

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 3: Einfamilienhäuser

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

Ausstellungen

Bern

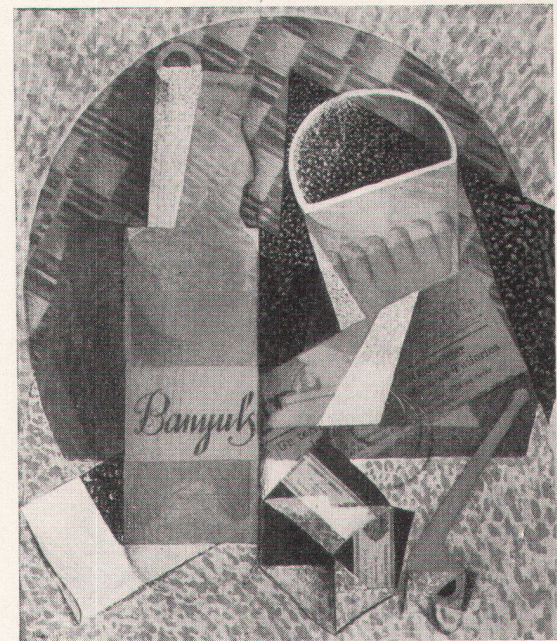
Sammlung Hermann und Margrit Rupf
Kunstmuseum,
4. Februar bis 2. April

Der Katalog dieser Sammlung gibt in vorbildlicher Akribie auch Auskunft über die Ankaufsdaten der einzelnen Kunstwerke, und da zeichnet sich denn eine erstaunliche Entstehungsgeschichte ab. Die großen modernen Maler und Bildhauer gingen in den folgenden Jahren zum erstenmal in die Sammlung Rupf ein: Derain (als Fauve) 1907, Braque und Picasso (als Kubisten) 1908, Manolo 1912, Gris, Klee und Léger 1913, Arp 1916, Laurens 1920. Mit anderen Worten: Hermann Rupf, zu Beginn des Jahrhunderts als Bankbeamter in Paris lebend, erkannte als einer der frühesten Sammler die Bedeutung nicht nur eines, sondern gleich einer Reihe der bedeutendsten Künstler der Moderne. Und zu dieser Entdeckerbegabung gesellte sich die Festigkeit des Beharrens: Der kubistische Braque und Picasso, Léger, der frühe Derain, der ganze Klee sind in der Sammlung hervorragend, Juan Gris einzigartig – mit 17 Gemälden – vertreten, und an Klee schlossen sich Kandinsky und Moilliet, an die Kubisten Borès, de Kermadec und – im Übergang zum Surrealismus – Masson. (Unter den Schweizer Künstlerfreunden ist vor allem der frühe Schnyder-Delsberg zu nennen.) Auch die Ausläufer beziehen sich immer wieder auf das Herz der Sammlung, die heroische Epoche des Kubismus. Der Durchbruch zur Abstraktion erscheint hier in seiner ganzen jugendlichen Frische festgehalten. Nicht allein die glanzvolle Reihe der Gemälde und Plastiken im Obergeschoß bestätigt dies, sondern ebensosehr die Zeichnungen, Aquarelle, druckgraphischen Blätter und bibliophilen Ausgaben in den Untergeschossen des Neubaus. Die Sammlung Rupf genoß in Fachkreisen schon lange hohen Ruf, doch erst die Basler Ausstellung von 1940 hat gezeigt, wie dieser in langer Arbeit geäußerte Besitz eines Privathauses wahrhaft museale Ausmaße hat. Die Werke sind – im Gegensatz etwa zu denen der Schenkung Raoul La Roche an Basel – meist kleinen und mittleren Formats, jedoch mit hohem Sinn für die ruhige Intensität der Aussage gewählt und zu beglückenden Entwicklungsabläufen unter sich verkettet.

Max Huggler sagte darum in seiner Eröffnungsrede mit Recht: «Wenn sich der Museumsmann über ein so glückliches Zusammentreffen nur freuen kann, bedarf es jedoch einiger Überwindung, um zu gestehen, daß hier mit einer Klarheit, Folgerichtigkeit und Treffsicherheit gesammelt wurde, wie dies den ehrlichsten und größten Anstrengungen der Fachleute versagt geblieben ist. Mit der künstlerischen Produktion gleichzeitig wurde Jahr um Jahr ein Werk der entscheidenden Meister erworben, ohne daß die damals natürlich unsichtbaren Linien der Entwicklung durch bloßes Mitläufertum, durch Wiederholungen und Nebensachen getrübt und gestört worden wären. Wie eine Sammlung in diesem Sinne entstehen kann, still und mit bescheidenen Mitteln, wie sie schlicht und treu zusammengehalten wird, erscheint mir schlechterdings wie ein Wunder. Um dies zu erhärten, lege ich Wert darauf, zu wiederholen, daß mit ganz wenigen Ausnahmen alles ausgestellt ist, was sich im Besitze der Sammler befindet. Man darf nicht daran



