

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 6: **Katholische Kirchen**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

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.

lichen Mitternachtsmessen und die Osterfeier. Als eigentliche Zweckbeleuchtung wählte man eine Direktbeleuchtung mittels moderner, mit Glühbirnen bestückter Plexiglaszylinder, die sich den gebündelten Senkrechten der Pfeiler maßstäblich einordnen und tagsüber dem Besucher kaum ins Blickfeld treten: Lichtquellen im Rücken der Gläubigen, genügend hoch, um unangenehme Schattenwirkungen zu vermeiden, Licht nach vorn. Die Anordnung von Vierergruppen an der Ostseite der Pfeiler macht diese ganze Anlage für denjenigen, der die Kirche durchs Hauptportal im Westen betritt, praktisch unsichtbar. Dazu kommt ein verstärkendes, gezieltes Punktlicht an besonders auszuleuchtenden Stellen (Seitenaltäre, Marienstatue auf dem Altar vor dem Chorgitter, Kreuzigungsgruppe im Triumphbogen) mit Hilfe kleiner, möglichst blendungsfrei angeordneter Reflektoren. Als Festbeleuchtung tritt dazu das Flutlicht aus großen Reflektoren, die im Triforium untergebracht sind und damit wiederum der normalen Blickrichtung vom Eingang zum Hochaltar entzogen bleiben. Die Lichtführung erfolgt teils nach unten diagonal ins jenseitige Seitenschiff, teils nach oben in die Mittelschiffgewölbe hinein. Der Chor wird durch eine Reihe von hinter dem Triumphbogen verborgenen Reflektoren erhellt. Die Quantität dieses Flutlichts nimmt nach oben ab und ist so bemessen, daß die Architektur wohl in Licht getaucht, aber nicht darin ertränkt wird.

Dieser große Aufwand ist natürlich nur zu rechtfertigen, wenn er genau dosiert und den jeweiligen Umständen angepaßt werden kann. Auf eine möglichst differenzierte Schaltung wurde deshalb von Anfang an besonderer Wert gelegt. Von den Frühmessen, die im Winter vielleicht ein Dutzend Gläubige um den ersten Seitenaltar links vorn versammeln, bis zum mitternächtlichen Pontifikalamt mit großer Assistenz von Behörden und Volk stellen sich vielerlei Aufgaben. Beim Beichtören genügt ein Minimum von richtungweisenden «Positionslatern»; der Festgottesdienst wird des vollen Orchesters bedürfen, das beide Beleuchtungssysteme kombiniert. Normalerweise wird die Beleuchtung aus dem Triforium, die den Raum gleichmäßig und vielleicht sogar etwas gewalttätig mit Licht durchflutet, schon aus Kostengründen nicht in Funktion treten. Die Wandappliken aber beschränken die Lichtzone praktisch auf das untere Drittel, ihre Anordnung läßt zudem den individuellen Wünschen der Gläubigen nach hellem oder gedämpftem Licht Raum; ihr warmes und weiches Spektrum erinnert von ferne an Kerzen-

licht und wahrt dem Gold wie den Farben einen natürlichen Glanz. Das Verdämmern nach oben jedoch, gegen die Gewölbezone hin, trägt zur sakralen Stimmung bei und kommt der gotischen Raumwirkung in hohem Maße entgegen.

Alfred A. Schmid

Die Beleuchtungsanlage

Bei der Projektierung der Beleuchtung in Sakralbauten aller Baustile darf sich die künstliche Beleuchtung wesentlich von der Tageslicht-Beleuchtung unterscheiden. Fast ausnahmslos wurden diese Räume ja für die Wirkung bei Tag geschaffen. Wenn die heutigen Bedürfnisse nun nach einer künstlichen Beleuchtung rufen, so muß dieser Forderung zweifellos mit heutigen Mitteln entsprochen werden. Für diese anspruchsvolle Aufgabe stehen uns die neuesten technischen und wissenschaftlichen Erkenntnisse zur Verfügung. Freilich darf dabei nicht eine das Tageslicht imitierende Stimmung angestrebt werden; dies wäre höchstens sinnvoll, wenn auch die künstliche Lichtführung dem Einfallswinkel des Tageslichtes entsprechen würde.

Kommen die modernen Beleuchtungsmittel taktvoll zur Anwendung, so werden sie in ihrer Eigenart die Idee des Baumeisters unterstützen oder zumindest eine Raumstimmung schaffen, welche sich mit der Architektur verträgt und gleichzeitig den jeweiligen psychologischen und physiologischen Forderungen Rechnung trägt. Vor allem wenn auch die letztgenannte Forderung erfüllt sein soll – und sie scheint mir nicht die unwichtigste –, so wird in fast allen Fällen das System der Anordnung und die Wahl der Lichtart zwingend. Es ist ein hilfloses Unterfangen, solch weit-schichtigen Aufgaben allein mit dem heutigen Fluoreszenzlicht beikommen zu wollen, gleich ob es sich dabei um ein Bauwerk der Gotik oder des Barocks handelt.

Aus diesen grundsätzlichen Überlegungen wurde auf die Projektierung mit Fluoreszenzlicht verzichtet, obschon die gotischen Pfeilerquerschnitte zur Verwendung von Fluoreszenzlampen geradezu verführten. Die kühle Frostigkeit des Fluoreszenzlichtes hätte dem Raum zudem die ursprüngliche Licht- und Schattenwirkung genommen. Das Glühlampenspektrum ist noch immer das einzige, das einem solchen Raume angepaßt ist.

Chor

Der große Querträger mit der Kreuzigungsgruppe eignete sich vorzüglich zur Aufnahme der verdeckten Festbeleuchtung.

Schiff

Die Normalbeleuchtung wurde mit je vier chorseitig angebrachten Plexiglasleuchten pro Säule erreicht. Diese in unaufdringlicher Form gehaltenen Wandlampen sind mit je drei 60-Watt-Lampen bestückt. Die Zylinder sind zur Reinigung leicht zu entfernen. Die Schaltung kann von dem in der Sakristei untergebrachten Kommandotableau aus in acht Gruppen den jeweiligen Lichtbedürfnissen angepaßt werden.

Die Gesimse der Seitenschiffe wurden mit 300-Watt-Tiefstrahlern, als zusätzliche Beleuchtung für die Seitenaltäre, ausgerüstet.

Technische Daten

Schiff, Länge	37 m
Schiff, Breite	26,5 m
Chor, Länge	20 m
Chor, Breite	8,5 m
Zur Beleuchtung vorgesehene Grundfläche	etwa 1140 m ²
Installierte Leistung:	
total Normalbeleuchtung	12,7 kW
total Festbeleuchtung	12,6 kW
Total-Leistung	25,3 kW

Leistung pro m²:

Normalbeleuchtung	11,1 W/m ²
Total-Beleuchtung	22,2 W/m ²

Montagehöhe der

Pfeilerlampen (Mitte): 3,25 m

Resultierende Beleuchtungsstärken:

	Normal- beleuchtung	Voll- beleuchtung
Chor	etwa 50 lx	etwa 95 lx
Hauptschiff	etwa 20 lx	etwa 25 lx
Nebenschiff	etwa 40 lx	etwa 50 lx

W. H. Rösch

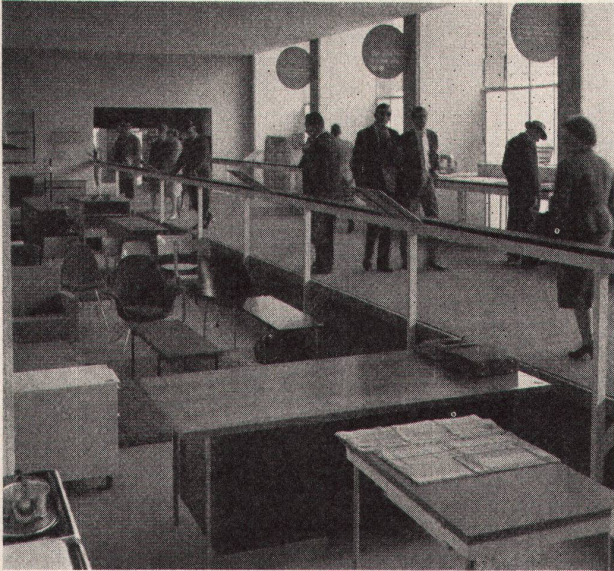
Ausstellungen

Basel

Die 44. Schweizer Mustermesse

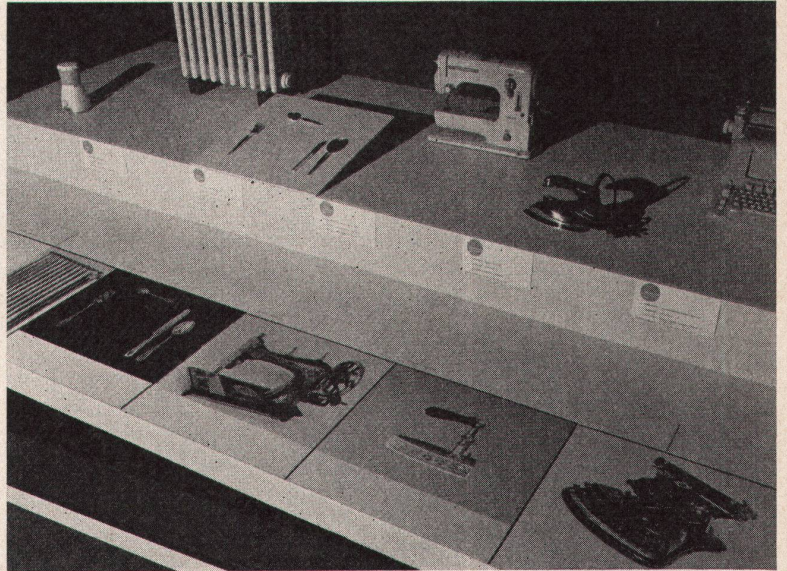
23. April bis 3. Mai

Über diese Riesenveranstaltung der schweizerischen Wirtschaft, die im Jahr 1960 mit 2300 Ausstellern auf 130000 m² Ausstellungsfläche zum 44. Mal stattgefunden hat, zu berichten, ist für den Einzelnen ein schwieriges, ja beinahe kaum zu bewältigendes Unternehmen. Nicht umsonst hatte die Messeleitung in Katalog und Wegleitung dem Besucher den guten Rat mitgegeben, «sich zuerst der Fachgruppe zuzuwenden, der sein geschäftliches Interesse gilt, und erst nachher den allgemeinen Orientierungsgang» durch die in den verschie-



