Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 40 (1953)
Heft: 11: Neues Universitätsspital in Zürich

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: 14.07.2025

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

die Bauten seines heimischen Nestchens auf die Zunge legen: schmuck, gediegen, gründlich, gepflegt, geschmackvoll, sicher, sauber und makellos; und seriös, sehr seriös. –
Er hat nicht bemerkt und will offenbar nicht merken, daß mit diesem Durchschnitt eine Stufe erreicht ist, deren Pegel hoch über jene klägliche Unsicherheit hinausreicht, jene kunstgewerbliche Verzuckerung, jene Äußerlichkeit und technische Zwiespältigkeit. Da zudem die große Masse der Bauten von einem rüden Unternehmertum auf den Markt geworfen wurde – das mußte überwunden, das mußte erst einmal abgetan werden; das Feld mußte erst freigelegt werden. Und da bedeuten nun die Begriffe «sicher und proper und geschmackvoll und seriös» allerhand.
Es darf wohl auch an das Tempo erinnert werden.
Das Bauwesen ist eine schwerbewegliche Masse. Wo es sich in Trab setzt, gerät es leicht ins Wanken. Das Tempo, das die Entwicklung der Baukunst in der Schweiz angeschlagen hat, ist, wie man wohl glauben darf, dem Ziel förderlicher als die Bemühungen, zwischen die große Masse der Scheußlichkeiten Orchideen zu pflanzen.

•

Vor kurzem flog dem Schreiber als dem unschuldigen Mithörer auf der Fahrt von Basel nach Paris das Wort über die Schweiz zu, von zwei mitreisenden Franzosen: «C'est un trop beau jardin!» Es wird wohl stimmen, im Guten wie im Bösen.
Ein Garten will gepflegt und entwickelt sein. Lassen wir das Gerede und gehen wir an die Arbeit! *Hans Bernoulli*

Ankauf von Aeschbachers Harfe

Am 29. Oktober beschloß der Zürcher Regierungsrat den Ankauf der «Harfe» (s. S. 371).

Ausstellungen

Zürich

Xylon
Kunsthaus, 26. September bis 1. November

Im Katalog dieser Schau erfährt man, daß eine Vereinigung der schweizerischen Holzschneider seit 1944 unter der Bezeichnung «Xylos» bestanden hatte, sich nun aber mit der Eröffnung der zu besprechenden Ausstellung in eine internationale Gemeinschaft «Xylon» ausweitete. Begreiflicherweise übernahm das Zürcher Kunsthaus allerhand Risiken, der neuformierten Gesellschaft die erste Ausstellungsgelegenheit zu geben und in einer breitgefaßten Schau 327 Holz- und auch Linolschnitte von 143 Künstlern und Künstlerinnen aus 12 Ländern, ferner der Saar und aus Triest zu präsentieren.
Da der einzelne Autor durchschnittlich mit nur drei Arbeiten vertreten sein konnte, verschob sich das Interesse der Darstellung offensichtlich auf die einzelnen Nationen. Wenn unter diesem Aspekt Deutschland und die Schweiz am besten wegkamen, lag die Schuld wohl in erster Linie bei der vergleichsweise zuständigeren Auswahl von Künstlern und Schnitten. Ein geistig allerdings wesentlicherer Grund scheint der zu sein, daß durch die Expressionisten in Deutschland und mittelbar auch in der Schweiz der Holzschnitt eine weit künstlerischere Stellung zugewiesen erhielt als die einer bloßen Reproduktionstechnik.
Der Konservator des Kunsthauses, Dr. René Wehrli, tönt unter anderm im Katalogvorwort an, wie seltsam es doch berühre, daß die an Holz reichen Länder (also neben der Schweiz und Deutschland zum Beispiel auch Finnland) sich künstlerisch in ihren Holzschnitten freier äußerten als an Holz arme Nationen (Holland, das erstaunlich schwach repräsentierte, gehört hieher).
Einige mehrfarbige Blätter, die besten wiederum von Deutschen und Schweizern, zum Beispiel von Mataré, Brignoni, Dalvit, Jacob oder Stocker, durchbrachen die schwarz-weiße Monotonie der Schau, die dem Besucher eher interessant, informierend als schön erscheinen mußte. Wenn sie mehr technische Möglichkeiten des Holzschnittes vermittelte, weniger aber reine Anschauung zuließ, ging das nur in letzter Linie zu Lasten der Organisatoren und war zuvorderst die Schuld der vertretenen Künstler selbst.
Nur den wenigsten unter ihnen eignete ein Materialempfinden, wie es in jüngster Zeit eben die Expressionisten wieder entwickelten und besaßen. Man darf behaupten, daß einige Blätter aus der besten Zeit Ernst Ludwig Kirchners zum Beispiel oder Erich Heckels (wie sie in Luzern zu sehen waren) an künstlerischer Aktualität beinahe sämtliche gezeigten Arbeiten übertroffen hätten. Zugegeben: Heckel selbst war mit drei schönen Blättern vertreten (Kirchner mußte beiseite gelassen werden, weil nur lebende Autoren berücksichtigt wurden; Emil Burki machte hier die verständliche Ausnahme); ein Abglanz jener Blütezeit des Holzschnittes lag also trotzdem über der Schau.
Nicht, daß man sich wünschte, die neu entstehenden Holzschnitte möchten sich einfach an die der Expressionisten anlehnen. Hingegen erschiene es fruchtbar, eben dieses lebensfähige, unverbrauchte Materialgefühl jenen zu vermitteln, die sich noch immer auf der Übertragung von Federstrichen ins Stirnholz kaprizieren, ein Beginnen, das wohl vom Handwerker Bewunderung fordert, doch den Künstler als Menschen nichts angeht. Nur in dem seltenen Fall, wo ein Holzschnitt wirklich zur Reproduktion einer Zeichnung gebraucht wird, hat diese rein handwerkliche Präzision einen Sinn und ein Recht.
Von dieser hemmenden Virtuosität frei erwiesen sich unter andern die Blätter Burkis (wie persönlich und in der innern Orthogonalität der Formen wie selbstverständlich dem Holz als Material untergeordnet seine Schnitte doch sind!), die Arbeiten Jacobs, Dalvits, der Deutschen Mataré und Heckel und des Triestiners Spacal.
Zum Schluß: Wenn diese gut organisierte Schau kein künstlerisch entsprechendes Gesamtgesicht besaß, beleuchtete sie doch die Problematik des graphischen Blattes als künstlerischer Ausdrucksgattung überhaupt. Das gedruckte Blatt möchte deutlich seinen künstlerischen Anspruch behaupten, ist aber – wie die Ausstellung bewies – im ganzen der Gefahr einer geistigen Verflachung und Inflation ausgesetzt. Dennoch hat das graphische Schaffen der Künstler an äußerer Aktualität durch die vielen zum Teil internationalen Sammler-Vereinigungen in den letzten Jahren sehr gewonnen; es erfährt gegenwärtig entschiedenen Auftrieb durch die Herausgabe von «Matière» (Léo Maillet) und «Spirale» (Marcel Wyß). *age.*

Ernst Morgenthaler
Orell Füßli, 26. September bis 29. Oktober

Man ist ganz erstaunt über die wandschmückende Distanzwirkung, die auch von kleinformatigen Aquarellen Ernst Morgenthalers ausgeht. Schwe-

bende Leichtigkeit der lichtdurchfluteten Töne des «Morgens in Agrigent» kontrastiert mit der Farbensattheit der «Bretonischen Abendstimmung», die komplementäre Farbenharmonie des «Schlafenden Mädchens» mit der zurückhaltenden Tönung des «Knabenporträts». Überraschend ist auch die Konzentration und Leuchtkraft von Pastellen, wie «Frau in roter Jacke», «Auf dem Sofa», «Landschaft in Höngg», die als ausgereifte farbige Kompositionen gelten dürfen. Anderseits wird ein Stilleben mit Vasen in diffuse Pastelltöne von entmaterialisierender Feinheit gekleidet. Die Unmittelbarkeit des farbigen Sehens verbindet sich bei den figürlichen Blättern mit dem ebenso intuitiven Erfassen eines Charakters, einer häuslichen Situation. Die Ausstellung umfaßte auch Federzeichnungen, farbige Lithographien und einige Radierungen. Überall wird mit einem Mindestmaß an Aufwand und unter selbstverständlichem Verzicht auf jegliches Arrangement eine unbefangene Wiedergabe des erlebnisreichen Schauens erreicht.

