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

Band: 45 (1958)

Heft: 9: 50 Jahre Bund Schweizer Architekten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

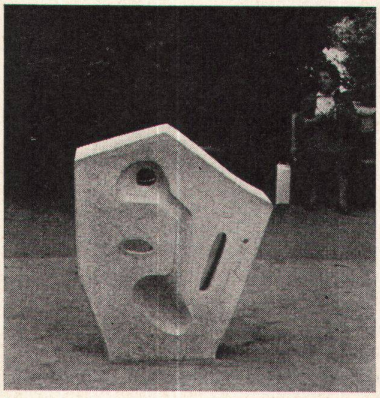
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

leibern. Peter Bischof betreibt Aktionsmalerei mit packender Geste, raumsprengende schwarze Zeichen. Bei Bischofshausen werden vorläufig noch verschiedene Möglichkeiten zwischen den Polen Tapies und Mathieu erprobt; das technische Können ist beträchtlich, eine eindeutige Entscheidung würde es binden. W. H.



1

2

1+2
Ende Juni 1958 wurden in Basel einige vom Basler Staatlichen Kunstkredit in Auftrag gegebene Werke der Öffentlichkeit übergeben. Noch aus dem Programm 1955 stammten acht sogenannte Spielsteine, plastische Arbeiten verschiedener Basler Bildhauer, die auf einem runden Platz im Kannenfeldpark aufgestellt wurden. Während die Kinder längst von dieser Plastik für den täglichen Gebrauch Besitz ergriffen haben, freut sich der Kunstfreund daran, wieviel schöner die Spielsteine gegenüber den eingereichten Modellen geworden sind.
An der Ausführung dieser ausgezeichneten, auf eine Anregung von Stadtgärtner Arioli SWB zurückgehenden Idee waren die Bildhauer L. Balmer (Abb. 1), W. Burger, F. Bürgin, Vera von Reitzenstein, A. Stürchler und E. Oescher beteiligt.
Ebenfalls im Auftrag des Basler Staatlichen Kunstkredites entstand das in der Verbindung von Realität und Sagen-Wirklichkeit so überzeugend klare in starke Formen gefaßte Steinrelief «Erlkönig» von Bildhauer Peter Moilliet (Abb. 2). Es wurde im Eingang des Landheims «Erlenhof» in Reinach, einer durch private Initiative entstandenen Anstalt für schwererziehbare Jugendliche, angebracht.
Photos: Maria Netter, Basel

Ausstellungen

Basel

Ausbildung der Zeichenlehrer

Allgemeine Gewerbeschule
8. Juni bis 6. Juli

Die Allgemeine Gewerbeschule Basel brachte (auch aus Anlaß des Internationalen Kongresses für Kunsterziehung) eine Ausstellung von der Ausbildung (Fachstudium) der Zeichenlehrer in Basel (Fachlehrer für Zeichnen, Schreiben und Handarbeit an Schulen mittlerer und oberer Stufe). Das Fachstudium, zu dem ein Maturitätszeugnis oder ein Schweizer Primarlehrerdiplom erforderlich sind, umfaßt sechs Semester. Der Lehrplan fordert Farben- und Formenlehre, freies Zeichnen und farbiges Gestalten, perspektivisches und konstruktives Zeichnen, Modellieren und Gestalten in Ton, Schrift, Handarbeit (Papparbeit, Buchbinden, Holzarbeit, Metallarbeit, Textilarbeit) und Kunstgeschichte. In allen diesen Fächern kommt es auf selbständige Gestaltungsfähigkeit, künstlerische Sensibilität, handwerkliches Geschick, auf die Beherrschung der technischen Mittel der im gestaltenden Unterricht der Schulen gebräuchlichen Materialien an. Abgesehen von dieser künstlerischen Praxis soll der künftige Zeichenlehrer zugleich fähig sein, die Erscheinungen des künstlerischen Lebens der Gegenwart und die Entwicklung der Kunst geistig zu erfassen, um bei seinen kommenden Schülern eine gleiche Aufgeschlossenheit und künstlerische Aktivität zu entwickeln.
Die übersichtliche, gut gegliederte Ausstellung zeigte an ausgewählten Beispielen überzeugende Proben aus diesen Unterrichtsgebieten. Wohltuend stellte man fest, daß jede übertriebene Modernität vermieden ist, daß man weder aus der Lockerung noch aus dem freien Spiel eine Methode macht, daß Zufall und Willkür selbst auf rein emotionellen Übungsgebieten ausgeschlossen sind, daß man in allen Fällen und auf allen Gebieten ein verantwortetes Üben und Können vermittelt, in dem sich der Lernende zu bewähren hat, um seine Individualität nach allen künstlerischen Möglichkeiten hin frei zu entwickeln.
Das perspektivische und das Projektionszeichnen (Unterricht Eya, Klotz und Bernoulli) überzeugen durch die Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung. Die Handarbeit (Pappe, Holz, Metall, Textil) bringt aus allen Semestern ausgezeichnete Beispiele, die erkennen lassen, wie gründlich immer die Werkstoffe in ihren Eigenheiten studiert worden sind, wie aus dieser Kenntnis und Erfahrung heraus sinnvolle Gebilde entstehen (Unterricht Nielsen, Guggenbühl, Kretz). Man ist erfreut, festzustellen, daß Lehrer wie Walter Bodmer und Theo Eble, die als ungegenständliche Maler weit über die Schweiz hinaus einen Ruf haben, in ihren Unterricht (Bodmer: Kopf- und Aktzeichnen, Eble: Tier- und Landschaftszeichnen) zuerst einmal die künstlerische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit fördern, die Übertragung des Natureindruckes in die spezifischen graphischen oder malerischen Sprachmittel, wie es ihnen dabei gelingt, immer auch der Eigenart ihrer Schüler Rechnung zu tragen, die nicht – wie in vielen Fällen – Nachbeter ihrer Lehrer sind, sondern sich um die Ausbildung ihrer eigenen Sprache bemühen. Wenn man bedenkt, daß der Unterricht in Kunstgeschichte, daß die kunstgeschichtlichen Führungen und Unterweisungen vom Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung, Dr. Georg Schmidt, betreut werden, der die erworbene Praxis der Studierenden von seiner wegweisenden Sicht auf das mächtige Gebiet der Kunst her erhellt und klärt, dann darf die Ausbildung der Zeichenlehrer an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel als vorbildlich gelten.
H.-F. G.

Hommage à Edgard Tytgat

Kunstmuseum,
12. Juli bis 24. August

In seiner zusammenfassenden Einleitung zum Ausstellungskatalog «Quelques artistes belges depuis Ensor» (Palais des Beaux-Arts, Brüssel, April bis September 1958) bezeichnet Paul Haeserts die Rolle Edgard Tytgats (1879–1957) innerhalb der belgischen Malerei wie folgt: «Sa situation dans la peinture belge est semblable à celle d'un Dufy dans la peinture française, celle de quelqu'un un peu à l'écart, d'authentique et d'irremplaçable». Für die Basler ist dieser liebenswürdige und poetische Maler à l'écart eine vertraute Figur. Dank der Emanuel-Hofmann-Stiftung und der Sammlung Maja Sacher ist Tytgats Œuvre in Basel ausgezeichnet vertreten und hin und wieder auch in kleineren Kollektionen ausgestellt worden. Die Ausstellung des Kunstmuseums beschränkte sich diesmal auf das graphische Werk. Sie war eine Fundgrube bezaubernder kleiner Kunstwerke, die thematisch in zwei Gruppen eingeteilt waren: «Künstlerleben» und «Märchen und Fabeln». Beides geht in Tytgats Werke jedoch ebenso ineinander über und überdeckt sich, wie sich Naivität und Raffinement, Harmlosigkeit und Pfif-

