

# Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **39 (1952)**

Heft 6: **Ferienhäuser**

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

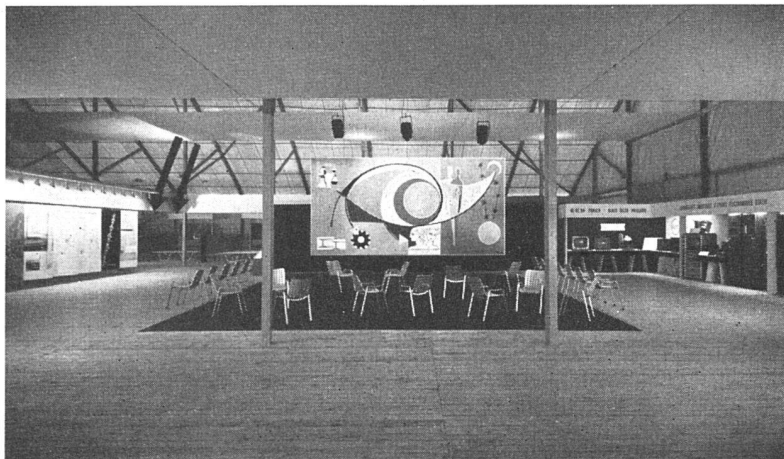
### Basel

#### Schweizer Mustermesse 1952

19. bis 29. April

Die Schweizer Mustermesse läuft jedes Jahr mit der Gewalt und mit der Sicherheit eines Naturereignisses ab; Art und Menge des Gezeigten sorgen für alle Begehrlichkeiten. Damit ist sie für die meisten Besucher in Ordnung; sie freuen sich, immer wieder Neuheiten zu finden und damit für ihren besonderen Interessenkreis Anregungen mit nach Hause nehmen zu können, der Kaufmann für die praktische Büroeinrichtung, die Hausfrau als neueste Näh- oder Waschmaschine. Im philosophisch infizierten Beobachter wird aber die Frage geweckt, ob ein solches Chaos der Warendarbietung, das sich von Jahr zu Jahr kaum verändert, wirklich unumgänglich sei. Der seit langem fast durchwegs übliche, von den Ausstellern befohlene und offenbar als nötig befundene Aufwand an graphischen Künsten und anderen Mitteln geht davon aus, durch möglichst interessante oder gar absonderliche Aufmachung den eigenen Stand anziehend zu gestalten und vom Nachbarn, der meist Konkurrent ist, abzuheben. Der Kostenaufwand, der bei diesem Spiel des Individualismus getrieben wird, ist kaum mehr mit sachlichen Gründen zu verantworten. Das optische Resultat ist betrüblich, das werbetechnische fraglich. Denn was auf einem Jahrmarkt richtig sein kann, wo, bei drei Dutzend Ständen, der größte Schreier wirklich zuerst beachtet wird, kann zum Unsinn werden beim Umfang der Mustermesse, wo die einzelne Abteilung Hunderte und das Ganze Tausende von Einheiten umfaßt. Der Besucher wird rasch ermüdet; er flüchtet sich dann in eine der zahlreichen Erholungsstätten.

Die Messeleitung hat sich seit jeher um Abhilfe bemüht; sie strebt eine einheitliche Gestaltung örtlich zusammengefaßter Sachgebiete oder mindestens des Rahmens dazu an. Dabei hat sie mit Widerständen zu rechnen, die in der Mentalität des einzelnen Ausstellers liegen, der sich nur ungern einem Gesamtplan einfügt. Daß ein



Schweizer Mustermesse 1952, Abteilung «Fernsehen». Architekt: Georges Kinzel, Basel. Wandbild: Charles Hindenlang. Photo: Peter Heman, Basel

solcher keine Beeinträchtigung zu sein braucht, beweisen die Uhrenmesse und die Modeschau, die schon länger als Kollektivausstellungen gestaltet sind.

Die diesjährige Messe hat nun an einem eindrucksvollen Beispiel gezeigt, welche Möglichkeiten zu ausstellungstechnisch guten Lösungen vorhanden sind, wenn einige günstige Umstände zusammenkommen. Wir meinen die Abteilung «Fernsehen». Die günstigen Umstände sind: 1. gleichmäßige Bedürfnisse der Aussteller, 2. Notwendigkeit der Improvisation, 3. Gestaltung durch einen fähigen Architekten. Die Abteilung Fernsehen, deren Durchführung allerhand Schwierigkeiten entgegenstanden, wurde erst in einem späten Zeitpunkt definitiv beschlossen. Sie mußte in einem Zelt untergebracht werden, was von vornherein zu Improvisationen führte. Mit der Durchführung wurde Architekt Georges Kinzel betraut.

Das Zelt lag seitlich der Isteinerstraße, zwischen bestehenden Messebauten, ohne markanten Zugang. Diese ungünstige Lage wurde vom Architekten gemeistert durch eine Vorhalle vor dem Zelt, ein über die Straße gespanntes Schriftband und senkrechte, breite schwarze Pfeile. Diese Elemente bewirkten, daß man von den Eingangsöffnungen direkt «angesogen» wurde. Die schon außen angetönte großzügige Gestaltung setzte sich im Innern fort. Es wurde nirgends versucht, das Zelt «wegzuzaubern», im Gegenteil: Durchblicke bei Wänden und Decken zeigten immer wieder die begrenzenden Wand- und Dachflächen des Zeltes. Die Standteilungen, eingestellten Wandflächen

und Schriftbänder waren in bescheidenen, menschlichen Maßen gehalten. Durch ihre präzise, absolut klare und eindeutige Form- und Farbgebung und die saubere Ausführung entstand ein Gegensatz zur Improvisation des Zeltes; das Ganze wurde zum Rahmen für die ausgestellten Gegenstände.

Das Innere des Zeltes war geteilt in eine Eingangshalle und die Vorführungsabteilung. Der Mittelpunkt der Eingangshalle war ein Ruheplatz; das Ganze wurde abgeschlossen durch ein dekoratives Bild von Charles Hindenlang, das, frei aufgehängt, von Scheinwerfern bestrahlt wurde.

Das Beispiel der Fernsehhalle ist der Anlaß zu einer Mahnung an die Kollegen von der anderen Fakultät, die Herren Graphiker, die früher in Kompagnie- und heute in Bataillonsstärke die Mustermesse betreuen. Architekt Kinzel hat ihnen gezeigt, daß es zur stärksten Wirkung nicht farbiger und formaler Mätzchen bedarf. Es ist zu hoffen, daß diese reinliche Ausstellung sich reinigend auswirke.

In der Baumesse scheinen die Renommierstücke langsam zurückzugehen; hier ist unverkennbar eine Wendung zum Besseren zu verzeichnen. Neben den bekannten Materialien und Konstruktionen fließt der Strom der Neuheiten unaufhaltbar weiter.

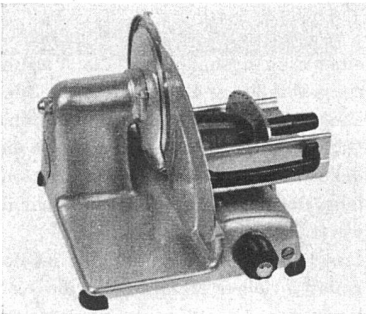
Bei den Wohnungseinrichtungen zeigten sich gegenüber den früheren Messen wenig Veränderungen; es sind immer die gleichen Kategorien vertreten: das aufwendige Möbel, übertrieben elegant, das formal bescheidene, vom Handwerker gut gearbeitete Stück und die geschnitzte Berglerkunst aus dem



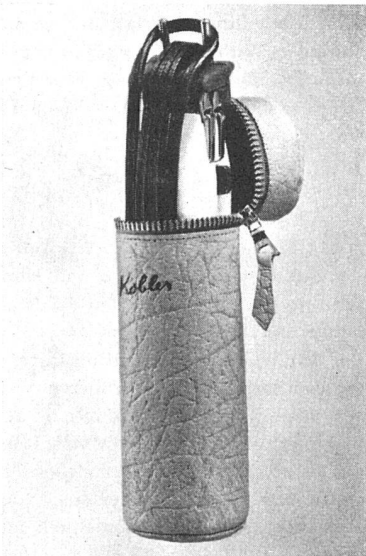
Aktion «Die gute Form». Rohrstuhl. Rohrindustrie Rheinfelden



Schreibmaschine «Ambassador». Hermag, Zürich



Aufschnittmaschine. W. Latscha, Zürich



Rasierapparat. Kobler & Co., Zürich

Wallis oder aus Graubünden. Bei der ersten Kategorie wundert man sich, woher die Leute die Vornehmheit nehmen, die zum Wohnen in solchem Wesen von züchtig gebleichtem Ahorn und pastellfarbig bezogenen Polstern doch nötig ist. Bei der zweiten hört man vom biederen Handwerker/Verkäufer von den Schwierigkeiten, die es zu überwinden gibt, um die Schlichkeit an den Mann, bzw. an die Frau zu bringen. Die dritte, die Heimatstilschnitzerei, scheint Hersteller und Käufer zufriedenzustellen, wie aus den gelegentlich belauschten Verhandlungen geschlossen werden durfte.

