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

Band: 41 (1954)

Heft: 9: Lebendiger Heimatschutz : Denkmalpflege in der Schweiz

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: 15.07.2025

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

Historisches Museum Basel in der Barfüßerkirche. Alte Aufstellung

Das Mittelschiff nach der Neuaufstellung. Aufnahme: Historisches Museum Basel

grauen Kunststeinboden in sehr schöner Weise. Weiter wurden die unteren Treppenstufen des Aufgangs zum Chor in der Mitte unterbrochen und in die entstandene Lücke ein kleiner Tessiner Altar gesetzt, der den Einblick in den Chor nicht verstellt, aber doch an die Zäsur erinnert, die hier einstmals der Lettner bildete. Gleichzeitig weist diese Lücke in den Choraufgangsstufen auf einen Plan hin, der in einer späteren Renovations-Etappe ausgeführt werden soll: die Krypta zu öffnen, um hier eine zweite Schatzkammer für die prachtvollen Gold- und Silberschmiedearbeiten des restlichen Münsterschatzes und des Zunftsilbers zu schaffen, die heute noch ein unübersichtlich gedrängtes Dasein in der Sakristei fristen müssen. Auch im Chor, in dessen Mitte der schöne Calanca-Altar nach wie vor steht, wurde durch die Renovierung Platz und Luft geschaffen – hier vor allem für die schönsten der mittelalterlichen Plastiken. Mit Bedacht wurden Altäre und Predellen zusammengefügt, um in dem – durch eine Vorversetzung des Chorgestühls – gewonnenen Platz ein harmonisches Ambiente zu schaffen. Auch in diesem Raum könnte man sich noch einige Dinge wegdenken, damit für die allerwertvollsten Plastiken noch mehr Wirkungsraum geschaffen wäre. Aber eine endgültige Lösung dieser Fragen wird sich erst dann finden lassen, wenn einmal – wahrscheinlich außerhalb der Barfüßerkirche – Platz für eine die Schausammlung ergänzende eigentliche «Studiensammlung» gefunden ist. Da die Barfüßerkirche selbst ein historisches Baudenkmal ersten Ranges ist, fällt die «Berner Möglichkeit», durch Einziehen von Zwischenböden Platz für die Studiensammlungen zu gewinnen, dahin.

Auf den Emporen wurden provisorisch aufgestellt: das Gut der Basler Corporationen, Teile des Amberbach- und des Faesch-Kabinetts, die Basler Staatsaltertümer und die Uniformen. Hier wird erst einem vollends bewußt, daß der erfreuliche Beginn der Neuaufstellung wirklich erst ein Anfang ist. Der Konservator nannte denn auch bei der Wiedereröffnungsfeier eine Reihe weiterer Renovationswünsche: neue Beleuchtung, die auch Abendbesuche und Führungen gestattet, Neugestaltung der Empore und ihrer Brüstung (die dort stehenden Vitrinen nicht ausgeschlossen), Neugestaltung des viel zu engen, düsteren Einganges. 1956 ist ein vorgesehener Termin, denn in diesem Jahre kann die von Wilhelm Wackernagel begründete «Mittelalterliche Sammlung» ihr hundertjähriges Bestehen feiern; zugleich wird man des 600. Jahrestages des großen Basler Erdbebens gedenken. Beides soll nicht nur den Anlaß zur Vollendung der Renovationsarbeiten, sondern auch zu einer Ausstellung des gesamten Münsterschatzes geben, dessen eine Hälfte bei der Kantonsteilung 1834 ja bedauerlicherweise in alle Welt verstreut wurde. *m. n.*

Ausstellungen

Zürich

Leo Leuppi
Galerie 16, 1. Juli bis 31. Juli

Die zweite Ausstellung der so angenehm neu eingerichteten Galerie 16 am Zürcher Limmatquai war, stillschweigend zur Feier eines bestimmten Geburtstages, Leo Leuppi gewidmet, dem Gründer und Hauptanimator der Schweizer Künstlergruppe «Allianz». In gut geformter, frei asymmetrischer Anordnung waren Gouachen, Papiers déchirés und Graphiken, auch einige Ölgemälde ausgestellt, zumeist Arbeiten aus den letzten Jahren. Das Ganze wirkte einheitlich und zugleich differenziert, Variationen über ein in verschiedenen Grundgestalten erscheinendes Thema.

Leuppi ist ein ausgezeichneter Mann. Er hat einen klaren Weg durchschritten, auf dem er schon vor mehr als dreißig Jahren sich für das Ungegenständliche entschied. Dann hat er eine stetige Arbeitsentwicklung genommen, bei der er die gestalterischen Probleme, die bei ihm stets weise umfriedet blieben, bis auf den Grund durchschaute, durchdachte und durcharbeitete. So sind es runde künstlerische Lösungen, durch die sich das Oeuvre Leuppis auszeichnet. Die Themen sind klar gestellt und werden in der Formung klar auffaßbar umrissen, keineswegs nüchtern kalkuliert, sondern bei freier Auswirkung des Gefühlsmäßigen, mit lebendig spielenden formalen und farbigen Zwischentönen und aus einer natürlich sprechenden Sensibilität. Ihr entspringt eine bildnerische Welt von großem, lebendigem Reiz. Auch technisch ist alles mit Sorgfalt und Weisheit getan. Der Kontur lebt; die Formen greifen ineinander über, und die farbige Abtönung ist zart und doch stets bestimmt und griffig. Was sagt die Formenwelt aus? Proportion, Equilibrium, Übergreifen, Flächenschichtung – es ist die Welt der Beziehungen und Spannungen, in der sich bei aller äußeren Ruhe wahre Vitalität ausdrückt, Leben der Formen, Linien, Farben, in denen unausgesprochen symbolische Beziehungen geistern.

Man versteht, daß Arp in dem Band «onze peintres vus par Arp» von Leuppi zu einem bezaubernden kleinen Phantasie-Essay angeregt worden ist.

Die andere Seite der Veranlagung Leuppis weist auf dimensional große Formate. Er hat gelegentlich gute Bühnenbilder gemacht. Wann findet sich wieder einmal ein Theatermann, der Leuppi eine Aufgabe anvertraut? *H. C.*

Rolf Cavael
Galerie Beno, 26. Juni bis 24. Juli

Die Galerie Beno hat einen guten Griff getan, als sie sich entschloß, Rolf

Cavael den Zürcher Kunstfreunden mit einer kleinen Kollektivausstellung zu präsentieren. Auch angesichts der wenigen ausgestellten Arbeiten erkannte man, daß Cavael ein Maler von künstlerischen Qualitäten ist, daß innere Vorstellung zum Bild treibt und daß wirkliche Durcharbeitung die innere Vorstellung in glaubhafte und mitschwingbare Bildform überführt. Cavael, der heute Mitte der Fünfzig steht, hat einen mühevollen Weg hinter sich. Erst spät konnte er es sich erlauben, zu studieren. Frühe pädagogische Erfolge brechen aus ökonomischen Gründen ab. Dann folgten während der Nazijahre qualvolle Zeiten im Konzentrationslager mit nachfolgendem Arbeitsverbot. 1945 endlich öffnet sich der Weg. Vor 1933 haben Kontakte mit Kandinsky und musikalische Erfahrungen, die ihm Heinrich Jacobi vermittelte, stark auf Cavael eingewirkt. Heute schafft der in Königsberg Geborene in München.

Was man bei Beno sah, war ein freies, verhalten dynamisches Formenspiel in gedämpfter, aber bestimmter Farbengebung, in sich verspannte Bildgefüge von echt empfundener Ausdruckskraft. Die surreale Formenwelt mit grotesken Plasmagebilden und räumlichen Schichtungen, mit denen Cavael früher Impulse, die von Klee ausgehen, verarbeitet hat, haben sich auf den in Zürich ausgestellten Bildern in mehr flächige Beziehungen großer, bewegter Formen verwandelt, die mit der Formensprache Hans Hartungs oder Winters verwandt erscheinen. Man steht unter dem Eindruck, daß die Dinge bei Cavael in positivem Sinn sich in stetigem Fluß befinden, in echter Bewegung, aus der das Künstlerische entsteht. *H. C.*

Drei Basler Maler
Galerie Palette, 2. Juli bis 31. August

Der älteste der drei ganz verschiedenartigen Basler Künstler ist der 1892 geborene *Rudolf Maeglin*, dessen gegenständliches Schildern sich auf großen Baustellen und in chemischen Fabriken am stärksten anregen läßt. Von panoramatischer Breite sind die Bilder vom Mustermesse-Neubau, während die im Entstehen begriffenen Hochhäuser mit dem grazilen, farbenhellen Baugerüst vor lichtblauem Himmel aufragen. Von konzentrierter Ausdruckskraft sind die großen Holzschnitte, die das motivisch Starre vom Kranbau, vom Gaswerk, vom Hochhausbau in klar gegliedertes Schwarz-Weiß und in kompositionelle Geschlossenheit umsetzen.

