Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 11: Geschäftshäuser

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Ausstellungen

Eindrücke aus der «INTERBAU» 1957 in Berlin

Zur Geschichte des Hansaviertels

Im Gebiet zwischen Spreebogen und Tiergarten entstand während den Gründerjahren eines der am dichtesten besiedelten Gebiete Berlins. Man nannte es das Hansaviertel, weil eine Immobiliengesellschaft aus der Hansastadt Hamburg das Gelände überbaute. Sie verfolgte dabei nur das eine Ziel, möglichst viel Profit aus jedem Quadratmeter Boden zu schlagen. Hinter wilhelminischen Prunkfassaden nach der Straßenseite lagen die «Herrschaftswohnungen» wohlsituierter Bürger, während in den dahintergelegenen vier- und fünfgeschossigen Seitenflügeln und engen, um traurige Hinterhöfe gruppierten Hinterhäusern die ärmere Bevölkerung mißlichen Unterschlupf fand. Im Lauf der Zeit schwand dann allerdings auch die äußerliche Vornehmheit des Hansaviertels, und in der Nacht vom 22. zum 23. November 1943 fielen in dessen südlichem Teil von 160 Gebäudeklötzen alle bis auf 21 feindlichen Bomben zum Opfer. Auf diese Weise verloren beinahe 5000 Menschen ihre Wohnstätte. Auch der ans Hansaviertel reichende Tiergarten wurde in der gleichen Nacht von Granaten und Bomben fast vollständig durchpflügt. – Während zehn Jahren blieb hier – nahezu im Zentrum Berlins – ein wüstes riesiges Trümmerfeld liegen; den Grundstück- und Ruineneigentümern fehlte das Geld zur Finanzierung neuer Bauten. Im Jahre 1952 beschloß der Senat von West-Berlin den Wiederaufbau des Hansaviertels, und zwar sollte dieser nach neuen Gesichtspunkten erfolgen. Nicht jeder beliebige Grundstückbesitzer sollte hier nach eigenem Gutdünken bauen dürfen. Zur Erlangung von Plänen für den erstrebten Wiederaufbau wurde deshalb ein innerdeutscher Wettbewerb ausgeschrieben, aus dem die Professoren Gerhard Jobst und Willy Kreuer als erste Preisträger hervorgingen. Ein Jahr darauf wurde der Entschluß gefaßt, auf dem Boden des Hansaviertels eine «Internationale Bauausstellung» vorzubereiten. 53 Architekten und 10 Gartenarchitekten aus 17 Staaten wurden eingeladen, an diesem Wiederaufbaugedanken tatkräftig mitzuhelfen. Dabei sollte das Hauptaugenmerk dem sozialen Wohnungsbau, der Auflockerung der Baufläche durch Hochhäuser und Flachbauten und dem Miteinbeziehen der Grünfläche des Tiergartens gelten.

Nach diesem ersten Schritt begannen sich die Schwierigkeiten zu häufen. Die 159 Altgrundstücke befanden sich meist in privater Hand und gehörten vielfach Erbgemeinschaften von mehr als zehn Personen an, die überdies oft weit über die Welt zerstreut wohnten. Um allen diesen Umständen gerecht zu werden, wurde 1954 eine Trägergesellschaft, die «Aktiengesellschaft für den Aufbau des Hansaviertels» – kurz «Hansa AG» genannt – gegründet. Gleichzeitig oblag dieser Gesellschaft der oft nicht minder komplizierte Umgang mit prominenten ausländischen Architekten, ferner der Verkauf der neugebauten Liegenschaften an Private, Gesellschaften und Versicherungen. Während sich also die «Hansa AG» mit technischen Maßnahmen befaßte, oblag einem Gremium, dem «leitenden Ausschuß» unter dem Vorsitz von Professor Otto Bartning, die Regelung aller baulichen und kulturellen Fragen. Aus dem endlich gewonnenen Bauland wurden 20 Parzellen für Hochhäuser und zirka 50 Parzellen für Einfamilienhäuser bereitgestellt, ferner Grundstücke für zwei Kirchen, eine Schule, eine Kindertagesstätte, ein Postamt, ein Kino, eine Volksbücherei mit Leseräumen, ein Restaurant und Läden. Zudem wurde ein neuer Untergrundbahnhof gebaut, eine Anschlußverbindung an die Untergrundbahn geschaffen, das Straßennetz wesentlich vereinfacht, und – als schönste Leistung – die Grünfläche um ein Fünffaches vergrößert.

Der eingeladenen internationalen Architektenschaft kam die große und schöne Aufgabe zu, die 1200 Wohneinheiten zu bauen und so für ungefähr 3500 Personen neuen Raum zu schaffen. Als oberstes Gesetz wurde die Innehaltung der Richtlinien des sozialen Wohnungsbaus proklamiert, das, wie es sich erweisen sollte, für die Großen viel Kopfzerbrechen und einige Resignation mit sich brachte. Die starken künstlerischen Persönlichkeiten aus Finnland, USA, Schweden, Frankreich, Holland, England, Italien, Israel und der Schweiz hatten sich dem Gesamtplan ebenso zu unterziehen wie ihre deutschen Kollegen. Da jeder mitwirkende Architekt eine fest umrissene Aufgabe zugewiesen erhielt, verzichtete zum Beispiel Ludwig Mies van der Rohe, der Meister im Skelett-Hochhausbau, auf die Planung einer eingeschossigen Baute, die man ihm zugedacht hatte. – Das große Bauprogramm, welches sechs 16- und 17geschossige Punkthäuser, fünf 8- bis 10geschossige Hochhäuser, fünf 4- und 5geschossige Wohnhäuser umfaßt, zu denen sich 48 Einfamilienhäuser und ein-, zwei- bis dreigeschossige Flachbauten gesellen, sollte in der zwei Jahre nicht überschreitenden Bauzeit bewältigt werden. Diesen Termin einzuhalten, oblag den Berliner Kontakt-Architekten, welche die Interessen ihrer ausländischen Kollegen zu vertreten hatten.

Ist auf dem Gelände der Interbau eine einheitliche städtebauliche Idee tatsächlich verwirklicht worden? – Im Interbau-Katalog findet sich über die städtebauliche Planung des neuen Hansaviertels folgende Notiz: «... Dem Gebäude von Vago ist im Bebauungsplan des Hansaviertels die Aufgabe übertragen, Bindeglied zwischen den hohen Baukörpern im Süden und Norden des Stadtteiles zu sein. Von Süden her gesehen, liegt es hinter der städtebaulichen Klammer des Gropius-Hauses, die das Punkthaus an der Südwestecke (von Müller-Rehm) und den hochaufstrebenden Baukörper der evangelischen Kirche zusammenhält, wie ein nach Norden weisender Richtungspfeil Diese Tendenz wird weiter nordöstlich noch einmal klar von dem Gebäude des brasilianischen Architekten Oscar Niemeyer aufgenommen.» Hierzu sei folgendes bemerkt: diese städtebaulichen Ideen sind selbst für den Fachmann in Wirklichkeit kaum erkennbar. Wenn man auch einer auf demokratischer Basis begründeten Idee die Begehung von Fehlern voll zugesteht, scheinen heute doch die großen Distanzen zwischen Bauplatz und einzelnen geladenen Architekten deutlich nachteilig zutagezutreten. Mit anderen Worten: man hat zum Nachteil verschiedener Propheten im eigenen Land einzelne Star-Architekten aus zu weiten Fernen beigezogen, die sich in die Lebensweise der Berliner manchmal schlecht oder gar nicht einzufühlen vermochten. Aus diesem Grund mußten einerseits erste Planentwürfe vereinzelter ausländischer Verfasser mehrfach überarbeitet werden, während diese sich andrerseits gezwungen sahen, schmerzliche Konzessionen einzugehen. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß Prof. Egon Eiermanns Plan für ein Wohnhaus trotz acht abgeänderten Fassungen noch stets unausgeführt ist und auch Le Corbusier sich zu etlichen Konzessionen gezwungen sah. So mußte er seine nach dem «Modulor» errechnete Raumhöhe von 2,26 Metern auf die in Berlin übliche von 2,50 Metern vergrößern, ferner den Bau auf größtenteils ein- und zweizimmrige Wohnungen umstellen. Was bei dieser Baute aber ganz besonders peinlich auffällt, sind die neben Le Corbusiers ursprünglichen Fenstern durch den deutschen Mitarbeiter in uneingefühltester Weise eingesetzten genormten deutschen Fensterelemente. Man begreift, daß der Meister seinen im «Heilsberger-Dreieck» außerhalb des eigentlichen Interbau-Geländes entstehenden Bau, der von seinen bekannten

1

Interbau 57, Berlin
6. Juli bis 29. September

1
Blick auf den Bau von Walter Gropius, Cambridge, USA

2
Der Bau von Alvar Aalto, Helsinki

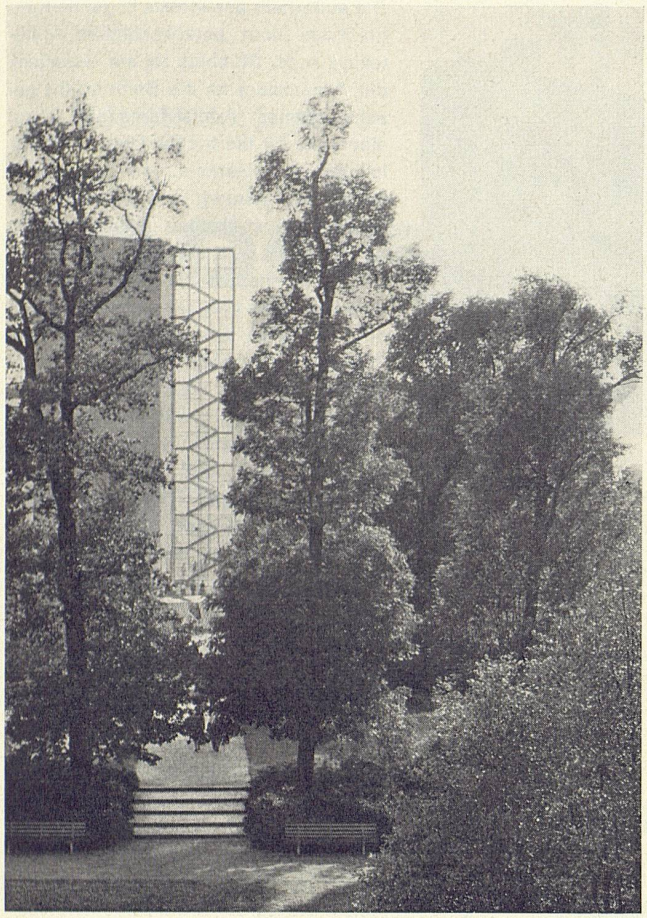
französischen Unités d'Habitation beträchtlich abweicht, resigniert «Typ Berlin» nennt. Umgekehrt mag es aber ebenso nachdenklich stimmen, wenn einer der ausländischen Baukünstler seinen Bau mit für Berliner Breitegrade gänzlich unbenötigten Sonnenblenden versehen, im ersten Entwurf die Wohnzimmer gar nach Norden orientieren wollte.

2

Zu den Bauten
(Unser Besuch der «Interbau» fand Ende August viele Bauten noch unvollendet vor, was bei den nachfolgenden Beschreibungen zu berücksichtigen ist.)

Zum Gropius-Haus: Da dieses Gebäude heute weder eine städtebauliche Klammer bildet, noch topographische Verhältnisse oder der vorgelagerte Verkehrsweg die leichte Bogenform des Hauses bedingen, fällt ein greifbares Motiv dafür weg. Trotzdem wirkt dieser die Südfront des Hauses gegen den Tierpark eröffnende Bogen äußerst wohltuend und anziehend. Gleichfalls ist der angenehmen sanften Krümmung des Baues bei Sonnenschein ein sehr wirkungsvolles, plastisch-belebendes Lichtspiel auf der Fassade zu danken, um so mehr als die als Balkonverkleidung dienenden emaillierten Stahlblechplatten die Wölbung des Baues mit übernommen haben. Das Haus besteht aus vier normalen Zweispännern, umfaßt 67 Dreieinhalb-Zimmer-Wohnungen und eine Atelierwohnung im Dachgeschoß.
Wer die 1929 durch Gropius für die «Siemensstadt» in Berlin erstellten Bauten kennt, dürfte allerdings erstaunt sein, im Gegensatz zu jenen damals revolutionär wirkenden Grundrissen bei diesem Bau solche von eher konventionellem Charakter vorzufinden. Abgesehen davon, daß es dem Mieter überlassen bleibt, die Zimmer nach seinem Gutdünken als Schlaf-, Wohn- oder Arbeitsraum zu gestalten, findet sich bei dieser Baute nur noch eine einzige etwas ungewöhnliche Neuerung: die Küchen wurden nach Süden orientiert, um der Hausfrau eine möglichst aussichtsreiche Arbeitslage in Richtung Tiergarten zu gewähren.

Zum Haus von Aalto: Der finnische Baukünstler schuf mit seinem achtgeschossigen Wohnhaus, dessen Längsachse in Nord-Süd-Richtung verläuft, ein Meisterwerk. Die Form eines sich nach Osten öffnenden U ist durch einen asymmetrischen Grundriß bedingt. Äußerlich besehen, wurde hier auf jede Effekthascherei verzichtet. Im Gegenteil wirken die kahlen graufarbenen Leca-Platten, welche der Bekleidung der Fassadenwände dienen, zurückhaltend und anspruchslos. Gelangt man hingegen über die Eingangsrampe und durch die Säulenhalle ins Innere des Gebäudes, befallen einen Gefühle der Überraschung. Mit wieviel künstlerischem Einfühlungsvermögen hat Aalto doch den Ideenreichtum einer alten grundrißlichen Konzeption – nämlich jene des «Stubentypus» – übernommen und umformuliert! Dabei hat er es nicht nur verstanden, sämtliche diesem Grundriß-System



3

anhaftenden Nachteile zu lösen, sondern gleichzeitig dessen Vorteile glücklich zur Geltung zu bringen. Verraten die verschiedenen Wohnungstypen den großen Wert, den der finnische Architekt dem Heim beimißt, so hat er darüber doch das Anliegen der Gemeinschaft nicht vergessen. Dafür zeugt der als Gemeinschaftsraum geschaffene überdachte Freiplatz im Mittelteil des Gebäudes.

