

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 12: **Haus und Hausgerät**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Ausstellungen

Zürich

Emil Nolde, 1867–1956

Kunsthhaus

11. Oktober bis 9. November

Zwei Dinge muß man wissen, wenn man der Kunst Noldes, aus der in Zürich ein durchaus repräsentativer Ausschnitt gezeigt wurde, gerecht werden will: Diese Kunst ist, mit den Worten des Malers, «keine Gedankenarbeit, sie ist ein Wirken der Sinne». Alle intellektuelle Überformung, alles sorgfältige Abwägen von Valeurs, alle eigentliche Oberflächenkultur – die der an französischer Malerei Orientierte so schnell bei ihm vermißt – sollen nach dem Willen des Künstlers gar nicht im Bild vorhanden sein. Womit aber will er die Abwesenheit solch entscheidender Werte wettmachen? Durch Ergriffenheit, hätte Nolde vielleicht geantwortet. Seit seinen frühesten Anfängen wirkten in ihm die Wurzelkräfte seiner Herkunft, auf die er sich ausschließlich berief: die Liebe zu der in sommerlicher Verschwendung wie in der großartigen Monotonie von Marsch und Meer

Emil Nolde, Masken III, 1920
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
Photo: Walter Dräyer, Zürich



ganz elementar erlebten Natur; die dem Norddeutschen eingeborene düster-skurriale Phantasiewelt; schließlich eine nie angezweifelte, manchmal zu wahren Brennen angefachte bäuerlich-dumpe Religiosität. Wer nicht bereit ist, Ergriffenheit auch im Stammeln, Erlebniskraft auch im Hemmungslosen auf sich wirken zu lassen, wird an Nolde vorübergehen; auch wer bereit ist, wird für sich entscheiden, wo des Malers hingeschleuderte Botschaft beschwörende Kraft erlangt, wo sie im Halbartikulierten, Grelten und Lauten steckenbleibt.

Die Ausstellung wie auch das gültige Werk setzte um 1900 ein mit den skurrilen, Glanz und Elend des Bürgers spukhaft karikierenden Radierungen; es folgten Gemälde, in denen Nolde die Tuffmanier des Neoimpressionismus in ein grelles Zucken überführt. Aus dem Jahre 1911 – die Berliner Sezessionspolemik, die kurze «Brücke»-Zugehörigkeit in Dresden und erste Anerkennung durch Osthaus, Sauerlandt und Schiefler (Graphikkatalog) lagen schon hinter ihm – stammte das an Munch gemahnende Bild «Am Weintisch», das in seiner wie trunken ausfahrenden Pinselschrift zeigt, wie hektisch der scheue Norddeutsche die Berliner Großstadtwelt empfindet; daneben das groß und ruhig gesehene heimische «Herbstmeer». In dem schönen, mit dem Hamburger Triptychon entstandenen «Tod der Maria Aegyptiaca» (1912) ist auch das anspruchsvolle religiöse Figurenbild in einfacher, aussagekräftiger Zeichnung und prunkender Farbe bewältigt. «Tropenwald» und «Buschweg» sind Niederschläge der Reise nach Neuguinea (1913/14), auf welcher Nolde das «Urwesenhafte» unberührter Landschaft suchte und fand. Die Kopolde und Trolle seiner heimischen Phantasiewelt mischen sich von nun an mit den Zügen der Eingeborenemasken. Immer wieder fühlt sich der Heimgekehrte von der saugenden Kraft des Bodens, von dem er stammt, angezogen. Die «Marschlandschaft» (1916) stand für viele gleichartige Bilder: niedriger Horizont, fettes Weideland, in dessen künstlich abgeleiteten Wassern sich die fahle Helligkeit und die lastenden Wolken des Himmels spiegeln; breite, grubumrandete Flächen. Zwei religiöse Bilder machten die Spanne zwischen in höchstem Anspruch Geglücktem und Mißlungenem deutlich: die «Grablegung» (1915) ist ein «Erbärmdebild» in Grünewaldschem Geist; «Christus und die Sünderin» (1920) bleibt in krampfhaftem Primitivismus stecken. Hat man sich jedoch gewöhnt, das Holzgeschnitz-Plumpe seiner Köpfe als Eigenart zu erkennen, so gewahrt man in dem Bild «Bruder und Schwester» (1914), wie Nolde doch auch fähig ist, einen

hochgezüchtet-mondänen Menschentyp in seiner Sprache wiederzugeben. Längst schon begleiten neben den Holzschnitten, von denen in Zürich gute Beispiele zu sehen waren, die vom Künstler kaum je datierten Aquarelle die Produktion der Ölbilder. In ihnen hat Nolde Niedagewesenes an Steigerung der Technik, Verzauberung der Malmaterie, wahrhaft mystischer Leuchtkraft erreicht in Meeres- und Küstenlandschaften in Abendbeleuchtung, exotischen Vögeln, königlich erblühenden Prachtgewächsen. Seine Themen bleiben im Fortgang des Lebens, das sich immer ausschließlicher auf die angestammte Einsamkeit im äußersten Norden Deutschlands konzentriert, die gleichen: Bauernhöfe in der Marsch, Blumen, Meer, religiöse Bilder, die jedoch seltener werden. In den letzten zwei Jahrzehnten bildet sich eine neue Palette heraus, die mit süßem Violett und Ultramarin, stechendem Gelb und zum Rosa hinüberspielendem Purpur nicht sehr glückliche Klänge ergibt: das symbolische Triptychon «Harmonie der Gegensätze» (1946) oder «Jesus und die Schriftgelehrten» (1951) waren charakteristische Beispiele. Dagegen zeigten Werke wie der «Herbstblumengarten (B)» (1934) oder «Großer Mohn (rot, rot)» (1942), wie stark diese Malerei noch bis zuletzt aufblühen konnte, wenn sich des Malers «vage Vorstellung in Glut und Farbe» und die vegetative Schönheit der Natur wirklich deckten. Gert Schiff

Graphik des Expressionismus

Kunsthhaus

25. Oktober bis 30. November

Diese Ausstellung, die Otto Benesch aus Beständen der Albertina und österreichischer Privatsammlungen zusammengestellt hat, ist eine glänzende Gelegenheit, eine Vielzahl von Haupt- und Nebenwegen der Kunst im ersten Drittel dieses Jahrhunderts zu rekapitulieren; wenn das Gebotene gelegentlich ziemlich weit über den durch den Titel angezeigten Stilbereich hinausgreift, so wird man dafür nur dankbar sein, wird doch die Schau damit um so viel Kostbares reicher.

Am Anfang steht sinngemäß der österreichische Beitrag zum Expressionismus mit zwei großen Reihen von Blättern Kokoschkas und Egon Schieles. Die Kokoschka-Zeichnungen beginnen mit Zeugnissen seines frühen, lyrisch-ornamentalen Stils, der in den Illustrationen zu seiner Dichtung «Die träumenden Knaben» (1908) seine schönste Erfüllung fand. Da ist die «Frau mit Kind, auf Hindin reitend», inhaltlich wohl aus dem Thema der Flucht nach Ägypten herge-



Oskar Kokoschka, Halbfigur eines Knaben, um 1910. Schwarze Kreide. Sammlung Dr. Otto Benesch, Wien
Photo: Walter Dräyer, Zürich

leitet, in der romantischen Verzauberung der Landschaft von fern an die Donauschule gemahnend, oder die meisterhafte «Halbfigur eines Knaben mit aufgestützten Armen». Diesen frühen Werken stehen dann Arbeiten aus den zwanziger und dreißiger Jahren gegenüber, in denen der Künstler nicht mehr aus Augen, Händen und Faltenknicken sternartige Einzelornamente macht, sondern eine psychologische Augenblickserfassung des Porträtierten in ein ungestümes, spürbar von der Freude an der eigenen Technik getragenes Bewegungsspiel aus breiten Schraffenlagen umsetzt. – Höchst dankenswert ist die Begegnung mit dem noch nicht genügend gewürdigten Egon Schiele. Dieser 1918 mit 28 Jahren Verstorbene hat ein Werk hinterlassen, das durch das Gleichgewicht von Ausdruckswillen und geschmacklicher Delikatesse, von fast brutaler Herausstellung des Erotischen und gleichzeitig unfehlbarem Bewahren seelischer Differenzierung und menschlicher Würde ungemein packt. Wenn er sich selbst nackt und ausgemergelt, mit von inneren Krisen gezeichnetem Blick darstellt oder wenn er die Gefängniszelle festhält, in der ihn prude Diffamierung seiner Kunst unsagbar leiden ließ («die

eine Orange war das einzige Licht!)), so objektiviert er seine Not reiner als mancher von den geringeren deutschen Expressionisten, etwa Meidner. Seine mageren, frühreifen weiblichen Modelle fesseln durch das nie aussetzende erotische Vibrato, und wo in einzelnen Porträts und Frauengestalten das Ausgehen von Klimt deutlich ist, bleibt Schiele doch frei von dessen präziöser Überladenheit. – Kubin, der den Genannten beigegeben ist, bleibt Spätromantiker eher denn Expressionist; ein Blatt wie «Zwecklos, sich dagegen aufzulehnen» macht deutlich, daß er einst mit der «Anderen Seite» entscheidend auf Kafka einwirken konnte.

Die Kunst der «Brücke», in der wir das Wesen des Expressionismus am reinsten ausgedrückt finden, wirkt neben dem vom Wiener Kulturmilieu sensibilisierten österreichischen Beitrag radikaler. Wenn Schmidt-Rottluff seinen Passionsholzschnitten Formen der Negerplastik zugrunde legt, wenn Pechstein nach Palau, Müller zu den Zigeunern, Kirchner in die Einsamkeit der Schweizer Berge geht, so äußert sich in all dem der gleiche Drang nach dem Elementaren, nach dem es diese aus allen Konventionen hinausdrängenden Künstler so sehr verlangte. Neben manchem Übertriebenen, ja Ungeformten im Werk der Genannten zeigt diese Ausstellung schön das, was standhält in ihrem graphischen Schaffen: vor allem Kirchners an die Holzschnitte der Dürerzeit anknüpfende reife Graphik, aber auch einige von den lautlos gespannten Landschaftslithos von Heckel und – geistig ganz der «Brücke»-Kunst zugehörig – die großen prunkenden Visionen von Städten, Blumen und Frauen des Christian Rohlfis.

