

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1954)**

Heft 8: **Geschäftshäuser und Läden**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

auf den Schutzdächern des Busbahnhofes auf Höhe Laupenstraße (für 600 bis 800 Wagen).

12. Bahnhofpostanlage (7) und Gepäckexpedition: Neues Prinzip zur Lösung dieses doppelten Verkehrs durch Anordnung des Gepäcksdienstes unter der Perronebene; Postdienst dagegen über der Perronebene. Dadurch rasche Verkehrsabwicklung beider Teile. Große doppelte Aufzüge (19) für ganze Karrenzüge an den Perronen (für Zugslängen bis 10 m).

13. Nördlicher Ausgang der Unterführung gegen Länggaßquartier (26) durch Überwindung einer Höhendifferenz von nur 4 m (eine Treppe).

14. Die Abstellgeleise können westlich und östlich der Perronanlage erstellt werden, zum Teil auf dem Areal des heutigen Bahnhofes, zum größeren Teil auf dem frei werdenden Areal des heutigen Lokomotivdepots.

15. Genügend großes Lokomotivdepot am Rand des Bremgartenwaldes. Kreuzungsfreie offene Linienführung der Lokomotiven.

16. Das Projekt ist bei guter städtebaulicher Einordnung in jeder Beziehung freizügig und in Zukunft weiter ausbaufähig.

Obschon der Bahnhof an der Laupenstraße bedeutend leistungsfähiger ist als die umgestaltete Anlage am alten Standort, sind dessen totale Kosten nicht höher.

Hans Nater, Ing. SIA, Emil Hostettler, Arch. BSA/SIA

geschlagenen Parkflächen über den Perrons sind keine dienlichen Rampen vom Bahnhofplatz her vorgeschlagen.

12. PTT und SBB müssen die gleichen Tunnels und Aufzüge benützen, der Verkehr dadurch stark gehemmt. Zudem können die Aufzüge an den spitzen Perronen nur klein sein und nur 1-2 Karren befördern. Diese Aufzüge liegen außerdem 50 m und mehr von den Perronen zurückgeschoben; dadurch starke Verkürzung der freien Perrons für die Reisenden.

13. Ausgang der Unterführung gegen Länggaßquartier auf die Große Schanze mit etwa 20 m Höhendifferenz.

14. Östlicher Abstellbahnhof im Eilgut zu klein, dazu nur Stumpengeleise.

15. Lokomotivdepot am alten Ort seit langem zu klein. Vergrößerung am heutigen Standort schwierig.

16. Die projektierte Anlage wirkt schon in der heutigen Fassung erzwungen und ist in Zukunft nicht ausbaufähig. Es fehlt ferner die organische städtebauliche Eingliederung.

ner Sammlung war außerdem ausgestellt, darunter sehr frühe Bilder von Amiet, Werke von Auberjonois, Blanchet, Giovanni Giacometti, Schieß und seinen Aargauer Malerfreunden.

Den 70. und 80. Geburtstag zweier weiterer Aargauer galt es außerdem mit dieser Ausstellung zu feiern. *Otto Ernst* war ebenfalls mit einer für ihn charakteristischen Kollektion vertreten, die ihn als ungemein sichern Gestalter von Landschaft und Blumenstück bezeugte, der sie aus deutlich umrissenen und farbig wirksam gegeneinander abgesetzten Flächen aufbaut. Da waren Jurabilder von satter Dichte, weiter Arbeiten aus dem Bündnerland und dem Tessin, und da waren vor allem jene leuchtenden Stilleben mit Sträußen aus bäuerlichen Gärten, die Ernst immer mit Liebe malt. *Hans Steiner*, wie Ernst von der Graphik herkommend und ebenfalls ein unermüdlicher Darsteller der unauffälligen Schönheit des aargauischen Mittellandes, war mit Gemälden, Pastellen und Aquarellen vertreten, die ihn als stillen, ruhigen Schilderer dieser Landschaft zeigten.

Mg.

Basel

38. Schweizer Mustermesse

8. bis 18. Mai

Das Messebild, das die Besucher vom letzten Jahr her in Erinnerung hatten, wurde stark verändert. Der Neubau von Prof. Dr. h. c. Hans Hofmann, der mit rund 20000 m² Ausstellungsfläche die provisorischen Holzhallen auf dem Schappeareal ersetzt und deren Nutzfläche noch um 10000 m² vergrößert, ermöglichte der Messeleitung eine engere Zusammenfassung der Sachgebiete. Gerade die uns besonders interessierende Baumesse bildete eine übersichtliche Einheit.

Zusammen mit der Holzmesse der LIGNUM und der Sonderschau des SWB «Die gute Form» erstreckte sie sich über die ganze Gebäudegruppe der Hallen 8, 8a und 8b. Die Messe im Freien an der Riehenanlage – früher Campingausstellung – gehörte ganz den Gartengestaltern.

Wohl zum Interessantesten der *Baumesse* gehörte das Perrondach an der Tramhaltestelle Mustermesse. Den Baslern erfüllte es einen längst gehegten Wunsch, und es wurde daher richtigerweise von der Stadt als permanent übernommen. Idee und Projekt stammen von Alfred Roth, Arch. BSA, Zürich, die statischen Berechnungen

Ausstellungen

Aarau

Adolf Weibel – Otto Ernst – Hans Steiner

Gewerbemuseum, 22. Mai bis 13. Juni

Der Aargauische Kunstverein hat dem Gedächtnis des vor zwei Jahren verstorbenen Malers *Adolf Weibel* eine Ausstellung gewidmet, in der 70 Arbeiten verschiedener Technik geboten wurden, die mit den Mitteln eines beweglichen Impressionismus Stimmungshaftes auf lebendige Art festhalten: da waren zahlreiche Aargauer Landschaften, darunter ein Gartenbild, dessen wirkungsvoll gegeneinander abgewogene Hell-Dunkel-Partien

etwa von der Freilichtdarstellung eines Liebermann inspiriert schienen; daneben weitere Öle und Aquarelle, die auf Reisen entstanden sind, die der Maler fast alljährlich unternahm: Proben aus Tessin und Wallis, aus Süditalien und Sizilien wechselten miteinander. Die Reihe der Landschaften wurde nur durch zwei reizvolle Interieurs unterbrochen; immer drängte es diesen Maler ins Freie, und von seiner Naturbegeisterung wußte er auch seinen Schülern mitzuteilen: von *Adolf Weibels* Lehrbegabung und von seiner anregenden Art, junge Menschen in die Probleme der Kunst, im besondern der gegenwärtigen, einzuführen, ist an dieser Stelle durchaus angezeigt zu sprechen. Während langer Jahre war er Zeichenlehrer an Kantonsschule und Lehrerinnenseminar; er war auch Gründungsmitglied und langjähriger Präsident der Aargauer Sektion der GSMBA. Eine Anzahl von Werken sei-

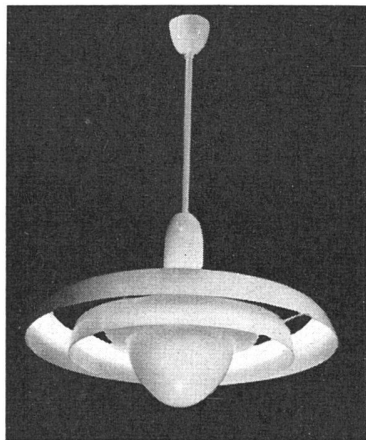
von Emil Schubiger, Ing., Zürich. Die Metallwarenfabrik Bürgin & Co. GmbH., Schaffhausen, zeigt damit eine neuartige, aus Amerika übernommene und in der Schweiz in Lizenz fabrizierte Überdachung aus Leichtmetall, genannt «Shadelite». Es handelt sich im Prinzip um Lamellen aus schief liegenden Z-förmigen Profilen, die übereinandergreifend zwischen Querträger gespannt werden. Ein geringer Zwischenraum fördert die Luftzirkulation. Der untere Schenkel der Z-Form leitet das Wasser ab, und die Stege reflektieren das Sonnenlicht, so daß eine aufgehellte, azurblaue Untersicht entsteht. Die Anwendung dieser Konstruktion kommt für jede offene Überdachung in Frage. Im vorliegenden Fall war das ganze Lamellenwerk aufgehängt an einem torsionssteifen Rohrträger und dieser über zwei Stützen 14 m gespannt.

Drei weitere Neuheiten zeigte die Metallbau Koller AG., Basel: ein *Fenster* mit Leichtmetallrahmen, einfach oder doppelt verglast, in der Horizontalen unterteilt in zwei Flügel, die an Dreharmen befestigt sind und gegenseitig ausschwingen. Diese Konstruktion «SURSO» ist ohne Gegengewichte und ohne Federn. Kontinuierlich laufend, balanciert sie sich selber aus und bleibt in jeder Lage stehen. Für jede beliebige Größe verwendbar, dürfte dieses Fenster überall dort angewendet werden, wo aus wirtschaftlichen Gründen horizontale oder vertikale Schiebefenster nicht in Frage kommen. Ein *Stuhl* und eine *Bank* für Garten- und Parkanlagen sind zwei neue «ARIO»-Modelle, die wegen ihrer Bequemlichkeit – Sitz- und Rückenlehne sind federnd – und wegen ihrer sauberen konstruktiven und formalen Durchbildung bereits die Basler Parkanlagen zieren.

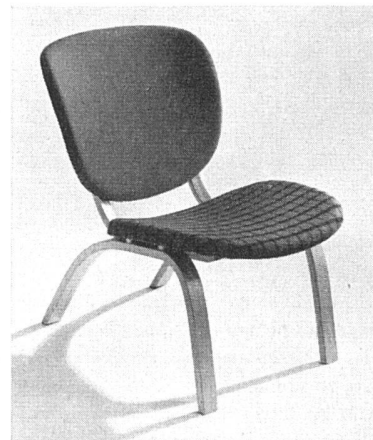
Die *Holzmesse* der LIGNUM, der schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für das Holz, bot auch dieses Jahr wieder eine umfassende fachliche Orientierung. Neben den bewährten Methoden der Holzverarbeitung, Imprägnierung, Verleimung, Verspannung usw. verdient eine erstmals gezeigte Sonderschau holzfachlicher Entwicklungsarbeiten besondere Erwähnung. Es waren dies von einer Jury ausgewählte Vorschläge aus einer Aktion der LIGNUM zur Anregung und Förderung der Holzverwendung. Die Lignoform AG. Benken (SG) ist mit ihrer Parole: *spanlose Formung* besonders zukunftsweisend. Gebogenes Sperrholz in langen Profilen und vielgestaltigen Querschnitten wird in Kürze für



Holzmesse 1954, Lignum, Beratungsstelle für den Holzbau, Zürich. Gestaltung: Grüniger, Martz, Bühlmann, Graphiker, Basel



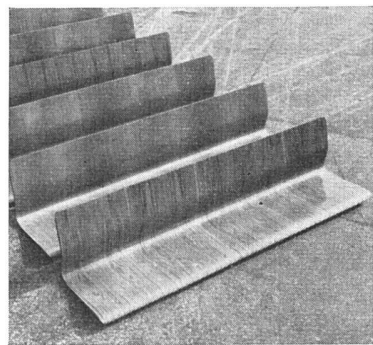
Indirektleuchte für Schulen und andere Zwecke. Steiner & Steiner AG., Basel (Die gute Form 1954)



Stuhl, Werkgenossenschaft Wohnhilfe, Zürich. Entwurf: Hans Escher SWB, Arch. SIA, Zürich

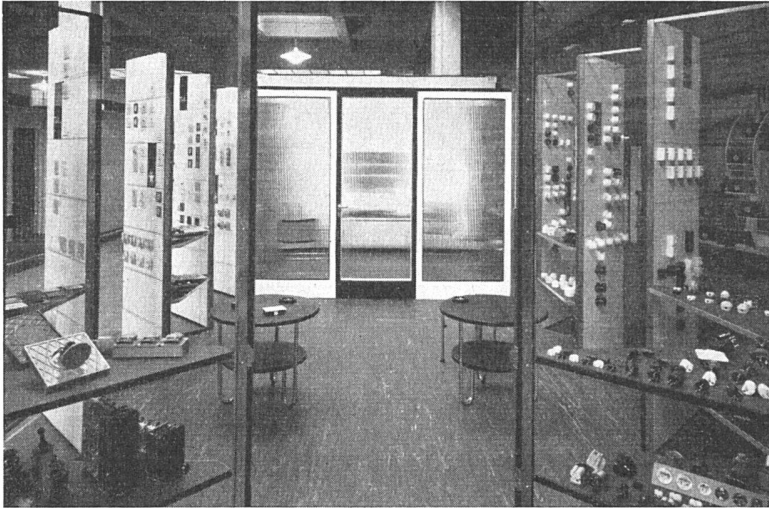
tragende Konstruktionen im Hochbau Verwendung finden. Einer zunehmenden Verknappung und Verteuerung des Rohstoffes kann nur durch äußerste Nutzung mit neuen konstruktiven Möglichkeiten entgegengetreten werden. Es ist wünschenswert, daß diese Sonderausstellung neuer Ideen auch nächstes Jahr, vielleicht noch in größerem Umfang, Bestandteil der Holzmesse werde.

In der Vorhalle 8 wurde mit Unterstützung des Eidg. Departements des Innern vom Schweizerischen Werkbund die *Sonderschau «Die gute Form»* zum erstenmal an der Mustermesse selbst gezeigt (Gestaltung Emil Ruder SWB und Armin Hofmann SWB, Basel). Eine Zusammenfassung der in den Vorjahren ausgezeichneten Gegenstände, ergänzt durch weitere gutgeformte Erzeugnisse, Beispiele aus Wohnung, Büro und Haushalt, vermittelte dem Besucher einen Querschnitt durch das Qualitätsschaffen



Gepreßte Sperrholzsitze, Lignoform, Benken SG.

der Schweiz. Daß die Bedeutung dieser jährlichen Prämierung unsere Landesgrenze überschreitet, beweist das Interesse des Auslandes. Vom National Industrial Design Committee in Ottawa liegt eine Anfrage vor, ob die Produkte, welche mit «Die gute Form» ausgezeichnet wurden, in einer Sonderschau in drei kanadischen Städten gezeigt werden könnten. Eben-



Messestand Ad. Feller AG., Horgen. Gestaltung: Hans Fischli, Arch. BSA, und C. L. Vivarelli SWB, Zürich

so interessiert man sich aus Dortmund dafür, die Ausstellung auch dort aufzubauen. Es bleibt aber noch zu hoffen, daß diese Werkbundaktion auch vermehrten Einfluß im Inland gewinnt. Ein Rundgang durch die in Frage kommenden Abteilungen ließ diesen Wunsch nur allzu berechtigt erscheinen.

Keramik und Kunstgewerbe waren beide an neuem Ort, im zweiten Stock der Halle 2b und im 3. Stock der Halle 3b, zusammengefaßt. Ein paar Vasen von Maskarin SWB, Keramiker, Muttenz, einige Gläser der Verrerie de St-Prex S.A. fielen einem durch die Form und das Material ins Auge. Das übrige – es mögen noch wenige Ausnahmen darunter gewesen sein – erinnerte an die etwas kitschigen Souvenirläden, die unsere Kurorte zieren.

In der Abteilung der Beleuchtungskörper, die immer noch in verschiedenen Hallen getrennt untergebracht war, zeigten vor allem kleinere Firmen und solche, die technische Leuchten herstellen, formschöne Produkte, während große Unternehmen wenig Neues boten.

Beim Betrachten der Wohnungseinrichtungen konnte ein flüchtiger Blick zur Annahme verleiten, daß die formale Qualität gegenüber dem letzten Jahr sich wesentlich gebessert habe. Prof. Dr. Th. Brogle gab der Aktion «Die gute Form» folgende Worte zum Geleit: «Von einem vollwertigen Qualitätsprodukte kann nur dann gesprochen werden, wenn es in seiner ganzen Gestaltung echt ist. Wenn also nicht nur die Güte des Materials, die zweckmäßige Verarbeitung, sondern auch die Formgebung *sinnvoll und logisch* ist.» Und oft war es das «Sinnvolle»,

das die gezeigten Möbel vermissen ließen. Helles, womöglich gebleichtes Holz und bunte Stoffe, schwarzer Inlaid und ein nierenförmiges Tischblatt sind kein genügender Sinn.

Sie genügten aber, um eine Mode zu kreieren. Schlagworte wie «Die neue Richtung» und «New Swiss Style» sind seit kurzem Begriffe geworden. Die Aussteller, die solcher Oberfläche huldigten, waren immer noch in erschreckender Mehrheit. Einige Zahlen: Von 152 Möbel ausstellenden Firmen konnte der SWB bei nur 13 total 28 Möbel mit dem Prädikat «Die gute Form 1954» auszeichnen. Ein Zahlenverhältnis, das zum Nachdenken zwingt, das einen aber auch zwingt, jenen 13 Firmen zu danken für ihre Arbeiten, worunter manche sind, die über konstruktive und formale Sauberkeit hinaus mit einer neuen Idee die Einrichtungsmöglichkeiten bereichern. Die Wohnbedarf AG., dieses Jahr zum erstenmal an der Mustermesse, zeigte z.B. eine neue Schrank- und Gestellkombination, «M 125», entworfen von Arch. Gugelot. Büchergestelle, kleine Schränke und Kleiderkasten, alle mit der Maßeinheit von 125 mm aufgebaut, lassen sich zur beliebig großen Einheit auf gewünschte Art kombinieren.

Bei der diesjährigen Jurierung formschöner Gegenstände haben erstmals drei Ausländer mitgewirkt: Ernesto N. Rogers, Mailand, Mia Seeger, Stuttgart, und P. Morton Shand, London. Die Bedeutung, die von vielen Ausstellern der Prämierung beigegeben wird, äußert sich in vielfacher Form. Manchen ist sie einfach gleichgültig; sie melden sich gar nicht an. Andere wiederum bewerben sich darum, kümmern sich aber nicht viel um das Re-

sultat. Etliche aber fühlen sich nach ehrlichem Bemühen enttäuscht und stellen eine objektive Jurierung in Frage. Die Aktion «Die gute Form» wird von den Teilnehmern getragen. Ein berechtigter Vorwurf der Unobjektivität aus ihren Kreisen würde der ganzen Idee ungemein schaden.