Zum «Schwedenhaus»: Dieses wurde von den schwedischen Architekten Fritz Jaenecke und Sten Samuelson geplant, umfaßt 10 Geschosse und verläuft in seiner Längsachse von Osten nach Westen. Die Wohnräume sind nach Süden orientiert, während die Nebenräume Nordlage aufweisen. Stützen heben das Gebäude teilweise über den Boden, was einen Durchblick vom Hansaplatz in den Tiergarten ermöglicht; der übrige Teil des Erdgeschosses enthält Läden und Geschäftsräume. Während die im zehnten Geschoß liegenden Atelierräume eine direkte Verbindung mit den Wohnungen der neunten Etage aufweisen, enthalten die acht verbleibenden Stockwerke je acht Vierzimmer-Wohnungen. – Von außen betrachtet, wirkt dieses Gebäude – ganz im Gegensatz zu jenen von Gropius – recht monoton, durch seine langgezogene Form brettartig. Einzig die beiden auf der Nordseite auskragenden durchsichtigen Treppenhäuser vermögen etwas zu beleben. Grundrißlich bieten die Wohnungen überraschende und recht interessante Variationsmöglichkeiten, indem zum Beispiel die Küchen nicht nur direkte Verbindung mit dem Badzimmer aufweisen, sondern nach verschiedenen Gesichtspunkten eingerichtet werden können. Vor allem wird – nach schwedischem Muster – ein enger Kontakt zwischen Küche und dem davorliegenden «Allraum» angestrebt. Gerade durch den Verzicht auf jedes den Außenbau verteuernde Detail scheint uns die schwedische Baute, wie wohl keines der anderen heute fertigerstellten Häuser, den Anforderungen des «sozialen Wohnbaues» besonders gerecht zu werden.

Zum Haus von Pierre Vago, Paris: Auch dieses Gebäude steht teilweise auf Stützen, weist überdachte Rampen auf, die zur im Erdgeschoß liegenden Haupthalle führen, welche ihrerseits den Kindern während Regentagen als Spielplatz dienen soll. Die Längsachse des neungeschossigen Wohnhauses verläuft von Norden nach Süden. Viel Aufsehen erregen in dieser Baute die sogenannten «Maisonnettes», das heißt jene 24 Wohnungen, die sich über anderthalb Stockwerke erstrecken.

Zum Haus Senn: Unseren Schweizer Architekten Otto H. Senn BSA darf man zu seinem Entwurf nur beglückwünschen. Ende August war sein viergeschossiges Wohnhaus noch im Rohbau begriffen. Dagegen genügten Pläne und Rohbau allein, um über die ausgezeichnete grundrißliche Disposition Aufschluß zu geben, ja, sie lassen im voraus ahnen, daß es neben Aalto auch Senn gelungen ist, einen wirklichen Beitrag zum Berliner Wohnungsproblem zu leisten. Durch den prismatisch über einem Fünfeck aufgebauten Baukörper und die fächerartige grundrißliche Anlage vermochte er für die im Mietshaus wohnenden Familien die ersehnte private Atmosphäre zu schaffen. Wie sein finnischer Kollege hat es auch Senn verstanden, eine räumliche Vergrößerung des Wohnzimmers durch Miteinbeziehung des Balkons zu erzielen. Eine eingehende Würdigung der Arbeit von Architekt Senn wird in einer Frühjahrsnummer des WERK erfolgen.

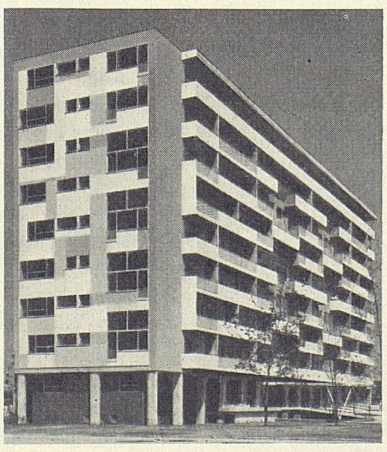
Vollständigkeitshalber möchten wir nachtragen, daß alle hier beschriebenen Bauten Fahrstühle und moderne Installationen, wie Müllschlucker und zentrale Waschanlagen, besitzen, ferner Einbauschränke und -küchen, sowie Abstell-

3
Stirnfassade und Treppenhaus des zehngeschossigen Wohnhauses von Fritz Jaenecke und Sten Samuelson, Stockholm

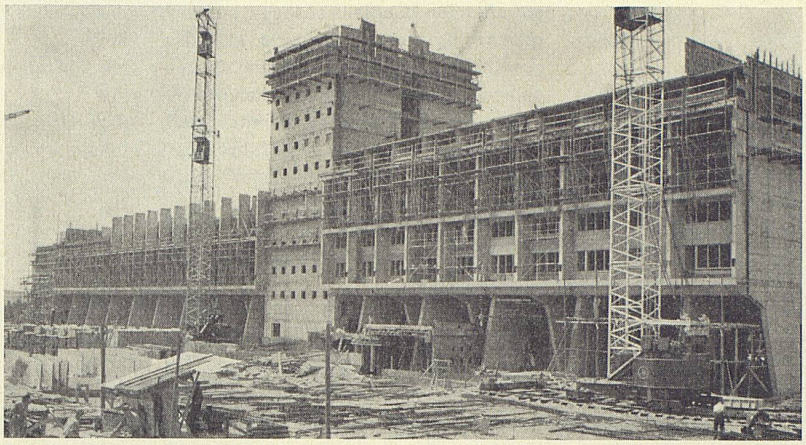
4
Blick auf das Gelände mit den Bauten (von links nach rechts) von Jaenecke und Samuelson, Aalto und Niemeyer

5
Achtgeschossiges Wohnhaus von Pierre Vago, Paris

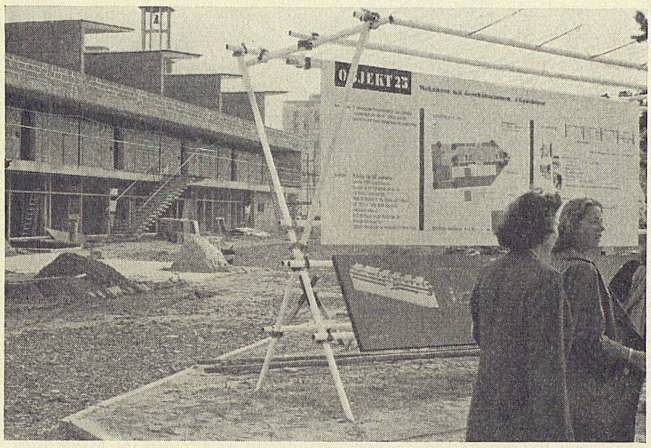
4



5



6



7

6
Die Unité d'Habitation, Typ Berlin, im Bau. Architekt: Le Corbusier, Paris

7
Dreigeschossiges Wohn- und Geschäftshaus von Paul Baumgarten. Im Vordergrund Erläuterungstafel der Ausstellung

Photos: 1 René Burri, Magnum
2, 5 Karl E. Jacobs, Berlin
3, 4, 6, 7 Werner Erne, Zürich

räume für Kinderwagen. Während alle hohen Wohnbauten des neuen Hansaviertels über einen Anschluß an die Fernheizung verfügen, besitzt das Schwedenhaus eine Fußbodenheizung nach schwedischem Muster.

Zu den Möbelausstattungen: In den oben geschilderten Häusern wurden den Besuchern sämtliche Wohnungstypen im möblierten Zustand präsentiert. Dies geschah da und dort nach recht unterschiedlichem Geschmack, vor allem im Haus von Vago. Die Raumkonzeption des französischen Architekten kam durch die zum Teil mit wenig Einfühlungsgabe durch deutsche Firmen besorgte Ausstattung nicht ganz zur Geltung, während sich die Wohnungen von Aalto und Gropius gut zeitgemäß möbliert präsentierten. Da der Laie nur in seltenen Fällen eine möblierte Wohnung in Bezug auf die Konzeption des Grundrisses zu beurteilen versteht, wohl aber nach der seinem Geschmack am besten entsprechenden Möbelausstattung, erschien es begrüßenswert, daß Aalto in seinem Haus eine Leerwohnung zeigte, eine Idee, die später im Gropius-Haus übernommen worden ist.

In preislicher Hinsicht bestehen heute noch keine bindenden Angaben. Bekannt ist lediglich, daß die Grundmieten pro Quadratmeter zwischen 1,43 DM und 1,65 DM schwanken, die sich durch Kosten für Warmwasser und Heizung sowie durch Zuschläge für Kühlschränke, Einbaumöbel usw. erhöhen. Einzig beim Gropius-Bau haben wir in Erfahrung bringen können, daß dort die Miete pro Wohnung zwischen 80 und 110 DM schwankt. Die Frage, ob bei diesen Häusern die Forderungen des sozialen Wohnungsbaus verwirklicht werden konnten, ist erst in einem späteren Zeitpunkt zu beantworten. (Während ein Berliner Postbote pro Monat 300 DM verdient, macht das Einkommen eines jungen Hochschul-Ingenieurs 600 DM aus. Werden diese sich eine solche Wohnung leisten können?)

•

In Bezug auf die Interbau wäre noch manches zu sagen. So möchten wir keinesfalls unterschlagen, daß die beiden Kirchen – die katholische mutet in ihrem Innenraum etwas überzeugender an als die evangelische – architektonisch nicht zu begeistern vermögen. Andrerseits möchte man die fünf durch Professor Ludwig geplanten eingeschossigen Einfamilienhäuser-Gruppen erwähnen, welche außerhalb des sozialen Wohnungsbaues finanziert wurden. Diese fallen durch voneinander gänzlich verschiedene, wohldurchdachte Grundrisse auf, ferner durch Wohnhöfe, die mittels hoher Mauern entstehen und schöne Gartenflächen einfrieden.

Die außerhalb des Areals liegende Kongreßhalle vom amerikanischen Architekten A. H. Stubbins ist ein Geschenk der Amerikaner an die Berliner. Ihr geschwungenes Auditoriumsdach zeugt einerseits für die frische Unbekümmertheit des Architekten auf der Suche nach neuer Formgebung, andrerseits für die Freude an statischen Extravaganzen. Im Zeitpunkt des Besuches war leider das Innere noch nicht fertig; doch erhielt man eine gewisse Vorstellung von der räumlich sehr großzügigen und interessanten Anlage.

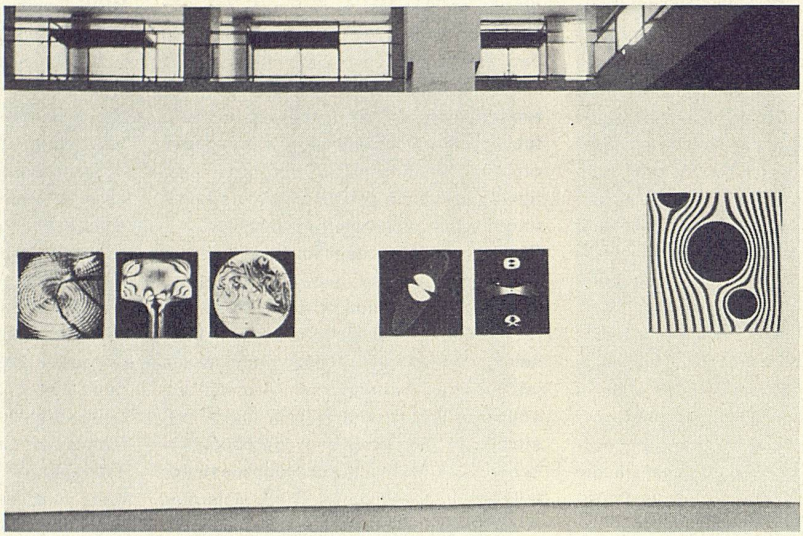
Großes Lob muß man der allgemeinen Gartengestaltung zollen; sie mutet so natürlich an, wurde überall so unauffällig vollzogen, daß man oft Gefahr läuft, sie als etwas schon lang Bestehendes zu betrachten. Die Grünflächen scheinen überall in die Architektur mit einbezogen, während die prächtigen hierher verpflanzten alten Bäume, die Büsche, Blumenbeete und Teiche belebend, Natur und Architektur zur Einheit verschmelzend wirken.

•

Inner- und außerhalb des Ausstellungsgeländes befanden sich verschiedene recht interessante Sonderschauen. «Die Stadt von morgen» hieß die eine und gab zu großer Begeisterung berechtigten Anlaß. Sie wurde für die Dauer der Ausstellung auf dem Areal selbst aufgebaut und umfaßte viele schöne und interessante, überdies abwechslungs- und einfallsreich gestaltete Ideen. «Die Stadt von morgen» wurde in einer von Günther Günschel konstruierten Halle gezeigt, während das immense Ausstellungsmaterial von Prof. Otto und seinen Mitarbeitern zusammengetragen und -gestellt wurde. Die neukonstruierte Halle bestand aus einem statisch höchst faszinierenden und architektonisch begeisternden Netzwerk von Stahlrohrstäben, das auf dem Platz mit Leichtigkeit montiert werden konnte. Das Gefüge war mit einer kunstharzbeschichteten Baumwolltuch-Dachhaut überzogen, welche selbst stärksten Regengüssen Widerstand leistete.

Gerechterweise möchten wir abschließend noch darauf hinweisen, daß höchst bemerkenswerte Leistungen – gerade auf dem Gebiet des sozialen Wohnungsbaues – in Westberlin auch außerhalb des neuen Hansaviertels zu finden sind. Wir meinen zum Beispiel die «Gehag-Siedlung» in Mariendorf, Berlin, für die Professor Wils Ebert, der Kontakt-Architekt von Gropius, zeichnet. Diese ist den Bauten des Hansaviertels nicht nur ebenbürtig, sondern in jeder Hinsicht überlegen, namentlich was die Belange des sozialen Wohnungsbaues anbetrifft.

Ulrich und Marianne Baumgartner



Gedächtnisausstellung Werner Bischof im Kunstgewerbemuseum Zürich.
Tafel «Abstraktionen»
Photo: René Burri, Magnum

Zürich

Werner Bischof,
Das photographische Werk
Kunstgewerbemuseum
14. September bis 17. November

Arnold Kübler hat in seiner schönen Rede bei der Eröffnung der Ausstellung eine Stelle aus einem der letzten Briefe Werner Bischofs erwähnt. Er schrieb über Machu Picchu: «Ich sah Klee, Braque und hie und da einen ‚Bischof'.» Er hat die phantastischen Gefüge der Mauern der Inkastadt skizziert, und diese Skizze erinnert an Klee. Die «Bischofs» hat er mit der Kamera geschaffen. Auch seine Bilder, die er 1942 als Mitglied der Allianz im Kunsthaus gezeigt hat, sind auf photographischem Weg entstanden. Mit diesen Abstraktionen, damals «abstraktion technik», heute «gebündeltes Licht» genannt, hat er sich am stärksten der Malerei genähert. Man sah auf den weißen Tafeln des Kunstgewerbemuseums, wie rasch sein Weg nach einer andern Richtung ging. Ich weiß nicht, ob er später Vergleiche zwischen Photographie und Malerei gezogen hat, aber diese Ausstellung seines photographischen Werks und sein latenter Wunsch, zu malen, können zu Vergleichen führen.

