

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 12: **Grosse Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

schloß mit dem letzten Bild, das Paul Basilius Barth gemalt hat ab, dem Bild des «Malers am Tisch». Zusammen gesunken, den Kopf aufgestützt, von seinen Hunden umgeben, sitzt er da. Mit einer bei Barth ungewohnten Munchschen Stimmung klingt dies reiche Werk aus.

Die zweite Ausstellung zeigte in den unteren Sälen der Kunsthalle Werke der drei Bildhauer Hermann Blumenthal (1905–1942), Gerhard Marcks (geb. 1889) und Alexander Zschokke (geb. 1894). Der äußere Anlaß zu dieser reinen Plastik-Ausstellung war der 60. Geburtstag des Baslers Alexander Zschokke im Jahre 1954, den der Kunstverein nun mit einer Jubiläumsausstellung nachfeierte. So wie Rüdlinger in der Gedächtnisausstellung für Paul Barth versuchte, einen neuen Modus zu finden, so suchte er auch bei der Jubiläumsausstellung für Zschokke, von der Diktatur des städtischen Geburtstagskalenders frei zu kommen und dem Informationsbedürfnis auch hier zu genügen, indem er das Einzelwerk des Baslers in einen weiteren geographischen und zeitlichen Zusammenhang zeigte. Dies Hereinbringen eines neuen, des vergleichenden, in Beziehung setzenden Gesichtspunktes war hier aus zwei Gründen geboten: einmal war Zschokkes Gesamtwerk bereits 1945 anlässlich des 50. Geburtstages in einer umfangreichen Retrospektive gezeigt worden, und Bildhauer sind bekanntlich zahlenmäßig nicht so produktiv wie die Maler; andererseits ist Zschokkes Werk wie das keines anderen Basler Künstlers in Basel wohlbekannt und heftig umstritten, da es in besonders zahlreichen Exemplaren an öffentlichen Bauten und Plätzen täglich vor aller Augen steht. Wird doch der Straßenzug, der den Schweizerischen Bundesbahnhof mit dem Badischen Bahnhof verbindet (Elisabethenstraße – Albangraben – Wettsteinplatz) scherzhaft die «Zschokke-Allee» genannt, weil hier auf wenigen hundert Metern nicht weniger als vier seiner Werke zu sehen sind.

In der Ausstellung war jeder der drei Bildhauer mit ca. 30 Plastiken und etwa 15 Zeichnungen vertreten. Den Anfang machten die Werke des im Alter von 37 Jahren in Rußland gefallenen Hermann Blumenthal, von dem man schon so viel zu hören, aber nie etwas zu sehen bekam. Blumenthal zeichnete sich in dieser Bildhauergemeinschaft am stärksten ab durch die dichte plastische Form, die auf jede Effekthascherei verzichtet und sich der einfachen klassischen Themen – stehende, knieende, reitende Jünglinge – bedient. Die Schlichtheit des Vortrags und die schöne Spannung der Volumen – sie wirken doppelt wohltuend, wenn man durch die Daten daran erinnert wird, daß diese Plastik im nationalsozialistischen Deutschland entstanden ist. Die Atmosphäre des III. Reichs ist gewiß nicht ganz spurlos an diesen Plastiken vorübergegangen; aber sie hat sich tatsächlich doch nur in Spuren an ihnen festsetzen können. Das sympathische Werk trägt aber auch alle Zeichen des vielversprechenden Beginnens und Suchens, dem dann aber die freie Entfaltung und Vollendung durch den frühen Tod versagt blieben. Daß Marcks und Zschokke einer älteren Generation angehören, daß beide im deutschen Expressionismus wurzeln, wurde in dieser Ausstellung besonders deutlich, weil man vom jüngern, von Blumenthal her zu ihnen kam. Beide haben sie den Drang zur Aussage, zum Symbolisieren und Erzählen, sowie zum «Einfangen» der Bewegung und des Momentanen. Bei beiden ist das Bestreben spürbar, die traditionelle figurliche Plastik vom Thematischen her neu zu beleben.

Bei den größeren Figuren zeigte sich dann freilich unübersehbar, daß Zschokke über den viel größeren Reichtum an Bilderfindungen verfügt. Die erzählerische Phantasie hat bei ihm immer den Vorrang; Zschokke, der ja als Maler begonnen hat und das Handwerk des Plastikers als Autodidakt erlernte, denkt auch heute noch mehr in malerisch-

flächigen statt in plastisch-räumlichen Kategorien, so daß das, was er aussagen will, plastisch sehr oft überhaupt nicht mehr zu lösen ist und eigentlich malerische Form-Zusammenballungen entstehen. Marcks ist da mit seinen Figuren wie der «Stehenden mit Zopf», der Eva, dem Adam, der Freya und der Melusine sehr viel naiver, einfacher und anspruchsloser. Er läßt es meist mit dem genrehaft-volkstümlichen Hinweis bewenden.

Daß Zschokke sehr viel mehr aussagen will, zeigte sich dann besonders bei den Porträts. Marcks war vor allem mit den beiden Köpfen «Professor Heuß» (1952) und «Dr. Adenauer» (1955) vertreten. Da die ganze Ausstellung durch eine zum Teil gemischte Aufstellung auf den Vergleich zwischen Marcks und Zschokke angelegt war, wäre es natürlich hübsch gewesen, hier auch Zschokkes frühen Kopf von Adenauer vorzufinden.

Aber auch ohne ihn war die Zusammenstellung von Zschokkes neueren Porträts aufschlußreich. Es waren dies, vom Familien- und Freundesbildnis abgesehen, drei charakteristische Köpfe und die vier Dreiviertelbüsten von Oskar Kokoschka und René Auberjonois (1947), von «Albert Schweitzer an der Orgel» (1951) und Professor Karl Jaspers (1955). Zschokke hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, daß er an alte antike und mittelalterliche Plastik-Traditionen anknüpfen will. Die bis ins Formale vordringenden Anklänge an antike Satyrspiele, an gotische Sandsteinplastiken und die farbige Bemalung der Plastiken (so auch am Wettsteinbrunnen) gehören hierher. Mit dem Typus des Dreiviertel-Porträts – in der Malerei nannte man so etwas früher einmal wohl ein «Kniestück» – knüpft Zschokke nun ganz offensichtlich an die alten Puppenspiele und die an ihren Figuren geübte typisierende Deutlichkeit der Charakterisierung an. Die Figuren haben durch das Fehlen der standfesten Füße etwas Schwebendes, und ihre Rolle auf der Bühne des Lebens wird durch sprechende «Attribute» gekennzeichnet. So hat zum Beispiel die Büste des Philosophen Karl Jaspers, die soeben im Auftrag des Staatlichen Kunstkreidits fertig gestellt wurde, ihr Katheder am Rücken, ihre Brille in der Hand und die Zeitung in der Rocktasche. Zudem wird hier die Proportion der inneren Bedeutung wieder angewandt: der mächtige Kopf des Philosophen sitzt auf einem schwächlichen Körper. Man hätte hier, wo zum erstenmal vier solcher Figuren auf engem Raum beieinander standen, das Gefühl, riesige bronzene Marionetten vor sich zu haben, die, an unsichtbaren Drähten gezogen, agieren. Demgegenüber geben sich die Marcks'schen Figuren sehr viel harmloser und freundlicher, als freundliche Nachfahren gotischer Allüren. Aber es ist dann doch erfreulicherweise so, daß es in der Marcks'schen «Gotisierung» bei der Allüre bleibt. Im Gegensatz zu Zschokkes Formensprache, die immer «flou» bleibt – wodurch dann auch die Diskrepanz zur Steinplastik entsteht –, ist die Formensprache von Marcks straff und von kubisch-plastischen Elementen bestimmt. Er verliert sich in formaler Hinsicht nicht im erzählerischen Detail; die Volumen und ihre Oberflächen werden nicht vom Inhalt der Aussage ins Schlepptau genommen, sondern treten als eigenmächtige und lebendige Träger des Inhalts auf.

m. n.