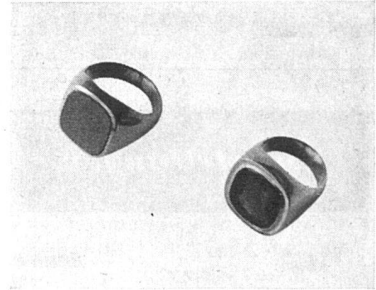
Die Freude an der Keramik scheint immer noch im Wachsen zu sein, ebenso der Bedarf an Varietäten, der immer wieder zu neuen Spielversuchen und Glasuren führt. Neu ist die Anlehnung an die Formen unserer Vorzeit, offenbar gefördert durch die weite Kreise umfassende Freizeit-Archäologie.

Bei dem Zusammenströmen von Zehntausenden sind die Ruhegelegenheiten immer noch zu knapp. Die Messeleitung hat sich darum große Verdienste erworben durch das Aufstellen von Holzbänken auf dem großen Platz vor dem Hauptgebäude, die benützt werden durften, ohne daß dafür Alkohollzoll bezahlt werden mußte. Man sah manchen Eidgenossen dort glücklich an der Sonne sitzen, erstaunt darüber, daß solches auch außerhalb von Wirtschaften möglich ist.

Daß der Verkehr alles bisher Erlebte übersteigen werde, war zu erwarten. Der Zuzug aus dem Ausland, besonders von Norden her, war stark. Die Schweizerische Mustermesse 1952 ist vorüber; Basel gehört wieder seinen eigentlichen Besitzern, den Baslern. P. A.

#### Aktion «Die gute Form 1952»

Der Schweizerische Werkbund, der sich in den letzten Jahren mit den Sonderausstellungen «Die gute Form» und «Form und Farbe» an der Schweizer Mustermesse in Basel beteiligte, hat sich diesmal mit der Messeleitung zusammengesetzt und erstmals eine Aktion unternommen, welche unter dem Kennwort «Die gute Form» die Auszeichnung schöner Gegenstände an der Mustermesse zum Zweck hat. Eine neunköpfige Jury, in welcher die beiden genannten Stellen und die welschschweizerische Vereinigung «Œuvre» vertreten waren, durchstreifte während zweier Tage aufmerksam einzelne Messegruppen, um bei denjenigen Fir-



Herrenringe. Fröhlich und Kraska, Zürich

men, die sich für eine Beurteilung ihrer Erzeugnisse angemeldet hatten, handwerklich oder industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände von zweckgemäßer, materialgerechter Formgebung, nicht aber Nachahmungen materialfremder Techniken, verfälschter Herstellungsmethoden und Imitationen» für die vorgesehene Auszeichnung auszuwählen. Für diesen ersten Versuch wurden die Gebiete von Wohnung, Hauswirtschaft und Büro in Betracht gezogen.

Die Zuerkennung einer Auszeichnung noch während der Messe rückte die betreffenden Produkte in ein besonderes Licht und dient während eines Jahres als Ehrenzeichen. An 78 Ständen wurden 180 Objekte ausgezeichnet (Möbel, Teppiche, Vorhänge, Beleuchtungskörper, Radios, Uhren, Büroapparate, Spielwaren, Wandverkleidungen, Haushaltgeräte, Glas, Porzellan und Keramik).

Diese Aktion, die gewiß nicht ohne Resonanz bleiben wird, hat auf eine Auswahl gut geformter Gegenstände aufmerksam gemacht und die Hersteller aufgemuntert, der Formgebung ihrer Produkte mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Auch soll sie die Schaffung einer Photokartothek inaugrieren, welche guten Schweizer Produkten als besondere Empfehlung dienen wird. Gewiß kann eine solche Aktion, wenn sie einmal die nötige Festigung und Tradition erlangt hat, die Qualitätsarbeit fördern, zumal wenn jeweils im darauffolgenden Jahre die mit der Auszeichnung bedachten Gegenstände zu einer Qualitätsschau, gegebenenfalls auch zu einer Wanderausstellung vereinigt werden. Die Verbraucher werden aus dieser geschmackbildenden, erzieherischen Maßnahme nicht weniger Nutzen ziehen als die Produzenten. -er.

**Ikonen des 15. bis 19. Jahrhunderts**  
Kunsthalle, 5. April bis 18. Mai

In der Schweiz ist man wohl zum erstenmal 1945 mit den Ikonen – einer

der merkwürdigsten und abgelegenen Randerscheinungen der christlichen Kunst – bekannt geworden. Diese Begegnung fand statt im kleinen, intimen Rahmen des Zürcher Lyzeum-Clubs. Der Anspruch, mit dem diese sakralen Bilder der griechisch-orthodoxen Ostkirche diesmal auftreten, ist sowohl durch den Umfang der Ausstellung – es sind an die 200 Ikonen – wie durch den Ort der Veranstaltung wesentlich größer. Wenn man erwartet, in einer «profanen» Kunsthalle wenigstens bei einer historischen Ausstellung auf jeden Fall Werke der *Kunst* zu sehen, so mußte man sich diesmal wohl bescheiden. Denn, wenn Alter, Altertümlichkeit und die Atmosphäre des Fremden diesen kleinen und großen Holztafeln immer auch einen gewissen dekorativen Reiz verleihen, so ist seit Jahrhunderten die «Kunst» von diesem fernegelegenen Kunsthandwerk doch immer bewußt wie ein rechtes Stiefkind behandelt worden. Seitdem die Ostkirche sich im Bilderstreit des 8./9. Jahrhunderts für die Auffassung entschieden hat, daß ein Bild nur kraft der kirchlichen Weihe zur Ikone (d. h. zum heiligen Bild) wird, damit aber auch unzweifelhaft zur Wohnstätte der auf ihr dargestellten Personen (Christus, Gottvater, Heiliger Geist, Maria und die Heiligen) und daß damit diesen Holztafeln auch zugleich die wunderwirkenden Kräfte geschenkt würden, ist von Anfang an dem künstlerisch schöpferischen Können des (anonym bleibenden) Malers eine untergeordnete Bedeutung zugewiesen worden. Um einmal mit modernen aktuellen Begriffen zu reden: die Ikonen der Ostkirche erfüllen zwar den heute so oft geforderten «Idealfall», weil sie nur um ihrer Aufgabe (der geistlichen) und um ihrer Funktion (der mystisch-liturgischen) willen entstehen; aber zugleich bieten sie auch das erschreckende Bild einer unfreien, weil diktierten Kunst. Man ist dafür heute, wo es an profanen Beispielen für diesen Vorgang nicht mehr fehlt, empfindlicher geworden.

Auch wenn man die besonderen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Ikonenmalerei (Bilderstreit, Dogma und die Rolle, die Liturgie, Mystik und Gebet für den Gläubigen der orthodoxen Ostkirche spielen) einbezog, mit «westlichen Augen» konnte der Besucher der Kunsthalle nun einmal nicht darüber hinwegsehen, daß es sich hier zwar um eine gläubige, aber *auch* um eine in sich erstarrte Kunstübung handelte, um einen verdorrten Seitenast der einstmals geistig so lebendigen



Bischof Basilius d. Gr., Nowgorod, gegen 1400. Privatbesitz, Paris. Photo: Peter Moeschlin, Basel

griechisch-byzantinischen Kunst. Deshalb hätte man vielleicht gut daran getan, dem großen Publikum im «Einführungssaal» dieser Ausstellung nicht nur italienische Bilder des Trecento, sondern als zuverlässigen Maßstab auch in Reproduktionen eine Anschauung von den lebensvollen Vorbildern der Ikonen, den großartigen spätantiken Bilderhandschriften zu zeigen.

