

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 41 (1954)
Heft: 10

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: 06.02.2025

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

schieden zu weit, um so mehr als man sich des Eindruckes nicht erwehren konnte, daß nach Meinung des Redners der Architekt weit hinter dem bildenden Künstler zu stehen habe, da ja der Aufgabenbereich des Architekten hauptsächlich technischer und ökonomischer Natur sei.

Die Vertreter weiterer Verbände, Arch. Mürset, Zürich, für den SIA und Ing. W. Jegher für die GEP, verzichteten infolge der vorgeschrittenen Stunde auf Ansprachen. Ihre Anwesenheit wurde aber gebührend vermerkt.

Leider konnte der Obmann verschiedene geladene Gäste, so *Regierungsrat Ebi*, nicht persönlich begrüßen. Seine Abwesenheit am Abend wurde von den Festteilnehmern, besonders den Basler Architekten, sehr bedauert. Tanz und Gespräche hielten eine große Zahl der Gäste bis zum Morgengrauen zusammen.

Der sonnige Sonntag wurde durch eine Fahrt auf dem Rhein und im Basler Hafen eröffnet. Daran schloß sich unter der persönlichen Führung von *Dir. Dr. Jaquet* eine Besichtigung der neuen Umschlagshalle der Schweiz. Reederei AG an. Diese überzeugte alle Besucher durch ihre Großzügigkeit und Zweckmäßigkeit. Besonders reizvoll war der anschließende kurze Gang durch das neugeschaffene Schiffahrtsmuseum, dessen Sehenswürdigkeiten uns durch den Schöpfer des Gedankens, *Dir. Dr. Jaquet*, in außerordentlicher Lebendigkeit und großer Kenntnis der Materie vorgeführt wurden.

Daran schloß sich eine Autocarfahrt durch die Stadt Basel an. Man streifte die Bauten der Ciba, Mustermesse, Hoffmann-La Roche, des Bürgerspitals, die Hochhäuser, das Schulhaus am Wasgenring, die Allerheiligenkirche und fuhr dann durch die basellandschaftliche Gegend nach der Waldschule bei Pfeffingen. Reizvoll liegen die Burgruinen und das neuere Schloß auf einem der ersten Jurahügel, wo zum Abschluß unter Linden ein Picknick stattfand. Dr. W. Mangold als Hausherr und Vorsteher des Schulfürsorgeamtes Basel begrüßte die Gäste mit launigen Worten.

Zu schnell gingen die zwei Tage im Kreise alter und neuer BSA-Freunde zu Ende, und es blieb dem Obmann nichts mehr zu tun übrig, als den Baslern für die vielen Aufmerksamkeiten, die flotte Organisation, die in erster Linie das Werk des ideenreichen Obmannes *Rud. Christ* war, und für die Gastfreundschaft herzlich zu danken. Diesem Dank schlossen sich alle Teilnehmer spontan an.



Paul Cézanne, *Der Elefant*. Zeichnung. Sammlung Graindorge, Lüttich

Photo: G. Jacoby, Lüttich

Da niemand das herrliche Festwetter erwartete, wurden offenbar keine Photoapparate mitgenommen; daher müssen sich die Daheimgebliebenen diesmal mit dem Wort ohne Bild begnügen.

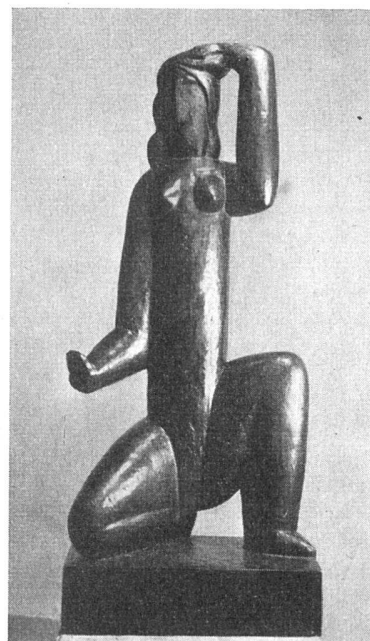
R. Winkler

Ausstellungen

Basel

Europäische Privatsammlungen I: Die Sammlung Fernand Graindorge/Lüttich
Kunsthalle, 28. August bis 3. Oktober

Sieht man sich heute in internationalen Ausstellungen moderner Kunst um, so sind die Belgier in den letzten zwei Jahrzehnten ziemlich stark ins Hintertreffen gekommen. Was sie von offizieller Seite aus an modernerer Kunst zu zeigen haben, beruft sich immer noch auf Ensor, die flämischen Expressionisten der Schule von Lathem-Ste-Marie und auf ein paar standhafte Surrealisten. Mit der Gebrauchsgraphik und dem Kunstgewerbe steht es nicht besser. Um so erstaunlicher also, daß sich auf dem Gebiet des privaten Sammelns ein echtes, beziehungsreiches Kunstleben entwickeln kann. Die bei uns gänzlich unbekannt gewesene Sammlung Fernand Graindorge, mit der die Basler

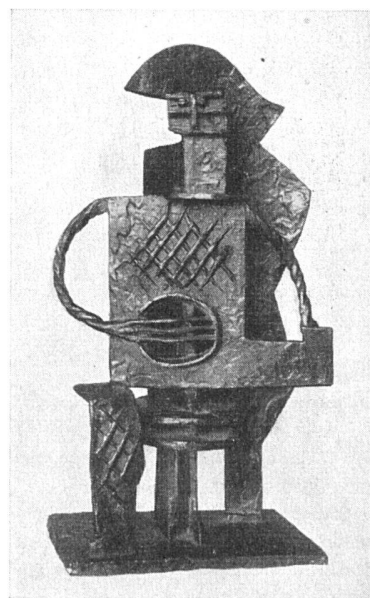


Henri Laurens, *La femme au miroir*. Bronze. Sammlung Graindorge, Lüttich

Photo: Claire Roessiger, Basel

Kunsthalle ihren ersten thematischen Ausstellungszyklus beginnt, legt von diesem intensiven Kunstleben ein eindrückliches Zeugnis ab. Man erinnert sich, daß auch die heute als öffentliche Stiftung im Basler Kunstmuseum deponierte «Emanuel-Hoffmann-Stiftung» vor 25 Jahren, wenn auch von Baslern, so doch auf belgischem Boden, begonnen wurde. Etwas früher noch als das Ehepaar Hoffmann, im Jahre 1920, hat Fernand Graindorge als junger Student mit dem Sammeln zeitgenössischer Kunst angefangen. Der

