

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 11: Zoologische Gärten

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>

Ausstellungen

Basel

Der Basler Münsterschatz

Historisches Museum
2. September bis 31. Oktober

Mit dieser schönen Ausstellung begeht das Historische Museum in der Barfüßerkirche seinen 100. Geburtstag und zugleich den Gedenktag an das große Basler Erdbeben des Jahres 1356. Die Ausstellung ist insofern für Basel ein Ereignis, als es für Prof. Dr. H. Reinhardt, den Direktor des Museums, nicht ganz leicht war, den seit der Trennung der Kantone Basel-Stadt und Basel-Land in alle Winde verstreuten Münsterschatz für zwei Monate wieder in Basel zu vereinigen. Die Tagsatzung hatte 1834 die Teilung des Schatzes unter die beiden Kantone bestimmt, denn seit der Reformation war dieses goldene und silberne Gerät ja tatsächlich nur noch ein seiner kirchlichen Gebrauchsfunktionen längst enthobener «Schatz». Als solcher, als ein Wert- und erst in zweiter Linie als ein Kunstgegenstand wurde er auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelt. Während Basel-Stadt sein Drittel zum größten Teil behielt und nur drei Stücke der Akademischen Gesellschaft abtrat, die damit die vom finanziellen Ruin bedrohte Universität unterstützte, verkauften die Landschäftler ihre beiden Anteile auf der Auktion in Liestal im Jahre 1836. So kam das bedeutendste Stück des Münsterschatzes, die Goldene Altartafel, ein großes goldgetriebenes Antependium, zwei Jahre vor Eröffnung des Basler Historischen Museums ins Cluny-Museum nach Paris. Diese Altartafel war von Kaiser Heinrich II. zur Weihe des Münsters am 10. Oktober 1019 nach Basel geschenkt worden. Die herbe monumentale Strenge der frühmittelalterlichen Figurenkomposition macht es zu dem bedeutenden, über das Kunstgewerbliche hinaus-

Goldene Altartafel aus dem Basler Münsterschatz, um 1020. Detail Musée de Cluny, Paris



wachsenden großartigen Werk. Ebenfalls aus dem Cluny-Museum kam eine «Goldene Rose» (wie sie der Papst zu verschenken pflegte), ein zartes, wahrscheinlich um 1300 im Elsaß, in Avignon oder in Basel selbst entstandenes Goldschmiedewerk. Neben den verschiedenen Monstranzen und den Geräten, wie sie zum katholischen Kult gehörten, fallen die drei Hauptreliquiare des Pantalus, der Thekla und der im letzten Jahr von Basel vom Rijksmuseum in Amsterdam für Fr. 230 000 zurückerworbenen Ursula besonders auf. Obschon wir heute wenig Geschmack an diesen Personifikationen in Goldblech finden können, stellen diese Werke doch bedeutende Leistungen der mittelalterlichen Goldschmiede dar.

Bedeutende Museen aus aller Welt haben für diese Ausstellung mit Leihgaben beigetragen: das Amsterdamer Rijksmuseum, die Staatlichen Museen Berlin (mit einem der schönsten und einfachsten Stücke des Schatzes, der Grabkrone der Königin Gertrud Anna, die 1281 in Wien starb und in Basel beigesetzt wurde), das Victoria and Albert Museum in London mit silbernen Meßkännchen und der prachtvollen Pontifikalkanne aus dem 15. Jahrhundert u. a., das Metropolitan Museum New York mit einem silber-vergoldeten Armreliquiar um 1440. Sogar die Eremitage in Leningrad figuriert in der Liste der Leihgeber. Etwas Merkwürdiges hat sich anlässlich dieser Ausstellung gezeigt. Obschon der Basler Münsterschatz bereits 1933 in den Kunstdenkmälern der Schweiz in vorbildlicher Weise von R. F. Burckhardt publiziert wurde – eine neu bearbeitete Neuauflage soll als Frucht aus dieser Ausstellung hervorgehen –, ist das ganze Gebiet des kirchlichen Gebrauchsgerätes im Mittelalter offenbar doch noch recht wenig erforscht. In den Katalogangaben trifft man auf viele Fragezeichen. Datierungen, stilistische Zuweisungen und Herkunftsbezeichnungen schwanken in extremer Weise. Offenbar hat man sich bis jetzt vor allem um die historischen und ikonographischen Beziehungen dieser Geräte gekümmert, das Handwerkliche aber nicht mit dem gleichen Interesse untersucht. Angaben in dieser Richtung sind auch im Ausstellungskatalog nur spärlich vermerkt. Da ein solcher Kirchenschatz doch mehr oder weniger zufällig zusammenwächst und auch die geschichtlichen Ereignisse nur sporadisch bei der Entstehung der einzelnen Werke mitsprechen, wären technisch-kunstgewerbliche Aufschlüsse über die gezeigten Dinge für den Ausstellungsbesucher sehr interessant und nützlich gewesen.

Erwähnt sei noch, daß auf diese Ausstellung hin im Chor der Basler Barfüßerkirche eine neue unterirdische Schatzkammer gebaut wurde, die später das Zunftsilber aufnehmen soll. Einfache, übersichtliche Vitrinen wurden konstruiert, deren Deckel die ausgezeichnete Beleuchtung enthalten. In einen Raster wurde ein gelb-weißes Mischlicht (Fluoreszenzröhren) eingebaut, in dem die ausgestellten Metalle in den ihnen eigenen Farben prächtig zur Geltung kommen. m. n.

Marc Chagall – Werke aus den letzten 25 Jahren

Kunsthalle
25. August bis 21. Oktober

«Die Begrenzung der Werkwahl auf die letzten 25 Jahre bedarf einer Begründung. Die Ausstellung setzte dort ein, wo 1933 die für seine Zeit umfassendste Chagall-Ausstellung geendet hatte. 1933 war das Abschiedsjahr Wilhelm Barths von der Kunsthalle, ein großartiges Jahr, das neben der Retrospektive Henri Rousseaus die zukunftssträchtigen Ausstellungen von Braque, Maillol und Chagall umfaßte. Das Werk Maillols wurde 1944 gesamthaft als Gedächtnis-



1



2

1

Marc Chagall, *La vache à l'ombrelle*, 1946. Sammlung Richard Zeisler, New York
Photo: R. Gauthier, Paris

2

Marc Chagall, *Moïse recevant les Tables de la Loi*, 1950-1952

ausstellung gewürdigt. Braque bleibt offen; Chagall präsentierte nach der ersten Ausstellung, die genau 25 Jahre umfaßte, ein weiteres Vierteljahrhundert seines Schaffens. Mit Picasso, Braque und Rouault gehört Chagall zu den Meistern des zwanzigsten Jahrhunderts, denen auferlegt und vergönnt ist, ein Alterswerk zu schaffen und damit den Bogen zu spannen, der den heroischen Aufbruch zu Beginn unseres Jahrhunderts über die Gegenwart hinweg mit der Zukunft verbindet.» So beginnt Arnold Rüdinger seine schöne Vorrede zum Ausstellungskatalog.

