

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **42 (1955)**

Heft 7: **Individuelle Wohnhäuser**

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.

Kind unbewußt durch die Umgebung, was am Bauen unserer Zeit zweckmäßig und schön ist. Es erlebt Raumproportionen, Licht und Farbe, benutzt neue Möbel und Turngeräte; moderne Materialien und Stoffe sind ihm geläufig. Doch fehlt die direkte Beziehung zu Wohnung und Gebrauchsgegenstand sowie bewußte, kritische Beurteilung. Aber wie gering ist der Prozentsatz an schulpflichtigen Kinder, die das Glück haben in einen Schulneubau eingewiesen zu werden! Darum nahm das Referat Kunsterziehung in der Senatsabteilung für Volksbildung, Berlin, die vom Berliner Werkbund stammende Idee der Werkbundkisten mit Freuden auf und verwirklichte sie. Diese Kisten sollen in die Schulen und Klassen gehen, und die Beschäftigung mit ihnen soll nicht als zusätzliches Fach den Lehrplan belasten, sondern Entspannung sein. Die Gegenstände wurden nach Form, Material, Farbe, Qualität und Zweckmäßigkeit ausgesucht. Sie sind teils als serienmäßig fabrizierte Industrieprodukte in Berliner Fachgeschäften gekauft, teils von freischaffenden Berliner Kunsthandwerkern eigens für die Werkbundkisten hergestellt worden. Die beigegebenen Erläuterungen gehen auf jedes einzelne Stück besonders ein, nennen seine Vorzüge, geben aber auch manchen kritischen Hinweis. Sie sollen zur Stellungnahme anregen und zum Gedankenaustausch über die Frage, warum ein Gegenstand gut ist oder was noch besser an ihm sein könnte. Es kommt nun darauf an, daß die Pädagogen sich diesen neuen erzieherischen Absichten nicht von vornherein verschließen und ihre tatkräftige Mitarbeit nicht versagen.

Annemarie Lancelle

Ausstellungen

Zürich

Piet Mondrian

Kunsthhaus, 22. Mai bis
Anfang Juli

Die Zürcher Mondrian-Ausstellung ist ein Ereignis allererster Ordnung. Sie vermittelt wirkliche Größe und zugleich Gelöstheit. Sie stellt ein Oeuvre vor unsere Augen, das mit größter Natürlichkeit sich aufbaut, in dem es menschlich zugeht, obwohl nach den letzten Dingen der Kunst gegriffen

wird, das feierlich ist und voller Heiterkeit. Zugleich ist es im tiefsten Sinn instruktiv, indem es den beispielhaften Weg eines Künstlers zeigt, der ohne Konzessionen seiner Bestimmung folgt, die ihm das Wesen der Zeit, in der er lebt, auferlegt hat.

Die Ausstellung umfaßt das gesamte Schaffen des 1872 geborenen Holländers abgesehen von der eigentlichen Jugend- und Lernzeit, die nur durch ein undatiertes Selbstporträt vertreten ist, nach dem man ihn auf etwa fünfundzwanzig Jahre schätzt. Die Schau setzt dann mit Bildern ein, die um 1900 entstanden sein dürften. Von diesem Zeitpunkt an ist sie kontinuierlich. Die Hauptbestände der Ausstellung sind vor kurzem im Gemeentemuseum im Haag gezeigt worden. In Zürich sind noch wichtige Bilder aus schweizerischem und amerikanischem Besitz dazugekommen. Zusammen mit Dr. Wehrli hat sich Max Bill der Ausstellung angenommen. Er hat sie vorzüglich angeordnet und auch den Katalog besorgt, der sämtliche ausgestellten Bilder in guten, kleinen Reproduktionen, einleitende Bemerkungen von Bill sowie u. a. aufschlußreiche Notizen zu den Lebensdaten Mondrians und eine gründliche Bibliographie enthält.

Da es mir vermessenen erscheint, im Rahmen eines Ausstellungsberichtes Mondrian als Gesamtphänomen zu umreißen, beschränke ich mich auf einige Beobachtungen, die sich aus den spontanen Eindrücken ergeben. Zunächst: Mondrian ist primär ein Augemensch gewesen. Die Sichtbarkeit der Welt der Erscheinungen, die Vielfalt ihrer Farben und Formen, die Dynamik ihrer Zusammenhänge prägt sich in den Bildern der gegenständlichen Frühperiode (bis ca. 1910) ebenso aus wie die Sichtbarkeit der elementaren Formen und Grundfarben in den Bildern der ungegenständlichen Phase, die um 1911 beginnt und in raschen Entwicklungsstufen zur endgültigen Ausdrucksform führt, wie sie den Freunden moderner Kunst bekannt ist.

Das Zweite: wir stehen vor einem malarischen Temperament ganz im üblichen Sinn. Mit allem Dazugehörigen, dem Auskosten der Farbvaleurs, dem zügigen Pinselstrich, der Reaktion auf die Reize des Materials der Farben, die in der ersten Periode zumeist dick aufgetragen werden. Das Temperament läßt um nichts nach beim Übergang zur Abstraktion, und auch die Bilder der Reifezeit sind Erzeugnisse einer wahren – man verstehe richtig – Malerfaust.

Endlich: zur optischen Reaktion auf

die Sichtbarkeit tritt schon in der Frühperiode das Geistige, im Sinne des Expressiven, des geheimnisvoll Hintergründigen, des Andeutens von psychischen Zusammenhängen, frühzeitig auch schon im Sinne des Zeichenhaften (die dicht in den Bildrahmen eingespannten Kirchtürme!), das im reifen Werk von geometrischen Strukturen unmittelbar zum Symbolischen übergeht.

Tiefen Eindruck macht die Offenheit Mondrians. Lange Jahre hat er offenbar des Anstoßes von künstlerischen Realisationen anderer bedurft, um in Bewegung gesetzt zu werden. Auf den Anstoß erfolgt in steigender Intensivierung und Selbstbefreiung das Umsetzen kraft der eigenen, direkten künstlerischen Veranlagung. So erscheinen in der Frühperiode um 1900 Verarbeitungen der verschiedensten Eindrücke: von der dunkeltonigen holländischen Landschaftsmalerei eines Breitner, von Israels, von Van Gogh, von Jan Toorop und anderen. Formen des Jugendstils tauchen in einem merkwürdigen Bild von 1902, «Bäume bei aufgehendem Mond», auf. Dann wieder – keine Schande! – pastos gemalte Bilder halb Worpsswede, halb Dachau. Verhältnismäßig spät – auch das ist keine Schande – setzt die Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus ein, die in Zeitumkehrung den Eindrücken von seiten der Fauves und vielleicht von Munch, die ja historisch dem Neoimpressionismus zeitlich nachfolgten, gleichsam nachhinken. Aber da die Auseinandersetzung Mondrians mit diesen Phänomenen der an der Wende stehenden Malerei so intensiv und auch so einfach ist, bedeuten die «Verspätungen», die sonst das Zeichen des Provinzialismus sind, nichts Negatives.

Der Anstoß, der vom Neoimpressionismus ausgeht, leitet Mondrian zu Farbstrukturen, die an die Grenze der Abstraktion führen. Hier dürfen wir vielleicht Ansätze – ob zwangsläufige Ansätze, lassen wir dahingestellt – zu späteren Bildstrukturen Mondrians sehen. Am Schluß dieser Frühperiode – Mondrian war damals allerdings schon fast vierzig Jahre alt – stehen einige Dünenlandschaften. Bilder von absoluter Gültigkeit, durchaus bildlich fixierte Sichtbarkeit, die jedoch in der kompositionellen Zusammenfassung und der freien (vom Geometrischen weit entfernten) Einzelform auf neue Möglichkeiten bildlicher Aussage weisen. Diese Möglichkeiten beginnen im Zusammenstoß mit dem Kubismus. Wieder kommt der Antrieb von außen,

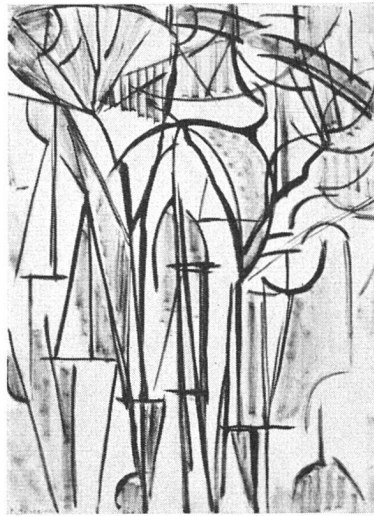


Piet Mondrian, Leuchtturm Westkapelle

und wieder bringt Mondrian Neues hervor. Auf die unmittelbare Verarbeitung der Methoden des damaligen Picasso und anderer Franzosen folgen die « Fassaden » und freien « Kompositionen », bei denen das Bild mehr und mehr in die Fläche zurückkehrt. Quadrate, Rechtecke, rechte Winkel herrschen vor. Aber in der Farbgebung klingt die bunte Vielheit des Neimpressionismus noch nach, und die Valeurs spielen noch eine große Rolle. Die Bildränder zeigen oft ein malerisches Farbdiminuendo von außerordentlicher Subtilität. Jetzt ist der Weg klar. Aber auch jetzt erfolgt noch einmal ein Anstoß. Er ereignet sich beim Zusammentreffen mit Theo van Doesburg und anderen Männern des « Stijl » ungefähr von 1917 an. Mondrian ist damals ein Mann von fünfundvierzig Jahren, als er den Schritt zu streng geometrischer Gestaltung vollzieht. Der Kontakt mit dem « Stijl » führt endlich zum endgültigen Durchbruch einer künstlerischen Sprache, die zur Grundlage einer entscheidenden neuen Entwicklung im Künstlerischen überhaupt geworden ist.