figkeit in der Darstellung durchdringen. In der ersten Abteilung wurden zunächst einzelne Blätter, Holzschnitte und Lithos vor allem, gezeigt, dann die entzückende Folge von zwölf aquarellierten Farblithos zu einem Text von Bourguignon, in dem es offenbar ganz nach des Malers Geschmack mannigfaltig Gelegenheit gibt, das volkstümlich Farbige und Direkte mit viel Charme und Humor darzustellen. Dazu kommen Blätter aus dem Leben des Malers im Atelier, mit dem Modell, Szenen rund um die Roulotte, eine Folge von Bildern zu den Sieben Lebensaltern – wie auf alten Einblattdrucken auf einem Blatt zusammengefügt – und schließlich noch Illustrationen zu «Le Lendemain de la St-Nicolas» und zu «Le petit Chaperon rouge». Unter dem Thema «Märchen und Fabeln» sind dann jene Blätter ausgestellt worden, in denen Tytgat in größerem, beinahe tafelbildmäßigem Format ganz besonders reizend La-Fontainsche Fabeln illustriert hat (12 Aquarelle). Dazu kommen ein älteres Werk – zehn Kaltnadelradierungen zu Mozarts «Zauberflöte» (1933) – und ein paar Gelegenheitsarbeiten, Holzschnitte und Lithos.

Alles in allem war die Ausstellung – trotz ihrer Beschränkung auf die graphischen Arbeiten – geeignet, nicht nur den großen Charme Tytgats zu zeigen, sondern auch die außerordentliche Vielseitigkeit und Beweglichkeit, mit denen er das literarische wie das unmittelbare Erlebnis zu Bildermärchen verwandelt hat.

m. n.

Freiburg

Lithographies et gravures de Georges Rouault
Musée d'Art et d'Histoire
1. Juli bis 13. August

Das graphische Werk Georges Rouaults, das in mustergültiger Weise in der Galerie der Universität Freiburg ausgestellt war, stammt aus den Jahren 1918 bis 1932. Es ist kennzeichnend für die entscheidende Entwicklungszeit des Künstlers. Nach dem ersten Weltkrieg wandte sich Rouault von der Malerei ab und fand ein Ausdrucksmittel, das er zuerst in der Literatur gesucht hatte, in der Graphik. Er wurde dazu angeregt durch seinen Freund und Herausgeber Ambroise Vollard. In dieser Zeit der Unsicherheit bildete sich ein auf starken Schwarz-Weiß-Kontrasten ruhender Stil, der keine Zwischentöne kennt. Das Flächenhafte, ja die Verachtung des Plastischen, erinnert ohne Zweifel an seine Lehrzeit als Glasmaler.

Aber für diese Zeit entscheidend ist seine Stellungnahme dem Menschen gegenüber. Bitterkeit und Verzweiflung sprechen aus seinem ersten graphischen Werk, dem «Miserere». Rouault klagt den Menschen an, daß er Christus verlassen habe («Un Christ oublié quelque part sur une croix»), weil er wissentlich das Böse – den Krieg – gewählt habe. Und dennoch – der Mensch ist nicht einzig schuld am Unglück, am Tode; dieser hat auch Macht über den Frieden der Familie («Ce sera le dernier petit père»). So wird nicht nur der Mensch angeklagt, sondern sein Leben selbst wird als unerbittlich hart erkannt und dargestellt.

Ursprünglich waren zwei Zyklen geplant, «Miserere» und «Guerre». Sie wurden dann zu einer Einheit verschmolzen; aber Rouault beendigte sein Werk nicht. Seine Unzufriedenheit mit dem Leben trieb ihn in die Welt des Zirkus. Auch hier, aber unter der Schminke, dem gewollten Lachen, fand er die selbe Verzweiflung. Rouault, nun nicht mehr der richtende Zuschauer, sondern selbst elend wie sein Modell, findet hier zuweilen den Weg zu der ergreifendsten Lyrik seines Gesamtwerkes. Trotzdem stehen die beiden Zirkuszyklen, der «Cirque forain» (1924) und der «Cirque de l'étoile filante» (1926), als Ganzes an künstlerischer Kraft hinter «Miserere» zurück.

Schon in den selben Jahren jedoch löst sich Rouault von diesem Pessimismus. Erinnerung und Dankbarkeit veranlassen ihn, im Jahre 1926 seine «Souvenirs» zu schreiben und zu illustrieren. Sein Lehrer Gustave Moreau, Leon Bloy und Huysmans, die beide starken Einfluß auf seine Religiosität ausgeübt haben, André Suarès, der als erster Rouault als Künstler ansprach, und andere gaben Anlaß zu der großartigen graphischen Bildnisreihe.

Mit «Paysages légendaires» (1929) versuchte Rouault nochmals, der Problematik der Zeit auszuweichen. Versailles, die Gärten des französischen Grand siècle sollten ihm dazu dienen; aber es entsteht ganz anderes daraus; die Figuren sprechen den Ernst seiner Zeit aus und entsprechen der Landschaft nicht. Rouault sieht dies auch ein und kehrt zu seinen der Realität entnommenen Themen zurück. Der Stil der «Petite banlieue» erinnert stark an Edvard Munch und kennzeichnet die Rückkehr des Meisters zur Malerei. Mitleid und Trauer haben den Platz von pessimistischer Unzufriedenheit und Haß eingenommen. In «Les réincarnations du père Ubu» (1932) achtet Rouault nicht mehr auf den Gehalt, sondern huldigt der Form. Damit hat er die Vollendung seines graphischen Werkes erreicht. Mit dem «Monstre» hat er das Groteske im Sinne Baudelaires, den er sehr geliebt hat und dessen «Fleurs du Mal» er einmal zu illustrieren begonnen hatte, geschaffen. Es ist ein letzter Versuch. Dann wendet Rouault sich wieder der Malerei zu.

M. C. Thiébaud

Genève

Maurice de Vlaminck
Athénée
du 17 juillet au 11 septembre

Les quelque soixante-dix toiles de Maurice de Vlaminck exposées dans les salles de l'Athénée permettent de suivre les stades successifs de l'œuvre de ce vigoureux octogénaire. En effet, nous y trouvons des témoins de toutes les périodes de son activité créatrice, entre 1905 et aujourd'hui.

Cette confrontation des œuvres de jeunesse avec celles qui traduisent plus précisément la manière propre du peintre fait naître chez le spectateur un curieux sentiment de discontinuité. Expliquons-nous: dans ces premières créations de la période fauve, entre 1905 et 1908, Vlaminck possède une puissance et une solidité qui font de lui l'un des plus authentiques représentants du fauvisme. La sûreté de sa touche, l'intensité de son coloris, en particulier dans son «Paysage de banlieue» (1907) qui est un merveilleux chef-d'œuvre, nous montrent un maître qui ne se laisse aller à aucune facilité ni compromission.

Dès 1908, Vlaminck suit de plus en plus la voie tracée par Cézanne. Il quitte les explosions de couleur de Derain pour tendre vers une structuration qu'il réussit à saisir avec un certain bonheur dans «Le port» ou dans «Remorqueurs et voiliers». Cet art intellectuel, qui ne traduit pas son orientation véritable, il va s'y engouffrer plus avant avec le début du cubisme entre 1910 et 1915. On le sent alors proche des premiers paysages de Braque.

