

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 7: Verkehrsbauten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.04.2025

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

entschloß sich Dr. Eduard von der Heydt in Ascona, die in vielen Museen der Welt zerstreuten Teile seiner Sammlungen außereuropäischer Kunst zurückzurufen und der Stadt Zürich zur Verfügung zu stellen, sofern die nötigen Räumlichkeiten zur ständigen Ausstellung bereitgestellt würden. Zürich hat diesen Vorschlag, der die Stadt später in den Besitz der Sammlungen bringen wird, aufgegriffen und nun durch die Bereitstellung des Rietberg Wirklichkeit werden lassen. Direktor J. Itten vom Kunstgewerbemuseum, dem die Einrichtung des neuen Museums anvertraut war, hat verstanden, durch weitere Leihgaben aus Privatbesitz und die Heranziehung von Teilen der magazinierten Sammlungen des Kunstgewerbemuseums selbst die Bestände dieses Museums zu ergänzen.

Der Charakter der von der Heydt'schen Sammlungen bestimmt den Charakter des Rietberg-Museums: Es vereinigt nicht nach archäologischen oder ethnographischen, sondern nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaute Gruppen von Werken vieler Kulturkreise und Zeiten. Mag auch das Wort von der «Kunst aller Völker und Zeiten» etwas zu hoch gegriffen sein, so schenkt das neue Museum doch etwas, was es bisher in der Schweiz nicht gab: die Möglichkeit, in ausstellungstechnisch anregender, die einzelnen Werke zu voller Geltung bringender Darbietung bedeutende Zeugen naturvölkischer Kunst (Afrika, Südsee), der in Europa wenig bekannten altamerikanischen Kunst, vor allem aber der Kunst Asiens zu studieren. Es sind insbesondere die der indischen Stein- und Bronzeplastik, mehr noch der chinesischen Plastik und Keramik gewidmeten Säle, die Werke von höchstem Rang vereinen und dem neuen Museum außereuropäischer Kunst auch internationale Bedeutung geben. Mit dem Museum Rietberg fügt die Stadt Zürich ihrem bisher nicht übertrieben stattlichen Bestand an Museen eine wesentliche Bereicherung bei. Vermag das neue Museum im Bewußtsein der Bevölkerung Wurzeln zu schlagen, dann dürfte in dem «Haus auf dem grünen Hügel», wie Wagner einst die Villa genannt hat, ein neues Zentrum entstehen, von dem man nicht nur künstlerische Anregung empfängt, sondern auch etwas von jenem völkerveröhnenden Verstehen des Fremden, Andersartigen, wie es Jacob Burckhardt in der Einleitung seiner «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» fordert.

W.R.



Museum Rietberg, Zürich. Holzmaske der Basongwe, Belgisch Kongo. Aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich



Siam, 16.-17. Jahrhundert. Kopf des Buddha im Fürstenschmuck, Bronze. Aus der Sammlung Dr. E. von der Heydt

Ausstellungen

Zürich

Claude Monet

Kunsthaus, 10. Mai bis 15. Juni

Eine Ausstellung, die in mehrfacher Beziehung Überraschung brachte. Wer zwar malerische Sensibilität, aber doch eine gewisse künstlerische und geistige Monotonie befürchtete, sah sich plötzlich vor einem Reichtum und einer beharrlichen Stärke, die tiefen Eindruck machten; und wer in Monets Malerei etwas für Fachleute oder besonders organisierte Augen sah, fand sich plötzlich vor der Tatsache, daß die Ausstellung einen geradezu sensatio-

nellen Zulauf von seiten des breiten Publikums fand. Was die Menschen zu diesen Bildern zog – ob der große Name des Malers oder der Umstand, daß sie heute unmittelbar begriffen, was Monet vor Jahrzehnten und Jahrzehnten bewegte, und was er im Bild sichtbar machte –, entscheidend scheint uns das Positive zu sein, das Mallarmé einmal mit den sehr simplen Worten ausdrückte: «Ich bin glücklich, in der selben Epoche zu leben wie Monet.» Es kommt dazu, daß im Falle Monet, auch ohne kunstgeschichtliche Kenntnisse, das Werden und die Auffindung neuer Seh- und Ausdrucksmöglichkeiten verfolgt ist. Für den Betrachter gilt, was Monet von sich selber sagte: «Ich versuche wiederzugeben, was ich fühle», was sich beim Betrachter in der Umkehrung spiegelt: «Ich fühle, was hier gesehen wurde», wobei die Magie der Farbe und die Magie der farbigen und organischen Selektion, die bei Monet eine Synthese eingehen, die wesentlichen Elemente darstellen.

Die von Dr. Wehrli mit französischen, holländischen und amerikanischen Fachleuten getroffene Wahl spannt den Bogen über fast sechs Jahrzehnte von Monets Schaffen. Die besondere Bedeutung der mehr als 125 Werke umfassenden Kollektion, die außer in Zürich nur noch im Haag und in Paris gezeigt werden soll, liegt darin, daß eine große Zahl von Werken aus Privatbesitz und hier vor allem aus amerikanischem Privatbesitz ans Licht kam. Qualitativ bewegt sich die Auswahl auf hohem Niveau. Wo die Kurve sinkt, hängt es damit zusammen, daß im Laufe der Entwicklung Monets Imagination und Intensität mehrfach nachlassen. Weshalb auch nicht? Auch das Genie kann nicht pausenlos durch sechs Jahrzehnte sich auf gespanntem Seil ergehen. Vielleicht ist gerade der Rhythmus, der sich in diesem Auf und Ab manifestiert, die Brücke, auf der die Masse der Betrachter den Weg zu den schöpferischen Taten des Malers findet.

Ausgezeichnet zeigt die Ausstellung Monets Frühzeit von etwa 1864 bis 1870. Von Courbets oder Manets Einfluß abgesehen, melden sich damals schon Elemente, die später entscheidend werden: Auflockerung der Farbe, die bei aufspritzendem Wasser oder bei Strandgestein schon zur bewegten Pinselführung und Auflösung in Partikel gelangt, die dann im Jahrzehnt zwischen 1870 und 1880 unter dem Einfluß Turners zu jener malerischen Sprache führt, in der die flüchtige optische Impression sich in die vibrie-

rende bildliche Impression umsetzt. Hierbei ereignen sich prophetische Dinge, wie das dem Louvre gehörende Bild «Coin d'appartement» (1875), wo unbewußt zu der Simultanität von Innen und Außen gelangt wird – zwischen beidem steht gespenstisch verloren die kleine frontale Gestalt des Kindes – oder die «Rue Montorgueil, le 14 juillet 1878», ein Bild, auf dem an die Stelle der physikalischen Schwerkraft die dynamische Auflösung tritt, mit der sich das statische Bild in einen inneren Bewegungsvorgang verwandelt.

Wenn Monet zur Serien-Komposition gelangt, so ist dies das Ergebnis seiner obstinaten Experimentator-Natur. Die Verwandlung der gleichen Bildstoffe unter den Verwandlungen des äußeren Lichtes (Wechsel des Sonnenstandes usw.) und der inneren Spiegelung (Wechsel der psychischen Disposition des Malenden). Von der frühen Gruppe der Pappeln sind nur zwei Beispiele in der Ausstellung, die jedoch in aller Deutlichkeit zeigen, wie sich im wechselnden Licht die gesamte Komposition ändert. Spätere Serien sind mit prachtvollen Beispielen vertreten: die Kathedralen mit vier Beispielen – Monet saß 1894 an einem Fenster gegenüber der Fassade der Kathedrale von Rouen und malte eine Skala von mehr als fünfzig Möglichkeiten, bei denen er zu Ergebnissen gelangt, auf denen das Bauwerk nur noch wie eine ferne Erinnerung hinter einer juwelenartig glitzernden Farboberfläche schwebt: gleichzeitiges Aufgehen in materieller Farbe und höchster geistiger Sublimierung. Einen parallelen Vorgang kann man an der mit mehr als zwanzig Beispielen vertretenen Spätgruppe der «Nymphéas» beobachten. Bald heben sich Wasser und Seerosen voneinander ab, bald verschwimmen die Dinge in einen farbigen Gesamtklang. Künstlerische Erzeugnisse einer höchst merkwürdigen Malerpersönlichkeit, deren langes Leben in einem über Jahre sich hinziehenden, magischen Monolog über das Wasser und seine zeugende Kraft, seine Wellenbalance und seine Stummheit endet.

H.C.