1



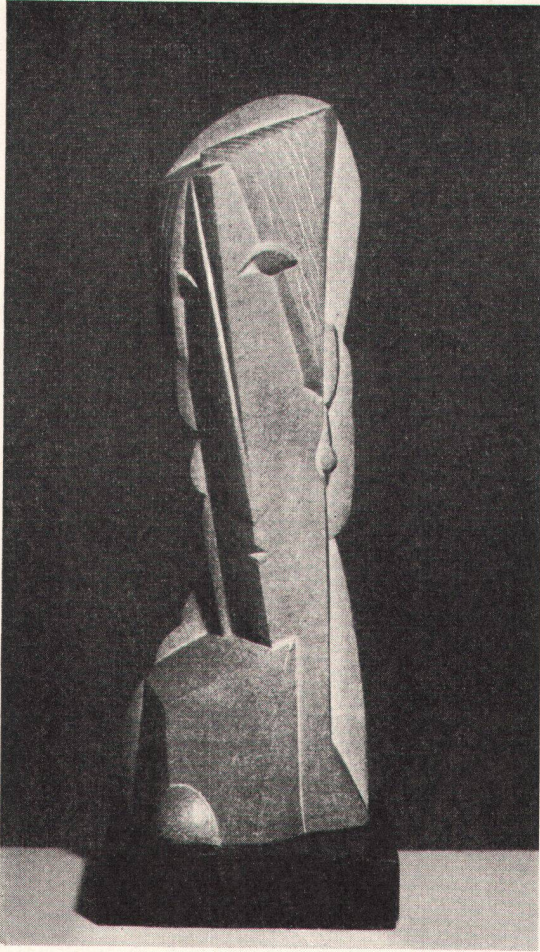
2

Aus der Sammlung Hermann Rupf, Bern

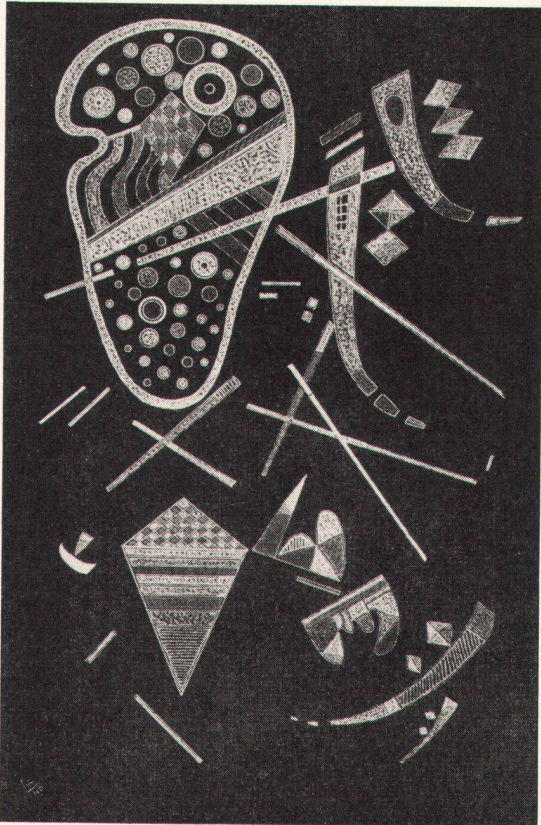
1
Pablo Picasso, Paysage 1907. Gouache

2
Juan Gris, La bouteille de Banyuls, 1914. Papier collé, Bleistift und Gouache

denken, wie ein solcher Rechenschaftsbericht für ein Museum ausfallen müßte.» – Diese Feststellung hat um so größeres Gewicht, als die Schöpfer und Besitzer dieser Sammlung den Vorsatz bekanntgegeben haben, ihren gesamten künstlerischen Besitz als «Hermann- und Margrit-Rupf-Stiftung» dem Berner Kunstmuseum zu vermachen. Diese Nachricht ist von allgemeinschweizerischer Bedeutung. Bereits ist die Basler Öffentliche Kunstsammlung durch eigene Ankäufe und durch großartige private Schenkungen und Stiftungen in den Rang eines der ersten Museen moderner Kunst vorgerückt; nun soll



3

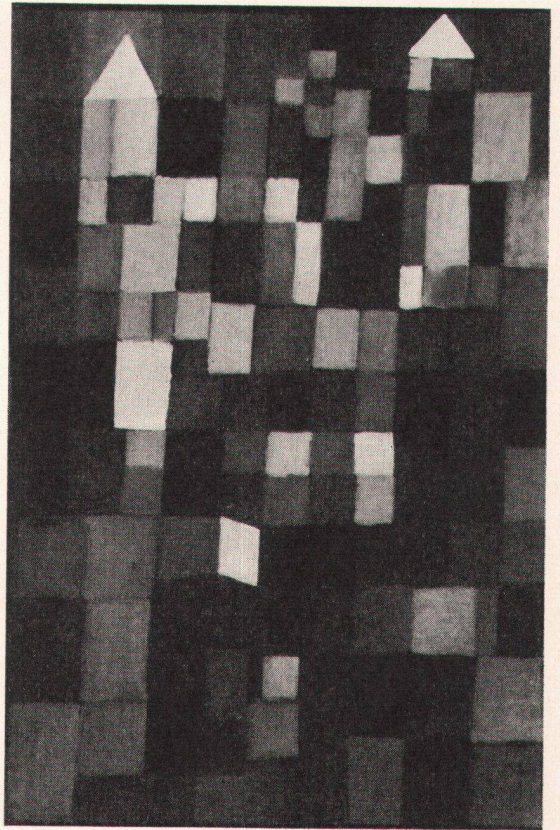


4

Bern, das ja schon die Klee-Stiftung verwahrt, ebenfalls zu einem Hort der wegweisenden Kunst unseres Jahrhunderts werden.

In beiden Fällen wird die Rolle des Privatsammlers beispielhaft deutlich: Das Museum ist durch Kommissionen und Aufsichtsbehörden, durch die Verpflichtung zu öffentlicher Rechenschaft allzusehr an die Zustimmung der Allgemeinheit gebunden, als daß es schon in den Frühzeiten einer großen Bewegung mit Entschiedenheit sammeln könnte. Es muß die Zeiten der breiten Einsicht – und damit auch die Zeiten der hohen Preise abwarten. So kann das öffentliche Sammeln kaum je rechtzeitig das entschlossene Parteigängertum aufbringen, das ein Sammeln parallel mit der sich entfaltenden, in ihrer Neuheit noch anstößigen schöpferischen Leistung erfordert. Die Geschichte auch der größten Sammlungen zeitgenössischer Kunst beweist, wie sehr das öffentliche Museum auf den Instinkt und den Mut des einzelgängerischen Privatsammlers angewiesen ist. Zum Glück für die Mit- und Nachwelt führt die Zeit – und führt das freie Spiel unserer westlichen Zivilisation – doch immer wieder zur Begegnung der beiden. Die Stiftung Rupp bietet das jüngste und ein besonders schönes Beispiel dafür.

Heinz Keller



5

3 Henri Laurens, *Femme aux boucles d'oreilles*, 1922. Stein

4 Wassily Kandinsky, *Aquarelle sur fond noir*, 1940

5 Paul Klee, *Architektur*, 1923

Von der «Brücke» zum «Bauhaus»

Gutekunst & Klipstein,
21. Januar bis 18. Februar

In drei Ausstellungen will das Haus Gutekunst & Klipstein in den nächsten Monaten die fünf zwischen 1900 und 1933 in Deutschland wirksam gewesenen Künstlergruppen vorführen: Die Brücke – Der blaue Reiter – Der Sturm – Dada – Das Bauhaus. Den Anfang macht jetzt die Ausstellung, in der Werke und Künstler der «Brücke», des «Blauen Reiters» und des Bauhauses zusammengefaßt werden. Und diese Graphik- und Aquarelleausstellung ist zu einer wahren Fundgrube an dokumentarisch Interessantem und künstlerisch Schöнем geworden. Ein merkwürdiges und spannungsreiches Ensemble: die schweren schwarzen Holzschnitte der «Brücke»-Leute, die bei Kirchner, auf gelbem Papier gedruckt, am schönsten und aggressivsten sind, und daneben die zarten Farbmelodien früher Blätter Klees und Aquarelle von Franz Marc. Einige Blätter Klees kommen direkt aus dem Nachlaß Maria Marcs (Klee und Marc haben einmal Werke ausgetauscht), so die zauberhaft schöne «Abstraktion eines Motivs aus Hamamet» von 1914, das Klee «an Marc abgegeben, Stiftung fürs Haus» bezeichnet hat. Daneben eine ganze Anzahl früher Federzeichnungen und Radierungen.

