

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 12

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

positiver und schöpferischer Einstellung zu den Problemen unserer Zeit ihre Aufgaben zu lösen versuchen. Die großen Schwierigkeiten und Hindernisse, die aber diesen im besten Sinne der lebendigen, gesunden Entwicklung der Heimat dienen wollenden Kräfte immer wieder von seiten unverständiger Behörden und unkompetenter Laien in den Weg gelegt werden, und die nackte Wirklichkeit der wuchernden Häßlichkeit drängen mit immer klarer in Erscheinung tretender Notwendigkeit nach einer engeren und wirksameren Zusammenarbeit der interessierten Kreise in diesem Kampf um das wahrhaft Lebendige, Echte und Schöne. Dieses allein läßt sich mit dem Begriffe der Heimat und ihrer Würde vereinen.

So möchten wir in diesem Sinne unsere aufrichtigen Wünsche post festum dem Schweizer Heimatschutz anlässlich des 50jährigen Bestehens in Anerkennung seiner unbestreitbaren großen Leistungen darbringen. Der weitere Wunsch wäre der, daß die maßgebenden Vertreter der Vereinigung im eigenen, breiteren Kreise in vermehrtem Maße zugunsten der klaren Trennung zwischen dem berechtigten Erhalten des wertvollen Alten und der notwendigen tatkräftigen Förderung des im Entstehen begriffenen guten Neuen werben möchten. Diese Aufklärungsarbeit muß in erster Linie vom Schweizer Heimatschutz selbst ausgehen, muß in Gemeinderäte und Baukommissionen dringen und muß das Laienurteil in seine Schranken weisen. Daß eine im gleichen Sinne wirkende Aufklärung von jeher zum Sinn und Ziel der Zeitschrift WERK gehört, braucht nicht besonders erwähnt zu werden. Bei der nun Jahre währenden Baukonjunktur (lies auch: Bauspekulation) dürfte es evident genug geworden sein, daß das gestern, heute und morgen neu Gebaute das Bild der Heimat in viel höherem Maße bestimmt als das erhaltene Alte.

Deshalb nochmals: Es müssen die Fronten geschlossen und das gegenseitige Bekenntnis zum gemeinsamen Ziele gefestigt werden.

Zum Schlusse sei auch dem *Schweizer Heimatwerk* aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens unsere Anerkennung für seine Bemühungen um die Erhaltung und Förderung echter bäuerlicher handwerklicher Wohnkultur ausgesprochen. Sie kann sich ja in unserem Lande auf einer noch verhältnismäßig breiten, gesunden Grundlage vollziehen. Es ist das große Verdienst des Schweizer Heimatwerkes, gerade in

den der kulturellen Verflachung ausgesetzten Volkskreisen einen erfolgreichen Kampf gegen Verfälschung und Kitsch zu führen.

Alfred Roth

Stellungnahme des SWB zu einer schweizerischen Filmgesetzgebung

In einem Schreiben vom 30. Juni 1955 an das Eidg. Departement des Innern äußerte sich der I. Vorsitzende des Schweiz. Werkbundes zum Entwurf einer Filmgesetzgebung. Er schrieb:

«Der Schweizerische Werkbund hat nach seinen Statuten die Hebung der Qualität zum Ziel, besonders auf den Gebieten der angewandten Kunst, der Graphik, der Photographie und des Films. Er sucht auf diesen Gebieten die Qualität zu fördern, ohne jede Bindung an wirtschaftliche, politische oder weltanschauliche Interessen.

Zu der Frage der Einführung eines Filmartikels in die Bundesverfassung sind wir der Meinung, daß zwar eine Reihe von Mißständen auf dem Gebiete des Films in der Schweiz vorhanden sind; wir haben aber nicht die Überzeugung, daß mit den vorliegenden Formulierungen des neuen Gesetzes diese Mißstände behoben werden, ohne daß gleichzeitig die Gefahr von Einschränkungen besteht, die sich auf die Auswahl der in der Schweiz zur Vorführung kommenden wertvollen Filme nachteilig auswirken könnte. Zur Zeit können in der Schweiz mehr gute Filme ganz verschiedener Herkunft gezeigt werden als in vielen anderen Ländern. Das liegt zum Teil daran, daß die Schweiz bisher mit Recht darauf verzichtet hat, eine größere eigene Spielfilm-Industrie aufzubauen. Eine Reihe von Faktoren, die hier nicht aufgezählt werden sollen, spricht dafür, daß die Schweiz, wie sie es auch auf andern Gebieten zugunsten eines freien Wettbewerbs getan hat, sich im Aufbau einer größeren eigenen Spielfilm-Industrie zurückhalten sollte. Eine Filmgesetzgebung, die besonders die Förderung des schweizerischen Spielfilms zum Ziele hat, würde wahrscheinlich dazu führen, daß die Einfuhr ausländischer Filme gesetzlichen Einschränkungen unterliegt, ohne daß eine Gewähr geboten wird, daß der geschützte Schweizer Spielfilm guten ausländischen Filmen gleichwertig oder überlegen wäre. Unserer Ansicht nach hat in der Schweiz der Dokumentarfilm größere Entwicklungsmöglichkeiten als der Spielfilm. Der hohe Stand der schweizerischen Graphik ist überall bekannt, und es besteht eine

gewisse Verwandtschaft zwischen Gebieten der Graphik und Gebieten des Dokumentarfilms, die heute vielleicht noch zu wenig sichtbar ist. Eine Reihe von Einwendungen, die gegenüber dem Spielfilm gemacht werden können, bestehen gegenüber dem Dokumentarfilm nicht. Es fragt sich aber, ob für die Förderung des Dokumentarfilms ein Bundesgesetz notwendig ist. Wir haben die Ansicht, daß andere, individuellere Wege möglich sein sollten, um die Produktion von Dokumentarfilmen, die eine Förderung verdienen, zu unterstützen.

Abschließend möchten wir betonen, daß der Werkbund jede Maßnahme ablehnt, durch welche die Einfuhr, die Produktion oder die Vorführung von Filmen bedroht wird, die durch ihre formale Gestaltung, ihre Dokumentation oder ihre Zielsetzung überdurchschnittlich sind oder neue Wege gehen. Behördliche Maßnahmen sollten auch nicht dazu führen, daß eine durchschnittliche Leistung gefördert, daß aber außergewöhnliche Leistungen behindert oder verkannt werden können.

Der Werkbund ist nicht überzeugt, daß ein Filmartikel der Bundesverfassung die Qualität der in der Schweiz zur Vorführung kommenden Filme zu heben vermag ...»

Hans Finsler

Ausstellungen

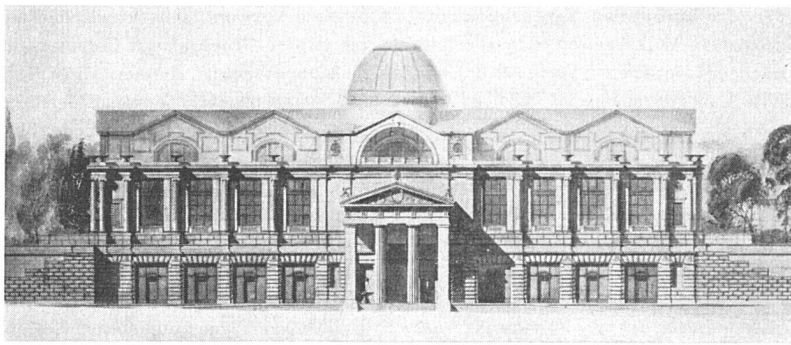
Zürich

Gottfried Semper, Entwürfe und Zeichnungen

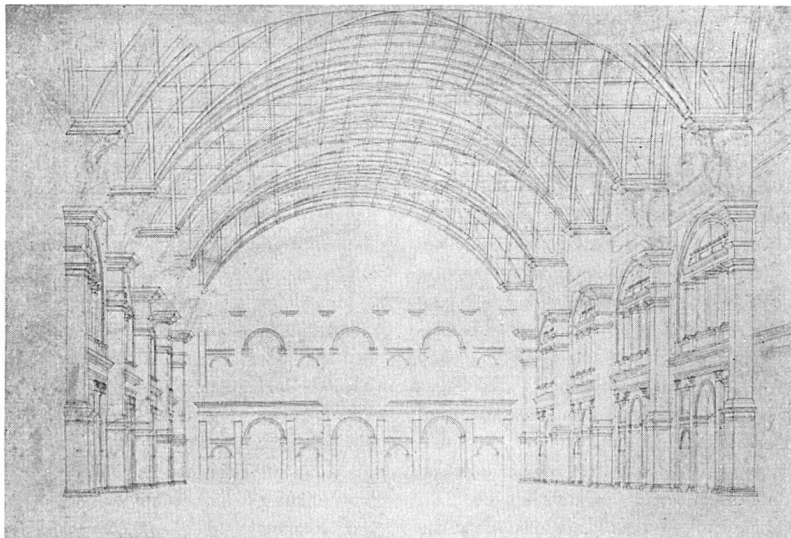
ETH, 18. Oktober bis 26. November

Die Eidgenössische Technische Hochschule Zürich besitzt den Großteil des künstlerischen Nachlasses Gottfried Sempers, der von 1855 bis 1871 die Zürcher Professur für Architektur innehatte; die Schweizer Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von Semper aufs entscheidendste beeinflusst worden.

Die Jahrhundertfeier der ETH gab Anlaß, aus dem enormen Material von mehr als 2000 Handzeichnungen, Plänen, Photos sowie aus den handschriftlichen literarischen Entwürfen und Notizen eine Ausstellung aufzubauen, die vergrabene Schätze ans Licht zog. Die von Semper entworfene, heute noch im wesentlichen im ursprünglichen



Gottfried Semper, Projekt für ein Conversationshaus in Baden, 1866



Gottfried Semper, Entwurf für die große Halle des Zürcher Hauptbahnhofs, 1860. Die Zeichnung ist unvollendet (s. primäres Traggerüst des Gewölbes). Auch das sekundäre Wölbungsnetz war in Eisenkonstruktion gedacht.

Zustand erhaltene Aula beherbergte die Ausstellung. Eine glückliche Wahl: die Zeichnungen und Dokumente erschienen in der ihnen entsprechenden Umgebung; die Kongruenz von Konzeption und praktischer Ausführung trat höchst anschaulich in Erscheinung.

Glücklich auch die Methode der Ausstellung: Beschränkung auf verhältnismäßig wenige, aber um so wesentlichere Beispiele, vorzüglich in modernen Tischvittrinen ausgelegt und instruktiv beschriftet. Semper, der Architekt, der Landschaftszeichner, der schreibende Theoretiker. Als Zeichner: auch in figuralen Kompositionsskizzen bewegt sich Semper auf den Bahnen der romantischen Klassizisten vom Schlage Rottmanns und Cornelius'; auf manchen Blättern ist etwas von der Natur-Spontaneität Corots zu sehen; die Landschaftsaufnahmen erscheinen denen Rudolf Rahns verwandt. Unter den literarischen Dokumenten des Theoretikers besitzt die ausgestellte Abschrift des bisher ver-

loren geglaubten dritten Teiles zu Sempers Hauptwerk «Der Stil» besondere Bedeutung. Mit Ergänzungen, die aus Kollegheften einiger seiner Schüler entnommen werden können, wäre eine Publikation dieses schon 1849/51 entworfenen Manuskriptes dringend zu wünschen.

So groß Ansehen und Einfluß Sempers während seiner Schweizer Zeit gewesen sind, so schwer hatte er es als praktischer Architekt. Man liest es in der Ausstellung ab. Neben den Plänen der großen ausgeführten Bauten – Polytechnikum Zürich, das nur ein Fragment Sempers ist, und Stadthaus in Winterthur, das einen neueren Umbau über sich ergehen lassen mußte – steht die Reihe der unausgeführten großen Projekte: für Zürich ein Stadthaus, ein Bahnhof, die Villa Wesendonck, für Baden der Kursaal, für Ragaz eine prachtvolle Kuranlage. Vielleicht sind sie in ihrer Art für jene Zeiten zu großzügig, zu früh von großstädtischem Atem erfüllt gewesen, eine Situation, die bis heute immer wieder in der

Schweizer Architektur sich wiederholt hat.

Die Formen, in denen sich Semper ausgesprochen hat, sind die der Neurenaissance, an deren Endgültigkeit und ewige Anwendungsmöglichkeit Semper glaubte. Mit guten Gründen stoßen wir uns an dieser Formensprache. Was nicht verhindert, daß uns die architektonische Gesamtkonzeption positiv berührt. Mehr als die Proportionen, mehr als die architektonische Handschrift einer großen und authentischen Persönlichkeit sind es die Gesamtdisposition, die Logik der Grundrisse, die Verteilung der Massen, das Ineinandergreifen der Teile, in denen die hohe Qualität begründet liegt. Darüber hinaus die Fähigkeit, den Bau in das Gelände einzubetten und die Beziehung zur landschaftlichen Situation herzustellen. Die Postierung des Polytechnikums und vor allem der Entwurf zur Ragazer Kuranlage erscheinen hierfür als typische Beispiele.

Besonderes Interesse erwecken die Entwürfe zum Zürcher Hauptbahnhof, dessen Ausführung ebenfalls Semper entzogen worden ist. Das Prinzip der römischen Thermenanlage, die in ihrer Struktur ebenfalls ein Zweckbau gewesen ist, liegt Sempers Konzeption zugrunde. In der geplanten Einfahrtshalle liegt die weitgespannte Eisenkonstruktion des Daches unverhüllt zutage. Wenn auch die Befangenheit im Neoklassischen geradezu paradox darin zum Ausdruck kommt, daß diese Eisenkonstruktion auf muskulöse Michelangelo-Karyatiden abgestützt ist, gehört diese Bahnhofshalle Sempers zu den klar erdachten und gesehenen konstruktiven Präformen, die dann in Berlages Amsterdamer Börsenhalle zum definitiven Durchbruch gelangen. Eine andere Seite des Architekten tritt auf dem Entwurf für eine Villa in Castasegna im Bergell in Erscheinung. Abgesehen von den Gesimsen verzichtet Semper hier auf jede dekorative Zutat; der Akzent ist auf die direkte kubische Grundform gelegt; auch hier ein klarer Fingerzeig für die kommende Entwicklung.

Für Semper war die totale Durcharbeitung des Baus eine Selbstverständlichkeit. Vom Grundriß bis zu den von ihm selbst entworfenen und in Spezialskizzen aufgezeichneten Wand- und Deckengemälden, bis zu den Details der Ornamente und bis zur formalen Durcharbeitung der Dampfheizungsöfen verläuft seine persönliche Beteiligung. Wenn sich Semper im Sektor des Dekorativen stets auf Vorbilder stützt, wenn ihm also hier die Fähigkeit und

der Mut zu Eigenem und Neuem fehlt, – die gesamte künstlerische Durchdringung bleibt als echtes Lebenselement stets vorhanden.

