

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 8

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: 03.04.2025

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

Ausstellungen

Venedig

XXIX Biennale Internazionale d'Arte Giardini

14. Juni bis 19. Oktober

Am 14. Juni haben die Venezianer mit großem Gepränge die diesjährige Biennale in den Giardini eröffnet. Es ist die neunundzwanzigste in der Reihe; die erste wurde im Jahre 1895 unter Beteiligung von 15 Nationen – die Schweiz war damals bereits dabei – veranstaltet.

Dreiundsechzig Jahre sind ein hohes Alter für eine Ausstellungsformel. Die der Biennale von Venedig hat sich erstaunlich gut bewährt. – *Gut* bewährt, denn die Zahl der Länder, die sich als Aussteller einfinden, ist immer noch im Steigen; diesmal waren es sogar ihrer 36 aus allen fünf Erdteilen. Und dem Angebot von Schaugut entsprach schon in den Eröffnungstagen ein ebenso starker Andrang von Fachleuten. Künstler, Sammler, Museumsleute, Kunsthistoriker, Kritiker, Kunsthändler holten sich und diskutierten angelegentlich Informationen und Wertungen. – *Erstaunlich* gut, denn die Formel der Biennale ist sehr unvollkommen. Im Gegensatz zu Veranstaltungen wie der «Documenta» in Kassel (1955) und den «50 Ans d'Art Moderne» in Brüssel (1958) ist sie nicht von einem Team von Fachleuten systematisch geplant und aufgebaut. In ganz uneinheitlicher Weise tragen die beteiligten Nationen ihr Material heran, die einen umfassende Werkgruppen einzelner Künstler, die anderen eine Ansammlung möglichst vieler Namen; die einen bewährtes Älteres, die andern die jüngste Produktion; die einen eine strenge Auslese, die andern eine weitherzige Überschau. Das Resultat ist darum durchaus unordentlich und in keiner Weise mit jenen Ausstellungen zu vergleichen, die sich be-

mühen, einen sorgfältig überlegten, historisch unterbauten, möglichst lückenlosen und richtig proportionierten Bericht über die gültigen Leistungen der modernen Kunst zu geben.

Und dennoch hat die Biennale neben ihnen nicht nur ihren spezifischen Reiz, sondern auch ihre wichtige informative Funktion. Sie besitzt die Vorteile des spontanen Lebens gegenüber der wissenschaftlichen Theorie, die Überlegenheit des freien Wettbewerbs über die starre Planung. Der selbständigen Meinungsbildung ist nichts vorweggenommen; es bleibt ein weiter Spielraum für Neubewertungen – Überraschungen wie Enttäuschungen –, und die Diskussion über Urteile und Tendenzen entzündet sich hier viel leidenschaftlicher als in den wohlorganisierten Überblicken.

Dieser Wettstreit wird noch angeregt durch die Kunstpreise, die von einer internationalen Jury zugesprochen werden. Gewöhnlich sind sechs Hauptpreise an je einen italienischen und einen ausländischen Maler, Bildhauer und Graphiker zu verteilen. Daneben existiert eine Reihe kleinerer Preise.

Dieses Jahr beschäftigten sich die Prognostiker vor allem mit dem internationalen Plastikpreis. Anwärter waren nach der verbreitetsten Auffassung Antoine Pevsner, Max Bill und Eduardo Chillida. Für jeden konnten verschiedenartige, aber fast gleichwertige Argumente angeführt werden. Die Jury entschied sich gegen den Pionier des gegenstandslosen Gestaltens und gegen den Vertreter der mittleren Generation für den jungen spanischen Eisenplastiker. Wie 1956, als Lynn Chadwick Sieger über Alberto Giacometti wurde, gab die Energie und Frische des neuen Eindrucks den Ausschlag gegenüber den bereits vertrauten und anerkannten Qualitäten. Der internationale Preis für Malerei ging an den amerikanischen Tachisten Mark Tobey – entsprechend der Aktualität des Tachismus an dieser Biennale. Den Preis für einen italienischen Maler empfing verdientermaßen Osvaldo Licini, ein Außenseiter, der mitten im faschistischen Italien und mit durchaus persönlicher Sensibilität die Entwicklung der westlichen Malerei von einer gebändigten Gegenständlichkeit zu geometrischer Abstraktion und poetischem Surrealismus mitgemacht hatte. Umberto Mastroianni errang mit seinen monoton-kompakten Gebilden den Preis für einen italienischen Plastiker gegen die reinen, aber im Gips etwas weich und aufgebläht wirkenden Formen Vianis und die konturempfindlichen, in der Problemstellung mit Giacometti verwandten Bronzen Mario Negriss.

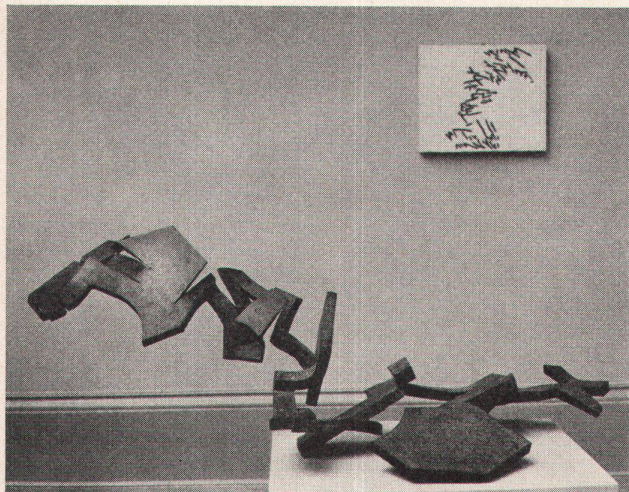
Es ist sehr aufschlußreich zu beobachten, nach welchen Gesichtspunkten diese

Drei Preisträger der Biennale 1958

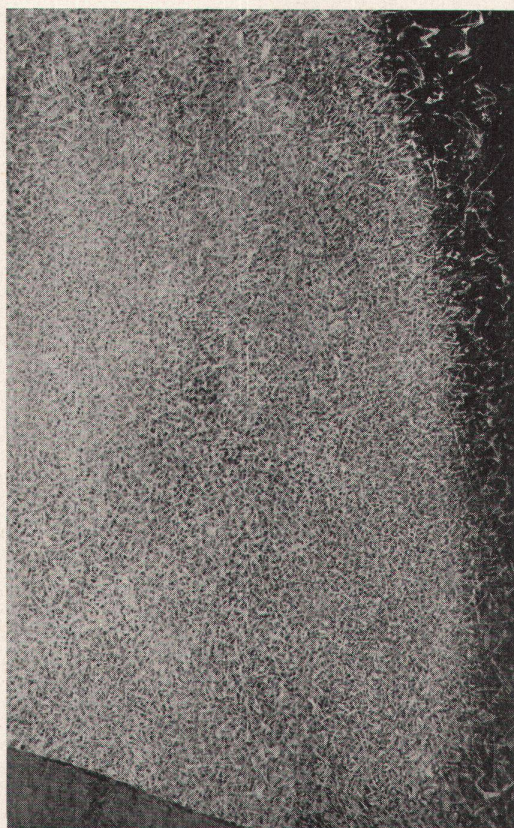
1
Eduardo Chillida (Spanien), Ikarandi] (Gran temblor). Eisen, 1958
Photo: Maria Netter, Basel

2
Mark Tobey (USA), Edge of August, 1953.
Museum of Modern Art, New York
Museumsphoto

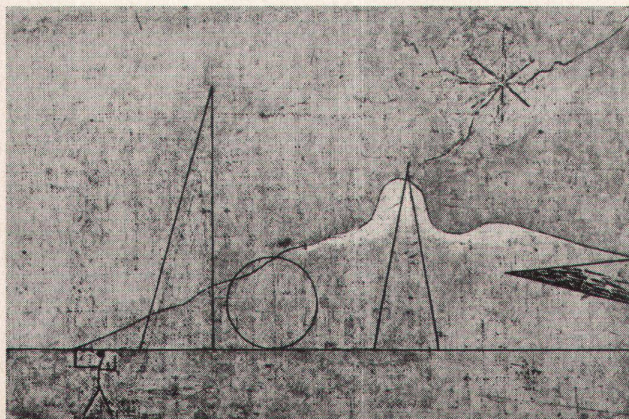
3
Osvaldo Licini (Italien), Aquilone rosa, 1936
Photo: Ferruzzi, Venedig



1



2



3



4

4
Wols (Deutschland), Komposition
Photo: Ferruzzi, Venedig

5
Alberto Burri (Italien), Combustione legno,
1958
Photo: Ferruzzi, Venedig



5

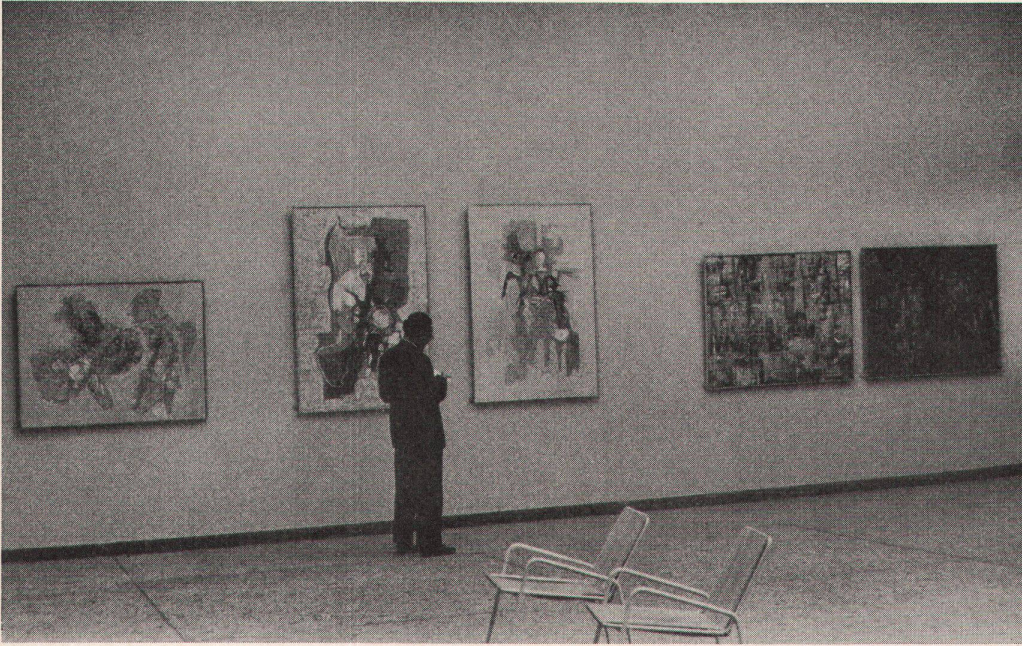
Konkurrenz der Nationen bewertet wird und wie sehr – oder wenig – die einzelnen Veranstalter in ihren Einsendungen diese Prinzipien erfassen und berücksichtigen. – Der Betrachter der Biennale sucht beides: Persönlichkeiten und Auskunft über die gültigen Tendenzen. Auf der einen Seite entscheidet die Kraft der Person; in dem riesigen Angebot wird der Besucher aufgefordert, zu wägen und zu vergleichen, das Mittelmaß flüchtig zu behandeln und nach den starken Eindrücken zu suchen – wobei oft das Still-Intensive zu kurz kommt gegenüber dem Laut-Energischen. Wie es 1956 und 1958 die Entscheidung im Falle des internationalen Plastikpreises zeigte, sind es neuerdings die unerwarteten Erscheinungen, die den Sieg leichter davontragen. Der Grad von Neuheit und Aktualität wirkt maßgebend mit. Genau dasselbe zeigen die drei wichtigsten Retrospektiven dieses Jahres: Die Braque-Ausstellung, beglückend schön, doch etwas ungleich in der Auswahl, erscheint schon fast historisch; die Bilder Kandinskys im Übergang zur Gegenstandslosigkeit (1911–1913) erhalten durch ihr offenkundiges Zusammentreffen mit jüngsten Tendenzen den Charakter von überzeitlicher Lebendigkeit; eigentlich packend ist aber die von den Italienern organisierte Gedächtnisschau für den Frühtachisten Wols (Otto Wolfgang Schulze, 1913–1951). Hier überfällt den Besucher die Sicherheit, daß er einer der großen Formkräfte unserer Zeit begegnet, die sich gerade in voller Auswirkung auf die Umwelt befindet. Aus den gezeigten Werken spricht eine Intensität und originale Poesie, die mit der von Klee auf einer Ebene liegt, mit dem einen wesentlichen Unterschied, daß das, was bei Klee unter der Kontrolle eines subtilen Kunstverständes erwuchs, bei Wols aus einer völlig triebhaften Sensibilität hervorgeht. Klees wache Auseinandersetzung mit den freundlichen und feindlichen Kräften der Welt weicht hier dem Gefühl des wehrlosen Ausgeliefertseins.