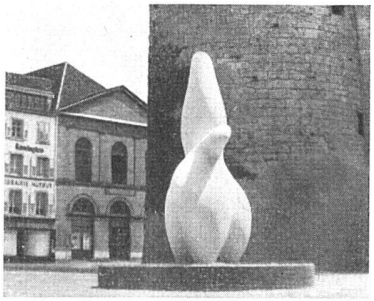
Otto Staiger (geb. 1894) baut seine Kollektion auf dem Kontrast zwischen figürlicher Glasmalerei und landschaftlichen Gouachen und Zeichnungen auf. Seine Glasbildentwürfe in schlankem Hochformat, denen einige ausgeführte Glasgemälde gegenüberstehen, vermeiden das Glitzrige ebenso wie das Schummrige. Sie lassen das Farbflächige im klaren Zusammenspiel mit den schwungvoll-kurvigen Konturen sprechen.

Am wenigsten bekannt ist der 1903 in Luzern geborene *Walter Schüpfer*. Man spürt es seinen Gemälden und Aquarellen nicht an, daß von ihm in Basel auch größere Wandbilder (Trauungssaal und Wasgenring-Schulhaus) stammen. Seine zumeist intimen Bilder sind vorzugsweise auf den Kontrast reich nuancierter Blautöne mit Grün gestimmt. Ein hellerer, verdichteter Farbenklang ist dem «Stilleben mit Krug» eigen. *E. Br.*

Yverdon

Sept Pionniers de la Sculpture moderne
Hôtel de Ville, 17. Juli bis 28. September

Bei der Eröffnung der Ausstellung «Sept Pionniers de la Sculpture moderne», die am 17. Juli in den Rathaussälen von Yverdon stattfand, betonte ein Redner mit Recht, daß heute gerade die kleinen städtischen Zentren eine engere Zusammenarbeit der Veranstalter und eine intensivere Ausstrahlung der Kunstwerke ermöglichen, als es in den großen Städten zu erreichen ist, wo eine Ausstellung ein Ereignis unter vielen bedeutet. Der monumentale «Wolkenhirt» von Hans Arp (ein Abguß der Skulptur der Universität von Caracas), der vor der Ausstellung auf dem Platz von Yverdon wie ein gigantisches vom Himmel gefallenes Naturgebilde prangt, scheint als Auftakt gut gewählt und gestellt. Zwischen den gewaltigen Turmzylindern des gotischen Schlosses und der biederen Kleinteiligkeit des Pestalozzidenkmals führt dieses wuchtig ausgreifende Volumen unbekümmert sein elementares Zwiegespräch mit Himmel, Erde, Licht und Schatten. Man kann nur hoffen, daß ihm dabei ein ungestörteres Dasein beschieden ist als der «Kontinuität» von Max Bill am Zürichsee vor einigen Jahren.



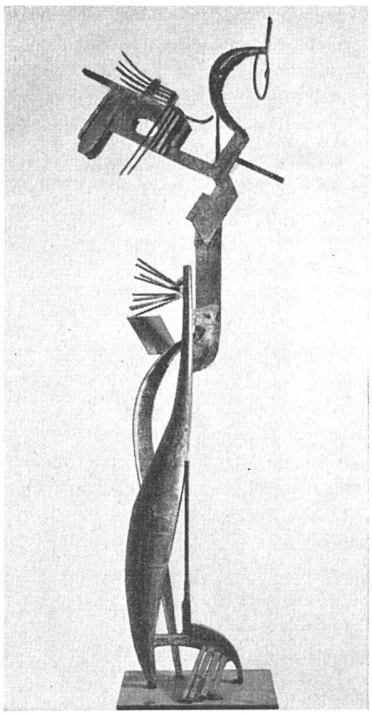
Hans Arps «Wolkenhirt» (1954) auf dem Rathausplatz in Yverdon
Photo: Carola Giedion-Welcker

Constantin Brancusi, Etude pour le portrait de Mlle Pogany. Kunstmuseum Winterthur *Photo: Engler, Winterthur*

Der entspannten und selbstverständlichen Aufstellung der Arpschen Plastik vor den Toren der Ausstellung entspricht auch die Darbietung im Inneren des Rathauses, wo in früheren Jahren die Werke Bourdelles und Rodins gezeigt wurden. In kleinen, kleinsten und großen Formaten können sich hier, in den gutbeleuchteten alten Sälen, in den Nischen, vor den weißen Wänden und auf dem Boden, die Werke der «sieben Pioniere» lebendig entfalten, zwischen Zeichnungen, Aquarellen, Reliefs und Collagen.

Von den ersten, elementaren Vereinfachungen *Brancusis* in schlummernder Eiform («La Muse endormie», «Tête d'enfant», 1909) und seiner späteren «Mademoiselle Pogany» (Museum Winterthur) bis zu den letztjährigen Werken Arps wird der zeitliche Bogen der Schau gespannt. In Anbetracht der

fundamentalen Bedeutung *Constantin Brancusis* für die gesamte moderne Entwicklung ist es sehr zu bedauern, daß die Aussteller weder von den Sammlern noch vom Künstler selbst weitere Werke zu erhalten vermochten.
Die intime Nähe, in welcher der tüchtige und konsequente, oft aber im Kunstgewerblichen verhaftete *Jean Chauvin* hier zu Brancusi gebracht wurde, ist für beide Teile eine ungünstige Nachbarschaft und wohl die einzige Anordnung, die in dieser Ausstellung nicht ganz gelang.
Aus dem Oeuvre *Raymond Duchamp-Villons*, dessen früher Tod (1918) ebenso verhängnisvoll für Frankreich war wie der Boccionis für Italien und der Lehmbrucks für die Entwicklung der deutschen Plastik, wurde der frühe, genial vereinfachte Baudelaire-Kopf (1911) gewählt und neben seinem schönsten Relief, «Les Amants» (1914), das von dynamischem Impetus getragen ist, eine Vorstudie zu seinem berühmten «Cheval» (1914) gebracht. In diesem kubistischen Hauptwerk hat Villon die Bewegung als solche in einem damals völlig neuen, funktionellen Sinn herausgeschält und als Durchdringung organischer und mechanischer Kräfte dargestellt. «Chevalmachine, presque cheval-vapeur», wie der Dichter Apollinaire dieses neue Monstrum einst scherzhaft definierte.
Die kubistische Epoche, die auch eine entscheidende Phase im Werke des Parisers *Henri Laurens* bedeutete, ist vor allem in Köpfen und Gestalten dieses Künstlers vertreten, wo in strengen Fugen («Antlitz eines Mädchens» [1920] und «Lagernde Gestalt» [1921]) plastisch gebaut wird. Daneben spätere Arbeiten aus den dreißiger Jahren, worin das Thema der Sirene in immer neuen Variationen in einer gelockerten, keck-silhouettierenden Manier auftaucht. Leider sind durch den plötzlichen Tod des Künstlers (6. Mai 1954) seine monumentalen Spätwerke nicht mehr in die Ausstellung gelangt, wie ursprünglich geplant.
Bei *Hans Arp*, dem Dichter-Plastiker, ist hingegen in beinahe lückenloser Zeitfolge seine reiche Produktion faßbar, von der Epoche, in der er sich zuerst vom Relief zur Freiplastik wandte, zu Anfang der dreißiger Jahre, bis heute. Arp sucht, ähnlich wie Klee, aus seiner urromantischen Naturbeziehung heraus den genetischen Schöpfungsprozeß zu erfassen und das ewige Werden des Wachstums, das ewige Wunder der Verwandlung plastisch zu prägen. Für dieses unaufhörliche Bewegungsphänomen in



Julio Gonzalez, Femme au miroir, 1935 bis 1937. Schmiedeeisen

der Natur erfindet er eine vieldeutige Sprache des Volumens, reich an phantastischen Einfällen und dennoch immer von exaktester Durchführung. Eine Welt tut sich auf, in der die «Steinfrüchte» reifen und die Sonderform des Humanen erlischt, um aus den weiten Ausdruckbezirken der Kreatürlichen neue Assoziationen und Formen zu beziehen. Wie für Tiecks «Zerbino», den prinzlichen Wanderer durch die Reiche der Natur und der Imagination, scheinen hier «Bäche, Bäume, Blumen und Berge in sich Zung' und Sprache zu führen». Beim heutigen Arp schwingt jedoch alles in einem mystisch-burlesken Doppelspiel von Geheimnis und Humor auf, einer Art Spannungsausgleich, wie er bei vielen seiner Zeitgenossen lebendig ist (bei Klee, Ball, Chagall, Max Ernst, Jacob und dem großen Vorläufer Alfred Jarry).
Daß in dieser Ausstellung auch jene prinzipiell andersgerichtete Methode in der modernen plastischen Gestaltung zu Worte kommt, jene, die von der räumlichen Konstruktion ausgeht und das Volumen bis aufs äußerste reduziert, entspricht durchaus der heutigen Situation. *Julio Gonzalez* ist ein origineller Erfinder auf dieser Linie. Er entmaterialisiert die Maße bis aufs letzte, schafft räumliche Spannung und silhouettiert in bizarrer Linearität in die Luft hinein. In einer raffinierten und zugleich elementaren Schmiedetechnik – einer jahrhundertalten Tradition seiner Familie und seiner katalanischen Heimat – realisiert er dies alles mit Humor und Präzision. Obwohl ein spezieller thematischer Ausgangspunkt bei ihm meist besteht («Femme au miroir», 1937 usw.), um sein Spiel von Donquichotterien zu entfalten, und der Witz oft bis in konstruktive Capricen eindringt (Einfügung von technischen «Ready-made»-Teilen), löst sich das Ganze nie in Einzelheiten auf, sondern behält eine erfrischende Klarheit und durchgehende Elastizität. Der Einfluß von Gonzalez (der 1942 in Paris starb) auf die jüngere Plastikergeneration, vor allem in England und Amerika, ist heute schon überragend.
Der ebenfalls in Paris ansässige Russe *Antoine Pevsner* entfaltet weniger keck-improvisierend als behutsam bauend seine Metallkonstruktionen, wobei dieser «sculpteur des vides» mit Trichtern und räumlichen Umschalungen eine dramatische Licht-und-Schatten-Dynamik zu erregen weiß. Die zusammenfassende und symbolhafte Funktion, welche diese von echtem Pathos getragenen Konstruktionen innerhalb unseres heutigen Stadtbildes auszuüben vermöchten, wenn sie in gewaltigen Dimensionen ausgeführt würden, ist bedauerlicherweise auf unserem europäischen Kontinent noch nicht ausprobiert worden, obwohl hier eine ebenso meisterhafte und monumentale Manifestation urbanen Geistes aktiviert würde, wie sie Brancusi im Sinne einer Prägung ewiger Natursymbole in einer vollendeten Volumengestaltung entgegenzustellen hätte.
Der reich illustrierte Ausstellungskatalog wurde durch ein Kollektiv zuverlässiger, gut orientierter Kenner der Plastik zusammengestellt (Gueguen, Seuphor, Roché, Goldscheider, Fumet), mit wertvollen Notizen von M. Hagenbach und Roberta Gonzalez. Die Initianten und Hauptorganisatoren, Dr. Henri Cuendet und der junge Bildhauer Antoine Poncet, haben für das Zustandekommen des Ganzen Bestes geleistet. *C.G.-W.*