Dann frühe und seltene Graphik von Marc neben ganz entzückenden kleinen Aquarellen, «Märchenlandschaft mit Kamel» und «Landschaft mit Tieren und Regenbogen». Besonders schön sind auch die Werkgruppen von Kandinsky (Bauhauszeit: gespritzte Aquarelle, «Kleine Welten» und ein sehr schönes abstraktes Aquarell 1923!), von Feininger und schließlich auch die Blätter von Oskar Schlemmer.

Daß die 145 Werke dieser Ausstellung von einem ausgezeichnet redigierten, mit dokumentarischen Hinweisen versehenen illustrierten Katalog begleitet sind, sei lobend erwähnt. m.n.

Moderne französische Tapisserie

Kunsthalle,
28. Januar bis 26. Februar

Der notwendig zu ergänzende Untertitel zu dieser interessanten Ausstellung der Kunsthalle Bern müßte lauten: «... aus den letzten fünf Jahren.» Denn mit Ausnahme von drei bis vier Exemplaren, darunter den beiden Wandteppichen nach Collagen von Henri Matisse, sind sämtliche 38 französischen Bildteppiche in den Jahren 1950–1955 entstanden. Die mächtige Renaissance der alten Gobelintechnik, die durch Marie Cuttoli und dann vor allem durch die nie erlahmende Initiative Jean Lurçats ins Leben gerufen und am Leben erhalten wurde, muß heute dem Publikum nicht mehr durch große Übersichtsausstellungen vor Augen geführt werden. Die Ausstellung hat dann auch, wie Pierre Vorms (der dem neuen Berner Konservator, Dr. Franz Meyer-Chagall, bei Vorbereitung und Aufbau der Ausstellung zur Seite stand) in seinem Vorwort betont, einen doppelten Sinn: einmal eine Art Bilanz der neuesten Produktionen der privaten Ateliers von Aubusson und der nationalen Manufakturen der Gobelins und von Beauvais zu zeigen und außerdem wieder einmal die entscheidenden Kreise bei den Behörden der Städte und Gemeinden, der Industrie, der Universitäten und Schulen darauf hinzuweisen, welche großen künstlerischen und dekorativen Werte in diesen monumentalen Wandteppichen liegen, welche Wärme diese gewirkten Bilder allein schon durch ihr Material

ausstrahlen. Gerade in diesem zweiten Punkt wirkt die Ausstellung außerordentlich überzeugend. Selbst wenn man Jean Lurçats flammende unruhige Formensprache künstlerisch nicht besonders hoch wertet, sobald man den großen Mittelsaal der Berner Kunsthalle betritt, wird man sich der starken, bisweilen sogar festlich anmutenden Ausstrahlung seiner neuen großen Kosmos-Teppiche nicht entziehen können.

Nimmt man jedoch das Wort von «Bilanz» dieser neueren französischen Teppichproduktion gegenüber ernst, so muß man leider feststellen, daß nach den so vielversprechenden «werkgerechten» Anfängen die meisten Manufakturen wieder in jene unguete Tendenz abgerutscht sind, die schon einmal den Verfall der Bildteppichwirkerei als künstlerische Ausdrucksform herbeigeführt hat: das Reproduzieren von Gemälden in der Technik des Gobelins. Dies trifft nicht für Lurçat zu, wohl aber für jene kleinen und großen Teppiche, die nach Entwürfen oder Bildern von André, Gilioli, Herbin, Le Corbusier, Singier usw. gemacht wurden. Von Material und Technik her gesehen, wird dann vollends die Reproduktion der prachtvollen blau-weißen Collagen von Matisse («Polynésie» – «Le Ciel et la Mer») zum Unsinn, wenn man auf raffinierte Weise fertigbringt, daß das Durchscheinen der überklebten Flächen nun in der Wolle sichtbar wird.

Es ist nicht trockene Schulmeisterei, die zu diesen Feststellungen führt, es ist die Anwesenheit von drei hervorragend schönen Teppichen, deren künstlerische Kraft so rein und groß ist, daß der Maßstab gesetzt ist. Und zwar ist es nicht etwa die Beschränkung auf Schwarz und Weiß, die hier eine zufällige Gemeinsamkeit der drei Teppiche – Vasarelys «Gordium» von 1955 (Atelier Tabard) und die beiden Teppiche «Le Jour», «La Nuit» Adams von 1951 (Manufacture de Beauvais) – ist, sondern die Tatsache, daß hier mit den Mitteln der Wirktechnik eine Bildaussage und eine Bildform erreicht wurde, die nur im Gobelins und nicht in der Malerei oder sonst einer Bildtechnik erreicht werden kann. Die festen und klaren weißen Rhythmen auf Vasarelys schwarzem Teppich (sie wirken im Original keineswegs so zeichnerisch linear wie in der verkleinernden Abbildung) und die Strukturvariationen in den beiden Adams-Teppichen gehören zum Schönsten, was an modernen Wirkteppichen geschaffen wurde. m.n.

Victor Surbek

Galerie Verena Müller,
27. Januar bis 18. Februar

Victor Surbek bot hier mit etwa 30 Ölbildern und einer reichhaltigen Mappe mit Studienblättern Einblick in sein Schaffen während der letzten Zeit. Es war eine jener Teilausstellungen, denen man immer mit besonderem Interesse entgegenseht, weil der Künstler jeder Dokumentation seines Schaffens eine innere Abrundung zu geben weiß. So wie im Einzelstück nichts zufällig und zusammenhanglos ist, so hat der Maler und Zeichner Surbek auch für sein Werk im ganzen einen ausgesprochenen Sinn für das Herausarbeiten zusammenhängender, sinnvoller Reihen.