Et tout à coup, vers 1920, Maurice de Vlaminck qui est un pur intuitif quitte tous ses chefs de file pour trouver un style personnel: ciels d'orage, plombés et noirs, surmontant une campagne livide où deux ou trois fermes dérivent avec des arbres effeuillés dans une plaine de neige... Ce style romantique, un peu échevelé, possède certes une griffe, une personnalité; mais il tourne rapidement au cliché.

Vlaminck adopte une manière, il se répète, sa peinture devient de plus en plus débridée, presque bâclée. Il ne contrôle plus son intuition. Sous prétexte de sensibilité, il cesse de construire, et les touches molles, aux contrastes outrés

et faciles de noirs et blancs, s'éparpillent dans l'espace de la toile. La rigueur directrice des premières peintures a disparu pour faire place à un expressionnisme souvent trop séduisant puisqu'il a fait école.
La majorité des pièces présentées à l'Athénée ressortissent malheureusement à cette période qui semble plaire au grand public. Si Vlaminck compte actuellement parmi les valeurs sûres, cela est légitime pour ses premières toiles, mais il faut se montrer très réservé pour sa production depuis 1930. H. St.

Yverdon

5e Biennale de Sculpture
Hôtel de Ville
5. Juli bis 30. September

Den Kern der fünften der Plastikausstellungen, die das Städtchen Yverdon am Neuenburgersee in den letzten Jahren in seinem Rathaus organisiert hat, bildet die Sammlung und die persönliche Auswahl eines bekannten Kunstgießers: André Susse in Arcueil-sur-Seine. Man muß das wissen, da man sonst nach besonderen Zusammenhängen und Entwicklungen sucht oder der Auswahl etwas Wertendes unterschiebt. Sobald man aber bei der Zusammenstellung die Rolle des Zufälligen annimmt, kann man das – übrigens bei so manchen der modernen Ausstellungen angewandte – Prinzip des Betont-Vielfältigen, das auch im Vorwort des Kataloges hervorgehoben wird, besser akzeptieren. Wir unterstützen die Initiative kleinerer Orte, in einem oft besonders reizvollen Rahmen mit guter Vorbereitung internationale Ausstellungen zu organisieren, natürlich voll und ganz; eine andere Frage ist dabei aber die Möglichkeiten der Präsentation einer solchen Schau. Denn wenn man – wie dieses Jahr in Yverdon – versucht, gegen hundert Plastiken in den klein unterteilten Gewölben des Stadthauses unterzubringen und sie dazu noch auf recht große Sockel aus Kunstmaterial-Bausteinen mit großen Aussparungen stellt, so wird damit in vielen Fällen der räumliche Eindruck, also das wesentlichste Element des Plastischen, beeinträchtigt.
Die Ausstellung wird durch eine Reihe von Bronzeabgüssen und Terrakotten französischer Bildhauer des 18. und 19. Jahrhunderts eingeleitet. So reizvoll es sein mag, zu beobachten, wie etwa die subtile Oberflächenbehandlung bei Carpeaux, die romantische Bewegtheit des Hirsches von Barye, der Charme der Mädchenbüste von Houdon auf uns wirken, so ist doch nicht richtig auszumachen, warum diese alten französischen Meister mit Beispielen zeitgenössischer Plastiker aus aller Welt zusammengebracht wurden, um so weniger als verbindende Erscheinungen (wie Rodin, Maillol) fehlen.
Unter den zeitgenössischen Plastikern finden wir eine lange Reihe international bekannter, dazu einige weniger berühmte französische und schweizerische Namen. Die einzelnen Künstler, meist mit einem, in wenigen Fällen mit zwei bis vier Arbeiten vertreten, heben sich nur bei intensiver Betrachtung bestimmter Persönlichkeiten voneinander ab; in diesem Sinne ist die Dichte und Gleichförmigkeit der Präsentierung von einigem Reiz, lassen sich doch nur die ganz in sich geschlossenen Arbeiten von den umliegenden nicht wesentlich «stören». Und dies sind doch vor allem die Schöpfungen bekanntester Künstler: Arps «Grand Personnage» in der Reinheit seiner organischen Volumen; Max Ernsts aus dachziegelartig übereinandergelagerten Ebenen aufgebautes Figürchen «Gaie»; von Gonzalez eine Bronzeplastik, die sich neben ihren vielen Nachfahren geradezu monumental einfach und «echt» ausnimmt; von Giacometti ein kleiner Kopf, das vielleicht beste kubistische Werk der Ausstellung, und eine neuere Büste; von Laurens eine mit einfachen Mitteln durchgeformte «Grande Nuit»; von Picasso eine Reihe «etruskischer» Bronzefigürchen; von Max Bill eine Doppelschleife aus vergoldetem Messing; von Gilioli ein sehr streng und spannungsvoll gehaltenes Mal «Esprit eau et sang» und schließlich – seinem Standbildcharakter entsprechend auf dem schönen Platz vor dem Hôtel de Ville aufgestellt – der große «Orpheus» von Zadkine.
Eine Anzahl weiterer Plastiker, deren Werke eine besondere künstlerische Ausstrahlung haben, sind mit nicht sehr repräsentativen Arbeiten vertreten; vor allem Bourdelle, César, Chadwick, Butler, Germaine Richier, Couturier, Béothy, Stahly, Moore und Duchamp-Villon sind hier zu nennen. Von den Schweizern fällt neben Bill und Giacometti als einziger noch Gisiger auf, dessen Relief durch wenige Strukturelemente die sonstige Sprödigkeit der Werke dieses Künstlers überwindet.
Die Auswahl nach Gesichtspunkten der inneren und äußeren Dichte trifft auf Arbeiten in den verschiedensten Stilen, Materialien und Formelementen, vielleicht gerade dadurch dem Gehalt dieser Ausstellung Ausdruck gebend: sie verlangt von jedem vorurteilfreies, konzentriertes Betrachten; sie bietet dem Publikum «eine Handvoll Kunst unserer Zeit» dar und überläßt ihm nicht, Betrachtungen anzustellen, sondern zwingt ihn, sich vor jedem einzelnen Werk zu entscheiden. Eine heute ungewohnte und vielleicht gerade deshalb besonders wertvolle Forderung. P. F. A.

Zürich

Die Frau als Künstlerin
Helmhaus
2. Juli bis 31. August

Diese von der Zürcher Kunstgesellschaft als freie Zugabe zur SAFFA inszenierte Ausstellung erhielt Anschauungsfülle und Bildungswert dank dem großen Entgegenkommen vieler Museen und privater Sammler, der kundigen Mitwirkung von Doris Gäumann-Wild und den kulturgeschichtlichen und biographischen Aufschlüssen, mit denen Ursula Isler-Hungerbühler den illustrierten Katalog bereicherte. Ohne Lehrhaftigkeit anzustreben, vermochten solche Kommentare eine Menge fesselnder Hinweise auf die Wandlungen zu bieten, welche die Stellung der künstlerisch schaffenden Frau seit der Renaissance erfahren haben. Von «Künstlerinnen aus vier Jahrhunderten» sah man etwa 150 Gemälde, Zeichnungen, graphische Blätter und Skulpturen. Ebensosehr wie die Qualität und Besonderheit der ausgewählten Werke interessierte die Stellung ihrer Urheberinnen innerhalb der Gesellschaft ihrer Zeit. Von den Künstlerinnen, die in einer Malerfamilie aufwuchsen, vermochte sich Marietta Tintoretto kaum vom gemeinsamen Werkstattstil zu lösen, während Lavinia Fontana als Porträtistin des römischen Adels und Louyse Moillon als «vereinzelter weiblicher peintre de la réalité» des 17. Jahrhunderts, Marianna Cerlevaris als venezianische Pastellmalerin und Artemisia Gentileschi als vitale Realistin zu hohem Ansehen gelangten.
Die heute so stark vernachläßigte Bildniskunst erwies sich durch die Jahrhunderte als ein Bindeglied zwischen dem Malerschaffen und der Gesellschaft, das beobachtungssicheren weiblichen Talenten auf ungezwungene Art eine strahlungsreiche Laufbahn eröffnete. Sofonisba Anguissola, die fünf malende Schwestern hatte, arbeitete am Hofe Philipps II.; Rosalba Carriera «feierte höchste gesellschaftliche Triumphe»; Mary Cassatt, Manets Schülerin, schuf Kinder- und Frauenbildnisse; das in Chur geborene Wunderkind Angelica Kauffmann stand mit den Koryphäen des späten 18. Jahrhunderts in Verbindung, und Elisabeth Vigée-Lebrun glänzte in Paris als Porträtistin höfischer Kreise.

