

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 9: Schweizerischer Werkbund; Schweizerischer Kunstverein

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

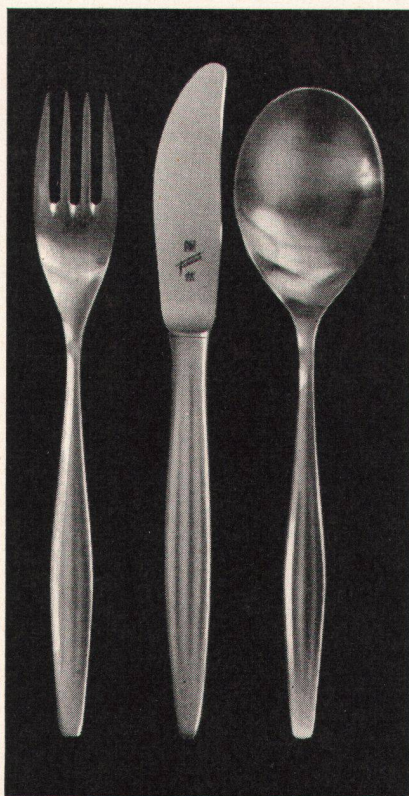
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

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



1



2

1 Ausstellungshalle der Württembergischen Metallwarenfabrik in Geislingen

2 Eßbesteck der WMF. Entwurf: Prof. Wilhelm Wagenfeld
Photo: Karl Schuhmacher

Ausstellungen

Basel

Bauchant – Bombois – Séraphine – Vivin Appenzeller Bauernmalerei

Kunsthalle

30. Juni bis 12. August

Unmerklich hatten sich die Akzente verlagert. Anlaß zu dieser hochinteressanten und in ihrem nunmehrigen Hauptteil herzerfrischenden Ausstellung war der Wunsch, wenigstens einen Teil der vom St. Galler Konservator Rudolf Hanhart für den Kunstverein St. Gallen zusammengestellten Ausstellung «Appenzellische und toggenburgische Bauernmalerei» nach Basel zu übernehmen. Als dies möglich wurde, suchte man nach einer passenden «Ergänzung» für die Senntumsmalerei. Rüdlinger kam auf den Gedanken, ganz «unprogrammatisch» vier große peintres naïfs daneben zu zeigen, das heißt Einblick in die ganze Persönlichkeit ihres künstlerischen Werks zu geben, das Individuelle herauszustellen und für einmal das Problem der Sonntagsmalerei, des peintre naïf oder primitif nicht grundsätzlich zu behandeln. Doch wie es so geht: durch die Zusammenstellung mit den Bauernmalern von Appenzell und des Toggenburgs, die im Oberlichtsaal des Stockwerkes in Auswahl gezeigt wurden, mit den imposanten Werkgruppen der vier Franzosen wurden die grundsätzlichen Unterschiede zwischen beiden um so deutlicher und klarer.

Die Bauernmaler haben ihren eigenen Charme, und wenn man sich in sparsamen Dosen an ihm ergötzen kann, ist alles gut. Man genießt ihre Unbefangenheit, ihren Ernst, ihr sachliches Wissen um all das, was das Gegenständliche und Stimmungshaftige ihrer bäuerlichen Sujets angeht, man genießt sogar die strenge Freude am Besitz und Reichtum, der aus diesen Dorf- und Hauslandschaften, aus den Porträts von Sennen- und Tier-Persönlichkeiten spricht.

Aber es zeigte sich dann doch bald, daß der Horizont der Senntumsmalerei in geographischer, thematischer und künstlerischer Hinsicht eng begrenzt ist und daß die Fälle, da die Grenze zwischen der volkstümlichen Kunst, dem bäuerlichen Kunsthandwerk und der wirklichen Kunst durchbrochen wird, rar sind. Und ebenso rar war der Wechsel vom volkskundlich Interessanten hinüber zum künstlerisch Packenden. Gerade im Ähnlichen und Vergleichbaren zeigte sich der Unterschied, der ein Unterschied in der Qualität und der Intensität ist. Während in der Senntumsmalerei die künstlerische Phantasie mehr oder weniger streng ans Gegenständliche und an unverrückbare Gegebenheiten gebunden bleibt, machen sich bei den peintres naïfs vom Schlage der in den sieben unteren Kunsthallessälen gezeigten «Großen Vier» wohl bestimmte lebens- und umweltbedingte Fixationen gegenständlich-thematischer Art bemerkbar; aber die künstlerische Phantasie ist doch jedesmal wieder frei im Komponieren und Erfinden der Situationen. Obschon bei jedem dieser peintres naïfs das Vokabular beschränkt ist – wie poetisch, wie reich und zum Teil auch wie großartig sind die Bilderzählungen und Kompositionen, die sie damit erreichen! Jedes Bild ist eine absolut notwendige Neuschöpfung – bei aller Verwandtschaft und äußeren Ähnlichkeit mit dem vorherigen –, wohl auch, weil diese peintres primitifs nicht auf Bestellung eines Auftraggebers arbeiten wie ihre bäuerlichen Kollegen. Das Nebeneinander der beiden Ka-

tegorien von peintres naïfs war heilsam. Gerade heute, da mit zunehmenden Entdeckungen des Künstlerischen in den Bereichen des bisher nur ethnologisch oder volkskundlich Interessierenden die Verwirrung stiftenden Grenzüberschreitungen gar nicht so selten sind.

Ganz besonders schön an dieser Ausstellung, in der 132 Bilder gezeigt wurden, war die lebendige reiche Zusammenstellung jeder einzelnen Œuvre-Gruppe: Bauchants antike Sagenwelt mit dem ungewöhnlichen Bild der Eroberung Jerusalems, Vivins verzauberte Häuser-, Stadt- und Landschaftspoesie, Séraphines ungeheure und unheimliche Blumenbilder und die dralle, bunte Formenwelt Camille Bombois', in der spiegelnde Kanäle, Zirkusleute, Bordelle und fahrendes Artistenvolk immer neuen Stoff zum Malen und zum Preis der Lebenslust geben. m. n.

Art d'aujourd'hui

Galerie d'Art Moderne
15. Juni bis 15. September

Die Daten dieser reizvollen kleinen Ausstellung zeigen eigentlich schon, daß es sich diesmal wieder um eine unter dem Kennwort Art d'aujourd'hui – das zugleich das Kennwort der Tätigkeit dieser Galerie überhaupt ist – veranstaltete Sommerausstellung handelt, ein Ensemble von Werken, die man zum Teil schon in anderen Zusammenhängen in dieser Galerie sah und die nun im Blick auf den durchreisenden auswärtigen Sammler und Käufer neu zusammengestellt wurden. Da die Ausstellung offenbar ihren Zweck erfüllt, verschwinden immer wieder einige Bilder, die dann durch andere aus dem Galeriebesitz ersetzt werden. Die Liste, die in der Ausstellung aufliegt, ändert sich ständig, und unsere Angaben wären im Detail demzufolge ebenfalls nicht verbindlich. Immerhin sind die Maîtres préférés de la galerie vertreten: Riopelle mit einem großformatigen dichten Bild, Klee mit drei kleinen Aquarellen, von denen das eine – «Krankes Mädchen», 1937 – die Atmosphäre des Kranken und Abstoßenden offenbar so stark ausströmt, daß man gar nicht auf Klee als Autor kommt; Hartung mit zwei außerordentlich schönen «Peintures», 1947 und 1948, auf türkisblauem Grund, Mathieu mit einem schwarzen Zeichen auf Gelb, Kandinsky mit einem frühen ungegenständlich-vehementen Aquarell von 1912, Gonzales mit einer kleinen Bronzemaske und Vieira da Silva mit einem außerordentlich schönen Exemplar der weiß in weiß gemalten Bilder (La ville de Cise, 1950). Sehr schön ist auch der strenge Léger, «Nature morte» von 1926.

Von den Neueren der Ecole de Paris hält sich eigentlich nur Francis Bott, der mit zwei schönen Arbeiten vertreten ist, während der Kolumbier Arnal, der Belgier Guette, der Pole Alva die Konkurrenz der stärkeren und reiferen Künstler nicht gut ertragen. Auf dekorativen Abwegen schließlich dürfte Kricke sein, der aus weißen, gelben und schwarzen Eisendrähnen etwas leblose, neonröhrenartige «Raumplastiken» fabriziert. Drei davon sind ausgestellt.

m. n.

Biel

Louis Kauffmann

Salle Socrate
3. Juli bis 19. August

Louis Kauffmann stellte sich mit vierzig Bildern vor, die eine Retrospektive seines Werks während der letzten sechzehn Jahre darstellen sollten. Dem ausgestellten Œuvre nach zu schließen, scheint seine malerische Entwicklung weniger evolutiv als vielmehr sprunghaft verlaufen zu sein, denn es liessen sich drei scharf voneinander trennbare stilistische Gruppen unterscheiden, die kaum Gemeinsames verbindet.

Aus dem Jahre 1940 waren eine Reihe schummeriger Porträts ausgestellt, die recht unbeholfen wirkten, linkische Versuche, deren Präntention nicht einmal durch die Poesie der echten peinture naïve gedämpft wird. Dann folgte etwas unvermittelt aus den Jahren 1945 bis 1950 eine Reihe streng konkreter geometrischer Gebilde, schwarze, eckige Konturen, deren Flächen in starken Farben leuchten, wie das rot-gelbe «Tranché» und das rot-grau-grüne «Taches rouges». Die dritte und gleichzeitig größte Gruppe bestand aus etwa fünfundzwanzig zum Teil recht großformatigen Bildern, in denen ein chaotischer Tachismus herrscht; in aufgeregter Folge jagen sich die vielfarbigen Flecke über die Leinwand, deren Fläche weniger organisiert als angefüllt wird mit bruchstückhaftem farbigem Leben, wobei jeweils eine dominierende Farbe symbolhaft den Titel des Bildes bestimmt, wie das fahlgraue «Atmosphère hivernale» oder das rot-blau-graue «Cité enchantée». j.im.