So war die Ausstellung, die vielleicht den Architekten von heute wenig interessant erscheinen mochte, in vieler Hinsicht außerordentlich anregend. Man sah über alle Zutaten hinweg etwas von den Grundideen Sempers: «Mögen die Erfindungen, die Maschinen und die Spekulation nur wirken, was sie vermögen, damit der Teig bereitet werde, woraus die konstruierende Wissenschaft ... die neue Form gestalten könne.» Angesichts der über die Zeit ragenden Bedeutung Sempers wäre zu wünschen, daß in der ETH ein ständiger Raum eingerichtet werde, in dem in wechselnder Darbietung die Gedankenwelt und das Schaffen Sempers anschaulich gemacht wird.

H. C.

Jürg Spiller

Galerie Beno, 19. Oktober bis 8. November

Jürg Spiller, ein Basler des Jahrganges 1913, gehört zu den jüngeren Schweizern, die sich frühzeitig und weit in der Welt umgesehen haben. Studien haben Spiller seit 1936 nach London, München, Italien, Paris und in den allerletzten Jahren nach Amerika, vorab nach Mexiko, geführt. Neben der Malerei hat sich Spiller mit der Zeitgeschichte der modernen Kunst befaßt. Eine Publikation über die Kunstpädagogik Paul Klees soll demnächst herauskommen. Als Maler gehört er der Generation an, der es selbstverständlich geworden ist, sich in der vom Gegenstand gelösten Sprache der modernen Kunst auszudrücken. Nebenbei gesagt: ein Vorteil und ein Nachteil; der Vorteil liegt in der Entspanntheit, dem Freisein vom Druck des Justament, der Nachteil oder die Gefahr darin, daß sich jeder seine eigenen Kontrollorgane schaffen muß. Und Selbstkritik ist ein wenig beliebtes Tun.

Die ausgestellten Bilder Spillers stammen aus den letzten drei Jahren. In den früheren sind Reflexe mexikanischer Eindrücke zu sehen: die Zusammenballung von Formen als Analogon zu Menschengruppen; bewegte Linienbüschel, die den Raum abstecken; tiefe Farbtöne, die sich zu sonoren Klängen zusammenschließen. In den kleinen Formaten lockern sich die Bildstrukturen, die Farben hellen sich auf, ihr Gefüge wird durch skizzenhaf-

te Linien zusammengehalten. Die Balance zwischen Farbe und Linie führt bei diesen in den Farbtönungen sensibel abgestuften Bildern zu sehr reizvollen Wirkungen. Bei den jüngsten Arbeiten reduziert sich die Farbe auf ein kühles Blaugrau, Kennzeichen der «Rückkehr in die Schweiz», wie Spiller mitteilt. Das lineare Gefüge erhält eine vorherrschendere Bedeutung – dunkle Wege, die in wechselndem Tempo über die Bildfläche ziehen.

Qualitativ ist alles gut gearbeitet. Die von der Bildvorstellung Spillers ausgehende Überzeugungskraft überwindet die auftretende Gefahr der Monotonie, und wir sehen den Maler auf einem Weg, auf dessen Fortsetzung wir gespannt sind.

H. C.

Max Hegetschweiler

«Zum Strau Hoff», 18. Oktober bis 6. November

In der städtischen Kunstkammer «Zum Strau Hoff» zeigte Max Hegetschweiler, eben erst aus Spanien zurückgekehrt, im Eingangsraum seine großformatigen Aquarelle, im Hauptraum die Ölbilder. Die schöne Einheitlichkeit des Ganzen wurde verstärkt durch die bildkräftige Wirkung der Aquarelle, die ein leuchtkräftiges Farbenleben ausstrahlen und das Motivisch-Formale mit frischem Pinselzug sicher andeutend umschreiben. Bei dem Blatt «Mittelmeer» wird man so gleich gefesselt von der lebensvollen farbigen Gliederung der Bildfläche; aber erst bei längerem Betrachten erkennt man die ganze Kraft der räumlichen Illusion, die eine Ahnung von strahlender Meeresweite vermittelt. Raumbesetzt ist auch das Blatt «Normandie» mit den Booten im Vordergrund.

Eine Mittelstufe zwischen Druckgraphik und Aquarellmalerei nimmt die von Hegetschweiler eingehend erprobte Technik der «Litho-Pochoir» ein. Die nur andeutende Landschaftszeichnung («Windmühle») ist grauschwarz lithographiert; die nicht pedantisch den Konturen folgenden lichten Farben sind unter Verwendung von Schablonen leicht aufgetragen. Diese hier völlig frei behandelte Technik diente einst zur Massenherstellung der volkstümlichen «Images d'Epinal». Max Hegetschweilers Ölbilder erfreuen durch die unbefangene Leichtigkeit des malerischen Duktus, der das Geschaute ohne Zwang in ein freies Flächenspiel der Farben umsetzt. Seine Weltanschauung braucht ihre Lebens-

nähe nicht zu verleugnen, um persönlich und phantasiebelebt zuerscheinen; da seine Malweise freier, fließender geworden ist, gelangt sie in dieser Art noch nicht immer zur gleichen Dichte des Ausdrucks.

E. Br.

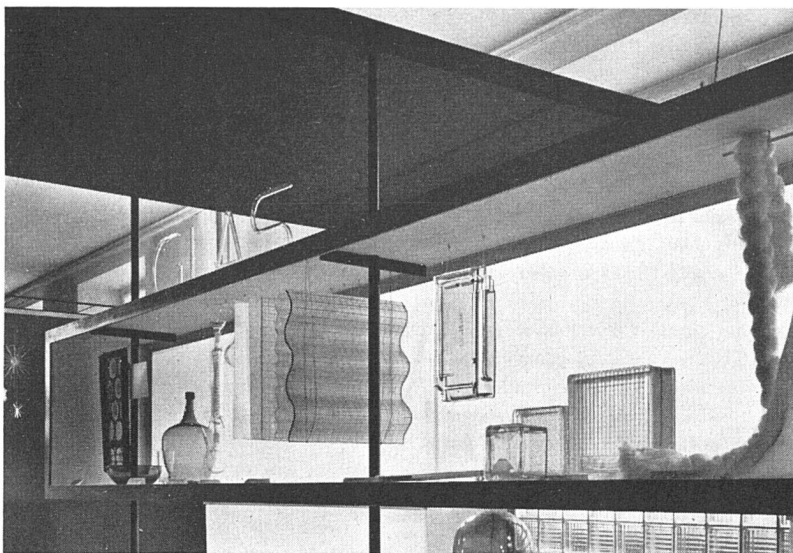
Jean Archbold – Curt Manz – Max Peiffer-Watenphul

Galerie Wolfsberg, 6. bis 29. Oktober

Die aus Kalifornien stammende Plastikerin Jean Archbold zeigte eine gepflegte kleine Schau von Porträtbüsten, wobei ihr offenbar daran lag, Modelle aus nicht weniger als sieben Nationen und drei Kontinenten vorzuführen, meist zarte, spitznasige Gesichter voll gesammelten Ausdrucks, bei denen jedoch die Augenpartien merkwürdig abfallen. Am schönsten erschien «Sleeping Head», Ausdruck des Schlafes schlechthin, in aller Kleinheit klar und bestimmt abgewandelt.

Curt Manz besitzt – mit vollem Recht – was die meisten unserer Maler, aus Angst, zu wenig zeitgemäß zu wirken, von ihrem Programm gestrichen haben: den Mut zur süßen Farbe des Lebens. Dörfer im Frühling, Dörfer im Blütenmeer, Getreidefelder, überschäumende Blumensträube, Erdbeeren, raffiniert durch spiegelndes Wasser zur Geltung gebracht, das war der Themenkreis seiner Ausstellung, neben Kapellen und Kathedralen, denen jeder Stein in der Sonne leuchtet. Es ist die Freude an der Farbe und am Objekt, an der dichten Struktur eines Bildes, in dem Blüten, Gras und Hügel untrennbar verwoben werden.

Für Max Peiffer-Watenphul dagegen sind venezianische Paläste und südliche Küste nur als Eingangstore in eine neue Welt der Empfindung wichtig. So genau er die Proportionen abmißt und den runden Umrissen der Pinien antwortende Hügelzüge entgegengesetzt, so wenig genügen sie sich damit, nur Pinien und Hügel zu sein. Sie werden vielmehr zu Traumbäumen, die in den (unsichtbaren) Himmel wachsen, ein sanftes Muster von Formen, die hinter der stumpfen, flächigen Farbe vielfältig leben, reich an Assoziationen, musikalisch dem Prélude verwandt und stets bereit, dem Betrachter ungeahnte Aspekte anzudeuten. Selten malt Peiffer den Himmel selbst als Hintergrund oder Baldachin; Gebäude und Kirchenfasaden, rhythmisch abgesetzte Baum-



Aus der Ausstellung «Das Glas» im Gewerbemuseum Winterthur. Die Verarbeitungsarten des Glases



Der Glas-Ausstellung wurde eine Wohnausstellung als Vorbereitung einer Wohnberatungsstelle angegliedert.

stämme, sie alle werden scheinbar spielerisch bis an den oberen Bildrand gezogen, flächig die Leinwand füllend, an der Grenze der Abstraktion, bald Kugel, bald Baum, immer aber in ihrer Form beziehungsreich wie Träume. Auch seine Technik hält sich an keine Schranken: seine Ölgemälde sind wie aus stumpfer, nuancenloser Aquarellfarbe geschaffen, Kohlestriche des Entwurfes bleiben als Betonungen der Mauer stehen, und die Aquarelle schließen fugenlos Fläche an Fläche. Wie weit der Lehrmeister Klee nachwirkt, ist weniger des Nachdenkens wert als die Überzeugung, daß hier eine starke Begabung die Abstraktion zu vermeiden wußte, auf einem Weg, der bei aller scheinbar wirklichkeitsbewußten Wiedergabe hinter die Dinge führt, in den freien Raum von Geist und Traum.

U. H.

Winterthur

Das Glas

Gewerbemuseum, 23. Oktober
bis 20. November

Unter den Werkstoffen, aus denen bescheidene Gebrauchsgegenstände und anspruchsvolle Zierstücke sich fertigen lassen, ist das Glas von alters her einer der geheimnisvollsten und zugleich verlockendsten. Seine gerade heute, im «Zeitalter der Kunststoffe», aktuelle Besonderheit liegt zunächst darin, daß Glas kein unmittelbar in der Natur vorgefundener Werkstoff ist, dem die formende Hand des Menschen Gestalt verleiht, sondern daß es sich hier um ein aus Kieselsäure und Natron, anders gesagt aus Sand und Soda als Flußmittel bestehendes Gemisch handelt, das erst in großer Hitze zum

Schmelzen gebracht und damit zu Glas wird. Chemische und physikalische Gesetze bestimmen sein Wesen. Die Bedeutung dieses mehr als dreitausend Jahre alten «Kunststoffes» ist im Verlaufe seiner Geschichte nur gewachsen. Glas spielt auch in unserem heutigen Leben eine bedeutende Rolle.

Das mag Arch. Alfred Altherr verlockt haben, als neuer Vorsteher des Gewerbemuseums Winterthur einmal mehr dem Glas eine Ausstellung zu widmen. Die von langer Hand vorbereitete Schau (sie wird anfangs nächsten Jahres vom Gewerbemuseum Basel übernommen werden) setzt sich nicht zum Ziel, die Geschichte des Glases und der Glasformen in ihrer ganzen Vielfalt einzufangen. Das betonte Hauptinteresse gilt dem heutigen Glas. Nach einem Auftakt, der den Besucher gleich einmal mit den verschiedenen Erscheinungsformen des Glases und seinen vielfältigen Verarbeitungsmöglichkeiten vertraut macht, wird zunächst der Vergangenheit die Reverenz erwiesen. Das hätte nicht schöner, nicht eindrücklicher getan werden können: Denn gleich die Anfänge des Glases in Ägypten, Syrien und Rom zeigen die Verarbeitung dieses Werkstoffes auf höchster Höhe. Dem Material, seinen Eigenschaften und Verarbeitungsmöglichkeiten gerecht, sind diese antiken Gläser zugleich von einem Adel der Form, für den wir heute besonders empfänglich sind. Wirkungsvoll hat Altherr diesen Kostbarkeiten Gegenwärtiges konfrontiert: Reihen schlichter, formschöner Gläser aus verschiedenen Ländern und Hütten. Sie zeigen, daß der Sinn für das Wesen des Glases und seine Formvollendung heute wieder besonders wach ist. Gleichzeitig aber lassen diese Reihen erkennen, daß allerorten die Bestrebungen in gleicher Richtung gehen: straffe, reine Formen von höchster Prägnanz. Daß zwischen Antike und Gegenwart das Glas die mannigfaltigsten, oft auch abstrusesten Evolutionen gemacht hat, wird nicht im einzelnen dargelegt. An der in ausgewählten Beispielen gezeigten Entwicklung des Trinkglases läßt sich immerhin der Weg des Glases ermessen. Nach diesem Auftakt ist der Besucher neugierig, zu erfahren, was Glas eigentlich ist. Das wird ihm in Rohstoffproben und schematischen Darstellungen andeutungsweise dann gezeigt. Vor allem lernt man kurz die wichtigsten Formen des Glases kennen: das gedrehte, geblasene, gezogene, gegossene, gepreßte und gefaserte Glas und seine

Anwendung auf den verschiedensten Gebieten. Besonderer Akzent wurde, abgesehen von der Flasche, vor allem auf die Anwendung des Glases in der Chemie, der Optik, der Elektrizität gelegt, sodann auf die Verwendung des Glases in mancherlei Verarbeitung als Baustoff.

Nach diesem Einblick in die Verwendung des Glases auf den verschiedensten Gebieten der Technik darf der Besucher sich der genießerischen Betrachtung des schönen modernen Einzelstückes hingeben. Mit sicherer Hand wurden aus der jüngsten Produktion der führenden Hütten außergewöhnliche Stücke zusammengetragen, die eine einzigartige Übersicht über Stand und Möglichkeiten des heutigen künstlerischen Glases geben. Die Muranesen mit Venini, Seguso, Barovier & Toso, Domus, die Schweden mit Orrefors, Reijmyre, Kosta, Deutschland mit Gral-Glas, Süßmuth und der Fachschule in Zwiesel, Holland mit Leerdam, um nur die wichtigsten zu nennen, entfalten hier den ganzen Reichtum der formalen und vor allem farbigen Reize, die dem so schmiegsamen Material zu entlocken sind.