Vevey

Paris 1900
Musée Jenisch, du 17 juillet au 26 septembre

«Paris 1900». Avec ce thème pour prétexte, l'exposition du musée Jenisch, organisée par «Arts et Lettres», déve-

loppe devant les yeux du visiteur un véritable dépliant touristique et frivole du Paris de la «belle époque». Par la présence de Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Sérusier, Felix Vallotton, K.-X. Roussel, Denis et d'autres encore, ce dépliant se pare d'un éclat tout particulier. Toulouse-Lautrec et ses amis n'ont-ils pas été en effet les magiciens qui surent éterniser – mieux que ne pouvait le faire alors la pellicule au bromure d'argent – l'atmosphère de leur époque?

Certes, et l'exposition du musée Jenisch, par les œuvres qu'elle réunit, huiles, aquarelles, dessins, gravures, lithographies, le démontre amplement; par ces affiches surtout dont Toulouse-Lautrec avait tapissé les murs de Paris, à la gloire de Jane Avril, de May Milton, de May Belfort, d'Aristide Bruant et de tant d'autres encore.

Or, si les «Nabis» se sont plus à peindre et dépeindre les divers aspects de leur époque, à fixer sur la toile ou le carton les belles heures du Moulin-Rouge, à pénétrer dans l'intimité des maisons de plaisir, ils n'en apportent pas moins un message des plus valables, message que l'exposition veveysanne nous transmet fidèlement: une vision picturalement nouvelle du monde – nouvelle pour l'époque, cela s'entend.

Les «Nabis», en effet, sont les premiers peintres à descendre dans la rue, à prendre conscience d'une vie sociale et à la dépeindre; ils replacent ainsi l'homme dans le contexte qui le définit: la couturière n'est elle-même que dans son atelier, l'aiguille à la main. L'homme, toutefois, ne s'explique pas par son seul métier, mais par la totalité de ses œuvres, de ses actions, par ses divertissements aussi. C'est pourquoi Toulouse-Lautrec et ses amis ont exploré toutes les manifestations de l'activité humaine et celles qui leur semblaient plus particulièrement caractéristiques de leur temps, surprenant les hommes aussi bien à leur travail que dans leurs divertissements, croquant à l'improviste telle femme à sa toilette, telle autre dans ses occupations ménagères. Ainsi naissait une nouvelle forme de «peinture-instantané» où le geste, l'attitude et le mouvement sont saisis dans leur totalité.

Cette nouvelle vision du monde devait transformer la technique picturale elle-même, le mouvement exigeant la présence de la troisième dimension. Pour ce faire, les «Nabis» prirent de grandes libertés avec la ligne d'horizon, la déplaçant vers le haut ou le bas de la toile selon les besoins. L'équilibre de la composition n'eut plus dès lors de centre d'intérêt visuel pour raison d'être, mais une suite de masses conduisant l'œil du premier plan à l'horizon, en passant par tous les plans intermédiaires. L'œuvre prend ainsi l'aspect d'une tranche de vie, suggérant la totalité dont elle est partie.

Dans cette optique, les «Nabis» ont rompu la tradition du nu classique – qui jusqu'alors idéalisait l'anatomie de la femme – en surprenant leurs modèles dans des attitudes familières, souvent réalistes.

Quant à l'évolution du portrait, elle est plus caractéristique encore: le modèle n'est plus le centre de gravité de la toile, paré de ses plus beaux atours, figé dans une attitude avantageuse; il est saisi dans son milieu, dans le cadre qui lui est quotidien et qui aussi le définit.

Ainsi, malgré son titre, teinté de frivolité, l'exposition du musée Jenisch nous transmet le message des premiers peintres qui découvrirent l'homme tel qu'il est et non tel qu'ils le voulaient, obéissant, en cela, à la grande préoccupation qui se faisait jour à la fin du siècle dernier: la connaissance d'autrui, prémice d'une prise de conscience de la vie dans son aspect social. *R. L.*

Schaffhausen

Leibl und sein Kreis
Museum zu Allerheiligen,
19. Juni bis 29. August

Das Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, wo Wilhelm Leibl (1844 bis 1900) geboren wurde, hat seinen gesamten Besitz an Werken dieses Meisters, je etwa 20 Gemälde und Zeichnungen, dem Schaffhauser Museum zu einer intimen Sommerausstellung überlassen. Dieses Bildgut verteilt sich so auf das reiche Gesamtœuvre des Malers, daß wir die Entwicklung seines unbestechlich scharfen Auges, seiner handwerklichen Begabung und seinen Kampf um die Einordnung der für ihn unantastbaren Augenwirklichkeit in eine durchkomponierte Bildform gut verfolgen können. Für diese Bestrebungen war die deutsche Malerei der Jahrhundertmitte ein ungünstiger Boden, gediehen auf ihm doch vorwiegend das biedermeierliche Genre und das unmalerische Historienbild, Gattungen, für die der Realist Leibl keine Sympathie übrig hatte. Auch der Weg eines Marées, Feuerbach oder Böcklin, durch die Wiedererweckung mythischer oder religiöser Inhalte zur großen Form zu kommen, war für Leibl nicht gangbar, fühlte er sich doch verpflichtet, seinen Stil an der Realität des Alltags zu suchen. «So ist's in der Natur, ich kann nicht anders!» oder «Ich male, was das Auge sieht; die Seele ist ohnehin dabei», solche Aussagen haben für Leibl grundsätzlichen Charakter.

Schon die Zeichnungen des Zwanzigjährigen zeigen uns, was sein Malerauge sah: keine Umrißlinien, sondern feinste Formen- und Lichtwerte mit unmerklich abgestuften Übergängen. Das Porträt interessiert auch den jungen Maler vor allem andern, und zwar zeigen schon die frühen Bildnisse größte Lebendigkeit des Malkörpers, die durch selbständige, besondere Licht- und Formwerte markierende Pinselzüge erreicht wird. Die aufrüttelnde Begegnung mit Courbet in München und ein anschließender Aufenthalt in Paris bestärken seinen Willen, aus der spontanen Verbindung zwischen Auge und Hand zu arbeiten, schulen aber auch sein Gefühl für festgefügte Bildordnungen. Die Bilder aus dem Pariserjahr 1869 zeigen neben einer handwerklichen Virtuosität, die an Frans Hals erinnert, den Willen, durch die Stellung des Modells und durch ausgewählte stillebenhafte Zugaben die dargestellte Person zu charakterisieren und in eine ganz bestimmte Bildordnung einzuspannen. Diese Bildordnung dürfte aber kaum einer inneren Bildvision entsprungen sein, läßt sie sich doch auch später immer wieder als einfaches Prinzip erkennen, mit dem er die wichtigsten Motive (Köpfe und Hände) sowie die hervorragenden Licht- und Farbwerte in den Diagonalen oder in der Mittelsenkrechten und Mittelwaagrechten anordnet. Oft wird dieses lineare Bildgefüge so vordergründig, daß der Betrachter vom Inhaltlichen zum reinen Formerlebnis geführt wird. Die in Leibls Sinn «unfertige», für unser Auge aber herrlich frisch gemalte «Tischgesellschaft» läßt deutlich die Grenzen dieses Kompositionsprinzips erkennen, hat doch die Anordnung der Personen als Parallelen und Fortsetzungen der Ränder einer aufgeschlagenen Zeitung eine ungewollt quälende und unfreie Wirkung.