Die Ausstellung des Kunstgewerbemuseums, die in monatelanger, besser jahrelanger Vorarbeit geplant und geschaffen wurde, gibt den Bildern einen Raum und eine Form, wie wir es nur von Ausstellungen der Malerei gewohnt sind. Die Ausstellung von Cartier-Bresson mit ihrer für manche unerwartet großen Auswirkung erinnerte in dem vorgeschriebenen Neben- und Übereinander der Bilder noch etwas an die Kunstkammern der Photographie. Hier aber hat jedes Bild in einem weiten Rhythmus seinen Maßstab, seinen Ort und seine Beziehung. Vielleicht wurde hier zum ersten Male einem photographischen Werk dieser Größe der Rahmen gegeben, der für den Zugang zu seiner Sprache notwendig ist.

Allerdings wird es noch lange dauern, bis diese scheinbar so geläufige Sprache der Photographie auch von einem breiteren Kreis verstanden wird. Mehr noch als bei der Malerei ist das photographische Sehen verbildet. Der Ausspruch eines begeisterten Besuchers ist dafür bezeichnend: «Aus einem nichtssagenden Ding macht er ein Bild; phantastisch!»

Der Weg durch die Ausstellung ist der Weg Bischofs zu den Dingen, die uns etwas zu sagen haben. Es sind die Pflanzen: Samen, Keime, Blätter und Gräser, uralte, schattenspendende Bäume, die Philosophie der Blumen und Gärten der Japaner. Bischof hatte einen Garten in seinem Atelier.

Es sind die Tiere: die Fohlen von Avenches, die Renntiere Lapplands, die Pinguine in Edinburgh, die Lamas der Anden.

Es ist die Schrift, sein eigenes Abc, die Steine der Griechen, die Kreiden auf den Mauern, die astronomischen Bauten der Inder, Zeichen, Symbole und das Haus der Japaner. Es ist Form, Struktur und Gesetz seiner Bilder. Die einzige schwarz-weiße Aufnahme der Ausstellung aus den USA, dieser für ihn mechanisierten Welt, die er nur zögernd erfaßte, ist die Aufnahme des Plakats. Es zeigt die Fläche der Schrift als den einen Pol unserer Welt, den Kopf des Knaben als den andern.

Der Mittelpunkt ist der Mensch, der Mensch im Rhythmus der Arbeit und im Tanz der Heimkehr, der Hungernde und der Teemeister, der Gefangene, der Spieler, der Betende, der Kranke und der Schlafende, der Kaiser und der Bandit. Zwischen ihnen, zwischen den Soldaten und den Ruinen, im Lager und auf den Feldern, auf dem Rücken der Mütter und in den Schulen ist das Kind mit seinen eigenen Gebärden und seinem eigenen Zugang zum Geschehen.

Bischof ist Tage und Wochen gewandert, hat sich vom Flugzeug, vom Polizeiboot an schwer zugänglichen Orten absetzen lassen, immer ohne Waffen. Er hat mit den Kindern gespielt, mit den Männern gearbeitet, auf Dschunken gelebt, bis er kein Fremder mehr war. Er hat acht Tage im London Hospital mit der Kamera gewartet, bis er wußte, was ein Spital für die Menschen bedeutet. Er hat seinen Körper geübt, Speer und Diskus geworfen, im 17. Stock des Hotels sein tägliches Training gemacht. Er hat in seinen Tagebüchern, seinen Briefen sich Rechenschaft gegeben von sich selbst und von seinem Erlebnis. Er wollte stark sein, stark als Mensch und stark in seinem Werk.

Hans Finsler

Max Bill
Architektur, Malerei, Plastik, Produktform, Publizistik, Typographie
Helmhaus
21. September bis 20. Oktober

Nachdem die Ausstellung, die einen Überblick über die mehr als fünfundzwanzigjährige Schaffenstätigkeit Bills gibt, in Ulm, München und einigen anderen Städten Deutschlands gezeigt worden ist, erschien sie jetzt auch in Zürich, vom Kunsthaus, wo sie ursprünglich stattfinden sollte, aus Gründen der Umbauarbeiten am Heimplatz ins Helmhaus verlegt, wo sie vielleicht deshalb besonders gute Figur machte, weil der Ausstellungsort dem pulsierenden Leben und zugleich den Traditionen der Stadt näher stand. Die Aufstellung war vorzüglich; in diesem Fall – was nicht immer so ist – ist der Autor selbst sein bester Interpret. Der Denkkünstler – Variante der Dieboldschen Formulierung vom Denkspieler Georg Kaiser – hat in diesem Fall zum eigenen Werk die notwendige Distanz, die allerdings nichts mit Abkühlung zu tun hat. In den unteren Räumen des Helmhauses befanden sich Hauptwerke der Billschen Plastik und Malerei, oben die Erzeugnisse der an-

deren Gebiete: Plakate, Produktform und Drucke im Original, dazu Architekturpläne und Photos. Aber auch oben lief der rote Faden der bildkünstlerischen Werke weiter. Die Universalität Bills ist es, durch die er sich einen eigenen Platz im heutigen Kunst- und auch im Geistesleben geschaffen hat. Erstaunlich, diese Realisierung der Universalität in einer Zeit der spalterischen Spezialisierung; man sollte meinen, unaktuell – in Wirklichkeit natürlich zukunftsaktuell, wenn sie mit der beharrlichen und phantasievollen Gründlichkeit betrieben wird, wie wir sie bei Bill seit langen Jahren beobachten. Auch wenn Irrtümer vorfallen, und weshalb sollen sie nicht vorfallen? – gründliches Eindringen in die Probleme, in die Materien, in die Beobachtung gehen voraus. Wichtig erscheint, daß man hier sieht, wie die Formbildung auf den verschiedenen Gebieten zusammengeht, wie immer die Verwandtschaften der Formphysiognomien zusammenspielen; persönliche Handschrift bis in die Industrieprodukte hinein. Sodann die Vielseitigkeit der Gestalten. Bill gilt als Doktrinär. Er mag sich manchmal als ein solcher verhalten; die Abfolge der Arbeiten im Lauf von mehr als zwei Jahrzehnten läßt erkennen, daß er voller wechselnder Figur ist, aber konsequent in der Entwicklung der Figur. Die Plakate, bei denen sich Bill nicht gescheut hat, auch Angreifbares und Schwächeres zu zeigen, gaben reiche Beispiele dieser Wandelbarkeit. Schließlich die Haltbarkeit. Damit sind nicht pathetische Ewigkeitswerte gemeint, sondern jene künstlerische und geistige Stabilität, die, sagen wir, ein folkloristisches Gebrauchsgerät oder eine gotische Fensterkreuzung besitzen. Als Beispiel: das Signet der Firma «Wohnbedarf» aus dem Beginn der dreißiger Jahre ist heute noch so frisch, aussagekräftig, optisch sympathisch und lebendig wie vor bald dreißig Jahren. Von solchen Möglichkeiten, von solchen Talenten aus kann die Umwelt gestaltet, kann sie verbessert werden.

Eines vor allem scheint mir aber die Repräsentation von Bills Gesamtschaffen zu zeigen: die zentrale Bedeutung seiner Skulptur und vor allem seiner Malerei. Die Skulptur Bills, die in ihren Anfängen von den Konstruktivisten der späten zwanziger Jahre und – mehr unbewußt – von Formbildungen Arps sowie später von fließenden Bildungen der räumlichen Geometrie ausgegangen ist, hat breite Zustimmung gefunden. Das Zeichenhafte und zugleich Bewegte realisiert innere Stichworte unsrer Zeit. (En parenthèse: die Stadt Zürich sollte die seinerzeit von Banausen zerstörte Schleife Bills am Enge-Seeufergarten wieder aufstellen lassen.) In einem neuerdings entstandenen Entwurf für ein Georg Büchner-Denkmal in Darmstadt, das Bill einmal im plastischen Modell zeigen sollte, schlägt er einen faszinierenden Weg ein: die Synthese von einfacher stereometrischer und von freier organischer Form; es berühren sich überzeugend die gesetzlich gebundenen und die frei gestalteten Formwelten.

Die Malerei Bills steht im Interesse der Kunstfreunde und -kenner, wie mir scheint, an sekundärer Stelle. Mit Unrecht. Man konnte es schon in der Kasseler «Dokumenta 1955» und gerade jetzt in der Neuenburger Ausstellung schweizerischer abstrakter Malerei feststellen. In der Zürcher Ausstellung erschien das Malwerk als Hauptbestandteil des künstlerischen Blutkreislaufes. Auch hier kommt Bill aus guten Gegenden. Klee und Kandinsky sind die Jugendeindrücke, die in das Unterbewußtsein gesunken sind. Mondrian und die anderen Maler des «Stijl» stellen das Ausgangsgebiet dar. In der Ausstellung begann das Malwerk mit den lithographierten 15 Variationen über ein Thema, ebenso erstaunlich in der Konsequenz der Formentwicklung wie in der Phantasiekraft, aus der die Formentwicklung schöpft. Die Gemälde begannen mit Werken von 1940, von denen ein an Ausblicken höchst reicher Weg bis in die jüngste Gegenwart führt. Der Einwand, es handle sich um keine eigentliche «Malerei», scheint mir nicht richtig, denn es gibt die verschiedensten Arten der «peinture», die keineswegs nur bewegter Auftrag der Farbe ist; «peinture», wenn man darunter das Arbeiten mit Farbe (bewußt und in allen Abstufungen des Triebmäßigen) versteht, gibt es auch bei den Van Eycks, bei Ingres, bei Mondrian. Malerei ist Bildschaffung in den verschiedensten Techniken der Farbgebung und mit den verschiedensten Formgebilden und ihrer Zusammenfügung. Entscheidend bleiben zwei Dinge: das innere Bild und das (monumentale oder miniaturhafte) Feingefühl, das innere Bild zu realisieren und mit den Bildmaterien (Farbe, Malgrund, Strich usw.) in unauflösbare Beziehung zu setzen. Von da aus gesehen, erscheint mir Bill als ein Maler primärer Art und Ordnung. Die Elemente sind da: Bildvorstellung, außergewöhnlicher Farbensinn, technische Souveränität und die Kraft, die Dinge zu binden und zugleich in sie einen Sinn zu legen, den der betrachtende Mensch zu erfassen vermag. Ein geheimnisvoller Vorgang, ein magisches Vermögen. Ein Geschehen, gegen das Bill scharf polemisiert – mit Recht, weil mit ihm Schindluder getrieben wird –, das aber gleichwohl als Kern künstlerischen Wesens in bezug auf den schaffenden Menschen wie auf das geschaffene Werk besteht. H. C.

Willi Goetz – Elisabeth Thalmann
Galerie Palette
6. September bis 1. Oktober

Die Arbeiten von Willi Goetz – Jahrgang 1921, längere Zeit Schüler Oskar Dalvits –, der in diesem Jahr ein Bundesstipendium erhalten hat, sind saubere abstrakte Gebilde in klar abgegrenzten geometrischen Formen, die in präzis angelegte Liniengerüste eingefügt erscheinen. Auch farbig sind sie gut balanciert, mehr still und ausgeglichen als leidenschaftlich oder zugriffig. Sollte man die Gegend nennen, in der sie stehen, so wäre ein Gebiet zwischen Ben Nicholson und Manessier zu nennen, deren räumliche Transparenz Goetz in persönlicher Varianz verarbeitet. Von hier aus gesehen, liegt eine Disposition zum Glasgemälde vor. Besonders geglückt erscheinen mir die Collagen, denen Goetz durch die exakten Linienstrukturen und die Vielheit der typographischen Fragmente sehr reizvolle Wirkungen abgewinnt. Im ganzen erscheint der Radius des Künstlers (bis jetzt) nicht sehr weit gespannt; aber innerhalb dieser Grenzen sind die Dinge künstlerisch und technisch in schöner Weise in Ordnung und weiterbildungsfähig.

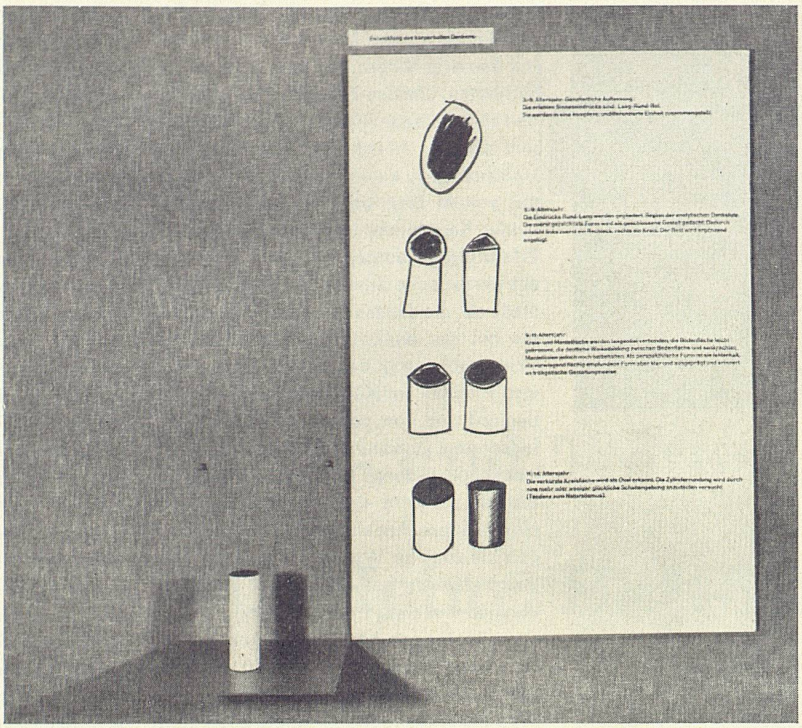
Hinter den ungegenständlichen Bildern Elisabeth Thalmanns stehen figurale Vorstellungen. So kommt es zu einer Art expressionistischer Abstraktion, der man größere Deutlichkeit der Aussage wünschen möchte. In einigen Bildern neueren Datums nähert sich die Künstlerin solcher Deutlichkeit durch starke Belebung und Steigerung der inneren Kräfte, die von der Farbmaterie ausgehen. H. C.

Winterthur

Zeichnen in der Schule
Gewerbemuseum
10. September bis 10. Oktober

Die Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer wird im nächsten Jahr vom 7. bis 12. August den X. Internationalen Kongreß für Kunsterziehung im Auftrag der Fédération internationale pour l'éducation artistique (FEA) in Basel durchführen. Auf diese Veranstaltung hin hat Erich Müller, Basel, Präsident der FEA, eine theoretische Ausstellung über das bildhafte Gestalten zusammengestellt, die an der Kongreßausstellung den orientierenden Kern bilden wird.