Die Zürcher Ausstellung vereinigt eine große Zahl von Bildern, die den neuen Weg Mondrians vom etwa 1920 bis zu seinem Tode 1944 anschaulich machen. Selbstverständlich, es handelt sich um eine radikale Reduktion der Bildmittel auf Gerade, Quadrate, Rechtecke und homophone Farbflächen. Aber die Reduktion führt zur Vertiefung und zur Bereicherung. Proportion, Balance und Farbklang erscheinen als Grundphänomene des Bildlichen. In ihrer Anwendung äußert sich sublimste Ausgewogenheit des Gefühls und des künstlerischen Denkens. Weder Dogma noch Rezept, sondern das gleiche malerische

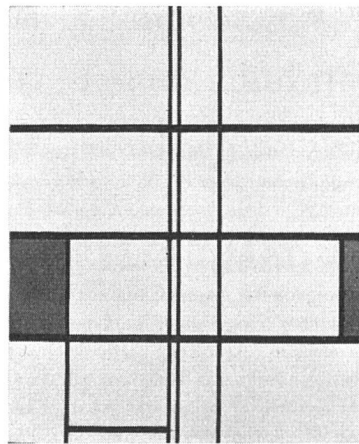
Temperament, das sich in den Werken der ersten Phase realisierte, bestimmt auch in der Phase der neuen Gestaltung den Bildzusammenhang und den Bildsinn. Unverändert wie das Temperament bleibt auch die Offenheit. Von 1920 an durchschreitet Mondrian große Entwicklungsvorgänge. So einfach die Manipulationen sind, durch die Mondrian das Bildgefüge vermehrt, so einschneidend sind sie. Der große Saal der Ausstellung, der Werke von 1927 bis 1944 vereint, zeigt diese Schritte. Im Kleinen in den Variationen, mit denen Mondrian durch Farbverschiebungen und Proportionendehnungen auf der Basis einer Grundstruktur analoge Reihen verwirklicht, wie sie



Piet Mondrian, Komposition mit Bäumen

auf musikalischem Gebiet sowohl bei Bach wie bei Schönberg erscheinen. Im Großen bei der Einbeziehung von Linienverdopplung und Vermehrung, bei Übereckstellungen, mit denen Mondrian schon nach dem Zusammentreffen mit Doesburg experi-

Piet Mondrian, Komposition mit Rot und Blau, 1936

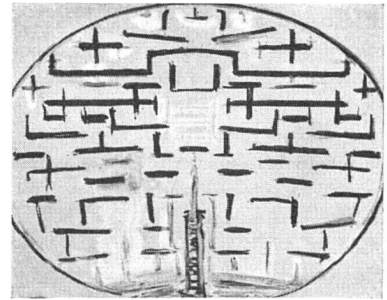


mentiert hatte, und mit Überflächungen, die zu merkwürdigen dreidimensionalen Bildungen führen und schließlich im Jahr vor dem Tod zu vervielfachender Bildbereicherung von hoher Serenität.

Man versteht angesichts dieser Ausstellung die Wirkung, die vom künstlerischen Schaffen und Denken Mondrians ausgegangen ist. Er hat zu Ende gedacht, was um 1910 als Kubismus in die Welt der Kunst trat. Picassos grandiose Fülle innerer Bildkraft hat in einer Art künstlerischer Kettenreaktion immer neue Felder der Gestaltung erfaßt; Mondrians nicht geringeres Temperament hat sich nach innen und in die Tiefe gewendet und eine Lehre geschaffen, deren Folgen sich über die Malerei hinaus auch in der Architektur und der allgemeinen Formgestaltung umgesetzt haben. H.C.

Am 27. Mai gab Alfred Roth in einer Spätsendung von Radio Zürich eine konzentrierte Einführung in die Kunst Mondrians. Wir entnehmen seinem Vortrag die folgende Charakteristik der Ziele des großen Wegbereiters:

Mondrians Vorstellung von der Kunst verlangt nach Gesetz und Ordnung, einer Ordnung allerdings, die nicht etwa bloß an den Intellekt des Betrachters, sondern an den ganzen Menschen, an Gefühl und Verstand in einem, unmittelbar appelliert. Dies setzt voraus, daß im Künstler lebens-



Piet Mondrian, Pier und Blau, 1914

Photos: Walter Dräyer, Zürich

volle schöpferische Intuition, welt-offener Geist und Schönheitsempfinden zusammenwirken. Es trifft dies bei Mondrian in hohem Maße zu. Sein Genie ist gekennzeichnet durch tiefe, noble Menschlichkeit, durch starke Schöpferkraft und eine wahre Geistigkeit, die in eine ideale, ferne Zukunft weist. Seine Kunst ist also das getreue Abbild der inneren Harmonie des Künstlers selbst, deren Quell in der außermenschlichen universalen Harmonie der Welt zu suchen ist. Mon-

drian sprach indessen weniger von Harmonie und mehr von Gleichgewicht, weil ihm dieser Begriff präziser schien. In dem zu schaffenden Bildgleichgewicht ging es ihm darum, die zum Ausdruck der betreffenden künstlerischen Idee notwendigen Form- und Farbelemente in spannungsreiche, ausgewogene Wechselbeziehungen zu setzen. Um dies erreichen zu können, schloß er das sonst in der Kunst sehr wesentliche Formproblem insofern aus, als er ja ausschließlich rechtwinklige, also der gleichen Formkategorie angehörende Formelemente verwendete. Zur Verdeutlichung der Kunstauffassung Mondrians möchte ich den Künstler selbst zu Worte kommen lassen. Er schrieb auf die Rückseite des im Jahre 1930 für mich gemalten Bildes den folgenden bezeichnenden Satz: «Compter seulement avec les rapports, en les créant et en cherchant leur équilibre en Art et dans la Vie, c'est le beau travail d'aujourd'hui, c'est préparer l'avenir.» Also auf die lebendigen, harmonischen Wechselbeziehungen der Dinge kommt es in der Kunst und im Leben an, nicht auf die Herausarbeitung und Betonung einzelner Formen. Was für eine große Weisheit liegt in diesem Gedanken Mondrians! Es ließe sich eine Betrachtung daran anschließen über die Harmonie und die Disharmonie von Inhalt und Form und von den Wechselbeziehungen der Dinge im Verlaufe der Menschheitsgeschichte. Mondrians Kunst mit ihrer inneren und ihrer äußeren Schönheit, anfänglich nur von einem kleinen Kreise erkannt, wird heute in der ganzen Welt in steigendem Maße bewundert. Begreiflicher Weise. In einer so bewegten und aufgewühlten Zeit muß eine so hohen Idealen verpflichtete Kunst besonders interessieren. Auch wir Architekten fühlen uns von dieser Kunst stark angezogen, sind doch die Bilder Mondrians mit den herrlichen Proportionen, den klingenden Rhythmen und der spannungsvollen Farbakzentuierung ein unerschöpflicher Quell von Anregungen für unsere eigene Arbeit. Keine andere moderne Malerei steht ihrem Wesen nach der Architektur so nahe wie die Mondrians, wie sie ganz allgemein jedem künstlerischen Formgestalter Wesentliches zu sagen hat. Und so ist die Malerei Mondrians nicht nur echte und große Kunst. Als solche nimmt sie innerhalb der Gegenwartskunst eine Sonderstellung ein. Sie ist ferner ein wesentlicher und wichtiger Beitrag zur Sinn- und Wesensklärung und zur Ästhetik der Kunst des 20. Jahrhunderts. *Alfred Roth*

Maurice Barraud

Kunstsalon Wolfsberg,
5. Mai bis 25. Juni

Franz Brüttschlin

Kunstsalon Wolfsberg,
5. bis 28. Mai

Mit einer Auslese von fünfzig Gemälden aus verschiedenen Schaffensperioden des im vergangenen Jahre verstorbenen Maurice Barraud wollte der «Wolfsberg» keine museal wirkende Gedächtnisausstellung zeigen, sondern eine Kollektion verkäuflicher Werke, von denen manche geeignet waren, den lebenswürdigen Genfer Maler in einer Privatsammlung repräsentativ zu vertreten. Der motivische Charme, die unbeschwerter Heiterkeit der Lebensstimmung und der Farbenduft der durchsonnten Atmosphäre ließen die Figurenbilder, Landschaften und großformatigen Kompositionen als charakteristische Schöpfungen von Barrauds unverwechselbarer Kunst erscheinen. Neu war die Darbietung von hundert ebenfalls aus verschiedenen Jahrzehnten stammenden Zeichnungen. Sie gewährten Einblick in die Werkstatt des Künstlers, da sie oft das Aufkeimen neuer Bildideen, das Erproben ungewohnter Motive miterleben ließen. Der Schwung des Federstrichs, die hauchzarte Schattierung der Tusche, der Nüancenreichtum der Bleistiftzeichnung machten diese Studien und Skizzen besonders reizvoll. — Franz Brüttschlin (Zürich) zeigte Landschaften und Blumenbilder von reicher, verdichteter Farbigkeit, die zugleich eine zeichnerisch betonte Formgebung aufweisen, womit oft eine prägnante raumplastische Wirkung erzielt wird. *E. Br.*

Winterthur

Marionetten

Gewerbemuseum, 15. Mai bis
19. Juni

Mit der Übersiedlung eines Teils der großen Basler Marionetten-Ausstellung, die an dieser Stelle eingehend gewürdigt wurde, auf zürcherisches Gebiet, verbanden sich bei den Freunden dieser stilbewußten Kleinkunst erinnerungsreiche Assoziationen. Der neue Vorsteher des Gewerbemuseums am Kirchplatz, Architekt Alfred Altherr (Zürich), hat seine Tätigkeit mit dieser Veranstaltung eröffnet. Sein Vater war es, der seinerzeit das Gewerbe-

museum mit den leichtbeweglichen Zwischenwänden im Hauptsaal einrichtete und der zugleich das seit der großen Werkbund-Ausstellung (Zürich 1918) künstlerisch erneuerte Marionettenspiel in einer dem Kunstgewerbemuseum Zürich angegliederten Experimentierbühne erfolgreich pflegte. An die Blütezeit dieses «Schweizerischen Marionettentheaters», das Dir. Altherr bis 1932 betreute, erinnerte die Szenerie von «Meister Pedros Puppenspiel» (Manuel de Falla), und die von den «Zürcher Marionetten» von heute beige gesteuerten Puppen und Szenenbilder zeigen, daß in Zürich die Marionettenkunst eine kontinuierliche Stilentwicklung aufzuweisen hat. Dies wurde auch durch die im Theaterraum der Ausstellung veranstalteten Gastspiele der «Zürcher Marionetten» bestätigt. Von der Vielfalt der stilistischen Ausprägungsformen in der schweizerischen Marionettenpflege gaben die Beiträge aus Ascona, Basel, Dietlikon (Versuch mit sehr großen Figuren), Genf, Großaffoltern im Kanton Bern, Ligerz am Bielersee, Luzern und Zürich anschauliche Kunde. — Die sehr kostbaren ausländischen Ausstellungsgruppen reichten zeitlich viel weiter zurück. Sie bildeten einen reizvollen Beitrag zur Kulturgeschichte des Bühnenspiels in den einzelnen Ländern und veranschaulichten teils stilbewußtes, teils volkstümliches Theater verschiedener Epochen im Kleinen. In einem Dunkelraum sah man kunstvolle Schattenspielfiguren aus Leder, Pergament und Papier. Sie boten Einblick in die (auch literarisch zum Teil sehr charakteristische) Ausgestaltung des mit schwarzen oder farbig durchscheinenden Figuren arbeitenden Schattenspiels in China, Indonesien, Ägypten und der Türkei. — Im Zusammenhang mit der Sommerspielzeit der «Zürcher Marionetten» wird die Ausstellung im «Muraltengut» in Zürich gezeigt. *E. Br.*

Schaffhausen

Deutsche Impressionisten:

