

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 6: **Kirchliche Architektur und Kunst**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

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.

fonction de l'aménagement définitif de la région lausannoise et aider à y contribuer, ce qui serait le cas, notamment, pour le problème délicat de la circulation du littoral à laquelle des comblements du Lac apportent la seule solution.

Nous proposons donc de créer, pour l'Exposition nationale, le long des rives du Lac, un vaste et splendide cadre où elle s'épanouira tout à son aise, en exprimant la vitalité du peuple suisse par les moyens qui sont les siens, laissant après elle sur le littoral lausannois un parc de quarante hectares qui se révélera de plus en plus indispensable à la vaste zone habitée de Lausanne et qu'apprécieront les générations futures.

Mais, d'autre part, puisque votre Comité doit se prononcer sur les envois présentés au concours d'idées qu'il a ouvert, nous croyons devoir attirer son attention sur le fait que ce concours n'avait pour but que de «recueillir des suggestions» et que son règlement envisageait, qu'une idée ingénieuse pourrait se révéler impraticable après études'. Nous jugeons donc essentiel que la publication du palmarès ne donne en aucune manière au public l'impression que des solutions sont trouvées à des problèmes qui sont à peine posés.

Veillez agréer, Monsieur le Président, Messieurs, l'assurance de notre considération distinguée.

le Président: *J.-P. Vouga*
le Secrétaire: *F. Brugger*»

Nachrufe

Karl Geiser †

Die Nachricht vom unerwarteten Tode Karl Geisers drohte für einen Moment, die Erinnerung an sein Werk zu überschatten. Doch bereits hat sich das Bild seines skulpturalen Schaffens wieder hergestellt, kraftvoll wie je, bedeutungsreich, erlitten und verantwortungsbehaftet. Wenn von ihm gesagt wird, der Mensch stehe ganz im Mittelpunkt, so bezeichnet das mehr als nur den bildhauerischen Gegenstand. In Geisers Köpfen und Ganzfiguren geht der Künstler nicht einfach den Weg von außen her, von der Form zum Geist, der sich allenfalls darin spiegelt. Körper und Charakter sind eins. Die menschliche Gestalt läßt Herkunft und Stand, Temperament und geistige Entwicklungsstufe erkennen. Geiser hatte einen starken Sinn für die Vitalität des Menschen. In der Lebenskraft lag für ihn das Zentrum der darzustellenden Persönlichkeit, und hier



Karl Geiser. Aufnahme um 1938

sammelten sich ihm die übrigen Eigenschaften. So reich die geistigen und seelischen, die sozialen und volksmäßigen Bezüge sind, die an Geisers Gestalten abzulesen sind, sie ruhen doch immer in sich selbst, sind mehr durch ihre unbewußte Triebeanlage als durch ihre willentlich erstrebte Erscheinung charakterisiert. Auch im Gelehrten, auch in der Kunstsammlerin entdeckte der Porträtist Geiser den naturhaften Menschen. So kam er immer wieder zur Schilderung des Halbwüchsigen, dessen Persönlichkeit sich eben abzeichnen beginnt, der durch Herkunft und Umwelt bereits geprägt, aber von Beruf und Gesellschaft noch nicht deformiert ist. Selbst wenn Geiser Erwachsene zu porträtieren hatte, fragte er zuerst nach ihren Kinderbildnissen, um die ursprüngliche Anlage ihres Wesens klar zu erkennen. So entstand jenes lebensvolle Geschlecht von Statuen, das einmal besonders überzeugende Auskunft über die Menschen unserer Zeit geben wird: der Bauernbursche, das Mädchen aus ländlichen, der Knabe aus städtischen Verhältnissen, der Boxer, der Radrennfahrer, der Gymnasiast, der junge Techniker, die Hausfrau und Mutter, der Arbeiter.

Eine solche Aufzählung von Geisers Themen riskiert aber, die Vorstellung eines naturalistischen Schaffens zu erwecken. Nichts wäre irreführender. Geiser sah am Gewächs des menschlichen Leibes zugleich die formenden Lebenskräfte und die gewölbten Pläne reiner Plastik. Sein starkes Empfinden für die Volumina war von Anfang an persönlich geprägt. Das Bemühen um die Architektur des Skulpturwerkes durchzieht sein ganzes Schaffen; es wird in den Gruppen, vor allem denen für das Berner Gymnasium, als eigentlicher Kampf sichtbar. Einen Großteil seiner Energie

verbrauchte Geiser in dieser Auseinandersetzung mit der monumentalen Form. Das Nie-sich-genügen-Können war das große Problem seines künstlerisch-menschlichen Dramas.

Der großartige steinerne Löwe vor den Zürcher Walchebauten – dem lange, eindringende Naturstudien vorangingen – ist das frappanteste Resultat dieses Strebens nach der typisierenden Monumentalplastik; doch auch in den neuen Bildnisköpfen, die man immer seltener zu sehen bekam, ließ sich dieser Weg Geisers zur ständig noch fester gefügten Form erahnen. Welches sein künstlerischer Weg in diesen Jahren des wachsenden Abschlusses gegen die Außenwelt war, wird erst eine Nachlaßausstellung ermessen lassen. Was heute schon feststeht, ist dies, daß die Schweiz in Geiser einen ihrer größten Künstler dieses Jahrhunderts zu früh verloren hat.