Ein Großteil des Bestandes der Ausstellung fiel auf das zweite Halbjahr 1955, dem der Künstler eine überraschend reiche Ernte abgewonnen hat. Nach der Vollendung des großen Wandbildes im Neubau des bernischen Loryspitals (Anna-Seiler-Haus) wendete er sich bewußt wieder den Aufgaben intimen Formats zu. Dies erstreckt sich bis zum ausgesprochenen Kleinbild, an dem eine

meisterliche Hand ihre Sorgfalt und Liebe für das Detail der Naturdinge und für die subtile malerische Durchgestaltung hat walten lassen. In dem Porträt eines jungen Mädchens entwickelte Surbek – überraschend gegenüber seiner sonst meist streng geschlossenen Form – einen Stil des locker und luftig hinstreuenden Pinselstrichs und der hellen Farben. Diese impressionistisch freiere Form ist an ihm zwar nicht neu, tritt aber selten auf und ist hier auf die Stufe besonderer Schönheit und Eleganz gehoben. In Landschaft und Blumenmalerei fand sich neben mittleren und großen Stücken eine Reihe jener Kleinformaten, die gleichsam in gedrängter Form Surbeks Malerqualitäten zusammenfassen. – In Tuschzeichnungen vermittelte Surbek sodann Einblicke in sein umfassendes und planvolles Studienwerk der Landschafts-, Figuren- und Porträtkunst.

W. A.

Chronique genevoise

Le mois de décembre a présenté au public genevois un jeune peintre et un groupe de non moins jeunes céramistes.

La galerie «Connaitre» avait réuni un ensemble de toiles dues à huit jeunes artistes dont on avait pu déjà, l'été précédent, voir une série de gravures. La plupart de ces toiles, comme d'ailleurs les gravures, étaient d'une affligeante banalité. On ne saurait mettre assez en garde les nouveaux venus à la peinture contre les solutions de facilité, l'abus des formules creuses – fussent-elles dites d'avant-garde –, la croyance en un «art abstrait» qui serait à la portée de toutes les palettes. Ces amateurs se veulent avertis: ils ne font en réalité que répéter, et si mal, hélas, Mondrian, Klee ou Miró. Ces francs-tireurs se veulent audacieux: ils ne parviennent qu'à nous faire la démonstration de la pauvreté de leur savoir, de l'indigence de leur inspiration. Il convient toutefois de mettre à part, dans cette exposition, les tableaux de Terbois, lequel venait précisément d'obtenir la bourse du Concours

Galland. Voilà un peintre authentique, qui ne dédaigne pas un métier sûr, mais s'appuie au contraire sur de précieuses ressources techniques pour mieux édifier ses «Chantiers» abstraits, à la fois libres d'expression et sévères d'intention, soigneusement calculés, seulement encore un peu secs de ton. Mais il y a là véritablement recherche d'un espace nouveau qui ne se satisfait pas de balbutiements ou d'élucubrations fantaisistes. Les progrès réalisés en peu d'années par cet artiste sont grands: Terbois mérite qu'on le suive désormais de près.

C'est à l'Athénée que quatre céramistes, hier encore inconnus, ont fait la conquête des Genevois avec un choix important d'œuvres simples, de belle allure, sans fausses audaces ni aucune concession au mauvais goût. Yseut et Jean-Claude de Crousaz avaient sans doute la meilleure part: leur envoi était particulièrement riche et savoureux. Les influences de Vallauris et de Picasso y étaient peu apparentes; celles de la céramique moderne italienne à peine marquées. Au gré des formes les plus variées, des objets les plus divers, ils ont travaillé des matières vivantes, des tons presque toujours neutres mais relevés par des taches de jaune ou d'ocre du plus heureux effet.

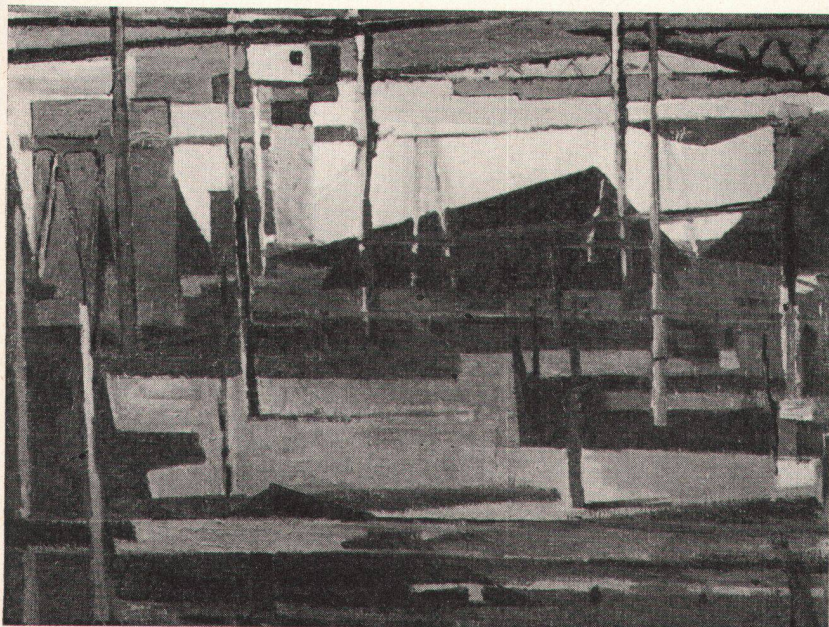
On retrouvait la même qualité de glaçures, les mêmes combinaisons de surfaces lisses ou rugueuses et de graphismes très simples, chez Aline Favre qui use, notamment, d'un bleu rare et intense. Claude Filliol ne joue que sur une gamme restreinte de coloris, des gris, des bruns sourds. Mais il y a, dans ses plaques murales, une application de formules picturales nouvelles qui n'est pas dénuée d'intérêt.

La nouvelle année a commencé le mieux du monde avec l'exposition des œuvres de Bodjol, à l'Athénée. Cette exposition a été une véritable révélation pour tous ceux qui ne s'étaient pas donné la peine de suivre l'évolution de ce peintre de trente-six ans, et une surprise pour ceux qui le connaissaient bien, car à l'affirmation d'un talent déjà souvent reconnu, Bodjol a joint cette fois l'éclat inattendu de la couleur pure retrouvée.

Presque toujours plus expressionniste qu'impressionniste, plus soucieuse de construction que d'atmosphère, plus affirmative que suggestive, la peinture de cet artiste mesuré, silencieux, n'a jamais cessé d'évoluer vers un plus grand dépouillement. Mais Bodjol est aussi bon décorateur, et à ce titre, il avait jusqu'ici redouté, dans son langage de peintre, les simplifications trop larges du théâtre, les cloisonnements trop précieux du vitrail, les tons trop lumineux de l'un comme de l'autre. Pourtant, une tache de sang sur le fond d'un portrait, un coup de soleil au creux d'un paysage austère témoignaient assez, ces dernières années, d'une nostalgie de la lumière pure, des sonorités amples.

