Geburtstag des Mannes, von dem in den letzten fünfzig Jahren so ungeheure Impulse ausgegangen sind. Es ist erfreulich, daß das bei der letztjährigen Ausstellung von Zeichnungen Van Goghs gegebene Versprechen durch die Freundlichkeit der Vincent-van-Gogh-Stiftung und die Bereitschaft des Besitzers des weitaus größten Teils des Materials, des Ingenieurs *V. W. van Gogh*, der bei der Eröffnung das Wort ergriff, eingelöst werden konnte. Abgesehen vom Künstlerischen an sich, dessen Dasein die Besucher erfaßt, erscheint eine solche Ausstellung deshalb wichtig, weil sie Maßstäbe vermittelt im Hinblick auf das Kreative wie auf das Qualitative. Ein Schritt von der Van-Gogh-Ausstellung in die gleichzeitig im Kunsthhaus stattfindende Ausstellung der GSMB (Sektion Zürich der Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten) und der weiblichen Parallelorganisation zeigte, wie auch in der Kunst unsrer Zeit die Botschaft Van Goghs weiterwirkt.

Das Besondere des hier gezeigten Kunstbesitzes lag darin, daß neben allbekannten Hauptwerken eine große Zahl von Studien der verschiedensten Arbeitsstufen vereinigt waren, die einen unmittelbaren Einblick in die Schaffensvorgänge ermöglichten. Man sah, wie auch in den kleinen gemalten Bildnotizen der Griff nach dem Wesentlichen die Aufzeichnung bestimmt; die Dynamik der Farbe, des Farbstriches und der Form besitzt auch in den klei-

nen Formaten die Sprengkraft und die Konzentration, durch die Van Gogh zum Propheten einer Entwicklung geworden ist.

Die von den Werken ausgehenden Kräfte waren so stark, daß man der Versuchung nicht widerstehen kann, selbst in unserem knappen Bericht ein paar der Beobachtungen festzuhalten, die sich vor einigen Bildern der Ausstellung aufdrängten.

Das frühe Scheveninger Strandbild vom August 1882 – der künstlerische Weg Van Goghs beginnt im Sommer 1880 – zeigte inmitten von Arbeiten, die die Schwere des Arbeitsprozesses erkennen lassen, eine plötzlich auftauchende und ebenso rasch wieder verschwindende reiche und souveräne Reife, die Licht in die Vorgänge wirft, unter denen das Kunstwerk entsteht. Die horizontal geschichtete Raumstruktur ist da, der typische Farbaufbau der Werke aus der späteren südfranzösischen Epoche, ja auch die dynamische Pinselführung und die Methode des relieferenden Farbauftrages – alles Dinge, die kurz darauf bei Van Gogh wieder verschwinden und sich erst späterhin entfalten. Es ist, als läge die Lösung im Modell bereit, im Werdegang mühevoll neu errungen zu werden. Die Zürcher Ausstellung enthielt zwei Übertragungen japanischer Holzschnitte in Ölgemälde großen Formates. In den Antwerpener Monaten (November 1885 bis Februar 1886) ist Van Gogh von japanischen Holzschnitten, die er damals kaufte – es ist anzunehmen, daß er mit japanischer Kunst schon in seiner Kunsthändlerzeit bei Goupil in London und Paris in Berührung gekommen war –, aufs entschiedenste angeregt worden. Was er aber weitertreibt, ist nicht die Subtilität der japanischen Vorbilder, sondern ihre lineare Dynamik. Aber das Sublime der japanischen Vision transformiert sich bei aller Heftigkeit der expressiven Formensprache Van Goghs in die sublimen geistige Durchdringung des künstlerischen Stoffes. Die Pariser Zeit (Februar 1886 bis Februar 1888) war besonders gut repräsentiert. Wenn man die aufgehellten Bilder sah, die in der Nähe Pissarro stehen, hatte man die kurze Periode vor sich, von der aus die Entwicklung zu einer reichen, auch geistig hellen, entspannten Künstlerschaft hätte führen können. Zugleich bemerkte man jedoch die Hammerschläge der Mission, die Van Gogh in sich trug: die Steigerung des Expressiven und die menschlich soziale Mission, die in den letzten anderthalb

Schaffensjahren in Südfrankreich und Auvers auch in der Formensprache erkennbar wird. Die in gewissem Sinn bestehende Ruhe vor dem Sturm erscheint zugleich als ein großes Atemholen vor dem letzten steilen Aufstieg. Wie sehr Van Gogh mitten im allgemeinen künstlerischen Geschehen der Zeit steht, wurde an dem Bild «Getreideähren» (Auvers, Juni 1890) erkennbar. Die Studie, ohne Zweifel ein Nebenwerk, allerdings ein wunderbares, lebt in wellenhaftem Lineament, das wenige Jahre später in den verschiedenen Versionen der Art-Nouveau-Strömungen das Bild der europäischen Kunst bestimmt. Gleichzeitig mit Van Gogh und ohne sein Werk zu kennen, hat der englische Architekt und Kunstgewerbler *C. F. A. Voysey* für Tapeten analoge Strukturen entworfen.

Die Ausstellung war in einem Teil der oberen Räume des Kunsthhauses untergebracht. Mehr und mehr stellen sich Probleme im Hinblick auf die Anordnung solcher Ausstellungen. Uns scheint, die Zeit der landläufigen Gruppierung und Anordnung an den Wänden sei vorüber. Nicht, daß wir der Methode der «Ausstellungs-Inszenierung» als Selbstzweck das Wort redeten. Aber das Sensorium des heutigen Menschen verlangt sorgfältiges Abwägen und Zuhilfenehmen von sporadischen Hintergründen etwa – man hat dies in der Ausstellung bei einem einzigen Bild versucht – und wünscht bestimmte Akzentuierungen und Trennungen. Vor allem aber verlangt der heutige Besucher einen größeren Radius der Darstellung durch Einbeziehung von Mensch und Zeit, was übrigens bei Van Gogh, bei dem das Menschliche eine so starke Rolle spielt, in reichsten Varianten realisiert werden kann. Wenn solches Aufzeigen der Umwelt lebendig geschieht, so ist die Gefahr des Schulmeisterlichen ausgeschlossen. Das Künstlerische wird in seiner Bedeutung nicht herabgemindert; im Gegenteil, da das Künstlerische nicht einem einzelnen Organ, sondern dem Gesamten des Menschen entspringt, so vermag es um so stärker zu strahlen, wenn die Beziehung zu diesem Gesamten in irgendeiner Weise lebendig gemacht werden kann. *H. C.*

Ernst Georg Rüegg – Sigismund Righini
Graphische Sammlung der ETH,
30. Oktober bis 12. Dezember

Der Gegensatz zwischen feingliedriger Griffelkunst und intensiver Farbigkeit

gibt der aus zwei Privatsammlungen aufgebauten Ausstellung intimer Kleinwerke ihre besondere Lebendigkeit. Von *Ernst Georg Rüegg* (1883 bis 1948) sind Blätter aus mehr als drei Jahrzehnten ausgestellt. Seine meisterliche Radierkunst begann einst mit dem betonten Ausdruck des Lyrisch-Sensitiven, um dann in immer reiferer Art das Idyllische, Elegische oder Beschauliche aus der unmittelbaren Anschauung vor allem der Landschaft zu gewinnen. Die Dörfer, Mühlen, Gehöfte und Rebberge des Zürcher Unterlandes und der große Zug der Rheinlandschaft waren Ernst Georg Rüegg besonders vertraut. Das Bild des Menschen erhält bei ihm oft die Züge der Einsamkeit und Sehnsucht des Schreckhaften oder Leidvollen.

Sigismund Righini (1870 bis 1937), der sich in seiner späteren Lebenszeit hauptsächlich den organisatorischen und fürsorglichen Aufgaben im Dienste der Künstlerschaft widmete, hat eine Fülle meist kleinformatiger Farbstiftzeichnungen geschaffen. Diese Miniaturformen von Gemälden – Porträts und variantenreiche Selbstbildnisse, Akt- und Figurenstudien, Landschaften von atmosphärischer Frische und Leuchtkraft – bilden gleichsam ein malerisches Tagebuch von harmonischer Lebensnähe. *E. Br.*

Albert Schnyder

Wolfsberg, 4. bis 27. November

Die 93 Gemälde, Gouachen, Lithos und Zeichnungen dieser Ausstellung gaben umfassende Antwort auf die Fragen, die sich der Freund und Bewunderer von Schnyders Kunst in den letzten Jahren immer wieder stellte. Albert Schnyder-Delsberg hatte sich früh als eine der kraftvollsten, am deutlichsten profilierten Persönlichkeiten der neuen schweizerischen Malerei eingepreßt. Er besaß seine eigene, klar umschriebene Welt – die Familie, das Delsberger Tal, die Freiberge –, seine persönliche, dichte Malmaterie, seinen unverwechselbaren ernsten Farbklang, seine unverrückbar gebaute Bildkomposition, seinen ganz erlebten intensiven Ausdruck. Aber welche Entwicklung erlaubten ihm seine Bildwelt und seine Bildform? Würde er sich auch weiterhin in den so fest umschriebenen Grenzen bewegen, oder würde er sich plötzlich wandeln?

Daß die Alternativfrage falsch gestellt war, zeigt sich heute. Schon um 1950 begann sich in Schnyders Schaffen



Ausstellung Regine Heim im «Strauhof»

Photo: Michael Wolgensinger SWB, Zürich

eine Bewegung abzuzeichnen. Fast gleichzeitig mit Georges Dessouslavy nahm er in seinen Bildkompositionen geometrische Elemente im Sinne eines analytischen Kubismus auf, baute er mit Leitlinien ein ornamentales Gerüst. Diese neuen Konstruktionsmittel waren seiner Malerei adäquater als der lockeren Dessouslavys, und dennoch überzeugten sie nicht ganz. Erst in den Wandbildern der Kapuzinerkirche Monteroix in Delsberg (1953/54) kamen sie zur völlig sinnvollen Anwendung. Der Weiterweg – oder Rückweg – im Tafelbild schien unklar.

Die Wolfsberg-Ausstellung legte nun über ihn Rechenschaft ab. Schnyder hat die schmale Bahn seiner Geometrisierung wieder verlassen. Die 1951 bis 1953 datierte Komposition «A la fontaine» verrät sie noch. Die Werke von 1953 und 1954 dagegen beweisen die glückliche Ausweitung der künstlerischen Möglichkeiten, die seither eingetreten ist. Schnyder verfügt heute über eine größere Skala formaler Ausdrucksweisen als je. Neben den bekannten strenggebauten Landschafts- und Figurenbildern mit ihren bildparallelen Plänen stehen bewegtere, trotz aller Schwere der Handschrift malerische Lösungen von reicherer, komplizierterer Räumlichkeit, oft auch heller in der Farbe, wie das Kinderbild «Vor dem Bauernhof». Nach der anderen Seite deuten Werke wie «La toilette du petit garçon», die mit Hilfe dunkler Konturen gebaut sind, Konturen aber, die nun nicht

mehr, wie vor drei, vier Jahren, ein allzu regelmäßig geometrisches Lineament bilden, sondern energisch und ohne Scheu vor Deformationen der Formcharakterisierung dienen, Ausdruck einer neuerworbenen Freiheit.

h. k.