Heinz Keller

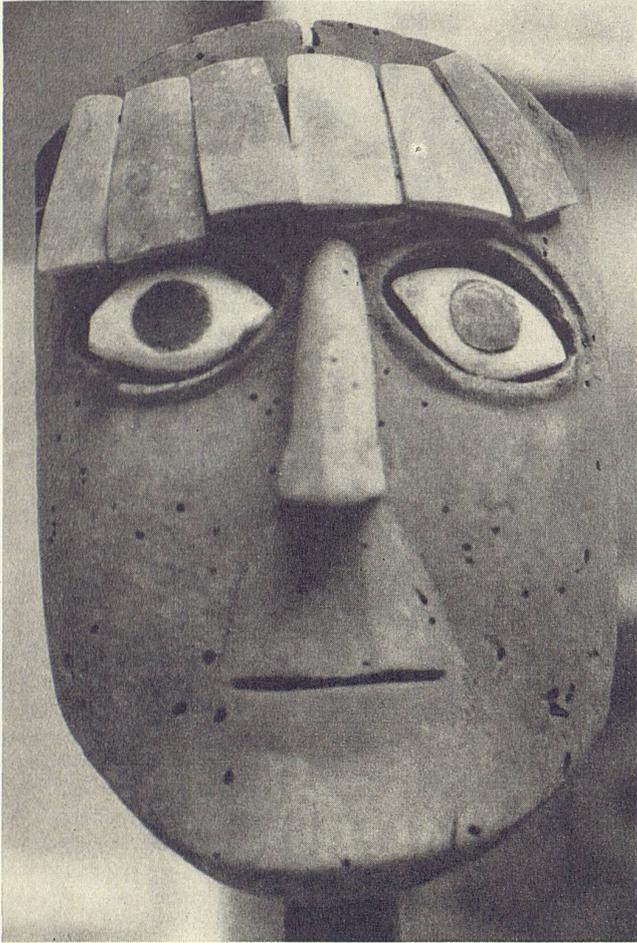
Ausstellungen

Zürich

Alt-Peru aus Schweizer Sammlungen Kunsthau

18. April bis 2. Juni

Die Kunst des alten Peru, diese geheimnisvolle, in ihren Ursprüngen und Bedeutungen noch keineswegs geklärte Kunst, ist gegenwärtig überall «en vogue». In Holland und vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika fanden kürzlich große Ausstellungen statt, und nachdem das Kunstmuseum Bern vor knapp einem Jahr die prächtige Peru-Ausstellung unter dem Titel «Kunst der Inka» mit großem Erfolg abgehalten hatte, hat nun auch das Zürcher Kunsthau eine ganz besonders schöne Kollektion altperuanischer Kunstwerke zusammengetragen. Es ist nicht die «zweite Wahl» des Vorhandenen, wie man zunächst hätte meinen können, nachdem Zürich Bern so schnell mit einem gleichen Ausstellungsthema gefolgt ist. Während Bern sich vor allem auf den reichen Besitz der drei deutschen Völkerkundemuseen in München, Stuttgart und Berlin gestützt hat, wurden für Zürich die erstaunlich und unerwartet reich fließenden Quellen des schweizerischen Privatbesitzes eröffnet, wobei die Zürcher Privatsammlung «CDO» als kostbarer Grundstock benutzt werden durfte. Diese Sammlung gibt der Ausstellung ihren besonderen, fast möchte man sagen «intimen» Aspekt. Denn



1
Peru, Mumienmaske aus Holz mit eingelegten Muschelaugen. Tal von Chancay, Zentralküste. 800-1200 n. Chr.

2
Peru, Mochica-Gefäß, 400 bis 700 n. Chr. Berglandschaft mit geflügeltem Gott und zwei menschlichen Figuren. Privatbesitz Zürich

Photos: Maria Netter, Basel



2

man spürt aus den einzelnen Dingen wie aus der Zusammenstellung des Ganzen – in dem vor allem die herrlichen und kostbaren Textilien der Peruaner dominieren –, daß hier eine Frau gesammelt hat, die Peru nicht nur auf dem Wege der wissenschaftlichen Forschung, der temporären Expeditions-Berührung kennt, sondern aus intensiver langer Kenntnis und innerer Verbundenheit. So konnte mit ihrer Hilfe und der Bereitwilligkeit einzelner privater Sammler in Basel, Luzern und Solothurn, sowie unter Beiziehung der völkerkundlichen Sammlungen von Universität, Kunstgewerbemuseum und Museum Rietberg in Zürich eine prachtvolle, alle peruanischen Stile und Epochen belegende Ausstellung zusammengebracht werden. Wissenschaftlichen Rat empfangen die Veranstalter von H. D. Disselhoff, Direktor des Berliner Völkerkundemuseums, und Reichlen vom Musée de l'Homme in Paris sowie von Ely Leuzinger, der Leiterin des Rietberg-Museums. Ganz besonders anregend und geschmackvoll aber ist die Aufstellung dieser so faszinierenden und fremdartigen Kunstwerke ausgefallen, die René Wehrli teilweise unter Mitarbeit von Christoph Bernoulli (Basel) ausgeführt hat.

Die Aufstellung erfolgte nach der Gruppierung, wie sie durch die zum Teil geographisch begrenzten, zum Teil das ganze Land des alten Peru beherrschenden sogenannten Pan-Stile gegeben war. Ein ungeheurer Reichtum – und nicht nur des Materials, des sagenhaften Goldes – breitet sich vor einem aus, sondern eben ein Reichtum der Formen, des Dekors, der Fähigkeit, das Naturvorbild in die Geometrie des Dekors zwingend zu stilisieren, und des Erfindens immer neuer textiler, keramischer und «holzverziederender» Techniken. Dämonenglauben und strenge Magie wechseln mit kindlicher Freude am Farbigen, am Genrehaften und Volkstümlichen der Darstellung.

Besonders schön und anziehend ist das kleine Zentrum der Ausstellung, wo – in einem verdunkelten Raum – die Vitrinen mit dem Gold- und Silbergerät der Toten, ihrem Schmuck, den noch immer die Spuren der roten, das Unheil abwehrenden Bemalung tragenden goldenen Mumienmasken, den silbergetriebenen Kopf-Bechern und als schöne Ergänzung der goldene Helm mit seiner schönen Treiarbeit aus Kolumbien (Quimbaya) zu sehen sind.

Neben den zahlreichen herrlichen Gefäßen und keramischen Figuren finden sich in der Ausstellung aber auch Dinge, die man sonst selten zu sehen bekommt. Sie sind hier in ihrer besonderen Aufstellung auch hervorgehoben: die höl-

zernen Pfähle z. B., mit ihren geschnitzten Figuren, die vielleicht als Dämonen, vielleicht als Schutzgeister, vielleicht als Ahnenfiguren den Toten mit ins Grab gegeben wurden. Es sind auch die kleinen Spatel, ebenfalls mit Figuren und eingelegten Verzierungen versehen, deren Zweck man bisher auch noch nicht ganz erkannt hat.

Schönheit und Ausdruckskraft der altperuanischen Kunst sind immer wieder und bei jeder Begegnung aufs neue unmittelbar und packend wirksam. Und damit überbrücken sie das Fehlen einer schriftlichen Überlieferung, die es im alten Peru nicht gab.

Die Erforschung der altperuanischen Kunst ist heute im vollen Gange. Was davon als Ergebnis bereits faßbar ist, wurde von Ely Leuzinger in einem ausgezeichnet gemachten und illustrierten Katalog in der Form von knappen Kommentaren für die über 500 Objekte dieser schönen Ausstellung festgehalten. m. n.

Adolf Herbst – Fritz Bühler
Kunstsalon Wolfsberg
4. bis 27. April

Die Ursprünglichkeit, die Adolf Herbsts Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt und mit der malerischen Materie auszeichnet, erhält um so höhere Geltung, als sie sich auf den verschiedensten Themengebieten auf fesselnde und durchaus eigene Art auswirkt. Bei größter Freiheit gegenüber dem Gegenständlichen bleibt die Bindung an die im Raum existierenden Dinge und vor allem auch an den Raum selbst, mit seinen Heimlichkeiten und Verträumtheiten, seinen erlauchten Dämmerstimmungen und farblichen Überraschungen, durchaus gewahrt. Daraus ergeben sich Verzauberungen, unausgesprochene poetische Erlebnisse. Hie und da gelingt es dem Künstler sogar, solches Märchengefühl in den offenen Naturraum hinauszutragen, ohne stimmungshafte Deutlichkeit in die malerische Schau aufzunehmen. Als Gestalter von Frauenbildern hat Adolf Herbst seine Intuition noch verfeinert; ohne Anpassungen an irgendeine Repräsentation und ohne vorgefaßte Ausdruckstendenzen spürt er jedesmal Individuelles auf unheimlich sichere Art auf und stellt die Bildgestaltung als Ganzes darauf ein.