In der dem «Blauen Reiter» gewidmeten Sektion bestechen zunächst einige Kostbarkeiten en miniature, wie das Kairouan-Aquarell von Macke und die märchenhaft blühenden Postkarten von Marc mit den graziösen Antworten des Prinzen Jussuf (Else Lasker-Schüler), sodann einige ungemein qualitätvolle große Aquarelle von Kandinsky: zwei frühe, «dramatische», in denen die expressionistische Erregung nun nicht mehr in Mensch und Landschaft hineinprojiziert, sondern einzig der Aussagekraft fiebriger Farbergießungen überantwortet wird; in den späteren herrlichen Bauhausblättern, die mit der geometrischen Disziplinierung das emotionale, individualpsychologische Element völlig ausscheiden, steht Kandinsky bereits außerhalb des Bannkreises des Expressionismus. Expressionismus, wie wir ihn verstehen, ist ein Hineinprojizieren innerer Erregung in das Gesehene. Dies ist noch gegeben, wenn Franz Marc seine

pantheistische Naturergriffenheit auszudrücken sucht, bedingt auch, wenn Feininger Architekturen rhythmisch zersplittert, aber sicher nicht mehr, wenn Klee in Blättern wie «Pflanzen-, Erd- und Luftreich» oder «Die Flora der Heide» Strukturen erfindet, die sich zu den bestehenden Dingen gleichnishaft verhalten. Wie es überhaupt fragwürdig erscheint, mit dem Katalogvorwort das «Bauhaus» in seinem konstruktiven Stillwollen als dritte «Hauptmanifestation des Expressionismus» anzusprechen. Schon Schlemmers rein formales Umkreisen des Themas «Der Mensch [besser: die Figurine] im Raum» ordnet sich dem Konzept nicht ein, noch weniger die Experimente von Albers und Moholy-Nagy (die konsequenterweise hier fortblieben).

Dagegen bleiben alle diejenigen künstlerischen Äußerungen in der Nachfolge des Expressionismus, die unmittelbare Antwort (oder Gegenschlag) auf das Zeitgeschehen sein wollen: Dix' und Grosz' provokante Geißelungen sozialer Mißstände (notieren wir jedoch von letzterem auch die bezaubernd komischen Illustrationen zu Daudets «Tartarin») oder, auf dem entgegengesetzten Pol, Barlachs alttestamentlich wuchtendes Zeitgericht oder Beckmanns Versuch, Not und Stärke der Zeit noch einmal in Termini des antiken Mythos auszudrücken.

Gert Schiff

Albert Schnyder

Wolfsberg

30. Oktober bis 29. November

Zu seinem sechzigsten Geburtstag stellte der Maler fast hundert Werke aus, neben den Gemälden auch Zeichnungen und Lithos; dabei gestaltete sich diese Schau eines Schaffens aus der sprichwörtlichen Stille, aus der «Provinz» des Jurastädtchens, neu und festlich, gab Überblick und Überraschung.

Das, was ihn bekannt gemacht hat – die langausgezogenen Landschaften, die Jurahäuser von schwermütiger Kargheit –, war alles freilich einbezogen, gab den Grundakkord für sein großes Thema mit Variationen, der engsten Heimat gewidmet. Aber neben diesen vertrauten Kompositionen, die das schmale Querformat bevorzugen, leuchteten die jüngsten Werke auf, Landschaften, Städtchen, mehr Figurenbilder als früher. Hier erkannte der Betrachter nicht nur eine Lockerung von Umriß und Pinselzug, sondern auch ein Hinüberschweifen des Blickes weg von den ernsten Dingen zu einem freieren Horizont, eine Wandlung der Farbe auch, die nicht mehr Schwarz und Grau in alle hellen Töne

mischt, sondern Rot stärker als nur akzentweise wirken läßt, ganze Horizontalen – Dachreihe, Kinderkleider – in Rot taucht und damit das Bild stimmungsmäßig durchaus verändert.

Seiner Vorliebe für die Horizontale blieb der Maler treu; auch bei den jüngsten Werken schichtete er Wiese, Mauer, Haus und Höhenzug streng hintereinander in ideellen Horizontalen, Mensch und Pferd ihnen ein- und untergeordnet. Wenn bei manchen Interieurs die Senkrechte dominiert – oft so monoton, daß den Menschen in Stube und Küche etwas Beklemmtes und Geängstigtes eignet –, so nur als gewollter Gegensatz zu der Weite jurassischer Landschaft. Auch bei dieser Übersicht über Schnyders Werk beschäftigte den Betrachter seine Technik, seine pastose Manier, die ein Bild wie gemauert und verputzt erscheinen läßt, dem Umriß nur geringen Spielraum zubilligend.

Kleine und große Zeichnungen ergänzen die Gemälde im Sinne einer Erklärung: sind sie doch, wie es scheint, selten um ihrer selbst willen entstanden als vielmehr zur Stütze der Erinnerung; was auf dem Ölbild als Kubus eines Hauses, als brauner Fleck des Pferdeleibes dasteht, war zeichnerisch in viel komplizierterer Form vorgebildet. Die Lithos zeigten sich zum Teil von überraschend starker Wirkung, dem Holzschnitt verwandt und des Künstlers Eigenart fast überspitzt darbietend: daß ihn das nah zu Schauende immer neu bewegt, daß er seine Welt im Benachbarten künstlerisch ausdrückt und als einer der wenigen «schweizerischen» Maler betrachtet werden darf. U. H.

Robert S. Gessner

Galerie Läubli

20. September bis 11. Oktober

Als Motto der kleinen, aber dichten Ausstellung, die der fünfzigjährige Künstler veranstaltete, durften die miniaturhaften graphischen Versuche gelten, die alle, in einen einzigen Rahmen versammelt, unter dem anmutigen Titel «Zeugen des Anfangs – von meiner Mutter Schatulle gehütet» standen. Der Künstler dokumentierte auf diese ungewöhnliche Weise den Eindruck, den Sophie Taeuber-Arp und Kandinsky auf seine Jugend gemacht haben. Hinzuzufügen wäre, aufs Ganze gesehen, Klee; doch ist der Einfluß Klees neueren Datums. Dieser viel bestimmendere Einfluß Klees ist durch Jahre hindurch verarbeitet worden. Das Schaffen Gessners, wie es die Ausstellung zeigte, ist jedoch so selbständig geworden, daß sich die Frage nach Vorbildern nicht mehr aufgedrängt

haben würde, hätte der Künstler nicht selbst den freimütigen Anstoß dazu gegeben. Nun verbindet ihn mit Klee in freier Weise auch heute noch manches, besonders die Freude am Experimentieren mit den Materialien. Die Materialfreude Gessners drückt sich nicht allein in den vielfältigen Maltechniken aus, die er pflegt, sondern besonders auch in der sensiblen Behandlung von Holz und Gips bei den formal beziehungsreichen abstrakten Schnittriefen und in den sparsam und präzise durchgeführten graphischen Blättern. Seine Malerei erreicht in den kleineren Formaten, wo sie wesentlich der Graphik nahe bleibt, die reichsten und subtilsten Qualitäten. Mit besonderem Interesse befaßte man sich auch mit seinen geometrisch-abstrakten Entwürfen von Bühnenbildern; man möchte Phantasien dieser Art gern in passendem Zusammenhang auf der Bühne verwirklicht sehen. ed. p.

Hermann Alfred Sigg

Orell Füßli

27. September bis 25. Oktober

Die Geschlossenheit, mit der sich die neue Werkschau von Hermann Alfred Sigg präsentierte, war schon in der eigenartigen Aquarelltechnik dieses Künstlers begründet. Er kommt nie in Versuchung, der Wasserfarbenmalerei stark plastisch wirkende, über ihren eigentlichen Geltungskreis hinausweisende Akzente aufzuzwingen. Im Gegenteil, er hat sich eine feingearbeitete, oft nur mit Farbtupfen und kleinen Pinselstrichen andeutende Malweise erarbeitet, die dem koloristischen Gewebe etwas Duftiges, Gleitendes und Leises gibt. Die ihm wohlvertrauten Fluren und Hügelrücken des Zürcher Unterlandes erscheinen zumeist von zartem Dunst oder feuchtem Schnee überhaucht; ein belebendes Weiß lassen die «Vögel im Ried» lebhaft über die grauen, gelblichen, lilafarbenen Töne der Landschaft hinschweben. Neue Eindrücke hat der Maler in Griechenland gewonnen, wo ihn jedoch das Sonnenlicht auch nicht blendete. Seine Architekturhorizonte, aus grauen, still hingelagerten Kuben aufgebaut, haben etwas Mildes, Lässiges, und eine «Steinige Landschaft» scheint sich in Gebröckel aufzulösen. Das Farbliche ist diskret, differenziert, feingestimmt und nie banal. Bauern mit Eseln, auch vorüberziehende Herden bringen betonteres motivisches Leben; die andeutungsreichen Zeichnungen, gewichtslos hingeschrieben, lassen Raum, Licht und Atmosphäre verspüren. E. Br.

Max Truninger

Rotapfel-Galerie

2. bis 28. Oktober

Nachdem es für Max Truninger ein sich stets erneuerndes Anliegen gewesen war, den Innenraum in seinen Beziehungen zur menschlichen Gestalt und zum Stillleben zu erfassen, läßt er jetzt die formbetonten Motive, seien es Menschen oder Gegenstände, in engerem Rahmen bestimmend hervortreten. Er versucht sogar, dem Gegenständlichen eine stille Magie abzugewinnen, indem er auf mehreren Bildern einer sitzenden Frau den hohlen Cellokasten als unheimlichen Partner gegenüberstellt. Musik läßt er jedoch nicht nur durch ihre (so oft gemalten) Requisiten sprechen, die er auf zwei Stillleben aus dem Dämmer herausleuchten läßt, sondern er schildert auf einem kleinen Bilde («Spinett») liebevoll das Musizieren selbst und gibt auch den Lithographien und Gouachen die Resonanz eines lyrischen Empfindens. In zwei verschiedenen Jahren hat er den gleichen «Frauenkopf» mit leicht verändertem Ausdruck der Besinnlichkeit in prägnanter Frontalität gemalt; intime Zwiesprache zwischen Maler und Modell wird auf einem breitgelagerten Bild von 1957 lebendig. Während Motive wie «Figur und Zweig» eine betonte Formenstrenge anstreben, gibt sich der Künstler bei den großen Zeichnungen aus der Campagna unbefangen an das Erlebnis des Naturraumes hin. E. Br.