Quelques-uns des paysages de Bretagne exposés à l'Athénée faisaient un peu la transition entre cette manière ancienne, plus indécise, plus sentimentale, et le style neuf, à la fois mordant et flamboyant, des grandes figures dressées comme des monuments intemporels, cernés par un trait anguleux, sur des fonds intensément colorés. Ici, la mer se mêlait encore au sable et aux rochers, en un lyrisme âpre et subtil. Là, des pêcheurs, des femmes, des enfants, hiératiques ou solennels, étaient fixés à jamais dans une pâte épaisse, émaillée, lourde de vibrations et de résonances, incorporés à la lumière aveuglante d'un soleil rouge, violet, ou jaune de chrome, rappelant les soleils anciens de l'Égypte ou de l'Étrurie.

Bodjol, Le chantier désert



Si le paysage de Bodjol tend à devenir une pure composition – avec toujours, pourtant, une référence directe au monde sensible –, le portrait, chez cet artiste, se situe aujourd'hui à mi-chemin entre l'étude psychologique et littéraire et la construction arbitraire et inhumaine; franc, vigoureux, il demeure essentiellement plastique, solide et généreux. P.-F. S.

St. Gallen

Adolf Dietrich

Galerie «Im Erker»
24. Januar bis 22. Februar 1956

Eine Ausstellung von Werken Adolf Dietrichs ist immer dazu angetan, über die gezeigten Bilder hinaus grundlegenden Fragen nachzuspüren. Über das Problem der «peintres naïfs» ist schon viel geschrieben worden. Aber immer wieder bedeutet eine Begegnung mit ihnen eine Herausforderung, der gegenüber eine objektive Stellungnahme kaum möglich ist. Trotz der Vielfalt der Strömungen im heutigen Kunstschaffen spüren wir, daß es sich hier nicht einfach um eine Variation, sondern um etwas prinzipiell anderes handelt, um eine sozusagen zeitlose Welt, die mit ihren eigenen Gesetzen in unsere Welt hereinragt. Ob es die kindlich-freundliche «Grandma' Moses» oder der Douanier Rousseau ist – sie stehen auf einem andern Boden als ihre Bewunderer. Ihr Ziel ist immer dasselbe: realistische Wiedergabe. Doch schier unmöglich erscheint es uns, die so entstandenen Bilder im Sinne dessen aufzufassen, der sie geschaffen hat. Verfallen wir nicht immer wieder dem Mißverständnis, primitive Form als expressive Gestaltung zu interpretieren? Es ist dieselbe Gefahr, der so viele Deuter des kindlichen Bildschaffens unterliegen. Ein Maßstab künstlerischer Qualität bleibt uns jedoch auch gegenüber dem «peintre naïf»: Form und Farbe. Er bleibt unbestechlich, weil er zeitlos im menschlichen Wesen selbst gründet. Wer beim Eintreten in die gemütliche Kunststube «Im Erker» erschreckt zusammenfuhr, weil ihn die hellen Augen eines mächtigen schwarzen Sennenhundes anstarrten, der tat gut, an diesem unvermittelten Zusammentreffen mit Dietrichs Realismus nicht hängen zubleiben, sondern sich den andern Bildern zuzuwenden. Es spielte keine Rolle, wo man den Rundgang begann, ob bei der Porträtzeichnung des Vaters mit den herrlichen Händen und der Weinlese am Untersee, bei einem der Gartenbilder oder bei den liebevoll gemalten Vögeln und Meerschweinchen. Da kann nicht von «Perioden» geredet werden, ja kaum von einer technischen Entwicklung. Das Werk Dietrichs bildet eine Einheit nach Willen und Technik. Von den ersten Bildern an zeigt sich sein feiner Farbensinn, sein sicheres Gefühl im Bildbau. Der eigenartige Klang von zartem Hellgrau, Hellgelb und warmem Schwarz, wie er in dem Bild «Kanarienvogel und Schlüsselblumenstrauß» am reinsten auftritt, zieht sich in vielen Variationen durch alle Schaffensjahre des Künstlers, scheint recht eigentlich sein Farbklang zu sein. Nicht daß er ihn willkürlich gebrauchte; er fühlt ihn im gewählten Motiv und bringt ihn im Bild zum Klingen, indem er behutsam sauber, ohne präntösen Pinselstrich Farbe neben Farbe legt und die Formen mit handwerklicher Genauigkeit scharf begrenzt. «Grad so isch gsi!» ist ein beliebter Ausspruch Dietrichs, wenn er vor einem seiner Bilder steht. Er ist für ihn und seine Kunst in mehr als einer Beziehung bedeutsam.

Zürich

Helen Dahm

Geschenk von Helen Dahm an die Stadt Zürich
Kunsthhaus,
21. Januar bis 19. Februar

Die in Ötwil im Zürcher Oberland schaffende, heute im 78. Lebensjahr stehende Malerin Helen Dahm, die Zürcher Kunstpreisträgerin des Jahres 1954, der die Zürcher Kunstgesellschaft vor einigen Jahren eine Ausstellung im Helmhaus widmete, hat neulich der Stadt Zürich über 50 Gemälde und zusätzlich eine Reihe von Zeichnungen geschenkt. Gleichzeitig überwies die Malerin dem Kunsthhaus Zürich und der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule weitere Werke. Diese Schenkung wurde zum Anlaß, die nunmehr der Stadt gehörenden Werke sowie die Schenkungen an das Kunsthhaus zu einer Ausstellung zu vereinen.