E. Br.

Pieter Jansz. Saenredam, Ansicht des Domturmes zu Utrecht, mit der Oude Gracht, 1644. Feder, laviert. Gemeindearchiv Utrecht. – Das Kunsthaus Zürich veranstaltet im November bis Dezember eine Ausstellung von Meisterwerken holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts. Eine besondere Gruppe gilt dem Utrechter Architekturmaler P. J. Saenredam, der in seiner Bedeutung heute neu erkannt worden ist.

Max von Moos

Galerie Palette, 30. September bis 20. Oktober

Der 1903 geborene Luzerner Max von Moos, der seit zwanzig Jahren als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Luzern wirkt, hat sich als Maler seit langem zur Kunstwelt Paul Klees entschieden. Bildthemen und Bildform, die Phantasie, aus der die Bildvorstellung entspringt, erscheinen dem Umkreis Klees verwandt. Sicheres und verantwortungsvolles zeichnerisches Können und lebendiger Farbensinn stellen die Basis dar, von der aus von Moos sich in das Gebiet der Imagination begibt. Von hier aus entwickelt sich innerhalb des Kleeschen Bereiches die persönliche Note des Malers, die weniger nach dem geheimnisvoll und tief Differenzierten als nach dem Harten, bisweilen Kalten tendiert. Von einigen älteren Arbeiten, die als gute Klee-Schule zu bezeichnen sind, führt die Ausstellung zu Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen der allerletzten Jahre, in denen sich der Maler auch mit Eindrücken auseinandersetzt, die ihm von Picasso zugeflossen sind. Auch hier handelt es sich um echte und ehrliche Verarbeitungen. In den Ölbildern gelangt von Moos zu großen Formaten. Sie sind von phantastischen Formvorstellungen bestimmt. Verwandlung von menschlichen und tierischen Gestalten in stenographische Zeichen, zerteilte Wesen einer dämonischen Innenwelt, ein dramatisches Spiel von lebhaft bewegten Formen, die sich antworten. Am reinsten tritt die Individualität des Malers in Federzeichnungen in Erscheinung, in denen sich die klare thematische Konzeption mit einer großen Sorgfalt der zeichnerischen Struktur vermählt. Texturen von großem Reiz kommen zustande, Umrahmungen und zeichnerisch gefüllte Flächen von außerordentlicher Feinarbeit. Hier wirken rein künstlerische Elemente aufeinander, in deren Gegenwirkungen das zuweilen simplifiziert wirkende Thema in eine primär optische Einheit gebracht wird. Es öffnet sich der Weg, der von der Nachfolge – die eine echte Nachfolge und keine aufs Sensationelle gestellte Imitation ist – zum persönlichen Feld führt, auf dem von Moos einen eigenen Beitrag zur Kunst unsrer Zeit zu geben hat.

H. C.

Martin A. Christ – Yvonne Mondin

Wolfsberg, 1. bis 31. Oktober

Man hätte es nicht wagen dürfen, diese beiden grundverschiedenen Malertemperamente gleichzeitig vorzustellen, wenn es nicht möglich gewesen wäre, dem Basler Künstler die oberen Säle einzuräumen und der Pariser Malerin «auf einer anderen Ebene», d. h. im Entresol, Gelegenheit zu ihrer ersten größeren Ausstellung in der Schweiz zu geben.

Bei Martin A. Christ ist alles wohlgeordnet, höchst bestimmt in Anschauung und Bildform. Das lebhafte, oft durch harmonische Helligkeit freud-

voll wirkende Kolorit ordnet sich dem raumplastischen, durch formale Hauptakzente gegliederten Bildaufbau ein; landschaftliche Durchblicke und nach der Tiefe weisende Motive machen den Naturraum klar überschaubar. Bei den Bildern vom Basler Rhein und vom Murtensee bildet die Wasserfläche das ruhende, ausgleichende Element der Bildkomposition. Gerne bemerkt man in dieser gefestigten Bilderwelt auch hie und da einen freieren Farbenrhythmus, so etwa auf dem großen «Winter» und der «Allee im März». Christ ordnet auch das Figürliche oft mit Landschaft, Wasser, Garten oder Fensterausblick zusammen.
Yvonne Mondin malt impetuos, aufgelockert und scheinbar ohne festen Bildplan. Aber ihre vielen frei gestalteten Blumenbilder lassen Raum und Atmosphäre verspüren; sie blühen in gewählter, oft überraschender Farbenfülle auf. Die Geistesverwandtschaft mit dem Gatten der Künstlerin, dem Zürcher Kurt Manz, spricht aus der reichen Farbensinnlichkeit und dem Elementaren mancher Landschaftsbilder. *E. Br.*

Elf Künstler aus Witikon
Schulhaus Witikon,
4. bis 13. Oktober

«Réveil»
Schulhaus Klingen,
3. bis 18. Oktober

In Witikon waren es elf Künstlerinnen und Künstler dieses städtischen Quartiers, die sich während der Herbstferien die leerstehende Turnhalle des Schulhauses «Heilighüsli» als Ausstellungsraum erbitten konnten, um zusammen von ihren Arbeiten zu zeigen. Gleichzeitig demonstrierte eine Schau des Baugeschichtlichen Museums der Stadt Zürich mit Photos, «Witikon im Wandel der Zeit», die Entwicklung des Quartiers. Zuvorderst also waren beide Ausstellungen ins Leben gerufen, den menschlichen Kontakt, das Gefühl der Zusammengehörigkeit in diesem Teil der Stadt zu fördern und besonders die Beziehung zwischen Publikum und einheimischen Künstlern anzuregen. Deshalb war es kein Unglück, wenn in dieser Hinsicht etwas mehr getan wurde, als gute Arbeiten zur Verfügung standen. Am schönsten erschien die Auswahl des verstorbenen Malers Robert Konrad, erfreulich lebendig dann auch die Reihe graphischer Blätter des Bildhauers Ödön Koch.
Gleichfalls in einer leerstehenden Turnhalle (des Schulhauses Klingen, beim Kunstgewerbemuseum) zeigte die Künstler-Vereinigung «Réveil» neuere Arbeiten ihrer Mitglieder und eingeladener Gäste. Mag sein, daß der Leiter dieser Gruppe, Aldo Galli, für das muntere Aussehen der vorgelegten Schau verantwortlich war. Obgleich auch hier, wie in der Witikoner Veranstaltung, die Auswahl nicht rigoros nach reinen Qualitäten getroffen wurde, hielt sie dem Besucher mehr Überraschungen als jene bereit. Tobias Schieß, der Pariser Gast Jan Darna, Greta Leuzinger, Secondo Püschel, Walter Meier und Aldo Galli selbst vertraten ihre Malerei durchaus sehenswert. Tildy Grob und der Gast Karl Dahmen zeigten gute Graphiken, und schließlich entschädigte der jüngste der Aussteller, der Bildhauer Raffael Benazzi, den Beschauer, der sich vor anderem gelegentlich an schon Gesehenes erinnert fühlte, durch zwei seiner stehenden Pferde aus Blei, drei als kleine Reliefs geformte Engel und vor allem durch zwei weibliche Holzfiguren. *age.*