1

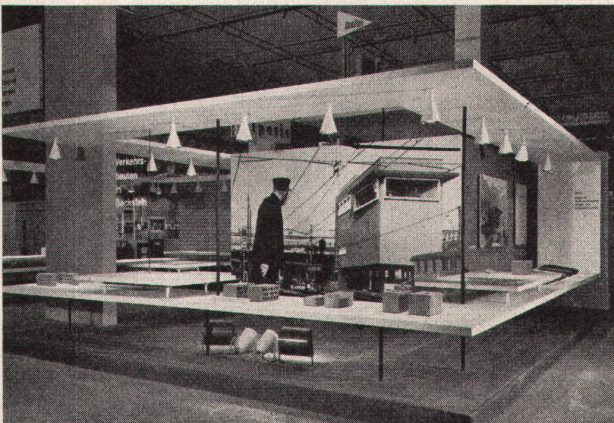
denen Messehallen und Freiluft-Quartieren ausstellenden 17 Fachgruppen anzutreten. Die schweizerische Wirtschaft, deren hochkonjunkturelles Anwachsen erst kürzlich von einigen Kritikern als «gefährliche Aufblähung» bezeichnet wurde, präsentierte sich zwar in diesem Jahre unter dem durchaus zutreffenden Stichwort «Spitzenleistungen»; aber das stand der Tatsache nicht



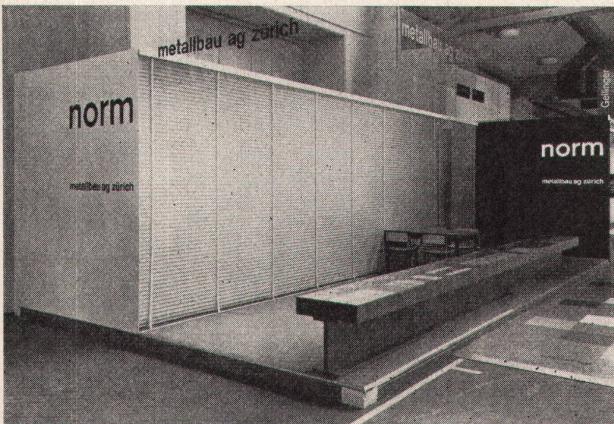
2

entgegen, daß sich die Begegnung zwischen Wirtschaft und Publikum, zwischen Produzenten und Konsumenten – und selbstverständlich auch den ausländischen Importeuren schweizerischer Produkte – noch kompakter und massiver als früher vollzog. Eine Messe, die im Verlaufe ihrer zehntägigen Dauer pro Tag durchschnittlich von 60–80000 Menschen besucht wird, kann nicht mehr auf eine differenzierte Gestaltung Rücksicht nehmen. Bezeichnend war zum Beispiel, daß einer der Hauptanziehungspunkte des Publikums, die Abteilung «Création», in diesem Jahre im gleichen Décor wie letztes Jahr aufgebaut werden konnte. Ebenso bezeichnend, daß an einzelnen Ständen, wie zum Beispiel der Sonderschau der Holzmesse (Lignum), die unter dem Titel «Wohnen als Erlebnis» etwas eintönig für eine vermehrte Verwendung des Holzes in der Wohnungseinrichtung warb, das Publikum an den einzelnen Ausstellungskojen vorbei geschleust werden mußte. Und zwar in einem Tempo, auf das der Einzelne gar keinen Einfluß mehr hatte und das ihm jedenfalls keine Zeit zum Verweilen ließ.

Verständlich war also, daß die Gestaltung der Ausstellungsstände im großen und ganzen nach zwei Hauptgesichtspunkten erfolgte: Sachlichkeit oder Publikumsattraktion. Selbstverständlich waren die oft jahrmaktmäßigen Attraktionen – riesige sich drehende Stofftiere, eine weiße lebendige Schlange oder das raffiniert funktionierende Firestone-«Ballet mécanique» mit lebensgroßen Mannequins – vor allem dort zu finden, wo nicht der Zwischenhandel, nicht die Fabrikanten, sondern das große Verbraucherpublikum angesprochen werden mußte – es waren ja immerhin 200000 Menschen an den beiden Tagen des letzten Messewochenendes in der Ausstellung. Nachdenklich stimmte aber doch, daß nun selbst eine (Basler) Gruppe von Reklameberatern und Graphikern ihren eigenen Ausstellungsstand hatte und also Reklame für die Reklameleute gemacht wurde. Früher geschah das auf dem indirekten Wege der Stand- und Drucksachengestaltung.



3



4

1 Ausstellung «Die gute Form 1959» an der Mustermesse Basel 1960. Gestaltung: Alfred Altherr

2 Nische beim Eingang der Sonderschau «Die gute Form» mit Vergleich von früherer und heutiger Formgebung

3 Stand des Ziegeleienverbandes mit Darstellung von modernen Verkehrsbauten in Sichtmauerwerk. Gestaltung: Ernst Sommer, Graphiker, Zürich

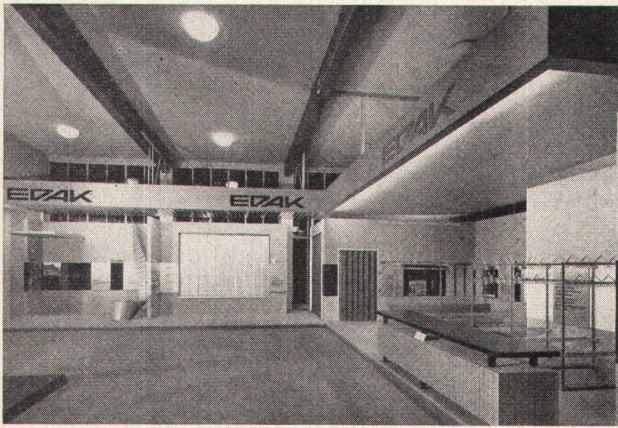
4 Stand der Metallbau AG, Zürich. Gestaltung: Fachklasse für Innenausbau der Kunstgewerbeschule Zürich

Für Werkbündler und Architekten waren in erster Linie die *SWB-Sonderschau «Die gute Form 1959»* und die Baumesse interessant*. Die «Gute Form» zeigte – wie seit acht Jahren gewohnt – diejenigen Gegenstände, die an der letztjährigen Mustermesse mit der roten Qualitätsetikette ausgezeichnet worden waren. Die Auswahl der Gegenstände ging wieder durch alle Sparten der Messe hindurch, von Apparaten und Heizungskesseln, Straßenlampen und Briefkästen bis zu Möbeln, Bücherschäften, Textilien, Glas und Keramik usw. 91 Firmen be-

* Die Liste der dieses Jahr ausgezeichneten Firmen folgt in der Juli-Chronik.



5



6

5 Stand der Wohnhilfe Zürich. Gestaltung: Atelier Cohen, Gockhausen

6 Stand der Edak, Schaffhausen. Gestaltung: Hansruedi Scheller, Graphiker, Kilchberg

7, 8 Pavillon der Swissair. Gestaltung: Hans Hartmann, Graphiker, Bern; Konstruktion: Andreas Christen, Zürich

fanden sich unter den Prämierten. Die Ausstellung war wieder vom SWB-Geschäftsführer Architekt A. Altherr gestaltet worden, diesmal jedoch so, daß das Publikum auf einer Art Laufsteg an den auf zwei Ebenen ausgestellten Dingen vorübergehen konnte. Diese hauptsächlich auf das Ansehen hin angelegte Ausstellungsart entspricht ganz dem heutigen Messecharakter. Doch fragt man sich, ob der SWB nicht einmal auch versuchen sollte, eines der wesentlichen Kriterien seines Auszeichnens – die Funktion – dadurch deutlicher herauszustellen, daß er dem Publikum gestattet, die ausgestellten Gegenstände auch auszuprobieren. Vor allem die Möbel. Mit deren Verschleiß und Untergang während der zehntägigen Messedauer müßte dann allerdings gerechnet werden.

Eine sehr hübsche Neuerung fand sich diesmal am Eingang zur Sonderschau: In einer Koje wurden unter dem Thema «60 Jahre Entwicklung der Form» Schreibmaschinen, Bestecke, Kaffeemühlen, Glätteisen, Nähmaschinen aus den Jahren 1900 und 1960 einander gegenübergestellt. Dazu waren in großformatigen Photographien eine Anzahl moderner Großbauten in der Schweiz ausgestellt – unter anderem das neue Verwaltungsgebäude der Hoffmann-La Roche (von Roland Rohn) in Basel und die Schule auf dem Freudenberg, Zürich (von Jacques Schader).