Winterthur

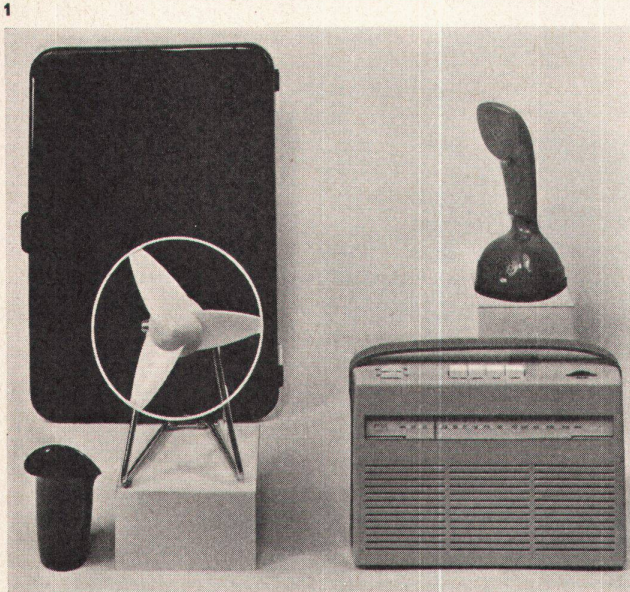
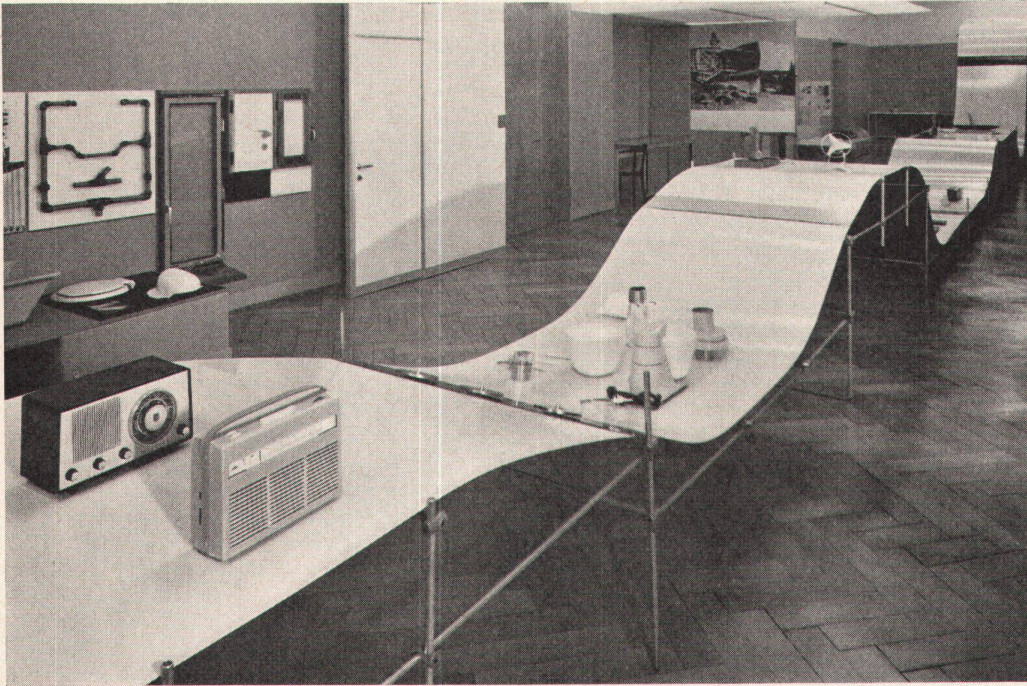
Kunststoffe

Synthetische Materialien und ihre Anwendung

Gewerbemuseum

28. September bis 9. November

Kunststoffe spielen als Werkstoffe in wachsendem Maß eine entscheidende Rolle in allen Lebensbereichen. Unser Zeitalter ist schon das Zeitalter der Kunststoffe genannt worden. Noch vor einem halben Jahrhundert kaum über erste Versuchsstadien gelangt, noch vor zwei Jahrzehnten nur notdürftiger Ersatz für fehlende andere Rohstoffe, sind heute die verschiedenartigen Kunststoffe auf vielen Anwendungsgebieten zu legitimen Werkstoffen geworden, deren Vorhandensein nicht mehr wegedacht werden könnte. Kunststoffchemie und Kunststofftechnik sind zu neuen, in stürmischer Entwicklung begriffenen wissenschaftlichen Arbeitsgebieten geworden. Greifbare Resultate der Laboratoriumsarbeit werden sofort



1 + 2
Ausstellung «Kunststoffe» im Gewer-
museum Winterthur
Photos: Michael Speich, Winterthur

in der Praxis der industriellen Produktionsstätten ausgewertet. Wie für alle traditionellen Werkstoffe, ja weit dringlicher als für diese stellt sich auch für die neuen künstlichen organischen Werkstoffe, die wir trotz ihrer Verschiedenartigkeit unter dem Sammelbegriff «Kunststoffe» zusammenfassen, die Frage nach der Form.

Überall auf Messen und Ausstellungen erscheinen Produkte aller Art aus Kunststoff, und selbst beim täglichen Einkauf ist die Begegnung mit Kunststoffen unvermeidlich. Es ist das Verdienst von Alfred Altherr, in einer konzentrierten Schau im Gewerbemuseum Winterthur erstmals in der Schweiz eine kritische Übersicht über die Welt der Kunststoffe oder, besser, die Formwelt in der Anwendung von Kunststoffen gegeben zu haben. Die lebendig und instruktiv aufgebaute Ausstellung gab sich als ein Bekenntnis zum Kunststoff – sofern er richtig angewandt wird. In einer gewiß mühevollen und umsichtigen Auswahl aus der internationalen Produktion von Gegenständen aller Art hat Altherr eine Kollektion zusammengetragen, die mit jedem einzelnen Gegenstand – der immer auch für viele andere stand – wertvolle Anwendungsmöglichkeiten für Kunststoffe sichtbar machte. Die Ausstellung gab vor allem eine gute Übersicht über die Verwendung von Kunststoffen in Haushalt und Hygiene, Bekleidung, Spiel, Sport, Verkehr, im Innenausbau für Mobiliar, Beleuchtungskörper, Vorhänge, Bezugsmaterialien, Gehäuse von Apparaten und Geräten, für sanitäre und elektrische Installationen, im Baubedarf für Wandverkleidungen, Bodenbeläge, Bedachungen, Baubeschläge; sodann im Apparate- und Maschinenbau und ganz besonders auch in der Medizin und Chirurgie, wo Kunststoffe (als künstliche Arterien, Herzventile und anderes) bereits unersetzliche Dienste leisten. Angedeutet wurde auch das erst in den Anfängen steckende Gebiet der Ver-

wendung von Kunststoffen im Bauwesen. Französische und amerikanische Versuche des vollständigen Kunststoffhauses sind erste Etappen auf einem zweifellos in naher Zukunft weiter erforschten Weg. Bedeutende Hoffnungen wird man vor allem auf die weitere Entwicklung von Bauelementen aus Kunststoffen setzen dürfen, die der Baustandardisierung neue Richtung weisen könnten: Wand-, Fenster-, Türelemente, Sanitärblöcke aus Kunststoff. Aus all diesen Gebieten bot die Ausstellung Proben, die man als Verheißungen gerne zur Kenntnis nahm. Proportional vielleicht etwas zu kurz kam das bereits ja zum Allgemeingut gewordene Gebiet der «man made fibres», der synthetischen Faserstoffe, ohne die die heutige Textilindustrie kaum mehr auskommen könnte.

Die Ausstellung war ganz auf das Visuelle ausgerichtet. Sie legte die mit Sorgfalt aus der unübersehbaren Weltproduktion an Kunststoffgegenständen ausgewählten Objekte zu eindrucksvollen Sachgruppen geordnet vor. Daß nur ein Teil der Kunststoffproduktion zu formal sauberen Erzeugnissen führt, wurde mit einer als eine Art Schandpfeil an den Anfang der Ausstellung gestellten Vitrine sichtbar gemacht, in der die Kunststoffgreuel, die das heutige Angebot vor allem bei Hausgeräten und Zierstücken wie schwarze Schafe durchziehen, zusammengefaßt waren. Sonst verzichtete die Ausstellung bewußt auf mehr als einige knappe Leitsätze. Ein wissenschaftlicher Teil über Chemie und Technik der Kunststoffe wäre im Rahmen einer solchen Formübersicht auch gar nicht am Platze gewesen. Daß die Verantwortung der an der Formgebung in der Kunststoffproduktion Beteiligten besonders groß ist, weil den Kunststoffen, im Gegensatz zu traditionellen Werkstoffen, jede gewünschte Eigenschaft, Form, Farbe, Struktur usw. verliehen werden kann, diese Gefahr der Verlockung hätte vielleicht noch stärker unterstrichen werden dürfen. Die vorgelegte Auslese war aber eine so eindrucksvolle Demonstration guter, zweckgerechter, materialechter Anwendung von Kunststoffen, daß ihre Wirkung eindrucklich genug war. Die Ausstellung war von einer Wegleitung begleitet, deren sorgfältig gewählter Bildteil eine kleine Anthologie guter Kunststoffform darstellt.

W. R.

Henri Schmid*Galerie ABC**4. bis 25. Oktober*

Ein einziger Farbklang ging durch diese sehr einheitlich wirkende Ausstellung, ohne aber beim Beschauer das Gefühl aufkommen zu lassen, es sei alles über den gleichen Leist geschlagen. Henri Schmid scheint gewisse Klänge in sich zu tragen, auf die er besonders anspricht: Zarte Rosa, bleiche Gelb, rahmiges Weiß und vielfältig sich überspielendes Grau schaffen die Grundakkorde, in denen die andern Farben als Akzente aufblitzen. Die unberührte Leinwand spielt dabei oft mit. Es sind vor allem südliche Landschaften, die solcher Schau entgegenkommen, oder die heimatische Landschaft im Schnee, bei diffusem Licht und herbstlich-milder Stimmung. So schien dem Betrachter diese Malerei geboren aus der Freude am unmittelbaren Natureindruck – vielleicht mehr Hingabe als Sammlung –, aber immer unter der Kontrolle eines kritischen Auges und eines erworbenen Savoir-faire. Zeichnungen, Aquarelle, farbige Lithographien und Ölkreideblätter rundeten das Bild ab. P. Bd.

Lausanne**Jean Latour***Caveau des 4 z'Arts**du 4 octobre au 26 octobre*

La Caveau des 4 z'Arts a présenté durant la seconde quinzaine d'octobre un ensemble des travaux de Jean Latour, parmi lesquels des tentures occupaient la plus grande place. Usant du procédé du batik, l'artiste campe sur des pièces de coton ou de lin des compositions décoratives non dépourvues d'intérêt. Enfermées dans un dessin hésitant qui leur confère un certain parfum archaïque, les formes que parfois relie un ou deux traits minces s'organisent sur l'étoffe en un ballet judicieusement agencé qui fait s'alterner les constructions dynamiques et les zones de repos. Claires et gaies, hautes en couleurs, ou au contraire jouant des effets concentrés et assourdis d'harmonies plus sombres et plus discrètement nuancées, ces tentures parfaitement adaptées à leur destination naturelle qu'est le mur, portent en elles de vivantes vertus décoratives et des qualités plastiques d'une certaine densité. On retrouve ce même intérêt dans quelques tableaux de chevalet, quelques carreaux de céramique et des panneaux de bois monochromes animés de dessins au poinçon. G. P.

Baier – Cavallaro – Terbois*Galerie Kasper**du 9 au 27 octobre*

Annoncée depuis quelque temps, la Galerie Kasper a ouvert ses portes le 9 octobre dernier et présentait pour son inauguration des œuvres de trois peintres romands, tous jeunes et déjà signalés à l'attention du public par des distinctions. Les tendances cultivées dans cette nouvelle chapelle de l'art seront vraisemblablement nettement orientées vers les expressions non-figuratives, ce qui ressort déjà de cette première manifestation. L'ensemble présenté était cependant agréablement varié en raison des personnalités nettement différenciées des trois exposants. Baier, qui obtint une bourse fédérale cette année, est un adepte du néoplasticisme jadis révélé au monde étonné par ces grands créateurs que furent Mondrian et Van Doesburg. C'est définir ainsi le sens de sa recherche et les limites du domaine par lui exploré. La ligne droite, la carré, le rectangle et le triangle sont les seuls éléments de son vocabulaire, dont il se montre habile à exploiter les ressources dans l'esprit d'une stricte rigueur géométrique. Cette forme d'expression est trop connue pour qu'il soit besoin de s'étendre sur les aspects que nous en donne Baier. Peinture de chevalet ou art mural? Tous les deux ou ni l'un ni l'autre, on peut légitimement continuer de se poser la question. Quant à trouver sa vocation dans l'intégration à l'architecture, il reste encore à en préciser le sens et l'application, et celle-ci n'apparaît indiscutablement valable que sous la forme d'une influence esthétique sur l'architecture elle-même, comme ce fut démontré magistralement par les maisons construites en Hollande par Van Doesburg aux environs de 1922, qui aujourd'hui encore restent des modèles du genre. Ce la posé, les œuvres de Baier, par la valeur technique, un sens juste des accords colorés et un goût louable pour la bienfaisance, sont des objets pleins d'agrément.