Hermann Oberli
Buchhandlung Bodmer,
12. September bis 10. Oktober

Von einer Reise nach Südfrankreich und Spanien zeigte der Maler Hermann Oberli mehr als zwei Dutzend Ölbilder. Die thematische Geschlossenheit gab der kleinen Schau von allem Anfang an ein positives Vorzeichen. So sind denn auch die verschiedensten landschaftlichen wie figürlichen Motive erfreulich frisch gemalt; gern erinnert man sich einer Hafenansicht und eines Blicks auf die «Plaza Real» von Barcelona, deren Licht und Raum offenbar persönlicher gesehen und dargestellt sind als in den restlichen Arbeiten. – Doch ist seltsam: Obgleich eben über die Frische dieser Malerei, über ihre hübsche Wahl der Motive viel Gutes zu sagen wäre, fällt einem im Gegenteil ein, wie eigentlich ohne Geheimnis alle ausgestellten Bilder erschienen. *age.*

Jules Bissier
Galerie du Théâtre,
26. September bis 22. Oktober

Wir erinnern uns, anfangs der zwanziger Jahre von Julius Bissier, Freiburg im Breisgau, der jetzt in Hagnau am Bodensee lebt, Arbeiten gesehen zu haben, die in einer Mischung von Altdeutsch und ein wenig Hans Thoma eine alemannische Linie repräsentierten, die sich bei genauem Hinsehen als recht spekulative Pseudoromantik entpuppte. Ende der zwanziger Jahre ist Bissier zur «absoluten Malerei» übergegangen, die ihn mit Brancusi und später mit Schlemmer zusammenführte. Die Tuschen und Monotypien, die, begleitet von einem gut redigierten und schön gedruckten kleinen Katalog, in der kleinen Galerie du Théâtre zu sehen waren, zeigten Arbeiten aus den letzten fünfzehn Jahren, in denen das Schaffen Bissiers sich mehr und mehr dem «Zeichen» – vom Psychogramm bis zum Symbol – zuwandte. Technisch sind die Blätter mit außerordentlichem Raffinement in Tönungen von feinster Differenziertheit ausgeführt, die in der Subtilität an chinesische Tuschzeichnungen gemahnt. Bissier gibt seinen Blättern Geleitworte mit auf den Weg, in denen er sich in ziemlich philosophischen Formulierungen ergeht, die allerdings mehr geheimnisvoll andeuten als präzis umschreiben. Ähnliches empfindet man vor den Blättern, bei denen man sich fragt, ob das «Muß» ein wirkliches Muß ist. *H. C.*

Gustav K. Beck – Slavi Soucek
Galerie Beno, 12. September bis
12. Oktober

Zwei österreichische Künstler, die in Salzburg arbeiten, beide frei von Tirolerhut oder äußerlicher Barockseligkeit. Beide setzen sich in lebendiger und frischer Weise mit den Problemen des Ungegenständlichen auseinander. Gustav K. Beck, Jahrgang 1902, zeigte eine kleine Serie von Linolschnitten. Flächig in der kompositionellen Struktur, exakt und verständlich im linearen Aufbau. Häuser sind in die Fläche projiziert; es entstehen Bildgerüste, die an Arbeiten des Amerikaners Stuart Davis erinnern. Bei den Schiffsthemen erscheinen Anklänge an Lyonel Feiniger. Aber weder die eine noch die andere Reminiszenz ist negativ auszulegen; im Gegenteil: Beck entwickelt einen eigenen Ton, der sympathisch ist ohne künstliche Emphase, eine graphische Sprache, der man gerne folgte und der man gerne wieder begegnen wird.
Der zweite Salzburger, Slavi Soucek, geboren 1898, von dem übrigens, wie auch von Gustav K. Beck, im Septemberheft des «Werk» eine Arbeit reproduziert worden ist, besitzt mehr künst-

lerisches Schwergewicht. Zwei Themen erschienen auf seinen Linolschnitten, Lithos und auf einem Seidensiebdruck: Blockformen, die sich übereinanderschieben, und Konturgebilde, welche die menschliche Gestalt variieren. Bei den letzteren geht die Gestalt unmittelbar in eine Art von unendlichem Ornament über, das mit lebhafter Bewegung umschrieben wird. Auch hier entsteht Glaubhaftes, Zeitgut in rechtem Sinn. Bei den blockartigen Formgeschieben ergeben sich überzeugende künstlerische Gebilde; weniger bei den gerüstartigen Temperablättern, die über eine gewisse Trokkenheit nicht hinauskommen. Starke Anregung geht von anderen Blättern aus, auf denen Soucek Traumgestalten verwirklicht, in denen eine Fülle von Phantasie steckt. Hier zeigt auch die farbige Behandlung reizvolle Balancen. Die Arbeiten der beiden Salzburger zeigten die Selbstverständlichkeit, mit der die Ausdrucksformen unserer Zeit zum Allgemeingut geworden sind. Wie in früherer Zeit, muß die Frage nach der Qualität – nicht nach der stilistischen Ausdrucksform – gestellt werden und die Frage nach dem besonderen Beitrag. Die erste Frage darf zweifellos positiv beantwortet werden. *H.C.*

Glarus

Farbige Graphik
Kunsthaus,
5. September bis 27. September

Die *Graphik-Sammlung Hans Wyß*, die durch Legat in den Besitz des Glarner Kunstvereins übergegangen ist, hätte allein die Räume des Museums füllen können, doch handelt es sich vorwiegend um Mappengraphik, deren Feinheiten an den großen Wänden untergehen würden. So wurde nur eine Auswahl von Blättern gezeigt, von Liebermann, Kollwitz, Ensor, Vlaminck u. a., und die Ausstellung dafür bereichert durch die neusten Arbeiten von *Christine Gallati*, *Lill Tschudy* und *Christian Oehler*. Die Farbenlithos von Gallati und Oehler, Hand-Eigendrucke mit je ein bis zwei Abzügen, sind von starker dekorativer Wirkung, vereinfacht auf das Wesentlichste, straff komponiert, die leuchtenden Farbflächen durch breite schwarze Konturen gebändigt. Auch Lill Tschudy sucht in ihren farbigen Linolschnitten den Ausdruck durch Vereinfachung zu steigern und geht dabei oft bis an die Grenze des Abstrakten. Ihre kultivierten Farben und die Harmonie der Formelemente erinnern aber mehr an französische Kunst (sie ist Schülerin von Fernand Léger), während Christine Gallati und besonders Christian Oehler dem deutschen Expressionismus näherstehen.
Dies wird besonders deutlich an den graphischen Blättern aus der *Sammlung Dr. Othmar Huber*, die den historischen Rahmen zur ganzen Ausstellung abgeben. Mit eindringlichen mehrfarbigen Lithos und Holzschnitten von Munch, Nolde und den Künstlern der «Brücke» werden die Anfänge des Expressionismus aufgezeigt. Seine Weiterentwicklung bis zur jüngsten Gegenwart veranschaulichen Arbeiten von Kandinsky und Klee, Rouault, Erni, Dalvit, Marini u. a. Wie Klee das moderne Dasein in all seiner Fragwürdigkeit zusammenfaßt in der Figur des «Seiltänzers», schwankend auf hohem Seil über dem Abgrund, beeindruckt in seiner Art immer wieder. Ganz anders kommt die Fragwürdigkeit aller Existenz zum Ausdruck in den zehn Lithos von *Picasso*, diesem Titanen, der die Welt in Trümmer schlägt, Mensch und Kreatur zerstükkelt und aus den Teilen und Trümmern wieder neue Welten aufbaut, ohne Rücksicht darauf, ob sie uns gefallen oder nicht. *R.M.*

