Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 3: **Schulhäuser**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ster zur Adventsandacht vom 18. Dezember vorigen Jahres gewählt wurde (Pfarrer Thurneysen), richtete sich auf die Saalmitte (Bild 1), statt wie gewohnt in der Längsachse von hinten nach vorn (Bild 2). Der einfache gotische Saal kam deshalb für einen Versuch in Frage, weil die Bestuhlung beweglich ist. Die Ausmaße betragen 7 × 12 m, bei einem Fassungsvermögen von 125 Sitzplätzen für normale Besetzung. Der flachgedeckte Saal erhält hohes Seitenlicht von den Fenstern in der nördlichen Längswand. Ein weiteres Fenster gliedert die östliche Schmalseite. An der gegenüberliegenden Eingangsseite befindet sich die Orgelempore. Die Einrichtung zeigt die übliche Disposition der durch einen mittleren Gang unterteilten, kompakten Bestuhlung in der Längsrichtung. Der Abendmahlstisch steht axial vor der Stirnwand, seitlich davon die Kanzel. Die Umstellung erfolgte nun in der Weise, daß die Kanzel an der südlichen Längswand axial zu stehen kam, davor der Tisch in der Mitte des Saales. Die Bestuhlung richtete sich unter Zugrundelegung der Sechseckform konzentrisch auf den mittleren freien Platz.

Diese Aufstellung im unmittelbaren Erlebnis zu erproben, war der Zweck des Versuches. *O. H. Senn*

•

Der Versuch einer neuen Anordnung der Bestuhlung in der Niklauskapelle im Münster von Basel war nicht nur in den theoretischen Überlegungen richtig. Auch das «unmittelbare Erlebnis» war durchaus positiv und sehr erfreulich.

Die Besucher der liturgischen Feier fühlten sich allein schon durch die Aufstellung der Sitze aufgenommen in eine Gemeindegruppe. Vielleicht mußten sich die einen oder anderen daran gewöhnen, nicht mehr sozusagen «privat» im Bankrost zu sitzen, wie sie dies aus den meisten unserer Kirchen her gewohnt sind mit ihrer ausgesprochenen Längsrichtung. Sie hatten ein Gegenüber.

Dadurch aber, daß wir durch die Anordnung der Sitze die Gottesdienstbesucher zu einer «handelnden Gemeinde» werden lassen, unterdrücken wir durchaus nicht das Einzelindividuum zu Gunsten eines Kollektivs, einer Masse. Unsere Gottesdienste sind eine Versammlung Einzelner und sollen das bleiben; aber die Einzelnen sind Glieder einer zusammengehörenden Gemeinde und bilden dadurch auch ein Ganzes.

Das Erlebnis in dieser gotischen Kapelle war umso eindrücklicher, als die Anordnung der Bestuhlung eigentlich entgegen der historisch ursprünglichen «geplanten» Bestuhlung stand. Die Längsachse des Raumes wurde ignoriert, trotz Türe und Fensteranordnung. Das Einigende der neuen «Möblierung» aber war stärker als die klare Längsachse, welche doch nicht zur Querachse werden konnte.

Wie viel stärker und «richtiger» wird sich also diese am Erlebnis eines Gottesdienstes erprobte Lösung in einem Raum auswirken, der für eine entsprechende Anordnung der Sitze geschaffen wird. Daß diese Anordnung der Sitze nicht nur für kleine Räume praktisch möglich ist, zeigen uns die Querhaus-Kirchen des Barocks im Kanton Zürich und die neue Kirche in Seebach-Örlikon. *Peter Sarasin*

Ausstellungen

Zürich

Vincent van Gogh. Zeichnungen und Aquarelle

Kunsthaus, 24. Jan. bis 1. März

Eine würdige und tief beeindruckende Einleitung des Zentenarjahres für den 1853 geborenen van Gogh. Von den etwa 140 ausgestellten Blättern, unter denen die Zeichnungen bei weitem überwiegen, stammen 133 aus der im Amsterdamer Stedelijk Museum aufbewahrten Vincent-van-Gogh-Stiftung; sechs Blätter aus schweizerischem Besitz kamen als Ergänzung dazu. Die Amsterdamer Bestände kommen aus dem Erbschaftsgut, das der in Holland lebende Ingenieur van Gogh von seinem Vater Theo, Vincents Bruder, erhalten hatte. Man spürt etwas wie eine lebendige Brücke, die über sechzig Jahre zurück zu der gewaltigen Künstlergestalt van Goghs hinführt.

1880 erfolgte die künstlerische «Erweckung» des als Mensch unerhört intensiven und merkwürdigen Vincent, der als Jüngling im internationalen Kunsthandel tätig war, dann vergebens zu studieren versuchte, um schließlich als Lehrer und Prediger das bittere Leben der belgischen Kohlenarbeiter im Borinage zu teilen. Das Werden des Zeichners von diesem Jahr bis zum Ende 1890 ist das Thema der Ausstellung. Sie besitzt gerade den richtigen Umfang, damit die Größe des künstlerischen Entwicklungsvorganges in seiner Ganzheit überblickt werden kann. Unter Verwendung einer neuen ausgezeichneten Rahmung ist die Ausstellung instruktiv gehängt und in jedem der Kabinette mit knappen Lebensdaten dokumentiert, die dem Gesamtbild einen kleinen, aber wesentlichen Akzent beifügen.