Moderne deutsche Graphik

Graphische Sammlung der ETH,
28. Mai bis 17. August

Die ausgezeichnete Auswahl von etwa 250 Aquarellen, Zeichnungen und Drucken will und kann nicht den Anspruch erheben, in irgendeiner Be-

ziehung einen vollständigen Überblick über den gegenwärtigen Stand der graphischen Künste in Deutschland zu geben. Es wird klar zum Ausdruck gebracht, daß nur «ein beispielhafter Einblick» in einige der wesentlichen Richtungen und Strömungen versucht werden soll, um die deutsche Auseinandersetzung mit den künstlerischen Problemen der Gegenwart zu veranschaulichen.

Zweierlei wird offenbar: das typisch Deutsche und die Auswirkungen der deutschen Wiederbegegnung mit den europäischen Problemen, die sich in diesem – über ein Jahrzehnt abgeschlossenen – Deutschland in den vergangenen sechs Jahren mit Leidenschaft vollzieht, um den Anschluß zu finden.

Die Ausstellung geht von den Expressionisten aus, in der Hauptsache von den Malern der «Brücke». Wir sehen überzeugende Beispiele aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, Arbeiten von Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein, Heckel, typische Beispiele von den eigenwilligen Einzelgängern Max Beckmann und Karl Hofer. Wir bedauern, daß der konsequenteste der «Brücke»-Maler, ein Graphiker par excellence, fehlt: Ernst Ludwig Kirchner. Ihn hätte man auch bei einem nur «beispielhaften Einblick» nicht weglassen dürfen. An seinem Schaffen gemessen, hätte man sehr gut veranschaulichen können, wie sehr (und teilweise wie schmerzlich!) der «Abfall» der Spätwerke der Expressionisten berührt, ins Idyllisch-Romantische (Heckel), ins Sentimental-Pathetische (Nolde), ins Gefällig-Bunte (Pechstein), ins Dekorativ-Routinierte (Schmidt-Rottluff). Auch die Spätwerke Karl Hofers sind fast ein Rückfall ins Süßlich-Ästhetische. Von Kirchner abgesehen, sind einzig Max Beckmann und seltsamerweise die Bildhauer Gerhard Marcks, Edwin Scharff und Ewald Mataré folgerichtig weitergegangen. Ihre gezeigten Arbeiten gehören zum Überzeugendsten der Ausstellung.

Bedauerlich bleibt, daß der Einsatz und die Auswirkung der anderen deutschen Künstlergruppe, des «Blauen Reiters», nicht wenigstens in einigen markanten Beispielen aufgezeigt worden ist, denn von Marc, Macke, Jawlenski, Klee, Schlemmer, Kandinsky, Feininger geht (namentlich auf die junge Generation!) ein viel stärkerer Einfluß aus als von den Expressionisten, weil hier schon – von 1910 an – ein europäischer Anschluß verwirklicht worden ist. Die Maler des «Blauen Reiters» und die ihm nahestehenden

Künstler, wie Werner Gilles, Willi Baumeister, Ewald Mataré, sind die Wegbereiter der deutschen Moderne, die Ahnen Xaver Fuhrs, Ernst Geitlingers, Wilhelm Imkampes, Georg Meistersmanns, Heinz Trökes', Ernst Weiers, Fritz Winters. Wenn man schon diese jungen Künstler mit zahlreichen Arbeiten als beispielhaft herausstellt, dann hätte man in erster Linie ihr Herkommen, ihre Lehrmeister und nicht nur die ihrem Wesen fremden Expressionisten aufzeigen müssen. Es entsteht so der falsche Eindruck, daß der Anschluß an das europäische Kunstschaffen von außen her, von jenseits der Grenzen allein veranlaßt worden sei, während er in Wirklichkeit auch auf dem besten deutschen Erbe aufbaut. Deutschland hat immer zwei Seiten gehabt und wird sie wohl auch in Zukunft haben: eine sich abschließende, eigenwillige und eigenbrötlerische Art – und eine weltoffene, weite, sich allem Fremden aufschließende, die es stets zu überzeugenden Leistungen befähigt hat.

Trotz dieses fühlbaren Mangels der Ausstellung sind wir froh und dankbar, daß dem Schaffen der jungen Generation, die sich zu dieser weltoffenen Art bekennt, der größte Raum zur Verfügung gestellt worden ist. Trotz manches Versuchhaften und Problematischen, das noch nicht über den Subjektivismus hinausgekommen ist, spüren wir den Beginn einer europäischen Sprache, die man jenseits der Grenzen beachten, verstehen – und vielleicht auch einmal lieben wird.

Auf jeden Fall reihen sich die graphischen Arbeiten von Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Edwin Scharff, Willi Baumeister, Werner Gilles, Ernst Geitlinger bereits als bleibende Leistungen in das europäische Kunstschaffen ein. Sie lassen nicht nur eine außerordentliche Beherrschung der graphischen Mittel erkennen, sondern das Wesentliche: die Kunst.

Hans-Friedrich Geist

Hugo Weber

Galerie 16, 31. Mai bis 20. Juni

Der Basler Hugo Weber, der als Bildhauer begonnen hatte, lehrt seit 1946 am Institute of Design in Chicago, wohin er von dessen Gründer Moholy-Nagy berufen worden war. Nach Moholys frühzeitigem Tod hat er dessen Methode in den Kursen über Grundformen und Materialgestaltung weiterentwickelt. In der Galerie 16 zeigte er eine kleine Auswahl von Malereien

und Zeichnungen, die uns besonders interessierten als Beispiele künstlerischer Bestrebungen, wie sie sich bei der jüngeren Generation in Nordamerika herausgebildet haben, und als Ergebnisse des Schaffens einer starken Persönlichkeit, die ebenso vital wie reflektiv veranlagt ist. Von zwei Voraussetzungen geht Hugo Weber aus: von dem Wunsch, das Bild von der Wand abzuheben und es dadurch dem Raum zu integrieren, und von einer energetisch-automatischen Form-, Strich- und Farbführung.

In der kleinen Zürcher Galerie, die übrigens nächstens vorübergehend geschlossen werden wird, um in einigen Monaten vergrößert zu werden, hat man versucht, die kleinen Tafeln, Studien und Fingerübungen zu größeren Arbeiten, durch eine freie, völlig unsymmetrische Anordnung und wenige Zentimeter von der Wand abgerückt, in Raumspannungen zu versetzen. Das Resultat war überraschend überzeugend und angenehm. In der Befreiung von ausstellungsmäßiger Reihung entstand ein Spiel von Tafel zu Tafel, und das Leben auf den einzelnen Bildern geriet durch diese räumliche Induktion in reizvolle und das Sehen geradezu anregende Bewegung. Was hier mit mehr zufälligem Material erreicht wurde, hatte Weber vor kurzem in einer großen Ausstellung in Colorado Springs durchgestaltet: eine Ausstellung als geschlossenes Ganzes konzipiert und in räumlicher Anordnung zu einem Organismus gestaltet. Was die Tafeln im einzelnen betrifft, so stehen sie auf der Linie der völligen Gegenstandslosigkeit. Rasch hingeworfene Farbgewebe, in denen die Formbildung auf dem Wege des Psychogrammes erfolgt. Natürlich erhebt sich die Frage der «Zufälligkeit». Aber bei dieser Arbeitsmethode kommt es ebenso auf Talent und Ernsthaftigkeit an wie bei jeder anderen. Hier überzeugt Weber: Was entsteht, ist getragen von sensitivem Empfinden für die Grenzen, in dem sich innere Einheiten bilden, und einer Fähigkeit, aufzubauen und einen Formablauf lebendig zu machen. Der Versuch, die Balance physischer und psychischer Empfindung herzustellen, scheint gelungen. Der von Weber selbst beigezogene Vergleich mit dem Tänzer, bei dem die gleiche Balance die Voraussetzung und das Ziel der künstlerischen Arbeit bildet, überzeugt und leitet zum Verständnis einer Ausdrucksweise, die zunächst stutzig machen mag. Es zeigen sich generell neue Möglichkeiten energetisch-dynamischer Gestaltung, an deren Ausbildung merk-

würdigerweise in Amerika weit mehr gearbeitet wird als in Europa, wo man Parallelererscheinungen zu Hugo Weber, deren es in Amerika mehrere gibt, skeptisch gegenübersteht. Nicht mit Recht; denn das Feld dieser Gestaltungsweise, die übrigens vom Futurismus vor vierzig Jahren inaugurirt worden ist, ist noch völlig offen; es bietet sich dem Schaffenden ein zwar gefährliches, aber großes Gebiet. *H.C.*