Ohne der Magie der Zahlen zu verfallen, was hier ein Leichtes wäre und womit dem großen Magier Chagall nicht einmal Unrecht geschähe, zeigte Rüdinger, was hier an Großem zu zeigen ist. Er ließ die Ausstellung dort beginnen, wo die Barth'sche aufhörte, das heißt bei den Werken jener merkwürdig flauen «Krisen»-Periode der Dreißigerjahre. Aber die guten Geister, die Chagalls frühe Bilder in solcher Fülle bevölkern, haben ihren Schöpfer nicht lange verlassen. Schon Ende der Dreißigerjahre, in den ersten Jahren des zweiten Weltkrieges, die Chagall zunächst zur Flucht nach Südfrankreich (1940) und dann zur Übersiedlung nach den Vereinigten Staaten zwangen, sind sie wieder zur Stelle. Mit ihnen, den träumenden Liebespaaren rund um den Eiffelturm, den aus der Erinnerung immer wieder echt und wahr und lebendig auftauchenden Gestalten aus dem russischen Witebsk, kommen nun auch die ergreifenden Märtyrergestalten des gekreuzigten oder an den Marterpfahl gebundenen Menschen. Sehr merkwürdig ist, daß dieser Mensch zwar im ikonographischen Gewande des gemarterten und gekreuzigten Christus erscheint, selbst aber deutlich – durch das als Lententuch immer wieder vorkommende Gebetstuch aus dem jüdischen Kult – eindeutig als Jude gekennzeichnet wird. Diese Bilder sollen nichts von christlicher Heilserwartung haben; sie gehen nicht über den Tatbestand und sein Symbol hinaus, aber sie leiten eine – bereits 1930 durch den Illustrations-Auftrag Vollards begonnene – Beschäftigung mit dem Alten Testament wieder neu ein.

So entstehen neben den Traumbildern, jenen zauberhaften Liebespaaren in Verbindung mit dem Eiffelturm, mit den wiederum aus der Ferne erträumten Pariser Städtebildern eine Reihe neuer visionärer Bilder, mit denen Chagall ein neues Kapitel im Buch der religiösen Kunst des Abendlandes beginnt. Das prachtvolle Bild «*La chute de l'ange*», das die Jahreszahlen 1923-1933-1947 trägt und das schon seit einiger Zeit als Leihgabe im Kunstmuseum Basel hängt, sowie das noch eng an traditionelle Ikonographie anschließende «*Abraham et les trois anges*», 1940-50, gehören in diese Reihe. Es ist deutlich ein Suchen um eine neue adäquate Formulierung. Im «*Roi David*» von 1951 «ikonenhafte» Prägnanz, im «*Moïse brisant les Tables de la Loi*» 1955/56 grecohafte Steigerung ins nächtlich Dramatische und Expressive und dazwischen die beiden Höhepunkte in den großartigen Bildern «*Moïse recevant les Tables de la Loi*», 1950-52 und in «*La Traversée de la Mer Rouge*» von 1955. All diese Bilder sind um die zwei Meter hoch und etwa eineinhalb Meter breit – monumentale, für den Künstler wichtige Aussagen. Ihre Bedeutung bekommen diese Bilder zudem noch im Blick auf allerletzte Werke, auf das ebenfalls in monumentalen Ausmaßen begonnene «*La Création de l'homme*» (300 mal 200 cm), das noch nicht ganz trocken von der Staffelei in Vence den Weg nach Basel angetreten hat und das vorläufig im ersten Malstadium – denn die meisten von Chagalls Bildern sind in Jahren, wenn nicht in Jahrzehnten durch immer neues Übermalen und Verdichten der male- risch so kostbaren Schichten entstanden – einen neuen biblischen Bilderzyklus anzeigt.

In voller Gleichberechtigung entstehen neben den biblischen Bildern die Bilder der Städte, der russisch heimlichen, des glücklichen Paris und neuerdings auch dasjenige von Vence. Der amerikanische Aufenthalt während der Kriegsjahre hat merkwürdigerweise bis jetzt noch keine Bilderinnerung bei Chagall hervorgebracht.

Das dritte große Thema der letzten 25 Jahre heißt «der Zirkus». Der blaue, der gelbe und der großartige neueste «*Grand cirque*» – mit ihrer Fülle von Gestalten und Begebenheiten sind sie Symbole des bunten herrlichen und merkwürdigen Lebens.

Die prachtvolle Ausstellung beschränkte sich aber nicht nur auf die Vorführung der Gemälde, in denen Chagall sich von allen Themen unabhängig immer wieder und nun längst allen Krisengefahren gegenüber gefeit als der große reife Maler erwies. Außer den 71 Bildern waren an die dreißig Zeichnungen und Gouachen ausgestellt und dazu über dreißig Keramiken und ein Dutzend Skulpturen. Während man bei den Keramiken eigentlich durchwegs das Wesentliche der Chagall'schen Kunst – Zauber und Kostbarkeit der Farbe – vermißt, ist es dem Maler erstaunlicherweise gelungen, in den Skulpturen etwas von seinem Wesen auszudrücken. Aber unter all den Herrlichkeiten der Farbe wirkten gebrannter Ton und behauener Stein doch wie fremde und unbedeutende Gäste. m. n.

Maitres de l'art moderne

Galerie Beyeler

20. August bis 31. Oktober

Wir haben schon öfters darauf hingewiesen, daß Ernst Beyeler eine besondere Begabung dafür hat, schöne Bilder in privaten Sammlungen und Kunsthandlungen zu entdecken und sie dann wieder im Kunsthandel «in Umlauf» zu setzen. Von dieser Fähigkeit zeugt auch wieder die neuste Ausstellung, die wiederum von einem großformatigem Katalog mit zum Teil farbigen Abbildungen begleitet wird. 33 Künstler mit 61 Werken sind in ihm enthalten. Es ist ein großes Angebot, mit großen Namen und zum Teil außerordentlich schönen Bildern und Plastiken. Zum Besonderen darf gezählt werden: die schöne Delacroix-Skizze zur «Liberté», Pissarros «La Garenne», Bonnards «Katzen» (1893) und die beiden schönen Bilder Vuillards «Le soir au Jardin» (1895) und vor allem das «Marthe Bérard» genannte Intérieur von 1905. Ein prachtvoller Cézanne «Carrière de Bibémus» und ein wunderschöner Matisse «La table de marbre rose» (1917) sowie der kubistische Picasso «Le violon (Jolie Eva)» gehören mit den Braques und Mirós zu den schönsten Bildern der Ausstellung m. n.