Die Periode der Feinmalerei Leibls um 1880 ist nur durch ein Fragment, «Das Mieder», belegt. Bewundernswert die minutiöse Detailmalerei, die verblüffenden stofflichen Wirkungen, das Arbeitsethos dieses Kraftmenschen, der mosaikartig Zentimeter um Zentimeter der Bildfläche mit feinsten

Farbvaleurs, Lichtern und Schatten füllte. Und doch sind wir dankbar, daß seine letzten Lebensjahre ihn wieder zu einem flüssigeren Vortrag und zu einer dem Impressionismus angenäherten Malweise bestimmten. Die «Küche in Kutterling» oder das «Mädchen am Fenster» zeigen neben einigen anderen Spätwerken eine wundervolle Synthese seiner vielfältigen technischen Möglichkeiten, eine klare und doch ungesuchte Komposition und vor allem ein sehr schönes Ausklingen der seelischen Atmosphäre in dem die Figuren umgebenden Raum. Wenn man vom jungen Leibl sagen darf, daß er allein vom Geist des Handwerks regiert worden sei, so spüren wir vor diesen Spätwerken, daß sich die miterlebende Seele als gestaltende Kraft zwischen Auge und Hand eingeschoben hat.

Zum Kreis um Wilhelm Leibl gehört vor allem sein getreuer Begleiter auf der Stadtflucht in die bayrischen Bauerndörfer, *Johann Sperl*, der öfters den landschaftlichen Hintergrund zu Figuren Leibls gemalt hat. Die drei Bilder von *Wilhelm Trübner* wachsen kaum über die konventionelle Malerei vor 1900 heraus, während das farblich erlesene Stilleben von *Charles Schuch* auch thematisch eine willkommene Bereicherung der Ausstellung bedeutet. *H. St.*

Lausanne

Albert Marquet. Aquarelles et dessins
«La Vieille Fontaine»,
du 29 juillet au 31 août

Découvrir et redécouvrir Albert Marquet est une joie dont on ne saurait se lasser. Et c'est à une nouvelle découverte de ce premier «fauve» – qui n'a su le rester par excès de personnalité – que nous convie la galerie de la Vieille Fontaine de Lausanne. On fait connaissance, là, avec un Marquet peu connu, celui des petites aquarelles, des lithographies, des dessins à la plume, au crayon ou au fusain.

On pénètre ainsi dans l'intimité du peintre avec le même sentiment d'indiscrétion qu'en ouvrant le journal secret d'un ami, tant il est vrai que ces croquis, ces esquisses que l'artiste ajoute à son œuvre au gré d'une inspiration fugitive, à la faveur d'un élan spontané, révèlent souvent mieux les aspects profonds d'une personnalité que les œuvres maîtresses, longuement élaborées, souvent plus pensées que senties.

Marquet nous apparaît ainsi le contemplatif que se plaît à décrire la compagne de sa vie*, amoureux des rivières, de «sa» Seine, des sites et des villes qu'il a visités au cours de ses nombreux voyages. De cette contemplation sont nées des aquarelles, admirables de spontanéité et de fraîcheur par l'absence de recherche dans la composition et la pureté des couleurs, ces dessins, aussi, au trait dépouillé et sensible, suggestif à l'extrême.

Cette sensibilité du coup de crayon révèle toutefois un autre aspect de la personnalité d'Albert Marquet et dévoile une qualité d'universalité qui protège l'artiste de la contemplation comme seule fin en soi. En effet, Marquet – et c'est en quoi il s'apparente aux «Nabis» – pousse l'analyse de l'objet, du corps humain jusqu'à ne conserver, dans son graphisme, que le trait essentiel, révélateur de la réalité du modèle, dépouillant celui-ci de son apparente personnalité pour en découvrir la vérité profonde. C'est là une démarche perceptible dans les dessins de nus, en particulier, moins patente peut-être, mais tout aussi présente dans les paysages.

Or, cette recherche d'une vision nouvelle du monde, plus que le culte de la contemplation confère à Albert Marquet une place valable dans le cénacle de la peinture moderne. *R. L.*

* Marcelle Marquet: *Marquet*, aux Editions Spes

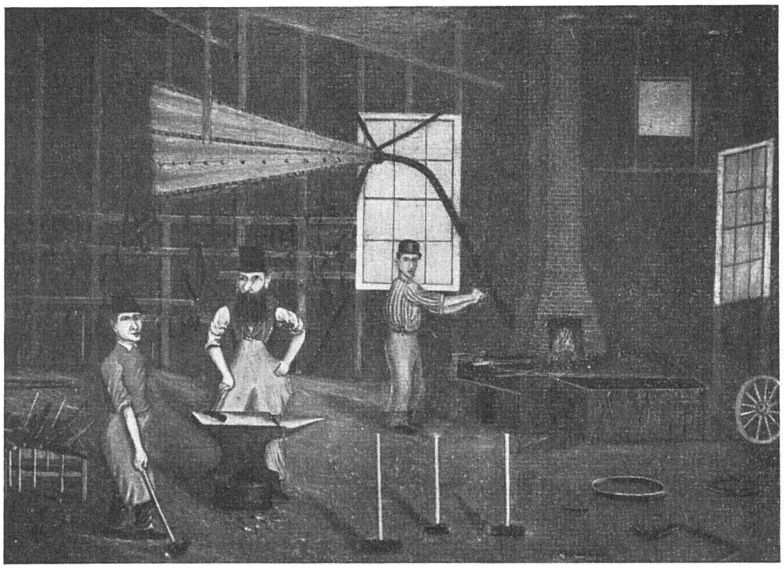
Luzern

Amerikanische Malerei – Peintres naïfs vom 17. Jahrhundert bis heute
Kunstmuseum, 17. Juli bis
19. September

Das «typisch Amerikanische» dieser überaus reizvollen Ausstellung, die sich in ihrem Titel ja stolz «Amerikanische Malerei» nennt, liegt vor allem in der thematischen Atmosphäre der 136 Bilder, die auf Wunsch des Luzerner Kunstmuseums im Auftrag der offiziellen «United States Information» von der «Smithsonian Institution» zusammengestellt wurden. Mit anderen Worten: die Vereinigten Staaten haben uns (hoffentlich als erste einer Reihe folgender Ausstellungen) aus dem Reich ihrer nationalen Kunst zunächst das zauberhafte Märchenbilderbuch der peintres naïfs geschickt. Was bei allem guten und hilfreichen Willen der Diplomaten noch nicht heißt, daß sie uns die nordamerikanische Kunst, gar die Kunst der Gegenwart nähergebracht hätten. Das steht noch aus. Denn formale Rückschlüsse auf die künstlerische und kunstgeschichtliche Entwicklung in den USA lassen diese, sowohl mit Liebe gemalten wie mit Liebe gesammelten und für Europa ausgewählten Bilder nun einmal nicht zu, sowenig wie dies eine entsprechende Ausstellung europäischer peintres naïfs für die Kunstgeschichte Europas tun könnte. Denn die Maler dieser Bilder waren ausschließlich Sonntags- oder Freizeitmaler, das heißt Künstler, die sich, der Natur ihres nebenamtlichen, feiertäglichen Metiers nach, jeder künstlerischen Entwicklung, jedem Einfluß zeitgeschichtlicher, nationaler oder geographischer Stilbildungen und Formvariationen entziehen. Ihre malerischen Aussagen geschehen auf einer fast paradiesisch zu nennenden Entwicklungsstufe des menschlichen Geistes, die von allem Differenzierenden in der bildlichen Ausdrucksform noch nichts weiß. Und darin liegt nun gerade das Reizvolle, ja sogar das Beglückende dieser Ausstellung: daß diese Bilder uns menschlich so nahe sind. Vieles, was in Wirklichkeit jenseits des Ozeans, auf einem anderen Kontinent entstand, könnte in unserer allernächsten zeitlichen und geographischen Nähe gemalt worden sein. Die zahlreichen Bilder amerikanischer Dörfer, Täler und Flußübergänge mit ihren Viehherden sind dafür die augenfälligsten Beispiele.

