

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 11: **Sonderheft Grafik**

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.

die Stuttgarter Akademie, wo er als vielbegehrter, vorbildlicher Lehrer wirkte. Baumeisters Leben ging ganz in rastloser Arbeit auf. Heiteren Naturells, gepanzert gegen jeden Stoß von außen, war er eine Naturbegabung, dem Geist, dem Auge, der Hand nach bestimmt zum Maler. In seinem aufschlußreichen Buch «Das Unbekannte in der Kunst» nannte er «die Lust, eine Form oder Formen entstehen zu lassen, den unerklärlichen Grund für die Kunst». Sie war als Wunsch, die unendliche Fülle denkbarer und gestaltbarer Formen auszuschöpfen, so weit es einem einzelnen vergönnt ist, als Suchen nach dem Unbekannten, stets in ihm rege. Daher sein Schaffen in Reihen, die, jeweils ein Grundproblem in Variationen abwandelnd, einander ablösen, oft gegensätzlich geartet in Formensprache, Farbklang, Ausdruck, Wahl der Gestaltungsmittel und der Malweise. Meist überraschten sie durch ein Neues; mitunter erfolgte ein Rückgriff auf früher Geschaffenes oder auf archaische Kulturen, auf Felsmalereien, doch immer verarbeitet in Baumeisters eigenem Geist wie in dem seiner Zeit, mit der den vielseitig um Erkenntnisse Ringenden intuitives Fühlen und klarbewußtes Denken verbanden. Nicht alle Schaffensperioden waren gleich ergiebig, doch alle notwendig für die Entwicklung des Ganzen. Ich hebe als besonders bedeutsam hervor: die nach Verknüpfung mit Architektur verlangenden «Mauerbilder» um und nach 1920 – die mehr und mehr zur Auflösung des Stofflichen im formalen Gefüge führenden «Sportbilder» – die gegenstands-freien «Ideogramme» – die «Afrikanische» und die an ertümliche Schrift an zerbröckelnder Wand erinnernde Reihe hieratischer Zeichen – die «Eidos»-Folge mit amöbenhafter Form. Dazu aus den letzten Jahren immer freieren, souveränen Gestaltens die beschwingten «Wachstumsbilder», die «Montaru»-Reihe mit der Dominante Schwarz, die «Monturi»-Reihe mit der von Weiß sowie als letzte die «Han»-Periode, dank architekturnaher Vereinfachung voll stiller Größe. Das Ganze: ein Lebenswerk unermüdlicher Arbeit und eigenschöpferischer Phantasie, das eingehen wird in die bleibenden Werte der Kunst.

Hans Hildebrandt

Ausstellungen

Zürich

Das grafische Kabinett – Der grafische Kreis

Helmhaus, 28. September bis 23. Oktober

Die Mitglieder zweier Vereinigungen schweizerischer Künstler stellten im Zürcher Helmhaus die neuesten Proben ihres freien grafischen Schaffens aus. Allerdings wurde der Begriff «Grafik» sehr weit gefaßt. Nicht nur überwog die Handzeichnung gegenüber der Druckgrafik, sondern auch Aquarelle und sogar Gouachen wurden mit einbezogen, Techniken also, die doch meist, wenn auch nicht eindeutig, dem Gebiet der Malerei zugeordnet werden. Doch ergab der Verzicht auf technische Einschränkungen eine willkommene Belebung des

Gesamtbildes. Mit Recht wurde auch bei der Anordnung der Schau davon abgesehen, die Maler nach ihrer doch recht zufälligen Gruppierung in den Vereinigungen zu trennen. Man mag zwar zugeben, daß auf einen ersten Blick das «Kabinett» eine gesetztere Generation zu vertreten scheint und zudem eher den Anspruch erheben darf, die ganze Schweiz mit Einschluß von Welschland und Basel einigermaßen zu repräsentieren. Der «Kreis» würde dann im Gegensatz dazu mehr jüngere Kräfte vor allem aus der Ostschweiz umfassen. Doch entpuppen sich bei näherem Zusehen diese Abgrenzungen als fließend, so daß beide Gruppen ohne Zwang sich zur Einheit schließen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle 42 Aussteller, unter denen sich übrigens kein einziger noch Unbekannter befand, in schematischem Rappört aufzuzählen. Wir greifen daher, ohne damit ein Werturteil einzuschließen, einige Namen mit knappem Hinweis heraus.

Otto Baumberger scheint sich jetzt ganz der ungegenständlichen Gestaltung verschrieben zu haben. Den Titel «Versuch», den er einem seiner Blätter gegeben hat, könnte man als Motto über alle seine Arbeiten setzen. Seine Abstraktionen sind noch etwas dünn und spielerisch, nicht erlebnisgesättigt. Zu erwähnen sind sie aber, weil einzig Baumberger sich abgewandt hat von der Welt der sichtbaren Erscheinung. In klarem Gegensatz zu ihm steht Bruno Bischofberger, der denselben spanischen Landschaftsausschnitt «Cadaqués» am Mittag und am Abend wiedergibt. Doch ergründet er nicht wie Monet in seiner Kathedrale von Rouen den Schimmer von Licht und Luft, sondern die kräftige Struktur und Tektonik der Farbe. – Alexandre Blanchet hat in seinen Kreidezeichnungen die Linie vollends aufgelöst in Zonen von flockigem Gekräusel. Seine Form ist so offen und schwebend geworden, wie sich das als Tendenz schon lange ablesen und erahnen ließ. Von prachtvoller Geschlossenheit der Komposition ist dagegen Alois Carigiets «Stummer Klageschrei», wo ein heulender Wolf, eine Hyäne und kahles Gestrüpp in klare Dreiecksbezüge eingebaut werden. Farbliche Delikatessen sind zwei Blätter nach chinesischen Schauspielerinnen. – Einer schwarzfigurigen «Traubenlese», als dem am wenigsten artistischen Werk, gaben wir bei Hans Erni den Vorzug.

Die schönste Überraschung der ganzen Ausstellung war aber die Begegnung mit sechs Blättern von Ernst Gubler, der leider allzusehr sich von der Öffentlichkeit fernhält, obwohl er von einer nicht hoch genug einzuschätzenden Bedeutung für die neuere und neueste Schweizer Malerei ist. Durch seine Lehrtätigkeit ist Gubler buchstäblich der Mentor einer ganzen Künstlergeneration geworden. Seine unscheinbaren figürlichen Motive sind von einer leidenschaftlichen, doch überlegen und intelligent gebändigten Kraft in Form und Farbe; es ist ein Erlebnis, seinen Spuren bei jüngeren Malern zu begegnen. – Emil Häfelins «Interieur» summiert die Möglichkeiten des technischen Mittels zu einer dichten Atmosphäre, während ein Aquarell «Winter an der Töb» Feinheiten der Farbgebung birgt, wie etwa die rosa Wasserspiegelung des orange Horizontstreifens, die sich mehr und mehr als besondere Stärke des früheren Valeurmeisters entpuppen. Bruno Meier ringt auf persönliche Weise mit dem Problem, die

Gegenstände aus der Zufälligkeit in eine objektivere, gesetzmäßigere Sphäre zu heben, indem er sie zurückführt auf wenige Typen und in die Fläche bindet. Er gelangt zu Lösungen, die dem frühen Kubismus ziemlich analog sind. Ein kleinformatiges Aquarell, «Bretonische Küste», fiel bei Ernst Morgenthaler in die Augen. In erfrischender Kühnheit sind Farbnuancen streifig nebeneinandergesetzt, eine originelle Halbtontkala von Gelb bis Schwarz. Reizvoll war ein Vergleich zwischen Albert Schnyder und Niklaus Stoecklin, die beide durch eine gewisse Nüchternheit des Sehens und der Wiedergabe gekennzeichnet sind. Doch ist sie bei Schnyder schwer und zuverlässig, vertraut, bei Stoecklin dagegen hintergründig, überwirklich scharf, befremdend. Robert Wehrlin zeigte sich von einer Seite, die bisher nicht so offen bei ihm zutage getreten war: Seine Folge «Un signe de tête» ist von einer düsteren Phantastik, die zuweilen an das lähmende Grauen bei Kubin oder den grotesken Irrsinn bei Ensor gemahnt. – Eine Bleistiftzeichnung «Straße in Paris» von Rudolf Zender zeugte von hoher zeichnerischer Kultur: Wie ein kristallisches Gebilde wächst in feinen Linien in der Mitte der Turm empor, auf den die Komposition des ganzen Blattes sich bezieht.

Von neuem erwies die Helmhausschau, daß das grafische Schaffen in der Kunst unseres Landes einen wichtigen, wenn nicht den wichtigsten Platz einnimmt. Sie zeigte damit als «pars pro toto», was in größerem Rahmen die Triennale der ETH bewußt gemacht hat. n. s.