Über acht Jahre befindet sich der zeichnerische Ausdruck van Goghs in statu nascendi. Die Hälfte der ausgestellten Blätter gehört dieser Periode an. Es beginnt mit der Kopie des Sämanns nach Millet von 1880, in dem die späteren Transformationen nur leise vorgeahnt erscheinen. Dann geht es über die «schattierten» Köpfe und Figuren zu immer stärkerer Akzentuierung des Konturs und der Linie überhaupt. Soziale Bildthemen rücken in den Mittelpunkt; Verhältnisse zwischen Figur und Raum werden abgetastet und immer sicherer beherrscht. Landschaftliches und Ortsansichten kommen hinzu, und es entsteht eine immer in Varianten sich wiederholende Raumstruktur, die zeichnerisch scharf und steil in einer Art Dreieckssystem in die Tiefe führt, wo sie dann auf die beruhigend wirkende Waagrechte des Horizontes stößt. Bleistift und verwandtes technisches Instrumentarium herrschen vor. Die Striche scheinen schwer geführt, wie auch der Gestus, die Haltung der Gestalten, sich schwer und langsam gibt. Aber immer wieder zuckt es auf: der Strich folgt der Bewegung der Formen, Rundungen merkwürdiger Art treten auf, die Strichführung verkürzt sich und schließt sich in kleine Gruppen zusammen, die untereinander in kompositionelle Verhältnisse treten. Neben Unbeholfenem steht plötzlich überwältigende Sicherheit und Überlegenheit, und der Strich beginnt seine, die nur van Gogh eigene Melodie zu singen.

Im Frühjahr 1888 erfolgt der neue Durchbruch – nein, es ist wie eine Geburt! Arles, der Süden, Bewegungsreichtum, Helligkeit – das Zeichnen wird zur Zeichensprache, in der die Dinge vibrieren, sich runden, die Formen sich gegenseitig antworten. Zwei Jahre bleiben, an deren Ende plötzlich weiche, flockige Bildungen erscheinen. Dann zerbricht das Instrument Mensch. Zur gleichen Zeit schreibt Nietzsche jenseits der Berge in Turin seine letzten tanzenden Schriften, die Wagner-Broschüren und den «Ecce Homo». Und zerbricht wie sein Bruder im Geist. Unheimliche und wunderbare Parallelen!

Dieses bildkünstlerische Geschehen steht in der Zürcher Ausstellung vor unseren Augen. Unvergeßlich für den, der sich mit offenen Augen hineinvertieft. Darüber hinaus führt die Ausstellung zu einer Reihe von Fragen, die zeigen, wie weitgespannte Verknüpfungen, wie vielerlei Voraussetzungen künstlerischer und außerkünstlerischer Art zusammentreffen müssen, damit das Geniewerk zum Leben gelangt. Diese Hintergründe des Menschlichen, des Erlebten, des unablässig Wollenden, die Tatsache einer mit höchster Leidenschaftskraft ausgestatteten Natur, das tiefe Verwurzeltsein in Mensch und Natur – all diese Dinge leuchten in den Blättern auf. Auf der anderen Seite zeigen sie in unmittelbarster Weise, wie der künstlerische Trieb sich die Form schafft. Man folgt dem Strich, der bei aller ihm innewohnenden Dynamik langsam und mit Bedacht gezogen zu sein scheint, was auch die Handschrift zeigt, die auf den Blättern auftaucht. Man erkennt die Umwandlung gewisser Binnenzeichnungselemente in symbolische Formen, von denen aus im Spätstil des Sechs- bis Siebenunddreißigjährigen gerade in seiner Relation zu den Strukturformen der Naturbildungen der Sprung ins Metaphysische sich vollzieht. *H.C.*

Rudolf Zender

Wolfsberg, 8. bis 31. Januar

Diese Ausstellung bedeutete nicht nur einen ungewöhnlichen äußeren Erfolg des Künstlers; sie spiegelte auch, mit ihren 54 Werken der Jahre 1950 bis 1952, einen inneren Höhepunkt in seinem Schaffen. Zu Zenders farbiger Sensibilität tritt in den jüngsten Werken eine neue Festigkeit des kompositionellen Aufbaus. Sie mag sich nicht zuletzt aus der Beschäftigung mit der Architektur ergeben haben, wie sie die Lithographienfolge «Cathédrales de France» (erschienen im November 1952 bei Werner Hiltbrunner, Aarau) gebracht hatte.

Auch das Verhältnis zum Thema Paris hat eine Intensivierung erreicht, nachdem sich während des Krieges und in den letzten Jahren andere Erfahrungen: die Schweiz, Italien, dazwischen geschoben hatten. Rudolf Zender ist heute der Schweizer Maler, in dessen Werk die besondere Farbigkeit von Paris mit der stärksten Überzeugungskraft lebt. Das diffuse Licht über der Seine beim Pont de Conflans, der kaltblaue Himmel über dem Schloß von Sceaux, die weiße Sonne auf der Zone, die Schatten in den Gassen um St-Séverin, die vegetativ feuchte Atmosphäre der Privatgärten an der Marne, sie sind in reicher Differenziertheit erfaßt. Das Menschenbild, als Akt, Bildnis und Straßenszene, tritt gegenüber dem Landschaftlichen deutlich in den zweiten Rang, und die figürliche Komposition fehlt völlig.

Diese Verwandtschaft von Zenders Themenkreis mit dem der Impressionisten heißt aber weder daß er aus Trägheit an einer Tradition haftet, noch daß er gegenüber den neuen bildnerischen Möglichkeiten ahnungslos sei. Zenders Erlebnisfähigkeit ist durchaus spontan und heutig. Wenn er – der Schüler E. L. Kirchners und Bissières – bei der Interpretation von Luft, Licht und bewegtem Leben verharrt, so tut er es in richtiger Erkenntnis seiner Stärke, einer Stärke, die in größter Valeurempfindlichkeit und einem hochentwickelten Natursinn besteht. *h.k.*

Helen Dahm

Helmhaus, 17. Januar bis 8. März

Als die Stadt Zürich ihre Räume im Helmhaus für den Januar/März dem Schaffen einer einzelnen Künstlerin, der Malerin Helen Dahm, widmete, kam dies öffentlicher Ehrung gleich; und damit wurde ein Name zum Begriff, welcher vielleicht seit fünf Jahren dem aufmerksamen Publikum nicht unbekannt, vorher aber ein Menschenleben lang mit Werken verknüpft war, deren Prägnanz nur ganz wenige Freunde der Malerin begriffen. – Die Ausstellung im Helmhaus erlaubt es nun, sich einen Begriff von diesem künstlerischen Schaffen zu machen, das stets auch ein Suchen nach Wahrheit und der Erkenntnis göttlicher Ordnung war, dabei aber eine äußerst mühevolle Bahn sich erwählte, um erst seit dem 70. Geburtstag der Autorin seine volle Verwirklichung zu finden.