Trotzdem darf nicht übersehen werden – die amerikanischen Bearbeiter des Katalogs, *Jean Lipman* und *Otto Kallir*, machen in ihren ganz ausgezeichneten Texten auch ausdrücklich darauf aufmerksam –, daß sowohl in der überraschend großen Zahl amerikanischer peintres naïfs wie in der durchgehenden Tradition der primitiven Sonntagsmalerei seit der Pionierzeit etwas «Grundamerikanisches» zu erkennen ist. Schon die für Europa erstaunliche Tatsache, daß die amerikanische Malerei des 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts vorwiegend peinture naïve war, gehört in diesen Zusammenhang. Sie ist verständlich, denn daß auf dem harten, ständig bedrohten Lebensboden der ersten Siedler noch keine spezialisierten und ausgebildeten Berufsmaler im Sinn und in der Tradition der «alten Welt» existieren konnten, versteht sich. Was die Pioniere, die ersten Einwanderer und Siedler an «Kunst» brauchten – Familienporträts waren es in erster Linie – konnte nur von jenen wandernden

Winthrop Chandler (1747–1799) zugeschrieben, Mrs. Ebenezer Devotion und Tochter. Pb. New York



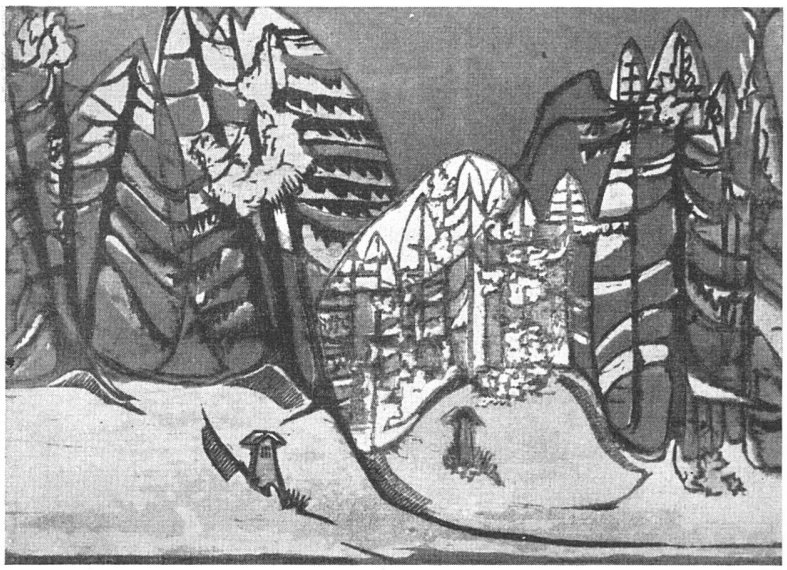
H. M. T. Powell, J. M. Studebaker in seinem Reifengeschäft in Hangtown, 1853–1858. Pb. San Franzisko

Photos: Peter Ammon, Luzern

Handwerkern befriedigt werden, die neben ihrem Hauptberuf als Wagner und Wagenmaler, Schildermaler und Prediger, Farmer und «Bauernfrau im Ruhestand» auch Porträts malten. Man nannte diese Wandermaler der Pionierzeit «Limners». Welcher Art deren Berufsauffassung war, geht aus den ebenfalls charmant naiven Anzeigen hervor, mit denen sie sich um Porträtsaufträge bewarben: im Profil und «ohne Schatten» waren die Bildnisse billiger. Etwa 20 solcher Porträts aus dem 17./18. Jahrhundert sind ausgestellt, künstlerisch nicht sehr aufschlußreich, da alles Bemühen der Maler um das Erhaschen der Ähnlichkeit ging und in Arrangement und Komposition das «Vorbild» oft genug dominiert. Die erste, künstlerisch wirklich bemerkenswerte Figur ist dann auch *Mary Ann Willson*, die zwischen 1810 und 1825 in Greenville, N. Y., arbeitete und von der die drei außerordentlich phantasievollen Aquarelle, «General Washington zu Pferde» (Vorbild des Plakats), der «Pelikan» und «Die Seejungfrau» (beide reich gemustert!) stammen. Hier hat man das erstemal den Eindruck, daß eine ferne, fremde, der Wirklichkeit nicht unbedingt dienende Traumwelt durch einen dieser peintres populaires zum Ausdruck kommt.

Bei den meisten anderen Malern, auch den 13 zeitgenössischen amerikanischen peintres naïfs (unter ihnen auch die berühmte Grandma Moses) – liegen die Antriebe anders. Es ist hochinteressant, die selbstbiographischen Angaben im Katalog zu lesen, in denen – mit einzelnen individuellen Variationen – doch immer das gleiche ausgesprochen wird: «Ich halte das Malen für den schönsten Zeitvertreib», wie Grandma Moses gesteht (von der eine Galerie in Los Angeles allerdings in den letzten drei Jahren allein 120 Bilder verkauft hat!); «im Winter, wenn ich keine andere Arbeit hatte», sagt ein anderer; «erst als ich allein war (nach dem Tod der Angehörigen) und ohne besondere Aufgaben zurückblieb, begann ich zu malen», erklärt eine Frau. Lange Krankheit, Muße und in einzelnen Fällen sogar der Zufall brachten diese Menschen dazu, Bilder zu malen. Meistens sind es Bilder «aus der Erinnerung», «von wichtigen Episoden» im eigenen Leben oder im Leben irgendeiner kleinen Stadt, in der der Maler aufwuchs oder im Ruhestand lebt. Wenn man so will, ist solch eindeutige und weitverbreitete Hingabe an das «Hobby» typisch amerikanisch. Aber in erster Linie sind solche Beweggründe für die Malerei doch das Kennzeichen eines peintre naïf – gleich, welcher Nationalität, und – merkwürdigerweise – auch gleich, welchen Alters. Keinem dieser Bilder sieht man an, ob es von einem jungen oder einem alten Menschen gemalt wurde. Typisch ist auch, daß die meisten Bilder in ausgesprochen ländlichen Verhältnissen entstanden und von Dörfern, Viehherden, kleinen Handwerksbetrieben, allenfalls noch von Hafenstädten und in früheren Zeiten von nationalen Ereignissen, Seeschlachten usw. erzählen. In diese Kategorie gehört nicht nur die heute 94jährige Grandma Moses, sondern auch der reizende Berichterstatter des Lebens der Stadt Marblehead, John E. Frost, die Schilderung der Werkstatt des Mr. Studebaker, Wagner seines Zeichens (1853/58), von Powell. Die Industriearbeit, das großstädtische Leben kommt nicht vor.

Die *Sonderfälle* dagegen, die sich auch durch eine höhere künstlerische Qualität von dieser großen Gruppe charmanter und unproblematischer Volkskunst abheben, betreiben die Malerei, weil sie etwas Besonderes aussagen wollen. Zu ihnen gehört in erster Linie *Edward Hicks* (1780–1849), ein Wagenmacher und Wanderprediger der Quäker, mit seinen großartigen biblischen Bildern aus dem «Reich des Friedens, in dem der Löwe neben dem Schaf weidet», der «Arche Noah» und der Darstellung der Indianerfreunde. Bei diesen Tierbildern möchte man Rousseau nennen, denn hier wird Ähnliches an formaler Kraft erreicht. Schwächer, aber ebenso originell ist Hicks' Nachfolger, E. S. *Field* (1805 bis 1900), mit seinen figurenreichen biblischen Szenen inmitten einer phantastischen Architekturstaffage. Der Maler aber, der einen menschlich weitaus am stärksten ergreift, der Neger *Horace Pippin* (1888–1946), war Kofferträger in einem Hotel, Metallgießer und Altwarenhändler; von ihm sind die vier ergreifenden Bilder ausgestellt: wie John Brown, der 1859 einen Negerfreistaat gründen wollte, zur Hinrichtung geführt wird; ein friedlicher Gemüsegarten im Krieg; Negerfrauen beim Dominospiel in einem delabrierten, ärmlichen Zimmer und das Pakkendste – der Blick in die Schlafkojen einer Baracke amerikanischer Soldaten



Ernst Ludwig Kirchner, Waldfriedhof in Davos. Farbholzschnitt

Turo Pedretti, Begegnung, 1940

Photos: Theo Vonow, Chur

des Ersten Weltkrieges (den Pippin als Soldat mitmachte). Hier wird nicht nur erzählt und zur Feierstunde geplaudert, sondern hier wird – bei aller technischen Unbeholfenheit – der dem Inhalt entsprechende Ausdruck gesucht und in großartiger freier künstlerischer Weise *geformt*.

So bietet diese schöne Ausstellung nicht nur charmante Augenweiden, sondern auch eine Fülle neuer Gesichtspunkte und Anregungen. Man ist dem neuen Konservator des Kunstmuseums Luzern, Dr. *A. Reinle*, deshalb für diese Ausstellung auch von Herzen dankbar. *m.n.*

Chur

Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhunderts

Kunsthaus, 3. Juli bis 18. September

«Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhunderts» heißt, ein Kapitel der Malerei durchschreiten, das von Giovanni Segantini bis Ernst Ludwig Kirchner geht, also vom idealisierenden Impressionismus des lichthungrigen Italieners bis zum Expressionismus des problematischen Deutschen. Dazwischen liegen die Schweizer: Giovanni Giacometti, der den Segantinischen Impressionismus zum Fauvismus hinüberführte, womit sich im Kleinen wiederholte, was sich auf dem breitern und fruchtbareren Kunstboden in Paris ebenfalls um die Jahrhundertwende abspielte; die Basler Hermann Scherer und Albert Müller, die die spontane Umsetzung des Erlebnisses in Form und Farbe von Kirchner übernahmen; der eigenwillige Augusto Giacometti, der den Fauvismus ins Dekorative abbog. Man ist, rückschauend, erstaunt, wie sich in diesem Alpenland die großen Bewegungen der modernen Malerei in einigen kräftigen Gestalten verkörpern, und wenn sich die Veranstalter dieser entscheidenden Angelpunkte bewußt gewesen wären, hätte sich ein recht eindrückliches Bild ergeben können. Dazu hätte es einer Vertretung Segantinis und Kirchners bedurft, die ihrer Bedeutung entsprochen hätte. Die je zwei Ölbilder (und einige Holzschnitte Kirchners) hinterlassen eher den Eindruck von zwei Außenseitern, während ihnen in Graubünden schulbildende Wirkung zukam.