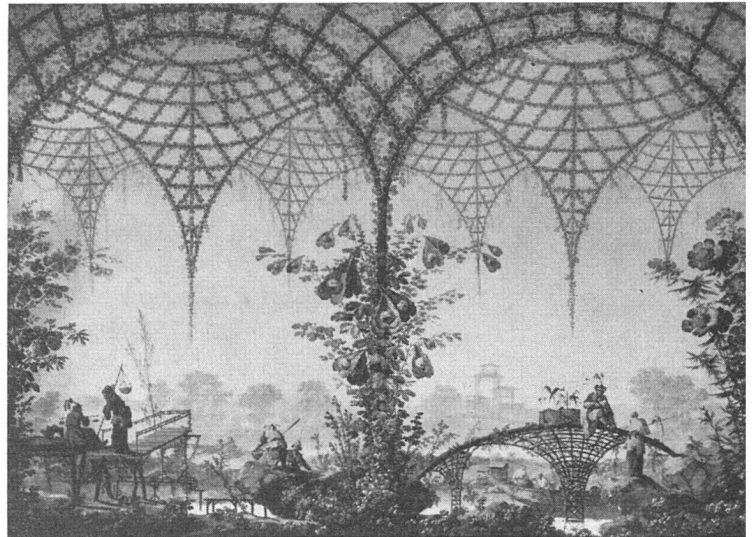
Schönheit des 18. Jahrhunderts

Kunsthaus, 10. September bis 30. Oktober

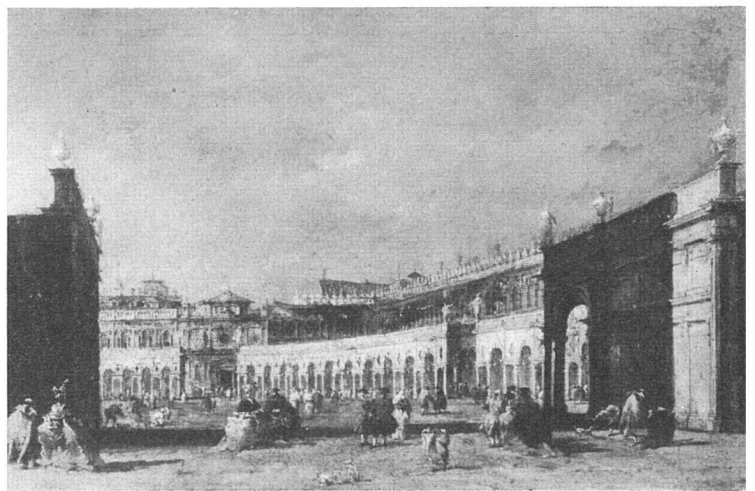
Kaum ein Jahrhundert der europäischen Überlieferung steht momentan weniger in der Gunst unserer Zeit als das achtzehnte. Die Gründe hiefür sammeln sich zuletzt im Religiösen. Wir wehren uns gegen die Veräußerlichung des Daseins in der bloßen Rationalität und gegen deren Folgen um so entschiedener, als wir in unseren Tagen selbst noch Früchte jener Blüte des Rationalismus ernten. Aber auch im Bereich des Künstlerischen, wo wir uns viel weniger als im Religiösen und im Sittlichen vor ein Entweder-Oder gestellt fühlen – uns vom einen zum andern genießend zu schweifen gestatten, das Verschiedenartigste bewundern, wenn es unsern Ansprüchen an künstlerische Qualität Genüge tut –, findet das konventionelle 18. Jahrhundert eine instinktive Ablehnung. Daß dabei viel Vorurteil mit im Spiel ist, kann nicht verhehlt bleiben, da sich mit der Ablehnung bei uns im allgemeinen eine deutliche Unkenntnis verbindet. So hält man sich im Urteil etwa viel zu ausschließlich an das vage Bild, das man sich von der französischen Malerei dieser Zeit macht, während sich hier doch nur ein einzelner Aspekt der Kunst des 18. Jahrhunderts zeigt. Ferner sind Namen und Werk erst-rangiger Meister, wie die eines Fischer von Erlach, eines Lukas von Hildebrandt, eines Matthäus Daniel Pöppelmann, bei uns weiten Kreisen unvertraut oder sogar unbekannt. Viel solche Einzelercheinungen deuten auf den allgemeinen Zustand mangelnder Kenntnis. Das Kunsthaus Zürich bietet in der Ausstellung «Schönheit des 18. Jahrhun-

derts» Gelegenheit, dem Phänomen der Kunst dieser Zeit in die Augen zu schauen und sich mit ihm auseinanderzusetzen. Die Ausstellung gruppiert sich, der historischen Gegebenheit entsprechend, nach drei Zentren: Italien, Süddeutschland-Österreich und Frankreich. Es ist nötig, sie auseinanderzuhalten. Wenn in der italienischen Kunst der vorangehenden Jahrhunderte die Architektur eine sichtbare oder geheime Führungsrolle spielt, so mündet sie im 18. Jahrhundert in einen Sieg der Malerei. Zugleich ist es in der italienischen Malerei ein Sieg der venezianischen Schule, die von jeher aus dem Geist der Farbe schuf. Voran steht Tiepolo mit seinen genial beschwingten Figurenkompositionen in einem vielschichtigen Kolorismus, die im Dekorativen noch der Architektur verbunden sind, aber nur um sie triumphierend aufzureißen. Piazzetta, besonders in dem schönen Bild der Mailänder Brera mit Rebekka am Brunnen, interpretiert intimeres Geschehen in gesammelter Tonigkeit. Guardi dämonisiert Vedute und Interieur. Neben den Venezianern zeigt der Genuese Magnasco die ekstatische Verzehrung und Verzerrung von Figur und Landschaft. In allen spricht sich unverkennbar eine Endzeit aus. Die große italienische Malerei, in der statuarischen Figur begründet, endet notwendig in und mit deren Auflösung in Bewegungsrausch, zuckender Zwieltigkeit und Ekstase. Dies ist die italienische Situation. Im deutschen Kulturbereich steht die Kunst des 18. Jahrhunderts im Dienst des Gesamtkunstwerks, der Verschmelzung von Architektur, Plastik, Malerei, Dekoration, Gerät, und sie entfaltet nach der bekannten Brache im 17. Jahrhundert einen eigentümlichen Phantasieeichtum. Was eine Ausstellung davon zeigen kann, bleibt notwendig Bruchstück, besonders in der Plastik. Die ausgestell-

Franz Ignaz Günther, Heilige, 1775. Holz. Würmgaumuseum, Starnberg
Fotos: Walter Dräyer, Zürich



1



2

Aus der Ausstellung «Schönheit des 18. Jahrhunderts» im Zürcher Kunsthhaus

1 Jean Pillement, Dekoratives Panneau. Privatbesitz

2 Francesco Guardi, Der Markusplatz in Venedig. Kunsthistorisches Museum Wien

ten Figuren von Günther, Feuchtmayer, Götsch u. a. sind aus einem Zusammenhang gebrochen, bieten aber gerade in der Isolation lehrreiche Anblicke, die sonst kaum zu gewinnen sind. Die Bleigüsse von G. R. Donner und von Messerschmidt, die Einzelstücke sind, nähern sich bereits dem Klassizismus. Im Zusammenhang des Gesamtkunstwerks stehen aber wiederum die Maler. Maulbertsch, Troger, Januarius Zick haben vorwiegend dekorative Fresken und Altäre gemalt, und was die Ausstellung von ihnen zeigt, ist zum größten Teil Entwurf zu solchen Arbeiten. Das Gesicht der gleichzeitigen französischen Kunst bestimmen die Maler Watteau, Chardin und Fragonard. Watteau als feiner Schöpfer der galanten Idylle, Chardin durch eine unauffällige Verzauberung der Dingwelt in einer bürgerlichen Klassizität, der Eklektiker Fragonard, der mit einer größeren Zahl von Werken vertreten ist (die an die große Berner Ausstellung vom letzten Sommer zurückerinnern), letzten Endes durch seine rosig beschimmerte Erotik. Neben den Meistern machen sich die Boucher, Robert, Lancret, Oudry usw. etwas breit, dagegen bereichern die dekorativen Entwürfe eines Audran, Huquier, Oppenort, Pillement, Pineau, Ranson das Bild.

Einen wesentlichen Teil der Ausstellung bilden die Handzeichnungen, unter denen sich eine Anzahl italienischer, deutscher und französischer Meisterzeichnungen befinden, durch die allein schon der Besucher reich belohnt wird. Besonders bedeutsam sind die Zeichnungen für den deutschen Sektor der Ausstellung, da sie am ehesten etwas vom Eindruck des Gesamtkunstwerks zu insinuieren vermögen und in ihnen auch ein Hauptmeister wie C. D. Asam zu Wort kommt. Hier anschließend hätte ein Kabinett mit gestochenen Architekturutopien, die so sehr charakteristisch für die Zeit sind, weiterhelfen können. Doch ist sonst mit Statuetten, Marionetten, Miniaturen für Abrundung der Ausstellung gesorgt. Und mit der großen und reichhaltigen Kollektion von Porzellan, die fast ausschließlich der Sammeltätigkeit von Mitgliedern der Gesellschaft «Schweizer Freunde der Keramik» zu danken ist. Alle wichtigen Manufakturen mit ihren Modelleuren sind vertreten. In Einzelfiguren Kändlers und Bustellis oder auch etwa in der Madonna von 1738 aus Meißen begegnet man hochwertiger Kleinplastik. Die Zürcher Ausstellung – merkt man auch die Schwierigkeiten, die sich der

Realisation solch kühner Pläne heute in erhöhtem Maße entgegenstellen – öffnet den Blick in die unabsehbare Vielgestaltigkeit der Kunst des 18. Jahrhunderts, des letzten Jahrhunderts, das noch aus dem Vollen schöpfte und ins Ganze zu wirken vermochte. Eduard Plüß

Moderne Maler aus Jugoslawien
St.-Anna-Hof, 10. bis 20. September

Eine Zusammenstellung von 60 in den letzten fünf Jahren entstandenen Bildern jugoslawischer Maler. Also ein Bild der heutigen Situation, als Wanderausstellung von einer jugoslawischen Regierungsstelle organisiert und demnach eine offizielle Meinungsäußerung. Offiziell auch die Eröffnung in Gegenwart des Zürcher Stadtpräsidenten und des Regierungspräsidenten des Kantons Zürich sowie des jugoslawischen Gesandten in Bern. Nationalrat Hans Oprecht teilte in der Eröffnungsansprache mit, daß die Mittel der Stiftung «Pro Helvetia» zur Pflege kultureller Beziehungen jetzt auf Fr. 800 000.— erhöht worden sind und daß eine weitere Erhöhung auf eine Million in Aussicht stehe. Die Mittel sollen zur Pflege kultureller Beziehungen mit dem Westen wie mit dem Osten verwendet werden.

Die Ausstellung zeigte das ernste Bemühen von Malern in Jugoslawien, aber keine Erleuchtungen. Die verschiedensten Arten des künstlerischen Ausdrucks traten in Erscheinung – Postimpressionistisches, Stilisiertes, Abstrahiertes –, man sah sich also keiner kommandierten Kunstübung gegenüber. Auch thematisch zeigte sich Vielfalt: Landschaft, menschliche Figur, Stilleben. Auffallend wenig Bildstoffe aus dem sozialen Leben und vor allem, erfreulicherweise, keine Heroisierung nach dem Muster «Hab' Freude im Herzen, Stolz im Blick und Muskeln unter der Haut». Einen starken Eindruck machte ein Bild aktuell historischen Inhaltes «Die Schlacht von Kosovo» von Petar Lubarda, kein Historienbild panoptikumartiger Prägung, sondern eine freie Gestaltung in leidenschaftlicher Formensprache, im gebührenden Abstand etwas wie ein kleines jugoslawisches «Guernica». Folkloristisches oder Verwandtes war so gut wie nicht zu finden. Ob man nicht in dieser Richtung einmal auf die Suche gehen sollte? H. C.

Rudolf Mülli
«Zum Strau Hoff», 28. September bis 16. Oktober

Erinnerungen an einen zürcherischen Malerkreis, dem Hans Sturzenegger und Wilhelm Hummel angehörten, wurden wach, als man vor den durchgearbeiteten Bildern des zu den Senioren der Zürcher Künstlerschaft zählenden Rudolf Mülli stand. Seine Jagdstilleben verbinden plastische Gegenständlichkeit mit einer malerischen Kultur, die das verfeinerte Können nie dem bloß virtuellen Effekt dienstbar macht. Die Stilleben sind Kabinettstücke naturnaher Malerei. Unter den Landschaften gab es vorzügliche Arbeiten, wie den «Rheinfall», «Bauernhäuser», «Stein am Rhein» und das Kleinformat «Trins». Andere Bilder, vor allem die Zürcher Stadtlandschaften, erhielten ihre Lebendigkeit mehr durch die scharf erfaßten Tonwerte als durch

die zum Teil weniger differenzierte Farbe. Bildnisse, Interieurs, weiträumige Dorfbilder aus dem Zürcher Unterland und eine Auswahl guter Landschaftsaquarelle und kolorierter Zeichnungen bereicherten die unprätentiöse und gerade dadurch sympathische Kollektion. E. Br.

Rolf Lipski
Galerie Beno, 7. bis 27. September

Der junge Rolf Lipski schlägt sich mit einem sehr aktuellen Problem herum: Thematische Substanz und abstrahierte Formensprache. Wenn wir richtig sehen, so ist bei ihm der Drang zur abstrahierten Formenwelt das Primäre, zu dem gleichsam von vorn, das heißt vom Kommenden, reale Gehalte dazutreten. Die Lösungen sind zum Teil überzeugend durch die in ihnen gefaßte Balance von Form und Thema. Anderes wieder scheint noch nicht in dem Maße durchgearbeitet, das gerade das gestellte Problem verlangt. Aber die eingeschlagene Richtung ist ein Weg, den zu gehen und zu erforschen sich lohnt. Und die Voraussetzungen, mit denen Lipski an die Arbeit geht, versprechen kommende Lösungen. H. C.