Die internationale Kunsterziehung zeigt gegenwärtig unzählige Einzelimpulse und verschiedene Strömungen, die an bisherigen Kongreßausstellungen oft als



Aus der Ausstellung «Zeichnen in der Schule». Darstellung der Entwicklung des körperhaften Denkens vom 3. bis 14. Altersjahr
Photo: Michael Wolgensinger SWB, Zürich

verwirrendes Durcheinander zusammengestellt wurden, so daß der Nichtfachlehrer wohl eine Fülle von neuen Möglichkeiten entdeckte, aber nicht durch eine klärende Ordnung in seiner Arbeit geleitet wurde. Alternative Auffassungen bekämpften sich weiter.

So ist es heute von entscheidender Bedeutung, die Vielfalt der Aspekte so zu ordnen, daß jeder Lehrer, der Zeichenunterricht erteilt, aus einer umfassenden Einsicht in das Wesen der Bildgestaltung die einzelnen Probleme zielbewußter herausgreift und sie unterrichtlich gestaltet. Nur unter dieser Voraussetzung besteht eine Gewähr, daß der Zeichenunterricht als Ganzes den Menschen entsprechend seinen Anlagen bildet.

Diese theoretische Schau zeigte uns, in einer graphisch vorzüglichen Gestalt, im ersten Teil die Gesetze des Sehens, die wir alle täglich erfahren, aber oft nicht kennen. Der zweite Teil zeigte die Gesetze der Entwicklung der kindlichen Darstellung, deren Kenntnis für jeden Lehrer unumgänglich ist. Ein besonders ausführlicher Abschnitt war der Raumdarstellung gewidmet, die in Verbindung mit der Eroberung des Raumes in der bildenden Kunst erläutert wurde.

Das Zeichnen, als Funktion des Denkens und als Ausdruck des rhythmischen Form- und Farberlebnisses, wurde mit ausgezeichneten Beispielen dargestellt. Einige Beispiele sind im Aufsatz «Die bildnerische Erziehung in der Schule» im WERK, August 1957, erwähnt und abgebildet.

Die Ausstellung vermittelte einen klaren Einblick in die Entwicklung des jugendlichen Menschen und zeigte die Notwendigkeit der Neugestaltung des Unterrichtes, vor allem in all jenen Fächern, deren Aufgabe es wäre, lebendige bildhafte Vorstellungen zu schaffen.

In die theoretische Schau wurden Klassenarbeiten aus einer Ausstellung der Elementarlehrerkonferenz des Kantons Zürich eingestreut, die zeigten, wie reich und lebendig sich das Kind der Unterstufe auszudrücken vermag. Was sich entfalten soll, muß bereits auf dieser Stufe beginnen, wenn wir der Gefahr der Verkümmerung des Gefühls und des visuellen Denkens begegnen wollen.

Die theoretische Schau wird zusammen mit einer Ausstellung über das «Werken in der Schule» in Luzern, anläßlich der Tagung der Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer, vom 19. Oktober bis 17. November im Kunstmuseum Luzern zu sehen sein.

Eine weitere Ausstellung zeigte in freier Gruppierung meist ganze Klassenarbeiten verschiedener Stufen der Volksschule von Winterthur. Die Initianten dieser Ausstellung bilden seit einigen Jahren eine eigentliche Arbeitsgruppe für Zeichnen, der Lehrerinnen und Lehrer verschiedener Stufen angehören. Gegründet wurde die Gruppe von Sekundarlehrer Eduard Meierhofer, Winterthur. Aus dem Bedürfnis heraus, einerseits der musisch-künstlerischen Erziehung im Bereich der Schule zu ihrem vollen Recht zu verhelfen, andererseits dem so notwendigen anregenden Kontakt unter der Lehrerschaft neuen Auftrieb zu verleihen, haben sich immer mehr interessierte Lehrer zu diesen Ausspracheabenden zusammengefunden.

Um der notwendigen Freiheit in der Unterrichtsgestaltung ein zusätzliches Experimentierfeld zu geben, war das Schulamt Winterthur dafür besorgt, daß den Initianten zusätzliches Arbeitsmaterial zur Verfügung gestellt wurde.

Für eine ständige Ausstrahlung dieser Tätigkeit sorgte der Leiter des Gewerbemuseums Winterthur, Alfred Altherr, indem er in der Eingangshalle des Museums kleine Wechselausstellungen von Schülerarbeiten veranstaltete und damit eine Tradition begründete, die zur Nachahmung empfohlen sei.

Mit der zusammengefaßten Schau der Klassenarbeiten trat die Arbeitsgruppe erstmals an die Öffentlichkeit. Die Zeichnungen zeigten ein hohes Niveau und zeugten von einer sorgfältigen unterrichtlichen Führung, die den Schüler zum starken persönlichen Ausdruck führt. Schulbehörde und Eltern können sich angesichts der Resultate über den unermüdlichen ideellen Einsatz der beteiligten Lehrerschaft freuen. Hans Ess

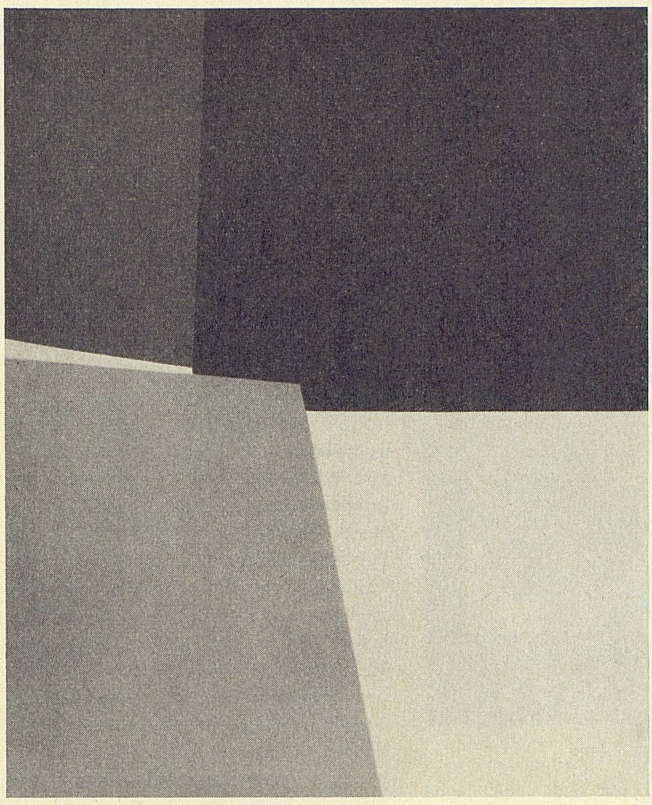
---

Neuenburg

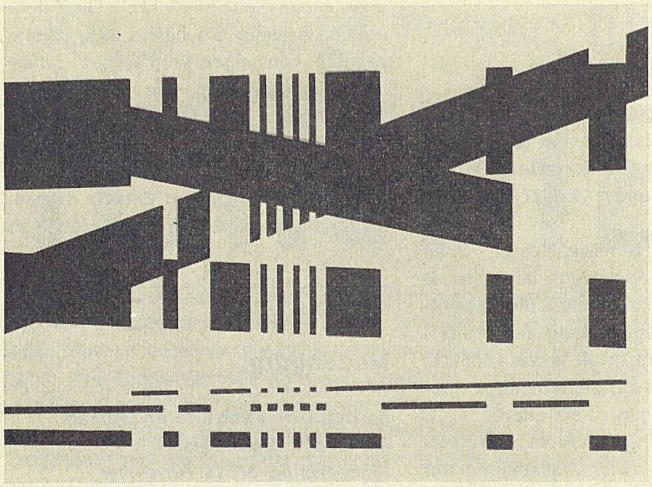
La peinture abstraite en Suisse
Musée des Beaux-Arts
15. September bis 18. November

Eine ausgezeichnete, positive Leistung – diese Ausstellung in Neuenburg, für die das Museum und seine Instanzen in entschlossener Weise sämtliche Räume der Bildergalerie zur Verfügung gestellt hat, obwohl man mit der Opposition eines großen Teiles der einheimischen Kunstbeflissenen rechnen mußte. Die Initiative ging wie bei der schweizerischen Plastikausstellung in Biel 1954 von dem Wissenschafter und Verleger Dr. Marcel Joray aus, dessen aktiven Optimismus man in den Ergebnissen der Veranstaltung spürt.

Nach der großen und starken Ausbreitung der verschiedenen Arten ungegenständlicher Kunstsprache auch in der Schweiz – in allen Regionen, selbst an abgelegeneren Orten – war eine Über-



1



2

Aus der Ausstellung «La peinture abstraite en Suisse» im Kunstmuseum Neuenburg

1
Jean Baier, Composition

2
Hansjörg Mattmüller, Geflecht

schau am Platze. Joray als Organisator der Sache zog ein Mitarbeiter-Team bei mit den drei Malern Leo Leuppi, Max von Mühlenen, Charles-François Philippe und den zwei Museumsleuten Georg Schmidt und Daniel Vouga; Schmidt hat dem Unternehmen, zu dem er sich im Katalog mit vollem Elan bekennt, den Stempel seiner Kenntnisse und seiner kritischen Erfahrungen aufgeprägt. Als gesamtschweizerische Abstrakten-Ausstellung stellt sie die Fortsetzung der Reihe dar, die mit der denkwürdigen Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich 1936 beginnt und von da zu den zusammenfassenden Veranstaltungen der «Allianz» führt, deren letzte 1954 stattfand. Sie ist insofern umfassender, als sie eine größere Anzahl von Künstlern (gegen siebzig) zu Wort kommen läßt. Die Beschränkung auf die Malerei bedeutet diesmal vielleicht Intensivierung.

Organisatorisch beruht die Ausstellung auf dem Prinzip der Einladung, die bereits eine Selektion bedeutet. Von den zirka 600 Einsendungen wählte das Team als Jury rund 200 Werke aus. Daß es bei einem solchen Vorgehen Unzufriedene und Unglückliche gibt, ist klar. Es besitzt jedoch den Vorzug klarer Verantwortungen. So haben zum Beispiel die Organisatoren dem Begriff «abstrakt» eine Prägung gegeben, die das Konstruktive und das Tachistische umfaßt, die Spielarten des Surrealistischen, die ebenfalls dem Abstrakten verbunden sind, jedoch ausscheidet. Hier kann man verschiedener Meinung sein. Nachdem aber das Team seine Auffassung sorgfältig und sachlich sauber verwirklicht hat, wird man sie gerne respektieren.

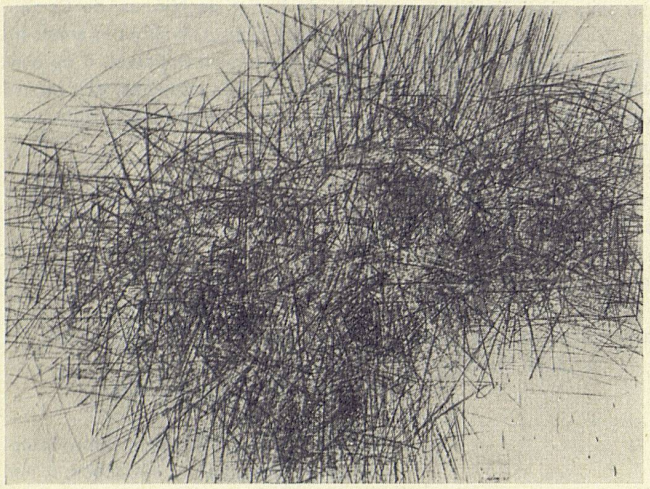
Die selbe Stellung nimmt man dem Präludium gegenüber ein, mit dem die Ausstellung einsetzt: eine Gruppe von Werken Louis Moilliets, des Freundes von Klee und Macke, und Sophie Taeubers. Das Ergebnis eines zufälligen Griffes – als Vorspiel wären Blicke auf Arbeiten von Meyer-Amden, Lüthy, Itten, ja auch Augusto Giacometti neben Moilliet und Sophie Taeuber sehr interessant gewesen –; aber weshalb nicht, weshalb keine Improvisationen? Man freut sich besonders an Moilliets Aquarellen.

Vorzüglich ist die Anordnung der Ausstellung, zu der man durch das von C. Heaton, einem originellen englischen Art-Nouveau-Mann, mit Email und Lincrusta ausgestatteten Treppenhaus gelangt. Sie hat zwei Anfänge: einen Saal mit den konsequent Konkreten oder einen mit den radikalen Tachisten. Mit diesen beiden Phänomenen steht man beim Eintritt auf der einen oder der anderen Seite dem künstlerischen Doppelgesicht unserer Zeit gegenüber oder, wenn man will, dem ungemein intensiven dialektischen Rhythmus, der sich im geistigen und triebhaften Leben ausprägt. Von diesem Rhythmus findet man sich ergriffen, wie immer man die Ausstellung durchschreitet, die vom konkreten und vom tachistischen Sektor zu den abstrakten Zwischenformen führt, wobei unter «Zwischenformen» nichts Verwaschenes gemeint ist, sondern die verschiedenen Spielarten abstrakter Flächen-, Struktur- oder Farbgestaltung. Daß die weitaus größte Zahl der ausgestellten Werke aus allerjüngster Zeit stammt, ergibt einen Einblick in die aktuelle künstlerische Situation und die Möglichkeit einer Diagnose.

In der Abteilung der Konkreten dominiert Bill, bei dem der künstlerische Einfall und seine Realisierung auch hier wieder frappieren. Neben ihm mit gut balancierten Gruppen Camille Graeser und Fritz Glarner. Sodann der weniger bekannte Welschschweizer Th. Bally mit sehr kultivierten Collagen. Von den Jungen erscheinen Karl Gerstner, Jean Baier und A. Jobin. Die große Lücke in diesem Sektor ist Lohse, der hier unbedingt hätte vertreten sein sollen.

Bei den Tachisten ist das Bild vielgestaltiger; die Umgrenzung erscheint weniger streng. Von den Älteren gehört Fischli zu ihnen, der mit einem sehr konzentrierten kleinen Bild von 1948 und mit einem der späteren vielteiligen Fensterbilder vertreten ist. Von Wilfried Moser ist eine Fünfergruppe da, temperamentvoll im Griff mit der Farbmaterie, aber mit einem Unterton der Unsicherheit. Rollier bleibt im großen Format etwas flau, Hugo Weber explosiv und elegant zugleich; Dessauges geht von der immanenten Dämonie der Farbbeziehungen aus; bei Fedier, der sich nicht von seiner besten Seite zeigt, ballen sich die Formen zu festeren Gebilden. Der junge Basler Lenz Klotz arbeitet mit graphischen Kraftfeldern, die an Marc Tobey erinnern. Am äußersten Rand steht der in der Schweiz viel umstrittene Benjamin der Ausstellung, Rolf Iseli (geboren 1934), mit fünf Farbstudien, deren Thematik allein in der Farbe und ihren Sprühkräften liegt. Wie mir scheint, ohne Zweifel ein echtes malerisches und bildnerisches Talent, für dessen Entwicklung das Maß seiner künstlerischen Verantwortung entscheidend werden wird.