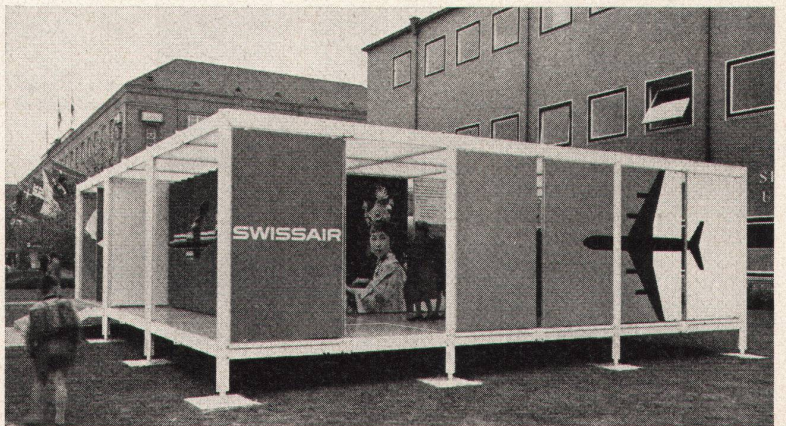
Ganz unproblematisch ist jedoch das Auftreten des Werkbundes mit seiner Sonderschau nicht geblieben. Seit drei Jahren nämlich hat sich im Neubau der Muba (hinter der großen Uhr) eine andere Sonderschau etabliert, die sich «Arbeitsgemeinschaft Gestaltendes Handwerk» nennt und heute an die siebenzig Handwerksmeister und Kunstgewerber umfaßt. Diese Vereinigung, die von Dr. Rohner und Professor Dr. A. Gutersohn, St. Gallen, geführt wird, hat sich bereits erfolgreich auch an internationalen ausländischen Messen beteiligt. Sie will, was außerordentlich verdienstvoll ist,

den Handwerker ganz allgemein wieder zu vermehrtem eigenständigem schöpferischem Tun – eigentlich zur Kreation, auch im Formalen, – anregen. Das heißt, ihn aus dem hoffnungslosen Wettrennen mit der Industrie und deren Massenproduktion herausnehmen und wieder auf eigene, aber moderne Bahnen lenken. Es geht auch hier vor allem um die Steigerung der Qualität.

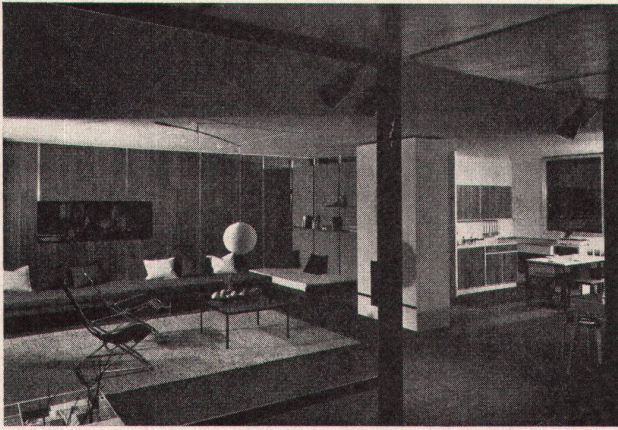
Nun ist aber keineswegs zu übersehen, daß sich bereits in dieser dritten Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft «Gestaltendes Handwerk» Überschneidungen und merkwürdige Doppelspurigkeiten mit den Aktionen des SWB ergeben haben. Einerseits stellen Mitglieder des SWB nun dort aus – was als begrüßenswerte Ergänzung der Gute-Form-Sonderschau zu nehmen wäre; andererseits amtierten in der Jury, die die einzelnen eingeschickten Objekte der Mitglieder zu beurteilen hatte, Mitglieder des SWB. Und schließlich sah man dann an einzelnen Gegenständen in dieser Ausstellung, an der die sechs Gruppen «Inneneinrichtungen», «Gold- und Silberschmiede», «Buchbinderei», «Handweberei und Textilien», «Keramik» und «Metallarbeiten» beteiligt waren, nur ganz vereinzelt die rote Etikette der diesjährigen «Guten Form». Es waren auch einige Dinge zu sehen, die von der Jury besser nicht zur Ausstellung zugelassen worden wären. Das sind aber kleinere Schönheitsfehler, die ein andermal zu korrigieren sind. Die Hauptproblematik beginnt, wo ausgesprochene Industrieerzeugnisse – wie ein übrigens sehr schönes neues Service von Langenthal (Entwerfer P. Renfer) – als Produkt des «Gestaltenden Handwerks» gezeigt werden. Indem der Handwerker als Industrial Designer auftritt, verzichtet er auf die eigene Produktion. Der mit den Kenntnissen des erfahrenen Handwerkers ausgerüstete Designer andererseits kann nur aus der selbständigen Praxis des Handwerkers zehren, und schließlich kann Handwerk als selbständiger Stand nicht auf einem hohen Qualitätsniveau erhalten werden,



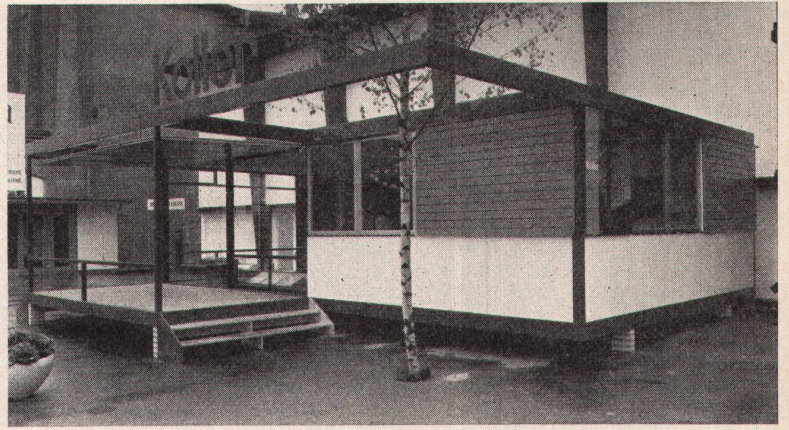
7



8



9



10



11

9, 10
Vorfabriziertes Haus der Metallbau Koller AG, Basel. Entwurf: Alfred Altherr, Arch. BSA/SIA, Zürich

11
Runde Betonelemente für Tunnelbau der Firma Hunziker & Co.

Photos: 1, 2 Moeschlin und Baur, Basel; 3, 4, 6, 9, 10 Agefoba, Basel; 7, 8 Fred Waldvogel, Zürich

wenn es seine besten schöpferischen Kräfte an die Industrie abgibt.

Eine Fülle von Problemen, über die sich die interessierten Kreise des SWB einmal mit den Vertretern der Arbeitsgemeinschaft aussprechen sollten. Und zwar weder unter dem Gesichtspunkt einer eifersüchtigen Verbandspolitik, noch unter dem Anspruch des SWB, die Beurteilung der guten Form auf alle Zeiten gepachtet zu haben. Vielleicht würde die im Augenblick so merkwürdig verflochtene Situation durch eine Aussprache im kleinen Kreise (nicht etwa an einer Generalversammlung mit unnützen Kampfpapieren) geklärt werden.

Daß es auch heute nicht um ein Entweder Handwerks- oder Industrieprodukt geht, sei zum Schluß an zwei Beispielen gezeigt, die nicht in der gleichen Fachgruppe der Mustermesse anzutreffen waren.

Eine handwerklich-technische Meisterleistung hat nämlich die Cliché-Anstalt

Schwitter (unter anderem) vollbracht mit der Herstellung von großformatigen ganzseitigen und sogar doppelseitigen Farblichés nach Kodachrome-Vorlagen im Leica-Format (24×36 mm), die der amerikanische Life-Photograph Duncan im Kreml von den dort aufbewahrten Kronschatzen, Kutschen, Staatsroben usw. des ehemaligen Zarenhauses aufgenommen hat. Das prachtvolle Werk mit seinen hervorragenden Farbtafeln ist unter dem Titel «The Kremlin» vorläufig in zwei englischen Auflagen im Edita-Verlag, Lausanne, erschienen; eine deutsche Auflage wird in einigen Monaten erscheinen.

Das andere Beispiel: In der Baumesse läßt sich eine auffallende Zunahme an vorfabrizierten Bauelementen für Wände, Decken, Böden feststellen. Eternit zeigt zum Beispiel nicht nur neue Formen von Pflanzenbehältern und Gartensitzen, wie sie aus dem Wettbewerb unter den schweizerischen Kunstgewerbeschulen hervorgegangen sind, sondern auch eingehängte Decken aus leichten quadratischen Eternitplatten (Normalmaß 60×60 cm und 8 mm Dicke), die eingebaute Leitungen und Installationen leicht zugänglich machen. Dazu werden neue Paneel- oder Sandwichplatten aus Glanz-Eternit (3,5 mm) zwischen denen 4 Grisotextplatten à 1 cm liegen.