Die Bilder und Kleinwerke des sehr erfolgreichen Graphikers Fritz Bühler (Basel) lassen Stimmungshafte abwechseln mit Aphoristischem und Burleskem.

E. Br.



Alfred Leuberg – Gottfried Keller

Galerie Läubli

6. April bis 8. Mai

Leubergs malerische Sprache entwickelt sich aus dem Idiom des Expressionismus. Die Ausstellung bei Läubli, der ein gut überlegtes Programm verfolgt – sein im Zürcher Oberdorf gelegener Raum ist eine sympathische Oase der Stille –, ließ den Übergang erkennen: eine expressive Landschaft, Figürliches, wie das schattenhaft bewegte Bild «Passage», in dem Beziehungen zu Rouault auffindbar sind, bis zu farbig aufgelösten Gebilden, in denen figurale Teilbestände aufklingen. Von da aus geht es zur gegenstandslosen malerischen Sprache. Manchmal ist sie flackernd in überbetonter Emotion und dadurch in der Gefahr des Zerfließens. Wenn sich die Strukturen festigen und klare, ihrem Wesen nach phantastische Formen auftreten, entsteht Überzeugendes und Schönes wie bei dem Bild «Hommage à Shih-T' Ao» oder bei einer kleinen Tafel «Reise nach Samarkand», bei der, von Klee ausgehend, neue Bezirke des Bildlichen betreten werden.

Neben dem in Ronco arbeitenden Berner Leuberg erschien der ebenfalls aus dem Bernischen stammende Bildhauer Gottfried Keller. Zwei bildnerische Ideen traten als beherrschend hervor: die Transformation der figürlichen Volumina und die Bewegung der plastischen Oberfläche. Durch die Transformation verändern sich die Proportionen, die Figur erhält eine langgezogene Schlankheit (wie bei Alberto Giacometti) oder eine partielle Fülle und Schwellung. Umwandlung der Gestalt in Traumhaftes, Schreckhaftes und Vergeistigtes. Die Kräuselung der Oberflächen – vor allem bei den aus dem feuchten Gips geschaffenen Werken – bindet die Plastiken ans Organische, das Gewachsene, das Lebende. In ähnlicher Wechselwirkung, sich ergänzend und sich widersprechend, steht das Verhältnis von Volumen und Struktur.

Die klarsten Lösungen findet Keller in den kleinen, idolhaften Terrakotten. Die Transformation der figürlichen Teile führt hier zu konzentrierten, geschlossenen Formen; die Bewegung der Oberfläche wird mit graphischer Ritzung erreicht. Bei der Arbeit an der Kleinplastik besitzt Keller die Übersicht und Beherrschung, die zu überzeugenden, wesentlichen künstlerischen Lösungen führt.

H. C.

Almir da Silva Mavignier

Neumarkt 17

2. bis 30. März

Der vom Innenarchitekten Benedikt Rohner vor längerer Zeit geschaffene Raum im alten Haus des Neumarkt 17 eignet sich ausgezeichnet auch für kleine Bilderausstellungen. Durch die Proportionierung, die gelinde Abstufung des Bodens, die Wand- und Deckenbehandlung ist ein Maßstab geschaffen, der eine angenehme und lebendige Geräumigkeit ergibt, bei der natürlich die Atmosphäre des alten Gebäudes eine heimliche Rolle spielt. Nachdem vorher hier Photos und auch einige Bilder des an der Ulmer Hochschule wirkenden Ernst Scheidegger zu sehen waren, zeigte der ebenfalls, als Student, der Ulmer Schule verbundene Brasilianer Almir da Silva Mavignier eine Reihe von Gemälden. Bill als Pate bedeutet für Mavignier einen guten Start. Geometrische Formen und Beziehungen bilden die Mittel seiner künstlerischen Aussage. Die Methoden beruhen auf der Exaktheit ihrer Anwendungen. Erstaunlich, was Mavignier an bildlicher Differenzierung zu entwickeln vermag, indem er von geometrischen Strukturen zu bewegten Kraftfeldern gelangt. Das Ergebnis ist ein gleichsam zarter Dynamismus, der durch Anwendung des Farbsfumatos und durch kontinuierliche und disziplinierte Formbewegung zustande kommt. In dieser Differenzierung tritt eine sublimale malerische und formale Begabung zu Tage, die dem Betrachter Spannungsreiches und Angenehmes mitteilt. Angenehmes – hier liegt vielleicht eine Gefährdung zum Abgleiten ins Elegante. Die Kräfte, die den Maler vor solcher Gefährdung bewahren können und hoffentlich bewahren werden, sind in seiner offenbaren künstlerischen Sensibilität, in seinem sympathisch beschwingten Ernst und in der manuellen Sorgfalt und Verantwortung zu finden, mit der er an seine Arbeit geht.

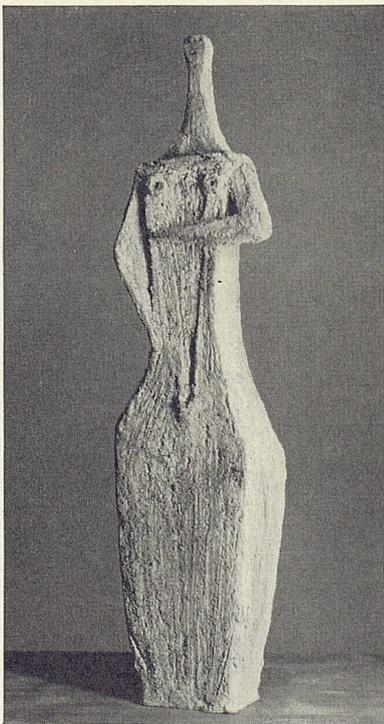
H. C.

Carl Rabus

Galerie Palette

5. April bis 7. Mai

Carl Rabus, dem die Galerie Palette zum zweiten Mal ihre Räume öffnete, ist in der Atmosphäre des deutschen Expressionismus der zwanziger Jahre aufgewachsen. München und Berlin waren die Hauptstudienorte des 1902 geborenen Malers. 1934 verließ er Deutschland, seit 1938 ist er in Brüssel fixiert. Die diesmalige Zürcher Ausstellung umfaßte Gemälde und farbige Holzschnitte aus den Jahren 1954 bis 1957, die bei aller