Die strenge Wiederholung der in der Frühzeit einmal wundertätigen Bildformen durch strikte Befolgung vorgeschriebener Lebensweise und überlieferter Vorlagen (der berühmten Malerbücher der Athos-Klöster zum Beispiel) hat dazu geführt, daß in den Ikonen keine Handbewegung, kein Neigen des Kopfes, kein Sitzen oder Stehen und keine Beziehung der menschlichen Gestalten untereinander anders als in der Einengung des vorgeschriebenen rituellen Schemas er-

folgt. Von Auftraggebern, Malern und Empfängern wird dies allerdings nicht als Mangel empfunden. Leben und Bedeutung bekommen Ikonen ja erst durch die kirchliche Weihe.

Uns aber fällt es deshalb schwer – von 10 bis 12 frühen und prachtvollen Werken abgesehen –, hier noch von «Kunst» zu reden. Primitivität und Tradition der Formensprache genügen nicht, um eine nur von einem bestimmten Kreis von Gläubigen anerkannte Transzendenz augenfällig zu machen. Auch wenn man die moderne Kunst als Kronzeugen zitiert, was verschiedentlich versucht wurde, so müssen in diesem Sonderfall doch alle Lehren und Erfahrungen der modernen Kunst von der unendlich viel größeren Kraft der Aussage aller unnaturalistischen, abstrakten und vom Geist diktierten Kunst versagen. Denn dieser theologisch-mystischen Volkskunst fehlt genau das, was ihren kirchlichen und profanen Schwestern im Westen so viel Liebeshwürdigkeit und Anziehungskraft verleiht: die Freiheit. Die Freiheit und «Erlaubnis» zur eigenen Vorstellungswelt – zur Phantasie. Was im kirchlichen Bereich bedeuten würde: die Möglichkeit des Menschen, sich innerhalb und im Einklang mit dem durch Tradition und Dogma Gegebenen eine persönliche Sphäre seines Glaubens zu schaffen und dieser individuellen Beziehung des Menschen zu Gott und den Heiligen in einer eigenen, schöpferischen Form bildlichen Ausdruck zu geben. m. n.

#### Marguerite Ammann

Galerie Bettie Thommen,

5. April bis 3. Mai

Vielleicht hat es die Beteiligung an einem Wandbildwettbewerb (über den wir im WERK bereits berichteten), die Beschäftigung mit baslerischen Themen mit sich gebracht, daß Marguerite Ammann ihre von Nixen gelenkten Flügelrosse diesmal mehr in heimatischen Gefilden steigen ließ. Der gewohnten Umgebung, der Stadt, in der man lebt, märchenhafte Aspekte abzugewinnen, ist an sich nicht einfach. Und doch hing in dieser Ausstellung, und zwar als zweifellos stärkste unter den letzten Arbeiten, «Die Polis», eine Traumlandschaft der Stadt Basel, eingetaucht in eine malerisch außerordentlich schöne Variationsreihe der Farbe des roten Sandsteins, Münster und Rheinfront, in reizend narzistischer Weise mit ihrem Spiegelbild verbunden und bevölkert von den uralten



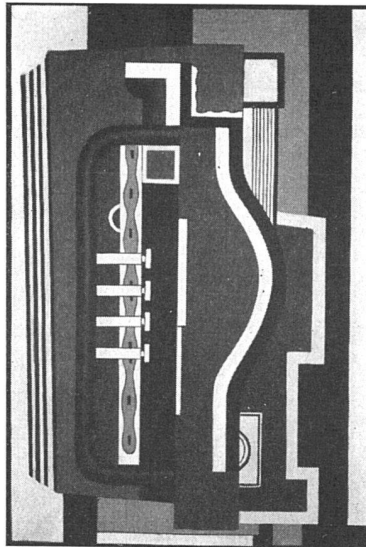
Fabeltieren der Kleinbasler Ehrengesellschaften, Vogel-Gryff, Leu und Wildem Mann. Gelungen ist die Durchdringung des altbekannten Aspekts der Stadt mit ihrem Geist für das Phantastische und oft auch für das Groteske. Im Kielwasser dieses Bildes folgten verschiedene Skizzen zur «Polis», Bilder aus dem verschneiten Parpan und zwei reizende Bilder von verträumten, mit Vergangenheit erfüllten Plätzen in Frankreich: «La maison de Courbet» in Ornans mit dem rotbehandschuhten Kutscher und die «Place Stanislas in Nancy». Nicht umsonst wurde zu dieser Ausstellung mit dem «Aufstieg der Pegasusse» eingeladen. Sie erreichten ihr Ziel diesmal in einer wunderschönen reifen und geschlossenen Form. *m. n.*

## Bern

### Fernand Léger

Kunsthalle, 10. April bis 25. Mai

Sicher hat man Légers Werk noch selten in so guter, ausgewogener Zusammenstellung und zugleich auch so reich, vielfältig und farbig gesehen wie in dieser Berner Ausstellung. Dabei wurde das Problematische und Zwiespältige in Légers Kunst, die von Anfang an eine der vitalsten unserer Zeit ist, nirgends verwischt oder beschönigt. Man hatte mit glücklicher Hand den Maßstab der Qualität walten lassen und so einen der Kardinalfehler so vieler Ausstellungen moderner Kunst vermieden: dem Publikum ohne Unterschied Gutes und Schlechtes vorzusetzen, so daß plötzlich das Nichtgeglückte (das sich in jedem Œuvre findet) ein viel zu großes Gewicht bekommt. Daß aber eine solche Qualitäts-Auslese in der Schweiz überhaupt möglich war, liegt an den außerordentlichen Werken, die sich seit Jahren schon im Besitz bedeutender Schweizer Sammler befinden. Merkwürdigerweise hat der Ausstellung auch die Kürzung der Anfangsepoche Légers – des langsamen, aber damals schon kraftvollen Herauswachsenden von Légers Formensprache aus den ersten nachimpressionistischen Versuchen und der anschließenden Cézanne-Nachfolge zwischen 1905/1910 – dem Gesamten nicht geschadet. (Leider fehlte in Bern das prachtvolle kubistische Meisterstück «La noce» von 1910/1911 aus dem Musée d'Art Moderne in Paris.) Denn nach dem Beispiel für Légers fröhenkubistischen Einsatz («La cousseuse», 1910) begann sofort die Reihe der ersten meisterlichen Bilder, dieser



Fernand Léger, *l'Accordéon*, 1926. Photo: Curt Blum, Bern

der «période tubiste» von 1917 vorangehenden ballonartigen Formationen, in der wie bei Delaunay Mensch, Ding und Landschaft sich im streng-heiteren Abstraktionsspiel in die geballten, bereits «dynamischen» Formen verwandeln. Dann folgten in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die «disques», die Zirkusräder – unter ihnen ein so herrliches Bild wie die «Roue rouge» von 1920. Bald darauf kommt die «Versuchung»: die menschliche Figur in diese die «Kraft an sich», «das Dynamische» und «Mechanische» hymnisch verehrende Malerei einzubauen. Die Versuchung tritt in der Maske einer eigentlichen Notlösung auf – als Naturalismus. Und der Naturalismus ist Légers große Gefahr bis heute geblieben. Denn wohl lassen sich die von Léger so hoch verehrten «Kräfte» in ungegenständliche Formen einfangen – nicht aber der Mensch in seiner menschlich-sinnlichen Gestalt. Léger schwankt zwischen Robotern, Kraftmenschen und Riesenweibern und trifft damit die adäquate Form doch nicht. Dafür entstehen von Ende der zwanziger Jahre an herrliche Stillleben, großformatig im Aufbau, unglaublich angespannt von innerer Vitalität und – erfüllt von jener echten Monumentalität, die, auch im kleinsten Bildformat vorhanden, heute eine außergewöhnliche Seltenheit geworden ist.

Die Kraft zur Monumentalität hat auch in den letzten Jahren nicht nachgelassen, wie das große dekorative Panneau für die Französische Abteilung der letzten Triennale von Mailand (1951) beweist. Und was bei Léger immer wieder so befreiend und beruhigend

ist – das ist seine heitere, fast kindliche Naivität, die der Monumentalität ihre Größe beläßt und ihr doch jeden Anflug von erdrückendem, allzu ernstem Gewicht nimmt, so daß man diesem Künstler immer auch wieder seine Seitensprünge in «Velofahrers bürgerlichem Sonntag» oder den Anflug zum surrealistisch-kitschigen Zusammensetzungsspiel mit der Mona Lisa verzeiht. *m. n.*

### Neuere französische Kunst

Kunstmuseum, Mai bis September

Für die kommenden Monate ist im Obergeschoß des Kunstmuseums eine aus Leihgaben und aus dem eigenen Bestand des Museums zusammengesetzte Ausstellung installiert worden, die einen interessanten Überblick über die französische Kunst etwa von der Mitte des letzten Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu bieten vermag. Der Hauptbestand der Schau rekrutiert sich aus einer der berühmtesten New-Yorker Sammlungen; dazu kommen Leihgaben aus schweizerischen und französischen Privatsammlungen. Die Stücke aus dem eignen bernischen Museumsbesitz, die zweckmäßig eingestreut werden konnten, vermögen bei dieser Gelegenheit manchen Übergang auszufüllen und gewinnen selber neuen Halt und Sinn.