Jacques Lipchitz, Arlequin à la mandoline. Bronze. Sammlung Graindorge, Lüttich



Ausstellungskatalog verzeichnet die Ankaufdaten leider nicht, so daß sich das Wachstum der Sammlung nicht Schritt für Schritt verfolgen läßt. Aber es läßt sich sowohl aus den Entstehungsdaten der Werke der jüngsten Künstler – des Kreises um Hartung, Vieira da Silva, Alberto Giacometti, Manessier, Singier und Ubac – als vor allem auch aus der sympathischen Eigenwilligkeit der Wahl schließen, daß Graindorge wirklich immer zeitgenössisch kauft und sammelt. Dagegen sprechen auch die wenigen Werke der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht – die hier als Vorläufer der Moderne den ersten Saal der Ausstellung beanspruchen. Rousseaus reizende kleine «Elefantenjagd im Urwald», vor allem aber Van Goghs frühes Stilleben, «Choux et pommes de terre», von 1885, beweisen gleich zu Beginn die echte Liebhaberschaft des Sammlers. Und so ist es durchgehend: überall wird man von unkonventionellen Bildern und Plastiken überrascht. Das macht die Sammlung Graindorge auch so außerordentlich lebendig und anregend. Kirchner und Kandinsky sind nicht mit ihren «typischen», sondern noch mit allerdings prächtigen und heute seltenen Frühwerken vertreten. Bonnard tritt einmal nicht als Interieurmaler, sondern als Landschaftler auf; die Großstadtkinder von Otto Dix findet man als Gegenüber der «Pêcheurs» von Permeke; Kokoschka und Rouault ergänzen das Bild des Expressionismus; die Reihe außerordentlich schöner Bilder von Alexander v. Jawlensky leitet vom Figürlichen zum Abstrakten über. Das Schwergewicht der Sammlung liegt jedoch bei den Suiten außerordentlich schöner Bilder von Léger, den farbigen Holzreliefs von Arp, den frühen Bildern Max Ernsts und den neueren von Will Baumeister, den Plastiken von Chauvin, Lipchitz und Picasso (Die Hand), und sie wird durch die Ankäufe der bereits genannten Jüngeren aus der Ecole de Paris ganz organisch vom Surrealismus zum neuen abstrakten und malerischen expressiven Stil hinübergeführt. *m. n.*

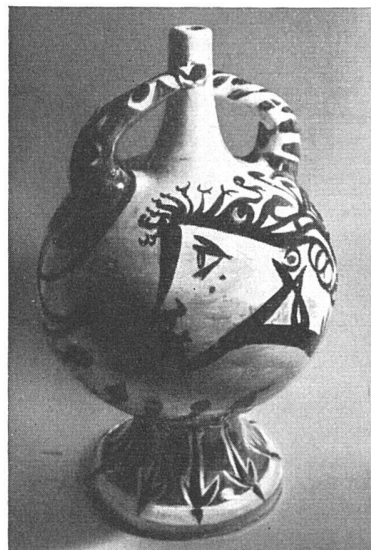
Jüngere französische Maler der Gegenwart

Galerie Beyeler, 21. August bis Ende September

Künstlerisch beglückend ist diese Ausstellung von 15 Malern, die zwischen 1906 und 1930 meistens in Paris geboren wurden, nicht. Aber als Infor-

mation über das, was die mittlere Malergeneration heute in Paris treibt, und über das, was nach Angaben des von der Galerie herausgegebenen – als Dokument wichtigen – Kataloges «Erfolg hat», höchst interessant. Fast alle versuchen sich neu an der «peinture», am Zur-Wirkung-Bringen der Farbe, bzw. der Farbmaterie. Das Spachteln, das Übereinanderlegen verschiedener Farbschichten und das Auskratzen der oberen Schichten steht bei dieser Gruppe in hohen Ehren. Oft werden diese technischen Mittel aber so oberflächlich, so ohne inneren Zwang angewandt, daß sie nur noch als Mätzchen wirken. Was die surrealistischen Maler sich noch dann und wann als handwerkliche Tricks erlauben durften, ist für diese jüngeren bereits zum Gesetz geworden. So kommt es groteskerweise gerade da, wo eine ganze Generation sich um die Malerei als schöne Peinture bemüht, dazu, daß die Malerei als Handwerk ungepflegt und unkünstlerisch wird. Schwankend, unsicher und gequält wirken auch bei den meisten die Darstellungen, die durchwegs um eine neue Formulierung des Figürlichen kreisen. Abstrakte Kompositionen dienen oft als Gerüst, in das die Figuren eingeschrieben werden, damit sie überhaupt einen äußeren und inneren Halt bekommen. So bei dem Jüngsten in dieser Ausstellung, dem 1930 in Le Havre geborenen *Coignard*, dessen Bauklötzli-Hochhäuser-Landschaften wenigstens in den frischen Farben etwas Lebensbejahendes haben. Die meisten anderen ergehen sich in düsteren Schilderungen. So vor allem der Berühmteste und auch Eigenständigste dieser Generation, *Bernard Buffet*, der mit Recht

Lindi, Bemalte Vase Photo: Winkler, Bern



hier größer ausgestellt wurde. Aus seinen bis zur letzten Dürrigkeit und Dürre der Objekte reduzierten Stilleben strömt doch wenigstens menschliches Erleben. Und das überall in Buffets Bildern dominierende schmutzige Olivgrün assoziiert dazu passend die Uniformen aus dem letzten Weltkrieg. Buffet ist stark und eindeutig im Ausdruck, was neben ihm nur noch *Antoni Clavé* (geb. 1913 in Barcelona) ist. Gerade bei ihm, der in der Hauptsache Dekors für die großen Ballettgruppen und dann auch für den Andersen-Film malte, findet man ein schönes malerisches Handwerk und in dem großen Bild «Maler und sein Modell» (1953) ein menschlich erlebtes ausdrucksstarkes Figurenbild. Nicht schlecht ist auch der «Kopf» des Südafrikaners *Gerard Sekoto* (geb. 1913 in Transvaal). Doch müßte man mehr von ihm sehen, um zu wissen, wie ernsthaft es ihm mit seiner malerischen Rouault-Nachfolge ist. Sympathisch wirken schließlich noch die zwischen Figur und Abstraktion eine Harmonie suchenden Bilder von *Yves Trévédy* (geb. 1916 in Rennes). *m. n.*

Bern

Spanische Bilder und Keramiken von Lindi

Galerie Verena Müller,
21. August bis 18. September

In bernischen Ausstellungen hat man Albert Lindegger – der von der Großzahl seiner Kenner in erster Linie als Karikaturist taxiert wird – bereits mehrere Male in Porträtstudien und Aktzeichnungen kennengelernt, die fast klassisch konzipiert waren, desgleichen mit einer Malerei, die viel Maß, Können und strenge Schule in sich hatte und erst in den letzten Jahren eine Schwenkung in abstrakte Richtungen nahm. Ferner zeigte Lindi in Bilderserien, die er als Erträge großer Afrikareisen entstehen ließ, einen schwungvollen Landschafts- und Figurenstil, der dem exotischen Sujet etwas von den krausen Schwingungen und kapriziösen Kurven mitgab, die man schon am Zeichner Lindi kennt. In irgendeiner Art gelingt ihm stets eine Synthese seiner da- und dorthin weisenden Talente, und es macht die Eleganz und innere Spannung seiner Malerei aus, daß unversehens da und dort der Witz in sprühenden Farben und erregten Linien hineinzingelt. Die elastischen Linienzüge und Kur-

ven, die oft förmlich zum Tanzen gebracht sind, stellen auch ein Merkmal der «Spanischen Bilder» dar, die der Maler als Ernte eines mehrmonatigen Aufenthaltes auf Mallorca mitgebracht hat. «Spanisch» ist die Bilderfolge nicht als exakte Aufzeichnung landschaftlicher und menschlicher Eindrücke; doch sind die Einfälle spürbar von warmer Atmosphäre, Wellengekräusel und reicher südlicher Vegetation eingegeben. Die Landschaft löst sich dabei oft als tragender Hintergrund los von ihrem eigenen Detail: Früchte, Blumen, Getreide, Bäume sind aphoristisch frei über die Fläche gestreut. Daneben zeigt Lindi wieder Interieurs mit liegenden Akten und mit Blumen- und Fruchtmotiven, die knapp konturiert und straff durchgegliedert sind.