Es ist ein Charakteristikum – auch eine Gefahr – des zeitgenössischen westlichen Kulturlebens, daß die Formerfindung für die Bewertung eines Künstlers entscheidend wird. Gehörte es in der Neuzeit schon immer zu den schöpferischen Kriterien, daß eine eigene und neue Vision sich verwirklichte, so hat in der rapiden Abfolge von Problemstellungen, die die moderne Kunst durchmacht, die Frage nach dem Beitrag zu den künstlerischen Ausdrucksmitteln der Epoche eine außerordentliche Bedeutung angenommen. Im internationalen Wettbewerb einer Ausstellung wie der Biennale droht die neuartige Erfindung, das oft inkonsistente Pro-

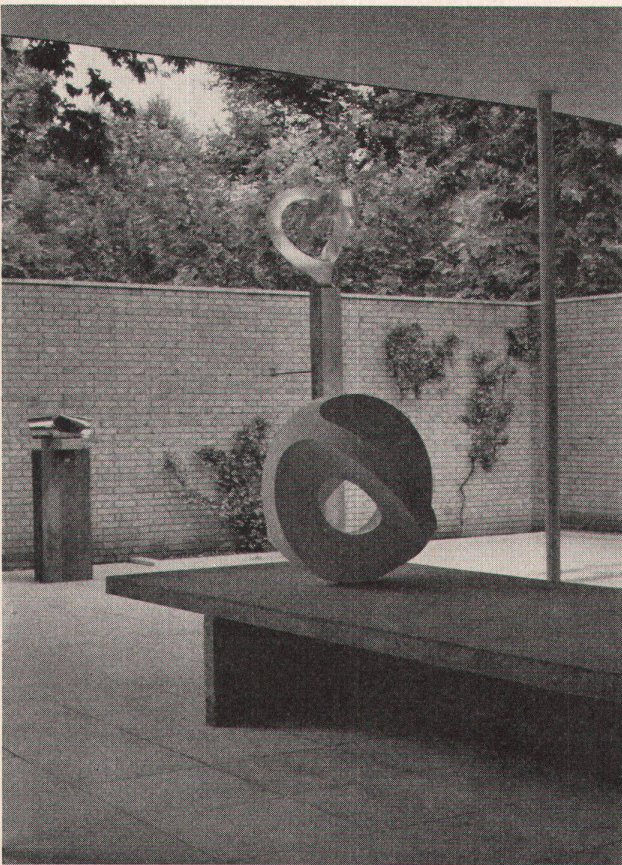
dukt des Experiments verderblich überschätzt zu werden. Der Kritiker ist hier darum auch ständig aufgefordert, das nur frappant Andersartige vom schöpferisch Dauernden zu unterscheiden. – So ist die Biennale eben ein treues Abbild des modernen Kunstlebens.

In den ersten Biennalen nach dem Kriege gab die italienische Leitung jeweils eine Parole aus – Kubismus und Futurismus, Expressionismus, Surrealismus –, in der Erwartung, daß die einzelnen Länder in ihren Pavillons wenn möglich das Thema behandeln sollten. Dieses Mal, wie schon das vorige, verzichtete sie auf eine solche Losung, doch zeichnet sich heute von selbst als aktuellste Tendenz jene breite internationale Bewegung ab, die mangels eines allgemein gültigen Sammelnamens und einer klaren Gliederung immer noch recht zufällig als Tachismus, Abstrakter Expressionismus, Art informel usw. bezeichnet wird. Die «Improvisationen» Kandinskys und die Wols-Retrospektive wurden dadurch zu den historischen Zentren dieser Biennale.

Das Thema erscheint sehr breit im Italienischen Pavillon bei den hier eingeladenen jungen italienischen und ausländischen Künstlern und in einzelnen Werkgruppen älterer Maler, besonders eindrucksvoll bei Alberto Burri, Lucio Fontana und Toti Scialoja, in der Plastik bei Umberto Milani. (Die mittlere Generation der Afro, Birolli, Moreni, Santomaso, Vedova fehlt diesmal.) Sehr entschieden nehmen es auch der spanische und der deutsche Pavillon auf, der spanische, indem er um die beiden überzeugenden Gestalten Chillidas und des Malers Antonio Tapes in systematischer Gliederung 17 Künstler fast durchwegs ungegenständlicher Richtung, vor allem aus der Generation der 25- bis 35jährigen, versammelt, der deutsche, indem er die heutige Antwort auf Kandinskys Bestrebungen durch verschiedene Altersschichten hindurch, von Jules Bissier (geboren 1893) bis zu dem Plastiker Otto Herbert Hajek (geboren 1927), zeigt. – An dieser Stelle schon, also bei den aktuellsten Einsendungen, reiht sich die Schweiz ein, denn sie zeigt vier Dutzend Bilder aus der Neuenburger/Winterthurer Ausstellung ungegenständlicher Malerei. Leider aber ist die Auswahl nicht durchaus zu loben. Nicht, daß sie ohne Qualitätsgefühl getroffen wäre; aber sie ist ungünstig proportioniert, zu groß und zu klein. Mochte 1956 der Versuch angegangen sein, in sämtlichen Räumen des Schweizer Pavillons einen Überblick über die ungegenständliche Plastik in der Schweiz zu geben – ein entsprechendes Unternehmen für die Malerei auf den vier Mauern des



6



7

6 Wand im Schweizer Pavillon mit Gemälden von Walter Bodmer und Wilfried Moser

7 Gartenhof des Schweizer Pavillons mit Plastiken von Max Bill

Photos: Maria Netter, Basel

Bildersaals und zwei Stellwänden war schlechterdings unmöglich. Man hätte aus dem umfangreichen Gebiete eine geschlossene Gruppe herausgreifen oder einige markante Persönlichkeiten präsentieren können. Statt dessen wurden 15 Künstler von der strengsten konkreten bis zur spontanen «informellen» Malerei, eine wenig wirksame und oft zufällige Anthologie, zusammengestellt. Weder ist dadurch eine umfassende Gesamtdarstellung erreicht, noch kann sich bei den zwei bis drei Nummern pro Kopf (einzig Bally und Moilliet mit Collagen und Aquarellen sind etwas stärker vertreten) irgendeiner genügend profilieren. Um so geschlossener stellt sich Max Bill mit seinen 22 Plastiken dar. Er schuf mit ihrer räumlichen Aufstellung im Gartenhof, Plastiksaal und Graphikraum das bestpräsentierte Ensemble an der diesjährigen Biennale. Seine Skulpturen verstärkten noch den beträchtlichen Anteil der geometrischen Abstraktion bei der Malerei (Bally, Glarner, Graeser, Lohse, Philippe, Terbois), so daß die Schweiz sich zwar im aktuellsten Problemfeld dieser Biennale – dem der Ungegenständlichkeit –, aber mit einer gewissermaßen gegenläufigen rationalen Tendenz darstellt; denn auch von Holland kommt diesmal kein Zuzug für die «Geometrischen». Fast einzig Prampolini, Rho, also zwei Verstorbene, und Radice bei den Italienern sowie Pevsner bei den Franzosen bringen Verwandtes. – Der emotionalen Abstraktion umgekehrt ist ganz der amerikanische Pavillon zuzurechnen, der wieder sehr klug und eindrucksvoll zwei Maler und zwei Bildhauer mit starken Werkgruppen ausstellt: Mark Rothko und Mark Tobey,

Seymour Lipton und David Smith. Mit ähnlich glücklicher Hand ist der Englische Pavillon organisiert: William Hayter, William Scott und Kenneth Armitage – der vierte ernsthafte Anwärter auf den großen Preis für Plastik – präsentieren in nobler Klarheit ein Schaffen, das sich zwischen expressiver Deformation und völliger Gegenstandslosigkeit bewegt. – Frankreich hat von den Kritikern und Mißerfolgen der letzten Male gelernt: in seinen vier Hauptsälen zeigt es nur vier Künstler, unter ihnen eben Pevsner. Wenn der Pavillon trotzdem enttäuscht, so ist die Wahl der Maler schuld: weder Masson noch Pignon halten auf die Dauer, was man sich von ihnen einmal versprochen, und die Entsendung von Legueult wirkt wie der Versuch einer Rückversicherung bei den traditionellen malerischen Qualitäten. Man könnte von hier aus die Pavillons entsprechend ihrer wachsenden Entfernung von den brennenden Fragen der europäischen Gegenwart anordnen. Weit vorn läge zum Beispiel Jugoslawien, das seit Jahren mit schönstem Gelingen aus einem erstaunlich reichen Reservoir guter Malerei schöpft, viel weiter hinten dagegen diesmal Österreich, wo die Retrospektive für Gustav Klimt (1862–1918) die Kunst der Lebenden, so die eher dekorativen Modernitäten Wickenburgs und die wohltemperierte Bildnistreue des Plastikers Georg Ehrlich, an Formphantasie und Lebenskraft bei weitem überstrahlt. Am Schlusse stände ungefähr Australien, das in völliger Ahnungslosigkeit einen guten historischen und einen schwachen lebenden Porträtisten seiner Landschaft entsandte.

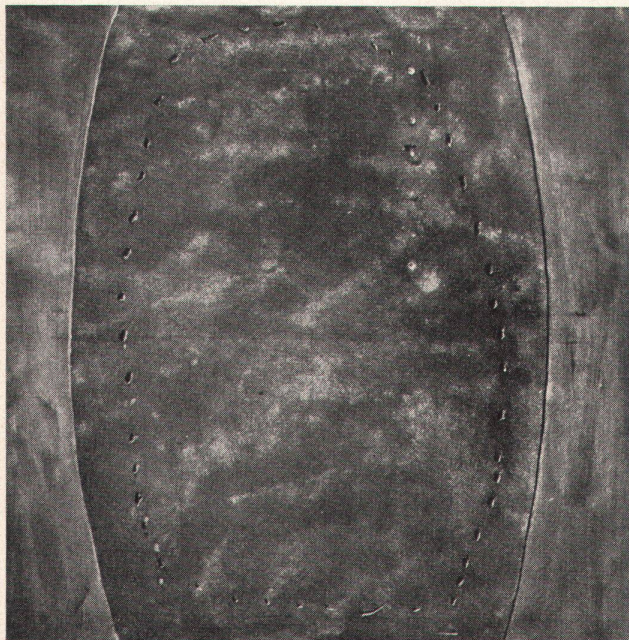
Während die meisten Staaten hinter dem Eisernen Vorhang – Rumänien vielleicht ausgenommen – dieser Reihe eingeordnet werden könnten, stellt sich Rußland wieder in souveräner Unbekümmertheit außerhalb des Wettbewerbs. Uner-schütterlich benützt es die Biennale, um mit Historien- und Genrebildern, naturalistischen Bildnissen und Landschaften dem Westen zu demonstrieren, was es unter sowjetischer Kunst versteht und vorschreibt.

Betrachtenswerter als diese Produktion, die künstlich auf einer längst zurückliegenden historischen Stufe festgehalten wird, wäre die künstlerische Situation jener Länder, die noch auf einer echten eigenständigen Volkskunst aufbauen können. In einigen afrikanischen, asiatischen und südamerikanischen Ländern klingt diese Möglichkeit an, am überzeugendsten in Mexiko. Doch stellen die meisten Gäste aus den anderen Kontinenten sich gleichfalls mit den Bildmethoden der westlichen Welt zum Wettstreit.