Paul Cézanne, Bildnis Achille Empereire, Kreide. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Paul Cézanne. 80 Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett

Kunstmuseum
20. Oktober bis 25. November

Schon in der Zürcher Cézanne-Ausstellung sah man mit Erstaunen, mit wieviel schönen Blättern von Paul Cézanne das Basler Kupferstichkabinett zu dieser großen Ausstellung beitragen konnte. Nun hat Basel selbst des 50. Todestages von Cézanne mit einer eigenen Ausstellung gedacht. Aus dem reichen Besitz von 140 Zeichnungen, die in den Jahren 1934/35 erworben wurden – durch Beiträge privater Kunst- und Museumsfreunde waren diese Ankäufe aus dem Besitz des Sammlers Paul Guillaume, der diese Blätter von Cézannes Sohn erworben hatte, möglich gewesen –, wurden jetzt 80 Blätter in einer Ausstellung zusammengefaßt. Es handelt sich vor allem um Zeichnungen aus drei Skizzenbüchern Cézannes, die zu Ausstellungszwecken aufgelöst wurden. Aber auch in ihrer ausstellungsmäßigen Isolierung verloren sie ihren Charakter von mehr oder weniger zufälligen und unregelmäßigen «Notizen» nicht. Immer wieder, wenn man diese Bewegungs- und Kompositions-Notizen durchgeht, stößt man – auf den gleichen Blättern – auf handschriftliche Aufzeichnungen, Geld-Ausgaben, Zusammenstellungen für den Einkauf von Farben, Namen und Adressen. usw. Das steigert selbstverständlich das Intime dieser Zeichnungen und erhält ihnen die Atmosphäre des Skizzenbuches.

Doch was hat Cézanne in diesen Büchern von Zeit zu Zeit aufgeschrieben? Es sind merkwürdigerweise wenig zusammenhängende, sondern eher zufällig zum Notieren reif gewordenen Dinge. Stilleben dann und wann, Akte und Figuren, vor allem aber Kompositionsideen für seine Bilder, so für «Le Couple», für das «Déjeuner sur l'herbe», «L'éternel féminin» und Studien für «L'après-midi à Naples».

Ganz besonders schön sind die wenigen Porträts – des kleinen Paul Cézanne, von Louis Guillaume, des Künstlers selbst und dann das prächtige große Kreidebildnis von Achille Empereire. Und ganz besonders faszinierend war es dann in dieser Ausstellung, die zahlreichen Zeichnungen, die Cézanne nach alten Meistern vor allem der Plastik zeichnete, mit den photographierten Originalen zu vergleichen. Es spielt fast keine Rolle, welches Werk hier Modell stehen mußte; unter Cézannes Zeichenstift bekommt es seinen eigenen Stil und – gerade in seiner Zusammenfassung auf eine Gesetzmäßigkeit hin – gegenüber dem marmornen oder gemalten Vorbild eine ungeheure Spontaneität und Lebendigkeit. m. n.

Biel

**Herbstaussstellung des Kunstvereins –
Valery Heußler – Gottfried Keller**

Städtische Galerie
6. Oktober bis 4. November

In den vier kleinen Sälen der Städtischen Galerie waren unter den Auspizien des Kunstvereins die drei an sich unabhängigen Ausstellungen räumlich eng ineinander verflochten; ihre Entwirrung wollte trotz der zwei Kataloge, die benötigt wurden, nicht recht gelingen; das Gleichgewicht war durch die quantitative Überlegenheit der zwei Gäste zu stark gestört, und der Gesamteindruck blieb zwiespältig.

Die eigentliche Herbstaussstellung des Kunstvereins zeigte gegenüber frühern Jahren einen deutlichen Willen zur Konzentration; die Zahl der Ausstellenden hatte abgenommen; die, welche blieben, waren mit einer guten Zahl repräsentativer Werke vertreten, wodurch die Gesamtqualität zum Vorteil der Veranstaltung stark gehoben wurde, und ein eindruckliches und homogenes Bild vom Schaffen der mit Biel verbundenen Künstler entstand.

Am besten vertreten war Jean-François Comment; in leuchtend-warmen Farben waren einige seiner Zirkusbilder da. Ausgezeichnet in der Verteilung der Farbwerte und Gewichte waren die zwei Bilder der «Table noire», deren eines zum Schönsten der Ausstellung gehörte. Gut vertreten war auch Marco Richterich mit dem warmen Rot-Braun seines «Chaland Chantier», durch dessen transparente Eingeweide die altvertrauten Fahrräder und Telephondrähne blinzeln. Georges Item stellte drei Bilder seiner Camargue aus, von denen das rot-schwarze «Camargue aux oiseaux» mit seinen der Unendlichkeit zufliegenden Vögeln den tiefsten Eindruck machte.

Neben der Farbe war die schwarz-weiße Graphik reichlich vertreten. Die Plastik war anwesend in Ferdinand Della Chiesas «Lots Tod», einer schwungvollen Bewegungsstudie, sowie in Hans Brognis massiverem «Lyraspieler».

Ein Saal war der Gastaussstellung Valery Heußlers gewidmet. Diese junge Baslerin hat sich einem skurrilen Surrealismus verschrieben; sie erzählt Gruselgeschichten und bevölkert ihre sorgfältig gemalten Interieurs mit spukhaften Wesen, die so tun, als ob sie von Bosch und Bruegel herkämen; näherliegend ist aber deren Verwandtschaft mit der Basler Fasnacht. Gezeichnet sind all diese blutrünstigen Geschehnisse mit äußerster Hingabe ans Detail in einem eleganten Pseudo-Naturalismus, dem Niklaus Stoecklin ebenso zu Gevatter gestanden haben mag wie Salvador Dali. Geschickt gemacht ist die fast-naive «Venus mit dem Hampelmann» mit den altertümlichen gedeckten Farben ihrer unendlichen Tanguy-Landschaft, vor wel-



Am 27. Oktober wurde in der Kunsthalle Bern die Ausstellung Marc Chagall durch eine Ansprache des Direktors der Städtischen Museen von Amsterdam W. J. H. B. Sandberg, eröffnet.
W. J. H. B. Sandberg und Marc Chagall nach der Vernissage
Photo: Maria Netter

cher die gipserne Venus mit dem roten Haarschopf steht; das stärkste Bild war wohl der skizzenhafte «Fischzug».

