

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 12: Individuelles Wohnen

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 19.11.2024

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

«Ernsten Gesänge» von Johannes Brahms. Mit kurzen, an die versammelten Schüler gerichteten Worten gab Hans Curjel ein mit Lichtbildern illustriertes Bild des Verstorbenen, das außerdem durch Textstellen aus Van de Veldes Schriften anschaulich gemacht wurde. Diese Gedenkfeier war begleitet durch eine kleine improvisierte Ausstellung von Werken Van de Veldes und von persönlichen Dokumenten, ein schöner, bescheidener Vorgeschmack der Ausstellung von Van de Veldes Lebenswerk, die vom Zürcher Kunstgewerbemuseum für den Spätwinter vorbereitet wird. I.

René Auberjonois †

Die schweizerische Künstlerschaft hat am 11. Oktober ihren dritten großen Verlust dieses Jahres erlitten: nach Geiser im April und Dietrich im Juni starb an diesem Tage in Lausanne René Auberjonois. Er hatte kurz vorher, am 18. August, seinen 85. Geburtstag gefeiert. Doch trotz diesem hohen Alter wird es wie bei Geiser, wie bei Dietrich einer Gedächtnisausstellung bedürfen, bis die schweizerische Allgemeinheit sich seiner ganzen Größe bewußt wird. In einem weitgespannten Kreise von Kennern – Künstlern, Schriftstellern, Kritikern, Sammlern – galt Auberjonois

René Auberjonois, Studie für «La Parade». Bleistift



zwar schon lange als der bedeutendste Schweizer Maler und Zeichner dieser letzten Jahrzehnte. (Einer solchen Sammlerfreundschaft, der mit dem Lausanner Verleger Mermod, verdankte Auberjonois die schönste Monographie die in neuerer Zeit über einen lebenden Schweizer Künstler erschienen ist; ihren Text schrieb C. F. Ramuz.) Aber der Popularität legte diese Kunst, so oft sie sich auch nicht nur mit volkstümlichen Motiven, sondern mit der Substanz des Waadtländer und Walliser Volkstums beschäftigte, selbst die größten Hindernisse in den Weg. Auberjonois' Malerei hat etwas Exklusives, ist nobel, nervig und sensibel und darum nicht leicht zu sehen. Sein Blick auf die Welt ist der eines wahren Edelmannes, der in den Hauptstädten des alten Europa, in London, in Dresden, vor allem in Paris, zuhause war, und der nun wieder in der Heimat lebt, in gleich echtem Kontakt mit den Weinbauern seines Landstrichs wie mit der geistigen Elite Europas. Er hat den Sinn für die elementaren einfachen Dinge und für die verfeinerten Genüsse der zeitgenössischen Kultur. Generationsmäßig stand Auberjonois zwischen Toulouse-Lautrec und Modigliani; er war acht Jahre jünger als jener, zwölf Jahre älter als dieser. In Paris lebte und arbeitete er noch fünf Jahre bei Lebzeiten von Cézanne. Cézannes Erkenntnisse, noch unmittelbar, gewissermaßen in statu nascendi, mitempfangend, sind denn auch die Grundlagen von Auberjonois' Kunst, nicht im Sinne jenes Cézannismus, der später unter den Jüngeren ausbrach, jener Nachahmung, die augenfällige Merkmale aufnahm und vergrößerte, sondern im Sinn des fundamentalen Verständnisses. In Auberjonois' Zeichnungen hatte die Linie bis zum Schluß die Doppelaufgabe jenes glücklichen Entwicklungsmomentes, in dem sie die volle gegenständliche, körperumschreibende Bedeutung besaß und zugleich ihre rhythmisch-flächengliedernde absolute Funktion erfüllte. Von der Zeichnung her war Auberjonois denn auch am klarsten zu erfassen. Diese zauberhaften Liniengebilde, Quintessenzen eines Augeneindrucks, mußten jeden Sehbegabten entzücken – doch beachten eben nur wenige Menschen die Zeichnung.

In der Malerei schien Auberjonois gerade in den für die Sichtbarwerdung und Einordnung der modernen Kunst so entscheidenden Zwanzigerjahren sich der Mitwelt spröde entziehen zu wollen. Er trieb die Formbetonung nie bis zur Entwertung des Gegenstandes vor – und verzichtete damit auf die augenfällige Aktualität; zugleich schloß er aber Kontur und Farbfläche in spartanisch strenger Weise – und enttäuschte damit die

peinture-trunkenen Zeitgenossen. Erst in den fünfzehn letzten Lebensjahren gestattete er seiner Farbmaterie eine immer reichere Stufung, einen dunklen Glanz und jene Vibration, die für viele erst der Ausdruck innerer Belebtheit ist. Dies war denn auch die Zeit seines wachsenden Ruhmes. In diesen Jahren mehrten sich die Stimmen, die ihn als den wahren Fürsten unter unsern Malern bezeichneten.

Trotz dieser Wandlung ist sein Werk ganz aus einem Guß. Auch wenn man die zu frühe Datierung (gerne um 1900) mancher erst nachträglich signierten Zeichnungen berücksichtigt, ergibt sich eine erstaunliche Kontinuität des Stils. Seine Modernität war schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts ausgebildet und durfte sich ganz auf ihre eigene organische Entwicklung verlassen. Und hinter der kunstvollen Verfeinerung dieser Formspiele erschließt sich ein intensives Verhältnis zum Menschen, zur menschengestalteten Landschaft und zu den vom Menschen geprägten Dingen. Was im ersten Moment als eigenwillige Deformation erscheint, enthüllt sich bald als subtile Beobachtung einer charakteristischen Eigenschaft. Ramuz hat diese Begegnung von nervöser Formkultur und eindringender originaler Gefühlskraft treffend charakterisiert: «Vous êtes un raffiné, Auberjonois, un raffiné de naissance, un raffiné d'éducation. Vous êtes un homme excessivement cultivé, et je donne au mot son sens plain, un homme qui a beaucoup lu, beaucoup regardé, beaucoup réfléchi et surtout beaucoup senti; car il n'y a pas de culture sans le sentiment personnel et une mise en place personnelle des choses de l'esprit, que d'autres trouvent toute faite dans le livre ou l'œuvre d'art».

Heinz Keller

Ausstellungen

Zürich

Adolf Dietrich 1877–1957

Gedächtnisausstellung

Kunsthaus

17. Oktober bis Ende November

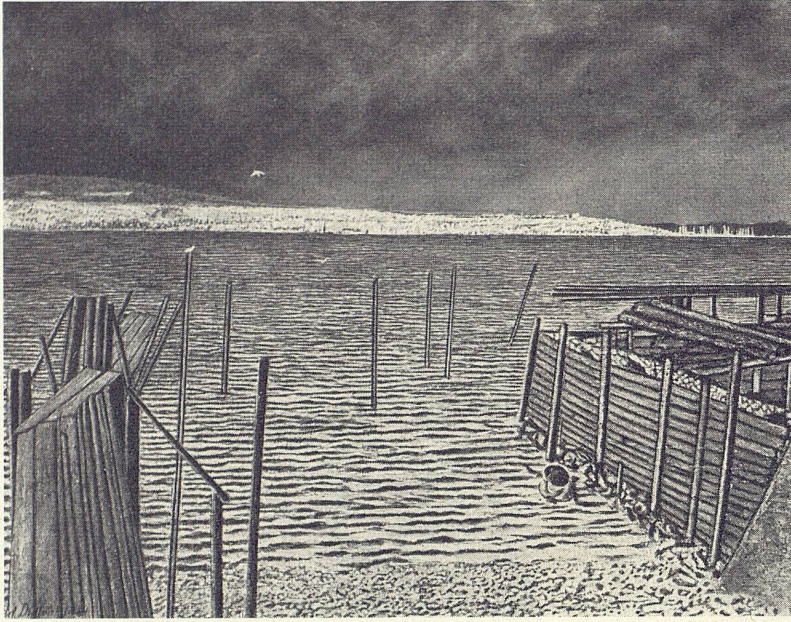
Werke der Jahre 1900–1956

aus Schweizer Privatbesitz

Rotapfel-Galerie

7. Oktober bis 16. November

Am 4. Juni dieses Jahres starb im Bodensee Dorf Berlingen – kurz vor der Vollendung seines achtzigsten Lebensjahres –



Adolf Dietrich, Abendstimmung am Untersee, 1941. Privatbesitz Dießenhofen
Photo: Walter Dräyer, Zürich

der Laienmaler Adolf Dietrich. Schon im Oktober eröffnete das Zürcher Kunsthaus eine Gedächtnisausstellung für den Künstler, und gleichzeitig zeigte die neugegründete Rotapfel-Galerie – ein sympathischer, weiträumiger Kunstsalon im reizvollsten Teil der Zürcher Altstadt – 48 Werke, die der umfangreichsten Dietrich-Sammlung, der von Dr. Hans Buck in Kreuzlingen, sowie einigen weiteren Privatsammlungen in Stein am Rhein und Schaffhausen entstammten. Angesichts der kleinen Formate und des minutiösen Vortrages dieser Malerei erleichterte die Doppelpurigkeit zwar die Aufnahme des dargebotenen Gutes eher, als daß sie sie erschwerte. Aber noch vorteilhafter für die Erkenntnis des Künstlers wäre eine konzentrierte Auswahl aus dem vereinigten Material gewesen. – Dennoch: das Phänomen dieses eigenartigen Lebenswerks begann sich an beiden Orten zu klären.

Karl Scheffler bemerkte 1927 bei Anlaß einer Ausstellung von Bildern Dietrichs in einer Berliner Galerie: «Eigentlich komisch, daß die Ganzmodernen, denen nichts radikal genug ist, das prononciert Altmodische so innig lieben!» – So wenig die negative Einstellung dieses mißmutigen Ausrufs sich bewährt hat, die Beobachtung an sich ist richtig: Die Liebe zu Dietrichs intensiver Dinglichkeit läßt sich sehr wohl vereinen mit der Passion für gegenstandslose Malerei. Jenes mächtige Bedürfnis der modernen Kunst nach einer Selbstreinigung von aller naturalistischen und akademischen Routine, das notwendige Streben nach den einfachsten, klarsten

Elementen – es betraf diese «primitiven Meister» nicht, für die alles Gegenständliche noch im Unschuldszustande lebt. Ihr Abbild der Dinge wird weder durch überlieferte Fertigkeiten erleichtert, noch durch das Bewußtsein erschwert, dies alles sei schon tausendfach – und oft so viel besser – gesagt worden. Ihr Blick auf die Welt ist kindlich unbefangen, ihre Freude an aller Schönheit unreflektiert; ihre Darstellungsmittel wurden eben erst erschaffen. So besitzen ihre Aussagen über die Welt jene Reinheit und Absolutheit, die der moderne Künstler in der Konzentration auf die abstrakten Formelemente zu erreichen strebt. Das unheilvoll Gemischte, Bedingte, Zerteilte, das den konventionellen Illusionismus entwertet hatte, kann diese Maler des reinen Herzens, wie Uhde sie treffend nannte, nicht beirren. Wie die toskanischen und niederländischen Meister des frühen 15. Jahrhunderts suchten sie aus eigenen Kräften und gleichsam als Erste das Abbild der körperhaften Welt zu formen.

Dies alles tönt kompliziert und anspruchsvoll angesichts von Dietrichs friedlicher Bildwelt, seiner angelegentlich-eindringenden Schilderung des Dorfes Berlingen, des Unterseeufers, des Blicks hinüber zur Höri, der Tiere in Haus, Stall und Wald, der Blumen und Früchte der thurgauischen Heimat. Man ist versucht, Dietrich auf Grund seiner liebevollen Detailschilderung und des kühl-zarten Farbenklangs mit den biedermeierlichen Kleinmeistern, wegen dem stimmungshaften Erdleben seines Naturbildes mit den Malerpoeten um den

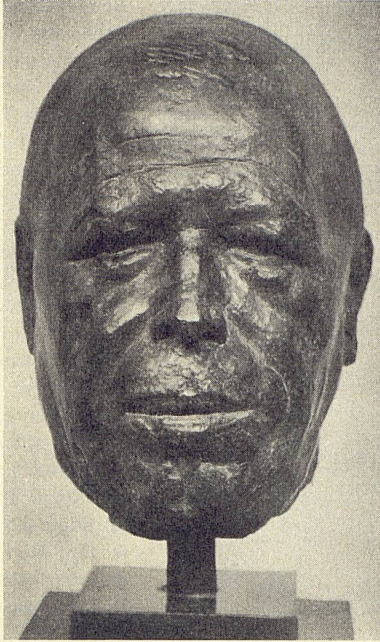
Bodensee zu vergleichen. Und doch ist damit das Entscheidende nicht gesagt. Mit jener Vereinigung von Ahnungslosigkeit und Mut des echten Naiven verletzt er alle Tabus der üblichen Produktion, malt fahles Gewitterlicht und rote Abendhimmel, banale Gesichter und komplizierte Stilleben, verwendet halsbrecherische Perspektiven und kühne Abkürzungen. Dabei aber verläßt ihn nie der künstlerische Takt und die instinktive Stilsicherheit. Es gab in der Ausstellung des Zürcher Kunsthauses einige schwache Bildnisaufträge der Frühzeit und ein paar dünne bestellte Tierbildchen der letzten Jahre. Doch in den aus innerem Antrieb unternommenen Werken haben ihn seine echte elementare Beziehung zum Gegenstande und seine fundamental originelle Art der Aussage nie verlassen; hier steht er als einer der liebenswertesten Laienmaler dieses Jahrhunderts da. h. k.