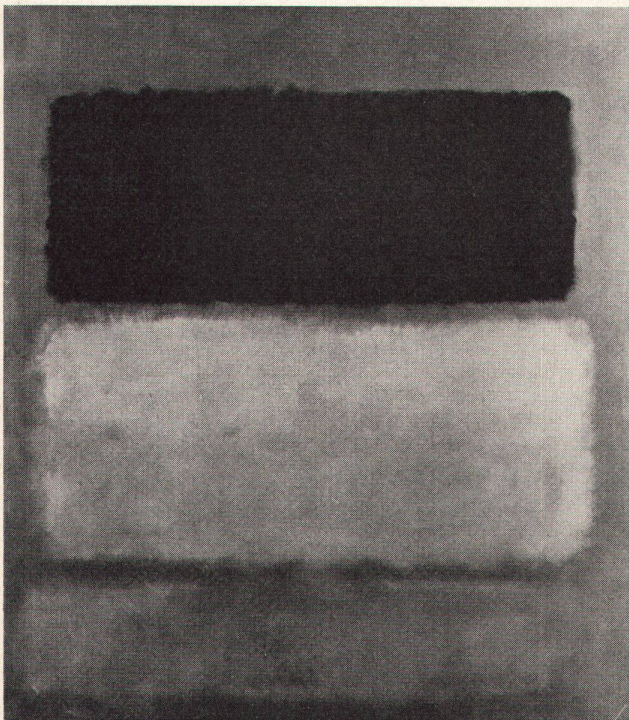
8
Antonio Tapes (Spanien), Peinture, 1958
Photo: Mas, Barcelona

9
Mark Rothko (USA), Black over Reds, 1957
Privatbesitz, Baltimore

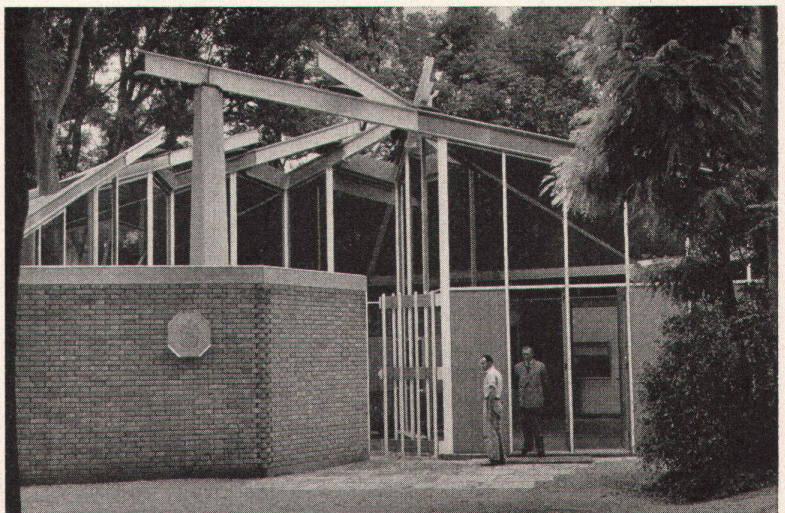
10
Kanada ließ sich durch den Mailänder Architekten Enrico Peressutti einen eigenen Biennale-Pavillon erbauen. Der Neubau ist konstruktiv phantasievoll und handwerklich hervorragend ausgeführt, doch wird in ihm das Ausstellungsgut durch den architektonischen Aufwand optisch und räumlich völlig überspielt.
Photo: Maria Netter, Basel



8



9



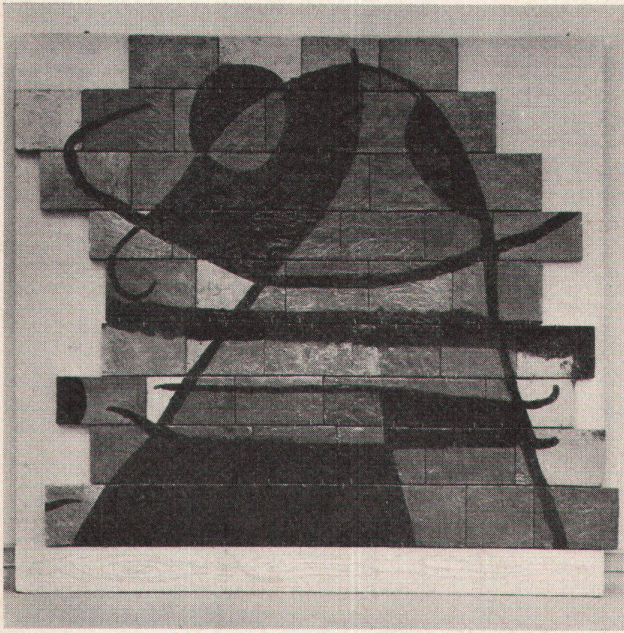
10

Es bleibt noch ein Wort zum Italienischen Pavillon zu sagen. In den letzten Jahren war Kritik von zwei Seiten her geübt worden. Einerseits wurde an ihm beanstandet, daß er im Gegensatz zu den konzentrierten ausländischen Vertretungen die Form und den Umfang irgendeines großen nationalen Salons – vergleichbar unserer «Nationalen» – besaß. Auf der anderen Seite hatten italienische Staatsmänner und Kritiker ihrem Mißfallen, daß die Biennale immer moderner wurde, deutlichen Ausdruck gegeben. Die diesjährige neue Leitung – Giovanni Ponti als Außerordentlicher Kommissar und Gian Alberto Dell'Acqua als Generalsekretär – hat darauf die einzig richtige Antwort gegeben: An die Stelle der jurierten freien Einsendungen ließ sie das durchgehende System der Einladungen treten. Statt über 300 sind es diesmal nur noch 87 italienische Aussteller mit um so klarer artikulierten Werkgruppen; der freigewordene Raum kam fremden Künstlern zugute. – Der Angriff auf die Modernität der Biennale dagegen wurde abgeschlagen; noch nie hat der Italienische Pavillon so lebendig gewirkt. So ist zu hoffen, daß die Biennale auch künftig, wenn sie ihren definitiven neuen Status gefunden hat, als Weltausstellung der Kunst der große Umschlagplatz des Gedankengutes der Schaffenden bleiben wird.

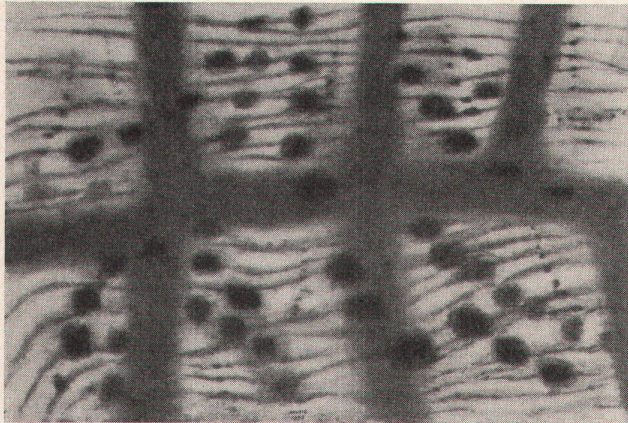
Heinz Keller

Pariser Kunstchronik

Gleich beim Eintritt in die Ausstellung «Sur 4 Murs» der Galerie Maeght spürte man, daß es sich hier um eine bedeutende Ausstellung handelte. Die direkte Wirkung ist ja auch das besondere Kennzeichen von eigentlicher Mauerkunst. Eigenartigerweise wurde dieser Eindruck ganz besonders durch ein großformatiges Bild von Bonnard erreicht. Nicht etwa, daß die Komposition besonders betont wäre, doch ist die Fläche so großartig mit intensiven Farbkontrasten bewegt, daß hier das Zentrum des Raumes entstand. – Von Miró war ein Teil aus seiner großen Keramikmauer für den Neubau der Unesco in Paris zu sehen. Die geglückte Herstellung dieser Großkeramik ist dem spanischen Keramiker Artigas zu verdanken. Von Kandinsky wurden zwei Entwürfe für Wandmalereien gezeigt. Der eine war das Projekt für die Dekoration des Musikraums der Berliner Bauausstellung im Jahre 1931, das andere ebenfalls ein Projekt für eine Wandmalerei in einem öffentlichen Gebäude in Berlin. Von Bazaine war ein Glasfenster für eine Schloßkapelle im Burgund und ein anderes für die Kirche in Noisy-le-Grand zu sehen. Auch eine Plastik von Alberto Giacometti figurierte im Katalog unter der Bezeichnung «Projet pour un monument». Über eine noch kaum bekannte Holzplastik von Brancusi aus dem Jahre 1920 und ihre bewegte Entstehungsgeschichte wäre ein ganzer Roman zu schreiben. Auch Werke von Matisse, Braque, Chagall, Picasso, Léger usw. trugen zur besonderen Qualität dieser Ausstellung bei. Die Ecole de Paris, über deren Niedergang neuerdings viel geschrieben wird, aufstand hier nochmals in ihrem vollen Glanze.



1



2

1
Joan Miró und Artigas, Teil einer Keramikwand
für das neue Unesco-Gebäude in Paris, 1957/58
Photo: Galerie Maeght, Paris

2
Antonio Music, Vent et Soleil, 1958
Galerie de France, Paris

Delahaye, mit seinen neuen Plastiken in der Galerie Stadler, ist einer der bedeutendsten Vertreter der informellen Plastik. Wer je die verschiedenen Stadien des Entstehungsprozesses einer Plastik erlebt hat, kennt die ausdrucksvollen Reize einer vom Zufall aufgerissenen Materie. Selten nur erreicht die willentlich geführte Hand eine ähnliche Ausdruckskraft der plastischen Oberfläche. Vielleicht ist es das hauptsächlichste Verdienst der «informell» genannten Kunst, solche Geschenke des Zufalls zu erkennen und zu isolieren. Die schaffende Beteiligung des Künstlers ist dabei möglichst gering. Diese Kunst könnte in vielen Fällen von nicht-schöpferischen, sondern rein passiv für

Kunstreize empfänglichen Menschen hergestellt sein; wir wohnen bereits dem Werden einer neuen Gattung von Künstlern bei, die nichts mehr von einer erlernbaren Vorbereitung des Kunstschaffens wissen wollen. Delahaye scheint aber doch nicht ganz zu diesem neuen Künstlertypus zu gehören. Seine horizontalen Spannungen ordnen sich in eine gewollte Ausdruckswelt ein, und auch dort, wo wir vorderhand nur das Wirken des Zufalls erkennen, dürften wir vermuten, daß der Künstler die Materie unaufhörlich und fieberhaft aufwühlte, bis ihm sein persönlichster Abdruck entgegentrat.

In der Galerie Internationale d'Art Contemporain stellte Mathieu sechs in monumentalen Dimensionen hingeschriebene Bilder aus, die er «zu Ehren des Templerordens» malte. Die Gouachen und Keramiken von Karel Appel bei Claude Bernard, die neuen Arbeiten von Sam Francis, Shirley Jaffe und Kimber Smith im Centre Culturel Américain, die Zeichnungen von Hartung in der Galerie La Hune, die neuen Bilder von Szenès in der Galerie Pierre, die Bilder von Matta in der Galerie du Dragon, die Ausstellung von Piaubert in der Galerie Creuzevault, die Plastiken von Gilioli in der Galerie Louis Carré geben einige kontrastreiche Einblicke in das aktuelle Kunstschaffen von Paris. – Die Plastikausstellung «Sculpteurs de l'Ecole de Paris» war mit zu vielen Kompromissen belastet, als daß die guten Arbeiten richtig zur Geltung gekommen wären. Der Salon de la Jeune Sculpture scheint jedes Jahr etwas von seiner Jugend zu verlieren.

In der Bibliothèque Nationale wurde die prachtvolle Ausstellung der «Manuscrits Byzantins» eröffnet. Unter den 140 Exemplaren, die nur äußerst selten der Öffentlichkeit zugänglich sind, stammte ein Großteil aus den Beständen der Bibliothek selbst. – Das seit drei Jahren geschlossene Musée du Jeu de Paume, nach dem Kriege als eigentliches Impressionistenmuseum eingerichtet, wurde, mit den nötigen museumstechnischen Neuerungen versehen, endlich wieder eröffnet. Das Musée d'Art Moderne zeigte eine Ausstellung von Aquarellen, Gouachen und Pastellen unter dem Titel «De l'Impressionisme à nos jours». Die Ausstellungen «Dessins Florentins de la Collection Filippo Baldinucci (1625–1696)» im Cabinet des Estampes des Louvre, die Ausstellung «La Renaissance Italienne et ses prolongements Européens» in der Ecole des Beaux-Arts, die Ausstellung «L'Art Français et l'Europe au XVII^e et XVIII^e siècle» im Musée de l'Orangerie, die Ausstellung «Trésors du Musée de Caen» und die Retrospektive Boudin in

der Galerie Charpentier waren bedeutende kulturelle Beiträge der Saison.