Frauenfeld

Oskar Dalvit
«Arche Noah»,
21. September bis 5. Oktober

So üblich ist es nicht, daß eine Vernissage-Karte zu einer Bilderschau in ein Privathaus einlädt. Darum war man nicht wenig erstaunt, wenn man, einer hübschen Einladungskarte folgend, die angezeigte Ausstellung Oskar Dalvits im Estrich eines neuen Hauses am Stadtrand von Frauenfeld fand. Mehr noch: der großzügige Hausherr, René Etienne, freute sich des Erstaunens, begleitete den Besucher durch ein außerordentlich frisch gestaltetes Haus, besonders durch einen sehr gelungenen Keller und Estrich und gestand zum Schluß seinen Versuch, einem frei schaffenden Künstler, dem Zürcher Maler Werner Frei, gegenüber Architekt und Baumeister ein Mitspracherecht eingeräumt zu haben.
In dieser glücklich stimmenden Atmosphäre eines Zusammenwirkens von Privatperson, Künstler und Handwerker bestritt Oskar Dalvit mit zwei Dutzend Bildern, einigen Holzschnitten und Zeichnungen die zweite hier stattfindende Ausstellung. (Die erste hatte vor einem Jahr selbstverständlich dem Berater beim Hausbau, dem Maler Werner Frei, gegolten.)
Weil dieser lange Dachraum glücklicherweise unverkleidet belassen wurde, also das tragende Holzgebälk das Geschoß ohne senkrechte Wände bildet, konnten Bilder und Blätter nicht aufgehängt werden, sondern präsentierten sich dem Beschauer auf Staffeleien und ausgelegt auf Tischen. Das unter Umständen Kalte und Abstrakte eines Museumsraumes verwandelte sich so von vornherein ins Gegenteil: das scheinbar Zufällige reimte sich zum Eindruck eines Ateliers, das der Künstler vor wenigen Augenblicken verließ.
Und nun zum Ausgestellten selbst. Um es gleich zu gestehen: In der beschriebenen sympathischen, warmen Umgebung dünkten mich Dalvits Arbeiten kühler denn je, ausgenommen die Holzschnitte. Ungerahmt, lose aufgelegt, fanden sich die Blätter der Mappe «Farbiges Konzert», die – wie ich glaube – zum Sinnvollsten zählen, was Oskar Dalvit geschaffen hat. Sinnvoll nicht allein dadurch, daß sie für einen bestimmten Anlaß, für die Luzerner Musikwochen, entstanden, sondern daß sie in einer gültigeren Weise als viele der Ölbilder Abstraktion, eine dem Betrachter zugängliche Abstraktion sind. Jedes hier sichtbar gemachte Musikinstrument fungiert für den Beschauer als gegenständliche Brücke, die in den Ölbildern durchwegs fehlt, höchstens im Titel auf einen Gegenstand anspielt, so zweifellos das Assoziationsvermögen anregt, letztlich aber doch verwirrt. *age.*

Basel

Schenkungen, Stiftungen und Ankäufe moderner Kunst 1928–1953
Kunstmuseum, 27. September bis 29. November

Am 3. Oktober 1932 fiel der damalige hochgeschätzte Präsident des Basler Kunstvereins, Emmanuel Hoffmann, sechsunddreißigjährig einem Autounfall zum Opfer. Acht Monate später wurde eine Emmanuel-Hoffmann-Stiftung ins Leben gerufen, durch die der Verstorbene nicht nur geehrt, sondern durch die sein Wirken über seinen Tod hinaus fortgesetzt werden sollte.

Der entscheidende Paragraph der Stiftungsurkunde lautet folgendermaßen: «Aus dem Stiftungsertrag sind Werke von Künstlern zu kaufen, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart noch nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedienen, und zwar ohne Rücksicht auf Nationalität und materielle Lage der Künstler, einzig nach dem Maßstab der künstlerischen Qualität innerhalb dieser neuen Ausdrucksmittel.» Dieser Satz bedarf keines weitern Kommentars: er kennzeichnet den Geist des verstorbenen Sammlers, die Art der durch die Stiftung zustande gekommener Sammlung und die Bedeutung der Stiftung für das Institut, in dem sie untergebracht ist. Nachdem als beherbergendes Institut ursprünglich dasjenige des Basler Kunstvereins, die Kunsthalle, ausersehen gewesen war, wurde die Stiftung im Jahre 1940 dem Kunstmuseum, das seit vier Jahren seinen Neubau hatte, überantwortet.

Das Kunstmuseum seinerseits war für eine solche moderne Sammlung von internationaler Bedeutung insofern aufnahmebereit, als es im vorhergehenden Jahre 1939 zwanzig repräsentative Werke «entarteter Kunst» angekauft und damit den ersten entscheidenden Schritt in Richtung auf eine moderne Abteilung getan hatte. Gründete sich sein Ruhm bis dahin auf die Sammlung alter Meister – Konrad Witz, Holbein, Niklaus Manuel – und auf die Böcklinsammlung, so entstand nun mit einemmal im oberen Stockwerk eine hervorragende moderne Sammlung, die durch weitere Schenkungen, Stiftungen und Ankäufe sowie durch das statutenmäßig festgelegte Anwachsen der Emmanuel-Hoffmann Stiftung immer reicher und großartiger wurde. Heute beruht der Weltruf des Basler Museums auf der modernen Sammlung ebensosehr wie auf der alten. Das Verdienst hierfür gehört – neben den Donatoren – mit aller Eindeutigkeit dem Konservator Dr. Georg Schmidt, der mit Leidenschaft in seinem Museum fortsetzt, was in der Kunsthalle einst begonnen wurde.

Die Leitung des Kunstmuseums nimmt nun das Zwanzig-Jahr-Jubiläum der Emmanuel-Hoffmann-Stiftung zum Anlaß, um die gesamte moderne Sammlung geschlossen und in ihrem internationalen Rang durch andere Rücksichten unbeeinträchtigt auszustellen, und zwar nicht in chronologischer oder entwicklungsgeschichtlicher, von der Kunst her bestimmter Ordnung, sondern nach Stiftungen, Sammlungen, Schenkungen und Ankaufsgruppen. Dabei sind die folgenden Gruppen entstanden:

1. «Entarteten»-Ankäufe 1939 (hauptsächlich deutsche Expressionisten, darunter Hauptwerke von Corinth, Paula Modersohn, Nolde, Kokoschka, Marc und Dix).
2. Emmanuel-Hoffmann-Stiftung (belgischer Expressionismus, Fauves, Kubismus, Futurismus, Paul Klee, konkrete Kunst, Surrealismus).
3. Stiftung «Sammlung Rudolf Staechelin» (hauptsächlich französische Impressionisten, ferner Gauguin, Van Gogh und zwei Hauptwerke von Picasso).
4. Schenkung Raoul La Roche (Werke des französischen Kubismus, darunter vier Bilder von Picasso, acht Bilder von Braque, fünf Bilder von Gris, vier Bilder von Léger).
5. Einzelschenkungen verschiedener Donatoren 1929–1953.
6. Ankäufe mit privaten Beiträgen 1929–1953.
7. Ankäufe aus eigenen Mitteln 1929 bis 1953.

Natürlich stellt sich bei all dem die Frage, ob es überhaupt Aufgabe eines Museums sein kann, die künstlerische Gegenwart in solchem Grade in seine Räume einzulassen. Zweifellos hat die alte Trennung zwischen Louvre und Luxembourg, auf Basel angewandt: zwischen Kunstmuseum und Kunsthalle, ihren guten Grund gehabt. Andererseits aber wollen wir heute keine «musealen» Museen mehr und erwarten auch von einem Museum lebendige Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Diese Lebendigkeit schließt das Risiko von Ankäufen, die sich auf die Dauer nicht rechtfertigen, ein, und hier muß ein lebendiges Museum, da es dieses Risiko eingeht, auf Kritik, Kritik in Form von Diskussion, gefaßt sein.

