

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **42 (1955)**

Heft 10: **Geschäftshäuser**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

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.

Ein *Sujet* kann in einem bestimmten Thema bestehen. Ein Historienbild, eine Anekdote, eine sentimentale oder eine erotische Begebenheit, ein Gegenstand oder eine Landschaft können ein «*Sujet*» sein. Das Interesse des Beschauers wird von außen in das Bild getragen, und das Gefühl wird nicht durch die Kraft der Bildorganisation, sondern durch das *Sujet* erweckt.

Die heutige Kunst benützt ein *Sujet* nur als Sprungbrett für die plastische Imagination. Der Gegenstand wird nicht passiv abgebildet; er taucht auf und verschwindet, er ist oft nicht faßbar und kontrollierbar. Das ist der Sinn der häufigen Verwendung von Fragmenten. Das *Sujet* erhält seine Bedeutung erst, wenn es zum Zeichen, zum Symbol oder, wie Léger es nannte, zum *Objet* verwandelt wird. Gerade durch Veränderung, Fragmentenhaftigkeit und Verflechtung in den Bildorganismus wird ein Ding in seinem Wesen erfaßt und seiner Banalität entzogen. Bei den Kubisten verlieren die Flaschen, der Zeitungskopf «*Le Journal*» die Gleichgültigkeit ihrer millionenfachen Existenz. In den Bildern Fernand Légers wird ein Rad, ein Stacheldraht, eine Leiter, ein Velo, ein Nagel, ein Schlüssel, eine Rose, eine menschliche Gestalt zu einem *Objet*, das heißt sie werden so verwandelt, daß die Beziehung, die sie zu uns haben, offenbar wird. Das «Objekt» in der modernen Kunst schlägt die Brücke zwischen Ding und Mensch.

Wenn später einmal ein umfassender Überblick der Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte geschrieben werden wird, so wird aus dem vielfachen Geflecht der Richtungen und Individuen, aus den verschiedensten Facetten zur Erfassung *unserer* Welt vorab etwas klar werden: Es herrscht eine Einheit in der Vielfalt und eine Vielfalt in der Einheit. Das pluralistische Gesicht unserer Zeit hat sich hier auf wunderbare Weise durchgerungen.

Es gibt – von außen betrachtet – kaum einen größeren Gegensatz als den zwischen Paul Klee und Fernand Léger. Der eine in die Wiedergabe der Magie der Seele, der andere in die Magie von Ding und menschlichem Umriß versunken. Der Weg vom *Sujet* zum *Objet*, wie ihn Léger suchte, und der Weg vom *Vorbild* zum *Urbild*, wie ihn Klee wollte – beiden liegt das gemeinsame Bedürfnis unserer Zeit zugrunde, ins Symbolhafte vorzustoßen.

In seiner Produktion unterschied Léger selbst zwei verschiedene Gattungen: das eigentliche Staffeleibild von begrenzterem Umfang, in dem die

Fragmente der Dinge und ihre Beziehungssetzung dominierten. Die andere Gattung waren die Wandbilder in großen Formaten, die vergeblich nach ihren Wänden suchten.

Einmal, als ich 1942 in New York ankam, sagte Léger strahlend: «Ich werde eine Wand im Zentrum der Welt, im Rockefeller Center, malen.» Es sollte die große Wandfläche sein, die gerade gegenüber den Rolltreppen im *International Building* weiß getüncht worden war, nachdem Rivera eine Lenin-Figur eingeschmuggelt hatte. Die Wand ist bis heute weiß geblieben. Man hatte doch nicht Courage genug, um sie Léger zu übergeben. Er hat nur das EBzimmer Nelson Rockefellers ausgemalt.

Das Giebelfeld der Kirche von Assy (Haute-Savoie) beengt durch seine dreieckige Umschließung – vielleicht auch durch das Thema – die ausgreifende Kunst Fernand Légers allzusehr. Die große packende abstrakte Komposition an der Triennale in Mailand 1951 mußte mit ihrer Schließung verschwinden.

Höhepunkt, höchste Konzentration seiner Darstellungsmittel zu symbolhafter Steigerung ist der magische Ring seiner Glasgemälde in der Kirche von Audincourt, die nichts von der muffigen Religiosität des weit überschätzten Rouault enthalten: sie sind strahlend und transparent wie die Leinwandbilder des Meisters; unendlich einfach und unendlich fern, haben sie Anschluß an eine große Tradition gefunden und gezeigt, daß unsere Zeit fähig ist, selbst religiöse Symbole aus der Verschüttung der offiziellen Kunst zu erwecken.

S. Giedion

Ausstellungen

Basel

«9 Berner Künstler» – «Der Kreis 48»

Kunsthalle, 3. September bis
9. Oktober

Mit dieser Doppelausstellung von Berner und Basler Künstlern hat Arnold Rüdlinger, der bisherige Leiter der Kunsthalle Bern, seine am 1. September beginnende Amtszeit an der Basler Kunsthalle eingeleitet. Mochte man sich zunächst auch gefragt haben, weshalb Rüdlinger an seinem neuen Wirkungsfeld gerade mit einem so wenig

attraktiven Ausstellungstitel beginne, so zeigte sich doch gleich nach Eröffnung der Ausstellung «9 Berner Maler», daß Rüdlinger auch diesmal wieder das Richtige getroffen hatte. Er hat es fertig gebracht, den Baslern gleich auf den ersten Anhieb eine Überraschung zu bieten, ihnen auf dem Gebiet der Kunst etwas total Neues vorzusetzen, das erst noch in nicht allzu großer Entfernung von der Rheinstadt gewachsen ist. Mit Erstaunen nahm man in Basel durch diese Ausstellung zur Kenntnis, daß die zeitgenössische Kunst nicht nur als Ausstellungs- und Sammlungsgut in Bern einen empfangsbereiten fruchtbaren Boden gefunden hat, sondern daß sie dort auch entstehen, wachsen und aufblühen kann. Es geht von dieser Ausstellung eine Frische und Lebendigkeit aus – und daran ist auch die klare und spannungsreiche Hängung der Bilder nicht ganz unbeteiligt –, wie man sie in diesen Räumen schon lange nicht mehr erlebt hat.

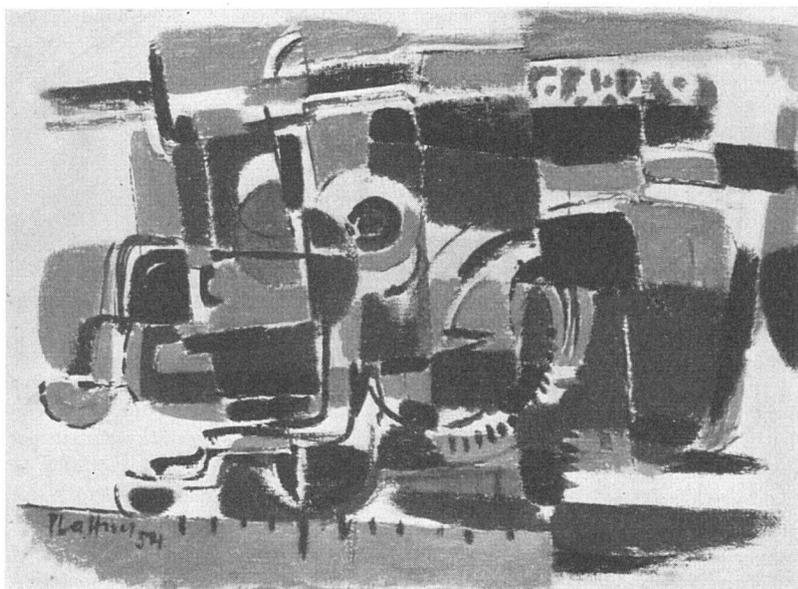
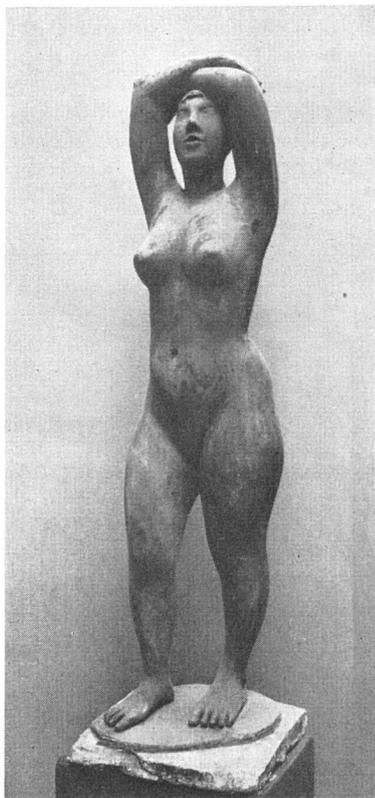
Rüdlinger hat sich bei der Auswahl auf die sogenannte «mittlere Generation» beschränkt, das heißt auf die heute 40- bis 50jährigen, und ihnen in Fedier und Dessauges noch zwei der jüngeren Generation der 30jährigen zur Seite gestellt. Dies in bewusster Konzentrierung gegenüber jener Ausstellung «14 Berner Künstler» (Amiet, Surbek, Stauffer bis zu Max von Mühlens), die der Basler Kunstverein vor 10 Jahren als umfangreiche Orientierung über die Kunst in Bern veranstaltet hatte.

Den Auftakt machen diesmal die beiden merkwürdigen, in ihrem schrulligen *peintre-naïf*-haften Surrealismus jedoch äußerst anziehenden Maler Ricco Wasmer und Hans Schwarzenbach. Dann folgt als erste Überraschung Guy Dessauges, ein echter und in seinem künstlerischen Temperament gar nicht zu verachtender «Tachist», der die neue Methode der *peinture automatique* mit bewundernswertem Formgefühl und außerordentlichem Farbgeschmack zu handhaben weiß. Eine weitere Überraschung bietet das Werk Hermann Plattners, das, in seinen Wurzeln Villon verwandt, die gegenständliche Welt und die der Landschaft in ungegenständlichen Flächen einfängt und in flächigen Kompositionen neu erstellt. Besonders schön, klar, in ausdrucksvollen abstrakten Rhythmen beschwingt, präsentiert sich als nächstes das Werk des jungen Franz Fedier. Gut zusammengestellte Kollektionen von Tschumi

und *Brignoni*, die als ältere der Schweizer Surrealistengruppe den Baslern wohlbekannt sind, leiten zu den beiden letzten Werkgruppen über – zu denjenigen *Ciolinas* und *Max von Mühlenens*. Diese beiden Berner Maler hatten sich 1931 mit Seiler und Lindi zur Gruppe «Der Schritt weiter» zusammengeschlossen, und noch heute lassen sich in der Expressivität der abstrakten reinen Flächen gewisse verwandtschaftliche Impulse feststellen. Doch ist Ciolina (1898 geboren und also der älteste der neun Berner) bei aller Frische und Kraft seiner Bildsprache in seinen Stilleben doch oft nahe an der Grenze einer süßlichen Farbgebung. Oft, nicht immer, denn die Stilleben, Blau in Blau um einen kleinen opalisierenden Fisch, die Stilleben mit Trikolore und in Schwarz, Weiß und Rot sind ausgezeichnet. Stärker freilich, in seinen neuesten Werken geradezu eine packende «Monumentalität in Rot» erreichend, sind die Bilder von Mühlenens. Dieser Maler hat in den letzten fünf Jahren eine erstaunliche Entwicklung und Reifezeit durchgemacht. An seiner ersten Gesamtausstellung 1950 in der Kunsthalle Bern wußte man noch nicht, wohin sein Experimentieren mit expressiven Linien in Rot und Blau führen würde. Heute bewundert man seinen Mut und die Souveränität,