Regine Heim

Zum Strauhof
12. bis 31. Oktober

Die in Zürich arbeitende Bildhauerin Regine Heim, die zum erstenmal mit einer größeren Werkgruppe hervortrat, erwies sich als ein formgewandtes Talent von unbefangener Natürlichkeit. Ihre plastischen Porträts ließen einen verjüngten Realismus ohne Schwerfälligkeit erkennen; sie sind bestimmt und zugleich einführend in der Charakteristik von Männern («Der Vater», «Alter Mann»), andeutungsreich in den gleitenden, etwas labilen Formen bei der «Jungen Frau». Von schöner Geschlossenheit in Haltung und Bewegung ist die mittelgroße Gewandfigur «Schreitende mit Vogel», anmutig keck die jugendliche Halbfigur mit verschränkten Armen. Kleinfiguren und das Bronzebildnis «Chassid» zeigen einen feinen lyrischen Zug, wie auch die «Große Stehende» das Erwachen aus der Starrheit durch nach oben gesteigerte Formbewegtheit ausdrückt. Kompositionelle Versuche, wie «Mutter und Kind», und die durch flache Schichtung vereinfachten Reliefs können wohl noch nicht als vollgültige Lösungen gelten; ebenso wirkte

unter den Zeichnungen eigentlich nur ein jugendliches Antlitz als etwas Abgeschlossenes. *E. Br.*

Regina de Vries

Galerie au premier,
14. Oktober bis 14. November

Ein eigenartiger Gegensatz herrscht zwischen den Skulpturen und den farbigen Holzschnitten, die in dieser intimen Ausstellung vereinigt waren. Ein weiblicher Bildniskopf geht ins Extrem mit harter, kantiger Flächengliederung, und die nicht großen Ganzfiguren haben mit Ausnahme des «Kleinkindes» etwas Spitziges und Sperriges, das mehr Energie als Formensinnlichkeit erkennen läßt. Die graphischen Blätter dagegen nehmen dem Holzschnitt jede Härte und steigern die virtuos gehandhabte Technik zu koloristischen Wirkungen, die an Malerei erinnern. Da gibt es pflanzlich-ornamentale Kompositionen von graziler Formschönheit und vor allem Stilleben und Blumenmotive von reicher, dichtverwobener Farbigkeit. Mit Geschick in ungewohnt hohe oder breite Formate eingebaut, überraschen Blätter wie «Rote Katze», «Stilleben mit Ananas» durch die Auflockerung des mehrfarbigen Drucks, und auch andere Holzschnitte («Stilleben am Meer», «Frau mit Spiegel») wirken erfrischend durch das freie Spiel der sich überlagernden Farben. *E. Br.*

Eugen Früh

Kunstsalon Wolfsberg, 7. bis
30. Oktober

Festlichkeit, eine fast arkadische Heiterkeit ergab den Grundton für die fünf Dutzend Werke aus den letzten Jahren, die Eugen Früh in einer neuen, glücklichen Schaffensphase zeigten. Dies lag nicht an den Themen allein, weit hergeholt aus sonnigeren Gründen, in verzauberte Stille gebannt und so benannt, als wären es Ankündigungen von Gedichten: «Spanisches Gespräch», «Andalusische Reiter», «Chant de Poiseau», sondern Früh hat sich nun vollkommen von seiner ersten, dunklen und oft stickigen Malweise befreit, und die ins Großformat gewachsenen Leinwände bedecken dünn aufgetragene und klar gegeneinander abgesetzte Farbflächen, viel Violett, Grün und ein kühles helles Gelb. Die figürlichen Kompositionen, aber auch die Landschaften aus Sardinien und dem Engadin kommen dabei mit

einem Minimum an Plastizität aus, werden vielmehr breit in die Fläche gesetzt, und die violetten Schattenvierecke dienen weit stärker dem augenfälligen Farbenkontrast als der Andeutung einer Tiefendimension. Seine gemalten Hähne, prächtiges Farbgefunkel, entstammen einer ungekünstelten Freude am Dekorativen, und «Scheherazade» beweist, wie sehr dem lyrischen Element ein gewandt rechnender Verstand beigesellt ist, der eine Komposition nach Farbwerten wie nach Flächenbetonung streng entsprechend aufbaut, wobei selbst das Geistige seinen ganz bestimmten Gewichtungsfaktor erhält: dem Mädchenkopf, im Profil unter Blätterkranz wie ein weiblicher Orpheus nach links gewandt, antwortet auf der Gegenseite allein als geistigste Farbe eine flüssig hingemalte violette Fläche. Die Kühnheit, mit der die einzelnen Bilder konzipiert sind, auf weite Sicht hin in all ihren malerischen Absichten, ihrer geistigen Aussage deutlich, ließ im Betrachter den Wunsch aufkommen, Früh möchte doch seine großformatigen Illustrationen auf Wandflächen ausdehnen und ihnen die eigenartige Mischung von dekorativen Elementen und geistiger Spannung mitteilen. *U. H.*

Wilhelm Gimmi

Orell Füßli, 30. Oktober
bis 27. November

Aquarelle und Zeichnungen Wilhelm Gimmis teilen sich in die klassischen Darstellungsthemen Landschaft und Akt und ergeben in dieser Zusammenstellung ein sehr kultiviertes Kammerpiel, das dem großen Orchester seiner Ölgemälde nicht nachsteht, ob schon Gimmi verhältnismäßig wenig Zeichnungen um ihrer selbst willen, sondern die meisten im Hinblick auf ein kommendes Gemälde geschaffen hat. Vielleicht fällt dabei an den Zeichnungen noch mehr als bei der Malerei ein klassizistischer Zug auf, die Verpflichtung französischer Kultur gegenüber und den großen Lehrmeistern im Louvre: in der Ausstellung finden wir eine figürliche Komposition, die von fern an lavierte Skizzen von Poussin erinnert, ähnlich wie im «Paysage provençal» die zu Kreisen stilisierten Baumkronen vor sanft bewegtem Hintergrund nach allen Regeln einer klassischen Landschaft verteilt sind. Seine Akte gehorchen der kühlen Liebe zum Statuarischen, fest und klar aufgebaut, wobei dem Aquarell kräftig mit Bleistift nachgeholfen wird. Denn

seine Techniken spielen so vielartig, wie sich sein Themenkreis begrenzt: auf feinem oder die Körnigkeit betonendem Papier arbeiten die Bleistifte von ganz verschiedener Weichheit; die kompakten oder ausgefranzten Pinselzüge, Aquarellfarben fließen ineinander oder werden auch durch grobsichtbare Zeichenstriche getrennt. Bei diesen Bildern zeigt Gimmi sich von seiner stärksten Seite. Gesprächigere Blätter, wie der «Jardin du Luxembourg», wirken fast bieder daneben, denn Gimmi wird immer mehr zum kunstreichen und wissenden Hüter einer Tradition, die bewußt den Zusammenhang mit weit zurückliegender malerischer Größe erstrebt. *U. H.*

Luzern

Heinrich Danioth

Kunstmuseum, 17. Oktober bis
21. November

Im Oktober/November stellte das Luzerner Kunstmuseum seine Räume dem Werk jenes Malers zur Verfügung, der ohne Zweifel als einer der bedeutendsten der Urschweiz zu gelten hat, nämlich des vor Jahresfrist allzufrüh verstorbenen Urnens *Heinrich Danioth*. Verdienstlich war die Aufgabe auch insofern, als kaum ein Museum über mehrere Werke des Malers verfügt, so daß es schwerhielt, das Phänomen Danioth vollumfänglich zu kennen und die Summe zu ziehen. Das erlaubte nun die Luzerner Ausstellung, denn sie zeigte in rund 150 Gemälden, Wandbildentwürfen, Aquarellen und graphischen Arbeiten, wie es diesem scheuen Urner darum ging, alles in den Raum seiner Welt und seines Lebens hereinzuholen und in Farbe und Form die erdachte Form mit der Tag für Tag in seinen Bergen erschauten zu verbinden.

Danioth waren nur 57 Lebensjahre beschieden. Als wichtigste Stationen des Lernens kennen wir Basel, Rom und Karlsruhe, als entscheidende Begegnung die mit August Babberger; als unverrückbare, schöpferische Mitte aber hat Uri zu gelten. Ihm verdankt er seine Motive: Zeugnis der Landschaft, Ehe und Familie, Urwelt des Kindes, Geschichte und Tradition, Gott und Glaube. Sie blieben stets, während Danioths Malerei vom zurückhaltenden Realismus der Zwanzigerjahre über einen gedämpften Expressionismus schließlich zur letzten Reife der sieben Jahre vor dem Tod

gedieh und jene Einfachheit und Großzügigkeit erreichte, die sich alles bloß Spielerische, Dekorative versagte und zu einer gelösten Monumentalität gelangte. Gerade dieses künstlerische Reifen dokumentierte die Luzerner Ausstellung. Man spürte, von Bild zu Bild wandernd, welche künstlerische Kraft der Künstler aufzubringen hatte, um etwas von der noch ungelösten Stumpfheit eines Geßlerbildes (1931) zu dem durch starke Stilisierung ausdrucksmäßig ungemein gesteigerten Bild des «Schreibers» aus dem Bundesbriefarchiv-Wandbild zu gelangen. Schritt um Schritt erlebte man die Überwindung der Enge, der fast gewalttätigen Herbheit, der ungefügten Schwere auf ein Gelöstes und doch Festgefühtes hin.

Bilder und Blätter erschlossen die «Steile Welt» der Urner Berge und ihrer Menschen. Sie hat in Danioth den unsentimentalen, strengen und rhythmengewaltigen Schilderer gefunden. Daß er unter diesen Aspekten früher oder später zum Wandbild kommen mußte, erstaunt nicht, und in den zahlreichen Wandbildentwürfen der Ausstellung wurde das Ringen mit der Fläche und das schließliche zuchtvolle und doch gelöste Bewältigen sichtbar.

h. b.