Zwei Ausstellungen von hoher malerischer Qualität waren die Ausstellung Henri Matisse bei Bernheim Jeune und die 56 Bilder von Renoir bei Durand David. Seit der großen Renoir-Ausstellung in der Orangerie im Jahre 1930 war kein so stattliches Ensemble von Werken Renoirs mehr in Paris gezeigt worden. Bei Berggruen waren Handzeichnungen und Plastiken von Matisse ausgestellt. Die Bibliothèque Nationale stellte das graphische Werk von Dunoyer de Segonzac aus. In der Galerie Daber war eine Ausstellung «De Delacroix à Maillol» zu sehen. In der Galerie Stephen Higgins wurde eine Ausstellung graphischer Blätter von Odilon Redon eröffnet. Die Aquarelle von Manesier in der Galerie de France fügten sich gut in die kultivierte Atmosphäre der impressionistischen Meisterwerke ein, wie sie besonders reichlich während diesem Monate zu sehen waren. Die Ausstellung moderner französischer Wandteppiche weist, besonders im Lurçat-Kreise, Zeichen der Ermüdung und Manieriertheit auf. – Schließlich erwähnen wir noch die beiden Ausstellungen der hundert Originaldrucke von Picasso bei Marcel Guiot und die Ausstellung Hokusai bei Huguette Berès, die, wenn man sie in der Erinnerung verglich, einen eigentlichen Wettstreit graphischen Könnens und genialen Sehens darstellten.

F. Stahly

Brüssel

50 Ans d'Art Moderne

Palais International des Beaux-Arts
17. April bis 21. Juli

Diese im Rahmen der Weltausstellung 1958 von einem belgischen Exekutivkomitee, einem Komitee internationaler Kunstsachverständiger und einem engeren internationalen Komitee mit großer Umsicht zusammengestellte Schau der Kunst des vergangenen Halbjahrhunderts hatte sich die Aufgabe gestellt, die lebendigen Aspekte in der verwirrenden Fülle der künstlerischen Tendenzen in ihren Zusammenhängen zu zeigen. Sie begann mit Cézanne, Renoir, Monet, Rodin, Van Gogh und Gauguin, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren wurden. Die jüngsten Aussteller waren der Kanadier Riopelle, geboren 1924, und der um ein Jahr ältere Amerikaner Sam Francis, beide jugendliche Väter des Tachismus. Zwischen Cézanne und ihnen lag das gewaltige Drama, dessen Hauptdarsteller die Form

und die Farbe waren, das großartige und beunruhigende Schauspiel der modernen Kunst, die, wie Em. Langui in der meisterhaften Einführung des Kataloges sagt, «*crée courageusement, à notre propre mesure, pour notre malheur ou notre bonheur, l'image de notre temps et de notre comportement*».

Die Ausstellung war so angelegt, daß ähnliche und gleichzeitige Tendenzen in den verschiedenen Ländern räumlich zusammengefaßt waren, etwa die Meister der «Brücke» mit dem französischen Fauvismus, belgische und deutsche Expressionisten neben Rouault, Soutine und Kokoschka gezeigt wurden. Dadurch trat, jenseits der starken individualistischen Züge, das Gemeinsame in Erscheinung, jene geheimnisvolle Übereinkunft des Geistes, die dem Individuellen und Rassischen immer auch den Stempel der Epoche beifügt. Man erlebte bei aller selbstherrlichen Freiheit des Künstlers, der sich seiner Einmaligkeit und Einzigartigkeit bewußt zu sein glaubt, daß seine ganze Epoche mit ihm den Pinsel mitführt und den sich isoliert Fühlenden mit einer vorerst unsichtbaren Gemeinschaft verbindet. Erst im Rückblick tritt dieses Gemeinsame ins Bewußtsein.

Einen weiteren Gewinn dieser Schau bildeten die frühen Werke der Avantgarde, die hier wieder einmal in einer selten schönen Auswahl der Öffentlichkeit zugänglich gemacht waren: Klebebilder von Kurt Schwitters, Marcel Duchamps «*Passage de la vierge à la mariée*», zwei suprematistische Kompositionen von Malevitch aus dem Jahre 1915, eine «*Architecture philosophique*» des Tschechen Kupka von 1913, der Pferdekopf von Raymond Duchamp-Villon von 1914, ein Straßenbild von Boccioni von 1911, Werke, deren kühnes Formenvokabular noch heute von unverminderter – ja durch die Schulung neuer Sehweisen und unseres Empfindungsvermögens vielleicht von noch stärkerer – Ausdruckskraft ist. Zu ihnen gesellten sich ebenso bahnbrechende Frühwerke von Picasso, Kandinsky, Chagall, Klee, De Chirico, Carrà, Matisse und anderen mehr, die irgendeine der entscheidenden Tendenzen der modernen Kunst eingeleitet haben.

Eine besondere, dreifache Rolle spielen hier die Russen. Einmal stellten sie bedeutende Figuren der Avantgarde, wie Chagall, Pevsner, Malevitch, Kandinsky und Nathalie Gontcharova, die, außer Malevitch, alle in die Emigration getrieben wurden und heute von Deutschland Frankreich oder Amerika beansprucht werden. Dann hatten sie aus der Eremitage in Leningrad und dem Museum Puschkina in Moskau eine Anzahl der bedeutendsten Werke nach Brüssel ge-

sandt, die in bessern Zeiten der Russe Stschuschkin sammelte, davon allein zwei Bilder Cézannes, fünf von Matisse, vier von Picasso, zwei von Gauguin und eines von Van Gogh. Die dritte Rolle war ihre eigene Beteiligung mit Werken des «sozialen Realismus», einer Kunstgattung, die dem Akademismus vor der Jahrhundertwende entspricht und die mit einer Sturheit gefördert wird, als wäre man noch in den Zeiten des einst mächtigen Anton von Werner oder Grützners. Was hier gezeigt wurde, mag «volksnah» sein, ist aber nicht Kunst, sondern Reportage auf dem Niveau ebenso «volksnaher» illustrierter Zeitschriften.

Die Schweiz war mit der «Eurhythmie» Hodlers, einem sitzenden Mädchen Auberjonois', einer Metallplastik Bills und zwei Figuren Alberto Giacomettis vertreten (der zwar in internationalen Kunstkreisen mehr als Franzose denn als Schweizer gilt). Max Gubler und eines der bedeutenden Frühwerke Amiets hätten diese begrenzte Auswahl nach der Seite des Malerischen hin erfreulich ergänzt. Man vermißte eine etwas stärkere Vertretung der Schweiz um so mehr, als auch im Schweizer Pavillon unser künstlerisches Schaffen nur symbolhaft mit einem halben Dutzend Arbeiten angedeutet wird.

Wie die Malerei von Cézanne bis zum Tachismus reichte, ging die Plastik von Rodin über Boccioni, Barlach, Henri Laurens bis zu Brancusi, Arp, Moore und zur jüngeren Generation. Auf diesem Wege bewegt sie sich immer mehr von den traditionellen Materialien hinweg zu Kunststoffen, Eisen und Draht, wobei die früher meist bewegte Oberfläche dem glatt Polierten weicht und der plastische Gegenstand aus einer Welt des Amorphen oder impressionistisch Vibrierenden ins Kristallinische oder in die Nähe technischer Erzeugnisse gerückt wird.

Der Katalog mit vielen ein- und mehrfarbigen Reproduktionen ist ein anregender Führer durch die moderne Kunst und die Einleitung des Belgiers Em. Langui ein ebenso sachlicher als geistvoller und kenntnisreicher Wegleiter durch alle Kunst-Ismen, die den Betrachter in ihrer raschen Aufeinanderfolge oft beunruhigen, die aber, aus weiter Sicht gesehen, wie sie diese Schau durch ein halbes Jahrhundert gestattet, immer Ausdruck und Symptom der Anliegen unserer Zeit und der jeweiligen Epochen sind und dank der Lebendigkeit der Aussage auch für unsere Nachfahren bleiben werden. Walter Kern

Zürich

Spielkarten aus aller Welt

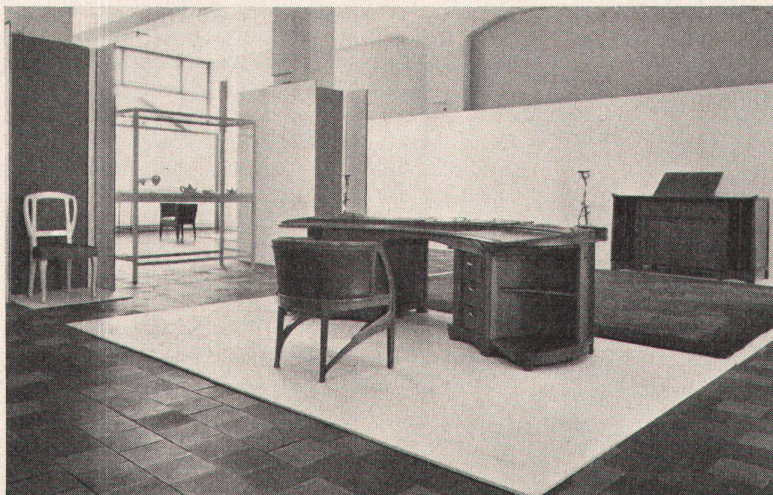
*Graphische Sammlung der ETH
14. Juni bis 17. August*

Die Bestände des Deutschen Spielkarten-Museums in Bielefeld sind so reichhaltig und vielseitig, daß sie, nur durch einige Leihgaben aus schweizerischen Sammlungen ergänzt, in den beiden Sälen der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule sämtliche Wand- und Tischvitrinen vollständig und ohne unergiebige Wiederholungen zu füllen vermögen. Museumsdirektor Dr. Eberhard Pinder erläuterte in seiner Eröffnungsführung und in einem Lichtbildvortrag im Kunstgewerbemuseum den kulturgeschichtlichen, kunsthistorischen und speziell graphischen Beziehungsreichtum der Spielkarten, die schon der spätmittelalterlichen Miniaturkunst an Fürstenhöfen dankbare Aufgaben stellten und dann seit der Erfindung des Bildrucks als sehr produktives Spezialgebiet der Alltagsgraphik die technische und künstlerische Entwicklung von Holzschnitt und Kupferstich und seit dem frühen 19. Jahrhundert auch des Steindrucks mitgemacht haben. Die (in Nachbildungen vorgeführten) Kupferstichkarten des Spielkartenmeisters und des Meisters E. S. sind längst in die Kunstgeschichte eingegangen.

Während die buntschablonierten Holzschnittkarten später oft stereotype Züge annahmen, wobei die künstlerisch vollgültige Auswertung der spiegelverkehrten Figurenmotive einen ornamental reizvollen Sonderfall darstellt, weisen die gestochenen und lithographierten Karten eine erstaunliche Vielfalt illustrativer Möglichkeiten auf. Diese werden noch erweitert durch das Eindringen belehrender oder aktueller Anschauungselemente (Werbekarten Maria Theresias für Ungarn, literarische, musikalische, humoristische Kartenspiele, aus denen sich das Quartettspiel entwickelt hat) und durch die Bildsymbolik der Wahrsagekarten, wie derjenigen, die M^{lle} Lenormand für Napoleons Schicksalsdeutung brauchte.

Als illustrative Kleingraphik erscheinen die Spielkarten in der umfassenden Ausstellung in ungeahnter Mannigfaltigkeit. Überraschend sind beispielsweise die sehr amüsanten Spiele, bei denen erfinderische Künstler, vor allem Scherzzeichner, die obligaten Farbzeichen der Zahlkarten als feste Bestandteile freier Illustrationen verwendet haben.

Die Schweiz ist durch einige frühe Holzschnittkarten (Hutmacherspiele des 16. Jahrhunderts aus Basel, Tarockspiel



1



2



3

1 Blick in die Ausstellung Henry van de Velde des Kunstgewerbemuseums Zürich. Vorn großer Schreibtisch mit Arbeitsstuhl, 1899

Photos: Kunstgewerbemuseum Zürich, Walter Binder

von Claude Thomasset in Murten, 1731) vertreten. Eine große Zahl handgemalter Bildkarten aus dem Orient und sogar ein von Indianern auf Schafleder gemaltes Kartenspiel erweitern den Bereich der systematisch aufgebauten, sehr exakt beschrifteten Ausstellung, die viel unbekanntes graphisches Volksgut vorführt. E. Br.