Cavallaro se situe aux antipodes de la position adoptée par son voisin de cimaise. Son envoi le désigne comme un virtuose du tachisme, pas du tout architecte, mais sachant à merveille jouer des accords sensibles, plus intuitif sans doute que calculateur. Il a l'art de séduire, et le pinceau heureux qui sur les modulations des taches colorées trace des jeux de lignes d'une réelle élégance. On lui doit une série de tableaux agréables à regarder. Il n'est pas certain que cela aille beaucoup plus loin, et il nous faudra attendre encore et suivre ses travaux ultérieurs pour porter un juge-

ment sur ce jeune artiste certainement doué.

Placé esthétiquement parlant à mi-distance entre les deux précédents, Terbois qui participa à l'envoi suisse à la dernière Biennale de Venise est la plus forte de ces trois personnalités. Etayant ses toiles sur de solides armatures géométriques, Terbois traite ses compositions en larges plans vigoureusement rythmés, avec une économie de moyens qui n'exclut pas l'expression et la sensibilité qui déploie ses effets aussi bien par l'heureuse coordination des formes et des accords chromatiques, que par les qualités mêmes d'une couleur vivante et nuancée. Georges Peille

Gérod Veraguth*Galerie Paul Vallotton**du 16 octobre au 1^{er} novembre*

Après une éclipse de plusieurs années, nous avons retrouvé fidèle à lui-même, dans la quarantaine d'huiles exposées à la Galerie Vallotton, ce peintre dont on goûte le tempérament vigoureux et les qualités de coloriste. Paysages, natures mortes ou nu campé dans un décor d'intimité, la nature et quelques objets-fétiches continuent de jouer le rôle essentiel dans une œuvre qui, consacrée à une certaine réalité poétique, ne manque pas de lyrisme. Veraguth asservit ses sujets à l'ordonnance de ses toiles conçues comme des constructions plastiques équilibrées et d'une assez riche invention. Sa palette aux tons exaltés, bleus d'outre-mer, orangés, bruns chaleureux, affectionne les oppositions colorées et, sur un dessin ample et nerveux, ajoute encore à la vitalité de ces toiles claires et pimpantes comme un jour de printemps. Parmi ces œuvres, toutes récentes, on a particulièrement goûté quelques paysages de Grèce et d'Espagne et une grande nature morte aux feuillages. G. P.

Genève**Nicolas de Staël***Galerie Benador**du 26 septembre au 18 octobre*

Après la splendide rétrospective de l'œuvre de Nicolas de Staël à Berne, il y a plus d'un an, la maîtrise incomparable et le génie de cet impétueux artiste qui mourut en 1955 après avoir à peine dépassé la quarantaine, n'est plus à démontrer. Tous les amateurs de grande peinture connaissent cette fulgurante et éblouissante

sante carrière, ainsi que les cotes invraisemblablement élevées qu'atteignent aujourd'hui les toiles signées de Staël. La galerie Benador a réuni un ensemble de valeur qui reflète plusieurs manières de l'art protéiforme de Nicolas de Staël, allant de l'huile à l'aquarelle, du papier collé à la tapisserie. La qualité des œuvres exposées est le plus souvent remarquable.

La puissance d'expression qui se manifeste dans cet art est de celles qui ne peuvent laisser aucun spectateur indifférent: la peinture de Staël empoigne. Elle est percutante, violente, sourde ou lumineuse, mais toujours d'une sensibilité raffinée. Son style qui évolue aux confins de l'art figuratif et du monde abstrait passe progressivement des compositions sombres et très libres dont les teintes restent ternes quoique chaudes, à un univers de couleurs éclatantes, étalées en larges surfaces plates, dans une pâte que le couteau du peintre travaille avec une souveraine aisance.

De Staël: un torrent de couleur, peut-on dire, face à des œuvres telles que «Sicile», «Martigues» ou le grand «Nu debout» de 1953 qui compte certainement parmi les maîtresses toiles présentées à la galerie Benador.

Devant cette diversité des modes d'expression qu'aborda tout à tour de Staël, au cours de sa fiévreuse investigation des possibilités de l'espace pictural contemporain, on reste stupéfait de constater que chaque manière fut hautement personnelle, et qu'elle trahit chaque fois le fait d'un maître. H. St.

Bern

Jean Bazaine – Germaine Richier
Kunsthalle

18. Oktober bis 26. November

Die Maler der mittleren Generation der «Ecole de Paris» (kurz nach 1900 geboren) erreichten während des Krieges ihren reifen Stil; nach dem Krieg traten sie als Vertreter der abstrakten Malerei auf, mit der Wirkung, daß die in der revolutionären Zeit zu Anfang unseres Jahrhunderts so schnell und stark vorgeschobene Entwicklung durch sie nachträglich «legalisiert» und verständlich gemacht wurde; die Verbindung der abstrakten Kunst mit der vorkubistischen Malerei und auch mit der französischen Maltradition klärte sich.

Gerade im Werk Jean Bazaines läßt sich dieser Vorgang sehr klar verfolgen. Sein Ausgangspunkt liegt bei Bildern wie «Le jongleur» (1932), die ganz von der Farbe

her aufgebaut sind und in denen die Farbe sorgfältig und kostbar als Materie, als Baustoff behandelt wird. Sechs Jahre später zeigen die Gemälde ein strenges, weitgehend geometrisiertes Gefüge und stärkere, abstraktere Farben (vor allem Gelb-Blau-Kontraste). Entgegen der früheren, nachimpressionistischen Auffassung erscheint jetzt das Licht (stets das Hauptproblem der Malerei Bazaines) mit optisch exakten, gradlinigen Grenzen und bestimmt so den Aufbau der Bilder («Bols renversés»). Der Wechsel von kompositionell gestrafften und dann wieder malerisch aufgelockerten Ausdrucksformen ist bezeichnend für Bazaines gesamtes Werk und macht dessen Entwicklung so leicht ablesbar.

In der nächsten Stufe scheinen die Lichteffekte wieder realer gesehen und zur Bestimmung eines flüchtigen Eindrucks geeignet; Bilder wie «Nature morte devant la fenêtre» leben von der spannungsvollen Beziehung zwischen Außenlicht und Interieur. Die meisten Schöpfungen jener Zeit bleiben innerhalb der sekundären Farbgruppe (Violett, Grün, Orange). Um 1944 lösen sich die bisher noch vom Licht bestimmten Umriss auf. Dafür erscheint vor der eigentlichen Farbkomposition ein Netz, oft ein rechtwinkliger Raster dunkler Linien, der durch Gruppen größerer und kleinerer Rechtecke die Außenstrukturen der Erscheinungen erkennen läßt («Le peintre et son modèle»). Die linearen Gefüge vermitteln manchmal den Eindruck einer Bewegung, einer Melodie.

Hier sind wir bei dem Punkt in Bazaines Werk angelangt, an dem das impressionistische Element vom expressionistischen übertönt wird; nicht mehr der äußere Eindruck einer Ansicht, sondern die daraus entstehende eigene Gestimmtheit wird dargestellt. Die Landschaft drückt sich durch die auf den Betrachter wirkenden Kräfte, durch die Kontraste und die davon ausgelösten Empfindungen aus: dunkle Richtungslinien stehen vor davon unabhängigen reinen Farbflächen. Wenn dann die dunkeln Raster verschwinden, verliert sich auch der räumliche Eindruck («Indian Summer»). In den Spanienbildern von 1954 sind es fließende Farbzonen, die sich im folgenden immer mehr auflösen bis zu den Arbeiten aus Holland («Orage à Bergen», 1957), die in einer Unzahl von vibrierenden, gerichteten Pinselabdrücken zwar keinerlei Vorlage erkennen lassen, in der Dichte des Auftrags und in den Farben jedoch fast wieder den frühesten Arbeiten angenähert erscheinen.

So lehrhaft und theoretisch sich diese kurze Skizzierung der Entwicklung lesen

mag, so ernsthaft und etwas trocken erscheint auch die Gesamtzahl der Werke. Das einzelne Bild kann durch die Sensibilität der Farbgebung, durch die Dichte der Komposition und den Ernst des schöpferischen Willens überzeugen; das ganze Œuvre aber wirkt, wie schon einleitend angedeutet, als handwerklich solide Stütze genial projektierte Gebäude.

Im Untergeschoß der Kunsthalle wurde gleichzeitig eine kleine Auswahl neuester Arbeiten der südfranzösischen Bildhauerin Germaine Richier gezeigt. Anlaß zu dieser Schau gab das Erscheinen des Buches «Contre terre» von René de Solier mit Radierungen seiner Gattin Germaine Richier. In derselben Zeit wie diese Illustrationen entstand eine Reihe kleiner, feuervergoldeter Bronzen, in denen die Beziehungen zwischen Hauptfigur, Innenstruktur und Hintergrund/Umwelt – die Hauptthemen auch der großen Plastiken der Künstlerin – als wesentlich hervortreten. In beidem, in den Radierungen wie in den Kleinplastiken, erkennt man das besondere Talent Germaine Richiers, mit einer großen inneren Freiheit assoziative Naturformen und organisch wirkende abstrakte Formfälle mystisch zu verbinden. Die neuen Gestaltungen wirken spielerisch, erfinderisch; sie sind von starkem sinnlichem Reiz und von erstaunlichem handwerklichem Feingefühl.