Liebermann, Corinth, Slevogt

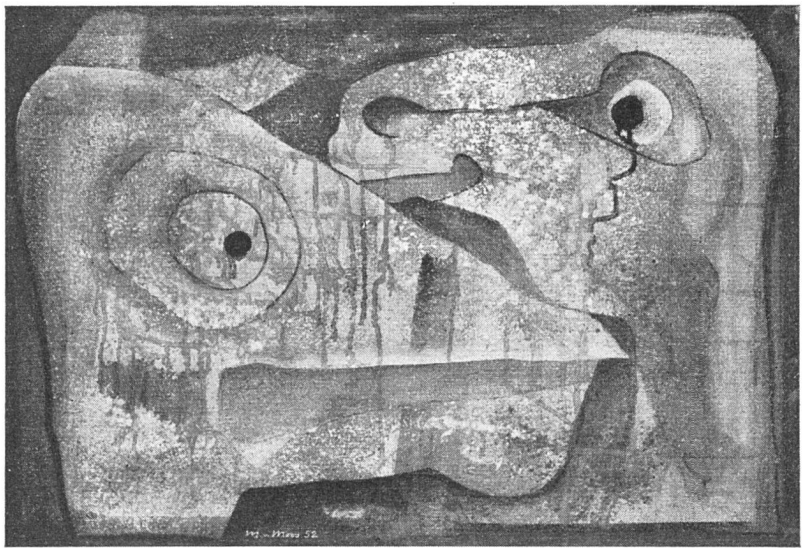
Museum zu Allerheiligen,
23. April bis 24. Juli

Die Reihe der großen Kunstveranstaltungen, die der Initiative von Stadtpräsident W. Bringolf und Museumsdirektor Prof. Dr. W. U. Guyan zu danken sind, wird dies Jahr weitergeführt mit einer Gemäldeschau, die den

drei großen Repräsentanten der deutschen Malerei der Jahrhundertwende gewidmet ist. Die Darbietung von etwa 140 Bildern aus allen Schaffensperioden von Max Liebermann (1847 bis 1935), Lovis Corinth (1858 bis 1925) und Max Slevogt (1868 bis 1932) wurde dadurch ermöglicht, daß das Niedersächsische Landesmuseum Hannover in jüngster Zeit gesonderte Ausstellungen von Werken dieser Künstler durchgeführt hat, aus deren Beständen, unter Heranziehung von Bildern aus schweizerischem Museums- und Privatbesitz, eine repräsentative Schau aufgebaut werden konnte. Daß der ohnehin durch Verallgemeinerung unklar gewordene Begriff Impressionismus in der deutschen Malerei eine wesentlich andere Bedeutung hat als in der französischen, spricht der Direktor des genannten deutschen Kunstinstituts, Dr. F. Stuttmann, im Vorwort des dokumentarisch wertvollen Kataloges deutlich aus. An der Eröffnungsfeier legte er einen besonderen Akzent darauf, daß die drei Maler die glanzvolle Kulturepoche Deutschlands vor den großen Katastrophen repräsentieren. Er erinnerte auch an die Umwälzungen im deutschen Kunstbesitz, die so weit gingen, daß einige bedeutende Werke seither nicht wieder nachgewiesen werden konnten.

Es ist begreiflich, daß das Museum zu Allerheiligen die in seiner Kunstabteilung vorhandenen Räume restlos für die Aufnahme von Gemälden auswertete, um damit eine möglichst vollklingende Gesamtschau zu erreichen. Doch muß sich der kunsthistorisch interessierte Besucher vor Augen halten, daß besonders bei Liebermann und Slevogt die Graphik einen integrierenden, geradezu wesenhaften Bestandteil des Lebenswerks bildet. Aber auch ohne das gerade bei Liebermann beinahe unentbehrliche Nebeneinander von Malerei und Graphik bietet die Ausstellung Gelegenheit, die den drei Künstlern gleichermaßen eigene, immer wieder bewunderswerte Schärfe des Sehens auf sich wirken zu lassen. Die untrügliche Optik, ein kostbares Erbe des 19. Jahrhunderts, erscheint auch als das verbindende Grundelement, das die dunkeltonig-realistischen Anfänge und die male- risch aufgelockerte Helligkeit des Spätstils bei allen drei Künstlern als etwas Selbstverständliches, Naturgegebenes, gleichsam vom Talent Untrennbares zusammenhält.

Bei Liebermann erstreckt sich die Bilderreihe über sechs Jahrzehnte, indem



Max von Moos, *Idylle*, 1952. Tempera. Aus der Ausstellung der GSMBA in St. Gallen

sie mit holländischen Motiven seit 1873 beginnt und mit Gartenbildern und Bildnissen der Spätzeit schließt. Mit sechzig Gemälden ist Corinth auf wahrhaft imponierende Art vertreten. Auf erstaunliche Dokumente exakter Lebensnähe («In Max Halbes Garten» 1899) folgen impetuos gemalte Akte und einige Großformate von be- zwingender Lebensfülle («Der Künstler und seine Familie» 1909, «Geburts- tagsbild» 1911). Hervorragend wird der unvergleichliche Spätstil durch Selbstbildnisse, Blumen und Walchen- seelandschaften dargestellt. Zu der Slevogt-Kollektion hat der deutsche Privatbesitz Wesentliches beigetragen. Neben dem allbekannten «D'Andrade» der Staatsgalerie Stuttgart erscheinen zahlreiche Landschaften von milder Romantik und Stilleben von warmtoniger Harmonie. – Es war ein eigenartiges Zusammentreffen, daß der wie Slevogt 1868 geborene Cuno Amiet gerade in diesem Frühjahr im Schloß Herblingen bei Schaffhausen seine neuen, farbenleuchtenden Bilder zeigte.

E. Br.

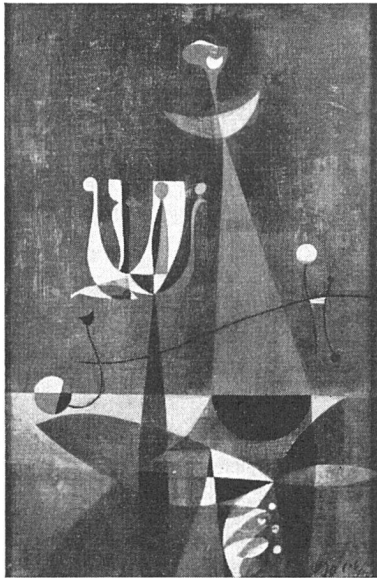
St. Gallen

XXIV. Ausstellung der Gesellschaft Schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten

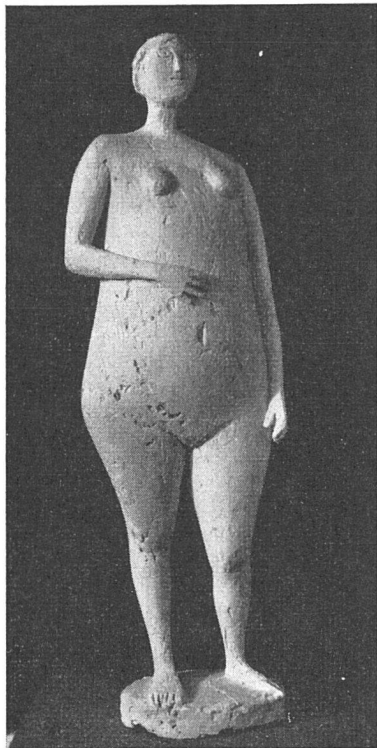
Olmahalle, 8. Mai bis 19. Juni 1955

Von einer solchen Schau schweizerischen Kunstschaffens mit nahezu 800 Werken der Malerei, Graphik und Bildhauerei erwartet man eine Antwort auf die Frage nach dem heutigen Standort

der schweizerischen Kunst. Man erhält sie nur unvollständig. Wohl kommen eine größere Zahl jüngerer Kräfte zum Wort, jedoch werden gerade jene Konstanten betont, die das Gesicht der schweizerischen Malerei schon in den letzten dreißig Jahren bestimmten: Cuno Amiet, Ernst Morgenthaler, Victor Surbek, Fred Stauffer, Alexandre Blanchet und die kürzlich verstorbenen Maurice Barraud und Paul Basilius Barth. Mit den etwas jüngeren Max Gubler, Hans Stocker, Albert Schnyder, Heinrich Müller, Karl Hosch, Adrien Holy, Martin A. Christ und Turo Pedretti stößt schon eine zweite Generation nach, die sich neben den Ältern ehrenvoll behauptet. Und alle verbindet das wesentliche Anliegen der Malerei: die farbige Gestaltung von Natureindrücken; das bedeutet, daß sie alle innerhalb der gegenständlichen Kunst – wenn auch mit höchster Freiheit wie etwa Gubler und Stocker – verharren. Ihnen folgen die noch jüngern Walter Burger, Joseph Eggler, Willy Suter, Walter Sautter, Heini Waser, Gérold Veraguth, Hans Affentranger und, nicht zuletzt, Max Truninger, dessen großformatiges Bild «Das Atelier» einer der bleibenden Eindrücke der Ausstellung ist. Und altersmäßig parallel zu ihnen, jedoch in den Tendenzen verschieden, melden sich jene Maler und Plastiker zum Wort, die sich fast programmatisch mit der Problematik des modernen Kunstschaffens auseinandersetzen. Ich denke an Armand Niquille, einen Geistesbruder der Franzosen Gruber und Bernard Buffet, an die landschaftlichen Abstraktionen von Georges Froidevaux und Seiler, die traumhaften und exakten Gebilde Emanuel Jacobs, das



Emanuel Jacob, *Mondblume*. Aus der Ausstellung der GSMBA in St. Gallen



Heinz Schwarz, *Femme debout*. Gips

Stilleben Tonio Ciolinas, die «Abstraktionen» Karl Liners, an den Surrealisten reinsten Wassers, den Luzerner Max von Moos, dessen nichts weniger als idyllische «Idylle» und die «Maske» neben unserm andern Surrealisten Serge Brignoni, in dessen Bildern alles zu wachsen und zu sprießen scheint, wie Botschaften aus dem Hades wirken. Einige Namen oder Bilder, die mir noch aufgefallen sind: die farbige Lyrik Hermann Alfred Siggs und

Leonhard Meissers, ein blaues Stillleben mit Fischen von Ruth Stauffer, Edouard Leuba, Fritz Bütikofer, Jean Cornu, Paul Rickenbacher, Lermite, Toni Grieb und Franz Fedier, meist Maler der jüngern Generation, die über das Stadium tastender Versuche hinaus sind und eine klare künstlerische Sprache sprechen. Schließlich ehrt die Ausstellung mit besonderen Kollektionen die Verstorbenen: Jean Affeltranger, Aimé Barraud, Maurice Barraud, Paul Basilius Barth, Johann Peter Flück, August Jaeger, Otto Mähly, Eugène Martin, Theo Modespacher, Théophile Robert, Albert Silvestre, Richard Schaupp und Friedrich Traflet.