Henry van de Velde
Kunstgewerbemuseum
6. Juni bis 3. August

Am 6. Juni, ein halbes Jahr nach dem Tode Van de Veldes, wurde im Kunstgewerbemuseum Zürich die umfassende Ausstellung über das Lebenswerk des

2 Henry van de Velde, Teeservice in Silber, um 1905

3 Henry van de Velde, Frau am Fenster, um 1891/92

Meisters eröffnet. Während auf dem Galeriegeschoß des Museums die neue ständige Zürcher Wohnberatungsstelle, ein langjähriges Postulat des Werkbundes, eingerichtet wird und in den Räumen des Untergeschosses die Modelle und Pläne Konrad Wachsmanns auf eine rationalistische Bauweise der Zukunft hinweisen, liegt nun im Hauptraum des Kunstgewerbemuseums das ganze Œuvre Van de Veldes ausgebreitet, das so viele Schaffensjahre und so manche Epoche umfaßt, gleichsam eine Darstellung des Weges zu den Formen unserer Zeit. Ungewollt hat dieses Zusammentreffen einen tieferen Sinn erhalten, hat sich doch Van de Velde Zeit seines Lebens für eine zeitgemäße und zeitbewußte Wohnkultur eingesetzt und andererseits durch seine Arbeiten und Schriften die Grundlagen für ein modernes Gestalten und Bauen gelegt.

An der Eröffnungsfeier zu dieser Ausstellung sprach zuerst der neue Vorsteher des Schulamtes, Stadtrat Baur, über die Bedeutung Van de Veldes als Wegbereiter und Lehrer einer neuen Gestaltungsweise und als eigentlicher Schöpfer der modernen Formgestaltung, der für unsere Zeit so maßgebenden «Vierten Kunst». Direktor Fischli wies darauf hin, daß wir heute in der Gestaltung unserer Produkte die gute Form suchen, aber oft nur die saubere Form erreichen. Van de Velde hat in einzelnen seiner Schöpfungen auch den letzten Schritt zur schönen Form gefunden. Prof. Alfred Roth behandelte in seiner Ansprache vor allem das reichhaltige Schrifttum Van de Veldes, das in dieser Ausstellung naturgemäß nicht zur Darstellung kommen konnte, das aber vielleicht noch wesentlicher und bleibender ist als das Formschaffen.

Die Ausstellung ist unter der Zusammenarbeit von Direktor Hans Fischli, Konservator Dr. Willy Rotzler und Dr. Hans Curjel außerordentlich klar und ansprechend aufgebaut worden. In einem zwanglosen Rundgang sind Gemälde und Architekturaufnahmen, geformte Gebrauchsgegenstände, Schmuck und Kleider angeordnet, während in den durch Trennwände entstehenden Räumen des Mittelteiles die zum Teil bekannten Möbelgruppen gezeigt werden. Eine Fülle von Material wurde aus ganz Europa zusammengesucht und beweist nun die Vielseitigkeit und gleichzeitig die Komplexität des Schaffens Van de Veldes. Sein Arbeitsgebiet reicht vom Eßbesteck und Silbergeschirr über die Mode und den Möbelbau bis zum Theaterbau und zu den Gartenanlagen.

In manchen Teilen wird man beim Durchgehen der Ausstellung an die berühmte Schau «Um 1900» erinnert, die das Kunstgewerbemuseum vor einigen



4

4
Henry van de Velde, Eßzimmereinrichtung, entworfen und ausgeführt 1895 für das eigene Haus Bloemenwerf in Uccle
Photo: Kunstgewerbemuseum Zürich, Walter Binder

Jahren gezeigt hat. Es war seinerzeit das erstmal, daß man einen Überblick über den Jugendstil als Kunstform zu zeigen versuchte, und man besah sich damals die Produkte der Jahrhundertwende mit einer Mischung von Lächeln und beginnender Bewunderung. Jene Ausstellung wurde nun eigentlich zur Vorbereitung und Einführung der heutigen. Mit dem Zeitraum von 60 Jahren haben wir offenbar genügend Distanz gewonnen, um die Gegenstände nicht mehr nur als Ausdruck einer Epoche, sondern auch als Leistung an sich zu würdigen. Gewiß sind die Arbeiten Van de Veldes ihrer Zeit verhaftet und lassen dies auch meistens nicht vergessen. Doch sind dem Meister immer wieder Schöpfungen gelungen, die über allen Zeitgeist hinaus ihre Gültigkeit in der Form bewahren und gute Form im besten und höchsten Sinn bedeuten. Überwältigend ist es auch immer von neuem, zu sehen, welcher großen Zeitraum das Schaffen des Meisters umfaßt, welche Epochen, Stilrichtungen und Tendenzen er erlebt, verarbeitet und überlebt hat. Und dies mit einer Aktivität

und persönlichen Anteilnahme, die andere vielleicht nur während weniger Jahre ihres Schaffens bewahren können. Ein Stück lebendigster und leidenschaftlichster Kulturgeschichte wird in den Arbeiten Van de Veldes sichtbar und damit auch sein großer Anteil an den Grundlagen, auf denen wir heute arbeiten.

b. h.

Konrad Wachsmann

Kunstgewerbemuseum

23. Mai bis 3. August

Die reich dokumentierte Übersicht über die Arbeiten Konrad Wachsmanns, die in Wien und München starke Resonanz gefunden hat, ist im Souterrain-Ausstellungsraum des Kunstgewerbemuseums zu sehen, konzentriert, sehr übersichtlich präsentiert und nach vielen Seiten hin anregend.

Die optische Dokumentation stützt sich auf Konstruktionszeichnungen von höchster Akribie, auf einzelne Modelle von entscheidenden Konstruktionsdetails der Knotenpunkte, in denen die dynamischen Kräfte aufgefangen werden und von denen sie ausstrahlen, auf Modelle von Aufgaben, die nach der Methode der Teamarbeit entstanden sind, und auf Photos nach ausgeführten Arbeiten mit allen Einzelheiten der Herstellungspraxis.

Es ist eine andere Welt als die der herkömmlichen Architektur, einschließlich des Neuen und Neuesten Bauens. Das standardisierte Bauelement (in präfabrizierter Ausprägung), die konstruktive Struktur und die aus der technischen Entwicklung von Element und Methode sich ergebenden Gebilde sind die Grundlagen eines neuartigen technischen Bauens, dessen gedankliche und praktischen Prinzipien von Wachsmann am radikalsten verfolgt werden. Typische Arbeit eines Erneuerers, der an den Kernproblemen arbeitet, während andere mit Schläue und Kompromißbereitschaft schon zu Realisierungen gelangen.

Bei Wachsmann vollziehen sich die Dinge langsam und dadurch um so tiefer. Man sah in der Ausstellung ausgeführte Bauten in Holzkonstruktion aus dem Ende der zwanziger Jahre, in denen er sich damals schon als der zu Ende denkende ingenieure Kopf erwies, der dann in kontinuierlichem Schaffen über die gemeinsam mit Gropius entworfenen und technisch konzipierten vorfabrizierten Wohnhäuser aus dem Beginn der vierziger Jahre zu den dreidimensionalen Konzeptionen gelangte, die seinerzeit im WERK, Oktober 1954, veröffentlicht worden sind. Die letzten Modelle

stehen unter dem dialektischen Zeichen von technischer Intensivierung einerseits und formaler Vereinfachung andererseits. In ihnen kündigt sich ein wirklich neues Bauen an, das seine Gestalt und Form und damit seinen Einbau ins Leben von einem neuen konstruktiven Denken erhält, das größte Variabilität ermöglicht.

Die Anziehungskraft der baulichen Ideen Wachsmanns erwies sich auch in Zürich als außerordentlich stark, vor allem bei der jungen Generation der Architekten. Aber auch auf die Nichtarchitekten, die nicht in der Lage sind, den technischen Gedankengängen und dem konstruktiven Sinn der Gebilde zu folgen, geht eine merkwürdige Faszination aus, die damit zusammenhängen mag, daß man vor rein optisch (also nicht logisch konstruktiv) auffaßbaren Formen steht, die vielen Bildungen im Bereich der heutigen bildenden Künste verwandt erscheinen.

H. C.

*Gedanken anlässlich des Vortrages
von Konrad Wachsmann
«Bauen in unserer Zeit»*

Konrad Wachsmann stellte in seinem Vortrag im Zürcher Kunstgewerbemuseum das heutige Bauen unter das Zeichen der Maschine. Er zeigte gewissermaßen das Weltbild des Technikers. Seine Ausführungen regten zur prinzipiellen Auseinandersetzung mit der Mechanisierung und damit der Vorfabrikation an und machen einige Klarstellungen nötig:

Die Maschine ist eine vom Menschen geschaffene Einrichtung zur Arbeitserleichterung. Sie hat keine weltanschaulichen oder ethischen Qualitäten. Mechanisierung ist ein Weg der Realisation und nicht ein schöpferisches Prinzip. Sie mag unserer Zeit den Stempel aufdrücken durch die Quantität der hergestellten Produkte; deren Qualität aber bestimmt der Mensch. Ein industrielles Produkt ist nicht schlecht, weil es nicht «maschinengemäß» ist, sondern weil es vom Menschen falsch entworfen wurde.

Mechanisierung des Bauens heißt, die Verwendung möglichst vieler gleicher Elemente. Es ist nicht möglich, von Vorfabrikation zu sprechen, ohne gleichzeitig die Größe und die Anzahl der verwendeten Elemente zu nennen. Tatsächlich waren alle Bauten zu jeder Zeit insofern vorfabriziert, als sie aus Bauelementen bestehen, die in einer Werkstatt hergestellt und auf dem Bau zusammengefügt wurden (Werkstein, Backstein usw.).

Wird die schöpferische Phantasie des Menschen jedoch durch die wachsende Größe des vorfabrizierten Elementes ein-

geschränkt, so kann die Vorfabrikation zu einer Verarmung in den Ausdrucksmitteln führen. Das reine Elementenhaus wird seelenlos. Die Vorfabrikation ist technische Methode, die es dem Architekten erleichtert, seine Ideen auszuführen; sie kann jedoch nie ein architektonisches Ziel sein. Tritt der Mensch hinter die Maschine zurück, so geht jeder schöpferische Ausdruck verloren und damit auch jede Architektur.

Die letzte konsequente Anwendung der Maschine im Bau bedeutet dessen Auflösung in gleiche Elemente durch Schaffung eines Raumrasters, wie dies von Wachsmann vorgeschlagen und an seinen Projekten demonstriert wird. Damit wird der Bau zur reinen Struktur. Er wird als Aneinanderreihung von Einzelteilen empfunden und nicht als gestaltetes Ganzes. Er erscheint als zufälliges, begrenztes Stück eines endlosen Gewebes. Damit geht der Maßstab in einem höheren Sinn verloren. Wir erinnern uns an amerikanische Glashäuser, bei denen sich die Gestaltung auf die Teilung einer Glashaut beschränkt. Oft können wir uns der Empfindung nicht erwehren, der Glaskubus wäre auch schön, wenn er höher oder niedriger, breiter oder tiefer wäre. Diese Gebilde lassen sich wohl städtebaulich ordnen und gestalten; von Architektur ist jedoch kaum mehr zu reden. Dem menschlichen Körper und damit dem menschlichen Wohlbefinden entspricht der plastisch gestaltete Baukörper. Tritt an Stelle der Plastik eine Struktur oder Transparenz, so kann sich der Mensch mit dem Bau nicht mehr messen, das heißt, er verliert den Maßstab.

Es ist wahrscheinlich, daß unsere Geschäftszentren immer mehr mit anonymen, neutralen Glasgebilden durchsetzt werden, die durch Techniker und Metallfirmen aufgestellt werden. Die Bauten aber, die direkt der Anregung und Bildung des Menschen dienen, werden immer lebendige, individuell und plastisch gestaltete Körper bleiben und dabei vielleicht jenen anonymen Strukturen erst Berechtigung und Maßstab geben.