Am attraktivsten war selbstverständlich das kleine einräumige Weekend-Haus, das, vor der Halle 8b im Freien aufgestellt, ausschließlich aus vorfabrizierten Elementen der Metallbau Koller AG, Basel, bestand. Die Einrichtung – in der auch Wandelemente aus Edelhölzern verwendet wurden – stammt von Architekt BSA/SIA Alfred Altherr. Das Haus sieht nicht nur ausgezeichnet aus; es läßt sich auch sehr einfach und auf gelungene Weise schließen: an den Seiten werden Rolläden vor die Fensterteile geschoben, an der Front wird ein – während der Benutzung als Sonnendach über der Veranda dienendes – «Tor» heruntergezogen. Tausend solcher Häuser wer-

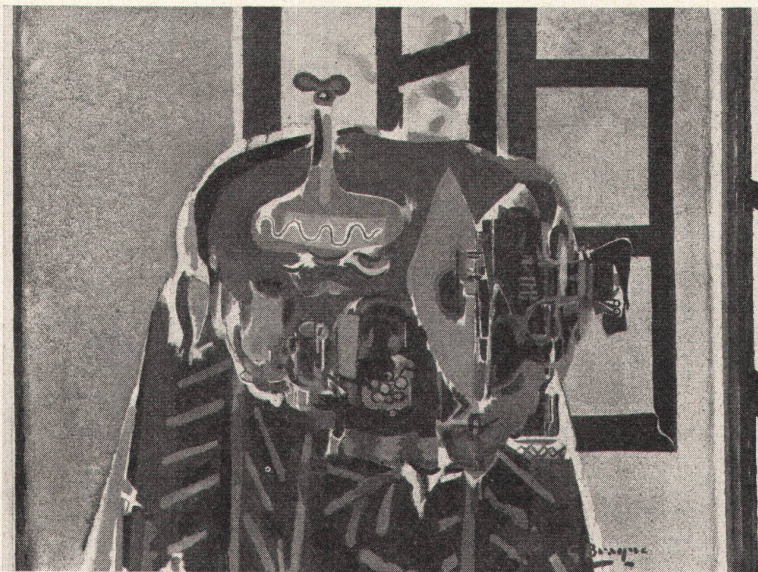
den demnächst in einfacherer Ausführung, aber mit mehr Zimmern, nach Istanbul abgehen, um die Bevölkerung eines Quartiers aufzunehmen, das abgerissen und neu aufgebaut werden soll. Das Musterhaus an der Muba bildete mit Recht eine Publikumsattraktion ersten Ranges. Vielleicht gelingt es nun doch endlich, das System des gut geformten vorfabrizierten Hauses in der Schweiz auf breiter Basis einzuführen. m.n.

Georges Braque Kunsthalle

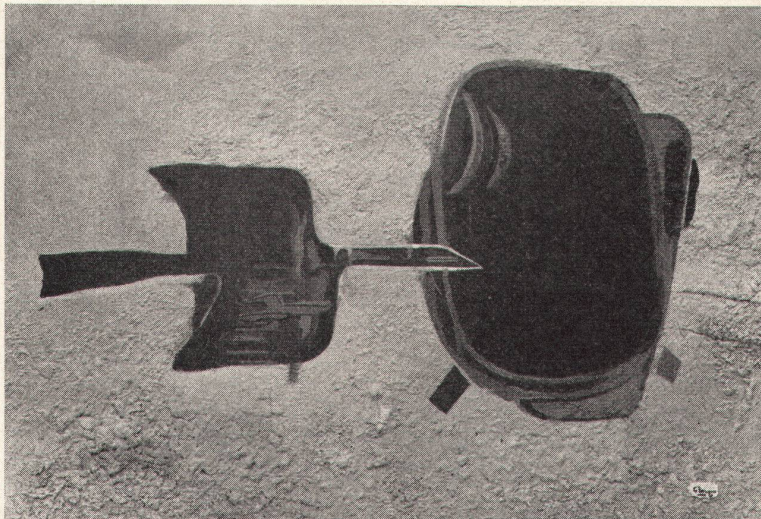
9. April bis 29. Mai

Mit einer in jeder Beziehung kostbaren Gesamtausstellung des Werkes von Georges Braque hat der Basler Kunstverein die Sommersaison begonnen. Kostbar ist die Veranstaltung schon vom finanziellen Einsatz her – was dem Publikum meist gar nicht bewußt ist. Bilder, Plastiken und auch die graphischen Blätter vom Range eines Meisters wie Braque stehen heute wertmäßig so hoch, daß schon der Versicherungssummen wegen eine solche Veranstaltung von vorneherein ein Defizitunternehmen ist. Der Basler Kunstverein konnte sich diese Veranstaltung trotzdem leisten, weil er im letzten Jahr mit den sensationell wirkenden Ausstellungen Karl Geiser und Max Gubler und anderen so viel an Verkäufen verdient hat, daß er – wohl zum ersten Mal seit einigen Jahrzehnten – einen «Überschuß» von insgesamt 32000 Fr. machen konnte.

Trotzdem durfte das Zustandekommen dieser Ausstellung mit ihren 90 Gemälden, 20 Plastiken und rund 100 graphischen Blättern als ein großer Glücksfall gewertet werden. Bekannt war, daß Braque schon seit einigen Jahren nicht mehr ausstellen wollte, wie er ja überhaupt mit der Zusage zu Gesamtausstellungen – im Gegensatz zu Picasso – sehr sparsam umgegangen ist. Die Bas-



1



2

1
Georges Braque, Les deux fenêtres, 19522
Georges Braque, A tire-d'aile, 1956

Photos: Moeschlin und Baur, Basel

ler Ausstellung des nunmehr 78jährigen Meisters ist erst die sechste, und keine von ihnen fand in Paris statt. Sie kam aus zwei Gründen zustande: einmal, weil der Basler Kunstverein das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, die erste von Braques Gesamtausstellungen – im Jahre 1933 auf Initiative des damaligen Konservators Prof. Wilhelm Barth und des kurz vorher tödlich verunglückten Kunstvereinspräsidenten Em. Hoffmann – abgehalten zu haben, und zweitens dank den besonders freundschaftlichen und vertrauensvollen Beziehungen Braques zum heutigen Konservator Arnold Rüdlinger, der 1953 in der Berner Kunsthalle die vierte große Gesamtausstellung veranstalten konnte. Braque selbst half zudem nicht nur bei

der Beschaffung von Leihgaben; er gab selbst zehn Werke aus seinem eigenen Besitz in die Basler Ausstellung. Das Ergebnis all dieser Bemühungen war großartig: das in einem halben Jahrhundert geschaffene Werk lag vor uns – in chronologischer Folge angeordnet – als eines der schönsten, edelsten und klassischsten unseres Jahrhunderts, ja der Moderne überhaupt. Von den ersten, zögernden und doch in der Betonung der Formen schon so kraftvollen Jugendwerken, über die klare leuchtende (und heute gar nicht mehr «wild» anmutende) Fauve-Zeit, die Période nègre zum einschneidendsten Ereignis der modernen Kunst – dem Kubismus. Dann folgte die großartige Entfaltung der Malerei mit den neu gewonnenen Mitteln – in Zeugnissen,

die bis in die letzten Jahre, die Zeit der großen Atelier- und Intérieur-Bilder, reicht.

Im großen und ganzen waren die einzelnen Werke – da es sich vor allem um Hauptwerke Braques handelte – den Kunstfreunden bekannt. So daß die Ausstellung zu einem reinen und vollen Genuß wurde. Erklärungen, ganz abgesehen davon, daß Braque selbst Erklärungen immer mit dem Hinweis auf das selbst dem Künstler unbekannt bleibende Geheimnis der Kunst abgelehnt hat – erübrigen sich. Dieses Werk ist – als ein Grundpfeiler der Moderne – längst so sehr dem «Klassischen» zugeordnet, daß es damit auch Allgemeinverständlichkeit erlangt hat.

Diese Stabilisierung von Bedeutung und Wertung des Werkes hindert aber nicht, daß jede Zeit und Generation in anderer Weise von ihm angesprochen und bewegt wird. Was uns heute, mitten in einer Blütezeit des abstrakten Expressionismus, des Tachismus, der peinture de geste – oder wie immer man die Hauptströmung der Kunst der Gegenwart nennen will – am meisten an Braques Werk trifft, das ist doch die unerhörte Schönheit seiner Malerei, seines Handwerks und die fast feierlich kühle Distanz zwischen ihm und dem, was er darstellt. Obschon jedes Stückchen bemalter Leinwand, jeder Pinselstrich Braques von der malerischen Leidenschaft zeugt, ist doch letzten Endes jedes dargestellte Ding, jeder Gegenstand eines Stillebens und jeder Akt objektiviert, losgelöst vom Persönlichen und Zufälligen. Von all den vielen Stichworten, die Braque selbst in seinen «Cahiers» zu seiner Malerei gegeben hat, zündet heute am meisten: «J'aime la règle qui corrige l'émotion. J'aime l'émotion qui corrige la règle.» Daß sich das Gleichgewicht dieses Doppelbekenntnisses in den letzten Bildern, den Ateliers mit den vom rauschenden Flügelschlag großer Tauben erfüllten Räumen, zugunsten des zweiten Teils leicht verschoben hat, hebt die Gültigkeit des Ganzen nicht auf. Dieses durch die Anwesenheit der Vögel eingeführte Element der Bewegung und der ablaufenden, vorbeirauschenden Zeit ist ja hier auch dem Gesetz der Objektivierung unterstellt. m.n.

Bern

Serge Poliakoff
Kunsthalle
9. April bis 15. Mai

Unter den lebenden Erfolgreichen, denen man gerade wegen der oft übertriebenen

Propaganda besonders kritisch gegenübersteht, ist Serge Poliakoff zweifellos einer der ersten, der seinen Ruhm verdient und sich von diesem auch nicht in seinem Schaffen beirren läßt.

Wenn man in den letzten Jahren mehrmals Einzelbilder und kleinere Werkgruppen gesehen hat, war man zwar jedesmal von der Sicherheit und der Dichte der Gestaltungen überwältigt; andererseits erschien das Kompositionsschema der Gemälde von einer seit Jahren kaum mehr veränderten Gleichförmigkeit. Die Berner Ausstellung brachte nun über 100 Ölbilder und einige Gouachen Poliakoffs aus den Jahren zwischen 1937 und 1960, in denen es sich zeigte, daß in den ersten zwölf Jahren eine ziemlich rasche, konsequente Formentwicklung stattfand, während seit rund zehn Jahren – mit einigen Ausnahmen – das Prinzip der vom Rand angeschnittenen, gegen eine Zentralachse aufeinanderstoßenden Farbflächen gleich geliebt ist. Innerhalb dieser Grundform aber – und das ist die Überraschung der Ausstellung – liegt jedem Bild eine neue formale Problemstellung und damit ein neues inneres Verhältnis zugrunde. Das Russische in der Kunst des seit 1923 in Paris ansässigen Malers kann nicht übersehen werden: das Magische der Farben, die über ihren Lichtwert hinaus eine vitale Situation enthalten (was ja auch für Chagall, Kandinsky, de Stael und Malevitch bezeichnend ist) und das Dynamische im Auftrag wie in der nie ganz ausbalancierten spannungsreichen Komposition.