Es gibt in der Basler Ausstellung einen Raum von überwältigender Schönheit: denjenigen der französischen Kubisten aus der Sammlung Raoul La Roche. Man hält beim Betreten dieses Raumes unwillkürlich den Atem an. Dazu mag die Geschlossenheit der Kollektion beitragen, die durch die Präsentation der Bilder auf sehr hellem Grund noch erhöht wird. Vor allem aber ist es doch die künstlerische Größe, die unbeschreibliche Noblesse, die diese Gruppe von Bildern Picassos, Braques, Gris' und Légers zu einem solchen Erlebnis werden läßt. Diese Kunst ist nicht nur «klassisch geworden», sie ist klassisch ihrem Wesen, ihrer Haltung nach. Die Ausstellung macht einem auf eindrückliche Weise bewußt, daß der Kubismus einen der ganz großen Augenblicke der neueren Kunst bedeutet, einen jener seltenen Augenblicke der Erfüllung und inneren Vollendung, denen wir den Namen des Klassischen geben. Den kühnen Befreiungsakt, den der Kubismus einst bedeutete, empfinden wir nicht mehr. Diese Bilder haben den Charakter des Experimentellen, des Neuen völlig verloren; wir erleben nur noch ihre Reinheit, ihre Substanz, ihre menschliche und künstlerische Dichte.

Die andern großen Ruhepunkte in der Ausstellung sind, wenn auch beide in ihrer Qualität bei weitem nicht so ausgewogen, der Saal mit den «Entarteten», der ebenfalls die Einheitlichkeit eines großen Impulses für sich hat, und der Saal der Sammlung Rudolf Staechelin, der von den Impressionisten über Gauguin und Van Gogh bis zu Picassos meisterlichem Harlekin von 1923 geht.

Das sind die großen Stabilitäten der Ausstellung, zwischen denen die Bilder der Emmanuel-Hoffmann-Stiftung und teilweise auch der Einzelschenkungen und Ankäufe gleichsam das labile Element bilden, das dabei den Vorteil und immerhin auch den Rang des wirklich Lebendigen hat. Hin und wieder reicht auch hier ein Werk in die Sphäre des Klassischen, des Endgültigen, was aber weniger stark zum Ausdruck kommt, da es durch bloß avantgardistische Äußerungen verunklärt wird. Gerade die Emmanuel-Hoffmann-Stiftung wird, da sie kraft ihrer eigenen Bestimmung den «Strömungen» ihr Recht läßt, immer Bilder heranschwemmen, über die erst die Zukunft entscheidet; da sie nun aber selbst schon eine zwanzigjährige Vergangenheit repräsentiert, ist über manches Werk die Entscheidung bereits gefallen. So geht im Verlauf des Wachstums gleichzeitig die Auslese nach rückwärts vonstatten. Daß sich auch hier bereits neue Stabilitäten gebildet haben, wird in der gewohnten Auswahl und Gruppierung der Bilder im Museum deutlicher als in der momentanen Ausstellung. *w.sch.*

Chronique genevoise

Avant d'en venir aux manifestations artistiques de ce mois, il ne me paraît pas superflu de signaler un mal qui s'étend de plus en plus: les expositions d'amateurs. Par «amateur», j'entends non pas simplement l'artiste non professionnel

(il en est d'excellents), mais l'individu qui, ne possédant que le bagage le plus rudimentaire, se croit autorisé à exhiber au grand public ce qu'il a exécuté durant ses heures de loisir. Qu'un homme aime peindre et s'accorde ce plaisir, soit; mais pourquoi ne pas se contenter alors des éloges complaisants de ses amis et tenter de se hausser au rang d'artiste professionnel? Une telle tendance est fâcheuse, car elle ne peut qu'égarer une partie du public qui s'imagine que, du moment que l'on expose, on a du talent.

•

Dans les salles des Amis des Beaux-Arts, à l'Athénée, un peintre français d'origine basque, Jean Aïzpiri, qui a obtenu le Prix national de peinture en 1951, a exposé une quarantaine de peintures à l'huile et quelques gouaches. Par le caractère résolument expressionniste de son dessin tourmenté et quasiment caricatural, et par la matière excessivement empâtée de ses toiles, Aïzpiri ne laisse pas d'offrir certaines affinités avec Soutine. Il lui arrive de tirer un heureux parti de l'association de noirs et de tons boueux avec des couleurs intenses employées pures. Il répète toutefois trop souvent les mêmes effets: d'où quelque monotonie. Monotonie qu'accentue l'absence totale de recherches de composition. Une nature morte d'Aïzpiri est toujours vue de face. Somme toute, il serait à souhaiter qu'en évoluant cet artiste mît de la variété dans son art.

•

A la Galerie Motte a eu lieu une fort intéressante exposition Jean Lurçat qui comprenait des tapisseries, des huiles, des gouaches, des dessins, des lithos et des céramiques. Eliminons tout de suite les huiles dont l'unique intérêt est de prouver que Lurçat peintre est bien loin de valoir Lurçat décorateur. Conçues dans des noirs, des blancs, des bruns et des ocres, les céramiques méritent l'attention. On peut se demander pourtant si l'on supporterait d'utiliser tous les jours de tels services de table décorés de flaques noires sur un fond blanc et dont l'effet est bien dur. On sait que Lurçat a été l'initiateur du renouveau de la tapisserie à notre époque et que, par ses œuvres, ses conférences et ses articles, il a puissamment contribué à éveiller l'intérêt du public pour le renouvellement de cet art. Lurçat a inventé une manière toute personnelle de traiter la tapisserie. Elle tient strictement compte des exigences de la technique et est éminemment décorative. Ne cherchant nullement à exécuter un tableau en laine, Lurçat a créé un univers où l'homme, les animaux, les plantes et les arbres échangent les éléments qui les composent, et qui est bien à lui. Ce n'est pas sa faute si d'autres artistes ont naïvement cru qu'on ne pouvait faire de bonne tapisserie qu'en faisant du Lurçat.

•

Faute de place, je ne puis que mentionner brièvement deux autres expositions. Tout d'abord, au Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, une exposition de lithographies anglaises due au British Council et comprenant des artistes appartenant à l'extrême avant-garde. Enfin, à la Galerie Moos, une exposition d'œuvres d'une douzaine de jeunes artistes romands, qui, surtout préoccupés d'utiliser les formules les plus à la mode à Paris, feraient probablement mieux de s'efforcer d'être eux-mêmes. François Fosca

---

Pariser Winterprogramme

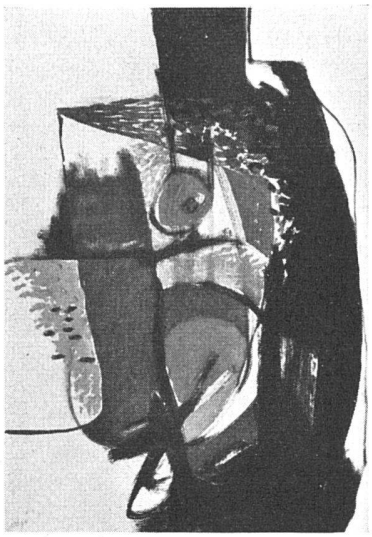
Während die kleineren Galerien der Rive Gauche die noch schwankenden und kommenden Erscheinungen der modernen Kunst widerspiegeln, vertreten einige große Galerien der Rive Droite die bereits gesicherten Werte des Jahrhunderts. Im Vordergrund stehen hier die *Galerien Maeght, Louis Carré* und die *Galerie de France*. In den beiden ersten Galerien residieren einige Stars der zeitgenössischen Kunst: Braque, Chagall, Matisse, Miró und Kandinsky bei Maeght; Dufy, Derain, Léger, Villon und Laurens bei Carré. Die *Galerie de France* ist der Treffpunkt der mittleren Generation, die sich nach Kriegsende mit Manessier, Le Moal, Singier, Pignon u. a. geltend machte. Aber auch die Galerien Maeght und Carré setzen auf Kräfte dieser Generation: Bazaine, Giacometti und Calder bei Maeght, Schneider, Hartung, Borès, Lanskoy und Glarner bei Carré, um nur die wichtigsten zu nennen. Das Winterprogramm dieser drei Galerien ist bereits reichlich gefüllt. Die *Galerie Maeght* wird die Wintersaison mit einer kostbaren Kandinsky-Ausstellung beginnen. Sie enthält Werke Kandinskys aus den Jahren 1923–1933, die der Künstler nach der Schließung des Bauhauses nach Amerika sandte, mit der Absicht, ihnen zu folgen, um sich in Amerika anzusiedeln. Schließlich blieb er aber in Paris, und seine Bildersendung kommt heute erstmals wieder nach Europa zurück. Auf dem weiteren Ausstellungsprogramm der Galerie Maeght stehen Alberto Giacometti und Chagall. Der Name Giacomettis hat sich in den letzten Jahren weit über Europa hinaus verbreitet, wird er doch in Amerika oft als der bedeutendste Bildhauer unserer Zeit bezeichnet. Von Chagall wird man hier eine Ausstellung über das Thema «Paris phantastique» zu sehen bekommen. Ferner stehen Ausstellungen über Braque, Miró, Calder, Bazaine und Ubac auf dem Ausstellungsplan. – Die *Galerie Carré* projektiert eine große Villon-Ausstellung. Vorläufig wurde die Dufy-Retrospektive verlängert.