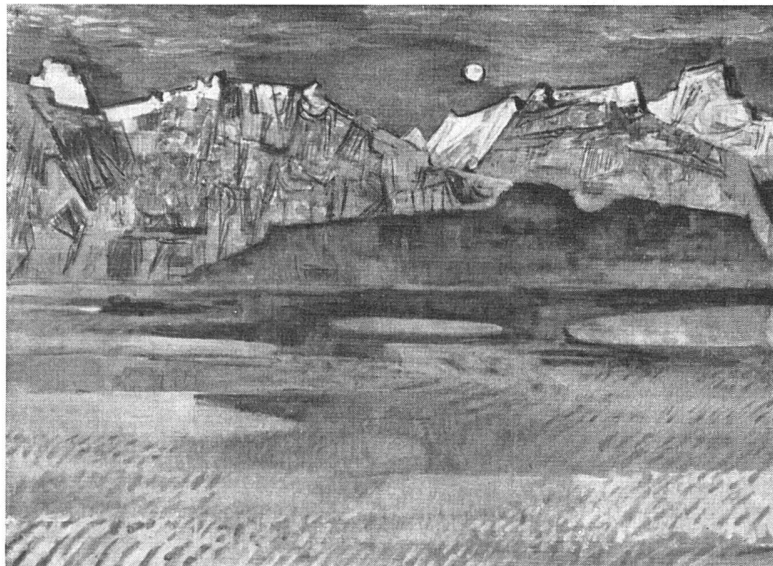
Lausanne

Tapisseries de Jean Lurçat

Musée des Arts décoratifs,
du 7 octobre au 7 novembre

Depuis 1940, date à laquelle Jean Lurçat s'est attaché, à Aubusson, au problème de la rénovation des arts de la lisse, nombreuses furent les expositions qui ont fait connaître et la puissance d'un talent qui avait trouvé pour s'exprimer le moyen qui lui convenait par excellence, et les somptueuses pièces qui resteront, on n'en doute pas, les chefs-d'œuvre de la tapisserie du XX^e siècle.

La personnalité de Jean Lurçat a une double importance. Il faut voir en lui non seulement un artiste et un grand créateur, mais aussi, et c'est peut-être là encore ce qui comptera le plus, l'initiateur d'un mouvement qui en quinze ans a pris une ampleur extraordinaire, et qui a remis en honneur un art et un métier qui étaient depuis bien plus d'un siècle tombés en décadence. Tous les gens cultivés savent ce qu'a été, ce qu'est encore le mouvement créé par Lurçat, et qui compte à l'heure



Heinrich Danioth, *Urnersee*, 1944

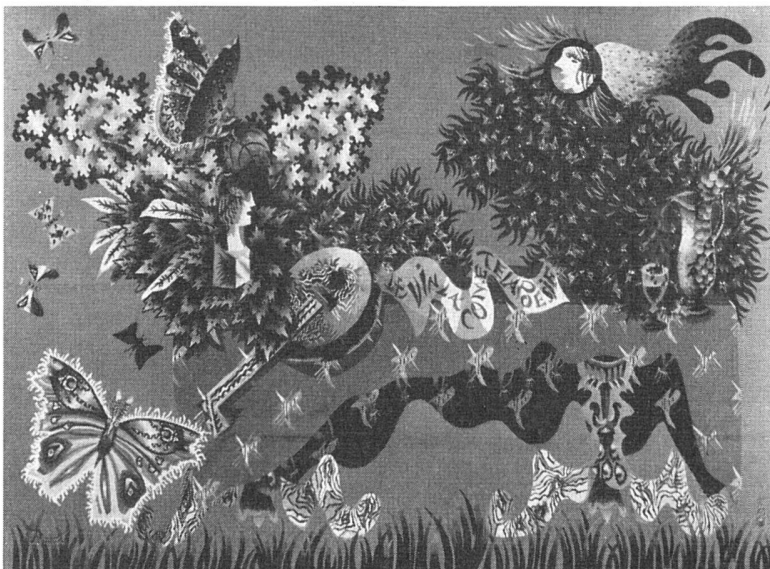
actuelle divers groupements, comme «Tapisserie de France», et de nombreux artistes de talent, parmi lesquels Saint-Saëns, Picart-Ledoux et d'autres qui, comme Savin et Adam, s'y consacrent occasionnellement.

Le grand mérite de Lurçat, c'est d'être retourné aux sources, d'avoir dégagé la tapisserie de l'ornière dans laquelle l'avaient au XVIII^e siècle engagée les Lebrun et les Oudry, et d'être revenu à la conception rigoureusement murale en honneur à l'époque gothique. Ces sains principes remis en honneur, la tapisserie contemporaine pouvait trouver dans les courants esthétiques de notre époque un vocabulaire riche et varié, d'une haute valeur décorative, et susceptible de donner à notre cadre un sens et un style significatifs.

On a pu voir dans la très belle exposition récemment organisée au Musée des Arts décoratifs de Lausanne une éclatante démonstration de la réussite de l'entreprise. Une vingtaine de pièces, pour la plupart très importantes et de grande dimension, on fait éclater dans cette salle les généreuses et chaudes harmonies de la palette de l'artiste, si magnifiquement accordée à la matière qui les soutient. La laine ajoute encore aux effets de la couleur en leur donnant une manière de moelleux, qui fait de la tapisserie l'élément décoratif le plus vivant et le plus accueillant que l'on puisse trouver.

D'un dessin nerveux et qui recherche les formes déchiquetées, l'artiste compose à l'aide de motifs tirés de son bestiaire et d'une végétation luxu-

Jean Lurçat, *Le vin, la comète et la poésie*. Tapisserie



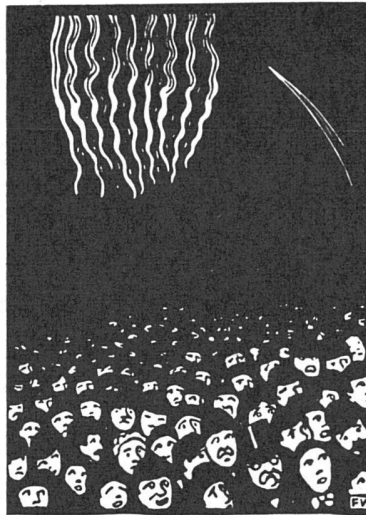
riante, des ensembles décoratifs majestueux, et qui par les détails de leur construction interne satisfont à toutes les exigences du mur. Choissant ses modèles parmi ceux que lui offre la nature, il excelle à les transposer et à les plier au rythme d'ensemble de ses compositions et à l'esprit d'une poétique bien définie. Et les coquillages, les coqs, les boucs, les libellules, sertis de feu et d'or, font éclater dans les vagues mouvantes des bleus et des verts tous les scintillements d'une ardente féerie.

L'ensemble que nous a montré le Musée des Arts décoratifs fut de premier ordre et ne contenait pour ainsi dire que des pièces maîtresses. Des œuvres telles que la Grande Peur, le Loup dans la Bergerie, Brésil, l'Ombre sont parmi les plus significatives, mais les autres sont également dignes d'admiration, et la Petite Armoire d'Orphée, qui est propriété de la Confédération suisse, est certainement l'une des belles réussites que l'on ait jusqu'ici réalisées dans ce domaine. *P.x.*

Dessins et gravures de Félix Vallotton
Musée cantonal des Beaux-Arts,
du 13 octobre au 28 novembre

En complément de l'exposition des peintures présentée dans les mêmes salles l'an dernier, le Musée cantonal des Beaux-Arts a montré cette fois-ci une exposition de dessins et gravures de Félix Vallotton qui peut sans doute être considérée comme la plus importante qui ait été faite jusqu'ici. Ainsi, Vallotton aura reçu dans sa ville natale un hommage digne de lui, et l'on peut espérer que, grâce à cet effort, son œuvre sera mieux apprécié et plus largement connu de ses propres compatriotes, ce qui n'est certainement pas trop demander.

L'ensemble des peintures de Vallotton dont il est parlé plus haut n'était certainement pas sans mérites, loin de là. Il est cependant bien certain que la collection réunie en ce moment au Palais de Rumine lui est supérieure. Les dessins, et surtout l'œuvre gravé, les bois de Félix Vallotton, représentent une part extrêmement importante de l'activité créatrice de l'artiste. Notre opinion est même que c'est dans cette dernière technique qu'il a le plus totalement réussi. Si en effet, par sa peinture, Vallotton laisse trop souvent trahir les contradictions de sa nature et de ses aspirations, si par elle il parvient sans doute toujours à nous intéresser, mais pas forcément à nous con-



Félix Vallotton, Feu d'artifice. Bois

vaincre, il laisse un œuvre gravé parfaitement indiscutable. L'audace de l'artiste, lorsqu'il est aux prises avec la couleur, n'est pas toujours récompensée, alors que dans les bois elle l'amène à construire un style étonnant, très personnel, et qui, dans les meilleurs cas, par la concision, la parfaite soumission aux exigences graphiques, la hardiesse des abstractions, le place bien en avance sur son époque.

Comme c'est généralement le cas, les quelque 285 planches, dont beaucoup appartiennent aux collections de notre musée, nous introduisent mieux que n'importe quoi d'autre dans la vie et la personnalité de l'artiste. Les aquarelles, lavis et dessins, qu'ils évoquent des paysages du Midi ou de la Manche, de nombreuses études de nu, ou ici et là une nature morte, ont une sensibilité et des accents qui souvent révèlent encore l'émotion ou, tout au moins les sentiments qui animaient le crayon ou le pinceau. C'est là que Vallotton a livré le plus de lui-même – lui si discret – et à examiner attentivement certains de ces dessins, il semble que l'on voie progressivement apparaître l'homme derrière l'artiste. Un artiste dont la vie peut être entrevue à travers les portraits, rapidement dessinés à la plume, de ses amis et de ses contemporains: Hannotaux, Tristan Corbière, Emile Ollivier, Albert de Mun, Marcel Schwob, Louis Dumur; dont les préoccupations de métier nous apparaissent grâce aux exercices de copie d'anciens, dessins d'après Holbein, Rubens; Fra Bartolomeo, gravures d'après Velasquez ou Rembrandt. Les eaux-fortes de Vallotton sont par ailleurs d'inspiration assez traditionaliste. Il en est de fort belles, de même que les pointes sèches, parmi

les Douze Vues de Paris. Elles n'ont pas cependant le caractère tranché des zincographies et des bois.

Ici, Vallotton s'abandonne franchement à l'un des aspects importants de sa nature. Il fait en quelque sorte du journalisme et collabore d'ailleurs aux périodiques: L'Assiette au beurre, le Courrier français, Le Rire. Il y montre une grande générosité d'esprit et une égale capacité d'indignation. Il n'est pas tendre pour la société et pourrait bien passer pour anarchisant. Un sentiment réel l'emporte et il est d'une férocité d'autant plus efficace qu'il ne va jamais jusqu'à la charge, mais semble au contraire rechercher la mesure. Etonnant observateur, il isole une scène qu'il burine sans commentaire, et qui n'en est pas moins accablante, pour la société souvent mais aussi pour les faiblesses et les petites choses humaines. Et nous arrivons à cette partie de son œuvre qui restera sans doute incomparable, des scènes de genre où se succèdent enterrement, rixe, assassinat, suicide, la terrible Exécution, l'amusante comédie à plusieurs personnages qui se joue quotidiennement dans les grands magasins ou chez les marchandes de modes, et la série des Intimités qui nous montre le couple sous des jours divers mais généralement pessimistes, avec pour enseignes Le mensonge, L'argent, Le grand moyen, Cinq heures et L'irréparable.