Werner Christen

Bücherstube Ex Libris, 14. Mai bis 11. Juni

Die kaum zwei Dutzend in der Bücherstube Ex Libris gezeigten Bilder und Zeichnungen genügten, daß man ihren Autor, den aus dem Emmental gebürtigen, heute in Spreitenbach lebenden Werner Christen, in der Erinnerung zu den guten jüngern Malern zählt. Wohl wird er noch manches während der Pariser Lehrzeit unbesehen Übernommene in seine persönliche Ausdrucksweise umwandeln müssen, bis seine Bildsprache rein ist; doch im ausgehntesten Bild der Ausstellung, Stier und Toreador darstellend, war die mehr schulmäßige Nur-Flächenhaftigkeit der begleitenden Werke in einen farbigen Bildraum geöffnet, darin man leben und atmen konnte. Auch klangmäßig schienen uns die verschiedenen Rot des Stierkämpfers schöner, male- rischer als die Farbe der übrigen Arbeiten, ein in einer Skala von Blau gemaltes Interieur ausgenommen. Seine nur durch die Farbflächen und ihre Anordnung erzeugte Bildtiefe gewissermaßen selbst beweisend, kommt das Stierkämpfer-Bild ohne Linearperspektive aus, die in sämtlichen übrigen Werken noch beibehalten, zum flächigen Gerüst ausgezogen und damit teilweise entwertet war. *age.*

Werner Hartmann, Adolf Funk

Kunstsalon Wolfsberg, 8. Mai bis 7. Juni

Fast sechzig Ölbilder aus den letzten zwei, drei Jahren, Bilder, die während Aufenthalten an der Côte d'Azur und in Spanien entstanden, zeigten Werner Hartmann im Salon des Wolfsberg als einen guten, sicheren Maler. Das Auge auch des unvorbereiteten Betrachters fand sich in der hellen, offenen und zwangslosen Farbigkeit schnell zu recht und war fähig, das verschiedene Licht der einzelnen Werke, ihren malarischen, innern Reichtum zu sehen.

Möglicherweise hätte dem anspruchslosen Beschauer die stets reizvolle Auswahl des Bildinventars bereits genügt, doch blieb sie zum Glück für den Künstler in keinem Fall farbig gestaltet. Die so oft gemalten Dinge, Menschen und Landschaften des Südens erschienen nochmals neu entdeckt, und die besondere Begabung Hartmanns, schon im Bildgegenstand das Interessantere zu treffen, statt gewöhnlicher Muscheln eben Meerigel zu malen, zeigte sich mit der Vision des Malers eng verbunden.

Das Beruhigende, das von der Beschränkung auf eine Technik, die des Ölbildes, bei Hartmann ausging, raubte sich Adolf Funk im Entresol durch die Verteilung seiner fünfzig Arbeiten auf Tempera- und Ölmalereien und auf Versuche in Mosaik, mehr vielleicht noch durch seine besondere Manier, die Farbe in Tupfen aufzutragen. Ansätze zu einer koloristischen Farbigkeit, die in einigen Bildern und in einem Mosaik zu finden waren, wurden dadurch überspielt und am Klingen ver- hindert. *age.*

St. Gallen

«Kinder malen und zeichnen»

Industrie- und Gewerbe- museum, 18. Mai bis 31. Mai

Im Rahmen der von der Handels-Hochschule St. Gallen veranstalteten Vorträge über «Die neue Weltanschauung» wurde auch der in Lübeck tätige Zeichnungslehrer und Pädagoge *Hans-Friedrich Geist* berufen, der im Zusammenhang mit seinem Vortrag über «Die Aufgaben einer bildnerischen Erziehung und die Kunst» in einer bedeutenden Ausstellung Kinderzeichnungen zeigte, die aus seinem Unterricht hervorgegangen sind. Die Grundlage der Geistschen Kunsterziehung des Kindes bezweckt die Weckung der schöpferischen Kräfte, die Forderung der Freiheit der persönlichen Aussage und die Achtung vor der einmaligen Individualität des Kindes. In einer Zeit einseitig materialistischer Beeinflussung des Kindes, in der auch die Erziehung nur nach der «Nützlichkeit» des Stoffes gerichtet ist, sollen die musischen Kräfte besonders geweckt und gefördert werden, um ein wirksames Gegengewicht zu der seelischen Verarmung zu schaffen und damit beizutragen, den Menschen wieder als Ganzes an der Wurzel zu erfassen und zu einer ausgeglichenen Persönlichkeit zu

führen. Hans-Friedrich Geist hat auf diesem Gebiet seit drei Jahrzehnten gearbeitet und wertvollste Pionierarbeit geleistet, so daß er ganz besonders dazu berufen war, aus seinen reichen Erfahrungen Wesentliches über die Kunsterziehung zu sagen. Die Ausstellung ist so gegliedert, daß der Weg der psychologischen Entwicklung des Kindes anhand der ausgestellten Beispiele lückenlos verfolgt werden kann. Die frühesten Zeichnungen sind von Kindern im Alter von 2 bis 6 Jahren, da «Gesehenes, Traumhaftes, Umgangserlebnisse und Gefühlsüberschwang sich zu einer Einheit verbinden». Vom 6. bis zum 13. Lebensjahr tritt der Wunsch nach «erscheinungsgemäßer Entsprechung der bildnerischen Form» in den Vordergrund. Das Kind will abbilden; das Gefühl für Linie und Form wird verfeinert, und in einer kritisch-reflektierenden Haltung, die die unbeschwerte frühkindlich-ganzheitliche Phase ablöst, will es die Wirklichkeit nachahmen. Daher wird nun vom 13. bis 15. Lebensjahr nach Beobachtungen vor der Natur gearbeitet. Vom 14. bis 16. Lebensjahr, da das Innenleben des jungen Menschen nach Ausdruck drängt und auf Grund der Übungen durch sachlich-objektive Darstellungen, versucht der Schüler «Projektionen und Konkretisierungen seiner innern Probleme im Bildnerischen zu verwirklichen». Den Abschluß dieser Entwicklungsphasen bildet das Studium der Formelemente, das an Übungsreihen der Linie, des Hell-Dunkels und der Farbe gezeigt wird, und das die Altersstufe von 15 bis 17 Jahren umfaßt. Hans-Friedrich Geist will damit nicht Künstler heranbilden, sondern jedem Menschen das Reich des Musischen, des Zwecklos-Schönen erschließen und ihm – je nach seiner Begabung – die Möglichkeit mit auf den Weg geben, sich durch Farbe und Linie auszusprechen. Die Ausstellung bietet zum erzieherischen Programm Geists ein eindrucksvolles, umfassendes Anschauungsmaterial. Von den frühesten Kritzeleien bis zur bewußten Handhabung der Formelemente, und damit zu den Voraussetzungen künstlerischen Gestaltens, läßt sich seine auf den physiologischen und psychologischen Entwicklungsphasen des jungen Menschen aufgebaute Methode verfolgen. In verschiedenen Punkten treffen sich die Bestrebungen Geists mit der Tätigkeit des St. Galler Pädagogen Diogo Graf, den Geist in kollegialer Weise zu einer Ausstellung seiner Schülerzeichnungen nach Lübeck eingeladen hat. Damit bekundet Geist seinen

Willen einer übernationalen Zusammenarbeit, wie sie auch im Sinne der UNESCO liegt, die es sich ebenfalls zur Aufgabe gemacht hat, die pädagogischen Bestrebungen der verschiedenen Länder auf eine Gesamtlinie zu bringen, die die freiheitliche Erziehung des Kindes und die Achtung vor der Individualität unter Wahrung der nationalen Eigenarten gewährleisten soll. Insbesondere sei noch auf den ausgezeichneten illustrierten Katalog hingewiesen, der ein Brevier der Geistschen Methode in knapper Form darstellt.

kn.

Luzern

Weltausstellung der Photographie Kunstmuseum, 15. Mai bis 31. Juli

Diese Betrachtungen beginnen mit einer aufrichtigen Gratulation. Die kleine Stadt von knapp mehr als 50 000 Einwohnern begnügt sich nicht, internationale Festspielwochen von Weltformat ins Leben zu rufen. Einem der modernsten Ausdrucksmittel verschafft Luzern die ihm gemäße Manifestation. Der kühne Plan ist gewissermaßen über den Mut seiner Initianten hinausgewachsen. Als die ersten Bilder berühmter Photographen eintrafen, wichen die Zweifel hektischem Eifer. Und am 15. Mai 1952 wurde die Ausstellung feierlich eröffnet. Der erste Augenschein überraschte. Aus der Utopie von Liebhabern ist greifbare, sichtbare, substantielle Wirklichkeit geworden.