Von den dunkeln Blumenstilleben und Landschaften mit leuchtenden Farbakzenten ist zu den ersten abstrakten Versuchen mit einem bunt ausgefüllten, durch die Überschneidung von geschwungenen Linien erhaltenen Muster ein deutlicher Rückschritt; dann aber beginnt eine bewußte Reduktion auf einheitliche, beherrschte Farbklänge, in denen helle Linien eine Bewegtheit aufzeichnen. Überhaupt spielt sich die persönliche Auseinandersetzung im Verhältnis der Flächen zur linearen Zeichnung ab. Wenn schließlich auf die Umgrenzungen verzichtet wird und die Flächen in bestimmten Formen aufeinanderstoßen und zu einem dichten Gefüge innerhalb des Bildrahmens werden, hat der Künstler seine eigene Sprache gefunden. Die Farben erscheinen nie abstrakt; sie wirken natürlich und – was ebenfalls für die Russen bezeichnend ist – als Ausdruck eines Gemeinschaftsgefühls. Durch die Klarheit und Entschiedenheit der Formen empfinden wir eine vielleicht nicht kosmopolitische, dafür aber ursprüngliche und tief verwurzelte Haltung, was in unserer den Zufall verherrlichenden Zeit not tut. P. F. A.

Adolphe Milich

Kunstmuseum

13. April bis 15. Mai

Das Berner Kunstmuseum hat sich also entschlossen, die seit langem den schweizerischen Ausstellungsinstituten angebotene Schau von Werken des Wahlschweizers Adolphe Milich zu übernehmen. Es kam jedoch keine Ausstellung zustande, die mit Berechtigung Museumsräume in Anspruch nehmen durfte.

Milich ist polnischer Abstammung (geboren 1884) und durch seine Frau mit der Schweiz verbunden, lebt aber seit 1920 in Paris. Er ist ein Maler, der dank Begabung und sorgfältiger Schulung durchaus kultivierte Darstellungen von Figuren, Stilleben und Landschaften schaffen kann. Meist scheint er von der äußeren Kompositionsweise seines Vorbildes Cézanne auszugehen, wobei er – wahrscheinlich unbewußt – die von der optischen Beobachtung aus gegen eine geistige Durchdringung strebende Gestaltung des Vorbilds wieder in einen eher stimmungsvollen, aber schwächlichen Impressionismus zurückführt. Die Farbwahl ist unbefangen frisch und dekorativ. Sympathisch berühren vor allem die unaufdringlichen stillen Formate.

P. F. A.

Locarno

Rosalda Gilardi-Bernocco

Galleria La Palma

du 9 au 30 avril

La Galleria La Palma, dirigée avec enthousiasme et intelligence par Mme Sesta Danzi, a ouvert la saison de printemps avec une exposition de 22 sculptures et 25 dessins de Rosalda Gilardi-Bernocco, qui a eu grand succès. Mme Gilardi vient du Piémont, elle a été élève de l'Accademia Albertina à Turin (où Vincenzo Vela fut professeur); elle exposait surtout des œuvres récentes, qui marquent un tournant décisif de son langage. Toujours plus éloignée de son éducation académique, elle se concentre sur des recherches de rythme et de formes simplifiées, cédant peut-être à une influence indirecte de Mastroianni, qui est le sculpteur le plus considérable à Turin. Un des sujets préférés de Mme Gilardi est la danse, réalisée en un mouvement calme et harmonieux: un léger déhanchement lui suffit pour animer ses longues figures essentielles en bronze (qu'elle préfère laisser comme il sort de la fusion, sans y mettre la main); ou bien ses petites figures accroupies et

précieusement travaillées, en albâtre. Il y a telle de ses œuvres qui dénonce, malgré cette tendance à la forme presque abstraite, une nostalgie de la douceur et du rêve lumineux de Medardo Rosso, ce qui la rattache à la meilleure tradition lombarde, comme dans le «Ritratto di Laura» (de 1958). Mme Gilardi reprend volontiers cette silhouette dans ces dessins, simple ou par couples ou par trois, réalisant des rythmes d'une justesse très calculée. P. B.

Lausanne

Le 4^e Salon des Jeunes

Musée cantonal des Beaux-arts

du 8 avril au 8 mai

Créé voici huit ans, le Salon des Jeunes a connu en avril sa quatrième édition. Considérablement renouvelé par les effets de la limite d'âge, ce salon, qui fut plus jeune que jamais car on y comptait nombre d'artistes n'ayant qu'à peine passé le cap des vingt ans, eut le mérite de présenter au public toute une nouvelle génération d'artistes dont beaucoup semblent doués. Les talents confirmés ne furent pas pour autant étrangers à la réussite de cette manifestation où l'on eut le plaisir de voir des œuvres d'importants formats. On peut citer à ce propos deux grands paysages tunisiens très transposés de Charles Meystre et deux compositions intensément poétiques de Jean Lecoultré. Aucun esprit de tendance n'étant intervenu lors de l'organisation de l'exposition; l'art figuratif y voisinait avec l'art abstrait, et les deux conceptions se partageaient les faveurs des jeunes. C'est ainsi que les deux prix offerts furent attribués l'un à Jean-Marc Besson pour un portrait, un nu et deux compositions, l'autre à Janos Urban pour ses recherches informelles.

Au nombre des artistes qui continuent de chercher leur inspiration dans la nature, on peut compter quelques tempéraments intéressants: Jean-Claude Stehli, qui en isolant des objets avec précision dans un espace panoramique, parvient à les charger d'une signification nouvelle, Simone de Quay qui a elle aussi un univers bien à elle, Jean-Jacques Gut qui conserve toutes les qualités de fraîcheur qu'on lui connaît, et d'autres plus jeunes éléments qui s'appellent Oliver Charles, Jacqueline Oyez, Jean Claudévard, Emilienne Farny. Le langage abstrait ne manque pas lui non plus d'adeptes. On a retrouvé Hesselbarth et ses polychromies souriantes, les compositions étudiées de Baratelli, les rythmes géométriques de

Baier et Jobin, auxquels s'ajoutaient d'excellentes gouaches de Berthold, et deux compositions à dominantes sombres d'une certaine force lyrique de Pierre Chevalley. Terbois, Raetz, Nicole Poliakof, Catinka Furuhjelm, Charly Cottet et Agiez, chacun dans un sens différent, ont fait des envois dignes de retenir l'attention. Avec des sculpteurs tels que A. Poncet, Presset, Tomasini, Gigon et Condé, un céramiste comme Chapallaz, des dessins et gravures de Lehmann, Wiggli, Hauser, M. Pittet et Héritier, on peut considérer que ce salon, dans un juste équilibre des différents moyens d'expression, constituait un bon panorama des aspirations et des réalisations des jeunes artistes de Suisse romande.

G. Px.

Mario Mascarin

Galerie de l'Entracte
du 16 au 29 avril

L'exposition Mario Mascarin à la galerie de l'Entracte a permis au public lausannois de prendre un contact riche en enseignements avec l'une des plus pures expressions de l'art de la céramique. En insistant sur la prédominance de la forme accordée avec l'esprit d'une matière dense et lourde qui l'a amené à la suppression presque totale de la couleur et absolue du décor, Mascarin est parvenu en effet à donner la vraie mesure d'une pensée créatrice au service de la poterie.

On ne peut qu'admirer la race, la noblesse, la beauté un peu hautaine de ces vases, bouteilles, cruches et coupes qui tirent de la réserve même de leur dessin et de leurs tons le puissant caractère de leur style. Des terres et des glaçures qui parfois en coulant créent des épaisseurs dont le modelé représente la seule note de fantaisie dans tant de rigueur, il n'en faut pas plus à l'artiste pour insuffler l'esprit et la plus fine sensibilité à la matière inerte. Par le feu et le glaçage, il obtient des accords fort limités à première vue, mais d'une richesse de nuances d'une subtilité dans le jeu des nervures et des taches, qui sont un enchantement pour l'œil.

Lorsque la puissance et le raffinement se trouvent à ce point mêlés dans une même création, on atteint à un très haut sentiment artistique.

G. Px.

St. Gallen

Giacomo Manzù

Galerie «im Erker»
9. April bis 31. Mai

Während die große Manzù-Ausstellung, die letzten Sommer in München ihren Ausgang nahm, noch in Europa unterwegs ist, kann die St.-Galler Galerie «im Erker» eine kleine, aber qualitätvolle Kollektion aus seinen Werken zeigen. Ihre drei Kreise, Kardinäle, Tänzerinnen und Bildhauer-Modelle sowie Porträts, ergänzt von Zeichnungen und Graphik, repräsentieren das Schaffen des italienischen Bildhauers, der 1908 in Bergamo geboren wurde, sehr eindrücklich. Sie weisen ihn vor allem als Bewahrer der Form, als Demonstrator intensiver plastischer Formkraft und Erwecker sensibler, atmender Oberflächenregungen aus, kurz, sie zeigen den Künstler in seiner eigentlichen formalen Domäne. Das ist nicht wenig bei einer so kleinen Ausstellung. Manzùs Stilwollen, der in seiner Jugend Vergolden, Lackieren und Stukieren lernte, der mit Wachs, Ton und Silber umzugehen wußte und somit «direkteste Tuchfühlung mit unterschiedlichsten Materialien» hatte (Eduard Hüttinger), beschäftigten Marmor und Stein als hartes, unnachgiebiges Material kaum. Die glücklichste Konstellation erreichte er im Zeichen der Bronze, in dem auch diese St.-Galler Ausstellung steht. Seine «Kardinäle», die in drei Varianten ausgestellt sind, sind Monumente einer geistigen Macht, verkörpernde Denkmäler, denen alles Momentane abgeht.