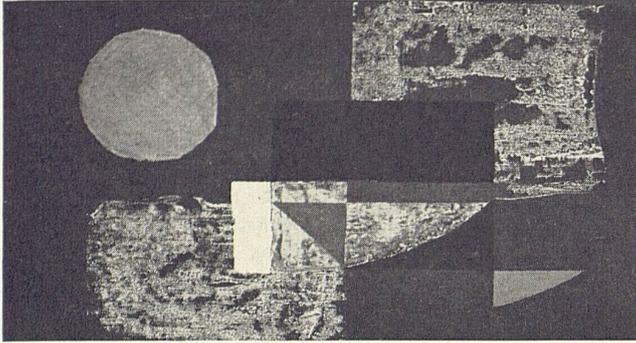


2

1 Alfred Leuberg, *Hommage à Shih-T' Ao*

2 Gottfried Keller, *Femme*

Photos: Walter Läubli, Zürich

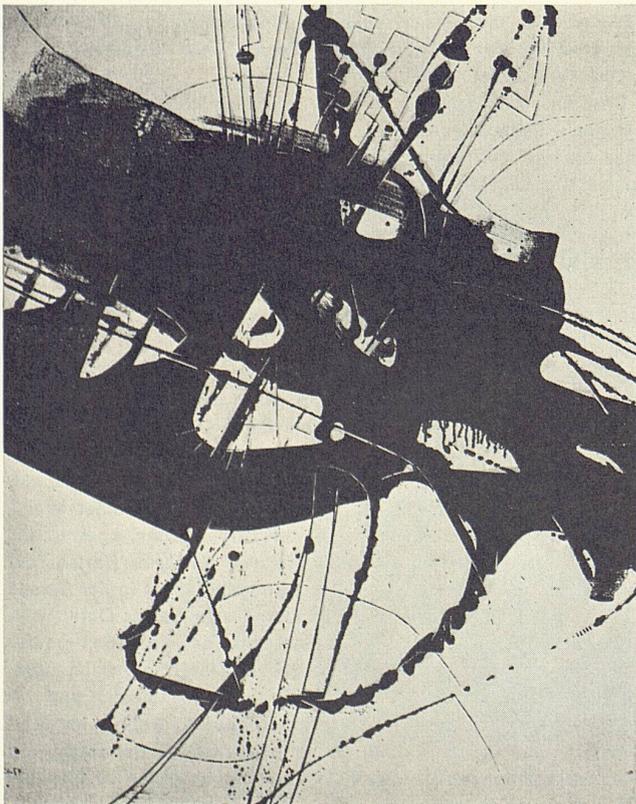


1

generellen Gleichförmigkeit der technischen und kompositionellen Struktur eine sehr lebendige und in ihrer Art überzeugende Vielgestaltigkeit aufweisen. Sie beruht auf der Gegenüberstellung von exakten, aber freien geometrischen Formen und moiréhaften Flächenbildungen, die in sich selbst nicht weniger exakt aufgebaut sind. Die malerische Qualität ist hoch – wie überhaupt festzustellen ist, daß das Niveau bei den Abstrakten verschiedenster Observanz heute eine erstaunliche Höhe erreicht hat, von der aus mit der Zeit etwas wie präzise Kriterien sollten abgelesen werden können.

1
Carl Rabus, Mitternachtssonne

2
Franz Fedier, Schräg, 1957



2

Und die künstlerische Aussage, die «Botschaft»? Hier wäre zunächst (als Selbstverständlichkeit) festzustellen, daß es wohl verschiedene Grade gibt, daß aber etwa eine kleinere Botschaft ihrerseits ebenfalls wesentlich sein kann. Ein solcher Fall – ein positiver Fall also – scheint uns bei Rabus vorzuliegen. Ein kleines Bild «Mitternachtssonne» (1956) diene als Beispiel: ein dunkelblauer Grund, eine gelbe Scheibe seitlich im Querformat verschoben, kreisrund, aber zirkelfrei, im Balancespiel mit einigen wenigen anderen geometrischen Gebilden, die Festigkeit der Fläche durchbrochen mit frottierten Strukturteilen. Als Ganzes, in höchst sympathischer Bescheidenheit und Stille, ein Gebilde sprechender Formen, Farben und Materialien und zugleich traumhafte Reminiszenz an ein Naturphänomen und seine Spiegelung im inneren Gesicht. Keine gewaltige Sache, keine Sensation – in mancher Beziehung vielleicht mehr: ein geglücktes Bild, das Vertrauen erweckt und unser Interesse am Schaffen des Malers Carl Rabus wachruft. H. C.

Franz Fedier

Galerie Palette

8. März bis 2. April

Der 1922 in Erstfeld an der Gotthardstraße geborene Franz Fedier gehört zu den jungen Schweizer Malern, deren Begabung nicht nur in der engeren Heimat bemerkt worden ist. Er hat seinen künstlerischen Weg bei dem persönlichkeitsstarken Heinrich Danioth, dem Schüler August Babbergers, in Flüelen begonnen, wo er das Beispiel einer Abstraktion vor sich sah, die sich aus der Stilisierung ergeben kann. In jungen Jahren hat Fedier viel von der Welt gesehen, und aus dem Innerschweizer künstlerischen Sucher wurde ein beweglicher, vom Klima der modernen Kunst ergriffener Maler, der den – entscheidenden – Schritt vom Provinziellen zum Freien machte, der sich genuin mit den Problemen seiner Zeit auseinandersetzt. In Bern, wo er von Otto Tschumi künstlerisch gefördert wurde und wo durch die so wesentlichen Ausstellungen der Kunsthalle direkter Kontakt mit den großen Erscheinungen der Kunst unserer Zeit geschaffen wurde und wird, schlug er sein Atelier auf. Längere Aufenthalte in Paris führten zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit den jüngsten Tendenzen der Kunst.

Größere Ausstellungen in Luzern, Bern und im Jahre 1953 auch in der Zürcher Galerie Palette, die ohne große Töne ein gut gewähltes und mutig realisiertes Ausstellungsprogramm verfolgt, ließen

ein starkes, ursprüngliches Talent erkennen, das sich dem abstrakten Expressionismus zuwandte. Die Farben stark, die Formen kleinteilig und heftig bewegt, aber trotzdem sich zu einheitlichen Gebilden zusammenschließend. Freie Abstraktion, in denen, gewiß unbewußt und unbeabsichtigt, Reminiszenzen an Bergformen und Figürliches eingewoben erscheinen. Die diesmalige Ausstellung zeigte im wesentlichen den Stand Fediers in der allerjüngsten Zeit. Zunächst eine Reihe geradezu brillanter Geäst-Strukturen, vielfältig in den Überlagerungen, aber immer präzise gesehen und präzise zu sehen. Man hat den Eindruck, es läuft dem Maler leicht aus der Hand. Allzu leicht? Nein! Denn in einigen dieser Bilder erreicht die Dichte der Form und der Farbe einen überragenden Grad. Die Spanne zwischen Starkem und Schwächerem hier zeigt an, daß es sich um wirkliches künstlerisches Leben handelt. In einer Reihe von Bildern von 1956 und 1957 konzentriert Fedier die Formgebilde im Sinne der Entwicklung des Zeichenhaften. Hier berührt er sich, ohne ihn nachzuahmen, manchmal mit Hans Hartung. Trotz dieser Tendenz zur zusammengefaßten Form knistert es nach wie vor in den Strukturen, die nichts von ihrem mikrokosmischen Leben verlieren. Bei der ungewöhnlich reichen Produktivität Fediers ist es nur natürlich, daß auch Schwächeres ans Licht kommt. Selbstkritik und drängende Imagination sind hier die Kontrollinstanzen. Man vermeint sie in einer Reihe von vorzüglichen, auf Antrieb überzeugenden Schwarz-weiß-Blättern tätig zu sehen, die zugleich mächtige Formspannungen und -intensitäten wie auch psychische Landschaften verwirklichen und vorstellen. H.C.