Bei der Betrachtung der Plastik könnte man ähnlich vorgehen. Die Konstanten, mit einem an der Tradition geschulten Handwerk, wären hier Jakob Probst (Halbfigur des Malers Berger), Hermann Hubacher (Selbstbildnis), Remo Rossi (Akrobatin), Max Fueter (Im Gleichgewicht), sowie Max Weber, August Suter, Eduard Spörri und eine Reihe anderer bewährter Plastiker. Mit Heinz Schwarz verläßt die Plastik die Ausstrahlungen Rodins, Despiau und Maillols und begibt sich auf die Suche nach der Ausdruckskraft archaischer Formen. Leider muß man auf D'Altri, Aeschbacher, Linck, Rehmann, Gisiger, Erich Müller, Gottfried Keller und viele andere verzichten, die heute in die vorderste Reihe rücken. Sind sie nicht Mitglieder der GSMBA? Dann wäre es wertvoll sie zu Mitgliedern zu gewinnen. So treten neue Tendenzen wenig in Erscheinung. Eugen Häfelfingers Bronzeblechfiguren und der «Cellist» Alfred Meyers, der an die frühen Plastiken von Matisse und, über ihn, an Rodin anschließt, seien noch hervorgehoben. Mosaiken von Emil Mehr, Peter Fels, Fernando Lardelli und Glasscheiben von Gian Casty zeugen für das Bemühen und teilweise gute Gelingen, aus dem Handwerk heraus hohe Kunst zu entwickeln.

Und nun – wo steht heute die schweizerische Kunst? Die Ausstellung gibt durchaus wesentliche Aspekte aus dem ganzen Bereich der gegenständlichen Kunst und dokumentiert damit unsern Sinn für die Realität. Sie verschließt sich auch nicht engherzig – doch mit sichtbarer Zurückhaltung abwägend – den abstrakten Tendenzen, die sich immer deutlicher, über das Nationale hinaus, als eine alle Kontinente verbindende Formensprache zu erkennen geben, zu der sich der berufene Künstler als einem über alle

Grenzen hinwegenden geistigen Band ruhig bekennen mag.

Die Olmahalle, die sonst für andere Zwecke bestimmt ist, wurde dank der Zusammenarbeit einiger St. Galler Maler unter der Leitung Werner Weiskönigs zu einem geschmackvollen Ausstellungsraum, in dem das übersichtlich gegliederte Kunstgut zur vollen Geltung kommt. *kn.*

Luzern

Albert Kohler

Galerie an der Reuß, 14. Mai bis 12. Juni

Drei Dinge beeindruckten den Betrachter der dem aus Basel stammenden Albert Kohler (1883–1946), der in Ascona arbeitete, gewidmeten Ausstellung in der Galerie an der Reuß. Wir hatten die Bilder eines Malers vor uns, der das einfache Leben in südlicher Wärme suchte; wir hatten den Experimentierier vor uns, dem selbst die Abstraktion liebenswürdig geriet. Davon sprach hauptsächlich eine Anzahl von abstrakten Kompositionen aus Holzbrettchen und Stoffresten – ein interessanter Vorstoß in ein Gebiet, das ihn doch nicht festzuhalten vermochte, gestand er doch einem Freund, er hätte, um abstrakt zu malen, zu wenig Phantasie – ein Bekenntnis, das für sich spricht. Und schließlich hatten wir – es ist das Wichtigste – Kohler, den Vollblutmaler und Koloristen, vor uns. In Komposition und Wiedergabe ging er zweierlei Wege. Einmal vertrat uns seine Bilder, wo er der Tradition verpflichtet bleibt und sich in Ausführlichkeit und Detailreue gefällt; ein andermal abstrahiert er, faßt er zusammen, so daß seine künstlerische Aussage sich aus wenigen gegenständlichen und formalen Akzenten summiert. Immer aber wirkt er mit der Farbe, dem Braunrot, mit Blau und Grün kontrastiert, dem Ocker, der die Lokalfarben trägt. Farben und Technik übernahm seine Schülerin Margherita Oßwald-Toppi weitgehend, damit noch heute von einem Meister zeugend, einem Maler, der einst mit den ersten Namen unseres Landes genannt wurde, jetzt aber weitherum vergessen ist. Aus diesem Grunde auch war die kleine Luzerner Ausstellung erfreulich, wurde doch seit dem Jahr 1943, wo Werke Kohlers im Kunstmuseum zu sehen waren, vor Luzerner Kunstfreunden sein Name nur selten mehr genannt. *hb.*

Locarno

Emilio Maria Beretta

«Il Portico»,
13 maggio - 12 giugno

Le vernissage du peintre Emilio M. Beretta, qui s'est établi à Paris mais n'oublie pas son pays, a vu un public assez considérable pour Locarno; on peut espérer que cette nouvelle galerie aura une existence bienfaisante et durable. Beretta exposa environ une trentaine de toiles, dessins et papiers collés qui démontrèrent une fois de plus le talent de ce beau peintre; il s'est éloigné de son écriture primesautière et de son goût baroque et décoratif, au profit de formes plus méditées et analysées. Non qu'il trahisse son caractère fondamental, ses réussites les meilleures naissant de l'heureuse rencontre de ses qualités instinctives et de sa capacité de discipline, en somme de l'équilibre entre son intelligence et sa sensibilité.

P. B.

Lausanne

Marino Marini - Massimo Campigli

Galerie Bridel et Nane Cailler,
du 2 au 21 mai

Marino Marini et Massimo Campigli sont sans conteste deux d'entre les artistes les plus importants de l'Italie contemporaine. Marino Marini, quant à lui, peut être considéré comme le chef de file de la sculpture italienne et l'une des plus fortes personnalités de l'art international. Agé d'un peu plus de 50 ans, professeur depuis 1940 à la célèbre Académie Brera de Milan, il a élaboré une œuvre dense, extrêmement racée, un peu limitée peut-être dans les sujets, mais que le style, la puissance et la perfection de la forme sauvent toujours de la monotonie. Les chevaux, les cavaliers, taillés dans la pierre ou dans le bois (souvent rehaussés de couleurs claires et mates) tels que Marini les conçoit avec en tant qu'harmonieuse synthèse de volumes pleins et ronds et de lignes élancées d'une prestigieuse élégance, ont une puissance d'expression telle que celle-ci seule compte, et le plaisir qu'on éprouve à en contempler la noblesse d'allure. C'est bien encore au cheval et accessoirement à sa plus noble conquête, l'homme, que la série d'estampes de Marini présentée récemment par la galerie Bridel et Nane Cailler est consacrée. Variations sur un même thème, mais variations infinies, reprises chaque fois en vue d'une composition nouvelle et inédite d'un sujet volontaire-



Emilio M. Beretta, Papier collé
Photo: W. Tamaz, Locarno

ment réduit à sa plus simple expression, mais qui aboutit à un ensemble graphique d'une belle tenue. Marini lithographe use d'un dessin à la fois précis et désinvolte, assez dépouillé, pour faire naître des formes longues aux angles vifs. Des angles très étroits, un jeu de couleurs, c'est là tout l'arsenal géométrique de l'artiste, mais l'extrême liberté d'invention qu'il met à en jouer l'amène à en tirer des effets fort nuancés. L'emploi de la couleur, dans beaucoup de cas, ajoute encore au charme de ces estampes, et le Cavalier violet, le Cheval rouge, le Cheval au manège sont autant de pièces dans lesquelles l'artiste se montre beau coloriste.

Massimo Campigli, s'il est l'un des maîtres de la peinture italienne, peut également être considéré comme appartenant à l'Ecole de Paris. Son œuvre peint est connu universellement et les lithographies qui le représentent ici en sont très proches. C'est le monde des femmes, de toutes les femmes, reprises dans toutes les attitudes, et vues avec la passion d'un archéologue. Femmes à la promenade, dans l'intimité, au théâtre, au jeu de balles, représentées à gros traits, vêtues selon des modes anciennes et d'ailleurs indéterminées, la taille étranglée, les jupes longues et évasées par le bas, avec voilettes et fichus. L'art de Campigli évoque par sa forme et sa palette les bas-reliefs polychromes étrusques et ses toiles, comme ses lithographies en couleurs, ont d'ailleurs des nuances de terre cuite. La stylisation y est très accentuée, l'esthétique très typée et dans l'ensemble de l'œuvre d'une unité absolue. Ces estampes, toutes très réussies, plaisent par leurs vertus décoratives et leur sérénité souriante.

La réunion des œuvres lithographiées de ces deux artistes, en donnant un aperçu excellent du faire de deux grands représentants de l'art italien contemporain, constitue une initiative fort intéressante qui méritait d'être signalée. Px.

Œuvres graphiques de Maurice Barraud et Wilhelm Gimmi

Galerie Bridel et N. Cailler,
du 23 mai au 11 juin

Succédant à un ensemble représentatif de ce que l'art italien moderne donne de plus prestigieux, cette exposition évoqua les figures de deux des plus grands peintres suisses contemporains: Maurice Barraud et Wilhelm Gimmi.

Ce rapprochement, je l'avoue, me plaît, car il démontre que si notre pays n'est pas très riche en artistes de tout premier plan, il n'en est cependant pas totalement dépourvu.

Maurice Barraud, mort l'an dernier à Genève, a laissé, à part ses toiles de cheval et ses travaux de grande décoration, un œuvre gravé important. Le catalogue illustré établi par Pierre Cailler et Henri Darel en 1944 mentionne 254 planches, et c'étaient quelques-unes d'entre elles, augmentées d'aquarelles, pastels, lavis et dessins que nous pouvions admirer. Et la chose en valait la peine, car les travaux graphiques de Maurice Barraud sont une partie bien distincte, d'une haute valeur, de son message. On reste saisi par le profond caractère de sincérité, de vérité et l'expression directe de la vie qui émanent de ces planches. La sensibilité de l'artiste y est à vif et ses trouvailles, pour en fixer les états, sont d'un maître. On y voit beaucoup moins d'habileté que le bonheur du trait inspiré qui touche juste et recrée, autour d'images ou de scènes happées au passage, l'intense atmosphère. Pointes sèches et eaux-fortes, notamment, avec une grande retenue dans la confiance, dans un style beaucoup plus allusif que descriptif, créent autour de sujets qui eurent la prédilection de l'artiste d'étonnants climats où se mêlent les sentiments qui vont de l'humour ou de l'ironie à l'apitoiement, sans que l'on puisse bien déterminer lesquels l'emportent sur les autres. Les dessins à la plume, les sépias, leur sont très proches, tandis que les lithographies expriment plus de sérénité.

L'œuvre graphique de Gimmi, qui ne comporte que des lithographies, est beaucoup plus près de sa peinture, ce qui n'en diminue nullement les mérites, mais vient surtout souligner l'extraordinaire unité d'un art qui, en plus de quarante ans et compte tenu d'une inévitable



Marius Borgeaud, Intérieur de bistro, 1912

Photo: Dupuis & Cie., Lausanne

mais très progressive évolution, fut fidèle à une même vision. Le style c'est l'homme et celui de Gimmi est d'une étrange fermeté, à l'image de la forte personnalité de cet artiste. Le caractère même du crayon lithographique, à la touche grasse et large, que la main de l'artiste sait rendre, dans beaucoup de cas, légère et caressante, convient bien à Gimmi. Il y a, chez ce grand peintre, un remarquable mélange de force et de tendresse, de puissance et de raffinement. Cela donne une œuvre ample, dégagée, nourrie, extrêmement sensible et singulièrement délicate. La bienveillance, la sympathie, le goût secret des choses et des gens conduisent le crayon et lui donnent les inflexions qui ennoblissent, qui font passer du particulier au général et du momentané au permanent tous les sujets auxquels il se consacre. Et ces sujets, ce sont ici encore le modèle, l'Espagnole, la servante derrière son zinc, la femme au théâtre, dans son intimité ou à son travail, mais que toujours distinguent le charme et la grâce. La même sympathie, la même intimité et profonde compréhension unissent l'artiste au vigneron ou au paysan, et ses scènes de vendanges, de village, de cafés rustiques sont empreintes de la même humanité d'une identité authentique d'accent.