Zwischen all diese Bilder waren 16 plastische Werke Gottfried Kellers verstreut. Seinen Frauen ist die Betonung und Beschwerung des erdnahen Unbeweglichen und Animalischen eigen, während die beweglichen, geistigen obern Körperteile wie spitze Antennen in die dünne Höhe streben; seine Männer sind linear gesehene, fast körperlose Wesen, die in kühner, ritterlicher Haltung auf Pferden sitzen, welche ihrerseits ganz nur erstarrte Bewegung sind. Diese abstrahierende Disproportionierung, welche jede Körperhaftigkeit einer Idee aufopfert, ist so alt wie die Menschheit selbst und hat zu allen Zeiten die bildende Kunst befruchtet. Keller ist diesem Ideal seit vielen Jahren treu geblieben, und er erreicht jetzt Werke von großer Dichte der Aussage.

j. im.

Luzern

Pietro Chiesa

Kunstmuseum
7. Oktober bis 11. November

Über hundertfünfzig Werke, Gemälde, Kartons zu Wandmalereien – vor allem dem großen Passionszyklus in Perlen bei Luzern – sowie graphische Illustrationen veranschaulichten das Schaffen des Tessiner Malers Pietro Chiesa, der am 29. Juli dieses Jahres das 80. Lebensjahr vollendet hat, aber auch heute noch, mit erlahmendem Augenlicht, sein inhaltlich vielseitiges und reiches Lebenswerk zu mehreren versteht. Zu Beginn der neunziger Jahre hatte er sich in Mailand dem Studium der Malerei zugewendet, sich aber nach ungefähr fünf Jahren um eigenständige Lösungen bemüht, stets beflissen, seiner künstlerisch-menschlichen Aussage treu zu bleiben und nichts zu erstreben, das seiner Anschauung und seinem Ausdruck nicht gemäß

schien. Um so erstaunlicher ist sein Altersstil. Ist er einfach darauf zurückzuführen, daß die Außenwelt sich den schwach gewordenen Augen des greisen Meisters ver sagt, oder haben sich diesem, der nun auf sich selbst zurückgewiesen ist, innere Kräfte, visionäre Anschauung und frisch zupackende Gestaltung, entbunden, die er bisher, bewußt oder unbewußt, in seiner dienenden Haltung vor dem Gegenständlichen in sich zurückgedrängt hat? Pietro Chiasas erste Landschaften, deren einige in der Ausstellung hingen, weisen einen leicht pointillistischen Impressionismus auf, der die Farben und Dinge zerlegt und das Licht als wesentliche Quelle der künstlerischen Verwandlung ansieht. Mehr und mehr aber kommt Chiesa von der Lichtmalerei ab; immer mehr gibt er der Figur, dem Gegenstand die zeichnerische Eigenständigkeit zurück, indem er sie durch das gegenständlich begrenzte Kolorit im Flächigen betont. In den vierziger Jahren löst er sich dabei zuweilen aus der tonigen Gebundenheit und läßt die Farben rein und ungebrochen, in voller Strahlkraft, sprechen. Aber erst in den letzten Jahren seines Schaffens vollzieht sich jene Wandlung, die vom inneren Auge bestimmt und der frei rhythmischen Hand anvertraut ist. Nun wirft der Künstler, den inneren Gesichten hingegeben, die Farbe mit nervösem Schwung auf die Leinwand, wie in Eile, als gelte es, die Ernte zu vollenden, bevor es Nacht wird. Jeder Strich, jeder Tupf scheint ein Eigenleben zu haben, schließt sich aber auf den meisten Bildern zum rhythmischen Ganzen zusammen. Auf einigen Bildern, besonders den Meervisionen, gestaltet der Achtzigjährige mit breit und lang gezogener Pinselschrift, oft geradezu ungefüge und die Form beinahe sprengend, das Meer und die Menschen. Er läßt die Mater dolorosa aus einem illusionären Raum auftauchen, ohne Zeichnung, ohne körperliche Umrisse, nur die großen ungewissen Formen erfassend, und oft faszinieren uns jetzt kühne Farbzenten, die formal nicht immer gerechtfertigt erscheinen, aber, scheinbar aus dem Ungefähr ausgebrochen, der künstlerischen Phantasie, einem inneren Bedürfnis entsprungen sind. So mag die Künstlererscheinung Pietro Chiasas – der behutsame Kolorist, der Dichtermaler seiner Heimat, der ungestüme Visionär – die Kunstfreunde gerade um seiner letzten Wandlung willen stark beschäftigen.

E. F.

Olten

Max Gubler

Aare-Tessin AG
6. Oktober bis 4. November

In den Räumen der Aare-Tessin AG, wo schon mehrfach erfolgreiche Ausstellungen anerkannter Schweizer Kunst stattfanden, wurde eine Schau mit Werken des in Unterengstringen lebenden Max Gubler durchgeführt, in der sowohl frühes wie spätes Schaffen vergegenwärtigt waren. Von den Arbeiten aus der Sizilienzeit, hier durch jene bewußt vereinfachenden, großflächigen, oft durch breite schwarze Konturen bestimmten Figurenstücke mit dem weißgekleideten Sizilianer vorgestellt, führte der Entwicklungsweg über die differenzierteren, farbig reicheren und sensibleren, der Größe der Konzeption nicht entbehrenden, schon sehr eigenwilligen Bilder der Pariser Zeit fast unvermittelt zu den Werken aus letzter Zeit. Diese eine geradezu monumentale Gesinnung bezeugenden Landschaften, Stilleben und Figurenstücke ließen den ausgeprägten gestalterischen Willen des Malers eindringlich zur Geltung kommen. In Bildern wie dem «Frühlings-

morgen» oder dem «Sommertag», Kompositionen großen Formats, bot der landschaftliche Vorwurf offensichtlich noch anregenden Ausgangspunkt. Doch wird die Landschaft in ihrer wesentlichen Struktur auf abstrakte Dreiecke, Trapeze, auf gerüsthafte, gewaltige Bogen und Kurven zurückgeführt, die gewissermaßen ihr Skelett wiedergeben. Den meist im Mittelgrund vereinigten kleinteiligen Formen antworten vorn in ihren kontrastierenden Werten fesselnde weitmaschige Flächen von Baumkronen oder die Leinwand von unten nach oben durchziehende Stämme.

Mehrere dieser Landschaften, die durch ihren weiten Atem bewegen, schildern die charakteristische Sphäre der Vorstadt mit dem eigenartigen Gemisch von Wiesen und Feldern, Häusern und Gaskesseln und wirken umso dichter und stimmungstärker, je einheitlicher ihre farbige Disposition ist. Mehrere dieser Kompositionen sind über dem Klang Blau entwickelt. Zu den eindrücklichsten Werken zählten auch die Nachtbilder über den nämlichen Vorwurf. -g.

St. Gallen

Ferdinand Gehr

Kunstmuseum

14. Oktober bis 18. November

Zum 60. Geburtstag des Malers Ferdinand Gehr hatte der Kunstverein St. Gallen zum erstenmal eine Gesamtausstellung der Werke des Künstlers veranstaltet. Es trat uns darin eine stark geformte Persönlichkeit von durchaus eigener Prägung entgegen. Unbeirrt durch die zum Teil heftige Kritik aus seiner Umgebung, blieb Gehr offen für alle Fragen neuer Gestaltungsmöglichkeiten. Er studierte in Florenz und Berlin, vor allem aber in Paris bei André Lhote. Bei all den starken Impulsen von seiten der französischen Kunst behielt seine persönliche Eigenart die Oberhand. Trotz der starken Formabstraktion und der farbigen Steigerung bewahren seine Landschaften den Charakter ostschweizerischer Eigenart. Sie beweisen, daß echte Heimatkunst nicht unbedingt mit traditionellem Realismus identisch zu sein braucht. Die Bilder «Heimkehrende Herde» und «Landschaft mit roten Kühen» zählen zu den besten Werken Gehrs.