Erstmals tritt Lindi sodann als Keramiker auf. Der Reichtum an Einfällen, über den er verfügt, kommt der Eleganz und Schmuckwirkung seiner großformatigen Bodenvasen und Fruchtschalen sehr zugute. Vieles daran hat die Vitalität des Primitiven; doch möchte man da und dort einem zartblauen Grund, einer feinen, schlanken Kontur auch wieder das Ebenmaß östlichen Porzellans zusprechen. In der Dekoration kann Lindi hier das barocke Spiel seiner Linien frei entfalten.

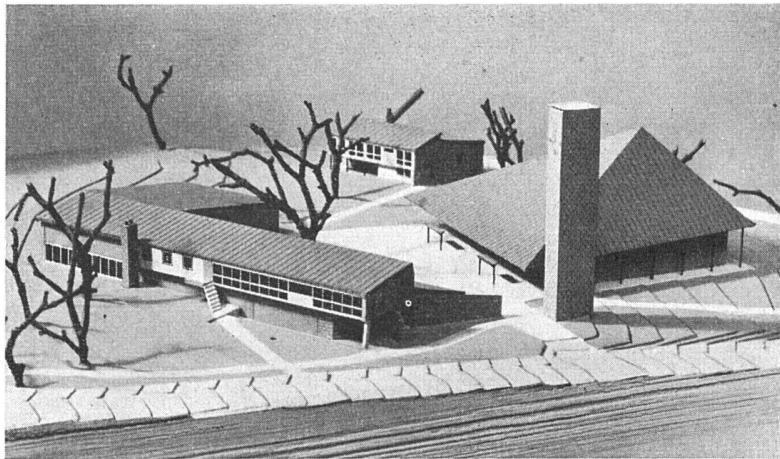
W. A.

Zürich

Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz

Kunsthhaus, 21. August bis 30. September

Das Kunsthaus hat für diese Ausstellung Geistliche beider Bekenntnisse zur Mitarbeit herangezogen. Dadurch hat sich ein Bild ergeben, das bestimmte Strömungen der von den Kirchen akzeptierten Kunstübung – nicht alle von ihnen anerkannten und in Gebrauch genommenen – anschaulich macht. Die Resultate sind, von künstlerischen Gesichtspunkten aus gesehen, zwiespältig, da die Kriterien für das beigebrachte Material primär von kirchlichen und theologischen Voraussetzungen ausgehen. Das Vorgehen ist jedoch insofern richtig, als es wirkliche Tatbestände anschaulich macht. Hätte man ausschließlich nach Kriterien der künstlerischen Qualität ausgewählt, so wäre wohl ein höheres Gesamtniveau erreicht worden; aber man hätte sich nur auf die künstle-



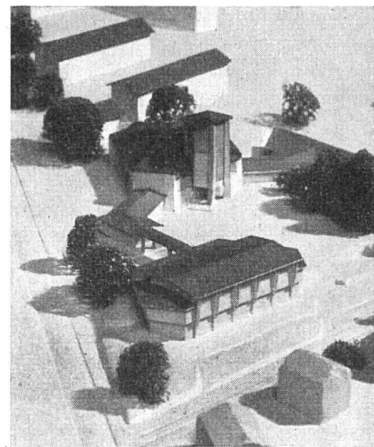
Wettbewerbsprojekt für die Kirche Witikon, Modell. Architekt: Ernst Gisel BSA, Zürich

rischen Bestrebungen der kirchlichen Minoritäten beschränken müssen.

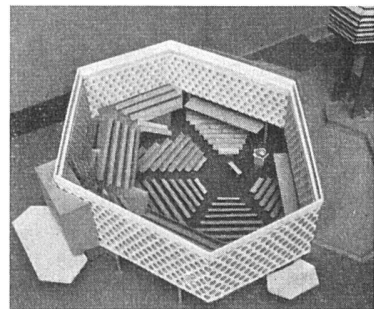
Die Kunst ist in der Kirche nicht frei. Sie ist thematisch und liturgisch gebunden, was ihren Flügelschlag übrigens keineswegs hemmt. Sie ist aber insofern im doppelten Sinn «art engagé», als bei den Kirchenbehörden auch bestimmte ästhetische Meinungen eine Rolle spielen, die mit den künstlerischen Trieben und Prinzipien unserer Zeit schwer oder gar nicht vereinbar sind. Ein Blick auf das bedenkliche Niveau der Wallfahrtsdevotionalien oder der üblichen kirchlichen Plastik zeigt, was wir meinen.

Andrerseits sind die modernen Strömungen, die verhältnismäßig wenig Widerstand zu überwinden haben, obwohl sie bisher keine definitive Approbation finden, ohne Zweifel sehr stark. Sie haben von den Künstlern aus vor allem in den zwanziger Jahren wesentliche Impulse erhalten, als latente religiöse Triebkräfte in expressiven Gestaltungsprinzipien zum Ausdruck kamen. Beide Bekenntnisse haben damals die Tore geöffnet, als im Kirchenbau Karl Moser (Antoniuskirche Basel) und Otto Bartning auftraten, als Barlach oder Ludwig Gies kirchliche Aufträge erhielten und als in der Schweiz nach Cingrias Weckruf die Lukas-Gesellschaft gegründet wurde. Es war eine Zeit der Annäherung von freier Kunst und Kirche, die in unseren Tagen zu den Verwirklichungen in Assy, Vence, Audincourt und in Ronchamp in Lothringen nahe der Schweizer Grenze geführt haben, wo Le Corbusiers Kapelle der Vollendung entgegengeht.

Die fortschrittlichen und zeitverbundenen Aspekte der christlichen Kunst bestimmen im wesentlichen das Gesicht der Zürcher Ausstellung. Sie ist in ihrem Aufbau nach Bekenntnissen

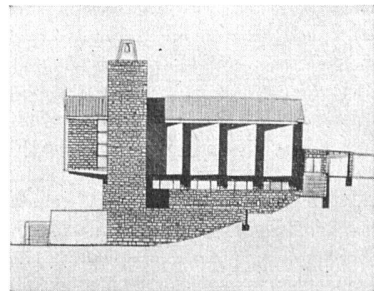


Wettbewerbsprojekt für die Kirche Witikon, Modell. Architekt Werner M. Moser BSA, Zürich Photos: Walter Dräger, Zürich



Projekt für die Kirche Im Gellert, Basel, Modell. Architekt: Otto H. Senn BSA, Basel

Projekt für eine Kapelle in Montcroix-Delsberg. Architektin: Jeanne Bueche, Delsberg



getrennt, was den Überblick erleichtert und die speziellen Aufgaben anschaulich macht, die von reformierter und von katholischer Seite gestellt werden. Eine quer durch die Konfessionen ziehende Betrachtung läßt in der künstlerischen Formung jedoch viele Parallelen in Erscheinung treten.