Noch ein Wort über die *Ausstellungsgraphik*, wie sie sich am Beispiel der Mustermesse zeigt. Eine immer wieder gehörte Rechtfertigung des etwas chaotischen Messebildes, vor allem durch die Aussteller, lautet dahin, daß ein grundlegender Unterschied sei zwischen einer Messe und einer Ausstellung. Bei beiden steht aber die zur Schau gestellte Sache, ein Objekt oder eine Idee, im Vordergrund. Der Unterschied liegt nur darin, daß bei einer Ausstellung mehr eine Idee, bei einer Messe mehr der Verkauf maßgebend sein kann. An der Mustermesse, dem Treffpunkt der Einkäufer, glaubt nun fast jede ausstellende Firma, ihre Objekte dann am besten zu präsentieren, wenn möglichst alles, was sie produziert, zur Schau gestellt wird. Kommt dazu noch ein visuelles Übergewicht der zum Ausstellen nötigen Staffage, gemessen an der Menge der Gegenstände, was man meist beobachtet, so wird die Orientierung des Besuchers sehr erschwert. Das Gesagte gilt vor allem für Firmen, die eher kleinere Gegenstände, wie Keramik, kunstgewerbliche Arbeiten, Haushaltartikel usw., zeigen, oder für solche, die auf Bestellungen von privaten Messebesuchern angewiesen sind, während Firmen, die als Produzenten ihre Geschäfte mit Einkäufern von Handelsfirmen abschließen und an der Messe in Form eines großzügigen Standes gewissermaßen ihre Visitenkarte abgeben, sich eher vorteilhaft präsentieren. Im allgemeinen waren dieses Jahr die Stände der technischen Branchen besser als die übrigen. Besonders hervorstechend durch klare räumliche Disposition, übersichtliche Beschriftung und Sparsamkeit der verwendeten Mittel zugunsten des Ausstellungsobjektes haben die Stände der Firmen: Aktiengesellschaft der Von Mooschen Eisenwerke, Luzern (Gestaltung Robert S. Geßner SWB, Zürich), Adolf Feller AG., Horgen (Gestaltung H. Fischli, Arch. BSA, und Vivarelli SWB, Zürich), Trüb, Täufer & Co. AG., Zürich (Gestaltung Vivarelli, SWB, Zürich). Man könnte sich aber gut denken, daß auch eine Firma, die ausschließlich auf Privatbestellungen ausgeht, nur ein paar Typen aus ihrer Produktion als Blick-

fang in den Vordergrund stellt, das übrige in Kästen oder Regalen unterbringt und gerade dadurch mehr Besucher anzieht, als wenn durch Überladung das Einzelne nicht mehr erkennbar ist.

Eine gesonderte Betrachtung in dieser Hinsicht erfordert die Ausstellung des Werkbundes «Die gute Form». Der Wille der Gestalter, einmal eine Ausstellung zu schaffen, die das nicht im üblichen Sinn ist, überzeugte in der Realisierung nicht restlos. Dazu trug auch die gewisse Leere im Hauptraum bei, die allerdings auf Schwierigkeiten in der Beschaffung des Ausstellungsgutes zurückzuführen ist. Ob der an sich sympathischen Tatsache, daß dieser Raum primär Ruheraum war – man durfte die Möbel nicht nur ansehen, sondern auch beliebig probieren – und auch optischer Ruhepunkt im ganzen Trubel der Messe, ist der eigentliche Zweck, nämlich vorbildlich geformte Gebrauchsartikel zu zeigen, nicht so recht zum Ausdruck gekommen. Vor allem hätte man sich mit einer besser ins Auge fallenden Beschriftung einen stärkeren Hinweis darauf gewünscht, daß es sich hier um eine Sonderschau gutgeformter Gegenstände handle, die an der letztjährigen Messe ausgewählt wurden. Viele Leute – der Berichtstatter hat das selber beobachtet – wußten nicht recht, aus welchem Grund ihnen nun diese bequemen Ruhegelegenheiten zur Verfügung standen. Gerade weil diese Sonderschau eine Veranstaltung des Werkbundes war, hätte man ihr eine leichter faßbare Veranschaulichung seiner Bestrebungen gewünscht. (S. Abb. S. 199.) Eine Grundbedingung, das Ausstellungsgut dem interessierten Besucher zu zeigen, ist eine klare Disposition der Hallen, sind einfache Wege und Ein- und Ausgänge. Die Ausstellungsleitung war bemüht, um der Anziehungskraft des Neubaues entgegenzuwirken, auch die alten Hallen in neuer, besserer Aufteilung zu präsentieren. Das Endziel müßte sein, zugunsten einer noch besseren Orientierung alle Sachgebiete zusammengefaßt zeigen zu können. Obwohl der Neubau bessere Zugänge aufweist – man kann vom Innenhof her jede gewünschte Abteilung auf kürzestem Wege erreichen – und die Verkehrsichte infolge genügend großer Gänge geringer erschien, orientierte man sich in den alten Bauten besser. Das mochte daher kommen, daß man dieses Jahr den Neubau zum erstenmal «möbliert» hat und noch gewisse Erfahrungen sammeln muß, liegt aber zum guten Teil in der

Konzeption des Neubaues selber. Seine zentrische Symmetrie hat es in sich, daß in ihr die räumliche Orientierung nach dem taktischen Gefühl versagt. Beim Rundgang mußte man immer wieder die Tafeln lesen, um zu wissen, wo man sich befand. Das kann sicher korrigiert werden durch eine vielleicht differenziertere Gestaltung der beiden Hallen in jedem Stockwerk. rg.

Germaine Richier – Vieira da Silva – Bissière – Ubac – H. R. Schieß
Kunsthalle, 17. Juni bis 25. Juli

Mit dieser schönen und interessanten Ausstellung wurde die Basler Kunsthalle seit langem wieder einmal ihrer eigentlichen Aufgabe gerecht: zeitgenössische Kunst zu bringen, die noch mitten in ihrer Entwicklung steht, die demzufolge zu Auseinandersetzungen mit der Kunst der Gegenwart veranlassen kann, weil die Akten darüber noch nicht geschlossen sind. Dabei waren die fünf ausgestellten Künstler nicht einmal gleichwertig und gleich interessant. Aber das macht nichts. Wer die Basler Verhältnisse kennt – die von den Veranstaltern immer wieder beklagte Großräumigkeit der Kunsthalle, die Disposition der Säle –, nahm Bissière und teilweise auch Ubac als Raumfüller und sah in der Ausstellung H. R. Schieß eine Ergänzung der in Frankreich entstandenen Moderne nach ihrer Basler Seite hin. Der künstlerische Hauptakzent der Ausstellung, für die ein gemeinsamer thematischer Nenner schwer zu finden war, ging eindeutig von den beiden Frauen aus: von Germaine Richiers Plastiken und Vieira da Silvas Bildern. Ihnen gegenüber wirkten die Malereien Bissières (geb. 1888) nur noch dekorativ und die Bilder Raoul Ubacs (geb. 1910 in den Ardennen) wie eine sehr gepflegte, aber im Grunde doch einseitige Nachfolge Manessiers.

Vieira da Silva hingegen, die 1908 in Lissabon geborene Portugiesin, die mit Unterbrüchen seit einem Vierteljahrhundert in Paris arbeitet, trat uns mit einem restlos beglückenden malerischen Reichtum gegenüber. Und solcher Reichtum will etwas heißen bei einer Kollektion von 33 Bildern und Gouachen, die in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren, zwischen 1949 und 1954, entstanden sind. Noch bewundernswerter aber ist, daß Vieira da Silva all das, was uns hier in immer neuen Traumbildern begegnete, aus einem einzigen Formvorwurf evoziert, den in zarten Rhythmen sich durch-



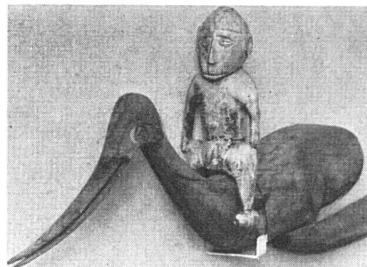
Germaine Richier, *La ville*, 1951. Bronze.
Fond bemalt von Vieira da Silva, 1954
Photo: Peter Moeschlin, Basel

dringenden, sich treffenden, in der Weite des Raumes sich verjüngenden Senkrechten und Waagrechten. Es ist das formale Grundmotiv, mit dem sich – in Vieira da Silvas ungeheuer sensibler, jeder Assoziationsregung folgenden Hand – alles sagen läßt, mehr, Schöneres und Allgemeinverständlicheres als das, was Pierre Gueguen (dessen Kommentar im Katalog abgedruckt ist) ihr an psychoanalytisch Hintergründigem unterschiebt, indem er alles ableitet von den zwei symbolischen Grundformen «Falle» und «Schachbrett». Beiden gibt er einen einengenden Sinn. Dem widerspricht jedoch die starke unmittelbare Bildwirkung, die in jedem Fall von einer harmonischen und glücklichen Realisation räumlich gefaßter Stimmungen zeugt. Ob Städtebilder gemeint sind oder Bauten, «Les tours de verre» oder «Les ponts rouges» – man wird der vielgestaltigen Aspekte der gleichen Grundgesetze ebensowenig müde wie einer Sammlung geschliffener Edelsteine gegenüber, deren Namen einen ebensowenig interessieren wie deren volkstümliche symbolische Bedeutung. Vielmehr hat man das Gefühl, daß Namen und Bildbezeichnungen sich erst eingestellt haben, nachdem das zarte Gespinnst aus Linien und (meist kleinteiligen) Flächenschon vollendet war.

Wie Vieira da Silva in der Malerei eine neue zeitgemäße Formensprache schuf, so Germaine Richier (geb. 1904 bei Arles) in der Plastik. Geht es dort um die erobernde Entwicklung von Räumen, so geht es hier um die Realisation einer im Wachstum sich ständig verwandelnden plastischen Form. Was

dort in traumhafte Fernen sich verliert, wird hier zur greifbaren plastischen Wirklichkeit. Wie gut die Werke der beiden fast gleich alten Künstlerinnen in ihrer ganzen Gegensätzlichkeit harmonisieren, wurde exemplarisch demonstriert an einer Plastik Germaine Richiers – zu der Vieira da Silva den Hintergrund gemalt hat: «La ville», 1951. Die grazile, zurückgebogene Gestalt wirkte in dieser Ausstellung, wo in 40 Arbeiten das Werk des letzten Jahrzehnts versammelt war, nur wie eine kurze Atempause auf dem Wege einer kühn und stürmisch angetriebenen plastischen Entwicklung. Ihre Ausgangsposition ist in der Schweiz wohl bekannt (vgl. auch Manuel Gassers Aufsatz im WERK, März 1946). Als erste Frau des Zürcher Bildhauers Otto Bänniger lebte Germaine Richier während des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz, und in der großen Ausstellung des Basler Kunstmuseums «Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz» wurde 1944 die erste Etappe im Schaffen der einstigen Bourdelle-Schülerin gezeigt. Was damals noch an verhaltener Dynamik ihre Figuren und Porträts von innen her bewegte, schuf sich schon 1945 in der kleinen Figur einer hockenden Frau, «La sauterelle», einen Ausweg in die Freiheit des Raumes. Aus der zum Sprung bereiten Gestalt wurde im folgenden Jahr «L'araignée», das in den Raum schnellende, im Raum einen neuen Stützpunkt bauende Menschentier. Damit war Germaine Richier auch der Absprung vom Herkömmlichen gelungen. Zunächst in der Kleinplastik. Dann folgen die großen, mächtigen Figuren: «Der Wald», 1945/1947, mit der Baumast-Hand vor dem Gesicht, und wie wenn diese Geste noch einen Augenblick des Zögerns, des Hinausschiebens der entscheidenden Konfrontation mit den elementaren Mächten der Natur bedeutet hätte, erscheint erst 1948 die gewaltige männliche Figur «L'orage» auf dem Plan, als ein Wesen, das halb von Menschenhand, halb von den Korrosionskräften der Natur geformt, auf einen zutrottet, dessen Leib, von tiefen Löchern und Höhlen durchzogen, eine Verkörperung der vom kosmischen Leben ständig verwandelten Gestalt ist. Diese neue Art der Plastik «in ständiger Metamorphose» ist hier am expressivsten. Im «Diabolospieler» von 1949 und im «Don Quichotte de la forêt» von 1951 hat er seine unbeschwerteren Gegenbilder. Denn was hier angestrebt, von Publikum und Kritikern oft gar nicht verstanden wird, ist nicht der Lobpreis des die

Form «zersetzenden» Todes. Nicht dämonische, wohl aber kosmische Lebenskräfte gewinnen hier Gestalt. Daß sie faszinierend und schockierend zugleich sind – all das wird überspielt von der unmittelbaren Vitalität, von der Kraft und Schönheit der plastischen Form an sich. Dies ist selbst da der Fall, wo Germaine Richier die Geschöpfe ihrer reichen Phantasie – die völlig unzerebral eine Phantasie der gestaltenden Hände ist – in einem vorläufigen Stadium des Gipsabgusses belassen hat, weil dieser Formen erlaubt, die ohne weiteres gar nicht in den Bronzeguß übernommen werden können: «Le diable griffu» (1952), das prächtige an der Decke hängende Teufelswesen, das Mischgeschöpf «L'homme chauve-souris» (1952) und das temperamentvolle galoppierende Pferd mit den 6 Köpfen (1951). Demgegenüber wirken die neuesten Werke schon fast wieder statisch: die prachtvolle sitzende Frauenfigur mit der doppelhakenigen «Amphora» als Haupt (1953/1954) und die kleine «Hydria» mit ihrem in 4 Teile gespaltenen Kopf. Die plastische Entwicklung ist in vollem Fluß – das Ende noch gar nicht abzusehen. So wird auch die große bleierne «Croix luisante» (1954), an deren baumstammartigen Armen Sonne und Mond in blauem und gelbem Glas leuchten, vielleicht eine neue Phase dieser plastischen Gestaltung einleiten. *m. n.*



Verzierung an Männerhaus, Sentam-Gebiet (Nord-Guinea). Photo: Maria Netter, Basel

Der Vogel im Leben der Naturvölker
Museum für Völkerkunde,
Ende Mai bis Anfang August

Dem Zufall, daß der Internationale Ornithologenkongreß diesmal seine große Tagung in Basel abhielt, verdanken wir diese außerordentlich schöne Ausstellung. Das mehr oder weniger von außen herangetragene Thema förderte aus den wegen ständigen Raummangels zu großen Teilen magazinierten Sammlungsbeständen wieder eine Fülle prächtigen Materials zutage. Das allein hätte noch nicht die

schöne Ausstellung gegeben, wäre der Konservator des Basler Völkerkundemuseums ihm nicht mit einer ganz ausgezeichneten systematischen Bearbeitung und einer vorbildlich klaren, thematisch sachlichen Ausstellungsdisposition zu Leibe gerückt. Der erste Teil der Ausstellung, in der die Bedeutung des Vogels als Jagdtier, als Schädling der bebauten Felder, als Haustier und als Rohstofflieferant (von Federschmuck vor allem) gezeigt wird, ist in handwerklicher und kulturgeschichtlicher Hinsicht besonders interessant, in einzelnen Abteilungen sogar von außerordentlicher Schönheit. Der zweite Teil, «die Bedeutung des Vogels als Kunstmotiv», war es für Kunst und Kult der Naturvölker. Die Darstellung des Vogels von der nur wenig zurechtgestutzten Astgabel bis zu den kunstvoll stilisierten Formen auf peruanischen, vorkolumbischen Geweben und den prächtig geschnittenen Malanganen der Südegebiere ergab eine der anregendsten ikonographisch-künstlerischen Zusammenstellungen, die man sich vorstellen kann. Das einzig Bedauerliche an diesen ausgezeichneten Ausstellungen, in deren Reihe die des Vogels die dritte ist: daß sie aus Mangel an Zeit und an Hilfskräften nur drei- bis viermal im Jahr stattfinden sollen. *m. n.*

Edvard Munch

Galerie Beyeler, 19. Juni bis
15. August

Erstaunlich, was diese kleine Galerie immer wieder für Meisterwerke aufspürt und in ihren Räumen zu geschlossenen Ausstellungen vereinigt. Daß sie neben den verkäuflichen jedesmal auch Werke angesehener Privatsammler ausstellen kann und damit die Ausstellungen einerseits über das nur Kommerzielle hinaus interessant macht, andererseits aber auch das zum Kauf Angebotene dem Qualitätsvergleich bekannter Werke aussetzt, ist besonders verdienstvoll. War schon die in dieser Ausstellungs-Mischtechnik ausgeführte Picasso-Ausstellung eine anerkennenswerte Leistung, so ist jetzt diejenige Munchs noch bewundernswerter. Denn das Werk Munchs ist seit 1944 abgeschlossen, und was im Nachlaß sich befand, kam nicht in den Kunsthandel, sondern in den Besitz des norwegischen Staates. Trotzdem ist es Beyeler gelungen, neben einem frühen Porträt auch drei Ölbilder aus den ausgehenden zwanziger Jahren aufzutreiben und um sie

die wohlgelungene Ausstellung aufzubauen. Daß von diesen drei Ölbildern das früheste, eine menschenleere Waldlandschaft von 1927, nicht recht anspricht, weil sie wie eine Naturstudie wirkt, deren endgültige Verwendung als Hintergrund einer menschlichen Angelegenheit dem Maler im Augenblick der Herstellung noch nicht deutlich gewesen zu sein scheint, ist unwesentlich neben der Bedeutung der beiden anderen Bilder, «Kinder im Märchenwald», 1929, und «Strand», 1904–1936. Beide sind Beispiele für die unbeschwerte, heitere Seite der Munchschen Malerei. Die Kinder in ihrem staunend zagenden Eindringen in den leuchtend grünen Tannenwald und seine Lichtung wirken stärker, geschlossener als das späte Bild des von Badenden bevölkerten Meeresstrandes, der in seinem hellen Klang von Rosa-rot, Gelb und Blau eine für Munch außergewöhnliche lebensbejahende Heiterkeit im Sinne der französischen Fauves ausstrahlt.

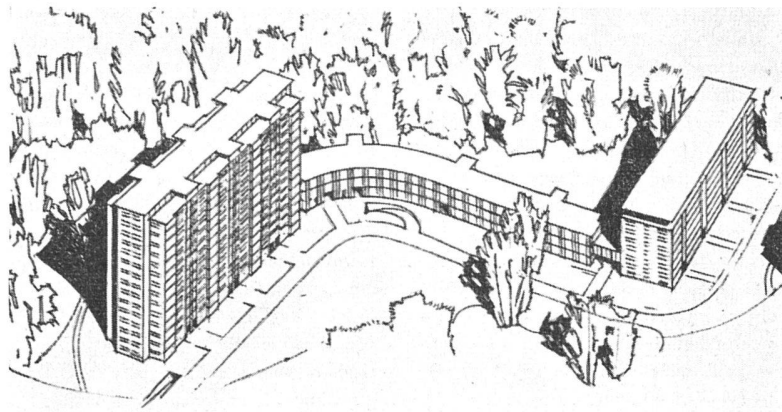
Aus diesem Randgebiet der Munchschen Kunst stammt auch das um 1900 entstandene Frauenporträt, das einen durchaus Bonnard'schen Charakter aufweist.