Francis Bott, Peinture 1956
Photo: Rogi-André, Paris



Francis Bott

Galerie d'Art Moderne

22. September bis 25. Oktober

Ich weiß nicht, ob Francis Bott seinen schönen Bildern einen guten Dienst erwiesen hat, indem er aus der Mappe «Kritiken» (die wohl jeder Künstler führt) ausgerechnet einen Text des in unseren Gegenden unbekanntes Dichters J. E. Eilson aus Lima in Peru herausuchte und im Katalogblatt abdrucken ließ. Heißt es doch dort – nachdem der Betrachter bereits aufgefordert wurde, Botts Bilder «mit drei Augen zu sehen» –: «Darum muß man diese Bilder auch mit den Ohren sehen. Erbe von Klee – vielleicht diese Musik aus fernen Federn und Ausströmungen von astralem Wasserstoff?» Wir erlauben uns ein weiteres Fragezeichen dazu zu setzen.

Bott wurde durch zwei schöne Bilder in der Sammlung Doetsch-Benziger in diesem Sommer in Basel eingeführt. In Zürich machte ihn ja die letztjährige Ausstellung des Kunsthauses bekannt. Die 19 Bilder, die er in Basel zeigte, sind durchwegs in den letzten beiden Jahren, das meiste sogar erst in diesem Jahr entstanden. Bott hat erst vor zwanzig Jahren, als 32jähriger, «auf Anraten Kokoschkas» und ohne jegliche Schulung mit der Malerei angefangen. Über den Weg, den er seither gegangen ist, gibt die Ausstellung selbstverständlich keinen Aufschluß; dafür zeigt sie eine geschlossene Werkgruppe, ein reifes und harmonisches Werk. Was an dieser abstrakten, aus Flächen aufgebauten Malerei besonders entzückt, ist das lebendige Spiel zwischen der durch Farben und Linien erzeugten Raumillusion und der opaken, dem Glasfluß ähnelnden Farbigkeit der Malschichten. Durch den Farbauftrag in breiten zusammenhängenden Flächen, die leichte Reliefwirkung der aneinanderstoßenden Farbkanten wird die schöne Wirkung erreicht, wie man sie im übertragenen Sinn manchmal an alten Mauern mit ihren vielen übereinanderliegenden und mit der Zeit abblätternen Schichten sehen kann. m. n.

Bern

Gedächtnisausstellung Maurice Barraud

Kunsthalle

22. September bis 21. Oktober

Nach den zahlreichen Gelegenheits- und Konjunkturausstellungen, die seit dem Tode Barrauds im November 1954 eingesetzt haben und oft ungeordnetes oder untergeordnetes Material zusammentrugen, erquickte man sich gern an der systematisch aufgebauten und herrlich schön präsentierenden Gedächtnisausstellung der Berner Kunsthalle, die gegen hundert Ölgemälde (beginnend mit dem Jahr 1904), eine Anzahl Zeichnungen und eine reiche Kollektion von Druckgraphik und illustrierten Büchern zu einem Ganzen vereinigte, das man für die Persönlichkeit Barrauds als verbindlich bezeichnen kann. Die Kunstmuseen der Schweiz und eine große Zahl von Privatsammlungen hatten dazu ihre schönsten Stücke als Leihgaben beigesteuert, und auch der Nachlaß des Künstlers wurde in sorgfältigster Weise beigezogen.

Barraud stand damit nicht anders da, als man ihn während Jahrzehnten kannte: der welsche Maler par excellence, die malerisch lichteste und inhaltlich blühendste, sinnhafteste Erscheinung der westschweizerischen Kunst, das Bindeglied zum romanischen Süden, unerreicht im eleganten, leichtflüssigen Farbauftrag und schwebenden Schwung der Linie, schwerelos und voll Musikalität, ans

Schöne hingegeben bis zum Hedonismus und doch nie im banalen Sinne erotisch.

Inwieweit ist die Epoche, für die Barraud einer der glänzendsten Repräsentanten ist, heute abgeschlossen? Die Anfänge Barrauds, die besonders mit Bildern der Jahre 1913 bis 1918 wertvoll und instruktiv gezeigt wurden, weisen zurück in die Nähe Toulouse-Lautrecs oder Degas'; aus diesen Anfängen geht eine Erscheinung hervor, die ganz dem Visuellen, der koloristischen Schönheit und einer gewissen klassischen Haltung der Figur verbunden ist. Man könnte deutschschweizerischerseits den Maler Karl Walser oder den Bildhauer Hermann Haller als verwandte Erscheinungen namhaft machen. In den Übergang zum Surrealismus, zu abstrakten oder expressiven Richtungen weist bei Barraud schlechterdings nichts; er erfüllt sich in seiner eigenen Welt, die für etwa drei Jahrzehnte kaum grundsätzliche Schwankungen und Wendungen aufweist, die außerdem der Wiederholung ähnlicher, ja fast gleicher Motive keineswegs ausweicht.

Das große Können Barrauds, sein nobler Stil der schönen Weltlichkeit und Oberfläche (im guten Sinn) erwies sich sehr imposant und spontan an den Proben der Wandmalerei und an weiteren dekorativen Großformaten, die in der Berner Ausstellung in der Vorhalle und im Mittelsaal vereinigt waren. Die «Baigneuses et cygnes» (Museum Solothurn), die bacchantische Szene «Les musiciens» (in zwei Fassungen vertreten) zeigten den Barraud der antik-mythologischen Kompositionen, die aber keinen Anhauch von Akademismus an sich haben. Es ist die große Linie romanischer Dekoration, wie sie klassische Inhalte unbefangen und immer zeitgemäß aufnehmen kann, als angestammten und blutsverwandten Besitz. In ihrer Nachbarschaft beheimatet, das will sagen mediterranen Ursprungs, sind auch die großen Frauengestalten mit Krügen und Fruchtkörben, die Fischer- und Tanzszenen in einer maritimen Umgebung. Man denkt zurück an die Zürcher Landi von 1939, an die riesige Wandmalerei im Bahnhof Luzern und überhaupt an die Jahrzehnte, als man noch nicht hinter die Hintergründe der Erscheinungen ging. Fast nicht zu zählen sind sodann Barrauds Variationen des Themas der Frau, als Badende oder Schlafende, im Liegestuhl im Halbdämmer eines Interieurs oder im Halbschatten einer Gartenlandschaft, am Strand, als üppige Odaliske oder als bürgerliches Porträtmodell. Stillleben und Landschaft stehen numerisch im Hintergrund, tragen aber Werte bei, die man keinesfalls missen darf. Man möchte den Begriff «Barraud» doch nicht ausschließlich auf das Hauptthema Frau festgelegt wissen. W. A.