Winterthur

Arthur Hurni

Galerie ABC

4. März bis 30. März

Zum ersten Mal zeigte die Galerie ABC einen «peintre naïf». Arthur Hurni, Genf, ist kein Unbekannter. An der Schweizerischen Kunstausstellung 1956 in Basel nahm er einen guten Platz ein, und wir erinnern uns auch an die Ausstellung von 1953 in der Kunsthalle Bern. Bei der neuen Begegnung erwies es sich wiederum, daß Hurni ein außergewöhnliches, ursprünglich begabtes Naturtalent ist, das unangetastet von Richtungen und Strömungen sich in einer heutzutage seltenen Reinheit hat weiterentwickeln dürfen. Gerade die gelegentlichen Ent-

gleisungen sind charakteristisch und machen das Gelungene doppelt glaubhaft, weil sie zeigen, daß Hurni kein Eklektiker ist, die auch unter den «Naiven» zu finden sind. Man ist immer wieder erstaunt, mit welchem sicherem Instinkt Hurni das Richtige trifft: bei seiner flächigen Malerei dehnen sich die Formen eben um das Notwendige aus, damit die Flächen den Volumina äquivalent sind; die Flächen fließen in sanften Bändern durch seine Landschaften und bilden melancholische Arabesken. Sobald die Modellierung einsetzt, wird die Arabeske in den Hintergrund gedrängt, und wenn der Eindruck der Weite und Größe erweckt werden, das Bild gleichsam über sein Format hinauswachsen soll, dann stellen sich die charakteristischen kleinen Details in der Ferne ein, die allein dies bewirken können. Die Farbe ist dünn und einfach aufgetragen mit der Gelassenheit, mit der man einen Zaun anstreicht, und man fragt sich verwundert, durch welchen Zauber die oft raffinierten Akkorde zusammenkommen. Manchmal werden die Farben an einigen besonders erwählten Stellen intensiv und sitzen wie kleine Schmuckstücke, wunderbar gehalten durch silbrige Grau, und manchmal leuchtet irgendwo ein geheimnisvolles Anthrazitschwarz oder ein beängstigend tiefes Blau auf; überall aber ist das Herz dabei und der zersetzende Verstand in weite Fernen verbannt.

P. Bd.

Biel

Ruedi Büchi

Galerie Socrate

16. April bis 5. Mai

An der Grenze der Abstraktion steht der junge in Paris und am Obersee ansässige Büchi, dort wo das Reich der konkreten Phantasie beginnt, die gerade noch vom letzten Schein einer Naturform in eine vage Richtung gewiesen wird; am stärksten ist er in den großen, kräftigen Pastellbildern, wo, wie im «Madame distinguée» oder im «Coquette», in klaren und sehr bewußten Überschneidungen mit dichten und leuchtenden Farben das Thema des menschlichen Antlitzes variiert wird; auch die Konturen der Landschaft werden, wie im «Rêve du Sud», zu sehr feststehenden, wohl ausbalancierten Gebilden umgeformt, denen die Duftigkeit der Pastellbehandlung Licht zu vermitteln scheint, wodurch sie von dem luftleeren Raum des rein Konkreten bewahrt werden. Unsicherer erscheint er in seinen wenigen Ölbildern, welche härter und weni-

ger transparent wirken; eher zerfahren und unfertig erscheinen auch die Aquarelle, deren stereotype Bogen und Dreiecke den Raum nicht recht zu füllen vermögen.

Entzückend sind die kleinen druckgraphischen Blätter, welche magische Landschaften in immer sich erneuernden Variationen von warmer Farbigkeit entüllen.

j. im.

Bern

Schweizerische Ausstellung angewandter Kunst

Nach 26jährigem Unterbruch findet in diesem Herbst wieder eine «Schweizerische Ausstellung angewandter Kunst» statt, die das Berner Kunstmuseum mit Unterstützung des Eidgenössischen Departements des Innern, sowie der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst organisiert. Man hofft, damit das von der Industrialisierung bedrohte freie Kunsthandwerk zu fördern und sich selbst bestätigen zu lassen. Eine Einladung zur Teilnahme geht hiermit an alle schweizerischen und seit fünf Jahren in der Schweiz niedergelassenen Künstler und Künstlerinnen, die auf irgendeinem kunstgewerblichen Gebiet tätig sind.

Die Ausstellung findet vom 5. Oktober bis 24. November 1957 im Berner Kunstmuseum statt; Reglemente und Anmeldeformulare sind im Kunstmuseum erhältlich. Die Jury, unter dem Präsidium von Prof. Dr. M. Huggler, Konservator am Berner Kunstmuseum, setzt sich zusammen aus zwei Vertretern der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst und je einem Mitglied des Werkbundes, des Œuvre, der GSMBA und der GSMBK. Auskunft erteilt das Berner Kunstmuseum.

Vier Photoreporter

Galerie 33

3. bis 28. April

Die meisten der immer häufigeren Photoausstellungen beleben die Diskussion um das Künstlerische in der Photographie; um so überraschender erscheinen Titel und Aufbau bei der April-Veranstaltung in der Galerie 33: Vier Photoreporter. Die ausgestellten Schwarzweißaufnahmen waren in thematisch geordneten Gruppen, in Reportagen zusammengestellt und betonten damit vor allem ihren dokumentarischen, registrierenden Charakter. Und wenn

man von diesem Gesichtspunkt, also vom Inhaltlichen und Gegenständlichen ausgeht, staunt man um so mehr über die Aussagekraft auch der formalen Seiten: der Zusammenstellung, der Wahl des Ausschnitts, der Lichtführung und der technischen Auswertung der Negative, also über die willkürlichen und damit auch kunstvollen Komponenten der Photographie. Selbstverständlich erweist sich hier wie überall das möglichst dichte Übereinstimmen des Formalen mit dem Gehaltlichen als Kriterium für eine Wertung. Das Gemeinsame, Dokumentarische läßt die Eigenarten der verschiedenen Photographen besonders deutlich hervortreten: Walter Studer besticht durch schärfste, fast magische Präzision bei oft alltäglichen Themen, während Robert Gnant das Stimmunghafte, oft auch Hintergründige «impressionistischer» zur Geltung bringt. Ivan Dalain erscheint im besten Sinn als lebendiger, rasch und objektiv zugreifender Zeitungsreporter, bei dem die optische Entdeckerfreude, die Bildjägerei spontan zum Ausdruck kommt, wie auch bei Fernand Rausser, der dazu wohl am stärksten auch das rein Formale (also Lineare und Flächige) mitspielen läßt. Sympatisch berührt bei allen, daß der Reporter hinter seiner Aufgabe zurücktritt und seine Photographie nur in den seltensten Fällen erfreuliches Art pour l'art wird. Damit ist auch eine der vornehmsten Aufgaben dieser Ausstellung in den Vordergrund gerückt: die Demonstration der sauberen und anspruchsvollen Zeitungsreportage, wie sie leider nur in seltenen Fällen zu sehen ist.