Während es im Bereich der Alten Meister nicht einmal auf dem zarten Gebiet der Blumenmalerei (Rachel Ruysch, kurpfälzische Hofmalerin) durchweg leicht ist, die «Meisterinnen» von ihren männlichen Kollegen deutlich zu unterscheiden, treten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Künstlerinnen als ausgeprägt weibliche Persönlichkeiten auf den Plan. Jacoba van Heemskerk half den Expressionismus in den Niederlanden begründen; Käthe Kollwitz bleibt dank der leidenschaftlichen Anteilnahme an den erregenden Themen ihrer Graphik ohne Vergleich. Marie Laurencin, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin und Maria E. Vieira da Silva repräsentieren in unserem Bewußtsein den weiblichen Anteil am Schaffen bestimmter Kunstkreise; die in Zürcher Privatsammlungen gut vertretene Séraphine überstrahlt manchen «Naiven» der letzten Jahrzehnte mit ihren leuchtkräftigen Blumen.

Die Schweiz war im altmeisterlichen Bereich durch die jungverstorbene Zürcherin Anna Waser und die hervorragende naturwissenschaftliche Basler Illustratorin Sibylla Merian vertreten, in der zeitgenössischen Abteilung durch Sophie Taeuber-Arp (1889–1943), deren ausgestellte Werke zum Teil an das Kunsthaus Zürich übergehen werden. An Skulpturen sah man Porträtbüsten von Emy Roeder und Kleinbronzen von Renée Sintenis sowie Werke von Germaine Richier, deren «Pferd mit sechs Köpfen» (aus einer Zürcher Privatsammlung) den Hauptsaal ausdrucksmächtig beherrschte. E. Br.

Peintres naïfs
Kunstsalon Wolfsberg
7. Juli bis 30. August

Der Kunstsalon Wolfsberg zeigte in seiner Juli/August-Ausstellung eine Sammlung von 47 primitiven Malereien, zumeist französischen Ursprungs. Sehen wir ab von den bekannten Malern Bauchant (4 Bilder), Dietrich (4 Bilder), Metelli (1 Bild) und Vivin (3 Bilder), die die höchsten Preise erzielen (ein bescheidener kleiner Vivin kostet 8200 Fr.!), so bleiben 35 Bilder von zehn meist unbekannten Malern. Da es bei den Primitiven wichtig ist, die Lebensumstände zu kennen, zu erfahren, wie und warum sie malen, wie sie entdeckt und gefördert worden sind, so liest man am besten darüber in Anatole Jakovskys Publikation «Die naive Malerei in Frankreich» (Diogenes-Verlag in Zürich) nach, in der die neun Franzosen der Ausstellung enthalten sind.

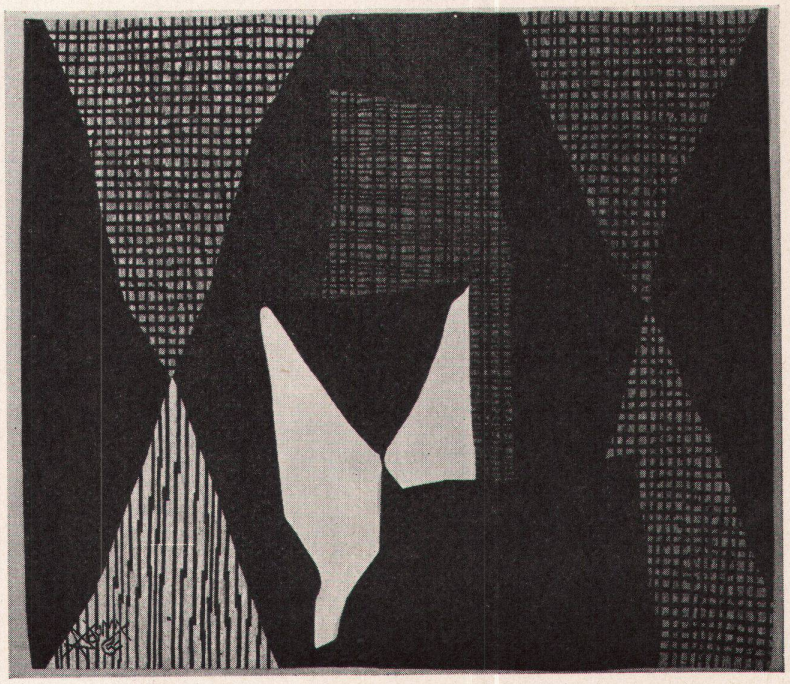
Es geht nicht an, die ausgestellten Arbeiten zu kritisieren, bei dem einen Maler Vivin-Imitationen festzustellen, bei dem anderen nachzuweisen, daß die Primitivität mit perspektivischen Falsch-Tricks vorgetäuscht ist, bei einem dritten die Figuren und Architekturen aus ganz verschiedenen geistigen Haltungen heraus beurteilt sind. Man scheut sich, wie in Kunstausstellungen das eine Bild kritisch gegen das andere auszuspielen, weil man ahnt, daß alle diese naiven Maler um die erwünschte Naivität und ihre Kennzeichen wissen, daß sie ihre Entdecker, Förderer und Abnehmer auf keinen Fall enttäuschen möchten. Man wagt nicht einmal, an der Notwendigkeit dieser Produktionen zu zweifeln, weil man hinter jedem Bild den Menschen sieht, der es hervorgebracht hat und der auf eine freundliche Zustimmung wartet. Wir verzichten aus diesen Gründen, die Namen der Aussteller zu nennen, weil man sie, vor allem ihre Entdecker und Auftraggeber, sehr genau kennen müßte, um Echt von Unecht zu unterscheiden. Die Anwesenheit des einzigen Deutschen (Stefula) in der französischen Gemeinschaft stimmte allerdings nachdenklich, denn seine als «ursprünglich und ungewöhnlich» empfohlenen Malereien waren einwandfreie Beispiele für gewollte (anempfundene) Naivität, so wie sie heute Mode ist, in Magazinen und Kalendern oder als Wandschmuck für empfindsame Gemüter als Pseudo-Volkskunst aufgetischt wird.