Glarus

Kunst der Gegenwart aus Glarner Privatbesitz

Kunsthaus
22. Juli bis 19. August

Diese Ausstellung gliederte sich in einen allgemeinen Teil, der von 47 Leihgebern, worunter einige größere und kleinere Sammler, beschickt worden war, und einen besonderen Teil, welcher die Sammlung von Dr. med. Othmar Huber, Glarus, umfaßte. Diese Trennung schien mit Rücksicht auf den geschlossenen Charakter und die besondere Prägung der genannten Sammlung geboten.

Den Begriff «Gegenwart» hatten die Veranstalter, was den Bereich des schweizerischen Kunstschaffens anbelangt, so interpretiert, daß mit Ferdinand Hodler um die Jahrhundertwende erstmals eine in die Zukunft weisende Persönlichkeit in Erscheinung trat, deren Kunst eine bis weit in das 20. Jahrhundert hineinreichende Bedeutung zukommt. Was nach ihm kam, erreichte nicht mehr seine Größe. Das Grundsätzliche war vorweggenommen, die Richtung für die nächsten fünfzig Jahre gegeben. Mit ihm begann, was unserer Zeit zugehört: Pleinair, Expressionismus, Eigenwert der Farbe und des Umrisses, Abkürzung aller Erscheinungen auf das Symbolische. Hodler war denn auch mit einem Frühwerk, zwei Genfersee-Landschaften, einer Hannoveraner-Figur, einer Frauenfigur in Lebensgröße und einem kleinen Kriegerbild vertreten.

Die Weiterentwicklung des schweizerischen Expressionismus war durch eine große «Landschaft» von Fritz Pauli eindrücklich belegt und hielt die Nachbarschaft von Ernst Ludwig Kirchners «Porträt Prof. Grisebach» und «Alpenblumen» sehr gut aus. Im gleichen Saal sah man einige Spätwerke Amiets und eine der Fassungen des «Brotessers» von Giovanni Giacometti. Eine größere Gruppe



1
Giovanni Serodine, Der heilige Petrus im Kerker, um 1625 bis 1630.
Sammlung Giovanni Züst, Rancate
Photo: Peter Ammon, Luzern

von figürlichen und landschaftlichen Themen von Ernst Morgenthaler leitete dann zu den übrigen zahlreichen Namen zeitgenössischen schweizerischen und ausländischen Kunstschaftens über. Leider konnte man, zufolge einer nun einmal nicht zu umgehenden Vereinsdiplomatie, keinen Künstler mit einer größeren Werkgruppe repräsentativ in Erscheinung treten lassen, was um so mehr zu bedauern ist, als dadurch der Eindruck einer gewissen Heterogenität und Zersplitterung entstand. Dies und die Knappheit des verfügbaren Raumes führten dazu, daß zum Beispiel eine Helen Dahm neben einen Amiet, ein Schnyder-Delsberg neben einen frühen Hodler, ein Vlaminck neben einen Hunziker und Braque, ein Barraud neben einen Gubler zu hängen kamen, alles Nahtstellen, die nicht immer glücklich wirkten.

Besondere Erwähnung verdienen einige jüngere Talente abstrakter Richtung. Sie waren in einem besonderen Raume untergebracht. Zu ihnen gehörten: Brignoni, Davit, Leuppi, Gisiger, Paul Klee und Max Ernst, die Italiener Magnelli, Bozzolini und Falchi. An bedeutenden Plastiken sind zu nennen Werke von Hans Aeschbacher, Hermann Haller, Germaine Richier, Arnold D'Altri und Leonhard Oesterle.

Im Saal der Sammlung Dr. Gustav Schneeli, der für unsere Veranstaltung geräumt werden durfte, war ein Teil der Sammlung Dr. Othmar Huber, Glarus, zu sehen. Hier freilich war nun ein Sammelgut ausgebreitet, das Stücke von musealem Charakter und internationaler Geltung enthielt. Dr. Huber räumt der deutschen Moderne, vor allem dem Kreis um den «Blauen Reiter», den «Brücke»-Malern, den Lehrkräften am staatlichen Bauhaus Dessau und Weimar, einen wichtigen Platz in seiner Sammlung ein. Da sind August Macke, Franz Marc, die Russen Wassily Kandinsky und Marianne von Werefkin sowie mit einer großen Zahl von Aquarellen Paul Klee. Den Übergang zur französischen Moderne mit Rouault und Gromaire bilden die Flamen Maurice Vlaminck und Franz Masereel einerseits und die Spanier Joan Miró, Juan Gris und Pablo Picasso andererseits. Die ausgestellten Werke, die in jahrzehntelangem leidenschaftlich betriebenen Sammeleifer unter Zugrundelegung einer bestimmten künstlerischen Vorstellungswelt zusammengetragen wurden und eine zeitüberdauernde Kraft in sich vereinigen, waren eingerahmt durch Plastiken von Barlach und Picasso.

Luzern

Barocke Kunst der Schweiz

Kunstmuseum

7. Juli bis 23. September

In den letzten zehn Jahren haben die schweizerischen Ausstellungsinstitute unserer Anschauung viele fremde Welten erschlossen. Nun erweist die große Luzerner Barockausstellung, daß es auch innerhalb unserer eigenen Kultur noch fremde Sphären zu entdecken gibt. Nicht daß die Kunst des Barocks im einzelnen unbekannt wäre; aber indem die Ausstellung die ganze künstlerische Welt des Schweizer Barocks als etwas Geschlossenes zu evozieren versucht, dürfte sie doch den meisten Besuchern die Überraschung und das Glück einer Entdeckung bereiten. Insofern kommt die Idee der Ausstellung auch einem modernen, ja aktuellen Bedürfnis nach ganzheitlicher Kunstbetrachtung entgegen.

Die barocke Kunst verlangt nach einer Ausstellungsform, die nicht das einzelne Kunstwerk, den einzelnen Künstler betont, sondern den Lebenszusammenhang dieser Kunst sichtbar macht. Das einzelne barocke Werk ist in der Regel erst als Teil des Gesamtkunstwerkes (also zum Beispiel Malerei und Plastik im Zusammenhang mit der Architektur) verständlich und sogar das Gesamtkunstwerk in manchen Fällen erst als Bühne einer großartigen Lebensform. Daraus folgt, daß das barocke Kunstwerk die höchsten Anforderungen an die Einfühlung, an die Bildung und sogar an die Phantasie des Betrachters stellt. Auf diesen Umstand nimmt die Luzerner Ausstellung Rücksicht, indem sie das reiche Material nicht chronologisch und nicht nach Künstlern, sondern nach Sachgruppen ordnet. Allen voran die Architektur, deren Präsentation nun freilich unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Die ausgestellten originalen Modelle der Stiftskirche St. Gallen und der St.-Ursus-Kathedrale in Solothurn und die zahlreichen architektonischen Entwürfe und Risse können selbstverständlich nicht den räumlichen Rahmen von Malerei und Plastik erlebbar machen und die reale Architektur nicht ersetzen; aber gerade durch ihre Zusammenstellung mit Werken der andern Kunstgattungen wird deutlich (und das ist in unserem Zeitalter der Ingenieurarchitektur keine Binsenwahrheit), daß sie aus genau dem gleichen künstlerischen Gestaltungswillen heraus geschaffen sind, daß sie mit diesen zusammen eine ästhetische und eine Erlebnis-Einheit bilden.

Durch die weiteren Sachgruppen wird versucht, die Lebenssphären, die durch die Kunst geformt worden sind, sichtbar zu machen. Es sind im wesentlichen drei große Komplexe: die Kirche, der Staat (zu dem wir hier auch Zünfte und Gesellschaften rechnen) und der häuslich-private Lebensrahmen, letzterer allerdings nur in seiner künstlerisch anspruchsvollsten Spitze, der darstellenden Kunst. Besonders eindrucksvoll ist die Abteilung der Kunst als Element und Trägerin der staatlichen Repräsentation. Da wird einmal mehr deutlich, daß, soziologisch gesehen, der Barock zumindest in seiner ersten, «heroischen» Daseinshälfte eine aristokratische Epoche ist. Staatsabsolutismus und Gottesgnadentum haben sich nirgendwo in der Schweiz so großartige Denkmäler geschaffen wie im alten Bern.

Wenn das Bestreben der Veranstalter, die Lebensverbundenheit der barocken Kunst zu betonen, auch manchem Werk, das einem strengen künstlerischen Maßstab nicht zu genügen vermag, den Zugang in die Ausstellung verschafft hat, so ist der künstlerische Ertrag der Ausstellung nicht gering. Zum erstenmal leuchtet die Gruppe der Gemälde von Serodine und Petrini in ihrer ganzen Großartigkeit (in der denkwürdigen Zürcher Ausstellung «Arte



2



3

2
Hans Ulrich Räber, *Der heilige Ludwig von Frankreich*, um 1647/51. Holz. Vom Chorgestühl der Luzerner Franziskanerkirche

3
Unbekannter Meister des späten 17. Jahrhunderts. *Hauszeichen des Hauses «Zum Strauß»* in Winterthur. Holz, ehemals vergoldet. Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Photos: Peter Ammon, Luzern

del Ticino» von 1945 hatte man Serodines Hauptwerk, das Altarbild der Pfarrkirche von Ascona, vermißt), und man darf hoffen, daß nun das Bewußtsein, in diesen Tessiner Malern Künstler von erstem europäischem Rang zu besitzen, allgemein wird. Sehr schön und ausgiebig ist auch die Innerschweizer Plastik des Frühbarocks vertreten, wobei der Luzerner Hans Ulrich Räber endlich auf den ihm gebührenden Platz gerückt wird. Auch fehlt es nicht an überraschenden Entdeckungen, von denen die wohl sensationellste, das Fayencebüstenpaar antiker Helden von Diego Carlone aus der Einsiedler Stiftsbibliothek, hier wenigstens erwähnt sei.