Henri Schmid
Galerie Beno, 28. September bis 18. Oktober

Der junge, aus Winterthur gebürtige Maler stellte sich hier mit einer Auswahl von zwanzig Bildern vor, die thematisch fast ausschließlich der Landschaft gewidmet sind, und zwar, man möchte fast sagen: selbstverständlich, nicht der heimischen Landschaft, sondern Frankreich und dem Süden. Die leichten, hellen, sehr flüchtig aufgetragenen Farben, oft nur wie auf grauen Untergrund gewischt, verraten Könnerschaft und das genaue Wissen um die eigenen Möglichkeiten und Begrenzungen; wenn wir Schmid einen Lyriker nennen möchten, so nicht darum, weil seine Bilder literarisch wirkten, sondern weil sie auch in der Landschaft weder das Typische noch das Abstrakt-Geistige betonten, vielmehr in einem schwebenden Zustand zwischen Anschauung und Erinnerung gemalt scheinen, frei für ungezählte Varianten und Assoziationen. So wirkt etwa das Bild «Spital in Paris» für den ersten, flüchtigen Blick kaum wie ein

nüchternes Gebäude, gefüllt mit Schmerz und Hoffnung, dafür aber gibt es die Illusion einer Ferne und Abgeschlossenheit, einer Wüstenoase vergleichbar, besonders durch die flüchtig erschaute Figur, die wie in rosa Schleiern vor dem Hause durchgeht. Die Serie der «Aolischen Landschaften», fixierten Traum-Bildern ähnlich, verändert und erneuert die wirkungsvoll geschauten Elemente von Hügel, Himmel und Meer; dabei liegt die Farbe wie verschleiernd über der Gelenkigkeit der klar gebauten Komposition.

Wer die Landschaft so als stillen, gesättigten Zustand erlebt, muß auch für das Stilleben besondere Begabung zeigen; Schmid stellte denn auch zwei kleine Proben davon aus. Das eine weist auf die ideellen Lehrmeister hin, die Pariser Schule der Gegenwart, besonders Buffet; das andere aber, kaum zwei Handteller groß, deckt die großen Möglichkeiten auf, die sich dem Künstler bereithalten in der abstrakteren Komposition, wo die Farbe sich verdichtet und der Umriß sich beruhigt, ohne die Illusion des Gegenstandes ganz zu verlassen. U. H.

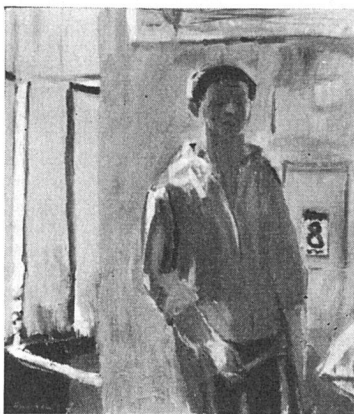
Klaus Brunner
Bücherstube Ex Libris,
31. August bis 26. September

Durch seine Beteiligung an «Zürich-Land»-Ausstellungen und durch Jugendbuchillustrationen bereits bekannt geworden, gab der 1928 in Zürich geborene Klaus Brunner, der seit zwei Jahren in Wald wohnt, erstmals durch eine größere Ausstellung von Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen Kunde von seinem zeichnerisch gefestigten, in der Malweise zum Teil dunkeltonigen und stark formbetonten Schaffen. Südländische Motive erschienen auf einigen Pinselzeichnungen in geschmeidiger linearer Zusammenfassung, die das Räumliche klar ausprägt. Persönlich akzentuiert waren vor allem die Farbenblätter, die die zeichnerische Bestimmtheit und zugleich die satte Koloristik der Fettkreidetechnik auswerten. Insbesondere die dichte Flächenfüllung bei der «Überfahrt», das belebte Motiv «Fischer an der Arbeit» und die kompositionell straff gebaute Gruppe der «Fischer» dürfen als Proben eines beobachtungssicheren Könnens gewertet werden. E. Br.

Franz Rederer
Orell Füßli, 24. September bis 22. Oktober

Zeichnungen und Aquarelle großen Formates, die den Eindruck des Ölgemäldes vorwegnahmen, wiesen auf den weiten Themenkreis des Künstlers und seine Beziehungen zu Erscheinungen der geistigen Welt: Das Bildnis Alban Bergs beim Eingang und Paul Gehees sinnendes Profil fesselten den Eintretenden sogleich, während ein Aquarell «Porgy» sich mit dem Wesen des Negers auseinandersetzte. Dazwischen hingen Landschaften, eigentümlich an diejenigen Kirchners erinnernd, und sehr viele Gesichts- und Haltungsstudien wie aus dem Skizzenbuch eines barocken Meisters, der auf der Suche nach Engeln und Heiligen ist. Denn ein eigentümlich barocker Zug geht durch das Werk dieses Malers, nicht was Plastizität oder Raumentiefe der

Henri Schmid, Selbstbildnis, 1955



Kompositionen anbelangt, aber seine Linien, sein Pinselzug wirken unruhig und aufgewühlt, seine Gestalten suchen beseelten Schwung oder betonte Einkehr. Größe und Gefahr des Barocks werden daher getreulich in diesen Zeichnungen und Skizzen eingefangen: Gefahr droht dort, wo der Künstler einfach ins Monumentale transponiert, ohne den Gegenstand an sich monumental erfaßt zu haben; es entstehen hier plakatahnliche Vergrößerungen, die nicht über eine gewisse Leere hinwegtäuschen. Daneben aber, auf der positiven Seite, gelingen Blätter voll innerer Größe, wie etwa das Bildnis der Mutter, oder Darstellungen, bei denen die schwungvolle Kontur nur den Rahmen bildet für ein stilles, gesamteltes Gesicht. Und bei der Mehrzahl aller Blätter bleibt die Konsequenz zu bewundern, welche aus einer Figur, etwa dem vom Rücken gesehenen Akt, den einen, wellig bewegten Umriß herausieht und scheinbar mit einer einzigen sicheren Handbewegung wiedergibt. Diese innere Bewegtheit zeichnet auch Rederer's Landschafts- und Architekturdarstellungen aus, überflutet von hellen, flimmernden Farbzügen. U.H.

Thun

Tiberius und Marquard Wocher
Kunstsammlung, 10. September bis 16. Oktober

Im Besitz der Stadt Thun befindet sich eine malerische Rarität, die lange Zeit fast vergessen war und nun von den Kunstverantwortlichen wieder zu Ehren gezogen wird: ein monsterhaftes Panorama der Stadt und Landschaft Thun in der Größe von etwa 40 auf 9 Meter. Das Stück ist das erste derartige Werk der Schweiz und eines der ältesten seiner Gattung überhaupt. Autor dieses Werks ist der sonst als Kleinmeister bekannte Marquard Wocher (1760–1830), ein gebürtiger Schwabe vom Bodensee, der später in Basel Fuß faßte und dem Berner Oberland, insbesondere der Stadt Thun, eine besondere Vorliebe und Treue entgegenbrachte. In jahrelanger Arbeit ist das in Thun (von einem Dache beim Freienhof aus) skizzierte Werk in Basel vollendet worden. In einem eigens angefertigten Rundbau stellte der Künstler es zur Schau. Später ging es in andere Hände über und wurde schließlich der Stadt Thun geschenkt, die aber keinen geeigneten Bau zur öffentlichen Schaulustung des Riesenwerks hatte. Die Ausstellung zeigte denn auch nur Studien und einen Hauptentwurf zu dem Panorama; im übrigen bot sie aber einen fesselnden und instruktiven Einblick in das übrige landschaftliche und porträtistische Schaffen Marquard Wochers und seines Vaters Tiberius Wocher. Beide sind sie tüchtige und empfindsame Kleinmeister, charakteristische Erscheinungen ihrer Epoche. Bei Marquard führt die Linie bis in die Nähe der Romantik; die Porträtminiaturen bekannter Persönlichkeiten der napoleonischen Ära, wie Wocher sie in Basel ausgeführt hat, sind ein interessantes und anmutiges Kulturdokument. Die Veranstaltung verfolgte den Zweck, für den Künstler Marquard Wocher und sein Werk in der breiteren Öffentlichkeit wieder Interesse und Liebe zu wecken und so den ersten Schritt zu tun, um auch sein Riesengemälde wieder zu

Ehren – und wenn möglich in geeignetem Raum zur allgemeinen Sicht – zu bringen. W. A.

Schaffhausen

Meisterwerke flämischer Malerei
Museum Allerheiligen,
17. September bis 3. Dezember

Wenn die jüngste der Schaffhauser Ausstellungen die in sie gesetzten Erwartungen nur zum Teil erfüllt, so liegt der eigentliche Grund darin, daß unsere Tage den Ausstellungen großen Stiles nicht mehr günstig sind. Während der letzten Jahre haben sich die europäischen Verhältnisse stabilisiert und die für Großveranstaltungen entscheidenden Kunstbestände wieder ihren bleibenden Aufenthalt zurückerlangt. Wenn in einer Ausstellung aber die eigentlichen Meisterwerke aus dem im Titel ausgesprochenen Bereiche fehlen, dann kommt Peripheres zentral zu liegen, und dabei muß das eigentliche Bild mehr und mehr verschwimmen. In der altniederländischen Malerei vermögen die kleineren Talente die Vorstellung der Epoche kaum wesentlich zu bereichern, weil sie hier mehr als anderswo mit den angelernten Formen sich begnügten und diese bald genug zu leeren Formeln erstarren ließen. Die große Linie der altniederländischen Malerei ist gegeben durch die Namen der Brüder Hubert und Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hugo van der Goes und – in den nördlichen Niederlanden – Geertgen tot Sint Jans und Hieronymus Bosch. Hauptwerke dieser Meister lassen sich heute nicht mehr zu einer großen Ausstellung vereinigen, wie es noch 1947 der denkwürdigen Pariser Ausstellung gelungen war. Manche der mit den genannten Namen verknüpften Werke der Schaffhauser Ausstellung sind umstritten oder jedenfalls für das Verständnis eines dieser Meister ohne weiteres entbehrlich. Bei Jan van Eyck darf man sich am ehesten zufrieden geben: das Bildnis der Margarete van Eyck zeigt nicht nur im Rahmen das so berühmt gewordene «als ich kan». Das Mißverhältnis der kleinen Hand zu dem in großartiger Nüchternheit gegebenen Gesicht hat die Forschung mittels Röntgenstrahlen erklären können, indem sich diese Hand als Zutat eines anderen Meisters enträtselte. Das kleine Diptychon mit Maria und dem Engel der Verkündigung wird der plastischen Fülle der Gestalten wegen in Jans späteste Schaffenszeit eingeordnet, während die Zuschreibung der kleinen Kreuzigung an Hubert, den immer noch mehr sagenhaften als wirklich erfaßten Bruder Jans, nicht ohne Widerspruch erfolgte. Sie stimmt mit der Miniatur des berühmten Turiner Stundenbuchs zum Teil wortwörtlich überein, wobei auch diese Kreuzigungsminiatur bisher nicht eindeutig ins Werk des einen oder anderen der Brüder eingefügt werden konnte. Den sogenannten Altar des Oberto de Villa hat zwar Friedländer, nicht aber Beenken in das Werk Rogiers van der Weyden eingeordnet, sondern der Werkstatt zugewiesen. Der feierliche Ernst des Dierick Bouts spricht sich in der kleinen Tafel mit Maria und dem Kind wie auch im größeren Format, das Johannes auf Patmos zeigt, unmittelbar aus, während die beiden Hugo van der