Peter Moillet, *Luna*. Gips

Photo: Peter Heman, Basel



Aus der Ausstellung in der Kunsthalle Basel. Hermann Plattner, *Vehikel*, 1954

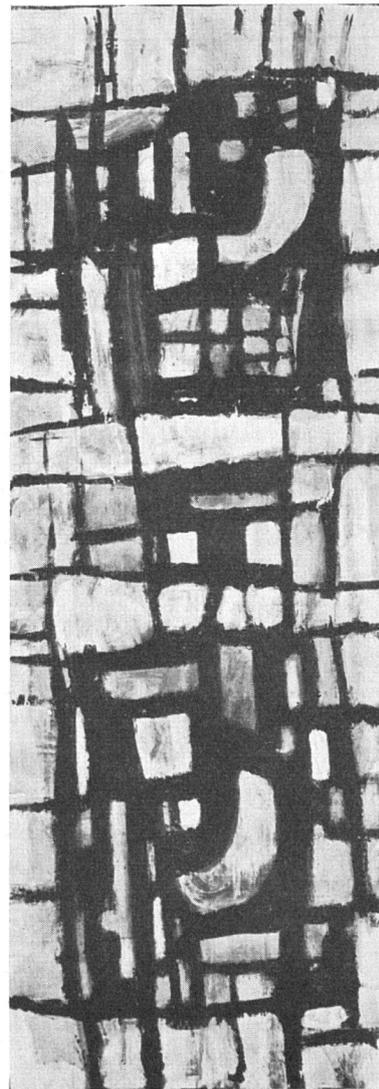
Photo: Kurt Blum SWB, Bern

mit der er große Flächen in herrlichen Rot-Variationen füllt, mit denen er schwarze Formen auf weißen, grauen, hellblauen Gründen schweben läßt, Ruhe und rhythmische Bewegung zum Ausdruck bringt oder das Mittelfeld eines Bildes ganz allein der Farbe Rot überläßt. Zudem sind diese Bilder alle auch noch außerordentlich schön gemalt. Wie sich denn die neun Berner überhaupt dadurch auszeichnen, daß sie ihr Malhandwerk verstehen. Womit sie wieder einmal in erfreulicher (und dabei ganz zurückhaltender) Weise bestätigen, daß die Kunst nicht jenseits des guten Handwerks, sondern nur auf seiner soliden Grundlage beginnt. Als Ganzes geben diese neun Berner zweifellos keinen Querschnitt durch «die Berner Malerei heute», wohl aber zeigen sie eine künstlerische Qualität, die sich nicht nur über die Grenzen Berns, sondern auch über die Grenzen der Schweiz hinaus sehen lassen darf.

Die zweite Ausstellung der Kunsthalle gilt der Basler Gruppe «Kreis 48». Wir haben in den letzten Jahren verschiedentlich auf sie hingewiesen, da sie regelmäßig auch außerhalb der Basler Kunsthalle auszustellen pflegt. Das Haupt der Gruppe ist nach wie vor *Max Kämpf*. *Weidmann* und *Comment* mit ihren Bildern von Fischern, Schiffen und Häfen, der Peintre naïf *Esposito* mit seinen zum Teil reizenden traumhaften Städtebildern, die Bildhauer *Peter Moillet* und *Hanni Salathé*, die sympathische, in der Art Kämpfs malende *Julie Schätzle*, *Heiner Bodin*

Paul Stöckli, *Glasfensterentwurf*, 1955

Photo: Peter Heman, Basel



und *Toni Rebholz* gehören zum «Kreis». Kämpf zeigt diesmal u. a. zwei ausgezeichnete, eindrucksvolle Bilder chinesischer Schauspieler, ein starkes Familienbildnis Weiß in Schwarz, doch auch ein Selbstbildnis à la Chagall, das weder im malerischen Vortrag noch in der Selbstdarstellung überzeugt. Diesmal bringt auch nicht Kämpf das große Überraschende, sondern *Paul Stöckli*. Er zeigt neben sehr fein und zart gemachten Zinkätzungen eine Reihe von Entwürfen (zum Teil schon im Karton) für abstrakte Kirchenfenster, die ganz hervorragend sind. Gewiß haben Manessier und Vieira da Silva anregend und ermunternd gewirkt. Wie Stöckli aber diese Anregungen und Vorbilder zu durchaus eigenen reifen Kompositionen verarbeitet, mit welcher Sicherheit er das über einem Grisaille-Grund schwebende Gitter farbiger Flächen komponierte – das ist in seiner Reife und Selbstverständlichkeit außerordentlich schön. Eine vielversprechende Entwicklung scheint damit eingeleitet zu sein. m. n.

Bern

Farbige deutsche Graphik der Gegenwart

Kunstmuseum, 2. September
bis Ende Oktober

Mit einer Auslese von 113 Blättern bringt das Berner Kunstmuseum in seinen Graphikräumen eine Dokumentation der heutigen Richtungen deutscher Graphik. Die Schau ist von unmittelbarer Wirkung, gleichsam in der Art einer Reportage über künstlerische Aktualitäten. Es geht dabei weniger um das Herausstellen einzelner hervorragender Typen, als vielmehr um einen Querschnitt, der den herrschenden Geist wiedergibt.

Unter den über 80 Künstlern sind selbstverständlich verschiedenartige, oft ausgesprochen antithetische Individualitäten zu finden. Und doch lassen sich verbindende Züge feststellen, die einerseits auf den gemeinsamen nationalen Charakter zurückgehen, andererseits als Reflexe eines allgemein wirksamen heutigen Erlebens anzusprechen sind. Mit ganz wenig Ausnahmen ist der Darstellungsstil recht weit entfernt von naturalistischen Interessen und von Kunstmitteln, die der Verdeutlichung der Realität dienen. Große konstruktive Formen dominieren neben einzelnen psycholo-

gisch gerichteten Erscheinungen, die das Erbe Klees verwalten. Das Erlebnis des technischen Zeitalters, die Vibration der überall hineinspielenden maschinellen Unruhe, dazu der Zug zu großer, fast werbemäßiger Aufmachung, dies mögen einige der Grundelemente sein. Weiches lyrisches Empfinden oder seelisch subtile Ausdeutungen menschlicher Charaktere treten zurück. Das visuell Intensive, oft fast gewalttätig zu Nennende steht im Vordergrund, ja man möchte gelegentlich fast sagen, daß auch das akustische Element – der ungeheure Weltlärm des Heute – sichtbar gemacht werden soll. Dies alles steht nicht im Widerspruch mit dekorativer Schönheit und Intensität. Die konstruktive Richtung fördert wie immer das Sensorium für lineare Spannungen und Harmonien, und das Prinzip, die Farbe vom Gegenstand zu lösen und als frei mitschwingendes Element in die Komposition einzufügen, ergibt oft hervorragend schöne Wirkungen.

Unter den zahlreichen Namen können hier raumeshalber nur ganz wenige genannt werden. Wir erwähnen, nach einer Umschau über einprägsame Leistungen, Künstler wie F. Graßhoff, H. P. Grieshaber, W. Becker, K. Rödel, P. Wunderlich, H. Ober, J. Schütz-Wolff, G. Diehl. W. A.

Modigliani – Campigli – Sironi

Kunsthalle, 20. August bis
30. September

Die Berner Kunsthalle dankte es ihrem scheidenden Leiter Arnold Rüdlinger (der fortan die Kunsthalle Basel betreut), daß er die in der Schweiz recht selten gezeigte neuere italienische Malerei in drei ihrer prominenten Vertreter zur Schau brachte. Der Dreiklang Modigliani-Campigli-Sironi war zwar nicht eine durch die Tradition sanktionierte Zusammenstellung zeit- und richtungsverwandter Typen, gab aber doch in seiner ausgesprochenen Italianität ein fesselndes und verbindliches Bild neuer Tendenzen in unserm Nachbarstaat.

Wenn Italien nach dem Ersten Weltkrieg durch die Bewegungen des Futurismus und der Pittura metafisica mit neu erwachtem Elan an den großen Wandlungen der europäischen Malerei teilnahm, so ist *Amedeo Modigliani* ein von den Hauptrichtungen absonderlicher Einzeltyp, der aber trotzdem für gewisse Zwischenströmungen und den allgemeinen Durchbruch individueller Stile seine symptomatische

Bedeutung hat. Die in Bern gezeigten Gemälde entstammten seinem letzten Lebensjahrzehnt (er ist 1920 als erst 36jähriger gestorben). Sie strahlten in vollem Maße den sanften, etwas elegischen Reiz und den in manchem Sinne eher rückblickenden als vorwärtsstürmenden Geist aus, der Modigliani zu einer sehr eigenartigen Erscheinung in der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts macht. Den Hauptbestand machten die Bildnisse aus, denen einige wenige, aber hervorragend schöne Akte beigegeben waren; eine sehr große Zahl von Skizzen in Bleistift und Aquarell rundeten das Bild ab. In den Porträten bekannter und unbekannter Zeitgenossen ist Modigliani der kühne und spontane Träger von Individualitäten, die sehr unmittelbar, aperçuhaft hervortreten. Wie der Typ in wenig Zügen meisterhaft auf eine letzte und innerste Formel gebracht ist, so gibt auch die Umwelt mit faszinierender Treffsicherheit die zugehörige Atmosphäre. Die Auffassung mutet neu, unabhängig und spontan an, zugleich schwingt aber wie ein schönes lyrisches Element die Freude an der altüberlieferten Malkultur Italiens mit. Es waren liegende weibliche Akte da, die den zarten Schimmer einer Venus der Renaissance hatten. Weder hier noch in den zahlreichen weiblichen Bildnissen kann aber von Epigonentum gesprochen werden; es ist vielmehr eine Art Verklärung, ein Heimweh gewissermaßen, das den Maler zum Schönen schlechthin treibt.

Von diesen Elementen aus, die von der Neigung zur Kontemplation bis zum Romantischen und zur Rückerinnerung an die nationale Vergangenheit führen, fand man unschwer den Übergang zu den um mehrere Jahrzehnte jüngeren Ausstellungspartnern. Von *Massimo Campigli* ist bezeugt, daß er durch den Besuch etruskischer Sammlungen in Rom entscheidende Impulse für seine Malerei empfing. In der Tat ist die archaische Tonfigur, die Wandmalerei einer Frühzeit und das Mosaik fast überall als eine Art Patenschaft erkennbar; die Form ist in feste Konturen gefaßt, die Farbe geht darauf aus, das Bröckelige und Verblaßte alter Ausgrabungen anzuzeigen. Die Beziehung ist so offensichtlich, daß auch die aus der Moderne hergeholte Figurenwelt gelegentlich wie travestiert erscheint, so deutlich ferner, daß man mitunter kaum mehr von wirklicher Eigenschöpfung reden kann. Ein ästhetisierendes Weiterführen geliebter antiker

und primitiver Formen spielt dann zwanghaft mit hinein. Mag es das Malertalent wie in einem Netz gefangen haben, so fördert es andererseits die dekorativen Finessen, die in der Tat eine hohe Stufe erreichen und viel Reiz und Eigentümlichkeit besitzen.