Das Schwergewicht der Auswahl liegt unverkennbar auf dem Frühbarock – oder vielleicht muß man umgekehrt sagen: die frühbarocken Werke drücken durch ihr größeres Gewicht der Ausstellung den Stempel auf. Und da liegt, wie mir scheint, ein wesentliches Verdienst dieser Veranstaltung. Denn gerade durch die ausgiebige Möglichkeit des Vergleichs von Werken des 17. mit solchen des 18. Jahrhunderts wird deutlich, daß der Schweizer Barock erst im Dixhuitième provinziell wurde, als er die letzten Konsequenzen etwa des bayrischen Rokokos nicht mehr mitmachte und auf halbem Wege stehen blieb, andererseits aber auch die Voraussetzungen zur städtisch-westlichen Spielart des Spätbarocks nicht besaß. Während die Schweiz den Werken Dominikus Zimmermanns, Tiepolos und Ignaz Günthers nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat, dürfte sich mindestens in Deutschland schwerlich ein gleichzeitiges Werk finden, das Räbers *Saint-Louis* vom Chorgestühl der Luzerner Franziskanerkirche auszustechen vermag.

Wenn wir schließlich noch auf die Unvollständigkeit der Luzerner Barockausstellung hinweisen, dann meinen wir nicht jene Lückenhaftigkeit im einzelnen, die keiner Ausstellung erspart bleibt, sondern die Beschränkung auf die barocke Kunst der deutschen Schweiz (und auch da mit besonderer Betonung der katholischen Landesteile) und des Tessins. Mit andern Worten: den Verzicht auf jenen so ganz anders gearteten, klassizistischen Barock, der von Frankreich her in der Westschweiz Eingang gefunden hat. Dies sei aber nicht Tadel, sondern lediglich Feststellung zur Vermeidung von Mißverständnissen. Mit dem Einbeziehen der «unbarocken» Barockkunst hätte man das Problem des Barocks überhaupt aufgeworfen und damit dem Besucher sicher zuviel zugemutet.

Hanspeter Landolt

St. Gallen

Giovanni Segantini

Kunstmuseum

7. Juli bis 30. September

Das St.-Galler Kunstmuseum setzt mit dieser Veranstaltung in großzügiger Weise ein interessantes Ausstellungsprogramm fort, durch welches das kleine Institut mit der Initiative des Kunstvereinspräsidenten Professor E. Naegele und des jungen Konservators R. Hanhart zu einem beachtlichen Aktivposten im schweizerischen Kunstleben geworden ist.

Die Ausstellung umfaßt rund hundertfünfzig Werke, Gemälde und Zeichnungen, die unter tätiger Mitarbeit Gotardo Segantinis aus europäischen und überseeischen Sammlungen vereinigt worden sind, darunter gegen sechzig allein aus schweizerischem Privatbesitz. Bekanntes und seltener Gesehenes erscheint glücklich gemischt. Daß die Krönung durch das St.-Moritzer Triptychon «Wer-

den – Sein – Vergehen» fehlt, geht auf den Erhaltungszustand der Bilder zurück, der einen Transport als bedenklich erscheinen ließ. Die Ausstellung hat einen starken Besuch aufzuweisen, ein Beweis für die magnetische Kraft, die Segantini nach wie vor besitzt.

Segantini ist ein heikles Ausstellungsthema. Seit Jahrzehnten geht von dem Maler eine starke Popularität aus, die schon zu seinen Lebzeiten in den Kreisen der «künstlerisch Empfindenden» einsetzte, sich in den Jahren kurz nach 1900 steigerte und dann völlig in die Breite entwickelte. Unzählige Reproduktionen sind auch heute in den Wohnungen der verschiedensten sozialen Schichten und weit über die Grenzen der Schweiz hinaus zu finden. Andererseits ist ausgesprochene Skepsis festzustellen, die sich an der Mentalität Segantinis, an sentimental und hochtrabenden Zügen stößt. So heißt es in einer kürzlich erschienenen sympathischen kleinen italienischen Biographie (mit Text von Gottardo Segantini): «Die Jungen kennen ihn nicht, die Kritiker kränken ihn» – Kritiker, wie etwa Lionello Venturi, die ihn der großen modernen europäischen Kunstentwicklung gegenüber als zweitrangige Gestalt sehen.

St. Gallen gibt nun Gelegenheit zu einer Revision. Kein Zweifel, daß das Melodramatische eine gewisse Rolle spielt, daß sich die «Innerlichkeit» äußerlich vordrängt – erklärliche Züge angesichts des Jugendschicksals Segantinis und des geistigen Autodidaktentums, das sehr oft die Gefahr banaler Vereinfachung mit sich bringt. Das Schwärmerische (in italienischer Prägung) kommt auch in des Malers Briefen, den anderen schriftlichen Äußerungen, in einem merkwürdigen Theaterszenarium oder in dem literarischen Fragment «Traum eines Arbeiters» zum Ausdruck; aber die freigeistige Denkweise, der übrigens auch Segantinis Lebensweise entsprach, hebt diese Züge aus der Sphäre kleinbürgerlicher Expression heraus. Das gleiche zeigt sich bei der Malerei. Dies ist das entscheidende Ergebnis der St.-Galler Revision, bei der die bildgestaltende Kraft Segantinis als das Primäre, das Entscheidende und das Lebendige erkannt wird, der gegenüber das «Literarische» als sekundär oder noch später erscheint.

Erstaunlich sind die Jugendwerke des Zwanzigjährigen. Ihre malerische und kompositionelle Keckheit hängt eng zusammen mit den zu wenig bekannten italienischen Rebellen des Ottocento, die in Mailand, wo sich der junge Segantini aufhielt, in Tranquillo Cremona und Daniele Ranzoni höchst fortschrittliche künstlerische Kräfte entwickelt hatten. Segantini ist in deren Kreisen sofort aufgefallen. Sein Porträt der Signora Torelli (1880), das malerisch geradezu provokante «Marktweib» (1879), einige Stilleben und das ironische, durchaus unspeißige Genrebild «Der Heiligenmaler von heute» halten durchaus den Vergleich mit gleichzeitigen französischen Impressionistenwerken aus. Wie nahe Segantini den Franzosen steht, deren Werke er damals kaum kannte, wird auf der «Abendlandschaft» (ohne Staffage!) von 1883 sichtbar, die wie eine Parallele zu Monet erscheint.

Auch aus der zweiten Schaffensperiode, in der sich Segantini aufs Land der Brianza in der Nähe des Comer Sees zurückgezogen hatte, sind in St. Gallen typische Beispiele zu finden. Auf ihnen tritt der «Segantini-Ton» hervor: Motive aus dem Bauernleben, die Schafe (dumpfe, lyrische Tiere), Stimmungsfaktoren, Magie des Lichtes. Aber die malerische Potenz der Frühzeit entwickelt sich weiter, und es entstehen Meisterwerke, wie die «Schafschur» (1885), geradezu eine Analogie zum frühen Van Gogh, oder die «Weiße Gans» (1886), ein Werk mit wunderbarer vitaler Farbtextur. Damals begann sich Segantini im Kontakt mit dem Kritiker und Maler Vittore Grubicys mit den Problemen der ungemischten Farben und der durch sie zu erreichen-

den malerischen Intensivierung zu beschäftigen. Das in St. Gallen befindliche Hauptbeispiel ist die erste Fassung des «Ave Maria» (1882), jener merkwürdigen Verbindung von strenger Komposition und stoffbestimmter Stimmung. Wenige Jahre später hat Segantini in Savognin die endgültige Fassung geschaffen, bei der die Kontraste noch stärker sind: die Strenge des geometrisierenden Bildbaus, die nahezu tachistische Elemente im dynamischen, abstrakten Zug der Reflexe im Wasser, die differenzierte Farbstruktur bei den Figuren und die Intensität der Stimmung. In der Zusammenfassung dieser Elemente liegt das Künstlerische des populären Bildes, nicht im Novellistischen. Aus dem Beginn der Savogniner Periode stammt auch das pastos und undivisionistisch gemalte Porträt Grubicys, ein Meisterwerk der reinen Malerei. In Savognin, wohin Segantini als Achtundzwanzigjähriger und, wie berichtet wird, als ein Mann von spontan wirkender geistiger Würde gezogen ist, gelangt die Ausdrucksweise zum Definitivum. Es entsteht eine Struktur aus ungemischten Farben (unter Grubicys Einfluß), die eine persönliche Fassung des damals in Paris und Belgien sich entwickelnden Divisionismus bedeutet. Sie ist bei Segantini stets mit der klaren Strenge des Bildbaus verbunden, die uns heute als das Wesentliche und Eindrucksvolle im Schaffen des Malers erscheint.