Winterthur

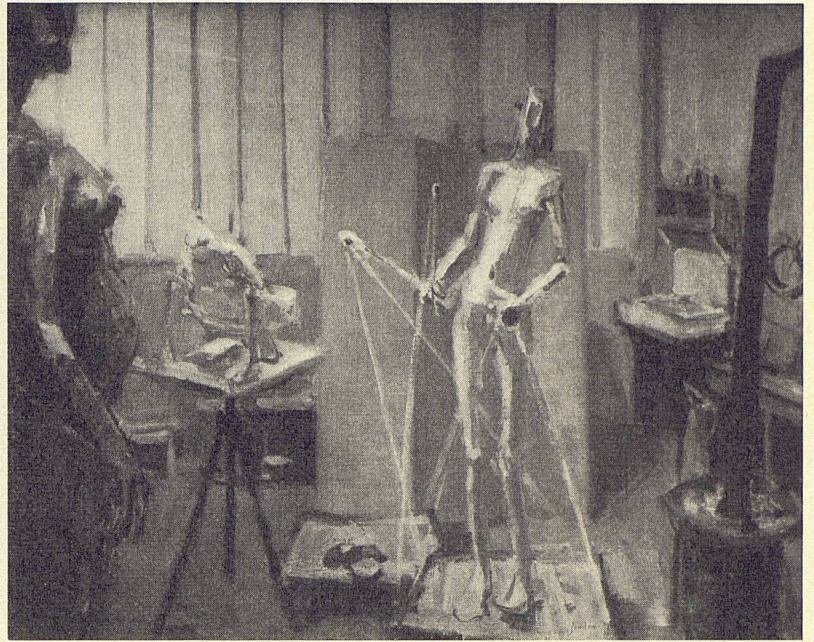
Otto Bänninger – Rudolf Zender
Kunstmuseum
6. Oktober bis 17. November

Die zum Teil aus Privatbesitz stammenden Werke des Zürcher Bildhauers Otto Charles Bänninger, die im ersten Sammlungsraum des Museums ein reichgegliedertes Ensemble bildeten, ließen erkennen, daß dieser Künstler, der am 24. Januar 1957 ein Sechziger wurde, neben der ansehnlichen Zahl von Werken öffentlicher Kunst auch das Bildnis, die mittelgroße Steinfigur und die Kleinskulptur mit Hingabe pflegt. Beispielgebend wirkt Bänninger durch die intensive Beschäftigung mit der «Taille directe», also mit dem unmittelbaren Gestalten aus dem Stein heraus, das urtümliche Wesenskräfte skulpturalen Schaffens in Erscheinung treten läßt. In die Gruppe dieser Werke gehört auch die sehr schöne «Stehende mit Draperie», die das Kunstmuseum Winterthur als Bundesdepositum zeigen kann.

Im Bereich der größeren Ganzfiguren repräsentieren die im Lauf der letzten Jahre geschaffene, wahrhaft die Lebensfülle verkörpernde «Pomona», die in zweiter, abgeänderter Form gegossene «Tänzerin» in ihrer gespannt nach vorn drängenden Frontalität und die ebenfalls für die Ausführung in Bronze gedachte «Nachtwandlerin» von 1957 in ihrer schwerelosen Schlankheit drei ganz verschiedenartige Konzeptionen des als bildhauerisches Hauptthema immer wieder neu zu erlebenden Frauenkörpers. So wie die «Nachtwandlerin» von zwei



1
Otto Bänninger, Bildnis Emil Bührlé, 1957.
Bronze



2

2
Rudolf Zender, L'Atelier de Germaine Richier,
1949. Kunstmuseum Winterthur

Photos: H. Wullschleger, Winterthur

3
Hans Affeltranger, Stilleben mit Trauben
Photo: Michael Speich, Winterthur



3

kleineren, im Vorjahr entstandenen Fassungen begleitet wird, hat auch das innerhalb von Bänningers bisherigem Schaffen eine Sonderstellung einnehmende große «Pferd» von 1955 ein Gefolge von kleinformigen Pferde-, Reiter- und Kentauren-Plastiken. Bänningers Bildnisköpfe sind von so eindeutiger Bestimmtheit in der individuellen Formgebung, daß man beinahe erstaunt war, das Porträt von Emil Bührlé (1957) in einer freieren, als Impression wirkenden Vorform neben der kraftvoll geschlossenen endgültigen Fassung zu erblicken.

Vier Jahre jünger als Bänninger ist der Winterthurer Rudolf Zehnder, der wie der Bildhauer mit 23 Jahren nach Paris kam und wie dieser trotz den entscheidenden französischen Eindrücken und Anregungen «seine schweizerisch, ja zürcherisch zu nennende Grundlage» nicht aufgab. Gleich wie im Vorjahr Robert Wehrlin, so wurde auch Zender durch die Bereitstellung von vier Sammlungssälen geehrt, damit er Ausschnitte aus seinem Schaffen in Paris und im Umkreis von Winterthur seit seiner Ausstellung von 1945 zeigen konnte. Wiederum erhielt man den Eindruck einer malerischen Erlebniskraft, die das große,

mit natürlicher Stetigkeit gepflegte Können nicht in das Artistische hinübergleiten läßt. Als Entspannung gegenüber der die Augeneindrücke koloristisch verdichtenden Ölmalerei mag der Künstler das Aquarellieren empfinden, für das er mehr als zwanzig große, von schwebenden Helligkeiten und zarten Farbkombinationen getragene Proben vorführte. In einem Saale waren, als fesselnde Kontrastgruppen zu den in Fülle gezeigten Landschaften und Frauenbildern, zwei Motivkreise vertreten, die auch unter sich einen überraschenden Gegensatz verkörperten. Es war dies einmal die Serie der «Ateliers de Germaine Richier», bei denen das überhelle Atelierlicht und die abenteuerlichen Formen unvollendeter Bildwerke einen Hauch von Unwirklichkeit verspüren lassen.

Sodann erschienen drei Fassungen des Themas «Kreuzigung» und das Bild «Le Soleil de la sixième heure» als eigenwertige Visionen, die den hohen Himmelsraum an der Tragödie der Kreuzestätte teilnehmen lassen und damit das nie ausschöpfbare Thema ins Kosmische steigern.

E. Br.

Hans Affeltranger
Galerie ABC
4. bis 23. November

Für den 38jährigen Winterthurer Maler Hans Affeltranger war diese kleine, 18 Bilder und Blätter (Aquarelle, Pastelle und eine Tuschzeichnung) umfassende Schau eine vorzeitig gezogene künstlerische

sche Bilanz seiner diesjährigen Arbeit, denn mit einer einzigen Ausnahme waren die acht Stilleben, die neun Landschaften und eine Komposition mit drei sitzenden Kindern im laufenden Jahr entstanden, in Winterthur und dessen Umgebung und während eines Aufenthaltes in England und erst kürzlich in Camogli. Wer das Schaffen dieses farbig begabten, langsam, doch stetig sich entfaltenden Künstlers aus den vorangehenden Jahren kennt, gestand sich gerne ein, wie sehr dieser künstlerische Jahresabschluß zugunsten Affeltrangers ausfiel. Einem unvoreingenommenen Betrachter gab das eher skizzenhaft, im farbigen Fleck treffsicher gemalte kleine «Stilleben mit Kanapee» oder das größte der gezeigten Bilder, ein «Stilleben mit Trauben», ohne weiteres über die Qualitäten dieses Malers Auskunft. Weich, und doch keineswegs unklar, verdichtet Affeltranger im letzteren Bild das farbige Geschehen eines Stillebens dreier Flaschen, die um eine Schale mit Trauben und Birnen geordnet sind, zu einem Fleckgefüge, das trotz seiner teppichhaften Wirkung das Räumliche nicht erstickt. Mag diese Einheit von Bildfläche und -raum in anderen Bildern Affeltrangers einfacher, durch ein den Flecken unterlegtes Liniennetz beispielsweise, erreicht sein, in diesem Stilleben behält sie das Geheimnis des Selbstverständlichen, des wie von selbst Gewordenen.

a. g.

St. Gallen

Alfred H. Pellegrini

«Im Erker»

8. Oktober bis 14. November

Wenn es nicht möglich ist, einen bedeutenden Schweizer Maler in seinem Gesamtwerk vor sich zu haben, so schätzt man es außerhalb der großen Kunstzentren umso mehr, jenen intimen Kontakt zu ihm zu gewinnen, den eine geschickte Auswahl und unmuseale Raumverhältnisse vermitteln. Beides galt für die zahlreichen Zeichnungen des Altmeisters Pellegrini, die in der kleinen Galerie im Herzen der St.-Galler Altstadt solche Zu- und Umgänglichkeit erhielten. In den Zeichnungen, die von den zwanziger Jahren bis in unser Jahrzehnt hinein reichten, ahnte man den großen Basler Wandmaler, den eigentlichen Maler-Architekten mit seiner Tendenz zum Monumentalen, Konstruktiven. Sie zeigten aber vor allem die intimere Kunst des großen Zeichners, der die sichere, zarte Linienführung und die Kunst der poetischen Andeutung souverän beherrscht. Pellegrini, dem Jäger und Wan-

derer, bot sich immer wieder die herbstlich-winterliche Landschaft dar, und wie kaum ein Zweiter wußte er ihren Anruf zu vernehmen. Von solcher Poesie, reicht aber seine Ausdrucksskala bis zur stark expressiven Typisierung, wie sie Kompositionen und Aktstudien zeigen. Sie rufen uns immer wieder in Erinnerung, daß Pellegrini vom deutschen Expressionismus ausging und weniger nach Frankreich als nach der deutschen Kunst von 1910 bis 1920 blickte. hb.

Hermann Oberli

Galerie Gotthard

2. bis 28. Oktober

Wie Maurice Barraud ist der Berner Maler Hermann Oberli, Lehrer an der Kunstgewerbeschule, in seinen Bildern aus Südfrankreich der Schilderer von licht-erfüllten Landschaften am Meer, von Oliven- und Palmengärten, von bunten Booten im Hafen, von Balkonen mit ihren leuchtenden Sonnenstoren, von Terrassen und Balustraden am Strand. Auch in Bezug auf Farbe und Form, auf Pinselschrift und Bildrhythmus steht Oberli Barraud sehr nahe. Aber eines unterscheidet ihn: Während bei Barraud das Figürliche in der blühenden Vegetation seiner Malerei gleichsam wie Mohn zwischen den Halmen mitaufwächst, muß sich Oberli um das Figürliche bemühen, es mählich erringen. Obschon er über große Erlebnis- und Eindrucksfähigkeit verfügt – noch immer spürt man den entscheidenden Impuls, den er als Knabe mit dem mittelmeerischen Landschafts- und Lichtelebnis in Ägypten erhielt – besteht die Gefahr, daß seine Malerei, wenn sie nicht neue Impulse und Aspekte erhält, im bloß Gefälligen und Spannungslosen stecken bleibt. Gewisse Stilleben und Aktbilder zeigen diese Gefahr deutlich, während Landschaften – besonders jene dichten im schmalen Breitformat – und Kompositionen, denen es nun unmißverständlich ums Figürliche geht, noch viel versprechen. hb.