Im mittleren Sektor sind die Hauptpfeiler Walter Bodmer, von außerordentlichem innerem Reichtum in den neuesten Arbeiten, Leo Leuppi, Max von Mühlenen, der in stetigem Weitergehen zur Abstraktion gelangt ist, und der in Paris wohnende Gérard Schneider – jeder eine ausgeprägte Persönlichkeit, die Künstlerisches auszusagen hat. Auch bei den Jüngeren bleibt es lebendig und gut ge-



3
Lenz Klotz, Gräuling

arbeitet: bei Hansjörg Mattmüller, der an der Grenze zum konkreten Sektor steht, mit konstruktivem Geflecht, bei dem Berner Peter Stein, bei dem Genfer Carlo Baratelli, bei dem jungen Genfer Pierre Terbois. Der Typ des Virtuosen ist mit René Acht vertreten. Als ein großes Versprechen erscheint der in Paris lebende Wolfgang Barth, der mit schweren Farbmassen in sehr persönlichen Farbklängen seine Bilder aufbaut.

Eine Reihe von Malern, die mehr spezielle Probleme verfolgen – der ans Surrealistische grenzende Emanuel Jacob, der Waadtländer Hesselbarth, die mit kaleidoskopischen Gebilden arbeitende Zürcherin Elsa Burckhardt-Blum und andere mehr – dokumentieren die vielen Möglichkeiten abstrakter Gestaltung, die sich im schweizerischen Kunstleben abzeichnen. Daß auch einige schwächere Repräsentanten in die Ausstellung aufgenommen worden sind und daß andererseits der eine oder andere Maler von Niveau abseits blieb, was von einigen Kritikern und Kunstfreunden mit ernster Miene vermerkt wurde, gehört zu den Fehlern, die jedem menschlichen Tun anhaften. Das ausgezeichnete Gesamtbild ist dadurch nicht gestört worden.

Auf jeden Fall erscheint die Bilanz im ganzen sehr erfreulich. Der Querschnitt durch die abstrakte Malerei in der Schweiz zeigt Niveau; er besitzt einen großen Radius, starke Persönlichkeiten, integer in ihrem Schaffen, haben sich herausgebildet, und auch bei der jungen Generation zeichnen sich ausgesprochene, starke Talente ab. Mißt man den schweizerischen Stand am hohen Durchschnitt (nicht am Mittelgut) der großen Kunstzentren – und nicht an den wenigen Genies –, so scheint mir, daß er standhält, mehr: daß er sich sehen lassen kann. Einige wenige Gestalten unter den Schweizer Abstrakten gehören zur obersten Kategorie – zu den Leitgestalten –, wenn man solche Unterscheidungen billigen und anwenden will. Diese Tatsachen erscheinen mir um so erfreulicher, als für die Künstler in der Schweiz manche der fruchtbar wirkenden Reibungskoeffizienten fehlen, an denen sich die Künstler in den großen Zentren entzünden, in Bewegung setzen und auch selbst beurteilen können. H. C.

Lenzburg

Niklaus Stoecklin
Burghalde
8. bis 29. September

Die stilvollen Räume der alten «Burghalde», des der Stadt Lenzburg gehörenden Patrizierhauses an der Schloßgasse, nahmen erneut eine Schau mit den Früchten einer durch die Ortsbürgerkommission durchgeführten Künstler-Einladung auf. Nachdem unter den prominenten Schweizern Ernst Morgenthaler, Eugène Martin, Victor Surbek, Marguerite Ammann, Reinhold Kündig, Leonhard Meisser Gäste der Stadt waren, um sich malend in ihr umzusehen und mit ihrem äußern Habitus, doch auch mit Bewohnern und Bräuchen Fühlung zu nehmen, war es erneut ein Basler, der während hochsommerlichen vierzehn Tagen hier weilte und anschließend in einer vielgestaltigen Schau mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen vor den Beschauer trat.

Einmal mehr zeigte es sich, daß die darstellerischen Möglichkeiten unerschöpflich sind und daß ein Ort wie Lenzburg in seinem kleinstädtischen Wesen und in seinen folkloristischen Eigenheiten immer wieder neu gesehen und gestaltet werden kann. Wohl mag es den eingeladenen Malern oft nicht ganz leicht gefallen sein, sich in dem an sich kurzen Zeitraum von zwei Wochen in eine unbekannte Landschaft hineinzusehen; doch der gewisse Zwang, sich zu konzentrieren, wirkt sich auch fruchtbar in der Frische der Schau und Unmittelbarkeit der Wiedergabe aus.

Unverkennbar sind solche Merkmale auch bei Niklaus Stoecklin, der sich zur Zeit des Jugendfestes eingefunden hatte, sich vom Trubel des Tages mitreißen ließ und mehrere Szenen festhielt, nicht ohne seinen figürlichen Kompositionen die witzig pointierten, seiner Basler Art entsprechenden Randbemerkungen angefügt zu haben. Auf dem Bilde mit der strengen Fassade des Altersasyls beispielsweise hat er aus dem Kontrast zwischen dem Mädchenzug in seiner Jugendfrische und der alten, stumm hinter einem Fenster herabblickenden Insassin ein wesentliches künstlerisches Moment gewonnen oder in den während der Kirchenfeier auf dem Rasen säuberlich aufgereihten Kadettenhüten und den blitzenden Trompeten das Motiv für ein amüsantes Stilleben gesehen. Die beflaggte Rathausgasse mit den auf der Estrade versammelten Behörden und den Zuschauern in Erwartung des Festzuges ist auf einem andern Bilde gestaltet, während der im Schatten liegende Torbogen des «Durchbruchs» entsprechend der heutigen Situation als Parkplatz für blitzende Velos und Rendezvous grellgekleideter Italienerinnen interpretiert ist. Auf einer Vedute mit Goffersberg und Schloßhügel und mit dem weißen Bau der Strafanstalt ist den blaugleißenden Schienen der Seetalbahn, die von links nach rechts den ganzen Vordergrund durchschneiden, ein Hauptaugenmerk geschenkt: wiederum ein nur Stoecklin eigener Einfall.

Den Lenzburger Arbeiten kleinern oder größern Formats reihten sich Proben aus Stoecklins weiterm Schaffen an, die die Schau auflockerten und ergänzten, vor allem einen Abriß der Stillebenkunst vermittelten. Auch Landschaften aus Ägypten und ein Pariser Straßenbild in der ganzen hintergründigen Akkuratesse Stoecklinscher Darstellung erweiterten den Aspekt dieser persönlichen, formal so geschlossenen Kunst. g.

Le Locle

Hommage à six maîtres de la gravure – Les peintres et l'affiche
Musée des Beaux-Arts
8 septembre – 13 octobre

Le Musée du Locle s'est spécialisé (et il a fort bien fait) dans les expositions de noir et blanc, commençant par «Cinquante ans de gravure française» il y a neuf ans, par «Le Livre illustré» il y a quatre ans, et continuant cet automne par un ensemble élégamment présenté de gravures d'Odilon Redon, Eugène Carrière, Théophile-Alexandre Steinlen, Pierre Bonnard, Jacques Villon et Maurice Barraud. Une autre salle, transformée en place publique, montrait une série impressionnante (près de quatre-vingts) d'affiches uniquement lithographiques, et ne traitant que d'art, théâtre, éditions, expositions, etc.

Une telle exposition, qui donne des plaisirs indiscutables, est plus importante qu'elle n'en a l'air, et elle introduit à une

connaissance très approfondie des arts et des artistes. «Le dessin est la clef de tout: là se trouvent très souvent exprimés les secrets des grands maîtres mieux que dans leur peinture» a dit très justement le critique français Claude Roger-Marx, qui a aidé au choix, préfacé le catalogue, et assisté au vernissage. Les organisateurs sont d'ailleurs des érudits de l'estampe, MM. Marcel Bergeon, industriel, et Charles Chautems, libraire. Ils s'étaient donné un thème somme toute assez difficile, surtout pour l'affiche, car il exigeait de laborieuses recherches dans les musées, les cabinets d'estampes, chez les particuliers.

Côté gravures, deux séries ont retenu l'attention des amateurs d'art, à part le très beau choix d'œuvres de ce vigoureux dénonciateur des injustices sociales que fut le Vaudois Steinlen, le délicat créateur de portraits vaporeux Carrière, le charmant et décidément bien protéique Genevois Barraud, et Bonnard l'admirable: ce sont les trente-six lithos d'Odilon Redon, et les trente-cinq eaux-fortes (surtout) et lithos de Jacques Villon.

Odilon Redon (1840–1916) est ce peintre secret et discret, l'un des plus grands créateurs de fantastique de l'histoire de la peinture, un de ces surréalistes qui l'ont jalonnée, avec Jérôme Bosch, avec Breughel. Il y a en particulier ces deux extraordinaires suites «La tentation de Saint-Antoine», illustrant l'œuvre de Gustave Flaubert, et «L'Apocalypse», d'après le texte même de ce livre brûlant et fermé. Là, il semble indiscutable qu'à côté de l'étonnante beauté plastique de ces visages et de ces transpositions d'une écriture dans une autre, Redon a voulu donner à ses planches un sens profond et nous introduire à une mystique de la forme, au sens de ses maîtres Edgar Poe, Flaubert, Mallarmé.

En face de lui Jacques Villon, l'un des plus rigoureux artistes du vingtième siècle, qui partit d'un style très Toulouse-Lautrec de la litho en couleur ou de l'aquatinte, pour entrer pas à pas, et d'une manière très personnelle, dans le cubisme, dans une sorte d'abstraction ensuite, mais toujours calquée sur la nature. De 1899 à 1956, on voit la marche volontaire et intérieure d'une quête de l'espace pictural, qu'il va trouver pour l'eau-forte ou l'aquatinte (dont il est un des derniers représentants: il a exécuté, il y a quelque vingt-cinq ans, des «copies» de ses grands contemporains que ceux-ci ne dédaignaient pas de signer). «Je pense en couleurs, mais transpose en noir et blanc» dit-il, et en effet, son langage gravé contient tout.

L'affiche, c'est la musée de la rue, l'art en marche, qui doit frapper, séduire, convaincre au premier coup d'œil. Toulouse-Lautrec, Steinlen, Cappiello, les peintres enfin, s'illustrant eux-mêmes, Chagall, Rouault, Matisse, Picasso et un extraordinaire dessin de Maillol, lithographié par Mourlot, un des plus beaux Nus qui existe: Dina Vierni. Toute une civilisation est exprimée dans ces «papiers», œuvres d'art au même titre qu'une peinture ou une sculpture. A-t-on jamais fait mieux, comme arabesque, que la «Jane Avril» ou l'«Aristide Bruant» à l'écharpe rouge, de Toulouse-Lautrec? J. M. Nussbaum

Chronique genevoise

Cet été a vu naître à Genève une nouvelle «*Quadriennale*» dite assez curieusement «*de la peinture française en Suisse*». Le mérite en revient à l'*Athénée*, qui n'a pas craint d'affronter le public local avec des œuvres qui lui sont absolument étrangères. Il s'agissait, en fait, de présenter les «soixante meilleurs peintres français n'ayant pas encore atteint soixante-cinq ans», l'expression «peintre français» étant prise dans son sens le plus large puisque des artistes comme Miró, Campigli, par exemple, figuraient en bonne place – avec des morceaux de troisième ordre d'ailleurs. Il eût fallu parler d'Ecole de Paris, si cette formule n'était pas devenue aussi creuse: il suffit aujourd'hui qu'un artiste aille loger six mois à Saint-Germain et expose deux fois rue des Beaux-Arts pour qu'on le classe dans cette fameuse et protéiforme Ecole de Paris.

Ce genre d'expositions-panoramas a un défaut majeur: elle reflète l'esprit de celui ou de ceux qui les ont préparées. On peut toujours penser que des noms importants manquent à l'appel: j'ai regretté ici l'absence de personnalités aussi importantes que Poliakoff ou Hartung. Ce qui m'a paru plus grave, c'est qu'on ait négligé des «mouvements» tels que le constructivisme, toujours bien vivant, ou les plus jeunes «tachistes», Mathieu, Riopelle, Bryen. Comment, d'autre part, faire connaître un peintre avec une seule toile, qui souvent n'est pas de ses meilleures? Quelle déception, ici, devant les tableaux de Borès et de Manessier, pourtant particulièrement dignes d'être bien représentés.

Mais ces lacunes, ces incertitudes sont peu de chose comparées aux efforts des organisateurs, au courage qui leur a été nécessaire pour rassembler un choix aussi éclectique à Genève. La «Quadriennale» n'a pas seulement rappelé à notre public les noms et les styles populaires de Caillard, de Brianchon, de Buffet, de Minaux, de Carzou, de Goerg. Elle aura révélé à des amateurs de peinture impressionniste, à de simples curieux, à la jeunesse, des formes nouvelles, des recherches passionnantes ou émouvantes. P.-F. S.

Erlach

Verena Jaggi – Mariann Grunder
Altstadt 10
22. September bis 13. Oktober

Mariann Grunder sucht in ihren Skulpturen die Sprache der einfachen, reinen plastischen Elemente, die Sprache also klarer Fläche, Rundung und Formrichtung, weniger zu erweitern – Versuche dieser Art sind zahlreich – als vielmehr im Fassen lebensgültiger Kräfte und Beweggründe zu *gebrauchen*. Ihre Arbeiten spielen nicht mit einer Ästhetik, hinter welcher die Kälte und Begrenztheit menschlichen Verstandes sitzt. Mit der Plastik formt Mariann Grunder Spannungsursachen, die den Menschen stark und direkt angehen. Sie ist freilich noch jung, doch sie ringt um die Möglichkeit, Körperoberfläche zur Aussage eines mit dem Leben selbst Nachmeßbaren zu erwecken. Sie scheint zu künstlerischer Mitteilung berufen. Ihr Stärkstes sind wohl die Reliefs, in denen die Idee lebendig und reich gespiegelt und gestuft erscheint, vor allem im dunkeln Kalkrelief «Ritt ins Weite». Die Aquarelle, solide, zuchtvolle Auseinandersetzungen mit der Fläche und mit der Farbe, die diese Fläche sinngemäß auslegen soll, zeigen eine sorgfältig ausgebildete Technik. Beherrscht, möglichkeitsbewußt und doch ursprünglich persönlich ist die graphische Aussage.