Willi Meister: Zeichnungen aus den Communautés des Abbé Pierre

Galerie Spitteler
15. bis 30. September

Wenn Willi Meister Kohlezeichnungen und Tuschmalereien aus den «Cités d'urgence» und aus der Arbeit der Chiffonniers und Bâtisseurs zeigt, so hat man nicht irgend eine Form von Reportage vor sich, sondern die bezwingend starke künstlerische Gestaltung von Eindrücken, die den Künstler und Menschen gleichermaßen in ihren Bann gezogen haben. Als Stipendiat in Paris, hat Willi Meister das Werk Abbé Pierre kennengelernt, und er diente ihm anfangs selber durch viele Monate handgreiflich mit Spaten und Pickel, ehe er zur bildlichen Darstellung dieser ganzen Welt überging.

Als Zeichner befaßt er sich sehr eingehend und sachkundig mit der handwerklich aufbauenden Arbeit, den Materialsammlungen und -ablagerungen, den Rohstoffen aller

Art, wie sie in den Communautés von Noisy-le-Grand, von Hérouville und Wambrechies bei Lille das Landschafts- und Städtebild beherrschen. Aus den Stapelungen der Altstoffe sieht man dann in schöner, schlichter Geradheit das Gerüst der Bauwerke und die Tonnenhäuser hervorgehen, als sichtbares Resultat des groß organisierten Helferwillens. Willi Meister zeigt den Neuersteller gesammelter Uhren, gesammelter Fahrräder; er führt auch in die lastende Düsternis eines Bunkers, an dessen Rückwand ein notdürftiger Altar errichtet wurde. In der Schilderung solcher Mauern und herumliegenden Materials, in der Darstellung zerwühlter Erde oder auch einer rauchig schweren, dämmerigen Atmosphäre weiß Willi Meister ein Weltbild von packender, großartiger Melancholie zu geben. «Au bord du chemin» (Besitz des Kunstmuseums Olten, wo der Künstler herstammt) ist eines der eindrucklichsten Stücke; das sein Thema der Verlassenheit, der Trauer und Fragwürdigkeit des Daseins vom menschlichen Motiv ins Landschaftliche hinüberspannt und dabei in bedeutsamer Art steigert und vertieft. In großer Zahl finden sich auch Menschengesichter und -gestalten, die zu Trägern dieses Weltbildes werden. Dabei ist es nirgends eine krasse Schaustellung des Elends, sondern eine vom Geist der Anteilnahme gekennzeichnete, künstlerisch ungemein zuchtvolle Art der Berichterstattung menschlicher Erlebnisse. Besonders eindruckliche Stücke sind beispielsweise die Darstellung einer unter niedrig hängendem Zeltdach zusammengedrängten Familie beim Essen oder die Porträts von Müttern, die trotz äußerster Dürftigkeit eine Aura von Wärme und sanftem Menschentum um sich haben.

W. A.

Chronique genevoise

Après Soleure et Bâle, le Musée d'art et d'histoire de Genève vient de consacrer une grande exposition au peintre suisse Hans Berger. Avec ses trois cents œuvres, c'est sans doute aussi l'ensemble le plus important qui ait jamais été réuni, et le plus bel hommage qu'on ait rendu à l'un des meilleurs artistes de notre pays.

J'ai déjà eu l'occasion de commenter ici-même l'évolution de cet œuvre vigoureux, rude et généreux. Devant les nombreuses toiles des débuts rassemblées à Genève, et qui constituaient une première grande salle d'une rare et sauvage beauté, un élément nouveau m'a frappé pourtant. C'est la volonté que Berger a toujours eue de nous faire participer le plus étroitement possible, avec la plus grande conviction, souvent avec la pire violence, à son émotion, à son « choc » devant un paysage, une figure, une association de couleurs ou de rythmes.

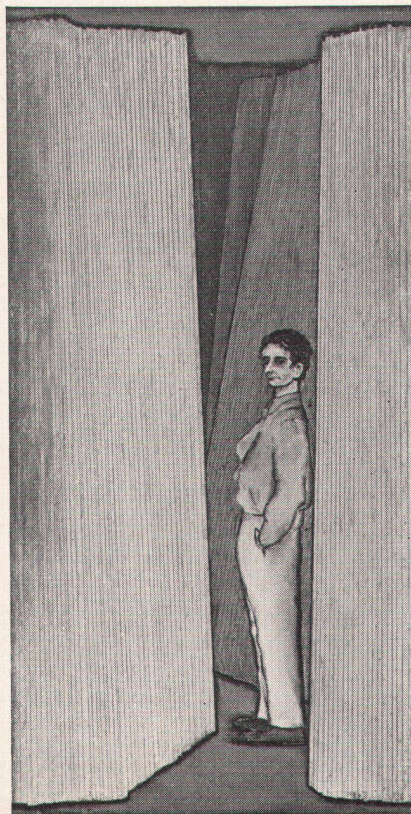
En effet, à travers les tableaux de la jeunesse, déjà, à travers le style hodlerien, les cernes expressionnistes, les rencontres ou les heurts de tons chers à Matisse, un certain lyrisme proche de Van Gogh, on perçoit le besoin, toujours, de simplifier le langage, de l'épurer au maximum, de lui donner à la fois une densité et une efficacité extrêmes qui évitent le discours, ignorent avec désinvolture la mise en page, afin de nous mettre brusquement, comme par surprise, en face et en présence – littéralement – d'un événement merveilleux: la découverte par Hans Berger d'un monde neuf, pur, d'une seconde Genève. Cette recherche sentimentale, au sens fort du mot, donne dès les premières années aux œuvres de Berger une allure, un air très personnels: tout ensemble courageuses et provocantes, poétiques et âpres, elles nous atteignent toutes en plein cœur, paysages esquissés ou silhouettes dures, architectures ou géologies chaotiques, objets dénudés,

taches terribles pour notre rétine comme pour notre esprit.