Daneben stehen seine «Tänzerinnen» und «Bildhauer-Modelle», die gerade vom Reiz des Momentanen leben, ohne daß sie indessen an Spannkraft einbüßten. Die Gesamtform bleibt bei aller impressionistischen Überspieltheit, bei aller blühenden Modelliertheit meist bewahrt; allerdings ist dabei die Gefahr des Substanzverlustes nie ganz gebannt; es kommt vor, daß großes Können und Tendenz zu allzu gefälliger Eleganz zuweilen auf Kosten der Substanz gehen.

Im dritten Kreis, seinen Porträtbüsten und -köpfen, bei aller Feinnervigkeit herb und verhalten «Inge», das Mädchen aus Tegernsee. Diese Köpfchen auf hochstieligen Hälsen, die Profile von sprödem, rassigen Schnitt wirken zuweilen unheimlich verfeinert, fast etwas überzüchtet auch im Formalen, vielleicht mehr dem 19. Jahrhundert als der von der Kritik vielberufenen 2000jährigen bildnerischen Tradition Italiens verpflichtet.

- nb -

Schaffhausen

Turo und Giuliano Pedretti

Museum zu Allerheiligen
3. April bis 15. Mai

Dünnere Luft, klar abgegrenzte und große Formen, helleres Licht und intensivere Farben, – mit diesen Feststellungen ist das Engadin, die Heimat von Vater und Sohn Pedretti, sind aber auch die wesentlichen Züge der Malerei von Turo Pedretti gekennzeichnet. Seine ungedämpft leuchtenden Farben, in der Bildfläche gebunden, in spannungsvoller und ausdrucksstarker Schrift aufgetragen, erinnern in ihrer Intensität an die Fauves, bleiben aber stärker an den Gegenstand gebunden und vermitteln in geheimnisloser Klarheit das persönliche Welterlebnis des Künstlers. Hinter der von rein farbigen Werten beziehungsreich geformten Bildfläche öffnet sich ein atmosphäreloser Raum, gestaltet mit groß gesehenen, ruhigen Formen und Linien in perspektivischer Ordnung. Kompositionell sind Bildfläche und Bildraum dadurch zur Einheit verschmolzen, daß die farblichen Flächenelemente und die linearen und plastischen Raumelemente als Äquivalente benützt werden, wobei sehr häufig durch die reinen Farbwerte eine Steigerung dessen erreicht wird, was durch das sachliche Motiv und seinen Stimmungswert ausgesagt wird. Dieser offenen und durchsichtig klar gebauten Malerei eignet ein Zug zum Typischen und Monumentalen, wobei gerade in der Stilisierung durch Farbe und Form das unmittelbare Erlebnis des Malers Gestalt gewinnt. Die gleichen Werte zeichnen die Landschaften und Stilleben aus, wobei gerade im Stilleben die Farben oft in schwerelosem Spiel in der Fläche ausschwingen.

Was für Turo Pedretti die Farbe, das ist für seinen Sohn, den Plastiker Giuliano Pedretti, die mit Buckeln, Gräten und Vertiefungen in ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten aufgelöste Oberfläche seiner Figuren. Das vom Impressionismus (Rodin) mitbestimmte Ziel des jungen Künstlers wird aus seinen konturlosen, nur mit Hilfe von schraffierten oder hingetuschten Schattenpartien gestalteten Zeichnungen am deutlichsten. Seine Figuren leben im Spiel des Lichtes auf der Oberfläche, besitzen aber nicht überall die Spannung, die durch gestaltete Bewegung des Körpervolumens im Raum entsteht. Was der Maler in der Synthese von farbig gestalteter Fläche und klar strukturiertem Raum erreicht, das kündigt sich in den Porträts des Bildhauers vielversprechend an. In seinen Ganzfiguren jedoch spricht die Tiefendimension noch zu wenig mit.

H. St.

Winterthur

Max Bill

Kunstmuseum

3. April bis 22. Mai

Die Winterthurer Bill-Ausstellung, die erste Einzelschau Bills in seiner Geburtsstadt, war ein weiterer Schritt progressiver Aktivität, die nach langjähriger mehr konservativer Tendenz von der jüngeren Generation der Winterthurer Kunstfreunde und -pfleger eingeleitet worden ist. In ihrer Beschränkung auf Plastik und Malerei erschien sie uns besonders eindrucksvoll. Sie gab einen Einblick in das eigentliche Zentrum der Begabung Bills. So wichtig und interessant die Universalität eines Mannes wie Bill erscheinen mag – übrigens eine Universalität, die völlig anders gelagert ist als die Universalität gewisser Renaissancekünstler, auf die gelegentlich bei der Interpretation angespielt wird –, so entscheidend ist seine Foundation im eigentlich Künstlerischen. Die wohl-abgewogene Ausstellung mit achtzig Werken wirkte als schöne Bestätigung. Bills plastisches Schaffen war mit gegen zwanzig kapitalen Arbeiten vertreten. Unnötig zu sagen, daß ihre Formenwelt mit Gebilden der einfachen und der höheren Mathematik und Geometrie zusammenhängt. Überraschend aber immer wieder der Eindruck des Organischen und des spontan künstlerisch Gesehenen, der von ihnen ausgeht. Bei aller glitzernden Exaktheit, bei aller rationalen Kontrollierbarkeit stehen wir vor Gebilden der Phantasie, im Sinne des Schöpferischen aus der Vision, nicht im Sinne des dekorativ Spielenden. Erstaunlich auch die frühe Reife. Die «Konstruktion mit schwebendem Ku-

bus», das Werk des Sechszwanzigjährigen, mit dem die Ausstellung einsetzt (1935/36 entstanden), ist nach Form, Inhalt und Technik vollgültige Aussage und Wegzeichen des Kommenden. Besondere Erwähnung verdient eine bisher selten gezeigte Modellkonzeption für einen Brunnen (1942–44), in den Einzelformen eine Symbiose von Organisch und Mathematisch, in der Gesamtkonzeption im Spiel von Volumen und Raum ein Werk, dessen praktische Ausführung höchst wünschenswert wäre. Daß die Form- und Zusammenhangfindung Bills einem stetigen Lebensprozeß entspringt, zeigte sich angesichts der «Gruppe von sechs Zellen», einem Werk aus allerjüngster Zeit.

Nicht nur der Zahl, auch dem inneren Gewicht nach lag auf dem gemalten Werk ein besonderer Akzent. Der Überblick über zwanzig Jahre malerischer Arbeit ließ die Bedeutung der Malerei Bills hervortreten, die derjenigen der Plastik mindestens gleich ist. Der Entwicklungsbogen ist außerordentlich weit gespannt; die Thematik ist reich, innerhalb ihrer größeren Einheit spielen sich evolutionäre Vorgänge extremer Art ab. Im Umgang mit Farbe und Form tritt das Tun eines wirklichen Malers hervor, der sich an der Materie entzündet, dessen Farbsinn sich entfaltet, der Hauptwege verfolgt, auf Nebenwegen zu problematischen Ergebnissen gelangt (gerade hier manifestieren sich menschliche Züge jenseits der Perfektion) und schrittweise Höhepunkte bildlicher Subtilität erreicht, bei denen die Mittel der Farbe, der Fläche, der Linie Wohlklang, Balance, innere Bewegung, kurzum: Poetisches, erzeugen. Auch hier ist es müßig, von den Bildbestandteilen, den

Bildmitteln zu reden, die mit ihren Geraden, Kurven, Punkten, Winkeln, ihrer Flächenkonfrontation der Sphäre des erweitert Geometrischen angehören; wie es müßig ist, irgend etwas wie spektakulären «künstlerischen Sturm» zu erwarten. Der aufmerksame Betrachter wird jedoch eine innere Dramatik bemerken wie auch lyrische, außerordentlich zarte Züge und Bildaussagen, die dem ursprünglichen Bildtalent Bills entstammen. Das Rationale der sehr erhellenden Bildtitel mag ebenso Inhaltsangabe wie Warnung sein, den Bildwerken nichts Ungehöriges zu unterschieben – ihre Wirkung geht auf magische Vorgänge und Zusammenhänge zurück, auf denen das Werden auch dieser Kunstwerke – wie aller Werke der Kunst – beruht.