1



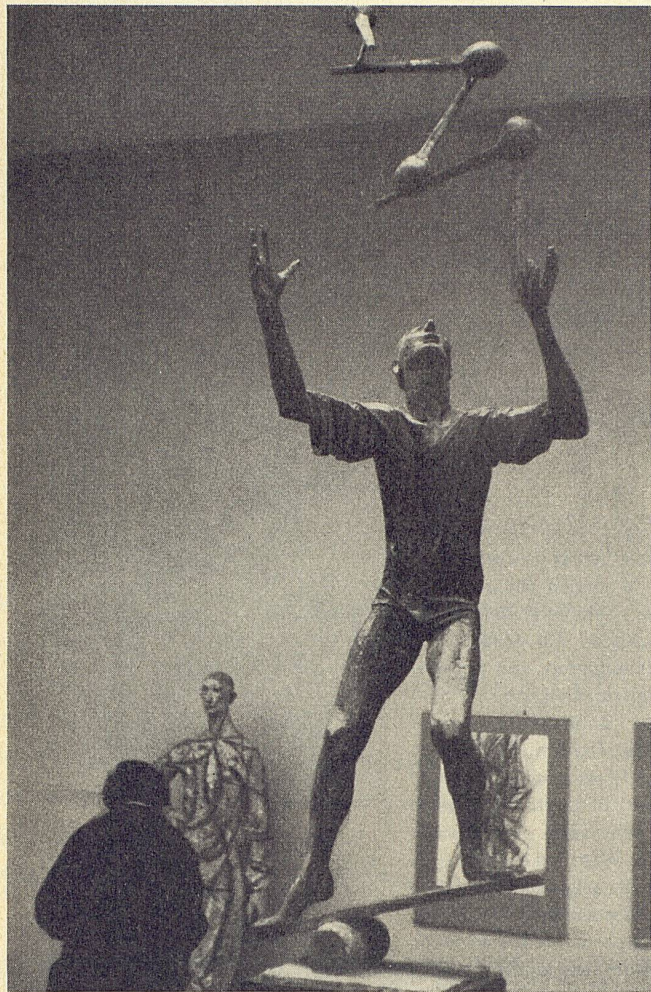
2

1 Knieende Frau. Kunst der Baga (Westafrika)

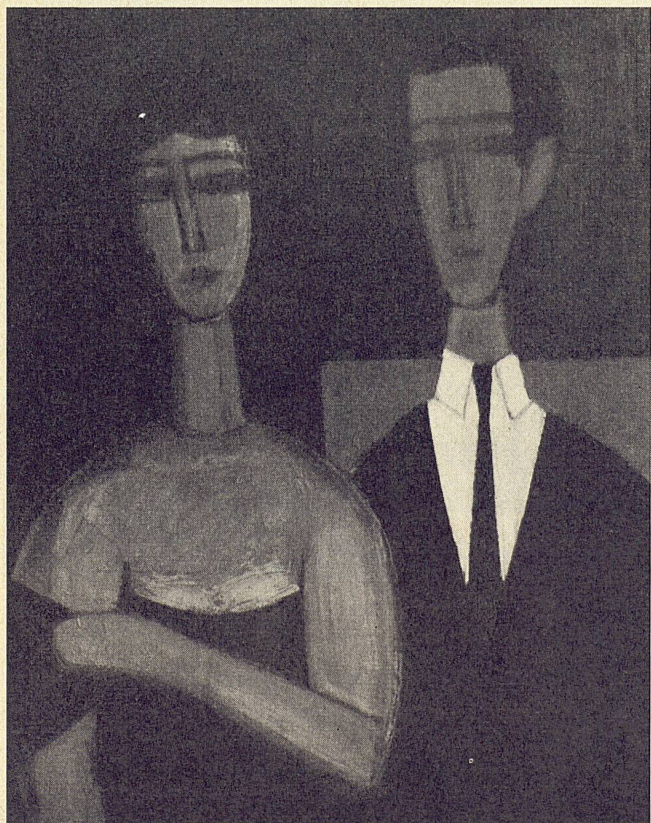
2 Präkolumbische Steinfigur aus Costa Rica

Photos: Maria Netter, Basel

Unter dem Titel «Allerlei Schönes aus Afrika, Amerika und der Südsee» zeigte das Kunstmuseum Solothurn vom 28. September bis 10. November über 500 Objekte aus einer der bedeutendsten schweizerischen Privatsammlungen von Kunst der Naturvölker. Zwei Drittel der Ausstellung bildeten die Plastiken, der Schmuck und das Gebrauchsgerät der Afrikasammlung. Ein weiteres Drittel bestand aus altmexikanischen und peruanischen Kunstwerken sowie aus Südseekunst.



1



2

Luzern

Emilio Stanzani

Kunstmuseum

12. Oktober bis 17. November

Nach dem Besuch dieser Ausstellung hatte man das Gefühl, ein so ursprünglich arbeitender Bildhauer wie Emilio Stanzani müßte jedem bekannt sein, den die schweizerische, ja europäische Plastik der Gegenwart etwas angeht. Dann rief sich der Besucher in Erinnerung, daß Stanzani zwar seit gut zwei Jahrzehnten einige bedeutende Bildhaueraufträge für die Stadt Zürich ausführte und so einem kleineren Kreise von Kunstfreunden sehr gut vertraut war, daß aber diese Luzerner Schau eigentlich die erste umfassende des heute 51jährigen Künstlers war und daß erst sie Stanzanis Schaffen ins Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit tragen konnte. Dazu war sie in ihrer reichen Auswahl und der lebendigen Anordnung von etwas mehr als hundert Groß- und Kleinplastiken und vielleicht vier Dutzend (im Katalog nicht verzeichneten) Bildern und Zeichnungen im besten Sinne auch geeignet.

Der Springer aus Bronze, überlebensgroß, 1954/55 im Auftrag der Stadt Zürich für eine Sportanlage entstanden, auf eine schmale, metallene Stele montiert, stand gleichsam als Initial zur Ausstellung rechts vor dem Eingang zum Kunstmuseum. An einer monumentalen hölzernen Christusstatue im unteren Vestibül vorbei gelangte der Besucher im ersten Stock in zwei kleinere Räume von Plastiken, Zeichnungen und auch Bildern, die zeitlich bis zu Arbeiten des 19jährigen Künstlers zurückgriffen. Angeregt, ein wenig aufgeregt sogar durch die Vielfalt der in diesen frühen Werken angeschnittenen plastischen wie zeichnerisch-malerischen Fragen, betrat man den Nordlichtsaal, der etwa die Hälfte der im ganzen ausgestellten Werke zeigte. Rein äußerlich war eine Veränderung in diesem dritten Ausstellungsraum sofort klar: Der Stein, der in den frühen Arbeiten des Bildhauers den Vorzug hatte, wich in den Arbeiten seit etwa 1945 der Vorliebe für beweglichere Materialien wie Stuck, Terrakotta, Holz, Blei und Bronze. Mit dieser wachsenden Freiheit aber, immer andere Materialien seinen

plastischen Absichten gefügig zu machen, fächerte Stanzani seinen Themenkreis zusehends auf: Neben vielen treffsicher modellierten und teilweise bemalten Bildnisköpfen und -masken erschienen die Gestalten von Harlekinen, Akrobaten und Zauberern immer häufiger, und zwar von Figuren, selten in ruhender Pose, sondern in Aktion, so daß Benennungen wie «Harlekin in Parade», «Salto mortale» oder «Drei Equilibristen» zu ihrem Recht kamen. Ein kleiner «Verliebter Gockel», ein «Spielender mit Hund» oder zwei herrliche Plastiken von Pferden erweiterten das thematische Feld im Schaffen Stanzanis, das rein inhaltlich in der zwar entfernten Gegenüberstellung einer hölzernen Christusstatue und eines bronzenen Pans für die Luzerner Schau seine größte Ausdehnung erreichte.

Um künstlerisch-formal dieser südlich anmutenden inhaltlichen Fülle beizukommen (Emilio Stanzani selber wurde zwar in Zürich geboren, doch seine Familie stammte aus Bologna), mußte der Besucher im vierten Saal dieser Ausstellung vor den neuesten Harlekinen, Stelzenläufern, Traumverkäufern, Jongleuren und Narren verweilen. Es scheint, als ob Stanzani wie sein Freund Marcel Marceau sich in die seelische Mitte eines Gegenstandes oder einer Person einfühlen konnte, um sie aus diesem Zentrum für die Augen eines Betrachters wieder zu erschaffen. Formale Vorurteile gibt es für ihn keine; jeder neue Inhalt erschafft sich wie in einem kleinen Abenteuer seine eigene Form, und antreibend ist dabei offenbar das Menschliche des behandelten Themas selbst. Nur so erklären sich das Nervige, Skurril-Unkörperliche des «Traumverkäufers» beispielsweise oder des «Pappageno» und daneben die equilibrierten plastischen Formen des bronzenen «Jongleurs», der über die Jahre 1955 bis 1957 datiert ist und in dieser Schau eigentlich den Ehrenplatz im Oberlichtsaal einnahm, diesen gleichsam als Symbol für das Schönste, Gewagteste von Stanzanis bisherigem Schaffen beanspruchen durfte: die bewegteste Bewegung in einem Augenblick ins künstlerisch-formale Gleichgewicht, zur Ruhe gebracht zu haben.

a. g.

Charles Wyrsh

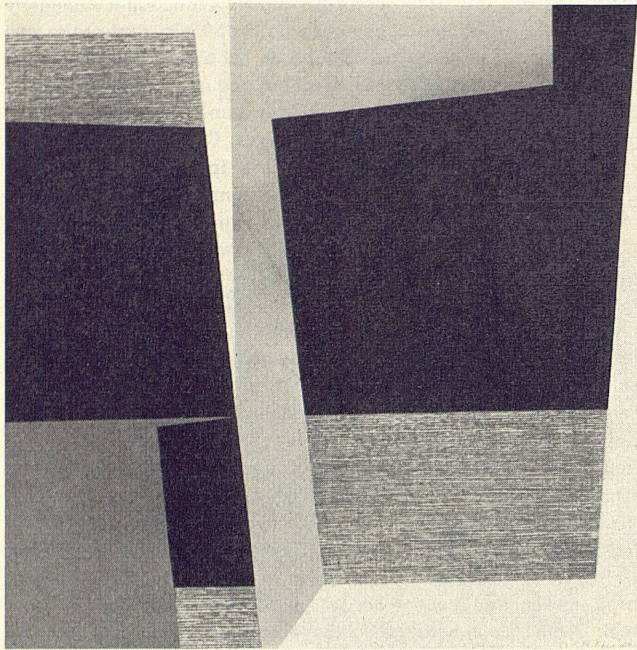
Galerie an der Reuß

2. November bis 1. Dezember

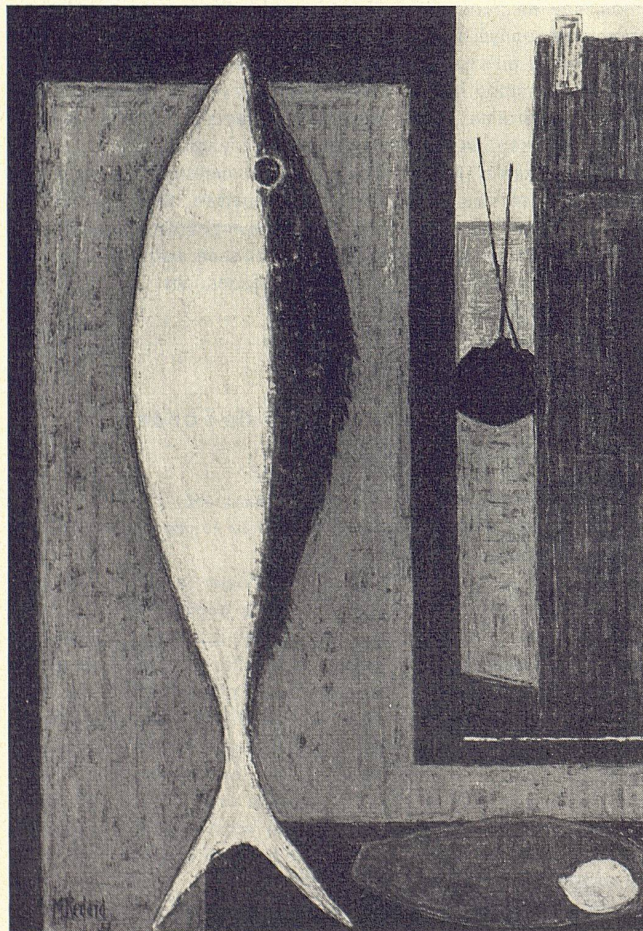
Der 37jährige Innerschweizer Maler aus Buochs – zu der gleichen Familie gehörte im 18. Jahrhundert der berühmte Porträtist Melchior Wyrsh – stellt ein gutes Dreißig seiner Werke aus, und zwar in

1 Emilio Stanzani, Jongleur, 1955/57. Bronze. Stadt Zürich
Photo: René Burri Magnum

2 Charles Wyrsh, Doppelbildnis
Photo: Peter Ammon, Luzern



1



2

1
Charles-François Philippe, Composition, fond rose

2
Maurice Redard, Le thon

Photos: Henry Wyden, Lausanne

einer ersten geschlossenen Ausstellung. Waren vereinzelte seiner Bilder – meist handelt es sich um Einzel- oder Gruppenbildnisse – schon gelegentlich an Luzerner Ausstellungen aufgefallen, so hinterläßt Wyrchs Einzelschau nun einen umso nachhaltigeren Eindruck: dieser Maler sucht nicht Konventionell-Gefälliges, sondern weiß altmeisterliche Maltugenden mit einem kraftvollen Abstraktionsvermögen zu verbinden. Späterufen, selbstkritisch, abseits vom geschäftigen Kunstbetrieb, hat er seine eigene künstlerische Handschrift mählich gefunden. Nach längerem Aufenthalt in Frankreich und Italien erhielt er in Spanien entscheidende Impulse. Ist es meist so, daß Maler dunkel beginnen und ihre Palette sich mit der Zeit aufhellt, so ging Wyrsch den umgekehrten Weg. Die Ausstellung zeigt noch Landschaften, die atmosphärisch leicht und verhalten blühend wirken, wenn auch ihr Aufbau die spätere Strenge bereits erahnen läßt. Dann aber wandelt sich seine Palette; sie wird zum sorgfältig gepflegten, klug beschränkten Instrumentarium, das er mit einem kostbaren koloristischen Fingerspitzengefühl gebraucht, so daß bei aller Zurückhaltung und Kargheit – immer kehren Tizianrot, römischer Ocker, caput mortuum, Schwarz und Weiß wieder – der Eindruck des Reichen und Kostbaren entsteht. Aus dunklen Hintergründen holt Wyrsch seine Figuren, oft Selbstbildnisse, heraus, seine ganze Gestaltungskraft an den für ihn so typischen langen und schmalen Gesichtern erprobend, die auf hohen Hälsen sitzen. In solch stilisierter, starrer Repräsentation erhalten seine Menschen einen Zug ins Karikaturistische, Puppen- und Maskenhafte, was zusammen mit der vornehmen Farbigkeit eine eigenartige Faszination ergibt. hb.