Goes zugewiesenen Tafeln von dessen hoher Kunst nur ein schwaches Abbild geben können. Die auf grobe Leinwand gemalte Maria mit dem Kind befindet sich in einem Zustand, der mit der Vollendung eines altniederländischen Gemäldes kaum mehr Beziehung hat. Neben diesen Hauptmeistern drängen sich Maler zweiter Ordnung vor: Petrus Christus, in starker Abhängigkeit von Jan van Eyck; Memling mit vier Bildnissen, denen es nicht an schöner Empfindung fehlt; Justus van Gent, der nach Italien ausgewandert ist und dessen Bildnis des Duns Scotus aus Urbino sich schon ganz die Sprache seiner Wahlheimat angeeignet hat; Gerard David, wohl Schüler Geertgens, mit einer warmen, menschlich nahen Religiosität, die in der von Genua gekommenen Kreuzigung nicht ohne feierliche Wirkung ist, und schließlich Patenier, dessen «Ruhe auf der Flucht» und «Hl. Christophorus» das religiöse Thema in eine selbständig werdende Landschaft stellen. Die flämische Malerei des 16. Jahrhunderts öffnet sich bei ihrer Richtungslosigkeit dem Einfluß der italienischen Anschauung. Die beiden Kasseler Bildnisse Joos van Cleves verdienen in diesem Zusammenhang genannt zu werden, während das einzige Genie der ganzen Ära, Pieter Bruegel, nicht nach Schaffhausen gekommen ist. Mit Rubens findet im 17. Jahrhundert die flämische Malerei den Weg zur Weltgeltung zurück. Die Amsterdamer Skizze zur Kreuztragung und die Groninger Anbetung der Könige geben von seiner Meisterschaft die direkteste Vorstellung, während die ausgeführten Werke mehr oder minder die Spuren der Werkstatt zeigen. Das Brüsseler Bildnis der Helene Fourment, ein Zankapfel der Rubensforscher, wird auch in Schaffhausen die Gemüter trennen! Van Dycks versierte Bildnismalerei ist mit dem «Jungen Feldherrn» gut vertreten, und die großformatige Kreuzabnahme aus Antwerpen läßt etwas geräuschvoll seine Religiosität erscheinen. Derber und urwüchsiger ist Jacob Jordaens in seinen Bildnisskizzen und im «Fischfang Petri», aus dem die roten Farben ungemein sinnlich leuchten. Zwei Stilleben Snijders' tragen die Lebensfreude des Flamen auf reichstem Tische auf, und über Brouwer (nicht so stark wie sonst!) findet das Genre bei Teniers seine ganze Behäbigkeit. In ihnen erschöpft sich das flämische Genie, das dem Besucher der Ausstellung nicht eigentlich in Meisterwerken, sondern meist aus mittlerer Höhe und kunstgeschichtlich interessantem Material dargeboten wird. Karl Toggenburger

Lausanne

Bonny
Galerie du Capitole, du 1^{er} au 20 octobre

Il faut rendre cette justice à Bonny: il a été, voici une dizaine d'années, le premier enfant terrible de la peinture lausannoise. Aujourd'hui où les jeunes Lausans sont légion et l'avant-gardisme monnaie courante, il est bon de rappeler que c'est cet excellent artiste qui ouvrit ici les voies de l'anticonformisme. Son cas est celui de l'autodidacte venu à la peinture sur un coup de foudre et qui depuis s'y est fort bien maintenu grâce à son amour constant pour son art, un tempérament

incontestable, et un goût très prononcé, vivant pour tout ce qui est fantaisie et couleur. Bonny s'enivre de polychromies violentes et acides: il a la passion des fanfares, des cortèges, du soleil et des déguisements. Cela relève d'une âme pure, d'un sentiment fort candide de la joie, de l'affection et de l'amour, d'un certain courage moral comme n'en peuvent faire naître que les convictions les plus solidement ancrées. Bonny est un optimiste constitutionnel et par là, en tant qu'artiste, joue dans notre société un rôle non négligeable. Il sait en effet remarquablement communiquer à autrui cet enthousiasme qui le saisit devant la vie. Ses toiles sont largement brossées et un dessin aux contours un peu naïfs leur confère des accents souvent savoureux. Il a le sens des foules, de l'humanité, et sans prétention aucune à la recherche psychologique, le don d'exprimer dans des compositions aux mouvements un peu figés, un climat qui ne manque pas de poésie.

Par sa fidélité à une vision qui, compte tenu d'une légère évolution uniquement due aux perfectionnements techniques, Bonny a atteint au style, et ses huiles ont de la personnalité. Dans sa récente exposition de la Galerie du Capitole, qui ne comprenait pas moins d'une soixantaine d'œuvres, dont beaucoup de grandes dimensions, il présentait un ensemble homogène et divers d'excellente tenue. On y notait notamment quelques grandes compositions aux multiples personnages, comme la Fête au château de La Sarraz, la Fête fédérale de gymnastique et une grande composition symbolique réunissant les principaux monuments de Lausanne, d'excellents paysages d'Espagne, d'Italie, de Provence ou des environs de Lausanne, et quelques beaux portraits. Px.

Le Locle

Aurèle Barraud

Musée des Beaux-Arts,
du 10 au 25 septembre

L'un des deux survivants de cette extraordinaire famille chaud-fonnière Barraud, Aurèle, poursuit avec ténacité sa voie, qui est celle de la poétisation de la réalité et de la technique parfaite dans l'art de rendre la nature. Il a travaillé durement, comme ses frères Charles, François et Aimé, pour acquérir les moyens de s'exprimer. Mais aujourd'hui, que ce soit dans la gouache, dont il use en virtuose, dans l'huile, où il a une espèce d'austérité très jurassienne, et dans l'eau-forte, pour laquelle il est incomparablement doué, il peut dire ce qui lui plaît. Or, ce qui lui plaît, ce sont précisément ces paysages de Paris qu'il a tant aimés, un pont sur la Seine, une barque amarrée et vivante, une vieille paire de «godasses». Tout l'intéresse: un jour, il file à Londres, et il dessine les ponts sur la Tamise en cherchant à en pénétrer les secrets; demain, il sera en Belgique, croquant ce peuple franc et rude avec lequel il est apparenté, et dont il parle avec un évident plaisir. Tout-à-coup, le voici en Valais, décrivant l'arabesque impériale d'un aroille planté au bout d'un pic. Il parcourt Genève et sa campagne merveilleusement nuancée, d'un vert presque gris à force d'être discret, et veut la doter de son style à elle.

Barraud est passionné de réalité: en transformant un peu le vers de Verlaine, il dirait: «Du réel avant toute chose, et pour cela, regarde!» Seulement, c'est toujours du Barraud et, parmi les Barraud, de l'Aurèle!

Ses gouaches, en effet, ont une somptuosité qu'on reconnaît entre mille. Sa couleur, une densité, une force incomparables. Ses eaux-fortes ont le dessin ferme et la composition avertie, encore que peu visible. Mais il ne compose qu'au service de la nature, à laquelle il ne veut point toucher. Les Loclois ont particulièrement admiré, à cet égard, ses Theusseret, ferme-restaurant construite au bord du Doubs, à l'endroit où cette sauvage rivière jurassienne se heurte à un petit barrage, où la vallée s'élargit et se prépare à se naturaliser française: là, Barraud redevient le Jurassien farouche qu'il a toujours été, au fond, et il donne aux innombrables verts créés par le Doubs leurs teintes exactes. Ce «costaud», qui est un tendre au fond, le montre dans sa sensibilité à la nature, à une tête d'enfant, à un corps de femme.

J. M.-N.

Glarus

Maly Blumer – Markus Ginsig – Hans Potthof – Hans Schilter

Kunsthaus, 2. bis 30. Oktober

In einer Zeit, wo die Museen der großen Kulturzentren ihre Ausstellungsprogramme auf die exemplarischen Erscheinungen in der Kunst auszurichten gezwungen sind, wo es darum geht, in Großveranstaltungen von zweifellos hohem Niveau einander den Rang abzulaufen, und wo in den Terminkalender einer bildungsrigen Generation, die nur noch nach den ersten Namen und den aktuellsten Problemen fragt, Vorzeiten und Endzeit einer ganzen künstlerischen Entwicklung hineingepreßt werden müssen, da ist es wohl Aufgabe des Kleinstadtmuseums und des Kleinstadtpublikums, im Rahmen der sich immer mehr aufräugenden Dezentralisation künstlerischer Schaulstellungen Werke der mittleren und kleineren Talente sinnvoll aufzufangen. Wir bemühen uns in Glarus um dieses Anliegen, wobei neben der im Vordergrund stehenden Qualitätsfrage gleichzeitig immer auch das Für und Wider moderner Kunstrichtungen in der ganzen Problematik aufgerollt werden. Unsere Herbstausstellung, die Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Maly Blumer (Basel), Markus Ginsig (Unterengstringen), Hans Potthof (Zug) und Hans Schilter (Goldau) vereinigt, zeigt vom getreulich nach Natur gemalten Motiv bis zur anspruchsvolleren Komposition die verschiedensten Abstufungen malerischen Ausdrucks. Maly Blumer, anfänglich von Pellegrini beeinflusst, fügt ihre neuesten, in zart nuancierten Temperafarben geschaffenen großformatigen Kompositionen einem eigenwilligen Triangulations- und Koordinatensystem ein und erzielt dabei starke wandbildnerische Wirkung, die durch ein ausgesprochenes intellektuelles Ferment zusammengehalten wird. Maly Blumer darf als die eindrucksvollste, jedenfalls programmatischste Komponente des Ensembles angesprochen werden. Hans Potthofs stärkste Leistungen sind die kleinformatischen Milieuschilde-

rungen, in denen geschickt gewählte Beleuchtungseffekte mit warmen, dunkeltonigen Farbabstufungen zu sympathischer Gesamtwirkung verbunden werden, so vor allem im reizenden Bildchen «Sängerin», das fast daumierhaft anmutet. In seinen weiten, von zartem Silbergrau durchwirkten Mittelmeerlandschaften gelingen ihm stimmungsgeladene Lösungen.

Hans Schilter ist Handwerker, dem sich die Farbe als Baustoff von unbegrenzter Variabilität und Verwendbarkeit darbietet. In seinem «Schmerzhaften Gleichnis» legt er die ihm innewohnende mystisch-mittelalterliche Komponente bloß, aus der heraus er wesentliche Impulse für die sakrale Richtung seiner Kunst empfängt und wofür er seine Befähigung auch in den kürzlich durchgeführten Restaurationsarbeiten an der Pfarrkirche in Arth unter Beweis stellte. Markus Ginsig ist durch Ferienaufenthalte in seiner Jugendzeit mit dem glarnerischen Landschaftsbild verbunden geblieben. In diesem ständigen Refugium, wie er es selbst bezeichnet, entstehen in breiter Pinselführung, wobei die Leinwand als mitsprechender Helligkeitswert und zur späteren Überarbeitung öfters frei bleibt, in bunter Folge der wechselnden Jahreszeiten föhndurchwirkte Ausblicke auf Berg und Tal. Daneben bieten ihm die täglichen Lebensbezirke in Familie, Haus, Garten und Atelier Anregungen zu mancherlei Variationen, die vor allem den Kunstfreund des gegenstandgebundenen Sehens zu erfreuen vermögen. Br.