G. Px.

Marius Borgeaud

Galerie Vallotton,
du 5 mai au 4 juin

Marius Borgeaud est certainement l'un des plus beaux peintres qui aient vu le

jour en terre vaudoise. S'il est aujourd'hui encore mal connu, plus de trente ans après sa mort, il le doit probablement au fait d'avoir travaillé à l'étranger, et surtout aux traits de son caractère, nullement antipathiques, qui l'incitèrent à interdire par testament toute exposition pendant vingt ans après sa mort.

Ce purgatoire volontaire n'aura pas été préjudiciable à son œuvre. Celle-ci que l'on prend plaisir à découvrir ou à redécouvrir au gré des expositions, a conservé toute sa saveur, qui est grande et bénéficie depuis quelques années d'une faveur toujours grandissante, ce qui nous fait penser que Borgeaud aura bientôt la place qu'il mérite. La galerie Vallotton, qui présenta cette peinture pour la première fois en 1942, nous en a montré un nouvel ensemble qui souligne fermement, à l'exception d'une «Vue de Paris» du début, encore sous l'influence des impressionnistes, l'originalité et l'unité esthétique de cette œuvre lentement élaborée en Bretagne par notre concitoyen de Pully. Spectateur attentif et bienveillant de l'humble vie des paysans bretons, l'artiste s'est plu à les représenter dans le cadre où il les fréquentait, au café le plus souvent, cafés rustiques aux murs peints piqués d'images pieuses, de calendriers et de réclames d'apéritifs, sobrement meublés de tables et de chaises rudimentaires, et qu'éclaire par la croisée ouverte, l'éclatant soleil d'été. Les personnages, généralement peu nombreux, la servante, un ou deux buveurs, conversent placidement, offrant l'image d'une humanité calme et laborieuse, adonnée au travail et aux joies simples de la vie.

La peinture de Borgeaud, qui ne sacrifie rien au pittoresque, nous touche par la fermeté et la sobriété du ton. De façon très originale pour son époque, l'artiste décante son sujet pour n'en conserver que les caractères essentiels. Il y a une manière de nudité très expressive dans certaines de ses toiles, et ses efforts vers la simplification, sa façon de serrer les formes dans un dessin sans reprises, de mettre l'accent sur le jeu des masses, de tendre aux couleurs plates, et jusqu'à une certaine raideur dans les figures, donnent à ses toiles une vigueur plastique et un parfum de poésie agreste auxquels on ne peut rester insensible. Il y a peut-être des accents d'une naïveté consciemment recherchée dans ses toiles, mais qui sont démentis par une incontestable science de luministe, comme on peut s'en rendre compte dans nombre de ses intérieurs, et notamment dans «L'Auberge verte». Et l'artiste se montre coloriste, sinon habile, du moins doué d'un rare sens des accords colorés, qui sont souvent fortement contrastés, mais non exaspérés.

Plus rares, les paysages sont solidement composés et font parfois, par certains détails, penser à Félix Vallotton. Quelques natures mortes témoignent du même souci de réserve et d'intimité et sont également de bien belles pièces.

G. Px.

Chronique genevoise

Après Winterthur et Lausanne, Genève a eu au mois de mai son exposition rétrospective Marcel Poncet. Un ensemble groupant une centaine de tableaux, quelques dessins et sépias et des esquisses pour des vitraux a permis au public genevois de faire plus ample connaissance avec une œuvre qui lui est encore trop peu familière.

En Marcel Poncet, on peut distinguer deux hommes, le romantique passionné et ardent, prompt à s'exprimer dans une langue souvent dramatique, comme en témoignent certains portraits dans la manière de Daumier, et l'artisan soucieux de perfectionner toujours son métier, amoureux des belles matières. On ne peut oublier en effet, que cet artiste fut verrier avant d'être peintre, et nous croyons que l'œuvre considérable qu'il a accomplie dans le domaine de l'art religieux en Suisse, et notamment du vitrail, laissera des traces autrement durables que sa peinture.

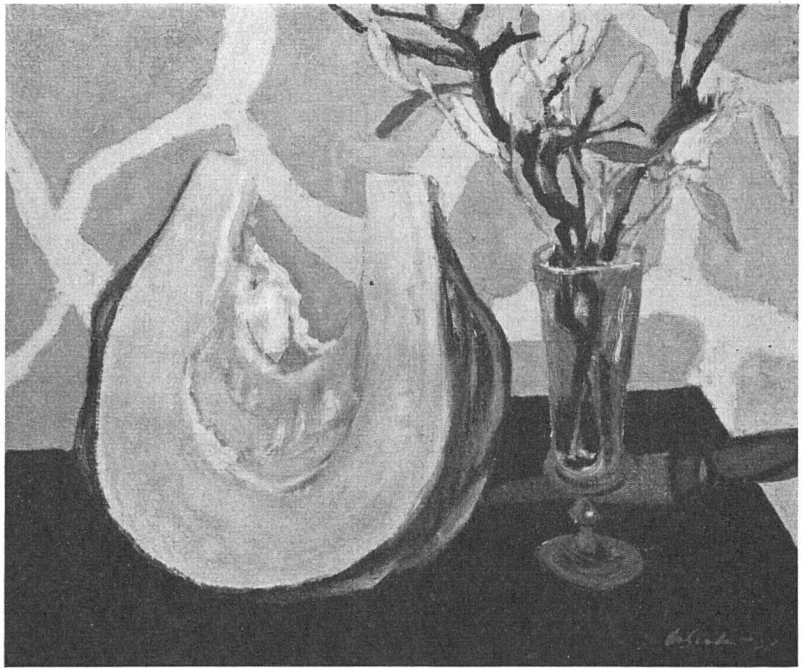
On a pu voir néanmoins au Musée Rath une vingtaine de tableaux qui suffisent à placer Marcel Poncet au rang des meilleurs artistes de notre pays. Sur des

fonds toujours sombres, terreux, et dont la monotonie se fait sentir quand on doit parcourir quatre salles d'exposition, l'artiste a su illuminer des bouquets fulgurants, d'un lyrisme baroque, et surtout construire avec une application en même temps qu'une poésie rare, des natures mortes d'une beauté grave. Les objets les plus humbles sont magnifiés par une pâte épaisse, glacée, par des éclats de couleur dignes d'un maître verrier. Ces œuvres, lourdes et riches comme des émaux, demeureront certainement un témoignage unique dans la peinture romande.

C'est un choix d'œuvres du plus haut intérêt que le jeune peintre Willy Suter a présenté à l'Athénée. Il s'agissait notamment d'huiles, mais aussi de pastels et de cires, datés tous de ces deux dernières années. On a pu ainsi mesurer les progrès considérables accomplis par ce peintre alémanique qui s'est établi à Genève depuis de longues années et dont on avait déjà eu l'occasion de voir les œuvres à plusieurs reprises avec le Groupe des Corps-Saints, auquel il appartient.

L'art de Suter, qui s'est apparenté un moment au style le plus excessif de Van Gogh, et se fondait sur des recherches expressionnistes, s'est décenté avec le temps, purifié, simplifié, sans renoncer pourtant à sa vigueur ni à ses qualités dramatiques. Suter semble en effet avoir abandonné aujourd'hui les empâtements exagérés, les contrastes trop violents, qui prenaient parfois un aspect morbide. Libéré de certaines obsessions qui l'amaenaient à étouffer ses compositions ou à juxtaposer des tons agressifs, il travaille maintenant avec une matière beaucoup plus légère, qui lui permet de nuancer son langage.

Certes, on trouve encore dans certains grands paysages des mers de sang et des blés en feu, qui trahissent le tempérament violent de l'artiste; de même, on retrouve dans quelques natures mortes des bouquets tourmentés, images saisissantes de l'inquiétude. Mais on a pu voir aussi à l'Athénée des compositions aux tons et aux plans simplifiés, qui s'efforcent de se dégager toujours davantage des données immédiates pour atteindre à la réalité seconde d'un univers purement plastique. Dans une série d'oiseaux morts, le peintre a réussi notamment à faire jouer, sur quelques grands aplats travaillés dans une matière très maigre, les plumages aux coloris chatoyants qu'une pâte plus onctueuse souligne sans jamais tomber dans la recherche impressionniste. On ne saurait oublier de citer également les très beaux paysages exécutés au pas-



Willy Suter, La Tranche de Courge, 1953

Photo: Dietrich Widmer, Basel

tel, technique qui contraint l'artiste à baisser ses tons, tout en lui permettant une plus grande richesse et une plus grande subtilité de langage. Suter a également essayé la technique de la cire, travaillant avec une sorte de craie grasse, qui lui permet d'obtenir des effets comparables à ceux de l'huile. Les pièces ainsi exécutées sont d'une plus grande luminosité et d'une belle fraîcheur de tons. On peut même se demander si ce n'est pas du côté du pastel et de la cire que Suter trouve l'accomplissement de son art.

A la Galerie Motte, on a pu voir quelques tableaux récents de Yankel. Cet artiste, qui nous vient de Paris, ne manque ni de qualités ni de métier. Sa peinture néanmoins souffre de confusion, soit parce que, d'une part, l'accent est mis sur la couleur accumulée au gré d'une multitude de touches qui se nuisent mutuellement et au détriment d'une structure et d'un dessin peu consistants, soit parce que, d'autre part, la matière est traitée sans parti pris, c'est-à-dire qu'on passe de fonds neutres et plats à des empâtements excessifs dont on ne sent pas toujours la nécessité.

On peut penser aussi que Roger Voser, qui a exposé une vingtaine de tableaux à l'Athénée, Classe des Beaux-Arts, aurait dû attendre encore avant de se présenter en public. Ce très jeune peintre jurassien ne manque certes pas de dons; il a, sinon le sens de la couleur, du moins celui des combinaisons formelles et de la mise en page. A voir les pièces qui nous

ont été présentées, il semble bien pourtant qu'on se trouve actuellement en présence de recherches plastiques qui sont loin d'avoir abouti. Avant de porter un jugement plus complet sur cet artiste, il convient de le laisser mûrir son œuvre et perfectionner un métier encore rudimentaire.

P.-F. S.

Brissago

Esposizione d'Arte della «SPSAS»

Isole di Brissago,
12 maggio - 30 luglio

Le rythme des expositions au Tessin est depuis quelque temps tellement accéléré qu'on pourrait se faire de faciles illusions sur le succès de nos artistes. Deux jours avant la fermeture de l'exposition de la société «Belle Arti» à la Villa Ciani de Lugano, la section tessinoise de la «SPSAS» a ouvert la sienne aux Iles de Brissago.