Dem Kirchenbau als dem Kristallisationspunkt der christlichen Kunst ist breiter Raum gegeben. Zwei Basler Architekten, Otto Senn BSA in der reformierten, Hermann Baur BSA in der katholischen Abteilung, haben diesen Sektor der Ausstellung betreut. Die architektonische Formensprache weicht auf beiden Seiten kaum voneinander ab, trotz aller Verschiedenheit der grundsätzlichen Strukturen, die auf reformierter Seite mehr Spielraum zeigen als auf katholischer. Gemeinsam ist ein allgemeiner künstlerischer Puritanismus und die Betonung der sozialen Funktionen. Die gefühlsmäßigen Ingredienzien spielen eine geringere Rolle da wie dort; daher die dem Profanen nahestehende Atmosphäre der Bauten: Denkhäuser, in denen wenig von religiöser Vision zu spüren ist. Eine Reihe von Lösungen, bis heute noch zumeist Projekte geblieben (von Werner M. Moser, Ernst Gisel, Paul Artaria, Jacques Schader, Otto Senn, André Studer), sind als Versuche auf neuen Wegen von starkem Interesse. Architektonisch und gefühlsmäßig besonders gefällt erscheint die Kapelle, die der junge Berner Architekt Peterhans für ein internationales Pfadfinderlager in Kandersteg errichtet hat.

Bei den angewandten Künsten liegt eine ähnliche Bindung mit der profanen Gestaltung unsrer Zeit vor. Unter ihnen liegt der Hauptakzent auf den Glasmalereien, denen in der christlichen Kunst heute wie früher die Funktion obliegt, durch das Thema der Darstellung zu erbauen und zu belehren, durch die den Farben inwohnende Symbolkraft den Menschen in seiner Gesamtheit zu erfassen, den architektonischen Raum zusammenzufassen und die Atmosphäre des Besonderen, des Gehobenen zu erzeugen. Mit Recht erinnert die Ausstellung mit Hilfe von Skizzen an Meyer-Amdens meisterliches Rundfenster im Zürcher Zwinglihaus. Als ausgezeichnetes Beispiel erscheint ein abstraktes Glasfenster Louis Moillets aus der Zwinglikirche in Winterthur. Gute, einfache, echt empfundene Glasmalereien auch von dem im sanktgallischen Altstätten arbeitenden Ferdinand Gehr. Die große Überraschung ist der Auftrag,

den Fernand Léger für Glasfenster in der Kirche von Courfaivre im Jura ausgeführt hat. Leider geben nur Photos einen Eindruck des Zyklus, der als Weiterführung der Arbeiten Légers in Audincourt zu gelten hat. Die ausgestellten Farbskizzen zu den Scheiben zeigen die Meisterhand in Form und Farbe: große, klar auffaßbare Formen, einfacher, höchst intensiver Farbklang von stärkster Symbolkraft.

Den Glasmalereien gegenüber treten die Beispiele christlicher Wandmalerei zurück. Hier ist es wieder Gehr, der mit kleinen Studien die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Auf eine Repräsentation ausgeführter Werke – z.B. derer von Heinrich Altherr – mit Hilfe von Photos ist fast ganz verzichtet worden, eine Lücke, die man bedauert.

Die Plastik wirkt im allgemeinen unentschieden. Sie zeigt bei aller Sauberkeit einiger Lösungen den vielleicht etwas zu leicht genommenen Versuch der Einordnung. Das kirchliche Gerät endlich ist mit vielen sauber gearbeiteten Beispielen vertreten, ohne daß – mit Ausnahme von Arps Taufstein aus der Basler Allerheiligenkirche Hermann Baus – mehr erreicht wird als gepflegter Geschmack.

Eine Gruppe für sich bilden in der reformierten Abteilung Beispiele der freien Malerei mit Themen aus dem christlichen Vorstellungskreis. Hier berühren uns die Bilder Helen Dahms, die von jeder liturgischen Bindung frei sind, wieder aufs stärkste. Man könnte einzelne von ihnen ohne weiteres auf irgendwelche Altäre in alten, echt empfundenen Kirchen oder Kapellen stellen, wo sie sinnvoll und künstlerisch zum Gläubigen wie auch zu demjenigen Menschen sprechen würden, der im Gefühl konfessionell ungebundener Religiosität eine Kirche betritt. H. C.

Die gute Form

veranstaltet vom Schweizerischen Werkbund

Kunstgewerbemuseum,
21. August bis 3. Oktober

Das Material der Ausstellung, die von *Alfred Altherr* unter Mitarbeit von *Willy Rotzler* auf der Umgangsgalerie der Ausstellungshalle des Kunstgewerbemuseums eingerichtet worden ist, umfaßt im wesentlichen Gegenstände, die in den letzten Jahren auf der Basler Mustermesse das Prädikat «Die gute Form» erhalten haben. Man darf auch der Anordnung des Materials dieses Prädikat verleihen; sie ist

wohlausgewogen, luftig klar und besitzt auch thematisch einen überzeugenden Rhythmus. Die in Basel ausgezeichneten Objekte sind durch ausgewählte andere Beispiele vermehrt. Eine besondere kleine Abteilung ist dem Schaffen des früheren Lehrers der Kunstgewerbeschule *Wilhelm Kienzle* gewidmet, der seit Jahren Alltagsgegenstände und einige Spielsachen geformt hat, die in ihrer Einfachheit und Direktheit vorbildlich sind. Darüber hinaus wirkt sich bei Kienzle eine gestaltende Phantasie voll Einfallsreichtum, Heiterkeit und Tiefe aus.

Da der Hauptteil des ausgestellten Materials durch den Warenkatalog des Schweizerischen Werkbundes und durch Publikation in Zeitschriften bekannt ist, erübrigt sich ein Eingehen auf einzelne Objekte. Ein paar allgemeine Bemerkungen drängen sich jedoch im gegenwärtigen Moment auf.

Zunächst angesichts der Vergleichsmöglichkeit mit den gleichzeitig in der Haupthalle befindlichen Objekten italienischen Kunstgewerbes. Bei den Italienern Reichtum der Form und der Farbe und ein Gestalten, das mit einem Auge nach der freien Kunst schaut, von der die Vorstellung auch des industriellen Entwerfers Impulse erhält. Daher ihr dezidiert modernes Gepräge, ihr Überraschungsmoment, das bald zu positiven, bald zu negativen Ergebnissen führt. Positiv die Bereitschaft, die Form vom Zweck und dem Schwung aus zu gestalten, der vom Material und von der Phantasie ausgeht. Negativ die Gefahr des Überbetonens des Spielerischen und des zeitlich beschränkt Modischen, des formalen Feuerwerkes. Die schweizerischen Objekte und Produkte wirken neben den italienischen bescheiden, zuweilen etwas trocken. Während – man könnte sagen – die italienischen Dinge für Filmstars, Covergirls und das von ihnen repräsentierte Lebensideal geschaffen sind, erscheinen die schweizerischen für Bedürfnisse ersonnen und gestaltet, die weniger auf das individuell Sensationelle eingestellt sind als auf das Stille, Korrekte, Solide einer postulierten mittleren kultivierten Schicht. Daß auch bei einer so gezielten gestaltenden Arbeit echte Schönheit zum Vorschein kommen kann, wird an vielen der gezeigten Beispiele schweizerischen Schaffens ersichtlich.