Beleuchtungskörper aus Glas, vor allem neue Modelle von W. Wagenfeld, rufen in Erinnerung, daß das Glas in unserem Alltag eine bedeutende Rolle spielt. Dem Gebrauchsglas ist deshalb eine weitere Abteilung gewidmet. In dieser reichen Schau des Serienstückes, die Trinkgläser, Becher, Karaffen, Schalen, Platten, Vasen und Haushaltgeräte umfaßt, wurde aus dem heutigen Angebot eine sorgfältige Auslese des gut Geformten getroffen. Gerade auf diesem scheinbar so engen Sektor erweist sich, daß schlichte zeitgemäße Form nicht Uniform heißt. Eine Vielfalt guter Gläser bietet sich heute dem, der auf jeden Schliff und sonstigen Zierat verzichtet und nur die edle Gebrauchsform sucht. Diese Auslese der guten Glasform wird abgeschlossen von einer Wand mit Großphotos. Sie demonstrieren, was Glas in der modernen Architektur bedeutet. Glas, so wird erkennbar, ist das Material, dem wir die hellen heutigen Arbeitsstätten ebenso verdanken wie das Öffnen unserer Wohnungen nach der umgebenden Natur.

Nachdem so der Besucher, durch die mit geschickter Hand, vorläufig improvisierend, fast bis zur Unkenntlichkeit verjüngten Räumlichkeiten geleitet, am Beispiel des Glases Wesen und Formgebung eines Materials kennengelernt hat und mit der «guten

Form» des Gebrauchsgegenstandes und der Schönheit des (nicht in modernistische Verirrungen abgeglittenen) Einzelstückes Bekanntschaft gemacht hat, wartet A. Altherr zum Abschluß mit einer weiteren Überraschung auf: einer *Wohnberatungsstelle*, eingerichtet in einer als eine Art Musterwohnung konzipierten Ausstellung guter moderner Möbel und Einrichtungsgegenstände. Die vom SWB für jede Stadt geforderte Wohnberatungsstelle, die bei uns bisher nirgends die Zustimmung der Behörden gefunden hat, hat hier nun in aller Stille ihre erste Verwirklichung erfahren. Wir alle dürfen auf das Echo bei der Winterthurer Bevölkerung und auf die ersten Erfahrungen bei diesem Versuch im Gewerbemuseum Winterthur gespannt sein.

W. R.



Heinrich Bruppacher, Selbstbildnis
Photo: Michael Speich

Heinrich Bruppacher

Galerie ABC, 8. bis 31. Oktober

Im Gespräch um die hier ausgestellten 16 Bilder und Blätter des 1930 geborenen Winterthurer Malers Heinrich Bruppacher fiel oft das Argument, es sei erstaunlich, wie ein junger Maler wieder ganz gegenständlich arbeite, wie er gewissermaßen unter vielen zeitgenössischen ungegenständlichen und halbgegenständlichen Malern den Mut aufbringe, die uns vertrauten sichtbaren Dinge wieder intakt in seine Bilder, Zeichnungen und farbigen Linolschnitte aufzunehmen. Wer dieses «Zurück zum Gegenstand» im Tonfall eines kleinen Apostels aussprach, irrte sich für die Arbeiten Bruppachers; ja, es scheint für die Malerei Bruppachers sogar falsch, von einem Zurück zu reden. Denn bis vor vielleicht zwei Jahren, bis zur Zeit, aus welcher die frühesten beiden Bilder dieser Schau stammten (eine Land-

schaft aus Schweden und ein Stilleben), gab es für Bruppacher eine merkliche Erschütterung seiner wirklichkeitsnahen, selbstverständlich einen dem Bildinhalt entsprechenden Aufbau findende Malerei durch gedachte, überlegte Bildgesetzlichkeit nicht. Bis dahin ließ seine Arbeitsweise einen glauben, er würde seinen Weg als Maler im natürlichsten Sinn sehr nah den sichtbaren Dingen gehen, obgleich er als Autodidakt nach Beendigung der Mittelschule für längere Zeit in Paris arbeitete.

Später als es die Regel für den jungen Maler will, setzte nach seiner Rückkehr aus Schweden (wo seine zwei Aufenthalte etwa ein Jahr ausmachten) auch für Bruppacher ein distanzierteres Verhältnis zum sichtbaren Bildvorwurf ein. Ein deutliches Suchen nach bewußter Abstraktion, nach kontrollierbarer Vereinfachung ist in den Bildern dieser Zeit zu finden. Im Gegensatz zur erwähnten frühen Schwedenlandschaft, die flüssig, in vergleichsweise ungebrochenen Farben gemalt ist, setzt nun der Maler im Bildnis W. G. und etwas später im Porträt seines zweijährigen Sohnes behutsam Fleck neben Fleck, viel eher auf das Stereometrische als auf das Dekorative und farbig Materielle bedacht. Mager, die Leinwand manchmal kaum deckend, gliedern sich kleine Flächen in farbigen Grau in einer räumlich präzisen Zeichnung zum Gesicht des Porträtierten. Daß es in diesem Moment zu einem eigentlichen Auseinanderbrechen der gemalten Personen in bloße Bildteile nicht kommt, zeigt, daß sich Bruppacher auch während dieser Zeitspanne, in der er die vorher ausgelassene Schulung nachholte, doch nicht allzuweit von seinem Gefühl für die Ganzheit der sichtbaren Dinge entfernte. Denn im «Selbstbildnis» malt sich der Maler streng frontal, symmetrisch, das Gesicht im Gegenlicht als fast harte Silhouette, vor einem hellen, weißen Hintergrund und stellt sich so wieder unerschrockener als in den beiden vorher erwähnten Bildnissen in die geistige Mitte des Bildes.

age.

Solothurn

Maurice Barraud – Eugène Martin
Museum, 24. September bis
6. November

Unsere Ausstellung umfaßte neben kleineren Gemälden, Skulpturen und

Zeichnungen sechs Hauptwerke Barrauds, ließ also mit einem Blicke den Verlust ermesen, den die Schweiz mit dem Tode dieses Künstlers erlitten hat. Das früheste darunter, die «Orangenträgerin» aus Barcelona von 1925, wurde einige Jahre später als Hauptgestalt im Wandschmuck der Luzerner Bahnhofshalle wieder verwendet, jenem Werke, das erkennen ließ, daß wir in Barraud einen geborenen Wandmaler besaßen. Auf einer bedeutenden Komposition aus den dreißiger Jahren sahen wir sodann ein Schiff mit badenden Frauen in einer großzügigen Landschaft am Genfersee, ein heiteres Meisterwerk aus der Vollkraft seiner Jahre. Dasselbe Thema hat der Maler später wieder aufgenommen in seiner «Léda et les baigneuses» von 1944, wo die gleichen Bildelemente in einer gerafften Zusammenfassung nochmals erscheinen.

Wenn diese beiden Bilder eine ungeprüfte Lebensfreude ausstrahlten, so regte uns ein anderes Werk Barrauds, seine Allegorie «La poésie et l'amour» eher zum Sinnen und Träumen an. Hier ist mit Gestalten, Farben und Rhythmen ausgedrückt, was sich mit Worten nicht sagen läßt. Ähnliches finden wir in einem Entwurf für ein anderes Bild, eine «Composition libre», wie Barraud sich ausdrückte. Die hochgehobenen Arme mit einem Blumengebinde an einen Baum gefesselt, steht ein nacktes Mädchen rechts außen auf dem Bilde, den Kopf hoffnungslos zurückgeworfen. An einem Tische links, scheinbar in Verzweiflung zusammengesunken, sitzt ein Arlequin. Musikanten mit Harfe, Gitarre und Mandoline umgeben ihn und suchen ihn zu trösten. Ein wahrer Blütenregen senkt sich von den Bäumen herab, und im Hintergrund liegt ein Stier im Grase, der an uralte Mythen denken läßt. Eine leidenschaftliche Lyrik spricht aus diesem Werke, wie sie, verhaltener, schon in frühern Bildern Barrauds zum Ausdruck kam. Aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens stammte der große Entwurf für ein Sgraffito an der Außenwand unserer neuen Kantonsschule, wo Barraud auf weinrotem Hintergrund Apollo, umgeben von den neun Musen, darstellen wollte. Er zeigte so recht die seltene Beherrschung der Fläche, die sich Barraud durch unermüdliche Arbeit zu erwerben verstand, und eine Meisterschaft, wo alles Spiel und Anmut zu sein scheint. In einem zweiten Werke sahen wir den gleichen Vorwurf in Farben umgesetzt. Ganz anders geartet war sein Freund

Eugène Martin, ein Autodidakt in der Malerei und doch ein geborener Künstler. Der Wunsch, sein Leben ganz der Malerei zu widmen, ging erst in seinen letzten Jahren in Erfüllung, doch hatte er sich ihr schon seit jeher in seiner knappen Freizeit mit rührender Liebe hingegeben. Er verstand es, sich zu bescheiden, und wußte, daß er sich auf die Landschaft zu beschränken hatte. Glückliche Schönheit überall auch in seiner nächsten Umgebung zu finden, wurde er recht eigentlich zum Maler seiner Vaterstadt Genf, ihrer Gestade und ihrer ländlichen Nachbarschaft. In unserer Ausstellung lebte die Welt Martins wieder auf in seinen Schilderungen des Sees in jeder Stimmung des Tages und der Jahreszeit, der Häuserzeilen am Ufer und des fröhlichen Treibens der Schiffe in der Bucht und in der Ferne. Ein größeres Gemälde aus seinem letzten Lebensjahre zeigte uns den tapfern Maler selbst noch einmal mit halb zugekniffenen Augen wie im Gespräch mit dem Betrachter. Über die ganze Bildfläche zieht sich ein Streifen Himmel hin über den weiten See, auf dem sich Segelschiffe tummeln, um sich zur Regatta aufzustellen.

Jeder Modeströmung in der Malerei unzugänglich und jeder Übersteigerung der Farbe abhold, vertraute Martin einzig seinem Auge und fand in späteren Jahren oft seinen Ausdruck im zarten, reinen Grau in Grau. Seine bescheidenen Bildchen tragen alle den Stempel des Echten und Innigen in sich und damit die Gewähr des Weiterwirkens und der Dauer. J. M.

St. Gallen

Hans Fischer

Galerie «Im Erker», 18. Oktober bis 17. November

Eine Galerie-Ausstellung von Werken Hans Fischers wird nie imstande sein, ein vollständiges Bild dieses eigenwilligen Künstlers zu geben. Die Großformate – Wandbilder in Schulen, in Industriebauten, im Flughafen Kloten – bilden einen gewichtigen Teil des Gesamtwerkes. Wohl wird gesagt, er bleibe auch darin seinem Stile treu. Doch darf das nicht dahin mißverstanden werden, als handle es sich bei den Wandbildern einfach um vergrößerte Illustrationsgraphik. Sie sind im Gegenteil innig mit dem Raum verwachsen. Linien und Farben spannen sich in konstruktivem Gefüge über die

Wand, während sie in der Graphik, vor allem in den kostbaren Bilderbüchern, in gelöstem Spiel, voll Einfall und Laune, über das Papier zu eilen scheinen. Diese Seite im Schaffen Hans Fischers kommt «im Erker» aufs schönste zur Geltung. Stift, Kreide, Pinsel, vor allem aber die Zeichfeder, lassen scheinbar mühelos Katzen, Hähne, Eulen, Enten über die Bildbühne spazieren; über die «Bühne» – denn Schauspieler sind sie alle, in Gesellschaft oder allein, und im selbstbewußt geplusterten Gockel steckt ebenso wie in den dämonischen Urnäsher Neujahrsmasken ein verummtes Menschenherz.

Daß Fischer nicht nur in der sonnigen Welt des Kätzleins Pitschi daheim ist, die ihn zu einem Liebling der Kinder weit über unsere Grenzen hinaus werden ließ («Pitschi» ist sogar ins Japanische übersetzt), zeigen gerade die dämonischen Maskenzüge. In ihrer Verbindung von expressiver Illustration mit betont konstruktiven Elementen, ja oft in dem Charakter des feingesponnenen Liniennetzes, scheint eine Verwandtschaft mit Paul Klee anzuklingen. In der Tat traf sich Fischer im Jahre 1939 mehrmals mit Klee, und der Eindruck dieser Begegnungen muß ein nachhaltiger gewesen sein. Während sich Klee jedoch «tief zum Urgrund hinab» gezogen fühlte und seine Symbole formte, blieb Fischer der oft krausen, aber doch hellen Welt der Lebenswiese treu. Und in der weit zurückreichenden Kette von Malern wie Welti, Böcklin, Füßli, Urs Graf und den alten Chronisten-Künstlern, die durch ihre Bilderzählungen am kräftigsten halfen, der Schweizer Kunst ihr eigenes Gepräge zu verleihen – schließt sich Fischer als eins der jüngsten Glieder an. E. C.

Lausanne

Charles Cottet

Galerie du Capitole, du 22 octobre au 10 novembre

C'est un beau constructeur que Charles Cottet dont le principal souci est de faire tenir sa composition, de «bloquer ses formes». Voilà un peintre robuste et qui sait mettre en page fort savamment ses différents sujets sans en altérer le dynamisme vital – si l'on peut dire. Ses coureurs cyclistes ne perdent rien de leur puissance (et de leur vitesse!) en pédalant sur un plan seulement. Car la peinture de Cottet est bidimensionnelle,

toutes ses compositions sont planimétriques – ce qui donne à cet art une chance de pouvoir un jour s'épanouir contre les murs. En effet Cottet respecte la surface plane du tableau, et l'on songe parfois – devant telle ou telle de ses créations – aux fameuses «architectures plates et colorées» de Juan Gris. Beaucoup plus rythmique que spacieuse, cette peinture pourrait donc sans mal atteindre de grandes dimensions. Cottet ferait un peintre mural de la plus riche espèce. Il en a tous les dons et tous les pouvoirs. Les grandes compositions de ce peintre chaux-de-fonnier tiennent et s'imposent. Il en est de plus rigoureuses que d'autres. Dans certaines de ses toiles il nous semble que la qualité de la forme appellerait une autre teinte, un autre ton. Mais cela n'est qu'un petit détail, car toujours Cottet sait subordonner le détail à l'ensemble, ramener la multiplicité des éléments picturaux à l'unité, faire de chacun de ses «tableaux» une entité plastique.