Die Ausstellung beginnt mit einem glanzvollen Schaustück: der «Kleopatra» von Delacroix. Courbet, Manet, Millet sind weitere große Namen. Bei den Meistern des Impressionismus und der unmittelbar anschließenden Zeit, die naturgemäß den Hauptbestand ausmachen, zeigen sich die besonderen Neigungen des New-Yorker Sammlers in interessanter Weise: er sucht sich gerne Stücke aus dem Frühstil oder der Spätzeit eines Malers aus, die von dem herkömmlichen, sanktionierten Bildtyp oft stark abweichen. So hat man eigenartige, tonig gemalte Bilder aus der Frühzeit Cézannes vor sich; ein klassisch gehaltenes, dunkles Herrenporträt von van Gogh vollends wirkt als Überraschung. Für die nachfolgende Zeit tritt die Reihe der Utrillos als Glanzstücke hervor; nach Anzahl und Auswahl gehört dieser Besitz zu den besten Repräsentationen des Malers. Schon die drei Bilder aus der Frühzeit – «Cathédrale de Bayonne», «St-Nicolas du Chardonnet» und «La petite Chapelle» – sind ein prachtvolles Ensemble und zeigen Utrillo in seinen vornehmsten und delikatesten Mög-

lichkeiten. Die Abweichung von der gewohnten Vorstellung Utrillos als Maler nüchterner Vorstadtarchitektur kommt hier einer Verfeinerung und Bereicherung der Eindrücke gleich, die ganz ungeahnte lyrische Werte offenbart. Doch kommt in der New-Yorker Sammlung auch der traditionelle Utrillo zu seinem Rechte. – Neben den Kollektionen von Bonnard und Vuillard (meist aus dem bernischen Museumsbesitz und aus schweizerischen Privatsammlungen) liegt ein besonderer Nachdruck wieder auf der Malerei von Matisse; eine Überraschung sind hier die satt und stark gemalten Landschaften. Frühe Bilder von Derain, die fast noch an Böcklin gemahnen, eine Wand mit Braque, Picasso und Gris (auch hier Stücke «anderer Art»), ein monumentaler, sehr ruhig wirkender Chagall, endlich eine gut abgerundete Kollektion von Rouault, dies sind einige der wichtigsten Nennungen für diese Schau, die im ganzen mit einer gewissen wohlthuenden Ungezwungenheit zu einigen Höhe- und Ruhepunkten der französischen Malerei hinführt, bekannte Meister von fast unbekanntem Seiten her zeigt und in ihrem Gesamteindruck das Lehrreiche eines Museumsbesuchs mit dem Reizvollen einer Privatsammlung verbindet. Einige Proben von Plastik fehlen gleichfalls nicht; eine der Tänzerinnen von Degas und zwei Porträtbüsten von Despiau stehen hier im Vordergrund.

W. A.

### **Solothurn**

#### **Jubiläumsausstellung Hans Berger** Museum, 19. April bis 8. Juni

Hans Berger wird im Sommer dieses Jahres siebzig. Aber weder Biel, seiner Geburtsstadt, noch Genf, der Stadt, in der er seit Jahren lebt, ist die ehrenvolle Aufgabe zugefallen, diese schöne Jubiläumsausstellung abzuhalten, sondern Solothurn – der Stadt seiner Freunde. Man braucht nicht einmal in Gottfried Wälchlis freundschaftlichem Beitrag zum Katalog zu lesen: «Wäre nicht Oscar Miller, und wären nicht seine Solothurner Freunde gewesen, nur wenige wüßten heute um Hans Bergers Malerei» – denn der Maler selbst habe nichts dazu getan, um seine Malerei bekanntzumachen –, man sieht es dem Katalog schon von außen an, daß alles Biographische dieses Künstlers für die Solothurner eine Selbstverständlichkeit ist. So ließen

sie es auch für die fremden Besucher nicht im Katalog erscheinen, ja sogar die oft hilfreiche und in jedem Fall interessante kurze Zeittafel wurde weggelassen. Der Besucher muß sich Biographie und Geographie, so gut es geht aus den Bildtiteln und Bildansichten zusammensuchen. Und dabei wird sofort klar, daß eigentlich etwas Folgerichtiges darin lag, daß gerade die Solothurner mit ihren bedeutenden Hodler-Sammlungen sich schon so früh für den «unbekannten Schweizer» Hans Berger interessiert haben. Von Hodler kommt Berger ja her, und zu Hodler kehrt er auch mehrmals auf seinem komplizierten Entwicklungsgang zurück, obschon er 1908 in der Bretagne zu malen beginnt und dort Gauguin ihm näher als der Landsmann gewesen zu sein scheint. Und obschon auch später vor allem die französische Malerei – von Cézanne über van Gogh und die Fauves bis zu Bonnard – die wesentlichen Elemente seiner malerischen «Bildung» geliefert hat, stellt Robert Heß (Basel), der zweite Gratulant im Katalog, zu Recht fest: «Seit Hodler wurde in der Malerei bei uns nicht mehr so schweizerisch gesprochen.» Was in der Dokumentation und Kommentierung durch das in Solothurn nun ausgebreitete Lebenswerk Bergers heißen will: im Gegensatz zu jener an allen Ecken und Enden entstehenden «Schweizer Malerei», die sich im «Landschaftlichen», im Sujet erschöpft, hat alles, was Berger malt, Format. Inneres Format durch die unverrückbare realistische Kraft und den nüchternen Sinn zur Offenheit – äußeres Format in seiner außerordentlichen malerischen Kultur. Die eigentliche Spannung in Bergers Bildern rührt eigentlich sogar von der gegensätzlichen Konstellation dieser Elemente her: thematisch ist nichts ungewöhnlich oder interessant. Sobald das Thema durch gewaltsame, Bergers Natur eigentlich gar nicht entsprechende Gefühle gesteigert werden soll – wie bei einigen frühen Bildern: Mutterliebe (1908), Demut (1911), Andacht (1911), sogar noch bei den «Rhythmus»-Bildern von 1918 – pfuscht ihm bedrohlich die Sentimentalität ins schöne Handwerk. Nur wo des Malers Liebe spontan das Alltägliche, Unbedeutsame – den abgewetzten Stuhl im Atelier, das zufällig herumliegende farbige Tuch, die Menschen, die er liebt – erfassen kann, blüht die malerische Intensität seiner Gestaltungskraft prachtvoll auf.

Der Weg ist mühsam, oft zickzackartig suchend. Der Start in der Bretagne wird 1910 plötzlich abgelöst von einer

prächtigen, leider ganz kurzen Fauve-Periode. Berger – gerade noch mit dem schönen Faltenwurf der Stoffe bretonischer Mädchen beschäftigt – verliebt sich plötzlich in ein neues «Material»: die Farbe. In ihrer «reinen» Gestalt beschäftigt sie ihn nicht lange, wohl aber in derjenigen ihrer materiellen Konsistenz. Über reine Jugendstilversuche (1911) kommt er wiederum – abrupt – zu einem fast an Kandinskys Ausbrechen mahnenden Sprengen aller einengenden, der Ausbreitung der Farbe im Wege stehenden Formgrenzen. Er malt 1912 mit breitem, öligem Pinsel – jedoch in dunkeltonigen Farben – erregte südliche Landschaften. Es sind eigentliche abstrakte Bilder. Die Erregung, die hier so unerwartet zur Eliminierung der gegenständlichen Form geführt hat, verebbt langsam. Berger ist vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in die Schweiz zurückgekehrt. Nun beginnen die Dinge und Menschen der Nähe ihn zu faszinieren. Unter ihrem Schutz reifen seine malerischen Mittel. Auf die Stilleben folgen Anfang der zwanziger Jahre die ersten monumentalen Bauernbilder. Von nun an gibt es für Berger keine thematischen Grenzen mehr, nur noch freie Handhabung und Verschmelzung der Gattungen. So kommt es, daß in den Gegenständen oft porträthaft menschliche Beziehungen liegen und die Porträts stellenweise zu Stilleben werden (wie besonders schön in den Porträts von 1930). Das «innere Format» aber bekommt von nun an alles, weil kein einziges Bild mehr ohne eine deutlich ablesbare menschliche Beziehung des Malers zum «Gegenstand» – seien es Landschaft, Dorfstraße, der Kutschbock, ein Mensch oder auch nur die Ecke einer Veranda – entsteht.