Damit kommen wir zu einem zweiten Punkt. Es gibt heute weite Kreise, an ihrer Spitze Kritiker, die mit beredten

und fortschrittlich klingenden Argumenten den Standpunkt vertreten, das Bemühen des Werkbundes und der seine Parolen vertretenden Schaffenden um «gute Form» sei vieux jeu und längst nicht mehr aktuell. Das, was der Werkbund anstrebe, sei die maschinell strukturierte Form, der Triumph des Rationalen. Wie oft und wie falsch wird hierbei Le Corbusiers Wort von der Wohnmaschine zitiert! Der Mensch, so wird behauptet, sei in seinen Arbeitsstunden in einem solchen Maß von Maschine und rationaler Organisation umgeben, daß er der Wiederbegegnung dieser Formenwelt in seiner Wohnung überdrüssig sei. Mit derartigen Gedanken wird pure Gimpelfängerei getrieben, Kritik um der Kritik willen, in deren Gefolge das vermeintliche Zauberwort vom Bedürfnis nach Romantik erscheint. Die entwicklungsgeschichtlichen Fakten sehen anders aus. Als sich die Schaffenden vor Jahrzehnten den einfachen Formen und Funktionen zuwandten, haben sie – und hierbei spielte die schöpferische Phantasie eine Hauptrolle – neue Beziehungen zwischen Leben und Formen entdeckt, Beziehungen, in denen das Gefühlsmäßige, das Ahnungsvermögen beim Formen, keine geringere Rolle spielt als in früheren, mit Vorliebe als irrational bezeichneten Perioden der Geschichte. Ein Blick auf viele der ausgestellten Objekte der «guten Form» zeigt es: in der Klarheit der Konzeption, im Spiel der einfachen Formen und im Eindringen in die Kräfte und das Spiel des Materials lebt der Sexus, wie er immer in substantieller Gestaltung gelebt hat. Und: sublimiert sich der Sexus, so sind wir im Umkreis der Schönheit angelangt. *Hans Curjel*

Jean Cocteau – Le Corbusier

Galerie 16, 3. August bis
1. September

Von Cocteau zeigte die Ausstellung nur wenige große Blätter, Pinselzeichnungen in der bekannten, sparsamen Manier, lustig prägnant und in der Wirkung überraschenderweise sehr plakatahaft. Eine Spielart unserer Zeit – nicht mehr, nicht weniger.

Die etwa 40 Aquarelle und Zeichnungen Le Corbusiers stellten eine Ergänzung zur gleichzeitigen Berner Corbusier-Ausstellung dar. Die größere Zahl der Arbeiten stammte aus der Zeit um 1940, die in Bern gar nicht vertreten war. Die Auseinandersetzung mit der menschlichen Gestalt und Gestalt-

gruppen kennzeichnet diese Schaffensperiode Corbusiers. Proportionsprobleme spielen hier eine Hauptrolle. Daher das besonders studienhafte Aussehen der Blätter, die zumeist in fahlen Farben gehalten sind. Wieder spielen die Ohrformen eine bedeutende Rolle im kompositionellen Gefüge. Manchmal scheint es, als lausche die Form. Tauchen hier Jugendbindungen auf? Zur musizierenden Mutter, zum Musiker-Bruder, der zum Genfer Kreis von Jaques-Dalcroze Kontakt hatte? *H.C.*

Chronique genevoise

L'exposition Picasso, organisée cet été à l'Athénée, n'a pas manqué d'attirer un large public. Malheureusement, un fâcheux déséquilibre entre les genres présentés en a considérablement réduit la portée. Quelques petites toiles, d'un intérêt discutable, étaient noyées au milieu d'un trop grand nombre d'œuvres graphiques en noir et blanc. Le tout était complété par trois vitrines de céramiques. Il est à craindre que pour les visiteurs non prévenus – et ils sont légion, à Genève – cet ensemble n'ait donné qu'un aperçu sommaire et assez injuste de l'art de Picasso. Quant aux admirateurs de l'artiste, ils venaient de voir, sans doute, son œuvre graphique complet à Zurich et n'avaient rien à apprendre de cette sélection.

Certes, comme dans toute exposition consacrée à Picasso, le meilleur voisinait, sinon avec le pire, du moins avec le plus mal ébauché. On sait bien qu'une signature illustre donne du prix à des simples essais, à des notes de travail, à des «brouillons». On ne sait pas assez, en revanche, qu'en exhibant de telles pièces à côté d'œuvres majeures, on ne fait que desservir la cause de l'art moderne. Pourquoi ne pas le dire: certaines «empreintes céramiques», dans un ton verdâtre, ornées d'une tête de chèvre pittoresque, rappelaient singulièrement les «souvenirs» de nos bazars alpins. On eût pu se dispenser de les présenter à côté de ces grands plats peints avec de remarquables motifs rustiques, et pour lesquels Picasso a retrouvé toute la sève populaire qui anime une grande partie de son œuvre. On aura eu néanmoins ici, une fois de plus, la preuve que Picasso est le plus grand dessinateur de notre temps. Tout en regrettant que certains aspects de son génie aient été quelque peu négligés – nous pensons notamment à son lyrisme baroque ou à sa poésie de cruauté – on n'a pu qu'admirer la précision élégante

de sa pointe, la rigueur de ses bois, les contrastes vigoureux des lithos, les caprices merveilleux et troublants de son crayon et de sa plume. Rarement on aura su exprimer, à notre époque, une telle somme de tourments, de rêves et de révolte avec une telle économie de moyens, des accents si expressifs, une arabesque aussi suggestive, des angles, des volutes aussi envoûtants: ici, l'art est revenu à ses sources magiques, et il y boit sans mesure.

Il nous faut parler aussi de deux expositions de moindre envergure, mais qui rompaient agréablement avec les thèmes habituels. La Galerie Motte a réuni un fort beau choix d'objets d'art chinois. Bronzes, terres cuites, jades, peintures et sculptures nous ont raconté, en un saisissant raccourci, l'histoire d'un art dont la richesse paraît inépuisable. On avait porté l'accent sur les époques Han et Wei. La première était représentée notamment par une série d'animaux traités avec un réalisme étonnant qui ne doit rien à l'anecdote, mais s'efforce au contraire de dégager les caractères essentiels du sujet; la seconde qui, on le sait, a vu triompher le bouddhisme en Chine, nous apportait, entre autres pièces de choix, une tête dorée et peinte empreinte de la plus grande noblesse. En même temps, la Galerie D. Benador avait rassemblé une série fort intéressante de fétiches, de masques, d'images d'ancêtres et d'étoffes décorées provenant des régions et des tribus les plus diverses d'Afrique et d'Océanie. Tous ces objets étaient confrontés avec des œuvres d'artistes contemporains.

L'expérience ne nous a pas convaincus. Il n'y a pas de commune mesure entre l'art nègre, essentiellement collectif, magique, anonyme, et la pointe extrême de notre art moderne, profondément individualiste et que ne supporte aucune foi populaire. Picasso, les cubistes et quelques autres ont pu s'inspirer des «formes» d'un fétiche, d'un masque; ils en ont ignoré le «contenu spirituel». Les eaux glauques de Borès, les vitraux mystérieux de Manessier, les rythmes vifs de Lopicque parlent un langage radicalement différent de celui des statuettes noires, à la fois terriblement immobiles, et chargées de «forces» secrètes prêtes à exploser sous la main qui va les caresser.