A. K.

Chronique genevoise

La plus importante, la plus intéressante aussi, des expositions organisées au mois d'octobre fut celle consacrée à Derain par la Galerie Motte. Le talent et la facilité du grand peintre récemment disparu, ses vaines recherches et ses trouvailles magistrales, sa trop grande culture et son sens plastique étaient aisément décelables à travers les œuvres inégales qui nous ont été présentées.

Mettons à part, tout d'abord, deux pièces majeures de l'époque fauve: le fameux «Hyde Park» construit rigoureusement et poétiquement sur le plan d'une étoile, et un «Port de Collioure» tout en taches vives, largement espacées, mais organisées soigneusement néanmoins par cet artiste qui eut toujours le souci d'une bonne composition.

La découverte successive de Cézanne, de l'art nègre, du Louvre, de Pompéi, des miniatures gothiques ont fortement ébranlé Derain dont l'intelligence fine subissait cent charmes sans pouvoir résister à aucun. Il n'eut que bien rarement le courage de choisir d'être lui-même. C'est pourquoi on pouvait voir, à la Galerie Motte, des natures mortes à fond noir dans l'esprit des maîtres du début du XVII^e, des compositions avec figures traitées à la vénitienne, ou inspirées de Poussin, un ravissant paysage qui devait toute sa lumière, sa chaleur, sa limpidité à Corot. Derain a perdu une bonne partie de son œuvre dans de malheureux pastiches, des re-

cherches de métier, de matières, des exercices de style, désireux de retrouver une tradition qu'il prenait peut-être trop à la lettre. Mais, de temps à autre, jaillissait un bouquet net, sobre, parfumé, ou bien un paysage s'organisait au rythme ample de courbes majestueuses, de tons austères, s'éclairait d'une lumière irréaliste, un portrait, dessiné fermement, un nu aux chairs heureuses nous ramenaient aux limites de l'humain. Dans ces instants rares, Derain a su retrouver la mesure et le ton juste qui ont fait la gloire de la peinture française.

•

A la Galerie Cramer, on a pu voir une petite exposition de gravures décevantes de Bernhard Buffet. Dans la suite qu'il a exécutée pour illustrer la «Passion du Christ», on retrouve l'écriture anguleuse, le trait aigu, le décor triste et monotone, les arbres nus qui ont fait la gloire de cet artiste. On y découvre surtout un Fils de Dieu aux chairs flasques, au masque grotesque, plus avachi que pitoyable, plus ridicule que douloureux. Le dessin et la technique de ces planches sont, par ailleurs, assez médiocres. Au milieu de quelques autres eaux-fortes et lithographies, d'une banalité désespérante, deux ou trois vues de ports acérées, solides, sobres, nous rappelaient que Buffet a un très grand talent, une personnalité originale. L'ensemble nous force à penser que cet artiste, trop flatté par une presse partisane, gâté par des collectionneurs dénués d'esprit critique, se relâche trop souvent et consent à livrer au public des essais qui n'auraient jamais dû sortir de ses cartons.

•

La Classe des beaux-arts, à l'Athénée, nous a révélé le talent peu commun d'un peintre américain qui nous était encore inconnu: David Hill. Cet artiste a commencé par peindre à New-York des œuvres abstraites, constructions fantastiques, épure de cauchemars qui s'inspiraient des villes inhumaines de l'Amérique du Nord. Puis ces architectures sans visages prirent bientôt la forme d'escaliers monumentaux, de palais fabuleux, de parcs mystérieux aux perspectives à la Piranèse, hantés par des personnages errants, hommes, femmes, d'une grande beauté plastique, mais sans but ni foyer. Chirico n'était pas absent de ces nouvelles préoccupations: on glissait doucement vers un surréalisme précis, lourd de menaces indicibles et d'angoisses incoercibles. Poursuivant sans relâche ses recherches formelles, Hill arriva un jour à Paris,

où il devait se fixer, et découvrir non pas l'Ecole de Paris, qui fascine tous les étrangers, mais Berenson et la tradition née de la Renaissance. L'aventure est peu banale, de nos jours. Qu'advint-il alors du peintre? L'exposition récente de l'Athénée nous a permis de voir ses derniers tableaux et dessins. Un naturalisme strict, minutieux, qui va souvent jusqu'au trompe-l'œil, a fait pousser des fleurs qu'on voudrait cueillir, a jeté sur une table des petits pains et des gâteaux qu'on voudrait manger, a rangé sur les rayons d'une niche, dans le plus pur style du XVI^e siècle, des verres qu'on veut prendre avec la main.

Mais à ces jeux d'ombres, David Hill, qui n'a pas oublié complètement le surréalisme, ou que le surréalisme n'a pas voulu lâcher, a opposé des jeux de portes, de fenêtres, de miroirs, de fausses perspectives qui créent un univers rassurant au premier regard, insolite si l'on y prête quelque attention. Ajoutez à cela quelques paysages anglais d'une poésie toute neuve, des dessins très exacts où l'on retrouve la hantise des premières architectures, et vous aurez une idée assez juste de cet œuvre inégal, parfois irritant, mais qui ne saurait jamais nous laisser insensible.

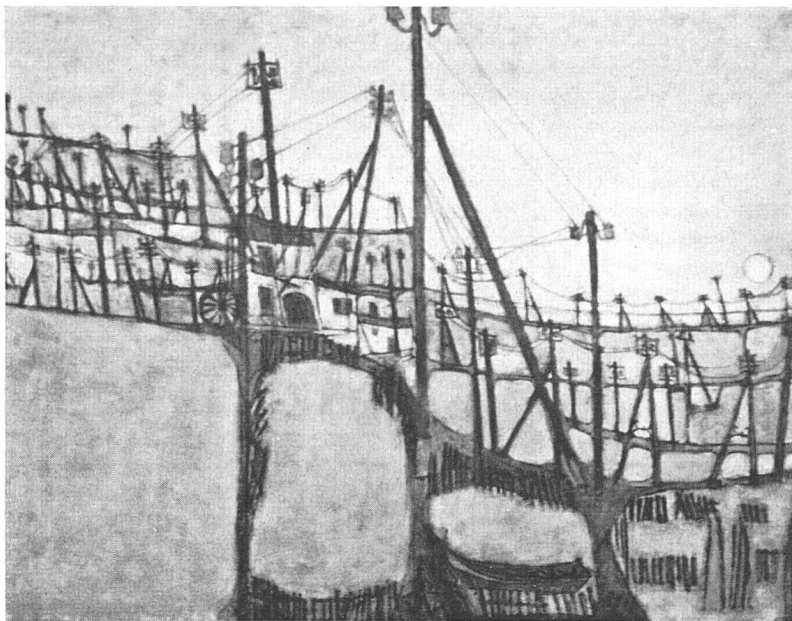
P.-F. S.

Freiburg i. Ü.

Jean Crotti

Universität, 15. Oktober bis
6. November

Jean Crotti stellte in den Räumen der Universität rund 50 Bilder und Zeichnungen aus. Der bereits 77jährige, ursprünglich ein Freiburger aus Bulle, fand 1901 in Paris seine Wahlheimat, die dem Maler zum Schicksal wurde. Heute hängen seine Bilder in französischen und amerikanischen Museen von Ruf. Sein Lebenswerk spiegelte die französische Kunst der vergangenen fünf Jahrzehnte. Nach impressionistischen Anfängen werden in fast beängstigend sprunghafter Folge Aspekte der Symbolisten, der Fauves, des analytischen und synthetischen Kubismus, der dadaistischen und surrealistischen Bewegung und endlich der konkreten Kunst spürbar, ohne daß sich die frappante Beweglichkeit seines Geistes und seiner Phantasie an irgendeiner Stildoktrin zu beschwichtigen vermöchte. Daraus erwächst der Eindruck einer eigentümlich experimentierenden, sich jedoch nie mit dem Experimentismus einer bestimmten Schule identifizierenden Kunst. Crot-



Marco Richterich, *Au Salin-de-Girau*

Photo: Sieber, Biel

tis Stellungswechsel sind brüsk und oft schockant, jedoch aufrichtig. Sie kennzeichnen ihn als unermüdlichen Abenteurer des Pinsels, der, jeder Gewohnheit, selbst der eignen, abhold, in der turbulenten Farbigkeit und Bewegung auch noch seiner jüngsten Werke – bezeichnend schon nach ihren Themen: «La vie», «La création», «Le créateur» – seine stets sich erneuernde, vital-optimistische Jugendlichkeit manifestiert. Crotti ist ein Zauberer der Verwandlungen, überraschend mit wechselreichen Farb- und Formeffekten. Seinen Bildern eignet meist Traumtransparenz,weisend auf hintergründigere Zusammenhänge. Doch versteift sich seine Bildmetaphysik nie zum Ernst einer letztverbindlichen Weltdeutung. Seine Malerei bewahrt die Leichtigkeit des Spielerischen, ist immer durchwirkt vom Esprit des Franzosen, nie erschreckt sie mit Dämonie und Grauen. Als bunte Spiele des Geistes, der Phantasie, der pointierten Stimmung entfaltet sich vor uns das Kaleidoskop seines Schaffens, dessen Formel der Künstler selbst mit den Chiffren «Inquiétude et joie, foi et révolte» umrissen hat.

C. B.

Biel

Marco Richterich

Galerie Socrate, 8. bis
23. Oktober

Über zwanzig Bilder in absonderlichen Längs- und Hochformaten hatte Mar-

co Richterich aus der Provence mitgebracht, – und über zwanzigmal stand man erstaunt vor der unerhörten Sensibilität der Vision, welche von diesen eigenartigen und einzigartigen Bildern ausstrahlt. Ein unwiderstehlicher Zauber des Spontanen, Poetischen weht uns entgegen, alles scheint absichtslos und schwerelos, ohne Pathos und ohne Bindung an Schule oder intellektuelle Geistesrichtung hingemalt, und nirgends wird man mit dem aufdringlichen Hammer irgend eines -ismus bedroht, der sich als achtungheischende Wache vor die Bilder stellen würde. Richterich hat eine solche Wache nicht nötig. Er malt, was ihm gefällt, und malt, wie er es sieht. In eine durchsichtig flimmernde Atmosphäre von warmem Graubraun, die in unendliche, märchenhafte Tiefen vorzustossen scheint, stellt er die sprödesten Dinge: Fahrräder, ruinierte Kinderwagen, Telephonstangen, Spielautomaten, Eisenbahnbarrieren und zerfallende Frachtkähne. Und all diese technischen Dinge, welche a priori alles «Malerischen» zu entbehren scheinen, füllt er mit geheimnisvollem Leben, das uns um so mehr zum Erstaunen bringt, als wir es nicht erwartet haben. Und wir beginnen diese Fahrräder zu lieben, die in fragiler, einsamer Unselbständigkeit angelehnt stehen und niemandem zu gehören scheinen; die Wälder aus Telephonstangen mit ihren verknoteten Lianen-Drahtschlingen strömen den Zauber unerzählter Märchen aus, und dem zusammengefallenen Kinderwagen, in dessen einer Bildecke unver-

mittelt eine Skizze der Freundin Gina hingestellt ist, lächeln wir in warmer Freundschaft zu, als ob das alles nicht anders sein könnte. Ist es die orange-rote Sonnenscheibe, welche in jedem Bild als mystisches Leitmotiv irgendwo an den Himmel gesteckt ist, die seine struppigen Bric-à-brac-Objekte mit dem befreienden Unendlichen verbindet? Ist es das lautlose, ausbalancierte Schweben dieser Dinge in einem freundlichen Raum, einer spielerischen Drahtplastik von Calder vergleichbar, welches ihnen, trotz der Schwere der dunklen Töne, so viel Heiterkeit verleiht? Wir sind gespannt auf all das, was die unbekümmerte Leichtigkeit und die fröhliche Hintergründigkeit dieses jungen Malers uns noch zu versprechen scheinen.

j. im.

Bern

Juan Gris

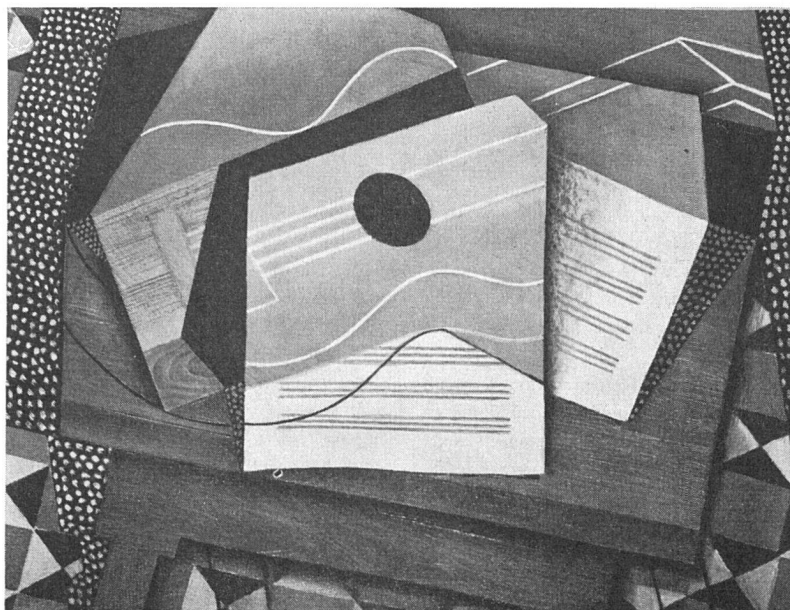
Kunstmuseum, 29. Oktober bis
31. Dezember

Am 29. Oktober wurde im Berner Kunstmuseum eine Ausstellung Juan Gris eröffnet, die der Sammler und Kunstkritiker Douglas Cooper und der Konservator Max Huggler aufschlußreich einleiteten. Sie wiesen auf die schon 1954 begonnene Organisation dieser Ausstellung hin, auf ihren Aufbau und die Herkunft der 123 Gemälde und 120 Aquarelle und Zeichnungen, die zu je einem Drittel aus schweizerischen, französischen und amerikanisch-englischen Privatsammlungen und Museen bezogen wurden. Die Tatsache, daß der Berner Sammler Hermann Rupf schon 1913 dem Künstler sein erstes Bild abkaufte und eine stattliche Anzahl seiner Meisterwerke besitzt, bewog die Veranstalter, die Ausstellung in Bern stattfinden zu lassen. Die Auswahl der in Bern gezeigten Bilder ist gut abgewogen und holt Wesentliches aus den verschiedenen Phasen seiner kurz bemessenen, nur 16jährigen Arbeitszeit hervor, die von harten Existenzkämpfen eingeleitet und von schwerer Krankheit in den letzten Jahren belastet waren. 1911 erscheint er mit den ersten persönlichen Malereien vor dem Publikum – bis dahin hatte er sein Leben durch Beiträge (Zeichnungen) in Witzblättern, in Paris ebenso wie vorher in Madrid, verdient. Obwohl Juan Gris erst dann mit seiner kubistischen Epoche einsetzt, als Picasso und Braque ihre «Novitäten» in dieser

Richtung schon ausgestellt und eine entsprechende Resonanz von seiten des Publikums und der Kritiker erfahren hatte, ist seine Ausdrucksmethode gleich von Beginn an durchaus persönlich. Gegenüber der lebenswürdigen Aufgeschlossenheit und zarten Schönheit des Parisers und der eruptiven Spontaneität seines Landsmannes scheint er, auch in seiner Kunst, der verhaltene, disziplinierte, schwermütig nach innen gewandte Kastilier zu bleiben.