Cette exposition, riche et bien présentée, accumule les pièces intéressantes. Nous n'avons pas parlé de la série consacrée à la guerre de 14-18, ni de la série des Immortels, ni non plus des intéressants documents qui la complètent. Mais nous pouvons affirmer, pour conclure, qu'il s'agit là d'une manifestation très importante, et qui, à Lausanne, prend encore plus de signification. *G. P.x.*

Gravures de Maurice Denis et Ker-Xavier Roussel

Galerie Bridel et Cailler,
du 4 au 23 octobre

Une intéressante exposition de gravures des Nabis Denis et Roussel a eu lieu à la Galerie Maurice Bridel et Nane Cailler à Lausanne. Maurice Denis, très fort théoricien, est resté un petit peintre délicat et sensible. Ses gravures ont cependant un charme rare. Si elles sont parfois mièvres et doucereuses, elles ont une âme, un cœur, et l'on sent derrière elles une présence. N'est-ce pas l'essentiel? La

question peut se poser. Maurice Denis est un graveur tendre, suave qui nous a donné de nombreuses «Mère et Enfant», des «Tendresses» roses et bleues... Et toute une suite de gravures exécutées pour Ambroise Vollard: «Amour», lithographies sans force, mais possédant leur élégance et leur divin mystère. Œuvres qui datent déjà terriblement, mais qui sont autant de précieux petits fantômes. Quelques illustrations d'un poème de Mallarmé nous font redouter certaines rencontres. Si Maurice Denis reste l'un des peintres les plus délicats d'entre des Nabis, ses gravures ont la saveur d'un bouquet d'immortelles.

De Roussel, de belles et savoureuses scènes champêtres frottées d'impressionnisme: satyres velus et nymphes comestibles dansant sous de fragiles feuillages. Panthéisme élégant et narquois, de très bon goût. Art charmant et frais comme les ailes du vent. Nous rencontrons, parmi ces paysages mythologiques, de très beaux feux d'artifice et même des œuvres puissantes, expressives: *Centaure dans une clairière*, *Femme enlevée par un satyre*, par exemple. Roussel est meilleur graveur que Denis. Il a parfois du génie. Et Denis a beaucoup de talent.

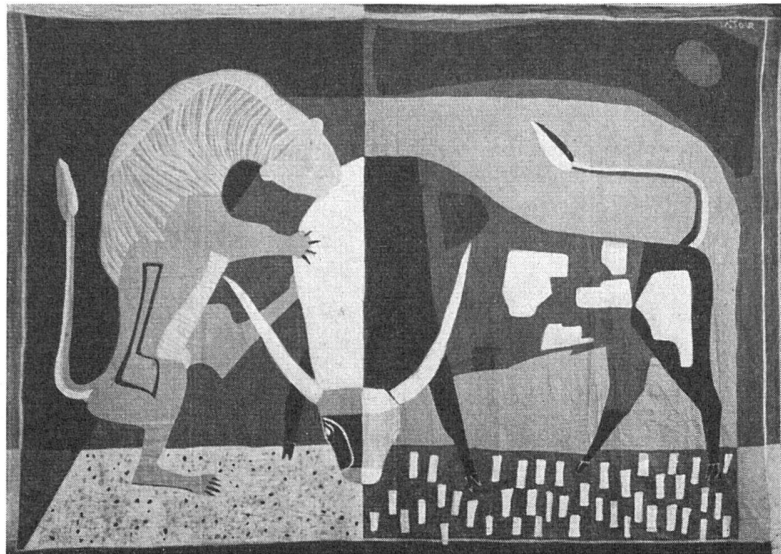
A. K.

Küsnacht

Der Zürichsee

Kunststuben, 16. Oktober bis
26. November

Mit der Bilderschau *Der Zürichsee* feierte Maria Benedetti das Jubiläum der 75. Ausstellung im Restaurant Kunststuben an der Seestraße in Küsnacht. Die Gründung dieser Vermittlungsstätte für Werke lebender Schweizer Künstler erfolgte im Jahre 1944 und stand in Parallele zu manchen anderen Versuchen, durch das periodische Ausstellen von Kunstwerken in Schaufenstern beliebiger Geschäfte oder in Gaststätten neue Verkaufsmöglichkeiten für die einheimischen Künstler zu schaffen. Aber kaum irgendwo ist ein solcher Versuch mit so viel Beharrlichkeit aufrechterhalten und zu einer festen, allgemein geschätzten Institution ausgestaltet worden wie hier im einstmals bescheidenen Restaurant Usterhof, das nun als «Kunststube» während eines vollen Jahrzehnts im Dienste nicht nur zürcherischer, sondern überhaupt schweizerischer Maler und Bild-



Jean Latour, *Félin et Bovin*. Tapisserie. Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds
Photo: Ruth Welch

hauer eine erfolgreiche Aktivität entfaltet hat. Die unternehmende Inhaberin der Gaststätte lebte sich durch Weiterbildung und durch freundschaftlichen Umgang mit Künstlern immer mehr in das für sie neue Gebiet ein, und sie weiß eine maßvolle Moderne sehr wohl von einem routinierten Stimmungsrealismus zu unterscheiden. Namhafteste Künstler haben hier Bilder und Plastiken ausgestellt; hier und da gab es eine Sonderschau für einen einzigen Maler oder eine Kollektivausstellung von Künstlern einer bestimmten Region, sogar aus dem Welschland. Die Zusammenstellung der Werkgruppen war oft recht heterogen, das Niveau uneinheitlich. Aber es waltete durchwegs das ernsthafte Bemühen, gute Kunst zu vermitteln. Dies fand beim Jubiläum auch die verdiente Anerkennung. E. Br.

Chronique genevoise

Au Musée Rath, Jean Latour a réuni une nouvelle série de ses peintures murales, qui représentent sans doute la partie de son œuvre la plus originale. Il s'agit de grandes décorations traitées selon un procédé singulier et qui utilisent comme support de simples draps de fil. La matière, à base de pétrole, en est mince, sèche, et nous donne souvent une impression de froideur, d'autant plus que l'artiste est habitué à travailler dans une gamme de tons sourds, neutres – des gris, des beiges, des mauves – qui prennent parfois un aspect morose. Depuis ses premiers essais, Latour a cependant chauffé ses couleurs; il re-

cherche aujourd'hui des contrastes plus marqués, il ne craint plus d'utiliser largement les jaunes, les ocres, les rouges, les roses, et éclaire parfois d'un ample motif blanc toute une composition.

Il varie également ses formes avec plus d'audace et surtout plus de sûreté encore. Ainsi, on peut le voir tantôt jouer avec des rayures nettes, précises, des figures purement géométriques, tantôt construire une solide architecture, tantôt noyer quelques signes mystérieux dans un fond délavé ou bien marbré du plus précieux effet. Les éléments s'assemblent et s'ordonnent selon des rythmes divers, ici concentriques, là soumis à de grands axes perpendiculaires.

Enfin, il nous faut signaler, parmi les dernières compositions, l'apparition d'animaux symboliques, de mythes cosmiques, qui semblent vouloir incliner les pures décorations du début vers une illustration monumentale du mystère universel.

La Galerie Motte a révélé au public genevois un peintre méconnu en Suisse romande et dont le rôle dans l'histoire de la peinture française moderne n'est cependant point négligeable: Charles Dufresne a participé en effet au mouvement de réaction qui opposa au cubisme le réalisme tempéré de Segonzac, *La Patellière*, *Boussingault*.

Né en 1876, Dufresne n'est certes pas demeuré entièrement sourd à la leçon austère du cubisme, et la manière architecturale de Braque à ses débuts l'a sans doute influencé. Du cubisme encore, Dufresne a appris à composer ses sujets et à les soumettre aux exigences du tableau de chevalet.

Un long séjour en Afrique du Nord devait inspirer toute une série de toiles stylisées à la manière des tapisseries, assez proches de certaines rêveries du douanier Rousseau. Mais dès 1930, l'artiste abandonna définitivement cette voie pour se lancer à la conquête d'un monde flamboyant où hommes, bêtes et végétaux s'enlacent, s'épousent, s'émèlent dans une frénésie de courbes et de contre-courbes, dans une pâte épaisse, brillante, hautement colorée. L'air circule à peine dans ce déchaînement d'arabesques, d'ellipses, de touches serpentine, de taches éclatantes, tour à tour sauvage, raffiné ou sensuel. On pense parfois aux esquisses fiévreuses et tourmentées de Delacroix.

Mort il y a peu d'années, Dufresne a pris une place à part dans la peinture française moderne, à la frontière du romantisme et de l'expressionnisme, esprit baroque égaré parmi ses contemporains épris de naturalisme ou de classicisme.

L'Athénée a présenté pendant le mois de novembre deux peintres bien dissemblables. L'œuvre du premier, Albert Hurni, est placée sous le double signe de Gauguin et du douanier Rousseau. Mais au lieu que le premier atteint, par le dépouillement, à la noblesse du style, et que le second vise à la grande féerie exotique, Hurni ne s'élève qu'au niveau des enlumineurs. Le goût de l'anecdote, la recherche de l'élément décoratif l'empêchent d'accéder à une vision synthétique du monde. En revanche, avec un ton naïf, appliqué, une matière lisse, polie, mince, des aplats bien contrastés, il excelle à illustrer ses voyages ou ses rêveries devant un paysage, une maison, un visage.

Dans quelques pièces récentes, et notamment deux ou trois petites toiles, Hurni s'élève au «signe»: la mer, le soleil, un rocher, un bateau ne sont plus alors seulement les mots d'une chanson qu'on épelle soigneusement, mais les bornes du silence éternel qui enveloppe toute la création.

Dans l'autre salle, Chambon a réuni une cinquantaine d'œuvres inédites. Ce grand admirateur de Courbet, ce dessinateur incomparable, au trait pourtant sec, est aussi un maître coloriste. Sur des fonds sombres presque toujours, il fait défiler avec des reflets durs, électriques, ou des éclats sourds, tantôt des objets magiques dont la banalité même ne suffit pas à nous rassurer, tantôt des fillettes et des femmes qui soulèvent leur jupe, dégrafent leur corsage, entr'ouvrent leurs cuisses avec une complaisance

que nous ne parvenons pas à trouver purement esthétique. Cet érotisme douteux n'ajoute rien, nous semble-t-il, aux qualités par ailleurs remarquables de ce peintre, que l'on peut considérer comme un des plus doués de sa génération.