Genève

Chronique genevoise

Le mois d'octobre a été marqué notamment par l'exposition de Théodore Strawinsky à l'Athénée, exposition intéressante qui groupait des huiles, des dessins et quelques pastels, d'une unité de ton et de langage assez rare. Strawinsky doit beaucoup au cubisme, qu'il a su heureusement considérer comme une discipline, une mesure, plus que comme un procédé, une virtuosité. Les plans multipliés, les figures géométriques simples qui s'entrecroisent, servent moins à analyser les objets, leur structure, leur signification, qu'à les unir, les relier dans un ordre nouveau, un monde issu de la méditation de l'artiste et que délimite la toile peinte. Le rôle de médiateur, dans cette grande tentative de rassemblement des choses les plus humbles et les plus savoureuses, c'est la lumière qui le joue, non pas cette lumière qui passe par les fenêtres, mais une lumière plus secrète qui sourd d'un verre, d'un fruit, du cœur même de la chambre. Le climat dans lequel s'organisent les compositions de Strawinsky demeure pourtant un peu froid, les angles sont secs, les couleurs paraissent dures parfois. Il manque, à ces plus nobles projets, un sourire, une grâce que le peintre semble vouloir leur refuser, peut-être trop attentif à exprimer l'âme de l'univers qui l'entoure pour rester assez sensible à la poésie la plus fragile des matières, des simples accords de tons, de formes. C'est pourquoi, aux toiles ambitieuses, nous préférons celles qui laissent transparaître un goût profond du théâtre et de ses constructions fabuleuses, un sens

du décor qui s'exprime dans l'arabesque gratuite d'un arbre, la silhouette capricieuse d'un toit rose.

Sans doute, faut-il encore parler des portraits de Strawinsky. Ceux qu'il a peints témoignent des mêmes recherches que les paysages et les natures mortes: c'est, derrière les visages stylisés, la clé d'une destinée qu'on découvre. Les dessins au crayon, en revanche, s'attardent davantage sur les traits extérieurs des personnages célèbres que l'artiste a pris pour modèles. Il y a là un réalisme bien inattendu dans l'œuvre de ce peintre par ailleurs tout entier voué aux mystères de la création.

Le Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire a repris ses expositions temporaires avec un ensemble de gravures et dessins de Karin Lieven et de Roger Descombes. Nous avions déjà parlé brièvement de ces deux artistes lors de l'exposition des graveurs genevois qui s'était tenue à l'Athénée cet été. L'occasion nous a été donnée cette fois de faire plus ample connaissance avec leurs œuvres, et nos premiers jugements se sont trouvés confirmés par cette nouvelle confrontation. Qu'elle travaille le bois pour illustrer un livre, le cuivre pour y affirmer l'élégance et la précision du burin ou de la pointe sèche, qu'elle dessine à la plume ou au crayon un paysage, la silhouette d'une danseuse, c'est toujours avec un métier étonnant, une aisance merveilleuse que Karin Lieven le fait. Fermeté de la taille, justesse de la morsure, liberté du trait, tout concourt à éliminer le hasard de chaque réussite, à donner aux choses, aux bêtes, aux gens, la force de persuasion d'un rêve. Cette artiste s'attache aux sujets les plus humbles, aux élanes les plus naturels, aux sentiments les plus simples, mais elle les exprime avec une autorité de langage, un sens poétique tels que l'image la plus petite prend soudain pour nous des proportions inattendues.

De Roger Descombes, nous ne connaissons encore que les gravures minutieuses, d'un surréalisme sans bavure mais un peu désuet: images déformées, portraits scrupuleux multipliés à l'infini, études naturalistes enchevêtrées dans le cuivre avec audace, érotisme parfois agressif, compositions morbides que sauvent la rigueur du trait et la précision implacable du détail. Le tout nous avait paru étrangement déséquilibré: un métier trop brillant au service d'une inspiration trop pauvre, d'une imagerie un peu puérile, d'une poésie périmée.

A de semblables visions, Descombes avait ajouté cette fois des dessins et des monotypes qui ont montré, sous un jour cruel, l'indigence de cet art. Mollesse du dessin, vulgarité de la matière et du coloris, poncifs littéraires se sont conjugués pour notre plus grand ennui.

P.-F. S.

Chur

Drei Zürcher Maler

Kunsthau, 25. September bis 23. Oktober

Eine Gesamtschau der zeitgenössischen Zürcher Malerei im Kunsthau Chur wäre

schon im Hinblick auf die engen kulturellen Beziehungen zwischen der Limmatstadt und Chur ein verlockendes Unterfangen, doch aus Raumgründen und finanziellen Erwägungen kaum denkbar. So hat die ehemalige Villa Planta in Bündens Hauptstadt immer nur einzelnen auswärtigen Künstlern oder kleineren Gruppen Gastrecht gewähren können. Auch diesmal waren es nur drei Namen, «nur drei Instrumente aus dem vieltimmigen Zürcher Orchester, aber drei ganz besonders wohlklingende», wie der Churer Maler Leonhard Meißer in der Begrüßungsansprache an die Adresse seiner Zürcher Kollegen feststellte.

Eines haben die drei Aussteller, Walter Sautter, Hermann A. Sigg und Heinrich Müller, gemeinsam: sie bewegen sich auf dem Boden des Gegenständlichen, sie meiden Extreme und werden von jenem «Strom der Mitte» getragen, der auch schon als spezifisch schweizerische Erscheinung bezeichnet worden ist. Bei aller Affinität in der Grundauffassung sind aber die drei Künstler von einer einheitlichen Form des Ausdrucks doch weit entfernt. Wir haben es vielmehr mit drei sehr verschiedenen Malertemperaturen zu tun, die keinem Schema folgen, sondern ihre Eigenart entfalten und ihren Werken ausgeprägte individuelle Züge aufdrücken.

Mag bei Walter Sautter auch da und dort das Ingenium seines Onkels und Lehrmeisters Cuno Amiet mitschwingen, die Persönlichkeit des noch jungen Künstlers setzt sich doch durch und beherrscht seine reifsten Werke. Nur die Freude an der Farbigkeit, das sichere Gefühl für komplementäre Gegenüberstellungen und für große Kompositionen deuten noch auf die Schule Amiets hin. So läßt er einmal reine Farben in starken Kontrastwirkungen auf einem neutralen Hintergrund spielen, das andre Mal löst er das gleiche Thema mit sorgfältig abgetönten und aufeinander abgestimmten Farbefekten. Seine Landschaften und vorab die im Tessin entstandenen Bilder sind Loblieder auf die Überschwenglichkeit und Vielfalt der Natur, in denen die vegetative Fülle zu schönstem Ausdruck kommt. Die Farbenfülle läßt Sautter auch in einzelnen Interieurs aufleuchten, während andere durch die formale und farbige Ausgeglichenheit hervorstechen. Die Bildnisse zeugen von einer beglückenden Intensität der Ausdrucksmöglichkeit.

Im Gegensatz zur pastosen Malerei Sautters pflegt Hermann A. Sigg den dünnen, lasurartigen Farbauftrag. Er ist ein ausgesprochenes lyrisches Temperament. Seine Tonskala ist um einige Nuancen intimer als diejenige Sautters. Er liebt das milde Licht, die verhaltene Übergangsstimmung, die er in zarten Tönen und eigenwilligen Formen wiedergibt, wobei eine Tendenz zum Manierismus in einzelnen Werken nicht übersehen werden kann. Von subtiler Wirkung sind seine Abendstimmungen in leichten braunen und violetten Tönen. Die Winterlandschaften faszinieren bald durch reizvolle mosaikartige Flächenaufteilung, bald durch die einführende Erfassung der Beziehungen zwischen Kreatur und Landschaft. Von erfreulicher Frische sind die in Spanien und Griechenland entstandenen Bilder und Blätter, in denen sich Farbe und Form zu froher Lebensbejahung verbinden.

Heinrich Müller läßt seine heitere Palette in großformatigen Bildern aufleuchten, die den Eindruck von farbigen Kaskaden erwecken. Strahlendes Gelb,

zündendes Rot und Rotorange, mit Kontrasteffekten von Blau und Grün spärlich aufgelockert, dominieren in seinen großzügigen Interieurs und verleihen den Stilleben eine ungewohnte Dynamik. Dort, wo der Künstler verhaltenere Akkorde anstimmt, tritt eine stark dekorative Wirkung in den Vordergrund, die den versierten Wandmaler verrät. Der Kolorismus, der sich mit wenigen Ausnahmen in den Eitempera- und Ölbildern aufdrängt, verwandelt sich bei den Tierstudien in Aquarell und Lithotechnik in diskreten, gut ausgewogenen Kompositionen, bald spielerisch durchgearbeitet, bald überlegt abstrahiert. S. Sp.

Biel

Jürg Spiller

Galerie Socrate, 17. September bis 7. Oktober

Jürg Spiller, der über vierzig neue Bilder auf den ruhigen Betonwänden der Galerie Socrate ausstellte, balanciert mit viel Fingerspitzengefühl auf jenem schmalen, unsichtbaren und doch genau definierbaren Band, welches die äußerste Abstraktion des Figürlichen vom rein Konkreten trennt – auf jener fruchtbaren Grenzlinie, wo der Impressionismus stark abstrahierter Gegenständlichkeit sachte umschlägt in den Expressionismus konkreter Gebilde, die nur mehr um ihrer selbst willen im luftleeren Raume stehen. Der Großteil der ausgestellten Werke waren träumerisch aufgelöste Landschaften, wie von der Ferne eines dahinschwebenden Ballons aus betrachtet, welche geheimnisvolles Leben erahnen lassen. Zwei Hauptelemente treten dabei in gegensätzliche Spannung: satte, saftige und leuchtende Farbflecken, statisch und erdgebunden, werden überwuchert von einem Netz zuckender, sich wiederholender Linien, welche eine bisweilen jagende und drohende Bewegung über den Frieden der Landschaft legen. So entstehen sehr persönliche und definitive Werke, wie das entzückende «Petit paysage suisse», wie das drohende «L'orage», wie «La ville» oder «Le port agité». Fließend ist der Übergang zu den konkreten Bildern jenseits der Grenzlinie, die ihre Aussagekraft gleichfalls den zwei Elementen flächig-leuchtender Farbe und zerrissener Linie entnehmen, besonders eindrücklich in dem mystischen Grün-Blau von «Intériorité» sowie in der seltsamen Gejagtheit von «Bleu et blanc» und von «En liberté». Deutlich spürt man in allen Bildern das Selbstbewußtsein eines Künstlers, der weiß, was er sagen will, und seine Mittel sparsam und exakt einsetzt. j. im.