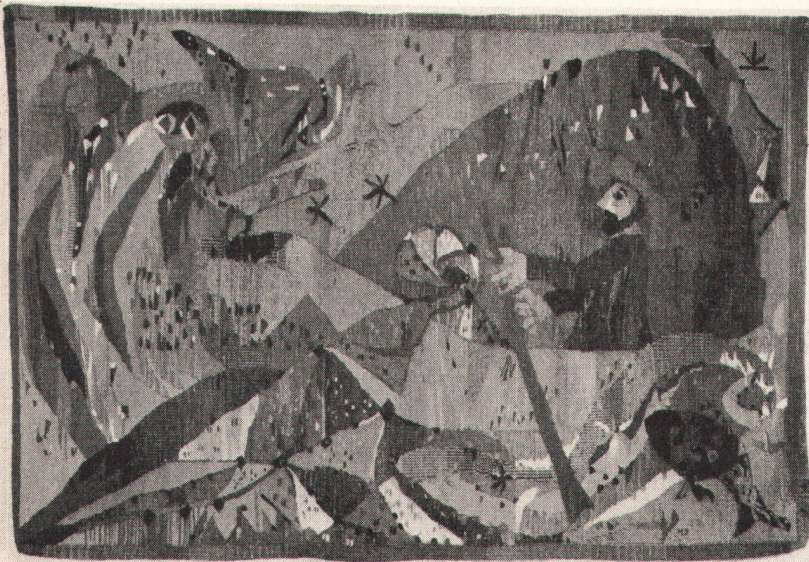
Auch in der anspruchsvolleren Atmosphäre des offiziellen Kunstortes, in dem Meisterwerke der Kunst ihre inneren Kräfte durch Wände und Treppenhäuser senden, halten die Arbeiten Helen Dahms stand. Sie bewegen sich in der Zone des echt Künstlerischen – in der es natürlich Unterschiede der Größe, Tiefe und Vitalität gibt – mit allen Zeichen eigener, authentischer Züge, bei denen Malerisch-Rebellisches neben Dichterschem und Naivem steht. Ein beträchtlicher Teil der in der Schenkung vereinigten Werke stammt aus allerjüngster Zeit. In hohem Alter bricht eine Welle der Produktivität aus der künstlerischen und geistigen Natur Helen Dahms, zugleich ein überraschender Reichtum im Thematischen. Allein aus dem Jahr 1955 finden sich Bilder, deren Vielfalt im Kompositionellen, in der Bildvorstellung und auch im Malerischen eine außergewöhnliche Kraft des Eruptiven erkennen lassen. So eine Reihe von Ölbildern mit sehr kompaktem Farbauftrag: eine Darstellung eines Augustfeuers mit Menschensilhouetten, breit gestrichenen Bergzügen und einem branstigen Mond – eine Komposition von Munchscher Suggestionskraft; eine «Prozession» im Gebirge, auf einfache Formen reduziert, und in den räumlichen Verschränkungen der Niederschlag eines außerordentlichen Volumen- und Raumerlebnisses; oder der «Staudamm» in merkwürdiger Sicht von oben, technisches Werk und Märchenschloß zugleich. Ein Blumenbild wie die Pfingstrosen von 1955 wird in symbolische Formen des wachsenden, farbbringenden Lebens verwandelt; nichts, aber auch nichts vom «Blumenstilleben»! Völlig neu gesehen sind zwei Bildnisse, «Eva auf rotem Grund» und «Eva in Rosen», bei denen aus brennendem Rot des Grundes die Abbreviaturen von Gesichtsformen auftauchen, die bald aus der Gegebenheit der Naturform entwickelt, bald in unmittelbar transformierten Gebilden wie mit steno-graphischen Zeichen das frontale Menschenantlitz fixieren. Hier tritt eine gestalterische Souveränität, eine griffsichere Anwendung eigener Formen, eine leidenschaftliche Farbrealisierung in Erscheinung, deren integrale Unmittelbarkeit und aus optischen und seelischen Erlebnissen strömende Kräfte eine ebensolche Resonanz hervorrufen. Im Zusammenhang mit dem Schaffen Helen Dahms wird viel von «Gnade» gesprochen. Auch der mit einem Beitrag Max Eichenbergers und etwas feierlich-weinerlichen Bildbeschreibungen versehene, gut illustrierte Katalog hält von diesem Begriff wider. Mir scheint, durch die Überbetonung der «Gnade» verstellt man das künstlerische



sche Schaffen der Malerin. Was sie auszeichnet, ist in allererster Linie Energie, innere Sauberkeit und vor allem malerischer Saft. In ihrer Bildwelt spielen religiöse Vorstellungen gewiß eine bedeutende Rolle. Man könnte auch sagen: Bindungen an die inneren Kräfte der Natur. Der Gefahr der Sentimentalität, der derart veranlagte Menschen allzu leicht ausgesetzt sind, hat Helen Dahm durch ihre künstlerische Spontaneität immer begegnen können. Um so mehr müssen sich die Betrachter vor denjenigen Exegeten hüten, die im biderben Wandervogelton ein Leben und ein Œuvre umschreiben, das sich in einer anderen Sphäre, in der Sphäre echter, in sich ruhender Kunst, abspielt.

Über kurz oder lang wird sich übrigens die Frage stellen, was mit der schönen Schenkung Helen Dahms geschehen soll. Wir hoffen, daß man nicht an eine Zersplitterung in Amtsräume denkt. Da das Zürcher Kunsthaus selbst eine beträchtliche Anzahl von Arbeiten Helen Dahms besitzt, könnte man sich vorstellen, daß irgendwo in der Zürcher Landschaft, die im Œuvre eine so große Rolle spielt, vielleicht mit der Zeit sogar in Öttili selbst, ein würdiger Rahmen für die Gemälde geschaffen wird. Regionale Dezentralisation wird in Zukunft vielleicht ohnehin zu den wichtigen Aufgaben der öffentlichen Kunstpflege zählen.

H.C.

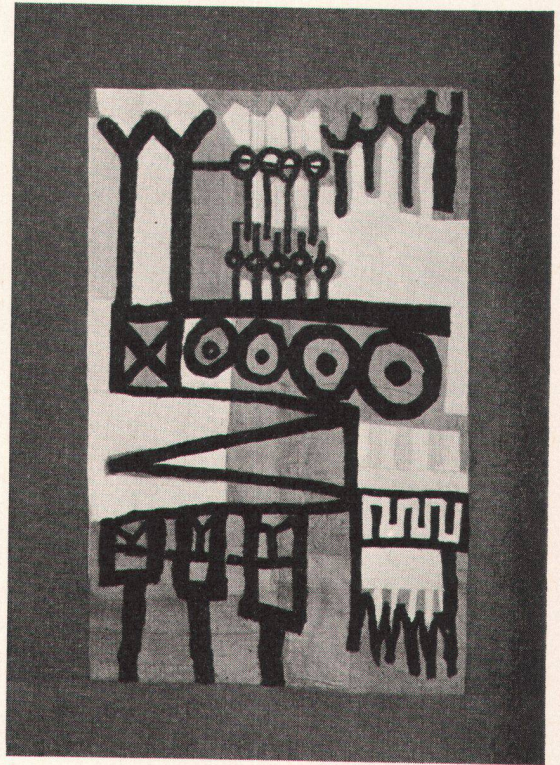


Moderne Schweizer Bildteppiche

Helmhaus,

14. Januar bis 12. Februar

Man kann nicht gerade von einer «Renaissance des Bildteppichs in der Schweiz» reden, wenn man diese Ausstellung im Zürcher Helmhaus gesehen hat, aber von einer offenbar um sich greifenden neuen Vorliebe, textile Materialien und textile Techniken statt Farben und Pinsel zur bildlichen Schöpfung zu benutzen – das bezeugte diese Ausstellung doch. Wären Rolf Lenne und Richard Seewald nicht die einzigen Männer unter den 22 Autoren dieser über 90 Wandbehänge gewesen, so wäre es eine Ausstellung unter Frauen geblieben. Aber so oder so ließ sich das Ganze nicht auf einen Nenner bringen. Das Interessante dieser vom Zürcher Kunsthaus zusammengestellten Übersicht bestand vielmehr in ihrer Vielfalt. Gerade die hier gezeigte Anwendung der verschiedensten textilen Techniken – vom Komponieren mit aufgenähten und zusammengesetzten Stoffresten (verschiedenster Materialien, Herkunft und Form) über die klassische