Während in den letzten Jahren die reine Farbe kraftvoll in der Rolle des «leuchtenden Akzents» wieder mehr zu ihrem Recht zu kommen scheint, ist 1949 noch einmal eine ungewöhnliche Gruppe von Bildern entstanden: still verträumte Abend- oder Nachtlandschaften, aus deren dunklem Grau nur die Himmelslichter strahlend aufleuchten.

m. n.

### **Zürich**

#### **Eine Jugendstil-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum**

Das Kunstgewerbemuseum Zürich bereitet als große Sommerveranstaltung eine Ausstellung, «Stilwende um 1900»,

vor, die am 21. Juni eröffnet wird. Die Ausstellung bringt Werke aller Gattungen des Kunstgewerbes sowie der Architektur aus Museums- und Privatbesitz in der Schweiz, in Belgien, Deutschland, England und Schottland, Frankreich, Holland, Österreich und den Vereinigten Staaten. Außerdem werden ihr typische Werke der Malerei und Plastik der gleichen Periode als Parallelerscheinungen eingefügt.

Die Direktion des Kunstgewerbemuseums Zürich bittet Besitzer von charakteristischen Werken dieser Epoche, die Ausstellung durch Leihgaben zu unterstützen. In Frage kommen insbesondere Arbeiten von Charles Robert Ashbee, Peter Behrens, Hans E. v. Berlepsch-Valendas, Hans Christiansen, Otto Eckmann, August Endell, Emile Gallé, Eugène Grasset, Josef Hoffmann, Patriz Huber, Max Laeuger, Melchior Lechter, Adolf Loos, Kolo Moser, Hermann Obrist, Josef M. Olbrich, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid, Baillie Scott, Louis Tiffany, Henry van de Velde. Schriftliche oder telephonische Nachrichten an die Direktion des Kunstgewerbemuseums Zürich erbeten.

**Modegraphik aus fünf Jahrhunderten**  
Kunstgewerbemuseum,  
26. April bis 25. Mai

Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich konnte zwei Sammlungen modegraphischer Blätter zu einer reizvollen Ausstellung vereinen, in der sich die im Lauf der Jahrhunderte vor sich gehende Entwicklung der Modegraphik glücklich widerspiegelt. Die eine Sammlung wurde von Libero Monetti, Lugano, die zweite von Jürg Stockar, Zürich, zur Verfügung gestellt. Beide Sammlungen ergänzen sich vortrefflich. Es handelt sich bei dieser Schau nicht darum, eine Entwicklung des Kostüms seit dem 15. Jahrhundert zu zeigen, obschon sich Wesentliches aus diesen Darstellungen herauslesen läßt. Man wollte vielmehr die Modegraphik als solche, als Graphik im Dienst der Mode, illustrieren, auf die Fixierung des Modischen mit graphischen Mitteln hinweisen. Es handelt sich hiebei um verschiedene Techniken, Holzschnitt, Kupfer- und Stahlstich und Lithographie, samt Beispielen aus dem Übergang zu modernen Reproduktionsverfahren.

Die Modegraphik ist angewandte Graphik, die im Dienst der Mode steht. Mit dem Aufkommen des Bürgertums

im 16. Jahrhundert nimmt auch diese Schicht an der Mode teil. Die Modegraphik bildet sich gleichzeitig aus. Man möchte in diesem Zusammenhang vor allem auf die Blätter von Jost Ammann hinweisen. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an setzt in der Entwicklung der Mode auch ein rascherer Wechsel der Form ein als früher. Jedoch kamen Modejournale erst im 18. Jahrhundert auf. Übrigens gingen schon im späteren 17. Jahrhundert Modepuppen, die mit neuesten Pariser Modellen begleitet waren, ins Ausland. Die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Blätter sind von besonderem Reiz. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts sank die Modegraphik nach und nach auf eine sehr niedrige Stufe. Es blieben schließlich nur noch langweilige, nur das Technische auf unerfreuliche Art betonende Darstellungen übrig. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam als neues Ausdrucksmittel die Photographie hinzu. Daneben hat sich aber die Modegraphik in Form von reproduzierten Zeichnungen neu entwickelt.

Der Modegraphik fallen mehrere Aufgaben zu. Einmal die Ideenskizzen, die in Paris beispielsweise, im Rahmen der Haute Couture, eine wesentliche Rolle spielen. Dann die eigentliche Werkzeichnung, nach denen Kleider und andere modische Dinge ausgeführt werden. Ferner die weniger detaillierten Modezeichnungen, wie man sie vielfach zur Illustration von Modeartikeln in der Tagespresse und Journalen wiedergibt. Und endlich haben wir noch die viel freieren Darstellungen, die in Schaufensterplakaten, eleganten Werbedrucksachen und auch als Illustrationen Verwendung finden. Hier kommt die Fähigkeit des Zeichners zur Beschränkung auf das Wesentliche im künstlerischen Sinn zu schönster Auswirkung. -ss.

**Alfred Manessier**  
Galerie 16, 29. März bis 18. April

Die Gegenstandslosigkeit der Malerei Manessiers, die beim ersten Blick als das Signum der künstlerischen Ausdrucksweise des Malers erscheint, entpuppt sich bei Prüfung der Bildform mit den Bildtiteln mehr als Ergebnis denn als kreativer Ausgangspunkt. Die Arbeit des Malers geht von einer realen, mit Natureindrücken verbundenen Bildvorstellung aus: Semaphor, Fischernetze, Hafen usw., und in der Arbeit selbst setzt der Veränderungsprozeß ein, der von der Naturrelation

zum in sich selbst ruhenden Formenspiel und von da zum Zeichen führt. Das Maß der künstlerischen Kraft und der Ehrlichkeit der Gestaltung läßt sich bei der Beobachtung eben dieses Veränderungsprozesses ablesen – ebenso wie im Zug des Lineamentes, in der kompositionellen Struktur und in der Konsonanz und Dissonanz der Farbklänge. In diesen Belangen spricht aus den Arbeiten des in Paris lebenden Malers, der auch durch kirchliche Glasfensterarbeiten auf sich aufmerksam machte, Balance und Organik, sympathisch und anregend, ohne daß die Arbeiten in die obere Region aufsteigen, in der ja in jeder Epoche nur wenige Wohnungsrecht haben. Diese Art Kunst der zweiten Ebene, die in ihren Wesen dem Zeitgeist in positiver Weise verbunden ist, bedeutet gerade in ihrer vergleichswisen Problematik viel für die Möglichkeit des Verständnisses: sie ist eingängig in ihren optischen Reizen und tragend in ihrer sauberen Zielsetzung: Gebrauchskunst im besten Sinn. H. C.

**Zao Wou-Ki**  
Librairie française, 19. April  
bis 10. Mai

Im Norden Chinas, in Peking, vor zweiunddreißig Jahren geboren, erhielt Zao Wou-Ki die traditionelle Ausbildung eines chinesischen Malers, unterrichtete selbst von 1941 bis 1947 an der Kunstschule von Hong-Chow und übersiedelte dann nach Paris. Schon bevor er seine Heimat verließ, hatten ihn Anregungen westlicher Kunst, zum Beispiel des Werkes Klees, erreicht. Daß dieser europäische Einfluß in seinem Schaffen ziemlich weit zurückweist, ist bereits aus den fünf Blättern zu spüren, die Zao Wou-Ki für die «Gilde internationale de l'amateur de la gravure» zeichnete, oder aus den zwanzig Radierungen, Lithographien und Federzeichnungen, die in der Librairie française zu sehen waren. Die raffinierte Verwendung technischer Zufälligkeiten – sie erhalten zu den zarten, zurückhaltenden Strichen und Kratzern ein bedeutendes Gewicht –, dazu das bewußt Primitive der zeichnerischen Formen sind Symptome moderner westlicher Kunst, die dem traditionellen hierarchischen Denken chinesischer Malerei nichts mehr zur Seite zu stellen hat. Zweifellos genießt der Kenner die unleugbare Sensibilität der Graphiken Zao Wou-Kis und erlebt die Poesie seiner aufgerichteten Landschaften, den Zauber einer Mond-

oder Sonnenscheibe, deren Kreisform das Zackige von Bergen und Städten beruhigt; doch beginnt er bald die schmale Basis zu fürchten, darauf sich diese Bildlyrik baut: er erschrickt vor der Dekadenz dieser Blätter, vor ihrem Versuch, die Differenzierung einer Klee-Zeichnung noch zu überbieten. *age.*

**Rolf Dürig – Erich Müller**

Chichio Haller, 19. April bis 8. Mai

Vor anderthalb Jahren hatte die Ausstellung im Winterthurer Kunstmuseum die beiden jungen Berner zusammengebracht: zu den Bildern Rolf Dürigs, dessen Erfolg in London unmittelbar vorher außerordentlich gewesen war, fanden sich in den Arbeiten Erich Müllers entsprechende Plastiken und Zeichnungen, deren eine, «Das Nashorn», 1949, sich den Kunstpreis der Stadt Bern verdient hatte.