On se trouve ici véritablement en face d'un art «habité» par des puissances occultes, des âmes ou des démons sommeillants qu'un rite oublié, un geste inconsidéré peuvent déchaîner. Dans leur sauvage humanité, les objets d'art nègre

nous ont fait apparaître soudain cruellement ce qui manque à un si grand nombre d'œuvres de notre temps: une «présence». La petite idole nue, polie, luisante que vous avez posée une fois chez vous, sur votre table, vous ne pourrez plus l'oublier: elle vit à vos côtés, vous interroge, vous inquiète ou vous charme. Il en est ainsi d'une gravure de Rembrandt, d'un crâne de Picasso, d'un dieu-guerrier hittite, ou d'un galet gravé de Braque. L'évolution actuelle de l'art ne pourra aboutir, sous une forme nouvelle, qu'à une «présence» nouvelle, sous peine de stérilité et de mort. P.-F. S.

Chronique tessinoise

Les trois peintres qui exposent aux îles de Brissago, invités par les «Amici della Belle Arti» d'Ascona, sont assez différents entre eux. Otto Bachmann est un jeune Lucernois qui vit depuis une dizaine d'années à Ascona; il commença par être prédicateur mormon en Allemagne avant de se vouer totalement à la peinture; mais on aurait tort de penser à Von Gogh, la peinture de Bachmann est de tendance vaguement surréaliste, on pense à Tanguy quelquefois, couleurs pâles et dessin extrêmement fin, une espèce de calligraphie micrographique, beaucoup d'érotisme et d'exotisme. Par contre, Bruno Nizzola est un honnête peintre tessinois encore attaché au post-impressionnisme, à l'exemple de Filippo Franzoni et d'Edoardo Berta; c'est un instinctif qui ne manque pas de jolis dons, quand il ne se force pas à sortir de ses bornes, paysages et impressions légères. Madame Verna a su conquérir un nom international, elle est Française et de formation fauve, élève de Lhote et Friesz, sa peinture est pleine d'adresse et de talent; elle préfère le paysage, mais ne se refuse pas au portrait; au vernissage il y avait une femme du peuple qui avait posé pour Madame Verna, elle considérait son portrait et parlait des longues poses auxquelles elle a dû se soumettre: soixante heures de poses, disait-elle, cest long, j'étais rompue de fatigue à rester comme ça toujours dans la même position!

Marguerite Obwald-Toppi a disposé ses tableaux dans le charmant «cortile» de sa maison d'Ascona, la Casa San Cristoforo, le vernissage a été enrichi par des exécutions musicales. Point n'est besoin de présenter sa

peinture, on connaît assez les qualités décoratives des tableaux de Mme Obwald-Toppi, ses fleurs et ses personnages immobiles et songeurs, ses couleurs agréables qui font penser à la fresque, à la peinture murale.

Depuis deux ans environ, Locarno a la chance de posséder une galerie d'art, grâce à l'enthousiasme de Madame Gisèle Réal qui a ouvert sa galerie «La Cittadella» dans une des vieilles rues de la ville haute. Mme Réal est ouvertement pour les artistes d'avant-garde; avec de petites, mais parfois très belles expositions (Signovert, Brignoni, Goetz, etc.) elle tient le Tessin au courant des tendances les plus modernes de la peinture. Récemment elle a confié une tâche bien intéressante à deux artistes lausannois, le sculpteur Prébandler et le peintre Meystre: la construction, dans son jardin d'Ascona, d'une espèce de totem ou de monument commémoratif en pierre du pays. C'est une superposition de plaques de «bevola» (gneiss) du val Maggia, d'une allure hardie et d'un rythme singulièrement séduisant, un jeu de pleins et de vides qui a charmé Jean Arp aussi, à l'occasion de son récent passage à Ascona. Cette entreprise de Prébandler et de Meystre devrait donner une forte impulsion à ce genre de sculpture pour jardins qui exploite d'une façon très heureuse une des grandes richesses du Tessin, ses pierres: un peu de ciment, un peu de fantaisie... En tout cas, il vaut la peine de signaler cet intéressant essai.

Piero Bianconi

Pariser Kunst außer den Mauern

Während der Sommermonate ist auch die Kunst aus Paris ausgeflogen. Nur einige große Prestigeausstellungen dauern weiter. Alles andere hier Bekannte bekommt oder bekam man auf dem Itinerar der großen Ferienwege zu sehen: Biennale in Venedig; Triennale in Mailand; Ausstellung «Spazio» in Rom; Groupe Espace in Biot; junge französische Plastik am Festival von Besançon; sieben Pioniere der Plastik in Yverdon; französische Keramik und neue Keramiken von Picasso in Vallauris; «Peintres témoins de leur temps» in Avignon im Palais des Papes; Germaine Richier und Vieira da Silva in Basel; Le Corbusier in Bern usw. Wenn auch manch

Konventionelles mit in diese Ausstellungen hineingerutscht ist, so konstatiert man bei den jungen Kräften, die mit der größten Aufmerksamkeit vom Auslande aufgenommen werden, eine allgemeine Ausbreitung einer neuen Formsprache. Hier ist eine uns gemäße Sensibilität der malerischen und plastischen Materie erweckt; sie erobert für unser ästhetisches Empfinden Ebenen, die man bisher von der Kunst ausschloß. Gleichzeitig nehmen zwei Tendenzen immer stärkere gegensätzliche Haltung ein: die dekorativ-architektonische und geometrische Abstraktion einerseits und die romantisch-expressive Abstraktion andererseits.

Diese Gegensätze finden ihre Demonstration auf internationaler Grundlage an der Triennale von Mailand und der Biennale von Venedig. In Mailand hat die geometrisch-dekorative Abstraktion ihr großes Wirkungsfeld gefunden. Hier glauben Künstler und Architekten an die Zusammenarbeit von freier Kunst und Architektur, an polychrome Architektur und an eine Synthese der Künste, die zwischen einer Olivetti- oder Hermes-Schreibmaschine und einer «construction spatio-dynamique» keine Rangunterschiede mehr macht. Hier wird die gute Industrieform «forma fisiologica» genannt, und zwischen den sanitären Elementen von Gio Ponti und einer Plastik von Gilioli besteht formal kein prinzipieller Unterschied. Die wirkliche Form ist der Versuch einer Stileinheit, eines physiologischen Ausdrucks unserer industriell bedingten Zivilisation. Jede Nutzform stellt die Frage ihrer richtigen Lösung; sie verlangt plastische Begabung und plastisches Vorstellungsvermögen.