Lausanne

XXV^e exposition des P. S. A. S.
Musée cantonal des Beaux-Arts
du 11 octobre au 24 novembre

Fait surprenant, et qui ne nous avait pas frappé jusqu'alors, la Société des Peintres, sculpteurs et architectes suisses n'avait pas exposé en Suisse romande depuis 1911! Elle ne s'en est sans doute ni mieux ni plus mal portée pour autant, mais l'on comprendra que sa manifestation à Lausanne, après si longtemps (une fois par demi-siècle en Suisse romande confère à l'évènement la valeur précieuse de ce qui est rare), se soit fait remarquer de manière tout à fait exceptionnelle.

On ne pourra que s'en féliciter, car, il faut bien le constater sans pour cela témoigner de mauvais esprit, c'est bien tout ce que cette XXV^e Exposition de notre grande société suisse nous apportait de remarquable.

Une vaste collective comprenant près de quatre cents pièces est par définition peu faite pour satisfaire les esprits rigoureux. Il est fort difficile d'y maintenir un niveau de haute qualité et il est tout à fait impossible de lui conférer une certaine unité. Nous en avons vu pourtant de meilleures qui, si elles étaient dépourvues des caractères que nous venons de citer, se signalaient par l'intérêt parfois très vif d'un assez grand nombre d'apports individuels. Il semble que Lausanne, cette année, nous ait assez peu comblés sous ce rapport-là. Quelques œuvres de premier plan, certes, un plus grand nombre de tentatives intéressantes ou fort bien abouties, et nous les évoquerons, mais qui, plus que par le passé, sont quasiment étouffées par une grande majorité de toiles médiocres, au milieu desquelles l'œil tôt fatigué éprouve de plus en plus de peine à les retrouver et à les isoler.

En fait, cette exposition, sous des aspects différents, exprime bien la manière de désarroi auquel l'art contemporain se heurte depuis quelques années, si manifeste à l'étranger. Une fois de plus, devant ces cimaises et en dépit de quelques heureuses exceptions, nous pouvons nous demander où va la peinture et par quels moyens elle pourrait être sauvée de son enlèvement et de ses redites. On sent bien, ici et là, une tentative laborieuse et peut-être désespérée esquissée dans un espoir de renouveau, mais les résultats ne sont pas convainquants. Les prouesses qui, sous le signe d'un individualisme forcené, pendant tant d'années ont étonné et réjoui le monde semblent avoir finalement épuisé le filon, jusqu'alors si riche, dont se nourrissait l'art moderne. Et nous voici maintenant plongés dans une profonde perplexité.

Restent encore, pour nous reconforter, quelques fortes personnalités. Parmi celles-ci, Ernst Morgenthaler, dont les trois vastes toiles nous montrent un artiste dans le plein épanouissement de son talent, rajeuni, témoignant à la fois d'une puissance d'expression exempte de violence et d'une capacité de renouvellement qui forcent l'admiration. Nous avons certainement trouvé, dans l'envoi de Morgenthaler, le sommet de cette exposition. Près de lui, un Gimmi, ses formes pleines et ses toujours plus délicates harmonies colorées, un Bosshard qui brossa un éblouissant portrait de Mme Charles Chaplin, un Hans Berger sont d'autres grands seigneurs. Je met-

trais tout près d'eux un Charles Chinet dont la vision ne cesse de s'affiner et qui, sans jamais dévier de sa démarche, étend encore ses moyens et renforce le caractère de son écriture. D'autres méritent une mention: Domenjoz, M.A. Christ, dont j'ai préféré le portrait «Danielle» à son paysage d'Alsace, Albert Chavaz, Raoul Domenjoz, Fernand Giauque, Otto Klein dont l'unique toile, «La maison grise», vaut par le dessin vigoureux et élégant accompagné d'une grande distinction de palette, Bruno Meier qui rappelle un peu l'Italien Morandi, Jean-Jacques Gut dont le style, dans ces trois paysages, atteint à une grande maîtrise, Toni Grieb, qui témoigne de tempérament, Eugen Früh qui met beaucoup d'intelligence dans sa façon de composer avec le sujet, Josef Egger qui semble avoir le sens du mur, Karl Hosch qui ne manque pas de personnalité, et Chambon qui, toujours aussi bon peintre, nous entraîne de plus en plus loin dans son univers assombri d'inquiétudes.

Du côté des non-figuratifs, Max von Mühlénen apparaît comme un maître dont chaque démarche vers les régions secrètes de la pensée et des sensations est mûrement étudiée. On en peut dire autant à certains égards de Ch.-F. Philippe dont les trois compositions, non dépourvues peut-être d'une certaine sécheresse, constituent des miracles d'équilibre. Baratelli montre de l'invention et du talent, Jacques Berger conserve toute sa sensibilité dans des modulations qui confèrent à ses toiles un caractère d'intimité, Guy Dessauges témoigne d'un souffle assez puissant et de certains dons de visionnaire dans un monumental «Espace intérieur», et Max von Moos est un séduisant tachiste.

A côté de Jean Verdier, que je tiens pour l'un des plus purs poètes de la peinture suisse, j'ai retenu les noms de quelques peintres qui méritent d'être signalés pour l'originalité de leur personnalité ou le caractère insolite de leurs recherches. J'ai retrouvé un Lermite fidèle à lui-même, dont les compositions, magistralement posées dans leur ensemble, minutieusement poussées dans leurs détails, sont le message important d'un homme qui, dans tout ce qu'il fait, exprime l'âme et le visage de son coin de terre; la fastueuse et éclatante simplicité des toiles d'Arthur Hurni; le lyrisme et le génie baroque et surréalisant de Ricco.

Parmi les sculpteurs, où se retrouvent Remo Rossi, Hermann Hubacher, August Suter, Max Weber et Casimir Raymond, entre autres, qui tous font état d'un art en pleine maturité, mais sans surprise, Franz Fischer s'est signalé par un «Chien mourant» d'une belle noblesse. Outre

les envois d'Arnold D'Altri qui témoignent d'une intéressante recherche, les reliefs d'Alfred Wymann et surtout les figures de cuivre d'Eugen Häfel-finger m'ont paru particulièrement dignes d'intérêt. Georges Peilleux

Chronique genevoise

Trois expositions me paraissent avoir marqué plus particulièrement le mois d'octobre à Genève. Il s'agit tout d'abord de celle que la Galerie Motte a consacrée au peintre français Claude Venard. Un ensemble de gouaches et d'aquarelles a permis au public genevois de se faire une idée assez juste de l'évolution de cet artiste au long de ces dernières années. Il n'y a pas si longtemps, en effet, Venard, qui s'était forgé un langage d'ailleurs très personnel, demeurait encore prisonnier de quelques formules, de couleurs sales, sourdes, que ne parvenait pas à relever un graphisme appuyé, compliqué, un cerne plus confus qu'expressif. Quelques pièces de transition nous l'ont montré sensible, à certains moments, à l'influence de Picasso, de ses grandes figures nues, austères. Mais aujourd'hui, c'est au Matisse des papiers collés, des compositions décoratives qu'il semble demander conseil. Les œuvres les plus récentes, natures mortes et paysages, sont construites avec beaucoup plus de précision, moins d'ambition peut-être, davantage de séduction en tout cas. Telle vue de Provence se réduit à un jeu heureux de perspectives au-dessus desquelles, dans le bleu pur du ciel, flottent des oiseaux étranges, formes elliptiques qui vivent d'un bleu plus intense encore. Tout de même que dans les natures mortes, dont les figures se découpent en aplats sur un fond rythmé par de larges bandes roses, bleues, jaunes, chaque élément du tableau se soumet à la vision d'ensemble. A défaut d'une œuvre émouvante ou troublante, Venard nous apporte des morceaux décoratifs de la meilleure qualité.

C'est à la Galerie Bénador que Maurice Redard a présenté ses dernières toiles. Ce jeune artiste genevois affirme toujours mieux son style, un peu anguleux, un peu sec, ses qualités de dessinateur et quelques erreurs de coloriste audacieux.

Redard travaille dans une matière très mince, assemblant des plans réguliers, nets, qui accentuent le côté aride de sa peinture, et sur lesquelles se détachent des portraits stylisés, des fruits dont il respecte la forme mais corrige la couleur, des fleurs, notamment des char-

dons qui doivent beaucoup à la manière épineuse de Buffet. On veut croire que ce peintre en est encore à un stade expérimental et que ses recherches aboutiront un jour à une œuvre plus nourrie, plus généreuse. On aimerait surtout le voir affiner ses dons réels de coloriste, renoncer aux tons douçâtres ou acidulés pour développer le chromatisme subtil qui fait le charme et le prix de ses fonds.

A la Galerie Artiana, enfin, une révélation attendait notre public: un très beau choix de peintures du jeune artiste espagnol Ubeda, qui vient d'obtenir le Prix de la jeune peinture à Paris. Devant les toiles chargées de matière onctueuse, rayées de coups de grattoir, accumulant les tons les plus chauds, les plus passionnés, on pense tout de suite à Clavé. Mais là s'arrête la ressemblance. Ubeda, par ailleurs, manifeste des dons, exprime des idées qui ne sont qu'à lui.

Chaque tableau est une composition qui peut utiliser le graphisme le plus figuratif – chèvres à la Picasso – aussi bien que les signes les plus abstraits. Des éléments majeurs – maisons, visages, fruits, poissons – sont divisés, décomposés en éléments plus petits, plus élémentaires – triangles, carrés, roues, stries – qui constituent, avec l'appui d'une pâte épaisse, triturée, balafrée, une véritable symphonie, quelquefois un peu trop syncopée, souvent d'une rare richesse de résonances. P.-F.S.

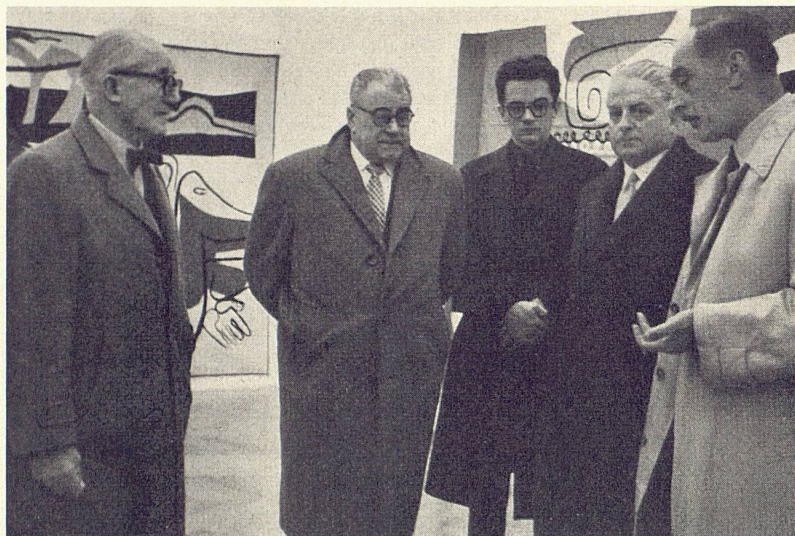
La Chaux-de-Fonds

Le Corbusier

Musée des Beaux-Arts
du 26 octobre au 15 décembre

C'est Le Corbusier lui-même qui, dans son atelier des environs de la gare de Lyon à Paris (où il occupe un poste d'aiguillage désaffecté d'une simplicité monacale), a préparé d'arrache-pied, avec ses collaborateurs les plus intimes, MM. Pierre Baudouin et Pierre Faucheux, toute l'exposition que lui consacra le Musée de sa ville natale à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire et de sa nomination au titre de citoyen d'honneur.

Le grand architecte, de qui l'on sait l'originalité de conception et la volonté inlassable de tout transformer qui l'animent depuis un demi-siècle, a tout d'abord voulu que cette exposition ne ressemblât en rien à celle qui s'est terminée fin août au Kunsthaus de Zurich, et qui fait actuellement le tour des capitales d'Europe, d'Asie et d'Amérique. Le mode d'exposition était tout différent: il



Le Corbusier in seiner Ausstellung in La Chaux-de-Fonds mit (von links nach rechts) Stadtpräsident Gaston Schelling, La Chaux-de-Fonds, Pierre Baudoin, Tapissier, Guillaume Nusslé, Präsident der «Amis de Le Corbusier», La Chaux-de-Fonds, und J. P. de Montmollin, Neuenburg
Photo: Fernand Perret, La Chaux-de-Fonds

a fait construire un véritable musée à l'intérieur du musée, dans lequel sont exposées toutes les tapisseries qu'il a composées jusqu'à ce jour, tissées à Aubusson. On les voit par terre, aux murs, constituant ce «mural du nomade» que Le Corbusier a voulu créer. Sa tapisserie n'est pas directement la fille de sa peinture: elle est d'une composition extraordinairement raffinée, et pourtant demeure d'une solidité, voire d'un poids surprenants. D'une esthétique très moderne, elle a un sens très profond dans l'ensemble de l'œuvre gigantesque de cet artiste, et il dit lui-même qu'elle ne saurait être dissociée de ses réalisations architecturales. N'affirme-t-il pas en effet que «son architecture sort de sa peinture et dépend d'elle, et non sa peinture de son architecture».