Fritz Schwarz

Die Bauhaus-Meister

*Galerie Suzanne Bollag
27. Juni bis 31. August*

Vielleicht ein etwas anspruchsvoller Titel, aber eine interessante und abgewogene Ausstellung, in denen Werke von Albers, Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy und Schlemmer zusammengefaßt erscheinen. Obwohl Werke sich darunter befinden, die nach der Bauhaus-Zeit entstanden sind, und obgleich

die bildliche Sprache dieser Meister außerordentlich divergiert, steht etwas vom Glanz des Teams hinter den Arbeiten, das in den zwanziger Jahren dem Bauhaus unauslöschliche Größe verliehen hat. Dort wurden keine Richtungen zelebriert; gewiß, es gab Streit, Widerspruch und Verwirrung. Aber über allem stand das Substanzvolumen der wahrhaft künstlerischen Arbeit. An diese Einheit erinnert die kleine Ausstellung; dieses ist ihr bescheidenes, aber echtes Verdienst.

H. C.

Serge Brignoni

*Kunstsalon Orell Füssli
7. Juni bis 12. Juli*

Die Ausstellung bei Orell Füssli, in der Arbeiten Brignonis aus den letzten zwanzig Jahren zusammengefaßt waren, vermittelte wieder das Bild eines Künstlers, der eine eigene Physiognomie entwickelt hat. Pflanzhaft, vielgliedrig, dem Weichen mehr zugetan als dem Exakten, manchmal in der Gefahr, im Dekorativen und Allzu-Leichten zu verfließen; immer ein Könnler, der seine Mittel beherrscht und einzusetzen weiß. Brignonis Surrealismus – und dies ist die eigentliche Vorstellungswelt, in der er lebt – besitzt wenig von der verwegenen, verschlagenen, grotesken Ironie, nichts vom Teuflischen und nichts vom (zuweilen billigen) Erschreckenden. Die Konzentration auf das Seltsame genügt dem Maler, statt Peitschenhieb Liebeshwürdigkeit. Im Bereich der Farbe gelingt aber Brignoni immer wieder Ausgezeichnetes; vor allem, wenn die Bildform ins Malerisch-Abstrakte vorgetrieben wird. Hier scheinen uns die eigentlichen Qualitäten des Malers zu liegen, deren Pflege und Entwicklung Positives erwarten läßt.

H. C.

Antoni Clavé – Maria Sanmarti

*Galerie Läubli
23. Juni bis 12. Juli*

Der lebendige Wechsel von Ausstellungen schweizerischer und auswärtiger Künstler gibt den Veranstaltungen der Galerie Läubli, die ihre Aktionsmöglichkeiten durch Einbeziehung weiterer Räume des reizvollen alten Oberdorfhäuses vermehrt hat, besondere Akzente. Zum Schluß der Saison 1957/58 ließ Läubli den 1913 in Barcelona geborenen, seit langem in Paris schaffenden Antoni Clavé und seine Mutter Maria Sanmarti zu Wort kommen. Clavé zeigt Lithos und Gouachen, deren Themen aus der Welt der Masken und Lemuren stammen, fasnächtlich, möchte man sagen, im

Wesen, derb und kraus in der malerischen Struktur, die sich auch der Collage bedient und gelegentlich in den Oberflächen zur keramikartigen Wirkung gelangt. Brüchig in den Formen, mit denen Clavé in Paris auch viele Bühnenbilder geschaffen hat, die die Realität andeuten und zugleich umdeuten, aber auch raffiniert in den Tönen und Tonkombinationen, spanisches Erbe vielleicht in der Erinnerung an Spitzen, Mantillen und Castagnetten. Im Endergebnis tritt eine seltsame Eleganz hervor. Eleganz im Brüchigen, Primitiven, Angedeuteten und dann wieder im voll Orchestrierten.

Eine Zeitgestalt, die gerade noch so aggressiv ist, daß sie beim breiten, mondänen Publikum Resonanz findet, das sich von einem ungefährlichen Schauer erschreckt fühlt, ohne wirklich gepackt zu werden. Eine Figur an der Grenze, die zu kennen und zu beobachten uns nicht unwichtig erscheint, denn wo sich die Geister scheiden, vermag man besondere Seiten des Geistigen zu erkennen. Die Aquarelle Maria Sanmartis sind liebenswürdige Beispiele einer etwas verspäteten Laienkunst, die gefallen mag, ohne wesentlich zu berühren.

H. C.

Jean Leppien

*Galerie Palette
6. Juni bis 1. Juli*

Leppien, Jahrgang 1910, der schon mehrere Male in der Schweiz ausgestellt hat, zeigte diesmal vor allem sehr reizvolle und gehaltreiche, zwischen Graphik und Aquarell stehende Blätter von origineller technischer Haltung. Der Fond der Papiere besteht aus abgestuften, rauhen und zugleich samtigen Schwarzweißtönen, in die exakte Lineamente eingezeichnet sind, auf Grund derer kleine farbige Flächen entstehen. Die Gegenüberstellung von Zufall, Halbzufall und bewußter Verteilung, bei der sich das künstlerische Talent Leppiens erweist, führt zu sehr lebendigen Wirkungen, zu farbigen Balancen und zeichnerischen Gebilden, die man als optische Kammermusik bezeichnen möchte.

In den Ölbildern ist Leppien zu harten Gebilden, zu einer Art von Versteinerungen gelangt, die ernst, zuweilen düster wirken. Zu welcher Leuchtkraft auch diese eher kühlen Dinge gelangen können, zeigt sich an einer wirklich prachtvollen Gouache mit unregelmäßigen Viereckformen und blauen Tönen in einfacher, gestufter Differenzierung (1955). Hier gelang Leppien eine Bildphysiognomie, die haften bleibt und in der er sich als ausgeprägter Maler eigener Handschrift ausweist.

H. C.

Winterthur

Eugen Eichenberger

Galerie ABC

7. Juni bis 28. Juni

Es war nicht leicht, sich in dieser Ausstellung zu orientieren, denn immer wieder tauchte die Frage auf: Welches ist nun im Grunde Eugen Eichenberger? So schwierig wie dem Beschauer scheint es auch dem Maler zu sein, sich abzutasten, seinen innern Klang zu finden, denn dies nur kann der Sinn seines Weges vom Gegenstand zur Abstraktion sein. Verschiedene Einflüsse machen sich geltend, einmal der Kubismus, dann die neueren Tendenzen der Informellen; bei den Arbeiten, die den letzteren zuneigen, ist aber sehr bemerkenswert, daß hinter ihnen doch der Gegenstand – der Anstoß aus der Außenwelt – nicht der von innen steht. Eichenberger möchte sich vom Gegenstand lösen, bedarf aber seiner, um sich zu finden. Vom kleinen lyrischen Stimmungsbildchen des unmittelbaren Erlebnisses (das kleine «Achtthändige Klavier») arbeitet er sich wühlend einem Maulwurf ähnlich zu Problemen vor, die rein in seinem Innern liegen. Beim großen «Achtthändigen Klavier» taucht das Problem der Vierzahl in Quadraten und Rhomben auf, das wir in einer kleinen völlig abstrakten Komposition aus kleinen Quadraten wiederfinden. Es ist schwer zu sagen, wohin die Entwicklung führen, zu was sich der Maler vorarbeiten wird. Er macht es sich und uns nicht leicht, hat aber gezeigt, daß sein Ernst vertrauenswürdig ist, daß man von ihm nicht eine Malerei der glatten Schale oder modernistischen Bluffs wird zu erwarten haben.

P. Bd.

Grenchen

1. Internationale Triennale für farbige Originalgraphik

Parktheater

14. Juni bis 19. Juli

Daß der Kunstfreund der immer schneller und stärker um sich greifenden Zentralisierung des Ausstellungsbetriebes mit Mißtrauen zusieht, hat im allgemeinen seine Berechtigung. Denn es sind die in allen technischen Fragen des Ausstellungswesens – die von der Sorgfalt im Verpacken bis zu den Sicherheitsmaßnahmen des Transports reichen – unerfahrenen Organisatoren, die die Leihunwilligkeit der Sammler und Museen immer noch zu steigern verstehen. Es sind aber auch die von Verkehrs-

vereinen und Kurdirektionen erfundenen außerkünstlerischen Beweggründe, die die an abgelegenen kleinen Orten veranstalteten Kunstausstellungen als Gattung etwas in Verruf gebracht haben. Grenchen scheint von dieser Regel nun eine erfreuliche Ausnahme machen zu wollen. Der Anlaß, der zur Einführung einer Internationalen Triennale für farbige Original-Graphik auf der Basis eines freien internationalen Einsendungswettbewerbes führte, ist nicht nur akzeptabel sondern höchst lobenswert. Grenchen ist, worauf der Präsident des dortigen Kunstvereins, F. Trachsler, mit Nachdruck hinweist, in den letzten hundert Jahren zu einem Zentrum der schweizerischen Uhrenindustrie geworden. «Seither dominieren in diesem eigenwilligen Ort der Fleiß und der technische Fortschritt.» Die Wohnbevölkerung ist von 2000 auf 17000 Menschen angewachsen, von denen 12000 in der Uhrenindustrie arbeiten. «Die Graphik wurde für die kulturell-künstlerische Veranstaltung des Grenchener Kunstvereins deshalb ausgewählt, weil in Grenchen Pionierarbeit beinahe an der Tagesordnung ist, während die Graphik dank ihrer immensen und befreienden Möglichkeiten der Hohen Kunst Pionierarbeit leistet.»

Ferner wurde, was nicht expressis verbis betont wird, zweierlei erreicht: der vorwiegend in der Industrie tätigen Bevölkerung wurde ermöglicht, zeitgenössische Kunstwerke in Originalen, jedoch zuverhältnismäßig erschwinglichen Preisen zu erwerben und ihr damit gerade jenen Zweig der Kunst nahezu bringen, der durch die verschiedenen graphischen Reproduktions- und Druckverfahren vom Technisch-Handwerklichen her ihr besonderes Interesse finden mußte.

Die Bedeutung dieser Veranstaltung geht aber zweifellos über Grenchen hinaus. Denn auf die Ausschreibung des Wettbewerbes hin haben rund tausend Künstler aus 28 Ländern über 3000 Blätter eingeschickt. Bedingung war, daß die Blätter frühestens im Jahre 1955 entstanden sind.

Eine aus Professor Dr. Bernhard Degenhart (München), Dr. Umbro Apollonio (Venedig) und Georges Peilleux (Lausanne) bestehende Jury wählte aus den Einsendungen 300 Blätter für die Ausstellung aus und verteilte sechs große und 25 Ankaufspreise.

Daß das Raffinement in der Handhabung der graphischen Techniken auch für die Preisverteilung von erstrangiger Bedeutung war, ist offensichtlich. So frappte das erstprämierte Blatt Manessiers – eine sehr schöne Komposition in Weiß und kalten Blau-Grün-Tönen – vor allem durch den flockig plastischen Effekt der

weißen Partien. Und auch Neschs Metalldruck mit Netz- und Blinddruckpartien sind von der Technik her besonders eindrucksvoll.

Obschon von den großen Künstlern zum Beispiel weder Picasso noch Souliges oder Hartung an dieser Triennale mitgemacht haben, war das Gesamtbild doch außerordentlich vielfältig, reich und von hoher Qualität. Besonders erfreulich und genußreich war die starke Beteiligung der Japaner. Wir können auf einzelne Künstler und ihre Werke hier leider nicht weiter eingehen.

Lobend zu erwähnen aber ist die Art der ausstellungsmäßigen Darbietung nach den Plänen von Architekt A. Dietziker, Grenchen. In ein einfaches graugestrichenes Gerüst aus dünnen Rohren wurden die graphischen Blätter in rahmenlosen Gläsern eingehängt, und zwar in gutem Wechsel zwischen der wandmäßig-vertikalen und der schrägen pultartigen Anordnung. Das Vestibül des Parktheaters gab dafür den idealen Rahmen.

Ein mit zum Teil mit farbigen Illustrationen reich ausgestatteter Katalog begleitete die Ausstellung. m. n.

Biel

Zweite Schweizer Plastikausstellung im Freien

Rittermattenschulhaus

28. Juni bis 8. September

Vor vier Jahren beglückwünschte man den ungemein initiativen Organisator Marcel Joray zur Idee und Ausführung einer Freilichtausstellung des schweizerischen plastischen Schaffens seit Carl Burckhardt, die in ihrer Vielfalt und Frische überraschte. Wenn man diesmal von den Einsendern als neue Bedingung «monumentale» Werke forderte (minimale Ausdehnung 60 cm), so trug das zum geschlosseneren, aber auch etwas weniger frischen Eindruck der zweiten Schau bei.