Aber das ist nicht alles. 40 graphische Blätter zeigen den «klassischen» Munch in seiner ganzen Fülle, seinem Reichtum an Formerfindungen und farbig expressiver Kraft. Von den frühen «Mondscheinradierungen» (dem zarten, fast romantischen «Mädchen am Fenster», 1894, und dem gespenstigen Mondscheinbild von 1895) bis zu den schönsten und eindrucklichsten farbigen Lithos und Holzschnitten aus den neunziger Jahren, «Tod im Krankenzimmer», «Männerkopf im Frauenhaar», «Zum Walde», den Ibsen-Köpfen von 1902 und den farbig besonders schön klingenden Blättern aus den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

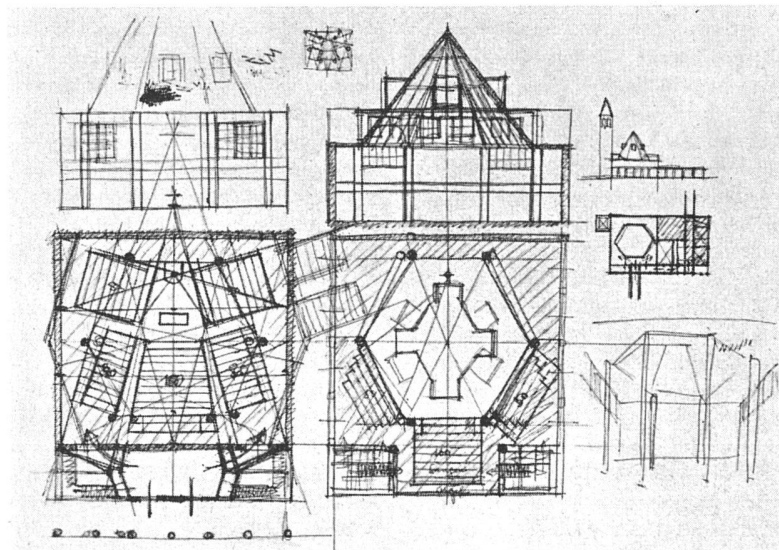
So gibt diese kleine Ausstellung selbst demjenigen den vollen, ganzen Munch, der gerade erst in Venedig die großartige Munch-Ausstellung der Norweger an der Biennale gesehen hat. Und daß demgegenüber die kleine Basler Ausstellung – selbstverständlich in ihrem anspruchsloseren Rahmen – standhält, will etwas heißen. m. n.

Neue Bauten von Basler Architekten
Gewerbemuseum, 19. Juni bis
18. Juli

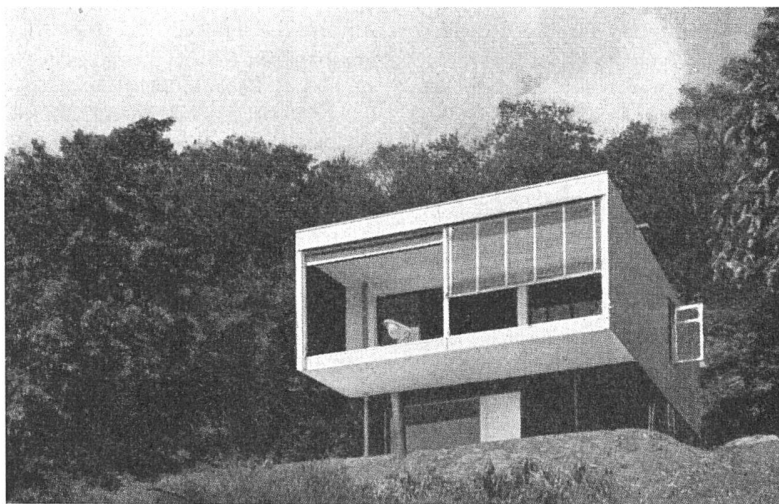
Bereits zum fünftenmal trat die Basler Architektenschaft mit ihren Arbeiten



Hochhausprojekt für ein Gelände in St-Jean, Genéve, Hans Mähly, Arch. BSA, und René Parodi, Architekt, Basel



Studie für eine Kirche 1954. Paul Artaria, Arch. BSA, Basel. Photo: H. Hoffmann SWB, Basel



Wohnhaus in Münchenstein 1953. W. Wurster & H. U. Huggel, Architekten, Basel

vor die Öffentlichkeit. Die Anregung dazu verdankt man wiederum dem Vorstand der Ortsgruppe Basel des Bundes Schweizer Architekten. Wäh-

rend die letzte Ausstellung dieser Art, die Ende des Jahres 1947 stattfand, ausschließlich von Mitgliedern des BSA bestritten wurde, haben die Ver-

anstalter dieses Jahr noch weitere und vor allem jüngere Kollegen zugezogen. Ein Ausschuß, dem Direktor B. von Grünigen und die Architekten P. Artaria, R. Christ, A. Dürig, E. Egeler, J. Gaß, G. Kinzel, G. Panozzo und T. Vadi angehörten, besorgte die Organisation. Jeder Architekt bearbeitete seine Tafeln (100/100 cm) selbst, was für den Betrachter Vor- und Nachteile hatte. Persönliche und darum sehr verschiedene Darstellungen unterschieden sich wohlthuend voneinander und wirkten auflockernd in der etwas einförmigen Anordnung der Stellwände. Die Originalität in der Auswahl und Gestaltung von Bild- und Planmaterial geht ja heute so weit, daß man daraus eine Systematik der verschiedenen Architekturauffassungen ableiten könnte. Oft machte es einem aber auch Mühe, aus einer graphisch allzu «gerissenen» Aufmachung den sachlichen Bestand herauszulesen, vor allem dann, wenn die zum räumlichen Verständnis unbedingt nötigen Schnitte und sogar teilweise die Grundrisse fehlten.

Die rund 120 Tafeln und etwa 20 Modelle füllten drei aufeinanderfolgende Räume des Basler Gewerbemuseums. Nebst einer einleitenden Orientierung mit einer graphischen Darstellung über die Arbeit des Architekten, seine Verantwortung gegenüber dem Auftraggeber und über den Werdegang eines jeden Bauwerkes mit seinem vielen Drum und Dran wurden im ersten Raum Wohnbauten gezeigt, im zweiten das Bauen in der Altstadt und im dritten und größten die Bauten für die Arbeit, für kulturelle Zwecke, für den Verkehr und für die Erholung. Zur Abrundung des Bildes, wie Basler bauen und wie Basler bauen wollen und möchten, wurden mit den Beispielen ausgeführter Bauten auch Projekte ausgestellt. Eine jedem Besucher zur Verfügung stehende reiche Auswahl von Architekturbüchern ermöglichte den Vergleich des lokalen Schaffens mit dem der übrigen Schweiz und des Auslandes.

Und gerade die Projekte waren es, die besonders einen solchen Vergleich lohnten. Verschiedene Bebauungsvorschläge für ein Gelände in St-Jean (Genf), in Birsfelden, in Riehen und für das Gellertareal in Basel enthalten über die Gestaltung aus ihrer örtlichen Gebundenheit hinaus grundsätzliche Aussagen über die Formung von gemischten Quartieren und deren räumliche Differenzierung. Ihre Bedeutung liegt in der Überwindung des Zeilenbaues. Das Basler Kulturzentrum war

in Form großer Modellaufnahmen von drei Projekten erneut zur Diskussion gestellt. Ein Grünzonenplan, ein Verkehrslinienplan und die Studie über eine Basler Fußgänger-Innerstadt haben in größerem Rahmen gezeigt, wie ein Stadtorganismus einer ständigen planenden Fürsorge bedarf, damit die Spekulation nicht den letzten Freiraum überbaut und der Fahrzeugverkehr zum mindesten ein wenig gelenkt werden kann.

Eine besondere Studie war dem historischen protestantischen Kirchenbau gewidmet. Darin wurde dem 17. und 18. Jahrhundert eine Rauminterpretation nachgewiesen, die sich in krassem Gegensatz zu dem stellt, was heute schlechthin unter «modern» verstanden wird. Aus der damaligen, auf eine Mitte gerichteten Versammlung ist heute eine anonyme, parallelgerichtete Zuschauermenge geworden, die, strukturell gesehen, gewissermaßen von «außen» einer Handlung beiwohnt. Das gilt selbstverständlich nicht nur für den Kirchenbau. Als Beispiele mögen die Trennung von Zuschauerraum und Guckkastenbühne im Theaterbau seit dem 19. Jahrhundert und der Kinoraum dienen. Das Wesen einer Filmvorführung rechtfertigt den Verzicht, eine architektonische Gemeinschaft zu formen; nicht so Kirche und Theater, in denen sich das gemeinschaftliche Erlebnis am stärksten verdichten sollte. In den gezeigten Kirchen- und Theaterprojekten ist bewußt versucht, die Distanzierung zwischen Geschehen und Versammlung aufzuheben, um im Gegenteil den Einzelnen unmittelbar zu erfassen und an der Handlung inmitten der Gemeinschaft teilhaben zu lassen. Gebaute Beispiele katholischer Kirchen zeigen ebenfalls, wie der Altar in möglichst enge Beziehung zum Versammlungsraum gesetzt ist.

Die in dieser Ausstellung gezeigten Projekte, die eine intensive Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen verrieten, lassen aber nicht vergessen, wie ungleich das Niveau und die Berufsauffassung im heutigen Architekturschaffen sind. Die Initianten haben darauf verzichtet, bei der Auswahl die Spreu vom Weizen zu scheiden. Ihre Veranstaltung war ein Rechenschaftsbericht der Basler Architekten über ihre Bautätigkeit in den letzten Jahren.

Im Textteil des vorbildlich gestalteten Katalogs, der ein Verzeichnis der Ausstellungstafeln und 23 Abbildungen enthält, findet man im Vorwort von

Direktor B. von Grünigen und in acht Aufsätzen: «Wir Architekten» von R. Christ, «Der Wohnungsbau» von W. Boos, «Neuzeitliche Volksschulen» von J. Maurizio, «Der Kirchenbau» von O. Senn, «Industriebau – Industrieplanung» von A. Dürig, «Die Fußgängerstadt» von H. Bernoulli, «Baustoff und Bautechnik» von P. Artaria und «Architekt und Ingenieur» von J. Gaß, zum Teil eigentliche Richtlinien und Grundlagen zur selbstkritischen Diskussion. Und nur das Zustandekommen einer solchen rechtfertigt über die bloße Propaganda hinaus den Sinn derartiger Ausstellungen. rg.

Honoré Fragonard

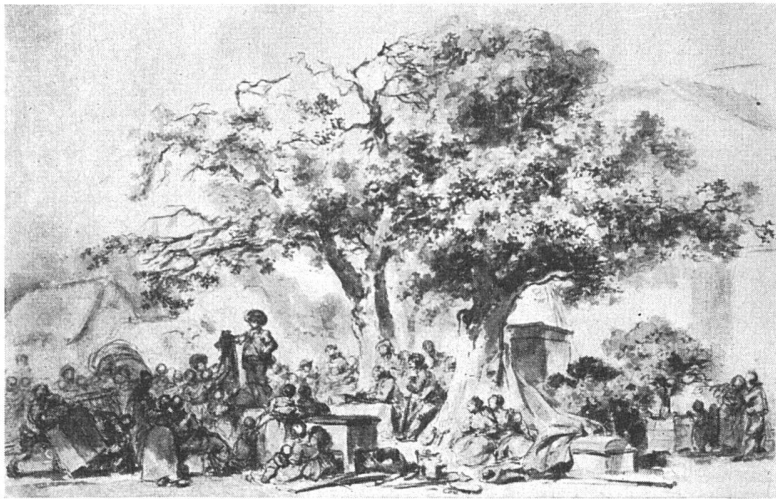
Kunstmuseum, 13. Juni bis
29. August

Der Veranstalter gesteht zu, daß die großen Hauptwerke von Fragonard in der gegenwärtigen Schau des Berner Kunstmuseums fehlen. Trotz vielseitigen und mehrfach wiederholten Anstrengungen gelang es nicht, das Fest von St-Cloud aus der Banque de France zu erhalten, das an künstlerischer Qualität und sinnbildlichem Gehalt mit dem «Embarquement pour Cythère» von Watteau auf derselben Höhe steht und als eines der schönsten Bilder schlechthin bewertet werden darf. Und an das andere Hauptwerk, die sogenannten Fragonard von Grasse in der Frick Gallery, ließ sich von Anfang an überhaupt nicht denken. Einen ähnlichen Rang mögen noch der Liebesbrunnen und vielleicht doch auch das bekannteste Bild des Künstlers, die «Escarpolette», beide in der Wallace Collection, einnehmen, von der ja grundsätzlich keine Leihgaben zu erhalten sind. Und dann folgt bereits das Niveau einer breiteren Produktion, die immer noch schön und reich genug ist, wenn ihr auch die letzte geistige Symbolkraft fehlt. Von diesem allgemeinen Schaffen des Künstlers gibt nun freilich die Berner Ausstellung eine hinreichende Anschauung. Dies verdiente die um so größere Anerkennung, als die öffentlichen Sammlungen in Europa – nur die Wallace Collection ausgenommen – einen geringen Besitz an Bildern von Fragonard aufweisen: außerhalb Frankreichs gibt es nur in der Londoner National Gallery, in Stockholm und erst seit kurzem in Barcelona Gemälde. Der Bestand an Zeichnungen ist größer, gleichmäßiger verbreitet und daher zugänglicher. Diese Abteilung der Berner Schau mit 100 Num-

mern findet denn auch anscheinend allgemeine Zustimmung.

Die 40 Bilder wirken offensichtlich heterogen und lassen sich schwer zur Einheit einer persönlich künstlerischen Entwicklung zusammenfügen. Dies liegt jedoch weniger an der Auswahl oder gar an unrichtigen Zuschreibungen als an der Schaffensweise von Fragonard selber. Der Maler Nattier, Direktor der Académie de France in Rom, deren Pensionär Fragonard 1756 bis 1761 war, hat die Art des ungebärdig lebendigen Meridionalen deutlich genug nach dieser Seite hin charakterisiert: «Fragonard est d'une facilité étonnante à changer de parti d'un moment à l'autre, ce qui le fait opérer d'une manière inégale.» Im Zeitalter der Enzyklopädie, die 1751–1772 erschien, und deren Mitarbeiter Diderot durch Fragonard sein schönstes Bildnis erhalten hat, vereinigt das malerische Werk beispielhaft die Vielfalt der Möglichkeiten, die dem Jahrhundert gegeben war: intimes Kabinettstück und dekoratives Panneau, höfisches Pastorale und sentimental-bürgerliches Genre im Sinn von Greuze, das Helldunkel Rembrandts, die Farbigkeit von Rubens, das Gold Watteaus und die kristallene Kälte Bouchers, offen daliegender markanter Pinselstrich und emailhafte Glätte, helleuchtende Farben und fast bis zur Monochromie getriebene Tonigkeit. Die historische Abfolge fällt nicht mit dem Wechsel dieser Manieren zusammen – sie läßt sich nur allgemein als Übergang vom Rokoko zum Klassizismus verfolgen, aber auch dies wiederum viel ausgeprägter und folgerichtiger als bei dem wenig älteren und weit geringer begabten Greuze.

Das mag wohl nur die besonderen Kenner des Jahrhunderts und die wenigen Fachleute interessieren, die freilich bis jetzt nicht von dieser Sicht aus die Persönlichkeit zu erfassen versuchten. Aber offenbar ist Fragonard nicht bei der sammelnden Verwertung des überlieferten Schaffens stehengeblieben, sondern hat als echt komplexives Genie einen neuartigen und persönlichen Wert daraus zu bilden vermocht. In ihm erreichte die Malerei des Ancien Régime die fortgeschrittenste, weit in das 19. Jahrhundert vorgetriebene Stufe. Die Landschaft aus Chartres – trotz dem kleinen Format eines der erstaunlichsten Bilder der Schau – nimmt Constable nicht nur vorweg, sondern geht entwicklungsgeschichtlich sogar über ihn hinaus; eine andere Kostbarkeit ist das «Coquette» genannte kleine Bildnis, das mit seiner



Honoré Fragonard, *Une vente sous les arbres*. Bister. Museum Boymans, Rotterdam

farbigen Delikatesse unmittelbar auf Renoir weist. Und stellt man Teilung der Farbtöne, farbige Schatten, die Entstehung der offenen Formen aus gegenseitiger Überstrahlung von Silhouette und Gründen fest, wird man einmal mehr erkennen, welchen Unterbruch die Französische Revolution in der logisch notwendigen Entwicklung der europäischen Malerei geschaffen hat.

Diese Verfeinerung der malerischen Empfindung hat ihren Grund in der sinnlichen Reizbarkeit und Empfänglichkeit einer Natur, die andererseits von der größten Bedeutung für die Geschichte der Sensibilität ist. In Fragonard werden die Kräfte des Gefühles, der Stimmung, der Preisgabe verstandesmäßiger Leitung zugunsten des Aufgehens, des Sichverlierens in der Natur, in den Räumen der Parks voll entbunden und bildkünstlerisch fruchtbar gemacht. Die Goncourt haben ihn von da aus mit Watteau als den einzigen Dichter des 18. Jahrhunderts gepriesen.

Der Unterschied zwischen den Zeichnungen des ersten und des zweiten italienischen Aufenthalts – an die zwanzig Jahre voneinander getrennt – liegt viel weniger in der künstlerisch formalen Struktur als im Wandel des Gefühles. Die räumliche Weite, Tiefe und Bewegung bleibt dabei unverändert. Sie ist nahe verwandt mit der Raumdarstellung seines großen Zeitgenossen Gabriel de Saint-Aubin, mit dem Fragonard neben andern Zügen die Vorliebe für die Zeichnung gemeinsam hat. Auch auf diesem Gebiet erschöpft er die verschiedenen Mittel: mit dem Rötzel erreicht er die feinsten Tonstufen, mit der Feder gibt er den reinen Strich und mit dem Pinsel die Flecken, die

ihn das erste moderne Aquarell Frankreichs – ein anderes Juwel der Schau – hervorbringen lassen.

Selbst für den Kenner dürften solche Einblicke in das Werk eines Künstlers nicht gleichgültig, für den Liebhaber aber der hohe Genuß und die belebend künstlerische Kraft, die davon ausgeht, genug sein.