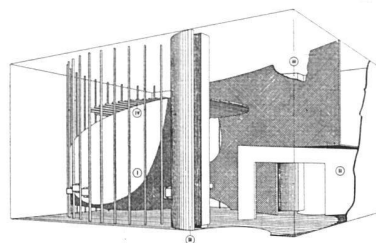
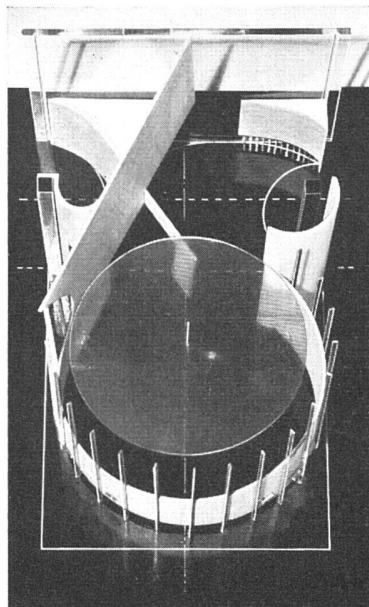
Die Triennale ist der Ort, wo solche Aufgaben mit der größten Aufmerksamkeit verfolgt werden. Eine moderne Stileinheit ist im Werden, die auf neuen Wegen, doch mit ähnlicher Totalität, wie die Renaissance oder der Jugendstil alle Formen des Lebens ergreifen will. Solche abstrakte Kunst dient entweder der nützlichen Form oder der Architektur als Dekoration im besten Sinne, indem sie die Architektur plastisch und malerisch ergänzt.

In der Biennale von Venedig dagegen wird einem klar, daß die Kunst noch ganz anderes versucht. Kunst will hier Ausdruck sein, unanwendbarer, allen dekorativen Effekten feindlicher Ausdruck eines irrationalen, gefühlsbedingten formalen Erlebnisses, absoluter Ausdruck, wie man ihn noch nie

so losgelöst von jeglicher Verwendbarkeit – sei es auch nur die Vermittlung des «Sujets» – je versucht hat. Die Form hat hier keine physiologische Funktion mehr, sondern ist ein psychischer Abdruck, eine Äußerung des Unbewußten, welche der Materie einen gelegentlich morbiden Charakter gibt und unsere Sensibilität von allen konventionellen Begriffen des schön behandelten Materials weggleitet. So ist auch von der «Tauromachie» von Germaine Richier und manchen abenteuerlichen figürlichen Monstruositäten, die in Venedig zu sehen sind, bis zum freien instinktiven Wirken in der Materie nur noch ein Schritt. Dieser abstrakte Expressionismus ist das Leitmotiv der Biennale, das die eigentliche Aktualität dieser Schau ausmacht.

Wie wird nun aber das *Pariser Kunstleben* an den großen internationalen Veranstaltungen dargestellt? Wer in Paris sich regelmäßig mit Kunst abgibt und mit dem Schaffen der Künstler vertraut ist, ist erstaunt, die eigentlich in Paris geführte Diskussion hier im fremden Pavillon durch ausländische Nachfolger vertreten zu sehen. Kein anderes Land hätte so viel zu geben wie Frankreich; kein anderes Land gibt aber im Verhältnis zu dem, was es zu leisten fähig ist, ein unzutreffenderes Bild.

Was die *Triennale* in Mailand angeht, so wollen wir in keiner Weise – wie dies leider im vorschnellen Urteil geschah – den Fehler den direkten Organisatoren zuschieben. Wir möchten darum etwas ausführlicher beschreiben, wie die diesjährige französische Beteiligung an der *Triennale* zustande kam: Diesen Frühling vernahm man offiziell, daß sich die Relations culturelles des Außenministeriums, die für solche internationale Ausstellungen zuständig sind, sich nicht für die *Triennale* interessieren. Durch diese Nachricht alarmiert, wandten sich Paul Breton, der Commissaire général du Salon des Arts ménagers, und der frühere Minister des Bauministeriums und gegenwärtige Arbeitsminister, Claudius Petit, an den Quai d'Orsay; sie erhielten in letzter Stunde einen kleinen Kredit für eine französische Beteiligung. Innerhalb von etwas mehr als zwei Monaten mußte eine Ausstellung improvisiert werden, wobei man im Dunkeln tastete und bis zum letzten Moment nicht genau wissen konnte, mit welchen Elementen man zu rechnen habe. Hierzu gesellte sich auch die Undis-



Modell und Perspektive des Schweizer Pavillons an der diesjährigen Triennale in Mailand. Ausgeführt im Auftrag des Departements des Innern und in Verbindung mit dem Œuvre, Lausanne. Entwurf: Michel Péclard, Graphiker, Lausanne. Eine ausführliche Würdigung des beachteten Pavillons folgt später.

ziplinertheit mancher französischen Künstler, die vom internationalen Kunstmarkt allzu verwöhnt sind und sich kaum mehr die Mühe geben, eine Einladung auch nur abzusagen. Daß es doch gelungen ist, eine anständige französische Sektion zu gestalten, ist besonders dem Architekten René Herbst zu verdanken, von dem man weiß, daß er die kühnsten Ausstellungsgestaltungen zu beherrschen verstanden hätte, der sich aber hier auf einen bescheidenen Ausstellungsmodus beschränken mußte. In einem dreimal kleineren Raum als der deutschen Sektion kam im letzten Moment manch Gutes zusammen, das man nicht abweisen konnte, so daß die Ausstellung viel zu gedrängt wurde. Es ist auch zu bedauern, daß die Gruppe Espace wegen einer Anzahl von Mißverständnissen sich allzu spät meldete, so daß man auf die italienischen Organisatoren angewiesen war, um diese Gruppe doch in einer minimalen Vertretung zu zeigen.

Weniger mildernde Umstände können für die Gestaltung des französischen Pavillons der *Biennale* in Venedig angeführt werden. Das Gute und Aktuelle erhält hier einen zufälligen Charakter, ist verwischt mit Lauem und Mittelmäßigem, wo doch mehr noch als in Mailand Frankreich den besten Pavillon hätte beitragen können. Nicht einmal das Thema der Ausstellung wurde einigermaßen respektiert; z.B. wurde paradoxerweise eine Bronze von Etienne-Martin in Mailand an der *Triennale* ausgestellt, wo sie schlecht hinpaßte, während sie in Venedig ihre ganze mythisch-phantastische Bedeutung gewonnen hätte.

So bekommt man ein besseres Bild des französischen Kunstschaffens in Ausstellungen wie der Freilichtausstellung der Gruppe Espace in Biot, der Plastikausstellung in Yverdon und – durch extreme Vertreter des Aktuellen – in der von Luigi Moretti und Michel Tapié organisierten Ausstellung «Spazio» in Rom.

F. Stahly

Biot

Groupe Espace

10 juillet au 10 septembre 1954

La première exposition d'ensemble du Groupe Espace vient d'être organisée à Biot, près d'Antibes, en plein air, dans un cadre exceptionnel, sur un terrain planté d'oliviers. Elle était placée sous le patronage de Monsieur Claudius Petit, ministre du Travail, président d'honneur du Groupe, et de M. Ernst, préfet des Alpes-Maritimes. Le Groupe Espace, constitué il y a trois ans, réunit actuellement plus de cent cinquante membres: architectes, peintres, sculpteurs, etc., tandis que des groupes analogues s'organisent simultanément en Grande-Bretagne, en Belgique, en Suisse, en Italie et en Suède.