Die frühesten hier gezeigten Werke stammen aus den Jahren um 1920, einer Zeit, da die junge Künstlerin nach siebenjähriger Schulung in München sich Zürich als neuen Aufenthaltsort wählte. Obschon sie in München dem Kreis um Kandinsky, Marc und Klee mehr beobachtend als fasziniert angehörte, verraten ihre ersten Bilder starke, wenn auch durchaus selbständig verarbeitete Beeinflussung durch die Gruppe des «Blauen Reiters». Nach diesen, im Gesamtwerk betrachtet, eher konventionellen Zeichnungen folgt eine unentwegte Zeit des Suchens nach neuer Ausdrucksmöglichkeit, während der ihr kein Vorbild leuchtete, es sei denn die Ahnung einer diesseitigen Vollkommenheit, ausdrückbar durch das Mittel der Farbe.

Nach 1925 entstanden hauptsächlich Stilleben und Landschaften, in denen ein ausgeprägtes Gefühl für die All-Natur jeden Apfel, Bergrücken oder dunkelroten Blumenkelch auf fast gewaltsame Art in den Bildraum einbezog. Aus eigentümlicher Obersicht, welche überdeutlich in das Wesen eines Kruges, in die Form einer Frucht, die Struktur einer Landschaft eindringen will, baut das Bild sich auf. Die einzelnen Flächen ballen sich dabei unter einem kaum sichtbaren Himmel gegeneinander; die Farbe, pastos aufgetragen und selten durch lichtere Töne aufgehellt, begnügt sich mit monumental wirkendem, erdigem Grün und Braun.

Einem inneren Befehl gehorchend, weilte die Künstlerin 1938 in Indien, und seither tauchen immer wieder indische Motive in ihren Gemälden auf. Doch entstanden alle diese Wasserträgerinnen, fremden Blumen und Tierherden nachträglich in der Stille ihres Bauernhauses über dem Zürichsee; was sie aus dem Lande der Weisen zurückbrachte, blieb geistiger Besitz, der sich seither wie eine geheimnisvolle Essenz ihren Farben mitteilt: Seit der Rückkehr strahlen aus den gewohnten erdigen Gründen ihrer Bilder ein zauberhaftes lichtes Blau, ein gläsernes Grün, ein Rot wie von Rubinen, und ihre Darstellungswelt klärt sich zu der Geschlossenheit alter Kirchenfenster. Ein absichtliches Verwischen der Form (Ölabklatsch) entrückt den Bildinhalt auf eine fernere Ebene, in der irdische Herrlichkeit als Abglanz des verheißenen Paradieses gefeiert wird, gläubiges Farbenspiel einer gestillten Welt. *U.H.*

Jacques Ernst Sonderegger

Graphische Sammlung der ETH, 6. Dezember 1952 bis 17. Januar 1953

Zum siebzigsten Geburtstag des bei Paris lebenden Schweizer Graphikers Ernst Sonderegger zeigte Dr. Gradmann eine Auswahl graphischer Arbeiten des in St. Gallen geborenen Künstlers, der seinerzeit in Stuttgart (um 1910) zum Kreis der dort lebenden jungen Schweizer mit Brühlmann, Otto Meyer-Amden, A. H. Pellegrini gehörte. Vielseitige Begabung ließ ihn

zunächst zwischen Musik, Literatur und Philosophie schwanken. Mit der Übersiedlung nach Paris 1912 erfolgt die endgültige Fixierung bei der bildenden Kunst. Die in der Graphischen Sammlung gezeigten Blätter sind voller literarischer Anspielungen. Köpfe von Autoren, Szenen aus literarischen Werken stehen im Vordergrund des Interesses. Ein Nachfahre des Jugendstiles zuweilen, aber eine sehr persönliche, echte Ausdrucksweise, oft sehr originell in der kompositionellen Gestaltung, intensiv im Erfassen unheimlicher dämonischer Situationen. Als Zeugnisse eines echten, wenn auch umfriedeten künstlerischen Triebes gehören die Blätter Sondereggers zu den wichtigen Dokumenten der schweizerischen Graphik des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. *H.C.*