Seine Rolle in der modernen Entwicklung und innerhalb der kubistischen Sprache ist eine besondere, denn keiner hat wie er Einzelform und Komposition mit einer derart mathematischen Klarheit und Strenge zu disziplinieren und dennoch mit dem Klang des Lebens zu verweben gewußt. Mit seinem bekannten Ausspruch: «Du cylindre je fais une bouteille» umkreist er den Weg vom universalen Formzeichen in das differenziertere Formleben hinein, wobei alles in der «ursprünglichen Idee des Objektes» und nicht in seiner Erscheinung verankert liegt («l'idée première des objets»). Unbeirrbar kehrt Gris damit zu einer elementaren Formsprache zurück und hebt kristallklar das künstlerische Ereignis hervor, das für ihn entscheidend ist: die Begegnung und Kontrastierung von Flächen, Farben und Linien. Von 1914 bis 1919 scheint das Werk des Künstlers seinen Höhepunkt erreicht zu haben, während in den letzten Lebensjahren diese erhabenen Transfigurationen in ihrer Intensität zu erlahmen scheinen, die Farbe häufig verschleiert zurücktritt und der edle Formextrakt zur müden Formel wird. Trotzdem gelingen ihm auch in dieser Epoche einzelne Meisterwerke. In jenen heroischen Jahren seines Lebens aber, welche die Ausstellung mit prachtvollen Beispielen dem Beschauer vorführt, strömt das Werk von Juan Gris eine Noblesse und Konzentration aus, die es neben der gelösteren Phantasie eines Picasso vielleicht schwerer zugänglich, aber ebenbürtig bestehen läßt. Schon die ersten entschiedenen Werke von 1912, Porträts und Stilleben, verkünden den architektonischen Geist und den dynamischen Zug, von dem diese Bilder beherrscht sind. Wie aus grauen Splintern rhythmisiert er einen Kopf («La Mère», 1912) oder es wird ein Menschenantlitz, mit Straßen und Fenstermotiven bizarr verwoben («Madame Raynal»).

Aber dann führt der Weg immer eindringlicher zu jener klaren Architek-



Juan Gris, *Guitare sur la table*, 1915. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

tonik und zu jenem herben Zusammenklang von Fläche, Farbe und Linie, wobei die Farbe jenseits von aller deskriptiven Abhängigkeit selbständig und polyphon aufklingt wie ein schwermütiges spanisches Volkslied, welches das Ganze durchglüht. Strukturen werden lebendig, und auch sie sprechen ihre eigene Sprache im Bilde: Schachbrettmuster, geflochtene Stuhlflächen, Tapetenmuster ebenso wie Spiegel- und Zeitungsteile. Sie erscheinen gemalt oder als reale Fragmente um, aus dem Leben gerissen, in einer Collage-Technik künstlerische Umgestaltung zu erfahren. Auch hier keine Bindung an das Gegenständliche. Sogar in dem bei Picasso und Braque meist aus dem momentanen Impetus geborenen «Collagen» – und als solche auch mehr zufällig improvisiert – herrscht bei Juan Gris eine außerordentlich präzise Durcharbeitung und exakte Formulierung. Immer tritt bei ihm das Spontane und Persönliche des Ausdrucks zurück vor einer unerbittlichen Objektivität in der Darstellung. Ein leuchtendes Braun – wie die Erde Spaniens –, silbriges Grau, Oliv- und Apfelgrün, jubelndes Blau oder harte Schwarz-Weiß-Kontraste bestimmen seine Palette. Das Ineinandergleiten, Überlagern und Überblenden verschiedener Ebenen offenbart seine architektonische Haltung dem Ganzen einer Komposition gegenüber; die schwebende Transparenz gibt ihr einen poetischen, beinahe mystischen Klang. Oft ziehen Tuchstrukturen verwandelnd über die Glätte einer Tellerfläche; Ta-

petenmuster durchsetzen das durchsichtige Glas eines Wasserkruges, oder zwischen Notenblatt und Gitarrensaiten werden geheime Verwandtschaften sinnfällig. Bei allem Ineinanderspiel aber bleiben immer Ordnung und klassische Klarheit des Ganzen dominierend. Juan Gris wollte – und er äußerte dies immer wieder in seinen Briefen und Schriften – den Kontakt mit der Tradition nicht aufgeben, aber sich gleichzeitig doch das Recht zumessen, «mit einer neuen Ästhetik die Welt des Visuellen umzuformen». Gegenüber dem momentanen Sehen des Impressionismus sollte hier die innere, geistige Schau, «l'idée première des objets», als Ausgangspunkt aller Gestaltung bestehen. Die «discipline architecturale», die das Tragische und Epische aus dieser Kunst eliminiert hat, gab ihrem lyrischen Ausdruck einen um so stärkeren Akzent, jenem «lyrisme des formes pures», der auf seine Nachfolger, vor allem auf die Architekten der anschließenden Generation, wie Le Corbusier und den Kreis des «Esprit Nouveau» (1920–1925), nachhaltig wirkte. Oft erscheinen einem heute, bei der Wiederbegegnung mit seinem Werk, sogar bestimmte Bilder in ihrer geometrischen Präzision, in ihrer elementaren Gegenüberstellung von Kante und Kurve, in ihrem strukturellen Reichtum und in dem schwebend transparenten Aufbau ihrer Komposition wie poetische Keimzellen, wie Vorahnungen von alledem, was sich später auf breiter und realer Basis in der Architektur noch abspielen sollte. Daß diese architekto-

nische Grundhaltung für den Künstler ein Bewußtes und Entscheidendes war, hebt er immer wieder hervor: «Il n'y a que les moyens uniquement architecturaux qui sont constants dans la peinture.» C. G.-W.

Schweizerische Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen
Kunstmuseum, 15. Oktober bis 27. November

Mit ihrer Gesamtausstellung, die alle drei Jahre durchgeführt wird, hatte die Vereinigung Schweizerischer Künstlerinnen die Räume des Berner Kunstmuseums bezogen und bot damit eine Manifestation, die für den heutigen Stand weiblichen Kunstschaffens als verbindlich angesehen werden darf. Man kann es wohl als ein Positivum ansehen, wenn man bei dieser Kollektivveranstaltung nicht in erster Linie von Überraschungen und außergewöhnlichen Attraktionen spricht, sondern vom allgemeinen Niveau, dem man ohne weiteres ehrliche, saubere Haltung und sorgsame Pflege des formalen Könnens nachsagen darf. Es ist das Schicksal der Gesellschaftsausstellungen, daß die Individualität sich der Gesamtheit unterordnet; zumal in den Mittelformaten, die den Großteil des Bildbestandes ausmachen, steht die Reihenwirkung jeweils vor der Einzelwirkung. Dies läßt sich auch an der GSMB (der Ausstellung der männlichen Kollegen) beobachten. Immerhin muß gleich beigelegt werden, daß die Frau in der Malerei und Plastik offenbar naturbedingterweise weniger auf starke Akzente, auf Wagnis und Vitalität, auf augenfällige Dokumentation des Neuschöpferischen hin arbeitet, als vielmehr auf innere Erfüllungen stillerer Art, auf Wohltemperiertheit und Einklang, auf Pflege des guten Geschmacks und Stillung des Schönheitsbedürfnisses. Es steht damit durchaus in Übereinstimmung, daß der Ausstellung im Gesamten ein vorherrschend traditioneller Zug eigen war. Die besten, ausgewogensten Leistungen waren hier auf dem Gebiete der gegenständlichen Malerei zu finden – ohne großes Unternehmertum, dafür auch ohne Forciertheit und ohne falsche Töne. Wenn man sich eingesteht, daß sich bei der ersten Umschau kaum etwas als überragende Leistung hervortat, so ist andererseits zu bedenken: in einer Frauenausstellung ist die Individualität mit ihren Sonderwerten oft gerade in Stücken zu finden, die mit der Wirkung nach außen zurückhalten.

Aus etwa 2000 eingesandten Arbeiten wurden von der Jury 45 Plastiken, gegen 250 Werke der Malerei und Graphik, die Entwürfe einer Architektin und etwas über 250 kunstgewerbliche Arbeiten ausgewählt. Die Raumverhältnisse des Kunstmuseums und die gleichzeitige Unterbringung der großen Juan-Gris-Ausstellung brachten es mit sich, daß die Ausstellung der Künstlerinnen auf verschiedene Stockwerke des Alt- und Neubaus verteilt werden mußte. Für eine Auswahl prominenter Malerinnen älterer und neuerer Richtung und einige plastische Werke wurde der Oberstock zur Verfügung gestellt, und dies war wohl das Kernstück der Ausstellung. Die zugehörigen Parterreräume enthielten die kunstgewerbliche Abteilung und ein Kabinett mit Plastiken sowie eine kleine Gedächtnisausstellung für die Malerin Sophie Giauque (1885–1943). In einem Untergeschoß sodann wurde der Rest als Gros untergebracht – Schwierigkeit und Notbehelf jeder Gesamtausstellung mit mehreren hundert Nummern.

Es entspricht nicht dem Aspekt der Veranstaltung, Einzelleistungen in größerer Zahl namhaft zu machen, da zu viel Gleichwertiges genannt werden müßte. Wir beschränken uns deshalb auf ganz knappe Andeutungen. In der Malerei wird man für das Porträt die Namen Ursula Fischer-Klemm, Janebé Barraud, Edmée Lenoir, Gertrud Schwabe und Ruth Stauffer hervorheben dürfen; für das Stilleben, das in besonders großer Zahl und schöner, stark empfundener Lebendigkeit auftrat, Erna Blenk, Baucis de Coulon, Daisy Dawint, Marguerite Frey-Surbek, Marie Lotz, Mary Marino, Ruth Stauffer; die Landschaftsmalerei, die numerisch etwas zurücktrat, führte auf Namen wie Sonja Falk, Lison Favarger, Nanette Genoud, Suzanne Schwob. – In der Plastik dominierte neben der Vollfigur (mit wertvollen Leistungen von Margrit Gsell-Heer, Johanne Keller, Miquette Thilo, Charlotte Jahn-Germann) vor allem die Porträtbüste, die in charaktvoller Prägung auftrat. Wir nennen hier Nelly Bär, Hedwig Aregger, Helene Gerber, Elsa Stauffer, Regine Heim, Hildi Heß, Evelyne Gallay-Baron, Geneviève Seippel. – In der kunstgewerblichen Abteilung vermittelten vor allem die Abteilungen der Keramik, des Mosaiks, des Bildteppichs und des Bucheinbands Einblicke in ein technisch gut beherrschtes und geschmackssicheres Schaffen.

W. A.

Fernand Giauque – Serge Brignoni
Kunsthalle, 8. Oktober bis 30. Oktober

In ihrer zweiten Herbstausstellung vereinigte die Berner Kunsthalle größere Schaffensauschnitte zweier Maler, die nach der Gestaltungsart eher antipodisch wirken (summarisch ausgedrückt: Impressionismus – Surrealismus), die aber durch ihre Zugehörigkeit zum romanischen Menschen- und Künstlertum mit seiner innern Harmonie, seiner Sensibilität für Farb- und Formwerte, seiner Phantasie und seinem durch alle Stile spürbaren Bedürfnis nach Schönheit doch miteinander verbunden sind und auf alle Fälle einen wohlthuenden Zusammenklang ergaben.

Für *Fernand Giauque* wurde der sechzigste Geburtstag als Anlaß genommen, um im größeren Umfang ein Werk zu zeigen, das in der bernischen und schweizerischen Malerei als gewinnender, geschmacklich untrüglicher Zeuge des Welschturns bekannt geworden ist und in den letzten Jahren zunehmende Reife und Fülle gewonnen hat. Giauque ist seiner Herkunft nach Jurassier und hat in Paris den Kontakt mit der französischen Malerei, vor allem mit Vuillard und Bonnard, aufgenommen, im weiteren aber die ganze Welt des Impressionismus zu seiner Seh- und Erlebnisweise gemacht. Anfängliche Arbeiten in der Richtung des Kubismus und der Abstraktion hat er selber wieder aus seinem Schaffen ausgeschieden – offensichtlich in kluger Voraussicht der Kräfte, die seinem Naturell angemessen sind und die sich inzwischen reich und in maßvollem, organischem Wachstum entwickelt haben. Seit über dreißig Jahren ist Giauque im bernischen Seeland ansässig, in der Grenzzone der alemannischen und der welschen Schweiz.

Die Ausstellung griff bis ins Jahr 1928 zurück, umfaßte in ihrem Großteil aber Bilder der letzten sechs Jahre, die Giauque in spürbarer Weiterbewegung zeigten: in Erweiterung seiner Stoffwelt durch stärkere Auseinandersetzung mit dem menschlichen Thema und in Entwicklung einer dichter gefügten, in den Einzelteilen inniger legierten Bildstruktur. Wertmäßig möchte man zwar nicht unbedingt eine Abstufung machen, da gerade den Bildern der Dreißigerjahre eine Grazie eigen ist, die bestrickend wirkt. Es waren hier kleine und mittelgroße Stücke zu finden, denen eine Intimität und Delikatesse des Malerischen inne-

wohnt, wie man sie zum Besten an Giauque zählt. Die Darstellung der menschlichen Figur, die den Maler zu neuen, entscheidenden Impulsen geführt hat, vollzieht sich stets im engsten, echt impressionistisch erfüllten Kontakt mit der Natur oder der Atmosphäre eines Innenraumes. Beiderorts ist der Mensch organischer Bestandteil eines Ganzen. Eines der glanzvollsten Werke des Malers war hier die «Regatta» von 1949, ungemein festlich und reich im Spiel sommerlicher Farben und in den Schwebungen einer durchsonnten Atmosphäre. Weiterhin legt der Maler Wert darauf, den Menschen bei der Arbeit in Garten und Feld oder im Dunstkreis von Stube und Café zu zeigen. Hier wie auch in den Stilleben zeigt die malerische Form eine Rundung und Ausbalancierung, die kaum eine Lücke erkennen läßt.