Eine Plastikausstellung dieser Art wird stets ein ganz anderes Gesicht zeigen als eine entsprechende Gemäldeausstellung; es ist ja schon bezeichnend, daß die jüngsten der Ausstellenden in Biel 27 beziehungsweise 29 Jahre alt sind, denn in größerem Maße als die spontanere Malerei verlangt die Plastik ein bewußtes Überarbeiten, ein organisches Entstehen und deshalb eine größere Reife. (Als Vergleich eignet sich Jorays Neuenburger Ausstellung abstrakter Malerei vom Herbst 1957 besonders gut.)

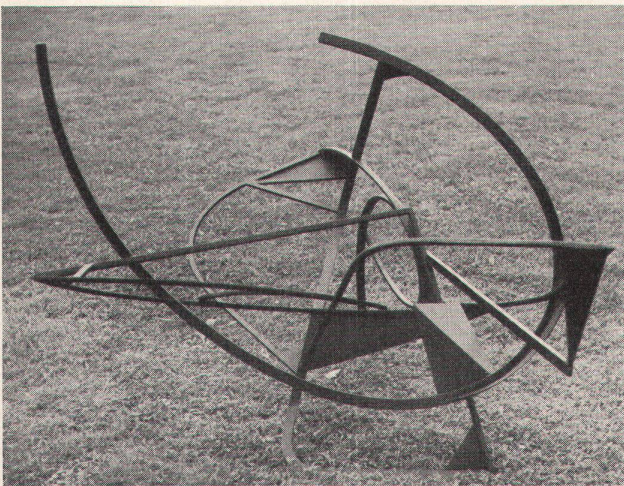
Auch diesmal freut man sich bei einem



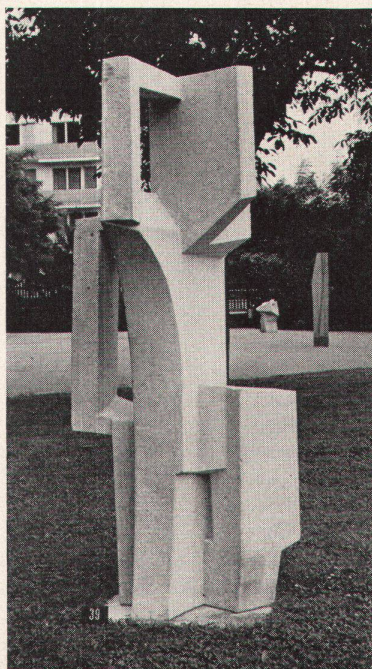
1



2



3



4

ersten Rundgang durch das Areal des Schulhauses Rittermatten über die lebendige Haltung der Schweizer Bildhauer; bei genauerer Betrachtung findet man dann selbstverständlich nur eine kleinere Zahl von Werken, die sich in dem sehr anspruchsvollen Rahmen der freien Natur halten können.

Die Ausstellung erscheint als ein Rechenschaftsbericht über die in den letzten Jahren geschaffene plastische Schweizer Kunst. Entdeckungen gibt es unter dem, was die Jury dem Betrachter anbietet, kaum zu machen. Deshalb ist das Interesse nicht dem Auftauchen neuer Persönlichkeiten oder gar neuer «Richtungen» gewidmet, sondern den Entwicklungen oder gar Wandlungen der bekannten Plastiker. Und da gibt es allerdings Erstaunliches zu sehen! Geradezu sprachlos ist man beispielsweise vor den plötzlich wild bewegten, in allen Richtungen ausstrahlenden und doch kaum raumgewinnenden Plastiken eines Remo Rossi, vor dem in einer ähnlichen Entwicklung stehenden, unerhörten, aber wenig erfüllten Pathos eines Arnold D'Altri. Gerade in einer so großen Ausstellung (rund 130 Werke von 65 Künstlern) empfindet man ein Bedürfnis nach plastischer Sensation, nach besonderer

Zweite Schweizer Plastikausstellung im Freien in Biel

1 Ostseite des Schulhausgartens Rittermatten. Vorn «Die Schatten» von Arnold D'Altri

2 Westseite des Gartens. Vorn «Kugelraum» von Erwin Rehm, links «Fremdes Zeichen» von Vera von Reitzenstein

3 Walter Bodmer, Eisenplastik, 1958

4 André Gigon, Sculpture verticale

Photos: Jacques Thévoz, Fribourg

Spannung, oder besser: Gespanntheit, das sich unabhängig von einer «Richtung» erfüllen läßt. Sicher ist es nicht das einzige Kriterium bei der Beurteilung plastischer Werke, und doch ist es – besonders heute – als Ausdruck einer aktiven Haltung sehr wesentlich, ebenso wie die Übereinstimmung der gedanklichen Klarheit und Dichte mit der handwerklichen Beherrschung der Materie.

Als Vorbild erscheinen – obwohl nicht sehr günstig präsentiert – in dieser Hinsicht die «Male» Hans Aeschbachers mit ihren fast verhaltenen und doch kraftbetonten Formen. Wie wenig andere Arbeiten sind sie, als Freiplastiken, von allen Seiten faßbar. Neben der von ihnen nicht unabhängigen «Entfaltung» von Albert Schilling und den als gestaltete Volumen eindrucklichen, aber manchmal nur schwer als Ganzes zu erfassenden Körpern von Oedön Koch sind es die einzigen Steinskulpturen von wirklicher Durchschlagskraft. Interessant und einiges versprechend, aber noch nicht ganz bewältigt scheinen die Betonarbeiten von André Gigon.

Dagegen hat sich das Feld der Metallplastiker erweitert, obwohl auch hier fast nur bekannte Namen hervorzuheben sind. Bezeichnenderweise geht hier die handwerkliche Bearbeitung besonders eng mit der künstlerischen Wirkung zusammen. Von erstaunlicher Festigkeit und Bestimmtheit sind da vor allem «Aggression» und «Stachel» von Bernard Luginbühl, immer noch durch ihre willkürliche Beherrschung der Materie sich auszeichnend, aber – im Gegensatz zu früheren Werken – auch durch reichere und vielschichtige Durchblicke. Nur wenigen Bildhauern gelingt es ja, den die Plastik umgebenden Raum einzubeziehen, ohne die Festigkeit der Formen angreifen zu lassen. Im Gegensatz

zur Schneide- und Schweißtechnik Luginbühls schafft Robert Müller seine Figuren nur aus geschmiedetem Eisen; diesen Bearbeitungsarten entsprechend, finden sich beim ersten abstrakte Beziehungen geometrisierter Flächen, beim zweiten organische «Blätter» und Schalen, die sich durchdringen oder sichtbar vernietet sind. Walter Bodmer zeigt diesmal zwei größere liegende Eisenplastiken, die in ihrer Dichte und in der Gespanntheit der «beherrschten Bewegung» seine Drahtreliefs weit übertreffen. Mit kleineren Arbeiten tritt Walter Voegeli hervor; vor allem seine beiden Rundeisenplastiken verraten in ihrer eindeutigen Materialbehandlung einen starken Drang, in einem fast überreichen Äußerungsbedürfnis ohne Verlust an Intensität eine bestimmende Ordnung zu gestalten; auch im Eisenrelief – das man sich sehr wohl vergrößert vorstellen könnte – ist dies verwirklicht. In ganz anderer Weise, mit klar geschnittenen Stahlblättern, schafft Hansjörg Gisiger «primitive» Formelemente. Ferner bleibt noch auf die riesigen montierten Kupfer-«Flügel» Arnold Zürchers hinzuweisen. Bei den Bildhauern, die vom Figürlichen ausgehen, scheint es schwerer zu sein, die von unserer Zeit – im Zusammenhang mit dem bewußteren Leben – geforderte bewußte formale Spannung in künstlerischer Weise zu formen, da sich hier jeder Manierismus sehr deutlich ablesen läßt. Wenn bei den «Abstrakten» wie Antoine Poncet, Erwin Rehmann oder André Ramseyer trotz zum Teil reizvoller neuer Versuche diese Gefahr nicht ganz gebannt werden kann, ist dies bei den Figürlichen bei weit über der Hälfte der Ausstellenden der Fall. Gültige und interessante Lösungen gelingen Franz Fischer mit seinem «Sterbenden Hund», Gottfried Keller mit seinem – etwas nach Rezept gearbeiteten – eckigen «Reiter zu Pferd» und Emilio Stanzani mit den von einem reichen Kantenspiel überzogenen Figuren «Emigrantin» und «Harlekin in Parade». Von Alberto Giacometti schließlich werden drei Plastiken gezeigt, die jedoch in dieser Aufstellung unter den schweren Arkaden nicht ganz zur Geltung kommen, da sie nach einer neutraleren, einförmigeren Umgebung verlangen.

Überhaupt ist zu der Ausstellung zu sagen, daß der Rahmen – die weiten Rasenflächen vor allem – nach einer wirklichen Monumentalität verlangt, der nur wenige Werke entsprechen können (zum Teil natürlich auch, weil monumental konzipierte Arbeiten aus materiellen Gründen nur im Entwurf eingesandt werden konnten). Im ganzen hat man bei sehr vielen Werken den Eindruck eines intensiven Suchens, wobei öfters – eine etwas primitive, aber doch wesentliche

Feststellung – der gerade heute durchaus legitime Drang nach Neubelebung der Formen und die Schätzung der eigenen Persönlichkeitsentwicklung sich noch nicht in Einklang befinden. Dafür ist aber eine Ausstellung wie die besprochene auch für den Künstler von größtem Wert. P. F. Althaus

Bern

Rudolf Mumprecht

Klipstein und Kornfeld
20. Juni bis 16. Juli

Von Mal zu Mal werden die Ausstellungen des Graphikers und Malers Rudolf Mumprecht (geboren 1918) als Überraschungen angekündigt; trotzdem findet man stets den gleichen vertrauten künstlerischen Gehalt vor, ob nun realistisch beobachtete Tiere, flächig aufgebaute Stilleben, dekorativ in der Fläche aufgelöste Eulen- und Katzenmotive oder – wie heute – abstrakte spontane «Aufzeichnungen» dargeboten werden, geschickt, klug sparsam in der Akzentverteilung und deshalb stets von dekorativem Wert, liegt doch das Hauptgewicht meistens auf dem technischen Vorgang der Entstehung. Auch in der gegenwärtigen Schau erscheint als das Erstaunlichste und Überraschendste die Ausführung der graphischen Blätter: Aquatinten, die durch Überlagerungen, durch Abspengtechnik und anderes Raffinement zu verblüffender Wirkung gelangen. Wo die Graphiken aus wenigen sich wiederholenden Formelementen regelmäßig aufgebaut sind – wie etwa bei «Mitte», «Gittrig» oder «Perlend» –, haben die Werke eine gewisse Dichte; wo dagegen reine Linienaufzeichnungen dunkeln, fließenden Zeichen gegenübergestellt werden, ist in vielen Fällen eine Eintönigkeit, eine rhythmische Unbestimmtheit und ein Mangel an Beherrschung der Bildbewegung nicht zu übersehen.

Bei den Gouachen verwendet Mumprecht die Farbe zwar effektiv durch fließende Übergänge und kräftige Punkte; im Zusammenklang stößt man jedoch immer wieder auf Härten, die dem Gesamtcharakter wenig entsprechen. Der technische Vorgang ist auch hier oft rätselhaft und dadurch sehr reizvoll und von erstaunlicher Vielschichtigkeit. So erscheint die Ausstellung als Demonstration eines vor allem handwerklich ganz ausgezeichneten Graphikers; das Studium jedes einzelnen Blattes lohnt das Nacherleben des Entstehungsvorganges – dann aber ist es rasch «ausgeschaut».