Basel

Francisco de Goya
Kunsthalle, 23. Januar bis 12. April

Von dieser Ausstellung war lange die Rede, denn geplant, bzw. gewünscht wurde sie vom Basler Kunstverein schon im Jahre 1939, nachdem die Ausstellung des Prado-Besitzers in Genf im Jahre 1938 den Wunsch nach der umfassenden Goya-Ausstellung geweckt hatte. Diese umfassende Schau ist trotz den eifrigen Bemühungen der Veranstalter und ihrer diplomatischen Helfer nicht zustande gekommen. Weder Spanien noch Frankreich wollten die in ihrem Besitz befindlichen Hauptwerke Goyas ausleihen. So kamen schließlich aus internationalem Museums- und Privatbesitz an Gemälden nur 39 zusammen. Wenn die Konstellation dieser Bildergruppe, die mehr vom guten oder nicht guten Leihgeber-Willen der Goya-Besitzer in aller Welt geformt wurde denn von der Wunschliste der Veranstalter, nun auch etwas einseitig den Porträtisten Goya in den Vordergrund stellt, so finden sich hier doch einige Werke von einmaliger Intensität und Schönheit: so vor allem «Der Mann mit brauner Jacke» aus dem Museum of Fine Arts in Boston, das großartige Bildnis der Königin Maria Luisa aus München, das Bildnis des Don Bernardo Yriarte aus dem Museum der Stadt Straßburg, die kühnen, malerisch herrlichen Schilderungen «Der Tod des Erzbischofs von Quebec» und die «Kannibalen», die Münchner «Hexenhinrichtung» und von den Spätwerken nach 1810 «Pulverfabrikation» und «Kugelgießen» aus dem Escorial, das erst in den letzten Jahren entdeckte ergreifende Madrider Bild «Der erstikkende Knabe» und die aus München kommende «Gerupfte Pute». Diese Gemälde, die zahlenmäßig etwa den dritten Teil der Ausstellung ausmachen, sind jedoch nur Beigabe zum eigentlichen Kern dieser Goya-Veranstaltung: zur Ausstellung der *145 Zeichnungen*, die zum überwiegenden Teil aus dem Prado und der Biblioteca Nacional in Madrid stammen. In diesen Blättern, in den nachfolgenden «Caprichos» und den «Destrastres de la guerra» findet man den eigentlichen Goya; denn hier ist – im Gegensatz zu den in Basel gezeigten Gemälden – das Material vollständig beisammen, das über Vielfalt und Reichtum seiner Kunst zuständige Aussagen machen kann. Hier erscheint Goya als der unbestechliche Berichterstatter Spaniens zur Zeit der Revolutionskriege, als einer, der – wie Urs Graf zu seiner Zeit und in seinem Krieg – überall dabei war, beteiligt, Partei nehmend, mit jedem Handgriff vertraut. Nah und fremd ist er einem dabei. Nah in der Modernität der künstlerischen Formulierung und der Menschlichkeit seiner Schilderungen und fremd, sehr fremd sogar, in der besonderen Brechung, die beides durch die besondere geschichtliche Situation Spaniens zwischen Aufklärung, Revolution, Traditionsgebundenheit und Inquisition bekommt. Zu sehen, wie Goya dies alles mit dem Mut und Adel des alten Stierkämpfers bewältigt, gehört zum eigentlichen Genuß der Ausstellung, zu dem der Besucher allerdings nur dann kommt, wenn er die Ausstellung im Gegensinn ihres Aufbaus (der die kostbaren Zeichnungen in den Einleitungsteil verwies) erlebt. *m.n.*

Alte und neue chinesische Bilddrucke
Gewerbemuseum,
10. Januar bis 8. Februar

Der schlichte Titel dieser Ausstellung mit seinem vertrauten Gegensatz von «alt und neu» läßt kaum vermuten, welche Überraschungen und künstlerischen Genüsse sich dahinter verbergen. Erste Überraschung: die alte Tradition des herrlichen chinesischen Bilddrucks – des farbigen Holzschnitts vor allem – lebt noch oder wieder (das läßt sich an dieser Auswahl, die selbstverständlich nicht «lückenlos» von den Steinabreibungen des 3. Jahrhunderts v. Chr. bis in unsere Tage geführt werden konnte, nicht entscheiden). Nur wer sich sehr lange in die Formenwelt dieser Kunst höchster Perfektion hineingesehen hat, nur wem der Zusammenklang von Bilderschrift und geschriebener Malerei vertraut ist, wird auf den ersten Blick die historische Einordnung vornehmen können. Dem Ungeübten erscheint alles gleich modern und zugleich in die Ferne einer uralten, fremden Kultiviertheit versetzt.

Die zweite Überraschung: daß sich die handwerkliche Perfektion des farbigen Holzschnitts in China trotz der turbulenten politischen Ereignisse hat erhalten können. Daß es in der Frühzeit Steinabreibungen im Format großer Tafelbilder gegeben hat – die Beispiele wurden aus dem Musée Cernuschi, dem Zürcher Kunstgewerbemuseum und aus Basler Privatbesitz geliehen –, ist nicht so erstaunlich, denn alle Frühzeiten lieben und beherrschen das große Format und die große Form. Daß die Farbholzschnitte der «Zehnbambushalle» und des «Senfkorngartens» mit ihren variablen Farbtonstufen und ihrer unnachahmlichen Sicherheit, Stilleben lebendig, unnaturalistisch, geschmackvoll und voll tiefgründiger Bedeutung darzustellen, Meisterwerke des alt-orientalischen Farbholzschnittes sind, ist seit einiger Zeit bekannt. Was nun aber doch wenigstens in dieser Breite unbekannt war, ist die Produktion der Gegenwart. Dazu gehören einerseits die sog. «*Papiergötter*» (hier aus der vorbildlichen Sammlung Jean-Pierre Dubosc, Lugano), volkstümliche Holzschnitte in meist großen Formaten, in denen nicht nur der alte chinesische Olymp mit seinen Göttern der Türen, der Tiere, der Handwerker, des Reichtums und des Glücks noch immer am Leben ist, sondern auch die mit ihnen verbundene volkstümliche Formensprache, die Lust an bunten Farben und wirkungsvoller Aufmachung. Sie erinnern in ihrer Spontaneität und auch in der Sorglosigkeit ihrer Herstellung ganz an die frühen Einblattdrucke des Abendlandes. An zweiter Stelle stehen die zarten Farbholzschnitte auf den 120 kleinformatigen *Brief- und Gedichtpapieren* der Gegenwart, die aus der Sammlung Jan Tschicholds in dieser Ausstellung gezeigt werden, zum ersten Mal begleitet von einem genauen «beschreibenden Verzeichnis», das außer den Bildinhalten auch die genauen Übersetzungen der Bildaufschriften durch Maler und Druckatelier enthält. Man ist für diesen «Schlüssel» beson-