P. F. Althaus

Edvard Munch

Kunstmuseum

7. Oktober bis 15. Dezember

Mit der Ausstellung von Gemälden und Graphik Edvard Munchs im Berner Kunstmuseum (die im Austausch mit Bildern Paul Klees aus dem bernischen Besitz nach Norwegen zustande gekommen ist) wurde seit längerer Zeit die umfassendste Darbietung von Werken des großen Norwegers durchgeführt. Es ergab sich damit die willkommene Gelegenheit, eine fernab liegende Kunst nach allen Richtungen ihres Werdens und Wachsens zu verfolgen. 88 Bilder aus den Jahren 1886 bis 1929 und gegen 150 Lithos, Radierungen und Holzschnitte werden gezeigt, womit eine der eindrucklichsten Veranstaltungen zur Kunst jener Jahrzehnte des Übergangs zur Moderne zustande gekommen ist, die Bern in den letzten Jahren gesehen hat. Die Ausstellung ist um so bedeutungsvoller, als sie eine Weiterpflege von längst bestehenden engen Beziehungen der Schweiz zur Kunst des großen Norwegers darstellt: durch eine von Dr. Wartmann unternommene Gesamtaus-



1



2

1
Edvard Munch, Abend auf der Karl Johann-Gate, 1892. Museum Rasmus Meyer, Bergen

2
Edvard Munch, Der Tanz des Lebens (Ausschnitt), 1921. Privatbesitz Oslo

stellung im Zürcher Kunsthaus im Jahr 1922 war dieser Kontakt auf breitester Basis geschaffen und für den Maler ein weiterer entscheidender Schritt zu seiner internationalen Geltung getan worden. Munchs Bedeutung tritt in der Berner Ausstellung mit elementarer Kraft zutage. Selten dürfte sich ein persönliches menschliches Schicksal und leidvolles Erleben so beredt und ausdrucksrein in einem malerischen Werk spiegeln wie hier – und zwar auch dort, wo man sagen möchte: es *schweigt* sich eigentlich aus, nämlich in jener großartigen Gelassenheit und Vereinsamung, für die sowohl die Raumweite und -stille der nordischen Landschaft wie die Verslossenheit der nordischen Menschennatur ein Sinnbild sind. Den Menschen in Gemeinschaft mit der Natur zu zeigen ist eines

der großen Anliegen Munchs, und es reicht bei ihm in viel tiefere Gründe der Verbundenheit von Schöpfung und Geschöpf als etwa im malerischen Programm der Impressionisten, die dieses Problem luminaristisch-visuell anpackten. Bei Munch ist es Daseinsdeutung, Eindringen in den innern Geisteskreis der erschaffenen Welt; es geht ihm um das Sichtbarmachen eines machtvollen Lebensstromes, der Fühlendes und Fühlloses umschließt. Auch die Problematik der Geschlechter, Qual, Eifersucht, bluthafte Gier treten im Umkreis dieses Weltbildes in Munchs Kunst auf. Ergreifend tritt es zutage, wie unglückliche Erlebnisse der Frühzeit (Todesfälle unter seinen Nächsten) den jungen Künstler mit Daseinspessimismus und Weltangst erfüllen; nicht minder pak-

kend aber ist auch, und diesmal mit positivem Vorzeichen, wie er in der Mitte seines Lebens nach einer schweren innern Krise (und ihrer Behandlung in einer Kopenhagener Klinik) den Weg zum rettenden seelischen Aufschwung findet, der sich in einer Erhellung, Kräftigung und Abklärung seiner Malerei manifestiert. Ein neues Welterleben bricht sich Bahn: in den Stoffen sowohl, die nun das Menschenverbindende aufsuchen, wie in den lichtvolleren Strömungen und freieren Schwingungen der Farbe.

Die Berner Ausstellung folgt in der Anordnung im großen ganzen dem chronologischen Prinzip und trifft damit für Munch sicher das Richtige. Die ersten in Bern ausgestellten Bilder zeigen Munch als Schüler Christian Kroghs und bald danach als empfänglichen und hochtalentierten Künstler im Umkreis der Impressionisten in Paris. Weit bedeutsamer aber ist der Moment, wo Munchs Ureigenes durchbricht – sichtlich durch zwingende innere Mächte veranlaßt – und wo er aus den Problemen des Malerischen in die Welt des Ausdrucks und der großen menschlichen Inhalte hinüberwechselt. Es sind Bilder wie «Abend auf der Karl Johann-Gate» (1892), «Der Schrei» (1893), «Angst» (1894), «Das Totenzimmer» (1894) und später die Bildnisse seiner irrsinnig gewordenen Schwester. Menschengruppen in gedrängter Ballung, auch vereinzelte und vereinsamte Gestalten in Straßen und auf Brücken sind die häufig wiederkehrenden Motive. – Der Mittelsaal vereinigt eine Auslese von Hauptwerken, darunter mehrere hervorragend schöne Landschaften und eine Anzahl der bedeutendsten Porträts, wie «Die Kinder des Dr. Max Linde» (1903) und «Ibsen im Grand-Café» (um 1902). Höhepunkte der Ausstellung sind ferner die Teilstücke aus dem für Munch so bedeutsamen «Lebensfries», der den Künstler durch viele Jahre beschäftigt hat und in dessen Meer- und Waldlandschaften und symbolhaften Figuren eine Zusammenfassung seiner denkerischen und künstlerischen Ziele zu erkennen ist. Auch die Wandbilder in der Universität Oslo – ebenfalls von zentraler Bedeutung im Schaffen Munchs – konnten in Entwürfen und Varianten gezeigt werden. In den Untergeschossen des Museums schließt sich eine ungemein reiche und vielgestaltige Darbietung des graphischen Werks an, mit dem Edvard Munch für die Kunst unseres Jahrhunderts zu entscheidendem Einfluß gelangt ist. In reiner Ausprägung zeigen sich auch hier – nicht zuletzt in den Porträts großer Zeitgenossen wie Strindberg und Mallarmé – die Wesenszüge seiner Kunst.

W. A.

Basel

100 Jahre Birmann-Stiftung

Kunstmuseum

25. Oktober bis 14. Dezember

Unter dem Titel «100 Jahre Birmann-Stiftung» konnte sich der Außenstehende nicht gerade viel vorstellen. Aber dann kam im Umgang des Kunstmuseums, dort, wo die regelmäßigen Wechsausstellungen des Kupferstichkabinetts abgehalten werden, eine Ausstellung zustande, die ausgezeichnet gemacht, klar im Aufbau, glücklich unsentimental in der Wahl der ausstellungstechnischen Mittel und voller Steigerungen und Überraschungen ist. Ja die Ausstellung ist so anregend und in der Darstellung eines wichtigen Kapitels der Geschichte der Basler Kunstsammlung auch so interessant, daß man sich beim Verlassen direkt wünscht, das Material möge in ein illustriertes Büchlein übergeführt werden.

Worum es sich handelt, wird dem Besucher gleich am Eingang durch einen kurzen Text mitgeteilt: Im Jahre 1858 kam die Öffentliche Kunstsammlung Basel in den Genuß eines Legates und der Stiftung des Basler Malers Samuel Birmann (1793–1847). Durch das Geschenk der Birmannschen Kunstsammlung von rund 15000 Gemälden, Zeichnungen und graphischen Blättern wurde der Bestand des Kunstmuseums verdoppelt, wobei vor allem das Kupferstichkabinett eine gewaltige Ausweitung erfuhr. Die jährlichen Erträge der Stiftung vermögens haben einerseits die Anstellung des ersten wissenschaftlichen Beamten ermöglicht, andererseits den Ausbau der Sammlung schweizerischer Kunst des 19./20. Jahrhunderts. «So hat Basel allen Grund, heute des Stifters und seines Werkes in tiefer Dankbarkeit zu gedenken.»

Neben dieser schriftlichen Mitteilung ist das originale Testament Birmanns aus dem Jahr 1844 – eine Leihgabe des Basler Staatsarchivs – ausgestellt; daß man seinen Inhalt nicht lesen kann, erhöht nur die Spannung auf den Inhalt der Ausstellung.

Diese hat als Einleitung eine sehr hübsche knappe Gedächtnisschau für die beiden Maler Peter Birmann (1758 bis 1844) und seinen Sohn, den Stifter Samuel Birmann (1793–1847). (Wobei vielleicht noch hätte erwähnt werden müssen, daß Basler Maler auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als so großzügige Stifter nur auftreten konnten, wenn sie reiche Frauen geheiratet hatten. Das war bei Birmann der Fall.) Beide Birmann werden in dieser Ausstellung mit einer Auswahl ihrer Werke gezeigt. Beide knüpfen sie bei den

verehrten «alten Holländern» an – die sie dann auch gesammelt haben –; beide gehören zu den Romfahrern, zu den Liebhabern romantisch-klassizistischer Landschaften mit antiken Ruinen und Figurengruppen im Vordergrund. Beide entdecken sie die heimatliche und die klassische Landschaft, und es ist vor allem Samuel Birmann, der sich in der Öffnung des Blickwinkels seiner Panoramen kaum genug tun kann. So weitet er die Aussicht vom Rigi-Kulm auf nicht weniger als die drei Himmelsrichtungen Norden, Westen und Süden aus, was zu einem enorm breiten Bildband führt.

Daß Peter Birmann der begabtere der beiden Maler ist, der zartere und liebenswürdigere, steht außer Zweifel. Seine Skizzenbücher vor allem aus Italien sind ganz entzückend. Die Bildausschnitte sitzen; der Blickpunkt ist immer so gewählt, daß das begeisterte Staunen des Menschen ob der Schönheit von Natur- und Kunstdenkmal unmittelbar zum Ausdruck kommt, und bei aller Liebe zum Detail ist nichts in Peter Birmanns Malerei und Zeichenkunst kleinlich. Bei Samuel Birmann ist dagegen alles viel kompakter, viel ausgeführter und viel trockener.

Von diesen beiden Werkgruppen her versteht man dann auch besser die Auswahl an Bildern und graphischen Blättern, die sich in der Birmannschen Kunstsammlung befanden. Da sind zuerst die alten Holländer, David Teniers d. J., dann reizende Landschaftsbildchen mit idyllischen Szenen von Richard van Orley (1663–1732), eine Anbetung der Könige von einem Antwerpener Meister aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, eine köstliche Boucher-Zeichnung, «Venus und Amor», das romantische Mädchenbildnis der Maria Ellenrieder (1791–1863) und graphische Blätter von Dürer, Urs Graf, Cranach, Matthäus Merian d. Ä. und Jacques Callot.

Und dann kommt, hinter einer quer in den Raum gestellten Wand, die dritte Abteilung dieser kleinen Jubiläumsausstellung und in ihr auch die große Überraschung, nämlich eine nach Jahrzehnten geordnete Aufstellung der Ankäufe aus den Erträgen der Birmann-Stiftung in 9 × 12 cm großen Photographien. Das einzige Original in dieser Abteilung ist die jüngste Erwerbung: Karl Geisers «Velofahrer» (Gips, 1928–1934). Hier nun wird dem Besucher auch endlich der originale Text von Birmanns Stiftungsurkunde beziehungsweise seinem Testament kundgetan: Zur Hälfte sollen die Erträge der Stiftung der Öffentlichen Kunstsammlung, zur Hälfte dem Bürgerhospital und dem Bürgerlichen Waisenhaus zukommen. Für die Öffentliche Kunstsammlung erteilte der Stifter die Weisung: die Erträge seien zum

«Ankauf vaterländischer (= schweizerischer) Kunstwerke» zu verwenden sowie zur «Salarierung des Bibliothekares oder Custoden der Kunstsammlungen im Museum». Und nun erfährt man durch den anschließenden Kommentar der heutigen Museumsleitung, daß erst durch diese private Stiftung eines Basler Malers «die Aufnahme ernsthafter wissenschaftlicher Arbeit ermöglicht wurde und jahrzehntelang allein von ihr getragen wurde». Dieses historische Faktum wirkt deshalb erstaunlich, weil die Öffentliche Kunstsammlung seit ihrer Existenz im 17. Jahrhundert Universitätsgut ist, die Universität aber offenbar über zweihundert Jahre lang gar nicht daran gedacht hat, ihre Kunstsammlungen wissenschaftlich betreuen zu lassen. Was nun die Ankäufe aus der Birmann-Stiftung betrifft, so kann man nur staunen, was alles das Museum durch sie bekam. Wir können hier leider nicht die vollständige Liste wiedergeben. Interessant genug wäre es, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Ankäufe aus der Birmann-Stiftung jeweils mit den übrigen Erwerbungen (und Geschenken) sowie mit gleichzeitig vorhandenem Angebot durch die Künstler und den Kunsthandel zu vergleichen. Aber wir müssen uns auf einige Hinweise beschränken. 1860: Stimmers «Pannerherr Schwytzer mit Frau» von 1564, Joh. Rudolf Hubers «Künstlerporträt», Böcklins «Viola». 1870: Hans Bock d. Ä., «Das Bad zu Leuk» (1597), Anton Graffs Selbstbildnis, Bilder von Calame, Robert, Koller, Zünd, Buchser, Böcklin. 1880: Ankers «Kinderfrühstück» und der «Dorfapotheker», Böcklin. 1890: Landschaften von Caspar Wolf, Töpffer, Karl Stauffers «Adorant» (1888), Sandreuter-Landschaften usw. 1900: Holbein d. Ä., «Marienod», Joh. Heinr. Füssli, «Schatzgräber» und andere. 1910: Hodler, Carl Burckhardt, Moilliet, «Zirkus». 1920: Böcklin, René Auberjonois, Alfred Heinrich Pellegrini, Paul Basilius Barth. 1930: Niklaus Manuel Deutsch, «Thomas von Aquino», Segantini, Sandreuter, Auberjonois, Niklaus Stoecklin, Adolf Dietrich. 1940: Hodler, «Sterbende», Albert Müller, Altherr, Carl Burckhardts «Tänzer», Walter Bodmer, «Eisenrelief» (1937/1938), Hindenlang, «Totentanz» (1945). 1950: Vallotton (1907), Hans Berger, Barth, Max Kämpf, «Hölle», und Carl Burckhardt, «Korbflechterin».