Viel leidenschaftlicher, ursprünglicher und dramatischer spricht dann wieder *Mario Sironi* an. Eine dunkle Farbgebung, in die stürmisch helle Lichter einbrechen, nimmt an ihm gefangen. Die Welt der antiken Skulptur und Architektur, der Inschrift- und Relieftafeln scheint auch ihn stark zu bewegen, doch ist das Verhältnis nicht so einfach wie bei Campigli, sondern Ausdruck einer grüblerischen, spannungsreichen Natur. Sein Ziel scheint meist die Reduktion der menschlichen und tierischen Erscheinung bis zu einem formelhaften, knapp gefaßten Symbol, das fast bis zur Zeichenschrift abgekürzt wird; doch stellt sich dieser Richtung eine heftige, aufgewühlte Triebwelt entgegen. Manches scheint zerrissen – doch ist es gerade der innere Zwiespalt und äußere Kampf konträrer Gestaltungsgesetze, die die Erscheinung so fesselnd macht. *W. A.*

Biel

Simon Fuhrer

Städtische Galerie,
3. September bis 2. Oktober

Diese erste Gesamtausstellung von Fuhrers Werk gibt einen Überblick über eine zwanzigjährige Entwicklung, die noch heute in voller Bewegung erscheint. Vielfältig sind die Einflüsse, die man zu spüren meint und die Fuhrer mit immer sicherer werdender Hand in immer flüssiger werdender Technik verarbeitet, ohne daß allerdings sein eigenes Gesicht schon wirklich geformt wäre. Der Einfluß von Hodler ist nachhaltig in den kräftig durchleuchteten, kantigen Berglandschaften, doch gleich daneben hängen durchsichtig-silbrige winterliche Vorstadtbilder, die an Utrillo gemahnen, sowie saftige grünblaue Bauernhöfe, wo Cézanne über die Schulter guckte. Neben einer Reihe von Stilleben und Blumenbildern, deren farbige Satttheit an die Gärten der Oschwand erinnert, sind es vor allem Kinderporträts, in denen Fuhrer sein Bestes gibt an verhaltenem Ausdruck.

Der Gesamteindruck der Ausstellung ist für einen jungen Maler erstaunlich ruhig; sein Suchen scheint vorwiegend

nach den Vorbildern der jüngeren Vergangenheit gerichtet zu sein, und nur selten blitzt etwas verloren das Neue durch, wie etwa in den einzigen zwei konkreten Bildern, einer «Nocturno» genannten Konstruktion aus blauen Kreislinien und einer geometrischen Konstruktion, «Tisch» genannt, von denen man nicht recht weiß, ob es Ansätze zu neuen Wegen oder bereits beiseite gelegte Versuche sind. Das gleiche gilt auch für den großangelegten «Traumflug», dessen intensiv-farbige, flächige Landschaft uns sehr gefiel, und von dem wir hoffen, daß er den Künstler weiter beschäftigen wird, sowie für die märchenhafte «Mondnacht», in der deutliche Ansätze zu einer eigenwilligen Entfaltungsmöglichkeit liegen würden, auf welche wir gespannt sein könnten. *j. im.*

Isole di Brissago

Esposizione d'arte

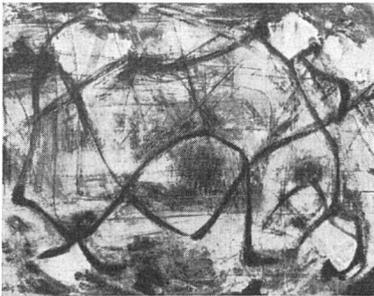
Palazzo, du 6 août au 15 octobre

L'exposition d'été des Iles de Brissago comprend plus d'une centaine d'œuvres de cinq artistes vivant à Ronco ou à Ascona, à savoir: Gordon Mc Couch, de Porto Ronco; Walter Helbig, d'Ascona; Alfred Leuenberger, de Ronco sur Ascona; Wilfried Moser, de Ronco sur Ascona, qui expose surtout des tapis brodés (Kordelstickerei). Sans doute l'intérêt le plus vif se concentre-t-il sur



Gordon Mc Couch, Piazza di Bari, 1953
Photo: Eliette Mac Couch, Zürich

Walter Helbig, Zwiegespräch, 1954



les deux premiers, qui sont des vétérans du groupe d'Ascona et méritent une attention particulière.

Gordon Mc Couch est d'origine américaine; il a servi dans la cavalerie de son pays et combattu au Mexique à l'époque de Pancho Villa: ce qui signifie que Mc Couch a déjà un âge considérable (d'ailleurs il porte avec une belle vigueur ses soixante-dix ans) et que le pittoresque ne manque pas dans sa vie. Il a été à l'Académie de Munich, ensuite il s'est établi à Porto Ronco, où il vit depuis bientôt trente-cinq ans. Il voyage beaucoup, surtout en Italie, pays qu'il aime particulièrement. Il suffit d'ailleurs de parcourir les titres de ses cinquante ouvrages – huiles, pastels et monotypes – pour rencontrer des noms et des sujets de cet ordre: Ischia, les «trulli» d'Alberobello, une procession nocturne à San Gimignano, la procession du Vendredi-Saint à Mendrisio, le carnaval d'Ascona avec les cuisiniers autour des énormes marmites où cuit le risotto, etc. C'est dire que Mc Couch aime peupler ses paysages et ses impressions citadines, y insérer un fait, un événement; et d'ailleurs il part toujours d'une notation directe, il avoue ne pas savoir travailler d'imagination. Mais l'élaboration de ses tableaux est lente et très méditée, on n'y trouve aucune trace de naturalisme ou d'impressionnisme, il aime la couleur solide et riche, il a le goût des tons sombres, sans humilier la couleur, la faisant par contre plus opulente et plus profonde. Il hérite les scènes nocturnes, les boîtes de nuit, le carnaval, les masques; il en fixe non le mouvement exalté, ni la joie factice, mais ce qu'il y a de grave et de vaguement halluciné, de triste en somme, sous l'aspect superficiel, et dans ces peintures d'une solidité et d'une unité si sûre, l'on sent la sympathie profonde, si humaine, du peintre, la chaleur d'une belle passion. On dirait, en regardant ses tableaux d'Afrique – Fes, Marrakesch –, que le bariolage des bazars et des burnous lui convient moins bien, rien ne lui sied comme la tristesse d'une rue italienne ou la nature sévère noire et verte d'un coin de paysage tessinois.

On admire le calme et la belle fusion des peintures solidement bâties de ce peintre qui offre en même temps l'exemple d'une belle durée et d'une fidélité qui n'est plus très fréquente aujourd'hui.

L'autre vétéran asconais, Walter Helbig, surprend le visiteur qui se souvient de ses anciens paysages, d'un expressionnisme très allemand, plein de vigueur et de verdeur; malgré ses soixante-quinze ans, Helbig possède une capacité merveilleuse de rajeunissement, on dirait

que l'eau du Lac Majeur est pour lui une fontaine de Jouvence. Aux Iles, il n'expose que des œuvres de 1953/1955, rien que des compositions abstraites; et si l'on n'y lisait pas son nom, on penserait à un artiste qui met dans sa peinture la fougue et l'ardeur de la jeunesse. Mais on sent dans ces compositions, dans l'accord subtil des couleurs et des formes, une longue expérience, une science longuement exercée, une sensibilité que la méditation a rendue extrêmement souple et avvertie. Piero Bianconi

Freiburg i. Ü.

Trésors de Fribourg

Musée d'Art et d'Histoire,
20. August bis 18. September

Das Freiburger Museum für Kunst und Geschichte zeigte in seinen Räumen in der neuen Universität eine Auswahl seiner Hauptwerke, auf rund den doppelten Bestand erweitert durch Leihgaben aus öffentlichen, kirchlichen und privaten Sammlungen des Kantons. Bilder, Skulpturen, Glas- und Buchmalereien, Goldschmiedekunst sowie Wirk- und Stickarbeiten aus dem 11. bis 17. Jahrhundert gewährten neue und überraschende Einblicke in den freiburgischen Kunstbesitz, und wer mit den Verhältnissen nicht näher vertraut war, wunderte sich über den Reichtum namentlich an Werken der hoch- und spätmittelalterlichen Plastik, der quantitativ wie qualitativ die Bestände mancher größeren Sammlung in den Schatten stellt. Man spürt in Freiburg auf Schritt und Tritt, daß kein Bildersturm je die Gotteshäuser zu Stadt und Land versehrte, daß vielmehr, was ausgedient hatte oder unmodern erschien, wie meist in den katholischen Kirchen einfach in die Sakristei oder in den Dachraum hinauf verbannt wurde. Die Veranstalter ließen sich vom Wunsche leiten, für einige Wochen wirklich vom Besten zusammenzubringen, und sie legten einen entsprechend hohen Maßstab an. Vollständigkeit wurde in keiner Richtung erstrebt, doch sollten möglichst gewisse Werkgruppen in einiger Geschlossenheit zur Darstellung gelangen. Schon das Hochmittelalter und das 14. Jahrhundert setzten mit Stücken von europäischem Rang ein, die dem Besucher, selbst wenn er sie noch nie gesehen hatte, in der Regel aus jeder Kunstgeschichte vertraut waren; die Spätzeit des 17. Jahrhunderts hinwiederum mit ihren hervorragenden



Nikodemus. Detail von der Innenseite des Heiligengrabes aus dem Kloster Magerau, Freiburg i. Ü. Um 1320

Photo: Jacques Thévoz, Freiburg

Proben frühbarocker Plastik erklang in einem volltönenden Schlußakkord. Der Akzent kam jedoch ganz zwanglos auf das Spätmittelalter und das beginnende 16. Jahrhundert zu liegen, die Zeit, in der die Stadt am großen Strom der künstlerischen Entwicklung

Heiliger Andreas, aus Enney (Greyerz). Um 1430. Musée Gruyérien, Bulle

Photo: Benedikt Rast, Freiburg



unmittelbaren Anteil nahm. Zu den acht Werken von Hans Fries und dem mit einem runden Dutzend qualitätvoller Plastiken vertretenen Hans Geiler gesellten sich Hans Gieng, Hans Boden und Wilhalm Ziegler, die der Renaissance nordischer Prägung zum Durchbruch verhalfen. In Peter Reinhart († 1540) trat ein außerhalb Freiburgs sozusagen unbekannter Goldschmied mit einigen vortrefflichen Leistungen in den Vordergrund, und der Bildhauer Martin Gramp, auch er durch eindrucksvolle Ausweise seines Könnens vertreten, darf geradezu als eine kunsthistorische Neuentdeckung gewertet werden.

Die Ausstellung verfolgte ein doppeltes Ziel: einmal sollte der einheimische Kunstbesitz einem breitem Publikum nähergebracht werden, das, obwohl Freiburg eine der ältesten kantonalen Sammlungen unseres Landes besitzt, zu seinem Museum bis heute noch nicht in ein richtiges Verhältnis getreten war. Ebenso wünschbar und notwendig aber erschien es, die verantwortlichen staatlichen und städtischen Instanzen und die Freiburger Kunstfreunde über die unhaltbaren Zustände in den Raumverhältnissen und in der finanziellen Grundlage des Museums aufzuklären und ihnen gleichzeitig zu demonstrieren, wie eine nach neuzeitlichen Prinzipien vorgenommene Darstellung des Sammlungsgutes den angestammten Besitz völlig neu ins Licht zu stellen vermag. A. S.

Lausanne

Jeune peinture romande

Galerie du Capitole, du 25 juin
au 31 août

La galerie du Capitole, qui a repris il y a quelques mois, après une longue interruption, ses expositions qui se font d'ailleurs sur un rythme intermittent, a présenté ces dernières semaines un ensemble qui, sous le titre «Jeune peinture romande», groupait un certain nombre d'artistes, et qui, à deux exceptions près de «plus très jeunes», était assez représentative des recherches poursuivies par nos jeunes.

Une collection réunie selon un tel principe ne pouvait être que plus ou moins hétérogène, et il faut se garder d'y rechercher une unité de style. On y trouve mieux un certain nombre de tempéraments qui sont dans l'ensemble loin d'être dépourvus d'intérêt, et des tentatives qui montrent nos jeunes artistes

aux prises avec des préoccupations que la situation actuelle de l'art dans le monde ne rend pas aisées à satisfaire. Il y a manifestement ici le besoin de s'exprimer, mais aussi, malheureusement, souvent le désir d'être «moderne». Un nouvel académisme s'est bel et bien emparé des diverses tendances mises au goût du jour par les meilleurs de nos peintres contemporains, et il est à craindre que dans bien des cas, la «tendance» ait dans l'esprit de l'artiste plus d'importance que la nécessité de créer une œuvre plastique valable, personnelle et sensible.