So beginnt die Ausstellung eigentlich mit Giovanni Giacometti, führt zu Turo Pedretti, Leonhard Meißer und Alois Carigiet, um die Bündner vorwegzunehmen, die mit größern Kollektionen aufrücken. Von den immer wieder in Graubünden tätigen Malern stehen A. H. Pellegrini und Victor Surbek im Vordergrund, und drei Bilder Hermann Hubers rufen seine in Klosters verbrachten Jahre des Durchbruchs in Erinnerung. Der überlegene Kolorismus Ernst Morgenthalers, dem Leonhard Meißer mit glücklicher Hand nacheifert, läßt sich auch vom Pathos der Bergwelt nicht beirren. Im Werke Fritz Paulis, der Kirchner freundschaftlich nahestand, jedoch von ihm formal nichts übernahm, findet Graubünden vor allem in zahlreichen Radierungen seinen Niederschlag. Der Holländer Jan Wiegers, seinerzeit mit Kirchner und heute noch mit Pauli befreundet, hat sehr viel in der Umgebung von Davos gearbeitet, und seine Verbundenheit mit Graubünden hätte unbedingt stärker betont werden dürfen, denn auch Maler wie Costia Terechkovitch, Otto Dix, Roland Oudot und Albert Marquet, die nur kurze Zeit in Graubünden weilten, sind, wie Wiegers, mit je einem Bild vertreten. Von Hodlers Aufenthalt im Engadin 1907 zeugen zwei lichtvolle Landschaften des Silsersees. Außerordentlich lebendig wirken die drei Landschaften aus Davos von Robert Wehrlin, und mit beschaulicher Erzählerfreude malt Niklaus Stoecklin

den Chalanda Marz. Das Bildnis Giovanni Giacomettis und das Straßenbild aus Coltura (wo Giacometti ebenfalls im Hintergrund steht) sind Dokumente der engen Freundschaft Cuno Amiets mit dem Bündner, der mit seinem Werk den ersten bedeutenden Beitrag Graubündens an die schweizerische Malerei lieferte.

Die Ausstellung ist durch ihre Vielfalt durchaus sehenswert, jedoch wirkt sie aus den erwähnten Gründen eher improvisiert. Auch thematische Ausstellungen sollten an den großen künstlerischen Zusammenhängen nicht vorübergehen, und die Akzente sind so zu verteilen, daß die einzelnen Künstler nach ihrer wirklichen Bedeutung in Erscheinung treten. Das wäre hier um so leichter gewesen, als sowohl von Segantini wie von Kirchner und Wiegers weitere Werke ohne große Mühe greifbar gewesen wären. *kn.*

Bern

Le Corbusier. L'Œuvre plastique
Kunsthalle, 24. Juli bis 5. September

Nach langen Jahren erscheint Le Corbusier wieder in einer der großen Ausstellungsveranstaltungen seines Geburtslandes! Nach der Corbusier-Ausstellung im Pariser Musée d'Art Moderne hat Arnold Rüdlinger zugegriffen und damit seinem Berner Programm einen weiteren, substantiellen Akzent beigefügt. Wie in Paris steht das gemalte Oeuvre im Zentrum; daneben erscheinen Skulptur und Tapisserie. Das architektonische Schaffen wird mit wirkungsvollen großen Photos, größtenteils nach Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt, nur gestreift.

Der Eindruck ist außerordentlich. Man spürt, man sieht: hier gehen ständig wesentliche Dinge vor. Das Denken arbeitet spontan; innere Vorstellungen drängen nach Sichtbarkeit; der primäre Gestaltungstrieb wirft sich auf die Farbe, die Linie, die kompositionelle Massenverteilung und auf andere Medien der künstlerischen Aktivität. Die Transversalen gehen quer durch die Gattungen. Das Ganze, das Umfassende des Arbeitens, nicht die ins Detail gehende Abrundung der Einzelarbeit ist das Entscheidende; die Visio oder, scheuen wir nicht, es auszusprechen, das künstlerisch-geistige Sehertum.

Es ist nicht Byzantinismus, wenn eine Gestalt wie Corbusier (oder, um sogleich den Bogen zu ziehen, Wright, Gropius oder Mies van der Rohe) nach besonderen Maßen betrachtet wird. Einzelheiten können und müssen kritisiert werden; selbstverständlich gibt es auch Fehlleistungen. Aber die schöpferische Kraft und die treibende Idee führen das Schaffen auf jene Ebene, auf der sich die Auseinandersetzungen um die wesentlichen Dinge abspielen. Dies als Vorbemerkung und als Beitrag zur Frage der immer wieder betonten Ablehnung, der das bildkünstlerische Schaffen Corbusiers ausgesetzt ist. Man mag Fragezeichen setzen, wo man will. Entscheidend bleibt, daß das Malwerk Corbusiers unlöslicher Teil der Gesamtpersönlichkeit ist, deren wunderbare Kräfte sich in so vielen Arten geistiger Äußerung realisieren.

Die Ausstellung setzt mit Bildern des mehr als Dreißigjährigen aus den Jahren 1918 und 1919 ein. Corbusier bezeichnet sie als seine ersten Bilder überhaupt. Sie entstanden in der Zeit der Verbindung mit Ozenfant: Purismus der nachkubistischen Periode, in welcher der Gegenstand als Typus thematische Bedeutung erlangt. Corbusiers Bilder jener Jahre sind exakt in Form und Komposition, zart, man möchte sagen lyrisch, in der Farbe, magisch im Gehalt. Ein «Landschaft» betiteltes Bild von 1919, geistig dem Zwischengebiet von Metaphysisch (mit Ausstrahlungen von Chirico) und Surrealistisch zugehörig, besteht aus traumgeometrischen Formen, in denen sich architektonische Konzeptionen ankündigen, wie sie Corbusier später für Algier geschaffen hat. Transparenz und geschichtete Bildstruktur bedeuten damals schon Entscheidendes – auch hier sind die Zusammenhänge mit den architektonischen Ideen, die sich damals bei Corbusier im entscheidenden Statu nascendi befinden, mit Händen zu greifen. Ende der zwanziger Jahre erscheint eine neue Bildsprache. Die Formen werden groß, die Kontraste stark, die Farben bestimmt und flächig. Das Stilleben von 1928 aus der Sammlung Monmollin, Neuchâtel, ist ein Meisterwerk dieser Periode. In den dreißiger Jahren erlangt die menschliche Figur (total und partiell) thematische und formale Bedeutung. Riesengestalten und Riesen-Einzelglieder. Analogien zu Léger liegen vor; aber Corbusier spricht eine eigene Sprache mit energisch gezogenem Lineament, Flächenschichtung und vielgestaltiger Bildgliederung. Eine neue Welle setzt um 1950 an. Das Thema des «taureau» beherrscht die Vorstellung. Sieben Strophen zu diesem Thema sind in Bern vereinigt, sieben Hochformate, dynamisch im Aufbau, von tiefer Wärme in der Farbe, voll simultanen bildlichen Geschehens, das den Betrachter fesselt. Die innere Tendenz zur Vermählung mit Raum und Baugebilde ist offenbar, ebenso der Zusammenhang mit den Proportionserfahrungen, die Corbusier sein ganzes Schaffen hindurch beobachtet und ausgedeutet hat.

Drei von J. Savina ausgeführte Skulpturen Corbusiers zeigen seine Auseinandersetzung mit den Problemen der Plastik, die in seinen letzten architektonischen Konzeptionen eine große Rolle spielt. Die Ohrform, die vielleicht als musikalisches Raummotiv zu deuten ist, spielt bei den Skulpturen eine große Rolle – Zeichen einer inneren Verbundenheit mit der Musik, die in der Familie Corbusiers zu Hause ist?

Sieben Tapisserien nach Corbusiers Entwürfen ergänzen das Bild nach der Richtung der dekorativen Künste. Teils gewebt, teils in anderen Techniken geschaffen, stellen sie schlechthin Meisterwerke dar, die den Radius der Produktivität Corbusiers anschaulich machen.

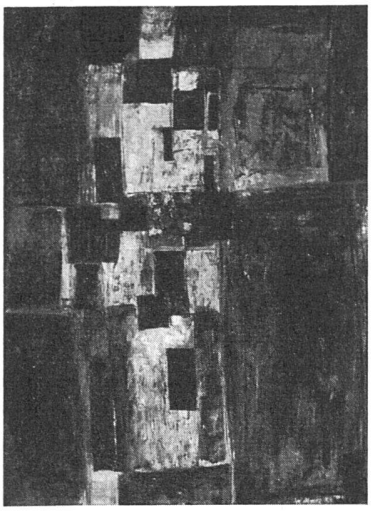
Bei der Eröffnung der Ausstellung hielt S. Giedion eine von historischem Erkennen und von spontanen Einfällen getragene Ansprache. Er erinnerte daran, daß sich in der Schweiz nur zwei Bauten ihres großen Sohnes befinden, das kleine Haus der Mutter bei Vevey und die Maison Clarté in Genf. Es erhebt sich die ernste Frage: Wann wird Corbusier einen Bauauftrag in der Schweiz erhalten? Der Bauherr, sei er eine öffentliche oder eine private Instanz, würde sich damit nur selbst ehren und eine seit langem fällige Schuld einlösen! *H. C.*