P.-F. Schneeberger

Bern

Johann Peter Flück

Kunsthalle, 23. Oktober bis
28. November

Die Gedächtnisausstellung für den im Februar dieses Jahres verstorbenen Brienzer Johann Peter Flück zeigt noch einmal auf breiter Basis ein malerisches Werk autochthoner, kraftvoller Art, in dem sich Eigenschaften ausprägen, wie man sie zu den grundlegenden und dauernd gültigen Zügen der deutschschweizerischen, speziell der bernischen Malerei zählen kann. Einen «Sucher und Grübler und Arbeiter um den Sinn des Daseins» nennt der Landsmann und Dichterfreund Albert Streich den Maler (im Geleitwort zum Ausstellungskatalog), und so erkennt man ihn auch wieder in den zahlreichen Selbstporträten und Atelierbildern der Ausstellung, die ihn meist in etwas geduckter, angriffiger Haltung und mit leidenschaftlich forschendem Blick zeigen. Flück war ein starkes, naturhaftes Talent, das von Haus aus getragen wurde durch die Gründlichkeit und zähe Ausdauer des Berglers aus bäuerlichem Stamm, der im Verfolgen seiner Ziele und im Ergründen und Läutern der eigenen Begabung ebenso energisch wie konsequent bleibt.

Die Berner Ausstellung zeigt mit ihren rund hundert Nummern aus den Jahren 1928 bis 1953 ein Œuvre von großer Geschlossenheit, das von Beginn an zu den eigenen und eigensten Zügen hintendiert und keine Abweichungen auf Nebengeleise aufweist. Es sind in der Ausstellung etwa drei oder vier der frühesten Bilder, die noch Elemente vom Münchner Akademiestil erkennen lassen. Danach stellt sich der Maler auf eigene Füße.

Zusammen mit den Selbstporträten, die markante Akzente in die Ausstellung setzen, gehört die Bildnismalerei und Menschendarstellung mit zum eigentlichen Kern der ganzen Schau. Schon die Atelierbilder lassen die Person des Malers zurücktreten hinter dem Vater oder dem Sohne Martin, die als Modelle im Raum anwesend und

in den Vordergrund gestellt sind. Die Ausstellung vereinigt sodann in einem der Seitenkabinette eine Anzahl Bildnisse von Kindern und Jugendlichen. Zum Eindrücklichsten dieser Reihe gehört das Bild des kleinen Martin mit der Trompete (1930); die Farbskala weicht hier der Schwere und Dunkelheit aus, mit der der Maler sonst meist sein Weltbild ausdrückt. Durch alle Schaffensjahre Flücks geht die Reihe der Gebirgslandschaften, in denen der Maler vor allem die umliegende Bergwelt festgehalten hat. Stürmische Rauheit herrscht vor, wie sie der von Wildbächen zerrissenen, von Felswänden und dunklen Tannwäldern flankierten heimischen Gegend angemessen ist. Doch auch für die eigentümlich milden, wehenden Stimmungen der Schneeschmelze und des vorschreitenden Bergfrühlings mit seinem besonderen Hauch der Luft und Geruch der Erde findet Flück seine eigenen, unverkennbaren Ausdrucksmittel. – Eine bemerkenswerte Nuance über den gewohnten Stoffkreis hinaus empfängt die Ausstellung durch einen kleinen Zyklus von Pariser Bildern aus dem Jahre 1952. In ihrer dunkeln Bewegtheit, die die Vibration der Großstadt und den Himmelsstrich des Westens widerspiegelt, gehören sie zum malerisch Reifsten der ganzen Bilderschau und belegen eindrücklich, daß der Gebirgler Flück stofflich und denkerisch nicht an den engen Umkreis seines Stammbodens gebunden ist.

Ein großes Thema ist sodann das der «Modernen Passion». Elf dieser Großformate, die den zwei Jahrzehnten von 1932 an entstammen, sind in einem besondern Raum der Kunsthalle vereinigt. Nicht ein abgeschlossener Zyklus sollte damit geschaffen werden, und auch nicht eine feste Zweckbestimmung lag vor: die «Moderne Passion» war einfach die aus innerm Mühsen stammende Auseinandersetzung des Malers mit einem Thema, das ans Ewig-Menschliche rührt. Die Bilder stehen bald ferner, bald näher am biblischen Vorwurf: unmittelbar nah bei einem Stück wie «Gethsemane», «Petri Berufung» oder «Erscheinung», die an den palästinensischen See führen, weiterentfernt bei «Verspottung», «Verhaftung» oder «Gerichtsverhandlung», die sich in zeitgenössisches, ungemain aktuell wirkendes Geschehen kleiden. Gegenstand ist der leidende, verhöhnte, in Ketten gelegte Mensch schlechthin, mit dem Schlußakt der feierlich-tragischen Schaustellung des geschundenen Leibes in der «Leichenschau»,

einem Bild von besonders erschütternder Kraft. W.A.

Leonhard Meißer

Galerie Verena Müller, 9. bis 31. Oktober

Der Churer Landschaftsmaler Leonhard Meißer, der mit etwa zwei Dutzend Ölgemälden und gegen zwanzig Aquarellen und Zeichnungen die Oktoberausstellung der Junkerngaß-Galerie bestritt, wurde dem Berner Publikum erstmals in größerem Ausmaß vorgestellt. Im Zyklus der Veranstaltungen dieser Galerie trat er als würdiges Pendant zu den prominenten welschen Landschaftmalern der letzten Monate auf. Wie diesen ist ihm das Sensorium für atmosphärische Schwelungen und Stimmungswerte eigen; doch möchte man sein Naturempfinden im Ganzen introvertierter nennen, in gewissem Sinne auch romantischer. Meißer zeigte vielfach Landschaften von stiller, verhangener Stimmung; das gedeckte Grau winterlicher Tage dominierte in Stücken wie «Eisfeld», «Novembertag», «Winterabend», «Silvaplanina». Es sind Lösungen von großer malerischer Feinheit, impressionistisch erfaßt und gedanklich vertieft. Subtilitäten, wie die des kühlen winterlichen Lichts in Dunst und durchbrechender Sonne, klimatische Stufen vom Herbst bis zur harten Kälte, vom feuchten Hauch bis zum flockigen Schnee finden bei Meißer einen reich differenzierenden Darsteller. Neben der bündnerischen Gebirgslandschaft hat auch der französische Süden Eingang in diese Kunst gefunden, und nicht zuletzt ist es eine Reihe von Bildern aus Paris, in denen sich ein kultiviertes Malertum äußert. – In der Berner Ausstellung kam auch der Aquarellist und Zeichner vorteilhaft zur Geltung. W.A.

Biel

Arnold Brügger

Städtische Kunstgalerie,
16. Oktober bis 7. November

Die Ausstellung *Arnold Brüggers* zeigte ein umfassendes Bild aus dem Schaffen des siebenundsechzigjährigen Berner Oberländers. Walter Kern charakterisierte in seiner Eröffnungsansprache das Werk als einen Weg von einem romantischen Expressionismus, der Brügger während des Ersten Welt-

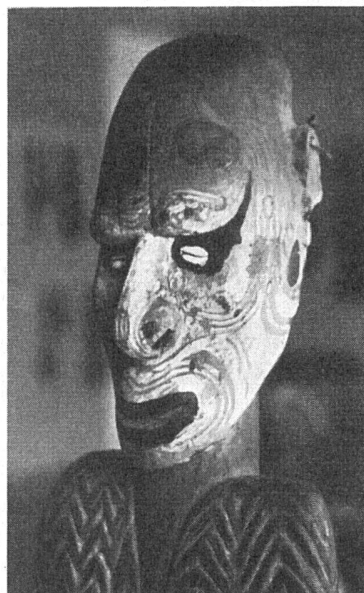
krieges mit Baumberger, Morach, Epper und Pauli verband, zur stillen Naturbetrachtung und damit zu einem Durchbruch der Farbe, die ihm bei wiederholten Aufenthalten in Paris durch die französische Malerei mehr und mehr zum entscheidenden Element seiner Malerei wurde. «Aber auch diese gelockertere Farbigkeit wirkte nie laut. Noch immer spricht die Farbe nicht um ihrer selbst willen, wie etwa bei Matisse, sondern, wenn auch versteckter als früher, bleibt sie Trägerin und Ausdruck seiner Gefühle und seines Erlebnisses, die von bedächtiger Stille bis zu fast melancholischer Gleichmütigkeit gehen.» Brüggers Werk eignet eine gewisse Lebensschwere, eine oft grüblerische und nachdenkliche Bedächtigkeit, die vielleicht ein Erbe des Baurischen sind, das Brügger mit feinem Instinkt für seine Eigenart nie ganz zu überwinden suchte und womit er einen besondern Klang in die schweizerische Malerei gebracht hat, der oft überhört wurde, der aber nach dieser von nahezu hundert Werken aus allen Schaffensperioden seit 1915 zusammengestellten Schau nicht mehr überhört werden dürfte. kn.

Basel

Kunstwerke vom Sepik

Museum für Völkerkunde,
1. Oktober bis 31. Dezember

Es ist kein Geheimnis mehr, daß das Basler Völkerkundemuseum mit seinen ganz ausgezeichneten Sonderausstellungen den übrigen Basler Ausstellungsinstituten den Rang abzulassen im Begriffe steht. Und zwar nicht nur, weil es aus dem Vollen seiner Depots schöpfen kann, in denen all die ethnologischen Kostbarkeiten nur darauf warten, daß Platz und Ausstellungsmöglichkeit für sie geschaffen werden. Die Ausstellungen sind auch so vorzüglich in der Auswahl und Konzentration des Materials sowie so sauber, sachlich und klar in Aufbau und Darstellung der Dinge, daß jede dieser Ausstellungen eine in sich geschlossene ständig sichtbare Museumsabteilung abgeben könnte. Dies trifft nun noch in ganz besonderem Maße für die vierte der Sonderausstellungen zu, die Kunstwerke vom Sepik, d. h. vom größten Fluß der Insel Neuguinea, und also ein Spezialgebiet der Südseekunst zeigt und damit zugleich eine der bedeutendsten europäischen Samm-

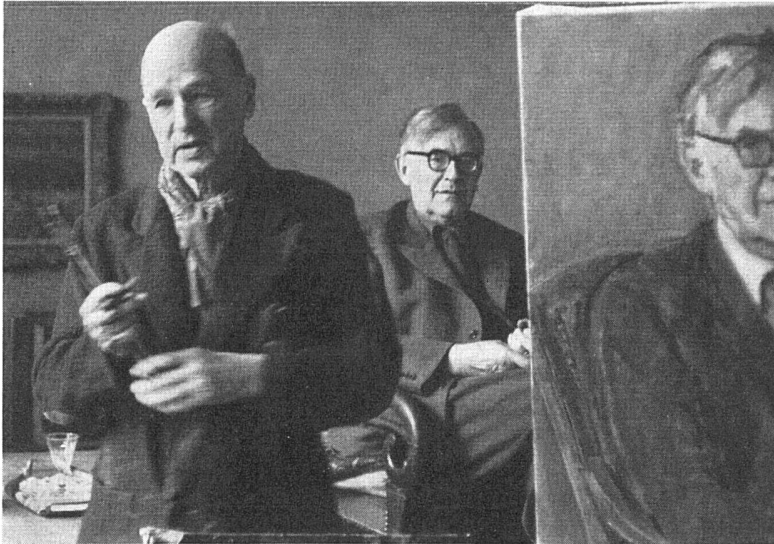


Kopf eines Figurenstuhls. Mittleres Sepikgebiet. Museum für Völkerkunde, Basel

Photo: Maria Netter, Basel

lungen aus diesem faszinierendsten Kunstbereich.