Die erste konkrete Frage, die wir uns angesichts dieser Photo-Ausstellung vorlegen, ist schwer zu beantworten und wurde vielleicht von den Veranstaltern nicht genügend berücksichtigt: eine bewußte Trennung von Thematik und photographischer Technik. Photos sind Bilder. Gemalte Bilder sind zwangsweise eine untrennbare Einheit von Konzeption, Thema und Kunstfertigkeit. Bei Photos ist der Sprung von der Konzeption zum Resultat rasch und oft unvorbereitet. Wir sehen in Luzern Bilder, deren Inhalt eine mangelhafte Technik vergessen lassen, aber auch umgekehrt. Die Photographie als Zwitterding zwischen Kunst und Handwerk hätte eine reinliche Trennung verlangt. Aus dieser allerdings verzeihlichen Vernachlässigung heraus sind Ungereimtheiten und Ungleichheiten entstanden, die wir in der Wahl der sogenannten Sachbearbeiter begründet finden. Während

die einen die Photographie als Mittel zum Zweck der Interpretation des ihnen zugeschriebenen Sachgebietes verwendeten und trotz meisterhafter Bildauswahl die Photos zu Instrumenten degradierten (Lohse: Kunst), ließen andere Bearbeiter die Schönheit der Aufnahmen in fast übertrieben epischer Breite ausströmen (Pfeifer: Landschaft). Bei den wissenschaftlichen Sachgebieten tritt an die Stelle reiner Dokumentation oft eine ungewollte Pracht und Formalistik, die den Betreuern vielleicht gar nicht bewußt wurde. Es steht im Katalog ausdrücklich, daß den Sachbearbeitern fast volle Freiheit gelassen wurde und dadurch eine geistige Autonomie entstehen könne, die die Schwerpunkte willkürlich verteile. Das ist wirklich geschehen, als Nachteil und Vorteil zugleich. Eine Uniformität ist ausgeschlossen; aber die gerechte Aufklärung mit absoluten Maßstäben – als wichtige Aufgabe einer Weltausstellung – wurde verumöglicht. Vielleicht hätte eine strenge Wertverteilung zur Monotonie geführt. Wir geben dieser Hypothese gerne Raum.

Es bleibt noch genügend zu bewundern. Ein Phänomen berührt uns tröstlich: Man begegnet bei auffallend erstklassigen Aufnahmen, die hinsichtlich Konzeption, Technik und Bildschnitt meisterhaft sind, immer wieder denselben Namen. Darin liegt die Bestätigung von der lenkbaren Willfähigkeit der Photographie, ihrer über alle Direktheit hinaus schöpferischen Kraft, die nur bisweilen dem Zufall, meistens jedoch intelligenter Sicht und Weiterverarbeitung verpflichtet ist. Es sind aus den vielen beteiligten Ländern jeweils nur einige Photographen erkennbar, die über das Stimmungsmäßige oder Geglückte hinaus wirkliche photographische Werke schufen – ein Ausdruck, den wir eigentlich verpönen. Es kann indessen nicht unsere Sache sein, aus den 2500 Bildern ein paar herauszugreifen.

Die Leser dieser Zeitschrift werden neben dem Ausstellungsgut die bautechnischen und formalen Probleme interessieren. Im Katalog steht hierüber folgendes zu lesen: «Die Aufgabestellung lautete, das Luzerner Kunsthhaus für diese nach modernen Prinzipien konzipierte Ausstellung räumlich umzugestalten und das ihm benachbarte Gelände des Bahnhofplatzes und Inselparkes in den architektonischen Plan miteinzubeziehen. Dieser umfaßte neben der dominierenden Thematischen Schau eine Einführungsschau, ein Kino und eine Nationenausstellung.

Der Besucher wird feststellen können, daß dieses Problem zweckmäßig gelöst wurde. In baulicher Hinsicht sei darauf hingewiesen, daß eine zwanglose und doch harmonische Verbindung des festen und mural unveränderlichen Baukörpers mit dem freien Gelände angestrebt wurde. Die Kunstraumräume ausstellungsreif zu formen, war für die gestaltenden Kräfte kein leichtes. Vielfältige Versuche führten zu einer frei verlegbaren und variablen Elementkonstruktion von Stahlrohrträgern und -verbindern, kombiniert mit Hartplatten; eine Lösung, die dem Wesen des modernen Ausstellungsgutes, wie die Photographie es repräsentiert, in hohem Maße entspricht. Die konstruktiven Überlegungen des Architekten ließen sich mit den Notwendigkeiten und Wünschen einer ebenso zweckmäßigen graphischen Gestaltung sehr gut in Einklang bringen.» Architektonisches Neuland wurde nicht betreten. Die graphische und dekorative Gestaltung darf, von einigen Schönheitsfehlern abgesehen, als zumindest nicht selbstzweckhaft bezeichnet werden. Das Ausstellungsgut kommt sehr vorteilhaft zur Geltung. Einige räumliche Durchblicke sind sogar vorbildlich.

Im Ausstellungsmaterial fallen als wohltuend die mit Bedacht gewählten, oft überlebensgroßen Vergrößerungen auf. Sie geben der Ausstellung, die vielleicht mehr nach dem Prinzip der großflächigen Einheitlichkeit hätte gestaltet werden können, ein markantes Gepräge. Ist es vermessen, sich zu vergegenwärtigen, welch großartigen Eindruck eine nach den formalen Bestrebungen des Architektur-Sachbearbeiters (Lohse) durchgeführte Gesamtausstellung erweckt hätte? Einzig beim historischen Teil lassen wir uns die Originale gerne gefallen, die über ein gewisses Maß nicht hinausgehen. Das Schwergewicht liegt hier auf den verdienstvollen Namen Stenger und Gernsheim. Hätten nicht beispielsweise die französischen Vorbilder mehr zur Geltung kommen dürfen? In der Nationschau spürt man eine allzu starke verkehrspolitische Hand, die von der Ausstellungsleitung nicht gelenkt werden konnte.

Der Gesamteindruck ist ein überzeugender und erfreulicher. Die Schau ist der Beachtung vieler würdig. Sie ist der Niederschlag photobessener Initianten, deren Credo die Liebe zur Photographie widerspiegelt. Die Klassiker der modernen photographischen Kunst haben ihnen die Unterstützung nicht versagt. Luzern kann zu einem

Markstein der photographischen Entwicklung werden; die lebendige Diskussionsbasis neuer Probleme ist geschaffen.

Hans Neuburg

Lugano

II. Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung

Museo Civico, 10. April bis
15. Juni

Die zweite Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung beansprucht mit mehr als dreihundertachtzig Werken von über hundert Künstlern aus 28 Staaten die beiden Obergeschosse der weiträumigen Villa Ciani. Die Beteiligung von Repräsentanten des Kupferstichs, Holzschnittes, der Zeichnung, Radierung und der Lithographie so zahlreicher Länder, die man in letzter Zeit selten nebeneinander vertreten sah, gewährleistet einen besondern äußeren Erfolg. Daß solch eine ausweitete Repräsentanz das Gesamtbild jedoch weniger geschlossen erscheinen läßt, darf nicht verwundern. Die Jury hatte nicht mehr über die von den einzelnen Staaten getroffene Auslese zu bestimmen; sie durfte den Vertretern der einzelnen Schwarz-Weiß-Arten zehn Preise im Gesamtbetrag von achtausend Franken verleihen. Den Gran Premio (1200 Fr.) sprach sie dem Werk «Cocomero sulla terrazza» des Italieners Giuseppe Viviani zu. Mit den neun weiteren Preisen (von je 700 Fr.) wurden bedacht: «Intérieur» von Walter Eckert (Österreich), «Drei Gestalten» von Karl Hofer (Berlin), «Kabin und Fassaden» von Louis van Lint (Belgien), «Die Angreifer» von Jack Nichols (Kanada), «Engel» von Shiko Munakata (Japan), «Vision fantastique» von Tetsuro Komai (Japan), «Stilleben mit Früchten» von Karl Rössing (Stuttgart), «Cherubischer Wandersmann» von Max Hunziker (Schweiz) und «Notturmo» von Fritz Pauli (Schweiz).