Le «Poème de l'angle droit», qu'il avait choisi d'exposer in extenso, est celle de ses œuvres littéraires qu'il tient pour la plus importante dans sa signification intrinsèque. Le «Modulor», «Vers une architecture», sont de la science ou de la propagande; l'«Angle droit» est sur le plan poétique et de la lithographie ce que la «cité radieuse» est en architecture et ses tapisseries et sa peinture dans les arts plastiques. L'on pourrait dire sans paradoxe que ce qui a fait de lui le plus célèbre architecte de ce temps, ce sont ses écrits, non ses constructions!

Dans des niches dont il a calculé lui-même les dimensions, une centaine d'agrandissements photographiques tirés par lui de ses livres constituent le

résumé le plus efficace de toute la carrière et des doctrines de Le Corbusier que l'on connaisse. Cette collection unique constituera une salle permanente illustrant à La Chaux-de-Fonds l'œuvre de cet ancien Chaux-de-Fonnier. Partant du début de sa carrière, il montre pas à pas ce qui en a été le moteur essentiel et au moyen de quoi il est arrivé à changer la face des villes de notre temps. Toute une salle contient la bibliographie complète des écrits de Le Corbusier et des innombrables études et livres qui traitent déjà de lui.

Le jour du vernissage, une cinquantaine de journalistes suisses et étrangers eurent l'occasion d'assister à la première vision du film de Pierre Kast sur la vie et l'œuvre de Le Corbusier, suivi de celui de Jean Sacha sur la «Cité radieuse», puis de visiter, outre sa maison natale, les quatre constructions qu'il a faites entre dix-neuf et vingt-neuf ans, soit de 1906 à 1916, à La Chaux-de-Fonds.

Le Corbusier lui-même est venu chercher, en toute simplicité, le diplôme de citoyen d'honneur que sa ville natale lui a octroyé, et s'il a dit à cette occasion que la Suisse ne lui avait pas été d'un grand secours dans l'élaboration et la victoire de son œuvre d'urbaniste et d'architecte, il l'a fait avec autant de bonhomie que de désintéressement.

J. M. Nussbaum

Bern

Schweizerische Ausstellung angewandter Kunst

Kunstmuseum

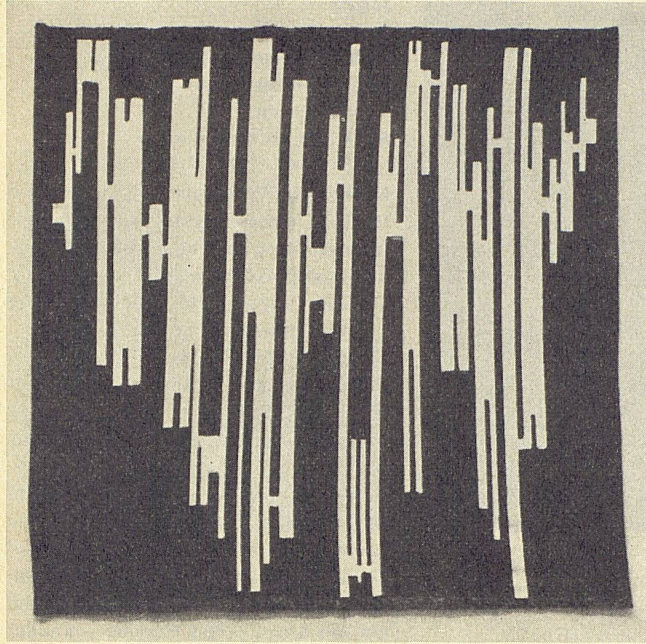
5. Oktober bis 24. November

Nach einer Pause von 26 Jahren (Genf 1931) ist nun zum erstenmal wieder mit Unterstützung des Eidgenössischen Departements des Innern eine juriierte Ausstellung angewandter Kunst in der Schweiz abgehalten worden. Daß «wichtige Teilgebiete an dieser Ausstellung höchst unzulänglich vertreten sind», hat selbst die Jury eingesehen, wie Max Hugglers Feststellung im Katalogwort bezeugt.

Ob diese Unzulänglichkeit, die hier nicht nur für einige Gebiete, sondern für die ganze Ausstellung galt, tatsächlich auf die «unausgetragene, in einzelnen Fällen unangeklärte Situation» zurückgeht, «in der sich» – laut Huggler – «handwerkliches und industrielles Schaffen befinden», oder ob die Jurierung (wie auch behauptet wird) daran Schuld war – das läßt sich vom unvoreingenommenen Besucher kaum entscheiden. Er kannte die immerhin ansehnliche Zahl von 4000 Arbeiten nicht, die auf Grund der Ausschreibung eingeschickt wurden; er hatte sich nur mit den zur Schau gestellten 385 Objekten zu befassen, die von der Jury nach strengen Maßstäben ausgewählt wurden.

Diese Auswahl nun war denkbar mager. Mager in der Substanz, nicht in erster Linie der Menge nach. Gruppiert nach Sachgebieten wurden uns ein Kabinett mit Photographien (darunter einige gute von Wolgensinger, Burri usw.) gezeigt, dann eine Abteilung mit Buchillustrationen und Einbänden (darunter Blätter Ernst Morgenthalers und Hans Fischers). Dann kamen, als zwei zentrale Abteilungen herausgestellt, zur Linken einige Stühle und Lampen als Beispiele des modernen industriell hergestellten Serienproduktes, und als handwerkliches Gegenüber eine ziemlich umfangreiche Kollektion von keramischen Arbeiten. Ferner wurden einige wenige textile Arbeiten (Stoffdruck und handgewobener Stoff), Marionetten und Kasperlefiguren gezeigt, Goldschmiedearbeiten, umrahmt von den Paramenten der Schwester Flüeler in Stans und schließlich, als eine der erfreulichsten Abteilungen, etwa 30 Bildteppiche von 15 Künstlern.

In den großen Seitenlichtkabinetten des unteren Stockwerkes waren ein paar Werkstätten aufgebaut worden, mit allem Zubehör an Werkzeug, Entwürfen und Zwischenstadien. Wir wurden hier mit dem Lithographen, mit Sasha Morgenthalers Puppen-Atelier (es ist das reizvollste und interessanteste) mit der



1



2

1
Gret Luginbühl, Wandteppich
Photo: Maria Netter, Basel

2
Ursula Beriger, Vase
Photo: Albert Winkler, Bern

Werkstatt von Erna Schillings Paramenten-Abteilung an der Kunstgewerbeschule Luzern und mit einer vorzüglichen Auswahl ihrer schönen kirchlichen Gewänder und schließlich mit den Ateliers der Glasmaler (Stocker, Staiger und Casty) und der Mosaizisten bekannt gemacht.

Allein die Aufzählung der Sachgruppen und der wenigen Künstlernamen, die wir genannt haben, zeigt, daß es mit dieser Ausstellung nicht gut gehen konnte. Sie umfaßte nominell zu viel und zu Verschiedenartiges und konnte deshalb im Einzelnen nur wenig bieten. Und zwar deshalb, weil es den großen, erst im 19. Jahrhundert und zwar recht künstlich geschaffenen Sammelbegriff der «angewandten Kunst» in Wirklichkeit heute nicht mehr gibt. Viele Gebiete, die man früher der angewandten Kunst zugeordnet hat, sind längst und mit vollem Recht von der «freien Kunst» zurückerobert worden: die Photographie, die Buchillustration (sofern sie von einem Künstler stammt), der Bildteppich (in der Schweiz seit den Arbeiten Maria Geroboblers, die in Bern glücklicherweise auch mit einer ganzen Kollektion vertreten war) und vor allem die Glasmalerei. Man wundert sich sogar, daß die genannten Künstler sich überhaupt an einer Ausstellung «angewandter Kunst» beteiligt haben, da sie es sonst doch mit Recht für selbstverständlich halten, daß ihre Arbeiten im Rahmen der «freien Kunst» gezeigt und anerkannt werden. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß auch das, was man unter dem Sammelbegriff des «Kunstgewerbes» verstand, im Laufe der letzten Jahre deutlich eine Differenzierung durchgemacht hat. Gerade in der hier vorgenommenen ausstellungsmäßigen Gegenüberstellung von industriellem Serienprodukt und keramischem Einzelstück zeigte sich die Differenzierung des ehemaligen Kunstgewerbes in die «Produktform» (wie Bill sie sehr gut nennt) des Industrial Designers und in das handwerklich-künstlerische Einzelstück des Kunsthandwerkers. Dies wäre natürlich noch deutlicher geworden, wenn man der handwerklichen Keramik die industrielle Keramik (Langenthal zum Beispiel) gegenübergestellt hätte, da man nun schon mit den Stuhlmodellen von Bill, Moser, Bellmann usw. das Industrieprodukt einbezogen hatte. Mit diesen Hinweisen und Bemerkungen müssen wir uns begnügen. Die Berner Ausstellung hinkte nach zu vielen Seiten, als daß sie auch nur materialmäßig die Möglichkeit geboten hätte, sich eine klare und kritische Vorstellung vom Stand der Formgestaltung in der Schweiz zu machen. m. n.

Victor Surbek

Kunsthalle

26. Oktober bis 1. Dezember

In den Jahren 1929 und 1940 hat die bernische Kunsthalle bereits umfassende Ausstellungen von Victor Surbeks Gesamtschaffen gezeigt. Die jetzige Ausstellung, die mit Werken um 1930 einsetzt, ist bestrebt, die verschiedenen Stoffgebiete in Tafelbild und Wandmalerei und damit zugleich die variierenden Ausdrucksarten in besonders typischen und hochwertigen Beispielen zur Schau zu bringen. Ein Nachdruck liegt dabei auf den großformatigen Landschaften der letzten Jahre, welche die stilistische Entwicklung zu einer freieren, im Strich breiteren und expressiveren Bildkonzeption belegen.

Victor Surbeks Werken gegenüberzutreten, bedeutet immer eine Begegnung mit einer der Hauptlinien der bernischen Malerei schlechthin; und zwar könnte man sie ihren Voraussetzungen nach weit zurückverfolgen, selbst über Hodler hinaus in die Entwicklung des Landschaftsgefühls, seit der innere Anteil an diesem Gegenstand überhaupt richtig erwacht ist. Über die Zeitstile hinweg tritt das Bild der bernischen Landschaft in gewissen Zügen immer wieder in wesenverwandter Art hervor, und Surbek ist hier eine der hervorragenden Erscheinungen, ausgezeichnet durch besonderen Ernst, durch eine ungewöhnliche Geistigkeit und Klarheit des Naturerlebens, durch eine Planmäßigkeit des Schaffens, die Schwankungen, Willkürlichkeiten und Zufälle nicht kennt. Surbeks Werk baut sich auf einer sehr weit gezogenen erlebnismäßigen und gestalterischen Basis auf; es hat die Anlage einer umfassenden Weltanschauung, die Stück um Stück greifbar werden läßt. Besonders deutlich wird dies auch im zeichnerischen Schaffen, wo in ungezählten Studien und druckgraphischen Blättern das Werk der visuellen Aufnahme und künstlerischen Verarbeitung durchgeführt wird. Die Spannweite reicht dabei vom minutiösen pflanzlichen und mineralischen Detail bis zur groß geschauten Geländeübersicht.

Victor Surbek erweist sich immer als kluger Verwalter seines eigenen Œuvres; man hat ihn in seinen Ausstellungen noch nie anders auftreten sehen als in wohlüberlegter Herausarbeitung einer zusammenhängenden Reihe. Wie immer in diesen Ausstellungen gilt auch diesmal ein Hauptaugenmerk der alpinen Landschaft. Zeichnerisch scharfe Erfassung im Sinne des Hodlerschen Weltbildes zeigen hier die Darstellungen von Bergbächen, Gesteinsformationen und Gletscherbildungen. Im knapp bemessenen Naturausschnitt wird die Gesetz-

mäßigkeit des großen Ganzen gezeigt. Ein Großteil der Alpenbilder beschäftigt sich mit der Gegend von Iseltwald und mit dem Brienzensee, wo der Maler jedes Jahr mehrere Sommermonate zubringt. Aus dieser ganzen Motivwelt ergeben sich Bilderzyklen von eindrucklicher Geschlossenheit. Die malerische Entwicklung geht hier offensichtlich dahin, mehr und mehr einen durchgehenden Gesamtton in der Skala Blau und Grün hervortreten zu lassen. Das Detail wird zurückgedrängt, das Wesentliche betont.

Das Thema des italienischen Südens und das der USA, wo Surbek gleichfalls wiederholt gemalt hat, gelangt an der Ausstellung ebenfalls zur Schau; ebenso treten in ausgewählt hochwertigen Stücken Porträt und Stilleben auf – Schaffensrichtungen, die keineswegs nur Randgebiete für den Maler sind. Darunter sind Kabinettstücke feiner, sachlicher Malerei, die meist aus dem Jahrzehnt von etwa 1935 an stammen. Es ist eine gewisse klassische Phase in Surbeks Schaffen, die sich auch in einer Anzahl von breit und ruhevoll angelegten Sommer- und Winterlandschaften und in den Nachtbildern verkörpert. Alles tritt hier in akzentuierter Klarheit und Schärfe hervor. In diese abgeschlossene und strenge, scheinbar unantastbare Form, die bis nach Kriegsende feststellbar ist, tritt später ein erregendes und aufwühlendes Moment, das alles in viel unmittelbare Schwingung versetzt. Der ganze Vortrag wird spontaner, oft fast stürmisch.