Die *Galerie de France* beginnt die Saison mit einer Ausstellung von Bildern und Tapisserien von Prassinos. Darauf wird eine Ausstellung des italienischen Malers Music folgen. Music, der Preisträger des Prix Cortina, hat sich seither in Paris angesiedelt, wo seine Arbeiten sehr geschätzt werden. Die darauffolgenden Ausstellungen sind: Aquarelle von Singier, Radierungen von Vieillard, eine zweite Plastikausstellung des Turiners Mastroianni und vielleicht eine Manessier-Ausstellung.

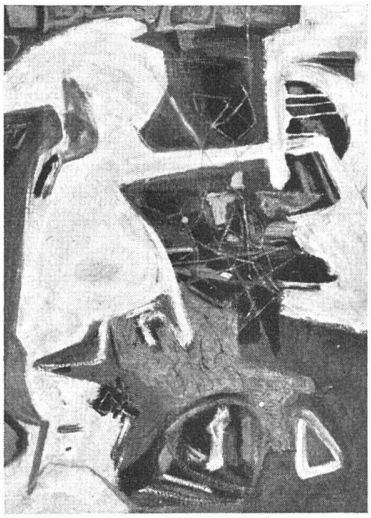
Es gibt auf der Rive Droite zahlreiche Galerien, die von ihren Reserven etablierter moderner Malerei leben. Sie machen kaum spezielle Ausstellungen, sondern präsentieren ständig ihren Besitz hochbewerteter Werke. Eine Sonderstellung nimmt hier die *Galerie Louise Leiris* ein. Dank der Pioniertätigkeit, die ihr Leiter, Daniel-Henry Kahnweiler, für die kubistische Bewegung ausübte, gehören ihr Bilder aus jener Epoche von Braque, Juan Gris, Léger, Picasso, Beaudin, Masson und kubistische Plastiken von Laurens, die ständig in der Galerie zu sehen sind. Daneben aber hat man das Vergnügen, hier von Zeit zu Zeit eine Ausstellung der letzten Arbeiten von Picasso und Léger zu sehen zu bekommen.

Das weitere Programm der Pariser Wintersaison ist folgendes: Am 9. Oktober eröffnete das *Musée de l'Orangerie* seine Ausstellung «Chefs-d'œuvre du Musée de Sao Paulo». Das *Musée des Arts et Traditions Populaires* projektiert eine Ausstellung «Poterie et Imagerie». Das *Musée d'Art Moderne* wird im November eine große Le-Corbusier-Schau eröffnen. In der Pariser Presse war übrigens vor kurzem eine ausgedehnte Polemik über das Projekt der von Le Corbusier entworfenen Wallfahrtskirche «Notre-Dame du Haut» in Rochamp (Haute-Saône) zu lesen.

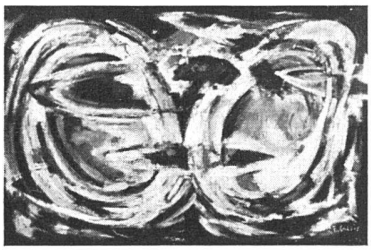
Die *Galerie Berggruen* eröffnete die Saison mit einer glänzenden Ausstel-



Salon d'Octobre, Galerie Craven, Paris
Gianni Dova



Marcelle Loubchansky, Feu blanc



Roger-Edgar Gillet, La petite Chouette

lung seltener Lithos von Toulouse-Lautrec. Am 1. Oktober wurde in der *Galerie Craven* der letztes Jahr von Charles Estienne ins Leben gerufene Salon d'Octobre eröffnet. Zu dem Ehrenkomitee dieses extremsten, in der Richtung des abstrakten Expressionismus orientierten Salons zählen Pierre Courthion, Sonja Delaunay, Gheerbrandt, Ginderdael, Nina Kandinsky, W. Sandberg, Roland Penrose, Arnold Rüdlinger, Michel Seuphor, J. J. Sweeney u. a. Es ist interessant, die gemeinsame Stellungnahme all dieser internationalen Persönlichkeiten zu verfolgen. Der Salon wurde in zwei zeitlich getrennte Abschnitte gegliedert. Bei der ersten Gruppe stellten Maler wie Arnal, Huguette, Bertrand, Bryen, Calliyannis, Carrey, Denise Chesnay, Debré, Degottex, Dova, Duvillier, Fahr-El-Nissa-Zeid, Ruth-Francken, Gauthier u. a. aus. Im zweiten Abschnitt sind Maler wie Germain (letzterer wurde kürzlich in einer Ausstellung bei Pierre bemerkt), Gillet, Istrati, Elvire-Jan, Lapicque, Marcelle Loubchansky, Massé, Messangier, Pichette, Poliakoff, Pons und der japanische Bildhauer Tajiri.

Der *Louvre* geht nur langsam seiner vollständigen Wieder- und Neueinrichtung entgegen. Vieles wurde hier verbessert, einiges auch verfehlt. Im ganzen ist aber ein wesentlicher museumstechnischer Fortschritt erreicht, der zu größerem Genuß der Sammlungen führt. Endlich ist nun wieder die französische Malerei vom 15. bis 18. Jahrhundert zu sehen, und die flämischen, holländischen und deutschen Meister bilden in den schönen Kleinkabinetten eine kaum ermüdende wundervolle Folge. Noch warten aber in den Kellergeschossen des Museums 2000 Kunstwerke auf den Auszug des Finanzministeriums, das immer noch einen großen Teil des Louvre besetzt. – Das Museum wurde durch die Schenkung des 83jährig verstorbenen Kunstsammlers Beistegui bereichert. Unter den 19 Bildern des Legates befinden sich wichtige Werke des 18. und 19. Jahrhunderts: von David das Bildnis «Madame de Verninac» und das Porträt Bonapartes, von Ingres das «Portrait de Madame Panckouck», ferner ein kostbarer Goya, das Bildnis der Marquesa de la Solana. Die Präsentation dieses Legates läßt zu wünschen übrig: der Louvre ist kein Centro del Costume, und die pompöse Aufmachung hätte besser in den Palazzo Grassi gepaßt. – Die Sensation der Neueinrichtung bilden die Deckenmalereien von Georges Braque im etruskischen Keramiksaal. Die heikle Aufgabe, eine moderne Deckenmalerei in einen barocken Stuckdekor zu setzen, wurde in der Schweizer Presse (NZZ) von kompetenter Stelle scharf kritisiert. Und doch ist hier eine schöne dekorative Leistung zustande gekommen, die es fertigbrachte, weder historisierend noch modern schockierend sich in den ehrwürdigen Rahmen einzufügen.