Einen großen Platz nehmen in Gehrs Schaffen die Blumen ein. Von der einfachen Naturstudie bis zur fast ungegenständlichen Komposition sind sie in allen Variationen vorhanden. Dort, wo die Steigerung von Farbe und Form sich mit einer lebendig lockeren Technik paart, sind wahrhaft beglückende Werke entstanden. Hie und da führt die Abstraktion aber so weit, daß eine geometrisch-rationale Härte und Trockenheit den künstlerischen Impuls zu verschütten droht.

Besonders aktuell ist Gehrs Kirchenkunst. Seit 1930 entstand eine große Reihe von Wand- und Glasbildern, so in St. Gallen, Altstätten, Luzern, Olten, Zug, Zürich, Wettlingen, Basel. Knapp geformte Symbole und leuchtende Farben fügen sich zu ausdrucksstarken Kompositionen, die vorzüglich auf die architektonischen Gegebenheiten abgestimmt sind. Cz.

Leonhard Meißer

Kunstmuseum

6. Oktober bis 11. November

Diesen Herbst ist Leonhard Meißer die Ehre widerfahren, von Josef Müller zu einer größeren Ausstellung ins Kunstmuseum Solothurn eingeladen zu werden. Die Verpflanzung von den heimischen Bündner Bergen an den Fuß des Juras, wo schon französischer Wind herüberweht, geschah ohne Mühe. Denn Meißers Arbeiten alle haben ihren Ursprung im künstlerischen Erlebnis des Gegenstandes. Er ist erfüllt und bewegt von seiner eigentümlichen und geheimnisvollen Schönheit, von der herzbewegenden Stimmung, die darüberliegt oder davon ausgeht – sei es das milde Licht eines verhängten Wintertages oder der hohe Himmel über einem einsamen Bergtal oder die Fülle des Herbstes in der Bündner Herrschaft oder endlich der unerschöpfliche Blick über die Rheinebene bei Chur in der strahlenden Beleuchtung des Morgens oder im abendlichen Gegenlicht, im verhüllenden Nebel oder an einem regenfeuchten Tag.

Die Ausdrucksmittel, die Meißer heute zur Formung seines Naturerlebnisses zur Verfügung stehen, werden so sicher beherrscht und so souverän behandelt, daß wiederholt das beglückende Gefühl der Vollkommenheit aufkommt. Es gibt graphische Blätter, Monotypien und Lithographien, die in der überlegten Sparsamkeit der zur Verwendung gelangenden Darstellungsmittel wie in der Dichte des Form gewordenen Naturerlebnisses auf unerwartete Weise an Äußerungen japanischer Meister erinnern.

Und was für ein starker Glaube an die eigene Gestaltungskraft und was für ein beglückender innerer Aufschwung manifestiert sich in den vier großen Jahreszeiten-Pan-neaux, die ihre Verwandten bei Bonnard und bei Vuillard haben! Das ist ein großer, festlicher Wurf, getragen von der Schönheit des Landes und erlebt von einem reinen und starken Herzen, wie er bei uns nicht jedes Jahr einem Künstler gelingt.

Es ist eine eigene Welt, die hier vor uns entwickelt wird: rein, wahr, stark und tief erlebt, getragen von der mächtigen Freude über die Schönheit der Erscheinungen und manchmal bewegt von stiller Trauer über ihre Vergänglichkeit. Darum erfreut die Begegnung mit Leonhard Meißers Kunst den empfänglichen Betrachter.

Walter Hugelshofer

Winterthur

Walter Linck – Robert Wehrli

Kunstmuseum

14. Oktober bis 18. November

Es ist immer aufschlußreich, die Entwicklung von Künstlern des selben Alters zu verfolgen und zu vergleichen. Der Bildhauer Walter Linck und der Maler Robert Wehrli, der eine Berner, der andere Winterthurer, sind nicht nur im gleichen Jahre geboren (1903), sondern auch eng befreundet. Beide stehen sie eben jetzt an einem entscheidenden Punkt ihrer künstlerischen Entwicklung: es sind die Jahre, wo dem Künstler endlich die Mittel voll zu Gebote stehen, wo er realisieren könnte; es sind aber auch die Jahre, in denen oft die inneren Impulse versiegen, wo die Phantasie flügelarm wird. Ist nun die letzte Phase in der Entwicklung der beiden Künstler – bei Linck zum Mobile, bei Wehrli zur ungegenständlichen Malerei – ein Versuch, dieser Gefahr durch einen willkürlichen Bruch mit der eigenen Vergangenheit zu entrinnen?

Die sorgfältig angeordnete Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur hatte auch den Vorzug, auf diese Frage eine klare Antwort zu erteilen. Gewiß bedeutet diese letzte Phase bei beiden eine Wendung; eine Wendung aber, die nicht einen Bruch bedeutet (wie z.B. Lincks Massaker unter seinen noch Maillol verpflichteten Frühwerken im Jahre 1943), sondern vielmehr eine Konzentrierung auf einige wesentliche Aspekte, die schon früh vorhanden waren. In diesem Sinne darf man den jüngsten Abschnitt in der Arbeit Lincks und Wehrlins als bewußt bezeichnen. Es ist die Bewußtheit des reifen Künstlers, der die Bereicherung nicht bloß im Wandel, sondern in der Vertiefung sucht.

Walter Linck hatte das ihm Wesentliche im Jahre 1943 entdeckt: er befreite sich von allem, was es zu verschütten drohte, sagte sich von Maillol los, um dem Musikalischen voll zum Durchbruch zu verhelfen. Daß damit vorerst noch das Vage und auch Unverbindliche mit aufstieg, wie z. B. im «Don Quichotte» (eigentlich einem unbeschwerteren Jungen, der wie zu fröhlichem Abschied ein Tüchlein schwenkt), liegt in der Natur eines Neubeginns. Überraschend schnell aber verdichteten sich die Werke zur eindeutigen Aussage wie im «Cheval triste», wohl dem Hauptwerk dieses Werkabschnittes. Dann wurde versucht, durch Betonung der Horizontalen und Vertikalen dem musikalisch Beschwingten einen festeren Halt zu geben («Akrobatin» und «Akrobaten»). In den «Mobiles» endlich drängen diese Horizontalen und Vertikalen alles andere zurück, und das musikalische Element wird ganz in die Bewegung verlegt, in das leise Wogen, das an im Winde schwankende Grashalme denken läßt, in das Ticken und Tacken von Metronomen oder das aufreizend nervöse Vibrieren und Zittern von Stahlfedern. So entstanden Mobiles, die denen eines Calder völlig unähnlich sind. Sie hängen nicht, sondern streben auf, erinnern nicht an Blätterdächer, sondern an Grashalme, die aus dem Raum oft graphische Arabesken ausschneiden und ihn zur Ebene machen.