P. F. A.

Basel

Kunst der Uraustralier

Museum für Völkerkunde
14. Juni bis 31. August

Wiederum zeigt das Basler Museum für Völkerkunde Zeugen einer zum Sterben verurteilten Kultur: Rindenmalereien, verzierte Gebrauchsgeräte (Taschen, Waffen, Figuren für kultische Feste) und plastische Arbeiten der sogenannten «Uraustralier», die in den Jahren 1956/57 von Karel Kupka für das Museum in Australien selbst gesammelt worden sind. Kupka hatte besonders das im Norden Australiens gelegene größte Reservat der Ureinwohner, Arnhemland, bereist und von dort eine Fülle herrlicher und hochinteressanter Kunstwerke mitgebracht. Besonders wertvoll war, daß er sich offenbar bei den einzelnen Stämmen länger aufhalten konnte, mit ihnen in Kontakt kam und deshalb auch die zum Verständnis der erstaunlich abwechslungsreichen und vielfältigen Ausdrucksweise dieser Kunst notwendigen Kommentare erhalten konnte. Denn hinter den oft vollständig geometrisch-ornamental wirkenden Bildern stecken die ausführlichsten Darstellungen mythologischer Ereignisse und Sagen. Abzulesen sind diese erzählerischen Darstellungen nur, wenn der Dechiffrierschlüssel vorhanden ist.

Die von Kupka gesammelten Kunstwerke sind zwar alle für den unmittelbaren religiösen Gebrauch geschaffen und daher «neu» und unsolid; aber zum größten Teil stammen sie doch aus Lebenszusammenhängen, die von der auch in Australien immer weiter vordringenden Zivilisation noch nicht aufgelöst wurden. Da die Zahl der in Reservaten lebenden Ureinwohner – es handelt sich um primitive Sammler- und Jägerhorden nomadischer Art – in den letzten Jahren durch Unterernährung und Krankheit stark dezimiert worden ist, haben jetzt die Regierung und die Missionen eingegriffen, um das Aussterben dieser Menschen zu verhindern. Mit ihrem hilfreichen Eingreifen wird dann allerdings das Verschwinden der in technischer Hinsicht primitiven Kultur und deren außerordentlich hochentwickelter Kunst verbunden sein. Diese Diskrepanz zwischen primitiver Lebensweise und hochentwickelter Kunst, Gesellschaftsstruktur und Religion hat übrigens die Ethnologen dazu veranlaßt, nicht mehr in den Uraustraliern den Typus des «fossilen Urmenschen» zu sehen. Man ist heute auch zur Überzeugung gekommen, daß «die Uraustralier wenigstens in der Hauptsache von Südasien her in ihren heutigen Wohnraum gelangt sind; wann und auf welche Weise konnte allerdings



Kunst der Uraustralier, Wasserdichte Sammel-
taschen aus bemalter Baumrinde
Museum für Völkerkunde, Basel
Photo: Maria Netter, Basel

bisher nicht einwandfrei festgestellt werden» (Alfred Bühler).

Die Sammlung Karel Kupka besteht aus drei verschiedenen Gruppen. Die erste umfaßt vor allem Rindenmalereien mit abstrahierten figürlichen Motiven, in denen von Traumerlebnissen, Ahnengeistern und von menschlichen Wesen erzählt wird. Eine besondere Spezies bilden die sogenannten «Röntgenbilder», das heißt Darstellungen von Tieren und Menschen mit ihrem Knochengestänge und mit einigen der wichtigsten Eingeweide. Alle diese – übrigens grundierten – Malereien stehen im Zusammenhang mit den Felsmalereien.

Die zweite Gruppe von Malereien wurde in den nördlichen Küstenregionen und auf den benachbarten Inseln gesammelt. Die Darstellungsform ist geometrisch-symbolisch. Wenn man nicht durch die beigegebenen Kommentare erfahren würde, daß diese Zeichen Gegenstände oder Geschehnisse (vor allem mythologischer Art) zu bedeuten haben, würde man diese außerordentlich schönen Bilder für frei assoziiertes Ornamentieren halten.

Die dritte Gruppe schließlich enthält Zeugen einer Art «moderner» Kunst unter den Uraustraliern. Sie stammen aus Port Keats und gehen auf Anregung des Schriftstellers Roland Robinson zurück, der dort Mythen sammelte und die Eingeborenen veranlaßte, diese zu illustrieren. Erstaunlicherweise taten sie dies jedoch gerade mit den traditionellsten, ältesten Motiven. Unter anderem befinden sich in dieser Gruppe prachtvoll verzierte Perlmuscheln und andere ornamentierte Dinge für den kultischen und den täglichen Gebrauch.

Die letzte Ausstellungsgruppe umfaßt dann eine ebenfalls sehr interessante Anzahl von plastischen Objekten, verzierte Waffen, kleine holzgeschnitzte Plastiken usw. m. n.

Sektion Basel der GSMBA

Kunsthalle

7. Juni bis 6. Juli

Nach fünfjähriger Pause stellte die Basler Sektion der GSMBA – der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, wie dieser größte nationale Künstlerverband offiziell heißt – wieder in der Basler Kunsthalle aus. Mit 54 Malern und 13 Bildhauern war die Sektion außerordentlich zahlreich vertreten. Doch war nicht allein die Zahl der ausstellenden Künstler bemerkenswert, sondern mehr noch die Tatsache, daß die Basler GSMBA, die sich noch vor kurzem in eher kämpferischer denn kollegialer Haltung von den drei anderen Basler Künstlervereinigungen – der «Gruppe 33», dem «Kreis 48» und der Basler Sektion der GSMBK (Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerberinnen) – zu unterscheiden suchte, einen ausgesprochenen Verjüngungsprozeß durchgemacht hat. Mit Freude stellte man gerade in dieser Ausstellung, die bereits unter der Leitung des neuen Sektionspräsidenten, Architekt S. Gass, abgehalten wurde, fest, daß die GSMBA – bisher Hüterin der traditionellen und vor allem figürlich-gegenständlichen Malerei – nun eine ganze Anzahl junger und begabter Maler und Bildhauer ungegenständlicher Richtung in ihre Reihen aufgenommen hat. Dazu kommt, allerdings ursprünglich weniger aus künstlerischen denn aus persönlichen Gründen, der Übertritt einiger Mitglieder der «Gruppe 33» in die Basler Sektion der GSMBA. Walter Bodmer und Theo Eble gehören zu diesen Neulingen.

Das Ergebnis dieser Blutauffrischung manifestierte sich in der Ausstellung in einer neuen (in den oberen Räumen der Kunsthalle untergebrachten) Abteilung der «Ungegenständlichen», die dank einer in dieser Abteilung besonders streng auswählenden Jury einen besonders lebendigen und frischen Eindruck hinterließ.

Angefügt wurde übrigens eine kleine Gedächtnisausstellung für den 1955 im Tessin verstorbenen Basler Maler Theo Modespacher. m. n.

Formgebung in der Industrie

Werkbund-Gedanken avant la lettre

Von keinem Zweifel berührt, tragen wir die Überlieferung in uns (und weiter), es seien die Gründer der Werkbünde, des deutschen 1907, des schweizerischen 1913, gewesen, die den von den Pionieren der Jahrhundertwende – etwa einem Van de Velde – in hartem Kampf erarbeiteten «Werkbund-Gedanken» erstmals eindeutig formuliert und postuliert hätten: nämlich die Forderung, daß die Form eines Gegenstandes der Zweckbestimmung, dem Wesen des angewandten Materials und seiner Verarbeitung entsprechen müsse. Um die Bedeutung und Neuartigkeit dieser Formulierung recht anschaulich zu machen, zeichnen wir ein Schwarzweißbild der vorausgegangenen Epoche des Historismus. In Tat und Wahrheit sind diese Forderungen bereits von den Vorgängern der Pioniere der Jahrhundertwende und des Werkbundes erhoben worden, von Menschen, die mitten drin standen in der Epoche der stilimitatorischen Greuel. Hier aus vielen anderen ein Beispiel, das den Vorteil hat, von irgendeinem längst vergessenen Zeichenlehrer zu stammen, der zudem nicht in einem europäischen Kulturzentrum, sondern in Biel gewirkt hat. Der Hinweis ist dem kleinen «Handbuch für Kunstfreunde und Künstler, Kunsthandwerker und Gewerbetreibende, Zeichenlehrer und Schüler höherer Unterrichtsanstalten» entnommen, das J. Häusermann im Verlag Orell Füssli, Zürich-Leipzig, im Jahre 1885 unter dem Titel «Anleitung zum Studium der Dekorativen Künste» erscheinen ließ. Das Bändchen ist eine der vielen populären Stilkunden, wie sie in jener Zeit üblich waren.

In einem Abschnitt über Kunst und Kunsthandwerk heißt es da auf Seite 159: «Fragen wir uns nach dem Einfluß, welchen die Kunst auf unser heutiges gewerbliches Erzeugen hat, so werden wir gleich gestehen müssen, daß wir im Vergleich zu früheren Zeiten wesentlich zurückgekommen sind.» An was er dabei denkt, spricht der Verfasser auf Seite 160 deutlich genug aus. Da heißt es: «Wir aber sind noch zu sehr von jenem Geiste beherrscht, welcher das Ornament vom Gegenstand loslöste und zur Hauptsache erhob, und die berechnete Form zu unterdrücken suchte, um umso auffallender und paradoxer auftreten zu können. Auf diesem irrationalen Wege, in Gestaltung unserer Kunsterzeugnisse, sind wir zu dem gelangt, was wir ‚Mode‘ nennen, oder zum Gefallen an

Ascona	La Cittadella	Salvioni – Tencat Valenti	9. August – 22. August 23. August – 12. September
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Museum für Völkerkunde Galerie d'Art Moderne	Edgard Tytgat Jacques Lipchitz Wachs als Werkstoff Mensch und Handwerk Kunst der Uraustralier Art vivant	12. Juli – 24. August 9. August – 7. September 13. April – 15. September 17. Mai – 31. August 14. Juni – 31. August 28. Juli – 30. September
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Verena Müller	Moderne Malerei aus Israel Odilon Redon Wilhelm Gimmi	26. August – 28. September 9. August – 12. Oktober 23. August – 21. September
Biel	Rittermatte Städtische Galerie Galerie Socrate	II. Schweizerische Plastikausstellung im Freien Selection 58 Otto Abt – Editions de Pierre de Tartas	29. Juni – 8. September 16. August – 21. September 29. Juni – 1. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Georges Rouault. Gravures et aquarelles	1 ^{er} juillet – 20 août
Genève	Musée Rath Galerie Motte	Montres et Bijoux Maurice Vlaminck Manguin	29 août – 21 septembre 17 juillet – 11 septembre 20 juillet – 1 ^{er} septembre
Glarus	Kunsthau	Der Schweizer Soldat in der Kunst	31. August – 28. September
Heiden	Kursaal-Galerie	Werner Rosenbusch Heiner und Fred Bauer	20. Juli – 19. August 24. August – 28. September
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Schweizer Frauen stellen aus	1. August – 14. September
Lausanne	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A. Galerie Paul Vallotton	Paul Wyss Georges Rouault. Gouaches	30. August – 17. September 17 juillet – 30 août
Luzern	Kunstmuseum	Junge Maler aus Deutschland und Frankreich	5. Juli – 30. September
Rorschach	Heimatmuseum	Bilder vom Bodensee	20. Juli – 31. August
St. Gallen	Kunstmuseum	The Family of Man	9. August – 20. September
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Maria Kaspar-Filser	17. August – 21. September
Thun	Kunstsammlung	Leonhard Meisser und Anni Vonzun	24. August – 20. September
Weinfelden	Kleine Galerie	Cornelia Forster	9. August – 24. August
Winterthur	Galerie ABC	Internationale Graphik	8. August – 31. August
Yverdon	Hôtel de Ville	5 ^e Biennale de Sculpture. 150 ans de Fonderie d'Art	6 juillet – 23 septembre
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Neumarkt 17 Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Walcheturm Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg Orell Füssli	Sammlung Emil G. Bührle Spielkarten aus aller Welt Henry van de Velde Die Frau als Künstlerin Sonja Markus-Salati Lithographien bedeutender Maler Die Bauhaus-Meister Anita Niesz. Photos Le Corbusier – Marino Marini Junge Schweizer Maler Wilhelm Schmid Lithographies et eaux-fortes Peintres naïfs Carl Roesch	9. Juni – Ende Sept. 14. Juni – 17. August 6. Juni – 31. August 2. Juli – 31. August 25. August – 14. September 6. August – 16. September 27. Juni – 31. August 17. Juli – 30. August 18. Juli – 30. August 24. Juli – 23. August 30. August – 27. September 16. Juli – 13. September 7. Juli – 30. August 23. August – 20. September
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