En s'humanisant, en s'éclairant, l'œuvre de Hans Berger n'a rien perdu par la suite de sa force incantatoire, ni de sa force de percussion. De salle en salle, seulement, on a pu voir à Genève comment une mesure, un équilibre méditerranéens étaient venus progressivement atténuer les excès du début, tempérer certaines exigences, modérer certaines fureurs de vivre et d'aimer. Mais notre peintre, on le sait, n'est pas homme à se laisser gagner par la facilité, même si celle-ci doit s'appeler bonheur d'expression. Sans doute a-t-il craint à un certain moment de tomber dans le piège de la réussite; à la satisfaction de voir s'épanouir une œuvre en pleine maturité, Berger a préféré les incertitudes de la recherche, les inquiétudes de l'aventure. C'est pourquoi on l'a vu, il y a une dizaine d'années, recourir à la tempera pour peindre avec un nouveau détachement, un nouveau mépris des conventions et des traditions, des paysages maigres, des compositions sévères et tendres en même temps, couleurs du jour qui nous enivre ou de la nuit qui nous enchante. Il y a eu ensuite les fameuses fresques de l'Hôpital de Genève, qui semblaient retrouver l'enfance perdue, la naïveté, les grâces acides. Voici encore maintenant quelques branchages lancés dans le ciel, un coin de champ d'un vert cru qui nous heurte, bouscule nos assurances prises dans la salle précédente. Oui, en vérité, on dirait vraiment que Berger est entré dans une nouvelle jeunesse; ses dernières toiles rejoignent, par leur dépouillement, leur simplicité, leur vigueur de langage, la verdeur des premières années. Ainsi, depuis près de cinquante ans qu'il peint, ce merveilleux artiste, cet homme rare, n'a pas cessé de croire à la beauté du monde, ni de vouloir la communiquer le plus directement possible à tous ceux qui veulent bien s'approcher de ses tableaux ou de ses fresques.

P.-F. S.

Bruno Caruso, Uomo nel magazzino



Zürich

Bruno Caruso

Galerie H. U. Gasser

21. September bis 12. Oktober

Der Mensch erfand Netze und Reusen, um Tiere zu fangen. Er schichtete Steine, um zwischen Mauern geborgen zu sein; er druckte Zeitungen, um sich zu bilden. Es geschah aber, daß die Reusen anschwellen und den Menschen in sich saugten, daß der Mensch zwischen Bretterstapeln erdrückt und vom Zeitungsblatt erstickt wurde, daß Textilmaschinen nach ihm griffen, ihn zu verarbeiten...

Dies ist die Welt Bruno Carusos, eines jungen Malers aus Palermo, der gerade in Amerika, dem Super-Technik-Land, weitreichende Beachtung gefunden und also offenbar einer zeitbedingten Bedrohung gültigen Ausdruck verliehen hat. Seine Großväter waren die italienischen Meister der *pittura metafisica* mit ihrer Ding-Magie, ihrer Vorliebe für den exakten Umriss, die überklare Zeichnung; der Intellekt jedoch, die Säure, welche eine scheinbar heile Welt anfrißt und bloßlegt, ist im Grunde unitalienisch und eher dem großen expressiven Kreis der Deutschen zugehörig. Daher vielleicht die Zwiespältigkeit seiner Bilder und die Befangenheit des Betrachters, sein Unbehagen dieser fast manischen Anklage gegenüber – was den geistigen Gehalt der Bilder, ihre Grundstimmung anbetrifft. Wollte man jedoch die künstlerische Wertung gerade daran messen, wie weit und wie gültig der Künstler dieses sein Grundgefühl der Welt gegenüber verwirklichen und im Betrachter wiederaufleben lassen kann, müßte Caruso zu bedeutenden Malern unserer Zeit gezählt werden – in der Art, wie etwa Wiemken die Schweizer sehen gelehrt hat. Aber es ist, als ob dem Maler, der keinen Menschen, auch nicht bei einem Porträtauftrag, unbeeugt und unbedroht darstellen kann, sein eigenes Talent flachgepreßt und die Farbe ausgesogen, weggespült würde. Seine Ölbilder wirken wie schwach getönte Zeichnungen, seine Federzeichnungen (es gibt packende darunter, in denen die Parallelität fast musikalisch rhythmisiert wird) kennen nur die Fläche oder sind in einen farblosen Raum gestellt, so unreal, daß er tiefenlos erscheint. Im ganzen gab sich die kleine Auswahl in der Galerie als Malerei der Gefährdung, das Talent des Künstlers momentan selbst verstrickt und bedroht – dies aber auf künstlerisch überzeugende Weise.

U. H.

Uli Schoop

Galerie Beno

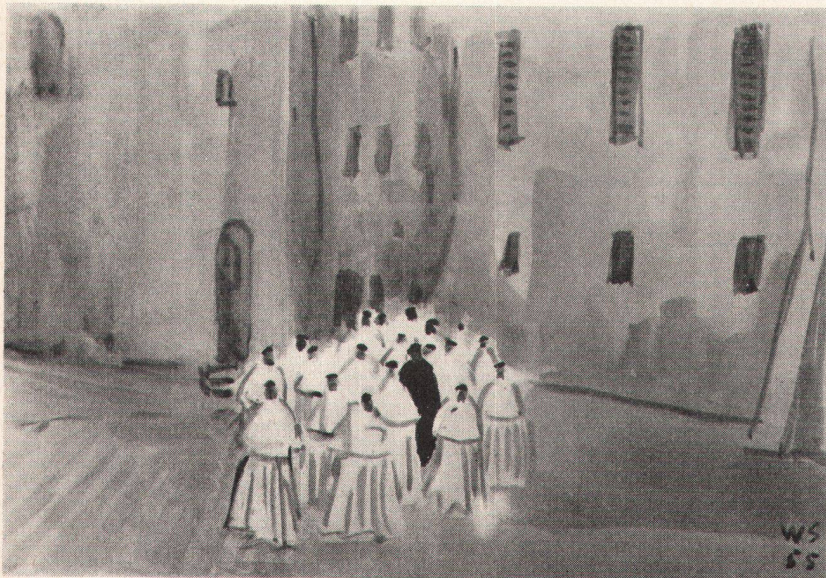
12. September bis 2. Oktober

Der Künstler gehört zu den besten Tierdarstellern in der Schweiz; er verstand es schon in seinen frühen Plastiken, von außen her den Formen nachzuspüren auf der Suche nach Bewegung und Ausdruck und dank geduldiger Arbeit das Wesen des Tieres immer sinnfälliger zu umgrenzen. Seit einiger Zeit bemüht er sich noch um einen Schritt weiter; er will die hundertfach geschauten und geübten Körper in ihrer Geschmeidigkeit, ihrer Leichtigkeit, ihrem faulen Dahindösen, ihrer Gefräßigkeit und Menschenferne auf eine der Abstraktion nähere Ebene bringen, nicht mehr ein bestimmtes Exemplar seiner Rasse, sondern gleichsam den Prototyp aller Füchse, aller Enten, aller Heuschrecken herauschälen.