Pariser Kunstchronik

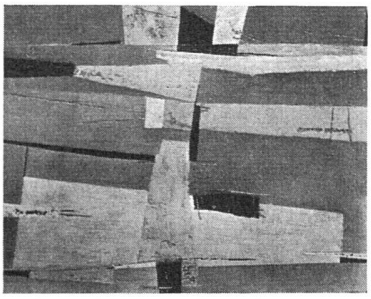
Die so plötzlich abgebrochene Schau der Gemälde *Picassos* aus den Sowjetrussischen Sammlungen in der Maison de la Pensée Française, wurde durch eine fast ebenso interessante neugebildete Picasso-Ausstellung ersetzt: 12 Bilder aus den Jahren 1903 bis 1914 und 39 Bilder aus den Jahren 1950 bis 1954 zeigen das Schaffen der frühen Jahre neben den neuesten Werken der letzten Jahre. Mehr als die Hälfte der neuen Bilder stammen aus dem Jahre 1954. Einige davon (Portrait de Jeune Femme) sind mit einem geradezu eleganten Realismus gemalt. Trotzdem

Ausstellungen

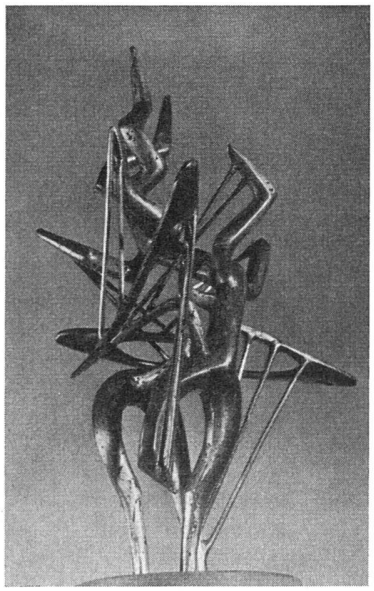
Aarau	Kunstsammlung	Georges Dessouslavy	4. Sept. – 26. Sept.
Ascona	Galleria d'Arte	«Der gelbe Kreis»	1. Sept. – 30. Sept.
Basel	Kunsthalle	Tableaux et sculptures de la collection Fernand Graindorge, Liège	28. Aug. – 3. Okt.
	Gewerbemuseum	Mensch und Edelstein	5. Okt. – 7. Nov.
	Galerie d'Art Moderne	Max Kämpf	11. Sept. – 14. Okt.
Bern	Kunsthalle	Varlin – Leo Deck	18. Sept. – 24. Okt.
	Gewerbemuseum	Mensch und Edelstein	4. Sept. – 26. Sept.
	Galerie Atelier-Theater	Angela Grob Hsiung Ping-Ming	2. Sept. – 22. Sept. 23. Sept. – 13. Okt.
	Galerie Verena Müller	Raoul Domenjoz	16. Sept. – 6. Okt.
Biel	Städtische Galerie	Regionale Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins I	15. Aug. – 12. Sept.
	Rittermatten	Schweizerische Plastikausstellung im Freien	18. Sept. – 17. Okt.
Chur	Kunsthaus	Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhundert	3. Juli – 18. Sept.
Genève	Musée Rath	Trésors des collections romandes	26 juin – 3 octobre
	Athénée	Pablo Picasso François Barraud	16 juillet – 15 sept. 18 sept. – 21 octobre
	Galerie Georges Moos	Maîtres français	1er août – 15 sept.
Grenchen	Kunststube	Marco Richterich Karl Hartung – Fritz Winter	4. Sept. – 16. Sept. 25. Sept. – 14. Okt.
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler	Fernand Léger	13 sept. – 2 octobre
	Galerie Paul Vallotton	Guy Baer	16 sept. – 2 octobre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Chefs d'œuvre de la littérature universelle, illustrés par les plus grands artistes	11 sept. – 18 octobre
Ligerz	Im Hof	Ernst Geiger	19. Sept. – 19. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Amerikanische Malerei. Peintres naïfs vom 17. Jahrhundert bis heute	17. Juli – 3. Okt.
Rorschach	Heimatmuseum	Elisabeth Rieter – Leo Kästli	5. Sept. – 3. Okt.
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie im Erker	Das Pferd in der Kunst Zao Wou-ki	4. Sept. – 17. Okt. 4. Sept. – 4. Okt.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Hans Brühlmann	4. Sept. – 3. Okt.
Thun	Kunstsammlung	Hermann Plattner – Werner Witschi Stilleben schweizerischer Maler	29. Aug. – 12. Sept. 26. Sept. – 24. Okt.
Vevey	Musée Jenisch	Paris 1900	17 juillet – 26 sept.
Winterthur	Kunstmuseum	Edvard Munch	22. Aug. – 19. Sept.
Yverdon	Hôtel de Ville	Sept Pionniers de la Sculpture Moderne	17 juillet – 28 sept.
Zürich	Kunsthaus	Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz	21. Aug. – Ende Sept.
	Kunstgewerbemuseum	Die gute Form SWB	21. Aug. – 3. Okt.
	Helmhaus	Wirtschaftsbund bildender Künstler	21. Aug. – 26. Sept.
	Strauhof	Ernst Georg Heußler – Heidi Heußler Ingeborg Berthel	31. Aug. – 19. Sept. 21. Sept. – 10. Okt.
	Galerie 16	Robert S. Geßner	1. Sept. – 30. Sept.
	Galerie du Théâtre	Künstlergruppe «Zinnober»	11. Sept. – 8. Okt.
	Wolfsberg	Anny Frey – Henri Wabel	9. Sept. – 2. Okt.
	Kunstkeller Bellevue	Heinrich Steiner Edouard Samartino	16. Aug. – 15. Sept. 16. Sept. – 31. Okt.
	Orell Füßli	Carl Roesch Fritz Zbinden	21. Aug. – 18. Sept. 25. Sept. – 23. Okt.
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**



Wilfried Moser, Peinture. Galerie Arnaud, Paris



John Koenig, Ibukob 1954. Galerie Arnaud, Paris



Helen Phillips, Projekt für das Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen. Galerie La Hune, Paris

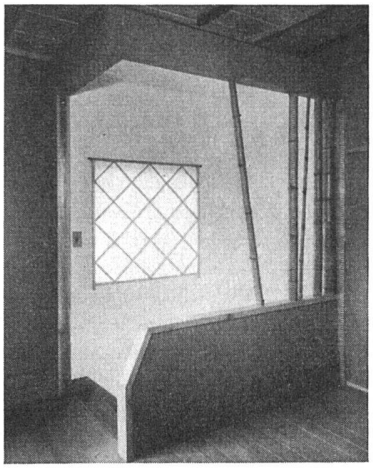
dringt fast überall das Außergewöhnliche dieser überragenden Begabung hervor.

Am 8. Juli, das heißt sehr spät in der Pariser Saison, wurde im Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris der *9. Salon des Réalités Nouvelles* eröffnet. Während der Salon de Mai fast ausschließlich an den malerischen Qualitäten des Staffeleibildes festhält, strebt der Salon des Réalités Nouvelles in seiner straffen programmatischen Haltung nach einer Synthese der bildenden Künste, die Malerei, Plastik und Architektur in Beziehung setzt. Gutes ist hier neben Mittelmäßigem und Schwachem zu sehen. Die französische Gruppe Espace, die ja nun auch in der Schweiz ihre Schwestergruppe hat, stellt die treibende Elite dieses Salons dar.

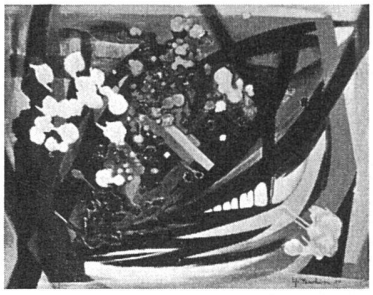
Im *Cabinet des Dessins* des Louvre wurde an Hand von 64 bedeutenden Handzeichnungen aus dem letzten Jahrhundert das soziale, politische und mondäne Leben von 1800 bis 1900 kunst- und geistvoll illustriert.

Die Galerie Arnaud versuchte in einer gut vorbereiteten Ausstellung die vielseitigen Aspekte der *abstrakten Kunst* der letzten Jahre darzustellen. Im allgemeinen vermeiden die Pariser Galerien sorgfältig, verschiedenartige abstrakte Künstler, die zur einen oder zur anderen «spezialisierten» Tendenz gehören, in der gleichen Ausstellung zu zeigen. Viele kleine Galerien bleiben ganz ausschließlich einer speziellen Richtung der abstrakten Kunst treu und nehmen gewissermaßen die geistige und materielle Verteidigung dieser einen Richtung auf sich. Insbesondere die «Tachistes» vermeiden jegliche Linie, die sich der Geraden annähert, gleich einer ansteckenden Krankheit; ja schon jegliche graphische Begrenzung einer Form scheint ihnen verdächtig. Der Kunstschriftsteller Gindertael versuchte im sehr gut gestalteten illustrierten Katalog der Ausstellung bei Arnaud eine relative Verträglichkeit herbeizuführen, indem er auf die außergewöhnliche schöpferische Freiheit hinwies, welche die expressive und die geometrische Abstraktion gemein haben.