Bern

Ausstellung der kunstgewerblichen Berufsschule Bern

Gewerbemuseum, 16. September bis 30. Oktober

Eine wirkungsvolle, auf breiter Basis aufgebaute Ausstellung von Schülerarbeiten, Dokumentationen der Lehrgänge und statistischen Darstellungen bot der

Öffentlichkeit Einblick in die Aufgaben und Leistungen der kunstgewerblichen Abteilung der städtischen Gewerbeschule. Den Anlaß zu der Ausstellung (die ihrer Art nach zwar immer aktuell und erwünscht wäre) gab das 25jährige Bestehen des Schulhauses an der Seftigenstraße, wo der Großteil der kunstgewerblichen Berufsklassen untergebracht ist; doch wirkte die Schau ebenso sehr als Ausblick wie als Rückblick. Deutlich zeigte sich überall der enge Kontakt mit den Leistungen in der heutigen Praxis der grafischen und künstlerischen Gewerbe, auf dem großen Markt der Wirklichkeit sozusagen, wo die beste Arbeit sich durchsetzt und zur mitgestaltenden Kraft am allgemeinen Zeitstil wird. Das treibende, vorwärtsgerichtete Moment war in diesem Sinne sehr spürbar in den Schülerarbeiten. Technische, geschmackliche und charakterliche Erziehung fallen zusammen in der beruflichen Ausbildung, die möglichst umfassend sein will und die sich von Beginn an in ihren Produkten zu bewähren hat.

Der Ausstellungskatalog bot einen interessanten geschichtlichen Rückblick auf ein Jahrhundert bernische Gewerbeschule. Über das Wachsen der Berufsklassen in der Abteilung Kunstgewerbe konnte man beispielsweise lesen: 1854 = 1 Klasse mit 12 Schülern; 1930 = 10 Klassen mit 201 Schülern; 1955 = 38 Klassen mit 619 Schülern. Diese kunstgewerbliche Abteilung setzt sich zusammen aus den Lehrlingen der grafischen Gewerbe und der übrigen kunstgewerblichen Berufe, den Zeichenlehramtskandidaten, den ausgerechneten Berufsleuten, die sich weiterbilden, und den Vorkurschülern, die sich auf eine Lehre in einem kunstgewerblichen Beruf vorbereiten.

In der Ausstellung wurde neben dem Werkstück selber auch der ganze Schulbetrieb, Werkstatt und Unterrichtsraum, in Großphotos gezeigt. Nach den Abteilungen der Buchbinder und Goldschmiede, die schon durch die Ausbreitung des schönen Werkmaterials auf das Publikum und besonders auf die Jugend animierend wirken mußten, trat mit der Ausstellung der Schaufensterdekoration vollends das Moment der künstlerischen Phantasie und des originellen Einfalls hinzu. Schriftplakate, kleine Modelle von Schaufensterdekorationen präsentierten mit einem sauberen und der Moderne aufgeschlossenen Werbestil. Einen Großteil der Ausstellung nahm sodann das Zeichnen jeder Art und Richtung ein, als eine Grundschulung von Kunst und Handwerk, ja fast als eine alles durchdringende Meisterlehre für Auge, Verstand, Gefühl und Werkfähigkeit der Hand. Nicht weniger als zwanzig Disziplinen sind hier im Lehrplan der freiwilligen Zeichenkurse aufgeführt, vom allgemeinen Zeichnen zum Figuren- und Sachzeichnen, zur konstruktiven und freien Perspektive, zum Pflanzen- und Landschaftszeichnen, farbigen Gestalten, grafischen Entwerfen, Kostümzeichnen, Porträt und Akt. Talent und Beherrschung des Geschmacklichen zeigten sich hier im besten Licht; viele der Blätter besaßen mehr Stilsicherheit, als was man oft an Kunstaustellungen sieht. – Weiterhin gelangten die Berufsgruppen der Buchdrucker, Schriftsetzer und Grafiker, der Lithografen und Chemigrafen und der Steinbildhauer mit instruktiven Darlegungen der Arbeitsgänge und mit eindrücklichen Illustrationen ihrer Endergebnisse zur Schau. W. A.

Basel

Künstlerelbstbildnisse in Handzeichnung und Grafik

Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung,
25. September bis 5. November

So verlockend und passionierend das Künstlerelbstbildnis als Thema immer sein wird, so ist die Beschäftigung mit ihm doch nur dann fruchtbar, wenn sie es mit wesentlichen Selbstaussagen einigermaßen bedeutender Künstler zu tun hat. Dies lehrt in positivem und negativem Sinn auch die Ausstellung des Basler Kupferstichkabinetts. Wenn das Material nicht umfassend genug ist, damit eine solche Ausstellung abgerundet aufzubauen, können unbedeutende Lückenbüsser die Kontinuität nicht retten. So setzt die Ausstellung mit zwei schönen Kupferstichen von Heinrich Aldegrever (1502–vor 1561) ein, in denen sich der Maler als 28jähriger und 35jähriger porträtierte. Aber dann folgen schon schwache und deshalb für die Persönlichkeit des Malers kaum Interesse erweckende Schulwerke, bis bei Hans Baldung Grien (um 1480–1545) in dem auf grünem Grund gezeichneten «Vermutlichen Selbstbildnis» das erregende Ereignis einer künstlerischen Selbstbegegnung, Selbstprüfung und Bestätigung Form geworden ist. Schon im folgenden Blatt, der schönen weißgehöhten Zeichnung auf braunem Grund von Tobias Stimmer, «Maler und Mädchen an der Staffelei», dürfte im eigentlichen Sinn der Begriff des Selbstbildnisses nicht mehr zutreffen. Der Maler will eine Situation treffen, in der er selbst eine Rolle, aber nicht die Hauptrolle spielt. Dann kommt, in einer zweiten Abteilung, eine Reihe von grafischen Blättern, die gemalte Selbstbildnisse reproduzieren (Rubens z. B.), die also mehr ikonografisches denn künstlerisches Interesse erwecken. Die sechs Blätter mit radierten Rembrandt-Selbstbildnissen (von 1630 bis 1645) bilden einen Höhepunkt, auf den sofort wieder belanglose Kleinmeister folgen. Reizvolle Ausnahmen bilden die Federzeichnung Salomon Geßners, die Radierung «Le Cabinet d'un peintre» von Chodowiecki (1777) und im folgenden die Blätter von Böcklin, Carl Burckhardt, Hodler, Hindenlang, Käthe Kollwitz, Kirchner (Holzschnitte von 1902 und 1921), Beckmann, Rouault und das bekannte Blatt von Munch (Tusch-Kreide-Litho, 1895). Zwei wirklich großartigen Selbstdarstellungen begegnet man dann auf dem Rückweg durch die Ausstellung: einer Bleistiftzeichnung Cézannes und dem bekannten Titelblatt, in dem Goya sich selbst seinen «Caprichos» vorangestellt hat. m. n.

Zehn Schweizer Künstler

Galerie Beyeler, 27. September bis Ende Oktober

Amiet, Auberjonois, Bänninger, Barth, Berger, Gubler, Morgenthaler, von Mühlener, Pellegrini und Staiger geben dieser Ausstellung von über hundert Werken ihren eigentlichen Titel. Es sind bekannte und bewährte Künstlernamen und sichere Werte, die diesmal geboten werden, dies allerdings in einer Fülle, die den kleinen räumlichen Rahmen der Galerie fast zu sprengen droht. Schon im Hauseingang und dann auf dem ersten Treppenabsatz begegnet man den

größeren Plastiken Bänningers, an dessen neuesten Werken die Marini- und Etruskerausstellungen nicht spurlos vorübergegangen sind. Dann begrüßen einen ebenfalls noch im niedrigen Treppenhaus die großformatigen weißleuchtenden Bilder Gublers, von denen – in diesem Rahmen – die kleinen Seestücke mit den braunen Segelschiffen im Gegenlicht am schönsten sind. Für die sieben kleineren Bilder Auberjonois' und drei seiner prachtvollen Bleistiftzeichnungen sowie für eine Anzahl der letzten Bilder des verstorbenen Paul Basilius Barth ist ein kleines intimes Seitenkabinett reserviert. Im ersten der drei eigentlichen Ausstellungsräume: Altmeister Amiet mit fünfzehn Nummern – darunter zwei kraftvolle und schöne Frühwerke, ein Selbstbildnis und ein Stillleben mit Zitronen, beide von 1908. Hier schon beginnt die verzauberte und manchmal vom Winde verblasene reine Welt der Morgenthalerschen Landschafts- und Menschenschilderung, die ihre unbestrittenen Höhepunkte in einer kleinen Winterlandschaft mit rotglühender Sonne vor violetterem Himmel und an zweiter Stelle in einem größeren Interieur einer Marseiller Matrosenkneipe findet. Pellegrini als Partner Morgenthalers im zweiten kleinen Kabinett ist weder attraktiv ausgewählt noch – in einer dunklen Ecke – besonders gut präsentiert. Dann kommt im letzten Raum eine ganz prächtige Sammlung von vierzehn Bildern Hans Bergers, das schönste in der Mitte: «La devanture», die Ansicht eines fast menschliche Züge tragenden Epicerieladens mit seinem weißbekittelten Besitzer an der Seite. m. n.

A. H. Pellegrini

Galerie Bettie Thommen,
1. bis 30. Oktober

«Neueste Werke: Bilder und Zeichnungen» ist diese in sich sehr geschlossene und schön präsentierte Ausstellung im Untertitel bezeichnet. Und tatsächlich kommt A. H. Pellegrini, der heute 74jährige Basler Maler, hier wesentlich besser, vielseitiger und lebendiger zur Geltung als in der Auswahl bei Beyeler. Hier, in seiner eigenen Ausstellung, zeigt er eine Malerei voll dekorativer Lebenslust wie eh und je. Zahlreich und der Saison entsprechend sind A. H. P.s schöne Jagdstilleben, eine fast in Vergessenheit geratene Bildkategorie, in der er nach wie vor unübertroffen ist. Blumensträuße und Landschaften aus dem Engadin, Paris und Venedig runden das Bild in gewohnter Weise ab. Ungewöhnlich und sehr schön ist die «Träumerei» von 1952, das Bild eines Knaben en face vor einer märchenhaften Waldlandschaft im Hintergrund, während der große Akt «Zeus als Wolke besucht Io» (1953) den aus der Renaissance vertrauten Bildvorwurf doch nicht dezidiert genug umgeformt hat. Im zweiten Ausstellungsraum dominiert neben dem schönen Selbstbildnis von 1950 eine prachtvolle Kohlezeichnung «Toscanini dirigiert». m. n.

Aarau

Interieurs

Gewerbemuseum, 4. bis
25. September

Diese Schau zählte wohl zu den fesselndsten der hier schon durchgeführten thematischen Darbietungen. Nicht daß sie sich streng an den Vorwurf des «Interieurs» gehalten hätte, wie es dem Kunstfreund etwa aus den in diesem Sinne klassischen Bildern eines Vuillard erinnerlich ist, der einen Innenraum ausschließlich dem Raum zuliebe gemalt hatte und oft auf menschliche Staffage verzichtete oder sie nur am Rande in Erscheinung treten ließ. Nein, der Vorwurf war in weitestem Sinne erfaßt, und zwischen reinem Stilleben und figürlicher Komposition, bei der der Raum nur eine untergeordnete Rolle spielte, fanden sich alle nur denkbaren Schattierungen ein.