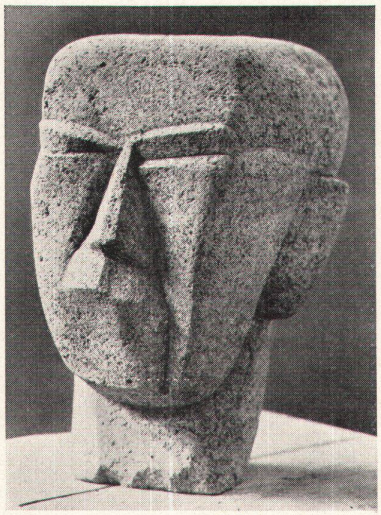
Eine interessante Ausstellung, die sehr zu denken gab, weil die «peintres naïfs» eben nicht in allen Fällen mit dem Kunsthandel in Zusammenhang gebracht werden können. Wenn sich die Mode der «modernen Naivität» ausbreitet, sollte man – um der echten Maîtres primitifs willen – auch einmal den Mut haben, ganz energisch nein zu sagen, selbst auf die Gefahr hin, daß gewisse Publizisten dieses Nein erwarten, weil sie glauben, jede Ablehnung sei heute ein Beweis für die Notwendigkeit ihrer bedenkenlosen Verherrlichungen aller Produktionen, die mit dem Etiquett «Naive Kunst» versehen sind, um sie an den Mann und sich selbst ins Gespräch zu bringen. Hans-Friedrich Geist

Pariser Kunstchronik

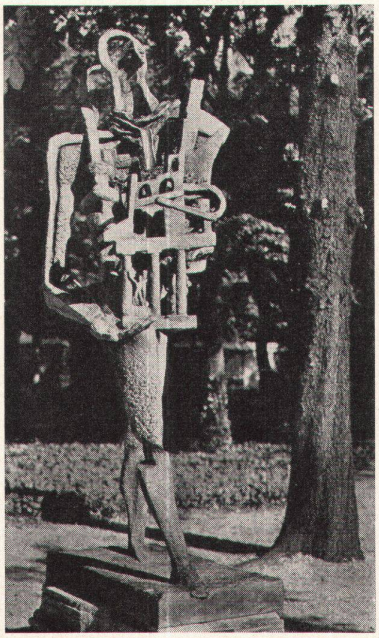
Der 13. Salon des Réalités Nouvelles im Musée des Beaux-Arts charakterisiert sich dieses Jahr durch das fast vollständige Fehlen der geometrischen und konstruktivistischen Tendenzen, die früher hier ihre ganz besonderen Vorrechte hatten. Auch die Gruppe Espace scheint nirgends wirkend im Hintergrunde zu stehen. Während der abstrakte Expressionismus die ganze moderne Malerei zu elektrisieren scheint, wächst die Plastik – wie wir es auch hier wieder sehen können – mit einer natürlicheren Kon-

Georges Adam, Wandteppich für die französische Botschaft in Washington. Galerie La Hune, Paris
Photo: Giraudon, Paris





1



2

1
Zadkine, Tête d'homme, 1914. Stein

2
Zadkine, Le Messager, 1954. Bronze
Photo: Marc Vaux, Paris

stanz weiter. Auch César hat seine monströsen Geschöpfe aus Maschinenbestandteilen einer ausgesprochener plastischen Haltung zugeführt, wobei man allerdings bedauert, daß die letzten Arbeiten fast zu Gegenständen guten Geschmackes werden. Szabo ist hier der einzige Bildhauer, der trotz seiner ungestümen Heftigkeit im Sinne des Informellen eine ganz ihm eigene Linie behauptet. Die totemartigen Plastiken von Alicea Penalba haben an Ausdrucksstärke verloren, seitdem die Künstlerin den einen Formentypus in immer neuen Varianten auszunützen versucht.

Die Galerie La Hune zeigte ein höchst interessantes Ensemble von Wandteppichen von Adam, die für die französische Botschaft in Washington bestimmt sind. – Die große Lurçat-Ausstellung im Musée d'Art Moderne bringt keine großen Überraschungen; sie ist auch nicht in jeder Beziehung erfreulich. Man ist heute von der Lurçatschen Manier etwas übersättigt; den Ausstellungen, die Frankreich im Auslande veranstaltet, werden Lurçat-Teppiche vom offiziellen und kulturellen Stab geradezu aufgezwungen. Wenn Lurçat auch unbestreitbare Verdienste um die Erneuerung der Wandteppichkunst zu verzeichnen hat, so trägt er heute doch die Verantwortung für einen modernen Manierismus, und so wertvoll es war, die Farbenskala der Wandteppichkunst zu reinigen und auf eine beschränkte Zahl von Tönen herabzusetzen, so ausgeschöpft wirken heute die immer wiederkehrenden, definitiv numerierten Farbklänge.
Die Retrospektive Ossip Zadkine in der Maison de la Pensée Française zeigte diesen heute 68jährigen Bildhauer mit Arbeiten aus vierzig Arbeitsjahren. Seine formal interessanteste Epoche zeichnet sich in der kubistischen Periode ab. F. Stahly

Münchner Kunstchronik

Da «Munichen» am 14. Juni anno 1158 durch Heinrich den Löwen zur Stadt erhoben wurde, fingen wir pünktlich am 14. Juni 1958 allseitig zu jubilieren an. Münchens dauernd aufgerissene Trottoirs waren lieblich geebnet; überall sproßten Fahnen und Fähnchen; Blumen blühten aus festlichen Anlagen. Festreden wurden geschwungen, der Schäfflertanz von 1517 regte sich, Münchener Kompositionen brausten, von Orlando di Lasso über Richard Strauß bis zu Orff, Egk und Hartmann. Das rekonstruierte Rokokotheater Cuvillés' wurde mit Mozarts «Figaro» feierlich wiedereröffnet, und ein nächtlicher Festzug rollte durch die abgedunkelten Straßen, wobei sich das Publikum so erregte, daß es den Riesenzug abquetschte und von einem historischen Wagen, der «die Pest» symbolisierte, die Särge ins Gewimmel polterten.
Das große «Haus der Kunst» wurde ausgeräumt, damit man dort vorübergehend den «Aufbruch zur modernen Kunst» demonstrieren konnte. In einer mit altem, wollüstigem Plüsch, pompösen Draperien und Stechpalmen ausstaffierten Rekonstruktion der «1. Internationalen Ausstellung» des Münchner Glaspalastes von 1869 zeigt man, wie die pathetische Historienmalerei mit ihren Schinken dominierte, aber auch Courbet vertreten war, dem man damals in München sogar einen Orden an die Realistenbrust heftete. Er schloß hier Freundschaft mit Leibl, der in Oberbayern instinktiv auf verwandten neuen Wegen wandelte. Aber auch Corot war damals vertreten, und man hat eine schöne Auswahl dieser einst umstrittensten Meister zusammengeholt, die ein neues Wirklichkeitsgespür in die Kunst brachten. – Man gelangt dann zu «Leibl und seinem Kreis», in welchem mit Trübner, Schider, Schuch, Thoma u. a. der neue Wirklichkeitsbezug sanft weiterwirkt, der in München damals gegen die konventionelle «Schönmalerei» des Lenbach-Kreises gerichtet war. – Dann wandert man in die Sphäre des Münchner «Jugendstils», der mit Obrist (hier nicht genügend als Finder der abstrakten Plastik gewürdigt), Endell, Riemerschmid, aber auch Eckmann, Pankok und anderen um 1900 lyrisch den neuen Antirealismus einleitete und einen neuen Wohnstil versuchte, indem er die vorausgehende Bahnhofgotik, das ächzende Bankbarock, die Mammutbüffets und Makartbouquets hinwegfegte. In München erschien dieser Jugendstil mit «Jugend» und «Simplizissimus» in dreierlei Weise: entweder blumig («floral») oder abstrakt-linear oder neoklassizistisch (letzteres in der Architektur und dem Möblement Franz von Stucks). Ein exquisiter Katalog, von Dr. Wichmann betextet, führt den Betrachter mit geistesgeschichtlichen Anmerkungen, bis man über die Münchener «Scholle» zum Münchener «Blauen Reiter» von 1911 gelangt, wo sich nun Linie und Farbe souverän befreien. München ist mit seiner Sammlung des frühen Kandinsky jetzt eine Fundgrube für jeden, der diesen allmählichen Befreiungsvorgang studieren will, welcher während seiner Anfänge total verlacht worden ist. Diese Ausstellungsfolge zeigt einmal wieder, wie ein neuartiger Ausdrucksdrang ungefähr vierzig Jahre warten muß, bis ihn das «gebildete Publikum» zu assimilieren vermag. (1911 konstatierte die beste süddeutsche Zeitung hier lauter Bluff und Wahnsinn, während sie, als man 1949 in der gleichen Stadt dieselben Bilder wiederzeigte, eitel Bedeutung und Tiefe witterte.)
Aber München sprach auch in der älteren bildenden Kunst ein gewichtiges Wort. Daran erinnerte eine Ausstellung im «Lenbachhaus», die mit dem späten Mittelalter einsetzte und bis ins süddeutsche Barock führte, das dann auch in der allgemeinen Rokoko-Schau wieder aufklingt. Was man vergaß, ist Herausarbeitung der gewichtigen Rolle, die München auch im stillen 1800-Stil