Robert Wehrlins Anfänge standen im Zeichen des Expressionismus, genauer Kirchners, der sein erster Lehrer war. Der Einsatz war gleich von Anfang an stark, sowohl in der Landschaft wie auch im Porträt. Man hat sofort das Gefühl, einem ausgeprägten, ursprünglichen Malertemperament gegenüberzustehen. Wehrlin setzt sich nicht mit der Natur objektiv auseinander, sondern nimmt sie ganz in sich hinein und wertet sie subjektiv, so daß auch die Landschaft zum Porträt wird. So zeigen schon die frühen Davoser Landschaften und das «Bildnis Dr. A.P.» eine außerordentliche Gabe der Charakterisierung. Diese geht im ganzen Werk durch bis zu den jüngsten Kinderbildnissen, sowohl im Ölbild wie in der reich vertretenen Graphik. So ist zum Beispiel die Litho «Bildnis Charles Dullin» von einer unauslöschlichen Einprägbarkeit. Gewiß sind die jüngeren Landschaften von einer reicheren, in den Mitteln bewußteren Orchestrierung; sie haben aber nichts von der urtümlichen Frische der frühen Werke eingebüßt. In den letzten Jahren nun hat Wehrlin angefangen, die Natur abzubauen; die Gegenstände sind zum Teil zu Zeichen geworden, zum Teil sind sie völlig getilgt. Zu den schönsten Resultaten ist er bei den Wandteppichen, wie z.B. «Wichtiges Rendez-vous» gelangt. Hier und bei den Glasgemälden scheinen sich dem Künstler neue Wege zu öffnen. Es zeigt sich eine bewußte Bändigung der expressionistischen Elemente, die nun mit geballter Kraft zu doppelter Wirkung gelangen.

P. Bd.

Zürich

Skulpturen von Malern von Daumier bis Picasso

Kunsthaus

26. Oktober bis Ende November

Mit einigen wenigen Änderungen übernahm das Kunsthhaus die diesjährige sömmerliche Ausstellung aus Yverdon, über die im WERK kürzlich berichtet worden ist, so daß wir uns auf wenige Bemerkungen beschränken. Der Hauptunterschied besteht in der Einbeziehung einer Reihe von Arbeiten Serge Brignonis von 1929 bis 1956, Schöpfungen einer reichen und bewegten Künstlerpersönlichkeit. Besonders starken Eindruck machten ein kleiner Marmororso, eine reizvolle Mischung von exotischer Symbolgestalt und klassischer Glätte, sowie die Eisenskulpturen aus jüngster Zeit, in denen das Plastische und Malerische sich durchdringen.

Der Umzug der Dinge aus den improvisierten Räumen des Hôtel de Ville in Yverdon, die im Prinzip durch die Raumdifferenzierung der gesamten räumlichen Situation etwas Vorbildliches besitzen, in die professionellen Säle und Kabinette, ist lehrreich. Aus dem Einblick in besondere Seiten des Schaffens wird das mehr oder weniger kühle Ausstellungs-Spektakulum. Zu den Plastiken Daumiers waren als Ergänzung einige Lithos Daumiers gefügt worden, ein guter Gedanke, den man wenigstens bei einem Teil der ausgestellten Meister hätte weiterführen können. Im ganzen machte die Ausstellung, an deren ursprünglicher Zusammenstellung der junge Schweizer Bildhauer Antoine Poncet einen starken Anteil hat, auch in Zürich einen lebendigen und anregenden Eindruck.

H. C.

Wilhelm Lehmbruck

Kunsthhaus

20. Oktober bis Ende November

Eine Ausstellung von großer Schönheit und außerordentlichem innerem Gewicht. Sie vereinigt die plastischen Hauptwerke Lehmbrucks mit dem graphischen Œuvre, mit Zeichnungen und einer Auswahl von Gemälden. Aufstellung und Anordnung sind vorzüglich, Raum für das Leben der plastischen Volumina, genetische Folge, so daß man das Werden im Schaffen Lehmbrucks unmittelbar miterlebt.

Die Eindrücke, die von diesem Œuvre ausgehen, sind die gleich großen und die gleich tiefen wie vor mehr als vier Jahrzehnten, als man sehr rasch nach seiner Entfaltung die formale und geistige Kraft erkannte, durch die Lehmbruck sich auszeichnete. Im Frühwerk, das in der Ausstellung nur durch ein Beispiel von 1905 vertreten ist, zeichnet sich schon der Ernst und die gleichsam nach innen konzentrierte formale Verhaltenheit ab, aus der sich dann von 1910 an in den vier Jahren des Pariser Schaffens Lehmbrucks eine eigene, unverwechselbare Sprache entwickelt. 1912, im Rahmen der für die Entwicklung der Kunst in Deutschland wichtigen Kölner Sonderbund-Ausstellung, wird er als die große Persönlichkeit erkannt. Ein Jahr darauf zieht er mit der «Knieenden» von 1911 bei der Armory Show in New York, die zum ersten Durchbruch der neuen Kunst in Amerika führt, die Aufmerksamkeit der Neuen Welt auf sich, mit der «Knieenden», von der das New Yorker Museum of Modern Art seit langem ein Exemplar besitzt, dessen stille Größe sich im Rahmen dieser Schatzkammer der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts mit selbstverständlicher Kraft durchsetzt.

Lehmbruck verkörpert die innerliche, die stille Seite des Expressionismus. Er erscheint als ihre symbolische Ge-

stalt. Vergeistigt, verhalten, versunken, ins Weite blickend und sich bewegend und doch in der seelischen Vibration ganz diesseitig. Voll von innerer Spannung und doch der Schöpfer des gelassenen Menschenbildes, das von zartesten und zugleich klarsten geistigen und seelischen Regungen und von Liebe erfüllt ist. Um ein vielleicht mißverständliches Wort zu wagen: im Kosmischen verschwimmend, aber nie verschwommen, voll von überströmender, nach innen gerichteter Begeisterung, aber nie Pathos oder gar Sentimentalität.

Das Thema, an dem sich dieses reine künstlerische Innenleben abspielt, ist die Menschengestalt, der Lehbruck in tiefster Neigung verbunden ist. Berührt von den Strömungen und den Geheimnissen der Zeit, verwandelt sich unter seinen bildenden Händen die Menschengestalt. Die Schönheiten neuer, vereinfachter Rundungen tauchen auf, Formexaktheiten, nicht mit Hilfe von Stilisierung oder Transformierung, sondern ganz vom Organischen her. Der junge Lehbruck geht hierbei, wie mir scheint, weit über sein Pariser Vorbild Maillol hinaus, indem er alle Beziehungen zu jeder Art von Akademischem (auch im positiven Sinn Akademischem) abstreift und einen neuen figürlichen plastischen Stil hervorbringt, der, unverleihbar, bei ihm selbst ausklingt. Was Lehbruck nun auf diese plastische Körperlichkeit folgen läßt, ist der großartige Schritt zu einem neuen, von innen heraus verwandelten Menschenbild, das sich in den langgestreckten Gestalten der «Knieenden», des «Emporsteigenden Jünglings», im «Gestürzten» oder im «Kopf eines Denkers» – welcher Schritt von Rodin bis hierher! – verwirklicht. Um diese Werke gruppiert sich eine Fülle plastischer und graphisch-zeichnerischer Arbeiten, in denen die Weite, die Tiefe und die Vielfalt der neuen bildnerischen Mittel in Erscheinung treten.

1919 hat Lehbruck die Welt verlassen. Ist sein Werk ein Fragment? Ein tragisches Fragment, ein selbstverschuldetes, nachdem er selbst seinem Leben ein Ende gesetzt hat? Wir glauben, die Frage ist bei ihm ebensowenig zu stellen wie bei anderen Künstlern, die früh abgerufen worden sind, bei Raffael oder Mozart, bei Trakl oder Seurat. Ihr Werk ist geschlossen und ruht in sich selbst. H. C.