Das mit dem Großen Preis ausgezeichnete «Stilleben» von Viviani vereint mit der Sorgfalt in der subtilsten Behandlung stilreiner Mittel den Vorzug einer ausgewogenen Komposition. Eine betonte Nuancierung der gestuften Horizontalen wird durch ein paar reizvoll ausgewählte Details, namentlich durch den Schleier und die Kräuselung des Meeres, aufgelockert. Einer ähnlichen Abgewogenheit begegnen wir auch in Karl Rössings Werken, nicht allein in seinem «Früchtestilleben»,

worin sich die Werte von Hell und Dunkel harmonisch ablösen, daß das Gesamte wie eine Synthese zwischen Licht und Formen wirkt. Auch Rössings «Turnerinnen» übertragen den Rhythmus ins Bildhafte.

Von diesen Meisterblättern gegenständlicher Kunst zu Walter Eckerts Monotypie «Intérieur» mit den drei angeordneten Formen des Rechtecks, der Kugel und der Stuhllehne, die gleichwohl beziehungslos im Raume liegen, ist der Weg weit. Geschlossen und eindeutig huldigt die Gruppe der Saarländer in ihren Zeichnungen der abstrakten Kunst. Der Luxemburger Michael Stoffel und der Belgier van Lint pflegen mit Hingabe das lineare Flächige, aus dessen Hintergründigem doch Lebendiges spürbar wird.

Die Pinselzeichnungen des Luxemburgers Frantz Kinnen breiten über die Fläche ein teppichartiges Schwarz-Weiß-Gebilde. Den Übergang vom figürlich Individuellen in den vermassenden Tumult schildert mit besten darstellerischen Schwarz-Weiß-Mitteln der Holländer M. C. Escher im «Movimento Circolare» mit einem Sprung ins Humoristische. Auch die übrigen Landsleute Eschers bekennen eine Neigung zum Heitern. In rein linearer, perspektivischer Darstellung gibt Armin Landeck (USA) dem Weltstädtischen einen magischen Ausdruck.

Öfters äußert die Schwarz-Weiß-Kunst in Lugano ihre Vorliebe für das Anekdotische und Erzählerische, nicht nur in jenen Blättern, in denen sich ein Illustrator einem Dichter unterzuordnen oder wenigstens zu folgen scheint. In dieser Hinsicht pflegen die Tschechoslowaken eine ungemein saubere Zeichnung für den Buchschmuck und schwelgen die Polen in großen und feinen Beiträgen, worin sie die Phantasie der Romanciers gleichsam zur Vollblüte kultivieren. Durchaus selbständig meistern A. Paul Webers Lithographien in ihren satirischen Motiven, besonders im «Tambour» und im «Krug», die Aussage. Die Wirkung wird um so stärker, je subtiler der Einsatz an zeichnerischen Mitteln ist. Wie auch unterbrochene Konturzüge zu wirken vermögen, verdeutlichen Jack Nichols «Angreifer» auf einem Blatt von bezwingender Ausdruckskraft. Wie kraftstrotzend empfindet man dagegen Arno Mohrs (Berlin) Holzschnitt vom «Mann mit der Nelke»! Die Dänen stellen in Fred Erling einen Holzschnittkünstler, der mit den stilreinen Mitteln seiner Technik in «Szene aus dem Widerstand» die Atmosphäre der toten Gasse einfängt.

Wie verhalten äußern sich dagegen die Inder in ihren figürlichen kolorierten Holzschnitten, Radierungen und Lithographien! Anders die Japaner: sie haben mit der Tradition gebrochen; statt jenen Holzschnitten, die die europäische Kunst so gewaltig beeinflusst hatten, zeigen sie eine unserer Darstellung nicht fremde Stilisierung des Figürlichen. Immerhin überzeugt Tetsuro Komais «Phantastische Vision» deutlich von untergründigen Werten: aus dem dunklen Fonds heben sich eigenartig durchschimmernde geometrische Formen wie Laternen ab. – Bei den Finnen ist öfters das Schwermütige ihrer heimatlichen Landschaft – am stimmungseinsten in Pakkalas «Rentiere» – übertragen. Auch aus den Blättern von Saxon und Halatte des Franzosen André Jacquemin weht der Hauch winterlich vereinsamer Stille.

Unter den Schweizern Sergio Brignoni, Max Hunziker, Fritz Pauli und Marcel Poncet scheint die Auswahl auf Spannweite bemessen. In Paulis prämiierter Radierung «Notturmo» setzen sich Licht und Schattentiefen wundervoll gegeneinander ab. In Max Hunzikers Blättern aus dem Zyklus «Der Cherubinische Wandersmann» berührt die Ruhe; vor allem in jenem Werk, auf dessen Spruchband die beiden Gestalten unterm Rad und über der Orchidee geborgen schweben. Auch dem «Hirten mit dem Glöckchen» verleiht der lyrische Anklang ungemein Anziehendes.

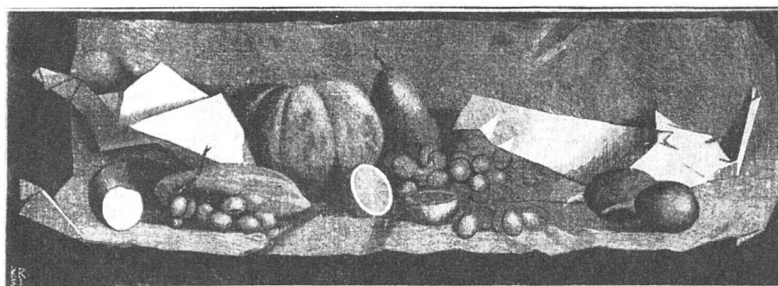
k-i

Chur

Cuno Amiet

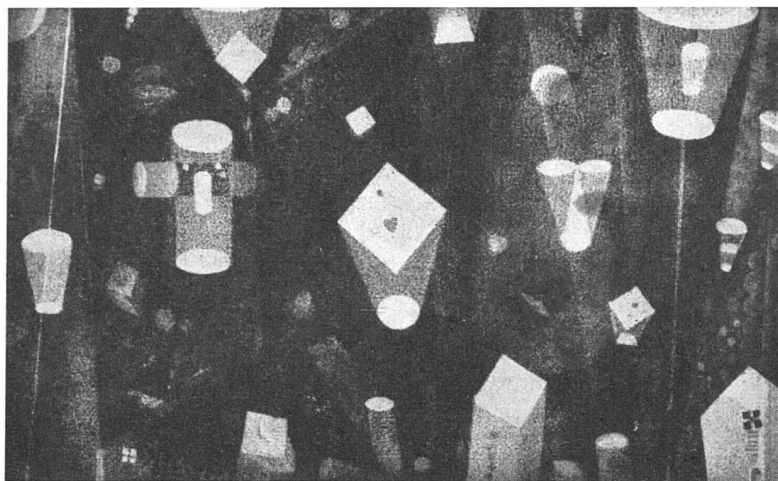
Kunsthhaus, 25. Mai bis 22. Juni

Dieser Ausstellung war eine bereitwillige, freudige Aufnahme in Chur schon von vornherein gesichert, weil der Künstler mit Giovanni Giacometti durch Freundschaft, aber auch durch ein verwandtes künstlerisches Temperament aufs engste verbunden war. Neben den Selbstbildnissen von 1907 und 1910, die in ihrem Kontrast an die weite Spannung des malerischen Ausdrucksvermögens bei Amiet und an seine Lust des Erprobens neuer Probleme erinnerten, neben den Bildnissen Giovanni Giacomettis aus den Pariser Jahren, darunter einem besonders schönen aus Churer Privatbesitz, und neben den Akten aus den 1890er Jahren, die von der zeichnerischen Grundlage der sehr malerischen Kunst Amiets



II. Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung, Lugano
Karl Rössing, *Stilleben mit Früchten*, Linolschnitt

Photo: V. Vicari, Lugano



Tetsuro Koma, *Phantastische Vision*, Aquatinta

zeugten, hingen Reihen von Landschaften, Stilleben, Winterbildern und Atelierinterieurs in der Ausstellung, von denen ein großer Teil in den Jahren 1948 bis 1952 entstanden ist. Eine Reihe bezaubernder Aquarelle aus dem Winter 1952 ließen ebenso wie die gleichzeitig entstandenen drei Variationen eines Pferdeschlittens in Rot und Grün bei hellem, zartgrauem und abendlichem Licht oder der Fensterblick auf ein besonntes Haus eine nicht nur ungeschwächte, sondern auch sich stets verfeinernde Schaffenskraft erkennen. Alle diese leuchtenden, blühenden Bilder sind schon technisch fesselnd, weil bei Amiet im einzelnen Pinselzug der künstlerische Esprit, die schöpferische Sensualität, im Gewebe der Farbstriche die formende Kraft sich äußern; aber sie sind alle auch mit ebenso aktiver Lebendigkeit erfaßt wie aus reifer Erfahrung in die Bildphantasie übersetzt. Amiet hat den äußern Naturalismus überwunden, um in selbstentdeckte Tiefen des organischen Naturwirkens einzudringen und deren Geheimnisse aus der Fülle des Erlebens spontan in die künstlerische Formung umzuwandeln. Oft, wie in der «Kuhweide» 1949, dem «Rauhreif» 1951, dem «Blühenden Baum» 1952, oder schon in frühern Bildern, wie der