Serge Brignoni, dem das Untergeschoß der Ausstellung eingeräumt war, ist 1903 in Chiasso geboren. Auch auf ihn hat Paris dauernd und entscheidend eingewirkt, durch einen Aufenthalt von mehr als anderthalb Jahrzehnten und durch den Anschluß an die Gruppe der Surrealisten. Seine Ausstellung beschränkte sich auf das Gebiet der Graphik, in dem von seinen besten Kräften zur Entfaltung gelangen, umfassend Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien und Bleidrucke, schwarz-weiß und in Farben. Das Thema dieser Graphik ist fast durchgehend das Plasma von pflanzlichen oder tierischen Organismen, das hier visionär und zugleich morphologisch erfaßt ist und sich in steten Verwandlungen, Verknüpfungen und Erweiterungen bewegt. Diese flottierende Bewegung, die fast von Blatt zu Blatt übergreift, die vielerlei Vor- und Rückbildungen der Einzelmotive lassen sogleich erkennen, daß es hier um ein Ganzes geht, malerisch und weltanschaulich. Die Metamorphose, die sich in Linienzügen, Strängen, Quellen und im Auf und Ab der Farbe dokumentiert, ist ebenso sehr philosophisches als darstellerisches Prinzip. Brignoni besitzt aber südliche Sinnhaftigkeit und koloristische Sensibilität genug, um die Waage nie zu tief in der Richtung lebensferner Gedanklichkeit sinken zu lassen. So besitzen zumal die farbig behandelten Blätter einen hohen ästhetischen Reiz, in dem das Psychologisch-Philosophische sich völlig assimiliert zu haben scheint.

W. A.

Basel

Bali – Menschen zwischen Göttern und Dämonen

Museum für Völkerkunde,

1. Oktober 1955 bis 30. April 1956

Die Sonderausstellungen des Basler Museums für Völkerkunde, in denen dem Publikum Sammlungsbestände zugänglich gemacht werden, die wegen Platzmangels sonst im Depot verschwunden sind, erlangen langsam Weltberühmtheit. Längst sind einige von ihnen, statt wieder in Kisten und Kästen des Museums zu verschwinden, auf Wanderschaft ins Ausland gegangen. Die neueste Ausstellung, in der in erster Linie die auf uralter kulturgeschichtlicher Basis wachsende Volkskultur der Insel Bali gezeigt wird, verdankt ihre Entstehung zwei Sammlern, die von Haus aus nicht Ethnologen sind. Der Basler Maler Theo Meier, der seit Jahrzehnten ständig auf Bali lebt, und der Basler Chemiker Dr. Ernst Schlager, der in mehreren längeren Aufenthalten die Musik und die Kultur Altbalis an Ort und Stelle erforschte, hatte schon seit längerer Zeit Material und erläuternde Aufzeichnungen für das Basler Völkerkundemuseum gesammelt. Schlager hat zudem beim Aufbau der Bali-Ausstellung nicht nur mit Leihgaben aus seiner Privatsammlung, sondern auch mit Rat und Tat geholfen.

Das Großartige an dieser Ausstellung besteht darin, daß sie nun nicht so etwas wie einen «Bilderatlas zur Kulturgeschichte Balis an ausgewählten Gegenständen» zeigt, daß sie nicht Lehrbuchmeinungen illustriert, sondern eine kultur- und damit auch kunstgeschichtlich höchst faszinierende Situation belegt und beweist, wie sie bisher nur von wenigen Forschern überhaupt erkannt worden ist. Bali und seine Kultur werden gemeinhin als hinduistisch bezeichnet. Hinduistische Motive finden sich auch auf Kult- und Kunstgegenständen, an den Fürstenhöfen und in der Priesterkaste; in kleinem Rahmen haben sich auch hinduistische Glaubensvorstellungen durchsetzen können. Nur – und das gerade zeigt die Ausstellung in prägnanter Weise – im *eigentlichen* Volk Balis, in seiner Kultur, seiner Lebensform, seinem Weltbild und seinen das ganze Leben durchdringenden Glaubensvorstellungen haben diese hinduistischen Formen nicht Wurzel schlagen können. Das, was das Leben Balis beherrscht, ihm und seinen Trä-

gern noch heute die ungeheure Vitalität verleiht, jeglichen fremden Einfluß zu «balisieren», das hat seine Wurzeln in prähistorischer Zeit, in der Jungsteinzeit vor allem. Der das Leben bestimmende Dualismus, die «Götter und Dämonen», zwischen denen sich alles abspielt, stammt aus der Verehrung von Naturgottheiten und Ahnen, d. h. also von unsichtbaren Kräften, die je und je in Steinen, steinernen Thronen, aber auch in Menschen und Figuren Wohnung nehmen können.

Diese zentrale Bedeutung des altbalischen Weltbildes, die alle Lebensäußerungen und damit auch alles Geformte durchdringt und bestimmt, kommt auch im Aufbau der Ausstellung zum Ausdruck. An zentraler Stelle, in der Mitte der Ausstellung (3. Abteilung), wird in einem Raum das *altbalische Weltbild*, das von einem komplizierten Koordinatensystem gegensätzlicher Kräfte und geographischer «Richtungen» bestimmt wird, räumlich dargestellt. In der Mitte des Saales steht das Reliefmodell eines altbalischen Dorfes und über dessen Zentrum das Koordinatenkreuz: uranisch ist die den Bergen und dem Sonnenaufgang, dem Himmel oben zugewandte Seite, chthonisch der Westen, die Seite, auf der die Sonne untergeht und stirbt, das «Unten». Die ganze Planung des Dorfes richtet sich nach diesen beiden Kräften, die Anlage der Tempel des Ursprungs und des Todes, die Häuser der Bürger, die den Dienst der uranischen Gottheiten und der Einwohner (d. h. der Zugewandten), die den Dienst der Dämonen zu besorgen haben. In Richtung des Uranischen finden sich dann auch die Vitrinen mit den Figuren, in denen die Götter bei Festen Wohnung nehmen können, und in der Richtung des Chthonischen sind die Dämonen und Hexenplastiken mit ihren Fratzenge-sichtern aufgestellt, die den Dämonengeistern Wohnung bieten. Nicht in einseitiger Zuwendung zu den göttlichen Kräften und im einseitigen Kampf gegen die Dämonen, sondern im Gleichgewicht beider liegt des balischen Menschen Wohlergehen beschlossen. Daß eine solche Weltanschauung nur aus einer alten, mit Erde und Himmel gleichmaßen verbundenen Bauernkultur erwachsen konnte, versteht sich. Deshalb folgt dem kurzen ersten Einleitungsteil, in dem Photographien von der Insel Bali und ihren Menschen, Aufnahmen von Tempelfesten und bemalte Festtücher mit alten Sagenstoffen, sowie Bali-Literatur, einen

allgemeinen Überblick geben sollen, die 2. Abteilung: «Land und Volk». Hier wird in schönen photographischen Aufnahmen nicht nur der Menschentypus gezeigt, sondern vor allem – als die materielle Grundlage dieser Kultur – die riesigen terrassierten Reisfelder, die zur Zeiten der Ernte überschwemmt werden. Aus dieser hochentwickelten Form der Bodenbestellung, dem «nassen Reisbau», (die sehr alt sein muß) stammt z. B. das Bild der (in ganz Indonesien verbreiteten) «Reisgöttin». Es hat Idolform, wird in Stroh gebildet und kommt als Symbolfigur auf allen möglichen Geräten Balis vor. Altbalisch und möglicherweise totemistischen Ursprungs sind die kultischen Beziehungen, in die man noch heute alle Haustiere stellt, der dafür verwendete Kultschmuck und die Tierform der Verbrennungssärge (obschon die Sitte der Leichenverbrennung erst mit dem Hinduismus nach Bali kam). Schön geformtes und verziertes Gebrauchsgerät zeigt die durchgehende künstlerische Begabung und die alte Tradition bei den Baliesen – moderne Steinreliefs und Plastiken, in denen Europäer (Velofahrer, Jäger usw.) im alten Kunststil dargestellt werden, beweisen die Kraft, das fremde Vorbild auch künstlerisch und formal zu adaptieren. In dieser Ausstellungsabteilung werden auch die Masken der kultischen Spiele, vor allem aber die großen Masken des vierfüßigen Barong und der bösen Hexe Rangda gezeigt, deren Kampf im Kulttanz so etwas wie eine reinigende Funktion für die Dorfgemeinschaft zukommt. Im weiteren werden dann auch Dinge ausgestellt, die von den Chinesen (welche die Hochseefischerei an der Küste der Insel sowie den gesamten Außenhandel in der Hand haben) eingeführt wurden. Es werden die verschiedenen Instrumente des Gamelan-Orchesters gezeigt (und an den Wintersonntagen wird in der Ausstellung balinesische Musik gespielt, nach Tondbandaufnahmen, die Dr. Schlager auf Bali machte). Besonders interessant aber ist dann die letzte Abteilung, die den verschiedenen balinesischen *Kunststilen* gilt, sowie ihrer Entwicklung von einfachen, ausdrucksvollen Formen zu immer komplizierteren, detaillierteren und naturalistischeren Darstellungen. Die Plastik überwiegt. Etwas Einzigartiges, weil in keinem Museum bisher gesammelt und gezeigt, stellen die Figurenreihen aus einzelnen abgelegenen Bergdörfern dar, die in ihrer urtümlichen Ausdruckskraft vermutlich einen

Rest des altbalischen Plastikstils zeigen. Den Schluß der Ausstellung bilden zeitgenössische Malereien und vereinzelte plastische Werke, die in balinesischer Art und auf eine volkstümlich-naive Weise «Aktualitäten» erzählen. All das ist anonyme Volkskunst, denn Berufskünstler gibt es auf Bali nicht. Alles, was entsteht, wird aus dem ungeheuer großen Reservoir einer allgemeinen künstlerischen Begabung geschaffen. m. n.

Charles Hindenlang – Louis Weber
Kunsthalle, 22. Oktober bis
20. November

Ungewöhnlich, überraschend und fesselnd war diese Doppelausstellung, die der Basler Kunstverein für den im vergangenen Jahr 60 gewordenen Maler Charles Hindenlang und für den jetzt 64jährigen Freund des Malers, den Bildhauer Louis Weber, veranstaltete. Obschon beide Ausstellungen in ihrer Weise rückschauend, sammelnd, das bisher Erreichte der beiden Künstler ausbreitend, waren, war von dem in den letzten Jahren doch ein wenig mit dem anrühigen Beigeschmack der Pflichtveranstaltung versehenen Begriff der «Jubiläumsausstellung» nirgend etwas zu spüren. Rüdlinger, Basels neuer Konservator, hatte beide Ausstellungen so frisch und lebendig gruppiert, daß der schöne Rhythmus der Werkfolgen (Hindenlangs in den 7 unteren Sälen der Kunsthalle, Webers in den 3 oberen Räumen) direkt auf den Besucher übergang, daß man ihm gerne folgte und sich von ihm befügelt fühlte.

Die große Überraschung, die *Hindenlang* mit dieser Ausstellung bot, lag (auch, aber eben nicht nur) in dem enormen Reichtum des im letzten Jahrzehnt entstandenen *Euvres* und in einer wunderbaren Entwicklung seiner Malerei zur Reife. 1946 fand die letzte große Gesamtausstellung Hindenlangs im Basler Kunstverein statt. Damals waren die Akzente über alle Perioden seines Schaffens gleichmäßig verteilt. Die *peintre-naïf*-hafte Frühzeit, deren Bilder wie Basler Geschwister Campendoncks sind, war damals mit ihrer ganzen verträumten Märchenwelt ausgebreitet. Heute durfte sie – der späteren Werke wegen – auf wenige Andeutungen zusammengedrängt werden. Die ersten beiden Säle waren der Malerei bis in die Vierzigerjahre hinein gewidmet – der Auseinandersetzung mit Braque und Picasso, mit Toulouse-Lautrec und dem interna-

tionalen wie vor allem dem baslerischen Surrealismus (Wiemken).

Die große Ausstellungszäsur bildete dann der 3. Saal mit einer Kollektion prachtvoller neuerer *Glasgemälde*. Wie man sich erinnern wird, hatte Hindenlang 1947 den vom Basler Kirchenrat ausgeschriebenen Wettbewerb für neue Chorfenster des romanisch-gotischen Basler Münsters gewonnen. Als es 1952 durch Referendum zur Abstimmung durch das Basler Kirchenvolk kam (die dann so unglücklich mit der Ablehnung der Ausführung ausging), haben wir im WERK den Glasmaler Hindenlang ausführlich vorgestellt und auf die Schönheit seiner Glasfenster hingewiesen. Nun zeigte gerade dieser Raum der Hindenlang-Ausstellung – er war dunkel, die Scheiben wurden in Wände eingebaut und von hinten beleuchtet –, wie schön in der farbigen Gestaltung und wie sicher in der Formulierung, wie echt und großartig Hindenlangs Glasbilder sind. Sie machen einem erneut den schmerzlichen Verlust bewußt, den Basel durch den Sieg der Neinsager im Kampf um die Münsterscheiben erlitten hat.

Nach diesem Glasfenstersaal setzte wieder die Reihe der Bilder ein – Gemälde und Aquarelle der letzten Jahre waren es. Stilleben, auf denen immer wieder und wieder neu die blaue Teekanne erscheint, der Tisch, die Orange, die Katze Hindenlangs, Bilder aus dem Zirkus, von Clowns und Zirkusreitern. Dazu kamen die Ausblicke aus dem Fenster, die in Hindenlangs Gesamtwerk immer stärker ins Gewicht fallen, weil sie sich aus ihrer anfänglichen Rahmen- und Hintergrundfunktion immer mehr (und bis zur Abstraktion) zu selbständigen Themen entwickeln. Oft waren Picasso, Braque und auch Matisse Gegenstand der Auseinandersetzung, einer Auseinandersetzung, die dann immer eine Hindenlangsche Formulierung höchst eigener Prägung zur Folge hatte. Zwei Wandbilder befanden sich unter diesen neueren Werken: das eine, das die Leser des WERK bereits kennen: die «Vier Jahreszeiten» für den Speisesaal der Basler Heilstätte in Davos (Kunstkredit 1953), und dann das in seiner menschlich-politischen Aussage ergreifende große neue Werk «España» (1954/55), eine Komposition aus den Symbolen Spaniens (Stierkampf, Spanierin, zwei bettelnde Krüppel usw.) auf dem wie ein Atelierfenster eingeteilten blaugrauen Grund. Das rechte Drittel des Bildes füllt die Gestalt des Malers aus, der mit der Palette in der Hand den Bildraum betritt.

Was alle diese Bilder auszeichnet, das ist die hohe malerische Qualität. Hindenlang, der ja als Dekorationsmaler zur Malerei kam, weiß die Farbsubstanz zur edlen Entfaltung der Materie zu bringen.

In ganz anderer und doch vergleichbarer Weise erlebte man die Sensation des durch Künstlerhand veredelten Materials bei den Plastiken *Louis Webers*. Es war seine erste größere Ausstellung, und die Zahl der Werke – 42 Plastiken und 22 Zeichnungen – war verhältnismäßig klein, da der Künstler lange Jahre im Dienste anderer Bildhauer (in seiner Jugend wurde er von keinem Geringeren als von Carl Burckhardt nach Zürich und Basel geholt) Steine ausgehauen hat. Was vom Künstler aus in finanzieller Bedrängnis, zur Sicherung des Lebensunterhaltes geschah, das ist von seinen Auftraggebern aus nur allzu verständlich. Denn Weber hat nicht nur einen ausgeprägten Sinn für die Harmonie der plastischen Volumen, für das Ganze und die Geschlossenheit der Form; er holt vor allem in außerordentlich schöner Weise aus dem Stein die kristalline Struktur des Materials, das eigentliche Leben des Steins hervor. Ob in seinen ganz ausgezeichneten Porträtköpfen oder in seinen kubisch-kubistischen Plastiken, immer ist die Oberfläche der Skulptur satt, gespannt und präzise. Der Stein liegt da wie unter einer zarten durchsichtigen Haut, die das Licht hindurchläßt, damit es sich in den tausendfältigen kleinen Spiegeln der Kristalle reflektieren kann. In seinen jüngsten Werken, in der Auseinandersetzung mit Moore und Giacometti, zeichnet sich bei Weber eine neue Hinwendung zur expressiven organischen Form aus. Doch ist diese Entwicklung noch zu keinem endgültigen Ergebnis gelangt. *m. n.*

Maitres préférés de la Galerie

Galerie d'Art Moderne,
15. Oktober bis 15. Januar

Unter dem hübschen Titel «Maitres préférés de la Galerie» verbirgt sich die Tatsache, daß von Mitte Oktober bis Mitte Januar eigentlich gar keine Ausstellung in den beiden Räumen am Äschengraben stattfindet. Es werden die «Spezialitäten des Hauses» gezeigt, und wie es sich für ein gut geführtes Haus gehört, sind auf der wie eine Menükarte gedruckten Einladung die besonders zu empfehlenden Tagesplatten durch Fettdruck und Marginalien hervorgehoben. Die Liste enthält

26 Namen moderner Künstler und ein kleines «usw.». Um allfälligen Irrtümern vorzubeugen: diese Ausstellung ohne Thema, die zugleich als frühzeitige Weihnachtsausstellung gelten darf, bedeutet keinen Inventurausverkauf der Galerie. Sie hat ihren sehr persönlichen Grund in einer von der Galerieinhaberin unternommenen Amerikareise, womit bereits gesagt ist, daß die schöne Übung der Galerie, einzelne Künstler oder einzelne künstlerische Themen vorzuführen, mit dieser Ausstellung nicht auf alle Zeiten verabschiedet wurde. Betont sei auch, daß die Mauerblümchen, über die jeder Kunsthändler nun einmal verfügt, in der Minderzahl sind, daß das Ensemble im ganzen dagegen frisch und qualitativ wirkt. Jedes Werk einzeln zu nennen, wäre hier sinnlos. Doch seien – unabhängig vom Angebot in Fettdruck – die Perlen genannt: Da ist in erster Stelle die schöne Collage auf Sandpapier von Miró – ein Gespenst vom Jahre 1929 – erwähnenswert. Dann die reizenden kleinen maleurischen Kostbarkeiten von Rouault, Tanguy (eine «Germaine» gewidmete kleine Knochenlandschaft), eine prächtige Bronze von Marini (zurückgelehnter Reiter mit rot bemaltem Rhombus auf dem Körper des Gauklers, im 1. Guß), eines der frühen explosiven Aquarelle Kandinskys (1913) und eine Prachtslandschaft («La Moisson» genannt, wegen der Grün-Gelb der farbigen Gesamtwirkung und der zarten mohnroten Akzente). Da ist Klee mit verschiedenen kleinern Werken vertreten, Picasso mit einer Grisaille («Femme dans un fauteuil», 1938), Marc mit einem seiner letzten abstrakten Bilder («Abstrakte Formen II», 1914), Manessier, Eble, Dalí, Braque, Bodmer, und mit einem seiner schönsten, ausgewogenen Bronzereliefs Hans Arp.

m. n.

Berlin

Internationale Reisewerbung im 20. Jahrhundert

Kunstbibliothek, August bis
Oktober

Ein halbes Jahrhundert Reisewerbung war in den Räumen der Kunstbibliothek (ehem. Staatl. Museen) dargeboten. Zweihundert Plakate und ebenso zahlreiche vertretene Prospekte und Karten vergegenwärtigten die Entfaltung dieses graphischen Bereichs. Mit dem Aufkommen moderner Verkehrsmittel und der damit gegebenen

Möglichkeit, weite Fahrten in kurzer Zeit durchzuführen, entstand der Wunsch, Reiselustige wie Heilungssuchende anzusprechen, ihre Phantasie zu beflügeln und für die jeweilige Transportgesellschaft oder das eigene Land, seine Heilbäder und Erholungsplätze zu werben. Diese Propaganda verwendete seit den ausgehenden achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das ein Jahrzehnt zuvor in großem Stil aufgekommene Plakat, welches, anfangs vornehmlich den Bedürfnissen des Vergnügungsgewerbes dienstbar gemacht – zu denken ist an die Entwürfe von Chéret, Toulouse-Lautrec, Steinlen oder Hardy –, alsbald auch von der (Fremden-)Industrie aufgegriffen wurde. Die vom Beginn an großflächigen, im Steindruckverfahren hergestellten Plakate sollten die bequemsten Eisenbahn- und Schiffsverbindungen aufzeigen und die Suche nach günstigen Ferienorten erleichtern. Daß dabei nicht nur instruktive, sondern sofort auch künstlerisch gestaltete Plakate zur Anwendung kamen, zeigte die Ausstellung in Berlin.

Die Zeit vor der Jahrhundertwende belegten Henry Cassiers starkfarbig kontrastierende, vom Jugendstil gezeichnete Plakate für verschiedene Schiffsfahrtslinien, Henry Meuniers Werbeblatt für das Kasino von Blankenberghe oder George Meuniers Einladung, mit der Eisenbahn «Excursions en Normandie et Bretagne» zu unternehmen.

Die Gliederung des Gebotenen entsprach den räumlichen Verhältnissen der Kunstbibliothek. Der eigentliche Ausstellungsraum nahm an je einer Wandfläche die Plakate der Eisenbahn-, Flug- und Schiffsfahrtslinien auf. Jeweils von links nach rechts verlief die chronologische Entwicklung. Die im selben Raum befindlichen Vitrinen enthielten die zugehörigen Prospekte, Fahrpläne und Speisekarten.

Im Flur davor bedeckten Plakate der Länder- und Ortswerbung, nach Jahrzehnten getrennt – «Die Anfänge», «Die zwanziger Jahre», «Die dreißiger Jahre» –, die zur Verfügung stehenden Wände im Treppenhaus; an der großen Mauerfläche im ersten Stockwerk folgten die Plakate der vierziger und fünfziger Jahre, wiederum von Glasruhen begleitet, in denen Reiseprospekte, Karten und Pläne auslagen. In zwei weiteren Räumen des Erdgeschosses schlossen sich großflächige Wandkarten an, solche der Londoner Untergrundbahn (von 1930), eine Vogelschau über New York (von 1926),



Aus der Ausstellung «Internationale Reisewerbung im 20. Jahrhundert» in der Kunstbibliothek Berlin. Abteilung Plakate der Schifffahrtslinien Photo: Ekhart Berckenhagen, Berlin

sowie Photowerbebilder und Photo-montagen.

Grundsätzlich kamen nur solche Plakate zur Schau, bei denen Schrift und Bild zur einheitlichen Gestaltung verwoben sind, das von George Salter entworfene Englandplakat etwa, welches einen großfüßigen Bobby mit «dem weichsten Herz» darstellt, oder das Hollandbild mit dem Holzschuh (von Velsen gestaltet), das großartige Plakat von Monnerat «Ski Sonne Schweiz» oder das von Feldmann für den Norddeutschen Lloyd Bremen entworfene Blatt, das 1934 für eine Schiffsreise zur Weltausstellung nach Chicago einladen sollte.

Auffallend stark traten unter den Eisenbahnaffichen diejenigen des Jahrzehnts von 1927 bis 1937 hervor, Plakate von A. M. Cassandre, Biaise, Zenobel, Hermann Schneider und Aage Rasmussen. Des letztgenannten Arbeit dient der dänischen Eisenbahnwerbung nun schon fast zwei Jahrzehnte. Die abstrahierend strenge Form, die auf die Schiene, die Eisenbahn selbst abzielende Thematik der Bildvorwürfe wirkt bei diesen weitgehend schwarz-weiß gestimmten Blättern noch heute. Dagegen kamen die zwei Dutzend Beispiele der gegenwärtigen internationalen Bahnenwerbung trotz ihrer blühenden Farbigkeit und des oft hervorbrechenden Humors nicht ganz auf.

Unter den modernen Schifffahrtsplakaten, die den älteren Vergleichsbeispielen in der Qualität und Wirkung mindestens entsprachen, fielen die italienischen Werbeblätter durch z. T. recht phantasievolle Entwürfe heraus. Bei den Luftlinien bewiesen sieben Muster die Bemühungen der Vergangenheit, und unter den gegenwärtigen Plakaten ragten die der Air-France

(von Villemot), des SAS (das Japan-Bild von Netzler) und der Swissair hervor. Für diese Gesellschaft schuf Girardin die in Idee und Gestaltung glänzende Arbeit «Naher Osten», symbolisiert durch den Kamelschatten, der sich über den welligen Wüstensand schmiegt. Darüber schießt die Schrift wie ein Pfeil in die Ferne.

Unter den Länderplakaten der zwanziger Jahre befand sich Wiens Beispiel neben dem von Caux, Moskau neben Berlin. Gemessen aber an den Arbeiten Mahlaus – von ihm stammten die Werbeblätter für Finnland (1929) und Lübeck (1925) –, stellten jene sich als mäßigeren Leistungen dar, die aber als Zeitdokumente gewertet werden sollten. Die Vielfalt der graphischen und typographischen Möglichkeiten, welche im Auftrag der Reise- und Verkehrswerbung während der letzten siebzig Jahre in Europa entstanden sind, darzustellen, eine Schau der gegenwärtigen Bemühungen zu zeigen, den heranwachsenden Graphikern und dem breiteren Publikum Anregung und Maßstab zu vermitteln, war Sinn und Aufgabe dieser Ausstellung der Kunstbibliothek zu Berlin, die damit eine Tradition fortsetzte, die sich aus einer 1896 erstmalig großangelegten Schau künstlerischer Plakate entwickelte.

Ekhart Berckenhagen

Paris

Impressionistes de la Collection Courtauld de Londres

Musée de l'Orangerie, 28. Oktober bis 8. Januar

Es ist eine Ausstellung von unerhörtem Glanz, die man gegenwärtig in den

verhältnismäßig kleinen Räumen der Orangerie antrifft. Von einem Glanz, der nicht nur durch die großen Meisternamen der Impressionistenzeit hervorgerufen wird, sondern mehr noch von der erstaunlichen künstlerischen Qualität aller Bilder. Von diesen Werken, deren Sammlung die Tat eines einzigen Mannes war – des Kunstseidenfabrikanten Samuel Courtauld († 1947) – ist eines so schön und vollendet wie das andere. Und dabei ist diese Sammlung verhältnismäßig jung – sie entstand erst in den beiden dem Ersten Weltkrieg folgenden Jahrzehnten –, und sie wurde (was meistens auf die Qualitätsauslese keinen günstigen Einfluß hat) nicht nur aus der leidenschaftlichen Liebe des Sammlers zur Kunst dieser Epoche geboren, sondern mehr noch aus der pädagogischen Absicht, die Engländer spät, aber dennoch von der Größe der französischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu überzeugen. Daß Courtauld dieses Ziel längst erreicht hat, steht außer Frage. Doch hatte die Überzeugungsabsicht zur Folge, daß die Sammlung nicht als geschlossenes Ganzes beieinander blieb, sondern in London auf das 1931 gegründete «Courtauld Institute», die National Gallery und die Tate Gallery verteilt wurde. Dazu kommen noch einige Bilder, die durch Erbgang in der Familie Courtaulds geblieben sind, also öffentlich nie gezeigt werden. Ein Jahr nach dem Tode des Sammlers wurde in London zum erstenmal die gesamte Sammlung ausgestellt. Und nun wurde diese Zusammenfassung zum erstenmal auf dem Kontinent wiederholt. Ein doppeltes Ereignis also, die Sammlung Courtauld in Paris zu sehen, denn bis vor kurzem galt noch das aus alten Kriegs- und Beutezeiten Großbritanniens geltende Gesetz, nach dem die Werke nichtenglischer Künstler den Boden der Insel nicht mehr verlassen durften.

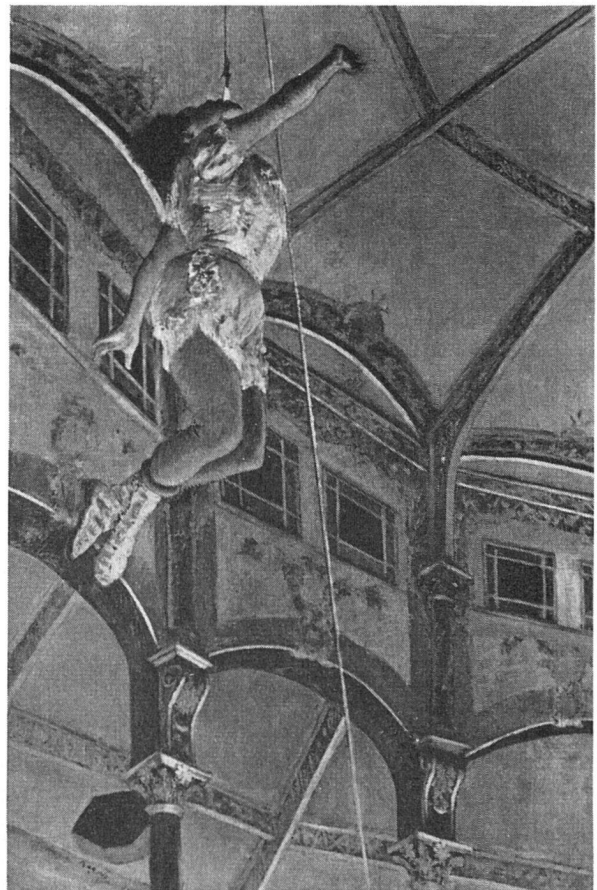
Nun sind mit Ausnahme von drei Hauptwerken, deren Erhaltungszustand den Transport als zu riskant erscheinen ließ – Manets «Argenteuil», Renoirs «Yole» und Seurats «Baignade à Asnières» und einiger weniger wichtiger Bilder – an die 40 Bilder und 20 Aquarelle und Zeichnungen, also praktisch die ganze Sammlung Courtauld über den Kanal gekommen.

Es sind dies nicht, wie im Generaltitel der Ausstellung angezeigt, die eigentlichen «Impressionisten» – Monet, Sisley und Pissarro bleiben in diesem Ensemble sogar ausgesprochen im Hintergrund – sondern die Zeitgenos-

sen der Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolger. Zeichnungen von Ingres und eine bezaubernde kleine Waldlandschaft von Corot sowie Picassos «Mädchen mit der Taube» (1901), ein Akt von Modigliani und einige Zeichnungen von Matisse bezeichnen die zeitlichen Grenzen der Sammlung im 19. und 20. Jahrhundert. Den eigentlichen Kern der Sammlung aber bilden vor allem die 15 herrlichen Bilder Cézannes, die großen Landschaften, unter denen das Blau-Grün des «Lac d'Annecy» am strahlendsten und festgefügtesten leuchtet. Dazu kommen als weitere Herrlichkeiten der «Mann mit der Pfeife», das «Stilleben mit der Amor-Statuette», das kostbare kleine «Selbstbildnis vor der Tapete» (gegen 1880/82) und eine der Fassungen der «Kartenspieler». Der Louvre hat den Gästen die Ehre angetan, seine Fassung der «Kartenspieler» danebenzuhängen. Das gleiche tat er mit Manets «Déjeuner sur l'herbe», indem er die in seinem Besitz befindliche große Version neben die kleine Skizze aus London hängte, die Manet offenbar nach diesem Bild gemalt hat. Sind die Bilder Cézannes allein die Reise nach Paris wert, so sind es nicht weniger die 6 Bilder von Degas, die den Bogen von dem merkwürdigen Frühwerk der «Kämpfenden spartanischen Jugend» über zauberhafte Tänzerinnen und Frauenbilder bis zu dem außerordentlichen Bilde der «Miss Lala am Trapez des Cirque Fernando» spannen, durch das der Blick in die Höhe, in den Raum der Zirkuskuppel gelenkt wird und das Problem vom Körper im Raum in außerordentlicher Weise gelöst wurde. Den strengen Baumeistern einer neuen Bildsprache, Degas und Cézanne, gegenüber wirken die Bilder Manets – herrliche Malereien in der großen «Bar aux Folies Bergères» und der «Serveuse de bocks», ebenso wie die prachtvollen Südseebilder Gauguins und die drei Frauenbildnisse Toulouse-Lautrecs – stärker als sonst in der leisen Melancholie des Fin-de-siècle. Hierher gehört auch die schöne Suite der Van Goghs, der «Sonnenblumen», der großen «Zypressenlandschaft», der «Crau d'Arles» und des ergreifenden «Selbstbildnisses mit dem abgeschnittenen Ohr». Demgegenüber eine besondere Kostbarkeit der Sammlung Courtauld: die elf Bilder und Bildchen von Seurat, in dem neu der ganze Seurat enthalten ist, von der zarten Romantik seiner kleinen Skizzen bis zu den festgefügt großen Bildkonstruktionen. Noch einer der Großen ist zu nennen,



Aus der Ausstellung «Impressionistes de la Collection Courtauld de Londres» in der Orange-rie, Paris. Paul Cézanne, *Les joueurs de cartes*



Edgar Degas, *Miss Lala au cirque Fernando*, 1879

der dieser Pariser Gastspielreise der Londoner Bilder einen besonders festlichen Glanz verleiht: Renoir, vertreten mit der «Loge», der «Première Sortie», der «Place de Clichy» und einem schönen Bildnis Vollards. *m. n.*

Cartier-Bresson: Photographien

Pavillon de Marsan, ab 26. Oktober

Eine besondere Faszination geht von dieser großartigen Photographien-Ausstellung aus, an der Henri Cartier-

Ausstellungen

Basel	Museum für Völkerkunde Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Bali – Menschen zwischen Göttern und Dämonen Bernard Buffet Maîtres préférés de la Galerie Weihnachtsausstellung	1. Okt. – 30. April 5. Nov. – 31. Dez. 15. Okt. – 15. Jan. 26. Nov. – 31. Dez.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Verena Müller	Juan Gris Bernische Maler und Bildhauer Bernisches Kleingewerbe Anny Vonzun – Martin A. Christ – Raoul Domenjoz – Adrien Holy – Leonhard Meißer	29. Okt. – 31. Dez. 3. Dez. – 8. Jan. 21. Nov. – 24. Dez. 1. Dez. – 3. Jan.
Biel	Städtische Galerie Galerie Socrate	Ferdinand Hodler Remi Brindisi	12. Nov. – 31. Dez. 17. déc. – 20. janv.
Chur	Kunsthau	Weihnachtsausstellung	4. Dez. – 8. Jan.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section de Fribourg de la SPSAS	26. nov. – 18. déc.
Genève	Musée Rath Athénée Galerie Georges Moos Galerie Motte	L'aquarelle anglaise 1750–1850 Paul Basilius Barth Maîtres de la Peinture contemporaine Witlin	30. oct. – 4. janv. 26. nov. – 15. déc. 15. nov. – 31. déc. 30. nov. – 15. déc.
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler Galerie du Capitole La Vieille Fontaine Galerie Paul Vallotton	Marcel Vertès Choix de gravures L'Œuvre gravée J. P. Rémon Les maîtres de l'estampe japonaise	28. nov. – 17. déc. 19. déc. – 7. janv. 5. déc. – 31. déc. 10. déc. – 5. janv. 10. déc. – 31. déc.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Philippe Zysset	3. déc. – 18. déc.
Locarno	Il Portico	Oscar Bölt	13. Nov. – 31. Dez.
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	27. Nov. – 8. Jan.
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Neun Ostschweizer Künstler Meister der modernen Graphik	26. Nov. – 31. Dez. 19. Nov. – 15. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	11. Dez. – 29. Jan.
Solothurn	Museum	Weihnachtsausstellung	26. Nov. – 8. Jan.
Thun	Städtische Kunstsammlung	Thuner und Oberländer Künstler	4. Dez. – 8. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Künstlergruppe Winterthur Adolf Herbst	4. Dez. – 31. Dez. 3. Dez. – 31. Dez.
Zürich	Kunsthau Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie Beno Galerie du Théâtre Wolfsberg	Max Beckmann Arbeiten der Metallklassen der Kunstgewerbeschule Zürich (Gold- und Silberschmiede) Textilien aus Osteuropa und Kleinasien Zürcher Künstler Ferdinand Springer Karl Madritsch Weihnachtsausstellung – Pham Thue Chuong – Y. de Morsier	23. Nov. – 8. Jan. 1. Nov. – 20. Dez. 26. Nov. – 12. Feb. 12. Nov. – 24. Dez. 30. Nov. – 31. Dez. 8. Dez. – 6. Jan. 1. Dez. – 31. Dez.
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

REX THERM

Ein weiteres Spitzenprodukt

TRIX

Die einbaufertige Kleinküche
als umwälzende Neukonstruktion



Schiesser & Lüthy A.-G. Aarau

Bresson, der heute 48jährige große Photograph, 400 seiner in den letzten 25 Jahren gemachten Aufnahmen zeigt. Während eines Vierteljahrhunderts hat dieser leidenschaftliche «Amateur» den Erdball mit seiner Leica bereist, nicht harmlos «knip-send», sondern Bilder «schießend», aus zahllosen Hinterhalten erlauernd. Nicht so lyrisch und in menschlicher Verbundenheit, wie Bischof es tat, photographiert er die Menschen und die zu ihnen gehörenden Räume und Landschaften, sondern pointiert, sarkastisch, oft mit dem Sinn für das Groteske und das nie mehr sich Wiederholende des «entscheidenden Augenblicks». Stärker noch und unmittelbarer als in seinen Photobüchern, von denen erst kürzlich «Moscou» und «Les Européens» (Verve) erschienen sind, wirken die großen, auf Bildwänden zusammengestellten Vergrößerungen, Reportagen, in denen sich das vielfältige Geschehen unserer Tage so präzise und so künstlerisch dokumentiert wie in wenigen Photographien unserer photographiesüchtigen Zeit. *m. n.*

Nachrufe

**Prof. Dr. med. W. von Gonzenbach,
1880–1955**

Mit dem Hinschied von Prof. Dr. Willi von Gonzenbach am 17. Oktober 1955 ist ein großer Freund und Förderer des vernünftigen und gesunden Lebens, Wohnens und Bauens dahingegangen. Die Architekten, die seine geistreichen und tiefeschürfenden Vorlesungen an der Eidg. Techn. Hochschule über Bauhygiene besuchten, werden dem Verstorbenen für die empfangene Belehrung stets dankbar sein. An der ETH wirkte Prof. Dr. W. von Gonzenbach als Ordinarius für Bakteriologie und Hygiene von 1920 bis vor wenigen Jahren. Von hohen Idealen und von wahren Menschentum erfüllt, setzte er sich stets mit der ihm eigenen unerschrockenen Art überall dort ein, wo es um Fragen der Volksgesundheit in körperlicher und geistiger Hinsicht ging. Deshalb wurde er auch zu einem überzeugten Freund und tatkräftigen Förderer eines Planens und Bauens, das vom heutigen Menschen und dessen Bedürfnissen ausgeht. Diese Prinzipien vertrat Prof. von Gonzenbach als Lehrer, Mensch und auch als Politiker; er war während Jahren Mitglied



Picassos «Paraphrase» über Courbets «Les demoiselles aux bords de la Seine» von 1856 stellt eine der bedeutendsten Neuerwerbungen dar, die der Öffentlichen Kunstsammlung Basels in diesem Sommer gelangen. Das 201 × 105 cm messende Bild gehört durch seine kühnen, ausgereiften Forminterpretationen zu den Hauptwerken von Picassos Spätzeit. Es entstand 1950, wurde erstmals 1953 im Zusammenhang mit Picassos Œuvre an der großen Mailänder Ausstellung gezeigt und hat nun eine spürbare Lücke in der großen und prächtigen Picasso-Kollektion des Basler Kunstmuseums ausgefüllt; denn unter den 9 Bildern von Picasso, die das Museum besitzt, war die Spätzeit gar nicht vertreten. Seine Erwerbung aus dem Kunsthandel wurde dadurch möglich, daß die Öffentliche Kunstsammlung aus der «Schenkung Raoul La Roche» (und mit freudigem Einverständnis des Stifters) zwei kubistische Bilder von Braque und Picasso dagegen eintauschte. Die großartige Kubisten-Kollektion La Roches erlitt dadurch keine Einbuße. Die moderne Sammlung des Kunstmuseums erhielt dafür einen neuen, starken Akzent. *m. n.* Photo: Maria Netter, Basel

des Zürcher Gemeinderates. Bei der im Jahre 1932 im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich von dem Kreise der fortschrittlichen Architekten unter Leitung von Architekt BSA W. M. Moser in Zusammenarbeit mit Seminardirektor Dr. W. Schohaus veranstalteten ersten Schulbau-Ausstellung wirkte Prof. von Gonzenbach als Arzt und Psychologe maßgebend mit. Die anschließend vom Schweizerspiegel-Verlag herausgegebene kleine Schrift «Das Kind und sein Schulhaus» trägt neben den soeben genannten Namen auch den seinigen als Verfasser. Aber auch bei späteren anderen ähnlichen Veranstaltungen war der Verstorbene als Helfer und Anreger dabei. An der in der Kirche Obersträß am 20. Oktober abgehaltenen Abdankungsfeier würdigten die großen Verdienste von Prof. Dr. W. von Gonzenbach Pfarrer Hans Frick, Prof. Dr. E. Grandjean, der derzeitige Ordinarius für Bakteriologie und Hygiene an der ETH, G. Duttweiler als politischer Freund und Dr. E. Kaufmann im Namen der Schweiz. Gesellschaft für Gesundheitspflege. *a. r.*

Hans G. Knoll †

Am 8. Oktober 1955 kam Hans Knoll bei einem Autounfall in Kuba ums Leben. 1914 in Stuttgart geboren, ging er 1938 nach den Vereinigten Staaten. Ein Jahr später gründete er die Hans-Knoll-Möbelgesellschaft. Aus diesen

Anfängen in ganz kleinem Rahmen entstand 1946 die Knoll Associates Inc. in New York. Im Laufe der folgenden neun Jahre hat Hans Knoll eine Weltorganisation des modernen Möbels aufgebaut. Seine vorbildlichen Ausstellungsräume in New York City, Boston, Chicago, Dallas, Detroit, Miami, San Francisco und Washington, seine drei Fabrikbetriebe in Pennsylvania, seine Büros, Fabriken und Ausstellungsräume in Belgien, Deutschland, Frankreich, Kanada, Kuba, der Schweiz, Skandinavien und Venezuela, die in diesem kurzen Zeitraum geschaffen wurden, zeugen von seiner enormen Arbeitskraft.

Dieser Aufbau einer kaufmännischen Organisation in so kurzer Zeit bedeutet an und für sich eine große Leistung. Bewundernswürter erscheint uns noch das Ziel, das sich Hans Knoll gesetzt hat. Er sammelte in der ganzen Welt Modelle, die besten modernen Stil verkörpern und sich zur industriellen Herstellung eignen. Nicht die kaufmännische Organisation, sondern die ideelle Führung hat seine größte Aufmerksamkeit beansprucht. Er war überzeugt, daß der kaufmännische Erfolg sich einstellen müsse, wenn er selbst vom formalen Wert eines Modells durchdrungen sei. Seine Methode stellte gewissermaßen das Gegenteil der amerikanischen Marktforschung dar. Nicht der allgemeine Markt, sondern die persönliche Überzeugung war ihm maßgebend bei der Annahme oder Ablehnung von Modellen.