spielte: Man hätte z.B. die großen, sozusagen antimilitaristischen Schlachtenbilder Wilhelm von Kobells vereinigen sollen, auf denen das Gelände in grandioser Stille ruht und die Armeen ameisenartig wirken, als wäre alles blutige Geschehen für immer umsonst auf unserer schweigend hingestreckten Erde. Seit dreißig Jahren mache ich darauf aufmerksam, daß wir hier einen Schatz andächtigster, miniaturartiger Monumentalmalerei besitzen, «Magischen Realismus» um 1800, der nicht in die Depots eines Armeemuseums gehört, sondern als Ganzes zu vereinigen wäre.

Die oben gezeigte Entwicklung leitet im «Haus der Kunst» organisch zur üblichen großen Münchner Jahresausstellung über, die einen Querschnitt durch die jetzige Produktion nunmehr ganz Deutschlands zeigt. Obgleich hier einmal «neutrale» Kenner auswählen wollten (und der entsprechende Streit weitergeht), lassen es sich die Maler und Bildhauer der entsprechenden Künstlerbünde Münchens nicht nehmen, allein über die anzunehmenden Werke zu bestimmen. Die Abstrakten haben sich, wie das in allen Kulturstaaten zu beobachten ist, ausgedehnt und zeigen in guter Hängung manches eindrucksvolle Werk. Da München im Sommer immer stärker als eines der großen Eingangstore zu Italien fungiert, wird diese Schau von Durchreisenden enorm besucht, und viele Käufe werden getätigt.

München präsentierte aber, da der hundertste Geburtstag Corinths fällig war, auch eine umfassende Ausstellung, die das Lebenswerk dieses drastischen und saftigen Meisters aufwies, der mit animalischer Vitalität die Malerei in statu nascendi fühlbar machen wollte und von Bereichen eines düsteren «Impressionismus» schließlich zur Expression überging, eine Brücke auch zum jungen Beckmann schlagend.

Nachdem es in München im Gegensatz zum Rheinland so wenig Privatsammler gibt (ein unerklärliches Phänomen der Stumpfheit), erfreut im «Völkerkundemuseum» um so mehr die Sammlung Preetorius, die nunmehr vollständig dargeboten wird. Hier hat ein Münchener mit erstaunlichem Forminstinkt und wenig verfügbaren Mitteln allmählich eine Auswahl ostasiatischer Malerei zustande gebracht, die immer wieder hohen Genuß gewährt. Preetorius ging es niemals um Vollständigkeit oder um Kennerspezialitäten, sondern allein um die visuelle Qualität.

Auch die Staatsbibliothek hat sich angestrengt und bietet zum Jubiläum unsrer Stadt eine Auswahl ihrer kostbarsten Codices und Inkunabeln. Selbst die Universität machte ihre interessanteren Dokumente zugänglich. Im Stadtmuseum breitete man älteste Urkunden, Pläne und «Ansichten» zur Stadtgeschichte aus. Der Kunstverein amüsiert mit Erinnerungen ans alte Künstler-Schwabing.

Die Residenz, deren Palast durch Bomben weitgehend zerschmettert schien, ist taktvoll restauriert worden, und es zeigt sich, daß doch vieles wohlbehalten blieb, von einigen Barockzimmern über die «Reichen Zimmer» bis in den Trakt, in welchem Klenze sich mit Schnorr von Caroldsfeld im historisierenden, aber noch noblen Stil des beginnenden 19. Jahrhunderts entfaltet. Vor allem ist das «Antiquarium», jener weitüberwölbte Festsaal der Spätrenaissance mit der synkopierten Anordnung «antiker Köpfe» wieder zu sehen, ein Wunderwerk des beginnenden Manierismus mit seinen Groteskendekorationen der Decke. Andere Räume der Residenz, deren Ausstattung verloren ging, sind taktvoll mit kostbaren Paramenten, Gobelins und Porzellansammlungen dekoriert, wobei man sich viel hat kosten lassen, den immer wechselnden Anblicken Abwechslung und noble Folien zu geben. Vielleicht ist manchmal, so in der Schatzkammer, zu viel des Guten geschehen, so daß gelegentlich die edle Aufmachung und Anstrahlung aus verdecktem Lichtquell nobler wirkt als der Inhalt, wenn dieser nach herrlichen Einzelwerken einmal ausläßt und ins prunkhaft Bajuwarische absinkt. In den Räumen rings um den Brunnenhof breitet sich die große Rokoko-Ausstellung aus, über die hier gesondert berichtet wird.

Man könnte immer weiter referieren von visuellen Eindrücken und Kunstwerken, die heuer jeder Münchner Bürger, ohne die geringste Reise zu unternehmen, in dieser Jubiläumsstadt genießen kann. Kein einziger Ort Deutschlands kann heute ein so reiches künstlerisches Angebot machen. Keiner aber ist wohl auch so überfüllt, wie es Ende Juli war, als auch noch Tausende von Turnern hier wimmelten, strotzende Gestalten, die mittags vor allem das bunte Glockenspiel des Rathausturmes von 1900 mit seiner Pseudogotik kindisch fasziniert anstarrten. – Es ist nicht möglich, auch noch von jener international gedachten Kulturkritikertagung zu berichten, auf der man sich einigermaßen ergebnislos stritt, welche Situation und Aussicht für unser momentanes menschliches Dasein standhalte.

Nur wenig kann man nachtragen von dem, was für das Münchner Frühjahr charakteristisch war. Eine der lustigsten Situationen lag – vor der Corinth-Ausstellung – in dem von Dr. Röthel so munter geleiteten «Lenbachhaus» vor. In einem Flügel war Spitzweg umfassend ausgebreitet, im anderen die große Kandinsky-Sammlung des Hauses. Beide Erscheinungen sind hier populär, aber getragen von zwei gänzlich verschiedenen Bevölkerungsschichten, von denen jede in einem Flügel jubilierte, im anderen aber in Gram versank. Das wichtigste Ereignis in diesem Hause war die Ausstellung «Aktiv-abstrakt», welche den neuen deutschen Beitrag zum «Art informel» zusammenstellte (Bissier, Cavael, K. O. Götz, Platschek, Emil Schumacher, Sonderborg, Wessel) und danach den Deutschen Pavillon der Venediger Biennale ausfüllte, mit Recht Bewunderung erntend.