«Abendstimmung im Winter» 1928, erscheint der Natureindruck in eine Erfindung, ein ornamentales Flächengebilde aufgenommen, das die naturhafte Sinnlichkeit der Farbe bewahrt, sie aber Zug um Zug ins Bildnerische verwandelt. Aus dieser Synthese von malerischem, augensinnlichem Anschauen der Natur, von differenziertem farbigem Ausdruck, von formaler Gestaltung, sind auch das sehr schöne Halbfigurenbild «Germaine» 1937 und die große «Solothurnerin» 1948 hervorgegangen, das Trachtenmädchen in Rosa und Schwarz, das vor der Atelierwand mit dem Bild der frühen Apfelernte steht, Bilder, in denen der gewisse monumentale Zug früher Kompositionen mit unerhörter künstlerischer Dezenz zu neuer Geltung gebracht ist.

Chr.

Basel

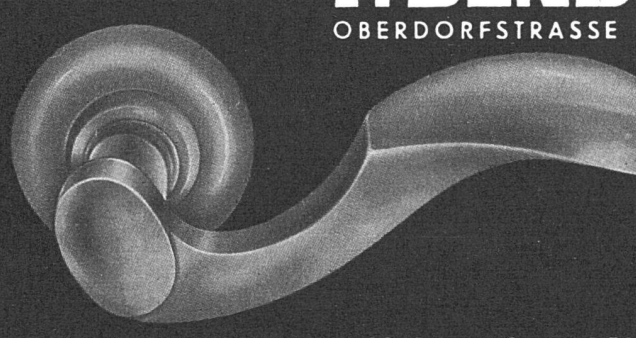
Bilder des 20. Jahrhunderts

Galerie du Château d'Art,
April/Juni 1952

Eine konzentrierte Ausstellung von Meisterwerken verbarg sich hinter diesem viel zu wenig sagenden Ober-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Otto Meyer-Amden Antoine Bourdelle – Giovanni Giacometti Schülerarbeiten der Baugewerblichen Abteilung der Gewerbeschule Hermann Muntwyler Peintres Parisiens	15. Juni – 27. Juli 14. Juni – 20. Juli 14. Juni – 13. Juli 21. Juni – 20. Juli 1. Juli – 15. Juli
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum	Neuere französische Kunst Kunst der Südsee Heimatwerk-Ausstellung	Mai – September 13. Juli – 24. Aug. 20. Juni – 20. Juli
Fribourg	Musée d'art et d'histoire	Chefs-d'œuvre du Musée de Lucerne	12 juillet – 24 août
Genève	Galerie Motte	Art Grec Masques	19 juin – 28 sept. 27 juillet – 28 sept.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Künstlervereinigung «Tangente» Schaffhausen	7. Juni – 14. Juli
Lausanne	Musée des Beaux-Arts La vieille Fontaine	«Rythmes et Couleurs» Carzou	20 juin – 14 sept. 5 juillet – 29 juillet
Luzern	Kunstmuseum	Weltausstellung der Photographie	15. Mai – 31. Juli
Rheinfelden	Kurbrunnen	Arthur Beyer – Fritz Deringer – Adrien Holy – Victor Surbek – Niklaus Stöcklin – Jakob Straßer	11. Mai – 11. Sept.
St. Gallen	Industrie- und Gewerbemuseum	Kostüme und Modebilder aus 5 Jahrhunderten	11. Juli – 31. August
Thun	Kunstsammlung	IV. Sommerausstellung	29. Juni – 17. August
Zug	Galerie Seehof	Max von Moos	11. Juni – 12. Juli
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Kunstkammer Strauhof Buchhandlung Bodmer Galerie Neupert Galerie Palette Galerie 16 Orell Fübli Galerie Wolfsberg	Edvard Munch Neue deutsche Graphik Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil Genie und Handschrift Annemarie Nowacki Anna Hug Französische Maler des 19. Jahrhunderts Grab – Kaufmann – Metzler – Mondin – Pierre- humbert – Schlageter – Schmid Anna Indermaur Kinderzeichnungen aus dem Aplo-Wettbewerb 1951 Victor Surbek Adolf Dietrich – Orneore Metelli	22. Juni – 17. August 28. Mai – 17. August 28. Juni – 28. Sept. 25. Mai – 12. Juli 7. Juli – 26. Juli 14. Juni – 31. Juli 3. Juni – 19. Juli 20. Juni – Ende Juli 21. Juni – 11. Juli 12. Juli – 8. August 7. Juni – 12. Juli 7. Juli – 6. August
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



F. BENDER/ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

begriff-Titel, eine so erfreuliche Zusammenstellung, daß es sich wohl gelohnt hat, sie in einem schmalen illustrierten Katalog wenigstens für die Erinnerung beieinander zu lassen. Denn selten gelingt es einer so kleinen Galerie, mit so wenig Bildern (zirka 30 von 9 Künstlern) so viel zu sagen. Der Bogen war straff gespannt: von Munch zum frühen Klee, vom expressiven Jugendstil über den klassischen deutschen Expressionismus Kirchners und Kokoschkas führte er zum Beginn des Ungegenständlichen in der abermals expressiven Abstraktion. *m. n.*

Oskar Schlemmer

Galerie d'Art Moderne,
24. Mai bis 12. Juni

Obschon Oskar Schlemmers Kunst, auch sein *Beitrag* an die moderne Kunst, von außen besehen keineswegs vielfältig, sondern eher von strenger Einseitigkeit erfüllt ist, sind seine Werke selbst in einer so kleinen Auswahl von Zeichnungen und Aquarellen heute etwas außerordentlich Wohlthuendes. Und dies nicht etwa, weil er sich mit einem der anspruchsvollsten Themen der bildenden Kunst – der Figur im Raum – ein Leben lang beschäftigt hat, sondern weil alles, bis in den zartesten, kleinsten Bleistiftstrich, durchblutet ist von dem Wunsch, «Ordnungsbilder» zu schaffen. «Eindeutig-vieldeutige Ordnungsformen und -farben» – wie er es in einer Tagebuchnotiz ein Jahr vor seinem Tod (1888–1943) expliziert hat. Wunder schön ist ihm das gelungen, wenn im Überschneiden und Durchdringen der Figuren-Kuben (die bis an den Rand der Abstraktion vereinfacht sind) Bewegung nicht zur Starrheit «gebannt» ist, sondern «herrscht»: als optisch wahrnehmbare, rhythmisch ausgewogene Beweglichkeit. Es scheinen Ballettphasen zu sein, auch wenn sie nicht ausdrücklich als solche gemeint sind: «das stille Hin und Her der Figuren im Raum» als ein Symbol des in der strengen Form disziplinierten Lebens. Die ausgestellten Blätter – es sind nur 19 – gehen zurück bis in die ersten Bauhausjahre nach 1920, wo die rhythmische Bewegung z. T. noch mit statischen, fast «klassischen» Formelementen ausgedrückt wird (wie in der Diagonale der Stuhllehne auf dem Bild eines Sitzenden, 1923). Dann klingt verschiedentlich und immer in neuen Variationen das Thema des Vorübergehens, -schreitens, -tanzens auf oder, im prachtvollen Rhythmus präzisier



Paul Klee, Vase mit Rosen, um 1905. Galerie du Château d'Art, Basel. Photo: Peter Heman, Basel

Bleistiftkonturen, das «Gegeneinander» in Figur und Bewegung. Zu den eindrucksvollsten, zartesten aber gehören zwei Farbstiftskizzen aus dem Jahre 1936, in denen Schlemmer sich wie ein unbeschwerter Bruder Meyer-Amdens gibt: 4 Personen auf der Treppe und 4 Personen um einen runden Tisch. Die Kuben sind hier stärker als sonst ins Flächige transponiert. Zusammen mit ihren eigenen Schatten und den «ursprünglichen» Flächen bilden sie so spannungsreiche Formen, daß man in ihnen das direkte Abbild der spannungsgeladenen (und doch schon in der Form disziplinierten) seelischen Beziehungen der vier Personen zu sehen vermeint. *m. n.*

Chronique genevoise

Les diverses expositions qui ont eu lieu à Genève le mois dernier se sont caractérisées par une grande variété: l'architecture, l'art publicitaire, l'art d'Extrême-Orient, la sculpture du XIX^e siècle et la peinture contemporaine y étaient représentés.