Roberto Burle Marx

Neuere Arbeiten des brasilianischen
Gartengestalters
Kunstgewerbemuseum
14. Oktober bis 16. Dezember

Die Ausstellung ist eine wertvolle Detailergänzung zur seinerzeitigen Schau «Brasilien baut», bei der die Beteiligung Burle Marx' am Gesicht der brasilianischen Architektur in starkem Maß in Erscheinung trat. Die diesmalige Ausstellung besteht aus großformatigen Photos und vielen farbigen Entwürfen. Bei der entscheidenden Wichtigkeit der Farbe beim ausgeführten Garten erhält man natürlich nur ein partielles, wenn auch vielleicht grundsätzliches Bild. Schade, daß keine Möglichkeit bestand, mit Farbdias Ergänzungen zu geben. Das Ausstellungsmaterial ist sehr anschaulich und angenehm montiert; ausführliche Beschriftungen geben erwünschte Auskünfte.

Man sieht, hier schafft ein Gestalter aus dem Vollen dessen, was die Natur zur Verfügung stellt und was er selbst, auf Grund seiner Kenntnisse auf dem Gebiet der Botanik, aus der Natur zu ziehen vermag. Dem tropischen Überfluß, den die Natur bietet, entspricht die Phantasie, mit der Burle Marx ihn in künstlerischer Gestaltung erscheinen läßt. Die moderne Malerei etwa der Linie Georges Braques – ich wiederhole, was man schon oft gesagt hat –

ist die Basis, von der Burle Marx, der selbst ein moderner Maler ist, ausgeht. In der Anlage ergeben sich dadurch Formen, Beete, Wege, die zu außerordentlicher Differenzierung führen. Es entsteht, wenn wir es richtig sehen, eine lebhaft wirkende Synthese von Formung durch Menschenhand und Gestalt, die durch Wachstum hervorkommt, die den Menschen von heute, der zwischen Ratio und Irratio hin und her geworfen erscheint, sehr stark beeindruckt. In den jüngsten Arbeiten Burle Marx', die in der Ausstellung nur nach Entwürfen vorgeführt werden, zeigt sich eine scharfe Wendung zu geometrischen Gartenstrukturen. Methoden – nicht Ideen – des Barockgartens tauchen auf, Grundsätze konkreter Gestaltung. Man kann sich vorstellen, daß mit den heutigen Mitteln der Gärtnerei und der Pflanzenzucht auf diesem Weg neue, höchst reizvolle Resultate erreicht werden können, durch die gleichsam glasfensterartige Wirkungen entstehen, die bei der natürlichen Transparenz, die im Wesen der Pflanzen liegt, durchaus «materialgerecht» sein können. Es wäre interessant zu erfahren, wie weit die gartengestalterischen Methoden Burle Marx' für unsere Landstriche zu übertragen sind. H. C.

Karl Hosch

Galerie Läubli
18. Oktober bis 17. November

Wenn die zukünftigen Veranstaltungen der neuen Galerie Läubli ein so gutes Niveau halten wie die Eröffnungsausstellung, die zwei Dutzend Bilder und vollwertige graphische Blätter von Karl Hosch umfaßte, so darf man sich über diese Kunststätte in der Zürcher Altstadt freuen. Es soll hier «zwischen Künstlern, Kunstfreunden und Sammlern in stiller Altstadt-Atmosphäre ein lebendiger Kontakt» geschaffen werden. Die Galerie Läubli befindet sich im Erdgeschoß eines Hauses an dem kleinen Platz zwischen Trittligasse und Neustadtgasse. Der große Raum, in dem sich bisher eine Schmiede befand, wurde gründlich aufgefrischt; die Esse verwandelte sich in ein Cheminée.

Die neuen Bilder von Karl Hosch stehen den früheren an vitaler Energie des Aufbaues und der Farbenfülle nicht nach. In den Ausblicken auf den Zürichsee und die Bucht von Horgen, die von jeher ein Kernstück von Hoschs landschaftlichem Themenkreis bildeten, ist das Topographische aufgelöst in ein freies Walten räumlicher und formaler Kräfte. Wenn hier Unruhe und Bändigung sich durchdringen, so erhalten die Frauenbilder ihre Eigenart durch die intuitive Verbindung von Innerlichkeit und freier gestalterischer Entfaltung. E. Br.

Hans Schoellhorn – Arnold Huggler

Wolfsberg
4. bis 27. Oktober

Der Winterthurer Maler Hans Schoellhorn kann bei jeder Wiederkehr im «Wolfsberg» so viel Neues zeigen, daß er die südfranzösischen Bilder aus den zwanziger Jahren gar nicht mehr beifügen müßte. Seine stark motivverbundene Malerei scheut die Dächerprosa und die Straßen- und Platzmotive aus Genf und Carouge nicht. Zeichnerisch-räumliche Bestimmtheit und ein geglättetes, geschmeidig nuanciertes Kolorit wirken zu einer sehr gewandten und unbefangenen an allem Realen teilnehmenden Gestaltungsart zusammen. Mit der wohlgeordneten Darstellung von Örtlichkeiten und dem leicht illustrativ wirkenden Schil-

Aarau	Kunstsammlung	Aargauer Künstler	8. Dez. – 21. Dez.
Baden	Wohlfahrtshaus BBC	Aargauer Künstler	8. Dez. – 31. Dez.
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen Galerie Hans Thommen	Weihnachtsausstellung Indianer vom Amazonas Alexej von Jawlensky Collages Ecole de Paris Jürg Tramèr	8. Dez. – 6. Jan. 10. Nov. – 17. Febr. 20. Nov. – 15. Jan. 1. Dez. – 17. Jan. 1. Dez. – 31. Dez. 24. Nov. – 26. Jan.
Bern	Kunsthalle Galerie 33 Galerie Verena Müller Galerie Spitteler	Bernische Maler und Bildhauer Guy Dessauges Albert Schnyder-Delsberg Janebé	8. Dez. – 20. Jan. 1. Dez. – 15. Dez. 29. Nov. – 31. Dez. 17. Nov. – 15. Dez.
Biel	Salle Socrate	Georges Item	6. Dez. – 23. Dez.
Chur	Kunsthaus	Sektion Graubünden der GSMBA	25. Nov. – 31. Dez.
Genève	Athénée Galerie Georges Moos	Emile Hornung Peintres contemporains	1 ^{er} déc. – 29 déc. 1 ^{er} nov. – 31 déc.
Glarus	Kunsthaus	Hans Comiotto	2. Dez. – 6. Jan.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler Galerie Paul Vallotton	Art artisanal allemand Hans Erni Les animaux dans la gravure contemporaine Raoul Domenjoz	15 nov. – 15 déc. 26 nov. – 15 déc. 17 déc. – 5 jan. 1 ^{er} déc. – 22 déc.
Locarno	Il Portico	Theo Horat – Martino Ojanguren	1. Dez. – 30. Dez.
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler	2. Dez. – 6. Jan.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	18. Nov. – 30. Dez.
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Acht Ostschweizer Künstler Dunoyer de Segonzac	2. Dez. – 30. Dez. 19. Nov. – 10. Jan.
Solothurn	Museum	Weihnachtsausstellung	1. Dez. – 6. Jan.
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung	9. Dez. – 13. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Gewerbemuseum	Künstlergruppe Winterthur Adrien Holy Gutes Spielzeug Winterthurer Kunstgewerbe	2. Dez. – 31. Dez. 1. Dez. – 29. Dez. 1. Dez. – 31. Dez. 1. Dez. – 24. Dez.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Galerie Beno Galerie Läubli Wolfsberg	Wilhelm Gimmi Die farbige Zeichnung Neuere Arbeiten des brasilianischen Gartengestalters Roberto Burle Marx Rolf Lipski Max Hegetschweiler – Adolf Herbst – Varlin Henry Wabel – Arnold D'Altri Anny Vonzun – Ernst Morgenthaler Margot Veillon	1. Dez. – Anfang Jan. 27. Okt. – 22. Dez. 14. Okt. – 16. Dez. 5. Dez. – 31. Dez. 20. Nov. – 22. Dez. 29. Nov. – 29. Dez.
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