Il n'est nullement besoin de chanter la beauté vraiment enchantée de ces îles, d'ailleurs très connues et visitées depuis qu'elles ont été ouvertes au public. Toutefois on se demande si une exposition d'art est bien à sa place dans un lieu aussi merveilleux, le public rassasié de beautés naturelles n'a plus de force pour l'enthousiasme artistique... Il s'agit d'ailleurs d'une exposition assez peu considérable: pas de jury, une trentaine d'artistes représentés chacun par deux œuvres; sauf une exception ou deux, les artistes les plus importants du Tes-

sin manquent. Dans une collectivité, quelle qu'elle soit, classe assemblée ou exposition, il se forme presque toujours un parti qui prévaut: quelquefois ce sont les médiocres qui sont soutenus par les meilleurs, plus souvent ce sont les meilleurs qui perdent toute signification, submergés dans la médiocrité. Cela dit, on peut signaler les deux peintures du jeune Arnoldi qui, bien qu'un peu bâclées, expriment une nature d'artiste assez vigoureuse; on revoit avec intérêt deux gravures sur bois de Filippini, déjà présentes à la Villa Ciani lors de la dernière «Biennale»; et un bronze, Acrobata, de Remo Rossi, qui est en train de s'éloigner du classicisme calme de son maître Despiou pour se rapprocher de formes plus hardies et violentes. P. B.

Bern

Aus den ersten hundert Jahren der Buchdruckerkunst

Kunstmuseum, 22. April bis 12. Juni

Aus den Beständen an Frühdrucken und Handschriften der Berner Stadtbibliothek hatte das bernische Kunstmuseum eine instruktive und reichhaltige Schau zusammengestellt, die ein eindrückliches Bild jenes ersten, besonders illustren Jahrhunderts der Buchdruckerkunst gab, in dem die gedruckte Buchseite mit der handgeschriebenen noch an Schönheit und originalem Charakter wetteiferte. An einer Fülle von Beispielen ließ sich Schritt für Schritt die Entwicklung der Druckschrift in verschiedenen Ländern und diejenige des Bildrucks verfolgen. Als einer der kostbarsten Schätze der spätmittelalterlichen Schreib- und Illustrationskunst wurde ein Exemplar der fast 800 Seiten und 340 Bilder umfassenden Diebold-Schilling-Chronik gezeigt, die als Abschrift der amtlichen Berner Chronik eine der wertvollsten Quellen der Stadtgeschichte ist. Mit Proben von Gutenbergdrucken setzte dann das eigentliche Thema der Ausstellung ein. Drucke von Heinrich Eggenstein, die zum Teil aus dem alten Besitz des Karthäuserklosters Thorberg stammen, schlossen sich an, zusammen mit Proben früherer Kupferstiche und handkolorierter Holzschnitte. Die berühmten Basler Drucker wie Froben und Amerbach, die Straßburger Grüninger und Knoblauch, der Nürnberger Koberger, der Kölner Quentell waren vertreten, zum Teil mit vorlutherischen Bibelüber-

setzungen. Frankreich und Italien – das letztere mit einem der renommierten Aldus-Drucke – waren ebenfalls charakteristisch dokumentiert. – Hervorzuheben war an der Ausstellung die ausführliche Beschriftung, die auch dem Laien einen genügenden Kommentar bot und ein tieferes Eindringen in diese ehrwürdige, zum Teil fast legendär gewordene Frühzeit des graphischen Gewerbes ermöglichte. W. A.

Junge Berner Künstler

Kunsthalle, 15. Mai bis 20. Juni

Vor zehn Jahren hat die Berner Kunsthalle eine kleine Gruppe von avantgardistischen Künstlern in einer Sonderschau vereinigt; wenn heute das Unternehmen wiederholt wurde, so konnte ein Ensemble von 30 Künstlern – davon etwa sechs aus der Stadt Biel – zur Mitwirkung aufgebeten werden. Außer dem zahlenmäßigen Zuwachs hat aber auch die Varietät der Schaffensrichtungen erheblich zugenommen, besonders nach den abstrakten Gattungen hin; der Bogen reicht heute (wie der Ausstellungskatalog es programmatisch ankündigt), «vom subjektiven Realismus über verschiedene Spielarten epressiver Umformung und Verwandlung bis zur reinen Abstraktion».

Vorbilder verschiedener Richtungen der schweizerischen und europäischen Malerei sind hier von Einfluß gewesen; doch konnte man bei näherer Betrachtung im Gesamten just das Frische und Eigenwüchsige dieser neuen Generation (deren obere Grenze auf 40 angesetzt wurde) feststellen. Freude und Freiheit des eigenen Wagnisses waren zu spüren, und durch eine gute Auslese konnte es erreicht werden, daß kaum irgendwo ein unwahrer, nachahmerischer Ehrgeiz erkennbar wurde. Einer ganzen Anzahl dieser «Jungen» (die ja immerhin zum Teil schon auf ein Dutzend Schaffensjahre zurückzuschauen) kann man ausgesprochene Stilsicherheit und souveräne Bewegungsfreiheit nachrühmen, und die einmal gewählte Bahn wird konsequent innegehalten. Es macht sich die Erscheinung geltend, daß diese Generation die Extremstile bereits frei von Ressentiments und nicht in Opposition zur Tradition wählt, sondern daß sie sich darin mit Selbstverständlichkeit und wie in ihrem eigenen Elemente bewegt.

Die ersten Säle zeigten Gruppen realistisch gerichteter Malerei, wobei die subjektive Prägung vorwog und die

Brücke zu den anschließenden expressiven Richtungen bildete. Gleich die Vorhalle zeigte mit Rolf Dürig eine der stärksten Persönlichkeiten der Ausstellung; drei Großformate, deren Thema in eine zum Zeil phantastische Exotik führt, zeigten ebenso starke innere Vision wie zwingende formale Dynamik. Der weit ausholende Schwung der Linie kann den Vergleich mit Max Gubler aushalten. Kraftvoll geprägte, konzentriert wirkende Porträte und Landschaften stammten von der Hand Willi Meisters. Die Richtung koloristisch-lyrischer Gestaltung wird von Marcella Grieb gepflegt, und in Peter Thalman hat man einen fähigen Sproß der Schule von Oshwand vor sich. Der Mittelsaal vereinigte mit Guy Dessauges, Franz Keller und Erich Müller drei der originalsten Erscheinungen der Ausstellung. Dessauges besonders, der von der dekorativen Form seiner kleinern Formate zu sehr persönlichem Ausdruck und seelischem Gehalt in seinen großen Stücken aufsteigt, ist eine vielversprechende Erscheinung. – In weiteren Dreiergruppen, die sich zu schöner, überzeugender Einheitlichkeit zusammenfügen ließen, konnte die Linie folgerichtig weitergezeigt werden: nämlich von den erregten, in freiem und elegantem Wurf hingeworfenen Strichlagen und Farbensegmenten Franz Fediers zu den ruhigeren Flächenkompositionen Gertrud Guyers und Peter Steins, und von da zu der strengen linearen Systematik eines Dieter Roth und Paul Lehmann. – Von den dreißig Namen, die hier nicht alle erwähnt werden können, entfallen mehrere auf den Schulkreis Max von Mühlens, die die bernische Malerei schon seit mehreren Jahren um fähige Talente – vor allem in farblicher Hinsicht – bereichert haben; die bereits erwähnte Gruppe von Bieler Künstlern zeigt gut geprägte Typen verschiedener Richtungen. Der Zusammenhang und Zusammenhalt in der ganzen Ausstellung wirkte eindrücklich, und er bildete – im Verein mit der spürbaren Frische, Freude und Unbefangenheit – das positive Ergebnis dieser Schau. W. A.

Ellisif – Anny Vonzun

Kunstsalon Verena Müller, 14. Mai bis 5. Juni

Ellisif ist von Geburt und nach ihrer ganzen Wesensart Norwegerin; sie ist es auch in ihrer neuen Heimat Genf geblieben (als Gattin des Malers Adrien

Holy), und die 18 Gouachen und Temperbilder, die sie in der neuen Ausstellung bei Verena Müller zeigte, hatten alle Merkmale des nordischen, zu Stimmung, Träumerei, Phantasie und Märchenbild neigenden Volksschlags. Denkt man bei ihren starken, weit gezogenen Konturen gelegentlich an Munch, so ist sie von dem großen, einflußreichen Nordländer doch recht weit distanziert vermöge ihrer hellen, bunten Farben, bei denen man an Volkstrachten und Bilderbücher denken kann, und überhaupt vermöge einer heiteren Gemütsart. Der Stoff ihrer stark illustrativ gerichteten Kunst reicht von Landschaft und Stilleben, denen sie bereits ein gutes Stück Märchentum mitgibt, bis zum erzählerischen und legendären Vorgang, in dem sich eine reiche Fabulierlust, aber auch eine stille Naturmystik ausspricht. Biblische Motive wechseln darin mit solchen aus der Welt Andersens. Immer folgt man mit Anteilnahme, als höre man einer erfindungsreichen Erzählerin zu.

Anny Vonzun (die Frau Leonhard Meissers) ist ein durchaus schweizerischer Typ: Landschaftlerin von feiner Sensibilität und ebenso subtiler Form, Malerin innig empfundener Kinderporträte, dazu auch passionierte Darstellerin südlicher Landschaften und Städte. Auf letzterem Gebiet sind vor allem eine Anzahl venezianischer Bilder von großem Reiz. Oft gelingen ungemein delikate, farbschöne Wirkungen wie etwa auf dem Bild des silbergrauen Stiergespanns vor rotem Hintergrund. W. A.

Basel

Tempel und Teehaus in Japan
Gewerbemuseum,
4. Mai bis 26. Juni 1955

Als direkte Folge einer neu aufgeflamten Japanmode, einer Renaissance abendländischer Sehnsucht nach dem in einer scheinbar unzerstörbaren Tradition wurzelnden strengen Lebensstil dieses asiatischen Volkes, ist auch diese Ausstellung von Photographien, Schiebetüren des japanischen Hauses, einer Anzahl Bodenmatten und einer reichen Auswahl der zur Teezeremonie gehörenden Geräte zu verstehen. *Werner Blaser*, ein junger Basler Innenarchitekt, hat das Material zum größten Teil zusammengetragen. Nach seiner Ausbildung am Basler Gewerbemuseum ermöglichte ihm die Basler Sti-

pendienkommission einen Studienaufenthalt bei Mies van der Rohe in Chicago. Und dort hat offenbar die Japanbegeisterung, die um die Jahrhundertwende ja schon einmal so zündend auf die europäischen und amerikanischen Architekten gewirkt hatte, auch bei ihm die Sehnsucht nach der alten, heiligen Architektur Japans ausgelöst. Blaser machte auf der Heimfahrt nach Europa in Japan Station und studierte in Kyoto, der alten Tempelstadt, die Kaiserpaläste, Tempel und Teepavillons. Er photographierte sie nach allen Richtungen, nahm Pläne auf (das gesamte Material soll Ende dieses Jahres in Buchform im Urs-Graf-Verlag herauskommen) und baute auch die Ausstellung im Gewerbemuseum auf, wobei die finanzielle Unterstützung der Firma J. R. Geigy AG, Basel, nicht unwesentlich dazu beitrug, daß das Ganze mit einer gewissen Großartigkeit zur Schau gestellt werden konnte. So wurden im letzten großen Ausstellungsraum beispielsweise fünf Innenaufnahmen Blasers aus den kaiserlichen Palästen in Kyoto auf ca. 1,5 × 2,5 m große Wände vergrößert und so im Raum gruppiert, daß der Besucher jeweils nur vor einem Bild stand und an ihm die Raumwirkung ungestört und unabgelenkt durch die übrigen vier in sich aufnehmen konnte. Diese ins Ausstellungsmäßige übertragene Konzentration auf den einen Raum, in dem der Mensch sich befindet, war zweifellos das Schönste und neben der Begegnung mit den in strenger Schönheit geformten Gerätschaften der Teezeremonie auch das Genußreichste dieser Schau.