Museen und privaten Sammlern hatte der Kunstverein für Überlassung wertvollen Gutes von 31 Malern zu danken: es waren qualitativ sehr hochstehende und wesentliche Werke von den besten Schweizern zu sehen; an ihrer Spitze eine Folge von größern und kleinern Tafeln von Auberjonois, figürliche Kompositionen, deren Schwergewicht durchaus auf der so eigenwillig gesehenen und in vollendeter malerischer Kultur wiedergegebenen Figur ruhte. Nur mittelbar mit dem Thema «Interieur» in Beziehung stehend auch die Bilder eines Maurice Barraud (das hervorragende, frühe, dem Aarauer Museum gehörende «Bain turc») und Blanchet (ein großer Akt), denen sich die andern Welschen anschlossen: Berger, Gimmi, Holy, Chiné, Chambon.

Damit auffällig kontrastierend die beiden gewaltigen Interieurs von Lauterburg, die auf ihre eigene Weise wirkliche Interieurstimmung vermittelten, wenn auch auf gespenstisch-geheimnisvolle Art; dann die Bilder eines Pauli, eines Stauffer, die erzählerisch betonten beiden Kompositionen Morgenthalers (Interieur mit krankem Kind und die neue Arbeit «Der Geschäftsmann» mit den debattierenden ersten Herren, die vom Tod hinter dem Vorhang belauert werden). Fesselnd auch die großen Tafeln von Hosch, Stocker, Gubler, das Atelierstück von Zender, denen sich die malerisch so gediegenen Bilder eines Barth (kleine Figurenstücke), eines Pellegrini anreihen. Zu Abstraktion und Ungegenständlichkeit vorstoßend die drei Farbstiftblätter von Meyer-Amden, das «Nordzimmer» und die «Zeichnung zur Zimmerperspektive mit Einwohnern» von Klee, die Bilder von Mühlens und Brignoni und, als wohl extremste Lösung, der «Beschützte Raum» von Oskar Dalvit.

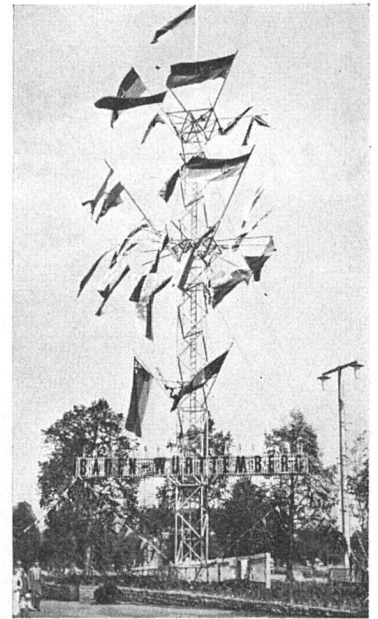
Deutschland

Stuttgarter Kunstchronik

Es war ein fruchtbarer Gedanke, die 1952 vollzogene politische Vereinigung der beiden wirtschaftlich und kulturell längst verschmolzenen Nachbarländer Baden und Württemberg durch eine umfassende Ausstellung zu feiern. Und ihre Veranstaltung in Stuttgart, der Landeshauptstadt des neuen Südweststaats, die im Höhenpark Killesberg eine Reihe auf-

nahmebereiter Hallen zu bieten hatte, verstand sich von selbst. Doch war die Frist – kein volles Jahr für Vorbereitung und Ausführung – so kurz bemessen, daß diese schwierige Riesenaufgabe nur durch aufopfernde Gemeinschaftsarbeit befriedigend im großen und ganzen bewältigt werden konnte. Der Dank gebührt an erster Stelle drei Persönlichkeiten, die in aufreibendem Wirken einmütig das Gelingen erreichten: dem Staatsbeauftragten für die Landesausstellung, Ministerialrat Dr. Josef Alfons Thuma, der mit der organisatorischen Oberleitung, und den Mitgliedern der Technischen Hochschule Stuttgart und Karlsruhe, Maximilian Debus und Otto Haupt, die mit dem künstlerischen Aufbau betraut wurden, daneben ihren Mitarbeitern, den Fachausschüssen der Einzelgebiete und den mit Sonderaufträgen bedachten Künstlern. Nur in großen Zügen kann hier das Wesen der Gesamtschau angedeutet werden. Ihr Leitgedanke war: schlechthin alles anschaulich zu machen, was zum Verständnis von Werden und jetzigem Sein Baden-Württembergs notwendig ist. Die geologischen, geographischen Vorbedingungen von der Vorzeit bis zur Gegenwart, die Fauna und die Pflanzenwelt, die aus Vielfalt zur Einheit drängende geschichtliche Entwicklung und ihre führenden Persönlichkeiten – die Wandlungen des sozialen Gefüges, der Wirtschaft und der Kultur in allen Bereichen seit der Keltenzeit, das kirchliche Leben, Kunst, Dichtung, Wissenschaft und ihre großen Geister, Fortschreiten, Katastrophen und erneuter Aufbau, das gegenwärtige Sein des Landes in denkbar umfassendstem Sinn. Durchführbar war dies nur bei straffster Ordnung und Beschränkung auf das Wesentliche, dargeboten in überzeugenden Beispielen. Der Arbeitsgruppe Debus fiel vorwiegend der geschichtliche, der Arbeitsgruppe Haupt der heutige Überblick zu. Die Hälfte der Ausstellung konnte, unter teilweise Umbau des Inneren, in den vor ein paar Jahren für die Gartenbauschau errichteten Hallen beim Eingang zum Höhenpark untergebracht werden, wo ein fröhlich bewimpelter Stahlurm von Debus die Besucher empfing. Neubauten, erstellt von Hellmut Weber, traten hinzu: ein an die früheren, zwei Geschosse hohen Hallen sich anschließender niedriger Trakt, mit leichtem Schwung einmündend in ein neues zweites Hauptgebäude. Galeriegeschossig im Inneren, nahm es Land, Volk und Wirtschaft der Gegenwart auf, mit seinen Sägedächern und seiner Backsteinverkleidung an der Schaufront gegen den Park an moderne Werkhallen erinnernd. Von den Hallen leitet nun ein breiter Steg über schön geschwungener Brücke nebst Freitreppen hinab zum Park. Hier haben die Städte Baden-Baden, Heidelberg, Heilbronn, Karlsruhe, Mannheim, Stuttgart und Ulm eigene Pavillons errichtet. Als weitaus beste ragten hervor der von Hans Mitzlaff und Albrecht Lange klar, würdig und reizvoll gestaltete Mannheimer sowie der Ulmer Pavillon, dessen originelle Anlage sein Erbauer Max Bill im WERK 9/1955 geschildert hat.

Nur noch ein Hinweis auf ein paar Einzelheiten der Gesamtschau. Bei der imponierend-großräumigen, durch ein wandfüllendes Glasgemälde Hubert Hundhausens festlich verschönten «Staatshalle» steuerten Museen und Bibliotheken erlesene Schätze alter Kunstwerke und Urkunden bei, um deren



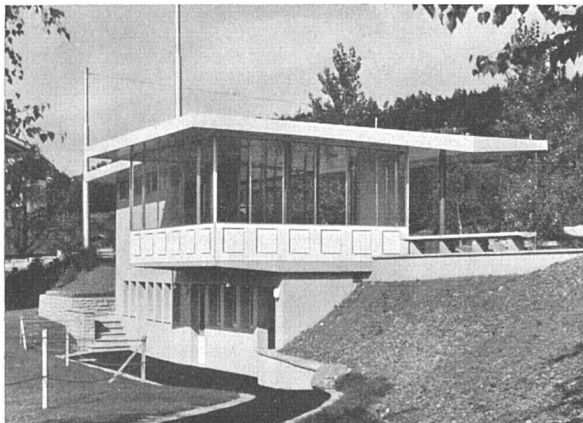
Flaggenturm von Maximilian Debus am Eingang zur Landesausstellung Baden-Württemberg in Stuttgart

Beschaffung Hauptkonservator Dr. Albert Walzer sich viel Verdienst erwarb. Desgleichen für den meisterhaft knappen historischen Überblick. Erläuternde Wandgrafiken, Fotovergrößerungen von Holzschnitten, Stichen, Dokumenten traten ergänzend hinzu. Zum Interessantesten zählten die geologische und die vorgeschichtliche Abteilung, in deren Mitte das riesenhafte Mammut aus dem Stuttgarter Naturhistorischen Museum stand. Das in Aufbau und Farbklug schönste Glasgemälde im Raum kirchlicher Kunst war das Kreuzigungsfenster Wilhelm Geyers für das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch-Gmünd. Grundsätzlich ein guter Gedanke war der Ehrenraum für bedeutende Maler und Bildhauer aus der Spätzeit des 19. Jahrhunderts und aus der Gegenwart. Doch fehlte hier mancher, wie Bernhard Pankok; Robert Haug gehörte von Rechts wegen nicht herein.

Eine reizvolle Schau bot die von dem Stuttgarter Bühnenbildner Gerd Richter geschaffene Theaterabteilung: ein Miniaturltheater, das dem Besucher die Bühne mit ihren Figuren zu betreten vergönnte, und Modelle moderner Bühnenszenierungen der bedeutendsten Theater des Landes, belichtet eingebaut in eine schwarzverkleidete Wand. Herbert Hirche und Hanns Neuner an der Akademie haben ihre Abteilungen vorbildlich gestaltet: jener Bauen und Wohnen nebst Feinmechanik, Optik und Chirurgie, dieser Lederindustrie und Chemie. Wilhelm Wagenfeld führte aus seinem vielfältigen Schaffen industrieller Formgebung Schreibmaschine, Radiokasten und Bestecke von überzeugender Neugestaltung vor, Hans Warnecke, Akademie, eine edelgeformte vollzählige Besteckgarnitur aus Silber und moderne Leuchten. Den Werdegang des Verkehrs von der Postkutsche zum Auto und Flugzeug schilderte ein 55 Meter langes Wandbild Karl Staudingers, das Eigenleben der Landschaftsräume Karl Ernst Suter.

Der Grundcharakter der Landesausstellung war Ernst und Belehrung. Darum begrüßte man gern auch eine heitere Note.