Besonders stark fühlt man sich in der St.-Galler Ausstellung von den allegorischen Bildern berührt. Auf ihnen – «Die Wollüstigen» (1891 in Savognin gemalt) und die «Bösen Mütter» mit den fast noch intensiveren Vorstudien – gehen die Realität des Landschaftlichen und die Irrealität der traumhaft schwebenden und verflochtenen Figuren unmittelbar ineinander über. Es sind Visionen von toller Unheimlichkeit und Kraft, Vorahnungen dessen, was sich beim jungen Klee und später bei den Surrealisten künstlerisch ereignete. Von diesen Bildern aus gesehen, erscheint das Melodramatische Segantinis in einem anderen Licht. Das Phantastische liegt in seiner Grundveranlagung, die seismographisch aufnahm, was zu seiner Zeit in der Luft lag. Von dieser Veranlagung aus ist Segantini, der praktisch in der Isolation lebte, zu einem Exponenten der Entwicklung geworden, die vom Jugendstil zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts führt. Die St.-Galler Ausstellung ist von einem von Dr. Marcel Fischer und dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich bearbeiteten, ausgezeichneten Katalog begleitet, in dem sämtliche ausgestellten Bilder und zudem noch einige interessante Details reproduziert sind. Er enthält Beiträge von E. Naegeli, R. Hanhart, Hans Binden und Gottardo Segantini und eine überdetaillierte Bibliographie – eine aus Nordamerika stammende, ungemessen wissenschaftlich scheinende, doch nicht ganz sinnvolle Gepflogenheit.

H. C.

Schaffhausen

Otto Dix

Museum Allerheiligen
15. Juli bis 19. August

Eine Ausstellung des Gesamtwerkes zu Ehren des 65jährigen Malers Otto Dix war dieses Jahr in Mannheim zu sehen. Die Schaffhauser Ausstellung beschränkte sich auf nicht ganz fünfzig Werke, die vorwiegend in den letzten Jahren entstanden sind. Sie bestätigte die charakteristischen Wesenszüge des Künstlers, vermochte aber auch neue Ansätze seiner Entwicklung sichtbar zu machen. Geblieben ist – wenn auch etwas gemildert und stärker

den formalen Werten untergeordnet – eine anklagende, von sozialkritischen Tendenzen getragene Ablehnung gegenwärtiger Zivilisation, ein Verismus, der an seelischer und körperlicher Verkommenheit sich nährt und das Häßliche mit ungeheurer Lust an den malerischen Werten des Stofflichen zu Schönheit verwandelt. Geblienen ist ferner ein aus der Fülle überschüssiger Lebensenergie ausbrechender Wille zu expressiver Gestaltung, in welcher der Mensch bis in die Karikatur oder in die Maske hinein getrieben wird.

Was wir in den Bildern der letzten Jahre als Ansätze neuer Entwicklungsmöglichkeiten zu erkennen glauben, das zeigt sich am deutlichsten am Motiv der Landschaft und am Stilleben. Zwar bleibt auch hier der Künstler ein unerbittlicher Beobachter; aber die Konzeption des Bildes beruht nicht mehr auf einer entkleidenden Sachlichkeit, sondern auf bestimmten Farbvorstellungen, denen sich das Motiv unterordnet. Wenn uns Dix sein Weltbild früher in Werken schilderte, in denen die Schrecknisse des Krieges, soziale Ungerechtigkeit und verlogene Scheinkultur aus dem Motiv heraus den Betrachter als Anklagen gleichsam ansprachen, so kommt er heute zum gleichen Ziel mit einem motivlich äußerst harmlosen Bild wie etwa dem Gemälde mit dem Titel «Angeschwemmtes»: Vor einem düsteren graublauen Hintergrund, der mit Pinselstrichen hingewischt ist, wie sie ein Straßenkehrer mit seinem Besen in den Staub zeichnet, sammelt der Maler das Strandgut des Lebens, ein Stück Holz, einen Stiefel, ein verwaschenes Stoffband und Scherben. Mittendrin, mit ihrem matten Glanz all das Elend überstrahlend, eine Muschel wie ein verkörperter Triumph des Schönen über das Vergängliche. Mehr als das Erlebnis der Wirklichkeit drängt in solchen Bildern das Erlebnis der Farbe den Maler zur Aussage. Daß die Farbe weitgehend ihre Bindung an die Stofflichkeit preisgibt und immer mehr auch rein ornamentale Aufgaben übernimmt, ist folgerichtig.

Aber auch in der künstlerisch harmonisierenden Farbensprache von Dix bleibt der Mensch ein höchst fragwürdiges Wesen. Wenn er nicht in letzter Konsequenz als Maskenträger auftritt und sich so dem Farbenspiel unterordnet, erinnert er an puppenhafte Mechanismen mit seltsam fixierten Gebärden. Halbwüchsige Kinder mit allzu wissenden Gesichtern starren uns anklagend entgegen. Gemalt sind sie in Farben, die Grauen erregen könnten, wenn sie nicht so raffiniert zusammenklingen würden. Reste verlorener Kindlichkeit flattern in zerrissenen Ornamenten über Gewänder und Hintergrund.

Man erholte sich gern von solchen problematischen Eindrücken vor den spontan empfundenen Aquarellen und den ausdrucksvollen und technisch hervorragenden Lithographien. Daß Dix als äußerst scharf und schonungslos charakterisierender Porträtist seine alte Kraft bewahrt hat, zeigten eine ganze Reihe von packenden Zeichnungen.

H. St.

Vevey

Auguste Renoir

Musée Jenisch
du 7 juillet au 30 septembre

La Ville de Vevey a organisé cette année dans les salles du Musée Jenisch une belle exposition des œuvres de Renoir, à laquelle on a assigné un double but. Présenter un ensemble valable de l'œuvre d'un des plus grands peintres de son époque et permettre ainsi à un vaste public régional et international de goûter aux joies de l'art le plus pur, et

d'autre part apporter une contribution utile aux finances de la Fondation Renoir dont un des buts, si nous ne faisons erreur, est de soustraire «Les Colettes», la maison campagnarde de Cagnes, dans laquelle le maître passa la dernière partie de sa vie, aux aléas qui guettent, avec le temps, toutes les propriétés immobilières. Ainsi, si tout va bien, «Les Colettes» qui sont à elles seules l'univers complet qui baigne la plus grande partie de l'œuvre de Renoir, ne risquera pas de devenir un jour un restaurant pour touristes, mais restera le lieu de pèlerinage que pourront atteindre tous ceux qui voudront y retrouver avec ferveur l'émotion qu'ils doivent au vieux maître de Cagnes.

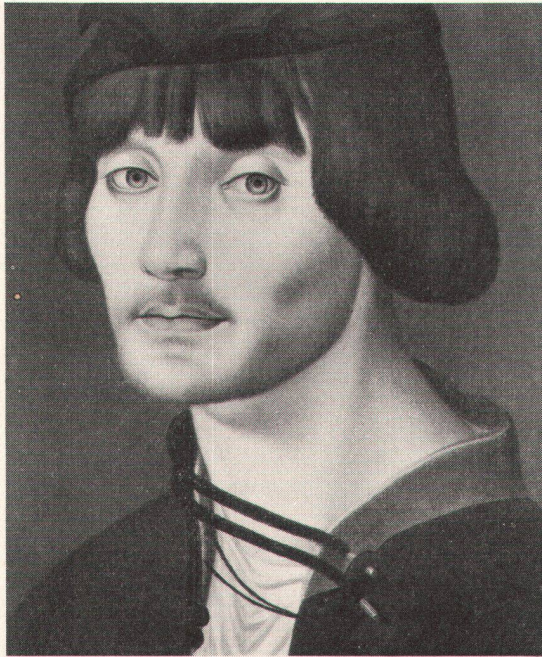
L'exposition de Vevey, si elle ne comporte que peu d'œuvres célèbres et très importantes, est cependant riche de plus de quatre-vingt-dix toiles toutes d'admirable qualité, et qui, de 1864 à 1917, évoquent tout au long la carrière de l'artiste en ses différentes périodes. Celles-ci sont, à vrai dire, assez peu marquées. Si l'on excepte les quelques toiles des débuts, assez sombres, et qui reflètent encore l'influence du réalisme de Courbet, l'art d'Auguste Renoir n'est qu'unité et lente évolution vers toujours plus de lumière et de douce allégresse. Renoir, dont la seule théorie était la simplicité, et qui était fort loin de se prendre pour un homme de génie, qui enfin plaisantait volontiers les peintres, et notamment son ami Matisse, coupables de vouloir mettre la peinture dans des règles quasi scientifiques, Renoir eut une carrière sans orages, sans coups de théâtre, sans autre drame que son infirmité physique. Il se comparait volontiers au «père Corot», et ne voulait être autre chose qu'un honnête homme de métier. Et de ce fait, son œuvre, en cinquante ans, apparaît d'une seule portée, avec à peine ici et là l'inquiétude d'avoir trop cédé aux tentations du plein air et de la lumière, revenant alors à des compositions plus dessinées, pour repartir ensuite mieux que jamais vers ce lyrisme amoureux de végétations folles et de carnations roses et blondes.

Grâce à la complaisance d'émérites collectionneurs et de quelques musées, dont le Louvre, nous pouvons admirer le beau portrait de Mme Alphonse Daudet dont Renoir fréquenta le salon parisien et la maison provençale, l'une des versions de la fameuse «Maternité» où l'artiste a peint sa femme allaitant son premier fils Pierre, ou le beau portrait de Berthe Morisot et de sa fille qui, outre ses qualités picturales, constitue un précieux témoignage de l'amitié ou de la camaraderie qui lia cette poignée de très grands peintres qu'on appela les impressionnistes.