Pour fêter le dixième anniversaire de sa fondation, l'Ecole d'Architecture de l'Université de Genève a organisé au Musée Rath une exposition de travaux d'élèves. Cela a permis de constater que, grâce à l'excellente direction qu'a imprimée à l'Ecole M. Eugène Beaudouin, le directeur des études, de sérieux progrès ont été réalisés. Le principe fondamental en honneur à l'Ecole d'Architecture, c'est qu'il ne s'agit pas de bourrer

les cerveaux des étudiants de notions schématiques, mais qu'il faut développer en eux le goût de la recherche personnelle, et stimuler leur faculté d'invention en les plaçant devant les problèmes les plus divers. Ainsi, sans négliger les questions techniques et pratiques, on leur ouvre l'esprit et on les habitue à considérer chaque tâche sans parti-pris routiniers.

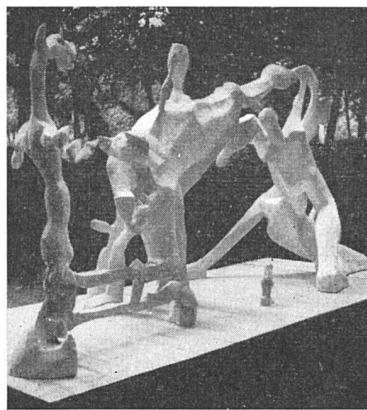
En même temps que l'exposition de l'Ecole d'Architecture a eu lieu, dans les sous-sols du Musée Rath, une très intéressante exposition d'affiches danoises. Elle a prouvé que sous le rapport de l'imagination, cette qualité indispensable à l'artiste publicitaire, les affichistes du Danemark ne craignent personne. Quels que soient les sujets qui leur sont imposés, ils savent les traduire en images plaisantes, aux heureuses combinaisons de couleurs, qui ne pourront manquer de retenir l'attention des passants.

Après avoir longtemps vécu au Japon, un Anglais, Basil Hall Chamberlain, est venu se fixer à Genève et y est mort; et il a légué à son secrétaire, M. Bolard-Talbère, la très belle collection d'estampes japonaises qu'il avait réunie. Grâce au nouveau conservateur du Cabinet des Estampes du Musée des Beaux-Arts, M. Perret, ces estampes viennent d'y être présentées, et d'une façon qui les met très bien en valeur. On retrouvait là presque tous les grands noms de l'estampe japonaise, et dans des tirages d'une qualité irréprochable.

Il y a cent ans, le 4 juin 1852, est mort à Bougival, près de Paris, le sculpteur genevois James Pradier, dont on n'ignore pas qu'il fut un des sculpteurs les plus réputés de son temps. Le Musée des Beaux-Arts n'a pas manqué de commémorer cet anniversaire en organisant une petite exposition Pradier. On n'a pu y grouper que des œuvres de dimensions relativement réduites: les bustes, des statuettes qui révèlent chez Pradier un héritier des sculpteurs du XVIII^e siècle. Une Athéna étonnait par une recherche d'archaïsme que l'on n'aurait pas supposée de la part d'un tel artiste. Peut-être aurait-on pu, au moyen de photographies, rappeler les œuvres les meilleures de Pradier, qui sont ses œuvres monumentales: ainsi les Renommées de l'Arc de Triomphe, les Victoires du Tombeau de Napoléon, les statues de Lille et Strasbourg à la Place de la Concorde.

A la Galerie Motte, un jeune peintre français, Dauchot, a exposé quelques grandes peintures à l'huile, et un certain nombre de petites toiles. Les premières, par leur matière épaisse et leur romantisme, pouvaient faire penser à Soutine; mais à un Soutine qui se tiendrait dans un registre de gris et de tons sourds. Deux grands paysages, et des portraits (notamment celui d'un valet de chambre à l'expression désenchantée) révélaient chez Dauchot d'incontestables dons de peintre. Il est regrettable que l'artiste ait cru devoir étoffer son exposition en y entassant de petites pochades d'une verve facile, qui n'auraient jamais dû quitter son atelier.

J'en viens maintenant à l'exposition Alexandre Blanchet, organisée à l'Athénée par les Amis des Beaux-Arts en l'honneur du 70^e anniversaire de l'artiste; anniversaire qu'a commémoré Eugène Martin, en termes excellents, dans une petite plaquette. Cette exposition groupait des toiles datant des dix ou quinze dernières années; et bon nombre d'entre elles avaient déjà été exposées. Mais la peinture de Blanchet n'est nullement de cette peinture qui au premier abord surprend, et dont ensuite l'intérêt s'évente comme un médiocre parfum. C'est au contraire une peinture qui, grâce à ses qualités foncières – la probité, la loyauté, le mépris des roueries et de la poudre aux yeux, le dédain des modes éphémères – est douée de permanence, et peut être vue et revue sans qu'on s'en lasse. Je ne puis m'étendre plus longtemps sur un sujet qui



Laszlo Szabo, *La chasse*. Salon de Mai, 1952
Photo: Luc Joubert, Paris

pourtant le mériterait; mais je tiens à ajouter encore un mot. De toute la peinture d'aujourd'hui, celle de Blanchet, j'en suis convaincu, est celle qui vieillira le mieux. François Fosca

Pariser Kunstchronik

Nachdem der Ausstellungsbetrieb der Pariser Galerien diesen Winter recht deprimierend war, meldet sich die Frühsommer-Saison mit einem noch kaum erreichten Reichtum von bedeutenden Ausstellungen an. Unter ihnen ist die Ausstellung *mexikanischer Kunst* von den Anfängen der präkolumbanischen Kulturen bis zur Gegenwart von solch außergewöhnlicher Bedeutung, daß sie einen tiefen und dauernden Eindruck hinterlassen wird. Große Teile der ständigen Sammlungen des Musée d'Art Moderne wurden zu diesem Zwecke geräumt. Großplastiken, Terrakotten, Kleinplastiken aus der Kultur der Olmeken, Zapoteken, Humaxteken, Maya, Tolteken und Azteken formen den Schwerpunkt der Ausstellung. Mit den spanischen Conquistadores verschwinden diese autochthonen Kulturen, doch finden wir in den Prunkwerken des mexikanischen Barocks auch weiterhin diese vom Tode und der Ekstase geprägte Geisteshaltung des Volkes. Über die äußerst reiche Volkskunst des 19. Jahrhunderts gelangte man schließlich zu den großen Wandmalereien der Gegenwart, wo der Maler Rivera eine geradezu offizielle Stellung einnimmt. Diese Wandmalereien vermöchten vielleicht in einer isolierten Schau größeres Interesse zu erwecken; hier aber stehen sie zu unmittelbar neben all dem Großen und Erschütternden, um durchaus positiv zu wirken. Schätzenswert waren in dieser Ausstellung auch die Monu-

mentalphotographien, die, ähnlich wie in der Wright-Ausstellung, den Maßstab der Architekturen und der Landschaft vermitteln.

Im gleichen Museum wurden 125 *Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* gezeigt. Diese Ausstellung wurde im Rahmen der Festwochen «l'Œuvre du XX^e Siècle» veranstaltet. Gutes und Bestes aus dem Kunstschaffen unseres Jahrhunderts war hier versammelt. Man erkannte anhand einer solch konzentrierten Schau, welch ungewöhnliche Verschiedenartigkeit die Kunst unserer Zeit charakterisiert.

Eine weitere gewichtige Ausstellung, auf die wir in der nächsten Chronik zurückkommen werden, «*Les Trésors d'Art du Moyen Âge en Italie*», wurde im Petit Palais eröffnet.