Das «Haus der Kunst» hatte nacheinander höchst umfassend das bedeutende Lebenswerk von Corbusier, dann von Kokoschka ausgebreitet, der, auf seine große Zeit hin, oft seltsam in die Gefilde Slevogts zurückstrudelt. – Eine internationale Filmaustellung wirkte durch Rekonstruktion der abenteuerlichen und kuriosen Anfänge dieser Technik, konnte mit abendlichen Aufführungen entschwundener Filme aber mehr sagen als mit jenen Standfotos, die ja nur wirken, wie wenn man an einem einzelnen Satz einen Roman demonstrieren wollte. – Dem Kunstverein dankten wir eine Ausstellung von Chagalls Graphik, eine enttäuschende Schau für George Grosz, dessen große Zeit zurückliegt, und einen Überblick über Grieshaber, der den großformigen farbigen Holzschnitt zum Wandbild erhob. Die Neue Sammlung funktioniert unter Ecksteins Leitung ausgezeichnet: sie demonstrierte P. Behrens und dann K. Wachsmann, sowie Porzellan von Selb und eine in ihrer Transparenz geradezu hinreißende Schau «Geformtes Glas aus Vergangenheit und Gegenwart».

Franke wies nacheinander auf: neuere Malereien von Trökes, der seine Hamburger Professur stehen ließ und wieder ins spanische Mittelmeer entschwand, Arbeiten sehr schwankender Qualität von Ida Kerkovius, noble und phantasievolle Bilder von Baumeister. Stangl zeigte neuere Malerei von Hartung (Paris), Ernst Weil und Fred Thieler. Bei Van de Loo waren enttäuschende Bilder von A. E. Bergmann (Hartungs Frau) zu sehen; aus Paris holte er ferner Arbeiten von Serpan, John Koenig, James Guitet und Judith Reigl. Im Einklang damit erwiesen sich die Deutschen Cavael, Emil Schumacher und Platschek. Alles war immer in kleinen, gut übersehbaren Kollektionen gehalten, an die sich Aussprachen eines gewählten Kreises anschlossen.

Enttäuschend wirkte Karl Hofer (bei Hielscher) mit manchen lahmen Arbeiten, Otto Dix (bei Klihm) mit einem polternden Spätexpressionismus und Ernst Fuchs-Wien (bei Gurlitt), dessen ge-

Ascona	La Cittadella	Carmello Cappello – Italo Valenti Arend Fuhrmann	23. August – 12. September 13. September – 3. Oktober
Basel	Kunstmuseum	Barockzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett	7. September – 12. Oktober
	Kunsthalle	Lovis Corinth «Strukturen» – Kunst und Wissenschaft	13. September – 12. Oktober 19. September – 12. Oktober
	Museum für Völkerkunde	Wachs als Werkstoff Mensch und Handwerk Kunst der Uraustralier	13. April – 30. September 17. Mai – 30. September 14. Juni – 30. September
	Galerie Beyeler	Maîtres de l'art moderne	10. September – 10. November
	Galerie d'Art Moderne	Art vivant	28. Juli – 30. September
	Atelier Riehentor	Lenz Klotz – Hansjörg Mattmüller	30. August – 19. September
	Galerie Bettie Thommen	Marguerite Ammann	15. September – 14. Oktober
Bern	Kunstmuseum	Moderne Malerei aus Israel Hiroshige	27. August – 28. September 6. September – 5. Oktober
	Kunsthalle	Odilon Redon	9. August – 12. Oktober
	Galerie Verena Müller	Wilhelm Gimmi Martin A. Christ	23. August – 20. September 27. September – 19. Oktober
	Galerie Spitteler	Aldo Patocchi	11. September – 2. Oktober
	Klipstein & Kornfeld	Serge Poliakoff – Sam Francis – Franz Fedier – Shirley Jaffé – Kimber Smith – Gregory Masurovsky	1. August – 15. September
Biel	Städtische Galerie	Séléction 58	16. August – 21. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	La Cité de Morat Médecins-peintres de la Suisse	15 juillet – 15 septembre 1er septembre – 30 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Georges Braque Archéologie et Bible	11 septembre – 12 octobre 13 septembre – 26 octobre
	Athénée	Milich	18 septembre – 16 octobre
Glarus	Kunsthaus	Der Schweizer Soldat in der Kunst	7. September – 5. Oktober
Heiden	Kursaal-Galerie	Heiner Bauer – Fred Bauer	24. August – 28. September
Lausanne	Musée de Beaux-Arts	René Auberjonois	5. September – 19. Oktober
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Paul Wyss – Artur Schlageter André Gasser – Géa Augsbourg	30 août – 17 septembre 20 septembre – 8 octobre
	Galerie Paul Vallotton	Dessins Chauvet	4 septembre – 20 septembre 25 septembre – 11 octobre
Luzern	Kunstmuseum	Junge Maler aus Deutschland und Frankreich	5. Juli – 30. September
	Galerie an der Reuß	Hans Erni Rolf Meyerlist	8. August – 14. September 20. September – 19. Oktober
Montreux	Galerie de l'Ancien Montreux	Section vaudoise des F. P. S. D.	27 septembre – 16 octobre
St. Gallen	Kunstmuseum	The Family of Man	9. August – 20. September
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Maria Kaspar-Filser Eugen Meister	17. August – 21. September 28. September – 2. November
Solothurn	Galerie Lüthy	Elsi und Max Keßler	6. September – 26. September
Thun	Kunstsammlung	Leonhard Meisser – Anni Vonzun	24. August – 20. September
Vevey	Musée Jenisch	De Monet à Chagall	28 juin – 14 septembre
Winterthur	Gewerbemuseum	Kunststoffe und ihre Formgebung	27. September – 16. November
	Galerie ABC	Hermann Oberli	6. September – 27. September
Yverdon	Hôtel de Ville	5e Biennale de Sculpture 150 ans de Fonderie d'Art	6 juillet – 23 septembre
Zürich	Kunstgewerbemuseum	Schweizerische Verpackungsprämiierung 1957/58 Neue finnische Architektur	7. August – 13. September 20. September – 2. November
	Strauhof	André Richard	15. September – 5. Oktober
	Galerie Beno	Lithographien bedeutender Maler Max Volkart	6. August – 16. September 17. September – 7. Oktober
	Galerie Suzanne Bollag	Collages	19. September – 18. Oktober
	Galerie Chichio Haller	Originalgraphik von Braque, Giacometti, Miró	15. August – 13. September
	Galerie Läubli	Robert Gessner	20. September – 11. Oktober
	Galerie Neumarkt 17	Anita Niesz. Photos	12. August – 20. September
	Galerie Neupert	Bernard Buffet	20. September – 20. Oktober
	Galerie Palette	Horst Beck	5. September – 30. September
	Rotapfel-Galerie	Carl Wegmann	30. August – 27. September
	Galerie Walcheturm	Wilhelm Schmid Ben Nicholson	30. August – 27. September 27. September – 31. Oktober
	Galerie Henri Wenger	Carnet catalan de Picasso	20. August – 20. September
	Wolfsberg	Fritz Krebs – Jakob Ritzmann	4. September – 27. September
	Orell Füssli	Carl Roesch Hermann Alfred Sigg	23. August – 20. September 27. September – 25. Oktober
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

radezu stupendes Können sich in einem magisch affektierten, eklektischen, rein inhaltlich symbolisierenden Surrealismus ergeht. Franz Roh