P. F. A.

Basel

William Hayter – Arpad Szenes

Galerie Bettie Thommen

25. April bis 15. Mai

Neugier und künstlerisches Interesse mischten sich ungefähr zu gleichen Teilen, als diese Doppelausstellung in der Galerie Bettie Thommen angezeigt wurde, womit die Galerie übrigens wieder einmal und in erfreulicher Weise sich der zeitgenössischen, «gewagten» Kunst annimmt. William Hayter, der schon vor einigen Jahren in der Galerie d'Art Moderne sein Basler Debut vollzog, bedarf unter den Freunden moderner Kunst keiner Einführung mehr. Er gehört heute zu den lebendigsten und raffiniertesten Schöpfern graphischer Blätter. Er ist ein Virtuose der Radierung und der Verwendung «aller Textilien, die in sein Atelier kommen» (wie er sagt),

zur Erzeugung neuartiger graphischer Strukturen und Formgebungen. Auch in dieser Ausstellung waren prachtvolle Beispiele seiner Kunst ausgestellt, farbige Blätter, mit feinstem Netzwerk gedruckt, raffiniert und sensibel eingestreute «Blinddruck»-Partien, und eine Reihe von Aquarellen, in der sich seine spontane zeichnerische Begabung auch unabhängig von den graphischen Techniken äußert.

Anders steht es mit dem anderen Künstler, *Arpad Szenes*, einem gebürtigen Ungarn und naturalisierten Franzosen, hinter dessen Namen niemand anders als der Ateliergenosse und Lebensgefährte von Vieira da Silva sich verbirgt. Seine Malerei, die hier in etwa zwei Dutzend Werken präsentiert wurde, ist liebenswürdig und geschmackvoll; ein Komponieren mit abstrahierten landschaftlichen Elementen. Die Nähe von Vieira da Silva ist unverkennbar, doch fehlt den Arbeiten von Szenes leider die durchschlagende überzeugende Kraft im Rhythmischen und die Spannung der Formen.

m. n.

Aquarelle von Joan Miró, Sonia Sekula, Christian d'Orgeix

Galerie d'Art Moderne
27. April bis 31. Mai

Die Galerie d'Art Moderne hat die soeben mit Eble und Acht begonnene Reihe der Ein-Mann-Ausstellungen wieder unterbrochen und zeigt unter dem Stichwort «Aquarelle» eine kleine Kollektion dreier sehr verschiedenartiger Künstler. *Miró* steht nicht nur auf der Einladungskarte in gebührendem Abstand von den beiden jüngeren Künstlern mit den bei uns noch unbekannt Namen, sondern auch künstlerisch und qualitativ ist der Abstand gehörig. Die wenigen, meist großformatigen Blätter *Miró*s sind herrlich – in ihrer Qualität absolut von Bildcharakter. «Femme et enfants», «Petite fille à l'étoile» und «Personnage à l'étoile» stammen aus dem Jahr 1953. Sie gehören mit ihren schwarzen Zeichen und den wenigen farbigen Akzenten absolut in die Reihe der bekannten großformatigen Lithos. Daß sie nunmehr auch im Preis «Bildcharakter» angenommen haben – sie kosten pro Stück um die 7000 Schweizer Franken – dürfte erstaunen. Zu dieser Kollektion kommen noch drei Blätter, die man sonst wenig zu sehen bekommt: die «Erste Litho» von 1930 und die «Erste Radierung» aus dem Jahre 1933 und dazu das prachtvolle große Blatt auf dunkelgrauem Papier «Deux Personnages», eine Kohlezeichnung aus dem Jahr 1928. Von den beiden unter *Miró*s Fahne aus-

gestellten jüngeren Künstlern ist die 1918 in Luzern geborene Ungarin und heutige Amerikanerin *Sonia Sekula* eher als ein dekoratives Talent anzusehen. Ihre Aquarelle würden sich ohne weiteres dazu eignen, als Vorlagen für moderne Textilien – Imprimés für Sommerkleider und Möbelstoffe – zu dienen. Als selbständige Kunstwerke wirken sie unruhig und zu wenig substantiell.

Der junge, 1927 geborene Franzose *Christian d'Orgeix* dagegen wirkt immerhin anziehend durch die Art, wie er kleine und außerordentlich fein und zart im Strich hingesezte Federzeichnungen ausführt. Die Technik ist schön und rein, die formalen Themen aber wirken doch ungeschlossen und unkomponiert. Die Blätter erinnern an Ausschnitte aus Anatomiezeichnungen. Von den zahlreichen «objets», die in seinem *Cœuvres*-katalog aufgeführt werden, ist nichts ausgestellt. Ein einziges kleines Ölbild zeigt, daß die Stärke dieses jungen Malers ausgesprochen im Graphischen und Zeichnerischen liegt.

m. n.

New Yorker Kunstchronik II

In drei Ausstellungen konnte man gleichzeitig die gegenwärtig geförderten Strömungen unter den amerikanischen Malern der jüngeren Generation studieren. Das Museum of Modern Art zeigte Neuerwerbungen einheimischer Künstler (der Begriff «Amerika» wurde dabei auch auf Mittel- und Südamerika ausgedehnt), das Whitney Museum stellte alle seine Räume 30 Malern und Bildhauern unter 35 Jahren zur Verfügung, und das Jüdische Museum präsentierte die zweite Generation der New Yorker Schule, eine Auswahl von 23 Malern. Man ersieht daraus, wie stark hier der Wille ist, die künstlerische Autonomie auszurufen. Es müßte einer gesonderten Analyse vorbehalten werden, die «amerikanischen» Wesenszüge der gegenwärtigen Richtungen in der Malerei der USA zu demonstrieren; auch kann dieser Bericht unmöglich mehr als einem halben Hundert von Künstlernamen Gerechtigkeit, das heißt Erwähnung, widerfahren lassen. Was auffällt, ist der Umstand, daß sich mancherlei Merkmale auf eine gewisse Tradition berufen können: die starrende Leere der Leinwand scheint auf den amerikanischen Maler eine bannende Anziehungskraft auszuüben, und immer wieder drängt es ihn, die alte Wahrheit zu widerlegen, daß aus nichts nichts entstehen könne. Die gähnende Flächenhaftigkeit findet sich schon bei *Whistler*, ihre beschwörende Füllung bei *Ryder*, auf den sich *Pollock* berufen

konnte. Diese Tendenz zum Grenzenlosen bringt immer größere Leinwände in die Ausstellungen; man wird darin erst eine Grenze erreichen, wenn die Projektionskraft des Pinsels, der Farbe um sich schleudert, voll ausgenützt sein wird. Stark tritt hier der Einfluß *Hans Hofmann*s hervor, dessen pädagogisches Wirken wohl zu den wichtigsten Impulsen der «action-painters» zählt.