Max Huggler

Serge Brignoni

Kunstsalon Verena Müller,
17. Juni bis 7. Juli

In der bernischen Malerei ist Brignoni als eine Art Pionier der surrealistischen Richtung bekannt. Seit Jahrzehnten sieht man seine Malerei Ziele der psychologischen und analytischen Gestaltung verfolgen, offensichtlich aus einem tiefgehenden inneren Anliegen heraus. Brignoni hat die Methoden des Impressionismus weitergeführt und bringt gleichsam in vergrößerten Nahaufnahmen das System der Lichtzerlegung und der Kräftedurchdringung zur Schau. Viele seiner Landschaften behalten das Gegenständliche durchaus bei; anderswo aber ist der Prozeß so weit geführt, daß eine Art Anatomie der Dinglichkeit gegeben wird: Aufrisse von pflanzlich-tierischen Organismen, Blutbahnen, Gefäßsystemen, ein «Inneres» schlechthin, das man ebensowohl körperlich als seelisch deuten kann.

Die Ausstellung bei Verena Müller umfaßte Bilder bis zum Jahre 1937 zurück, wobei die beiden oben angedeuteten Schaffenskomponenten sich deutlich voneinander abhoben – und trotzdem in eigenartiger, gleichsam unterirdischer Art miteinander verbunden waren. Eine ganze Reihe von lyrisch



Pablo Picasso, *Le bal Tabarin*, 1901. Propriété privée. Exposition «Trésors des collections romandes», Genève
Photo: Arlaud, Genève

zarten Landschaften trat auf – öfters Motive mit Flußufer und ziehendem Wasser –, in denen Atmosphäre, Vegetation und die weiteren Naturelemente sich wie ein Schleier über das Bild breiten, in geheimnisvoller, inniger Durchdringung. So in den französischen Landschaften «La Seine à St-Denis», «Paysage Pont d'Ain», «Au bord de la mer». – Die andere Komponente, die jenes «Innere» oft kaleidoskopisch schön aufleuchten läßt, zeigte sich in Stücken wie «Rencontre au bout de la nuit», «Métamorphose», «Végétation».

W. A.

Chronique genevoise

On peut voir cet été, au Musée Rath de Genève, une grande exposition consacrée aux Trésors des collections romandes. Il s'agit d'un ensemble de deux cent soixante pièces qui ont été prêtées, pour une durée de trois mois, par plus de soixante collectionneurs de la Suisse romande. La place leur étant mesurée, les organisateurs de cette exposition se sont vus dans l'obligation de limiter leur choix aux écoles étrangères; mais ils se sont efforcés de conserver un juste équilibre entre les diverses tendances, ce qui les a amenés à donner une place prépondérante aux peintres français de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e siècles.

En effet, si elle permet au public de découvrir des œuvres encore inconnues jusqu'ici, l'exposition de Genève nous renseigne aussi sur les goûts des amateurs de la Suisse romande. Or, on a pu

constater que c'était l'impressionnisme qui était le mieux représenté dans les cantons de langue française où l'on a tendance, en revanche, à négliger, sinon les artistes contemporains, du moins les œuvres dites d'avant-garde.

Un peu touffu, au premier abord, l'ensemble du Musée Rath laisse briller néanmoins quelques bijoux précieux et rares. Ainsi, le XVII^e siècle est dominé par le petit «Portrait de jeune garçon» de Frans Hals, vif et souriant, et le XVIII^e par un Tiepolo dramatique et d'une composition audacieuse: «Ecce homo». Ces deux œuvres ne nous empêchent point, cependant, d'apprécier les dessins de Rembrandt et de Guardi, les vues de Venise de Guardi et Canaletto, les pièces plus décoratives de Boucher ou Hubert Robert, un portrait au pastel de La Tour, à la fois perspicace et élégant.

A la gloire des paysagistes, on a réservé une petite salle de transition qui réunit des œuvres de Jongkind, Boudin et Corot dont on trouvera là quelques pièces modestes, mais d'une poésie intense, comme «L'Arc de Constantin à Rome», et cette pochade si moderne de ton qu'est le «Paysage de Normandie».

La salle centrale, la plus grande, marque le triomphe de l'impressionnisme: Renoir y brille de mille feux, mais son «Portrait de Jean Renoir» demeure tendre et exquis; Pissarro a trouvé une grandeur chatoyante dans son «Père Melon sciant du bois à Pontoise»; Sisley a des accents mélancoliques pour peindre Londres; Degas écrase superbement ses pastels; Cézanne enfin trône, tel un dieu de la peinture, avec la solide

«Maison de Belle Vue» et son «Arbre tordu», d'une richesse de coloris incomparable.

Après avoir traversé la salle consacrée à Montmartre, où sont rassemblés Utrillo, Valadon et quelques autres talents de moindre envergure, on arrive au miracle de la couleur pure avec Bonnard, à la magie suggestive de la tache, avec Vuillard, au dessin éblouissant de Toulouse-Lautrec. Plus loin, Odilon Redon préfigure notre art abstrait, tandis que La Fresnaye, obscure et sévère, peint un «Cimetière de Bretagne» lourd comme une incantation.

Chez les contemporains enfin, ce sont Matisse, Chagall, Braque qui sont le mieux représentés, avec Picasso dont on peut voir les surprenants débuts sur un carton de 1901, l'amusant «Bal Tabarin», et une belle et grave composition cubiste.

Une série importante de dessins nous donne un raccourci de l'évolution de cette technique, de Rembrandt à Matisse et Picasso, en passant par Watteau, Saint-Aubin, Prud'hon, Corot, Rousseau, Guys, Van Gogh, Morisot, Segonzac. Quelques beaux bronzes de Rodin, Maillol et Despiau complètent cet ensemble, peut-être inégal, mais à coup sûr extrêmement attachant.

A l'Athénée, le jeune peintre Jean Ducommun, qui vit maintenant près de Vence, dans le Midi de la France, a exposé au mois de juin un choix de ses œuvres nouvelles, qui témoignent toutes d'un net progrès. Après avoir piétiné ces quatre ou cinq dernières années, Ducommun, qu'on tenait à la fin de la guerre pour le plus sûr espoir de la nouvelle peinture genevoise, a retrouvé une inspiration plus large; sa palette s'est éclaircie, ses compositions se sont équilibrées, ses motifs se sont aérés, son dessin, toujours aigu et brillant, est maintenant soutenu par des couleurs heureuses, une pâte moins grasse, moins lourde, plus subtile. Des paysages rythmés fermement, des natures mortes aux oppositions franches, quelques portraits d'une grande sobriété de ton nous ont prouvé que Jean Ducommun venait de prendre un nouveau départ: son art, traditionnel et pourtant si profondément original, à la fois mordant et sensible, saura toujours nous émouvoir.

Poursuivant ses efforts méritoires à Genève, où il semble bien être condamné à prêcher dans le désert, Gérald Cramer a présenté dans sa petite galerie un très bel ensemble de Gravures de

l'Ecole de Paris. *Si les œuvres des Anglais Adam et Hayter, de Lam, de Fautrier nous font, certes, mesurer les limites de l'art non-figuratif, on ne peut, en revanche, que subir les charmes quasi magiques des architectures sombres et graves de Soulages, les griffures passionnées ou tragiques, dynamiques toujours, de Hartung, les fortes constructions de Schneider et de Singier.*

La méconnaissance de ces artistes et de leurs œuvres au bout de notre lac, ne serait-elle pas le reflet d'une méconnaissance moins excusable encore de notre temps?

P.-F. S.

Lausanne

Le tissu d'art italien

Musée des Beaux-Arts, du
10 juin au 29 août

Depuis août 1951, le Palais Grassi, à Venise, est le siège du *Centre international des Arts et du Costume* tout récemment fondé, et qui s'est fixé pour but d'organiser des expositions de costumes, d'ouvrages tissés, d'étoffes, de tapisseries anciens et modernes. L'une de ces expositions, la première organisée à l'étranger, occupe encore pendant tout le mois d'août les salles du Musée des Beaux-Arts de Lausanne où elle a été montée en collaboration avec l'Association des Intérêts de Lausanne. Montée avec soin et conçue selon un plan chronologique d'une incontestable valeur didactique, elle brosse un panorama complet de l'évolution de cet art éminemment civilisé, des origines à nos jours. Par là même, elle est particulièrement intéressante, et pour peu qu'on veuille bien prendre la peine de se pencher sur les détails des pièces qui y sont présentées, assez passionnante. Les plus anciens des tissus précieux et rares qu'on nous montre ne sont pas les moins admirables et nous étonnent souvent par l'habileté, la science, une technique déjà fort poussée, le sens artistique étonnamment développé qu'ils impliquent de la part des artisans de la pré-renaissance. Souvent même, on est impressionné par le luxe et la richesse des étoffes, la beauté des matières réunies dans un même travail, tels qu'on ne les imagine guère dans la production habituelle d'aujourd'hui. Soies, velours, draps d'or filé, lampas, brocarts somptueux, satins et damas font se succéder les harmonies, les dessins, les jeux de formes décoratives selon les lois les plus pures de la déco-

ration, et aussi selon un esprit qui tendit constamment à exprimer la beauté, la grandeur et la noblesse. Si en effet les plus beaux tissus furent inventés tout d'abord à l'intention des parures et vêtements sacerdotaux, par la suite on s'ingénia également à combler les désirs et les goûts de faste des grands seigneurs, principalement à l'époque de la Renaissance italienne, dont on connaît la réputation de luxe et de raffinement. Des animaux et des fleurs stylisés, lions, léopards, lotus, palmes, cèdent peu à peu le pas à des motifs religieux, anges et angelots, voire à des compositions entières magnifiant la Vierge: les éléments décoratifs persistent longtemps et viennent plus tard compléter les thèmes centraux: ce sont les feuilles d'acanthés, les volutes, les festons gothiques; mais avec le temps, et principalement au XVIII^e siècle, suivant en cela le goût qui s'est affirmé en peinture, le décor des tissus évolue de plus en plus vers un certain réalisme. C'est aussi sans doute ce qui a finalement amené cet art artisanal à sa décadence, et à une éclipse qui s'est étendue du début du XIX^e siècle jusqu'à la période moderne, qui nous permet d'assister à pas mal de rénovations; or, le tissage ne fait pas exception à la règle. Et cette exposition fait une bonne et belle part aux tissus modernes italiens.

On voit dans cette dernière partie des artistes reprenant plus ou moins les principes de la tradition. On en voit beaucoup d'autres s'élançant délibérément sur de nouvelles voies, et les soies et les cotons imprimés nous offrent toute une série de créations qui vont du motif réaliste simplifié, en passant par les graffiti, le lyrisme coloré d'un certain *Carnaval de Chia-vari*, jusqu'aux compositions abstraites où toutes les combinaisons de lignes et de taches, les jeux des encrages comme les accidents d'un hasard savamment calculé, aspirent à conférer au tissu non plus une valeur de reflet de la nature, mais celle d'une création ayant son visage et sa beauté propres. On ne se trouve plus alors à la fin d'une tradition, mais il semble qu'on retourne à son origine, laissant entrevoir que l'intervention du réalisme dans l'art décoratif pourrait bien n'avoir été qu'une parenthèse ouverte et bientôt fermée, dans un art qui se trouve infiniment mieux du signe pur, souvent un peu magique et presque toujours symbolique.

Tout cela contribue encore à nous prouver l'ampleur et l'intérêt du génie

d'un peuple qui à travers les siècles sut non seulement créer des traditions, mais les conserver vivantes aujourd'hui plus que jamais. C'était, je crois, un peu l'ambition de cette manifestation.

G. P.

Hans Erni

Galerie Bridel et Nane Cailler,
du 31 mai au 30 juin

La Galerie Bridel et Nane Cailler a présenté pendant le mois de juin une quarantaine de planches de Hans Erni, dont l'œuvre lithographique est, on le sait, fort importante. L'ensemble était fort intéressant et d'une diversité faite pour mettre en valeur quelques-uns des aspects les plus frappants du talent de l'artiste.

Connaissant la pierre comme personne, habile à en exploiter toutes les ressources, Erni trouve en cette technique un instrument souple auquel sans effort apparent il fait dire ce qu'il veut, sur un registre très étendu qui va du plus simple dessin en noir et blanc ou à la sanguine, jusqu'à la composition colorée la plus complexe, du croquis frais et intime à d'amples réalisations qui déjà font sentir le monumental et la grande décoration. Les lithographies d'Erni embrassent en quelque sorte tout ce que nous pouvons trouver dans ses autres travaux, et expriment, pensons-nous, totalement sa personnalité.

On y voit notamment un artiste épris d'humanisme, profondément attaché aux aspects simples et essentiels de la vie, et que préoccupe jusqu'à l'angoisse la condition humaine. Le couple, la maternité, l'homme dans toutes ses attitudes de joie et de travail sont ses thèmes préférés, forment le fond de son vocabulaire pictural, avec quelques animaux-symboles: les chevaux qui parlent d'élégance et de vitalité, le taureau, sa noble puissance et le désir de l'homme, depuis toujours, de s'en rendre maître, les pigeons, pacifiques et tendres. Esthétiquement, l'expression d'Erni ne connaît d'autres limites que son désir de serrer de plus près sa vérité. Certains de ses dessins, de ses portraits, ont une pureté toute classique qui n'est nullement en opposition avec certaines recherches linéaires abstraites. D'autres montrent un souci d'entrer dans le détail de la réalité objective poussé jusqu'à la sur-réalité; certaines de ses planches en couleurs, enfin, nous montrent qu'Erni peut comme d'autres se laisser enivrer par la joie de faire sourdre sur la

page des taches moirées palpitantes de reflets colorés, si sensibles, si colorés, qu'on les dirait animées par le feu. G. P.

La Sarraz

Paul Klee

Maison des Artistes, du 26 juin au 5 septembre

La Maison des Artistes est une fort belle institution privée due au goût et à la générosité de M^{me} de Mandrot, qui de son vivant déjà se plut à mettre son majestueux château de La Sarraz à la disposition des artistes et des poètes. M^{me} de Mandrot était captivée par les formes modernes d'expression artistique et reçut fréquemment des artistes tels que René Clair, Serge Eisenstein, Matisse, Lurçat, Le Corbusier et d'autres. A sa mort, elle a légué son château et un fonds qui permettent de maintenir l'institution créée par elle et de poursuivre sur la voie qu'elle avait tracée. Des expositions sont organisées à La Sarraz, des conférences et des réunions y sont tenues où se rencontrent avec plaisir, selon les occasions, des architectes, des peintres, des sculpteurs.

Le Comité de la Maison des Artistes a organisé pour cet été une exposition des œuvres de Klee, la première faite jusqu'ici en Suisse romande. Réalisée par M. André Tanner, avec l'appui de quelques collectionneurs suisses et du Musée des Beaux-Arts de Berne, cette exposition qui se défend d'être une rétrospective, mais qui veut surtout montrer un aspect aussi complet que possible de l'œuvre de ce grand poète de la peinture moderne et de ce grand novateur, réunit des œuvres aussi diverses que possible, relevant des différentes époques de la vie du peintre. Huiles, gouaches, aquarelles, dessins introduisent fort bien dans l'univers particulier et si sensible dans lequel Klee aimait à se complaire, qu'il fut l'un des premiers à explorer, et dont il nous a donné tant d'évocations émouvantes et troublantes.

Une soixantaine d'œuvres, dont quelques-unes, il est vrai, fort importantes et de grand format, il n'est pas besoin de davantage pour affirmer la pérennité d'un esprit tel que celui de Klee. Et les organisateurs de La Sarraz ont remarquablement atteint le but qu'ils s'étaient fixé, de faire revivre l'âme d'un grand artiste, dans le cadre qui pouvait le mieux lui convenir. G. P.

Luzern

August Babberger

Galerie an der Reuß, 3. bis
24. Juli

Die Berechtigung einer Babberger-Ausstellung in der Innerschweiz steht außer Zweifel, ja eine solche entspricht einem Bedürfnis. Abgesehen davon, daß die Urner und Innerschweizer Bergwelt dem Maler während vieler Jahre allsommerlich eine unerschöpfliche Anregung für seine künstlerische Eigenart bot, besaß er im unlängst verstorbenen Heinrich Danioth einen würdigen Schüler, der diese künstlerische Eigenart aufnahm, weitertrug und vollendete. Im Hinblick darauf hat deshalb die Luzerner «Galerie an der Reuß» gut getan, aus seinem reichen Nachlaß erstmals eine wesentliche Auswahl seines Lebenswerkes zusammenzustellen und damit eine einflußreiche Künstlerpersönlichkeit zu dokumentieren.

August Babberger (1885–1936), ein Wiesentaler wie J. P. Hebel und wie jener ein Alemanne durch und durch, verbrachte seine Jugendjahre in Basel, wo schon an der Gewerbeschule seine Begabung offenbar wurde. Hans Thoma ermöglichte ihm in Karlsruhe den Eintritt in die Akademie, und ein Ehrenstipendium erlaubte den Aufenthalt an der Schweizer Akademie in Florenz. Durch seine Gattin, eine Luzernerin, die im Urnerland aufgewachsen war, verwuchs er mit der Innerschweiz; er verbrachte seine Sommerjahre für Jahr in der Urner Bergwelt. Architekt Karl Moser, der nachmalige Professor an der ETH, vermittelte Babberger während der Jahre, die dieser in Frankfurt verbrachte, verschiedene Aufträge für Wandbilder. Lehrer für Wandmalerei an der Karlsruher Akademie zu sein war beruflich denn auch das letzte Ziel, das er erreichte.

Die gut 50 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen in Luzern wiesen alle den starken Zug ins Große, Monumentale auf. Wir wissen zwar, daß der junge Babberger in seinem graphischen Werk zeitweise lyrischen Tendenzen huldigte. Davon war aber in den ausgestellten Werken nichts mehr zu spüren, da sie sich im Kampf um das Wandbildformat verloren. Auch die Auseinandersetzung mit Hodler, von dem Babberger sagte, er stelle die Menschen vor die Natur, er aber wolle ihn in die Gesamtheit der Natur zurückbinden, wirkte nicht nach. Ein Wandbild, «Fest des Lebens» genannt, zeigte, wie sehr ihm diese Verbindung

mit der Natur gelungen ist, wie sehr Komposition, Farbe und Form im Dienst dieser Bindung steht. Dasselbe zeigt sich auch in andern Bildern, und für den Menschen darin gilt weitgehend das Wort des Künstlers, er wolle den Menschen darstellen, «so still und glücklich wie ein Stück blauen Himmel». Immer aber interessiert ihn nur die große Linie des Lebens. Ein deutscher Dichter hat ihn daher den «Maler der positiven Lebensmächte» genannt, was uns nicht verwundert, wenn wir die Bildüberschriften lesen, in denen, handle es sich um Fresken oder Zyklen, das Wort «Fest» figuriert. Zahlreicher als sie aber waren die Studien der Urner Bergwelt vertreten, deren Gesetze des rhythmischen Aufbaus er immer wieder mit dem Stift, dem Pinsel, der Feder aufspürte und niederschrieb, um sie dem Wandbild, seinem Lebensziel, dienstbar zu machen. hb.