F. Stahly

Mailand

Pablo Picasso
Palazzo Reale,
23. September bis 20. November

Die großartige römische Picasso-Ausstellung (über die unsere Chronik im August berichtete) ist nach Mailand weitergezogen und hat dabei sowohl ihr Gesicht als auch das äußere Klima gewechselt. Nicht mehr sind ihre Gesprächspartner die Denkmäler der großen Kunst, die Jahrhunderte und Jahrtausende überdauert haben, sondern eine fortschrittsfreudige Stadt, an geistige Abenteuer und gestalterische Experimentierlust gewöhnt. Mailand ist auch über die Problemgeschichte der modernen Kunst besser auf dem laufenden, und so war es natürlich, daß zu den Beständen der römischen Ausstellung eine Ergänzung gefügt wurde. Die Zahl der Plastiken, Keramiken und graphischen Blätter blieb sich gleich (34, 39 und 40 Nummern). Neu kamen hinzu 35 von Picasso illustrierte Werke und vor allem 43 Gemälde (181 Nummern, statt in Rom 138). Zu jenem synthetischen Bilde der Produktion vor allem der letzten fünfzehn Jahre, das Picasso für Rom aus dem in Vallauris sowie von der Galerie Louise Leiris in Paris verwahrten Besitze geschaffen hatte, fügten die Mailänder Organisatoren eine konzentrierte Vorgeschichte seit 1901, illustriert durch ausgewählte, eher kleinformatige Bilder aus internationalen Sammlungen. Die Schweiz konnte Wichtiges beitragen, und das Zürcher Kunsthaus bekennt sich hier zu der hocherfreulichen, noch unbekannten Neuerwerbung des Stillebens von 1924. So kam ein Ausstellungsgut zusammen, das man willkürlich proportioniert nennen könnte – die denkwürdige Zürcher Picasso-Ausstellung von 1932 war ungleich ausgeglichener –, das aber den Besucher auf zwiefache Art überzeugt und überwältigt: zuerst durch die knappe Darstellung des stürmisch-kühnen Vordringens in die Problemschichten der modernen Kunst, dann durch das panoramatische Schauspiel eines eruptiven Schaffens von bestürzender Vitalität. Zwischen den beiden ungleich großen Hälften stehen in der Ausstellung die klassischen Frauenbilder und die bezaubernden – hier großenteils erstmals ausgestellten – Bildnisse des Söhnchens Pablo aus den frühen Zwanzigerjahren. Eine klare Gliederung in chronologischer Folge und nach stilistisch-thematischen Gruppen macht die Grund-

kräfte dieses gewaltigen Schöpfertumes jedem einleuchtend.

•

Ausstellungstechnisch ist diese italienische Schau wieder höchst interessant. Daß die riesigen Kompositionen «Krieg» und «Frieden» (4,70 × 10,20 m) für eine verlassene Kapelle in Vallauris im ausgebrannten, an barocke Ruinenphantasien erinnernden Salone delle Cariatidi aufgestellt wurden, war mehr als nur ein glänzender Inszenierungseinfall, und die durchgehende Loslösung der Gemälde von der Wand erweist hier ihren praktischen Sinn. Sie wurde schon mehrfach versucht und erschien – so auch im Palazzo Bianco in Genua – meist als formales Experiment. Hier leuchtet sie, nachdem sie zuerst bei den Frühwerken irritiert, in steigendem Maße ein. Es wirkt dabei mehreres zusammen: Picassos spätere Bilder sind robust genug, um gegen den aufschluckenden Raum ringsum aufzukommen. – Infolge der gleichmäßigen Bespannung der Wände entstehen keine störenden Überschneidungen mit Architekturformen. – Vor allem aber springen zwei Vorteile dieser Befestigungsart an Stützen *vor* der Wand in die Augen: die Bilder können in den günstigsten Winkel gedreht werden, so daß die Spiegelung des Seitenlichtes vermieden wird, und der Ablauf der Reihe wird fließender; es hangen keine Bilder mehr in den Ecken, was bei starkem Andrang – und die Mailänder Ausstellung erfährt ihn in höchstem Maße – wichtig ist.

Eine wertvolle Leistung der Mailänder Veranstalter stellt schließlich der Ausstellungskatalog dar, der die Gemälde lückenlos reproduziert. *h.k.*

Pablo Picasso, Fruitier et guitare, 1924. Neuerwerbung des Kunsthauses Zürich

---

Varese

Rassegna internazionale di scultura all'aperto

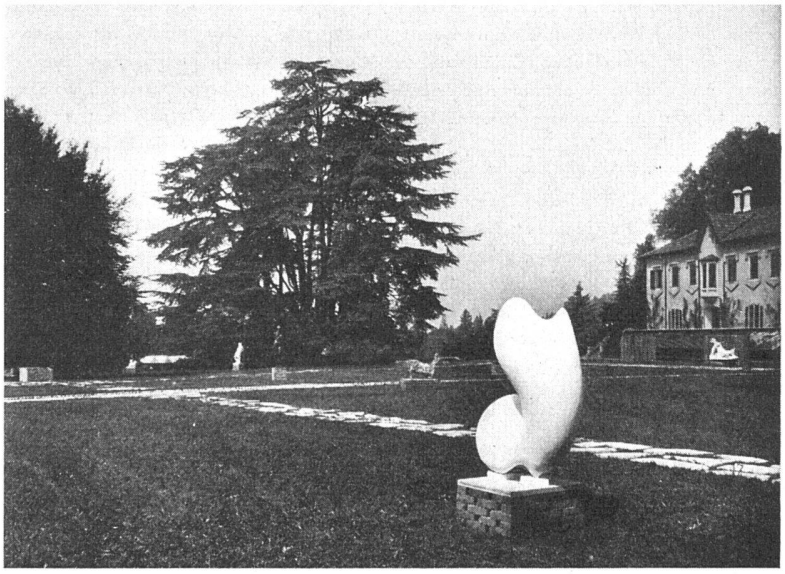
Villa Mirabello,
August bis September

Nach den großen Ausstellungen moderner Plastik im Freien, die in England (Battersea Park und Southbank), in Deutschland (Hamburg) und Belgien (Antwerpen) unter lebhafter Beteiligung stattfanden, schloß sich nun auch die italienische Grenzstadt Varese in kleineren Dimensionen mit einer gutgegliederten Auswahl historisch gestufter Beispiele an. Ein neues Zeitalter der Plastik scheint im Anzuge zu sein, nachdem dieser Zweig der bildenden Kunst, der zu einem öffentlichen Dasein speziell berufen ist, bezüglich seiner Publikumsresonanz lange im Schatten der Malerei stand.

Die «Villa Mirabello» mit ihrem lichten Parterre und ihrem weiträumigen Park – wo ein riesiger Zedernbaum wie ein Urbeispiel organischen Volumens und frei aufwachsenden plastischen Geschehens dominiert – lieferte eine ausgezeichnete Folie für diese fünfzig Skulpturen sowie für die begleitenden Reliefs, Zeichnungen und Aquarelle der ausstellenden Künstler. Belgien, Frankreich, England, Italien und die Schweiz waren durch mehrere Künstler vertreten; für Österreich stand *Fritz Wotruba*, für Rußland *Ossip Zadkine*.