Auf den ersten Blick erweckt diese Expansivität einen robust-optimistischen Eindruck; zumeist aber erkennt man bald, daß die tobenden Gewalten über die Gebärde des Als-ob nicht hinauskommen. Eine Vertiefung und Verfestigung des malerischen Handwerks kann in den Bildern von *Boynton*, *Cicero* und *George Mueller* beobachtet werden. Das Bild gewinnt an Sammlung, und was es sich an gesprächiger Lautstärke versagt, gewinnt es an innerer Strahlung. Natürlich fehlen in diesem Panorama der Lüste und Leidenschaften auch die Skurrilen nicht: die Regisseure des Spukhaften (*McLaughlin*), die verspäteten Koblode des Dada (*R. Stankiewicz*, der Eisenabfälle zusammenschmiedet) und die Nachläufer *Schwitters*'scher Collagen. Man kann den Eindruck, den diese Ausstellungen erwecken, nur schwer zusammenfassen: vorsichtig formuliert, könnte man von einem Gärungsprozeß sprechen, doch könnte sich dahinter eine ausgedehnte Ratlosigkeit verbergen. Das Fehlen strengerer, formscharfer Tendenzen macht die Problematik einpolig. Das Überwuchern eines expressiven Barocks – der sich auch unter den vorzüglichen Metallplastikern wahrnehmen läßt – gibt der Bewegung eine Temperatur, in der die pure Gestikulation bevorzugt wird.

Zugegeben: das Zurückgehen in die Bereiche des Noch-nicht-Artikulierten kann heilsam und mitunter notwendig sein. Das demonstrierte *Lipchitz* mit seinen in den letzten beiden Jahren entstandenen «semi-automatischen» Kleinbronzen, die zusammen mit wichtigen älteren Werken (1915–1928) bei «Fine Arts Associates» gezeigt wurden. Die Art wie hier das bildsame Material geknetet, verflüssigt und endlich in einem Zustand zwischen dem amorphen Umlaut und der ersten ahnungsvollen Gegenstandsandeutung belassen wird, erinnert in mancher Hinsicht an die Plastiken *Blinder* (*Lipchitz* weist selbst auf diese Analogie hin); andererseits aber stellen diese Einfälle virtuose Fingerübungen dar, eine Art «Hommage à *Rodin*», deren barocke Flexibilität zuweilen höchst reizvolle Wirkungen erzielt. Zwitterformen treten auf – «Frau-Blume» –, andere Impromptus verbinden das vegetabile Sprossen mit Jugendstil-Erinnerungen («Remembrance of *Loie Fuller*»). *Lipchitz* schreibt,

Arbon	Schloß	Sektion Zürich der GMSBA	8. Juni – 30. Juni
Ascona	La Cittadella	Paul Berthold	3. Juni – 23. Juni
Basel	Kunsthalle	Fernand Léger – Alexander Calder	23. Mai – 23. Juni
	Museum für Völkerkunde	1000 Ostereier und Ostergebäcke aus ganz Europa Beduinen aus Nordostafrika	15. März – 30. Juni 13. April – 30. September
	Gewerbemuseum	Schülerarbeiten der Lehrlings- und Abendkurse	1. Juni – 30. Juni
	Galerie Beyeler	Raoul Dufy	5. Juni – 30. Juli
	Galerie Bettie Thommen	Les naïfs Espagnols, 17 ^e et 18 ^e siècles	17. Mai – 30. Juni
Bern	Kunsthalle	Alexej von Jawlensky – Der Schweizer Holzschnitt Pierre Tal-Coat – Etienne Hajdu	11. Mai – 16. Juni 22. Juni – 28. Juli
	Galerie 33	Max Marti	7. Juni – 30. Juni
	Galerie Verena Müller	Zao-Wou-Ki	15. Juni – 7. Juli
	Galerie Auriga	Aus der Sammlung R. B., Bern	1. Juni – 15. Juni
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire (Université)	Huit siècles d'art fribourgeois – Fribourg par l'image	15 juin – 15 septembre
	Collège St-Michel	Art contemporain fribourgeois	15 juin – 15 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Art et travail	15 juin – 22 septembre
	Musée Rath	100 ans de peinture genevoise	4 mai – 16 juin
Lausanne	Galerie des Nouveaux Grands Magasins	Joseph Domjan	8 juin – 27 juin
		Le Grec	29 juin – 18 juillet
	Comptoir Suisse	Graphic 57	1 ^{er} juin – 16 juin
Locarno	Il Portico	Artigianato Ticinese	9. Juni – 23. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Moderne Kunst der Innerschweiz	15. Juni – 15. September
	Galerie Rosengart	Pablo Picasso, Gemälde aus dem Jahr 1956	20. Mai – 30. September
St. Gallen	Kunstmuseum	Französische Graphik von Manet bis Cézanne	26. Mai – 30. Juni
Thun	Thunerhof	Drei Jahrhunderte bernische Malerei aus Privatbesitz	16. Juni – 21. Juli
Winterthur	Kunstmuseum, Graphisches Kabinett	Karl Geiser. Zeichnungen und Radierungen	5. Mai – 30. Juni
	Galerie ABC	Ernst Riesemey	1. Juni – 26. Juni
Zürich	Kunsthaus	Le Corbusier. Architektur, Malerei und Plastik	5. Juni – August
	Graphische Sammlung ETH	Schweizer Bildhauerzeichnungen	1. Juni – 10. August
	Kunstgewerbemuseum	France d'aujourd'hui. Art et Technique	4. Mai – 14. Juli
	Helmhaus	Turicensia. Zürcher Kunst- und Kulturdenkmäler	26. Mai – 7. Juli
	Galerie Beno	Pham Thuc Chuong	5. Juni – 25. Juni
	Galerie Läubli	Emanuel Jacob	14. Mai – 15. Juni
	Galerie Neupert	Deutsche Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts	11. Mai – 1. Juli
	Wolfsberg	Viktor Surbek – Max Billeter	29. Mai – 29. Juni
	Orell Füssli	Adolf Funk	8. Juni – 13. Juli
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

ein starkes Bedürfnis nach lyrischer Formbefreiung habe ihn verfolgt, und er glaube nun, wieder den Hauptweg seines Schaffens einschlagen zu können. Wie stark dieser mit der exuberanten Gestik dieser Bronzen kontrastiert, dokumentieren die kubistischen Arbeiten der Ausstellung: Stelen, Architekturbruchstücke oder buchstäbliche Denk-Male. Mit dem Klassiker Lipchitz konnte man die Metallkontrapunktik Berto Larderas vergleichen (Knoedler Galleries), denen allerdings die konventionellen Schau-räume kaum die nötige Atmungsfreiheit gewährten. Die Ausstellung wurde aus Krefeld übernommen, wo sie im Haus Lange – zweifellos viel organischer – gezeigt worden war. (Ebenfalls aus Europa kamen die Gewinner des Internationalen Guggenheim-Preises, deren Ausstellung im provisorischen Gebäude des Guggenheim-Museums wenn schon kein Ereignis, so doch ein Anlaß sein sollte, Notwendigkeit bzw. Problematik von Kunstpreisen zu diskutieren.) Alfred Kubins, des nunmehr 80jährigen Zeichners, wurde in einer gut gewählten Ausstellung der Galerie St. Etienne gedacht. Allerdings: die tiefe Bindung dieser graphischen Imagination an die Kulturlandschaft Mitteleuropas kommt gerade hier besonders stark ins Bewußtsein und wirft die Frage auf, ob das Besondere – um nicht zu sagen Absonderliche – dieses Künstlers hier Resonanz zu finden vermag.