St. Gallen

Hans Brühlmann

Kunstmuseum, 12. Juni bis
22. August

Nach der großen Hodler-Ausstellung von 1953 hat es das Kunstmuseum St. Gallen erneut unternommen, alle seine Räume dem Werk eines der stärksten Schweizer Maler der neueren Zeit zur Verfügung zu stellen. Im Gegensatz zu Hodler ist Brühlmann freilich ein «anerkannter Unbekannter» geblieben. – 1878 in Amriswil geboren, verbrachte er seine Jugend in verschiedenen Gegenden der Ostschweiz. Nach dreijähriger Ausbildung an der Zürcher Kunstgewerbeschule und einem kürzern Aufenthalt in Bremen wandte sich Hans Brühlmann an den Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, durch dessen Vermittlung es ihm ermöglicht wurde, in die Stuttgarter Akademie einzutreten. Dort finden wir ihn 1906 in der Meisterklasse Adolf Hölzels. Dieser, selbst ein unermüdlich Suchender, weckte in seinem Schüler den Sinn für die Probleme moderner Bildgestaltung und Farbgebung, vor allem des Bauens monumentaler Wandbilder. Hier lag denn auch die Hauptbegabung des jungen Künstlers, und alles, was er von nun an zeichnete und malte, trug den Charakter streng gebauter Monumentalität. Eine Begegnung mit den Fresken Giotto's in Italien bestärkte ihn auf diesem Weg. Zwei Jahre später aber fand Brühl-

mann in Paris die wohl stärkste Anregung seiner Ausbildungszeit im Werke Paul Cézannes. Die Tonigkeit in seinen Bildern weicht reiner Farbe, die von nun an seine Werke beherrscht und den strengen linearen und plastischen Gefügen Reichtum und Kraft verleiht. Eines aber ist bei Brühlmann grundlegend anders als bei Cézanne: Trotz dem symbolischen, überpersönlichen Charakter seiner Figuren, die allem Erzählerischen ausweichen, bleiben sie Trägerinnen seelischer Stimmung, meist der Resignation. Darüber hinaus hat ihn wohl Giotto dazu ermutigt, sich ganz zu befreien von aller akademischen Gebärde und Mimik und seinen Menschen jene Naivität der Bewegung, des Ausdrucks und der Beziehungen zu verleihen, die Brühlmanns Kompositionen in die Nähe archaischer Plastik zu rücken scheinen.

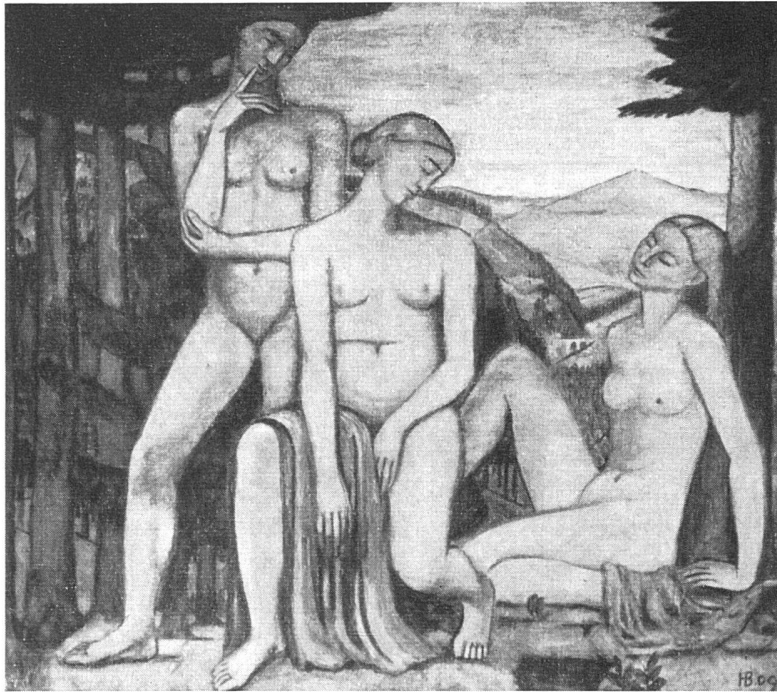
Dreimal sind Brühlmann Aufträge für Wandbilder erteilt worden: in Pfullingen, Stuttgart und im Zürcher Kunsthaus. Zu allen sehen wir in der Ausstellung Vorarbeiten. Die Zürcher Bilder sind allerdings nie zur Ausführung gelangt. Schon 1909 überfiel den Künstler ein tückisches Leiden, das seinem Schaffensdrang engste Schranken wies. Von seiner Gattin aufopfernd gepflegt, suchte der teilweise Gelähmte Linderung in Tübingen, im Toggenburg, in Vättis. Am 29. September 1911 aber setzte er dem aussichtslos gewordenen Kampf selbst ein Ende.

E. Cunz

Thun

Hans Berger – Willy Vuilleumier
Öffentliche Kunstsammlung,
27. Juni bis 15. August

Mit einer Ausstellung von 75 Gemälden von Hans Berger und 24 plastischen Werken von Willy Vuilleumier bringt die Öffentliche Kunstsammlung Thun eine ihrer bisher größten Veranstaltungen, die man zugleich auch als besonders wichtig und aufschlußreich bezeichnen kann. Das malerische Werk Hans Bergers in größerem Zusammenhang wiederzusehen – in einem Ausschnitt, der den Zeitraum von 1908 bis 1953 umfaßt –, ist eine sehr willkommene Begegnung, die eine der kraftvollen und unverkennbaren Erscheinungen der Schweizer Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte vor Augen führt. Mit Willy Vuilleumier, der vor allem Tierplastiken zeigt, er-



Hans Brühlmann, Dreifigurbild, 1909. Kunstmuseum St. Gallen

Photo: Historisches Museum St. Gallen

gibt sich eine monumental wirkende, dem Maler gut entsprechende Partnerschaft.

Bergers knapp formulierende, streng beherrschte und allem Schwelgerischen abholde Malerei steht auch heute in jener Festigkeit und Unverrückbarkeit vor dem Beschauer, die den Köner und den Charakter zeigt. Die männliche, gleichsam wortkarge Art, die unbestechliche Sachlichkeit seiner Auffassung wirken schweizerisch, im Sinne, wie Hodler schweizerisch wirkt. Es ist etwas Alpines in seiner Art, Natur, Dinge und Menschen anzuschauen. Man stößt bei ihm auf eine Schicht Künstlertum, die zum Eigensten unserer nationalen Kunst gehört und die heute – hundertfältig überwuchert von andersartigen Richtungen – in ihrer Schlichtheit großartig wirkt. Die Kollektion zeigt neben einigen Großformaten, in denen Berger die an ihm bekannte urwüchsige Wucht bäuerlicher Gestalten und lapidar erfaßter Landschaften entfaltet, vor allem das mittlere und kleine Format. Ältere Porträts, wie «Bildnis mit Hut» (1917), «Bildnis mit Pfeife» (1918), «Milly» (1928) und «Die Hausfrau» (1929), haben auch heute nichts von ihrer frischen Kraft und Unmittelbarkeit eingebüßt; wer sie nicht schon kannte, wird staunen, so weit zurückliegende Arbeiten vor sich zu haben. Die gehärtete Struktur dieser Menschenzeichnung weist in manchem Zug auf

Hodler zurück; aber Bergers Eigenheit, durchgehend vom ersten zum letzten Bild, hält sich uneingeschränkt daneben. Das Bild des stehenden Knaben («Jean und Balo», 1933) zählt mit zum Stärksten. Man wird weiterhin die Reihe der Selbstporträts beachten, in denen die Scharfsichtigkeit – fast möchte man sagen: Skepsis – einen Höhepunkt erreicht. Eine Anzahl Interieurs zeigt den Maler als Komponisten heller, ungebrochener Farben. So etwa «Der Schal» (1917), «Kanapee mit Kissen» (1933), «Möbel» (1925) – alles Gemälde von sehr klarer Anlage. Es läßt sich darin die Auseinandersetzung mit dem französischen Erbgut finden; doch tritt auch hier weniger ein Mitschwingen als eine Bestätigung der eigenen Kraft zutage.

Willy Vuilleumier, der in Genf lebende Jurassier, zeigt sich mit dem klaren, auf große Linien ausgehenden Bau seiner Plastiken dem Maler in manchem Sinne verwandt. In einer Adlergruppe, in einem als Brunnenfigur bestimmten Seehund, in der «Maternité» erreicht er standbildhafte Wucht der Formen. Die Auffassung bleibt dem Tiercharakter durchaus treu und holt aus jeder Gattung das Typische heraus; in knapper Formulierung wird auf das Wesen eines Geschöpfes eingegangen. Diesen Großplastiken schließt sich eine Reihe von Bildnisbüsten an, die Vuilleumier als sicheren Menschendarsteller zeigen.

W. A.

Winterthur

Das neue Schulhaus

Gewerbemuseum, 13. Juni bis
11. Juli

Die im letzten Herbst für den V. Internationalen Kongreß für Schulbaufragen durch Architekt BSA Alfred Roth organisierte und aufgebaute Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich (siehe WERK, Oktober 1953) war auf ihrem Turnus durch die Schweiz auch in Winterthur zu sehen. Es ist sehr zu begrüßen, wenn dieses reiche und interessante Material wandert und dadurch immer größeren Kreisen nahegebracht wird. In Winterthur war der allgemeine Besuch allerdings sehr flau; tröstlich ist nur, daß sich die Behörden wenigstens dafür interessiert haben. Vielleicht ist ihnen dabei aufgefallen, daß die neuen Winterthurer Schulbauten, die die Ausstellung mit Photos und Modellen ergänzten, international gesehen sich sehr brav benehmen. Man möchte ihnen eine Dosis jenes Pioniergeistes wünschen, der in Winterthur auf anderen Gebieten nicht unbekannt ist.

H. S.

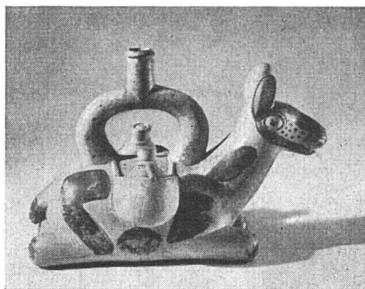
Zürich

Altperuanische Kunst

Museum Rietberg, 7. Juli bis
4. September

Nach seinem Rücktritt von der Direktion der Zürcher Kunstgewerbeschule behält Johannes Itten die Leitung des Rietberg-Museums bei, das voraussichtlich als selbständiges Institut der Verwaltungsabteilung des Zürcher Stadtpräsidenten unterstellt werden wird. Im stillen hat sich auf dem Rietberg schon in den letzten Monaten eine Museumsaktivität entwickelt, die durch eine Reihe von Neuankäufen gekennzeichnet ist. Sie setzt sich jetzt mit einer kleinen, aber gewichtigen Ausstellung fort, von der aus sich zugleich Hinweise auf wünschbaren zukünftigen Ausbau des Institutes und seiner Sammlungen ergeben.

Durch eine Kette von Zufällen ist es möglich geworden, eine Privatsammlung altperuanischer Kunst zu zeigen, die den Weg nach Europa gefunden hat. Unter den mittel- und südamerikanischen Kulturen der präkolumbischen Jahrhunderte nimmt die peruanische mit ihrer vielgestaltigen Architektur einen hohen Rang ein. Das Kunsthandwerk, das sich vor allem in Gegen-



Altperuanisches Grabgefäß (Chimbote).
Aus der Ausstellung im Museum Rietberg,
Zürich

ständen des Totenkultes erhalten hat, zeigt im Kleinen analoge Formkräfte und entsprechendes technisches Vermögen. Keramik, Metall- und Holzwerk sowie Gewebe geben eine Vorstellung einer kunsthandwerklichen Aktivität, die sich über Jahrhunderte spannt. Das zur Ausstellung gelangende Material, ergänzt durch Bestände des Rietbergmuseums selbst, des Zürcher Kunstgewerbemuseums und einer Zürcher Privatsammlung, vermittelt ein anschauliches und eindruckliches Bild des Formlebens jener geographisch und zeitlich fernen Welt.

Der Keramik ist der breiteste Raum gegeben. Schon in den frühesten Gefäßformen kündigt sich die freie, formreiche Gestaltung an, die man von der peruanischen Architektur her kennt. Im Lauf der Jahrhunderte entsteht die aus primärer Gefäßform und menschlicher oder tierischer Körpergestalt zusammengeballte Synthesenform, bei der Symbolisches und visuell Erlebnismäßiges sich durchdringen. Immer wird auf das Expressive gezielt. Aus unterstrichenen Bewegungsmotiven ergibt sich der psychische Akzent. Neben dieser eigentlichen Kleinplastik, aus der eine tiefe Beziehung zur Kreatur überhaupt spricht, steht eine sensible, vielgestaltige keramische Malerei und Binnenzeichnung. Hier sind die unmittelbaren Beziehungen zum Formleben unsrer Zeit wieder einmal mit Händen zu fassen. Im Holzwerk zeichnen sich zwei Sektoren ab: einerseits Primitivität, entsprechend der Gestaltungswelt der Naturvölker, bei den Masken und einigen wenigen Figuren – die übrigens, wie man uns berichtet, von großer Seltenheit sind –, und andererseits höchst subtile, technisch souveräne Durchformung bei Gegenständen gesellschaftlicher oder religiöser Symbolik. Die gleiche Überlegenheit, das Spielen mit den Möglichkeiten der Form, zeigt sich bei den Metallarbeiten. Prachtvoll sind die ausgestellten Gewebe. Vielfalt der Form

und der Vorstellung, Vielfalt auch im Technischen.

Die zur Diskussion anregende Ausstellung führt den Betrachter vor Fragen, die das Historische wie das Schöpferische betreffen: Wie steht es mit Grundformen, wie mit Grundstrukturen der künstlerischen Gestaltung? Das peruanische Schaffen berührt sich mit Formungen der verschiedensten Kulturkreise und mit solchen unsrer eigenen Zeit. Seine künstlerische Qualität, die aus ihm sprechende Form- und Gestaltphantasie liefert uns ein Material von ganz besonderer Intensität. H.C.

Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien

Kunsthau, 2. Juni bis 11. Juli

Mancher Kunstgenießer könnte die Berechtigung dieser Ausstellung in Frage stellen, weil es sich hier nicht um Werke handelt, die mit spontanem Erlebnis und astronomischen Marktpreisen aufgewogen werden. Es sind originalgroße Kopien nach Fresken, die zum großen Teil erst im Lauf der letzten Jahrzehnte ins Bewußtsein oder überhaupt zutage getreten sind. Die Originale befinden sich in südjugoslawischen Kirchen, die ihrer Abgelegenheit wegen nur selten besucht werden, Zeugnisse einer künstlerischen Schaffenswelt, die vor allem deshalb unser Interesse erweckt, weil sie einem Kulturkreis angehört, der in unserem Westen viel zu wenig sichtbar wird, dem spätbyzantinischen. Sein Grundtenor tritt in vielgestaltigen Ausprägungen, in denen man auch Überschneidungen mit der westlichen Kunst zu erkennen glaubt, vor unsre Augen. Resultate einer machtvollen künstlerischen Konzeption, in der sich auch für unseren in diesen Dingen ungetübten Blick Persönlichkeiten von klarem Profil und außerordentlicher individueller Intensität abzeichnen.

Einwände gegen eine solche Ausstellung liegen auf der Hand. Man sieht zwar sofort die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, mit der die nach den Prinzipien des Musée des Monuments Français in Paris geschulten Kopisten gearbeitet haben. Aber – wie weit sind sie wirklich exakt? Ist Exaktheit hier überhaupt möglich? Bei der Detailbetrachtung erheben sich Zweifel daran. Sodann: Es wird keine Anschauung davon gegeben, wie die Fresken in den Kirchenräumen stehen, wo doch für jede Monumentalkunst der Zusammenhang mit der Architektur die Voraussetzung für das Verstehen



Engelfries in der Kirche St. Sophia in Ohrid (Mazedonien), um 1058

von primärer Bedeutung bildet. Hier haben die Veranstalter einen Fehler gemacht. Mit photographischen Innenansichten wenigstens der Hauptkirchen hätte man den Blick auf das Ganze und damit auf die ganze Leistung lenken können. Die wenigen Außenphotos der zugehörigen Kirchen gaben zwar ein Bild der Situation und machten Appetit auf Kunstreisen; für eine Ausstellung speziell dieser Art sollten dem Betrachter jedoch Hilfen für seine Information gegeben werden, von der aus er versteht und auch erlebt, ohne daß die Spontaneität der Eindrücke leidet.

Solche Einwände bedeuten aber keineswegs eine Ablehnung der Ausstellung. Im Gegenteil: Wir halten es für verdienstlich, daß das Kunsthaus diese auch in den Kopien eindrucksvolle, ja großartige Kunstwelt seinen Besuchern zeigte, zu der wir mangels historischer Kenntnisse und eigener Betrachtungserfahrung nur ein paar allgemeine Bemerkungen machen wollen.

Liturgische Strenge und harter Ernst, wie wir sie von byzantinischer Kunst oder von östlichen Ikonen kennen, ist der erste Eindruck, den man empfängt, aber nichts von dogmatischer Monotonie. Kraft und Vielgestaltigkeit im Kompositionellen läßt eine freie Bewegung der künstlerischen Vorstellung erkennen. Zusammenfassung formaler Gruppierungen (von Gestalten und Vorgängen wie auch von formalen Gebilden im einzelnen), freie Ausbalancierung im gesamten Bildfeld in bezug auf die Farbhaltung wie auf die formalen Bildmassen. Starke Intensität in den Bewegungsmotiven, deren Reiterationen ihre Dynamik verstärken. Also keine Starre, sondern Systeme von Bewegungskraft, ähnlich wie sie übrigens im östlichen Ornament auftreten.