Rückblickend auf die mächtigen Formate der Winterthurer Ausstellung, war es vor den bei Chichio Haller gezeigten Ölbildern, Zeichnungen und Lithographien Dürigs nicht so leicht, ihre künstlerischen Absichten sofort zu verstehen; denn eröffneten jene großflächigen Kompositionen im rhythmischen Zusammenfügen reinfarbiger Flächen einen Weg, auf dem die exotische Thematik als heiter-strenge Dekoration aufgehoben wurde, gehen die neuen Bilder aus Frankreich und vor allem aus Rom die eingeschlagene Richtung vorderhand nicht weiter, sondern wenden sich eher zurück, wieder dem Gegenstand zu. Zwar bleibt den meisten Arbeiten, die nun vor der Natur entstanden sind, die Dürig eigene Reduktion auf reinfarbige Flächen; doch erreicht diese Abstraktion nicht mehr jenen Grad, der für die Londoner und Winterthurer Bilder so charakteristisch war. Einige der neuen Werke lösen sogar die klar abgegrenzten Farbflächen wieder in Pinselstriche auf und lassen ahnen, daß Rolf Dürig das bisher Erreichte fallen gelassen hat und von neuem auf die Suche gegangen ist.

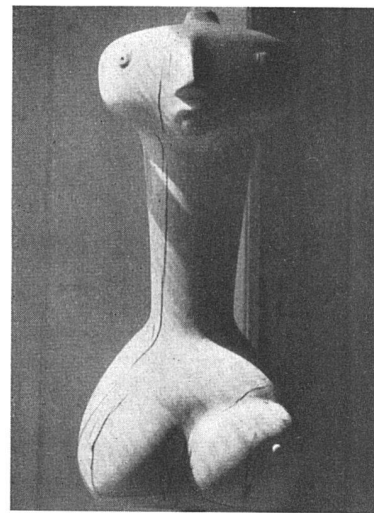
Für die Kollektion Erich Müllers ist festzuhalten, daß sie außer den neu entstandenen Plastiken und Zeichnungen zwei frühere Arbeiten einschloß, denen der junge Bildhauer (er ist ein Jahr nach Dürig, 1927, geboren) konnte infolge eines Unfalls lange nicht arbeiten. In den Augen des Künstlers mögen also diese beiden mit einbezogenen früheren Steinplastiken nur Lückenbüßer für noch nicht Ge-

schaffenes sein; doch gaben gerade sie dem unvorbereiteten Beschauer den Maßstab für die jüngsten Werke mit, für Holz- und Eisenblechplastiken, die allmählich jede Gegenständlichkeit abstreifen und reine Gebilde werden. In der Winterthurer Ausstellung erschienen das Kinderköpfchen und der Kopf eines lächelnden Mädchens vom gewohnten Naturvorbild weit entfernt; man spürte ihre feine Absicht, etwas auszudrücken, das nur sie als Plastiken geben konnten. Nun, aus der Sicht des neu Entstandenen muten sie weit naturalistischer an: die Distanz, die Erich Müller in der kurzen Zeit künstlerisch hinter sich gebracht hat, ist enorm; die Konsequenz, mit der er sie gegangen ist, erregt Bewunderung und Erschrecken in einem. Über die plastische und zeichnerische, also rein formale Intensität seiner Kunst, ist wohl kaum zu streiten. Hingegen reizt seine Neigung zum Häßlichen («Hinkender Riese» betitelt er zwei seiner Blechplastiken), sein Angezogenensein vom Abstrakten zur Diskussion, die sich nicht auf Müller allein bezieht. Die künstlerische Reinheit, die seine Werke in diesem Übergang vom Gegenständlichen zum Ungegenständlichen gewinnen und die ihn bereits unter unsere besten jungen Bildhauer reiht, ihre Tendenz zum Gebilde, das sich auf seltsame Weise von der Umwelt abkapselt und sich wenig um den Betrachter kümmert, bezahlt sich mit ihrer eingeschränkten Verwendbarkeit. *age.*

**Trudy Egender-Wintsch**

Orell Füssli, 26. April bis 28. Mai

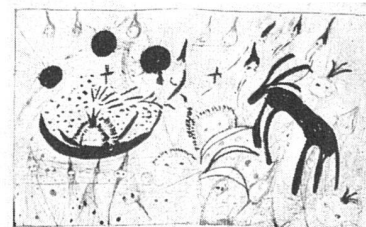
Von den wenigsten der fünfzig ausgestellten Blätter, vor allem Federzeichnungen, war es zu entscheiden, ob Trudy Egender-Wintsch wirklich den Gegenstand meinte, von dem sie ausging, oder ob vielmehr die zögernd hingewetzten Haarstriche als Formelemente das eigentliche Thema bedeuteten. Die Künstlerin liebt gegenständliche Motive, die dem Spielerischen ihres Zeichenstils entgegenkommen, wie zum Beispiel Baumgruppen oder Architekturen. Das Porträt, das sich dieser Technik fast selbstverständlich entzieht, trat innerhalb der vorgelegten Kollektion in einer Darstellung Germaine Richiers nur einmal auf; doch war der Strich hier einfacher, zusammenhängender, weniger sich selbst als eben den wiedergegebenen Menschen beschreibend. In einem andern Blatt, vielleicht dem schönsten der



Erich Müller, Frau, 1951

Schau, der Zeichnung eines jungen Vogels, erhielt das Lockere, Schwobende des Strichs im flaumigen Gefieder auf einmal eine Funktion und wurde in seiner Art dienend.

Es ist kaum verwunderlich, daß dieses Herantasten an den Gegenstand, der in jedem Fall als Anlaß genommen wird, einem sublimen Surrealismus verwandt ist, in einem freieren als dem programmatischen Sinn. So nahmen Linien und – in einigen mit dem Pinsel gemalten Lithos – Flecken neben der selbständigen eine neue, einer Traumwirklichkeit gehörende Bedeutung an. *age.*



Vreni Wollweber, Zauberhaftes. Zeichnung 1950

**Vreni Wollweber**

«Zum Strauhof», 3. bis 27. April

In jüngster Zeit sind drei junge Zürcher Künstlerinnen gestorben, die kaum erst mit der Öffentlichkeit Kontakt genommen hatten. Michèle Català, die in Italien bei einem Autounfall ihr Leben verlor, hatte sich durch Stoffentwürfe, die von Carl Eschke realisiert wurden, einen Namen gemacht, war aber mit ihrer stillen, noch nicht völlig geklärten Malerei erst ein einziges Mal (in der Galerie Chichio Haller) stärker hervorgetreten. Die Bildhauerin und Graphikerin Gert