Ceci dit, rendons hommage aux méritants. Jean-Jacques Gut est l'un de nos jeunes les plus doués, et il est arrivé à un stade de sa carrière qui doit lui permettre bientôt de se réaliser pleinement, pour peu qu'il veuille bien oublier ce que font ses aînés. Müller est un solitaire opiniâtre qui n'a pas beaucoup de facilité, mais dont les victoires sont d'autant plus émouvantes, et ses dessins à la mine de plomb ont du poids. On n'a pas mis ici les meilleurs huiles de Clavel. Humair et Cottet s'essayent à la synthèse sans parvenir à des compositions qui satisfassent entièrement l'esprit, bien qu'ils cultivent l'un et l'autre un genre intéressant, tandis que les huiles de Stehli, un peu froides d'aspect, ont de la vigueur et une certaine authenticité de sentiment. Enfin, Jean Monod, qui nous irrite par ses huiles cuisinées et assez mal construites, nous a beaucoup séduit par ses dessins à l'encre, par lesquels il témoigne d'une vision qui allie une jolie fantaisie constructive à un style de carte à jouer qui ne manque pas de saveur. Px.

Luzern

Ikonen und Skulpturen aus Luzerner Privatbesitz

Kunstmuseum, 7. August bis 9. Oktober

Eine der wichtigsten privaten Ikonensammlungen, die in den Handbüchern zitiert werden, besitzt der im luzernischen Ettiswil ansässige Arzt Dr. Amberg. Daß solche östlichen Kostbarkeiten gerade in den Gemarkungen des eigenen Kantons sich finden, war für das Luzerner Kunstmuseum willkommener Anlaß, ihnen seine Säle zu öffnen, sind Museen doch immer glücklich, wenn sie für außergewöhnliche Veranstaltungen auf das Kunstgut privater Sammler greifen dürfen. So bedeutet denn der Eintritt in die

Museumsräume für jeden Besucher vor allem einmal ein Heraustreten aus der Zeit und ein Erlebnis jener Zeitlosigkeit, mit denen die Ikonenmaler aller Jahrhunderte begnadet waren, ob es sich um namentlich genannte oder, wie dies meist der Fall ist, um anonyme handelt. Ikonenmalerei bedeutet ja anonyme, einer höhern Forderung dienende Kunst, wo im Gegensatz zum westlichen Kunstschaffen Metier, Person und ihre Eitelkeiten zurücktreten und nicht überall durchschimmern. Dies ist der zweite große Eindruck, den die über 200 Ikonen in ihrer fast verwirrenden, inhaltlichen Fülle und Farbenglut vermitteln. Nicht ungern sieht man sich neben den Ikonen den gegen 30 mittelalterlichen Skulpturen gegenüber, die, gleichfalls aus luzernischem Privatbesitz stammend, dem Auge willkommene Ruhepunkte bieten. Diese Antithese entspricht dem durch das Thema gegebenen, etwas lehrhaften Aufbau der Ausstellung; bewirkt sie doch, daß der Gegensatz von Malerei und Plastik hervortritt und das Verhältnis der Ostchristen zu beiden klar wird. Wir wissen, daß sie das Tafelbild zum Kultbild erklärt und zu fast sakramentaler Würde erhoben haben, indes ihnen die Skulptur, die ihnen offenbar zu greifbar, zu heidnisch, zu wirklich erschien, verboten.

Lehrhaft – im guten Sinn – darf die Luzerner Ikonenausstellung genannt werden, weil sie es sich angelegen sein läßt, auch jene, denen das Ikon, seine Geschichte und seine Technik kein Begriff sind, einzuführen. So treffen wir alle wichtigen Ikonentypen an, wie sie sich aus Thema und Technik ergeben, also z. B. die verschiedenen Darstellungen Christi, vom Acheiropoitos, dem dornenkronenlosen Antlitz bis zum bekannten Pantokrator. Auch die Gottesmutter ist reich vertreten, als betende, als herrschende, als mitleid-erregende. (Eine Zusammenstellung der verschiedenen Marientypen findet sich im obern Vestibül.) Andererseits nimmt die Darstellung von Festgeheimnissen einen großen Raum ein: Deesis (Fürbitt-Ikone), Pokrov (Fürbitte der Gottesmutter), Höllenfahrt Christi, Dreifaltigkeit, Tod Mariae, Himmelfahrt usw. Zugleich begegnen wir allen Heiligen der Ostkirche, vom Säulenheiligen bis zum Einsiedler, vom Kirchenlehrer bis zum Krieger. Etwas vom Wertvollsten einer Ikonenschau, wie sie das Luzerner Kunstmuseum bis zum 9. Oktober zeigt, ist die Erkenntnis, daß neben unserer Kunst, die allzu oft das Dienen nicht

kennt und nur sich selber sucht, eine andere völlig im Dienen aufgeht und anonym, bar jeder Kunstteitelkeit ihres hohen Amtes waltend, eine starke Form schafft, die trotzdem voller persönlicher Empfindung ist. Das zu erkennen und zu würdigen, tut immer wieder gut. h. b.

St. Gallen

Das Bild im Wohnraum unserer Zeit Kunstmuseum, 3. September bis 6. November

Von seiner Realisierung ganz abgesehen, ist das Thema dieser Ausstellung bereits an sich eine trouvaille. Da es nun sichtbar formuliert ist und in schönster Weise im Kunstmuseum St. Gallen Gestalt angenommen hat, will es dem kritischen Beschauer scheinen, als wäre eine derartige Ausstellung schon längst fällig gewesen, als hätte man eigentlich auf eine ähnliche Vereinigung von heutigen Kunstwerken mit modernen Inneneinrichtungen gewartet. Im Geleit zum gut redigierten Katalog wird zwar vermerkt, daß bereits die Werkbund-Ausstellung 1951 im Luzerner Kunstmuseum einen ersten Schritt in der nun eingeschlagenen Richtung unternahm, doch erhob sie das Zusammengehen von Kunstwerk und Wohnraum noch nicht zu ihrem eigentlichen Thema. Wieder und wieder animiert durch den Zürcher Sammler Curt Burgauer (der einer achtköpfigen Ausstellungskommission angehört), entschloß sich der Kunstverein St. Gallen, das Wagnis einer solchen Ausstellung einzugehen. Wenn man vernimmt, wie das Museum von São Paulo seine erlesensten neuen Bilder beispielsweise als Dekorationen für Modeschauen ausleiht, mutet es beinahe kleinlich an, überhaupt noch Bedenken gegen die Art der zu besprechenden St.-Galler Schau zu haben. Zum Glück für die Aussteller selber und für zukünftige verwandte Veranstaltungen strafft das erste Echo in St. Gallen alle ängstliche Besorgnis Lügen, denn die Besucher lassen sich offenbar diese heitere, unbeschwertere Präsentation von Bildern und Plastiken gern gefallen.

Das ist zum Ausstellungstitel nachzutragen: daß nicht allein Bilder, sondern auch Plastiken (Richier, Giacometti und Lipchitz) und Drahtkonstruktionen (Calder und Bodmer) gezeigt werden. Und wer die Ausstellung gesehen hat, dürfte sich fragen, ob es



Aus der Ausstellung «Das Bild im Wohnraum unserer Zeit» im Kunstmuseum St. Gallen, Raum 4 mit Bildern von Vantongerloo und Mondrian und Drahtrelief von Walter Bodmer
Photo: Pius Rast, St. Gallen

wirklich die angekündigten Kunstwerke sind, die statt in kahlen Museumsräumen in improvisierten Wohn- und Arbeitszimmern gezeigt werden, oder ob umgekehrt die Bilder und Plastiken bloß als schöne Lockvögel für die neuen Möbel eingesetzt sind. Wahrscheinlich treffen beide Meinungen das nicht, was den Reiz und Zauber der Schau wirklich ausmacht. Am Beispiel eines alten Bauernschrankes, dessen rot-grün bemalte Doppeltür überraschend mit einem in seiner Nähe zu findenden Aquarell von Klee harmoniert und mit diesem «Tänzerpaar» benannten kleinen Bild von 1923 das ausstrahlende Farblicht gemeinsam hat, kann man ablesen, wie die Ausstellung ein kleines Wunder zustande bringt: Gegenstand und reines Kunstwerk dienen sich gegenseitig zu; das Kunstwerk wird ganz real gebraucht, als farbige Ergänzung zu einem Kasten, andererseits wird ein kleines, mit Wasserfarben bedecktes Stück Papier zum Deuter für die zu wenig beachtete Schönheit eines Möbels.

Ein aufmerksamer Kritiker dürfte an dieser Stelle einwenden, es sei eben ein Privileg der heutigen Bilder, daß sie sich so leicht als Dekorationen verwenden ließen. Ogleich er weitgehend Recht hätte, müßte er durch ein «Bildnis einer Dame» von Waldmüller und durch ein «Doppelbildnis eines Ehepaares» eines Toggenburger Malers die Korrektur annehmen, daß auch alte Bilder in Einklang mit modernen Möbeln gebracht werden können. Außer diesen beiden Versuchen, gegenständlich, erzählerisch befrachtete Bilder sinnvoll in die moderne

Umgebung von klar geformten Möbeln einzubeziehen, bleibt die Schau bei den ungegenständlichen oder sehr abstrakt gegenständlichen Werken eines Mondrian, Vantongerloo, Magnelli, Klee, Picasso, Miró oder Léger (um bloß einige zu nennen).

Man ist nicht überrascht, im Katalog eine Innenarchitektin, Reni Trüdinger, als verantwortlich für das endgültige Bild der Ausstellung zu finden. Eben die beschriebene Ausgeglichenheit zwischen Kunstwerken und Inneneinrichtungen, dieses für die Augen fast unlösbare Verknüpfen von Gegenständen, Bildern und Plastiken, da und dort treffsicher arrangierte Blumensträuße oder mit viel Geschmack in einem Früchtekorb versammelte rote und gelbe Peperoni, lassen auf eine Autorin schließen. Mag sein, daß diese glückliche Abrundung der Schau auch ihren Mangel bedeutet, wenn das Fehlen von Unerfülltem, von bloß Angetöntem überhaupt als Mangel angesehen werden darf. Im schönsten Sinn wirbt sie durch das Gezeigte selbst ohne jede Tendenz. Und sie wirbt mit guten Bildern, zum Teil mit Meisterwerken (Kandinskys «Standhaftes Grün» zum Beispiel) für die heutige Malerei. Von den drei Mobiles von Calder aus gesehen, dürfte man ebenso zuversichtlich für die Plastik sein. Erstaunlich viele runde Leistungen sind unter den Möbeln zu finden (zwanzig Firmen figurieren als Aussteller). Teppiche und Bodenbeläge (fünf Firmen), Wandmaterialien und Decken (sieben Firmen), Beleuchtungskörper (vier Firmen), Textilien (fünf ausstellende Firmen), Keramik

und Gebrauchsgegenstände (acht Firmen) und endlich die Gartengestaltung (vier beteiligte Gärtnereien) überraschen durchwegs angenehm und enttäuschen nie.