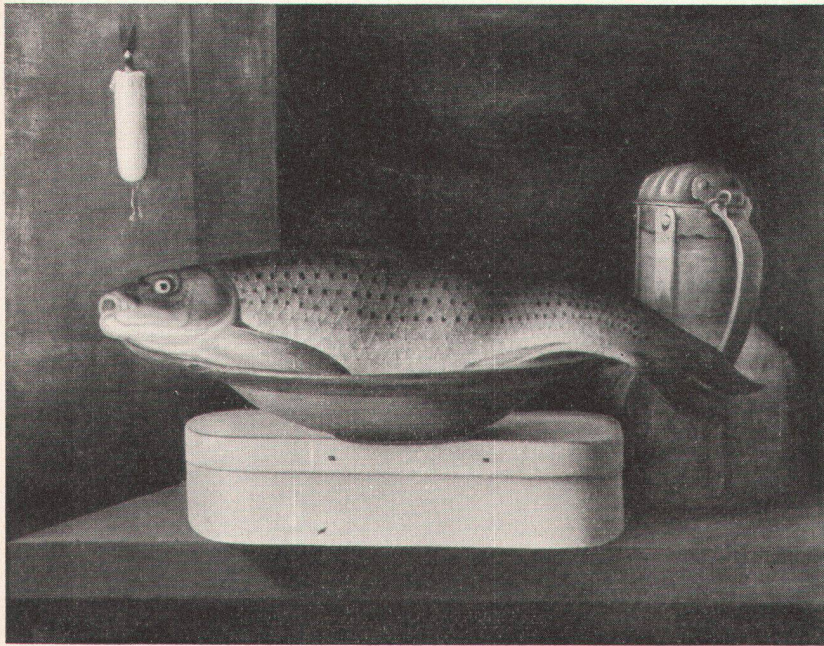
«L'Algérienne et son enfant», «Souvenir d'Alger» rappellent les quelques voyages que fit le peintre en Afrique du Nord. Mais en réalité, Renoir n'avait nul besoin des dépaysements. On le trouve le mieux et le plus merveilleusement lui-même devant ces exquis paysages qui nous montrent des voiliers à Cagnes, la maison des Collettes et son jardin, les oies de Pornic ou cette adorable atmosphère bleutée et comme aérienne de la «Vue au Mourillon», dans tant de nus, enfin, portraits, natures mortes aux fleurs, qui, avec les différents portraits de Gabrielle, la gouvernante-modèle, et de ses fils Pierre, Jean et Claude, réunissent exactement tout ce qu'aimait Renoir, et ce à quoi il voulait borner son univers.

Un univers dont, dans sa simplicité et sa modestie extrêmes, Auguste Renoir ne soupçonnait pas l'étendue, mais auquel la postérité a donné ses exactes dimensions, que la palette et les qualités émotionnelles du grand peintre nous découvrent singulièrement vastes.

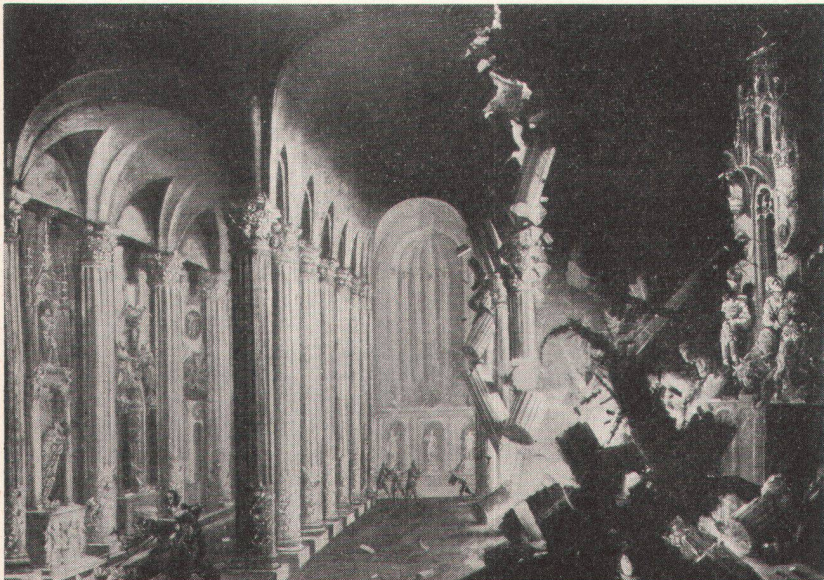
G. Px.



1



2



3

Zürich

Unbekannte Schönheit

Werke aus fünf Jahrhunderten

Kunsthhaus

9. Juni bis 5. August

Der Plan, abseitige, unbeachtete, oft vergessene Werke der europäischen Malerei vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert zu einem Musée imaginaire zu vereinen, ist sehr zu begrüßen. Über die Absicht der Ausstellung orientiert ein kleines, klar formuliertes Vorwort von René Wehrli im Katalog, der – vorzüglich ausgestattet – für jedes Bild die notwendigen wissenschaftlichen Angaben enthält, die gerade für eine Ausstellung von Unbekannten aufschlußreich sind.

Es kam den Veranstaltern darauf an, durch diese Schau den Tendenzen der Zeit entgegenzuwirken, die (durch Reklame an die Propagierung des gängigen Markenartikels gewöhnt) «kritiklos der Faszination durch die Berühmtheit» durch den forcierten «großen Namen» erliegt und darüber die kleinere und bescheidenere Leistung zu sehen und zu würdigen versäumt, die immer im Schatten der großen reift und trotzdem ein eigener und für jede Zeit unentbehrlicher Beitrag für das künstlerische Gesamtbild ist. «Erst das funkelnde Zusammenspiel großer und kleiner Lichter auf nachtblauem Grund macht die Schönheit des Sternengewölbes aus.» Diese weise Einsicht gibt zu bedenken. Sie sollte als Lehre dieser Ausstellung auch auf die Gegenwart Anwendung finden, wenn uns hinsichtlich unserer eigenen Zeit freilich die nötige Distanz bisweilen fehlt.

Solche orientierende, einem höheren ästhetischen Begriff unterliegende Ausstellungen, die bewußt die berühmten Namen vermeiden, der krankhaften Sucht des Geniekultes, der Neugier auf Biographisches entgegenwirken, die künstlerische Leistung vor den Namen stellen, Vergleiche ermöglichen, Maßstäbe vermitteln und zur kritischen Mitarbeit herausfordern – sie tun uns not als Ausgleich gegen die lukullischen Menus der Monsterausstellungen der Außerordentlichen, die fast zu einem Unfug geworden sind, die zu dem unheilvollen Irrglauben beitragen, als lohnten sich in der Kunstgeschichte (wie in der Weltgeschichte) nur die Genies, statt einzusehen, daß immer tausend Blüten notwendig sind, damit einzelne zu Früchten reifen, wobei wir – was die Gegenwart betrifft – die Früchte noch nicht einmal feststellen können.

Das Unternehmen einer Sammlung «Unbekannte Schönheit» ist natürlich eine spezielle Liebhaberei in des Wortes hoher Bedeutung; es hat eine klare Definition des Begriffes der Schönheit zur Voraussetzung, eines Begriffes, der zu jeder Zeit eine andere Auslegung gefunden hat und über den man heute schwerlich einer Meinung sein wird, da sowohl die weltanschaulichen wie die künstlerischen

1

Nuno Gonçalves zugeschrieben, Bildnis eines Jünglings. Privatbesitz Basel

2

Französisch, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, Stilleben mit Fisch. Sammlung Dr. D. Hannema, Goor

3

François Didier Nomé, genannt Monsù Desiderio, Explosion in einer Kirche. Sammlung Francis F. Madan, London

Photos: Walter Dräyer, Zürich

Voraussetzungen verschieden sind. Es war darum gut, daß der Veranstalter die Meinungen von Hans Naef und Manuel Gasser mit seiner Auffassung der «unbekannten Schönheit» vereint hat, um auf diese Weise ein Neues, Umfassendes, Weitsichtiges entstehen zu lassen, in dem das Unwägbarere, das jeder Weltansicht zugrunde liegt, seinen berechtigten Anteil hat.

Daher kam es, daß der kritische Betrachter der Ausstellung, von seinem Begriff der Schönheit ausgehend, nach der Freude und Belehrung, die die Auswahl zuerst einmal vermittelte, zu kritisieren begann. Er fragte sich bei wiederholtem Anschauen der Bilder, ob die «Vier Spiegelverzerrungen» aus dem siebzehnten Jahrhundert, die «Allegorischen Porträts ‚Sommer‘ und ‚Herbst‘» von Giuseppe Arcimboldi, das «Elefantenkarussell» von Antoine Caron, die «Zwei Bücherregale-Stilleben» von Giuseppe Maria Crespi und «Die Granitschale im Lustgarten in Berlin» von Johann Erdmann Hummel (um nur einige Beispiele zu nennen) nicht eher Beispiele für das Kuriose in der Kunst sind als für «unbekannte Schönheit». Es besteht Gefahr, daß solche ausgefallene Motive den Begriff der Schönheit eher verwirren als klären.

Der Kritiker ist auch der Meinung, daß etwa die «Blumenstudien» von Hieronymus Pini, das venezianische Schlachtbild «Francesco Morosini schlägt die Türken bei Canea» sowie einige frühitalienische Malereien in dieser Sammlung ruhig hätten fehlen können, ohne der Idee des Ganzen zu schaden, wie überhaupt die Fülle des Dargebotenen leicht irritiert und bedrückt. Man war ferner erstaunt, bekannte Namen, wie Domenico Veneziano, Michael Pacher, Pieter Bruegel der Ältere, Nicolas Poussin, Géricault, Monticelli, Odilon Redon unter den «Unbekannten» zu finden, wenn es sich auch um Neuentdeckungen einzelner Bilder handelte.