Dazu bedient er sich neuer Mittel: er kratzt die Umrisse auf dünne Schieferplatten, er biegt starken Eisendraht und schmiedet Eisenplättchen zum Eulen-Symbol oder einem weisen Raben (müssen Eisenplastiken rosten?); Vögel

bilden einen flügel-schlagenden gipsernen Turm, und der glatte runde Kieselstein mit weißer Äderung gleich einer Krawatte wird durch eingeritzte Zeichen zum Idol – ob für Menschen oder Tiere gedacht, bliebe noch abzuklären. Etwas vom Schönsten in der ganzen Ausstellung war ein kleiner Pantherkopf, aus hartem Stein vorgebildet und durch des Künstlers Einfühlung aus dem Material heraus erlöst, ohne daß der Stein dadurch aufhörte, als Werk für sich zu existieren. Dies ist die gute und positive Seite solcher Entwicklung; es scheint uns aber, daß in der Abstraktion des Tierkörpers mehr Gefahren verborgen liegen, als sie die Abstraktion des menschlichen Körpers birgt: leichter wird nämlich im Tier das Symbol einer an sich untierischen, also menschlichen Eigenschaft verborgen, so daß der Rabe nicht mehr Abstraktion des Vogels, sondern der Vielwisserei wird, zu amüsant, um noch wahr zu sein. – Diese Erfahrung schmälere nicht den Gesamteindruck der neuen Auswahl von Schoops Werken, unter denen sich auch einige vorzügliche Lithos und Holzschnitte befinden.

U. H.



Walter Sautter, Novizen, 1955. Aquarell
Photo: Walter Dräyer, Zürich

Walter Sautter

Orell Füßli

29. September bis 27. Oktober

Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die an der gleichen Stätte Aquarelle von großem Format und einer gemädelhaften Farbensattheit gezeigt haben, verwendet Walter Sautter Wasserfarben nur für kleinere, vor allem Eindrücke von Reisen und Wanderfahrten notierende Blätter, die in ihrer unbeschwerten Malweise und ihrer Farbenartigkeit die feinsten Möglichkeiten des Aquarells kultivieren. Der echte Eigenklang dieser Arbeiten beruht auf den freien, oft überraschenden Farbönen und deren beziehungsreicher Zusammenordnung. Dabei wird die motivische Rundung durchaus gewahrt, Skizzenhaft-Fragmentarisches vermieden. So haben die südländischen Straßen, Plätze und Häusergruppen etwas ungewohnt Heiteres und Frisches, und in den Olivengärten, Vorstadtlandschaften und Abendbildern werden Naturstimmungen erfüllt und zu farbiger Harmonie erhoben.

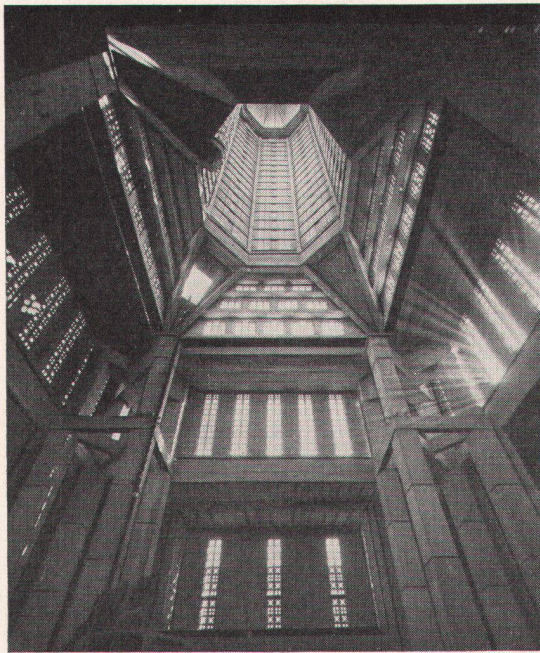
Die mit Öl auf Papier gemalten Blätter wirken, der Technik entsprechend, kompakter und manchmal herb in dem glanzlosen Farbenauftrag. Hier herrschen Einzelgestalten, Gruppen und kleine Szenen aus dem teilnehmend erlebten Umkreis des Künstlers vor; Raum und Licht werden als wesentliche Bildelemente gewertet. Eine dritte Werkgruppe umfaßt Federzeichnungen: rasch umschriebene Eindrücke aus dem belebten Alltag.

E. Br.

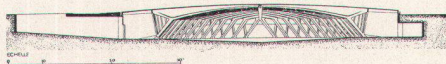
Pariser Kunstchronik

Der diesjährige «Salon de l'Art Sacré» im Musée Municipal Moderne erweckte besonderes Interesse durch den Beitrag der «Coopératives de Reconstruction d'Églises Sinistrées». Diese Cooperativen haben die Aufgabe übernommen, den Wiederaufbau der durch den Krieg zerstörten Kirchen zu organisieren und die vom Ministerium des Wiederaufbaus (M. R. L.) bestimmten Kredite zu verwalten; sie stehen auch den betreffenden Kirchengemeinden beratend bei. Wenn man diese Institution mit ähnlichen Organismen vergleicht, die nach dem ersten Weltkrieg walteten, so darf man konstatieren, daß ein frischer Wind diese Administration belebt. Die Impulse der Erneuerung der Kirchenkunst nehmen allerdings nicht hier ihren Ursprung. Sie gehen vielmehr von den Architektengruppen aus, die sich zu der Equipe des M. R. L. zählen, von Künstlern, die neue Gestaltungsmöglichkeiten finden, und nicht zuletzt von den Kreisen eines aktiven avantgardistischen Katholizismus, der immer mehr eine führende Rolle im religiösen Leben Frankreichs spielt. Die Cooperativen haben aber doch eine wichtige kulturelle Aufgabe zu erfüllen, indem sie die oft rückständigen Gesichtspunkte der Kirchengemeinden zu überwinden und andererseits auch modernistische Verstiegenheiten abzdämpfen versuchen. Sie werden ihrer Aufgabe – den Schwierigkeiten entsprechend – verhältnismäßig gut gerecht, wenn auch in manchen Fällen ein weiterer Gesichtskreis wünschbar wäre.