Verena Jaggi legte in malerisch gehaltenen Tuschfederzeichnungen die Ergebnisse einer Walliser Reise und einer Dolomitenwanderung vor. Wir begegnen einer Kunst, die vom schlichten, klaren Schauen ausgeht, aber ihren Weg weiter durch die Räume des Eigenbewußtseins und der Seele nimmt, bevor sie Äußerung wird. Behutsam, mit dem Maß des Menschen, der ein Ganzes in sich trägt, spürt Verena Jaggi dem Verlauf, dem Gliederungswesen und der raumnennenden Weise einer Landschaft nach, um das Verstandene bildhaft zu verwirklichen und zu verdichten. Man erkennt natürliche Gabe des Erlebens und vor allem einen freien, sicheren geistigen Standort. Die Malerei – fast ausschließlich Eitempera – braucht die Zeichnung notwendig. Aber die Farbe ist voll in ihrer Bedeutung und unersetzlich. Dinge, Landschaft und Mensch werden nach

ihrer farbigen Wesenheit erfühlt. Das Geistige des Objekts bestimmt die äußere Farbigkeit, die durch ein liebendes Auge eingegangen ist, und löst sie von der gegenständlichen «Kurzfristigkeit», so daß sie frei wird, das bleibend Wesenhafte zu umspannen. Nichts Erzwungenes, Sentimentales liegt in einem Gestalten, das ruhig sammelnd, sauber ordnend, klar anlegend sich selber die Richtung gibt. In Gobelins vereinigt Verena Jaggi die malerischen Erfahrungen auf so abgeklärte Weise mit den werkstofflichen, daß man diese Arbeiten als etwas Reifes, Eigenständiges erlebt. Die Ausstellung erfreute besonders, weil bei beiden Künstlerinnen der Antrieb zum Schaffen echt, das Motiv des Formens von Belang ist. Mark Adrian

Bern

Karl Stauffer-Bern (1857–1891)

Kunstmuseum
31. August bis 29. September

Die vereinzelten Werke Karl Stauffers, die man in den öffentlichen Kunstsammlungen von Basel, Zürich, Berlin sehen konnte, und die besten Bildnisse der Gruppe im Berner Kunstmuseum ließen einen Maler ahnen, der präzise Naturbeobachtung mit malerisch geschmeidigem Farbauftrag, intensive Materialempfindung mit lichter Farbigkeit verband. Stauffer erschien als der Schweizer Meister des 19. Jahrhunderts, dem die stärkste und organischste Annäherung an Wilhelm Leibl gelungen war. Die Gedächtnisausstellung im Berner Kunstmuseum versprach darum, ein Fest des schönen Handwerks zu werden.

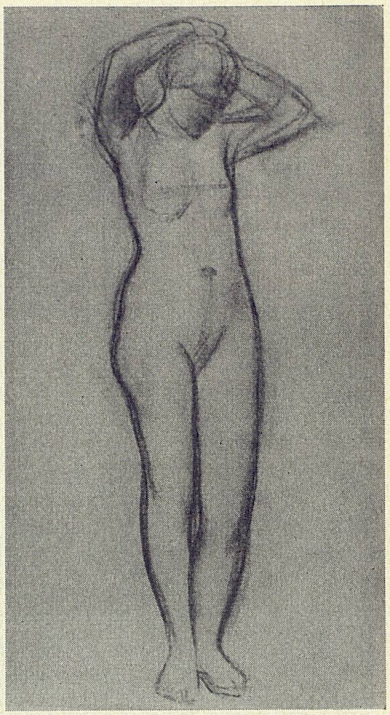
Wer sie in dieser Erwartung betrat, mußte eine bittere Enttäuschung erleben. Die wenigen aus den Museen und den Kunstgeschichten bekannten Gemälde waren auch die vorzüglichsten Leistungen des Künstlers. Fast alles dagegen, was in Bern aus Privatbesitz und Museumsdepots zutage trat, lag an malerischem Gehalt unter ihrem Niveau. Nicht als Gelegenheit zu unbeschwertem Genuß, sondern vielmehr als Rechenschaft über eine – über das menschliche Schicksal hinaus – problemreiche und anteilheischende Künstlerpersönlichkeit fand diese Veranstaltung ihre Rechtfertigung.

Es war darum eine ausgezeichnete Idee, die Gemälde in streng chronologischer Reihenfolge aufzureihen. Auf diese Weise ließ sich Stauffers künstlerische Entwicklung Schritt für Schritt ablesen. Die Resultate waren höchst aufschlußreich.

Das konventionelle Vorstellungsbild bestätigte sich für Stauffers Anfänge in München. Man erlebte, wie der Akademieschüler sich ein brillantes Handwerk aneignete, wie er mit flüssiger Pinselschrift opulente Stilleben, altmeisterliche Bildnisse und realistische Akte malte, wie mit wachsender Reife der Farbauftrag sich veredelte, die zuerst brauntonige Farbe sich aufhellte. Der Basler «Dorfschulze» von 1880 ist der Höhepunkt dieser Epoche. Dann aber kommt ein überraschender Rückschlag. Bald nach der Ankunft in Berlin, 1880, zeichnet er sich ab, so daß man annehmen muß, die malerische Haltung habe mehr den Münchner Einflüssen als der persönlichen Anlage entsprochen. Die Handschrift wird trocken, die Farbe stumpf und dunkel. Gerade in der Zeit von Stauffers größtem Erfolg als Bildnismaler bekommt seine Malerei oft einen kleinlichen, bürgerlich prosaischen Charakter. Erst um 1885 beginnt sie wieder aufzublühen. Mit den Bildnissen von Gustav Freytag (der kleineren Basler Fassung) und Gottfried Keller von 1886 erreicht Stauffer nochmals den malerischen Vortrag des «Dorfschulzen». Daneben steht aber im gleichen Jahr das große Bildnis von Lydia Welti-Escher und im folgenden der große Gekreuzigte. In diesem Porträt versäumt Stauffer alle Möglichkeiten, die ein Damenbildnis Weiß in Weiß einem echten Maler geboten hätte; im religiösen Bild sucht er bewegten Farbauftrag und lebendige Lichtwirkung zu erzwingen, dafür bleibt die Darstellung auf peinliche Weise im Modell stecken. Bald darauf bricht das malerische Werk ab.

Doch ist dies nur die eine Seite des künstlerischen Phänomens Stauffer-Bern; vollständig wird das Bild erst durch die Radierungen, Zeichnungen und Skulpturen. Die Ausstellung räumte diesen darum mit Recht einen wesentlichen Platz ein. Es bleibt nur zu bedauern, daß es nicht gelungen ist, sie ebenfalls an der chronologisch richtigen Stelle einzufügen; mindestens hätte der Katalog durch eine Einführung, Biographie oder Zeittafel dem Betrachter die Zusammensicht erleichtern müssen. Gerade in die enttäuschenden Berliner Jahre fällt Stauffers Tätigkeit als Radierer und damit ein schöpferischer Höhepunkt auf einem anderen Gebiete. Und hier verrät sich – neben der technischen Meisterschaft – deutlicher als im Ölbilde Stauffers Scharfblick im Menschlichen. Charakterisierende Einfälle wie den Schatten über Conrad Ferdinand Meyers Augen oder das Sitzen Gottfried Kellers hat Stauffer in seinen Gemälden nie erreicht.

Die Ausstellung zeigte einzelne Radierungen in der Abfolge mehrerer Zustände. Daraus ergab sich eine aufschlußreiche Beobachtung: was im Werden des Werks von Anfang an und unverändert feststand, das war immer die ganz genaue Formvorstellung. Schon im lockeren Liniengeflecht des ersten Zustandes des Freytag-Bildnisses war die Plastik des Kopfes bis ins Detail festgelegt. Im Verlaufe der oft sehr langwierigen Weiterarbeit veränderten sich nur noch die aufgewendeten technischen Mittel, die Licht- und Materialwirkung – durchaus nicht immer zum Vorteil der Radierung. Hier wurde klar, daß Stauffers spontanes künstlerisches Erleben plastischer Art war und daß die übrigen Eigenschaften erst akzessorisch beigefügt wurden.



Karl Stauffer-Bern, Weiblicher Akt, um 1888. Kohle. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Kunstmuseum Bern

Die Zeichnungen, die zum Teil erst vergangenes Jahr in den Besitz des Berner Kunstmuseums übergegangen sind und hier erstmals mit dem übrigen Werk ausgestellt wurden, sprachen da eine ganz deutliche Sprache. Seit der ersten Berliner Zeit treten Aktstudien auf, deren Streben danach geht, die plastische Form eindeutig zu fassen. 1884 kommen die Studien zu einer Komposition «Jesus bei Simon», die für die Einzelfigur wie für das Ganze eine so strenge Konstruktion sichern, wie sie die Gemälde nie hätten ahnen lassen. Die Figurenstudien gehen immer stärker auf kubische Vereinfachung aus. Das erstaunlichste Resultat dieses Kampfes um die gefestigte

Form ist – schon 1885 – die Kohlestudie zum Bildnis Conrad Ferdinand Meyers, die sich, ganz im Gegensatz zum photographischen Illusionismus mancher gleichzeitigen Gemälde, aus derart geometrisch vereinfachten Linien und Flekken aufbaut, daß der Vergleich mit Cézanne sich aufdrängt. Von den Zeichnungen her erscheint es vollkommen natürlich, daß Stauffer um 1887 zu modellieren anfing und sich in Rom entschloß, Bildhauer zu werden. Der rasche Fortschritt vom «Adoranten» zum «Adrian von Bubenberg» (1890) mit seinen großen, klaren Oppositionen gewölbter Formen bestätigt Stauffers eigene Erkenntnis: «... ich bin nicht Bildhauer geworden, um mit der Malerei zu kokettieren, wie die meisten Plastiker, sondern um Plastik zu machen. Werke, die *plastische* Wirkung haben. Die Form um ihrer Schönheit willen – nichts anderes.» (An Peter Halm, 22. Juni 1888.)

Die Berner Ausstellung vermittelte darin keine völlig neue Einsicht. Stauffer hat all dies in seinen Briefen häufig und gründlich ausgesprochen. Doch hatte man ihm diese Selbsterkenntnis angesichts der Unbekanntheit seiner Zeichnungen und des tragischen Abbruchs seines plastischen Schaffens, kaum hatte er damit begonnen, nur halb geglaubt. Es bleibt das Verdienst dieser Ausstellung, daß sie das gesamte Werk und das ganze künstlerische Drama Stauffers gezeigt hat. h. k.

Nicolas de Staël
Kunsthalle
14. September bis 20. Oktober

Zweieinhalb Jahre nach seinem tragischen Tod werden der Name und das Werk Nicolas de Staëls, des «Pariser» Malers russischer Abstammung, durch die Œuvre-Ausstellung der Berner Kunsthalle auch in der Schweiz einem breiteren Publikum vorgestellt. Die rund hundert Werke aus den Jahren 1942–1955 bedrängen den Ausstellungsbesucher durch die Kraft und Intensität ihrer Problemstellung und ihrer Aussage. Dabei kündet sich bei de Staël keineswegs ein neuer «Stil» an; der Künstler verwendet in manchen Fällen charakteristische Arbeitselemente anderer Künstler (etwa Klees, Braques, Poliakoffs), denen er jedoch eine völlig neue, eigene Bedeutung zu geben vermag. Nicht die Formen, sondern ihre Verwendung in einer ungemein spannungsgeladenen Komposition bestimmt die Eigenart de Staëls, wobei trotz großer Unterschiede in der äußeren Erscheinung (jeder Saal der Ausstellung hat ein völlig anderes Gesicht) das Abtasten der existentiellen Grenzen eines Künstlertums unverkennbar zu spüren ist. Das Expressive äußert sich nicht als Registrieren einer inneren Bewegtheit, sondern als willentliche Problemstellung und eine Art Experimentieren an sich selbst.

Eine erste Gruppe umfaßt Arbeiten, in denen helle geometrisch bestimmte Formen – vor allem nach oben gerichtete farbige Dreiecke – aus dunklem Grund hervortreten und ein noch harmonisches, rhythmisches Gleichgewicht erstreben. In der Folge werden die Bildelemente immer bewegter, dynamischer; dadurch löst sich ihre bestimmte farbige Form zu unfarbigen Richtungsstrahlen auf, so daß in manchen Fällen Verstrebungen und fast gewalttätige Diagonalstützen ganz verschieden strukturierte Bildhälften im Gleichgewicht halten müssen. Die in dieser Periode oft überreichen Dynamismen finden in steigendem Maße ihren Halt in der Bildmaterie selber, und mit einer entscheidenden Wendung werden die einzelnen «Bildknäuel» in eine allgemeine universelle Bewegung übergeleitet (etwa in eine große Rotation), die sich – erstmals bei de Staël – über den Bildrand fortsetzt. Die Farben werden schichtweise aus der Farbmaterie gleichsam herausgearbeitet, freigemacht oder überdeckt und – folgerichtig – in ruhigeren, meist quadratischen Flächen dargeboten. Das Bedürfnis der stärkeren Bindung führt den Künstler zu einem neuen Einbeziehen der vorhandenen gegenständlichen Welt. Dieses von manchen als Verrat empfundene Zurückgreifen verhilft de Staël zu einer überpersönlichen Gültigkeit seiner Gestaltungen, wobei die innere Spannung sich in einer bis an die Grenzen reichenden – sie sogar manchmal überschreitenden – Kontrastierung der scharf akzentuierten Silhouettenformen und der ruhigen intensiven Farbflächen ausdrückt.

In seinem leidenschaftlichen Streben, die gewonnene Freiheit des künstlerischen Ausdrucks des Einzelnen im universellen (Lebens-) Raum zu verankern, ist de Staël einer der wesentlichsten Künstler unseres Zeitalters. P. F. A.

Sam Francis
Klipstein und Kornfeld
28. September bis 31. Oktober

Der kanadische Maler Sam Francis ist für viele junge Künstler – nicht zuletzt auch für verschiedene Schweizer Maler – einer der wichtigsten Vertreter der tachistischen Schule geworden. Seine mit breitem Pinsel hingestrichenen monumentalen Flächen verkörpern auch die von keinem Format und Bildrand bestimmte amerikanische Exponente dieser Richtung (etwa im Gegensatz zu Wols und Hartung). Auch bei den kleinen Aquarellen und Gouachemalereien der Ausstellung ist der Eindruck eines vor allem sinnlichen Welt-Erlebens bestimmend. Wandernde Farbzonen, von verschiedenen Seiten in den Bildausschnitt einziehend, bewegen sich scheinbar unabhängig voneinander, wobei nicht die Form, in vielen Stellen aber die fließende Bewegung als vertraut, ja organisch empfunden wird. Die Spontaneität, das offene Lebensgefühl, das einen recht einfachen Ausgleich zwischen Freude und Bedrängung gefunden hat, das unbekümmerte Umfassen aller Lebensgebiete sprechen den Betrachter an. Auf der andern Seite läßt das Vermeiden einer willensmäßigen Beherrschtheit, einer «männlichen» Formung eine stärkere innere Spannung vermissen. Der «primitiven» Ausdruckskraft klarer, durchsichtiger Primärfarben stehen in vielen Blättern dunkle (blaue oder violette) Farbzüge gegenüber, von denen sie umfaßt oder sogar überdeckt werden, ohne daß eine eigentliche Auseinandersetzung erfolgt. Das Lichte und das Dunkle, das Heitere und das Bedrohliche kann sich in einem unendlichen Raum ausbreiten und wird ohne Widerstand akzeptiert. P. F. A.