Zwei Basler Ethnologen ist das Zustandekommen dieser Sammlungen zu danken: dem 1949 verstorbenen Prof. Felix Speiser und dem bekannten Forscher Dr. Paul Wirz. Beide haben am unteren und mittleren Sepik in den letzten dreißig Jahren Dinge gesammelt, die heute zum Teil zu den größten Seltenheiten gehören. Denn die an den Ufern, den Nebenflüssen und in den Überschwemmungsgebieten des Sepik lebenden Stämme werden von den neuseeländischen Herren der Insel vorzu «zivilisiert», «befriedet» und christianisiert, was zur Folge hat, daß sowohl Kopffjägerie wie Ahnenkult und Geisterglaube verschwinden oder zum Verschwinden gebracht werden. Diese aber sind die geistigen Kräfte, die am Sepik Kunst entstehen lassen. Die Erfahrung der letzten Jahre hat gezeigt, daß mit dem Eindringen der Zivilisation und der – bis dahin dort unbekannt – metallenen Gerätschaft die großartige Kunst der Eingeborenen stirbt. Woraus folgt, daß die Kunst bei den Stämmen am Sepik primär nicht aus einem zusätzlichen Kunst- und Dekorationsbedürfnis entsteht, sondern aus strenger Lebensnotwendigkeit. Das ganze Leben ist darauf eingestellt, sich mit den guten, lebens- und kraftpendenden Geistern der Ahnen zu verbinden und die Geister der bösen Mächte – des Krokodils, das im Fluß lebt, z. B. – zu überlisten oder zu beschwichtigen. Deshalb wird jeder Gebrauchsgegenstand mit Mas-



Paul Basilius Barth beim Malen des Bildnisses von Prof. Karl Barth

Photo: Maria Netter, Basel

ken und Gesichtern großartig geformt, als möglicher Geiststräger personifiziert. Mit einer erstaunlichen Vielfalt sind so Kanuschnäbel und Ruder, Kopfstützen und Gefäße, Speere, Kalkbüchsen aus Bambus und Aufhängehaken aus Holz geformt. Von den kühnen Entwicklungen der Ahnenstatue aus dem präparierten Menschenschädel bis zur abstrahierenden Figur, den für kultische Handlungen reservierten seltenen Figurenstühlen bis zu den Masken und den großen bemalten Schilden in den Männerhäusern ist alles durchgeformt. Die große Schönheit einer echten Ausdruckskunst wird hier wieder einmal evident. Und wenn da und dort Erinnerungen an Gauguin, öfter noch an Nolde, auftauchen, wird deutlich, daß eine solche Kunst unter Menschen, die nicht mehr an Geister ehrlich glauben können, nur noch als vorübergehendes Experiment, niemals aber als Lebensrealität existieren kann. *m. n.*

Paul Basilius Barth

Galerie Beyeler, 13. Oktober
bis 14. November

Gleichzeitig mit der Jubiläumsausstellung Lüscher in der Kunsthalle stellt sein Freund und Generationsgenosse Paul Basilius Barth in der Galerie Beyeler aus. Barth, heute noch als 73jähriger der französischste und modernste unter den älteren Baslern, wird erfreulicherweise nicht nur mit neuesten Bildern gezeigt, sondern mit einer ausgezeichneten Auswahl in der Kontinuität seines Werkes seit 1902. Ein halbes Jahrhundert in 34 Bildern.

Das ist sehr imponierend, und der Weg zeigt sich sehr konsequent. Barth hat die heimatliche Landschaft immer groß gesehen – als einen Teil der großen, der internationalen Welt. Und immer hat er ihr seine eigene Einstellung zur Welt – manchmal die Lebensbejahung, oft auch die abwartende Skepsis aufgezwungen. Nie hat er sich vom Lokalkolorit zur Kleinlichkeit verführen lassen. Das alles gilt auch von der Landschaft der Dinge, den Stilleben und mehr noch von den Porträts und den Interieurs. Unter den neuesten Bildern dominieren zwei prächtige Porträts: ein in den Details noch unvollendetes, in der ganzen Anlage aber außerordentlich schönes Frauenbildnis und das Porträt des Veters, des Theologen Prof. Karl Barth. Trifft man Barth hier noch auf gewohnten Bahnen, so hat in den jüngsten Landschaftsbildern – vorwiegend Bildern vom Untersee – ein neuer Ausdruckswert der Farben sich eingestellt. Man ist fast versucht, von einer verhaltenen Farbsymbolik zu reden, was allerdings für den an Cézannes Strenge geschulten Barth ein Novum bedeutete. Es liegt in der leichten Verschiebung des von Barth geliebten Rot-Blau-Klanges. Blau dominiert herrlich und strahlend in den neuesten Sommerbildern vom Bodensee – das Rot, auf einzelne Boote und Schifffahrtssignale beschränkt, ist hier aber nicht mehr fröhlich eleganter Gegenakzent, sondern wirkt wie ein Stopzeichen, ein Aufruf zu Ruhe und Sammlung. Sehr merkwürdig und sehr faszinierend ist es, diese Verinnerlichung und Vertiefung der Farbe in den sonst so unbefangenen Sommerbildern Barths

zu sehen. In den so schön komponierten, meist horizontal geschichteten Bildern wirkt dieser Vorgang der Besinnung ähnlich stark wie der verwandte Vorgang, der sich 1952 in den drei großen Atelierbildern Braques abgespielt hat. *m. n.*

Jean Jacques Lüscher – Carl Gutknecht

Kunsthalle, 16. Oktober
bis 21. November

Wenn immer von Basler Malerei im 20. Jahrhundert die Rede ist und sein wird, der Name Jean Jacques Lüscher wird genannt werden. Sein Werk ist einer der wesentlichen schöpferischen Bestandteile dieser Basler Malerei, ein Glied in der Kette ihrer Entwicklung, nicht «typisch für», sondern selbst den Typus schaffend. Es wäre zuviel verlangt, wenn dies für das ganze halbe Jahrhundert Malerei gelten müßte, auf das der 70jährige Lüscher heute zurückblicken kann. Aber es gilt in höchstem Maße für das in der europäischen Kunst so entscheidende Jahrzehnt «um 1910», genau, für die Jahre 1905 bis 1915. Mit Donzé, Dick und Roos im Gefolge hat Lüscher damals für Basel Paris erobert, in Paris Manet und Courbet «entdeckt» und mit einer dunklen, erd- und stoffgebundenen Malerei den in Gefilden der Seligen schwebenden Böcklin einfach, nüchtern und darin in neuer Großartigkeit kontrapunktiert. Die Kühnheit des Unternehmens ist in den Bildern dieser Jahre noch jetzt spürbar – ebenso wie die Frische der Entdeckung, daß die Basel benachbarte und organisch verbundene Juralandschaft schön ist, mindestens so schön, wenn nicht herrlicher als alle fernen Heiligen Haine der Böcklinschen Mythenwelt; daß eine junge Frau im weißen Kleid zu malen etwas Kostbares sein kann, das mythologisch Hintergründiges nicht mehr nötig hat; oder: daß man die trommelnden Basler Waisenhausknaben so wichtig und großartig nehmen kann, malerisch auch so intensiv wie Velazquez die Infanten. Jedes dieser Bilder zwischen Paris und Basel hat noch heute etwas Atemraubendes. Man spürt, daß sie von einer Zeitwende getragen wurden und selber die Wende herbeiführten. Schon aus diesem Grunde bedauert man, daß in dieser weitausgreifenden Jubiläumsausstellung die Chronologie so vollständig unterdrückt wurde, daß die für Lüscher und für Basel wesentliche Zeit nicht sinnvoll herausgestellt wurde, so daß die großartigen Werke nun fast

wie Zufallstreffer wirken. Ich weiß, Lüscher selbst liebt die strenge Chronologie nicht. Er vermied sie schon, als er kürzlich das Lebenswerk seines Freundes Donzé in der Gedächtnisausstellung gruppierte. So sei ihm auch in diesem Bericht der Tort nicht angegan, nach seiner künstlerischen Entwicklung, dem Wachstum und der Reife seiner Malerei unter den verstreuten Zeugen der über 170 Bilder seiner Jubiläumsausstellung zu forschen. Festgehalten sei lediglich, daß in diesem Werk die malerische Intensität wohl zuweilen schwanken kann, zeitweise durch schwere Krankheit des Künstlers geschwächt wird. Was hingegen konstant bleibt, ist die außerordentliche Kompositionsfähigkeit, der Sinn für das Gleichgewicht der Flächen und die Kraftströme, die in den Linien fließen. Lüscher hat viele Landschaften Südfrankreichs gemalt, vor allem in den letzten Nachkriegsjahren, die er größtenteils in Avignon verbrachte. Für Basel ist dann in den Jahren seit dem Ersten Weltkrieg sein ausgezeichnetes Porträtieren wichtig geworden. Ein Saal der Ausstellung faßt diese Bildnisse der Basler Professoren, Ärzte und das berühmte Gruppenbildnis der Kunstkreditkommission von 1930 zusammen. An anderen Stellen findet man wieder die Bildnisse seiner Musikerfreunde Adolf Busch, Serkin und des Busch-Quartetts. Diese Porträts leben in der Hauptsache von Lüschers Fähigkeit, mit der Geste, dem Ausdruck und der Haltung zu porträtieren.

Viel weniger breit ist die zweite Jubiläumsausstellung angelegt, die dem 78jährigen Bildhauer *Carl Gutknecht* gilt, einem – in Werk und Persönlichkeit – der sympathischsten und liebenswertesten Vertreter seiner Kunst in Basel. Zarte, manchmal etwas lyrische Frauenfiguren, Kinderstatuen, auch junge Sportler füllen den Themenkreis aus, ohne daß das Werk als Ganzes eintönig oder langweilig würde. Gutknecht vertritt noch jenen Typ des Bildhauers, dem die Beherrschung seines Handwerkes erstes Anliegen ist, der nicht mit pseudo-genialischen Kompositionsideen über einen Mangel an bildhauerischem Können hinwegtäuschen will – wie das leider heute so oft der Fall ist –, sondern der in aller Schlichtheit Gärten, Häuser und Stuben mit dem plastischen Kunstwerk schmücken will. Davon zeugen nicht nur die 57 Groß- und Kleinplastiken der Ausstellung, sondern vor allem auch die Brunnenplastiken, Gartenfiguren und die Architekturplastik, die



Jean Jacques Lüscher, *Im Pariser Atelier*, 1907

den plastischen Schmuck der Stadt Basel bereichern. m. n.