Wie dem auch sei: eine solche umfassende Ausstellung ist kein Tempel, dessen Heiligtümer zur Anbetung herausfordern. Sie verlangt, sobald man über das erste Sehen hinaus ist, eine lebendige Auseinandersetzung. Es tat gut, hie und da ganz anderer Meinung zu sein als die Veranstalter. Um so mehr konnte man sich, nach der getroffenen Auswahl, auf seine eigenen Liebhabereien zum Begriff der Schönheit konzentrieren. Deren fanden sich außerordentlich viele. Es seien hier nur einige wenige beglückende Beispiele genannt: Meister des Paris-Urteils, «Narzissus betrachtet sein Spiegelbild», Evaristo Baschenis «Stilleben mit Musikinstrumenten», Paul Bril «Der Tiber in Rom», Giuseppe Recco «Stilleben», Französisch siebzehntes Jahrhundert «Stilleben mit Pflaumen» und «Stilleben mit Fisch», Jacobus Vrel «Alte Frau am Fenster», Hendrik van Vliet «Inneres der Nieuwe Kerk zu Delft», Victor Emil Janssen «Selbstbildnis vor dem Spiegel», Hans Speckter «Galerie im Hamburger Stadttheater», Peder Balke «Leuchtturm Vardö». Die Auswahl würde sich noch um viele herrliche unbekanntere Bilder vermehren lassen, für deren Entdeckung und Vorführung wir den Veranstaltern dankbar sein müssen. Sie schulen unser Sehen, sie klären unsere Vorstellung von der Schönheit und veranlassen uns zu eigenen Entdeckungen in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Gerade unserer Gegenwart täte es gut, etwas von der höheren Gerechtigkeit, die über der Ausstellung waltet, zu profitieren. Es könnte ja sein, daß wir über den laut angepriesenen Namen und dem damit verbundenen Theater die unbekanntere Schönheit unserer eigenen Zeit verfehlen. – Wer von der Ausstellung in Zürich nach Winterthur fuhr, um in der Stille der Ausstellung Giorgio Morandi des Kunstmuseums aufzuatmen, konnte feststellen, daß das Zurücktreten der Person hinter dem Werk, daß Zurückhaltung und Bescheidenheit zu allen Zeiten Kennzeichen wahrer Größe sind.

H.-F. G.

Kanadische Eskimo-Kunst

Kunsthau

25. Juli bis 9. September

Die Ausstellung, die als Wanderausstellung durch Europa reist, ist von der kanadischen Regierung organisiert worden. Sie zeigt Kleinplastiken, deren Themen – Tiere, Jagd, Fischerei, Menschengestalt – mit dem Leben der Eskimo verbunden sind. Die Figuren sind in unsrer Zeit entstanden; das Katalogblatt, das leider jede nähere Information vermissen läßt, erwähnt bei den meisten Werken die Hersteller. Hersteller? Künstler? Man wird nicht recht klug. Die Dinge sind erstaunlich scharf beobachtet und vor allem außerordentlich raffiniert, offenbar mit allen technischen und gerätemäßigen Hilfsmitteln moderner Kleinbildhauer ausgeführt. Mit Folklore haben sie nichts mehr gemein als die Stoffwelt und vielleicht noch einen Nachhall von echter künstlerischer Simplität. Von der anderen Seite, von der der westlichen Kunst, sind Ingredienzen zu sehen – fast bis zu Analogien zu Barlach –, die vermutlich mit Anleitungen zusammenhängen, die die Verfertiger von einer kanadischen Kunstgewerbeschule erhalten haben. Solche kunstmissionarische Aktivität ist kaum positiv zu werten. Sie hat ein Gemisch zur Folge, das sich bedenklich dem Souvenir nähert. Was um so weniger erfreulich ist, als die Eskimo – dies zeigen echte Erzeugnisse der Folklore, die man in ethnographischen Sammlungen sehen kann – eine genuine bildnerische Begabung besitzen. Die Anordnung der Ausstellung in schönen Vitrinen ist vorzüglich.

H. C.

Hans Erni

Galerie Chichio Haller

10. Juli bis 10. August

Erni zeigte eine Kollektion von Gemälden (1953 bis 1956), von denen fünfundzwanzig, darunter eine Reihe anspruchsvoller Großformate, allein aus dem Jahre 1956 stammten, im Hinblick auf die Produktivität und auf die Sorgfalt der Ausführung eine geradezu unheimliche Zahl, besonders wenn man sich vor Augen führt, was in der gleichen Zeit noch an graphischen Blättern entstanden ist. Man kennt Ernits Kunstsprache: figurlicher Realismus bis zur gespenstischen Wirkung des trompe l'œil, verbunden mit überlegtem kompositionellem Aufbau und abstrakten linearen Elementen. Es steht außer Zweifel, daß diese Kunstsprache eine spontane Resonanz hervorruft, daß sie interessiert und anregt, das Bild und seine maltechnische Faktur genau zu verfolgen, wobei gerade auch aufschlußreiche Schwankungen der Qualität in Erscheinung treten. Ebenso klar ist es, daß Erni voller Bildvorstellungen ist, die – wie bei dem Bild «Motordraisine» und anderem – frapieren und aufmerken lassen. Obwohl er von vielen Quellen her Anregungen aufnimmt – in früheren Arbeitsperioden oft zu handgreiflich –, besitzt sein Werk eine unverwechselbare Physiognomie in bezug auf die Bildwelt, den Bildaufbau und die Technik.

Dies alles ist das Ergebnis eines außergewöhnlichen primären Talentes und einer echten künstlerischen Vitalität, weshalb Erni auch schon vor Jahren mit Recht als große Versprechung begrüßt worden ist. Zweierlei kommt dazu: eine paganinihafte Virtuosität und der ausgeprägte Sinn für das dekorativ Symbolmäßige (daher die Fähigkeit zum hämmernenden Plakat). Beides andererseits Züge voller Gefahren: zur Routine, zum Schematismus, zur Arabeske. Daher kommt – wie uns scheint – das immer wieder plötzliche, erschreckende Abgleiten wie auch das ebenso plötzliche Wieder-sich-Fangen.

Unter den Realisten unsrer Zeit – nehmen wir Italiener, Russen oder Franzosen – steht Erni zweifellos im obersten Rang. Dieser Realismus, der in seinem Wesen ebenso wenig platt ist wie der Realismus des Amerikaners Ben Shahn, hat seine Funktion und auch seine Werdensmöglichkeiten. Allerdings – und dies zeigt gerade die Konfrontation mit Ben Shahn – verlangt er ein besonderes Maß von Verantwortung.

H. C.

Otto Charles Bänninger

Garten des Haller-Ateliers
7. Juli bis 10. September

Wer gehofft hatte, in dieser Plastik-Freilichtausstellung vor allem neueste Arbeiten des Zürcher Bildhauers Otto Charles Bänninger anzutreffen, sieht sich einigermaßen enttäuscht: die gezeigten 21 Plastiken sind in der Mehrzahl ältere Werke und datieren aus den letzten zwei Jahrzehnten. Möglicherweise trägt eine derartig große zeitliche Streuung der Arbeiten die Schuld, daß die Auswahl eher uneinheitlich erscheint, ja daß man für einige Plastiken sogar verschiedene Autoren vermutet. Eine eigentlich erfreuliche Vielfalt der verwendeten Materialien (Gips, die verschiedensten Steinarten, gewöhnliche und mit Blattgold überzogene Bronze) sekundiert die Uneinheitlichkeit in der formalen Auffassung und verhilft der Schau noch weniger zur notwendigen Geschlossenheit.

Der selbständigere Besucher der Ausstellung vermag sich dennoch am Motivischen die erwünschte Ordnung selber zu schaffen. Drei Gruppen bilden sich vom Thema her ohne weiteres: jene der stehenden, liegenden und kauernden Frauen- und Mädchengestalten, dazu eine Tänzerin und die Figur eines jungen Mannes, dann eine kleine Gruppe mit Porträtköpfen (darunter ein Bildnis seiner Frau, in Stein, ein schöner Beweis der bekannten Porträtbegabung des Künstlers) und schließlich jene der Pferdeplastiken, zweifellos die überraschendste, beglückendste. Vom seinerzeit für die Landesausstellung von 1939 geschaffenen Pferd mit stehender männlicher Figur ist nur der überlebensgroße Kopf des Pferdes zu sehen; er wirkt wie als Initial zur Reihe der neueren Plastiken, die das Pferd allein oder – in einem Falle – das Pferd und seinen aufsteigenden Reiter zum Thema haben. Gerade diese letztere Arbeit, Pferd und Reiter als raumschaffende Gruppe verwendend, scheint uns zum Schönsten der ausgestellten Kollektion zu gehören: das Pferd läßt sich auf seine Hinterbeine nieder, um seinem Reiter den Aufstieg zu erleichtern; der Rücken des Tieres wird zu einer flachen, hohlen Kurve, die sich in den ausholenden Bewegungen des aufsteigenden Mannes fortsetzt; das Motiv des bewegten Spiels von Reiter und Pferd findet so seine direkte Übertragung ins Plastische. Anders, statischer, vielleicht auch architektonischer muten zwei Pferde an, die mit gespreizten Beinen in bester bildhauerischer Zucht sich in eine unsichtbare Pyramide einfügen. Wegen ihrer großzügigen Anlage scheinen sie für eine (auch ständige) Aufstellung im Freien am geeignetsten.

age.

Sieben jurassische Maler

Galerie Palette
10. Juli bis 28. August

Die meisten Kunstsalons begnügen sich in den Sommermonaten mit gedrängten Jahresübersichten. Dieser Gewohnheit stellt die Galerie Palette eine anregende Ausstellung von Werken junger jurassischer Künstler gegen-

über, die aus dieser landschaftlich so stark geprägten Region stammen oder dort Wohnsitz genommen haben. Interessant zu beobachten, daß die neuen künstlerischen Schaffensmethoden auch jenseits der großen kulturellen Zentren sich bemerkbar machen.