Anny Vonzun
Galerie Verena Müller
21. September bis 20. Oktober

Die Churerin Anny Vonzun, die in der ersten Herbstausstellung der Junkerngaß-Galerie 30 Ölgemälde und eine Mappe mit Aquarellen zeigte, ist jener Reihe schweizerischer Maler zuzuzählen, die ihr Programm auf die reine Empfänglichkeit gegenüber dem tatsächlichen Weltbild und auf die malerisch reiche und differenzierte Nuancierung in seiner Wiedergabe begründet haben. Die Skala Anny Vonzuns umfaßt dabei vor allem die verhaltenen, weichen Töne, wie sie gedämpften Stimmungen angemessen sind. Hier erreicht sie Lösungen von bemerkenswertem Reiz, schwebend und zart im landschaftlichen Sujet, intim und innig in ihren Interieurs und Kinderporträten. Man könnte ihre ganze Art in die Linie eingliedern, an deren Spitze heute ein Ernst Morgenthaler steht; doch sind Anny Vonzuns Register von stillerer, spürbar weiblicher Art, viel zurückgezogener in allen Äußerungen. W. A.

Basel

Anfänge und Möglichkeiten der Lithographie
Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung
8. September bis 13. Oktober

Mit dieser Ausstellung, die einen so hübschen und vielversprechenden Titel trug, hat sich das Kupferstichkabinett etwas vom Wege seiner sonstigen Ausstellungen weg bewegt. Und zwar auf ein Gebiet, das sich weit und für manche unübersichtlich zwischen der Kunst und den ihr zur Verfügung stehenden künstlerischen Techniken erstreckt. So wie die Aufgabe gestellt war – Lithographien aus der Frühzeit zu zeigen und darzustellen, wie die 1798 von Senefelder in München erfundene neue Reproduktionstechnik immer wieder von echten und zum Teil auch großen Künstlern benutzt wird – das wäre an sich ein passionierendes Ausstellungsthema gewesen, wenn man sich im Kupferstichkabinett dazu hätte entschließen können, sowohl die Lithographie als Technik (mit allem Material und Werkzeug) als auch die wichtigsten Zeugen der Reproduktions- und der künstlerischen Lithographie zu sammeln und in einer strengen Ordnung darzustellen. Aber offenbar wollte man diese Ausstellungsaufgabe dann doch wieder nicht wie ein Gewerbemuseum anpacken und sich auch sonst in der Hauptsache auf das im Kupferstichkabinett selbst vorhandene Material stützen. Und deshalb wurde diese Ausstellung dann auch zu einer argen Enttäuschung. Der Kompromiß dominierte, und der Gesamteindruck fiel ausgesprochen muffig aus. Zwar konnte man die Ausstellung mit einigen «Inkunabeln der Lithographie» – Blättern mit Mädchen und Porträts von Johann Jakob Dorner (1775–1852) aus dem Jahre 1805 einleiten; man konnte auch technisch ganz prachtvolle Reproduktionslithos (nach dem Bartholomäusaltar der Münchner Pinakothek zum Beispiel) zeigen; aber dann kamen, reihenweise und viel zu wichtig in Vitrinen ausgelegt, Blätter, vor denen man sich fragte, weshalb sie nicht schon längst in irgendeinem Papierkorb verschwunden sind. Stockfleckig, schmutzig, belanglos im Gehalt und in der Art der Darstellung und zum Teil sogar in ungenügenden und schwachen Abzügen, haben es diese Blätter mit nichts verdient, in einer Ausstellung des Basler Kunstmuseums gezeigt zu werden. Auf jeden Fall verriet kein Hinweis in der Beschriftung den Grund ihrer Anwesenheit. So atmete man auf, wenn dann schließlich ein paar kolorierte Veduten vom Grindelwald-Gletscher von P. O. Arter (1797–1885), die naive vor dem technischen Wunderwerk der Brücke von Freiburg im Üchtland staunende Darstellung von Kappeler, ein Blatt von Ramboux, Delacroix, Manet oder Cézanne die Reihe unterbrachen.
Vor allem verzieh man den belanglosen Blättern hier nicht, daß sie den wirklich schönen Dingen, die sich im Kupferstichkabinett befinden – wir denken an die herrlichen Blätter von Vuillard zum Beispiel –, offenbar den Ausstellungsplatz wegnahmen. Denn die Ausstellung schloß mit den farbigen Lithos, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkamen – mit Steinlen u. a. –, und mit einer Schlußwand, an der drei farbige lithographierte Plakate von Toulouse-Lautrec hingen. Aber welch ein Widersinn auch hier und bis zum Schluß: diese Plakate steckten in den Fesseln dicker brauner Holzrahmen! m. n.

Münchner Kunstbrief

In der Generaldirektion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist ein Wechsel eingetreten: Ernst Buchner erreichte die Altersgrenze, und Kurt Martin, der bisher die Karlsruher Kunsthalle, dann die dortige Kunstakademie leitete, tritt an seine Stelle. Buchner hat noch kurz vor seinem Abgang die Bestände der Alten Pinakothek wieder sichtbar gemacht, nachdem der alte Palazzo Klenzes wiederaufgebaut wurde. Um diese grandiose Sammlung war bekanntlich ein Streit entbrannt: die einen wollten sie möglichst in einem modernen Bau nach neuen Prinzipien dargeboten sehen, wobei der Palast Klenzes einem anderen Zwecke zugeführt werden sollte. Die anderen waren für den Wiedereinzug der Bilder in diese altehrwürdige, nicht mehr ganz den heutigen Anforderungen entsprechende Galerie. Nach dem Siege der Konservativen sieht man nun die Fülle unseres Altbesitzes an Gemälden wiederaufgereiht. Sofort aber erhob sich ein zweiter Streit: ob man so viel in dichter Hängung sichtbar machen oder aber die Akzente mit nur den kostbarsten Werken sparsamer setzen solle. Mit Buchner hat das Prinzip der Fülle gesiegt. Als Kenner freut man sich, die grandiosen Malereien in allen ihren Gegensätzen, sozusagen in einer überwältigenden Häufung anzutreffen. Das ganze, vielteilige Gewicht dieser alten bayrischen Sammlung wird wieder deutlich. Die Gegenpartei meint aber mit Recht, für den Laien und für den durchreisenden Besucher sei es verwirrend, vielleicht sogar gefährlich, in dichtester Gruppierung eine solche Fülle darzubieten. Man kann beide Seiten verstehen und sich hier nur schwer entscheiden. Solange die großen Galerien der Welt nicht durchgehend unterteilt werden in eine Sammlung für optische Erbauung der Allgemeinheit und andererseits in eine für alle Wissenschaftler übersichtlich ausgebreitete, ganz eng gruppierende Depotgalerie, wird jener alte Streit niemals zur Ruhe kommen.
Buchner hat danach im «Haus der Kunst», dessen Westflügel nunmehr frei wurde, auch die Bestände der Neuen Pinakothek ausgebreitet, denn deren Sonderbau ist als ein Opfer des Krieges völlig verschwunden. Auch hier hat Buchner nach dem Prinzip der Fülle gehandelt und als Historiker des 19. Jahrhunderts manches hervorgeholt, was uns heute fern liegt (die Großhistorie Pilotys, Kaulbachs; Lenbach und andere). Besonders ins Gedränge kam man fürs 20. Jahrhundert, weil die früher gesonderten Bestände der «Neuen Staatsgalerie» hier auch noch untergebracht wurden. Doch hätte man das europäisch Bedeutsame nicht so sehr durch nur lokale Meister bedrängen sollen. Die hohen Räume des Hitlerbaues kann man durchaus für die Großformate (sogar für «Schinken») des 19. Jahrhunderts benutzen. Das edlere und wahrhaft aktuelle Gut des 20. Jahrhunderts aber sollte man einmal wieder abtrennen, um einen für die Neue Pinakothek geplanten, modernen Bau nur hierfür zu verwenden. In der Sammlung des 19. Jahrhunderts aber sollte man vor allem sämtliche großen Schlachtenbilder Wilhelm von Kobells aufhängen, zyklisch in einem Sonderraum vereint. Sie gehören in ihrer Weiträumigkeit, dabei geheimnisvollen Stille zum originellsten Besitz des ganzen 19. Jahrhunderts, wahrhaft große Leistungen der «Neuen Sachlichkeit» um 1800.
Der neue Leiter der Städtischen Galerie Konrad Röthel versucht seinem «Lenbachhaus» alles Provinzielle zu nehmen. Er ist ein Glückspilz, da Gabriele Münter die große Sammlung früher Werke von Kandinsky sozusagen zu Röthels Amtsantritt stiftete, er inzwischen auch eine schöne Sammlung von Leihgaben Paul Klees durch dessen Sohn erhielt. Röthel zeigte inzwischen Graphik von Kubin zu dessen achtzigstem Geburtstag, dann eine beträchtliche Mascherini-Ausstellung und anschließend das graphische Lebenswerk von Joan Miró. Im Falle Mascherini befand man sich etwas im Zwiespalt: einige Arbeiten bestricken durch sehr gekonnte, zügige Reduktion der Formen, andere enttäuschen durch eine preziöse, beinah modische Eleganz der Bewegung und Abstraktion. Es folgte eine Ausstellung jüngster deutscher Malerei, die ihr Veranstalter Bayer-

Basel	Kunstmuseum	Marc Chagall. Das graphische Werk	3. November – 8. Dezember
	Kunsthalle	Karl Geiser	12. Oktober – 24. November
		Karl Flaig – Walter Eglin	26. Oktober – 24. November
	Museum für Völkerkunde	Heilige Bildwerke aus Neuguinea	9. November – 31. März
	Galerie Beyeler	Maîtres de l'art moderne	28. September – 30. November
	Galerie d'Art Moderne	Franz Fedier	5. Oktober – 15. November
	Galerie Bettie Thommen	Ecole de Paris	2. November – 30. November
Bern	Kunstmuseum	Schweizerische Ausstellung angewandter Kunst	5. Oktober – 24. November
		Graphik von Viktor Surbek	26. Oktober – 1. Dezember
	Kunsthalle	Victor Surbek	26. Oktober – 1. Dezember
	Galerie Auriga	Ivan Mosca	9. November – 7. Dezember
	Galerie 33	Gerhard Hoehme	25. Oktober – 14. November
		Alfred Leuberg	15. November – 5. Dezember
	Galerie Verena Müller	Adolf Herbst	24. Oktober – 23. November
		Maler am Wasser	28. November – 29. Dezember
	Galerie Spitteler	Janebé	14. November – 15. Dezember
	Anlikerkeller	Hermann Oberli	8. November – 1. Dezember
Biel	Städtische Galerie	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Biel	7. November – 8. Dezember
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Vicentino Michetti	16 novembre – 8 décembre
	Musée Rath	Société des Femmes peintres	2 novembre – 24 novembre
	Athénée	Goetz	2 novembre – 21 novembre
	Galerie Georges Moos	De Marquet à Hartung	1 septembre – 15 novembre
	Galerie Motte	Philippe Bonnet	2 novembre – 17 novembre
Chur	Kunsthaus	Sechs Bündner Maler	3. November – 1. Dezember
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Schweizer Künstler	1. Oktober – 30. November
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	XXV[e] Exposition de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	11 octobre – 24 novembre
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins SA	Géa Augsbourg	9 novembre – 27 novembre
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Le Corbusier	26 octobre – 24 novembre
		Charles Barraud	30 novembre – 15 décembre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Philippe Zysset – Albert Fahrny	11 novembre – 24 novembre
		Maurice Mathey	30 novembre – 15 décembre
Luzern	Kunstmuseum	Emilio Stanzani	13. Oktober – 17. November
Olten	Aare-Tessin AG	Abstrakte französische Maler der Gegenwart	2. November – 1. Dezember
St. Gallen	Galerie Im Erker	Alfred Heinrich Pellegrini	5. Oktober – 14. November
Solothurn	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	30. November – 5. Januar
Winterthur	Kunstmuseum	Charles Otto Bänninger – Rudolf Zender	6. Oktober – 17. November
	Galerie ABC	Hans Affeltranger	4. November – 23. November
Zürich	Kunsthaus	Adolf Dietrich	17. Oktober – Ende November
	Kunstgewerbemuseum	Koptische Gewebe	26. Oktober – 22. Dezember
		Kulturgeschichte der Suppe	25. Oktober – 22. Dezember
		Weihnachtsaktion «Ausgewählt vom Kunstgewerbemuseum»	16. November – 22. Dezember
	Strauhof	Charles Trüb	11. November – 1. Dezember
	Pestalozzianum	125 Jahre Seminar Küsnacht	9. November – 15. Februar
	Galerie Beno	Hermann Plattner	6. November – 26. November
	Galerie Chichio Haller	Oskar Dalvit	2. November – 28. November
	Galerie Läubli	Carl Liner	22. Oktober – 16. November
		Hermann Alfred Sigg	19. November – 24. Dezember
	Galerie Neupert	Cuno Amiet	2. November – 7. Dezember
	Wolfsberg	Adrien Holy – Jean-Jacques Gut	31. Oktober – 23. November
		Weihnachtsausstellung – H. Siung	28. November – 31. Dezember
	Orell Füssli	Ernst Morgenthaler	2. November – 30. November

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

thal spannend als «postinformel» ankündigte.

Die «Neue Sammlung» für modernes Gerät wird unter Ecksteins Leitung gut geführt. Man zeigte Kindermalereien aller Länder zum Thema Hochzeit, einen köstlichen Wettbewerb der Internationalen Jugendbibliothek in München. Yella Lepman war hier auf ein auch folkloristisch faszinierendes Thema verfallen, und es war wundervoll, wie verschieden die kleinen Leute sich hier in seltsamen Vorstellungen und phantastischen Farben verstrickten. – Danach wiesen «Möbel aus Holz und Stahl» von Aalto und Mies van der Rohe Standardleistungen dieser so verschiedenen Gestalter auf, die sich selber an diesem einen Thema sozusagen charakterisierten. Es folgte «Gute Form aus der Schweiz», die von dem soliden und hohen Niveau der Designer dieses Landes zeugte.