Ein Raum der Ausstellung bietet mit Studien und Teilstücken Einblick in die Arbeit des Wandbildmalers. In Abständen von wenigen Jahren hat man in Bern seit der Jahrhundertmitte die Vollen- dung bedeutender Ausmalungen miterlebt, wie das große Wandbild der vier Jahreszeiten im Tiefenauspital, einen dreiteiligen Wandschmuck im Anna-Seilerhaus des Loryspitals und mit dem Datum 1957 eine Ausmalung im zahnärztlichen Institut der Universität Bern. W. A.

Basel

Karl Geiser

Kunsthalle

12. Oktober bis 24. November

Schon drei Wochen nach der Eröffnung näherte sich das Verkaufsergebnis der Basler Geiser-Ausstellung der 150000-Franken-Grenze, nachdem bereits in der ersten Ausstellungswoche Plastiken für über 50000 Franken verkauft wurden. Dies ist ein erstaunliches Ergebnis, er-

stens für einen Schweizer Bildhauer und zweitens für einen Mann, der zwar von einem großen Kreis von Menschen umgeben war, die von der Größe seiner Kunst seit jeher überzeugt waren, die aber doch nicht jenes «breite Publikum» darstellten, das Träger der Popularität eines Künstlers sein kann.

Die naheliegendste Erklärung für diesen, trotz allem unerwartet großen Erfolg der Gedächtnisausstellung für den im April des Jahres 1957 aus dem Leben geschiedenen Bildhauer liegt zunächst in der Tatsache, daß Geiser zu Lebzeiten nur einmal zu einer größeren Ausstellung zu bewegen war, und diese fand vor dreizehn Jahren, 1944, im Kunstmuseum Winterthur statt. Seither wußte man von seiner Arbeit an mehreren großen Aufträgen für öffentliche monumentale Plastiken; aber weder von diesen, noch von den zahlreichen anderen freien und ohne Auftrag entstandenen Studien und ausgeführten Werken hat man in dieser langen Zeit etwas zu sehen bekommen.

Wir dürfen es heute als einen besonderen Glücksfall ansehen, daß die Verwalter des Geiserschen Nachlasses ein Versprechen des Bildhauers einlösten, das dieser vor zehn Jahren dem damaligen Konservator der Berner und heutigen Konservator der Basler Kunsthalle, Arnold Rüdlinger, gegeben hatte. So konnte Rüdlinger als erster das in den drei Ateliers Geisers hinterlassene umfangreiche Werk sichten, wobei ihm Geisers Schüler, der junge Bildhauer Felix Kohn, assistierte, und aus dem in überreichem Maß vorhandenen Material die erste eigentliche und gültige Gesamtausstellung Geisers zusammenstellen. Rüdlinger tat es mit glücklicher Hand und mit beschwingten Sinnen, so daß hier eine Ausstellung zusammenkam, in der die einzelnen Werke ebenso faszinierten wie die Auswahl und Gruppierung und das hinter dem Werk stehende Biographische des Künstlers.

So kamen wir von dem Saal mit den Frühwerken, darunter dem begabten, in seiner Kraft bereits aufsehenerregenden kleinen Torso des Zwanzigjährigen und dem Mädchen mit Büstenhalter aus dem Zürcher Kunsthaus, bereits zu den frühen, so ungeheuer lebensvollen Porträts der «Heiri» und «Fritzli», in deren Bubengesichtern und Jünglingskörpern Geiser das aufblühende Leben des jugendlichen Menschen erkannt, geliebt und plastisch gefaßt hat. Von Anfang an bringt er es fertig, das Leben des gewöhnlichen, unheroischen Menschen in seiner inneren Monumentalität und Lebenskraft zu ergreifen. Es ist das Ehrliche, Große, Lebensvolle seiner Formen, die ihnen die ergreifende Schönheit vermitteln. Zu den Jünglingsstatuen, aus denen dann auch der Engel für den Win-

terthurer Rosenbergfriedhof entwickelt wird, kamen die Porträts der Erwachsenen, der Freunde vor allem. Frau Humm, der Vater, Frau Hedy Hahnloser, der Maler Hans Berger, Frau Sasha Morgenthaler (in einem großen, an die frühklassische Kunst von Olympia gemahnenden Marmorkopf), Rechtsanwalt Dr. Rosenbaum und, als einziges «offizielles» Porträt, die Büste des Nobelpreisträgers Professor Karrer. Wo es am Platz war, waren von einzelnen Bildnissen mehrere Fassungen aufgestellt worden, womit eindrucklich auf die ganze Weite und Spannung von Geisers Porträtieren hingewiesen wurde.

Deutlich wurde dabei, wie Geiser suchte, den Menschen von möglichst vielen Seiten und in möglichst verschiedenen Phasen seines Daseins zu erfassen, wie jedes Detail unerläßlicher Bestandteil der großen Gesamtform ist, die deshalb von keiner literarisch-anekdoteschen Zutat mehr erläutert werden muß.

Wie sehr Geiser die Realität des heutigen Menschen meint und erreicht, zeigte dann die außerordentlich schöne Gruppierung des drittletzten Saales, in dem der große Velorennfahrer zusammen mit einigen wunderschönen kleineren Gruppen sowie Figuren, Skizzen und Entwürfe zu dem von der Stadt Zürich in Auftrag gegebenen, aber unvollendet gebliebenen «Denkmal der Arbeit» beieinander waren. Welche Schlichtheit, Größe und Wahrheit erreicht Geiser hier, und wie großartig wird in den kleinen Figurengruppen mit den Mitteln einer klassischen Plastik die Beziehung des Einzelnen zu den Andern realisiert. Man möchte einzelne Gruppen zusammen mit Alberto Giacomettis «Places» sehen.

In diesem und im letzten großen Saal – hier als Hintergrund für das gewaltige Werk der im Originalgips ausgestellten Jünglingsgruppe vor dem Berner Gymnasium und den verschiedenen Studien sowie den drei überlebensgroßen Fassungen des «David» für die Kantonschule Solothurn – fanden wir an den Wänden riesige Vergrößerungen jener Leica-Photographien, die Geiser, wo er ging und war, zu tausenden aufgenommen hat. Kinder auf der Straße, Arbeiter vor der Fabrik und im Bistrot des Südens, Knaben und Jünglinge im Innenraum, Schwinger, Turner und Velorennfahrer. Indirekt und direkt dienten sie ihm als Dokumentation für seine Modelle, für den Menschen als Träger des zeitgenössischen Lebens.

Der vorletzte Saal der Ausstellung enthielt endlich ausschließlich Frauenfiguren, üppige, plastisch expressive Wesen, zum größten Teil nach dem gleichen Modell geformt, an denen Geiser auch in einem besonderen Atelier gearbeitet hat. Die Serie beginnt 1943, und Rüdlinger

mag Recht haben, wenn er in seinem schönen Katalogvorwort feststellte, daß gerade an diesem Thema der Wechsel von der Spontaneität des Jugendwerkes zum Streben nach der Objektivierung im späteren Werk deutlich wird.

Im übrigen soll es mit diesem Hinweis auf die großartige Formulierung der Basler Gedächtnisausstellung für Karl Geiser sein Bewenden haben, da Arnold Rüdlinger demnächst im Hauptteil des WERK eingehender auf die künstlerische Bedeutung des Geiserschen Werkes zurückkommen wird. m. n.

Maîtres de l'Art moderne

Galerie Beyeler

28. September bis 30. November

Wiederum von einem prächtig illustrierten, großformatigen Katalog begleitet, zeigt die Galerie an der Bäumleingasse unter dem Sammeltitle «Maîtres de l'Art Moderne» (dem man hier bald eine laufende Nummer geben sollte) eine interessante Kollektion ihres Angebotes. Wenn auch einiges aus dem Kunsthandel bekannt ist, so staunt man doch immer wieder, was Beyeler alles an bisher unbekanntem Bildern zusammenzubringen weiß. Als ein interessantes, wenn auch problematisches Bild macht eine Wandmalerei Cézannes den Anfang. Ein sehr merkwürdiges Bild, diese ungefüge, wie nach einer Postkarte gemalte Kopie von Lancrets «Jeu de cache-cache», das nach der angegebenen Datierung zwischen 1860/61 von Cézanne im Hause des Vaters an die Wand gemalt wurde. Ein Jugendwerk und als solches selbstverständlich sehenswert, aber dann doch nicht mehr. Es folgen einige Werke von Bonnard, Alberto Giacometti, Chagall (Kermesse 1908) und Vuillard, ferner im ersten eigentlichen Ausstellungsraum einige Impressionisten mittleren Formates, zwischen denen vor allem ein Bild wegen seiner «untypischen» Schönheit auffällt – ein in dunklen Brauntönen gehaltenes Fischstillleben von Matisse, 1921 datiert.

Im zweiten Raum wird neben kleineren, zum Teil sehr schönen frühkubistischen Bildern von Braque und Picasso ein früher und ein später Villon gezeigt und dann wiederum als etwas Außerordentliches eine Skizze von Toulouse-Lautrec – ein Stilleben mit Teekessel und Früchten von 1894.

Im letzten Saal schließlich finden wir neben zwei sehr unterschiedlichen Léger und der prachtvollen «Tête de cheval» (1914) von Duchamp-Villon Braque mit einem großen schönen Stilleben und dreimal Picasso: eine Liegende aus der Zeit der neuesten Atelier-Bilder, ein

ganz wunderbares Stilleben von 1924 und die gewaltige Femme à la veste turque (1955), (die denn auch auf dem Ausstellungsplakat abgebildet wurde). In einem Nebenraum: ein prachtvoller dichter Miró («La chevelure défaite à la fuite des constellations» 1954, – ein großartiges Bild –, daneben einige Klees und das sehr merkwürdige Porträt der Joséphine Baker von René Auberson. m. n.

Aarau

Sektion Aargau der GSMBA – Cuno Amiet

Gewerbemuseum

20. Oktober bis 10. November

Der von der Sektion Aargau der GSMBA veranstalteten Jahresausstellung war ein ungewöhnliches Gesicht verliehen worden: der Hauptsaal war diesmal einem Gast vorbehalten, indes der Nebensaal ausschließlich Werke der Plastik, der Aquarellmalerei und der Graphik von Sektionsmitgliedern und wenigen Gästen aufnahm. Der Malergast war Cuno Amiet, aus dessen Schaffen im Aargauseitlanger Zeit keine Proben mehr zu sehen waren. Umso begrüßenswerter schien diese Einladung, als der im neunten Jahrzehnt stehende Maler unentwegt tätig ist und eine Reihe neuer und neuester Schöpfungen zeigen konnte, die sein ungebrochenes Temperament bewiesen, wie jene große Komposition mit vier Jassern, die vor einem abendlich glühenden, orangeroten Grund in ihr Tun versunken dargestellt sind, in einem auf drastische Gegenlichteffekte und die Farben Orange, Rot und Grün abgestimmten Bild.

Um bei den neuern Arbeiten zu bleiben: Da waren einige künstlerisch vielleicht gewichtigere Interieurs und Stilleben, etwa das «Interieur mit Blumen», ein in seinen Kontrasten lebendiges, sogar heftiges Bild, auf dem vor einer fast bunt belebten, hauptsächlich durch warmes Rot wirkenden Wand auf weißem Tisch ein Strauß mit blauem und violetttem Rittersporn zu sehen war. Dann ein thematisch ungewöhnliches Spiegelbild und ein weiteres Interieur, das durch den erhaltenen Reichtum an starken Farben und leisen Zwischentönen wirkte und das neben den in weißlich schimmernder Vase stehenden Strelitzien ein fast unübersehbares Vielerlei an Dingen schilderte: Stöße von Büchern und Hefen, eine rote Stuhllehne, einen Gipskopf, eine Hängelampe, ein Bild. Und Rosa, Rot, Karmin, Lila, Blau und Gelbgrün waren die hauptsächlichsten Farben.

Zu den bildhaft geschlossenen Arbeiten aus neuer Zeit zählte ein thematisch schlichtes «Rotes Stilleben» mit zwei Dahlien vor purpurrotem Grund.

Neben den genannten Bildern fanden sich Proben aus wohl allen Schaffenszeiten ein, ja, es gab da eine kleine, dunkeltonige, corothafte Landschaft aus St. Cloud, die vor der Jahrhundertwende entstanden war. Ihr folgten Werke des Umbruchs, aus jener Epoche von Amiets reichem Leben, da der französische Expressionismus mit Gauguin und der Schule von Pont-Aven für die Entwicklung ausschlaggebend wurde. Eine Winterlandschaft von 1910, jugendstilhaft bewegt in den kühnen Kurven und fast abstrakt wirkend in der Konzentration auf die Farben Rot, Violett und Orange, war zu sehen; weiter der berühmte Garten von 1914, sehr energisch in den Gegenlichteffekten und der Aufteilung in scharfgrün umrandete Beete und rosa Gartenwege, mit dem dunkeln Schattenblau der Bildtiefe, in der zuletzt einige Figuren sichtbar werden. Bildnisse aus jener und späterer Zeit, darunter ein wenig bekanntes wie das des Aarauers Carl Feer (1911), sowie weitere figürliche Kompositionen, des öfters über das Thema Mutter und Kind, unterbrachen die fast zu reiche Schau, bei der im übrigen auffiel, wie viele und darunter gewichtige Werke sich im Besitz der Aargauer Sammlung befinden. -g.