In der Librairie-Galerie La Hune stellt die amerikanische Bildhauerin *Helen Phillips* Plastiken und Radierungen aus, die während ihres Aufenthalts in Paris in den vier letzten Jahren entstanden sind. Gewisse Radierungen sind durch raffinierte Abdeckungen reliefartig geätzt und werden auch von der Künstlerin als Metallreliefs betrachtet, die also nicht mehr als Matrize eines Reproduktionsverfahrens verwendet werden. Man bekam in dieser Ausstellung auch erstmals ihren «Prisonnier Inconnu» zu sehen, der damals von der französischen Jury in der nationalen Auswahl preis-



Tsuchiya Yukio, Raumgestaltung in einem Privathaus in Tokyo



Tsuchiya Yukio, Komposition, 1954. Galerie La Gentilhommière, Paris

gekrönt wurde. Eine naturverbundene Ursprünglichkeit waltet in den oft scharf geschnittenen Werken dieser Bildhauerin und verspricht ihrem Schaffen eine interessante Weiterentwicklung.

Zwei japanische abstrakte Maler, *Tsuchiya Yukio* und *Tagaya, Itoku* stellten erstmals in Paris in der Galerie La Gentilhommière aus. Man sah hier einerseits die Eigenart japanischer abstrakter Kunst und anderseits den fördernden Einfluß, den Paris während ihres Studienaufenthalts teilweise auf diese Künstler ausübte. Besonders interessant waren auch die photographischen Dokumente einiger Arbeiten, die in Zusammenarbeit mit japanischen Architekten entstanden sind; insbesondere möchten wir die schönen Gartengestaltungen erwähnen, die diesen Malern gelungen sind.

Auf dem Seineufer fand die gut durchgeführte Ausstellung «*Centenaire de l'Aluminium*» statt. Jean Prouvé (Nancy) erbaute die große Ausstellungshalle, deren Aluminiumgerüst als Musterbeispiel funktioneller Architektur gelten darf. Die außergewöhnliche Eleganz der Träger des Hallengewölbes zeigt die besten Kennzeichen französischen Geistes – hier ist der Esprit de

Finesse mit den Forderungen der Rationalität verbunden.

•

Aix-en-Provence

Im Pavillon de Vendôme in Aix organisierte der Kulturdienst der amerikanischen Gesandtschaft eine Ausstellung amerikanischer Handzeichnungen der Gegenwart. Die Zeichnungen wurden von C. Schniewind, Konservator des Graphischen Kabinetts des Art Institute von Chicago, ausgewählt. Zu den besten Arbeiten zählten die Zeichnungen von Arshile Gorki, Lyonel Feininger, Alexander Calder, Theodore Roszak, Ben Shahn, Saul Steinberg, David Smith, Dorothea Tanning und Marc Tobey. Die Ausstellung wird im Herbst auch im Musée d'Art Moderne von Paris zu sehen sein.

•

Die Plastikausstellung «7 Pionniers de la Sculpture moderne» in *Yverdon* wurde durch die Pariser Kunstpresse mit großer Sympathie aufgenommen. Diese schrieb unter anderem, heute sei nicht mehr die Größe einer Kunststätte maßgebend, habe man doch erlebt, daß ein kleines Dorf in den Pyrenäen durch Pablo Casals in eine internationale Pilgerstätte der Kunstfreunde verwandelt worden sei. Eine ähnliche Zukunft stehe auch der kleinen Schweizer Stadt Yverdon bevor. *F. Stahly*

Münchner Kunstsommer

Im «Haus der Kunst» war ein Hauptereignis, daß Kandinsky und Klee umfassend dargeboten wurden, da beide doch von München ausgegangen waren, wo damals auch die gegenstandslose Plastik durch Obrist entwickelt worden ist. (Diese Schau ist aber in Heft 7 des WERK durch Carola Giedion-Welcker bereits ausführlich gewürdigt worden.) Nun folgte die übliche «Jahresausstellung», in der man jeweils zeigen will, was an Plastik, Malerei und Graphik in Deutschland heute entsteht. Begrüßenswert, daß die Plastik zum erstenmal weitgehend im Garten auftaucht, wo sich unter schwingenden Ästen gerade die zu bewegungslose *Münchner* Skulptur am sinnvollsten ausnimmt. Doch blieb das bildhauerische Ergebnis etwas mager, zumal es ja für Malerei und Graphik so viel leichter ist, auch *entlegenere* Werke heranzuholen. Man sollte nächstes Mal die Schau im Freien unbedingt erweitern. Vielen bekannten süddeutschen Bildhauern wäre anzuraten, das spezifisch Plastische nicht dauernd in der Bewegungslosigkeit zu wittern, wird es doch gerade erst durch seine Bändigung des Motorischen fesselnd.

Die alten deutschen Meister der Malerei, wie Purrmann, Heckel, Pechstein, Caspar, Coester, Geiger, Unold, Fritsch usf., sind anwesend, aber man vermißt z. B. Schmidt-Rotluff. Dix experimentiert weiter mit seinen Kreuzungen von Expressionismus und Sachstrenge. Battke fällt durch originelle, gegenstandsscharfe Zeichnungen auf, dem Surrealismus nahe, der hier durch Ende, Mac Zimmermann, Schlichter, Cremer und durch einen beachtenswerten Neuling, Lüdcke aus Berlin, vertreten ist. Die «Gegenstandslosen» halten Niveau, und es zeugt nicht gerade von Zeitinstinkt, wenn gewisse Kritiker auf diesem neuen Felde nun dauernd neue «Ismen» erwarten. Eine Verarbeitergeneration hat hier die unendlichen Möglichkeiten langsam auszuwerten, die durch Entdeckung eines neuen Erdteils der Kunst gegeben sind. Aber es ist zu bedauern, daß Entscheidende wie Baumeister, Theodor Werner, Meistermann, Winter u. a. nichts einsandten. Sehr unklug, wenn manche Beurteiler nun gleich ein «Dünnerwerden der absoluten Malerei» austrompeten.

Überhaupt gab es viel Streit um diese Riesenausstellung, obgleich kein Mensch etwas Besseres gegenüber so gewaltigen Märkten vorzuschlagen weiß. (Was sollte man da erst zur Venediger Biennale sagen!) In München forderten Journalisten eine Ausstellung der vielen Abgewiesenen, die wohl zustande kommen wird. Warum soll man nicht mal die Jury kontrollieren? Unsinnig scheint mir jedoch, hierbei noch einmal eine Jury walten zu lassen, so daß sich dann wiederum Ausgewiesene zeigen wollen (Spiel mit den Kästchen, in denen immer wieder ein kleineres Kästchen steckt). Versuche in dieser Richtung ergaben keine wichtigen Ergänzungen (bei Gurlitt). Oder sie kamen nicht zustande (Städt. Museum). Hingegen zeigte der «Kunstverein» Baumeister, Winter, Nay, Grieshaber, Fietz, Weiers, Gilles u. a., vorwiegend Maler, die drüben nicht etwa abgelehnt worden waren, sondern überhaupt nicht eingesandt hatten. Hiermit dokumentierte der «Kunstverein», daß er in Zukunft gewillt ist, nicht ängstlich vor der Weiterentwicklung zurückzuweichen.

Günther Franke breitete Xaver Fuhr und danach Wilhelm Nay aus, die ebenfalls beide zur «Münchner Großen» nichts eingesandt hatten. Fuhr entwickelt sich, nicht immer zu seinem Vorteil, zu einer summarisch breitflächigeren Malerei, während früher farbige und zeichnerische Elemente reizvoll in seinen Bildern kämpften. Nay bleibt bei einer sehr temperamentvollen, gegenstandslosen Kunst, die er, manchmal etwas überladend, farbenintensiv rhythmisiert und bisweilen auch vergeistigt. Seine dargebotenen Werke von 1953/1954 beweisen, daß er zu den intensivsten deutschen Malern der Gegenwart rechnet.

Das Bayrische Nationalmuseum brachte die riesigen Kopien mittelalterlicher Fresken aus jugoslawischen Kirchen, die dort im Dunkel der sakralen Bauten ertrinken. Man staunt nicht nur über die seltsame Ikonographie jener uns so entlegenen Bezirke, wo sich Abend- und Morgenland mit Asiatischem kreuzen, sondern ist hingerissen von der Größe der Formgebung. Eine höchst verdienstliche Darbietung, die sich jedes europäische Land sichern sollte. Vorträge von Spezialkennern erhellten dieses «unbekannte» Gebiet.

Erwähnt sei nur noch, daß die wahrhaft lebendige Galerie Stangl Werke des Schweizers Walter Bodmer zeigte, die hier sehr zusagten, dann Malereien von Rolf Cavael, danach Mobiles und Aquarelle von Calder, schließlich Graphik und Malerei des Chinesen Zao Wou-ki. Bei Dr. Kliehm ertönte die expressive Farbenkraft von Jawlensky und wird nun die orphische Delikatesse von Herbert Bayer (USA) erklingen, von dem wir in Deutschland so lange nichts mehr sahen. In der Galerie «Ophir» zeigte man den originellen naiven Schuster und italienischen Laienmaler Metelli. *Franz Roh*

Verbände

Tagung des Schweizerischen Werkbundes

Die diesjährige Werkbund-Versammlung wird am 25. September in Luzern durchgeführt. Anschließend fahren die Teilnehmer nach Mailand, wo sie am 26. September die Triennale besuchen. Am 27. September besichtigen sie die Fabrik Ing. C. Olivetti & Co. in Ivrea und das Bürogebäude der Olivetti-Werke in Mailand.