Pariser Kunstchronik

Unter den mehreren Dutzend Ausstellungen, die man monatlich in Paris zu sehen bekommt, haben die meisten nur gerade die Funktion, wieder einmal einiges aus der neueren Produktion eines bestimmten Künstlers zu zeigen. Daneben gibt es aber auch immer wieder einige wenige, die von der Vitalität und der stimulierenden Problematik des modernen Kunstschaffens zeugen. Diese Veranstaltungen aus der verwirrenden Vielfältigkeit des Ausstellungsbetriebes herauszuschälen wäre die eigentliche, doch schwierige Aufgabe einer Kunstchronik. In diesem Sinne verdient manche große, oft offizielle Schau kaum mehr als eine Notiz, während kleine, kaum beachtete Ausstellungen den Weg zu einer neuen Entwicklung weisen können oder zum mindesten die spezifische Temperatur der Kunst der Gegenwart vermitteln. Auch Ausstellungen alter Meisterwerke können so konzipiert sein, daß sie, mit der modernen Kunstauffassung korrespondierend, zu einem zeitbestimmenden Ereignis werden.

Zu den Ausstellungen, die im Pariser Kunstleben ein gewisses Ereignis bedeuten, zählen die von Michel Tapié zusammengestellte Ausstellung *«Individualités»* in der Galerie Rive Droite, die Ausstellung *Jean Bertholle* bei Jeanne Bucher, die Ausstellung *«Petites Statues de la vie précaire»* von Jean Dubuffet in der Galerie Rive Gauche, die Bilder von *Sergio de Castro* in der

Galerie Pierre und die Ausstellung *Serge Poliakoff* in der Galerie Bing.

Die Ausstellung *«Individualités»* zeigt erstmals in Paris, sorgfältig präsentiert, hauptsächlich die Maler und Bildhauer, die Michel Tapié in seinem Buche *«Un Art autre»* versammelte und die bisher in den kleineren Avantgarde-Galerien der Rive gauche zu sehen waren. Die hier vertretene Tendenz, die gelegentlich *«Expressionnisme abstrait»*, *«Tachisme»* oder auch *«Ecole du Pacifique»* genannt wird, gleicht einem Manifest einer *«anderen Kunst»*. Tobey, Pollock, Ossorio, Sam Francis, Riopelle, Appel, Wols, Mathieu, Gillet, Arnal, Sallès, Serpan, Ruth Francken, Madeleine Loubchansky, Dova und Capogrossi sind Maler, die von gewissen Pariser Kreisen als Erzfeinde der *«Ecole de Paris»*, d. h. der *«gut gemalten Malerei»*, betrachtet werden. Die etwas laue Atmosphäre der wenige Schritte weiter oben am Faubourg St-Honoré, bei Charpentier, stattfindenden Ausstellung *«L'Ecole de Paris»* ist die nicht durchaus überzeugende Antwort einer Anzahl von Malern, die sich a priori als die Elite der modernen Malerei betrachten. Die Ausstellung in der Galerie Rive Droite, in der übrigens Hartung, Soulages, Poliakoff und Bryen das Bindeglied zur *«guten»* Malerei darstellen, darf aber ohne weiteres mit zu der Pariser Schule gezählt werden, ist es doch gerade ihre Eigenart, daß alles, was hier aus den vier Himmelsrichtungen zusammentrifft, eine einzigartige Entschlankung und Verwandlung durchmacht.

Die Ausstellung von *Bertholle* in der Galerie Jeanne Bucher zeigt uns diesen Künstler in den reifen Schaffensjahren

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Altdeutsche Kupferstiche vor Dürer aus dem Basler Kupferstichkabinett	10. Nov. – 19. Dez.
	Museum für Völkerkunde	Kunstwerke vom Sepik	1. Okt. – 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Basler Kunstkredit	13. Nov. – 12. Dez.
	Galerie Beyeler	Max Liebermann – Deutsche Expressionisten	17. Nov. – 31. Dez.
Bern	Galerie d'Art Moderne	Unbekannte Werke von Paul Klee	20. Nov. – 31. Dez.
	Kunstmuseum	Fernand Léger	4. Dez. – 20. Jan.
	Kunsthalle	Vincent van Gogh	27. Nov. – 30. Jan.
	Galerie Verena Müller	Bernische Maler und Bildhauer	4. Dez. – 9. Jan.
Biel	Städtische Galerie	René Auberjonois – Paul Basilius Barth – Maurice Barraud – Wilhelm Gimmi	2. Dez. – 4. Jan.
		Hans Fischer	18. Dez. – 16. Jan.
Chur	Kunsthaus	Sektion Graubünden der GSMB	14. Nov. – 12. Dez.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Tapisseries de J. Picart-Ledoux et M. Saint- Saens	18. nov. – 31. déc.
		Cent tableaux de la collection Baszanger Hans Fischer	17. nov. – 20. mars 4. déc. – 30. déc.
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler La Vieille Fontaine	Guilde internationale de la Gravure Artistes vaudois de l'Œuvre	6. déc. – 8. jan. 4. déc. – 12. jan.
		Robert Fernier – Hermann Sandoz	4. déc. – 19. déc.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Innerschweizer Künstler	5. Dez. – 9. Jan.
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß	Rolf Meyerlist	13. Nov. – 20. Dez.
		12 Ostschweizer Künstler – Adolf Dietrich Ferdinand Olivier Rythmes et Couleurs	27. Nov. – 2. Jan.
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie im Erker	Schaffhauser Künstler	27. Nov. – 2. Jan.
		Kunstverein und Sektion Solothurn der GSMB	21. Nov. – 2. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	27. Nov. – 2. Jan.
Solothurn	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur Winterthurer Kunstgewerbe	5. Dez. – 9. Jan.
Thun	Kunstsammlung	Sept pionniers de la sculpture moderne Ernst Georg Rüegg – Sigismund Righini	28. Nov. – 31. Dez. 28. Nov. – 23. Dez.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Brasilien baut – Junge brasilianische Graphik – Plastiken von Mary Vieira	27. Nov. – Ende Dez. 30. Okt. – 12. Dez.
		Zürcher Künstler Karl Liner Mark Buchmann Marino Marini Marguerite Ammann – Karl Weber – Scottie Wilson	23. Okt. – 19. Dez.
Zürich	Helmhaus Strauhof	Heinz Battke	4. Dez. – 31. Dez. 23. Nov. – 12. Dez. 14. Dez. – 2. Jan. 28. Nov. – 24. Dez.
	Galerie 16		2. Dez. – 31. Dez.
	Galerie Wolfsberg		1. Dez. – 30. Dez.
	Kunstkeller Bellevue		
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

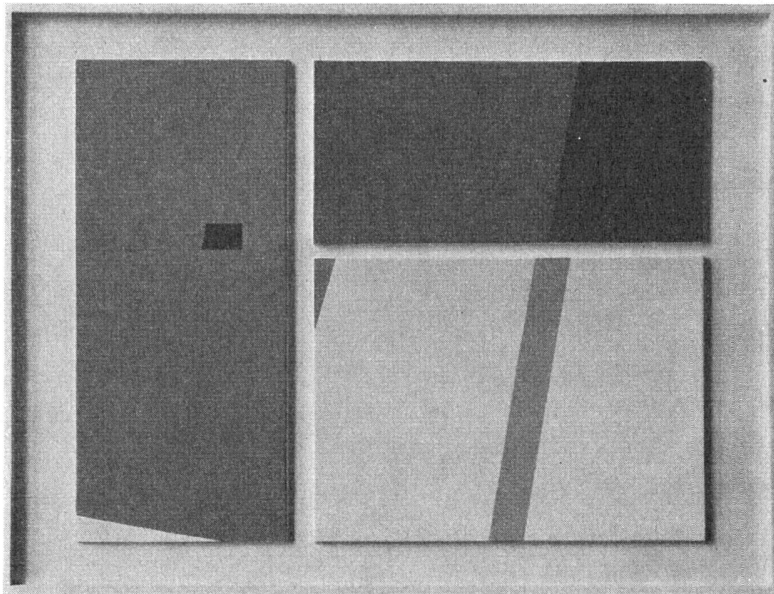
BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

angelangt, die nach zwanzigjähriger unerbittlicher Selbstkritik ihre Früchte tragen. Die Farbe hat bei Bertholle den innerlichen Reichtum erhalten, der nur dann möglich ist, wenn die Intensität der Vision alle geschmacklichen Überlegungen überwiegt. Die expressiv geladenen figürlichen Evokationen führen Bertholle gelegentlich nahe an «Guernica» und «La Guerre et la Paix» von Picasso heran. Seine traditionsverbundene Thematik liegt aber auf einer ganz anderen Ebene als die versatile Genialität Picassos. – Die «Petites Statuettes de la vie précaire» in der Galerie Rive Gauche von *Jean Dubuffet* zeugen von einem überwachen künstlerischen Raffinement, das der Mimik der verwüsteten Materie ein erschreckendes Leben zuschreibt und uns daran erinnert, daß der Mensch auf der sich zersetzenden und verbrennenden Erdkruste nie ganz gemütlich zu Hause war.

Die Galerie Pierre zeigte einen jungen argentinischen Künstler spanischer Herkunft, der verdient, etwas näher vorgestellt zu werden: *Sergio de Castro*. Er wurde 1922 in Buenos Aires geboren, lebte in den Kinderjahren in Frankreich, in der Schweiz und später in Montevideo. 1941 bis 1949 war er in Südamerika Schüler des 1949 verstorbenen – und leider zu wenig bekannten – Malers Torres Garcia. Seit 1949 arbeitet er in Paris. Seine Ausstellung bei Pierre verrät eine höchst verfeinerte Sensibilität. Die intime Dezentz seiner Farbe, die poetische Betonung des Graphischen beweisen eine reiche Quelle unabhängiger künstlerischer Begabung, an die sich eine bedeutende Entfaltung anknüpfen kann. Diese Ausstellung zählt zu den Überraschungen, die man von Zeit zu Zeit in Paris erleben darf und an die man sich später als an einen verheißungsvollen Anfang erinnert.

Auch die allzukleine Schau der Radierungen des in Florenz arbeitenden Italiensers *Silvio Loffredo* in der Galerie Voyelles verspricht Bestes. Loffredo ist ein außergewöhnlich begabter Zeichner, der der Leichtigkeit seines Striches immer mehr eine dramatische Übertragung des Thematischen vorzieht. Man spürt bei ihm, daß er etwas zu sagen hat und daß sein zeichnerisches Können immer weniger Selbstzweck, sondern dienendes Instrument einer plastischen Vermittlung wird.