Witzig wie der Einfall, Mirós Bild «Dessin d'enfant» ins Kinderzimmer zu hängen, ist die lustige Art, im Treppenaufgang zur Ausstellung Vergrößerungen von Steinberg-Zeichnungen zu verwenden – Zeichnungen, die zum Wohnproblem in Beziehung stehen. Am improvisierten Kassenkiosk sieht sich der Besucher gleich dem jüngsten Bild der ganzen Schau gegenüber, einem Werk Manessiers aus diesem Jahr. Er betritt dann eine Vorhalle – ein großer Warteraum mit zwei Sitzgruppen und einer kleinen Auswahl von Bildern – fast wie in einem Museum. Beim Rundgang durch die weiteren sieben Säle begegnet er ganz am Anfang nochmals einer von Saul Steinberg gezeichneten, karikierten Nasenfrau. Diese verwirft heftig ihren Zeigefinger und reklamiert für sich nur Stilmöbel, da ja moderne Schöpfungen bereits nach fünf Jahren aus der Mode seien. Ein Spruchband in St.-Galler Mundart ergänzt, was der Zeichner seiner schimpfenden Frau noch nicht in den Mund legen konnte. Reni Trüdinger, die Ausstellungsarchitektin, entschuldigt sich im Katalog beinahe für diesen charmanten Scherz. Er braucht diese Entschuldigung jedoch nicht, weil er den erwähnten glücklichen Ton der ganzen Veranstaltung anschlägt. Nach ganz wenigen pädagogischen Hinweisen auf Einzelmöbel, auf die neuen Materialien und deren beste Verwendung ist jede schriftliche Belehrung vermieden, und doch verläßt der Besucher die Ausstellung im Gefühl, auf anmutige Weise über moderne Kunst und Wohnmöglichkeiten instruiert zu sein. *age.*

Rorschach

Karl Hosch

Heimatmuseum, 14. August
bis 11. September

Diese Begegnung mit einer begrenzten, jedoch um so sorgfältigeren Auswahl neuerer Werke Karl Hoschs zeigte diesen zäh um eine ausdrucksvolle malerische Gestaltung ringenden Künstler in einer besonders glücklichen Phase. Die beiden Winterlandschaften und einige kleinere Ölbilder und Gouachen (Der lustige Pole, Junges Paar, Figur in Violett) dürfen wohl als symptoma-

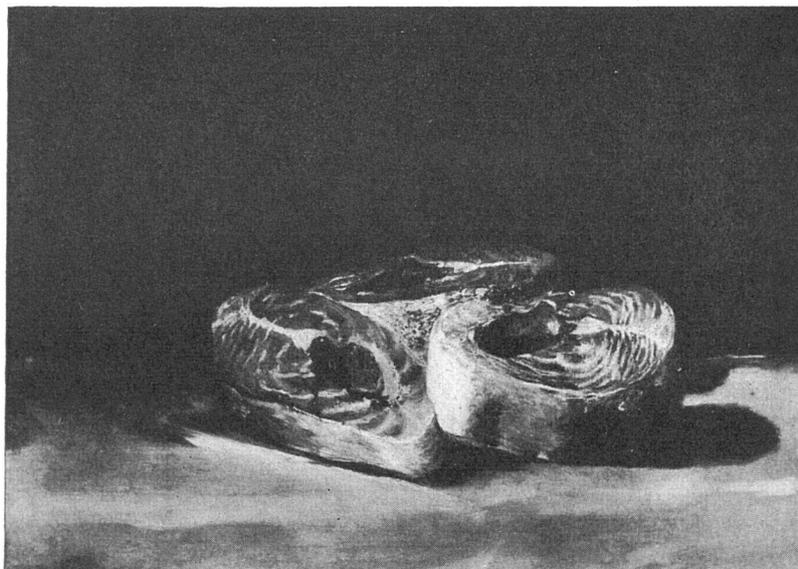
tisch für eine farbige Auflockerung bis zur Heiterkeit gelten, die diesem vollblütigen, aber auch schwerblütigen Maler bisher fremd war. Sie scheinen aus einer gelösteren seelischen Haltung heraus gemalt zu sein und haben daher etwas Beglückendes. Seine Motive haben sich kaum geändert: Menschen im Raum, einzelne Figuren und Köpfe, bisweilen ein Blumen-Stilleben. Ein neues Thema, das er erst in zwei großen Zeichnungen andeutete, scheint für ihn das Pferd zu werden. In zwei etwas größern Bildern (Kathedrale, Siesta) spürte man, mit welcher Zähigkeit Hosch die Farbe mit einem straffen Bildaufbau immer wieder zu bändigen versucht. Welche Kraft und Fülle er in der Zeichnung zu erreichen vermag, wenn er sein Temperament mit wacher Kontrolle zügelt, zeigte die Lithographie «Mädchenkopf», die neben das Beste heutiger Graphik gestellt werden darf. Hosch erwies sich auch in dieser Ausstellung als eine unserer stärksten und urtümlichsten Begabungen. Um so mehr überraschten seine bescheidenen Verkaufspreise. Hier sollte endlich einmal der Preis dem Laien nicht einen hohen künstlerischen Wert vortäuschen, sondern hier übersteigt der innere Wert der Bilder den Kaufpreis um ein Wesentliches. *kn.*

Thun

Plinio Colombi

Kunstsalon Krebsler,
20. August bis 20. September

Plinio Colombi, ein Repräsentant bernischer Landschaftsmalerei aus der Nähe eines Buri und Cardinaux, fand in einer intimen, aber erstaunlich reichhaltigen Nachlaß-Ausstellung eine angemessene Würdigung. Es sind erst wenige Jahre her seit Colombis Tod; doch muß man um Jahrzehnte zurückgehen, um seinen Namen im Vollbesitz der Popularität zu finden. Die Ära, in der naturalistische Finessen wie duftige Horizonte und zarte Bergsilhouetten, Wolken spiel und durchbrechende Sonne, Seespiegelungen und Wellengekräusel zum Wertmaßstab guter Malerei gehörten, war der Boden für Colombis Kunst. Es lebt in ihm eine weit zurückreichende Traditionschweizerisch-alpiner Malerei, die ihre Ausdrücke immer mehr differenziert und geglättet hat. Man fand in der Thuner Ausstellung eine Anzahl Großformate, die Colombis beste und unverkenn-



Francisco de Goya, Stilleben mit Lachs. Sammlung Dr. Oskar Reinhart

Photo: Hugo Wullschleger, Winterthur

barste Züge trugen: etwa einen «Niesen im Vorfrühling», der dem Berg feine Plastik und der Atmosphäre ein charakteristisches kühles Silberlicht gibt; ferner Seebilder in duftigem Graublau, das alle Schattierungen der Nähe und Ferne getreu abwandelt. Bemerkenswert war auch die Skala für die Stimmungen sommerlicher Wärme; vielseitig sodann die Register in der Aquarellmalerei, in der Colombi als besonderer Könnler galt. Die zeitliche Distanz ist heute groß genug, um die wirklichen malerischen Werte von modischen Finessen abtrennen zu können. Zum Besten der Ausstellung möchte man die Radierungen und farbigen Holzschnitte mit ihrer einfacheren Anlage und klaren Linienführung zählen. *W. A.*

Winterthur

Die Privatsammlung Oskar Reinhart

Kunstmuseum, 21. August
bis 20. November

Daß die heutige Privatsammlung Oskar Reinhart ihre Höhepunkte in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts hat – und hier auch wieder in einer ausgewählten Gruppe von Namen –, das wird in der Ausstellung so gleich einsichtig: was den absoluten Wert der Bilder im Gesamtwerk der Künstler und ihre aufklärende Wechselwirkung betrifft, stellt die Abfolge der Räume eine merkwürdige Steigerung dar. Im letzten großen Saal sind Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh und Toulouse-Lautrec vereint; er scheint

in Gesinnung und Malweise für Oskar Reinharts Sammelweise besonders charakteristisch. Den Ton gibt hier Cézanne mit sieben kapitalen Werken an. Seine verhaltene Disziplin und die Art, wie er die reine Farbe vom Pigmentwert befreit und sie ausschließlich zu einem Form- und Lichtwert macht, ist für den ganzen Saal vorbildlich. Manet, mit seiner so geistreichen und gebändigten, hellen transparenten Tonmalerei, fügt sich da trefflich ein. Gauguin und Van Gogh aber, mit ihrer Tendenz zur Exaltation der Farbe, werden durch die Auswahl in diesem ihrem eigentlichen Anliegen gedämpft, und die «Clownesse» von Lautrec, zynisch in der Haltung, angreiferisch in der Farbe, bleibt am Rand. Die Linie, die gerade hier angelegt wird für die Folgezeit, wird in der Sammlung kaum fortgeführt. Der Ansatz führt noch zu Picassos Bildnis von seinem ersten Händler de Soto.

Cézanne und Manet aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Corot und Daumier aus der ersten: das sind hier die Meister. Von Corot hat sich Reinhart vier der kostbaren weiblichen Figurenbilder und dazu noch acht Landschaften sichern können. Noch kostbarer und wohl einzigartig auf der Welt wird die Werkfolge Daumiers sein: acht immer kleinformatige Gemälde und elf erstklassige Zeichnungen und Aquarelle. Gleich anschließend an Corots Zeugnisse seiner schlichten Weltgläubigkeit gehängt, kommt der Dämon der Leidenschaft, der in all diesen dunklen Werken wühlt, auf eine großartig akzentuierte Weise heraus. Delacroix, mit einem der Löwenkampfbilder, der «Dalila», der Skizze

zu der Griechin, die auf den Ruinen von Missolonghi stirbt, schließt sich seinerseits wieder fugenlos an. Vielleicht das schönste Bild in der Kollektion aber ist der «Tasso im Irrenhaus»: ein smaragdgrüner Vorhang ist die einzige Farbe, sonst herrscht ein immaterieller, wunderbar durchgearbeiteter bräunlicher Ton, und so mag nicht nur das ungewöhnliche Thema, das Erlebnis menschlicher Einsamkeit, sondern auch die Malweise auf das Studium Rembrandts weisen. Dessen herrliches Spätwerk, der Mann vor dem Schmelzofen, steht in der Ausstellung für diese Beziehung ein.

Muß man um der Lesbarkeit willen die Überraschung und Gleichzeitigkeit der Augeneindrücke logisch verbinden, so mag man von Renoir über Courbet zu den Alten Meistern zurückgehen. Sieht man von dem einzigen, freilich sehr bedeutsamen Degas «Danseuse dans sa loge» ab, dann hat der spätere, über die Dunkeltonigkeit hinausgekommene Renoir einen ganzen Saal für sich. Das Gewicht liegt gleichmäßig auf den mittleren und späten Werken, und auch hier erkennt man wieder, wie ein besonderes Interesse des Sammlers in der Auswahl tätig ist. Ein frühes Werk des gleichen Künstlers jedoch, das erdig grasige Stilleben von 1864, hängt im Eingangssaal zwischen zwei Brustbildern von Frans Hals. Courbet, bemerkenswert geschlossen mit fast einem Dutzend Werken vertreten, grüßt da zusammen mit Goya von gegenüber, zu Seiten treten Delacroix mit Rubens und Ingres mit Poussin und Claude Lorrain auf, und da merkt man dann auch, wie der Sammelvorgang doch wohl so war, daß die Wurzeln der Hauptmeister des 19. Jahrhunderts in einigen Hauptbeispielen deutlich gemacht werden sollten. Trotz allen Umbrüchen hat das 19. Jahrhundert eben doch Anteil an einer großen schöpferischen Kontinuität. Gerade in diesem Saal könnte man sich freilich die geistigen Verwandtschaften noch konzentrierter gruppiert denken. Die Gliederung und Zusammenfassung, die sich in Wohnräumen durch Platz- und Lichtverhältnisse wie von selbst ergeben, fehlen hier. So kommt es, daß die intensivsten, im Format begrenzten Bilder, die Bildnisse von Greco und Goya, sich in dem Vielerlei des großen Raums doch etwas verlieren.