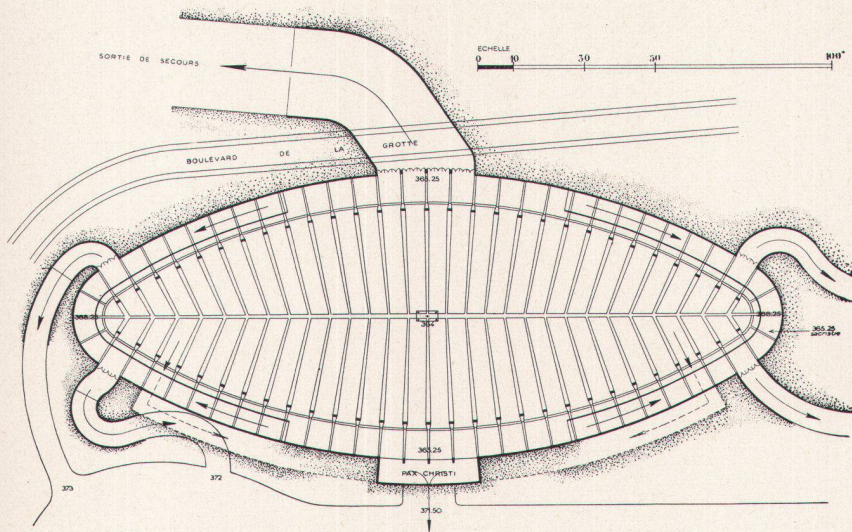
Viele fragwürdige Leistungen, die man unter den dieses Jahr ausgestellten Arbeiten zu sehen bekam, stammten weniger aus der konventionellen Produktion, sondern krankten an einem schlecht verstandenen Modernismus. Man spürte, es fehlt auch in den geistlichen Kreisen eine durchschlagende Überzeugung, welche die schöpferischen Kräfte unserer Zeit mit den Forderungen der Liturgie in Einklang bringen könnte. Niemand, auch nicht die avantgardistischen Kreise der Dominikaner, scheint imstande zu sein, den bemerkenswerten Künstlern unserer Zeit beratend an die Hand zu gehen. Sie stehen bewundernd vor der Begabung eines Matisse oder eines Manesier, ohne zu wissen, was noch fehlt, damit aus solchen großen künstlerischen Leistungen ein eigentlich religiöses Kunstwerk wird. So ist es nicht erstaunlich, daß der Salon de l'Art Sacré an allzugroßer Freiheit leidet, die, sobald Talent oder Geschmack fehlen, sich nur verderblich auswirkt. Immerhin, unter den 3000 seit 1949 wieder erbauten Kirchen ist manche anständige Leistung zu sehen, so zum Beispiel die Kirche von Koch in Lyon-Vaise. Sie verteidigt keine spatiodynamischen Theorien; sie ist ganz einfach ein sauber durchdachtes und schön erfülltes Bauvolumen, das so entsprechend wie möglich der Andacht und dem Kultus dient. Das Material ist mit intimer handwerklicher Sorgfalt behandelt. Die Kirche St-Joseph in Le Havre von Auguste Perret, sein letztes Werk, ist in der Außenansicht in ihrer klassizistischen Haltung nicht unbedingt ansprechend. Die großartige Wirkung des Innenraumes hingegen mit seiner kühn geführten Konstruktion



1



2



3

1 Kirche St-Joseph in Le Havre. Inneres. Architekten: Auguste Perret und R. Audigier
Photo: Gilbert Ferinez, Le Havre

2 Basilique Saint Pie X in Lourdes. Projekt der Architekten Vago Le Donné, Pinsard. Querschnitt, ca. 1:2000

3 Grundriß

zeugt von der Gegenwart eines großen Architekten. – Gut in die südliche Landschaft eingegliedert ist eine Kirche von Pierre Vago. Die Glasmalereien sind von Manessier und Jean-Luc Perrot. Weitere gute Arbeiten sind: die Kirche in Le Pouzin bei Valence (Architekt: Biny); die Kirche in Villey-le-Sec (Architekt: Schmit); die Kirche in La Vallée-aux-Bled (Architekt: Croiz ), die auf ovalem Grundriß aufgeführte Kirche St-Julien in Caen (Architekt: Bernard). Plastisch interessant sind die Kirchen von Pin-gusson in Boust, von Lecaisne et Rouquet in Maizi res bei Metz, von Madeline et Fraisse in Tromborn.

Von Pierre Pinsard kennt man bereits eine ganze Reihe sorgfältig ausgearbeiteter Kirchen. Bei Pinsard haben sich schon oft kühne Projekte schließlich dem feinen Gefühl für das Passende untergeordnet, ohne daß dabei der Gedanke an einen Kompromiß aufkommt. Die Kirche von Arbouts Cappel bei Dünkirchen und die Kirche von Massy bei Paris zeugen von der Differenziertheit der architektonischen Einfühlung dieses Architekten.

Das sensationelle Projekt aber dieser Ausstellung – obwohl es außerhalb des hier gezeigten Programmes des Wiederaufbaues stand – war eine Basilika für Lourdes, ebenfalls von Pierre Pinsard, in Zusammenarbeit mit André Le Donné. Diese in einem großeren architektonischen Zusammenhang stehende Pilgerkirche wird 20000 Pilger fassen können. Sie ist eigentlich mehr ein Schutzdach für betende Pilger als eine Kirche im geläufigen Sinne. Die Arbeit, die diesen Frühsommer begonnen hat, wird eines der interessantesten technischen Experimente werden, welche die französische Architektur der Nachkriegsjahre zu verzeichnen hat. Der Bau der neuen Basilika wurde dringend durch den ungeheuren Pilgerandrang, der in Lourdes immer mehr zunimmt. Die beiden bestehenden Kirchen fassen zusammen kaum mehr als 3500 Pilger, während die tägliche Pilgerzahl in der Saison 20000 übersteigt. Da ein Bau in den benötigten Dimensionen die Physiognomie des Pilgerortes vollständig umgestürzt hätte, wurde die Basilika als unterirdische Kirche projektiert; sie sollte anfänglich «Le Grand Abri» heißen. Das 200 Meter lange und 80 Meter breite Kirchenschiff ist im Grundriß in das christliche Symbol des Fisches eingeschrieben. Die Betontr ager haben eine maximale Spannweite von 80 Metern und sind von dem genialen französischen Bauingenieur und Erfinder des vorgespannten Betons Fressinet berechnet. Diese unterirdische Kirche steht zu dem unter dem Wasserspiegel des Flusses Le Gave und mußte daher vorerst vollständig vom Grundwasser isoliert werden.