ders dankbar. Und man liest die Bemerkungen der Maler mit Vergnügen: etwa zu einem Stilleben mit zwei Äpfeln in rosarotem und gelbem Schimmer, großzügig fließend in der Form, als wären sie von Nolde gemalt: «Ich malte dies am frühen Morgen. Pai-shih.» Oder unter dem zarten Holzschnitt, der Kaulquappen und ein paar hellblaue Wasserlinien zeigt: «Euer Anblick läßt mich der Zeit gedenken, da ich mich im Schreiben übte. Gemalt von Pai-shih.» Früchte, Blumen, Pflanzen, Tiere und Landschaften wechseln miteinander ab. Der Reichtum dieser Kunst liegt nicht in der Originalität, sondern in der Einfachheit des Sujets und in der zarten Kraft des Ausdrucks. Man sah schon lange nicht mehr so vollendete und bezaubernde Werke zeitgenössischer Künstler. *m.n.*

Willy Suter
Galerie Bettie Thommen,
10. Januar bis zum 3. Februar

Willy Suter, 1918 in Winterthur geboren, seit 1941 in Genf lebend, stellte zum ersten Mal in der Basler Galerie Bettie Thommens aus: Landschaften aus Südfrankreich, die im Farbklang Bonnard nahe sind, in der großzügigen expressiven Form aber des jungen Malers Zuneigung zu Munch und van Gogh beweisen. Winterliche Bauplätze, Avignon unter blau-grauem Himmel und Schneelandschaften ergänzen die Bilder aus dem Süden, der Suters Palette weitaus am stärksten zum Klingen bringt. Denn noch ist bei diesem jungen Maler alles im Fluß. Er ist auf der Suche, aber er ist es mit Mut, Aufgeschlossenheit und Begabung. Vor allem mit dem Mut, große Flächen farbig zu formen. Mit besonderer Freude sah man in dieser Ausstellung auch seine Pastelle und eine prachtvolle Litho mit Sonnenblume und Früchten in Gelb und Grau. *m.n.*

Chronique genevoise

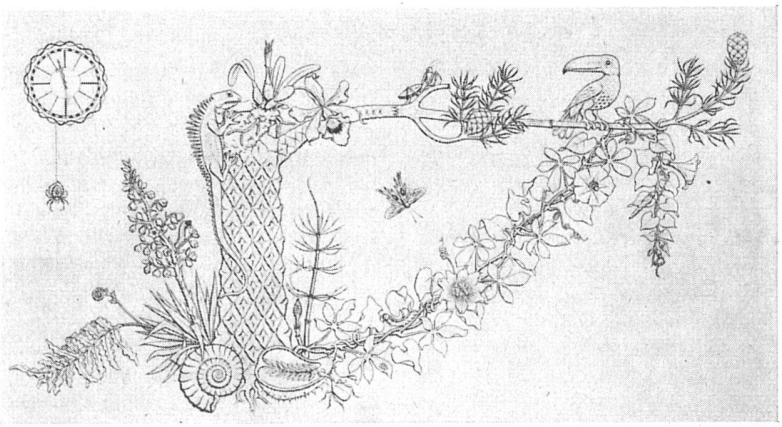
Une sorte de Nationale en réduction; telle est l'exposition de la Galerie Motte, intitulée «Peintres suisses», et où se trouvent réunies des toiles de trente-trois artistes, tant Suisses allemands que Suisses romands. Il se trouvera sûrement des gens pour se plaindre que tel ou tel peintre n'y figure pas. Mais ce qui importe, c'est la tenue de l'ensemble; et il est certain qu'elle est excellente. Il a beau y avoir là des œuvres qui vont du Hodler des débuts à Fernand Dubuis, on ne découvre pas de rupture entre les générations. Au contraire, il semble que l'on voie peu à peu, et sans heurts, se produire l'évolution.

Bien des toiles mériteraient d'être citées. On m'excusera si, afin de ne pas étendre cette chronique, je me borne à mentionner quatre peintres dont les envois m'ont tout particulièrement séduit. Eugène Martin a exposé deux grands paysages amples, graves, et d'une rare distinction de couleur. Martin a réussi à acquérir peu à peu la maîtrise de son art sans rien perdre de sa fraîcheur et de sa sincérité. Il n'aura jamais d'imitateurs, tant son art est personnel. Des trois toiles d'Adrien Holy, j'ai retenu surtout une plage espagnole à la lumière tamisée, et cette tête de femme aux grands yeux clairs, dont Holy a si bien rendu le caractère qu'on croit l'avoir rencontrée, cette jeune personne au regard fixe. Quant aux envois de Paul Mathey, ils confirment le spectateur dans l'opinion que cet artiste est, parmi les paysagistes romands, le plus sensible. Nul doute que sa prochaine exposition à la Galerie Moos ne vienne renforcer ce sentiment. Enfin, parmi les trois toiles de Paul Barth, j'ai beaucoup goûté la vue du lac de Constance, dont les harmonies de bleus, de lilas et de roses mauves sont d'un coloriste très fin et très savant.

•

L'exposition «Les deux grands siècles de Versailles», qui s'est ouverte dans les nouvelles salles du Musée d'Art et d'Histoire, a pour but de contribuer à la restauration de Versailles. Elle est à la fois historique et artistique: auprès d'autographes, de plans, de devis, de documents de toute expèce se rapportant au château de Versailles, à ses jardins et à son parc, on trouve de fort beaux meubles, quatre admirables tapisseries des Gobelins, des estampes, des objets d'art, et quelques-uns de ces animaux en plomb polychromé qui peuplaient le bosquet du Labyrinthe. Deux de ces animaux, des dragons, frappent par leur parenté avec ceux de leurs congénères qu'à toutes les époques les Chinois se sont plu à représenter.