Alles in allem also eine ganze Anzahl von Meisterwerken, die zu dem Grundstock der Öffentlichen Kunstsammlung gehören.

m. n.

Alfred Heinrich Pellegrini*Kunsthalle**25. Oktober bis 23. November*

In der Oktober-Chronik des WERK haben wir des am 5. August 1958 verstorbenen Malers Alfred Heinrich Pellegrini, als der charakteristischen Figur eines Basler «Stadtmalers» in den letzten vierzig Jahren gedacht. Unter diesem Gesichtspunkt standen Pellegrinis Fresken in Basel, die des Malers Werk ständig gegenwärtig machen, im Vordergrund. Unter Berücksichtigung dieser Gegenwart der Wandbilder in den Zentren des Basler Stadtlebens war nun auch die große Gedächtnisausstellung der Basler Kunsthalle konzipiert. In dem Sinne, daß auf die Wiederholung dessen, was der Kunstfreund außerhalb der Ausstellung ständig vor Augen hat, zum größten Teil verzichtet werden konnte, auf die Kartons zu den Wandbildern also. Dafür wurde stärkeres Gewicht auf die Intimität von Pellegrinis Werk gelegt. Nicht nur nahmen die Zeichnungen – Pellegrini war ein ganz hervorragender Zeichner – einen wichtigen Teil der Ausstellung ein; Arnold Rüdlinger hat es auch verstanden, aus bekannten und bisher unbekannt Bildern eine lebendige Einheit zu schaffen. Dazu wurden nicht nur Bilder aus Basels Öffentlicher Kunstsammlung und der Sammlung des Basler Kunstvereins zugezogen, sondern auch Bilder aus der Staatsgalerie Stuttgart (die erste Fassung der «Sintflut» von 1911 zum Beispiel) und vor allem Werke aus der Sammlung Hugo Borst in Stuttgart. Ausgezeichnet wurde so das Frühwerk dargestellt mit dem ersten Landschaftsbild (Marseille 1904), einem prachtvollen Interieur, «Mädchen mit rotem Hut» (1910), schönen, ganz leicht und doch sehr streng gebauten Bildern aus Venedig und einer Reihe kecker Selbstbildnisse.

Es gelang tatsächlich, die ganze Spannweite des Pellegrinischen Werkes, vom kleinen Stilleben bis zum wandbildmäßigen Panneau, darzustellen, und zwar über die enorme Zeitspanne von 54 Jahren hinweg. In die Mitte dieser Zeit fiel etwa die große Nordlandreise, von der der Maler eine ganze Serie ungeheuer lebendiger und kraftvoller Landschaftsbilder – alle im Format 27 × 36 cm – mitgebracht hat. Sie waren ebenso ausgestellt wie eine Auswahl seiner Porträts, darunter aus der Spätzeit diejenigen Albert Steffens, Edwin Fischers (1944) und Prof. Hans Bernoullis (1946). Pellegrini gehört zu den wenigen Künstlern in Basel, denen der Kunstverein regelmäßige und umfassende Jubiläumsausstellungen zum 50., 60. und 70. Geburtstag veranstaltete. Denn er war ein Liebling der Stadt, einer ihrer

populärsten Künstler. Aus der Zeit der sieben Jahre seit der letzten Jubiläumsausstellung 1951 waren nur acht Werke ausgestellt. In einem dieser Bilder, «Träumerei» 1952, mit einem Bubenbildnis im Vordergrund und einer Waldlichtung mit Fuchs und Rehen im Hintergrund, zeigte sich der Maler noch einmal von einer sonst ungewohnten lyrischen Seite. Ein vollendetes, unerhört raffiniert gemaltes Selbstbildnis 1956 («mit der Zigarette») und die beiden aus voller reifer Kraft gemalten Bilder «Verschnittenes Bachbett» und «Großer Feldblumenstrauß» aus Pellegrinis letztem Lebensjahr (1958) setzten den schönen und vollklingenden Schlußakkord.

Die schöne Gedächtnisausstellung zeigte insgesamt 163 Werke, davon 40 Aquarelle und Zeichnungen. m. n.

Maitres de l'art moderne*Galerie Beyeler**10. September bis 10. November*

Ein zum größten Teil ausgezeichnetes Angebot moderner (klassischer) Meister vermittelte die Galerie Beyeler in den Herbstmonaten. 23 Künstlernamen von Bonnard bis Vuillard waren durch 50 Bilder und Plastiken vertreten, die in einem großformatigen, kostbaren Katalog zum Teil durch Farbtafeln abgebildet wurden. Ausgezeichnet vertreten war vor allem Mondrian mit einem bedeutenden Frühwerk (Komposition Nr. 7, Fassade) aus dem Jahre 1914. Während ein noch früher entstandenes Bildchen – «Leuchtturm Westkapelle» um 1910 – zwar im Zusammenhang des späteren Werdeganges sehr interessant war, als «Mondrian» aber kaum bezeichnet werden konnte. Gut vertreten war ferner Léger mit einer ganzen Suite von insgesamt acht meist großformatigen Bildern, darunter der «Femme en fauteuil», 1913, für das merkwürdigerweise als früherer Besitzer das Museum of Modern Art in New York angegeben war. Daneben figurierten mächtige starke Kompositionen aus den dreißiger bis fünfziger Jahren. Sehr schön waren auch zwei Laurens, dann als Pendant Figuren von Giacometti und Germaine Richier. Ferner Miró, Bonnard (unter anderem mit einem prachtvollen großen Bild, «Femme au bain»), Picasso mit einem kubistischen Bild und vier Frauenbildern der späteren Zeit. Rouault, Klee, Feininger, Chagall gehörten in diese Auswahl. Und nicht zuletzt auch der merkwürdige Odilon Redon mit einer «Salomé» und zwei kleineren Werken sowie George Braque mit einem kleinen kubistischen Bild (1918) und einem üppigen Stilleben aus der Zeit um 1934. m. n.

Emanuel Jacob*Galerie d'Art Moderne**4. Oktober bis 20. November*

Der in Zürich lebende Emmentaler Künstler Emanuel Jacob (Jahrgang 1917) wurde nun zum erstenmal in Basel mit einer größeren Anzahl von Arbeiten gezeigt. Bis jetzt waren nur einige seiner schönen Linolschnitte hier zu sehen, die nun auch unter den 26 Arbeiten dieser Ausstellung die weitaus stärksten sind. Daneben möchte man die zwei – selbstverständlich nur in Photographien sichtbar gemachten – großen Betonreliefs stellen, die Jacob für die beiden Schulhäuser Allenmoos (Arch. Jacob Padrutt BSA/SIA, Zürich) und in Näfels (Arch. Thomas Schmid SIA, Zürich) geschaffen hat. Beide Werkgruppen haben – ob schon sie nach Material, Größe, Zweckbestimmung kaum etwas miteinander zu tun haben – doch das eine gemeinsam: die graphische Sicherheit und Klarheit der Formen, die harmonische Proportion der Kompositionen. Diese Eigenschaften fehlen merkwürdigerweise den meisten von Jacobs Bildern. Man kann sich diese Diskrepanz kaum erklären, es sei denn, man nehme an, daß Jacob sich unbedeutend auf dem Boden des erlernten Handwerks – der Graphik – sicherer bewegt und zu besseren Resultaten kommt als auf dem Gebiet der Malerei. Jedenfalls sind die meisten seiner Bilder mit ihren ineinandergeschachtelten Flächenformen und den in Gegensätze gebrachten malerisch vegetativen Teilen zu den gradlinig oder geometrisch geformten derart geraten, daß man sie zurecht-rücken möchte wie ein Bild, das schief an der Wand hängt. Diesen Kompositionen fehlt es an Gleichgewicht und Harmonie. m. n.

New York**Neueröffnung des Museum of Modern Art**

Nachdem im letzten Frühjahr das Museum of Modern Art in New York durch einen Brand teilweise beschädigt worden war, wurde es im Verlaufe des Sommers völlig modernisiert und vergrößert. Im Gründungsjahr 1929 bestand das Museum aus einem Stockwerk in einem Bürohochhaus. Es besaß weder eine eigene Sammlung noch ein Budget zum Erwerb von Kunstwerken. Aber der tatkräftige Direktor, Alfred H. Barr jun., hatte große Pläne. Man begann mit Ausstellungen von Leihgaben: Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin... Dies war sehr konservativ, da ja die Nachimpres-