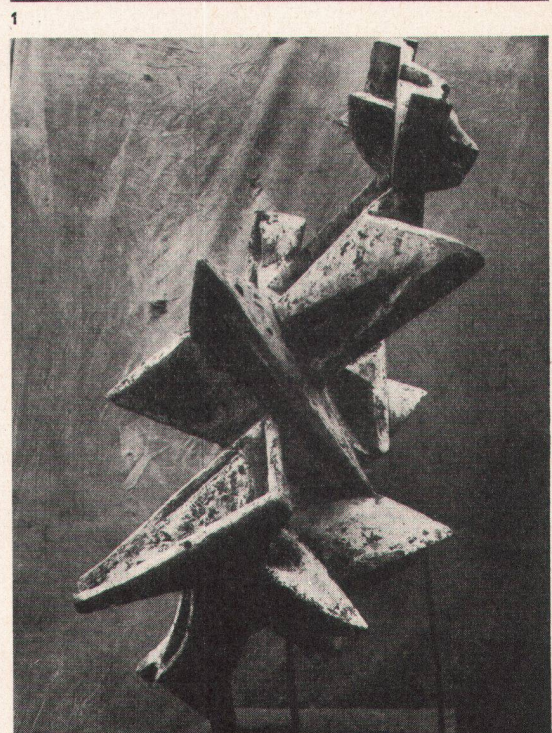
dem pittoresker Zirkusmotive und lässiger Weiblichkeit kontrastieren auffallend die rau und bunt gemalten Zigeunermotive, die durch das Spontane der Malweise das Fremdartige, Ungebändigte dieses Milieus ausdrücken. Arnold Huggler hatte Arbeitsproben aus dem Kreis seiner Tierplastiken, seiner bäuerlichen Figuren und seiner idealisierten Frauengestalten zu einer Werkschau vereinigt, die durch Modelle und Photos auch auf die an öffentlicher Stätte aufgestellten Bildwerke hinwies. E. Br.

Pariser Kunstchronik

Nur selten werden die Ausstellungssäle des Musée d'Art Moderne der Einzelausstellung eines lebenden Künstlers gewidmet; höchstens am Ende eines Lebenswerkes wird hier gelegentlich ein Maler oder Bildhauer gefeiert. Wenn aber die gegenwärtige große Ausstellung von Germaine Richier in diesem Museum sich ganz selbstverständlich rechtfertigte, so eben doch, weil hier das Werk einer noch jungen Bildhauerin zu einer außergewöhnlichen Reife und Tragweite herangewachsen ist. Die Ausstellung übertraf alle Erwartungen, die man hegen konnte. Ganz allgemein ist man hier der Meinung, daß Germaine Richier sich als die markanteste Bildhauerpersönlichkeit der mittleren Generation beweist. Eine außergewöhnliche Schaffenskraft ist mit einer unerschöpflich quellenden und sprudelnden Begabung verbunden. Die plastische Ausdrucksstärke, die aus dieser Welt der Schreckensgestalten hervorgeht, läßt übersehen, in welchem Dienste eine solche Kunst zu stehen vermag. Sie ist auf jeden Fall ein dringender Ausdruck unserer Zeit, ein genialer Schrei einer entwurzelten Welt.

Im Musée de l'Orangerie wurde eine 240 Werke umfassende Ausstellung von Odilon Redon eröffnet. Wir haben heute ein erneutes Verständnis für diesen Künstler gewonnen. Diese eigenartige Künstlerpersönlichkeit entwickelte sich im Schatten der Impressionisten, zu denen ihn seine symbolisch-religiösen Tendenzen in Gegensatz stellten. Er empfand ihre geistige Haltung «trop bas de plafond» und ihre lichterfüllten Himmel zu nah bei der Erde. In seiner Malerei empfinden wir eine ständige Sublimierung malerischer Werte in den Bereich des Visionären. Hier bieten sich für uns heute neue Anknüpfungspunkte; denn wir beginnen immer mehr zu spüren, daß die von den Impressionisten erstmals beförderte Malerei der reinen Sensation in ihrer heute deliriumartigen Form weite Gebiete unserer künstlerischen Aufgabe vernachlässigt oder sie überhaupt nicht in Betracht zieht.

Im Pavillon de Marsan wurde am 26. Oktober die erste «Triennale d'Art Français Contemporain» eröffnet. Sie stellte eine Auswahl französischen Formschaffens dar und darf als Vorarbeit zu einer homogenen Darstellung des französischen Pavillons an der Triennale von Mailand betrachtet werden. Die Synthese von Architektur, Kunst und Kunstgewerbe war im Sinne unserer Zeit das Leitmotiv der Ausstellung. Die Organisatoren sind Paul Breton, Commissaire Général du Salon des Arts Ménagers, die Architekten René Herbst und Hervé de Looze und andere. Die architektonische Gestaltung wurde von L. Schein besorgt. Die Gruppe «Formes Utiles» zeigte hier eine interessante Auswahl neugeformter Nutzgegenstände. Unter den architektonischen Beispielen wurde neben der Kirche von Ronchamp von Le Corbusier und einigen Bauelementen aus Aluminium von Jean Prouvé das sehr interessante Bauprojekt der Pariser Satellitenstadt «La Dame Blanche» gezeigt. Dieser organisch gegliederte Städtebau wird auf den Kornfeldern in der Nähe des Flugplatzes Le Bourget



2

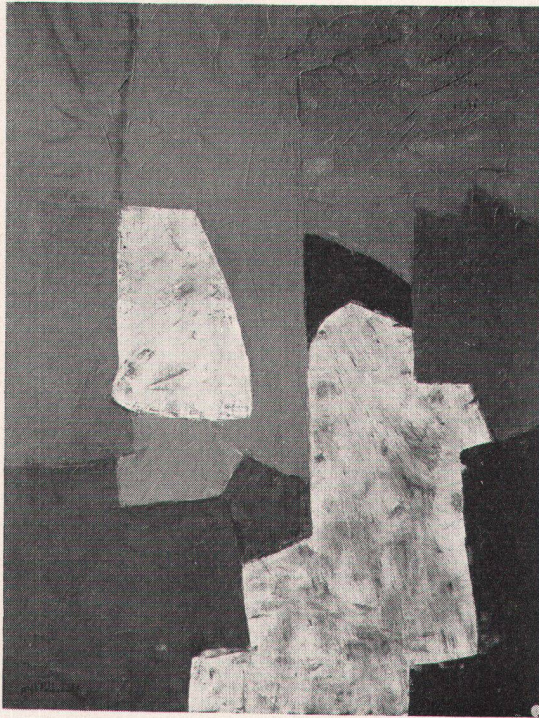
1 Sessel aus Aluminium. Entwurf: Janine Abraham. Première Triennale d'Art Français Contemporain, Paris

2

Mastroianni, Ritmi. Galerie de France, Paris

eine Stadt von 25000 Einwohnern erstehen lassen und soll das kühnste stadtplanerische Unternehmen des heutigen Frankreich werden. Der Architektengruppe steht der Architekt Roger Erell vor, der sich schon in Zentralafrika an großzügigen Bauvorhaben bewährt hatte.