H. C.

Zürich

1000 Jahre Chinesische Malerei

Kunsthaus

9. April bis 29. Mai

Die von europäischen und amerikanischen Fachleuten aufgebaute Wanderausstellung, einem Hauptzweig der chinesischen Kunst gewidmet, bot die seltene Gelegenheit der Information über ein Gebiet, auf dem jenseits der Zeiten und Regionen Meisterwerke allererster Ordnung entstanden sind. Das Material war mit weiser Beschränkung in den Grenzen der Auffaßbarkeit gehalten. Es entstammte westlichen Museen und Privatsammlungen. Wenn China selbst einmal mit seinen Schätzen bei uns erscheinen würde, so bedeutete

Kuo Hsi (etwa 1020–1075), Idyllischer Platz zwischen Bäumen und weiter Ausblick in die Ferne. Tusche auf Seide. Privatbesitz New York



Basel	Kunstmuseum	Holbein in Basel	4. Juni – 25. September	
	Kunsthalle	Meisterwerke griechischer Kunst	18. Juni – 13. September	
	Museum für Völkerkunde	Kunststile am Sepik	12. Juni – 30. November	
	Galerie d'Art Moderne	Roberto Crippa	30. Mai – 30. Juni	
	Galerie Beyeler	«La femme». Von Van Gogh bis Dubuffet	7. Mai – 30. Juni	
	Galerie Bettie Thommen	Dauchot	5. Juni – 5. Juli	
Bern	Kunsthalle	Sam Francis	28. Mai – 17. Juli	
	Galerie Auriga	Costi	9. Juni – 2. Juli	
	Galerie Verena Müller	Ruth Stauffer – Maly Blumer	28. Mai – 25. Juni	
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Elisabeth Adams	28. Mai – 26. Juni	
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Dons et Acquisitions du Musée d'Art et d'Histoire de 1957 à 1960	18 juin – 18 septembre	
Genève	Musée Rath	L'art en Suisse de 1910 à 1920	2 juillet – 28 août	
	Musée Athénée	Pierre Sicard	20 mai – 19 juin	
		René Genis	21 juin – 9 juillet	
Heiden	Kursaal-Galerie	Henri Schmid	4. Juni – 6. Juli	
Hergiswil	Galerie Belvedere	Hans Schärer	11. Juni – 8. Juli	
Lausanne	Galerie Maurice Bridel	A. E. Yersin	11 juin – 2 juillet	
	Galerie L'Entracte	Maria Török	11 juin – 24 juin	
	Galerie Kasper	Groupe Danois: Köpcke, Ritter, Mertz, Spindel	31 mai – 18 juin	
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Luc Marie Bayle – Hervé Baille	4 juin – 22 juin	
	Jardins de Derrière-Bourg	Lor Olsommer	25 juin – 13 juillet	
		Exposition OEV – Matériaux, Espaces	15 juin – 17 juillet	
Locarno	Galleria La Palma	Gisela Andersch	11 giugno – 2 luglio	
Luzern	Kunstmuseum	GSMBK	12. Juni – 17. Juli	
Pully	Maison pulliérene	Gravures de Rembrandt et Dürer	21 mai – 18 juin	
Rapperswil	Galerie 58	Diogo Graf	28. Mai – 23. Juni	
St. Gallen	Kunstmuseum	43 junge Schweizer	8. Mai – 17. Juli	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Josef Gnädinger	29. Mai – 3. Juli	
Thun	Galerie Aarequai	Helene Pflugshaupt	3. Juni – 6. Juli	
Wil	Hofgalerie	Harro Daeniker – Klaus Däniker – Simon Büsch	14. Mai – 18. Juni	
Winterthur	Gewerbemuseum	Appenzeller Bauernmalerei	30. April – 3. Juli	
	Galerie ABC	Walter Strack	11. Juni – 30. Juni	
Zürich	Kunsthaus	Salon de Mai, Paris	11. Juni – 24. Juli	
	Kunstgewerbemuseum	Alexander Calder: Mobiles und Stabiles MAT-Kollektion, Paris. Multiplizierte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen Dokumentation über Marcel Duchamp	21. Mai – 26. Juni 21. Mai – 26. Juni	
	Helmhaus	Konkrete Kunst, fünfzig Jahre Entwicklung	10. Juni – 14. August	
	Galerie Beno	Hermann Plattner	8. Juni – 28. Juni	
	Galerie Suzanne Bollag	Max Bill	10. Juni – 6. Juli	
	Galerie Daniel Keel	Ernst Morgenthäler	11. Juni – 7. Juli	
	Galerie Läubli	Robert Gessner	14. Juni – 2. Juli	
	Orell Füssli	Charles Chinnet	4. Juni – 9. Juli	
	Galerie Palette	Charles Rollier	3. Juni – 28. Juni	
	Rotapfel-Galerie	Vincent Breton – Ruiz Pipo Arthur Dätwyler	19. Mai – 14. Juni 18. Juni – 9. Juli	
	Galerie am Stadelhofen	Giovanni Giacometti	23. April – 26. Juni	
	Galerie Walcheturm	Artisti ticinesi di punta	28. Mai – 9. Juli	
	Galerie Henri Wenger	Gravures originales. La jeune génération	1. Juni – 30. Juni	
	Galerie Wolfsberg	Maurice Barraud – F. Bianconi	2. Juni – 27. Juni	
	Galerie Renée Ziegler	André Masson	20. Mai – 28. Juni	
	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

dies vermutlich mehr als eine Ergänzung des diesmal Beigebrachten, bei dem die Frühzeit etwas schwach vertreten war. Insofern entsprach die Ankündigung im Titel der Ausstellung nicht ganz den Erwartungen. Die Hauptakzente lagen auf den späteren Jahrhunderten, vor allem auf dem siebzehnten und frühen achtzehnten, der klassischen Zeit der chinesischen Malerei. Die wenigen, hervorragenden Beispiele aus dem 12. bis 14. Jahrhundert gaben allerdings eine vollgültige Vorstellung der wahren Bildwunder, die in jenen Zeiten in China entstanden sind. Ob rein Landschaftliches – etwa das herrliche Blatt eines Sung-Meisters «Wellen im Mondlicht» – oder Figürliches, Kreatürliches oder die Darstellung menschlicher Tätigkeit: immer sind die Dinge aus dem Zentrum der Phänomene geschaffen. Der Sinn für das Zusammenfassen ist außerordentlich, nicht weniger das kompositorische und inhaltliche Taktgefühl. So kommt es, daß auch die heftige, von innerer Dramatik oder höllischer Vorstellung erfüllte Darstellung stets von geheimnisvoller Stille und Distanzierung erfüllt ist.

Die Rolle der Farbe ist – wenigstens bei der Großzahl der ausgestellten Werke – sekundär. Das Schwarz-Weiß der Tuschen und Tinten bestimmt in vielfacher Abtönung das Bild. Eine gewisse Monotonie, die zuerst in die Augen springt, ist jedoch nur scheinbar. Der chinesische Maler benötigt die scharfen Mittel nicht. Aber die Skala seiner Ausdrucksmöglichkeiten steht den – man möchte fast sagen – plumperen Mitteln der europäischen Kunst nicht nach.

Die starke Wirkung der chinesischen Malerei – auf dem Weg über den japanischen Holzschnitt – auf die Anfangsphase der modernen Kunst (wie auch

zum Beispiel die Wirkung des chinesischen Theaters auf einen Dramatiker wie Bertolt Brecht) ist bekannt. Im Grunde aber handelte es sich um eine konträre Situation. Die chinesische Malerei ist still, in sich gekehrt; man spürt, sie ist fernab von jeglichem «Betrieb», sie ist eine gesammelte Auseinandersetzung mit den Herrlichkeiten und Seltsamkeiten der Welt. Auch die Kalligraphie, das abstrahierte Äquivalent zur Naturdarstellung, beide untereinander aufs natürlichste verbunden, scheint nur mit bestimmten Phänomenen der modernen europäischen Kunst verwandt. Sie ist das Ergebnis einer schöpferischen Tradition und auch im spontanen Hinschreiben das Resultat eines gleichsam physiologischen Seelenzustandes, der eine tiefe menschliche und traditionell getragene Bildung voraussetzt, wogegen die Beispiele neuer europäischer Zeichen-Kalligraphie unmittelbarer Emotion entspringen.

Solche Beobachtungen und viele andere mehr drängten sich dem Betrachter der Ausstellung auf. Als solche war sie von verschiedenen Perspektiven aus als problematisch zu bezeichnen. Die Bildrollen und auch die Einzelwerke sind nicht für Wände bestimmt, auch nicht für den Vitrinentisch. Ihre Intimität und auch die Preziosität widerspricht der «Exposition». So kann man fast sagen, daß auch der aufmerksame wandernde Betrachter – vom Gros der Schnellbesucher gar nicht zu reden – mit schlechtem Gewissen vor den Werken stand, die in und für so ganz andere Lebensumstände geschaffen worden sind. Dies nicht als akute Kritik an dieser speziellen Ausstellung, sondern um zum Bedenken zu geben, daß der generellen Ausstellungsaktivität doch auch Grenzen gesetzt sind.

H.C.

Jean Pougny

Kunsthaut

23. April bis 29. Mai

Daß man auch abseits der ausgetretenen Wege interessante und reizvolle Ausstellungen verwirklichen kann, wurde durch diese Schau eines im guten Sinn schillernden Malers dargetan. Schillernd der Name: Pougny, 1894 in der Nähe von St. Petersburg geboren, 1956 in Paris gestorben, ist der älteren Generation als Iwan Puni bekannt. Er gehörte zu den russischen Künstler-Revolutionären des zweiten Jahrzehntes unsres Jahrhunderts, trat im nachwilhelminischen Deutschland im Kreis des «Sturm» und der «Novembergruppe» in Erscheinung, ließ sich 1923 in Paris nieder, wo er, der ursprünglich einer italienischen Familie entstammte, sich dem Französischen assimilierte bis in die Schreibweise des Namens. Schillernd ferner darin, daß er von der Abstraktion früh russischer Prägung ins gegenständlich Malerische wechselte, schillernd auch in den farbigen Strukturen seiner endgültigen künstlerischen Sprache, zu der er zu Beginn der dreißiger Jahre gelangte.

Die Zürcher Ausstellung, nach Fachleuten die vollständigste, die je stattgefunden hat, umfaßte mit gegen 250 Katalognummern das gesamte Œuvre. Man konnte sie als zu groß beurteilen, vor allem wegen einer im einzelnen zwar schönen Monotonie der über 200 von etwa 1935 an entstandenen Bilder, in denen Pougny ein Bild-Idiom innerhalb schmalen Grenzen variiert, ohne neue Themen oder Ausdrucksformen anzuvizieren.