Bildstickerei, das Aufnähen und Besticken von gefärbten und ungefärbten Bindfäden bis zur alten Wirktechnik – zeugt von einer ausgesprochenen Experimentierlust mit den verschiedensten Möglichkeiten, die der Bildteppich als künstlerische Gattung bietet.

Vergleicht man mit dem, was auf diesem Gebiet in anderen Ländern – vor allem Frankreich und Deutschland – geschieht, so ist für die Schweiz (sofern man auf Grund des hier zusammengetragenen Materials, der Auswahl und der etwa 90 Teppiche schließen darf) offenbar folgendes charakteristisch: das kleine oder mittlere Format sowie die Tatsache, daß Entwurf und Ausführung gewöhnlich

1 Maria Geroe-Tobler, Detail aus dem Odyssee-Teppich. 1952/53

2 Ruth Zürcher-Schlüter, Schiff. Wirkteppich

3 Lily Keller, Komposition in Gelb und Weiß
Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich

im privaten Rahmen geschehen und in einer Hand liegen. Gegenüber den großformatigen Tapisserien, die in den Manufakturen Frankreichs und Deutschlands nach den Entwürfen bedeutender Künstler ausgeführt werden, ist die Herstellung von Bildteppichen in der Schweiz eine ausgesprochene private, häusliche Handarbeit geblieben. In den meisten Fällen gehört sie auch in das Gebiet der sonntäglichen Nebenbeschäftigung. Den Stempel der Manufakturausführung tragen deutlich die neueren Arbeiten Cornelia Forsters (die sich übrigens auch im Stil stark an Lurçat anlehnt) und Maja Eichenbergers (Sylvains). Von anderer Hand (Lise Gujer) ausgeführt, sind die immer noch, trotz ihrer Zeitgebundenheit (aus 1923–1938), prachtvollen Teppiche E.L. Kirchners und die dekorativen Panneaux von Richard Seewald. Daneben geben die aus Bindfaden geknüpften phantastischen Gesichte Rolf Lennes, die *peintre-naïf*-haften, in der Ausführung wenig schönen Stoffmosaiken Johanna Grossers und die in Darstellung und Ausführung süßlichen Monumentalstickereien von Lissy Funk-Düssel die problematischen Seiten dieser Bildgattung in der Schweiz.

Man mag sich auch fragen, weshalb Dinge aufgenommen wurden, wie sie allgemein im Handarbeitsunterricht, in Kindergärten usw. hergestellt werden. Aber vielleicht geschah dies, um die verschiedenen Möglichkeiten wirklich in aller Breite zu zeigen. Als künstlerisch bedeutendste Kraft geht aus dem unausgeschriebenen Wettbewerb dieser Ausstellung wieder Maria Geroe-Tobler hervor, deren Entwicklung mit ihrem neuen *Odyssee-Teppich* eine überzeugende Reife, Klarheit und Größe erreicht hat. Ihr zur Seite sind Elisabeth Giauque (vor allem mit dem schönen Knüpft Teppich), Lea Hagmann-Schmitter mit den beiden kleinen gewirkten Bildteppichen «Tobias mit dem Engel» und «Eva» und Lotti Kramer mit ihrem *Rya-Teppich* mit Blumen zu stellen. m. n.

Uli Schoop – Anna-Maria Nowacka

Galerie Palette,
13. Januar bis 7. Februar

Die Verwendung schöner Steinsorten hat bei den Tierplastiken Uli Schoops (Bär, liegender Fischotter) die vereinfachende, konzentrierte Formgebung begünstigt. Wo stärkere Bewegtheit zum Motiv gehört, wählt der Künstler das Flachrelief, bei dem er für die Darstellung von Vögeln und Fischen ein harmonisches Zusammenspiel von Formgebung und Werkstoff (Marmor, Alabaster) erreicht. Auf verschiedenen Wegen sucht er sich jetzt in vermehrtem Maße der Abstraktion anzunähern. Etwas zwitterhaft wirken die mit Hohlformen ausgestatteten Aluminiumplastiken (Dackel, Fuchs), und bei den aus gebogenem Eisenblech zusammengefügt, transparent-leichten Vogelgestalten wird das Intellektuell-Konstruktive zum Teil stärker spürbar als die frische Umsetzung der Tierformen. Zeichnungen und Steinabklatsche erschienen in der kontrastreichen Kollektion als etwas Verbindendes, Ausgleichendes. Die meisten Bilder, die Anna-Maria Nowacka ausstellte, trugen die Bezeichnung «Abstraktion einer Landschaft». Man wird aber mehr zur absoluten Wertung dieser farbig lebhaft differenzierten Flächengebilde als zur Ausdeutung motivischer Assoziationen angeregt, wenn nicht gerade eine «Stadt am Meer» in einer stilisierenden Übergangsform dargestellt wird. Die klar umgrenzten oder sich durchdringenden Farbflächen der meisten Kompositionen wirken ruhiger als die farbig diffusen Bildelemente früherer Arbeiten der Malerin. E. Br.

Kunstprie und Stipendien

Eidgenössische Stipendien für Freie Kunst

Der Bundesrat hat gemäß Antrag des Departements des Innern und der Eidgenössischen Kunstkommission für das Jahr 1956 die Ausrichtung von Studienstipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Künstler beschlossen:

a) Stipendien

Malerei und Graphik: Rudolf Büchi, Hurden b/Rapperswil; Jean-François Comment, Porrentruy; Rudolf Günthardt, Zürich; Emanuel Jacob, Zürich; Georges Item, Biel; Franz Keller, Muri BE; Walter Meier, Zürich; Willy Rieser, den Haag; Mathias Spescha, Trun; Thierry Vernet, Nyon.