Während die organischen Formballungen *Jean Arps* und die anonyme weiße Wolke *Alberto Vianis* ebenso wie die magische Totemfigur von *Jacques Lipchitz* im Sinne der Fernwirkung und räumlichen Entfaltung besonders gut auf den weiten Rasenflächen sich auswirken konnten, entfaltete das stachelig aufsprühende Bronzetier des Triestiners *Mirko Basaldella* eine bizarre Formprägung, die ein rhythmisches Wechselspiel zwischen Masse und Lufträumen akzentuiert, während der Londoner *Reg Butler* – aus der gleichen Generation – mit präzisem, leisem Linienfluß seine

Freilichtausstellung internationaler Plastik in Varese *Photo: Porta, Milano*



Gestalt umreißt, die schon bis aufs letzte entmaterialisiert ist. Dagegen bei einer «Liegenden» die Dissoziation des Volumens bei *Henri Adam*, der auch als Graphiker zu den intensivsten Talenten der jüngeren französischen Kunst gehört. Es ist eine seltsame Mischung des Humanen und Anonymen, die sich in dieser «Körperlandschaft» der Berge und Täler zu verdichten scheint und je nach dem Standpunkt des Betrachters auf Anatomisches Bezug nimmt oder völlig von ihm losgelöst als freie Formkomposition wirksam ist.

Innerhalb der reinen mathematischen Formensprache zeigte *Max Bill* hingegen wieder mit ganz elementaren Mitteln, was räumliche Dynamik an sich ist, von einem ausdruckskräftigen Material unterstützt, wenn er seine «Vierecksfläche» vom Raum Besitz ergreifen ließ. *Barbara Hepworth* manifestierte mit einer strengen architektonischen Form die Spannung von Volumen zu Raum, wie sie es auch in ihrer figürlichen Plastik unternimmt. Daß in dieser Ausstellung auch die Väter der modernen plastischen Bewegung berücksichtigt wurden, *Edgar Degas* mit seiner figuralen Kammermusik, *Medardo Rosso*, der große, lange verkannte italienische Zeitgenosse Rodins, den die Futuristen zuerst als ihren richtungweisenden Vorgänger in der Darstellung des Seelischen («gli stati d'animo») begrüßten und der mit drei impressionistischen Köpfen vertreten war, die von innen her beschwingt sind, war ein erweiterndes und informatives Zurückgreifen auf die künstlerischen Fundamente unserer Gegenwart. Von den Futuristen war *Umberto Boccioni* als ihre stärkste plastische Begabung mit seinem dynamisch «Schreitenden» und der heute schon beinahe klassisch anmutenden «Flasche in räumlicher Entfaltung» (eine glückliche Neuerwerbung des Zürcher Kunsthauses) instruktiv vertreten.

Leider war *Alberto Giacometti*, dessen raumversunkene Gestalten hierhergehört hätten, nur mit einem «Kopf» unvollkommen repräsentiert, während der überschätzte *Giacomo Manzù* mit seinen leeren Mantelflächen eines allzu imposant kostümierten «Kardinals» mit der bisher besprochenen Plastik wenig zu tun hat.

Was bei dieser Ausstellung wieder besonders eindrücklich war, ist die Vielfältigkeit einer von den verschiedensten geistigen und geographischen Zonen her instrumentierten Formensprache, deren gemeinsame Neuorientierung aus einer vertieften geistigen und universal erweiterten Einstellung wächst. *C. G.-W.*

Möbel

Die erste deutsche Wohnberatungsstelle in Mannheim

Wir veröffentlichen im folgenden einen Beitrag über die erste deutsche Wohnberatungsstelle, um den wir den Geschäftsführer des Deutschen Werkbundes gebeten haben. Es scheint uns bedeutungsvoll, daß ein Projekt des Schweiz. Werkbundes, das seinerzeit im «Werk» veröffentlicht wurde, in Deutschland auf waches Gehör gestoßen ist und eine erste, wie es scheint erfolgreiche Verwirklichung in Mannheim gefunden hat, während bei uns die Verhandlungen mit den zuständigen Behörden bisher nicht zu einem Erfolg geführt haben. Es ist zu hoffen, daß erneute Bemühungen des SWB nach dem Vorliegen dieser guten Mannheimer Erfahrungen vielleicht nun doch in absehbarer Zeit zum Ziel führen. Die Forderung nach neutralen Wohnberatungsstellen hat auch bei uns an Aktualität nichts eingebüßt. Im Gegenteil! *W. R.*

Der Schweizerische Werkbund hat sich auf seiner Jahrestagung im Oktober 1949 bei dem Thema «Gutes Wohnen» mit der Notwendigkeit beschäftigt, etwas für die Verbesserung der allgemeinen Wohnkultur zu tun. Im Februarheft 1950 hat das «Werk» «Richtlinien für neutrale Wohnberatungsstellen» veröffentlicht, mit einem Organisations-Schema der Wohnberatung, wie sie für notwendig erachtet wurde. Die schweizerischen Bestrebungen wurden von deutscher Seite mit größtem Interesse verfolgt. In Deutschland liegen die Dinge ja viel mehr im argen. Die Gründe dafür sind teilweise in dem im Augustheft 1952 des «Werk» veröffentlichten Beitrag über «Deutsche Gebrauchsformen» behandelt worden.

Als im Jahre 1949 in Köln die erste deutsche Werkbund-Ausstellung nach dem Kriege mit dem Titel «Neues Wohnen» vorbereitet wurde, hatte man sich von der Möbelabteilung der «Kooperativa Förbundet» (Großeinkaufsgesellschaft schwedischer Konsumvereine) in Stockholm die Einrichtungen eines Wohnzimmers, eines Kinderzimmers und einer Küche mit Eßecke erbeten, dazu die Einrichtung einer Modellküche, ausgearbeitet auf Grund von Untersuchungen von «Hemmens Forskningsinstitut», von «Svenska Slöjdföreningen» zur Verfügung gestellt und mit Hausgerät eingerichtet, das von «Hemmens Forsknings-Institut» gesandt wurde.

Bei Diskussionen mit den Vertreterinnen von «Kooperativa Förbundet» und «Hemmens Forskningsinstitut» erfuhr man, daß es in Schweden ein Netz von neutralen Wohnberatungsstellen gibt, die mit den gleichen oder ähnlichen Möbeln und Hausrat ausgestattet sind, wie sie 1949 in Deutschland zum erstenmal in Köln ausgestellt wurden. Wir erfuhren weiter, daß in Schweden Eheschließende ein Ehestandsdarlehen erhalten, dessen Erlangung aber an die Ausfüllung sehr komplizierter Fragebogen geknüpft ist. Hierzu bieten die Wohnberatungsstellen ihre Hilfe an. Die Ratsuchenden sitzen auf den bequemen, leichten Möbeln, sie lernen die praktischen Küchen, Kinderzimmer und Wohnmöbel kennen und werden mit dem Geiste einer neuen Wohnungseinrichtung vertraut. Erhalten sie das Ehestandsdarlehen, dann gibt es keine Vorschrift über dessen Verwendung. Die Aufklärung ist aber meistens so einleuchtend, daß die neue Art, sich einzurichten, in Schweden viel verbreiteter geworden ist als in irgendeinem anderen Lande.

Diese schwedischen Erfolge führten zu dem Plan, die für die Kölner Werkbund-Ausstellung eigens angefertigten Mustermöbel zusammenzuhalten und in Köln, in Bonn (wohin durch die Bestimmung als Sitz der Bundesregierung ein großer Zuzug gebildeter Kreise sich abspielte) oder in Düsseldorf eine Wohnberatungsstelle einzurichten. Diese Bemühungen verliefen im Sand.

Im August 1950 wurde in einem städtischen Siedlungsblock in Mannheim eine Ausstellung von zehn eingerichteten Wohnungen durchgeführt, bei der nicht, wie sonst in Deutschland üblich, die Wohnungen Einrichtungsfirmen überlassen wurden, die meistens, um recht viel zu zeigen, die kleinen Räume mit zu großen Möbeln und zu viel Zubehör überfüllten. Der für die Inneneinrichtungen der Stadt Mannheim verantwortlichen Architektin, Fräulein Klara Seiff, wurde die Auswahl und Zusammenstellung aller Einrichtungsstücke übertragen. Hier wurde unmittelbar mit den Erzeugerfirmen verhandelt. Als Ausstellerfirmen wurden dann aber Mannheimer Einzelhandelsgeschäfte genannt.