Il faut avouer que la peinture serait là assez médiocrement représentée, si l'on n'avait utilisé des œuvres empruntées aux collections du Musée. Les conservateurs de Versailles n'auraient-ils pu envoyer à Genève autre chose que ces portraits officiels, et bien conventionnels, de membres de la famille royale? D'autant que certaines de ces toiles ne sont même pas des originaux, mais des répliques dues à des élèves. J'excepterai pourtant le portrait de Marie Leczinska, par Tocqué, et celui du fils de Louis XV, Louis-Dauphin, par le même artiste. Ces deux toiles ont beau être des portraits de parade, elles offrent une vigueur et une ampleur qui manquent dans les autres. François Fosca



Niklaus Stoecklin, Sgraffito an der Wand des Haupttreppenhauses im Erweiterungsbau der Chemischen Anstalt der Universität Basel. Entstanden 1952 im Auftrag des Staatlichen Kunstkredites *Photo: Atelier Eidenbenz, Basel*

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung «*Le Cubisme, 1907 à 1914*» im Musée National d'Art Moderne, fügt sich in die Reihe der großen Ausstellungen, die Ausstellungen des Futurismus und der Pittura metafisica in Zürich, des «Blauen Reiters» in München und in Basel, des Fauvismus in Paris und in Bern, welche in den letzten Jahren versuchten, in begrenzten Abschnitten historische Darstellungen der Bewegungen zu geben, die die Kunst im ersten Viertel unseres Jahrhunderts auf so unerwartet neue Wege führten. Erst eine Zusammenfassung all dieser Ausstellungen würde

dem Außenstehenden den ungewöhnlichen ästhetischen Gärungsprozeß der modernen Kunst in seiner Komplexität vermitteln. Die letztjährige Pariser Ausstellung «L'œuvre du 20e siècle» war ein Versuch in dieser Richtung, doch ließ sie trotz guten Ansätzen manch große Lücken offen.

Es ist unmöglich, diese prachtvolle Ausstellung des Kubismus in einem kurzen Abschnitt zu kommentieren. Man möchte wünschen, daß ein reich illustriertes Schriftwerk diese einzigartige Auslese festhielte. Ansätze zu einem solchen Werke sind bereits in dem gut zusammengestellten Katalog vorhanden. Die Einführung von Jean Cassou ist ein kleines Musterwerk des Stils und klarer Darlegung. Darauf folgt eine detaillierte historische Situierung der Bilder, die den Ausstellungsgang sehr nützlich begleitet. Der Kubismus erscheint hier als eine typisch lateinische Ausdrucksform, die gewissermaßen den französisch-spanischen Beitrag zur abstrakten Kunst darstellt, in welchem Sensibilität und Intellekt mit Ökonomie im Gleichgewicht gehalten werden.

Die farbigen keramischen Plastiken von *Fernand Léger* bei Louis Carré bedeuten, viel mehr als die Töpfereien von Picasso, eine künstlerische Erneuerung der Keramik. Fernand Léger, der wie kaum ein moderner Künstler den Sinn für die große Wandwirkung hat, gibt hier ein magistrales Beispiel dieser so erwünschten Annäherung von Architektur und freier Kunst. Wenn man zugibt, daß die moderne Keramik die subtile Auswertung der Materie und der Glasur weder beherrscht noch zu beherrschen wünscht, so kann man von der aktuellen Technik der einfachen polychromen Farbgebung der Keramik, wie man sie ohne große technische Schwierigkeiten fast rezeptlos erreichen kann, kaum Überzeugenderes und Wirkungsvolleres erwarten als diese letzten Großkeramiken in Form von linear akzentuierten farbigen Reliefs.

In den Ausstellungsräumen der Ecole des Beaux-Arts waren einige gute Beispiele von *Schularchitektur* und Schulmobiliar zu sehen. Die Ausstellung wurde vom Ministère de l'Education Nationale bewerkstelligt.

Im Musée des Arts Décoratifs war eine Ausstellung *türkischer Kunst* zu sehen, in der man von der mongolischen Steppenkunst über die prachtvolle dekorative Kunst der mohammedanischen Epochen zur raffinierten Dekadenz des ottomanischen Unterganges geführt wurde.

Im Musée Carnavalet wurden Bilder des 19. Jahrhunderts aus *Pariser Privatsammlungen* gezeigt.

In der Galerie Craven fand eine Ausstellung, «*La Photographie Internationale*», statt, in welcher einige klassische Größen der modernen Photographie, wie Brassaï, Man Ray, Masclet, Sougez, Otto Steinert, Tabard, Todd Webb, Brett und Edward Weston, Kurt Hutton und andere, gezeigt wurden.

•

Daneben ist der Pariser Ausstellungsbetrieb immer mehr in einer allgemeinen Mattigkeit befangen. Es scheint gelegentlich, als sei man am Ende einer Entwicklung angelangt, deren Anfänge sich gerade in der kubistischen Epoche zeigten. Doch machen sich immer deutlicher auch gewisse Neuansätze geltend, nur spiegeln sie sich nicht oder kaum mehr im Pariser Ausstellungsleben. Immer eindrücklicher – wenn auch nicht mit der unvoreingenommenen Begeisterung der Italiener – wird von der freien Kunst eine Annäherung an die Architektur und die gestaltenden Aufgaben des täglichen Lebens gesucht. Der Weg ist in Frankreich schwieriger als in anderen Ländern; denn die kritischen Forderungen von seiten der Künstler sind hier höher als anderswo, und das Verständnis einer zu gewinnenden Allgemeinheit ist verhältnismäßig sehr klein.