Die Photographien selbst, die als solche zwar ausgezeichnete Architekturaufnahmen darstellen, bekamen in der Häufung und Wiederholung der im Prinzip immer gleichen oder ähnlichen menschenleeren Innenräume, etwas Stures und Lebloses. Sie haben nichts von jener lebensvollen Menschlichkeit, die in Werner Bischofs Aufnahmen von diesen Tempeln in Kyoto, vor allem aber von den zeremoniellen Einrichtungen der Teezeremonie, ausging (vgl. Bischofs Japanbuch). Für Blaser stand die Funktion dieser Räume auch gar nicht im Mittelpunkt des Interesses. Auch das, was den nicht spezialisierten Besucher der Ausstellung interessiert hätte, wie die Teezeremonie abgehalten wird, wer sie abhält, auf welchen religiösen und vor allem ästhetischen Grundkonzeptionen sie beruht – kurz um all das, was man in ganz besonders schöner Weise noch heute aus dem kleinen «Buch vom Tee» erfährt, das

der Japaner Kakuzo Okakura 1906 geschrieben hat und das in der Inselbücherei bereits in über 160 000 Exemplaren verbreitet worden ist – all das steht für Blaser nur an der Peripherie. Im Mittelpunkt steht die Demonstration vom *Grundmaß der Architektur*, von Mies van der Rohes «letztem, unteilbarem Element», durch das historische Beispiel Asiens, die «Tatami» genannte Bodenmatte der Japaner, die mit ihrem seit Jahrhunderten beibehaltenen Grundmaß von 95 × 195 cm das Grundelement der sakralen Bauten bildet. Hier sucht und findet er die Anregung, das Vorbild und die Bestätigung für den modernen «vollkommenen Modulor» der Architektur. Dies wurde in der Ausstellung besonders schön und augenfällig durch die zahlreichen «Tatami» dargestellt, mit denen man sowohl die niedrigen Ausstellungstische bedeckte wie vor den großen Photographien die 4½ Matten messende Grundfläche des traditionellen Tee- raumes darstellte.

Das andere, auf das Blaser erneut aufmerksam machen will, ist die wunderbar zusammenspielende Einheit von Haus- und Garten-Architektur in Japan, vom Öffnen und Abschließen der Innenräume durch die bekannten, mit Reispapier beklebten Schiebetüren. Daß gerade die Ausblicke in die prachtvoll kultivierten japanischen Gärten sich schöner in Farbaufnahmen dargeboten hätten, darf man deshalb hier bedauernd feststellen, weil an anderem Ort, im Rahmen der Propaganda für das kommende Buch des Urs-Graf-Verlages, farbige Aufnahmen Blasers ausgestellt wurden. m. n.

Gedächtnisausstellung Esther Mengold 1877–1954

Jubiläumsausstellung Louise Weitnauer
Kunsthalle, 30. April bis 30. Mai

In einer Doppelausstellung, der schon wegen ihrer knappen Konzentration auf die wesentlichen Bilder der beiden Lebenswerke, denen sie galt, die vollste Sympathie gehörte, wurde der vor Jahresfrist verstorbenen Basler Malerin Esther Mengold gedacht und der 70. Geburtstag der Basler Malerin Louise Weitnauer nachgefeiert. Obschon beide Künstlerinnen ihr Handwerkzeug den gleichen Schulen verdanken – der Basler Gewerbeschule und dann vor allem der Müncher Malschule um 1900 – hob sich jedes Oeuvre charaktervoll vom anderen ab. *Esther Mengold*, die Frau Paul Altherrs, erweist sich in ihren über 70 Bildern als eine dem Porträ-

tieren leidenschaftlich hingebende Malerin, die dann aber in den verschiedenen Porträts selbst leidenschaftslos, fast herb zu objektivieren weiß. Schon in ihren Skizzen und frühen Bildnissen und Selbstbildnissen, die zunächst etwas Spätromantisches und dann einen Feuerbachschen Klang bekommen, zeigt sich nicht nur ihre malerische Begabung, sondern mehr noch der ausgesprochene Sinn für die Eigenheiten des Modells, für charakteristische Handbewegungen, Kopfneigungen, für den persönlichen Ausdruck. Wären die Bilder ihrer Mutter, die der Tochter bis ins hohe Alter als Modell diente, nicht so liebevoll gemalt, man könnte fast von einer Begabung für die Karikatursprechen. Später hat sie einen schönen, schlichten Bildnisstil gefunden, der ganz dem Bestreben galt, den Menschen nicht nur in seinem Äußeren möglichst ähnlich zu porträtieren, sondern vor allem das Typische, Momentane seiner lebendigen Erscheinung wiederzugeben. Davon zeugten besonders schön die zahlreichen Bilder der Kinder und der Mutter von Robert Hess, ferner auch die Reihe von Porträts Basler Künstler, unter denen sich nicht nur die Generationsgenossen – wie Esther Mengolds etwas ältere Malerfreundin Maria La Roche –, sondern auch die Vertreter der jüngeren Generationen, Wiemken, Lauritzen, Otto Staiger u. a., fanden.

Die Landschaft, der Esther Mengolds Interesse nur sporadisch galt, steht nun aber im Mittelpunkt des Werkes von *Louise Weitnauer*. Und zwar ist es sowohl die Blumenlandschaft üppiger Gärten wie die Landschaften der Rebberge wie – und dies besonders schön und stark – alles, was, von Menschenhand architektonisch gefügt, seinen harmonischen Ort innerhalb der gewachsenen Natur bekam. Mit besonderer Liebe geht sie noch heute den anziehenden und sonderbaren Dingen im Süden Italiens nach. Procida, Ischia, die Bauernhöfe unter spitzen Dächern in Apulien haben es ihr ganz offensichtlich der großartigen geometrischen, kubischen Struktur wegen angetan. Denn diese überträgt sich auf ihre Bilder, gibt ihren Strukturen Maße, Aufbau und Größe, sodaß man manchmal von Ferne sogar an die frühen Aquarelle der Kairuan-Fahrer Klee, Macke und Moilliet erinnert wird. Aus diesem Grunde vielleicht interessiert sich Louise Weitnauer auch nur für den Menschen, wenn er als «Blätzlibajaß» verkleidet ist, in ein Gewand aus bunten Viereckli genäht, wie die Glarner Röllibutzen und der Rote Ueli. *m.n.*

Aarau

Die Gründer der Sektion Aargau der GSMBA

Gewerbemuseum,
14. Mai bis 5. Juni

Auf diese Ausstellung machte nicht allein ein originelles Plakat aufmerksam, sie fesselte auch durch hohe Qualität und die Unalltäglichkeit der künstlerischen Aussage: das Plakat war die Replik jenes 1912 von Ernest Bolens für eine Ausstellung im «Wolfsberg» in Zürich entworfenen Werbebildes, das, leicht karikierend, ein Künstlerzüglein den Hügel erklimmend zeigt, voran Jakob Wyss mit einer Handharmonika, ihm folgend, mit Bildern unterm Arm, Burgmeier, Wyler, Otto Ernst, während Bolens und Charles Welti den Karren schleppen. Vor fünfzig Jahren nämlich wurde die Aargauer Sektion ins Leben gerufen, und diesen Ehrentag hätte sie nicht eindrücklicher begehen können als durch die den frühen Mitgliedern und ihrem frühen Schaffen geltende Schau. Nur der seit langem im Basel-land lebende Aargauer Bolens machte eine Ausnahme: außer einigen ersten Bildern, unter denen das Früchtestilleben von 1912 durch seine linearflächige Art auffällt, fanden sich von ihm Arbeiten aus neuerer und neuester Zeit ein, Landschaften aus der ländlichen Binninger Gegend, dann Stilleben und Porträts, die seine bedächtige, kräftig-schwere, zu satter Tonigkeit und Dichte entwickelte Malerei vergegenwärtigten.

Von den übrigen Gründermittgliedern (von denen neben Bolens nur noch Ernst Geiger am Leben ist) und den wenig später der Sektion sich anschließenden Malern wurden sonst ausschließlich jene überraschend kühnen Jugendwerke geboten, die seither wohl kaum wieder öffentlich ausgestellt waren, Jugendwerke, die München oder Paris verspüren lassen, vor allem aber das Wollen eigenwillig frischer Persönlichkeiten, die etliches wagten und deren Früchte zu sehen einer Überraschung gleichkam. Ist die große Komposition von Otto Wyler aus den Folies Bergère von 1913 nicht ein Wurf von souveräner Kraft der Konzentration? Das Bild erinnert an beste frühe Stücke von Van Dongen, läßt überhaupt die Errungenschaften der Fauves nachklingen. Und sind seine Bildnisse nicht meisterliche Arbeiten, etwa das durch klare Konturen bestimmte Porträt der Mutter? Zu den liebenswürdigsten Arbeiten zählen dann auch die 1910

in einem glücklichen Zuge gemalten Pariser Landschaften von Otto Ernst: ihre flächige Haltung, ihre differenzierte Farbigkeit läßt sie zu Vallottons Landschaften in nahe Beziehung treten, wiewohl Ernsts Bilder weicher, lockerer erscheinen. Der Blick über die Seine mit dem Pont du Carrousel und dem Louvrebau von Lefuel, der Quai de la Rapée, der Blick in die Alleen des Luxembourg, der Hof der Académie Colarossi bedeuten Schilderungen von feinsten malerischer Qualität: eine ferne Zeit wird in ihnen wach, doch gelten sie nicht allein als Zeugen eines vergangenen, sondern als gültige Proben eines ungewöhnlichen Malers. Burgmeiers um 1912 entstandene Juralandschaften, die großzügigen Hallwilerseebilder von Eugen Maurer, Emil Anners sensible Radierungen und Plastiken von Arnold Hünerwadel bereichern die so ungewöhnliche Schau. *g.*

Pariser Kunstchronik

Der 7. *Salon de la Jeune Sculpture* wurde wie letztes Jahr in den Gärten des Musée Rodin abgehalten. Leider stand der Park den jungen Bildhauern nur in sehr beschränktem Maße zur Verfügung, sodaß bei der gedrängten Gruppierung die Vorteile einer Freilichtausstellung kaum ausgenutzt werden konnten. Dafür zeichnete eine jugendliche Frische den diesjährigen Salon aus, der unter der Leitung von Denys Chevalier bestrebt ist, immer alle jungen Kräfte zu Worte kommen zu lassen und nicht, wie z. B. der Salon de Mai, eine geschlossene Gruppe zu zeigen, die sich etwas zu ausschließlich für die einzige Elite hält. So gibt der diesjährige *Salon de Mai* den Eindruck einer großen Erstarrung. Immerhin überraschend war das Bild von Picasso, wo sich der Künstler wieder einmal zu seinem Vergnügen recht kubistisch abstrakt benimmt. Interessanter war hier auch die plastische Abteilung. Neben einer Bronze von Arp, einer neuen Arbeit von Germaine Richier und einigen kleinen Bronzen von Laurens war eine sehr schöne Schmiedearbeit des Chinesen Hsjung, die «Broche en fer» des Schweizer Bildhauers Robert Müller und eine große Bronze von Coulentianos zu bemerken. Couturier und Auricoste haben in ihren ausgestellten Arbeiten völlig enttäuscht.