Einige größere Ausstellungen offiziellen Charakters waren: Retrospektive des graphischen Werkes von Marie Laurencin und André Villebœuf im Rahmen des 41. Salons der «Société des Peintres Graveurs Français» in der Bibliothèque Nationale; die Ausstellung «Cézanne Aquarelliste», bei Bernheim-Jeune; Wandteppiche, Aquarelle und Handzeichnungen von Raoul Dufy bei Louis Carré; die Retrospektive des Tierbildhauers Barye im Musée du Louvre und die Ausstellung «Nouvelle Guinée» im Musée de l'Homme. In der Galerie La Demeure wurde u. a. die Tapiserie «Der Sturz von Glanzenberg» des Winterthurer Malers Robert Wehrlin, die in ihrer markanten Eigenart sehr vorteilhaft herausstach, gezeigt.



3
Serge Poliakoff, Peinture. Galerie Bing, Paris
Photo: Marc Vaux

Die dritte Ausstellung der «Ecole de Paris» in der Galerie Charpentier ergab ein besseres Resultat als in den vergangenen Jahren. Sie zeigt in ihrer eklektischen Haltung ein sehr ausgeweitetes Panorama von allem, was heute in Paris an Malerei geschaffen und anerkannt wird. Eigenartigerweise scheint die Plastik nicht zur «Ecole de Paris» zu zählen. Die Ausstellung von Mastroianni in der Galerie de France zeigte diesen italienischen Bildhauer mit neuen Arbeiten, in denen sich die Monumentalität von neuem erweist.

Die Maison de la Pensée Française präsentierte die Gedichtserie von Paul Eluard «Un Poème dans chaque livre» in Form eines mittelgroßen Luxusbandes, in dem jedes Gedicht von einem Bild eines seiner illustren Künstlerfreunde begleitet ist. Es ist eigenartig, daß wir bei all dieser prominenten Beteiligung – wir nennen einige der wichtigsten Namen: Jean Arp, Georges Braque, Marc Chagall, Max Ernst, Alberto Giacometti, Henri Laurens, Fernand Léger, Joan Miró, Pablo Picasso, Yves Tanguy, Jacques Villon – nirgends den Eindruck des Außergewöhnlichen erhalten.

Poliakoff in der Galerie Bing ist ein geborener Maler. Die stumme, aber dichte Harmonie seiner Farbkomplexe schafft eine Zauberwelt, die den verweilenden Beschauer langsam gefangen nimmt. – Ganz anders verhält sich der Holländer Karel Appel. Seine Porträtserie in der Galerie Rive Droite ist eine eigentliche «Kermesse Héroïque» des modernen Tachismus. In Ausbrüchen von Malwut entstehen ausgezeichnete Bilder, von denen aber keines die Qualitäten der raffinierten psychologischen Anspielungen der Porträts von Dubuffet besitzt. So gibt uns die Porträtserie «J. H. B. Sandberg», «César», «Etienne-Martin», «Michel Tapié», «Georges Mathieu» nur gerade Aufschluß über das eigenwillige Temperament des Künstlers selbst.

Weitere Ausstellungen waren: «Structures» in der Galerie Stadler, wo der rumänische Maler Damiah auffiel, die Ausstellung Ionesco in der Galerie Prismes, die Ausstellung

«Microcosmos» des griechischen Malers Tsingos in der Galerie Ivis Clerf, Bilder von Robert Breer im American Students' and Artists' Centre, neue Bilder von Messagier in der Galerie Michel Warren und die Ausstellung «Les Oiseaux» in der Galerie Breteau mit Arbeiten von Andreou, Bissière, Bertholle, Gilioli, Prassinis, Reichel, Zao-Wou-Ki usw. Einen charakteristischen Einblick in die Kunst von Mexiko gab die Ausstellung des Malers Feliciano Bejar in der Galerie Bernheim-Jeune. F. Stahly

Hinweise

Richard J. Neutra in der Eidg. Technischen Hochschule, Zürich

23. Oktober 1956

Als Gast der Architektur-Abteilung der ETH, des BSA, des SIA und des Schweizerischen Werkbundes sprach Neutra im überfüllten Auditorium Maximum der ETH über das Thema «Bauen, eine höchst menschliche Angelegenheit». Die Hörerschaft von Architekten, Ingenieuren und vor allem von einer großen Zahl von Studenten bereitete dem illustren Architekten einen überaus herzlichen Empfang, den Prof. Dr. W. Dunkel in entsprechende Worte der Begrüßung faßte.

Neutra sprach weniger über direkte architektonische oder ästhetische Fragen als über menschliche Probleme, die mit dem Beruf des Architekten verbunden sind und die über das Fach hinaus in die Bereiche der Biologie, der Soziologie und der allgemeinen Zeiterkenntnisse führten. Aus der Fülle der locker angereichten, in einer Art Kettenbildung entstehenden Aperçus, die oft in charmanter Form bittere Zeitkritik enthielten, traten u. a. folgende Hauptgedanken hervor:

Die Frage der Beziehung von Architekt und Klient ist eine Kernfrage der Architektur. Der Architekt sei nicht am anorganischen Erzeugnis des Baus interessiert, sondern am inwohnenden Menschen, dessen Lebensweg der Bauende weitgehend beeinflusse. Das Vertrauen des Bauherrn sei einer der großen Antriebe für die Leistung des Architekten. Das Praktische sei selbstverständliche Voraussetzung; entscheidend sei die gegenseitige intuitive Sympathie, die zur intuitiven architektonischen Konzeption führe. Einfühlung und Intuition seien Geburtsgabe, die zu entwickeln eine der großen Aufgabe für den jungen und den reifen Architekten sei. Mit diesen Fragen berührte Neutra ein Gebiet, das eine der Klippen der Architektur bedeutet, weil heute indirekte Impulse (Spekulation, Sensationsdrang usw.) einen enormen Einfluß ausüben. Insofern waren die mit großem Nachdruck vorgebrachten Überlegungen Neutras wichtig, vor allem um vor einem Verhalten zu warnen, das vom Weg des geringen Widerstandes verlockt wird.

Zur Klärung der Situation des Architekten wandte sich Neutra der Frage der Beziehung von Architekt und Ingenieur zu. Der Ingenieur, sagte er, arbeitet mit anorganischen Materialien; er ist geschult, große Energietransaktionen mit den Materialien und den ihnen inwohnenden Kräften und Beziehungen zu machen, wogegen der Architekt minimale Energietransaktionen zu leiten hat, die im Bereich des Organischen, des Nervlichen liegen. Die Bedeutung dieser scheinbar kleinen Energien werde oft übersehen. Ihre Umsetzung in praktische Arbeit setze ein hohes Maß von authentischer Sensibilität voraus.