Basel	Kunstmuseum	100 Jahre Birmann-Stiftung Vermächtnis Max Geldner	25. Oktober – 14. Dezember 30. November – 1. Februar
	Kunsthalle	Basler Künstler	6. Dezember – 11. Januar
	Museum für Völkerkunde	Jugoslawische Volkskunst Volkstümliche Weihnachtskrippen aus Europa	1. November – 31. Januar 1. Dezember – 15. März
	Gewerbemuseum	Werkstoff Holz	15. November – 23. Dezember
	Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Mary Vieira Französische und Schweizer Künstler	29. November – 15. Januar 3. Dezember – 5. Januar
Bern	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	6. Dezember – 18. Januar
	Galerie Verena Müller	Fred Stauffer	29. November – 30. Dezember
	Galerie Spitteler	Léo Andenmatten	30. November – 20. Dezember
Biel	Galerie Socrate	Hans Berger – Coghuf	6. Dezember – 31. Dezember
Chur	Kunsthaus	Bündner Künstler	30. November – 4. Januar
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Les anges de Fribourg	5 décembre – 15 janvier
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Bourses Lissignol – Chevalier – Galland Association pour la propagation d'œuvres d'art originales	6 décembre – 14 décembre 29 novembre – 21 décembre
	Musée Rath Athénée	Janina Livet – Jean Berger – Louis Salzmann Adrien Holy Marzelle	6 décembre – 28 décembre 15 novembre – 12 décembre 15 décembre – 15 janvier
	Galerie Motte	Cecchi – Fiala	16 décembre – 3 janvier
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	N. Devaud – P. Raetz	28 novembre – 21 décembre
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie L'Entracte	Jean Clerc – Edmond Crisinel Edouard Chapallaz. Céramiques André Freymond	8 décembre – 15 janvier 29 novembre – 19 décembre 20 décembre – 16 janvier
	Galerie Paul Vallotton	Raoul Domenjoz	27 novembre – 13 décembre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Jean Stern	29 novembre – 14 décembre
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler	7. Dezember – 11. Januar
St. Gallen	Galerie Im Erker	Otto Dix	15. November – 31. Dezember
	Galerie Gelbes Haus	Graphik des 20. Jahrhunderts	28. November – 24. Dezember
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	23. November – 4. Januar
Solothurn	Kunstmuseum	Sektion Solothurn GSMBA	29. November – 4. Januar
Thun	Kunstsammlung Aarequai Galerie	Weihnachtsausstellung – Victor Surbek Gold- und Silberarbeiten aus dem Atelier H. Ittig	6. Dezember – 11. Januar 6. Dezember – 8. Januar
Wil	Galerie im Hof	Gertrud Hürlimann-Stiefel	22. November – 31. Dezember
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Künstlergruppe Winterthur Turo Pedretti	30. November – 31. Dezember 6. Dezember – 31. Dezember
Zug	Galerie Seehof	Verein zur Förderung der Kunst	1. Dezember – 31. Dezember
Zürich	Kunsthaus	René Auberjonois	23. November – 4. Januar
	Kunstgewerbemuseum	Kunsthandwerk aus Österreich	8. November – 21. Dezember
	Helmhaus	Zürcher Künstler	15. November – 31. Dezember
	Strauhof	Bridget Fabian-Mitchell	8. Dezember – 28. Dezember
	Galerie Beno	Gruppe Beno	10. Dezember – 7. Januar
	Galerie Suzanne Bollag	Zeitgenössische Graphik Zum 50. Geburtstag von Max Bill	1. Dezember – 19. Dezember 20. Dezember – 31. Januar
	Galerie Läubl	Alois Carigiet – Edith Häfelfinger – Max Hegetschweiler – Walter Sautter – Hermann Alfred Sigg	25. November – 24. Dezember
	Galerie 17	Arnold Kübler. Zeichnungen	27. November – 24. Dezember
	Galerie Palette	Margrit Roelli	28. November – 31. Dezember
	Galerie Au Premier Galerie Walcheturm	Arne Siegfried Zürcher Künstler	27. November – 31. Dezember 15. November – 15. Januar
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

Ausstellung «Geschenke und versprochene Kunstwerke» im Museum of Modern Art, New York

1
Pablo Picasso, Interieur mit zeichnendem Mädchen, 1935
Sammlung Nelson A. Rockefeller

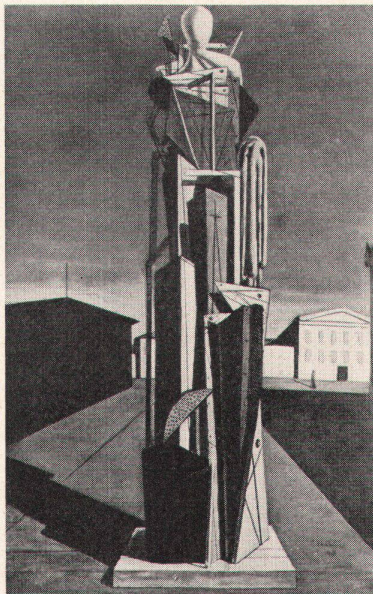
2
Giorgio De Chirico, Der große Metaphysiker, 1917. Museum of Modern Art, Sammlung Philip L. Goodwin

3
Ausstellung Hans Arp im Museum of Modern Art, New York
Der Mitbegründer der Zürcher Dada-Bewegung, Dr. Richard Hülsenbeck, der heute als Psychiater in New York praktiziert, und Hans Arp neben der Plastik «Ptolomäus»

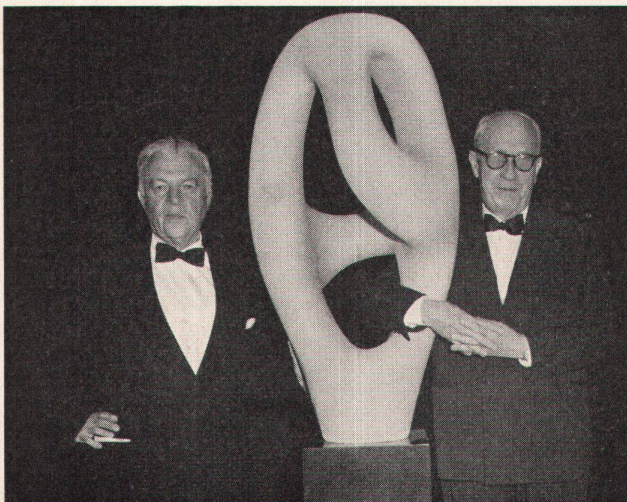
Photos: 1, 2 Museum of Modern Art (Soichi Sunami)
3 Fritz W. Neugass



1



2



3

sionisten zu dieser Zeit bereits von den Fauves, den Kubisten, Futuristen, Dadaisten und Surrealisten abgelöst worden waren. Dann zeigte man die Werke amerikanischer Künstler und als dritte Ausstellung Bilder aus Paris: Picasso, Braque, Miró und Modigliani... Den Amerikanern war diese neue Kunst eine wahre Offenbarung. So groß war der Andrang, daß die Aufzüge des Hochhauses nicht mehr genügten, den Strom der Besucher zu bewältigen.

Es folgte die große amerikanische Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre, die alle kühnen Projekte des Direktors zunichte machte. Erst 1939, zehn Jahre nach der Gründung, konnte das Museum seinen eigenen Bau aus Glas und Chromstahl beziehen und eine eigene Sammlung aufbauen. Damit sollte es bald zum Mittelpunkt der modernen Kunst in Amerika werden und zu einer der aktivsten Bildungsstätten des Landes. Die 900 Ausstellungen, die bisher veranstaltet wurden, fanden die weiteste Resonanz in der Presse, im Radio und seit einigen Jahren auch in den Fernsehprogrammen. Bücher und Kataloge halfen zur Vertiefung des Kunstverständnisses, und farbige Reproduktionen der Museumsschätze schmückten viele Häuser der jüngeren Generation.

Auf alle künstlerischen Ereignisse in den Vereinigten Staaten hat das Museum einen entscheidenden Einfluß. Sein Urteil ist maßgebend für die vielen Sammler, die sich hier beraten lassen. Alfred H. Barr jun. ist für sie ebenso ein Führer und Wegbereiter durch den Dschungel der modernen Kunst wie einst Wilhelm von Bode und Bernard Berenson für die Sammler alter Meister.

Der International Art Council im Museum of Modern Art spricht das Machtwort bei Ausstellungen amerikanischer Kunst, die ins Ausland auf Reisen ge-

sandt werden. Die amerikanische Regierung hat kein Kunst- und Unterrichtsministerium, das solche Probleme behandeln könnte, und überläßt die Auslese deshalb den Spezialisten des Museums.

Anlässlich der Neueröffnung des Museums hat man eine umfassende Ausstellung des Schaffens von Hans Arp vorbereitet. Sie zeigt mit 113 Werken die ganze Entwicklung des heute 71jährigen Meisters. 52 europäische und amerikanische Museen und private Sammlungen haben dazu beigetragen, die Gestaltungskraft dieses Künstlers über fünf Jahrzehnte zum Ausdruck zu bringen. Die zweite große Ausstellung besteht aus Neuerwerbungen und aus 50 Leihgaben amerikanischer Sammler, die später dem Museum als Vermächtnis zufallen werden. Es sind vorwiegend Meisterwerke der Künstlergeneration um die Jahrhundertwende. Das schönste Bild ist Renoirs «Moulin de la Galette» von 1876. Zwei Cézannes, neun Picassos, zwei Chiricos, Werke von Brancusi, Miró, Toulouse-Lautrec, Gauguin und Mondrian bilden einen wesentlichen Beitrag zur Ausrundung der Sammlung des Museums.

Die besonderen Schwierigkeiten, mit denen das Museum zu kämpfen hat, sind aber durch die Vollendung des Neubaus noch nicht überwunden. Durch das Verlegen einiger Büroräume in anschließende Gebäude ist die Ausstellungsfläche zwar wesentlich vergrößert worden; trotzdem kann von der permanenten Kollektion von ungefähr 1500 Kunstwerken nur ein kleiner Teil, weniger als 15 Prozent, gezeigt werden. Dies bietet immerhin den besten Kunstwerken genügend Raum; aber viele gute und für die Entwicklung der modernen Kunst wichtige Stücke müssen im Depot ein Schattendasein führen. Die Museums-



1
Ausstellung «De Clouet à Matisse» in der Orangerie, Paris

1
Jean-Auguste-Dominique Ingres, John Russell, Duke of Bedford, 1815. Bleistift. City Art Museum, Saint Louis, Mo.

2
Pablo Picasso, Dr. Claribel Cone, 1922. Bleistift. Museum of Art, Baltimore, Md.



2

leitung ist bemüht, durch wechselnde Ausstellungen möglichst allen Strömungen und Neuerungen der Kunst gerecht zu werden.

Das Problem der Auslese und der Ausscheidungen von Kunstwerken stellt die Museumsleitung vor eine große Verantwortung. Wenn es sich nach einiger Zeit herausstellt, daß Künstler und Kunstwerke nicht den Hoffnungen entsprechen, die man auf sie gesetzt hat, daß sie den Test der Zeit nicht bestehen und sich nicht weiter entwickeln, dann werden sie aus der ständigen Sammlung entfernt. Eine solche Aktion wird im Prinzip erst nach dem Tode des Künstlers durchgeführt, hat aber auch dann noch einen vernichtenden Einfluß auf die Bewertung dieser Künstler im Kunsthandel.

Maler, Bildhauer, Graphiker, Architekten, Formgestalter, Photographen und Filmschaffende sind besondere Sparten innerhalb des Museums, die in separaten Ausstellungen und Veröffentlichungen behandelt werden. Das Museum of Modern Art hat während seines fast dreißigjährigen Bestehens in hervorragender Weise zur Kunsterziehung des amerikanischen Volkes beigetragen. Die Zahl der Mitglieder der «Freunde des Museums» ist seit seiner Gründung um 700 Prozent gestiegen. Heute umfaßt sie 25000, ein Beweis für das große Interesse, das die Bevölkerung von New York diesem Museum entgegenbringt.