Die Staatliche Graphische Sammlung stellte das Zeichnungswerk des italienischen Bildhauers Manzù aus. Durch den Mangel an guten gegenständlichen Gestaltern ist dieser geschmeidige, ziemlich eklektische Meister, der natürlich der breiten Menge sehr zusagen muß, im Range zu hoch fixiert worden. Das gilt auch für seine Zeichnungen. – Zur internationalen Bibliophilentagung veranstaltete die Graphische Sammlung und die Bayerische Staatsbibliothek eine erstaunliche Ausstellung von Inkunabeln.

Die Große Jahresschau im «Haus der Kunst» zeigte den üblichen Querschnitt durch die deutsche Produktion, die durch die Konstanz ihrer drei Bünde etwas belastet ist, nicht so frei durchgreifen kann wie die entsprechende Künstlerbund-Ausstellung in Berlin, die mehr fesselnden Nachwuchs aufwies. Auch die Münchner Ausstellung wird den Gegenstandslosen immer mehr Raum geben müssen, wobei es darauf ankommt, hier nur die beste Qualität zu versammeln. Überraschend war eine angehängte große Schau italienischer Malerei der letzten Jahrzehnte, deren Auswahl allerdings auch hätte konzentrierter ausfallen können. Inzwischen breitete man das Lebenswerk Emil Noldes aus, das zuvor schon in Hamburg gezeigt worden war. Man bekommt hier zu spüren, welche Originalität und malerische Fülle dieser selbständige Mensch schon zu Beginn des Jahrhunderts entfaltet hat, auf eigene Weise, kaum von den Fauves berührt. Mehr noch als seine exotischen Figurationen gehören seine naturträchtigen, farbenwogenden Landschaften zu den bleibenden Leistungen unserer Zeit.

Das Amerika-Haus brachte in seinem neuen Gebäude einen Ausschnitt aus der Malerei und Plastik der USA, darunter die Maler Tobey und Morris Graves und den Bildhauer David Hare. Im Münchner Stadtmuseum (Jakobsplatz) bemüht man sich ebenfalls um Aktualität. Zuerst zeigte man historisches Spielzeug und Kinderbilderbücher, danach wurde der Spielbereich der Erwachsenen demonstriert. «Keine Angst vor Freizeit» hieß eine Schau, in der Bastelarbeiten und Laienkunst von der banalsten Stufe bis zu echter Gestaltung aufgewiesen wurden. – Der Kunstverein hätte seine historische Schau «Pfälzer Kunst» gewichtiger auswählen sollen. Hingegen fesselte hier die «Kunst der Eskimo» mit gedrungener, erstaunlich gekonnter heutiger Kleinplastik. Als dann die Werke von Bernard Buffet gezeigt wurden, gab es die üblichen, leidenschaftlichen Diskussionen pro et contra. Ich kann keineswegs im jungen Buffet einen Meister erblicken, so verheißungsvoll, wie der junge Picasso einst war, zu welcher Behauptung sich einige Kritiker verstiegen.

Günther Franke brachte Arbeiten Schmidt-Rottluffs aus den Jahren 1939 bis 1955. Seine Spätwerke kehren zu großer Leuchtkraft der Farbe zurück und arbeiten weitgehend mit lichten Konturen, die wie Aureolen um die Dinge stehn. Dann gab es neue Werke von Ernst W. Nay, die das Motiv der heiter kreisenden, rhythmisch angeordneten Farbenscheiben differenzierter weiterführen. – Bei Stangl hatten die Malereien Poliakoffs großen Erfolg. Man bewunderte ihre ruhige ernste Komposition und ausgeglichene Schönheit der Farbe. Die neue «Galerie 17», jetzt im Zentrum der Stadt, präsentiert weiter europäischen Nachwuchs. Ihre Leitung haben inzwischen die «Freunde junger Kunst» übernommen, die ihre Ausstellungen mit dem in Hamburg lebenden Maler Armin Sandig eröffneten, dessen frei experimentierende Malereien augenblicklich nicht so überzeugen wie seine zart dynamischen Zeichnungen. – In erfreulicher Weise setzte die neue Privatgalerie van de Loo mit Arbeiten von K. R. H. Sonderborg ein, jenen farbenarmen, dafür aber explosiv geladenen, äußerst zügigen und dynamischen Projektionen eines ausgesprochenen élan vital.

Franz Roh

Pariser Kunstchronik

Eröffnung einer Atelierschule in Paris

Wir hatten vor einigen Jahren an dieser Stelle von der Eröffnung einer Atelierschule für Keramik im Château de Ratilly (in der Nähe von Vézelay) gesprochen. Dieses von dem Ehepaar Pierlot geleitete kunsthandwerkliche Institut, das während den drei Sommermonaten Schüler aus allen Weltgegenden beherbergt, hat sich seither weitgehend bewährt; es muß jährlich einen großen Teil der Anfragen absagen, da die Unterkünfte im abgelegenen Schloß Ratilly nicht mehr als dreißig Personen aufnehmen können. Ratilly ist unterdessen auch ein kulturelles Zentrum geworden, wo sich Künstler wie Jouve, Bertholle, Etienne-Martin, Le Moal, Idoux, Nicolas Wacker usw. zu gemeinsamen Ausstellungen zusammenfinden. (Die letzte Ausstellung zeigte im mittelalterlichen Hof des Schlosses Wandteppiche und Keramiken im Rahmen der «Nuits de Bourgogne».)

Diese Künstlergruppe hat sich nun entschlossen, dem Beispiel von Ratilly folgend, eine ähnliche Atelierschule in Paris zu eröffnen und hier den Kunststudenten aus aller Welt nicht nur eine künstlerische und kunsthandwerkliche Schulung, sondern auch einen kulturellen menschlichen Kontakt zu ermöglichen. Diese am 15. Oktober eröffnete Atelierschule wird einerseits unter der Leitung von Madame Martin-Talboutier in Form von Halbtagkursen für Keramik, Tapisserie, Glasmalerei, Textilzeichnen, Freskomalerei, Theaterdekoration, Holz- und Steinbildhauerei funktionieren und wird anderseits den Schülern ermöglichen, in den Ateliers der Künstler selber an Kollektivarbeiten teilzunehmen. Um die menschliche Beziehung unter den Schülern zu festigen, besteht auch das Projekt, der Atelierschule eine gemeinsame Wohnstätte anzugliedern.

Parallel zu dieser Atelierschule und mit dieser zusammenarbeitend, ist im Centre International d'Etudes Pédagogiques in Sèvres bei Paris unter der Leitung von Mademoiselle Henriette Noyer eine Akademie im Werden. Dieses Centre von internationalem Rufe hatte vor einigen Jahren einen Kongreß im Rahmen der CIAM organisiert, wo Architekten und Pädagogen sich über ihre gemeinsamen Probleme klar zu werden versuchten. Im vergangenen Wintersemester wurde eine Vortragsserie von Charlotte Perriand, André Wogensky, Jean Prouvé und dem Schreibenden abgehalten, deren Kernproblem die Synthese der Künste und ihre heutige Weiterentwicklung darstellte. Diese Vortragsserien sollen diesen Winter zu eigentlichen Kursen ausgebaut werden, an denen auch Claudius Petit und der Architekt Ionel Schein teilnehmen werden. Das Bestreben der Direktorin des Centre d'Etudes Pédagogiques, Madame Hattinguais, geht darauf aus, mit Unterstützung einer Architektengruppe, die sich um Claudius Petit sammelt, in Sèvres ein eigentliches französisches Bauhaus

(mit allen Abweichungen, die ein solcher Bezug nach dreißig Jahren und auf französischem Boden bedingt) zu gründen. Das Centre von Sèvres untersteht direkt dem Erziehungsministerium und hat die Vollmachten einer autonomen Hochschule, die sich nicht an das französische Schulprogramm zu halten braucht; es hat im Gegenteil seinen internationalen Charakter zu bewähren.
Wie weit eine Wechselwirkung zwischen der obgenannten Künstlergruppe der Atelierschule und dem Centre von Sèvres entstehen wird, ist ein sekundäres Problem. Auf jeden Fall ist der menschliche Kontakt weitgehend hergestellt, und die Tatsache, daß die an der Atelierschule beteiligten Künstler fast ausnahmslos aus der Gruppe «Témoignage» stammen, zu der anderseits auch Claudius Petit zählt, könnte dem Centre von Sèvres die geistige und menschliche Einheit geben, deren eine werdende Kunsthochschule so dringend bedarf. Die Entwicklung der Atelierschule, mit ihren Möglichkeiten der Kollektivarbeit in den Künstlerwerkstätten, sowie die Initiative des Centre von Sèvres dürfte für die Schweiz von besonderem Interesse sein, ist man doch immer wieder in Verlegenheit, wenn man junge Schweizer Kunstschüler, die sich nach Paris wenden, zu beraten hat.

•

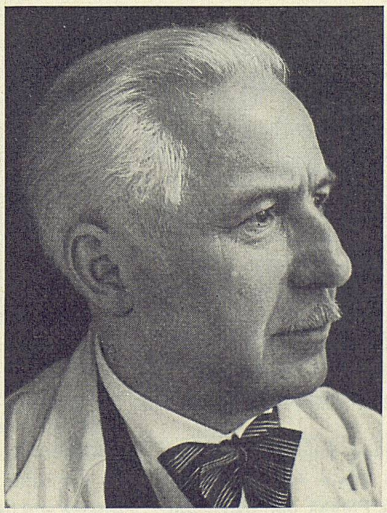
In Auvers-sur-Oise wurde dank den Bemühungen des Schweizer Bildhauers Antoine Poncet im Empfangssaal des Gemeindehauses eine Ausstellung junger französischer Plastik gezeigt. Zu diesem Anlaß wurde von dem Bronzegießer Susse ein Kunstpreis gestiftet, der jährlich einem jungen Bildhauer moderner Tendenz zugute kommen soll. Schon seit längerer Zeit hat sich in Auvers-sur-Oise auch eine Gesellschaft «Les amis de Van Gogh» gebildet, von der die lokale Bevölkerung keine weitere Notiz nahm, bis die Frau des verstorbenen Bildhauers Otto Freundlich das Projekt einer Turmplastik zu Ehren Van Goghs und aller anderen «Artistes maudits» proponierte. Nun hat sich aber eine zahmere Lösung durchgesetzt; nämlich die Aufstellung eines Van Gogh-Denkmales des Bildhauers Zadkine vor dem Gemeindehaus des Ortes.
In der Cité Universitaire von Paris hat sich die Modeklasse der Kunstgewerbeschule Zürich sympathisch bemerkbar gemacht. Eine improvisierte Modeschau von über sechzig Modellen – alle von den Schülern der Modeklasse entworfen und ausgeführt – wurde in Gegenwart der Pariser Presse und einiger markanter Persönlichkeiten der Pariser Mode vorgeführt. Zum allgemeinen Erstaunen – und trotz gewisser Vorurteile – erweckte die Schau in keiner Weise den Eindruck eines provinziellen Unterfangens; die Fachleute anerkannten, daß dieses Ensemble weit über dem Niveau stehe, das man von ähnlichen Fachschulen erwarten kann. Es wurde bei dieser Gelegenheit von französischer Seite der Wunsch geäußert, daß die Zürcher Kunstgewerbeschule gelegentlich einmal eine zusammenfassende Ausstellung ihrer Schülerarbeiten zu einer Pariser Demonstration vorbereiten sollte. F. Stahly

Hinweise

Prof. Dr. h. c. Friedrich Hess
70 Jahre alt

Am 13. Oktober konnte Prof. Dr. Friedrich Hess, Arch. BSA/SIA, in bester Gesundheit und frischen Geistes seinen 70. Geburtstag begehen. Spontane herzliche Gratulationen gingen ihm in großer Zahl aus dem Kreise seiner Freunde, Kollegen und vor allem seiner zahlreichen Schüler aus der Schweiz und dem Ausland zu. Die große Verehrung, mit der ihm seine Schüler die Treue bewahren, gründet sich auf die uneingeschränkte ernste Hingabe, mit der der Lehrer den Studierenden während seiner langjährigen Tätigkeit an der ETH stets zu Rate stand. Er hat seine privaten Ambitionen in den Hintergrund gestellt, um sich ganz seiner Lehraufgabe als Architekt und Mensch widmen zu können. Er hat in dieser Hinsicht, gemessen an dem nicht sehr umfassenden gebauten Werk, ein großes Opfer dargebracht, wofür ihm doppelte Dankbarkeit gewiß ist. Es ist der Wunsch der Redaktion des WERK, Leben und Werk des Jubilars von berufener Seite bei Gelegenheit eingehender würdigen zu lassen, als dies mit diesen wenigen Zeilen getan wird. Aus der in der NZZ am 13. Oktober erschienenen Geburtstagsadresse von Arch. BSA Hans von Meyenburg drucken wir den wesentlichen Teil nachfolgend ab. Die Redaktion

Prof. Dr. Friedrich Hess, Arch. BSA/SIA
Photo: Photopreß, Zürich



Von Rorschach gebürtig, absolvierte Hess nach dem Schulbesuch das Technikum in Winterthur, um sich dann an der Kunstakademie Dresden weiterzubilden, wo er auch seine erste selbständige Praxis als Architekt ausübte. Die bedeutsame Zeit waren für ihn die folgenden Jahre als Assistent bei Geheimrat Prof. Bestelmeyer an der Technischen Hochschule Berlin und an der Akademie in München. Dort erhielt er 1925 die Berufung nach Zürich an die ETH. Die Lehrtätigkeit an der Architekturabteilung war für Hess eine wirkliche Berufung, der er sich voll und ganz verschrieb.
Entstanden daneben auch eine große Reihe von Entwürfen, die ihm Wettbewerbserfolge einbrachten, und eine ebenso große Reihe von Bauten, unter denen nur das Rathaus Amriswil und die Erweiterung des Chemiegebäudes der ETH erwähnt seien, so blieb sein innerstes Anliegen die Vermittlung seines Wissens und seiner Erkenntnisse an die von Jahr zu Jahr steigende Zahl von Schülern. Auf der einfachsten Grundforderung der Übereinstimmung von Konstruktion und Form aufbauend, vermochte er sie für die Abwandlung dieser Formen zu allen Zeiten, für die Wirkung von Material, Farben und Proportionen zu begeistern. Mancher, der die betonte Simplizität in der Argumentation belächelte, erkannte später deren fundamentale Richtigkeit.
In seinem Buch «Konstruktion und Form im Bauen» und im Ergänzungsband «Städtebau» hat Hess während des letzten Krieges diese Gedanken in Wort und Zeichnung niedergelegt. Die Technische Hochschule Stuttgart verlieh ihm auf Grund dieses Werkes den Titel eines Doctor honoris causa. Im vergangenen Frühjahr ist Prof. Hess von seiner Lehrtätigkeit zurückgetreten, um das verdiente Otium zu beginnen. Er wird nun Zeit finden, seine Saat wachsen zu sehen. Wir wünschen ihm, daß sie ihn nicht zu sehr enttäusche.

Hans von Meyenburg