Einen Teil der in der Ausstellung vertretenen Künstler kennt man aus Veranstaltungen in Bern und im Welschland: Claude Løwer, 1917 geboren, der in Paris seine Studienzeit verbracht hat, ein kultivierter Maler abstrakter Observanz mit lebendigen Hell-Dunkel-Themen, oder Jean-François Comment, Jahrgang 1919, der in seinen Farben sehr ausdrucksstark, doch etwas zerfließend ist; aber eine originale Malerhand scheint hier am Werk, die in gewisser Weise im Schlemmerschen Sinn zur Figur drängt. Von Lermite (1920) sind eine Reihe kleiner Bilder zu sehen, die wie sehr reizvolle gebrannte Platten wirken; das realistische Einzelgebilde spielt auf ihnen nicht die Rolle, durch die sich Lermite auf seinen großen Bildern als Verwirklicher einer originellen realistischen Spielart zeigt. Carlo Baratelli, der 1926 in Genf geboren ist und seine Studien in Algier absolviert hat, gehört zu denjenigen unter den jungen Malern, die ihre Bilder auf linearen und räumlichen Gerüsten und Farbstrukturen aufbauen; seine Arbeiten besitzen guten kompositionellen Aufbau und schöne farbige Balance. Der jüngste unter den versammelten Malern ist der 1929 geborene Marco Richterich, der sich heute in Arles festgesetzt hat; ein amüsanter Zeichner-Maler, bei dem sich Beobachtung phantastischer Gehalte des Realen, Humor und Melancholie vereinen. Eine Persönlichkeit, ein Versprechen.

Den Malern sind die Bildhauer Jacot-Guillarmod, ein etwas primitiver Stilisator, und André Ramseyer beigegeben, der letztere, der auch in der diesjährigen Venezianer Biennale ausgestellt hat, ein begabter Skulptor, der, im Figürlichen von Moore ausgehend, sehr sensible und überzeugende Arbeiten geschaffen hat.

H. C.

Pariser Kunstchronik

Die beiden großen Retrospektiven Fernand Léger und Henri Matisse, die erste im Pavillon de Marsan, die andere im Musée d'Art Moderne, geben einen magistralen Eindruck von dem Lebenswerk dieser beiden Künstler. Beide Künstlerpersönlichkeiten kommen mit besten Werken aus den verschiedensten Epochen voll zur Geltung. Das Werk von Léger erreicht seine höchste Spannung verhältnismäßig früh; in den Spätwerken wird es etwas gar von einem illustrativen Charakter überwuchert. Bei Henri Matisse hat man durchgehender das Gefühl eines außergewöhnlichen Malertalents, das sich schließlich im hohen Alter zu einer immer stärker abstrahierenden Formsynthese kristallisiert.

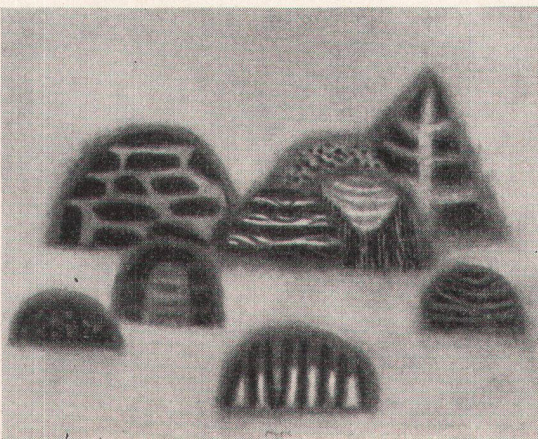
Der 11. Salon des Réalités Nouvelles nennt sich von nun an Salon des Nouvelles Réalités. Er hat sich mit seinem beginnenden zweiten Jahrzehnt bedeutend verjüngt, und die stark geometrische Tendenz, die in diesem Salon abstrakter Kunst vorherrschte, ist dies Jahr auf einen einzigen Saal zusammengeschmolzen. Eine sorgfältigere Auswahl zog auch wieder bedeutendere Maler an, wie Bissière, Ben Nicholson, Hartung, Reichel, Marc Tobey usw. Während dieser Salon vor zehn Jahren sehr antagonistisch dem Salon de Mai gegenüberstand, ist heute kein großer Unterschied zwischen diesen beiden Salons mehr zu bemerken. Der Salon de Mai hat immer mehr die gegenständliche Kunst im Stiche gelassen, und der Salon des Nouvelles Réalités hat das Vorherrschen der freien malerischen Abstraktion als eine Tatsache unserer Zeit



1



2



3

anerkannt, so daß die Differenzierungen sich fast nur noch innerhalb des abstrakten Expressionismus abspielen.

Prächtigt dekorative Wandteppiche von Lurçat, die nur gelegentlich ins Konventionelle abflauen, sind den ganzen Sommer über in der Maison de la Pensée Française zu sehen. Gute angewandte Kunst wurde auch im mittelalterlichen Schloß Ratilly (in der Nähe von Vézelay) gezeigt, wo das Keramikerehepaar Pierlot und der Keramiker Georges Jouve mit der Association des peintres cartoniers de tapisserie einen großartigen Dekor aufrollten. An dieser Ausstellung, «Muraille et laines en Bourgogne», beteiligten sich unter anderen Lurçat, Picart le Doux, Saint-Saens, Burtin, Dayez, Gilioli, Idoux, Le Moal, Le Normand, Mategot, Prassinos, Singier, Wogensky usw. Das Château de Ratilly ist schon seit Jahren durch seine Keramikschule als ein lebendiges Kunstzentrum bekannt.

Bei Louis Carré waren Malereien und Aquarelle von Gromaire zu sehen, in denen sich der methodische Konstruktionsstil dieses Malers vorteilhaft auflockerte. Die Galerie 41, rue de la Seine gab die seltene Gelegenheit, ein Ensemble der Arbeiten von Max Ernst zu sehen. – Die Galerie Galanis zeigte neue Arbeiten von Lapique über das Thema «Venedig». Jean Hélion bei Cahiers d'Art geht weiter seinen neu eingeschlagenen Weg abseits von den aktuellen Problemen der heutigen Malerei. Der spanisch-südamerikanische Maler Castro, Schüler von Torres Garcia, stellte in der Galerie Rive Gauche neue Arbeiten – es sind meist starke transponierte Stilleben – aus.

Die Galerie de France gab zu Ende der Saison eine Gesamtschau der Maler, die zur Galerie gehören. Neu hinzugekommen sind hier Hartung, Soulages und Zao-Wou-Ki. Manessier, von dem hier kurz zuvor eine Einzelausstellung zu sehen war, bewahrt seine malerischen Qualitäten, ohne Neues zu entwickeln. Hingegen ist Le Moal, der Intimist, viel heftiger geworden, und Music bewahrt auch in seinen neuen Bildern abstrakter Art seine sehr persönliche Feinheit des Gefühls. Pignon, der Fauvist der Nachkriegsjahre, nähert sich heute der Malerei Lapiques; seine flügelartigen Themen sind kaum mehr als Anlaß zu einer dekorativ-abstrakten Arabeske, zeugen aber von einem vollen malerischen Temperament. – André Marchand in der Galerie Charpentier ist einer der wenigen Maler, die sich in der von Picasso angegebenen Richtung weiterentwickeln. Obschon er von der Kritik der Avantgarde als ein gewöhnlicher Picasso-Imitator angegriffen wird, kann man ihm ein bedeutendes Talent nicht absprechen.

Die Galerie René Drouin zeigte eine Ausstellung «Tensions» mit einer Malergruppe, die im Salon des Nouvelles Réalités ebenfalls mit besonderem Profil hervortrat. Zu dieser Gruppe zählen Claude Georges, Claude Viseux, Judit Reigl, Simon Hantai und Jean Degottex. – In der Galerie du Dragon sind regelmäßig Maler surrealistischer Tendenz zu sehen, wie zum Beispiel Lam, Matta, Brauner usw. Unter den Bildhauern tat sich die schweizerische Bildhauerin Isabelle Waldberg hervor, von der auch in der Plastikausstellung im Musée Rodin und im Parc de Bagatelle im Salon de la Jeune Sculpture sehr Gutes zu sehen war.