Fritz Neugass

Pariser Kunstchronik

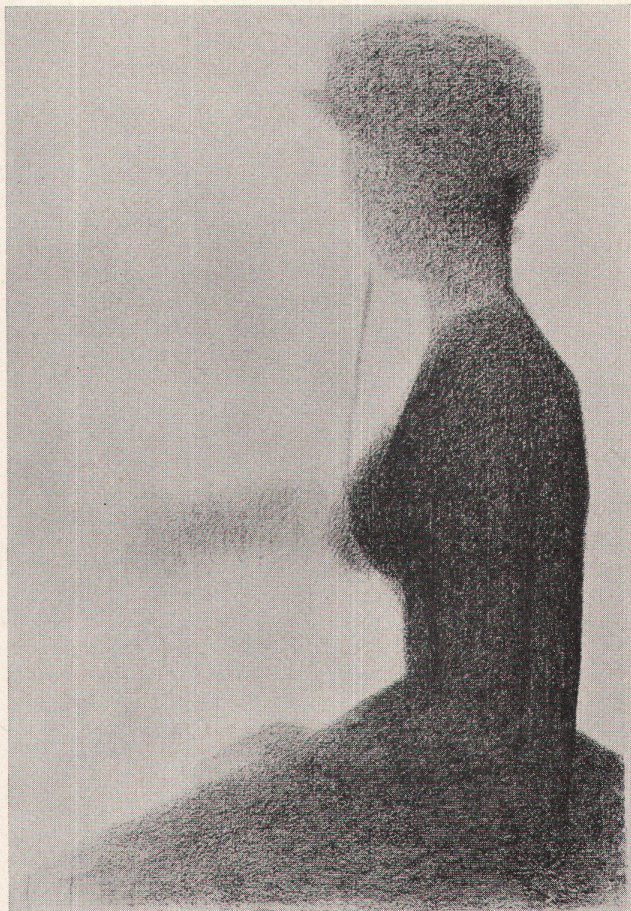
Mit den ersten Oktoberwochen hat das Ausstellungswesen in Paris wieder begonnen. Der französisch-amerikanische Kulturdienst vermittelte dem Musée de l'Orangerie eine Ausstellung von französischen Handzeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz: «De Clouet à Matisse.» Die Ausstellung, die vorher in Rotterdam gezeigt wurde, war gut gegliedert und ausgewählt, so wie es die Amerikaner heute verstehen. Besonders reich war das 18. Jahrhundert vertreten, für das die amerikanischen Sammlungen eine besondere Vorliebe haben. Bedeutend waren auch die zahlreichen Zeichnungen und Aquarelle von Cézanne. Die Zeichnungen von Picasso in der ingresken Manier behaupteten sich in ihrer klassisch disziplinierten Art neben den nicht weit entfernten Hartbleistiftzeichnungen von Ingres.

Nachdem an der Place de la Défense der große Hallenbau des CNIT (Centre National de l'Industrie et de la Technique) mit seinen ersten zwei fertigen

Etagen bereits den Ausstellern und dem Publikum eröffnet wurde, folgte die Eröffnung des «Palais de l'Unesco». An beiden Bauten hatte Architekt Bernard Zehrfuß einen bedeutenden Anteil. Die Architekten des CNIT sind Camelot, De Mailly und Zehrfuß. Die Architekten des Unesco-Gebäudes formen ein internationales Trio: Breuer, Zehrfuß und Nervi. An der künstlerischen Ausstattung beteiligten sich zahlreiche Künstler von internationalem Ruf. Heute sind nahezu alle Werke beendet. Die achtzig Quadratmeter große Wandmalerei von Picasso, die Keramikwand von Miró (von Artigas ausgeführt), das zwei Tonnen schwere Mobile von Calder, die Wandmalereien von Tamayo (Mexiko), Matta (Chile), Afro (Italien) und Appel (Holland) sind bereits montiert, und die Plastik von Henry Moore ist aufgestellt. Noch vor der Rückkehr Hans Arps von seiner großen retrospektiven Ausstellung in New York – die dort gleich einem Triumph gefeiert wurde – wurden seine separat gegossenen Reliefformen montiert. Der japanische Garten des amerikanischen Japaners Isamu Noguchi geht der Vollendung entgegen. Er ist leider zwischen der Straßenmauer und dem Gebäude etwas eingezwängt. Auch im übrigen sind – wie Zehrfuß selber bedauernd bestätigt – nicht alle Eingliederungen der Kunstwerke in den Bau glücklich. Die Architekten glaubten – bei Beginn der Projektierung und des Baues – nicht auf eine so ausgedehnte künstlerische Beteiligung und die dazu nötigen Kredite rechnen zu können, so daß nachträglich gewisse Kompromisse geschlossen werden mußten. Die Persönlichkeiten des künstlerisch beratenden Komitees waren Georges Salles (Frankreich), Herbert Read (England), Parra Perez (Venezuela) und Shahid Suhrawarday (Pakistan).

In der diesjährigen Ausstellung «Ecole de Paris» bei Charpentier waren die Abstrakten, insbesondere die Tachisten, ohne Ausnahme in den Eingangsräumen placiert, während die figürliche Malerei in die kleineren Hinterräume zurückgedrängt wurde. Dies ist um so auffälliger, als die Galerie Charpentier im übrigen weiterhin die Hochburg der figürlichen Malerei bleibt. Die Auswahl war wie immer recht diskutabel; Vieira da Silva trat vorteilhaft hervor.

Bei Eduard Loeb stellte Nathalie Gontcharova aus. Ihr Name hat bereits in der Kunstgeschichte seinen festen Platz gefunden. Der Bildhauer James Brown zeigte in der Galerie Stadler eine konzentrierte Bildserie. Darauf folgte in derselben Galerie eine Ausstellung Serpan. Im Studio Facchetti war eine Gruppenausstellung mit Bildern von Kimber Smith, Dubuffet, Willy Wendt, Fontené,

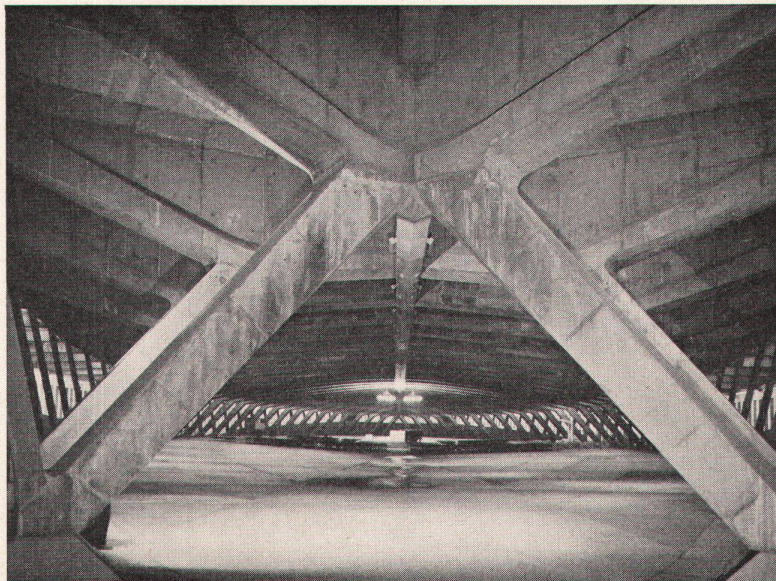


3

3
Georges-Pierre Seurat, La jeune fille à l'ombrelle, 1884/85. Kohle. Museum of Modern Art, New York (Legat Mrs. John D. Rockefeller, Jr.)

4
Die unterirdische Basilika in Lourdes
Architekten: Vago, Le Donné, Pinsard
Photo: H. Baranger, Paris

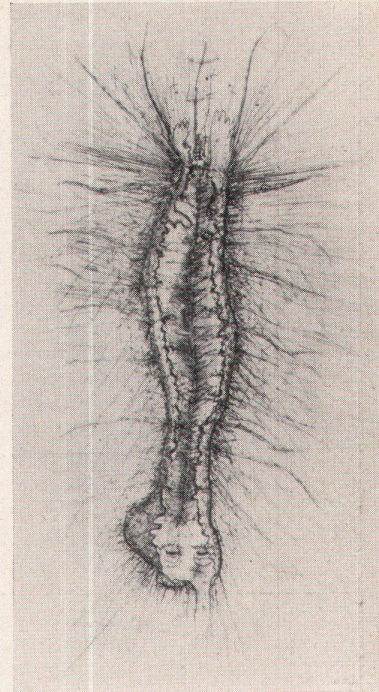
5
Wols, La Grande Façade, 1945. Zeichnung
Galerie Claude Bernard, Paris



4

Appleby, Jaffé und Reliefs von Kemeny zu sehen. Die gleiche, noch weiter ausgedehnte Malergruppe (dabei auch Malereien des Bildhauers André Bloc, der zum Tachismus übergetreten ist) wurde von Facchetti im Schloß Morsbroich in Leverkusen gezeigt. Zu bemerken waren auch die Bilder der jungen Malerin Nora Speyer.

Bei Louise Leiris zeigte Kahnweiler Plastiken von Henri Laurens aus den Jahren 1919 bis 1943. Vor 1944 bis zu seinem Tode wurden seine Werke vertraglich von der Galerie Louis Carré übernommen; dies scheint der Grund zu sein, daß diese Ausstellung mit dem etwas zufälligen Datum 1943 abschließt. Weitere Ausstellungen waren Nejad in der Galerie La Cour d'Ingres und in der gleichen Galerie die von André Breton präsentierte Ausstellung von Bildern von Laloy; die Retrospektive André Lhote mit Bildern aus fünfzig Arbeitsjahren im Musée d'Art Moderne; bibliophile Meisterwerke von Matisse, Picasso, Léger, Braque usw. aus der Werkstätte Lacourière bei Colette Allendy; die Plastiken von Hiquily in der Galerie du Dragon; die extravaganten Malereien des begabten Jugoslawen Dado bei Daniel Cordier und dann ganz besonders die Auswahl von Aquarellen von Wols aus der Sammlung H.P. Roché. Roché sammelte als erster die Arbeiten von Wols, den er während des Krieges in



5

Dieulefit kennenlernte. Er setzte sich ständig für Wols ein und veranlaßte 1950 René Drouin, in seiner geräumigen Galerie an der Place Vendôme eine erste große Wols-Ausstellung zu zeigen. Bei Gelegenheit der jetzigen Ausstellung in der Galerie Claude Bernard erschien ein kleines Buch mit einem geistreich und knapp gefaßten Text von H.P. Roché. Dieser Essay gehört zum Besten, was in der Kunstliteratur in den letzten Jahren erschien.

Der Salon de l'Art Sacré zeigte dieses Jahr hauptsächlich Großfotos von Kirchen, die man in den vergangenen Jahren als Modelle im selben Salon zu sehen bekam. Zu den bedeutendsten architektonischen Leistungen zählten: die unterirdische Kirche in Lourdes (Architekten: P. Pinsard, Le Donné und Vago), das «Couvent d'Etudes de l'Arbresle» von Le Corbusier, die Kirche St^e-Thérèse in Hem (Architekt: Hermann Baur BSA, Glasfenster und Mosaiken: Manessier), die Kirche von Lyon-Vaise (Architekt: Koch, Mosaiken: Bertholle, Plastiken: Etienne Martin). Der interessante Betonbau der Kirche von Royan (Architekt: G. Gillet, Glasfenster: C. Idoux) enttäuscht etwas im architektonischen Detail. Hervorragend waren an der Ausstellung die Bleistift- und Aquarellstudien von Villon für seine Glasfenster der Kathedrale von Metz.

F. Stahly