Eine der treibenden Kräfte ist die Architektengruppe, welcher der ehemalige Minister des Bauwesens, Claudius Petit, den Weg zu neuen Aufgaben geöffnet hatte. Diese von dem genial begabten Organisator Daloz geleitete Gruppe setzt sich eindeutig dafür ein, die lebendigen Kräfte der modernen freien Kunst an den großen gestaltenden Aufgaben des Landes zu beteiligen. Die Architekten Zehrfuß, Herbé und Lecouteur haben in Tunis, in Bizerte, in Lille und in den Montageateliers der Automobilfabrik Renault gezeigt, welch glückliche Resultate eine solche Zusammenarbeit zeitigt.

Die Epoche des Kubismus, des Surrealismus und ihre Weiterentwicklung während der letzten dreißig Jahre war eine Zeit der Revolution, der Diskontinuität und der individuellen Leistung. Heute machen sich überall Bestrebungen geltend, die Kunst wieder in das Leben der Gesellschaft einzuordnen, die einzelne Leistung dem Ganzen zu unterstellen und aus der Analyse die Synthese zu entwickeln.

All dies wird sehr wenig in den Galerien und im internationalen Kunstbetrieb sichtbar, wo jeder Künstler mit seiner persönlichen Handschrift steht und fällt, wo Spitzenleistungen gleich Wertpapieren auf den Markt der Kunstbörse geworfen werden, wo sich Künstler Prozesse machen, um die Erfindung eines Ismus oder einer formalen Eigenart auf ihr persönliches Konto schreiben zu können. Darum ist eine vom Geist der Zusammenarbeit bewegte Gruppe, die wie die oben erwähnte Architektengruppe gleichzeitig die Mittel zu wirken in Händen hat, ein so seltenes und glückliches Ereignis.

In diesem Zusammenhang ist die jüngste Ministeriumskrise, die der dreijährigen Arbeit von Claudius Petit ein Ende machte, als ein alarmierendes Ereignis zu erwähnen. Zwar hatten sich immer mehr Stimmen gemeldet, die unwillig waren, daß der Wiederaufbau von Frankreich so langsam vor sich gehe, daß die Wohnungsnot in den Städten und besonders in Paris katastrophal weiterdauert, wo doch Nachbarländer wie Deutschland und Italien zeigen, daß ein verhältnismäßig schneller Wiederaufbau möglich ist. Doch wo soll ein Bauministerium das Geld hernehmen, wenn doch sein *jährliches* Budget kaum die Summe ausmacht, welche der indochinesische Krieg den französischen Staat in einer Woche kostet? Nun hat der neu gewählte Minister des M. R. U. gleich bei seinem Antritt in der Presse bekanntgegeben, er werde kleine Drei-Zimmer-Einfamilienhäuser gleich Automobilen produzieren lassen. Die Idee ist nicht neu. Claudius Petit hatte den Architekten Prouvé unterstützt, seine intelligent konzipierten Aluminiumhäuser aus zusammensetzbaren Konstruktionseinheiten als Prototypen für Serienkonstruktionen zu entwickeln. Ferner sind in der diesjährigen «Exposition de l'Habitation» im Salon des Arts Ménagers die ersten Resultate der Standardisierung der Türen, Fenster sowie der Küchen- und sanitären Anlagen (bloc d'eau) für den «Secteur Industrialisé» des staatlich subventionierten Aufbaus zu sehen.

Es war das Verdienst von Petit, daß er die modernsten Architekten Frankreichs am Aufbau beteiligte, daß er zweitens den architektonischen Einzelplan immer der urbanistischen Gesamtgestaltung oder der örtlichen Gesamtplanung unterordnete und drittens ein möglichst rationelles Subventionssystem des privaten Bauwesens in Form von Krediten und Prämien geschaffen hatte. Schließlich führte er eine erzieherische Kampagne durch, die zum Ziel hatte, das ganze französische Volk am Wohnwesen zu

interessieren und ihm an konkreten Beispielen zu zeigen, welch bedeutende soziale, hygienische und ästhetische Rolle die moderne Architektur zu erfüllen hat. Man möchte hoffen – und dies scheint nicht ausgeschlossen –, daß der neue Minister des M. R. U. (Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme), M. Courrant, die von Claudius Petit geleistete Vorarbeit konsequent weiterführe. *F. Stahly*

Le Portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck
Orangerie des Tuileries

Der Orangerie, einer Flucht von nicht besonders gut proportionierten Ausstellungsräumen, wurde die Aufgabe zuteil, 93 Porträts aus zweieinhalb Jahrhunderten aufzunehmen. Die Veranstalter wurden sich offenbar bald dessen bewußt, wie ungünstig dieses Ausstellungsgebäude für diesen Anlaß war, und sie glaubten darum, um den Werken aus der Frühzeit trotz ihrer kleinen und kleinsten Formate eine gewisse Ruhe und Vorrangstellung zu sichern, die ganze Schau chronologisch auf den Kopf stellen zu müssen, so daß man im Hauptsaale gleich von dem höchst entwickelten Gesellschaftsporträt Van Dycks und seiner Zeitgenossen begrüßt wurde und sich in den anschließenden Kojen dann langsam rückwärts bis zu den Anfängen, zu den stillen, im Format so viel bescheideneren Werken von Memling und Van Eyck hinaufarbeiten mußte.

Hatte man sich einmal damit abgefunden, d. h. hatte man Zeit und Kraft, sich die Bilder in zwei Runden anzusehen, ohne zu stark zu ermüden, so begegnete man da allerdings dem Vortrefflichsten an Bildnissen, was man sich wünschen kann. Es fiel zwar sofort auf, daß man es hier mit einem derben Menschenschlag zu tun hatte und mit einer Malerei, welcher der Sinn für die Realität nie verlorenging. Eine gewisse Handgreiflichkeit, eine frappante Gegenwärtigkeit menschlichen Daseins, wo der Glauben an die Wirklichkeit nie in Frage gestellt scheint. Ähnlichkeit und Lebendigkeit war diesen Menschen wichtiger als Grazie; erst Rubens scheinen durch die strahlende Schönheit seiner zweiten Gemahlin den Flamen die Augen geöffnet worden zu sein für die süße Koketterie von Frauen- und Kindergesichtern.