Der *Salon de Mai*, der sich nun Welt-ruf erobert hat, bietet keine großen Überraschungen. Eine impressionistische und expressionistische Abstraktion verdrängt hier auf der einen Seite immer mehr die figürliche Malerei, weicht aber andererseits auch den konsequenten Experimenten der geometrischen Abstraktion, wie sie aus dem Neoplastizismus erwachsen ist, aus. Unter den Bildhauern tritt vor allem Picasso mit der Skulptur einer Ziege hervor. Bemerkenswert sind ferner Giacometti, Calder, Laurens, Germaine Richier, Etienne Martin, der sehr talentierte junge Grieche Coulentianos, der Italiener Mastrianni und der vielversprechende Ungar Laszlo Szabo. Drei Plastiken von Juana Muller bildeten das Denkmal dieser kürzlich verstorbenen und allgemein vermißten jungen Bildhauerin.

Der *Salon de la Jeune Sculpture* konnte als einziger Freilichtsalon und als einziger Plastiksalon überhaupt seine Beschränkung auf die jungen Elemente nicht länger durchführen. Eine Erweiterung durch Aufhebung der Altersgrenze entsprach einem allgemeinen Bedürfnis. Um aber den konformistischen Konzessionen entgegenzutreten, sicherte der avantgardistische Flügel der Ausstellungsorganisation seine Positionen, indem Arp, Laurens und Beothy in das Ausstellungskomitee eingeladen wurden. Laurens konnte aus Gesundheitsrücksichten eine aktive Beteiligung nicht annehmen, und so ruhen nun die Hoffnungen, daß das Gewicht des Salons vorzüglich den erneuernden Impulsen verliehen werden, vor allem auf Hans Arp.

Die Plastiken von *Henri de Waroquier* im Musée d'Art Moderne, die letzten Handzeichnungen von *Henri Matisse* bei Maeght, die für die Biennale in

Venedig ausgewählten Bilder von *Raoul Dufy* bei Louis Carré, die Zeichnungen des Surrealisten *Victor Brauner* in der Galerie des Cahiers d'Art, und die abstrakten «Tableaux-Objets» des Holländers *Domela* können hier nur kurz erwähnt werden, obwohl sie eine ausführliche Betrachtung verdienen. Auch junge und neue Kräfte üben sich in diesen überfüllten Frühsommerwochen: der Maler *Nieva* und der japanische Bildhauer *Tajiri* im Institut Endoplastique (!), der junge Schweizer Maler und Kirchner-Schüler *C. A. Laely* in der Galerie Bénézit, *Hans Belmer* in der Buchhandlung Morihien, *René Guiette* im Studio Facchetti, *Maria Manton* bei Arnaud und der Maler *Shedlin* in der Galerie du Point du Jour. Der Maler *Jean Bertolle*, dessen Persönlichkeit in den drei letzten Jahren besonders hervorgetreten ist, beherrschte mit einer großen Bildkomposition den Hauptsaal des Salon de Mai. Die Galerie Jeanne Bucher zeigte von ihm und von *Reichel*, diesem kostbaren und einzigartigen Intimisten und Sondergänger, neuere Bilder. In der Galerie Mai, wo immer schönes Handwerk präsentiert wird, war guter Schmuck von *Duraz* ausgestellt.

F. Stahly

Nachrufe

Hedy Hahnloser-Bühler †

Am 9. Mai 1952 starb in Winterthur Frau Hedy Hahnloser-Bühler im 80. Altersjahre. Die Kunstwelt verlor in ihr mehr als allein die Besitzerin einer berühmten Sammlung. Als Frau Hedy Hahnloser um 1907 zusammen mit ihrem Gatten, dem Augenarzt Dr. Arthur Hahnloser, zu sammeln begann, bedeutete jede ihrer Erwerbungen – und noch auf lange hinaus – eine prinzipielle Stellungnahme für die moderne Kunst und einen Affront gegen die öffentliche Meinung. Selbst Hodler befand sich damals noch in seiner Kampfzeit. Doch ging von ihm aus der Weg des Ehepaars Hahnloser sofort weiter zu den Jüngeren, zu Amiet, zu Giovanni Giacometti und vor allem zu Vallotton, und dieser lenkte den Blick hinüber zu seinen französischen Mitkämpfern, den «Nabis» Bonnard, Vuillard und Maillol. Mit diesen vier Namen ist das Herz der Sammlung und die Quelle ihres Ruhmes bezeichnet, denn ihnen hielten Hedy und Arthur



Duraz, Schmuckstück. Photo: André Gamet, Lyon

Hahnloser durch alle Fährnisse hindurch die Treue, zu den Zeiten, da ihre Werke zu modern, wie auch da, als sie zu wenig aktuell schienen, bis, teilweise erst vor wenigen Jahren, ihre feste Stellung unter den führenden Künstlern unseres Jahrhunderts auch der Allgemeinheit bewußt wurde. Doch blieb das Sammelprogramm hier nicht stehen; ging es einerseits zurück zu den Vorläufern, Van Gogh, Cézanne, dem Einzelgänger Redon, den Impressionisten, Monticelli, ja andeutungsweise bis ins 18. Jahrhundert, so folgte es auch der jüngeren Entwicklung; besonders einzelne Fauves, Matisse, Manguin, und dazu Rouault, wurden einbezogen. Vor der Abstraktion machten die Sammler, denen es immer wieder um das Erlebnis der Farbe ging, halt. Gromaire, De la Fresnaye und die Graphik von Picasso bezeichnen hier die Grenzen.

Wenn das Haus zur «Flora» bis in die jüngste Zeit vom aktiven Kunstleben erfüllt blieb, so hing dies mit dem die reine Sammeltätigkeit bei weitem überschreitenden Wirken von Frau Hedy Hahnloser zusammen. Nicht nur gingen hier dauernd die Maler ihrer Sammlung und die Gelehrten und Studenten, die sich mit ihren Werken beschäftigten, ein und aus. Auch die jungen Künstler erfuhren hier immer wieder gastliche Aufnahme, lebendiges Interesse, Rat und Hilfe. Überall, wo es um den Künstler und die Kunst ging, entschied sich diese ungewöhnliche Frau für das Schöpferische.

Dieses Wirken wandte sich auch an die Allgemeinheit; wertvolle Geschenke an das Winterthurer Museum und Leihgaben an Ausstellungen halfen, weite Kreise mit dem Schaffen der Künstler bekannt zu machen, und zahlreiche Publikationen, unter ihnen als umfangreichste die grundlegende Monographie Hedy Hahnlosers «Félix Vallotton et

ses amis» (Editions A. Sedrowski, Paris, 1935), schenkten der Forschung authentische Grundlagen. Nicht zu vergessen ist, daß auch der Werkbund in seinem Kampfe um die gute Form in Frau Hahnloser, die lange selber künstlerisch tätig war, eine frühe Mitstreiterin fand. Wie sie das Kunstwerk nicht vom Menschen löste, so sah sie auch das freie Schaffen nie getrennt vom angewandten. Immer war ihr die moderne Kunst der Ausdruck eines Lebensganzen, und diesem Schöpferischen in der Gegenwart verhalf sie mit dem leidenschaftlichen Einsatze ihrer starken Persönlichkeit zum Durchbruche.

h.k.

Hinweise

CIAM Sommer-Schule in Venedig

10. September bis 10. Oktober 1952

Ähnlich wie in London im Jahre 1950 wird dieses Jahr in Venedig von der Landesgruppe der «Internationalen Kongresse für Neues Bauen» ein vierwöchiger Kurs über Architektur und Stadtplanung durchgeführt. Zugelassen sind Studenten des letzten Studienjahres und junge Architekten deren Studienabschluß nicht mehr als zwei Jahre zurück liegt. Als Projektaufgaben werden unter Leitung führender italienischer Architekten konkrete Architektur- und Stadtbaufragen der Stadt Venedig bearbeitet. Außerdem finden Referate italienischer und ausländischer Architekten statt. Mit dem Kurse werden Diskussionen über aktuelle Architekturfragen allgemeiner Natur, aber auch Besuche von Bauwerken Venedigs und der Umgebung verbunden. Am Schlusse des Kurses werden die bearbeiteten Projekte von den Architekten Alvar Aalto und Le Corbusier beurteilt. Die Kursteilnehmer erhalten einen Ausweis. Die Veranstaltung steht unter der Leitung der Architekten Albini, Gardella, Rogers und Samona.

Kosten: 10000 Lire Schulgeld. Die Kosten für Aufenthalt und Reise müssen vom Studierenden selbst bestritten werden, jedoch sorgt das Sekretariat für Unterkunft und Verpflegung zu annehmbaren Kosten (max. 1500 Lire pro Tag). Eine Freikarte gewährt unentgeltlichen Eintritt in die Museen der Stadt und in die Biennale.

Es werden auch «Hörer» zugelassen,