Innerhalb dieser Bewegungssysteme stehen geometrische Motive als klar eingesetzte Formakzente, nicht als fortlaufende Ornamentgebilde. Es entsteht eine Art interner Balance zwischen Organischem und Konstruktiv-

vem, in dem zugleich symbolische Funktionen zum Ausdruck kommen. Der Drang zum Realistischen ist außerordentlich stark. Er kommt zum Ausdruck in der klaren und bis in Details ausgedachten szenischen Inhaltsdarstellung, in Haltung und Einzelgestus der Figuren, in echt anekdotischen Einzelzügen, in denen auch Sinn und Mut zum Humor zum Ausdruck kommen, in der Individualisierung der Köpfe, im Naturgebilde, in Pflanze und Stein. Phantastischer Realismus erscheint in Szenen und Situationen der christlichen Mythologie, bei denen halb natürliche, halb fabulöse Tiere Menschen verspeisen; gerade noch hängt eine Menschenhand zum Rachen heraus – Präformen zu Hieronymus Bosch. Auch die Anwendung einer zwar nicht zentral strukturierten Perspektive bei Architektur und Gerät, nicht bei der Gesamtkomposition, die meistens raumlos bleibt, ist ein Zeichen realistischer Sicht.

Primitivismus? Davon kann hier nicht die Rede sein. Im Gegenteil: Es handelt sich bei dieser serbischen Monumentalmalerei um eine künstlerische Aktivität auf hohem Niveau des Könnens. Es ist in hohem Sinn bewußte Gestaltung, in der nichts Provinziales, sondern künstlerisch Zentrales spürbar wird, Ursprüngliches, nichts Abgeleitetes. Folgerichtig lassen sich auch nicht nur klar voneinander abgehobene Schulgruppen, sondern ausgesprochene Einzelpersönlichkeiten erkennen. Unter diesen ist am schärfsten umrissen, ein wahrer Meister der Schöpfer der Fresken in der Kirche des Klosters Sopocani, etwa 150 Kilometer südöstlich von Sarajevo, die zwischen 1258 und 1265 entstanden sind. Hier handelt es sich um eine Malerei von höchster Qualität und Direktheit. Im Figuralen erreicht die realistische Individualisierung ein Maximum. Kompositionelle Kraft und Können spannen diesen Realismus in traditionsgegebene Grundgesetze ein. Mit Recht ist vor diesen Fresken das Wort klassisch ausgesprochen worden; es ist, als sei hier die Präklassik des



Marientod, Fragment: Die Apostel. Klosterkirche Mileseva (Serbien), um 1236

westlichen 15. Jahrhunderts um zweihundert Jahre vorausgenommen.

Damit erhebt sich die Frage nach den Beziehungen dieser serbischen Malerei zur westlichen Kunst. Rätsel auf Rätsel: die Fresken von Sopocani sind um die Zeit entstanden, in der Giotto geboren wurde. War damals der Osten dem Westen gegenüber entwicklungsgeschichtlich voraus? War der Meister, der im abgelegenen Sopocani schuf, ein Einzelfall, oder war er einer der zu seiner Zeit bekannten Meister der östlichen Malerei? Stehen wir vor dem Phänomen der Parallelgenese, oder sind Zusammenhänge zwischen Osten und Westen vorhanden, von denen wir heute noch nichts oder nur wenig wissen?

Solche Fragen erhoben sich angesichts der jugoslawischen Freskenkopien im Kunsthaus. Und andere dazu. Zum Beispiel diejenige, ob es heute oder in



Die Galerie 16 in Zürich. Umbau: Willy Bösiger, Architekt, Zürich
Photo: René Gröbli, Zürich

Zukunft eine Analogie zum großartigen liturgischen Realismus gibt, den wir hier vor uns sahen. Der sozialistische Realismus, soweit wir ihn kennen, in seiner pathetischen oder gemütvollen Kleinbürgerlichkeit ist es nicht. Bei den heutigen mexikanischen und südamerikanischen Malern liegt der Fall schon anders. Oder wird eine neue Verbindlichkeit aus dem spirituellen und materialen Training entstehen, dem sich die freie, die gegenstandslose Kunst unterwirft? *H. C.*

Junge Schweizer Maler und Bildhauer Galerie 16, 1. bis 30. Juni

Willy Bösiger hat das Versprechen gehalten, das er bei der seinerzeitigen Schließung seiner gemeinsam mit Anna Indermaur geführten Galerie 16 gegeben hatte. Sie ist jetzt in einem Erdgeschoßraum neben dem Café Select neu eröffnet worden. Mit einfachen Mitteln und unter ausgezeichnete Ausnützung der gegebenen Situation hat Bösiger die Atmosphäre eines modernen Kunstsalons geschaffen, der in seiner Art in Zürich einzig ist. Die Wände sind schwarz und weiß; verschiedene Nischen ergeben eine lebendige Raummodellierung; ein in den Raum eingehängtes Beleuchtungsbrett gibt einen charakteristischen Formakzent aus dem Vokabularium unserer Zeit. Das Aktionsprogramm der Galerie 16 ist das gleiche geblieben: die Kunst der Gegenwart, bei ausdrücklicher Betonung der verschiedenen Ausprägungen des ungegenständlichen Schaffens und unter besonderer Berücksichtigung der jungen Schweizer

Künstler. Wir sehen die spezielle Aufgabe der Galerie 16 darin, daß sie Kontakt mit jüngeren Käuferkreisen findet, die imstande sind, Arbeiten junger Künstler und auch europäische Graphik aus unserer Zeit zu erwerben, jenseits der astronomischen Zahlen, mit denen heute ein eiserner Vorhang zwischen die Schaffenden und die Konsumenten gelegt wird.

Die Eröffnungsausstellung zeigte Arbeiten junger Schweizer Künstler aus Zürich, Basel, Bern, Genf, Grenchen und La Chaux-de-Fonds. Sie machte einen frischen Eindruck, ließ die Ausbreitung der neuen Schaffensprinzipien erkennen und ihre Variationsmöglichkeiten. Unter den Zürchern fiel mir Soland mit gutbalancierten, farbig überzeugenden Bildern auf, in denen etwas von Miró weiterschwingt; Willy Kaufmann und Schmiedmeister hielten ein gutes, wenn auch etwas unpersönliches Niveau, Murer zeigte eine in freier Geometrie gut aufgebaute, in den Farbskalen sensibel verteilte Arbeit. Bei den Bernern Marcel Wyß, Dieter Roth und Mili Jäggi stehen Probleme der strengen konkreten Methode zur Diskussion. Die Arbeiten sind korrekt und auch, vor allem die Roths, sauber im Technischen; aber die Auseinandersetzung mit dem Einfachen scheint doch – zu einfach. Bei den Baslern zeigte René Acht ein Bild, das versucht, Gestaltungsthemen von Sophie Täuber-Arp weiterzuführen, und Wolf Barth ein paar Arbeiten, in denen innere Bilder lebendig werden. Die Plastik war mit Skulpturen von Money, Koch, Zürcher, Linck und Burla vertreten, in denen (bei Money) die Auseinandersetzung mit organi-

scher Form, (bei Koch) diejenige mit frei-stereometrischen, scharfkantigen Gebilden in Erscheinung tritt.

Derausgezeichnet, am Limmatquai, gelegene Kunstsalon, in den man ebenso bequem hineinlaufen kann oder hineingezogen wird wie in die frühere Durchgangsgalerie 16, wird, so hoffen wir, für die jungen Schweizer Künstler ein Forum werden, auf dem sie sich beweisen können. *H. C.*

Vreni Wollweber – Rudolf Fischer Kunstsalon Wolfsberg, 3. bis 31. Juni

Auf ein knappes Jahrzehnt drängte sich das Werk der gesundheitlich stark behinderten, aber von unbezwingbarem Schaffenseifer erfüllten Vreni Wollweber (1921–1951) zusammen. Ihre lebensvolle Naturverbundenheit und ihr ebenso stark entwickeltes Verlangen nach gesteigertem Ausdruck waren noch nicht zum vollen Ausgleich gelangt, als ihr von starken Impulsen getragenes Schaffen abbrach. Im Landschaftlichen suchte sie die unmittelbare Anschauung mit verdichtetem Stimmungsausdruck zu verbinden, wie die Temperabilder «Das Kistenstöckli im Nebel», «Brauende Nebel in Obersaxen», «Blaue Mondnacht», «Das einsame Haus» und «Sternennacht in Obersaxen» bezeugen. Bei den Aquarellen herrschen freudige Helligkeiten vor, so bei dem «Garten in Intragna», dem suggestiven «Seenachtfest in Lugano», dem «Waldweg in Pratteln» und den «Seerosen im Gattiker Weiher». Ein unberuhigtes Suchen wandte sich auch der Abstraktion und traumhaften Phantasiemotiven zu. – Rudolf Fischer bekennt sich zu einem intensiv beobachtenden, gegenständlich umschreibenden Naturalismus, der in Figurenbild, Landschaft und Stillleben wohl Licht und Farbe zur Entfaltung bringt, hinsichtlich der Malweise jedoch am ehesten im Kleinformat eine freiere Auflockerung erreicht. *E. Br.*

Gustav Weiß Kunsthändler Bodmer, 19. Juni bis 19. Juli

Die beiden Räume, die die geschickt disponierte Ausstellung des in Rüdlingen am Rhein lebenden Winterthurer Künstlers beherbergten, erhielten durch die Zusammenordnung der Gemälde im größeren, der Aquarelle im kleineren Zimmer eine schöne Geschlossenheit der beziehungsreichen

künstlerischen Ausstattung. Man wurde erinnert an die mannigfaltigen Themengebiete, denen Gustav Weiß sein kultiviertes Können und seine Einfühlung zuteil werden läßt: das Winterthurer Stadtbild («Bahnhofgebiet»), die heimatliche Landschaft im Stimmungsklang der Jahreszeiten («Letzter Schnee», «Schneetreiben»), Figur und Akt im Interieur («Spiegelbild», «Genesende») und die familiär beobachteten Frauen in der Gartenlandschaft, in malerisch gelockerter, besonders reizvoller Art verwirklicht in dem Bild «Im Freien», sodann Blumen und Fruchtestilben. – Unter den Aquarellen fanden sich gegenständlich durchgearbeitete Stadtmotive aus Schaffhausen und Paris, duftige Tessiner Landschaften wie «Tamaro im Vorfrühling», «Camoghè im Morgennebel» und einige in prägnanter Art formulierte Kleinbilder aus Porto d'Ischia und anderen italienischen Gegenden. Auch illustrative Arbeiten bereicherten die intime Ausstellung von Gustav Weiß.

E. Br.

Venedig

XXVII. Biennale

Giardini, 19. Juni bis 17. Oktober

Man könnte sich mit Grund fragen, auf welche Art oder ob überhaupt ein Vergnügen an der Biennale zustande komme, denn die bloße Anzahl der gezeigten Werke – dieses Jahr sind es um die viertausend – scheint einen Kunstgenuß zu verunmöglichen; der Weg, den der Besucher vor den Bilderwänden zu absolvieren hat, muß in Kilometern ausgedrückt werden. Die «Inflation der Bilder» – hier ist sie seit langem Tatsache geworden, und selten sind jene Besucher der Biennale, die die Kraft zum Verweilen, zur Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt finden. Drum ist es gut, daß diese Heerschau internationaler Kunst nur alle zwei Jahre abgehalten wird. In diesen Abständen aber ist sie nützlich und vermag sie sogar, allen Hindernissen zum Trotz, auch einen Genuß zu bieten.

Ihr besonderes Glück ist die Aufteilung in die einzelnen Nationalpavillons, zwischen denen man unter den prachtvollen alten Bäumen der Giardini hin- und hergeht und von denen jeder seinen eigenen Charakter hat. Hier geben die Kunstländer ihr Selbstbildnis, das nicht allein durch die ausstellenden Künstler bestimmt wird,

sondern ebenso sehr durch die nicht-ausgestellten, dieser Ehrung als (noch) nicht würdig befundenen, ferner durch die Architektur des Pavillons und durch die Art der Darbietung.

Gliedert sich hier das Material in humane, leicht zu bewältigende Gruppen, so bleibt das Problem des zentralen Ausstellungsgebäudes mit seinen 47 Sälen und Kabinetten, das Italien untersteht. Glücklicherweise haben die Veranstalter genügend Ausstellungsinstinkt, diesen ganzen Raum nicht für sich allein zu beanspruchen; sie laden hier noch andere Nationen zu Gast und veranstalten Retrospektiven und Spezialausstellungen einzelner ausländischer Künstler. Dennoch: diese Abteilung, die man in einem sechs- oder siebenfachen Zickzackweg durchschreitet, wird als räumliche Einheit empfunden, und das bessere oder schwächere Erinnerungsbild einer jeden Biennale hängt wesentlich davon ab, ob es den Italienern gelungen ist, an den Beginn und an einige weitere wichtige Punkte ihres Rundganges wesentliche Akzente zu setzen. Das richtige Maß von Knappheit oder Ausführlichkeit in der Vertretung der Künstler und die Verteilung der Schwerpunkte sind dabei – wie in den Nationalpavillons – entscheidend. Man wird an die Rolle von Schnitt und Montage beim Film erinnert.

So ist das Vergnügen an der Biennale weniger ein genießerisches als ein erkenntnismäßiges: es besteht im Überblick, im Zusammensehen- und Vergleichenkönnen. Was sich in den Großstädten im Laufe des Jahres darbietet, ist gleichzeitig und in gesteigertem Maße möglich: die Entwicklungen und Strömungen der zeitgenössischen Kunst zu verfolgen. Die Leitung der Biennale fördert seit einiger Zeit diesen Rechenschaftscharakter der Ausstellung bewußt, indem sie bestimmte Themen stellt und die beteiligten Länder einlädt, ihren Beitrag zu einzelnen modernen Tendenzen darzustellen. (Nur funktioniert die Nachrichtendurchgabe – wie das Beispiel der Schweiz zum zweiten Male beweist – nicht immer lückenlos.) Vor zwei Jahren war die Parole des Expressionismus ausgegeben worden. Diesmal regte die Biennale an, es möchte die Kunst des *Surrealismus* einbezogen werden.

•

Italien selbst hatte zwar diesmal zu der Problemstellung kaum etwas beizutragen. Seine stärkste moderne Leistung auf diesem Gebiete, die *Pittura metafisica*, war schon vor vier Jahren

zu guter Darstellung gekommen, und von Giorgio De Chirico vor allem konnte nicht erwartet werden, daß er zur Betonung seiner heroischen Frühzeit mithilfe. So blieben als italienische Vertreter einzig Fabrizio Clerici mit fünf Gouachen und De Chiricos Bruder und Epigon Alberto Savinio.

Italien versäumte es auch, wie andere Male eine imposante Retrospektive oder Spezialausstellung an den Anfang zu stellen. So feine Maler (Campigli, De Pisis, Tosi, Music, Guidi) und so interessante Plastiker (Mascherini, Mirko, Fazzini) den Rundgang einleiten – entweder haben sie selbst oder hat ihre Kollektion und deren Präsentation nicht den genügenden Schwung, den Besucher richtig in Fahrt zu bringen, die ihn auch über allfällige Untiefen hinwegträgt. Es liegt ohnehin in der Natur solcher Ausstellungen, daß das Laute die größeren Chancen hat, bemerkt zu werden, und daß das Differenzierte einer um so sorgfältigeren Darbietung bedarf.

Die kräftigen Eindrücke empfängt man darum erst in der zweiten Hälfte des Weges. Sie beginnen mit den jungen Künstlern, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit als «*Fronte nuovo delle Arti*» konstituiert hatten. Von ihnen sind zwar einzelne, wie Guttuso und Pizzinato, zum «*Sozialen Realismus*» abgegangen; dafür sind neue hinzugetreten. Unter diesen Malern, wie Afro, Birolli, Cassinari, Corpora, Moreni, Vedova, den mit Einzelkollektionen folgenden Santomaso und Capogrossi, und ihren Vorläufern Magnelli und Prampolini zeichnen sich heute die lebendigsten Persönlichkeiten ab. Durch sie wird das Gewicht – wie durch die Jüngsten in manchen ausländischen Pavillons (Appel und Corneille in Holland, Hartung und Schneider in Frankreich, de Kooning in den USA) – auf jene Bewegung verlagert, die man immer allgemeiner als den abstrakten Expressionismus zu bezeichnen beginnt. Ganz im Gegensatz zu unseren schweizerischen Erfahrungen verläuft nach dieser Darstellung die kräftigere Entwicklungslinie der konsequenten Abstraktion in der von Kandinsky vorgezeichneten expressiven, nicht der durch Mondrian bestimmten objektiven Richtung weiter. Die nächsten Biennalen werden zeigen, wie gültig der diesjährige Eindruck ist.

Den letzten Drittel des zentralen Pavillons füllen eingeladene fremde Nationen und einzelne Künstler. Hier wurden auch die stärksten Akzente gesetzt. Die *Courbet*-Retrospektive ist



Hans Arp in seiner Ausstellung an der Biennale 1954 Photo: Maria Netter, Basel

sehr gewichtig und wesentlich bedeutender, als es die Corot-Schau vor zwei Jahren war. Es ist diesmal gelungen, den Louvre und das Petit Palais zur Hergabe zahlreicher Hauptwerke zu bewegen und aus amerikanischen Museen und privaten Sammlungen selten gesehene Bilder, wie die «Toilette de la fiancée» (Smith College, Northampton), zu gewinnen. Den Beitrag zum Thema «Surrealismus», den Italien aus eigenen Mitteln nicht geben konnte oder mochte (es hätte auch die Möglichkeit einer historischen Schau «Fantasia degli Italiani» bestanden), leistete es dafür durch die Einladung von Hans Arp, Max Ernst und Joan Miró zu Sonderausstellungen. Diese drei Kollektionen gehören zum Erfreulichsten der diesjährigen Schau. Die internationale Jury sprach denn auch die entscheidenden Preise der Biennale diesen drei großen Anregern zu, wobei einzig zu bedauern ist, daß sich Miró, der primäre Maler unter den dreien – Max Ernst erscheint im Verhältnis als ein Bildichter, um nicht zu sagen Malerpoet, dem jedes technische Mittel recht ist –, mit dem Preis für einen Graphiker bescheiden mußte.