## Ausstellungen

|                     |   |  |  |
|---------------------|---|--|--|
| <b>Basel</b>        | Kunsthalle  | Antoine Bourdelle – Giovanni Giacometti  | 14. Juni – 20. Juli  |
|                     | Gewerbemuseum   | Schülerarbeiten der Baugewerblichen Abteilung der Gewerbeschule                                | 11. Juni – 9. Juli   |
|                     | Galerie Bettie Thommen  | Französische Künstler  | 12. Juni – 12. Juli  |
| <b>Bern</b>         | Kunstmuseum   | Neuere französische Kunst  | Mai – September  |
| <b>Biel</b>         | Galerie Dufour  | Lermite  | 24. Mai – 22. Juni   |
|                     |   | Reproduktionen von Werken berühmter Meister  | 28. Juni – 27. Juli  |
| <b>Chur</b>         | Kunsthaus   | Cuno Amiet   | 24. Mai – 22. Juni   |
| <b>Genève</b>       | Galerie Georges Moos  | André Derain – Maurice de Vlaminck   | 24. Mai – 19. Juni   |
| <b>Küsnacht</b>     | Kunststube Maria Benedetti                                    | Werke zeitgenössischer Schweizer Künstler  | 1. Juni – 10. Juli   |
| <b>Lausanne</b>     | La vieille Fontaine   | Zao Wou-Ki   | 24 mai – 12 juin   |
|                     |   | Jean Viollier  | 14 juin – 3 juillet  |
| <b>Luzern</b>       | Kunstmuseum   | Weltausstellung der Photographie   | 15. Mai – 31. Juli   |
|                     | Kleine Galerie  | Marguerite Osswald-Toppi   | 19. Mai – 14. Juni   |
| <b>Neuchâtel</b>    | Musée de Beaux-Arts   | Paul Signac  | 18 mai – 15 juin   |
| <b>Rheinfelden</b>  | Kurbrunnen  | Arthur Beyer – Fritz Deringer – Adrien Holy – Victor Surbek – Niklaus Stöcklin – Jakob Straßer | 11. Mai – 11. Sept.  |
| <b>Rorschach</b>    | Heimatmuseum  | Alt Rorschach  | 8. Juni – 6. Juli  |
| <b>St. Gallen</b>   | Kunstmuseum   | Zehn Zürcher Künstler  | 24. Mai – 29. Juni   |
| <b>Schaffhausen</b> | Museum Allerheiligen  | Daniel Lindmayer   | 4. Mai – 29. Juni  |
| <b>Thun</b>         | Kunstsammlung   | IV. Sommerausstellung  | 29. Juni – 17. Aug.  |
| <b>Winterthur</b>   | Kunstmuseum   | Kunstaussstellung Zürich-Land  | 4. Mai – 15. Juni  |
| <b>Zürich</b>       | Kunsthaus   | Claude Monet<br>Edvard Munch   | 10. Mai – 15. Juni<br>Juni – August  |
|                     | Graphische Sammlung der ETH                                   | Neue deutsche Graphik  | 28. Mai – 17. August   |
|                     | Kunstgewerbemuseum  | Stilwende um 1900 (Art Nouveau – Jugendstil)   | 21. Juni – September   |
|                     | Helmhaus  | Genie und Handschrift  | 25. Mai – 12. Juli   |
|                     | Kunstkammer Strauhof  | Alfred Huber   | 22. Mai – 15. Juni   |
|                     | Buchhandlung Bodmer   | Anna Hug   | 14. Juni – 31. Juli  |
|                     | Orell Füssli  | Victor Surbek  | 7. Juni – 12. Juli   |
|                     | Galerie 16  | Hugo Weber   | 31. Mai – 20. Juni   |
|                     |   | Anna Indermaur   | 21. Juni – 11. Juli  |
|                     | Galerie Wolfsberg   | Hanny Fries – Eugène Martin – Pierre Gauchat   | 12. Juni – 5. Juli   |
| <b>Zürich</b>       | Schweizer Baumuster-Centrale<br>SBC, Talstraße 9, Börsenblock | Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung   | ständig, Eintritt frei<br>8.30 – 12.30 und<br>13.30 – 18.30<br>Samstag bis 17.00 |



### Stühle und Tische in Preßholz

sind formschön und bequem

**AG. MÖBELFABRIK HÖRGEN—GLARUS**

IN GLARUS Telephone (058) 52091

Steiner-Müller (1922–1950) erhielt im Stadthaus eine Gedächtnisausstellung, in welcher vor allem die frischen, lebensvollen Zeichnungen als Proben eines aufstrebenden Talentes gewertet werden durften. Vreni Wollweber (1921 bis 1951), die ein einziges Mal im Schauspielhaus ausgestellt hatte und kurz darauf einem Herzleiden erlag, wurde durch eine stattliche Ausstellung in der städtischen Kunstkammer zum «Strauhof» geehrt. Am überzeugendsten wirkten große Blumenbilder von starker Farbenleuchtkraft und leicht hingesezte Aquarelle von duftiger Farben Zartheit. Berglandschaften zeigten einen noch etwas turbulenten, wolkgigen Rhythmus, und die Phantasie-landschaften waren in ihrer expressiven Sprache mehr Ankündigungen als Verwirklichungen eigenen Wollens und Könnens.

E. Br.

### Chronique Romande

Des diverses expositions qui ont eu lieu à Genève le mois dernier, les plus intéressantes ont été celle des tapisseries de Lurçat, dans les salles des Amis des Beaux-Arts à l'Athénée; l'exposition de trois jeunes artistes alémaniques au Musée Rath, Saas, Willy Suter et Pierre Siebold; enfin, au Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, l'exposition des lithographies en couleurs de Louis Favre.

Ce n'est pas la première fois que Lurçat expose à Genève quelques-unes de ses tapisseries; et chaque fois, elles n'ont pas manqué d'attirer l'attention. Il est certain que Lurçat a conçu un monde décoratif, si l'on peut dire, qui convient tout à fait à la tapisserie, en mêlant l'homme à l'animal et au végétal. Ce monde est fantastique, puisqu'il est différent de la réalité, mais son fantastique n'a rien de terrifiant, ni même d'inquiétant. Nous acceptons parfaitement que dans ce monde irréel, les chiens et les hommes soient feuillus, et que tous les feuillages soient déchiquetés et hérissés d'épines. Maintenant, quel effet peuvent faire ces tapisseries dans un intérieur? J'avoue que je les vois assez mal, à priori, dans les petites pièces de nos appartements modernes, à cause des forts contrastes de valeurs, des oppositions de teintes vives, de noir et de blanc. En revanche, elles conviendraient fort bien, il me semble, à la décoration de vastes salles.

On ne peut imaginer un contraste plus grand que celui que présentait, au Musée Rath, le voisinage de l'ensemble de Saas avec l'ensemble de Willy Suter; et parce qu'elles sont totalement différentes, la peinture de Suter ne nuisait pas à celle de Saas. Les fanfares colorées du premier n'étouffaient pas les accents si fins du second. Saas est un harmoniste, et un harmoniste extrêmement raffiné. Que son art rappelle les toiles où Vuillard est peu à peu revenu à la vision impressionniste, c'est évident; mais cela ne diminue en rien ses mérites. Il s'agit dans ce cas d'affinités, et non d'influence; je suis persuadé que Saas peindrait de la même façon s'il n'avait jamais vu quoi que ce soit de Vuillard. Voilà un jeune artiste dont le développement méritera d'être suivi de près.

A cause de son goût pour les tons les plus éclatants, de sa volonté d'exprimer en les intensifiant ses sensations visuelles, de son amour pour les pâtes généreusement et librement étalées sur la toile, faut-il considérer Willy Suter comme un expressionniste? Après tout, pourquoi pas? Tout en rendant hommage à ses orchestrations de tons intenses, à la franchise de sa facture, on serait quand même en droit de souhaiter que son art devienne un peu moins extérieur, que la nature, lorsqu'il peint un paysage, ne soit pas pour lui uniquement un prétexte à des combinaisons de tons. Peut-être ne lui serait-il pas inutile d'étudier et Corot, et Chardin.

Quant à la sculpture de Pierre Siebold, qui ne manque pas de talent, elle laisse supposer que l'artiste est encore jeune, et espérer que son art se dégagera de ce qu'il a encore de trop schématique.

Le Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire vient d'être installé, et fort bien, dans le bâtiment où loge depuis quelques mois la nouvelle Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Pour inaugurer les salles d'exposition de ce Cabinet des Estampes, M. Pierre Bouffard, le conservateur du Musée des Beaux-Arts, a fait appel à un artiste savoyard, Louis Favre. Il a exposé quatre toiles, et tout un ensemble d'estampes et d'illustrations lithographiées en couleurs. Je ne crois pas qu'on puisse posséder cette technique plus et mieux que Louis Favre. N'usant que d'encre aux couleurs très intenses, il obtient des combinaisons de tons d'une rare richesse. En revanche, son répertoire de formes, en grande partie emprunté au cubisme d'il y a trente ans, manque de personnalité, et apparaît périmé. François Fosca

### Französische Kunst-chronik

«Art Sacré» und «Réalisme Socialiste»

Die schon seit einigen Jahren latente Polemik um die Erneuerung der französischen Kirchenkunst einerseits und den «Réalisme Socialiste» andererseits ist seit einigen Wochen in eine akute Phase getreten. Diese beiden Diskussionen haben anscheinend keine näheren Berührungspunkte, sind aber insofern verwandt, als sie beide die Unterordnung der formalen künstlerischen Konzeption unter eine dogmatische Ideologie betreffen.