Europäisches Rokoko
Residenz
16. Juni bis 15. September

In glanzvollster Weise wird hier ein ganzes Zeitalter zur Darstellung gebracht, sowohl was den Rang der Ausstellungsgüter, wie auch ihren Aufbau und ihre wissenschaftliche Betreuung anbelangt. Dazu demonstriert die Ausstellung auf das eindrücklichste, wie weit die Wiederherstellung der während des Krieges in großen Teilen zerstörten Residenz in München schon fortgeschritten ist. So empfängt den Besucher als faszinierender Auftakt das aus den einst geborgenen Dekorationsteilen auf das sorgfältigste wieder zusammengefügte Hoftheater Cuvillés', das an sich schon ein Juwel des Rokoko darstellt. Dann folgt in 34 um den Brunnenhof geordneten Räumen die eigentliche Schau. Ihre zum guten Teil thematische Gliederung bringt die Polyphonie der einzelnen Nationen ganz besonders reich zum Erklingen. Denn das Wort vom «europäischen Konzert», welches das 18. Jahrhundert für «eine noch in Cavalierskriegen sich entladende Politik» prägte, gilt noch viel sinnfälliger für die kulturellen und künstlerischen Leistungen jenes Zeitalters. Wie sehr dabei Kunst und Kultur sich vermählen, wird durch die Münchner Ausstellung in allen ihren Teilen bewiesen, besonders aber in ihrem ersten eigentlichen Raum. Denn hier sind es die wissenschaftlichen Leistungen der Aufklärungszeit, die in Druck, Illustration und Einband gleich vollkommenen Bücher, sowie die wissenschaftlichen Instrumente, die ein auch ästhetisch aufs höchste kultiviertes Gewand gefunden haben. Und gleiches gilt für alle übrigen Lebensgebiete jener Epoche, nicht nur für die damals so ausgeprägten Sphären des Festlichen, des Theaters, des Tanzes und der Musik, sondern ebenso für den Staat, dessen fürstliche Spitze ihr Gottesgnadentum künstlerisch darzustellen und damit menschlich faßbar zu machen vermochte.
Doch die unmittelbar künstlerischen Bereiche bilden, durchaus im Sinn der ganzen Epoche, die eigentlichen Schwerpunkte der Ausstellung. Da ist die in Geist und Schönheit leuchtende Galerie «Das Bild des Menschen», in der das aus Winterthur stammende Bildnis des Ästhetikers J. G. Sulzer, als Werk des Schweizers Anton Graff, durch seine kernige Frische auffällt. Oder der Saal der Landschaften, die von den Bergen Schottlands bis zum Blick auf das Mittelmeer reichen. Oder die edelste Auswahl der europäischen Porzellan-Manufakturen samt ihrem Bezug auf den fernen Osten. Selbst die kirchliche Kunst, die an sich in einem Museum so schwer zu repräsentieren ist, kommt zu ihrem Recht, beispielsweise in der frappanten Zusammenstellung eines Altarbildes des Venezianers Piazzetta mit den knieenden Engeln, die Egid Quirin Asam für das niederbayrische Osterhofen schuf. Als profanes Gegenstück zur kirchlichen Kunst und zugleich als Verklärung der Fürstenhäuser erscheint die in Meisterwerken von Tiepolo und Boucher verkörperte Mythologie und Allegorie.
Einzelne nationale und regionale Akzente ergänzen die thematische Ordnung: So ist ein Saal der venezianischen Kunst, ein anderer England und wieder einer Spanien gewidmet. Die Durchdringung des gesamten Daseins durch die Kunst, die damals fast noch alle Lebensgebiete zu gestalten vermochte, ist immer wieder das nachhaltende Erlebnis der Ausstellung, so wenn Watteau in seinem berühmten, schon früh nach Potsdam gelangten Bild dem ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein malerisch unendlich delikates Firmenschild schuf oder Francesco Guardi im Aufstieg einer Montgolfière von der Dogana in Venedig ein Ereignis malte, das jener Zeit fast ebensoviel bedeutete, wie heute der Abschuß eines Erdsatelliten, nur daß jenes Ereignis sich noch einordnen ließ in eine künstlerische Kultur, deren Zauber freilich nicht zuletzt im herbstlichen Duft der Aufklärung liegt. Richard Zürcher

Bücher

Dada. Monographie einer Bewegung

In der Besprechung der Dada-Monographie (WERK-Chronik Nr. 7/1958, S. 144*) war versehentlich der folgende Passus weggefallen:
«Das stille, aber intensive Mitwirken Sophie Taeubers, der einzigen Zürcherin im Zürcher Dadakreis, vollzog sich in originellen tänzerischen Leistungen (Laban-Schule) und in einer bei ihr schon damals vom Gegenstand völlig losgelösten Malerei, in der sie eindringliche farbige und rhythmische Wirkungen hervorzuholen vermochte. Auch auf plastischem Gebiet entstand seltsame Schönheit in den Figurinen zu ‚König Hirsch', der als Marionettenspiel aufgeführt wurde.» C. G.-W.

Kurt Herberts: Die Maltechniken
Mittler zwischen Idee und Gestaltung
458 Seiten mit ein- und mehrfarbigen Abb.
Econ-Verlag GmbH, Düsseldorf 1957
Fr. 53.45

Die Beschäftigung mit der Kunst der letzten fünfzig Jahre drängt nach neuen, die materiellen und technischen Bereiche am Kunstwerk betreffenden Fragestellungen, ist doch ihr Anteil bestimmend mitbeteiligt an einer die moderne Kunst von aller älteren wesentlich unterscheidenden Verlagerung innerhalb der einzelnen Komponenten der Gesamtstruktur eines Werkes. Eine eingehende Untersuchung dieser Fragen im handwerklich experimentellen, zugleich aber auch philosophischen Sinne kann viel zum Verständnis besonders auch der ungegenständlichen Malerei beitragen.
Diese beiden Gesichtspunkte und – wie aus dem Untertitel und dem einführenden Kapitel hervorgeht – besonders der zweite, bilden denn auch beim vorliegenden Buch das Hauptanliegen des Autors. Herberts möchte der Frage nach den Ausdrucksqualitäten der einzelnen Maltechniken, wie sie erstmals im Kreise der Bauhaus-Künstler bewußt gestellt wurde, nachgehen. In diesem Anspruch, wie auch durch die Aufnahme neuer Techniken (z. B. Kunstharzdispersionen), unterscheidet sich das vorliegende von älteren, die Maltechniken behandelnden Werken (z. B. Doerner). Jedoch bleibt auch diese Arbeit, wie uns scheint, hinter ihrem Anspruch zurück, da im einzelnen die historischen und experimentellen Gesichtspunkte überwiegen.
Dies vorausgeschickt, kann jedoch die Zurückhaltung des Verfassers gegenüber ästhetischen Spekulationen auch positiv gewertet werden. Die Zusammenfassung der Ergebnisse einer zwanzigjährigen Beschäftigung mit technischen Problemen bleibt damit gleich weit entfernt von unbeweisbaren Hypothesen, wie von einem plumpen Materialismus, der das Kunstwerk aus der Technik heraus erklären will.
Herberts beschreibt in drei Abschnitten, die sich nach dem Vorherrschen des Malgrundes, des Malstoffes oder des Malgerätes in Ausführung und Wirkung einer Technik gliedern, die 38 wesentlichsten Techniken, die der Gestaltung der Fläche dienen. Für jedes Verfahren werden ein historischer Überblick, eine Materialbeschreibung und Hinweise auf die handwerkliche Anwendung gegeben. Zum Schluß wird das jeweilige «Temperament» der Technik, ihre latente Ausdrucksqualität, kurz charakterisiert.
In dieser Beschreibung sowohl historischer als auch moderner Techniken liegt vieles vor, das sich, dermaßen geordnet, dem Leser selbst zur Deutung