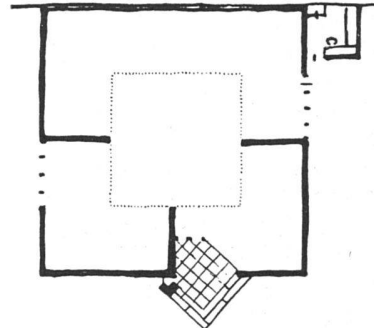
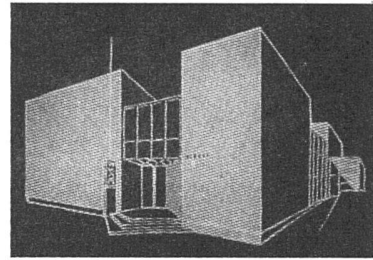
Von den einzelnen Nationalpavillons befolgt der *belgische* – abgesehen vom griechischen, der in monotoner Häufung 72 Werke des Surrealisten Nicos Engonopoulos zeigt – am konsequentesten die Parole, da hier eine überraschungsreiche Historie der phantastischen Kunst in Flandern von Bosch bis zur Gegenwart aufgebaut wurde. Klugerweise liegt dabei das Hauptgewicht auf zwei markanten Persönlich-

keiten der Gegenwart: René Magritte und Paul Delvaux, mit denen Belgien seinen Anteil an dieser internationalen Strömung überzeugend vertritt.

Andere Pavillons nehmen das Stichwort auf, gehen aber zu Verwandtem und auch Gegensätzlichem weiter. *Spanien* hat sein Panorama, das mit dem akademischen Naturalismus der Jahrhundertwende beginnt, diesmal überraschend bis zur modernen Avantgarde ausgeweitet: Neben einigen noch jüngeren Abstrakten zeigt es erquickende Farblithographien von Miró und eine Serie von höchst ungleichen Aquarellen Dalis zur Divina Commedia. *Deutschland* bietet eine schöne, 53 Nummern starke Retrospektive für Paul Klee, gliedert ihm einen Meister der reinen Form, Oskar Schlemmer, eindrucksvoll an, widmet den abstrakten Eisenplastiken Hans Uhlmanns einen eigenen Raum und gibt schließlich einen konzentrierten Überblick über seinen jüngeren Surrealismus. Noch lieber hätte man hier und bei dieser Gelegenheit die durch rein bildnerische Mittel poetischen «Merz»-Kompositionen von Kurt Schwitters gesehen.

Auch der *französische* Pavillon hat der «phantastischen Kunst» ein Kabinett eingeräumt. Die Gruppe ist nicht sehr gewichtig; manches bleibt im Literarischen und Szenographischen stecken (Labisse, Coutaud). Vor allem aber leidet der Pavillon unter dem Bestreben, zahlen- und tendenzmäßig viel zuviel zeigen zu wollen. In drangvoller Enge werden auch noch die großen Fauves (Derain, Matisse, Van Dongen, Vlaminck, dazu Rouault), einige konsequente Abstrakte (Bissière, Estève, Hartung, Schneider, de Stael, Vieira da Silva), die Avantgarde-Plastiker Germaine Richier und Chauvin und erst noch eine Gruppe «En marge des écoles» (zu der pikanterweise das Schulhaupt André Lhote gezählt wird) vorgeführt, so daß in falschverstandener Demokratie das Geringere auch das Beste entwertet.

Österreich zeigt in seinem durch Prof. Josef Hoffmann glücklich erweiterten Pavillon – nach den geschlossenen Kollektionen der letzten Biennalen – ebenfalls, doch günstiger präsentiert, eine Vielzahl von Künstlern, meist aus dem Nachwuchs. Der WERK-Leser kennt sie zum Großteil aus den Aufsätzen von Werner Hofmann (September 1953) und Werner Schmalenbach (Juli 1954). Ergänzend sei vor allem hingewiesen auf die abstrakten Malereien und Graphiken von Karl Kreuzberger und Josef Mikl sowie auf die eigenwil-



Der neue holländische Pavillon der Biennale. Architekt: Gerrit Rietveld. Perspektive und Grundriß

ligen Terrakotta-Plastiken von Maria Biljan-Bilger. Warum ist ausgerechnet der Surrealist Ernst Fuchs abwesend?

Die glücklichste Hand bewiesener wie vor zwei Jahren die *Engländer*, denen es wiederum gelang, in richtiger Proportionierung dem Kontinent drei einprägsame Persönlichkeiten aus drei Generationen vorzuführen: den Sechziger Ben Nicholson, dessen reine, sensible Kunst sich zwischen den Abstraktionsgraden des synthetischen Kubismus und Mondrians bewegt; ferner, näher am Surrealismus, den problematischen Francis Bacon (*1910), dessen Schaffen vom Bildnis des Machtmenschen und seiner Auflösung besessen ist; schließlich den Dreißiger Lucian Freud – einen Enkel des großen Psychiaters –, der mit den Mitteln der Neuen Sachlichkeit eindringende, differenzierte Menschendarstellungen malt. Als aktueller Nachtrag zu der Werkgruppe an der Biennale von 1952 wurden Reg Butlers Vorstudien und Modell zum Denkmal des Unbekannten politischen Gefangenen beigegeben.

Im schönen neuen Pavillon Gerrit Rietvelds, der den hohen quadratischen Raum im richtigen Maße durch die Lichtführung und kurze Wände gliederte und doch wiederum als Einheit beließ, zeigt *Holland* in ähnlicher Weise fünf verschiedenartige Künstler, Jan Wiegers, der den Expressionismus Kirchners überraschend zu farbschöner Intimität domestizierte, die starke, in eine national-holländische Formenwelt eingeschlossene

Charley Toorop, sowie den «Experimentellen» Karel Appel, Autor einer Malerei in den üppigsten Flegeljahren, und den musikalischeren Corneille, schließlich, mit naturhaft ausdrucksreichen abstrakten Plastiken, Wessel Couzijn.

Amerika beschränkte sich noch stärker. Um zwei Maler gewichtig vermitteln zu können, stellt es daneben von drei Plastikern nur je ein prägnantes Werk aus, je eine abstrakte Skulptur von Ibram Lassaw (siehe Hauptteil dieses Heftes) und David Smith sowie die vielreproduzierte große Stehende von Gaston Lachaise (1882 bis 1932), von deren räumlichem Reichtum nur das Original eine richtige Vorstellung geben kann. Die Malereien Willem de Koonings erinnerten an die experimentelle Abstraktion des Holländers Appel. Ben Shahn scheint das zu gelingen, was der «Soziale Realismus» vergeblich versucht: die Rückkehr zum Gegenstand in legitimer moderner Formensprache. Ist dort das meiste entweder muffig reaktionär oder ideologisch verkrampt, so äußert sich bei Shahn ein leidenschaftliches und echtes Gerechtigkeitsempfinden mit etwas mageren, aber lebendigen Mitteln und jenem Sinn für die treffend resümierte Situation, der die amerikanische Malerei seit der Bewegung der American Scene auszeichnet.

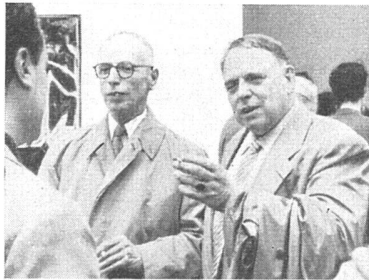
Die Schweiz hätte mit dem Surrealismus Wiemkens zum allgemeinen Thema ganz Eigenständiges beizutragen gehabt. Walter Bodmer, Tschumi, Brignoni wären anzuschließen gewesen und – in Parallele zu Schlemmer – endlich einmal Meyer-Amden. Statt dessen legt sie das Gewicht auf ihren historischen Beitrag zur Kunst. Doch wirkt Amiet – den Werke der Jahre 1892 bis 1931, vor allem aus Solothurner Besitz, vertreten – hier als einer der wenigen echten, zugleich sensiblen und ganz naturhaften Maler. Carl Burckhardt, der vor dreißig Jahren Verstorbene, empfing ein – da unbeabsichtigt – besonders hohes Lob, als ein ahnungsloser Kritiker gesprächsweise äußerte, dieser schweizerische Bildhauer sei denn doch stark von Marino Marini beeinflusst. Ehrlicher könnten die Lebendigkeit und Aktualität von Burckhardts Kunst nicht bestätigt werden. Aus der Kollektion Paul Specks erscheint in Venedig vor allem der granitene Engel vom Waidspital als starke und originale Leistung. Marcel Poncets schönes kleines Mosaik wurde leider ausstellungstechnisch «geopfert».



Carl Burckhardt, Kleiner Tänzer, 1914. Bronze. Privatbesitz Basel



Cuno Amiet an der Biennale
Photo: Maria Neller, Basel



Der Kunstsammler Josef Müller und der Präsident der Eidg. Kunstkommission, Hans Stocker Photo: Maria Neller, Basel

Es gehört zum Charakter der Biennale, an der die beteiligten Nationen absolute Freiheit haben, ihre Selbstdarstellung nach Gutdünken zu stilisieren, daß sich belustigende und demaskierende Episoden ereignen, die allerdings nur über die offizielle, nicht die wahre Kunst eines Landes etwas aussagen. Ägypten schickte ein, als ob die Schülerschaft einer rückständigen Akademie Rechenschaft von ihrer Jahresleistung ablegte. Im rumänischen Pavillon glaubt man, sich in eine Galerie des späteren 19. Jahrhunderts verirrt

zu haben, mit pathetischen Historienbildern, rührenden Genrestücken, repräsentativen Bildnissen und Gipsabgüssen von großsprecherischen Denkmalfiguren – es fehlen nur die Plüschsessel und Zimmerpalmen –; doch ist all dies von 1951, 1952, 1953 datiert. Der tschechische Pavillon wirkt in bescheidener Weise verwandt. Einzig der polnische Pavillon mit der gekonnten, betont nationalen Monumentalkunst Xawery Dunikowskis und den geschickten graphischen Reportagen von Kulisiewicz und Kobzdej, zum Teil aus China und Indochina, hat bei den Oststaaten ein höheres Niveau.

Reinen Genuß vermittelt – vor allem auch durch seine Isolierung – der Beitrag Norwegens: die Ausstellung Edvard Munch in den Procuratie Nuovissime am Markusplatz. (Gerne hätte man auch den Werken Courbets diese hohen, kühlen Räume gegönnt!) Mit 43 Gemälden und 50 graphischen Blättern, meist aus dem Nationalmuseum, der Städtischen Sammlung und einigen Privatsammlungen in Oslo, gibt sie ein sehr wesentliches und geschlossenes Bild von der Leistung des großen Skandinaviens. *Heinz Keller*

Internationale Ausstellung chinesischer Kunst

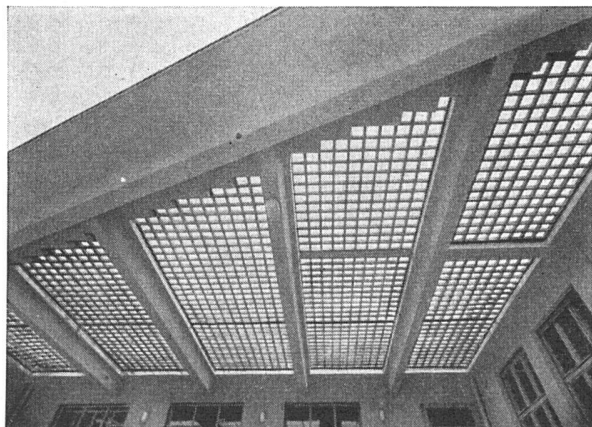
Dogenpalast, 20. Juni bis 10. Oktober

Die Stadt Venedig und das Italienische Institut für den Mittleren und Nahen Osten ergriffen die Gelegenheit des siebenhundertjährigen Jubiläums Marco Polos, um in den Wohnräumen des Dogen eine große Ausstellung chinesischer Kunst aufzubauen. Augenfälliger noch als diese Erinnerungen an den großen Reisenden des 13. Jahrhunderts beweist aber oft ein zufälliger Blick zu den Renaissancedecken hinauf den besonderen Anspruch Venedigs auf diese Schau. Die optische Verfeinerung, die alles Italienische in dieser Stadt erfuh, spricht aus jedem Ornament und bezeichnet Venedig als das Tor zum Orient.

Die Asiensammler Europas, besonders Schwedens, haben denn auch mit großer Liberalität zu der Schau beigetragen, und aus 950 kleinen und kleinsten Objekten wurde durch Spezialisten das Bild dieser zauberischen Kulturwelt aufgebaut, beginnend mit den kostbaren Sakralbronzen der Yin-Dynastie. Malerei und Plastik mußten dabei zahlen- und qualitätsmäßig zu-

Ausstellungen

Aarau	Kunstsammlung	Schweizer Maler des 20. Jahrhunderts	15. Juli – 31. August
Basel	Kunsthalle	Tableaux et sculptures de la collection Fernand Graindorge, Liège	28. August – 3. Okt.
	Galerie Beyeler	Edvard Munch	19. Juni – 15. Aug.
Bern	Kunstmuseum	Honoré Fragonard	13. Juni – 31. Aug.
	Kunsthalle	Le Corbusier: Peintures, tapisseries, architectures	24. Juli – 29. Aug.
	Galerie Verena Müller	Lindi	21. Aug. – 12. Sept.
Chur	Kunsthaus	Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhunderts	3. Juli – 18. Sept.
Genève	Musée Rath	Trésors des collections romandes	26 juin – 3 octobre
	Athénée	Pablo Picasso	9 juillet – 2 sept.
	Galerie Moos	Maîtres français	1 ^{er} juillet – 31 août
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Tissu d'art italien ancien et modern	4 juin – 29 août
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Choix de gravures des maîtres contemporains	1 ^{er} août – 11 sept.
	La Vieille Fontaine	Albert Marquet	29 juillet – 31 août
Luzern	Kunstmuseum	Amerikanische Malerei. Peintres naïfs vom 17. Jahrhundert bis heute	17. Juli – 19. Sept.
St. Gallen	Kunstmuseum	Hans Brühlmann	12. Juni – 22. August
La Sarras	Château	Paul Klee	27 juin – 5 sept.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Leibl und sein Kreis	19. Juni – 29. August
Thun	Kunstsammlung	Hans Berger – Willy Vuilleumier	27. Juni – 15. Aug.
		Hermann Plattner – Werner Witschi	29. August – 12. Sept.
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. Juli – 28. Sept.
Zürich	Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum	Graphik des Impressionismus	5. Juni – 29. Aug.
		Forme nuove in Italia	13. Juni – 29. Aug.
	Helmhaus Strauhof	Die gute Form SWB	21. Aug. – 3. Okt.
		Wirtschaftsbund bildender Künstler SVBK	21. Aug. – 26. Sept.
	Galerie Beno	Ernst Georg und Heidi Heußler	10. Aug. – 29. Aug.
		Lithographien von Braque, Léger, Picasso Rouault	31. Aug. – 19. Sept.
	Galerie Palette Galerie 16	Rudolf Maeglin – Walter Schöpfer – Otto Staiger	24. Juli – 21. Aug.
		Jean Cocteau – Le Corbusier. Aquarelle und Zeichnungen	2. Juli – 31. Aug.
	Galerie Wolfsberg Kunstkeller Bellevue	Internationale Graphik	3. Aug. – 1. Sept.
		Rudolf Wacker	8. Juli – 31. Aug.
	Orell Füssli Gottfried-Keller-Schulhaus	Heinrich Steiner	21. Juni – 15. Aug.
Carl Roesch		16. Aug. – 15. Sept.	
Der Ring. Vereinigung junger Maler und Bildhauer		21. Aug. – 18. Sept.	
			16. Aug. – 4. Sept.
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



GLAS-BETONBAU für Wände, begehbare und befahrbare Oberlichter, garantiert wasserdicht

SCHAUFENSTERSCHEIBEN

GANZGLASTÜREN

alle Gläser für Bauten und Inneneinrichtung



Quendoz, Erne & Cie., Zürich 5

Hardturmstraße 131, Telefon (051) 25 17 30

rücktreten; um so sorgfältiger sind einzelne Gebiete des Gebrauchsgerätes behandelt, so, neben den Bronzen, die reine, poetische weiße T'ang-Keramik und ihre Spiegelung in der frühen Ming-Zeit, die Seladons der Sung-Zeit, die blau-weiße Keramik der ersten Ming-Zeit. (Bewußt wurde eine künstlerische Aufwertung auch der Ming-Dynastie angestrebt.)

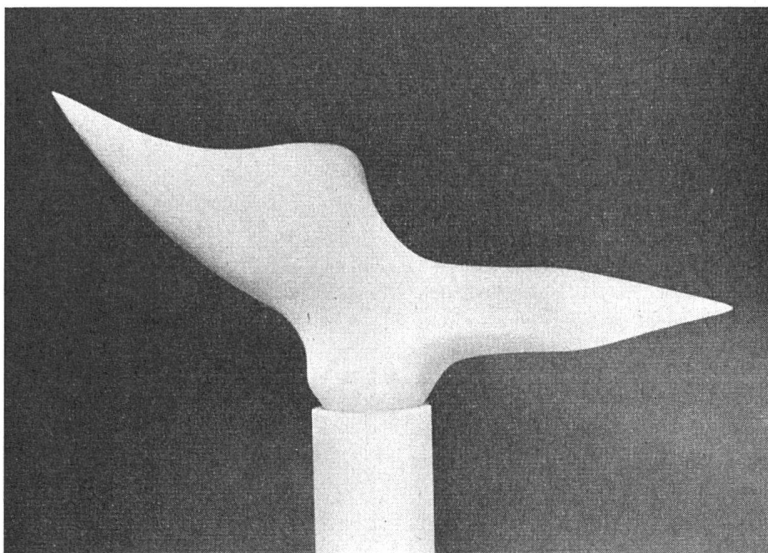
Der intensivste Eindruck erwartet den Besucher aber am Schlusse des Rundganges. Hier sind einige Malereien und acht keramische Gefäße vereinigt, die japanische Museen und Sammler geliehen haben. Die bestrickende Wirkung dieser Gruppe geht nicht allein davon aus, daß es sich hier um besonders kostbare Stücke handelt, sondern daß sie in größerer Isolierung dargeboten werden und daß so um sie eine Andeutung jenes leeren Raumes entsteht, in dem das ostasiatische Kunstwerk erst seine ganze geistige Kraft ausstrahlt. Der westliche Betrachter mag hier mit Beschämung der Gefräßigkeit gedenken, mit der er die viertausend Bilder und Plastiken der Biennale hinter sich gebracht hat, und wird vielleicht von dem Zweifel angerührt, ob ihm die gesammelte Betrachtung einer einzigen Sung-Schale nicht einen höheren inneren Gewinn brächte. *h. k.*

Mailand

Georges Rouault

Galleria d'Arte Moderna, April bis Juni

Von der Kunst des großen französischen Expressionisten gibt die monotone Siebnergruppe im französischen Pavillon der Biennale eine höchst unzulängliche Vorstellung. Um so überwältigender war die Ausstellung, die die Galleria d'Arte Moderna in Mailand zur Eröffnung ihres Pavillons der zeitgenössischen Kunst vereinigte. Rouault erschien in ihr als einer der großen christlichen Künstler, und zwar in seinem ganzen Werk, ja gerade durch die vollständige Darstellung seines Weges, die diese Schau materialmäßig und als Anordnung unternahm. Gleich zu Beginn, in den altmeisterlichen religiösen Kompositionen des Moreau-Schülers von 1891 bis 1895, kündigt sich das Endziel prologhaft an; doch holt Rouault nach 1900 zu einem weiten Umweg aus, der für manche Beobachter irreführend wirkt: Während drei Jahrzehnten stellt er seine Dirnen, Verurteilten, Clowns,



Antoine Poncet, *Forme claironnante*. Salon de la jeune sculpture 1954, Paris

Wahnsinnigen, Flüchtlinge dar, ein erschütterndes Bild der Condition humaine. Der Titel der 1917 beginnenden graphischen Serie deutet den religiösen Sinn dieser Themenreihe: sie stellt Rouaults *Miserere* dar. Die Erhöhung der Anrufung zeichnet sich seit 1930 ab. Immer häufiger wagt es der Künstler, das Bild Christi zu malen, und er malt es nun um so wesenhafter; ja selbst in die Landschaften dringt ein verklärendes Licht ein, das man ein christliches Licht nennen möchte. Hier ist eine moderne Kunst erwachsen von wesenhafterer Religiosität als alle landläufige Kirchenkunst.