Die alten Flamen, Niederländer, Franzosen, Oberdeutschen sind gesondert gehängt in dem Saal, in dem sich bei den vorhergehenden «Europäischen Meistern» die deutschen Romantiker befanden. Zwischen ihnen waltet ja

auch die engste Beziehung. Wieder bewundert man die gleichmäßige Höhe der Qualität. Zuerst dieses präzise Anraffen der Wirklichkeit bis zur Höhe Holbeins, und dann springt – bei Bosch – aus dieser Wirklichkeit wieder eine neue Jenseitigkeit hervor. Unvergeßlich Gerard Davids Pietà, die weise Askese seiner Mittel, die aus der Dinglichkeit ein reines Medium des Ausdrucks macht. Und daneben dann Geertgens «Anbetung der Könige» und Bruegels Weihnachtsbild, die das Wunder möglichst irdisch naturhaft nehmen. *wb.*

Hans Erni

Galerie ABC, 27. August bis 30. September

Die rund siebzig, teils an den Wänden, teils in Mappen gezeigten mehrfarbigen und schwarzweißen Lithographien aus dem neueren und jüngsten Schaffen Hans Ernits, sehr großformatige Blätter zum Teil, als selbständige Arbeiten entstanden oder als Illustrationen entworfen, konnten einen unvoreingenommenen Betrachter verwirren. Denn nicht allein technisch, sondern auch inhaltlich, in der weit gespannten Auswahl der Themen drängte sich eine überstürzende Fülle auf: Pferde, mit meisterlichen Pinselstrichen als vier reich und zugleich zuchtvoll gegliederte Flecken zur Ordnung gebracht («Vier Pferde», wahrscheinlich das schönste, gültigste Blatt der Schau), andere Pferde, in weiche, rhythmisch geschwungene Kreidelinien gefaßt und durch einige Schattenflecken ergänzt, und zwar Pferde, die sich bäumen, die galoppieren oder sich wild am Boden wälzen, dann auf einem andern Blatt Mädchen, mit der Feder und Lithotusche rein linear zu einem friesartigen Reigen vereinigt. Von diesem Blatt der schreitenden Tänzerinnen fand sich in der Kollektion eine zweite Fassung: zwischen den Figuren des ersten Zustandes waren Flächen eingefügt und der so veränderte Stein mit weißer Farbe auf schwarzes Papier abgezogen.

Es wäre ein leichtes, mehr von der lithotechnischen Virtuosität Hans Ernits zu schreiben und auch von der Vielfalt der Inhalte, welche dieser Bravour zum Anlaß wurden. Daß der Beschauer den so dargebotenen Reichtum eigentlich nicht zu fassen vermochte, obgleich er mit viel Können und Raffinement den Augen zugänglich gemacht wurde, erschien schließlich wie ein kleines Rätsel.

Selbstverständlich ist die Meinung, das Blatt «Vier Pferde» sei das schönste der kleinen Schau in der Winterthurer Galerie gewesen, persönlich; so vielleicht auch das zwiespältige Unbehagen, das wir in der Ausstellung als Ganzes verspürten. Ist diese geistige Ungestimmtheit vor Ernits Blättern aber bloß persönlich, ist sie nur uns widerfahren, oder wird sie nicht selbst von diesen Arbeiten ausgestrahlt? – Würde nicht in vielen der hier zur Diskussion stehenden Lithographien mit dem Maß der Abstraktion sehr freigesprungen: neben einer fast hemmungslos realistisch gezeichneten «Maternité» waren Zeichnungen von Liebespaaren oder Pferden zu finden, die auf den ersten Blick für linear gelten konnten, bei genauerem Hinsehen jedoch als in ein kompliziertes Liniengefüge eingebettet entdeckt werden mußten, in ein System von Linienzügen, die einmal den Reiz von Hilfslinien gehabt haben mochten, nun aber ein Eigenleben neben dem an und für sich eindeutig dargestellten Gegenstand beanspruchten. In einem Blatt mit Hühnern sind spontane Zufälligkeiten der Pinselschrift in den Tieren mit deren Federstruktur in Einklang gebracht; hingegen bleibt die Umgebung der Hühner ganz unartikuliert, halb Hühnerhof, der aus Flecken entsteht, halb lehmiger Boden, der wieder in bloße Pinseltupfen zerfließt. – So erappte man sich nicht allein nur für die erwähnten Beispiele beim Gefühl, die Hand Ernits, eine höchst begabte Hand, arbeite, ohne aus einem stilistischen Zentrum bewegt zu werden. *age.*

Arnold D'Altri

«Am Kempfweiher», 13. August bis Ende Oktober

Es hat fünf Jahre gedauert, bis Gartenarchitekt Fritz Haggemacher (Winterthur) sich entschloß, in dem trotz der unmittelbaren Nähe der Zürcherstraße naturhaft-stillen Gartengelände beim Kempfweiher zwischen Kempfthal und Winterthur-Töß wieder eine Plastikausstellung von Arnold D'Altri einzurichten. Daß der tragische Tod seines Sohnes Guido diese Pause verursacht hat, kann der Besucher ahnen, wenn er auf der weiten Rasenfläche die monumentale Zweifigurengruppe «Auferstehung» sieht, die D'Altri im Gedenken an seinen Freund Guido Haggemacher geschaffen hat. Ein halbes Hundert Skulpturen, darunter zahlreiche Werke

aus Privatbesitz, verteilen sich auf die Gartenanlagen rings um den großen Weiher mit seinem Kranz von Seerosen, Schilf und Binsen, sowie auf die Halle, in der auch großformatige Gouachen und einige Zeichnungen ausgestellt sind. Zu den Arbeiten aus neuester Zeit gehören die Bronzen «Diametrale Kräfte», «Apokalyptisches Pferd», «Mandorla» und «Totem», die Granitfigur «Mädchen mit Tuch» und der Zementguß «Amazone». Einige ursprünglich für diese Veranstaltung bestimmte Großplastiken haben in der Zwischenzeit in Ausstellungen in Holland und Antwerpen ihren Platz gefunden.

Der gartenkünstlerisch belebte Naturraum mit dem dunkeln Waldhorizont vermag das Urtümliche mancher Skulpturen D'Altris in seiner Wirkung wesentlich zu verstärken, während die in Ausdruck und Formgestalt wundervoll ursprüngliche Eigenart der plastischen Bildnisse und die Gedrängtheit der Kleinfiguren («Minotaurus») in der lichten Halle vorzüglich zur Geltung kommen. Köstlich ist die Unbefangtheit des am Wegrand ins Weite blickenden «Stehenden Mädchens» in Haltung und Ausdruck, überraschend der Kontrast der blockartig geschlossenen Steinfigur «Die Saat» und der selbstherrlich in den Naturraum ausgreifenden «Genien». Diese beiden Werke lassen am weiträumigen Hang bei der Baumschule den freien Atem naturverbundenen Gestaltens besonders stark verspüren.

Es sind auch zahlreiche Keramiken der Familie D'Altri ausgestellt, die in ihrer ungebundenen Formgebung und fast improvisierenden Dekoration gut mit den Skulpturen zusammengehen. *E. Br.*

Zürich

Theaterbau von der Antike bis zur Moderne

Helmhaus, 24. August bis
20. September

Eine neue Variante der Darmstädter Theaterbau-Ausstellung, über deren Basler Fassung r.g. in der letzten Augustnummer des WERK berichtet hat. Die lebendige Aktualisierung, die in Basel durch Einbeziehung der Basler Theaterprojekte erfolgt war, fehlte in Zürich, obwohl die Baufragen in Zürich sowohl für das Stadttheater wie das Schauspielhaus nicht weniger brennend sind, wenn auch die neue Planung in Zürich noch nicht in das

akute Stadium eingetreten sein mag. So war die Zürcher Ausstellung gegenüber dem Original in Darmstadt wesentlich verkleinert, eine etwas akademische Angelegenheit. Geschmackvoll aufgestellt und mit interessanten Einzelheiten, die allerdings durch geeignete informierende Legenden dem breiteren Publikum hätten besser verständlich gemacht werden können. Besonders interessant waren die Modelle der frühen kretischen und griechischen Theater, die im Anschluß an die Forschungen Carlo Antis hergestellt worden sind.

Um einen großen Sprung zu machen: Instrukтив war die ziemlich gründliche Darstellung der Pariser Oper Garniers mit ihren enormen Treppenhäusern, Foyers und anderen Extras, ein repräsentatives Werk des zweiten französischen Kaiserreiches, nicht «fin de siècle», wie die irreführende Beschriftung lautete. In der Anordnung unglücklich erschien es mir, daß dem Bau Garniers der Entwurf des Totaltheaters von Gropius und Piscator gegenüberstand. Diese Konzeption hätte in die Mitte der modernen Abteilung gestellt werden müssen, weil sie eine fundamentale Bauidee fixiert, von der bis heute stärkste Anregungen ausgegangen sind. Alle drehbaren Projekte gehen auf sie zurück. Wichtig wäre es gewesen, das Kölner Werkbundtheater von Van de Velde (1914) der genetischen Reihe einzubeziehen; abgesehen von seinen großen architektonischen Werten stellt die in ihm verwirklichte Idee der dreifach geteilten Bühne einen entscheidenden Schritt in der Geschichte des neueren Theaterbaus dar.

Aus der Reihe der Projekte von heute sei nur der Fall Mannheim herausgegriffen; die Ausstellung zeigte ihn unter Verzicht auf jede Akzentuierung, die uns nun doch einmal angebracht scheint. Das bekannte Projekt von Mies van der Rohe (siehe WERK, Oktoberheft 1953) hat dem in Ausführung befindlichen Entwurf von Gerhard Weber, Frankfurt, weichen müssen. Der Bau Webers übernimmt zwar die Grundgedanken Van der Rohes. Aber er verändert sie – vermutlich unter dem Vorwand eines realistischen Baudenkens – ins Modische, Pseudomonumentale, Langweilige. Was hätte ein Architekt an der Qualität des Konstruktiven, der Proportionierung, der künstlerischen Sensibilität selbst bei einem Bauwerk von enormen Dimensionen angesichts der Arbeit von Mies lernen können! Daß Weber im Zuschauerraum des

«Großen Hauses» wieder zu Logen zurückkehrt, könnte allenfalls diskutiert werden; wie diese Logen allerdings entworfen sind – raumzerstörend und gesellschaftswidersinnig in ihren Ausmaßen –, dies läßt einen fundamentalen Mißgriff erkennen. Mies van der Rohe und seinen Remplaçant unmittelbar zu konfrontieren – welche architekturzerstörerische Gelegenheit hat sich die Ausstellung entgehen lassen! Sie war übrigens wie ihre Vorgänger in Darmstadt und Basel von Roman Clemens aufgebaut worden. *H. C.*

Elsa Burekhardt-Blum

Orell Füßli, 20. August bis
17. September

Wann immer die Architektin Elsa Burekhardt-Blum in den letzten Jahren auf Ausstellungen als Malerin und Zeichnerin erschien, erfreute und unterhielt man sich an ihrem eigenen Ton, ihrer originellen, dem Skurrilen zugelegten Formensprache und an den Themen, die sie freundlich, oft verschmitzt, sehr präzise und mit großer Sorgfalt in der bildnerischen Grammatik vorträgt.

Die Ausstellung, die im wesentlichen Arbeiten aus den Jahren 1954 und 1955 umfaßte, ließ erkennen, wie die Malerin auf dem eingeschlagenen Weg besonnen, aber durchaus mit dem Blick nach vorn auf weitere Entwicklungsmöglichkeiten ihrer Sprache weiter-schreitet. Die Formate werden größer, in den Maßen und im Gehalt; das Beziehungsspiel der Formen – vor allem Rhomben und Geäst – wird intensiver; konstruktive Kompositionsprinzipien treten als neue Impulse in Erscheinung. Die Themen konzentrieren sich auf bestimmte Umkreise; sie werden in Varianten abgewandelt, in denen man mit Interesse und Vergnügen die innere Bewegung der künstlerischen Vorstellungskraft verfolgt. Hier geht es in schönem Sinn sauber zu, und die Erinnerung an Vorbilder, seien es Klee, Miró, Max Ernst oder auch Martin Disteli, läßt organische und bescheidene Verarbeitung erkennen, nichts von präntiöser Imitation, die «Meisteroiden» oft zu so ärgerlichen Erscheinungen macht.