Serge Poliakov in der Galerie Bing bringt es fertig, mit wenigen farbigen Flecken, die ohne jegliche pittoreske Überschneidungen oder Verzahnungen nebeneinander gesetzt sind, von



Vordemberge-Gildewart, Triptychon, 1950

Photo: Hein de Bouter, Amsterdam

seinem malerischen Temperament zu überzeugen. Man spürt den unmittelbaren Auftrag.

Weitere Ausstellungen, die erwähnt werden müssen, sind die Ausstellung seltener Lithographien von *Henri Matisse* bei Berggruen; die sympathischen abstrakten Malereien von *Dumoulin* bei Craven; die mit großer Freiheit geführte Pinselgraphik der Bilder des Chinesen *Walasse-Ting* im Studio Facchetti; die Ausstellung «*Changements de Paysage*» in der Galerie Nina Dausset; die Ausstellung des Malers *Berçot* (Prix de la Critique 1954) in der Galerie St-Placide; die Bilder von *Panaften* in der Galerie Arnaud und die interessanten Automaten und «reliefs mécaniques» des Schweizer *Tinguely*. Hier sei als Kuriosität auch die Ausstellung «*Horloges et Automates*» erwähnt, die im Conservatoire National des Arts et Métiers kunstvolle Automaten aus den vergangenen Jahrhunderten zeigte. Die Ausstellung von *André Masson*, der immer mehr zu einem illustrativen Postsurrealismus neigt, war enttäuschend. Erwähnenswert sind die Ausstellungen *Pétroglyphes Amérindiens* aus Neumexiko, im Musée de l'Homme, und die Ausstellung des Surrealisten-Vorläufers *Alphonse Allais* in der Librairie La Hune. *F. Stahly*

Köln

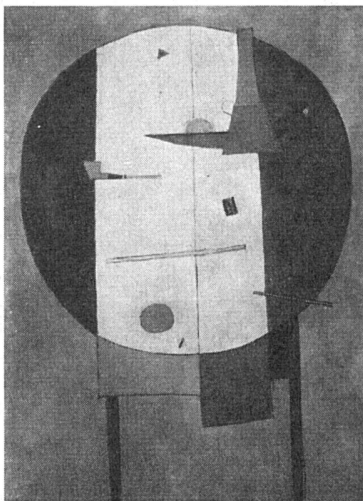
Vordemberge-Gildewart

Galerie Möller

18. September bis 16. Oktober

Vordemberge-Gildewart gab mit zirka fünfzig Arbeiten aus dreißig Schaffensjahren in der schönen und zweckmäßig gebauten Kölner Galerie Möller einen Überblick über seinen künstlerischen Weg und die erreichten Ziele. Diese Rechenschaft besitzt im Augenblick deshalb besondere Bedeutung, weil Vordemberge, von Max Bill an die Ulmer Hochschule für Gestaltung berufen, demnächst dort seine Lehrtätigkeit aufnehmen wird. Hier wird nun einmal ein in voller Reife stehender Künstler aufgerufen, künstlerische und geistige Prinzipien als Pädagoge weiterzugeben, die er vital und logisch, kompromißlos und, trotz vielen negativen Erfahrungen, freien, entspannten Geistes verfolgt und verwirklicht hat. Nach unseren Erfahrungen er-

Sergio de Castro, Table ronde sur fond gris, 1953. Galerie Pierre, Paris



warten bestimmte Kreise der Jugend Aufklärung und Unterweisung in diesen Prinzipien. Vordemberges Strenge und seine geistreiche Beweglichkeit, sein Können und seine Kenntnisse, seine praktische Verbundenheit mit dem Werden der Kunst des 20. Jahrhunderts mögen seinen kommenden Schülern viel sagen.

Was der Künstler selbst bedeutet, zeigte die Kölner Ausstellung sehr eindrucksvoll: die einheitliche Gestalt seines Geistes. So weit die Amplitude von den Frühwerken bis zu den heutigen reicht, so geschlossen ist das ablesbare Kunst- und Menschenbild: Klarheit der Form und der Formbeziehungen, lebhaft, gestufte, balancierte und kontrastierende Farbspannungen, scharfes Verantwortungsbewußtsein im Hinblick auf alles, was das Metier betrifft. Durch die Jahrzehnte hindurch ist ein Evolutionsweg verfolgbar, der reicher und nuancierter ist, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Der zweite, der tiefere und genauere Blick sagt es: hier ist nichts von Dürre, nichts von sterilem Dogma – hier ist Reichtum, Imagination, wahrhaftes Künstlertum. Ohne Pose, ohne Pinselstrich, der so großartig und so verlogen sein kann. Ohne Dämonie? Auch das mag auf den ersten Blick so scheinen. Wer aber je die auf gespanntem Seil verlaufende Phantastik des Geometrischen erfaßt hat, erkennt in den Formelementen, die Vordemberge das Alphabet bedeuten, das Walten der aufs engste mit dem Emotionellen und Vegetativen verbundenen Kräfte der Balance, der Proportionen, der Körper- und Raumspannungen. Es entsteht eine Welt der Strenge und Heiterkeit, der Klarheit und des Geheimnisvollen. Das Geheimnisvollste aber ist die Gegenwartsstärke, das Essentielle der Zeit. «Was dem Maler die Gegenwart erzählt» – so könnte man in Abwandlung eines Wortes Gustav Mahlers die Arbeit Vordemberge-Gildewarts charakterisieren.

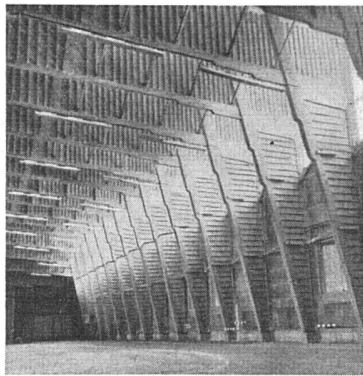
H. C.

Bücher

**Eduard und Claudia Neuenschwander:
Atelier Alvar Aalto, 1950/51**

Finnische Bauten. 190 Seiten, reich illustriert. Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich 1954. Fr. 38.-

Dies ist das literarische Erstlingswerk eines Vertreters der jungen Architek-



Große Sporthalle der Technischen Hochschule von Otaniemi. Architekt: Alvar Aalto

tengeneration, die sich damit auch auf diesem Gebiete zum Worte meldet. Darüber soll man sich ehrlich freuen, ist doch das geistige Mitschaffen der Jungen an der Entwicklung äußerst notwendig. Leider trifft man jedoch ein solches heute recht selten an, denn die Verlockungen der konjunkturbedingten Bauproduktion sind derart groß, daß viele Junge, kaum haben sie das Diplom in der Tasche, sich selbstständig machen und auf Wanderjahre und ähnliche Horizonterweiterungen verzichten zu können glauben.

Eduard Neuenschwander ist diesen verlockenden, gefährvollen Weg nicht gegangen. Dabei hat er seinen Aufenthalt bei Alvar Aalto in doppeltem Sinne nutzbringend verbracht. Er hat sich ganz in die Schaffensweise und in das Werk des genialen finnischen Architekten vertieft und hat nun das Ergebnis in einem schönen Buche niedergelegt. Dabei hat er das Phänomen Alvar Aalto als in vielfältiger Beziehung eng mit dem Land und Volke verbunden empfunden und so das wahre Fundament des starken künstlerischen und geistigen Schaffens in dem heimatischen Boden und in dem weiten Bereiche geistiger Universalität und starker Menschlichkeit entdeckt.

Der erste Teil des Buches befaßt sich darum mit dem finnischen Land und Volk, dessen Charakter längst von der Welt bewundert wird. Das noch junge und unverbrauchte Volk verfügt über große Landreserven, die seiner wirtschaftlichen Entwicklung, seiner Holzindustrie als Hauptstoßkraft, uneingeschränkte Entwicklungsmöglichkeiten sichern. Dem Beitrag von P. Bernoulli über «Notwendigkeit und Möglichkeit der Planung» entnehmen wir, daß die durchschnittliche Siedlungsdichte nur 13 Einwohner per km² beträgt. Finnland ist größer als z. B. Italien, seine Bevölkerungszahl macht jedoch kaum 10% der italienischen

aus. In Finnland gibt es infolge des ständigen Ausbaus der Holzindustrie tatsächlich vielerlei Möglichkeiten der Planung. Wichtiger als diese Tatsache ist aber die Einsicht der Notwendigkeit vernünftiger Planung. Aalto hat in den letzten Jahren selbst verschiedene Regionalplanungen durchgeführt, von denen die der Region von Imatra im Buche wiedergegeben ist.

Die knappe Charakterisierung der historischen Entwicklung der finnischen Architektur beschränkt sich auf einige besonders typische Bauten. Aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen die kubisch starken und räumlich einprägsamen Landkirchen von *Hattula* und *Petäjävesi*. Anfangs des 19. Jahrhunderts wird das unter russischer Herrschaft stehende Helsinki zur Entfaltungsstätte eines *Klassizismus* von palladianischer Strenge und Einfachheit. Der deutsche Architekt und Schinkel-Schüler *Carl Ludwig Engel* (1778–1840) ist der Baumeister des offiziellen Finnlands. – Obwohl fernab von den Ereignissen in Zentraleuropa, erreicht die Erneuerungswelle der Jahrhundertwende auch Finnland. Der Dom von Tampere von *Lars Snock* ist ein ausgesprochenes Werk des Jugendstiles, ein weitgespanntes Raumgefüge mit ineinanderfließenden Linien und Flächen. Den Übergang zur Moderne bilden die Arbeiten von *Elieel Saarinen*. Der Hauptbahnhof von Helsinki aus den Jahren 1905–1914 des 1952 als Leiter der «Cranbrook Academy» in den USA in großen Ehren verstorbenen Pioniers des modernen Finnlands ist gekennzeichnet durch großzügige klare Raumanlage, differenzierten und dennoch strengen formalen Aufbau und ausgeprägtes Materialgefühl, Merkmale, die auch für das heutige Architekturschaffen der finnischen Architekten bezeichnend sind.

Der größere Teil des Buches ist den Arbeiten Alvar Aaltos gewidmet. Die Fülle und Mannigfaltigkeit dieses aus nur zwei Jahren stammenden Schaffens ist überwältigend. Der Verfasser hat es sich angelegen sein lassen, die einzelnen Bauten und Projekte in gut lesbaren, eigens für die Publikation umgezeichneten Plänen darzustellen, ergänzt mit Bildern und knappen Erläuterungstexten, wiedergegeben – wie die übrigen Texte des Buches – in deutscher, französischer und englischer Sprache. Dabei soll gleich betont werden, daß meines Erachtens der Hauptwert des Buches eben in dieser Plandokumentation besteht und weniger in den Texten. Ganz richtig