Zum Abschluß ein Wort über ein interessantes Experiment, dessen Schauplatz das Metropolitan Museum ist. Bekanntlich überschneidet sich die Sammlungstätigkeit dieses Museums gelegentlich mit den Beständen des Museum of Modern Art. Beide besitzen Impressionisten, und obzwar das «Metropolitan» dazu verhalten ist, den Zeitpunkt abzuwarten, zu dem ein Bild dem Streit der Meinungen entrückt ist, besitzt es einige frühe Picassos (Bildnis Gertrude Stein), Modiglianis und Rouaults. In einem Punkt indessen ging seine Initiative der des Museum of Modern Art voraus: es beauftragte den Draht-«Plastiker» (ein treffenderer Terminus wäre noch zu finden) Richard Lippold, ein großes Gespinnst aus Goldfäden zu schaffen, das nun im Raum der orientalischen Teppiche ausgestellt ist. Aus der Beschriftung erfährt man, daß die Länge des verarbeiteten kostbaren Materials etwa zwei Meilen beträgt und das «Gebilde» (auch der Ausdruck «Konstruktion» verbietet sich) 22 Fuß lang und 11 Fuß hoch ist. An den Wänden und an der Decke des Saales verankert, schwebt es, in sich kreisend und vom leichtesten Windhauch in Bewegung versetzt, gleich einer strahlenden Monstranz im Raum. Erinnern die amerikanischen Metallpla-

stiker von der Art Ferbers manchmal an barocke Gegenstände, etwa sakrale Geräte, so ist Lippolds Barock von der subtileren Art: ein Beispiel der Verfeinerung im Handwerklichen, die unübertrefflich scheint und den Gegenstand so weit sublimiert, daß er schließlich nur mehr als immaterielle Strahlung wahrgenommen wird. Problematisch erscheint mir jedoch die Unterbringung der «Sonne» in einem Museumsgebäude. Der natürliche Ort wäre ein Sakralraum, doch verfügen die Kirchen wahrscheinlich nicht über Geldsummen in einer Höhe, wie sie der Auftrag des Metropolitan Museums erforderlich machte. Werner Hofmann

Bücher

Sr. M. Augustina Flüeler: Paramente
128 Seiten mit 48 ganzseitigen Photos und
33 Zeichnungen im Text
NZN Buchverlag, Zürich 1955. Fr. 19.45

Die Paramente, von denen im Buche der Schwester Augustina Flüeler die Rede ist, sind die Gewänder, die vom Priester und seinen Assistenten bei der Ausübung ihrer geistlichen Funktionen in der Kirche getragen werden, vor allem bei der Feier der heiligen Messe. Sie spielen bei dieser Feier eine zwar nicht wesentliche, aber doch auch nicht nebensächliche Rolle. Denn wohl kann eine Messe gefeiert werden ohne kirchliche Gewänder, ebenso wie sie gefeiert werden kann außerhalb eines kirchlichen Raumes, im Freien oder in irgend einem Zimmer. Wesentlich ist nur, daß zwei oder drei in Seinem Namen versammelt sind und daß ein geweihter Priester mit diesen Gläubigen das Meßopfer darbringt.

Und doch spielen Raum und Gewänder, geweihter Raum und geweihte Gewänder, im katholischen Gottesdienst eine wichtige Rolle. Wohl sind sie nur ein Schmuck, ein Schmuck, der nicht nur althergebracht und dadurch ehrwürdig ist, sondern gleichzeitig ein Schmuck, der durch seine sinnliche Gestalt den Gläubigen inniger mit der heiligen Handlung verbinden soll. Wie sich die Gnade für den Katholiken mit Vorliebe des Sakramentes, des sinnlichen Mittels, bedient, so ruft auch die Feier und Spendung dieses Sakramentes der sinnlichen Resonanz im kirchlich gestalteten Raum und in den liturgischen Gewändern. Auf Raum und Gewänder kann im Notfall, aber eben nur im Notfall, verzichtet werden.

Diese intensive Bezogenheit von Raum und Gewand auf die kirchliche Feier ist

im katholischen Bewußtsein während des 19. Jahrhunderts verloren gegangen; sie wurde erst in den letzten Jahrzehnten durch die liturgische Bewegung wieder aktualisiert. Diese Bewegung hat nicht nur in der kirchlichen Architektur sondern auch in der Paramentik zu einer Umwälzung geführt. In den Paramenten des 19. Jahrhunderts tobte sich, genau wie im Kirchenbau, ein unbändiges Schmuckbedürfnis aus und eine unbezwingbare Lust, alle Stile der Vergangenheit nachzuahmen. Dann folgte, wie überall, die Reaktion. Nach den Orgien einer schwülstigen Dekoration kam der Ruf nach Askese, nach strenger Form. Man tat alle Blumen in Bann, die das Barock aus so reichem Füllhorn über kirchliche Geräte und Gewänder ausgeschüttet, und behauptete, nur die ältesten christlichen Symbole seien kirchlich; schließlich wollte man nichts anderes mehr gelten lassen als die Balken des Kreuzes.

Erna Schilling, die Leiterin der Paramentenabteilung an der Kunstgewerbeschule Luzern, ist wohl die bekannteste Vertreterin dieser asketischen Richtung. Ihre Arbeiten zeigen, wie man mit einer äußersten Reduktion der formalen Elemente zu einer prachtvollen Intensivierung der dekorativen und kirchlichen Wirkung gelangen kann. Ihre Arbeiten berühren sich häufig mit dem, was Mondrian auf dem Gebiete der Malerei und was Rudolf Schwarz auf dem des Kirchenbaues erstrebt hat.

Aber die Askese hat natürlich auch ihre Gefahren. Am Rande ihres himmlischen Pfades lauern Erstarrung und Tod. Daher brauchen sich häufig mit dem, was Mondrian auf dem Gebiete der Malerei und was Rudolf Schwarz auf dem des Kirchenbaues erstrebt hat. Aber die Askese hat natürlich auch ihre Gefahren. Am Rande ihres himmlischen Pfades lauern Erstarrung und Tod. Daher brauchen sich häufig mit dem, was Mondrian auf dem Gebiete der Malerei und was Rudolf Schwarz auf dem des Kirchenbaues erstrebt hat. Aber die Askese hat natürlich auch ihre Gefahren. Am Rande ihres himmlischen Pfades lauern Erstarrung und Tod. Daher brauchen sich häufig mit dem, was Mondrian auf dem Gebiete der Malerei und was Rudolf Schwarz auf dem des Kirchenbaues erstrebt hat.

Auch in den Ornamenten ist sie phantasieroller, blumenhafter, freier. Sie weiß abstrakte, romanische oder vorromanische Motive in einer Art zu verwenden, daß immer die Wirkung des Organischen entsteht. Auch dort wo sie sich einfacher geradliniger Formen bedient, ist sie darauf bedacht, die Strenge durch den