Im Musée des Arts décoratifs wurde eine Ausstellung «*Le Tapis abstrait*» eröffnet. – Die «Galerie du Haut Pavé» zeigte eine Auswahl von *Aquarellen*

moderner Maler, worunter Bazaine, Bissière, Chagall, Lapicque, Miró, Rouault, Reichel, Staël, Tobey, Villon, etc. – Die Ausstellung bei Craven, «30 peintres de la nouvelle école de Paris», gab eine reduzierte und qualitativ konzentrierte Schau des Salon de Mai. Einen intimeren Aspekt der modernen Tendenzen, die sich in Paris ihren Weg suchen, gab die Ausstellung in der *Galerie Kléber*, wo unter 17 Malern einige Namen wie Martin Barré, Hugette Bertrand, Carrade, Koenig, Messagier, Proweller, Rezvani und Sugaï sympathisch hervortraten.

Bei Gelegenheit der *1. Biennale der Photographie* im Grand Palais wurde in der Bibliothèque Nationale eine Ausstellung von Photographien und Male-
reien unter dem Titel «Cent Ans de Vision Nouvelle» eröffnet. Gleichzeitig waren auch einige gute Photos in der Galerie Orsay zu sehen, worunter einige Arbeiten von *Raoul Haussmann*, der heute in Limoges lebt.

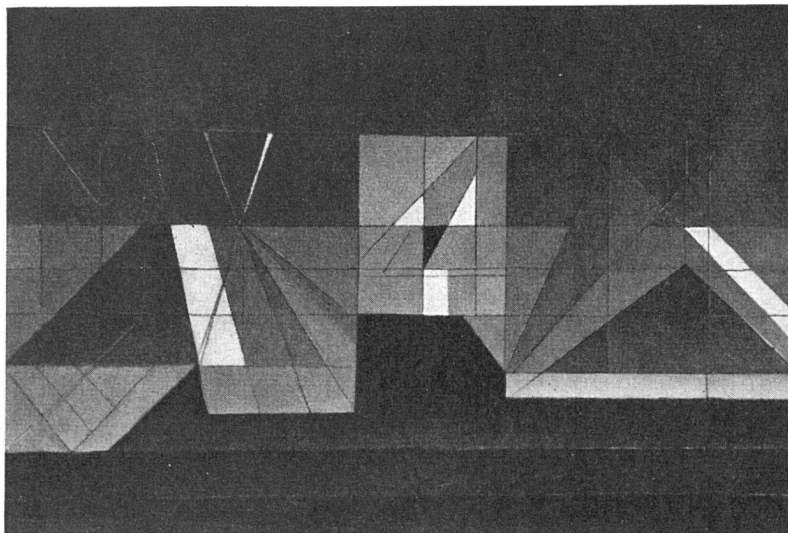
Die Galerie Eduard Loeb zeigte Reliefs von *Jean Arp*. Einige dieser Arbeiten, die aus den Jugendjahren Arps stammen, enthalten bereits die Freiheit des «Tachisme». Der Einfluß Arps auf die junge Generation ist sehr häufig spürbar; nur vermißt man bei dieser Jugend so oft, was bei Arp immer natürlich da ist, nämlich den Sinn für Humor, der all seinen Arbeiten Lebensnähe gibt.

Die neuen Bilder von *Victor Brauner* in der Galerie des Cahiers d'Art bezeichnen eine neue Etappe dieses Künstlers, in der die symbolisch-mythischen Assoziationen immer stärker von einer persönlich bildnerischen Auffassung getragen werden.

Sehr bemerkenswert war die Ausstellung *Jacques Villon* bei Louis Carré. An Hand von gut herausgegriffenen Werken von 1913 bis 1954 sieht man, wie das Schaffen dieses Künstlers sich zwischen den Polen der Abstraktion und der Figürlichkeit bewegt und wie diese Gegensätzlichkeit das Werk befruchtet.

Eine der überraschendsten Ausstellungen des Frühjahrs war die des in Zürich lebenden Malers und Bildhauers *Zoltan Kemeny* im Studio Facchetti. Kemeny hat hier in Paris sein eigentliches Klima gefunden, wo seine Metallreliefs größtes Interesse erweckt haben. Man kann hier geradezu von einer sculpture tachiste reden. Der abstrakte Expressionismus von Kemeny enthält ein außerordentliches lyrisches Element.

Eine weitere Überraschung waren die Bilder von *Claude Georges* bei René Drouin. Wir hoffen auf diesen jungen,



Jacques Villon, *Rythme campagnard*, 1953

Photo: Galerie Louis Carré, Paris

vielversprechenden Künstler näher zurückkommen zu können. *Francis Tailleur*, dessen Arbeiten kurz nach dem Kriege zum Besten gehörten, was man in der Galerie de France zu sehen bekam, hatte sich seit Jahren vollständig vom öffentlichen Kunstleben zurückgezogen. Die Galerie Furstenberg zeigte erstmals Arbeiten aus dieser Zeit der Stille. Die Galerie Simone Heller zeigte die Arbeiten des in Bern lebenden Malers *Otto Nebel*.

Weitere Ausstellungen waren: *Raoul Ubac* in der Galerie Maeght, *Zao-Wou-Ki* in der Galerie Pierre, die surrealistischen Bilder von *Toyen* in der Galerie «A l'Etoile scellée», die Arbeiten von *John Koenig* in der Galerie Arnaud, die graphischen Arbeiten von *A. de la Patellière* in der Galerie Marcel Guiot, bei Colette Allendy die abenteuerlichen Plastiken des Ungarn *Szekely*, der zwischen Surrealismus und Abstraktion noch nicht seinen persönlichen Weg gefunden hat, und ebenfalls bei Allendy die Plastiken von *Semiramis Zorlu*, ferner *Roberta Gonzales* mit neuen Bildern in der Galerie Paul Mary und schließlich noch ein besonderes Vergnügen: Aquarelle, Zeichnungen und Bilder von *Paul Klee* bei Berggruen.

F. Stahly

Totentafel

Lux Guyer, Architektin †

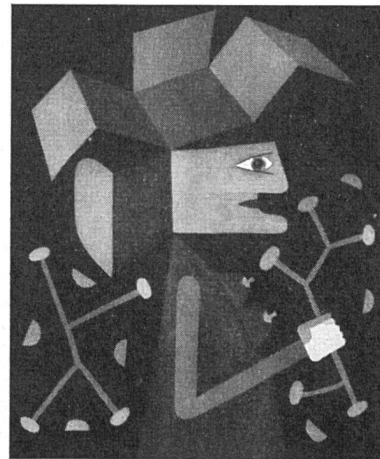
Am 26. Mai verschied nach kurzer, schwerer Krankheit die bekannte Architektin Lux Studer-Guyer mitten

aus intensivem Schaffen und Bauen. Die sehr begabte und eigenwillige Baukünstlerin hinterläßt ein reiches Lebenswerk an privaten Wohnhäusern, Mietbauten, Hotels u. a. m. Wir werden noch auf Persönlichkeit und Werk der Verstorbenen zurückkommen. a. r.



Wostan, *Solitude. Getriebenes Blech*. Salon de la Jeune Sculpture, Paris

Victor Brauner, *Femme aux fleurs*, 1955



Ausstellungen

Arbon	Schloß	Kinder und Künstler	2. Juli – 24. Juli
Ascona	Galleria d'Arte	Artisti Asconesi Künstlergruppe Augsburg	16. Juni – 15. Juli 15. Juli – 15. Aug.
Basel	Kunsthalle Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen Galerie Hans Thommen	Pierre Bonnard Maitres de l'art moderne Kolos-Vari Maurice Barraud E. Bizer	28. Mai – 17. Juli 10. Juni – 31. Aug. 2. Juli – 27. Juli 15. Juni – 15. Juli 30. Juni – 31. Juli
Bern	Kunsthalle Gewerbemuseum	Internationale Eisenplastik – Hommage à Gonzalez Das Plakat als Werbemittel	2. Juli – 7. Aug. 20. Juni – 17. Juli
Genève	Musée Rath Athénée Galerie Motte	Jacques Villon La jeune gravure genevoise Les animaux dans l'art	25 juin – 31 juillet 18 juin – 21 juillet 22 juin – 15 sept.
Glarus	Kunsthaus	Arnold d'Altri – Französische Graphik des 19. Jahrhunderts	26. Juni – 31. Juli
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler	Le mouvement dans l'art contemporain Minaux	24 juin – 26 sept. 4 juillet – 30 juillet
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß Galerie Rosengart	Alfred Heinrich Pellegrini Eduard Renggli Otto Abt – Charles Hindenlang Französische Meister des 20. Jahrhunderts	19. Juni – 24. Juli 25. Juni – 24. Juli 30. Juli – 28. Aug. 27. Juni – 17. Sept.
St. Gallen	Galerie im Erker	Alois Carigiet	11. Juni – 16. Juli
La Sarraz	Château	Maitres de l'estampe japonaise (17 ^e –18 ^e siècles)	19 juin – 20 août
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Deutsche Impressionisten: Liebermann – Corinth – Slevogt	23. April – 24. Juli
Thun	Kunstsammlung	Künstler der Westschweiz	3. Juli – 21. Aug.
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Europäische Meister 1790–1910 Josef Eggler	11. Juni – 24. Juli 4. Juli – 25. Juli
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Galerie Beno	Moderne Kunst aus USA. Aus der Sammlung des Museum of Modern Art in New York Schweizerische Graphik seit Hodler Volkskunst aus Graubünden Gert Steiner-Müller Gravures Françaises modernes	15. Juli – Ende Aug. 12. Juni – 28. Aug. 11. Juni – 28. Aug. 6. Juni – 26. Juli 27. Juli – 6. 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

F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH