

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 8: **Schulbauten**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

zehntelange Konstanz eines untrüglichen Qualitätsurteils, hat auch die Klee-Sammlung von Dr. Doetsch ein seltenes objektives Gleichgewicht erhalten. So wirkt es heute als pure Selbstverständlichkeit, daß, zusammen mit Dr. h. c. Oskar Reinhart und Dr. h. c. Robert v. Hirsch, Dr. h. c. Richard Doetsch-Benziger unter die drei Kunstsammler als Ehrendoktoren der Universität Basel zählt. Georg Schmidt

Ausstellungen

Basel

Raoul Dufy 1877-1953

Galerie Beyeler

20. Juni bis 31. Juli

Diese kleine Dufy-Ausstellung wurde zu einer Sommerausstellung wie man sie sich wünscht. Nicht nur, daß Dufys Malerei an sich schon Inbegriff sommerlicher und südlicher Ambiance ist, man begrüßt es auch, daß die Galerie einmal im Sommer die Präsentation eines individuellen Œuvres durchgeführt hat. Dufy ist heute zwar einer der Höchstbezahlten auf dem Kunstmarkt, aber auch das nur schaulustige Kunstpublikum kam in dieser Ausstellung auf seine Kosten. Denn Beyeler ist die Auswahl der zirka vierzig Bilder gut und abwechslungsreich geraten. Es waren ungefähr alle Schaffensperioden belegt und erfreulicherweise lag der Hauptakzent auf den Bildern des ersten Viertels unseres Jahrhunderts. Wenn das aquarellierte Selbstbildnis des 20jährigen Künstlers auch noch alles Spätere offen ließ, so zeigen die aus dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts stammenden Bilder – «Place à la Falaise» von 1900 (mit dem schräg von unten gesehenen Reiterstandbild), St. Omer und der «14 juillet au Havre» beispielsweise – den reinen Fauve, allerdings mit dem unverhüllten Hang zum Manierismus, zur unbeschwerten Umdeutung aller Zeitströmungen der modernen Malerei ins naïv betriebene malerische Spiel. Besonders amüsant war es in der Ausstellung zu beobachten, wie Dufy den Frühkubismus zwar mitmacht, ihm aber von Anfang an die Strenge und die Grundsätzlichkeit des Experimentes nimmt, wie er die noch von Cézanne her «heroische» Landschaft von kleinen Kaleschen durchfahren läßt, Spielzeugstädte einbaut und eben den Menschen in aller Naivität zur dekorativen Figurine oder zu barocker Gegenwärtigkeit macht. Die

großen Akte sowie die Atelier- und Intérieurbilder, an denen die Ausstellung ebenso reich war wie an den Landschaften und Städtebildern lassen dies besonders deutlich werden. m. n.

Bern

Aus der Sammlung Robert Burri

Galerie Auriga

1. bis 30. Juni

Eine Sammlung zeitgenössischer Kunst – meist schweizerischen Ursprungs – die durch ihre kluge und dabei schlichte Auswahl, durch den mäßigen Umfang und durch den spürbar starken persönlichen Kontakt mit den Künstlern sympathisch anspricht, ist die Sammlung des Berners Robert Burri, die in der neu eröffneten intimen Galerie Auriga erstmals öffentlich gezeigt wurde. Die Sammlung ist in den letzten zwei Jahrzehnten entstanden, und ihr Besitzer (Abwart der Kunsthalle) hat sie aus einem sehr nahen und liebevollen Umgang mit der zeitgenössischen Kunst angelegt. In keiner Weise ist dabei Spekulation oder ein Hang zu äußerer Repräsentation zu spüren; der gezeigte Bestand ist mittleren Umfangs, hält sich meist an eher kleine Formate und zeigt eine ausgiebige Pflege des Aquarells und der Zeichnung. Deutlich ist darin der Reflex der Veranstaltungen in der Berner Kunsthalle zu spüren; wenn sich auch Namen wie Ernst Ludwig Kirchner und Marc Chagall finden, so ist die Gesamtpprägung schweizerisch, vorzugsweise bernisch. Es finden sich die bekannten Namen der älteren Generation – Amiet, Morgenthaler, Fred Stauffer, Martin Lauterburg, Suzanne Schwob – ebenso wie die der mittleren und jüngeren. Tradition steht neben Moderne, gegenständliche neben ungegenständlicher Kunst. Nicht die Richtung scheint bestimmend für die Auswahl gewesen zu sein, sondern der Ausdruck des Persönlichen eines Künstlers; jedes Stück zeigt die charakteristischen Züge seines Schöpfers in unverfälschter und unpräntiöser Art. Carl Bieri, Hans Jegerlehner, Franz Fedier, Peter Stein, Otto Tschumi, Guy Dessauges sind einige von den Namen, die sich auf der Seite der neueren Richtungen einprägen. Im Ganzen bietet sich die Sammlung als ein schönes Beispiel eines aus kleinen Anfängen herausgewachsenen Kunstliebhabertums dar, das durch ein klares Urteil geleitet und durch echte Liebe zur Sache begünstigt wurde. W. A.

Pierre Tal Coat – Etienne Hajdu

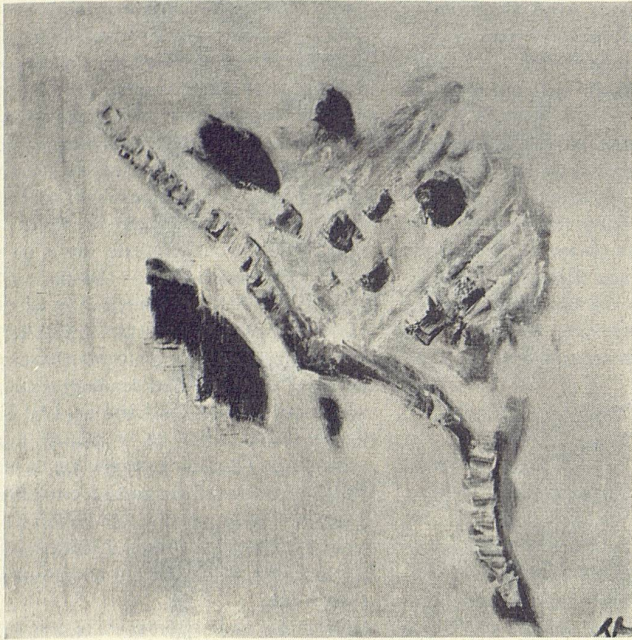
Kunsthalle

22. Juni bis 28. Juli

In sehr geglückter Zusammenstellung zeigt die Berner Kunsthalle Werke des bretonischen Malers Tal Coat und des in Rumänien geborenen Bildhauers Hajdu.

Die wenigen, sehr instruktiv gewählten Beispiele von vor 1945 geschaffenen Werken zeigen Pierre Tal Coat in einer noch etwas unentschiedenen Stellung zwischen seinem oft fast dumpf wirkenden Drang zur Darstellung menschlicher Urphänomene und landschaftlicher Urformen und einem feinen, heiteren Empfinden für expressive oder verhaltene Farb- und Lichtwirkungen. Später, in den nach dem Krieg geschaffenen Werken, die im Zentrum der Ausstellung stehen, durchdringt der Maler die äußere Form der Erscheinungswelt in immer stärkerem Maße und verwendet an Stelle des Umrisses die Struktur, also die Linien innerer Kraftwirkungen. Der unfaßbare, unendliche, aber doch materiell wirkende Grund verdichtet sich an einzelnen Stellen zu dunkeln Flecken und Linien, die dem Betrachter entgegendrängen und an ihm «vorüberfließen» (manche von Tal Coats Werken tragen entsprechende Titel: «Passage», «Je passe», «Homme passant»). Jedes Bild wird beherrscht durch den Eindruck des Raumes (des Kosmos), in dem der Mensch nur das ihm am nächsten Liegende erkennt, dessen Gesetzmäßigkeit er aber rhythmisch erfahren kann. In einigen Werken ist die menschliche Gestalt als bewegte Elementarfigur angedeutet; in andern aber sieht sich der Betrachter selber vom an ihm vorüberziehenden, in den Farben zwar angenehm lichten und heitern, aber letztlich unfaßbaren Raum umgeben.

Auch bei Etienne Hajdu zeichnet sich in einigen Punkten eine Entwicklung vom Elementaren zum Komplexen an, aber bei ihm – für einen Bildhauer ja fast selbstverständlich – ist von Anfang an das Kunstwerk nicht Medium, sondern neuer Gegenstand. Nachdem Hajdu zuerst in seinen Reliefs organische Formen reduziert hatte, schuf er sich aus wenigen kantigen und runden Bauelementen eine neue «Formsprache». Vor allem in den riesenhaften Reliefs (bis zu 240 × 190 cm) aus getriebenem Kupfer (das durch die Hitzeverfärbungen besonders lebendig wirkt) oder Aluminium (Lichtwirkungen!) findet der Künstler glückliche Lösungen, wo gegenständliche Assoziationen ihren Krafffeldern oder Bewegungslinien gleichwertig gegenüberstehen und mit dem ebenso bewegten und deshalb räumlich wirkenden Reliefgrund zu einer Einheit von groß-



Tal Coat, Grotte, 1949/50. Privatbesitz Paris
Photo: Martin Hesse SWB, Bern

artiger, ja pathetischer Wirkung werden. Gerade das bedingte Hängen vor den Wänden in der Kunsthalle läßt den Wunsch deutlich werden, diese Großreliefs im freispielendem Licht in entsprechend handwerklich behandelten Betonfassaden einzubauen. Auch bei den freistehenden Marmor- und Kupferplastiken, die – glatt und flach gearbeitet – durch ihre Umrisse wirken, drängt es sich auf, die dahinter liegende Wand in die Gesamtwirkung einzubeziehen. Eine Figur («Figure 1957») schließlich führt diese Idee weiter, indem sie als flache Freiplastik den Grund bietet, von dem sich die Reliefelemente abheben. Durch die Einheit der handwerklich vollkommenen Oberflächenbehandlung mit dem plastischen Reiz der Einzelformen und der räumlichen (nicht szenischen) Wirkung des Werkes faszinieren die Arbeiten Hajdus als wirklich wesentliche neue Ausdrucksform.

P. F. A.

Huit siècles d'art fribourgeois

Université

Histoire de Fribourg

Musée d'art et d'histoire (Hôtel Ratzé)

Fribourg par l'image

Université

15. Juni bis 15. September

Freiburg feiert den 800. Geburtstag seiner Gründung mit prachtvollen Ausstellungen. Das Universitätsgebäude beherbergt die unvergleichliche Schau freiburgischer Werke – darunter bedeutende Leihgaben in- und ausländischer

Museen, aus kirchlichem und privatem Besitz – der Plastik, Malerei, Glas- und Buchmalerei sowie der Goldschmiedekunst aus acht Jahrhunderten. Freiburgische Kunst ist, wie schweizerische Kunst im allgemeinen, ein Zusammenspiel von Eigengewachsenem und von außen Zugetragenem. Die Schlüsselstellung der Stadt zwischen Nord und West kommt auch in ihrer Kunst zum Ausdruck, und es gehört zum reizvollen Erlebnis dieser Ausstellung, den Wechsel, die gegenseitige Durchdringung von «Welschem» und «Deutschem» zu verfolgen.

Der Akzent liegt im von der Reformation unberührten Freiburg eindeutig auf der kirchlichen Kunst. Am Anfang der besonders reich dokumentierten Plastik stehen das in der Datierung umstrittene Relief aus Münchenwiler mit der primitiven Formel seiner Kreuzigung und der archaische Kruzifixus von Jaun (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts), beide in der Form befangen, aber von bannender Gewalt. Das Erweichen der Strenge des romanischen Stils in seiner letzten Phase, wo sich bereits die Kräfte der Frühgotik Bahn brechen, erweisen zwei außergewöhnliche Werke der Zeit um 1300, der 2,27 m hohe, als wundertätig verehrte Kruzifixus von Belfaux und die berühmte lächelnde Pietà aus Rechthalten.

Aus der Gotik blieb eine überraschende Zahl von Figuren erhalten, an denen sich alle Stilstufen und die Vielseitigkeit mittelalterlicher Frömmigkeit ablesen lassen. Die Steinplastik ist mit gewichtigen Stücken wie dem machtvollen «Gnadenstuhl» von der «Porte de Romont» und einer Marienstatuette (beide um 1230), die den Einfluß oberrheinischer Werkstätten verraten und mit den schwerblütigen Figuren des wohl burgundisch geschulten Meisters der Familie Mossu (2. Viertel des 15. Jahrhunderts) vertreten. Ein guter Regieeinfall der Organisatoren, die Originale der Portalfiguren der Kathedrale (15. Jahrhundert) vor schrägestaffelten, ein Torgewände andeutenden Panneaux aufzustellen! Unter den Holzplastiken fallen vor allem auf: ein edler Kruzifixus aus Mézières (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) und die ikonographisch interessante, einen seltenen Typus vertretende, im Glanze einer wohlgelungenen Restauration erstrahlende Schreinmadonna von Cheyres (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts), die in geöffnetem Zustand geschnitzte Szenen aus der Passion Christi zeigt. Das Kloster Maigne hat mit seinem Heiliggrab (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) ein in der Schweiz singuläres Kunstwerk hergeliehen; der ergreifende Christus und die Malereien am Schrein gehören zum Schönsten hochgotischen Schaffens überhaupt.

Die Zahl des Erhaltenen schwillt in der Spätgotik an, in der Freiburg, das sich damals ausschließlich der deutschen Einflußsphäre zuwandte, seine fruchtbarste Epoche erlebte; Hans Roditzer, Martin Gramp aus Lindau, der große, vermutlich aus dem Elsaß stammende Formalist Hans Geiler und Hans Gieng stehn als greifbare Individuen vor uns. Drei Musikengel sind Boten des schönsten Werks des frühen 17. Jahrhunderts in der Schweiz, des von den Brüdern Spring aus Pruntrut geschaffenen Retabels in der Augustinerkirche; es gesellt sich ihnen ein schlafender Johannes zu, der erstmals unter dem Namen Peter Springs an der Öffentlichkeit erscheint. Der Barock, der in Freiburg mit Zurückhaltung auftrat, wird durch die im 17. Jahrhundert tätige Künstlerfamilie Reyff mit hervorragenden Stücken vertreten.

Der unbestreitbare Höhepunkt auf dem Gebiete der Malerei stellt das Œuvre des schon zu seinen Lebzeiten hochberühmten Freiburgers Hans Fries dar, der den ganz großen Malern der Zeit um 1500 zuzählen ist. Mit Ausnahme der Münchner Tafeln kam erstmals das gesamte übrige Werk des Meisters, zwanzig Tafeln und die vier bekannten Handzeichnungen, zusammen. Es vermittelt einen unvergeßlichen Eindruck von dem hochbegabten, eigenwilligen Künstler, der sein ursprüngliches Erzähltalent, dem nicht selten ein Zug zum Skurrilen und zur Satire eignet, in den Dienst der Verkündigung des Heilsgeschehens stellte, zu der er sich als verantwortungsbewußter Mahner und Laienprediger des Pinsels und als ein bei allem Wirklichkeitssinn mystischem Geschehen aufgetaner Mensch berufen fühlte. Neben Fries stehn mit ansprechenden Werken der Zeitgenosse von Konrad Witz, Peter Maggenberg, der Berner Nelkenmeister, Hans Boden, die Deutschen Wilhelm Ziegler und Hans Schäußelin d. J., der Barockmaler Joseph Locher sowie Genremaler des 19. Jahrhunderts.

Die Beispiele der Glasmalerei bilden eine beschränkte, aber entwicklungs-geschichtlich wohl abgerundete Gruppe, die geradezu als Exempel einer kleinen Stilgeschichte der Glasmalerei gelten kann. Die Königsfelden nahestehenden Fenster aus Hauterive (um 1300), die vornehme, an flandrische Kunst gemahnende Verkündigung aus Romont (3. Viertel des 15. Jahrhunderts), die ihresgleichen in der Schweiz nicht hat und die Scheiben des Berners Lukas Schwarz (1. Viertel des 15. Jahrhunderts) sind gleichermaßen bedeutend.

Die Schatzkammer birgt außer den schönsten auf Freiburger Boden gefundenen burgundischen Fibeln und Agraffen (5. bis 8. Jahrhundert) und einigen

Buchmalereien wertvolle Stücke der mittelalterlichen und barocken Goldschmiedekunst, manche von erstklassiger Qualität.

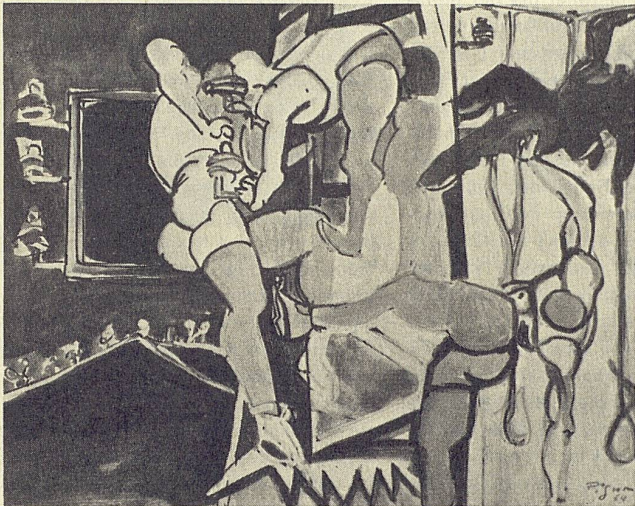
Auf den Spuren der Geschichte wandelt man im neurenovierten Hôtel Ratzé, wo Schätze des Staatsarchivs – bewundernswert die Goldene Bulle Papst Martins V. I –, Gegenstände, welche die Erinnerung an die einstigen Herren der Stadt wachrufen, Zeugnisse der militärischen (Burgunderkriege, Italienische Feldzüge, fremde Dienste), der bürger-

lichen, zünftischen, religiösen Existenz die große Vergangenheit beschwören. Geschickt eingefügte Karten und Stammtafeln erleichtern die geistige Orientierung.

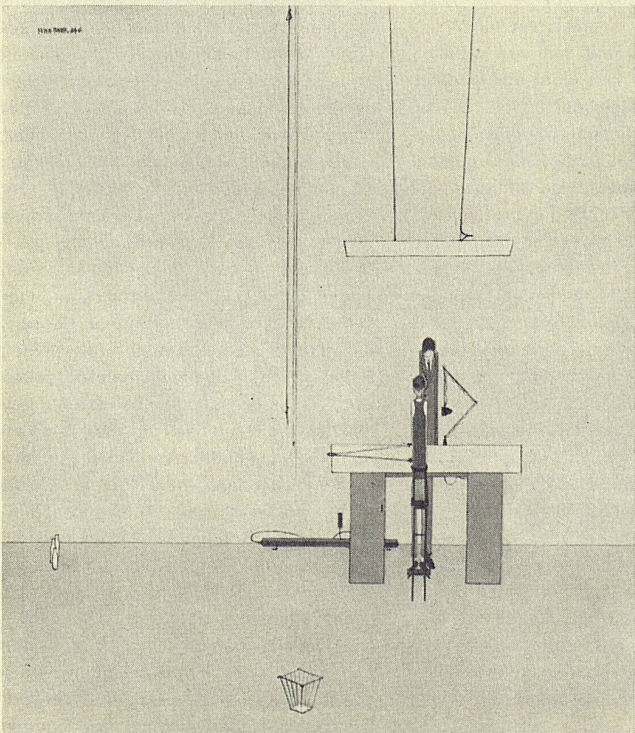
Verwiesen sei auch auf die Ausstellung in der Universität, welche das Antlitz der Stadt Freiburg im Wandel der Zeiten spiegelt. Interessante Rekonstruktionen, Pläne, Prospekte (Glanzstücke sind die Stadtansichten von Sickinger und Martini), Stiche und Werke der Kleinmeister machen das bauliche Schicksal der Zähringerstadt anschaulich. C. B.

1
Edouard Pignon, Les électriciens, 1954

2
Edwin Tanner, Les ingénieurs, 1946
Aus der Ausstellung «Art et travail» in Genf



1



2

Chronique genevoise

Sous le titre «Art et Travail» s'est ouverte au Musée d'art et d'histoire une exposition internationale organisée conjointement par la Ville de Genève et l'Office international du travail. Cette exposition, qui durera tout l'été, ne compte pas moins de huit cents œuvres, tableaux, sculptures, tapisseries, gravures, livres et objets d'art provenant d'une trentaine de pays.

C'est un ensemble évidemment énorme, mais la politique a ses raisons que l'esthétique ne connaît pas. Tous les états membres de l'O.I.T. avaient été invités à collaborer: plusieurs, il faut bien le dire, ont envoyé à Genève des pièces qui n'ajoutent rien à une collection déjà particulièrement diverse; d'autres ont remplacé au dernier moment quelque chef-d'œuvre promis par une toile de second ordre (les organisateurs d'expositions connaissent ce genre de surprise); la France, en revanche, s'est distinguée par un choix important d'œuvres provenant des musées les plus importants de Paris et de province; la Hollande, de son côté, avait réuni dans ses diverses villes des tableaux, gravures, manuscrits et objets d'art qui constituent le plus beau témoignage sur la vie des «guildes».

L'exposition est divisée en grands thèmes, à l'intérieur desquels on s'est efforcé de respecter une chronologie qui permet de suivre l'évolution de l'iconographie à travers cinq siècles: l'agriculture, l'art de bâtir, les arts du feu, le textile, les corporations, l'usine et l'ouvrier. Quelques stalles de miséricorde nous montrent le travail encore associé à la vie religieuse au moyen âge déclinant, tandis qu'au XVI^e siècle, on le rencontre dans les aventures mythologiques: tapisserie symboliques des Gobelins ou de Bruxelles, émaux de Limoges, Vulcain sculpté de Jamnitzer, répondent à une magnifique scène naturaliste de Niccolò dell'Abbate. Au XVII^e, les pein-

tres de la réalité opposent leurs intérieurs (Le Nain), leurs compositions de plein air (Sébastien Bourdon), aux images mystiques de Georges de la Tour (Saint Joseph charpentier), aux riches tentures de Beauvais, mais s'accordent avec les peintures scrupuleuses de l'école hollandaise. Le travail passe au second plan des préoccupations du XVIII^e – l'agriculture n'est prétexte alors qu'à d'aimables pastorales – tandis qu'il s'impose au XIX^e avec force et un esprit nouveau. Non seulement Millet, Courbet, Van Gogh, Meunier ont été des chantres de la vie ouvrière, mais les impressionnistes eux-mêmes ont traité souvent ce thème, sans parler de la plupart des peintres de l'Europe centrale. La fin du XIX^e voit naître un peu partout une sorte de poésie de la machine, de l'effort humain et collectif: on aime à représenter le «groupe», la collectivité sous toutes ses formes.

Mais ce qui nous intéressera le plus ici, c'est de voir quel rôle le travail, en tant que thème ou prétexte, a pu jouer pour les peintres contemporains. Il y a, à Genève, m'a-t-il semblé, matière à réflexion. On verra tout d'abord que les représentants de l'Ecole de Paris orientent leurs recherches dans une direction différente de la plupart des autres peintres. Ceux-ci, qu'ils viennent de Pologne ou du Canada, du Danemark ou de l'Argentine, ont gardé une vue naturaliste de leur sujet. On trouve parmi eux, néanmoins, soit des échos du modernisme parisien, soit, ce qui est plus intéressant, plus rare aussi, comme la source d'un art poétique et folklorique original. Ainsi le «Cordonnier» de Makowski (mort en 1932) fait songer, dans sa vigueur naïve, à Chagall, s'il ne le préfigure. Des Américains fascinés par les villes industrielles les reconstruisent comme des jeux de plots; un Suédois, Erixson, tout en restant figuratif, ne voit dans son modèle – des lissiers – qu'un prétexte à broyer les couleurs les plus vives; au Danemark, E. Carstensen mêle indistinctement moissons et moissonneurs en une grande symphonie blonde; à côté de nombreux Australiens qui semblent influencés par Bacon, Edwin Tanner compose un atelier d'ingénieurs filiforme, dont le graphisme est très personnel.

En France, beaucoup d'artistes n'ont vu dans le travail qu'une occasion de plus de développer leur rhétorique habituelle: Carzou hérisse un chantier, Dufy esquisse rapidement des ouvriers ou des paysans sur de grandes nappes vives, Villon développe, sur le thème de la faucheuse, ses constructions précises aux couleurs tendres. Fernand Léger sera un des seuls à avoir compris que l'élément constructif d'un travail pouvait avoir des

qualités plastiques. De son côté André Masson a été séduit par les mouvements des travailleurs, qu'il s'est efforcé de traduire par des schèmes graphiques. Lurçat et Saint-Saëns, bien sûr, trouvaient là un répertoire très riche de symboles pour leurs tapisseries, tandis que Gromaire y puisaient des figures puissantes, à la mesure de son tempérament. Pour les abstraits, Estève et Ubac par exemple, la «Charrue» ou «Le lithographe» ne sont que des titres propres à orienter le lecteur de leurs jeux formels.

On ne voudrait pas terminer sans signaler la qualité de l'envoi d'Israël, riche en artistes originaux et pleins de promesses; un Seba, avec ses grandes figures larges comme celles des fresques mexicaines, ou un Yonatan Simon, qui semble penser comme les verriers d'autrefois, sont de la meilleure race de peintres. Les scènes industrielles de l'Anglais Lowry, naïves et cruelles, le style curieusement antique de l'Italien Sironi méritent également de figurer parmi les meilleures œuvres modernes, les plus fidèles au thème traité en même temps que les plus fraîches, les plus fortes de style. P.-F.S.

Lausanne

Graphic 57

*Internationale Ausstellung der graphischen Industrien
1. bis 16. Juni*

Die jährlichen graphischen Fachmessen, an denen sich die Fachwelt abwechselnd in Paris, London, Düsseldorf und Lausanne trifft, zeigen vorwiegend die technischen Entwicklungen, welche das graphische Gewerbe wandeln: Neuheiten im Druckmaschinenbau, der Beginn der Automation und Elektronik im Setzmaschinenbau und in der Druckstockherstellung. Es ist nicht verwunderlich, daß neben diesen zum Teil revolutionären Entwicklungen die Gebiete des Schriftschaffens, der Typographie und der Graphik eher etwas in den Hintergrund des Geschehens gewiesen werden.

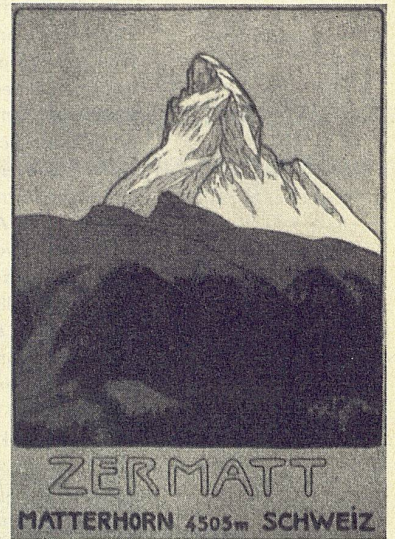
Das künstlerische Ereignis der Graphic 57 in Lausanne war die Plakatschau «De Lautrec à Cassandre». Unter den 471 aus den Beständen des Kunstgewerbemuseums Zürich ausgesuchten Plakaten waren selbst dem Kenner der Materie zahlreiche Überraschungen beschieden. Nebst den durch Publikationen bekannten und immer wieder in Ausstellungen zu sehenden Werken von Lautrec, Steinen und Cassandre notierten wir ein Plakat der Librairie Fisher Unwin, Lon-

don, von Beardsley, 1895, das Zermatt-Plakat von Emile Cardinaux, 1908, welches uns die heutige Degeneriertheit der Fremdenverkehrs-Werbung schmerzhaft bewußt werden läßt, und vor allem ein kaum bekanntes Meisterwerk, das Plakat des Bal des Petits Lits Blancs der Pariser Opéra von Marie Laurencin, 1931. Lebhaft wäre zu wünschen, daß diese Schau dauernd zugänglich gemacht würde, als Mahnung und Korrektiv für den Graphiker, der seine künstlerische und kulturelle Position so oft gegen kommerzielle Zumutungen verteidigen muß.

Die AGI (Alliance Graphique Internationale) zeigte Arbeiten ihrer Mitglieder in einer Sonderschau. Die 1952 gegründete Alliance zählt Mitglieder aus der Schweiz, Deutschland, Belgien, Dänemark, Frankreich, England, Holland, Italien, Polen, Schweden, USA und Japan. Diese Schau, die entschieden an einer Überfülle von Material litt, hinterließ keinen durchaus positiven Eindruck. Wohl für viele Besucher überraschend war das hohe Niveau der Arbeiten von polnischen und japanischen Graphikern. Im Gesamten schien uns das Routinierte und Geschickte etwas zu breit vertreten.

Die Ausstellergruppe der Schweizerischen Papierindustrie zeigte in einer sehr schön gestalteten Schau (Graphiker: Gottfried Honegger-Lavater und Carl B. Graf) Dokumente aus der Zentralbibliothek in Zürich, welche Geschichte und Aufgaben des Papiers erhellten. Der begleitende Prospekt in schlankem Format und schön gesetzt ist ein kulturhistorisch interessantes Werkchen von bleibendem Wert.