Als Erstes spricht, wie mir scheint, das Poetische aus den Blättern, bald in der Zartheit der gesamten Faktur, bald im Gewand des Schrulligen. Das Poetische beherrscht aber auch den Bildbau als Ganzes, indem der Malerin zuweilen überraschende Formzusammenhänge von sehr eigener Einpräg-

samkeit glücken. In den Themen spielen Tanz und szenische Vorstellung eine große Rolle. Der Harlekin, in der Herkunft von Picassos Gnaden, tritt in realistisch-abstraktem Formenspiel auf; er wird durchgeschüttelt, auseinandergelegt, in Gruppen aufgereiht – man wünscht, daß sich einmal ein Bühnenleiter der Bildvorstellungen annimmt; es könnte daraus etwas Vorzügliches entstehen.

Ausgeführt sind diese Dinge mit großer Sorgfalt, bei aller Kleinform nie kleinlich, immer lebendig in den formalen und farbigen Beziehungen, von schöner Sensibilität im Strich. Arbeiten einer als künstlerische Erscheinung wirklich erfreulichen Zeitgenossin, in der man in unsrer Zeit etwas sehen kann, was etwa eine Marie Laurencin im zweiten und dritten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts bedeutete. *H. C.*

Robert Lienhard – Eduard Spörri

Garten des Haller-Ateliers,
20. August bis Ende September

Unter dem bewegten Schattenspiel der Bäume, auf dem Rasen des kleinen Parkes, stellen bis zum Herbst zwei Bildhauer entgegengesetzter Richtung aus: Eduard Spörri (Wettingen) und Robert Lienhard (Winterthur).

Eduard Spörri erfaßt das Plastische aus der Tradition Maillols als eine von innen heraus sich wölbende Form; seine Bronzefiguren nach klassischen Themen, ruhende und stehende Frauen, Porträtbüsten, sind von einer schweren, gesättigten Ruhe, durchaus statisch aufgefaßt und dem Boden verwachsen. Innerhalb seines Werkes gibt es auch Versuche, Bewegung in gelenkigen durchgeformten Körpern zur Darstellung zu bringen, so vor allem in der halb zur Erde gestürzten «Niobide» und bei dem jugendlichen «Steinwerfer». Bewegung als Ablauf einzelner Szenen beschäftigt den Bildhauer sodann in zwei Hochreliefs: das eine Mal mit dramatischer Steigerung in dem Triptychon «Diana und Aktäon», daneben als ruhevoller Rhythmus in der «Obsternte». Manche Figuren sind dabei vollplastisch hervorgehoben und durch die wechselnde Betonung des Lichteinfalles nicht ohne Konflikte eng aufeinander gestaffelt. Als Ganzes gibt sich die Ausstellung jedoch ausgeglichen und allen primären plastischen Gesetzen gehorsam.

Nicht so die Schöpfungen *Robert Lienhard's*. Sie sind weder ausgeglichen noch «plastisch» in dem Sinne, daß sie den Betrachter durch den Verlauf ihrer

Flächen von selbst zum Schauen von allen Seiten einladen, sondern sie haben eine Hauptansicht, in der sie all ihre Vorzüge feuerwerkgleich entfalten. Diese hauptsächlich in Gips ausgeführten Figuren sind flächig oder sogar graphisch verstanden, soweit man das von einer Plastik sagen darf, ohne ein negatives Urteil auszusprechen, und läge unsere Etrusker-Ausstellung weiter zurück, könnte man entscheidende Anregungen davon vermuten. Die «Hirtin» zum Beispiel, und ihr verwandt der spanische Reiter und der sitzende Mann, bei denen der Umriß durch die Andeutung eines Mantels flach ausgewalzt und äußerst wirkungsvoll Hintergrund für charakteristische Einzelzüge wird, haben – bewußt oder unbewußt – in der abstrakten Periode der etruskischen Kleinkunst erlauchte Vorbilder. Gänzlich dem Künstler allein verdanken wir dagegen den Sinn für Rechenexempel des Geistes, des Humors sogar, der wie eine Aura einzelne Plastiken umgibt: Der «Sonntagsspaziergang», eine der wenigen in Bronze ausgeführten Kompositionen, macht eine ganze Familie zu einem einzigen äugenden, gehenden, sich sperrenden, nachsinnenden und gelangweilten Wesen. Oder dann die ruhende Frau, unwiderstehlich den Begriff «Hängematte» suggerierend, die Seiltänzerin mit dem zögernd vorgestreckten Bein – in diesen Arbeiten ist eine starke und geistvolle Kraft, mit der Abstraktion spielend wie ein guter Jongleur, sich über den Betrachter mokierend und ihn mit unerwartet aufgehender Schönheit belohnend. Kunst als Aphorismus geht dem Betrachter erstaunlich leicht ein. Wie lange er sie im Kopf behält, wird von den künftigen Werken des Künstlers abhängen. *U. H.*

Gottlieb Kurfiß

Galerie au Premier,
7. bis 30. September

Mit einem Dutzend bedachtsam und doch nicht kleinlich gemalter Bilder bestätigte der junge Zürcher Künstler, daß seine auf das Stille, Besinnliche gerichtete Eigenart sich gefestigt und vor allem an Differenzierung und Belebung des Farbigen in erfreulichem Maße gewonnen hat. Sein Hauptgebiet sind Hochformat-Blumenbilder, die aus einfachsten motivischen Elementen harmonische, farblich beziehungsreiche Kompositionen entstehen lassen. Ohne Illusionistik und Routine wird das Anschauungsverlangen

erfüllt und über das Wohlklingend-Sichtbare hinaus eine verinnerlichte Bildstimmung erreicht. Man spürt etwas von innerer Erfülltheit, die sich scheut, Oftgesagtes zu wiederholen, und die auch den Ausweg in die Abstraktion nicht braucht. Bei den ebenfalls sehr einfachen, aber kompositionell beziehungsreichen Stillebens spricht die flächige Farbmaterie lebhaft mit. Stark vereinfachte spanische Landschaften mit dem Blau des Meeres und des Himmels sowie das zur farblich gesammelten Idylle umgewandelte prosaische Stadtmotiv «Tunnel» und ein Mädchenprofil gaben der kleinen Ausstellung eine größere thematische Spannweite. *E. Br.*

Cuno Amiet – Christine Gallati – Christian Oehler

Wolfsberg, 1. September bis
1. Oktober

Nach den Ausstellungen *Cuno Amiets* im Schloß Herblingen bei Schaffhausen, bei Orell Füßli (Zürich) und anderwärts, sowie seiner Beteiligung an der Ausstellung alpiner Kunst in Solothurn war man doppelt erstaunt, ihn im «Wolfsberg» mit einer reichen, vollklingenden Schau von mehr als sechzig Gemälden erscheinen zu sehen. Bei der Eröffnung sprach der 87jährige Künstler selbst an der Stätte, wo er seit mehr als fünfzig Jahren ausgestellt und zahlreiche Lithographien im Atelier gezeichnet hat, zu den in dichten Scharen zu seiner Begrüßung erschienenen Ausstellungsbesuchern. Erstaunlich ist die Kontinuität seines auch in der Motivwahl nie sprunghaften Schaffens, das sich aus den Kräften der Anschauung, des Empfindens für Licht und Raum und des schöpferischen Farbensehens immer wieder zu erneuern vermochte. Zwei Drittel der ausgestellten Werke entstammten der Zeit seit 1950. Darunter gab es einige Oschwand-Landschaften, Gartenbilder und Intérieurs von liebenswerter Abgeklärtheit und Blumenbilder von sensitivstem Farbenleben. Amiets Kunst lebt nach wie vor von der menschlichen Anteilnahme an der Schönheit der Umwelt und von der Natürlichkeit der Bild-Ideen, die den vertrauten Motivkreis ohne ruhelose Erweiterung immer wieder neu gestalten. Zugleich mit dem großen Können wird immer die unverlierbare Erlebniskraft des Künstlers spürbar. In den Entresolräumen stellte *Christine Gallati* (Glarus) gemeinsam mit ihrem Reisegefährten *Christian Oehler*

rung des heiligen Paulus», wobei wir dahingestellt sein lassen, ob die neuerliche Attribution dieses Bildes an Parmigianino nicht doch zu Recht besteht. Dell'Abbate leitet über zur mit Primaticcio, Caron, dem Maître de Flore sowie dem späteren, selten gezeigten Toussaint-Dubreuil und den Bildhauern Pilon und Prieur reich vertretenen Ecole de Fontainebleau. Weniger bekannt, treten der englische Bildhauer Nicholas Stone sowie Hendrick de Keyser neben die Meisterwerke italienischer Plastik, zitieren wir nur Cellinis «Perseus», die «Caritas» Giambolognas und – im Geist völlig italienisch – «Psyche mit der Büchse der Pandora» von Adrian de Vries. Für Venedig stehen Tintoretto, Bassano und Schiavone, für Spanien Morales (leider nicht Alonso Berruguete) und El Greco. Die «Öffnung des fünften Siegels», grandiose apokalyptische Vision seiner Spätzeit, ist von ihrem abgelegenen Standort in der Sammlung Zuloaga (Zumaya) herbeigeschafft. Prag wird durch wunderbare Bilder Sprangers repräsentiert. Im Bereich der niederländischen Kunst mußte auf Scorel wohl wegen der Utrechter Gesamtausstellung verzichtet werden; dafür sieht man die prächtige «Venus» seines Schülers Heemskerck, Pieter Aertsen, Bloemart, Wtewael (die köstliche Miniatur der «Hochzeit von Thetis und Peleus»). Wir müssen uns ein Eingehen auf die gutausgewählten Zeichnungen sowie das Kunsthandwerk versagen, erwähnt sei nur, daß ein eingehendes Studium der Tapisserien dem an Lurçat und seiner Schule orientierten Auge viel Überraschendes bietet. *Gert Schiff*

Ausstellungen in Salzburg und Linz

Die Bestrebungen, den Salzburger Festspielgedanken auch auf Veranstaltungen der bildenden Künste auszudehnen, waren in diesem Jahr in vielfacher Hinsicht erfolgreich. Es gelang sogar eine überaus glückliche Verknüpfung der musikalischen mit der bildnerischen Sphäre: Oskar Kokoschka, der heuer zum dritten Male die von ihm ins Leben gerufene «Schule des Sehens» leitete, betreute die Neuzinszenierung der «Zauberflöte» in der Felsenreitschule und schuf dazu Bühnenbilder und Kostüme. Damit ging ein Wunsch in Erfüllung, für dessen Verwirklichung Wilhelm Furtwängler den Freund gewonnen hatte. Bereits

vor Jahrzehnten hatte Kokoschka die «Macht der Musik» in einem Gemälde verherrlicht, das sich heute in holländischem Museumsbesitz befindet; in den «Variationen über ein Thema» und in der «Bachkantate» besitzen wir andere ergreifende Zeugnisse für das innige Verhältnis des Künstlers zur musikalischen Ausdruckswelt. Die Macht der Musik, als deren lauterstes Sinnbild wohl die «Zauberflöte» gelten darf, fand nun einen szenischen Gestalter, der ganz aus dem Erlebnis des Schauspiels seine Bühne baute und die anschaulichen ebenso wie die symbolischen Vorgänge dieses vielschichtigen Spiels zu reicher farbsinnlicher Entfaltung brachte.