F. Stahly

Tagungen

Internationale Kongresse für Neues Bauen

10. CIAM-Kongreß
in Dubrovnik (Jugoslawien)
August 1956

Der 10. CIAM-Kongreß fand vom 3. bis 13. August in der dalmatinischen Küstenstadt Dubrovnik statt. Mitbestimmend bei der Wahl dieses etwas abgelegenen, aber herrlichen Tagungsortes war der Wunsch, mit Vertretern der östlichen Länder, wo bekanntlich die Auffassungen über Planung und Architektur seit einiger Zeit im Sinne eines Losl osens von historisierenden Prinzipien im Umbruch begriffen sind, in engeren Kontakt zu kommen. Die Tagung war ein ausgesprochener Arbeitskongre ; die Teilnehmerzahl blieb innerhalb des dafür günstigen Maßes (etwa 90), und Mitglieder waren zugegen aus 15 europäischen, amerikanischen und asiatischen Ländern. Pr sident J. L. Sert (Direktor der Architekturschule Harvard) leitete die lebendige und äußerst fruchtbare Tagung mit dem ihm eigenen großen Geschick. Hauptthema war die Vorbereitung der «Charte de l'Habitat», Fragen, die schon an den beiden vorangegangenen Kongressen und auch an der Delegiertenzusammenkunft in La Sarraz vom letzten Herbst erörtert wurden. In Dubrovnik kamen diese vorbereitenden Auseinandersetzungen zu einem guten Ab-

Aarau	Gewerbemuseum	Sektion Aargau der GSMBA	27. Okt. - 18. Nov.
Basel	Kunstmuseum	Paul Cézanne. Achtzig Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett	20. Okt. - 25. Nov.
	Kunsthalle	Hermann Blumenthal - Gerhard Marcks - Alexander Zschokke - Paul Basilius Barth	27. Okt. - 25. Nov.
	Museum für Völkerkunde	Indianer vom Amazonas	10. Nov. - 17. Febr.
	Gewerbemuseum	Verborgene Schätze des Gewerbemuseums	8. Sept. - 9. Dez.
	Galerie d'Art Moderne	Vieira da Silva	27. Okt. - 28. Nov.
	Galerie Bettie Thommen	Ecole de Paris	1. Nov. - 30. Nov.
	Galerie Hans Thommen	Jürg Tramèr	24. Nov. - 26. Januar
Bern	Kunstmuseum	Paul Klee	12. Aug. - 17. Nov.
	Kunsthalle	Marc Chagall	28. Okt. - 29. Nov.
	Galerie 33	Guy Dessauges	2. Nov. - 24. Nov.
	Galerie Verena Müller	Fred Stauffer - Marcel Perincioli	3. Nov. - 25. Nov.
		Albert Schnyder-Delsberg	30. Nov. - 31. Dez.
	Galerie Spitteler	Janebé	17. Nov. - 15. Dez.
	Klipstein & Kornfeld	Marc Chagall	28. Nov. - 5. Dez.
Biel	Salle Socrate	Martin A. Christ	29. Okt. - 16. Nov.
		Leo Deck	17. Nov. - 5. Dez.
Chur	Kunsthau	Sektion Graubünden der GSMBA	25. Nov. - 31. Dez.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Tapisseries de Jean Latour	27 oct. - 25 nov.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Antiquités égyptiennes de la Collection Widmer	15 juillet - 15 nov.
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Quatre graveurs brésiliens	3 nov. - 24 nov.
		Hans Erni	26 nov. - 15 déc.
	La Vieille Fontaine	Jean Ducommun	27 oct. - 21 nov.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Alfred Huguenin - M. de Francesco	10 nov. - 25 nov.
Locarno	Il Portico	Oscar Bött	3. Nov. - 25. Nov.
Luzern	Kunstmuseum	Pietro Chiesa	7. Okt. - 11. Nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Ferdinand Gehr	13. Okt. - 18. Nov.
	Galerie Im Erker	Giacomo Manzù	17. Okt. - 15. Nov.
Solothurn	Museum	Leonhard Meißer	6. Okt. - 11. Nov.
	Buchhandlung Lüthy	Rudolf Müller	1. Nov. - 20. Nov.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	18. Nov. - 30. Dez.
Winterthur	Kunstmuseum	Robert Wehrlin - Walter Linck	14. Okt. - 18. Nov.
	Galerie ABC	Hermann Alfred Sigg	27. Okt. - 17. Nov.
	Gewerbemuseum	Graphik-Ausstellung des Vereins zur Förderung der Kunst	19. Okt. - 14. Nov.
Zug	Galerie Seehof	Hugo Bachmann	1. Nov. - 30. Nov.
Zürich	Kunsthau	100 Skulpturen von Malern. Daumier bis Picasso	26. Okt. - Ende Nov.
		Wilhelm Lehmbruck	20. Okt. - Ende Nov.
	Graphische Sammlung ETH	Die farbige Zeichnung	27. Okt. - 22. Nov.
	Kunstgewerbemuseum	Pferd und Mensch	2. Sept. - 9. Dez.
		Roberto Burle Marx. Neue Arbeiten des brasilianischen Gartengestalters	13. Okt. - 16. Dez.
		Sinnvolle Geschenke, ausgewählt vom Kunstgewerbemuseum	23. Nov. - 22. Dez.
	Galerie Beno	Werner Hofmann	24. Okt. - 13. Nov.
		Ottorino Olgiati	14. Nov. - 4. Dez.
	Galerie Chichio Haller	Rolf Dürig	1. Nov. - 25. Nov.
	Galerie Läubli	Karl Hosch	17. Okt. - 17. Nov.
	Wolfsberg	Albert Lassueur - Albert Sani - Imre Reiner	1. Nov. - 24. Nov.
		Anny Vonzun - Ernst Morgenthaler - M. Veillon	29. Nov. - 29. Dez.
	Orell Füßli	Eugen Früh	3. Nov. - 30. Nov.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstr. 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 - 12.30 und 13.30 - 18.30 Samstag bis 17.00