Pariser Kunstchronik

Es gehörte in Paris zum guten Ton, die retrospektive Ausstellung des belgischen Malers Rik Wouters (1882–1916) im Musée d'Art Moderne mit etwas gleichgültigem Wohlwollen zu behandeln. Und doch verdiente diese sorgfältig zusammengestellte Schau mehr als manch andere große Ausstellung, im einzelnen betrachtet zu werden. Dieses zu wenig bekannte Werk des mit sechsunddreißig Jahren verstorbenen Malers und Bildhauers von außergewöhnlicher Produktivität ist im eigentlichen Sinne persönlich und original. Sicherlich waren ihm Cézanne und Bonnard keine Unbekannten, doch seine Farbgebung und seine spezielle malerische Stimmung finden nirgends in der zeitgenössischen Kunstproduktion Vergleichbares. Es wuchs hier aus der malerischen Situation des Impressionismus ein ganz eigenständiges Werk hervor.

Ebenfalls im Musée d'Art Moderne wurden der Salon des Surindépendants und der Salon d'Art Sacré eröffnet. Der Sa-

Ion des Surindépendants verdient kaum mehr, näher besprochen zu werden. Der Salon d'Art Sacré dieses Jahr einen merklichen Fortschritt zu verzeichnen. Neben einer interessanten Architektursektion waren Glasmalereien von Rouault, Chagall, Manessier, Villon, Le Moal, Bertholle usw. angemeldet. Die Glas- und Betonmauer von Manessier, für eine Kapelle bei Lille (Architekt Hermann Baur, Basel) wurde leider nicht

zeitig genug fertig, daß ein Teil davon vor ihrem definitiven Einbau an der Ausstellung gezeigt werden konnte; auch die Glasmalereien von Jacques Villon für die Kathedrale von Metz konnten aus technischen Gründen nicht ausgestellt werden. Die Glasmalereien von Chagall waren eine Enttäuschung. Was hier an poetischem Gehalt im Rahmen zweier kleiner Kirchenfenster noch durchsickerte, war zu dünn, um das vollständige Fehlen jeglichen strukturellen Charakters aufzuwiegen. Von der großen Mosaikmauer von Bertholle für die Kirche von Lyon-Vaise (Architekt: Koch), einer geglückten Leistung moderner Kirchenkunst, bekam man – wenn auch durch ein wenig günstig präsentiertes Fragment – einen Vorgeschmack. – Unter den mit Modellen und Großphotographien vor demonstrierten Kirchenneubauten trat neben den Arbeiten von Pinsard, Hutchisson, Le Donné besonders die Kirche von Royan von Guillaume Gillet hervor. Ein weiteres sehr schönes Beispiel sauberer moderner Kirchenkunst war das Franziskanerkloster der Brüder Arsène-Henry in Orsay.

Der siebzigste Geburtstag von Le Corbusier wurde in zahlreichen französischen Tages- und Wochenzeitungen gewürdigt, obwohl jegliche weitere Feierlichkeiten wegen dem Tod von Madame Le Corbusier abgebrochen wurden. Eine der positivsten Pressestimmen war die von Architekt Ionel Schein zusammengestellte Doppelseite in «Combat», die umso wirksamer war, als sie ein großes nicht auf die Kunst spezialisiertes Publikum erreichte.

Die künstlerische Richtung, die von der Galerie Stadler und von ihrem Berater, Michel Tapié, ausgeht, scheint gegenwärtig im Spiele der internationalen Meinungsbildung den Ton anzugeben, haben doch in dem kürzlich in Lissone (Italien) vergebenen internationalen Kunstpreis die um diese Galerie gruppierten Maler mehr als die Hälfte der preisgekrönten Plätze eingenommen; der aus der Schweiz stammende Maler Gérard Schneider, dem der erste Preis zugeteilt wurde, steht, obwohl er sich nicht zu dieser Gruppe zählt, ebenfalls im Zeichen des «Art autre».

Daß alle, die im internationalen Kunstwettrennen mit dem Wind segeln wollen, von dem hier angegebenen Kurs Notiz nehmen, zeigt auch die unerwartete Neuorientierung der von André Bloc herausgegebenen Zeitschrift «Aujourd'hui», die bei Gelegenheit der Ausstellung Ruth Francken und James Brown bei Stadler die hier gegebenen Impulse als die wichtigsten und repräsentativsten Kräfte unserer heutigen Kunst bezeichnet. Es sieht aus, als würde in Paris bald auch der letzte feste Platz der

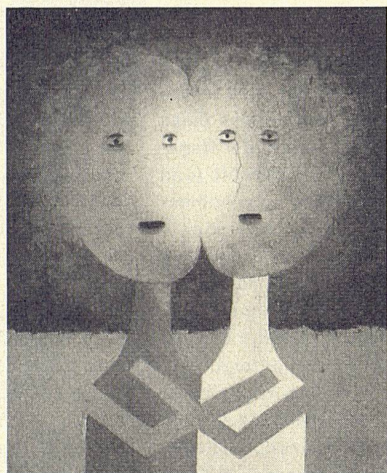
geometrisch-konstruktiven Abstraktion fallen. Die Namen, die wir heute überall angeschrieben sehen, sind Mathieu, Riopelle, Salles, Appel, Serpan, Damian, Tapiés, Saura, Jenkins, Imai, Moreni, Hosiasson, Accardi, Degotex, Sam Francis, Loubchansky, Hantaï, Reigl, Sugai. Heftige Kontraktionen, mit dem Pinsel geführte Schwerhiebe, nervöse Zuckungen, explosive Auswürfe, schließlich nur noch ein Schrei aus Farbe und Materie scheinen die Kennzeichen dieser unvollkommenen Ekstase zu sein.

Man sprach in den letzten Jahren häufig von der Synthese der Künste; doch womit soll diese heute noch gemacht werden? Stehen wir nicht vorerst vor dem dringenderen Problem: der Synthese des Kunstschaffens selbst, das heißt der Einordnung der Triebe und des Gefühls in die geistige Formung. Was bedeutet uns aber noch der geistige Gehalt eines Kunstwerkes? Wie läßt sich die heutige Produktion noch dem beordnen, was wir traditionell als Kunst bezeichnen? Und dennoch, irgendwo stellt uns diese Malerei doch vor das Rätsel des Lebens. Tobey stellt eine Welt voll intimer Pulsationen, voll Gefühl und voll kosmischer Beziehungen dar. Auch die kalligraphische Geste, die sich bei manchen hier genannten Malern durchsetzt, führt uns zum künstlerischen Können im Sinne einer Äußerung verinnerlichter Anstrengung. Und daß Mathieu in der Ausstellung seiner diesen Herbst an Ort und Stelle, in Tokio, drei Tage vor der Eröffnung gemalten großformatigen Bildern täglich einen Andrang von mehreren tausend Besuchern erlebte, ist wohl nicht einzig der sensationellen Aufmachung zu verdanken. Das Interesse für solche Malerei entspringt in Japan daneben auch einer alten Kultur des freigeschriebenen Zeichens als geistiger Disziplin im Sinne der Zen-Tradition, wo wie beim Säbelkampf innere Ruhe und gleichzeitig schnellste äußere Bewegung das Zeichen eigentlicher Lebensbeherrschung sind. Es wird berichtet, daß Mathieu ein Wettmalen mit einem japanischen Maler ausgetragen habe, das zu seinen Gunsten ausgefallen sei. Doch hier sind wir schon wieder im Gefahrenbereich der journalistischen ausbeutbaren Sensation, die so vieles im modernen Kunstbetrieb verdirbt.

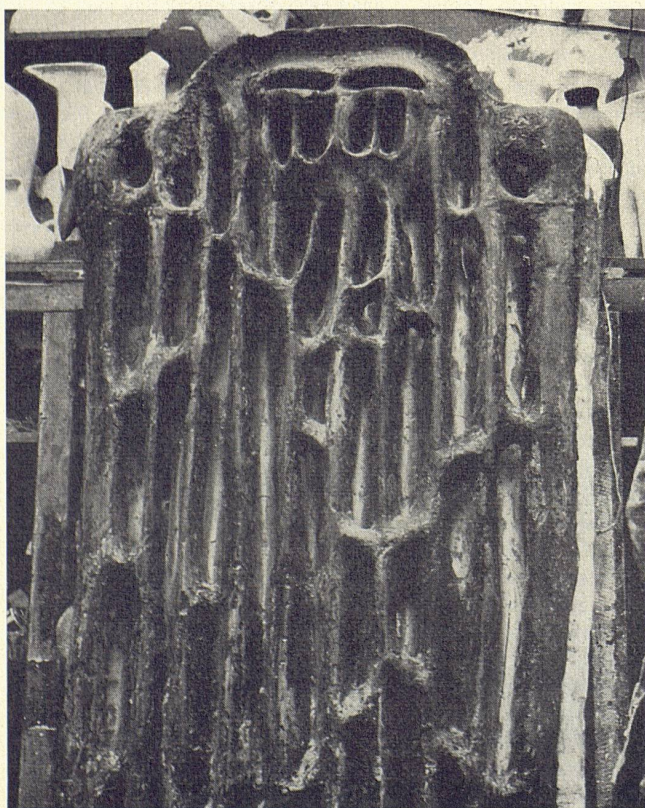
Die Ausstellung von Victor Brauner in der Galerie Rive Droite situiert sich auf einer anderen Ebene. Hier ist das Zeichen nicht eine hypersubjektive Niederschrift, sondern Symbol für eine gegenständiglich-figürliche Welt, die nach ihrem magisch-mythischen Ausdruck strebt. Diese teils noch im Surrealismus verankerte Kunst öffnet einige schmale Schneisen im Urwald des Tachismus,

1 Victor Brauner, Deux figures. Galerie Rive Droite, Paris

2 James Brown, Ecce Homo. Galerie Stadler, Paris



1



2

die vielleicht schon bald breitere Ausbelegung freilegen werden. Der Bildhauer Pinner, dessen Werk, zu wenig beachtet, in Vallauris heranwächst, strebt in dieser Richtung. Auch die Ausstellung von Wifredo Lam in der Galerie des Cahiers d'Art wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen, und schließlich kommen wir auf dem Umwege des Magischen wieder in die Galerie Stadler, zu James Brown zurück, bei dem die menschliche Figur gleich einem drohenden Rätsel sich mit zwingender Eindringlichkeit aufdrängt. Bedenklich vulgär wirken neben den genannten Künstlern figurlicher Orientierung all die billigen Provokationen, die der Maler Labisse in der Galerie de France vorbringt.

Im übrigen sind an Ausstellungen zu erwähnen: die Gouachen und Aquarelle von Soulages bei Berggruen, die Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen des Prix Fénéon in der Maison de la Pensée Française, die Pinselgraphik des Japaners Toko Shinoda in der Librairie La Hune, die Ausstellung «3000 ans de Bijouterie Antique» im Musée des Antiquités Nationales von St-Germain-en-Laye, die Ausstellung «Ecole de Paris 1957-58» bei Charpentier, wo die nichtfigurliche Malerei den Hauptplatz einnimmt und die früher in dieser Galerie vorherrschende figurliche Malerei immer mehr in die Hinterräume verdrängt wird. Neben Picasso, der hier irrümlicherweise mit zu den nichtfigurlichen Malern gezählt wird, erwecken alle anderen Bilder, obwohl gute Arbeiten von Villon, Manessier, Le Moal, Singier, Bertholle, Vieira da Silva usw. da sind, den Eindruck einer kultivierten bon-goût-Malerei.

Die Galerie Creuze zeigte eine Ausstellung «La Peinture Britannique Contemporaine», die von einigen bekannten englischen Kunstkritikern ausgewählt wurde. Es kam aber, trotz guten Werken, bei der Vielfalt der Tendenzen nicht zu einer überzeugenden Demonstration. – Kahnweiler zeigte bei Louis Leiris die letzten Bilder von Juan Gris, die er beim Tode des Malers in seinem Atelier fand.

Nach einer guten Ausstellung Jean Arp/ Sophie Taeuber-Arp zeigte Denise René erstmals das Werk von Josef Albers, «Homage au carré» betitelt. Das Werk von Albers, das einen Markstein der modernen Kunstentwicklung darstellt, wurde hier in Paris nicht genügend beachtet. – Nicht übergangen werden darf ferner die große Retrospektive Jacques Villon im diesjährigen Salon d'Automne, für die der Maler selbst aus seinem über sechzigjährigen Kunstschaffen die wichtigsten Zeugnisse auswählte. F. Stahly

Wiener Ausstellungsbrief

Seit der von Sandberg veranstalteten österreichischen Ausstellung weiß man auch da und dort im Ausland, daß Wien eine junge Generation hat, die zu Erwartungen berechtigt. Einige Kollektivausstellungen der letzten Monate haben mit dieser Überzeugung auch wieder die Tatsache bestätigt, daß es in dieser Stadt nur wenige ungefährdete Talente gibt.