Die Entwürfe Kokoschkas, vom Verlag der Galerie Welz in sorgfältigster Weise zu einem kleinen Buch vereinigt, waren in den Räumen der Salzburger Residenz gemeinsam mit dem Triptychon für die Hamburger Universität ausgestellt. Aus dieser Zusammenstellung wird der Gleichklang der inneren Thematik deutlich, denn der Sieg des Lichtes über die Finsternis ist auch das Leitmotiv dieses bereits vielfach gewürdigten Werkes über den Kampf der Griechen gegen die persische Invasion. Bereits liegen die Exegeten einander in den Haaren und versuchen, das Bild in die gängige Münze ihres weltanschaulichen Geplänkels umzusetzen. Daß jedoch hinter dem oft berufenen Ost-West-Konflikt eine viel wesentlichere Heilsgewißheit aufzuspüren ist, wird bei eindringlicher Betrachtung des Triptychons bald deutlich: die Jünglingsgestalt des Mittelstückes wandelte sich im Laufe der Arbeit aus dem Gekreuzigten in den Auferstehenden. Aus der Erkenntnis dieser Schlüsselfigur gewinnen auch die anderen Gestalten neuen Symbolgehalt. In der Gebärde des Zweiflers nimmt man den guten Hauptmann am Fuße des Kreuzes wahr, während sich der Abschied des Leonidas von seiner Gattin als eine Umdeutung der Maria-Johannes-Gruppe zu erkennen gibt. Kokoschka selbst hat keinen Einwand gegen diesen Deutungsversuch gemacht, sondern vielmehr spontan der Vermutung zugestimmt, daß sein Werk im Laufe des Schaffensprozesses eine Durchdringung griechischer und christlicher Symbolträger erfuhr – ein Vorgang, der sich an vielen Meisterwerken der abendländischen Malerei nachweisen läßt. Neben dem Triptychon und den Entwürfen zur «Zauberflöte» zeigte die Schau vier Bildnisse, unter denen das Porträt Pablo Casals den stärksten

Eindruck hinterließ. Es ist ein überaus fest gebautes Bild, ein Stück geballter körperlicher Intensität und trotzigen geistigen Beharrens, der bildgewordene dumpfe Akt der künstlerischen Zeugung, – eines von Kokoschkas stärksten Menschenbildern. Zu schönen Vergleichen regten die beiden Städtebilder an: London, scheinbar im Vogelflug erfaßt, wölbt sich in drängender Fülle dem Beschauer entgegen; Linz, die junge Industriestadt, mit der wohl kargsten Physiognomie aller österreichischen Provinzstädte, ist in eine weite grünende Landschaft versenkt, um die der Donaustrom sein kurvenreiches Bett legt.

Der zweite Höhepunkt war wohl die Eröffnung der Salzburger Residenzgalerie, wesentlich bereichert durch die Bestände der Wiener Czernin-Galerie. Die finanziellen Nöte der Nachkriegsjahre haben den Beständen der fürstlichen Privatgalerien übel mitgespielt. Stück um Stück mußte ins Ausland verkauft werden, und oft wanderten geschlossene Sammlungen ab. Für die ebenfalls bedrängte Sammlung Czernin wurde nun eine typische österreichische, das heißt provisorische Lösung gefunden, von der man hoffen muß, daß sie das hält, was man uns über sie verspricht. Die Sammlung ging für sechzehn Jahre mit ihrem «wesentlichen Bestand» (!) als Leihgabe nach Salzburg – allerdings entblößt von ihren beiden schönsten Bildern: dem Dürerschen Männerkopf und Tizians Bildnis des Dogen Gritti. Nach Ablauf der Leihfrist ist an eine Erwerbung durch das Land Salzburg gedacht. Besonders reich sind in der Sammlung die Niederländer des 17. Jahrhunderts vertreten; ihr Kleinstod ist Rembrandts Bildnis seiner betenden Mutter. Eine schöne Gruppe bilden die in Österreich so seltenen Franzosen des Barock-Klassizismus (Gaspar Dughet, Bourdon, Blanchard und Subleyras); auch die italienischen Schulen sind vorzüglich vertreten. Um den Kern dieser Sammlung gruppierte man die Bilder der Salzburger Residenzgalerie (Alt, Klimt, Markart, Slevogt, Kolig, Faistauer, Boeckl usw.)

Die Galerie Welz, bereits an der Veranstaltung des Kokoschka-Seminars wesentlich beteiligt, zeigte in ihren Räumen den Grazer Alfred Wickenburg, mit dessen meist großformatigen Bildern wieder einmal die ganze Problematik der österreichischen Malerei der Zwischenkriegszeit zum Bewußtsein gebracht wurde. Was sich hier als ein Lebenswerk produziert, ist abge-

standener, stickiger Secessionismus provinzieller Prägung. Um wieviel angenehmer berührte da die Ausstellung Manzù's im Mirabellgarten. Auch hier handelt es sich um geschickte Epigonenproduktion, die freilich von der vielzitierten Sinnenfrische des Südländers jene Nobilität empfängt, die oftmals gerne als Modernität mißverstanden werden möchte.

Dem Reisenden, den die Überfülle des Salzburger Festspielsommers zum Ausspannen an einem geruhsameren Ort verlockte, war die Weiterfahrt nach Wien zu empfehlen, welche Metropole er in der Stille völliger Ereignislosigkeit antraf. Keine einzige Sommerausstellung bedrängte hier seinen Zeitplan. Er tat darum gut, bei der Rückreise in Linz haltzumachen, wo man sicher sein kann, daß die Neue Galerie stets irgendeine Ausstellung zeigt. In diesen Wochen war es die Ausstellung «Holländische Kunst der Gegenwart», welche von Direktor Sandberg zusammengestellt worden war. Die überaus gut getroffene Auswahl veranschaulichte die Entwicklung der holländischen Malerei der letzten 50 Jahre; sie zeigte die Beziehungen auf, die bald zu Frankreich (Kubismus und Matisse), bald zu Deutschland («Die Brücke» und Bauhaus) führten, dennoch aber immer wieder in die beiden Pole holländischen «Kunstwollens» zurückströmten: in den erregten, derbfreudigen Expressionismus etwa Apfels und Lacasters und in die strenge Formgliederung des Stijl, die man mit Fug als die konsequenteste bildnerische Utopie des Puritanismus bezeichnen könnte. Die Gruppe der «Imagisten», die sich in farbig explosiven Erlebnischiffen für turbulente Sinneseindrücke versucht (und dabei eine Synthese aus Kandinsky und den Futuristen anstrebt), kam überzeugend zur Geltung. Mondrian war mit vier Bildern vertreten. Besonders starken Eindruck hinterließen die Graphiker, vor allem der noch zu wenig bekannte Werkman, sodann Ellenbaas und Dikkenboer. Die Proben bildhauerischen Schaffens blieben hinter den Bildern und Graphiken erhebllich zurück. Ausstellungen wie diese rechtfertigen das oft mit Recht kritisierte Wandern von Kunstwerken, denn sie geben einen Überblick von seltener Geschlossenheit, wie er kaum aus dem Besuch des Landes und seiner verstreuten Museen in ähnlicher Konzentration gewonnen werden kann.

Werner Hofmann

Französische Kunstchronik

Der 10. *Salon des Réalités Nouvelles* in Paris gab Anlaß zu einer Sonderschau der direkten und indirekten Gründer dieses Salons, der sich 1945 aus der Gruppe *Création-Abstraction* entwickelt hatte. So bekam man eine interessante Schau einiger Veteranen der abstrakten Kunst zu sehen, darunter Arp, Van Doesburg, Freundlich, Gleizes, Chauvin, Sonja und Robert Delaunay, Hamm, Herbin, Rupka, Pevsner, Jacques Villon und eigenartigerweise auch Paul Klee. Dieser Salon erhielt somit ein ungewöhnliches Brio. Sonst mußte man leider feststellen, daß die interessantesten unter den jüngeren Kräften hier nicht mehr ausstellen. Der Salon kristallisiert sich heute um die sehr ausschließliche Persönlichkeit von Auguste Herbin, der mit einer geradezu religiösen Ausschließlichkeit seine Kunsttheorien verteidigt. Was der Salon hierdurch an Einheit gewinnt, verliert er aber an Qualität. Unter den schweizerischen Ausstellern sind Marie Louise Erlennmeyer, Werner Forndran, Gisiger, Liane Heim, Otto Nebel, Antoine Poncet und Jean Tinguely zu erwähnen.

Der deutsch-französische Kulturaustausch bewerkstelligte im Musée de l'Orangerie die ausgezeichnet ausgewählte Schau der Meisterwerke des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Nach dem Pariser Gastspiel der Münchner, Berliner und Wiener Kunstschätze gibt das Kölner Ensemble weniger ein europäisches Panorama der Malerei als vielmehr ein musterhaftes Beispiel eines großzügigen privaten Kölner Sammlertums, das diese Schätze in den letzten zwei Jahrhunderten zusammentrug. Das größte Interesse erweckten hier die Kölner Meister des 14. und 15. Jahrhunderts – darunter die Maria im Rosenhag von Stefan Lochner – und Wilhelm Leibl, der große Kölner Maler des 19. Jahrhunderts, von dem man hier noch kaum je eine so bedeutende Auswahl zu sehen bekam. Seine Beziehung zur französischen Malerei, insbesondere zu Courbet, mit dem er in freundschaftlicher Verbindung stand, wurde in Paris nicht als Abhängigkeit, sondern als die glückliche Befruchtung eines in sich reichen Temperamentes gewertet.

Die Galerie Arnaud organisierte die dritte Ausstellung *Divergences*, in welcher sie, wie der Titel angibt, die gegensätzlichen und sich zum Teil be-

kämpfenden Tendenzen der abstrakten Kunst in einer Gruppenschau vereinigte.

Das Ministère de la Reconstruction et du Logement M. R. L. startete in Paris eine modern gestaltete Wanderausstellung in einem polychrom behandelten Zelt, die auf ihrer Tournée durch Frankreich für *Zeitgemäßes Bauen und Wohnen* wirbt. Die architektonische Gestaltung wurde von Ionel Schein besorgt.

In Albi wurde eine Ausstellung *Jacques Villon* eröffnet, die an Ausmaß und Bedeutung alle bisherigen Villon-Ausstellungen übertraf.

Im Musée Grimaldi in Antibes wurde neben abstrakten Wandteppichen von Delaunay, Gleizes, Herbin usw. eine Retrospektive des Malers *Nicolas de Staël* eröffnet, der diesen Frühling mitten in einer außergewöhnlich erfolgreichen Künstlerlaufbahn freiwillig aus dem Leben schied.

Die Kirche von *Audincourt* wurde mit neuen Glasmalereien von Bazaine bereichert. Diese Kirche, die bereits durch die Glasfenster des heute betrauten Fernand Léger bekannt war, wird durch diese Glasfenster des Baptisteriums, sowie durch die im Entwurf vorliegenden Glasmalereien von Le Moal für die Krypta erneutes Interesse erwecken.

In Aix-en-Provence war das heute zehnjährige Werk des Malers *Bernard Buffet* in einer 50 Bilder umfassenden Ausstellung zu sehen.

Die 3. *Biennale von Mentone* wurde mit einer Ehrung von Henri Matisse eröffnet. Sie enthielt ferner vier Retrospektiven von Welsch, de Staël, Fumi und Guizet. Der erste Preis wurde dem Maler Desnoyer zugesprochen, nachdem er anfänglich für Bissière, der aber bereits kürzlich mit dem Prix National de la Peinture ausgezeichnet wurde, vorgesehen war. Den zweiten Preis erhielt der abstrakte Maler Deyrolles.

F. Stahly

Tugungen

4^e Congrès de l'Union internationale des Architectes U.I.A.

La Haye (Hollande), juillet 1955

Les Hollandais ont confié à l'opulente cité de La Haye la mission d'accueillir les architectes du monde entier réunis, au nombre d'un millier, pour le Quatrième congrès et pour l'Assemblée de