Die Ausstellung wurde in hohen und niederen Kabinetten und auf Galerien von leichter, eleganter Modernität und offenbar zweckmäßig differenzierter Anordnung gezeigt. (Eine Plastikausstellung wird noch die ergänzenden Auskünfte geben müssen.) Erst beim Verlassen des Gebäudes stellte der Besucher mit Erstaunen fest, daß diese Seiten- und Oberlichträume ohne äußerliche Veränderung, ausgenommen die neue Gartenfront, in einen zweigeschossigen Seitenbau, die Stallungen der klassizistischen Villa Reale eingebaut wurden. Architekt dieses überaus geschickten Umbaus ist der Mailänder Ignazio Gardella. *h. k.*

Pariser Kunstchronik

Unter den zahlreichen bedeutenden Ausstellungen des Frühsommers war die Ausstellung der frühen Bilder von

Picasso aus den Jahren 1900–1914 das markanteste Ereignis der Saison. Diese in der Maison de la Pensée Française gezeigten Bilder wurden zum größten Teil von den Museen von Leningrad und von Moskau geliehen. 37 Bilder stammten aus den genannten Museen; 12 weitere Bilder, aus derselben frühen Epoche, wurden von privaten französischen Sammlungen beigetragen. Unter den drei hier gezeigten Perioden, der «Période bleue», der «Période nègre» und der kubistischen Zeit, bildet die sogenannte Negerperiode den Angelpunkt nicht nur der weiteren Produktion von Picasso, sondern ganz allgemein der heutigen antinaturalistischen Kunst; in ihr ist das geometrische Prinzip des Kubismus und der sich daraus entwickelnden abstrakten Kunst bereits vorgebildet.

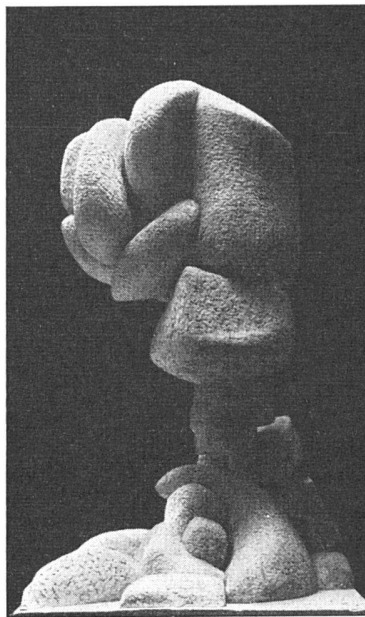
Im Pavillon de Marsan des Musée des Arts Décoratifs war eine Schau «*Chefs d'Œuvre de la Curiosité de Monde*» zu sehen, die von der Confédération internationale des Négociants en Œuvres d'Art aufgebaut wurde. Seltsamste Kunstwerke und Kunstgegenstände von den antiken Ausgrabungen bis zur Stildekadenz des 19. Jahrhunderts wurden hier gezeigt. So gelangten hier kultische, dekorative und frivole Gegenstände alle in die gleiche etwas schiefe, doch durchaus moderne Optik der Kuriosität.

Der *Salon de la Jeune Sculpture* wurde dieses Jahr wie vor zwei Jahren im Musée Rodin abgehalten. Dieser Salon, in dem immer seltener naturalistische oder auch nur figürliche Plastik gezeigt wird, ist seiner Art nach nicht der Salon einer Elite, sondern mehr eine Tribüne, wo jedes Jahr neue

Kräfte zu Wort kommen. Unter den etwa 90 Ausstellern waren 24 neue dabei. Die Möglichkeit für einen Bildhauer, seine Arbeiten im Freien ausstellen zu können, ist so kostbar, daß nur schon darum dieser Salon seine Berechtigung hätte. Es ist aber bedauerlich, daß es ihm bis jetzt noch nicht gelungen ist, eine eigentliche Freilichtausstellung zu organisieren; denn ein großer Teil der gezeigten Plastiken ist nicht speziell für das Plein-air geschaffen worden, und auch dort, wo dies zutrifft, sind die Möglichkeiten einer richtigen Aufstellung so ungenügend, daß man im großen ganzen immer wieder den Eindruck hat, in einem dachlosen Salon heranzugehen. Der Fehler ist kaum den Organisatoren zuzuschreiben, sind sie doch bei einer solch kostspieligen Einrichtung einzig auf die Mitwirkung der Aussteller angewiesen. Die offizielle Hilfe beschränkt sich auf die liebenswürdige Bereitwilligkeit des Konservators des Musée Rodin. Bei solchen Anlässen bedauert man, daß allzu viel Geld ausgegeben wird, um historische Kunst um die Welt herumreisen zu lassen, und daß das neuzeitliche Schaffen fast nur da unterstützt wird, wo es der internationalen Spekulation dient. Die schweizerische Beteiligung an diesem Salon beschränkte sich auf drei in Paris arbeitende Bildhauer: Adrien Liègme aus La Chaux-de-Fonds, Isabelle Waldberg und Antoine Poncet, wiewohl letzterer mit einer sehr guten, vielseitig bemerkten Arbeit vertreten war.

Im *Salon de la Jeune Gravure* ist neben Arbeiten von Friedlaender, Hayter, Villon usw. eine von Arnold Rüdlinger gut ausgewählte Beteiligung der Schweizer zu erwähnen. Unter ihnen traten besonders Brignoni, Truninger und Hans Fischer hervor. Fischer bringt einen eigentlich schweizerischen Surrealismus zustande, der dem Kontakt mit Paris durchaus standhält. Wehrlin, der jährlich als Mitglied des Komitees an der französischen Gruppe teilnimmt, war mit einigen schönen Studien zu seinen kirchlichen Wandmalereien, denen man Glück wünschen möchte, vertreten. Die Beteiligung der holländischen Gäste wirkte etwas provinziell und kam kaum über einen Masereel-Stil hinaus.

Die neue *«Galerie de la Rive Droite»*, die sich in ihrer großzügigen Präsentation mit der Galerie Maeght messen kann, zeigte als erste Ausstellung die Plastiken und Malereien des 1943 im Konzentrationslager gestorbenen deutschen Bildhauers und Malers *Otto Freundlich*. Freundlich lebte seit 1924



Otto Freundlich, Skulptur. Galerie Rive Droite, Paris Photo: A.-A. Garcin, Paris



Karel Appel, Zwei Köpfe. Studio Paul Facchetti, Paris

in Paris, und es war ein eigentliches Erlebnis, sein Lebenswerk hier erstmals vereinigt zu sehen. Er wurde 1878 in Stolp in Pommern geboren, studierte Kunstgeschichte in München und Florenz und wandte sich 27-jährig der Malerei zu. 1908 kam er nach Paris, wo er bald zur Gruppe des *Bateau-Lavoir* gehörte. 1909 beginnt er seine ersten plastischen Arbeiten. Während des Ersten Weltkriegs kehrt er nach Deutschland zurück, beteiligt sich am Spartakus-Bund und läßt sich 1924 definitiv in Paris nieder. 1931 tritt er der Gruppe *Abstraction-Création* bei. Seine Arbeiten sind in der Folge auch gelegentlich im Ausland zu sehen: Basel, Zürich, Amsterdam und London. 1938 feiert die Galerie Jeanne Bucher mit einer Einzelausstellung seinen 60. Geburtstag. Während des Krieges in den Pyrenäen versteckt, wird er dort von der deutschen Polizei entdeckt, was sein tragisches Ende bedeutet. Dank seiner Gattin – der Malerin Kosny-Kloß – blieb sein Werk bis heute beisammen.

Nach längerer Zurückgezogenheit zeigte *Marc Chagall* in der Galerie Maeght eine bedeutende Folge großformatiger Bilder über das Thema Paris. – Bei Denise René waren vier prachtvolle Wandteppiche von *Kandinsky* zu sehen, die von Tabard in Aubusson mit besonderem Glück in Weberei übertragen wurden. – In der Galerie Bing gaben die Arbeiten der Freundesgruppe *Hans Arp*, *Alberto Magnelli*, *Sonja Delaunay* und *Sophie Taeuber-Arp* einen interessanten Einblick in ihre teilweise kollektiv unternehmenen Arbeiten, die während des mehrjährigen gemeinsamen Aufenthaltes in Grasse im Kriege entstanden. – Der belgische Bildhauer *Anthoons* stellte bei Colette Allendy neue Arbeiten aus. Sein Formgefühl wird von einer abstrakten Askese geleitet. – Die Malereien von *Gischia* in der Galerie de France bewahren ihre große murale Wirkung, die Gischia, als ehemaliger Schüler von Léger, auch in seinen Theaterdekorationen für das T.N.P. (*Théâtre National Populaire*) im Palais de Chaillot glücklich anwendet. In der Richtung des abstrakten Expressionismus ist in Paris weiterhin Reichliches zu sehen. Interessant und erwünscht war die Retrospektive *Wols* bei Eduard Loeb. – Die Ausstellung der Pinselzeichnungen von *Henri Michaux* bei René Drouin wurde von den Schülern der benachbarten Ecole des Beaux-Arts – wie dies schon längst einmal zu erwarten war – in ironischer Herausforderung imitiert, und eine Anzahl recht gut gelungener Kleckse hingen dem Eingang der Ausstellung gegenüber an einem alten Portal. Die Verwechslungen, die manchen Besuchern dabei passierten, waren sehr erheitend. – Eine äußerst beherrschte Nervosität charakterisiert die Radierungen von *Hans Hartung* in der Galerie La Hune. – Der amerikanische Maler *Pfriem* hat während seines dreijährigen Pariser Aufenthaltes bedeutend an malerischer Farbigkeit gewonnen, ohne seine persönliche intime Stimmung zu verlieren. Seine Ausstellung in den Ausstellungssälen der amerikanischen Gesandtschaft ist ein sehr erfreuliches Beispiel einer durch das kulturelle Klima von Paris ermöglichten malerischen Entwicklung. – Mit niederländischer Heftigkeit zeigte *Appel* bei Facchetti eine ausdrucksbeladene Begabung, die ihn zwischen Ensor und Dubuffet situiert. – Auch in der Gruppenausstellung bei Nina Dausset waren Expressionismus und Abstraktion die treibenden Elemente. Eine sehr persönlich bewäl-

tigte Auffassung in dieser Richtung stellte sich in der großen Plastik von *Etienne-Martin* dar. – Die Galerie Rive Gauche zeigte unter dem Sammeltitle «*Personnages*» Bilder von Brauner, Ernst, Lam, Miró, Tanning und führte von diesen Surrealisten zu Malern wie Fautrier, Dubuffet weiter. – Die Ausstellungen von *Man Ray* in der Galerie Furstenberg und von *Ozenfant* in der Galerie Berri sind ziemlich enttäuschend. Bei beiden spürt man eine äußerlich literarische Auffassung der Moderne. Man Ray bleibt einem historisch gewordenen Surrealismus treu, und Ozenfant, der seinerzeit mit Le Corbusier der Begründer des Purismus war, hat während seines über zwanzigjährigen Aufenthaltes in Amerika eine publizitär-modische Manier angenommen. – Mit mehr Geschmack waren die theatralisch-dekorativen Möglichkeiten des Surrealismus in der Malerei von *Coutaud* in der Galerie Marcel Guiot ausgenutzt. – Den Höhepunkt der phantastischen Malerei – obwohl in der formalen Auffassung ganz der Vergangenheit verpflichtet – bildeten die Bilder des 26jährigen österreichischen Malers *Ernst Fuchs* (s. WERK, Sept. 1953) in der Galerie Allard, den Salvador Dali den zweitgrößten Maler der Gegenwart nennt. Tatsächlich wird man von dem plötzlichen Auftauchen dieser außergewöhnlichen zeichnerischen Begabung, die in apokalyptischen Halluzinationen fabuliert, überrumpelt. Die Ausstellung wurde von der Pariser Presse mit einem symptomatischen Schweigen empfangen, liegt sie doch in keiner Weise in der Richtung der heutigen Aktualität. – Bei Olga Bogroff waren Zeichnungen und Malereien des jung verstorbenen verheißungsvollen Malers *L. Nurisso* zu sehen, die wohl nach dieser erstmaligen Ausstellung, wie so manches unvollendete talentierte Schaffen, in die Vergessenheit zurücktreten werden. – Zu bemerken waren ferner unter den zahlreichen Ausstellungen der Saison die Ausstellung *De Staël* bei Jacques Dubourg; *Delfau* bei Craven; *Ghika* in der Galerie des Cahiers d'Art; *Marta Colvin*, einer chilenischen Bildhauerin, die in Santiago interessante abstrakte Freiplastiken schuf, in der Galerie Verneuil; die Glasmalereien von *Bernard Quentin* in der Galerie Durand; die Keramiken und keramischen Plastiken von *Szekely* und *Borderie* in der Galerie Mai und die Bilder von *Biala* in der Galerie Jeanne Bucher. Konventionellere Aspekte der heutigen Kunst fand man in den Ausstellungen *Théo Kerg*



Ernst Fuchs, *Die Verwandlung*, 1952. Galerie Allard, Paris

Photo: Maurice Poplin, Paris

in der Galerie Bellechasse, *Terechkovitch* in der Galerie Bernier, *Othon Friesz* bei Pétridès, *Gromaire* in der Galerie Louis Carré und *Chapelain-Midy* bei André Weil. – Manch Schönes war durch die mondäne Atmosphäre in der Ausstellung «*Plaisirs de la Campagne*» bei Charpentier in seiner Wirkung vermindert. Von Watteau bis zu Bernard Buffet machte man hier aus der Malerei einiger Jahrhunderte eine Reportage über ein Thema. Glücklicherweise läßt sich gute Malerei auch trotz solch ausgefüllten Vergleichen genießen. – Ähnliches wäre auch zu der Ausstellung «*De Renoir à Lorjou*» in der Galerie du Faubourg zu sagen. Das Publikum dieser Galerien besucht auch den Salon des Artistes Décorateurs, der dieses Jahr seinen manierten Luxus etwas gedämpft hat und doch langsam zur Erkenntnis der «*formes utiles*» kommt.

F. Stahly

Tribüne

Das Honorar

Als mein Bauherr über den Posten «*Tapeten*» und die merkwürdig hohen «*Umgebungsarbeiten*» endlich zur Nummer 36, «*Architektenhonorar*» gelangt war: 5% – in Worten fünf Prozent – der Gesamtbaukosten (ohne Land selbstverständlich), da tat er einen tiefen Seufzer, ging unvermittelt zu dem ehemals üblichen Du über und erklärte, da ließe sich gewiß ein ansehnlicher Betrag einsparen. Er wolle ja (der Filou!) nicht an unsere selbigs-

malene gemeinsame Schulbankdrückerei erinnern (die so abrupt mit seinem Abgang vom Homer und den Verben auf mi zum Käsehandel geendet). Er meine nur so.

Und überhaupt: Wieso Honorar? Den Plan habe ja eigentlich seine Frau gezeichnet («*auf der Rückseite einer Schneiderrechnung*»), wagte ich einzuwerfen). Ja. Wieso nun dieser Posten?!

Etwas verwirrt erklärte ich, all die Pläne von der Aufnahme des Grundstücks und das Vortasten bis zur endgültigen Fassung, das sei ein schönes Stück Arbeit gewesen, und außerdem schließe der Posten auch einen Haufen Selbstkosten ein.

«*Larifari Selbstkosten!*», meinte mein «*Freund*»; das komme bloß von der schlechten Einteilung; rationeller arbeiten, das sei das Gebot der Stunde. Er sei nun einmal nicht gewillt, so mir nichts, dir nichts fünf Prozent der Gesamtbaukosten hinzulegen; sozusagen ohne reale Gegenleistung.

Ich bat meinen Freund, sich in der Schachtel mit der besseren Sorte zu bedienen (die Szene spielte in meinem Privatbüro). Und als dann das Tabakgewölck sich wie ein Klotener Nebel um unsere Häupter zog, da faßte ich mir ein Herz und gab ihm einen soliden Puff in die Magengegend: «*Fritz*», sagte ich, «*Fritz*, du bist ein schlechter Kerl. Ich soll dir ein Stück von meinem Honorar schenken? Bis der bescheidene, um nicht zu sagen lausige Betrag fällig wird, habe ich das Pöstchen redlich verdient, und du kannst es mir nicht absprechen; du zahlst doch, ohne zu mucksen, denselben Betrag – fünf Prozent der Gesamtsumme (aber diesmal selbstverständlich inklusive Land) – an eine Figur, die für dich auch nicht den kleinen Finger gerührt, geschweige denn Selbstkosten geleistet hat. Und das nicht etwa bloß einmal, sondern Jahr um Jahr.»

«*Wie-wie-wie-so? Wo-wo-wo-von sprichst du eigentlich?*»

«*Von dem Mann, der dir Land- und Baukosten vorgeschossen hat.*»

«*Der Mann, der mir den Baukredit gewährt*», fuhr mein Bauherr fort, «*und, wenn die Hütte dann endlich fertiggestellt ist, mit Hypotheken ablöst – der hätte keinen Finger für mich gerührt – 150 000 Franken!*»

«*Finger gerührt, für dich? Und gar noch Selbstkosten aufgewendet? Die hundertfünfzigtausend, dafür dürfte er wohl einen Finger gerührt haben, so wollen wir hoffen, dafür, für diesen sei-*