Aarau	Kunstsammlung	Sektion Aargau der GSMB	29. Okt. – 20. Nov.
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde	Charles Hindenlang – Louis Weber Bali. Menschen zwischen Göttern und Dämonen	22. Okt. – 20. Nov. 1. Okt. – 30. April
	Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Bernard Buffet Maitres préférés de la Galerie Coghuf	5. Nov. – 31. Dez. 15. Okt. – 15. Jan. 5. Nov. – 30. Nov.
Bern	Kunstmuseum	21. Ausstellung der GSMBK Juan Gris	15. Okt. – 27. Nov. 29. Okt. – 31. Dez.
	Kunsthalle Galerie Verena Müller	Junge Welschschweizer Paul Basilius Barth	5. Nov. – 27. Nov. 5. Nov. – 27. Nov.
Biel	Städtische Galerie Galerie Socrate	Ferdinand Hodler Willy Leiser	12. Nov. – 31. Dez. 15. Nov. – 27. Nov.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section de Fribourg de la SPSAS	26 nov. – 18 déc.
Genève	Musée Rath Athénée Galerie Gérald Cramer Galerie Motte	L'aquarelle anglaise 1750–1850 Paul Basilius Barth Bernard Buffet. Œuvre gravé et dessins Mia Gielly Wittlin	30 oct. – 4 janv. 26 nov. – 15 déc. 10 oct. – 30 nov. 12 nov. – 22 nov. 24 nov. – 12 déc.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Clara Porges	22. Okt. – 25. Nov.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler	Section vaudoise de la SPSAS Aimé Montandon Marcel Vertès	10 nov. – 8 déc. 5 nov. – 26 nov. 28 nov. – 17 déc.
	Galerie du Capitole Galerie Paul Vallotton	Alice Bailly Berthold – Meystre – Prébandier	12 nov. – 1 ^{er} déc. 3 nov. – 19 nov.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Maurice Mathey	12 nov. – 27 nov.
Locarno	Il Portico	Oscar Bölt	13. Nov. – 31. Dez.
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	27. Nov. – 8. Jan.
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Neun Ostschweizer Künstler Hans Fischer Moderne Meister der Graphik	26. Nov. – 31. Dez. 18. Okt. – 17. Nov. 22. Nov. – 15. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Meisterwerke flämischer Malerei	17. Sept. – 4. Dez.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Die Privatsammlung Oskar Reinhart Internationale Glasausstellung Walter Müller	20. Aug. – 21. Nov. 23. Okt. – 20. Nov. 5. Nov. – 26. Nov.
Zug	Galerie Seehof	Maurice Blanchet	1. Nov. – 30. Nov.
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Helmhaus Strauhof Galerie Beno	Max Beckmann 100 Jahre ETH Zürcher Künstler Elisabeth Dutoit Walter Müller Ferdinand Springer	19. Nov. – Ende Dez. 18. Okt. – 26. Nov. 12. Nov. – 24. Dez. 8. Nov. – 27. Nov. 9. Nov. – 29. Nov. 30. Nov. – 31. Dez.
	Wolfsberg Orell Füßli	Fritz Zbinden – Heini Waser – Ernst Kempfer Hermann Alfred Sigg	3. Nov. – 26. Nov. 29. Okt. – 26. Nov.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstr. 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster- Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



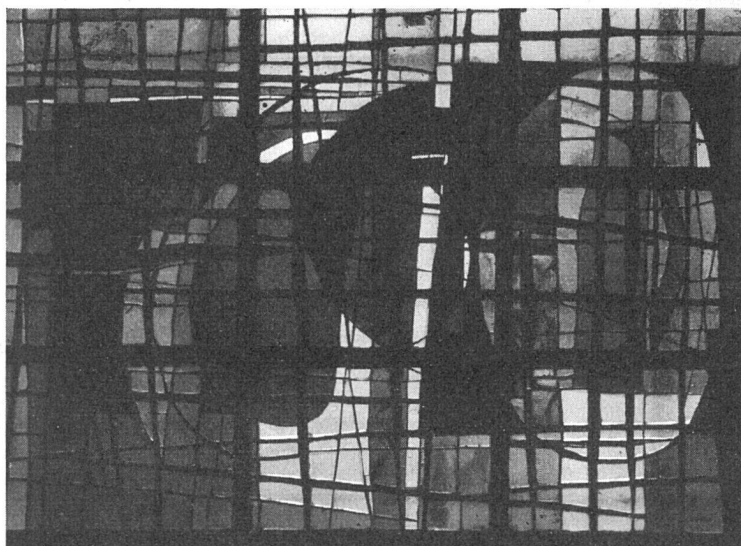
Kiosk und Wartehalle Stadtpital Waid, Zürich

H. Wolfermann-Nägeli

EISEN- UND METALLBAU

Mürtschenstraße-Albulastraße 16 Zürich 9/48
Tel. (051) 52 44 12

Im Raum «Druck und Papier» machte Asta Ruth auf spielend-amüsante Weise mit den mannigfachen Verwertungsarten des Papiers bekannt. Kurt Weinhold improvisierte an den Wänden der «Ländle»-Gastwirtschaft in der neuen Halle mit schwäbischem Humor allbekannte Begebenheiten aus der Geschichte des Landes. Von Geist und Witz zeugten in der «Weinprobierstube» die Wandmalereien von Hanns Schweiß. Die Erinnerung an die Landesausstellung wird ein reichbebildeter, buchartiger Katalogführer des Verlags Gerd Hatje wachhalten. Der Kunstverein begleitete die Landesausstellung mit einer Gesamtschau der heute in Baden-Württemberg wirkenden Maler und Bildhauer im Kunstgebäude, in dessen Kuppelsaal Baumeister, Manfred Henninger und Walter Wörn sowie die Plastiker Otto Baum und Alfred Lörcher, der im Juli seinen 80. Geburtstag in voller Schaffensfrische feiern konnte, besonders repräsentativ vertreten waren. Hans Hildebrandt



Jean Barillet, Glasmalerei. Salon de l'Art sacré 1955, Paris

Frankreich

Pariser Kunstchronik

Der fünfte Salon de l'Art sacré ist wiederum gekennzeichnet durch die modernen Tendenzen, die sich immer mehr in der heutigen Kirchenkunst durchsetzen. Dies will leider nicht heißen, daß dieser Salon auch eine qualitätvolle Schau zeitgemäßer Kirchenkunst darstelle. Man konstatiert vielmehr, daß die Sentimentalität des St-Sulpice-Stiles durch einen abstrakten Manierismus ersetzt worden ist. Dieser Manierismus nimmt seinen Ursprung zum Teil in den besten Leistungen der modernen Kirchenkunst. Zweifellos ist die Kirche von Ronchamp eine großartige architektonisch-plastische Leistung; doch zeichnen sich von hier aus bereits monströse Perspektiven subjektiver Spekulationen ab. Was man seinerzeit beim Bau des Goethenans weit von sich wies, beruft sich heute in nur wenig abweichender Orientierung auf das Beispiel von Le Corbusier. So ist schließlich unter all den in diesem Salon gezeigten Kirchenprojekten – die zur guten Hälfte auch aus dem Auslande (Deutschland, Holland, Belgien und dem Saargebiet) stammen – Positives zu erlernen aus der sauberen, zurückhaltenden Strenge der Kirchenbauten von Le Donné (Kirche von Forbach) und Pierre Pinsard (Dominikanerkloster in Lille und Kirche in Massy-Palaiseau). Die im Bau begriffene Kirche von Royan (Architekt: Gillet) schlägt einen Mittelweg zwischen romantischer Freiheit und architektonischer Strenge ein. Eine ähnliche Verwirrung wie die oben beschriebene besteht in der religiösen Malerei abstrakter Tendenz. Auch hier stehen einige bedeutende und künstlerisch einwandfreie Maler, insbesondere Manessier, am Ursprung der Konfusion. Es ist durchaus möglich, gewisse impressionistische Stimmungseffekte, die aus abstrakten Farbharmonien entstehen, gleich begleitenden Akkorden einer religiösen Thematik beizufügen; wir sollten uns aber klar sein, daß es sich hier um subjektive und stimmungshafte Gleichnisse religiöser Bewegtheit handelt, die keineswegs schon die mystische Niederschrift eines theopatischen Zustandes zu bedeuten brau-

chen. So gelangt man heute durch das Vorbild Manessiers (um nur einen charakteristischen Namen herauszustellen) zu einer allgemeinen subjektiv-religiös gestimmten Leichtgläubigkeit, aus der heraus einige geheimnisvoll gruppierte Flecken allzu schnell «Le Voile de Sainte Véronique» oder ein geometrisches Diagramm «La septième Béatitude» genannt werden. Die Galerie Berggruen macht es sich immer wieder zur Aufgabe, bedeutende Zeugnisse der zeitgenössischen Kunst, die oft aus fast unbegreiflichen Gründen in Paris fehlen, in sorgfältig konzentrierter Auswahl zu zeigen. Die Ehre gilt diesmal Marino Marini, den wie selten einen zeitgenössischen Bildhauer alle Welt feiert, der aber erstmals mit den bei Berggruen gezeigten Kleinplastiken und graphischen Arbeiten vor das Pariser Publikum tritt. Marino Marini sprach es bei dieser Gelegenheit selbst aus: «Paris ist die Stadt der Malerei, und erst langsam beginnt man hier für die zeitgenössische Plastik das gebührende Interesse zu zeigen.» Wir möchten hoffen, daß sein Werk in einer Gesamtausstellung, wie sie im Musée d'Art Moderne möglich wäre, in absehbarer Zeit gezeigt würde. Die Galerie d'Orsay zeigte eine zweite Ausstellung des «Mozart der modernen Malerei», Patrice. Patrice ist heute elfjährig. Seine Malereien – die ersten schuf er vierjährig – gehören kaum in das Kapitel Kindermalerei. Nach der Aussage des Kunstschriftstellers Pierre Courthion muß es sich um eine durchaus kontrollierte, authentische Frühbegabung handeln. Es scheint fast unglaublich, daß der Knabe sich nicht an Beispielen moderner Malerei geschult habe. Wie es auch sei, seine Pastelle und Ölmalereien sind von solch malerischer und grafischer Begabung – und dies gilt von seinen neuen Arbeiten wie auch von den farbigen Improvisationen des Vierjährigen –, daß wir hier auf jeden Fall vor etwas Außergewöhnlichem stehen. Patrice wurde 1944 in der Nähe von Apt à la Ravelle (Provence) geboren. P. Courthion publizierte eine Anzahl seiner Arbeiten in einem großformatigen Album im Verlag der Galerie d'Orsay, betitelt «Patrice ou la peinture à l'état pur».

Die Kunstsaison begann übrigens im September nur zögernd. Für den Oktober wurde versprochen die Ausstellung etruskischer Kunst im Musée du Louvre. Es ist dieselbe Ausstellung, die für Zürich geschaffen und anschließend in Mailand gezeigt wurde. Vom 27. September bis 3. Januar wird im Musée de l'Orangerie als Gegenstück der Ausstellung der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus den amerikanischen Kollektionen eine Ausstellung «Les Impressionnistes Français des Musées Anglais» gezeigt. Ende Oktober wird die «Maison de la Pensée Française» die Lithographien und Plakate von Toulouse-Lautrec zeigen. Die Galerie Maeght wird, nach einer Ausstellung Joan Miró, im Dezember das zehnjährige Bestehen der Editions Maeght mit einer Retrospektive grafischer und bibliophiler Werke aus ihrem rasch zu Weltruf gelangten Kunstverlag feiern. Im Oktober zeigt der in Amerika lebende Schweizer Maler Fritz Glarner bei Louis Carré abstrakte Bilder, «Rythme de New-York». Der zweite Salon de la Sculpture Abstraite wird diesen Winter bei Denise René mehr die Form einer Gruppenausstellung annehmen. Berggruen wird im November «Collages» von Arp zeigen. Daraufhin wird eine Retrospektive der Arbeiten – hauptsächlich aus der futuristischen Epoche – von Severini folgen. F. Stahly

Bücher

Eugen Johannes Maecker und Uli Huber: Werbung plus Grafik
112 Seiten mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen. Kulturbuch-Verlag, Berlin 1953

Kleine Einführungen in das vielfältige Gebiet der Werbung und besonders der Werbung mit grafischen Mitteln haben bis vor kurzem fast völlig gefehlt, so wichtig sie für alle sind, die in irgendeiner Weise mit Werbung zu tun haben.