Im Schriftschaffen schweizerischer und ausländischer Schriftgießereien ist eine Tendenz zu Groteskschriften im



Emile Cardinaux, Plakat, 1908. Aus der Ausstellung «De Lautrec à Cassandre» in Lausanne

Sinne der Akzidenzgrotesk festzustellen. Der Schweizer Graphiker mit seiner Vorliebe für ältere Groteskschnitte (Berthold-Grotesk, Mono-Grotesk) beeinflusst sichtbar die Schriftplanungen der Gießereien. Die Haas'sche Schriftgießerei in Münchenstein zeigte Probestadien einer neuen Akzidenzgrotesk, die Bauersche Schriftgießerei in Frankfurt am Main führte einen Probestadien einer «Folio»-Grotesk vor. Die Linotype-Gesellschaft kündigte die Übernahme der Berthold-Grotesk auf Linotype-Matrizen an.

Der Schweizer Schriftkünstler Adrian Frutiger, ehemals Schüler von Alfred Willmann und Walter Käch, seit Jahren in den Ateliers der Fonderie Deberny et Peignot, Paris, tätig, schuf eine neue Grotesk, die «Univers». Diese Schrift,

Schnitt-Tabelle der «Univers»-Grotesk von Adrian Frutiger

				monde 39
	monde 45	<i>monde</i> 46	monde 47	<i>monde</i> 48
	monde 53	<i>monde</i> 55	monde 57	<i>monde</i> 59
	monde 63	<i>monde</i> 65	monde 67	<i>monde</i> 68
	monde 73	<i>monde</i> 75	monde 77	<i>monde</i> 78
	monde 83	<i>monde</i> 85	monde 87	<i>monde</i> 88

ursprünglich für die Lichtsetzmaschine «Lumitype» entworfen, wird nun ebenfalls als Handsatztype gegossen. Von der gründlichen Arbeit Frutigers ist man umso mehr erfreut, als man sich bewußt ist, wie das Schriftschaffen unserer Zeit oft auf eine fatale Weise mit dem Sensationsbedürfnis und den Modelaunen parallel läuft. Auf die Realisierung eines Vorhabens von diesem Umfang (21 Schnitte derselben Schrift), das den Durchhaltewillen von Entwerfer und Betrieb auf eine harte Probe stellt, wagten wir kaum mehr zu hoffen. Anstelle eines sturen Konstruktionsprinzips ist in den Schriftformen ein reiches Spiel von optischen Korrekturen und Differenzierungen tätig. Eine zweite Schrift von Frutiger, die «Méri dien», ist in Vorbereitung. Es ist dies eine Mediaeval-Type von straffen Formen, in denen die Gravurtechnik deutlich sichtbar wird. Das Schriftschaffen Frutigers ist auf eine erfreuliche Weise auf Wesentlichem aufgebaut und bedeutet eine seltene Synthese von formalen und technischen Fragen.

Dem Besucher graphischer Messen zeigt sich eine nicht zu übersehende Diskrepanz zwischen technischen und formalen Dingen. Die allerneuesten elektronischen Geräte zum Bohren von Klischees produzieren vor den Augen der Besucher Bilder von einer lächerlichen formalen Rückständigkeit. In einer Flut von Druckerzeugnissen sucht man oft verzweifelt nach Arbeiten mit formaler Haltung. Lausanne war hier keine Ausnahme. Gerade die Plakatschau «De Lautrec à Cassandre» sollte gezeigt haben, wie die Perfektionierung der vervielfältigenden Techniken von formalem Rückschritt begleitet sein kann. Emil Ruder

Dessins et gravures de Félix Vallotton

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 25 mai au 30 juin

L'œuvre de Félix Vallotton nous est dans cette ville fort familière. Des expositions nous en sont offertes assez fréquemment, et l'on s'en félicite. Lausanne n'eut pas si fréquemment le bonheur de donner le jour à un créateur de cette valeur et, au surplus, le message de Vallotton, qui met quelque réticence à se livrer, nécessite, pour être appréciée, une assez longue fréquentation. A l'occasion de l'exposition «Graphic 57», le Musée avait aménagé une exposition de ses propres collections, qui sont fort riches, et l'on a pris grand plaisir à voir et à revoir l'œuvre en noir et blanc de grand artiste vaudois. Dans cet ensemble riche de cent-vingt-quatre pièces, on a apprécié autant le

portraitiste que le paysagiste ou le commentateur des mœurs de son temps. Dessinateur, Vallotton, non sans une pointe de malice, détaille dans ses portraits-charges le monole de Leconte de Lisle, le Iorgnon d'Emile Zola, la perruque et la barbe de Théophile Gautier ou la cape de Barbey d'Aurevilly. Les eaux-fortes et pointes sèches, qui datent de la jeunesse de l'artiste, sont plus rares et sans doute d'un style moins personnel que le reste de son œuvre. Le style de Vallotton semble se révéler un peu après, dès 1893, par une vue poétique des paysages de Paris, puis sur un mode beaucoup moins tendre. Lithographies, zincographies, bois, dans des séries qui s'intitulent «Paris intense», «C'est la guerre», «L'exposition universelle» ou «Intimités», nous montrent un dessinateur et un graveur à l'œil impitoyable, à la main singulièrement ferme, à l'esprit habile aux raccourcis et à l'exercice d'une certaine synthèse graphique, dont on ne sait si l'on doit le plus admirer l'amère férocité, la cinglante ironie, ou les formules esthétiques qui, avec une économie de moyens poussée à l'extrême, nous montrent en Vallotton l'un des meilleurs praticiens de la manière noire, celle-ci devant s'entendre dans tous les sens de l'expression.

Peillex

Eaux-fortes et dessins de Dunoyer de Segonzac

Galerie Paul Vallotton S.A.
du 13 juin au 6 juillet

Une excellente exposition de dessins et eaux-fortes de Dunoyer de Segonzac a été présentée aux cimaises de la Galerie Vallotton pendant quelques semaines. L'ensemble, qui ne comportait aucune huile, se voulait volontairement discret. Il eut une très grande tenue. Deux pièces, au demeurant de grandes dimensions, suffisaient notamment pour démontrer que Dunoyer de Segonzac, dont personnellement nous n'apprécions pas outre mesure la peinture de chevalet, est un très grand aquarelliste. Pour exalter son univers de prédilection, l'artiste trouve dans ces deux paysages une touche et une palette aux accents vigoureux et rares qui sont d'un maître.

Les lavis, comme les eaux-fortes qui forment le gros morceau de l'ensemble, complètent la description de ce monde résolument hors du temps et qui se veut résumé à des caractères essentiels et permanents qui aujourd'hui, malgré tout, restent pour la plupart d'entre nous fort éloignés de nos préoccupations quotidiennes. Le charme intense et reconnu des étendues vertes et boisées, des champs agrestes, des frondaisons ac-

cueillantes aux amours virgiliennes, des nymphes graciles et candidement sensuelles surprises dans la fraîcheur d'une source, pour beaucoup d'entre nous appartiennent au monde du rêve. Mais est-il interdit de rêver?

Non bien sûr, et la manière dont s'y prend l'artiste, la plume ou le poinçon à la main, construisant à coup de brindilles infimes, délicates ou incisives l'évocation des formes plus que la forme elle-même, est bien là pour nous en convaincre.

Et la patte, l'art combien civilisé d'un Dunoyer de Segonzac, a de quoi désarmer les plus exigeants lorsqu'ils nous apportent une œuvre aussi parfaite que ce volume des «Sonnets» de Ronsard, riche de cinquante eaux-fortes, qui est en même temps un monument à la gloire du graveur et à celle de la typographie.

Peillex

Jean Coulot

Galerie de l'Entracte
du 15 au 28 juin

C'est un jeune, comme beaucoup des artistes présentés habituellement dans cette Galerie de l'Entracte qui s'est spécialisée dans les tendances les plus nouvelles de l'art d'aujourd'hui. On a vu déjà, en 1953 sauf erreur, aux mêmes cimaises, de précédentes tentatives de Coulot, qui figurait également l'an dernier parmi les exposants du Salon des jeunes. C'est dire le plaisir que nous avons à le retrouver aujourd'hui, représenté par quelque vingt-cinq toiles qui nous donnent de l'évolution de son art l'impression la plus flatteuse.

Coulot, originaire du Val-de-Travers, après avoir passé par Neuchâtel et Paris, travaille depuis quelques années à Vallauris. Il a su, semble-t-il, de ces différents séjours, retenir le meilleur et éviter le pire. Sans doute, ses admirations de jeunesse s'en allaient-elles à des artistes tels que Singier, Manessier, Estève et quelques autres du même groupe, tous grands peintres, et c'est bien dans leur ligne que Coulot poursuit ses recherches, en quoi on ne peut que l'approuver. Cela signifie que l'artiste, sans sacrifier à l'art abstrait, se tient aussi éloigné que possible du style figuratif, et vise à l'évocation plastique de sujets donnés, dans des toiles dont la portée repose avant tout sur les ressources de l'écriture. Coulot, s'il se montre fort indépendant à l'égard de la nature, ne va pas jusqu'à la répudier. D'elle, certaines visions, certains sujets continuent de flotter dans sa mémoire, auxquels son pinceau donnera, sur la toile, une forme renouvelée ou une tonalité inédite. Ainsi, une toile sur un thème donné établit-elle la synthèse de

ce thème enfermée dans une composition plastique rigoureuse. Cet ensemble d'œuvres récentes est d'une excellente tenue et d'une unité remarquable. On y apprécie autant les qualités d'un métier mûri que la sensibilité qui en anime les formes. Des toiles telles que le «Nocturne jurassien», le «Crépuscule aux sapins» et surtout «Notre-Dame des neiges» sont des réussites absolues, l'aboutissement heureux d'une démarche entrevue l'an dernier, et qui laissent par là mesurer le travail accompli depuis. Peillex

Luzern

Moderne Kunst der Innerschweiz Kunstmuseum 15. Juni bis 15. September

Wenn der Katalog, diese Ausstellung rechtfertigend eingangs sagt, viele Fremde, die sommers unsere Berge und Seen bewundern, wollten einmal wissen, was die Maler und Bildhauer unseres Landstrichs schaffen, mutet das etwas optimistisch an und überzeugt nicht ganz. Entscheidender dürfte gewesen sein, daß für Luzern das goldene Zeitalter der ganz großen Ausstellungen vorüber, daß es überaus schwer geworden ist, eine große kunsthistorische Epoche oder die Kunst eines großen Meisters zu vergegenwärtigen, und man im Rahmen des Möglichen etwas zu unternehmen hatte. Da drängte sich nun die Notwendigkeit auf, moderne innerschweizerische Kunst wieder einmal groß zu schreiben, und wenn die Gefahr einer Art überdimensionierter Weihnachtsausstellung vermieden wurde, so, weil die Entwicklung vom Jahrhundertanfang bis heute geschickt akzentuiert und auf interessante neue Aspekte hin angelegt wurde. Diese stellen sich denn auch ein.

Einmal am Anfang: Da stehen wir jenen Hodler-Bahnbrechern gegenüber, die es im Luzern des Robert Zünd nicht leicht hatten. Der Elan, mit dem ein Emmenegger, Josef von Moos, Eduard Renggli, K. F. Schobinger sich vom 19. Jahrhundert weg und experimentierend nach vorwärts wandten, ist erstaunlich und verdient beachtet zu werden.

Zum zweiten: bei August Babberger, dem deutschen Expressionisten, der in den Bergen Uri heimisch wurde und sie dermaßen neu sah, daß die offizielle Kunstgeschichte, die den keiner Bewegung angehörenden Einzelgänger lange übersah, ihn heute auch in Deutschland neben Kirchner, Nolde und Beckmann stellt. Die Ausstellung zeigt Babbergers

Werke neben denen seines Schülers Danioth und läßt die Bresche erkennen, die der Deutsche mit seiner expressionistisch-visionären Bewältigung der Bergwelt schlug. Wir aber erkennen wie nie zuvor die künstlerische Herkunft Danioths, der diese Vision der Innerschweizer Berge übernahm und vergeistigte.

Daß Deutschland mit dem Berlin der Kriegs- und Nachkriegsjahre auch bei andern wirksam war, erkennen wir in den Bildhauern Huf, Bläsi und von Matt, bei denen später der Einfluß Frankreichs dazu kam, jenes Frankreichs, das mit Cézanne, Van Gogh, Impressionisten und Picasso sich eine ganze Reihe von Malern verpflichtet: Hartmann, Herbst, Potthof, Flüeler, Einbeck, während bei Sidler, Stöckli, Camenzind, Frey ungleich stärker das deutschschweizerische Element vorherrscht.

Ein dritter bemerkenswerter Aspekt ergibt sich in dem spannungsgeladenen Saal, wo die großartige, das Grauen heraufbeschwörende Einseitigkeit eines Max von Moos, die von Chirico herkommende Traumwelt eines Maass sich der kühnen und glücklichen Abstraktion der Tierplastiken eines Max Weiss und Roland Beetschen verbindet. Der große Nordlichtsaal mit seiner Überfülle von Plastiken, die vom frühen von Matt über Huf, Bläsi bis zu den vielversprechenden jungen Talenten eines Brem, Rickenbacher, Annoni reichen, erlaubt zwar eine Bestandesaufnahme, aber keine künstlerische Begegnung.

Ob diese große Sommerausstellung – wir haben aus der Fülle von gegen dreihundert Nummern lediglich einiges herausgehoben – das, was man von Luzern, der kulturbewußten, führenden Fremdenstadt unseres Landes, die auf dem Gebiet der Musik ungleich größere Verpflichtungen übernommen hat, erwarten darf, bleibt allerdings nach wie vor eine offene Frage. h. b.

Zürich

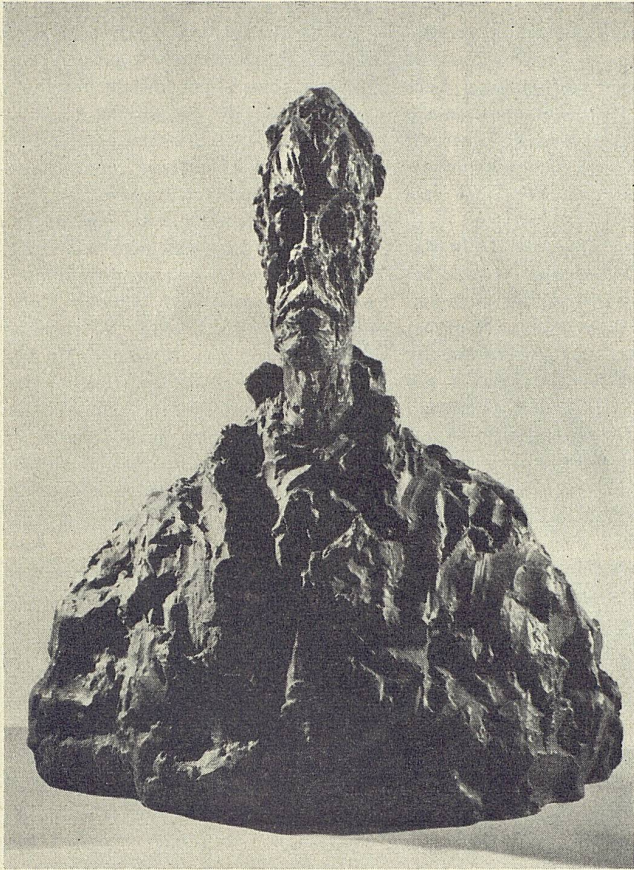
Schweizer Bildhauerzeichnungen Graphische Sammlung ETH 15. Juli bis 10. August

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, auf knappem Raum die 40 ausstellenden Bildhauer und Bildhauerinnen einzeln zu würdigen, unter denen Karl Geiser mit einer Miniatur-Gedächtnisausstellung (2 Plastiken, ein gutes Dutzend Zeichnungen und Studien) bedacht wurde. Doch erweist sich auch in dieser begrenzten Schau, wie unteilbar der Bildhauer in seiner Begabung sein kann, so

sehr, daß er zeichnend immer nur an die künftige Plastik denkt, daß sein Auge den Körper mit dem Blick auf den Kern, das statische Gleichgewicht hin erlebt, losgelöst von der Umgebung, mit knappem Umriß. Dies Erfassen geht von der bloßen flüchtigen Notiz, vom Stenogramm zur späteren Unterweisung von Gehirn und Hand, über den eigentlichen Entwurf bis zur scheinbar «fertigen» Zeichnung; doch erkennt der aufmerksame Beobachter auch in dieser Mühe-waltung nur eine Art Notbehelf, weil für den Künstler Ton und Stein im Moment nicht greifbar waren. Ihre Gesamt-möglichkeiten lassen sich für diese Künstler nicht auf zwei Dimensionen drängen. Zu diesem ersten Kreis von unbedingten Bildhauern – mögen sie dann kritisch besehen gute oder weniger gute Werke zustandebringen – gehören in dieser Ausstellung vor allem Franz Fischer, dessen «Christbaum» in aller Verästelung noch streng der Pyramidenform eingeschrieben ist, und Hermann Hubacher: seine Bildniszeichnungen verraten gewisse Unsicherheiten, die er in der plastischen Porträtbüste souverän besiegt.

Eugen Häfelfinger nimmt eine Zwischenstellung ein; da viele seiner Drahtplastiken an körpergewordene Zeichnungen erinnern, scheinen dafür seine gezeichneten Figuren skurril in die Fläche gepreßt, von hintergründigem Leben erfüllt wie seine gemalten Stilleben. Auch Lienhard braucht Zeichnung und formbares Material gleich stark; wer seine kühnen, eleganten plastischen Kompositionen in Erinnerung hat, die er gleichsam in der Luft aufhängt, wird dem gleichen Prinzip, von der Prägnanz einer Karikatur, bei den gezeichneten «Amazonen» begegnen.

Eine zweite Gruppe von Künstlern jedoch schafft Zeichnungen, die an sich der Beachtung oder sogar der Bewunderung wert erscheinen, ohne das Wissen um später oder gleichzeitig entstandene Plastik. Zu diesen gehört das zeichnerische Werk des jungen Geiser, von dem einige Blätter aus der Pariser Zeit ausgestellt sind, Matisse verpflichtet, aber auf eigene Art gedeutet und fortgeführt. Seine späteren Zeichnungen, Aktbilder und Studien zu Bildhauerarbeiten, kommen nicht nur zeitlich, sondern auch empfindungsmäßig aus einem ganz verschiedenen künstlerischen Impetus. – Bei Stanzanis Akrobaten und Stelzenläufern aber wird die Selbständigkeit der plastisch nachfühlenden Hand in der Zeichnung so groß, daß die einzelnen Figuren sich dicht ineinander verwickeln, bis sie zu fulminant bewegten Muskelsträngen eines neuen, fremdartigen Gewebes sich verwandeln. Katharina Saltenbach zeigt sechs erst kürzlich entstandene Kompositionen, die ein er-



Alberto Giacometti, Grand buste, 1955.
Bronze. Galerie Maeght, Paris
Photo: Paul Facchetti, Paris

staunlich sicheres formales Empfinden auch in der Fläche verraten, darunter «Pentagon» und die Collage «Le serpent», eine schöne Abstraktion in Braun, Schwarz und Blau. U. J.

Keramik von Antonio Cumella-Serret

Kunstgewerbemuseum
21. Juni bis 28. Juli

Die Ausstellung vermittelte die Bekanntheit mit einem 1913 geborenen spanischen Künstler, der – abgesehen von der Resonanz in seiner Heimat – in letzter Zeit auf Ausstellungen in Deutschland, bei denen er bald mit Picasso, bald mit Miró oder Ladera kopuliert wurde, stark hervortrat. Mit Recht, denn Cumella-Serret ist ein großer Töpfer von Grund auf. Die Formen seiner Gefäße sind von höchster Einfachheit. Streng, gerade, auch in den Maßen verhalten. Sie leben in der Tradition des Zeitlosen; Bleibendes gewinnt in ihnen Gestalt, um das Wort «ewig» zu vermeiden. Kühl? Vielleicht – aber bei aller Simplität voller Spannung in Gestalt und Proportion.

Die zweite Leistung Cumellas betrifft die Glasuren seiner Steinzeug-Gefäße. Auch hier Verzicht auf das sich leidenschaftlich Gebende, auf Effekt jeder Art. Zarte Töne von starker Tiefenwirkung in direktem und übertragenem Sinn; das heißt die Glasur dringt in den Steinzeug-Stoff tief ein, wird zum Bestandteil auch der Form und besitzt zugleich Eigenwert und -bedeutung als Farbmaterie. Im ganzen Muster künstlerischer und handwerklicher Disziplin. Die Gefäße sind als Formgebilde an sich gemeint. Nicht nur sind die Öffnungen der gerade aufgerichteten Hälse klein, gleichsam verschlossen. In ihnen wäre eine Blume ein Fremdkörper, so scheint es und so meint es Cumella selbst, der wohl fürchtet, die Balance seiner subtilen Gebilde würde gestört. Wir unsererseits zweifeln allerdings nicht daran, daß die Hand eines wahren Blumenverstehers die komplexere Pflanze rasch wird finden können, mit der sich die strengen, wunderbaren Formen der Gefäße mit der Logik und Schönheit des organisch gewachsenen Naturgebildes in lebendigem Wechselspiel vereinen.

H. C.

Carlo Baratelli – Werner Frei

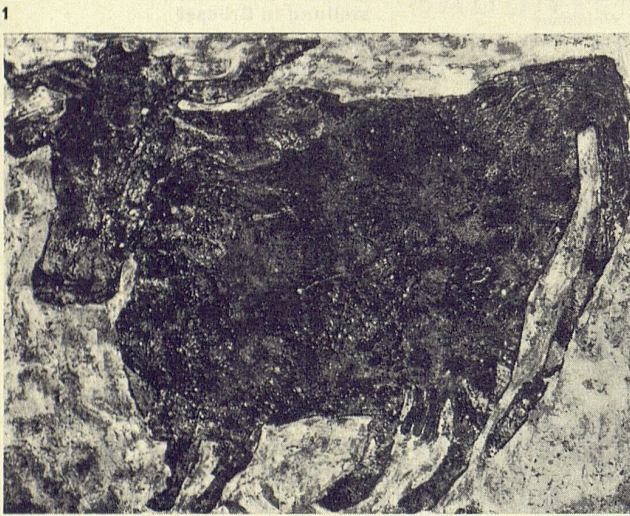
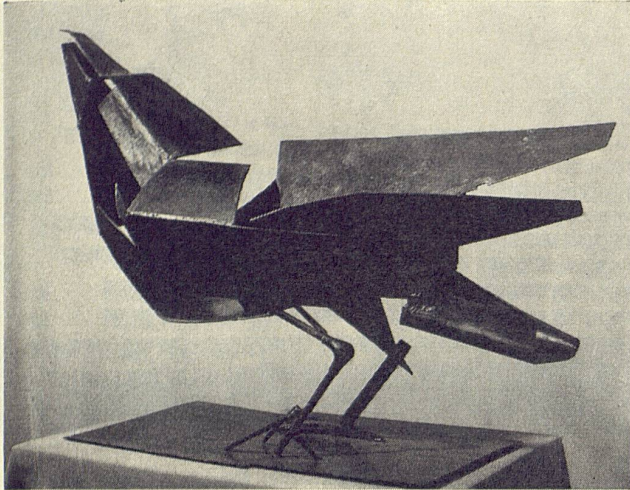
Galerie Palette
7. Juni bis 2. Juli

Baratelli, 1926 in Genf geboren, gehört zu den jungen Schweizer Malern, die den Weg vom Figürlichen zum Abstrakten durchschritten haben. Eine Reihe von Ölbildern, einige von ihnen in beträchtlichem Format, zeigte klar aufgeteilte Gebilde im Kontrast von kompakten Farbflächen und frei (nicht geometrisch) rechteckiger Struktur, Arbeiten von sympathischer Haltung, sensibler Farb- und Formaufteilung und verständlicher Aussage. De Stael und Vieira da Silva könnten Pate gestanden haben. Die jüngsten Arbeiten wenden sich der Bewegung zu. An Stelle der Horizontal-Vertikalen treten Diagonale und Kurvenbildungen, die noch nicht die künstlerische Eindeutigkeit erreichen, durch die sich die vorhergehende Phase Baratellis auszeichnet. Auch die Farbe beginnt zu fluktuieren. Die Töne werden ineinander vertrieben; es entstehen Oberflächen- und Materialwirkungen, in denen sich echter Sinn für reizvolle und geheimnisvolle Vertreibungen und Verflechtungen manifestiert. Baratelli öffnet sich, wie es scheint, neue Wege. Auch hier zeichnet sich ehrliches und lebendiges Künstler-tum ab. Daß ein solcher Maler an einem schweizerischen Gymnasium (in La Chaux-de-Fonds) lehrt, ist als erfreuliches Faktum zu vermerken. Bei Werner Frei herrschten Pastelle vor.

Die wenigen, zum Teil großformatigen Ölbilder zielen auf abstrakten Expressionismus; die Lösungen scheinen jedoch nicht sehr glücklich, weil gerade solche Bildprinzipien eine ganz besondere Synthese von Sensibilität und ausbrechender Leidenschaft verlangen. Die neuen Pastelle Frei's haben uns mehr überzeugt. Ihre Bildsprache beruht auf raumlosen Farbengebilden, als Grundflächen, die Frei in Aufteilung und Farbsubstanz mit viel Phantasie und malerischer Sorgfalt beherrscht, über die lineare Gebilde von starker Dynamik gelegt sind. Hier gelangt Frei zu einer Konfrontation des Unräumlichen mit dem Räumlichen, durch die sich das Bild in allen seinen optischen und psychischen Dimensionen belebt. Auf diesem Feld spricht Frei eine persönliche Sprache, in der er uns etwas zu sagen hat. H. C.

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung *Alberto Giacometti* in der Galerie Maeght brachte keine äußerlich sensationellen Überraschungen. Unermüdlich verfolgt Giacometti sein Thema der schlanken stehenden Figuren, wobei die Plastiken der zwei letzten Jahre fast nur noch Varianten der einen stehenden Frauenfigur sind, in der der Künstler in fast verzweifelterm Kampf versucht, dem innersten Wesen des Naturbildes auf die Spur zu kommen. – Die Galerie Rive Droite zeigte eine Ausstellung von Malereien von *Hultberg* und Plastiken von *Signori*. Hultberg ist ein amerikanischer Maler, dessen Arbeiten bereits in Einzelausstellungen in der Galerie von Martha Jackson in New York gezeigt wurden. Diese Arbeiten sind in der Farbgebung wie auch im graphischen Duktus ein typisches Beispiel amerikanischer Eigenart und bilden einen Beitrag zu der künstlerischen Autonomie, die Amerika langsam zu gewinnen scheint. – Die Arbeiten von *Sergio Signori* sind das Resultat von langjährigen Arbeiten in Carrara, wo Signori in der Accademia während mehreren Jahren eine Lehrstelle einnahm. Seine subtil ausgearbeiteten Formen in Marmor und anderem Hartstein halten sich an einfachste Konturen, ohne je einen Schritt zu weit ins Expressive vorzudringen. Die Galerie Stadler verfolgt weiterhin ihr Programm der sogenannten unformellen Kunst; Michel Tapié stellte den Maler *Tapiés* als einen besonders charakteristischen Repräsentanten dieser Richtung vor. In der Rue des Beaux-Arts ist bald das letzte Schaufenster vom Kunstbetrieb in Anspruch genommen. Die kürzlich er-



1
Hsiung Ping-Ming, Corbeau, 1957. Eisenblech.
Galerie Iris Clert, Paris
Photo: Marc Vaux, Paris

2
Jean Dubuffet, Vache tachetée, 1954. Sammlung Facchetti, Paris
Photo: Paul Facchetti, Paris

öffnete Galerie Claude Bernard zeigte, wo heute der Wind her weht. Neben *Appel*, *Alechinsky*, *Bryen*, *Ruth Francken*, *Moser* und *Sugai* waren im Kellergeschoß die äußerst interessanten totemartigen Plastiken von *Alicea Penalba* zu sehen. Die argentinische Bildhauerin hatte diesen Winter mit Erfolg in der Galerie du Dragon ihre erste Einzelausstellung beschickt.

Bei Iris Clert zeigte der Chinese *Hsiung Ping-Ming* neue Metallplastiken. Schon seit einigen Jahren wird dieser aus China eingewanderte Bildhauer wegen seinem schönen Handwerk und seiner von ausgesprochenem Formgefühl geleiteten Beobachtungsgabe geschätzt. Die Bewegungen seiner Tierplastiken haben den Reiz des Momentanen und die Überzeugungskraft der abgeklärten Synthese. In der Galerie Cahiers d'Art präsentierte

Madame Zervos neue Bilder des italienischen Malers *Corpora*, sowie ein reich und sorgfältig illustriertes Werk über sein Schaffen.

Die neuen Bilder von *Lapoujade* in der Galerie Pierre sind virtuose Variationen rein malerischer Akkorde. *Campigli* in der Galerie de France bringt nichts Neues, entspricht aber dem, was von seiner ansprechenden Begabung erwartet wird. Ebenso steht es mit *Borès* in der Galerie Louis Carré und *Beaudin* in der Galerie Louise Leiris.

Sehr ergreifend, besonders neben der noch nicht überstandenen Buffet-Hochflut, wirkte die retrospektive Ausstellung von *Francis Gruber* in der Galerie *Framond*. Zu erwähnen sind weiter: neue Bilder von *Piaubert* in der Galerie Bing, *Courtlin* bei Jeanne Bucher, *Dubuffet* bei Facchetti, der schweizerische Automaten-Plastiker *Tingely* mit seinen «tableaux cinétiques» (wie wissenschaftlich das tönt!), *Bidoileau*, der aus der Gruppe der Mondrian-Nachfolge herausgetreten ist und in seiner Ausstellung in der Galerie Creuze seine scheinbar auf anderen Planeten geborenen Figuren vorstellt. Es wird hier ein Versuch gemacht, mit Hilfe des Imaginären eine durch Geschehen und Bewegung belebte Welt dem Malerischen wieder zuzuführen.

Die Galerie Villand-Galanis zeigt Maler zusammen, die aus der Galerie de France und der Galerie Louis Carré ausgeschieden sind und sich hier neu gruppieren, so zum Beispiel *Estève*, *Lapicque* und neuerdings *Gischia*, der in seiner Einzelausstellung langsam aus seiner graphischen Systematisierung, wo immer noch der Plakatmaler durchdrang, herauskommt. – *Adrien Maeght*, der Sohn von *Aimé Maeght*, zeigte in seiner Galerie an der Rue du Bac, wo er sich ausschließlich auf das graphische und buchgraphische Gebiet verlegt, das neue von *Miró* illustrierte Buch «*La Bague d'Aurore*» von *René Crevel* und daraufhin ein Ensemble von neuen graphischen Blättern von *Georges Braque*.

Eine sehr schöne Auswahl kubistischer Zeichnungen war in der kleinen Galerie «*Le Bateau lavoir*» zu sehen, wo die hauptsächlichsten Vertreter des Kubismus wie *Braque*, *Delaunay*, *Marcel Duchamp*, *Gleizes*, *Juan Gris*, *Herbin*, *La Fresnaye*, *Léger*, *Lhote*, *André Mare*, *Metzinger*, *Picabia*, *Picasso* und *Villon* diese heroische Epoche der modernen Kunst im intimen Skizzenbuchformat wieder aufleben ließen. Von hier aus besuchte man mit Vorteil die große Retrospektive *Robert Delaunay* im Musée d'Art Moderne, wo der oft intellektuelle Charakter des Kubismus zu einer dynamisch-farbigen Bewegtheit übergeht. Das dreißigjährige Bestehen der Edi-

tions G.L.M. (*Guy Levis Mano*) gab in der Librairie La Hune Anlaß zu einem bibliophilen Überblick über dieses äußerst lebendige, nur in Paris mögliche Kleinverlagswesens. Eine große Anzahl der ausgestellten Bücher und Broschüren sind heute zu bibliophilen Raritäten geworden. Eine sehr seltene Schau war auch die Ausstellung der Kleinplastiken von *Daumier* in der Galerie Le Garrec. Schließlich sind die drei großen Ausstellungen, von denen jede eine detaillierte Einzelbesprechung verdiente, zu erwähnen: Die «*Cent chefs-d'œuvre de l'Art Français (1750–1950)*» bei *Charpentier*, wo ein Stilleben von *Gauguin* zu einem noch nie erreichten Rekordpreis von über 100 Millionen französischer Francs verkauft wurde; die Ausstellung des graphischen Werks von *Marc Chagall* in der Bibliothèque Nationale, die mit den 1922 in Berlin entstandenen Holzschnitten, Radierungen und Lithos beginnt, und schließlich die ganz außergewöhnliche Tschechoslowakische Ausstellung in den Arts Décoratifs, die Frankreich erstmals in diesem Ausmaße das böhmische Mittelalter offenbart. F. Stahly

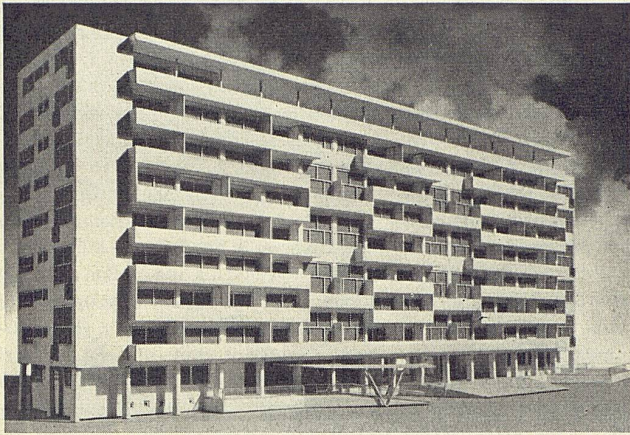
Berlin

INTERBAU Berlin

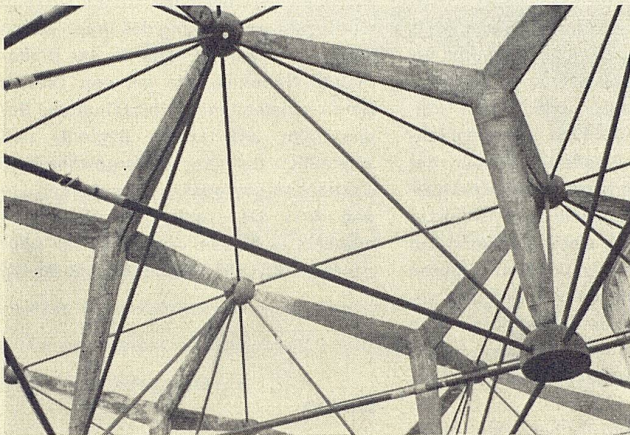
Hansaviertel

6. Juli bis 29. September

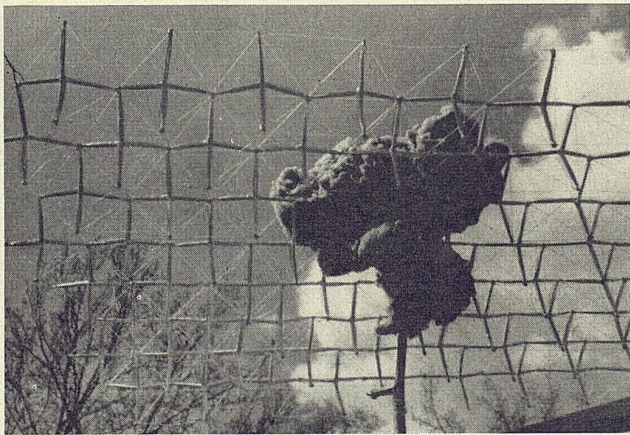
Am 6. Juli wurde die INTERBAU Berlin 57 im Hansaviertel durch Bundespräsident Professor Heuss eröffnet. Dieser am Rande des Tiergartens gelegene Wohnbezirk, der im zweiten Weltkrieg beinahe gänzlich zerstört wurde, wird nach den Entwürfen von 63 namhaften Architekten aus dem In- und Ausland neu aufgebaut. Wir haben bereits früher auf den Gesamtplan und einzelne Bauten des Hansaviertels hingewiesen. Mit Absicht wurden die einzelnen Gebäude nicht auf den Ausstellungsbeginn fertiggestellt, um dadurch dem Besucher die Möglichkeit zu geben, die heutige Bautechnik an den verschiedenen Baustadien der einzelnen Bauten zu studieren. Eine besondere Ausstellungshalle im Hansaviertel zeigt in einer thematischen Schau «*Die Stadt von morgen*» die Entwicklung der zukünftigen Stadt. Eine Reihe der an der INTERBAU teilnehmenden Länder berichtet in Anlehnung an diese thematische Schau in eigenen Ausstellungen über aktuelle Probleme des Städte- und Wohnungsbaus. Verschiedene Bundesministerien, Organisationen und Gesellschaften haben weitere Ausstellungen über aktuelle Probleme und Baufragen aufgestellt.



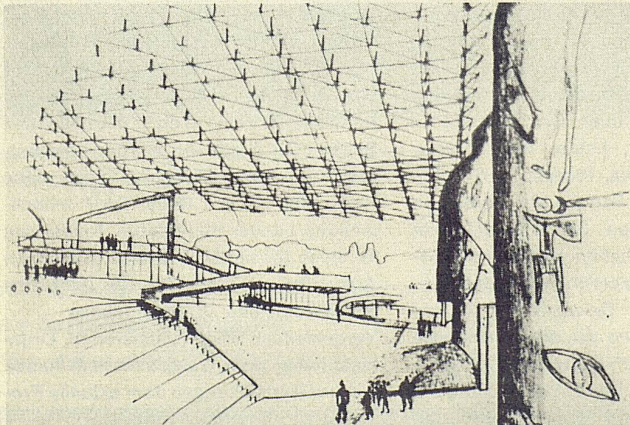
1



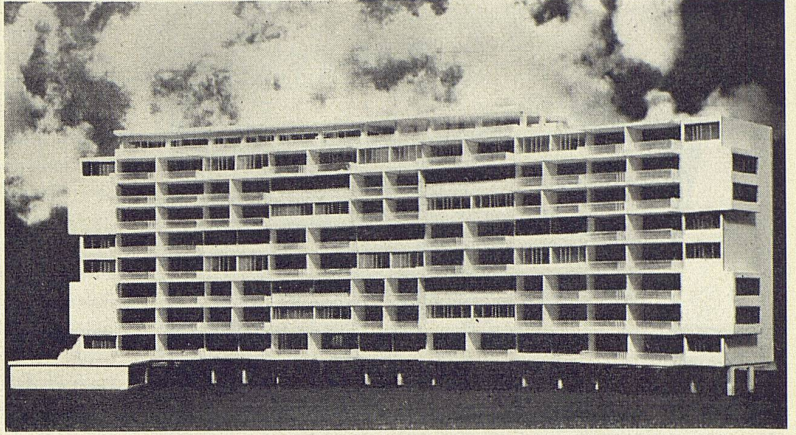
3



4



5



2

1
INTERBAU Berlin
Achtgeschossiges Wohnhaus
Architekt: Pierre Vago, Paris
Ansicht von Osten

2
Achtgeschossiges Wohnhaus mit 61 Wohnungen. Architekten: Walter Gropius und The Architects' Collaborative, USA; örtliche Bauleitung: Wils Ebert, Berlin

Photos: Wimmer, Berlin

In der Zeit vom 14. bis 29. September wird beim Funkturm außerdem die INTERBAU-Industrieausstellung stattfinden. Auf dem erweiterten Messegelände werden Unternehmungen, Wirtschaftsverbände, zwischenstaatliche Handelskammern und Regierungsbehörden einen Überblick über die Vielzahl der für die Bauwirtschaft angebotenen Werkstoffe, Produktionsmittel und Bauverfahren geben.

Die Schweiz ist an der INTERBAU an zwei Orten vertreten, einmal durch den auf dem Hansviertel im Bau stehenden Wohnblock nach dem Projekt von Otto Senn, Architekt BSA, Basel, wobei ein Teil der vollendeten Wohnungen durch Mitglieder des Schweizerischen Werkbundes möbliert werden soll, dann auch durch einen eigenen Pavillon an der thematischen Ausstellung, wo, ebenfalls durch Otto Senn und den Graphiker Armin Hofmann, Basel, gestaltet, die Probleme und Lösungen des schweizerischen Städtebaus gezeigt werden.

Wir werden in einem späteren Heft auf die sehr interessanten Bauten und Ausstellungen der INTERBAU zurückkommen. b. h.

Polnischer Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel

3
Vorfabrizierte Hallenkonstruktion in Beton- und Stahlelementen

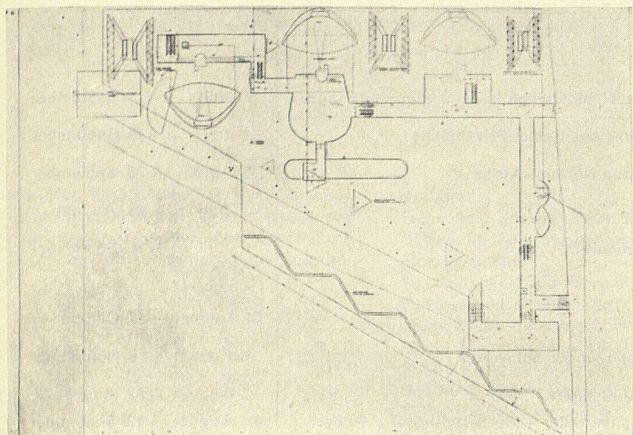
4
Modellaufnahme der Hallenkonstruktion

5
Blick aus dem Pavillon auf die Freifläche

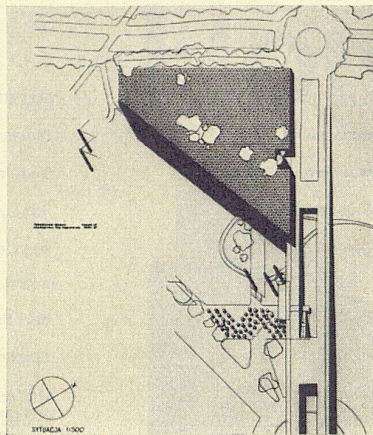
Polnischer Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel

Architekten: T. Babicz, W. Fangor, Z. Ihnatwicz, J. Soltan, L. Tomaszewski

Nachdem wir in unserer Chronik bereits einige Projekte für die kommende Weltausstellung veröffentlicht haben, können wir heute auf den Entwurf für den Polnischen Pavillon hinweisen. Das Projekt zeigt eine überraschende Frische und beweist, daß in Polen heute wieder aufgeschlossene Architekten an der Arbeit sind. Von besonderem Interesse ist das räumliche Tragwerk der großen Ausstellungshalle, das sich aus vorfabrizierten Eisenbeton- und Stahlelementen zusammensetzt. Die Stützen des Tragwerkes sind aus den gleichen Elementen zusammengesetzt; die Oberseite der Konstruktion wird mit Glas ausgefacht; für die bestehenden Bäume werden in der Verglasung einzelne Löcher ausgespart. Unter der so geschaffenen Überdachung geht das Parkgelände frei durch. Vertikale Wände sind nicht vorgesehen; die Gegenstände, welche geschützt werden müssen, werden in Vitrinen ausgestellt. Drei Filmprojektionsanlagen sind längs einer erhöhten Passerelle aufgestellt, welche einen ungestörten Besucherfluß erlaubt. Mit den auf 5 hohen Kandelabern aufgestellten Scheinwerfern wird ein bewegliches Lichtspiel auf die Glasflächen des Gebäudes projiziert. Das hier publizierte Projekt mußte leider nachträglich aus finanziellen Gründen stark verkleinert werden; der kleinere, aber im gleichen Sinn konzipierte Pavillon wird gegenwärtig in Brüssel aufgerichtet. b. h.



6



7

Polnischer Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel

6
Grundriß des Pavillons

7
Situationsplan

Aus den Museen

Das neu eröffnete Wallraf-Richartz-Museum in Köln

Mit der Eröffnung des neuen Wallraf-Richartz-Museums ist eine der großen deutschen Kunstsammlungen, in der sich in doppelter Weise Geschichte manifestiert – die alten Bestände rheinischer Malerei und der Sammelgeist der deutschen Romantik –, wieder der Öffentlichkeit in vollem Umfang zugänglich geworden. Hierüber ist man froh und hofft, daß kommende stabile Zeiten keine Flucht und Verlagerung des Kunstgutes mehr notwendig machen werden.

Über das von *Rudolf Schwarz* in Gemeinschaft mit *Josef Bernard* errichtete Gebäude haben schon während der Bauzeit ziemlich heftige Diskussionen stattgefunden, bei denen allerdings mit falschen Argumenten operiert worden ist. Ein übelgelaunter Ausspruch Bundeskanzlers Adenauer bezeichnete es als einen Fabrikbau, was keineswegs stimmt. Im Gegenteil: die Architekten haben im Grunde eher eine Anpassung an irgendwelche altdeutsche Lagerhäuser beabsichtigt, wodurch eine Relation zum alten Köln versucht werden sollte. Aber gerade in der Tendenz zur Anpassung, die gewiß an sich wohldurchdacht wurde, liegt der Irrtum. Wozu sollte der Neubau in Relation gesetzt werden? Zur daneben liegenden, wenig bedeutenden gotischen Kirche? Zum Kreuzgangrest, der in den Neubau einbezogen wurde? Zu irgend einer landläufigen Vorstellung von einer Behausung für (primär) mittelalterliches Kunstgut? So könnte man vielleicht die steifen Giebel oder die Backsteinstrukturen erklären, die ein wenig nach (falschem) Hansa-Geist riechen. Backsteinstrukturen, die übrigens mit viel Sinn für Detailwirkungen ersonnen sind. Das Unbefriedigende liegt in

der Halbheit der Konzeption, die, wie mir scheint, einem fundamentalen Irrtum der Architekten entsprungen ist. Gerade beim Museumsbau sollten Lösungen nicht in irgendwelcher historisierender Angleichung gesucht werden, sondern in sachlicher Kontrastierung früherer mit heutiger Formensprache.

Das Gleiche im Inneren des Neubaus. Generell überall Anschluß an Prinzipien früheren Museumsbaus und zugleich wie beim Außenbau, der Versuch, trotzdem originale Baugedanken zu verwirklichen. Die Folge ist zum Beispiel ein monumentales Treppenhaus mit einer asymmetrisch (also unkonventionell) gelegten, in einem Lauf in das Hauptstockwerk führenden Treppe. Das Ergebnis ist eine sinnlos große Halle, nicht nur unökonomisch im Hinblick auf den für die Sammlung an sich schon knappen Raum, sondern auch museumstechnisch so gut wie unbrauchbar allein schon wegen ihrer Höhe. Die Anlage der Ausstellungsräume ist nach dem Grundsatz der Stabilität erfolgt: keine Verschiebbarkeit der Wände. Im Gegenteil, die Ausstellungsräume sind den Beständen des Museums so exakt auf den Leib zugeschnitten, daß im Grunde keinerlei Änderungen möglich sind. Wie mir scheint deshalb eine gefährliche Lösung, weil die Museumstechnik, das heißt die Art, die Dinge auszustellen, zu beleuchten, in gegenseitige Relation zu stellen usw., sich heute in ausgesprochenem Übergangsstadium befindet.

Als konservative Lösungen sind die räumlichen Anlagen in Köln natürlich mit großer Akkuratess ausgeführt. Ein guter Gedanke war es, die Oberlichträume klein zu dimensionieren; also keine Oberlichthallen. Auch die Höhe der Räume ist gut dimensioniert. Unglücklich sind eine Reihe von Kabinetten von geringer Tiefe; Verlegenheitslösungen, die von der Anlage der Oberlichträume diktiert wurden. Bei den Wänden herrscht in der Abteilerung der alten Meister weiße Kalkfarbe vor, über

die man grundsätzlich verschiedener Meinung sein kann. In einzelnen, besonderes Gut enthaltenden Sälen findet man die alte feierliche Veloursbespannung. Eine Reihe von langen, formlosen Sälen ist nach altem Brauch mit Scherwänden unterteilt. Hier wird die konservative Methode unangenehm, weil wirklich starr und unlebendig, unbrauchbar in Bezug auf Belichtung, auf Zusammenhang, auf räumliche Formung und auch auf Besucherverkehr.

Schade, daß eine so bedeutende Bauaufgabe aus welchen Gründen auch immer retrospektiv angepackt worden ist. Gerade die herrlichen Bestände alter und neuer Kunst – nicht zu vergessen, daß die dem Museum einverleibte Sammlung Haubrich zu den interessantesten Sammlungen moderner Kunst gehört! – hätten in wirklich neuer architektonischer Umwelt neue Kräfte ausgestrahlt. So haben wir im Grunde einen alten Museumsbau erhalten ohne das Cachet einer Galerie dix-neuvième siècle von altem Schrot und Korn.

H. C.

Nachträge

Kantonsspital Olten

Die Pläne für das neue Kantonsspital Olten (WERK-Chronik Nr. 7/1957, Seite 125*) stammen von Architekt BSA/SIA Ernst Schindler, Zürich. Bauleitung: Architekt BSA/SIA Hermann Frey, Olten.