Die Flutwelle des Tachismus hat auch Wien erreicht. Eine Ausstellung von Rainer, Hollegha, Prachenski und Mikl in der Secession hat ihr einen Vorposten errichtet. Schon seit Jahren grübelt Rainer an den Zerfallszonen der Form: sein künstlerischer Weg, der gerne mit dadaistischen Attituden blendet, hat etwas Wühlendes, eine triebhafte, zähe Verbissenheit, die sich am eindrucksvollsten der schwarzen Farbe bedient. Die meisten seiner Bilder sind zugestrichen, drastische Dokumente eines Gestaltungsaktes, der sich in der Negation aufhebt. Dieser ungeschlachte (und ebenso gemalte) Nihilismus experimentiert – aus Neigung oder Faszination – gerne mit christlicher Mystik und dem Symbol des Kreuzes. Daß jedoch bei Rainer noch immer der Willensakt stärker ist als die Ausdruckskraft, hat auch diese Ausstellung wieder gezeigt. Prachenski demonstriert das tachistische Experiment mit der geschmacklichen Beflissenheit des Epigonen. Hollegha hat eine starke flächenrhythmische Ader, schwingende locker gestreute Farbsignale, doch noch nicht den langen Atem, der das große Format füllt. Ihr künstlerisches Gewicht bekam die Ausstellung von Mikl, der freilich nichts weniger als ein Verkünder des handschriftlichen Automatismus ist. Es war schön, wieder die alten Bilder mit den heftigen, in den Raum greifenden Gelenken zu sehen, sodann die feierlich rein gesetzten Farbfugen der letzten Jahre, die gegenwärtig die ideale Flächengleichung verlassen, sich auflockern und gleichzeitig schwelende Volumina bilden, angreiferische Kontraktionen aus Knochen und Muskeln. Ein Zwischenstadium, das man erst versteht, wenn man sich die Phasen vergegenwärtigt, die der 28jährige bereits durchlaufen hat. Gerade diese Ausstellung hat wieder seine phänomenale zeichnerische Begabung gezeigt. Jedes der Blätter hat die Selbstverständlichkeit der groß gesehenen Form und den organischen Pulsschlag eines gewachsenen Gestaltkörpers.

Eine weitere Ausstellung in der Secession vereinigte Arbeiten von Grete Yppen, Karl Kreutzberger und Otto Beckmann. Grete Yppen zeigte Ölbilder, Zeichnungen und zwei Wandteppiche.

Sie kommt – ebenso wie Kreutzberger – von Boeckl her. Ihr zerklüfteter Expressionismus eignet sich in Figuren einer an den Wurzeln beunruhigten, geschändeten Welt. Sie malt Visionen von Schädeltstätten, die Gerichtsstätten sind, Scherbenberge des Überdauerns. Die Metaphern zeigen bereits, wie eng in diesem Werk das gegenständliche Thema – die Welt des Ausgebrannten – mit den qualvollen Bildstrukturen verknüpft ist. Käfige, Pfähle, zerhämmerte Gehäuse – das sind die «Figuren», an denen die Tragik der Welt schmerzhaft hervortritt. Auch Kreutzberger durchstreift die nächtig dunklen Seiten der Wahrnehmungswelt, und die meisten seiner graphischen Blätter tragen die Signatur einer Einbildungskraft, die aus dem Wahrgenommenen die Summe des Hintergründigen herausfiltert. Ein Fallsteller, der den vermodernden Rändern der Dinge auflauert und sie dann lautlos in gespenstische Chimären verwandelt: Fische in frierende Skelette und alles mögliche Getier, das da «kreucht und fleucht», in graphische Chiffren der Vieldeutigkeit. Hier wartet eine Gefahr: das Abgleiten der Chiffre in die Formel, ihr Erstarren in der Vignette. Otto Beckmann ist ein Künstler von großer handwerklicher Vielseitigkeit, ein bohrender Kopf, der einem ornamentalen Surrealismus nachhängt. Er macht Emailbilder, Metallplastiken verschiedener Art, Mosaiken, Graphiken und traumschwere Montagen, für die er ein – noch geheimgehaltenes – Verfahren entwickelt hat, das er Pleotypie nennt. Soll man es den Jahren zuschreiben, die er in Rußland verbracht hat, daß ein schmückendes, nahezu byzantinisches Element immer wieder durchschlägt? In den Plastiken wieder läßt sich ein vegetables Art-nouveau-Motiv nicht verleugnen. Gemeinsamer Wesenszug ist die Neigung zur fließenden Linie und eine etwas schwermütige Ironie. Ein Vielerlei an Formmerkmalen gibt dem, was idolhafte Verschllossenheit demonstrieren soll, oft nur die geistige Dimension eines Einfalls, einer Figurine.

In der Galerie St. Stephan stellte Hundertwasser aus. Seit Jahren lebt er in Paris, und doch ist er der einzige unter den jungen Wienern, der deutlich sichtbar mit der künstlerischen Vergangenheit der Stadt zusammenhängt. Mit einer Vergangenheit, die für die anderen einen Ballast bedeutet, der abgeworfen werden soll. Die Wiener Jahrhundertwende, die zärtlich ineinander verschachtelten, dekorativ wuchernden Formzellen Gustav Klimts und deren spätere Umwandlung, die der melancholische Expressionismus Schieles vollzog, – diese Formbuchstaben einer unendlich verästelten, vergänglichkeitsüchtigen Geistigkeit hat

Hundertwasser aufgelesen und darauf seine Bilderwelt gegründet. Das allein hätte indes nicht ausgereicht, um seinen Bildern Beachtung zu sichern. Auch die ironischen Titel, die ein Geist voll Ironie und Zynismus erfunden hat, genügen dazu nicht. Selbst Hundertwassers literarische Manifestationen («Besser ist es, die Leute abzuknallen . . ., als sie in Serienwohnungen zu setzen») und deren provokatorischer Exhibitionismus hätten ihn nicht bekannt gemacht, wenn er es nicht verstünde, etwas mehr als nur sich selbst zur Schau zu stellen. Vielleicht ist dieser Zivilisationsekel nur Maske, vielleicht nur die Kostümierung eines unendlich empfindlichen Temperaments, das mit der Welt nicht fertig wird und sich darum polarisiert: in höhnische Verachtung und subtile Selbstanbetung in ästhetische Welttrauer und die Feststellung, man könne mit der Malerei «schnell reich werden». Gerade diese Spannung aus ätzendem Spott und lyrischer Selbstvergessenheit gibt den Bildern den doppelten Boden, auf dem wir heute so gerne gehen. Alle haben ein inneres Thema: sie sind Variationen über die Spirale, Meditationen über das Kreisen und Zerrinnen der Form; manchmal entstehen daraus die schweifenden Initialen einer unbekanntten Schrift, Symbole eines Maelstrom, der den Betrachter kreisend einspinnt und in dunkle Schlünde zieht, lockende Ariadnefäden, aus deren Bann es keinen Rückweg mehr gibt. Die in sich kreisende Form ist das Schicksalssymbol des künstlerischen Narziß: in ihr steckt die Trauer der Selbstbespiegelung und ihre Ausweglosigkeit, die Bahn des Labyrinths, aus der es keine Erlösung gibt. Man spürt, wie reich die inhaltliche Welt dieses Malers ist, wieviel poetischer Pessimismus in ihr wartet (doch keine Literatur) und wo ihre Faszination steckt: in der Wiederentdeckung des Weltschmerzes und einer bitter-schönen Schwermut, die man über dem rauhen, direkten Ton der malenden Existentialisten oft verißt.

Nicht unbedingt führt der Weg ins Ausland auch zu sich selbst. Ernst Fuchs (einst das Wunderkind des Wiener Spätsurrealismus von 1945 ff.) lebte in Paris und in den USA, ehe er mit seinen letzten Arbeiten nach Wien zurückkam um sie in der Galerie St. Stephan auszustellen. Die Enttäuschung war groß, denn was gezeigt wurde, waren die kostbar zelebrierten Überreste eines künstlerischen Schiffbruchs: aus einem Maler, der mit der Beharrlichkeit der alten Meister die Protagonisten einer pervertierten Welt malte und zeichnete, ist ein bläßlicher Nazarener geworden, ein Routinier, der den ihm eingeborenen Manierismus loswerden möchte, ohne zu spü-

ren, daß er damit die innere Rechtfertigung seiner Feinmalerei aufgibt. Was bleibt, ist die Geschicklichkeit eines Alchimisten, der sich als Priester gebärdet.

Bereits nach sechsmonatigem Bestand zeigt das Österreichische Bauzentrum im Gartenpalais Liechtenstein im Rahmen der ständigen Baumusterschau seine zweite Sonderausstellung: «Wien 2000». Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Wiener Stadtbildes werden an Hand von Plänen, Schautafeln, statistischen Übersichten, Modellen und vielen Photographien vor Augen geführt. Das Schwergewicht liegt auf den Problemen der Wohnungsbeschaffung für die unmittelbare Gegenwart, der Sanierung alter Stadtviertel und der allmählichen Verbesserung der öffentlichen Verkehrsbedingungen. Viele dieser Aufgabenkreise sind zum Teil bereits in Angriff genommen – der südliche Teil des dritten Bezirkes (Erdberg) geht seiner Erneuerung entgegen – ,andere wiederum werden wohl für immer Wunschbilder bleiben, wie etwa die städtebauliche Gliederung des nördlichen Teiles von Floridsdorf, für die ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben wurde, dessen Ergebnisse die Ausstellung zeigt. Dieser von der Stadt durch die Donau getrennte Bezirk könnte zu einer Satellitenstadt ausgebaut werden, die zwar homogenen Charakter besäße, zugleich aber organisch dem Gesamtkörper der Stadt eingefügt bliebe.

Die Ränder von Groß-Wien geben viele Fragen auf, die zum Teil mit dem Rhythmus der Industrialisierung des städtischen Vorlandes zusammenhängen und ohne eine radikale Verbesserung des gesamten Wiener Verkehrsnetzes nicht gelöst werden könnten. Es fehlen die direkten Zubringerstraßen aus der Peripherie, es fehlt eine Schnellbahn, es fehlt ein Entschluß zur Intensivierung des Autobusverkehrs, obwohl man sich darüber im klaren ist, daß die Straßenbahn bereits heute ein Anachronismus ist.

Was besonders an der Ausstellung auffällt, ist der Umstand, daß die kommunale Bautätigkeit quantitativ an der Spitze steht. Bereits heute gibt es in Wien 100 000 Gemeindewohnungen. Diese bilden 15 Prozent vom Gesamtwohnungsbestand der Stadt. Weniger imponierend ist freilich die äußere Gestaltung dieser Bauten, die seit 1945 jedes größere Konzept vermissen lassen (wie es manche Wohnblöcke aus den zwanziger und dreißiger Jahren auszeichnete) und ungefähr dort stehen blieben, wo man vor 25 Jahren war. Erst seit kurzem unternimmt man schüchterne Versuche zur Verschönerung der monotonen Fassaden mit Dispersionsfarben,

ohne daß diese imstande wären, den Zinshauscharakter vollkommen zu tilgen. Merkwürdig ist, daß sich die Planung großer öffentlicher Gebäude auf die ihrer Fertigstellung entgegengenehme Stadthalle (von Roland Rainer) beschränkt. Es sieht so aus, als sollte Wien in den nächsten Jahrzehnten keinerlei Bauten erhalten, die den Architekten größere Gestaltungsaufgaben stellen und ihn aus der Reihenfertigung von schematisierten Wohnhäusern befreien. (Die architektonische Entscheidung über den Sitz der Atombehörde ist noch nicht gefallen.) Man darf indes auch nicht vergessen, daß die Wiener Stadtplaner mit Faktoren rechnen müssen, die es nicht gerade leicht machen, langfristige Konzepte zu entwickeln. Heute beträgt die Bevölkerungszahl der Stadt etwas mehr als 1 650 000 (1910: 2 100 000). Wenn keine Zuwanderung einsetzt, wird sie 1971 nur mehr 1 257 000 betragen und 1991, also in 34 Jahren, mit 843 000 bereits die Millionengrenze unterschritten haben.

Werner Hofmann

Bücher

Philip C. Johnson:

Mies van der Rohe

232 Seiten mit 218 Abbildungen

Arthur Niggli, Teufen AR. Fr. 38.75

Johnsons Werk über Mies van der Rohe, das heute in einer schweizerischen Ausgabe vorliegt, erschien 1947 im Verlag des Museum of Modern Art in englischer Sprache und hat mit seinen mehreren Auflagen auch in Europa große Verbreitung gefunden; Inhalt und Aufmachung dürfen darum als bekannt vorausgesetzt werden. Die sorgfältige, aber unpräzise Gestaltung und der informative Begleittext Johnsons werden dem zugleich strengen und subtilen Wesen Mies van der Rohes in glücklicher Art gerecht, wenn auch leider die Sprache Johnsons durch die Übersetzung einen etwas primitiven Stil erhalten hat. Das Buch zeigt sämtliche Bauten Mies van der Rohes von den ersten Villen in Berlin bis zu den letzten Bauten und Projekten in Chicago. Zum Faszinierendsten gehören immer wieder die Zeichnungen Mies van der Rohes, seien es nun Entwurfsskizzen oder rein geometrische Fassadenpläne. Obwohl er selbst seine Zeichnungen nur als symbolische Zeichen für seine Bauten betrachtet, gehören sie in ihrer unbestechlichen Klarheit und der empfundenen Strichführung zu den schönsten Architektenzeichnungen. b. h.