In den letzten Jahren sind in Frankreich, insbesondere in Ost- und Südostfrankreich, eine Reihe moderner Kirchen entstanden, an denen die besten Künstler der Ecole de Paris mitarbeiteten. Dieser erfreuliche Aufschwung hat sich aber gleich zu Anfang in der Kirche von Assy (s. WERK 4/1949) etwas verrannt, indem die künstlerische Kirchenausstattung allzu wenig Notiz von den liturgischen Forderungen nahm und kaum in Betracht zog, daß eine Kirche nicht für Kunstliebhaber, sondern für eine sich sammelnde Kirchengemeinde bestimmt ist. Es muß aber hier gesagt werden, daß die Anhänger des St-Sulpice-Stiles in keiner Weise das Recht haben, die Kirchenkunst von Assy zu einem öffentlichen Skandal zu benutzen, könnte man doch mit viel mehr Recht sie selbst beschuldigen, die eigentliche kirchliche Tradition verfälscht zu haben und im Streben nach Popularität den niedrigsten sentimental Bedürfnissen nachgegeben zu haben. Gewichtiger sind die Angriffe, die der Maler Gino Severini in einer Artikelserie in der Zeitschrift «Arts» mit unbarmherziger Präzision Punkt für Punkt gegen die Kirchenausstattung von Assy führt. Leider werden sie aber dazu beitragen, auch durchaus geglückte Versuche, wie z.B. die von Bazaine und Léger ausgestattete Kirche von Audincourt zu kompromittieren und die Stellungen einer reaktionären Opposition zu festigen.

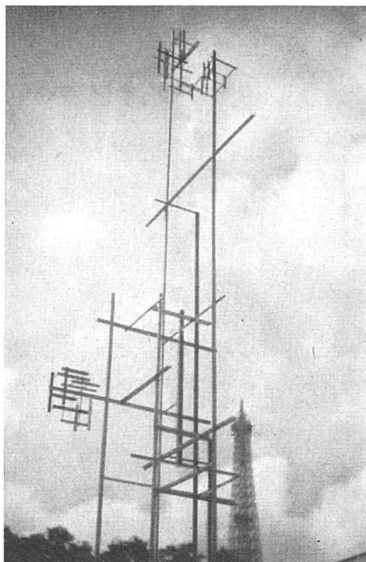
Die Frage, wie weit sich die Kunst einer Dogmatik zu unterwerfen hat, wird sich heute auch Picasso stellen müssen. Nachdem ihn André Breton öffentlich beschuldigte, aus zwei Futterkörben zu zehren und weder seinen kommunistischen Kameraden noch seinen kapitalistischen Kunden gegenüber eine eindeutige Haltung anzunehmen, wurde von der französischen Zentralstelle der kommunistischen Partei der «Fall Picasso» neu erwogen.

Ob Picasso, der thematisch bereits einige Konzessionen an den Réalisme gemacht hat, auch noch weiter gehen wird, im Sinne eines photographischen Realismus, oder ob die künstlerische Orientierung des französischen Kommunismus sich einige Freiheiten gegenüber den Ihanovschen Vorschriften erlauben wird, dies muß nun an seiner Entscheidung notwendig klar werden. Zu diesem Konflikt äußert sich Salvador Dali, der sich seit einiger Zeit zu einem heftig spanisch gefärbten Katholizismus bekennt, folgendermaßen: «Picasso doit quitter le parti communiste par hygiène mentale. Son départ mettrait fin à une équivoque. En outre il ferait de nouveau un bien énorme au monde en détruisant la mode du gauchisme chez les artistes. Il resterait ainsi fidèle à sa mission, qui est d'épurer par la violence, d'être exemplaire.»

Der Pariser Ausstellungsbetrieb gibt kein typisches Bild mehr, was und wie in Paris geschaffen wird. Einzig die Tatsache, daß 85 % aller Ausstellungen von ausländischen Künstlern besetzt sind, zeigt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. Der ausländische Beitrag ist in Paris immer sehr wichtig und auch willkommen; wenn er aber solche Proportionen annimmt, zeigt dies einfach, daß die meisten Galerien ihre Lokale an ausländische «Touristen-Maler» teuer vermieten.

Im Musée de l'Orangerie wurde die Ausstellung «*La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*» eröffnet. Sie wurde von Charles Sterling mit großer Sorgfalt vorbereitet und zeigt – in vorteilhaftem Kontrast zu der kürzlichen Ausstellung gleichen Themas in der Galerie Charpentier –, was man mit Verständnis aus einem solchen Programm herausholen kann. Bilder aus allen Weltteilen wurden hier zusammengetragen, und von den Fresken von Herkulanum aus dem Museum von Neapel bis zu den kubistischen Stillleben von Braque und Picasso ist kein einziges Bild da, das überflüssig erscheint.

Die von Zürich nach Paris übergesiedelte Ausstellung *Frank Lloyd Wright*, welche die neu eingerichteten Ausstellungssäle der Ecole des Beaux-Arts ausfüllte, wurde hier sehr verschiedenartig aufgenommen. Manche Anhänger Le Corbusiers und des Konstruktivismus sahen in diesen Arbeiten und Plänen nur geniale Phantasien für amerikanische Milliardäre. Andererseits entwickelt sich aber, besonders bei der



Nicolas Schöffer, *Sculpture Spatiodynamique*



Präkolumbanische Felsenmalerei am Rio Guayabero. Photo: *Expédition Amazone-Orénoque*

jüngeren Generation, das Verständnis für diese organische Architektur immer allgemeiner. Auch die Gegenwart Wrights trug dazu bei, die Kälte zu brechen, der diese Ausstellung anfänglich begegnete.

Die Ausstellung der Malereien von *Le Corbusier* aus der puristischen Bewegung, die er in den Jahren 1918–1928 mit Ozenfant zusammen anführte, genügt nicht, ein Gegengewicht zu schaffen und Corbusiers Genialität gegenüber der inspirierten Persönlichkeit von Wright zu demonstrieren. Die Malereien wirkten empfindungslos und theoretisch. Allerdings wäre es falsch, von Corbusiers experimenteller Malerei aus auf die Bedeutung und den Wert seines architektonischen Werkes schließen zu wollen.

Die Ausstellung *Eduard Munch* im Petit Palais war ein bemerkenswertes Pariser Ereignis. Munch, obwohl er be-

reits im Salon des Indépendants 1897 Aufsehen erregt hatte, war in Paris bisher keine genauer bekannte Persönlichkeit. Heute, im Lichte eines Wiederaufflammens des Expressionismus in Frankreich, haben sein Werk und insbesondere seine graphischen Arbeiten allgemeines Interesse erweckt.

Von besonderem ethnographischem Interesse war die Ausstellung der *Expédition Amazone-Orénoque* in der Librairie La Hune, wo der Expeditionsleiter Alain Gheerbrant gutes Material und reichliche photographische Dokumente zusammenstellte. Gleichzeitig wurde ein Film über die Expedition projektiert. Auch sind im Verlag der NRF und im Verlag Robert Marin zwei gute, reich illustrierte Publikationen herausgegeben worden.

In der Galerie Mai stellte der Plastiker *Nicolas Schöffer* sogenannte *Sculptures Spatiodynamiques* aus. Diese Konstruktionen sind zum Teil mobil, nicht aber im Sinne einer naturhaften Bewegung wie bei Calder, sondern als Formrotation eines auf mechanischem Wege erzeugten Rhythmus.

Nina Dausset zeigt letzte Bilder von *Wols*. In der Galerie de France folgte auf eine Ausstellung *Singier* eine größere Schau des Malers *Labisse* mit Werken surrealistischer Tendenz. Die Galerie Louise Leiris zeigte Bilder und Lithographien von *André Masson*. Weiter zu erwähnen sind die Ausstellungen der abstrakten Maler *Istrati* bei Allendy und *Carrey* bei Arnaud, ferner die von *Yves Alix* in der Galerie Drouant-David.

*Calder* wurde von Jean Villard vom Théâtre National Populaire beauftragt, eine mobile Bühnenszenierung für Nucléa von Pichette zu gestalten. Die offizielle Auszeichnung der Ehrenlegion für technische und künstlerische Neuschöpfungen im französischen Kunsthandwerk wurde zum erstenmal einem Schweizer zugeweiht, nämlich dem in Paris tätigen Buchbinder *A. V. Altermatt*, seit 1925 Mitglied der Ortsgruppe Zürich des Schweizerischen Werkbundes. *F. Stahly*

## Nachrufe

### Architekt Hans Wittwer †

Einem Nierenleiden erlag in seiner Vaterstadt Basel am 26. März 1952 der Architekt Hans Wittwer im Alter von 58 Jahren. – Er gehörte in den Nach-