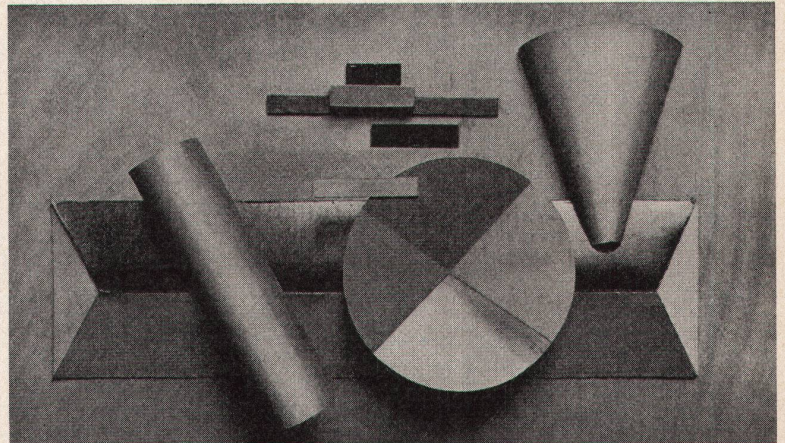
Pougny war ein entschiedener Mitkämpfer der modernen Entwicklung, solange er noch Puni hieß. Das erste Bild, mit dem die Ausstellung einsetzte, ein Inté-

1 Jean Pougny, Les tentes, plage de Cannes, 1953



1

2 Jean Pougny, Sculpture, 1914



2

Photos: Walter Dräyer, Zürich

rieur von 1910, liegt zwar auf der Linie der französischen Nabis und nimmt die spätere Bildsprache voraus. 1914 ist aber der Anschluß an den russischen abstrakten Konstruktivismus vollzogen. Den Übergang bilden Darstellungen, die an den frühen Chagall erinnern. Puni war gewiß mit Überzeugung dabei. Aber seine Arbeiten besitzen nicht die Stoßkraft und Direktheit der Künstler der ersten Reihe. Von einigen hervorragenden Blättern abgesehen, bewegte er sich mehr im Rezepthaften, das bei ihm erstaunlicherweise zu lebenswürdigen Resultaten führt. Damals entstanden auch abstrakte Reliefs aus Karton, Holz und Blech – Prae-Schwitters gleichsam –, zu denen genaue Vorzeichnungen vorliegen, denen gegenüber die Reliefs selbst trocken und schablonenhaft wirken. (Vielleicht ein Hinweis darauf, daß die Kräfte für eine wirkliche Vertiefung der Abstraktion nicht ausreichten.)

Ehe der Umschwung einsetzt, tastet Puni, jetzt wohl schon Pougny, bald nach dem frühen Léger, bald nach kubistischen Rezepten, aber auch nach Dufy. Der Weg führt ihn jedoch zum rein Malerischen im Sinne eines im Glanz und Schillern der Farbe kostbaren Spätimpressionismus. Ob es ein «Weg zurück» ist als paradigmatischer Fall, möchten wir bezweifeln. Wenn man das ganze Œuvre überblickt, will es scheinen, daß, umgekehrt, die abstrakte Periode eine – zwar immerhin über mehr als zehn Jahre sich erstreckende – Episode gewesen ist. Andererseits ist in der Freiheit und Souveränität, mit der Pougny mit Farbe und Form umgeht, ohne Zweifel die Nachwirkung der abstrakten Dinge zu erkennen.

Die Werke des Überganges – zum Beispiel eine wundervolle «Bouteille, pendule et journal» von 1928/29 – gemahnen manchmal, vor allem auch im Sinngehalt, an Ensor. In den dreißiger Jahren verschwindet das Element des Grotesken, um eben einer kostbaren Malerei Raum zu geben. Man genießt sie wie vorzügliche, meisterhaft gepflegte Speisen oder Weine, was nicht die schlechteste Art des Kunstgenusses oder, um es kälter zu sagen, des Kunstkonsumes, ist. Eine reiche bildliche Dokumentation des Lebens von Pougny ergänzte das künstlerische Bild. Unter den photographischen Dokumenten fanden sich Aufnahmen der Puni-Ausstellung in den Räumen von Herwarth Waldens «Sturm»-Galerie in Berlin. Wie primitiv sahen zu Beginn der zwanziger Jahre solche Ausstellungslokalitäten aus, und was für tolle und großartige Dinge haben sich in ihnen abgespielt!

H. C.

Léolo Fiaux*Wolfsberg**31. März bis 30. April*

Die heute in St-Saphorin lebende Lausannerin zeigte in ihrer Werkübersicht Gemälde und Aquarelle mittleren bis kleinen Formates. Diese äußere Beschränkung entspricht der vitalen Konzentration auf das Thema und zugleich dem Anliegen, den Bildern im Doppelsinn des Wortes die Schwere zu nehmen. Porträts und Gestalten, Landschaften, Stilleben – wohl stehen sie fugenlos rot und gelb gegen den braunen Hintergrund; sie sind aber mehr gemalte Gedanken als bloßes Abbild des sichtbaren Lebens. Diese Stierkämpfer, Ballerinen, Harlekins in lebhafter, oft leidenschaftlicher Bewegtheit des Umrisses bedeuten Existenz nah an Gefährdung und Tod, Grazie über dem Chaos. Chaos und Dämonie brechen in anderen Bildern unverhüllt aus, und da ist denn oft die Technik Symbol des Unmenschlichen – «Le cycliste infernal» – und Menschenverschlingenden.

Die Malerei von Léolo Fiaux genügt sich nicht in der schönen Form, der Farb- und Schattierung, sondern sie drängt den Betrachter, hinter der sichtbaren Wirklichkeit nach dem Traum zu suchen. Wir meinen nicht ausschließlich darauf anspielende Werke, wie «Archétype», sondern finden diese Untergründigkeit auch bei fast spielerisch anmutenden Kompositionen, einem Vogelbegräbnis etwa oder einem tanzenden Paar. Obschon die Künstlerin einen großen Teil ihres Lebens auf Reisen verbringt, sind die Nur-Landschaftsbilder verhältnismäßig selten; Erinnerung an Griechenland, die Bermudas, an Tahiti stellen nur Kulissen für einen Gedanken, ein Stilleben. Wie sehr die äußeren Eindrücke dem geistigen und künstlerischen Temperament zu gehorchen haben, beweist eines der ruhigsten Bilder: da fährt ein Dampfer über dunkles Wasser einem Inselgebirge entgegen, und der Betrachter sieht nicht Ischia, sondern wird betroffen vom Schicksalsmäßigen, von Weg und Ziel.

U. I. H.

Ulm**Richard P. Lohse***Museum der Stadt Ulm**27. März bis 24. April*

Die Gestaltungsmittel, die R. P. Lohse seit jeher verwendet, sind dem Architekten geläufig: geometrische Grundformen, anonyme Bildelemente. Die Gestaltungsmethode ist seit dem berühm-

ten Bild «10 gleiche Themen in 5 Farben» aus dem Jahr 1946/47 festgelegt. Zehn gleiche Themen mit je 54 Elementen, 20 Intervallen und insgesamt 290 Einzellelementen wurden durch fünf Farben so in einen gesetzmäßigen Ablauf gebracht, daß jede Themenreihe oben und unten im horizontalen Ablauf eine völlig neue farbliche Variante ergibt, gleichzeitig aber jedes Element innerhalb der Ordnung der Themen farblich verschieden von allen andern gestaltet ist. Das bedeutet also, daß jedes Element eines jeden Themas horizontal gesehen eine andere Farbe als das gleiche Element in den vorhergehenden oder nachfolgenden Themen besitzt. Die Aufgabe bestand nur darin, den systematisch logischen Ablauf derart zu aktivieren, daß eine dynamische künstlerische Formulierung entsteht und die Ordnungsprinzipien als Mittel dieser Absicht sich einordnen. – Das seither entstandene Werk beweist, daß «die anonymen Mittel eine unendliche Variabilität besitzen und die Möglichkeit zur Bildung eines kollektiven Stils bieten».

Diese schöpferische Arbeit gegen den «barocken» Grundstrom unserer Zeit leistet Lohse zwar nicht als Einzelner, aber vielleicht mit dem klarsten Bewußtsein und der größten Beharrlichkeit. Diese Eigenschaften sind aber einer Mentalität, welche die Farbe kübelweise über die Wände fließen läßt, suspekt. Lohses Werk ist unbeliebt: zu streng, zu hart, zu dogmatisch, lautet das Urteil. Die mathematische Struktur dieses Werkes läßt keinen Raum für Schwärmerie. Keiner kann sich darin verlieren. Nichts ist auf Schönheit und Erholung angelegt. Die Gestaltung und Ordnung fordern das Denken, den Intellekt heraus. Ist dies aber ein Grund, vor dieser Kunst zu resignieren? Ist es dem menschlichen Geist, der Weltuntergänge konzipiert und Kirchen baut, nicht gegeben, ein Bild zu planen? «Welch eine Kapitulation, wenn wir annehmen müßten, daß nur dort das Schöne entsteht, wo der Zufall, die Zeit und allenfalls der Instinkt am Werk sind, daß aber überall dort, wo das Bewußtsein in Verantwortung entwirft, Unzulänglichkeit herrscht.» Diese Worte Lucius Burckhardts über Turin gelten auch für das Werk Lohses, von dem erstmals eine repräsentative Auswahl gezeigt wurde.

Daß Ulm, bekannt durch die verschiedensten kulturellen Anstrengungen, Zürich zuvorkam, ist bei der Bedeutung dieses Werkes zu bedauern. Aber der Geist weht eben, wo er will, und Ulm gehört der Ruhm und unser Dank.

Felix Schwarz