Bildhauerei: Franco Annoni, Luzern; Lorenz Balmer, Basel; André Gigon, Pully; Bernhard Luginbühl, Moosseedorf; Antoine Poncet, St-Germain-en-Laye (France); Georges Schneider, Paris; Heinz Schwarz, Genf; Peter Storrer, Zürich; Max Weiß, Tremona.

b) Aufmunterungspreise

Malerei und Graphik: Simone Bonvin, Sion; Jean-Claude Evard, La Brévine; Jacques Fuchs, Lausanne; Max Kohler, Pully; Jean Lecoultré, Lausanne; Jean-François Liegme, Carra-Presinge; Jean-Marie Meister, Biel; Fred Murer, Zürich; Michel Pandel, Paris; Maurice Redard, Genève; Floristella Vernet-Stephani, Nyon; Charles Wyrsh, Lachen.

Bildhauerei: Paul Bianchi, Genf; Annemie Fontana, Zürich; Silvio Mattioli, Zürich; Gérard Musy, Jussy.

Architektur: Max Ehrensperger, Quito (Ecuador); Werner Herde, Stockholm; Fred Hochstrasser, Winterthur; Hans Howald, Zürich; Ello Katzenstein, Zürich; Niklaus Morgenthaler, Bern; Felix Schwarz, Brüttsellen; Hans Martin Trösch, Zürich.

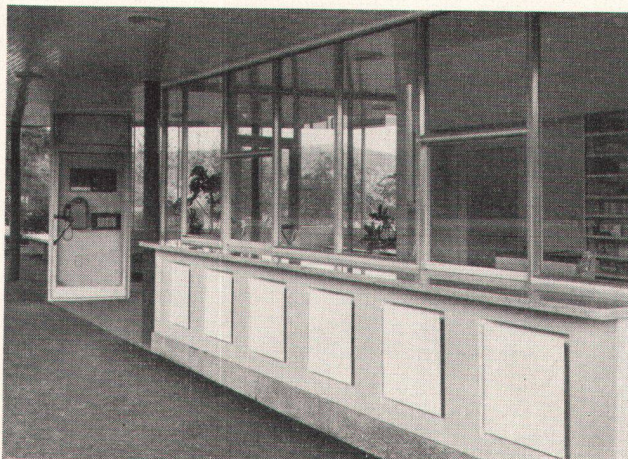
Auszeichnung für gutes Bauen in den Bergen

Arch. BSA/SIA Jachen U. Kőnz in Guarda wurde vom Istituto di Architettura Montana in Turin in Anerkennung seiner Verdienste um ein gutes Bauen in den Bergen mit einem Preise ausgezeichnet. Dieser wurde ihm am 20. Dezember 1955 in Form einer Bronzeplastik, die eine Nachbildung eines altrömischen Stieres aus dem Archäologischen Museum in Turin ist, in einer Feier überreicht. Die gleiche Auszeichnung wurde den beiden österreichischen Architekten Clemens Holzmeister und L. Welzenbacher, dem Franzosen H.J. Le Mēme sowie den Italienern Mario Cereghini und Carlo Mollino zuerkannt.

Wettbewerb zur Anerkennung der besten Plakate des Jahres 1955

Die Jury dieses vom Eidgenössischen Departement des Innern veranstalteten Wettbewerbs tagte am 20./21. Januar 1956 in Zürich. Von den 329 eingesandten Plakaten wurden 24 als die besten des Jahres 1955 erklärt. (Verzeichnis und Abbildungen siehe folgende Seiten.)

Basel	Kunstmuseum	Neuerwerbungen und Geschenke des Kupferstichkabinetts 1955	25. März – 22. April	
	Kunsthalle	Japanische Kalligraphie – Europäische Zeichen Joan Miró	18. Febr. – 18. März	
	Museum für Völkerkunde	Bali – Menschen zwischen Göttern und Dämonen Bauerntöpferei	28. März – 6. Mai 1. Okt. – 30. April	
	Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne	Goldschmuck der Völkerwanderungszeit Etienne Hajdu	10. Dez. – 31. März 10. März – 6. Mai 3. März – 4. April	
Bern	Kunstmuseum	Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf	5. Febr. – 2. April	
	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Verena Müller	Moderne Schweizer Bildniskunst Peter Siebold Wilhelm Gimmi	2. März – 2. April 10. März – 28. März 25. Febr. – 25. März	
	Biel	Städtische Galerie	Ernst Geiger	31. März – 29. April
Genève	Galerie Motte	Naïfs Espagnols	9 mars – 30 avril	
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Marcel Dornier – A. E. Wittlin	17. März – 20. April	
Lausanne	La Vieille Fontaine Galerie Bridel et Nane Cailler Galerie du Capitole	Johan Castberg Edouard Goerg Arthur Schlageter	25 fév. – 15 mars 12 mars – 31 mars 25 fév. – 15 mars	
	Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Jeannette Huguenin – Fabricanti	17 mars – 2 avril
Locarno	Il Portico	Eva Rocca	17 marzo – 15 aprile	
Lugano	Villa Ciani	Bianco e Nero	29 marzo – 10 giugno	
Luzern	Kunstmuseum	Caspar Herrmann	5. Febr. – 11. März	
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Schweizer Kinder zeichnen und malen Erich Heckel	10. März – 22. April 3. März – 4. April	
	Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Max von Mühlengen – Hans Seiler – Tonio Ciolina	11. März – 22. April
Winterthur	Galerie ABC	Ernst Egli Varlin	3. März – 24. März 31. März – 21. April	
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum	Rembrandt, durchleuchtet Englische Aquarelle 1750–1850 Photographien von Henri Cartier-Bresson, 1930–1955 Welt des Erdöls. Junge Künstler sehen eine Industrie	23. Febr. – 1. April 14. Jan. – 17. März 21. Febr. – 18. März	
	Helmhaus Strauhof	Xylon Ernst Faesi Franz Krebs Ruedi Büchi	25. Febr. – 25. März 18. Febr. – 18. März 6. März – 25. März 27. März – 15. April	
	Galerie Beno	Erhard Meier	22. Febr. – 13. März 14. März – 3. April	
	Galerie Neupert Galerie au Premier Wolfsberg Orell Füssli	Die Frau in der Kunst Arthur Jobin Rodolphe Bolliger Willy Suter	28. Jan. 19. März 16. Febr. – 17. März 1. März – 29. März 17. März – 21. April	
	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



H. Wolfermann-Nägeli

EISEN- UND METALLBAU

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