1 Henri Matisse, La leçon de piano, 1917. Museum of Modern Art, New York

2 Le Moal, Dans le bois, 1956. Galerie de France, Paris

3 Antonio Music, Paysage, 1954. Galerie de France, Paris

Arbon	Schloß	Der Tanz in der Kunst	15. Sept. - 14. Okt.
Basel	Kunsthalle	Marc Chagall	25. Aug. - 21. Okt.
	Historisches Museum	Der Basler Münsterschatz	2. Sept. - 31. Okt.
	Museum für Völkerkunde	Basler Forscher bei fremden Völkern	9. Juni - 30. Sept.
	Gewerbemuseum	Verborgene Schätze des Gewerbemuseums	8. Sept. - 9. Dez.
	Galerie Beyeler	Maitres de l'Art Moderne	20. Aug. - 31. Okt.
	Galerie d'Art Moderne	Art d'aujourd'hui	15. Juni - 15. Sept.
		Francis Bott	22. Sept. - 25. Okt.
	Galerie Bettie Thommen	Georg Stefula - Adolf Dietrich	10. Sept. - 5. Okt.
Bern	Kunstmuseum	Paul Klee	12. Aug. - 4. Nov.
	Kunsthalle	Max Ernst	11. Aug. - 15. Sept.
		Maurice Barraud	22. Sept. - 21. Okt.
	Galerie 33	Junge deutsche Maler	7. Sept. - 30. Sept.
	Galerie Verena Müller	Hans Jegerlehner	12. Sept. - 3. Okt.
Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	44 ^e Exposition des Amis des Arts	8 sept. - 30 sept.
Genève	Athénée	Grands peintres français d'aujourd'hui	17 juillet - 13 sept.
	Galerie Georges Moos	De Bonnard à Manessier	15 août - 30 sept.
	Galerie Motte	Femmes dans l'art à travers l'orient et l'occident	24 juillet - 30 sept.
Grenchen	Kunststube	Marco Richterich	8. Sept. - 23. Sept.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Agustin Genoud - Otto Hitzberger	25. Aug. - 28. Sept.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Antiquités égyptiennes de la Collection Widmer	15 juillet - 15 nov.
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Gravures des Peintres témoins de leur temps 1956	29 juillet - 13 sept.
		Quatre graveurs Brésiliens	15 sept. - 6 oct.
Locarno	Il Portico	Dickmann - Daulte - Carugo	1. Sept. - 23. Sept.
		G. Giorgetti	29. Sept. - 21. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Barocke Kunst der Schweiz	8. Juli - 23. Sept.
	Galerie Rosengart	Pablo Picasso	2. Juni - 29. Sept.
Olten	Neues Museum	Albert Häubi	1. Sept. - 23. Sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	Jakob Straßer	18. Aug. - 30. Sept.
St. Gallen	Kunstmuseum	Giovanni Segantini	7. Juli - 30. Sept.
	Galerie Im Erker	Giacomo Manzù	8. Sept. - 10. Okt.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Hans Rippmann	26. Aug. - 23. Sept.
		Ernst Baumann - Max Kämpf - Gustav Stettler	30. Sept. - 4. Nov.
Thun	Kunstsammlung	Werke europäischer Kunst aus Privatbesitz von Thun und Umgebung	19. Aug. - 16. Sept.
Winterthur	Kunstmuseum	Sammlung Geschwister Bechtler	19. Aug. - 30. Sept.
	Galerie ABC	Alfred Kolb	1. Sept. - 22. Sept.
		Karl Schlageter	29. Sept. - 20. Okt.
Yverdon	Hôtel de ville	100 sculptures de peintres	4 août - 17 sept.
Zofingen	Stadtsaal	Meisterwerke der Schweizer Kunst 1800-1950	19. Aug. - 7. Okt.
Zürich	Kunsthaus	Eskimo-Plastik aus Kanada	25. Juli - 9. Sept.
		Paul Cézanne	22. Aug. - 7. Okt.
	Kunstgewerbemuseum	Pferd und Mensch	2. Sept. - 21. Okt.
	Galerie Beno	Werner Kreuzhage	21. Aug. - 11. Sept.
	Wolfsberg	Uli Schoop	12. Sept. - 2. Okt.
		50 Jahre Schweizer Malerei - Tobias Schieß	6. Sept. - 29. Sept.
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

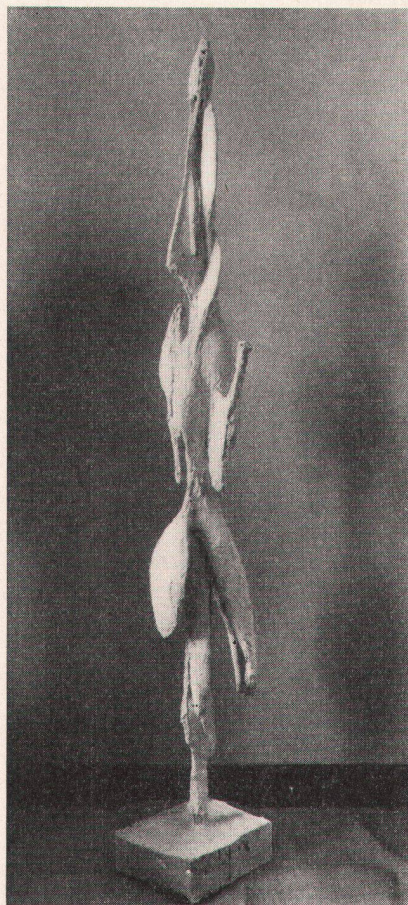


Tapeten A.G.

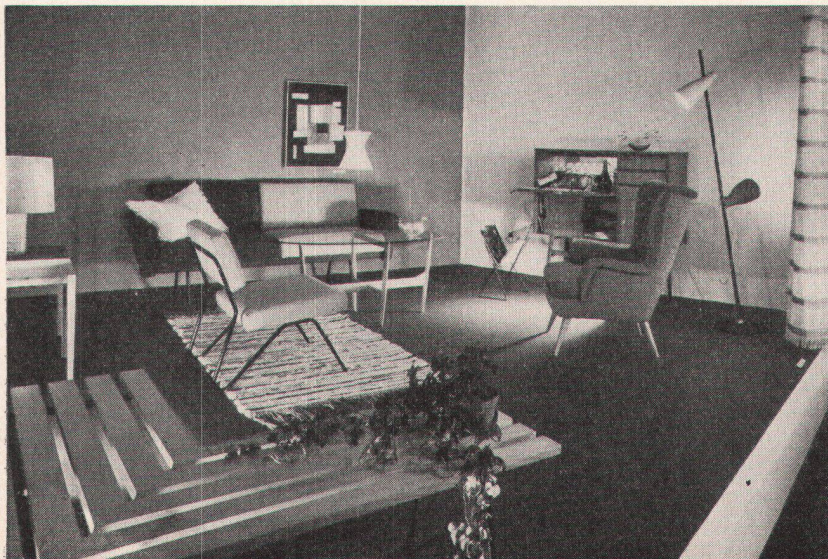
ZÜRICH FRAUMÜNSTERSTR. 8
ECKE BÖRSENSTR./STADTHAUSQUAI
TELEPHON 25 37 30
POSTCHECK VIII 657

TAPETEN - VORHÄNGE - WANDSTOFFE - INNENDEKORATION

Weitere Ausstellungen der Saison waren Minna Citron in der Galerie Arnaud; Carrade in derselben Galerie; Plastiken von Boiseq, Signori und Mocquot in der Galerie «L'antipoète»; neue Bilder von Bernard Dufour in der Galerie Pierre; Plastiken von Marie-Thérèse Pinto und Bilder von Arnould, Montanier und Tailleux in der Galerie Le Cercle; Zeichnungen von Louis-Paul Favre in der Galerie du Haut-Pavé; neue farbige Graphik von Hayter in der Librairie La Hune, wo gleichzeitig auch die Erstausgabe der neuen voluminösen Kunstzeitschrift «Quadrum» präsentiert wurde; die guten neuen Bilder von Bernard Quentin bei Iris Clert und schließlich die hervorragende Ausstellung der graphischen Arbeiten aus den verschiedensten Epochen von Picasso bei Berggruen. F. Stahly



1



2

Wien

Modernes Kunsthandwerk

Österreichisches Museum für angewandte Kunst

21. Dezember 1955 bis 5. Februar 1956

Diese umfassende Ausstellung wurde veranstaltet vom Österreichischen Werkbund. Prof. Oswald Haerdtl (1. Vorsitzender des Österreichischen Werkbundes) hatte die Oberleitung inne, und die Architekten Dr. K. Schwanzer, Alfred Soulek, Carl Auböck und Helmut Otepka gestalteten je einen Raum. Es war dies die bedeutendste Manifestation des Österreichischen Werkbundes der letzten Jahre; sie fand auch einen entsprechenden Widerhall in Fachwelt und Öffentlichkeit a. r.

Verbände

Mitgliederaufnahmen des SWB

Der Zentralvorstand des Schweizerischen Werkbundes hat folgende neue Mitglieder aufgenommen:

Hans Eichenberger, Innenarchitekt, Bern
Fred Hochstraßer, Architekt, Winterthur
Hans Hurter, Graphiker, Luzern

1

Isabelle Waldberg, Composition. Getönter Gips
Photo: Claude Michaelides, Paris

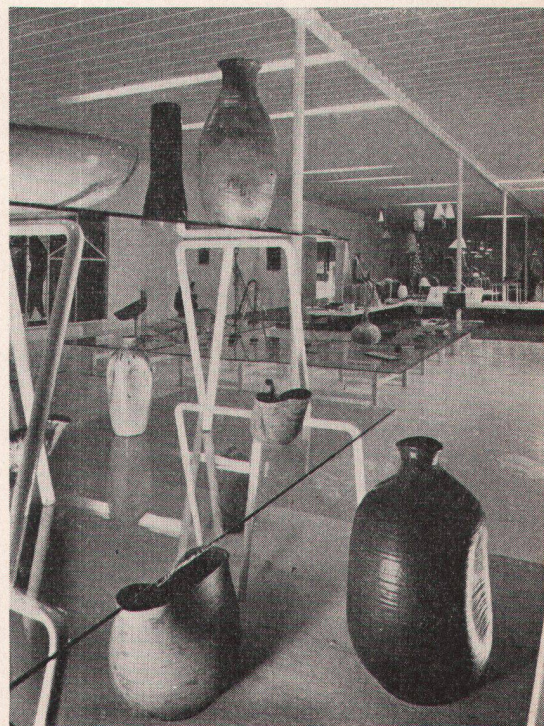
2

Ausstellung «Modernes Kunsthandwerk» im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien
Wohnraum der Österreichischen Werkstätten. Gestaltung: Architekt Helmut Otepka

3

Keramische Abteilung

Photos: Lucca Chmel, Wien



3