Was Van Eyck, der Nestor der europäischen Porträtmalerei, als Erbe hinterließ, war ein ungeheurer Ernst, eine Sachlichkeit und Einfühlung, die Memling mit seinem poetischen Temperament aufs innigste verfeinerte. Diese beiden Vorbilder blieben lange ausschlaggebend, bis der Einfluß Holbeins und der Italiener neue Ansprüche an Form und Raum stellte. Quinten Metsys und Jan Gossaert verarbeiten dieses neue Erbe und verbinden es mit jenem älteren. Die beiden Pourbus übernehmen mehr die kühlere Haltung französischer Vorbilder, bis endlich das Bürgerlich-Heitere, Urtümlich-Flämische, die Oberhand erhält, das in den entzückenden Familienbildern mit Früchten und Blumenvasen und Musikinstrumenten, mit den auf Mutters Schoß und Vaters Knie sitzenden Allerjüngsten zum Ausdruck kommt.

Die große Auflockerung einer doch immer noch vorhandenen naiven Befangenheit geschah allerdings erst, aber um so restloser, durch Rubens, dessen Sinnenfreude sich in wahrhaft barockem Geiste zu groß-menschlichem Schwung erhob. Doch wie treu ist auch noch Rubens dem urflämischen Sinn für die Realität. Sein Schüler, das Wunderkind Van Dyck, hingegen vervollkommnete jene Richtung Rubensscher Erfindung, die das Repräsentative, Internationale, das Brillante und Spontane als die höchste Kunstform betrachtete. Die stille Verhaltenheit Memlingscher Lippen und Augen hat dem Lichtschattenspiel über Schnurrbart und flockigen Haaren Van Dyckscher Modelle Platz gemacht. Aus der Fülle dieser Möglichkeiten waren ja auch die entzückenden Kinderbildnisse eines Cornelis de Vos und die lebensstrotzenden Gestalten von Jordaens möglich geworden. Aber bald tritt wieder durch die nachbarliche Gegenwart Rembrandts eine neue Verinnerlichung hinzu, wie sie die seltenen Bildnisse von David Teniers d. J., die für uns eine Überraschung waren, in dieser Ausstellung bestätigten. *H. A. W.*

Fernand Léger, Frauen mit Vogel, mehrfarbiges keramisches Relief. Photo: Galerie Louis Carré, Paris

Vorträge

«Urkunst als Zeiterlebnis»

Auf Einladung der Studentenschaften beider Hochschulen Zürichs hielt *Prof.*

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Francisco de Goya	17. Jan. – 12. April
	Galerie Haus zum Gold	Hans Potthof	6. März – 28. März
	Galerie Bettie Thommen	Bernard Buffet	5. März – 31. März
Bern	Kunstmuseum	Marguerite Frey-Surbek	8. März – 26. April
	Galerie Verena Müller	Martin Christ	28. Febr. – 22. März
		Carl Bieri – Serge Brignoni – Otto Tschumi – Tonio Ciolina	28. März – 19. April
	Galerie Marbach	Hans Hartung – Walter Linck	18. Febr. – 20. März
Chur	Kunsthaus	Leonhard Meißer	21. Febr. – 22. März
Genève	Musée d'art et d'histoire	Les deux grands siècles de Versailles	24 janv. – 15 mars
	Musée Athénée	25 ans d'affiches parisiennes	21 févr. – 12 mars
	Galerie Georges Moos	Josef Scharl	21 févr. – 12 mars
	Galerie Motte	Adrien Holy	3 mars – 27 mars
Glarus	Kunsthaus	Hugo Cleis – Walter Sautter – Werner Hartmann – Max Weiß	22. März – 12. April
Grenchen	Bildergilde	Gustav Stettler	21. März – 2. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Albert Locca – Emil Hornung – Hubert Hierck – Walo Kölliker	14. Febr. – 23. März
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Aquarelles de L.-R. Du Cros (1748–1810)	31 janv. – 15 mai
	La Vieille Fontaine	De David à Cézanne	14 févr. – 26 mars
	Galerie Paul Vallotton	Charles Chinet	5 mars – 21 mars
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Ernst Musper – Victor Surbek	14 mars – 29 mars
Luzern	Kunstmuseum	Rolf Meyer-List – Paul Stoeckli – Rolf Brem – Franco Annoni. Juliette Troller	1. März – 12. April
St. Gallen	Kunstmuseum	Pietro Chiesa – Aldo Patocchi	14. Febr. – 8. März
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Karl Aegerter – Alexander Zschokke	1. Febr. – 22. März
Thun	Kunstsammlung	Ernst Morgenthaler	12. April – 3. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Adolf Dietrich	1. März – 12. April
	Gewerbemuseum	Blumen und Pflanzen der Heimat	13. März – 23. März
Zürich	Kunsthaus	Graham Sutherland	28. Febr. – 6. April
	Kunstgewerbemuseum	Teppiche von Honegger-Lavater	7. März – 21. März
	Atelier Chichio Haller	Adolf Herbst – Kaethy Krahnstöver – Elsa Merz	24. Febr. – 14. März
	Buchhandlung Bodmer	Adolf Holzmann	28. Febr. – 11. April
	Galerie Palette	Franz Rederer	6. März – 31. März
	Galerie Wolfsberg	Hans Berger – Rudolph Mülli – Carla Götz	5. März – 4. April
	Orell Füßli	Hermann Alfred Sigg	14. Febr. – 14. März
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

Stühle und Tische in Preßholz

sind formschön und bequem

AG. MÖBELFABRIK MORGEN–GLARUS

IN GLARUS Telephon (058) 52091