Ainsi que l'a rappelé son président, André Bloc, dans la préface qu'il a écrite pour le catalogue de l'exposition: «... Les buts du Groupe Espace sont simples, mais ils peuvent paraître ambitieux dans un monde où les problèmes d'esthétique et d'harmonie sont trop souvent relégués parmi les préoccupations secondaires. Pour rendre aux arts plastiques toute leur valeur humaine, il faut rétablir le contact avec le public, avec les foules; pour que l'artiste puisse avoir une action sociale, il faut que son rôle soit élargi par la présence permanente de ses œuvres

Ausstellungen

Ascona	Galleria d'Arte	Gilbert Portanier – Henry Kläui	1. Okt. – 31. Okt.
Basel	Kunsthalle	J. J. Lüscher	16. Okt. – 21. Nov.
	Gewerbemuseum	Mensch und Edelstein	5. Okt. – 7. Nov.
	Galerie d'Art Moderne	Max Kämpf	11. Sept. – 14. Okt.
	Galerie Bettie Thommen	Kurt Hinrichsen	9. Okt. – 31. Okt.
Bern	Kunstmuseum	Farbige deutsche Graphik der Gegenwart	20. Aug. – 10. Okt.
	Kunsthalle	Varlin – Leo Deck	11. Sept. – 17. Okt.
	Galerie Atelier-Theater	Johann Peter Flück	23. Okt. – 28. Nov.
		Hsiung Ping-Ming	23. Sept. – 13. Okt.
		J. K. Slavko	14. Okt. – 3. Nov.
		Leonhard Meißer	9. Okt. – 31. Okt.
Biel	Galerie Verena Müller	Schweizerische Plastikausstellung im Freien	18. Sept. – 17. Okt.
Genève	Rittermatten	François Barraud	18. Sept. – 21. Okt.
	Athénée	Arthur Hurni	23. Okt. – 11. Nov.
		Dufresne	7. Okt. – 30. Okt.
Glarus	Galerie Motte	Regionale Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins	3. Okt. – 31. Okt.
	Kunsthaus		
Grenchen	Kunststube	Karl Hartung – Fritz Winter	25. Sept. – 14. Okt.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Félix Vallotton	1 ^{er} oct. – 28 nov.
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Maurice Denis – Ker Xavier Roussel	4 oct. – 23 oct.
		Carzou – Minaux	25 oct. – 13 nov.
	La Vieille Fontaine	Léolo Fiaux	23 sept. – 14 oct.
		Théo Kerg	9 oct. – 28 oct.
		Marchoud	16 oct. – 4 nov.
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Chefs-d'œuvre de la littérature universelle, illustrés par les plus grands artistes	11 sept. – 18 oct.
Ligerz	Im Hof	Ernst Geiger	19. Sept. – 19. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Heinrich Danioth	17. Okt. – 21. Nov.
Muntelier	Am Rafort	Fernand Giauque	9. Okt. – 24. Okt.
Rorschach	Heimatemuseum	Hans Stocker	10. Okt. – 7. Nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Das Pferd in der Kunst	4. Sept. – 17. Okt.
	Galerie im Erker	Pablo Picasso – Henri Matisse – Georges Braque – Georges Rouault	9. Okt. – 15. Nov.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Arthur Schachenmann	9. Okt. – 31. Okt.
Thun	Kunstsammlung	Stilleben schweizerischer Maler	26. Sept. – 24. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum	Hans Fischer	3. Okt. – 14. Nov.
	Gewerbemuseum	Die gute Form SWB	16. Okt. – 10. Nov.
Zürich	Kunsthaus	Sektionen Zürich des GSMB und GSMBK	16. Okt. – 28. Nov.
		Die Van Gogh-Stiftung im Städtischen Museum Amsterdam	Oktober – November
	Graphische Sammlung ETH	Ernst Georg Rüegg – Sigmund Righini	30. Okt. – 19. Dez.
	Kunstgewerbemuseum	Neue brasilianische Architektur – Neue brasilianische Graphik – Mary Vieira	20. Okt. – 28. Nov.
	Strauhof	Regine Heim	12. Okt. – 31. Okt.
	Buchhandlung Bodmer	Schmied – L'Eplattenier	16. Okt. – 6. Nov.
	Atelier Chichio Haller	Willi Baumeister – Hans Reichel	28. Sept. – 20. Okt.
	Galerie Palette	Victor Aerni	8. Okt. – 2. Nov.
	Galerie «Au Premier»	Aja Iskander Schmidlin	15. Sept. – 13. Okt.
	Galerie 16	Hanny Fries	1. Okt. – 31. Okt.
	Galerie Du Théâtre	Künstlergruppe «Essor»	9. Okt. – 9. Nov.
	Galerie Wolfsberg	Eugen Früh – Constant Le Breton	7. Okt. – 30. Okt.
	Kunstkeller Bellevue	Edouard Samartino	16. Sept. – 31. Okt.
	Orell Füssli	Fritz Zbinden	25. Sept. – 23. Okt.
	Ex libris	Wilhelm Gimmi	30. Okt. – 27. Nov.
		Max Billeter	22. Sept. – 19. Okt.
		Bodjol – Jean von Roll	20. Okt. – 16. Nov.
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

dans toutes les formes d'activité. Il ne peut plus se contenter de la compréhension plus ou moins juste d'amateurs peu nombreux et insuffisamment informés.»

Par l'action du Groupe Espace, de bons rapports s'établissent. L'intervention des peintres et des sculpteurs, dans l'architecture, n'est plus une addition gratuite ou maladroite. Malgré certaines erreurs inévitables, la progression se fait d'année en année. Le manque de confiance n'est pas constructif, et si l'on donne aux artistes l'occasion de travailler sur des programmes d'envergure, il faut en même temps les délivrer des obligations tyranniques.

L'exposition de Biot a été improvisée par l'effort commun des architectes et des artistes. Une telle manifestation implique de la part de tous un effort exceptionnel qui mérite d'être souligné.

R. D.-B.

Salzburger Ausstellungen

Der Salzburger Kunstsommer, dem die Geschäftigkeit seiner Manager zu immer bunterem, unruhigerem Umriß verhilft, war auch heuer wieder von jener Vielgestaltigkeit, welche im Konzept der Veranstalter als dringlichstes Desideratum zu rangieren scheint. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart reichte die Reihe der Ausstellungen, deren Tenor diesmal auf dem österreichischen Kunstschaffen lag. Wer alles in sich aufnahm, dem wurde ein treues, nur manchmal ein wenig schillerndes Spiegelbild dessen geboten, was die österreichische Kunst auf ihrem Weg durch die Jahrhunderte zu leisten vermochte.

Das Salzburger *Museum Carolino-Augustinum*, eine Sammlung von hohem Rang, der leider noch der würdige Rahmen fehlt, hat mit der Kollektion seiner mittelalterlichen Kunstwerke in den unteren Fürstenzimmern der Residenz provisorische Unterkunft gefunden. Die Schau, der man eine etwas glücklichere Disposition wünschen würde, vereinigt hauptsächlich Werke der lokalen Tradition und des Donauraumes. Die Romanik ist spärlich vertreten, Spätgotik und Donauschule überwiegen in Skulptur und Tafelbild. Gemüthhaft, manchmal ungestüm und derb, eignet diesen Werken ein Wesenszug, den man immer wieder für die Kennzeichnung des Österreichischen ins Treffen führt:

eine fühlbare Milderung, Dämpfung der Ausdruckswerte, ihre Bindung in einen rhythmisch stark erlebten Formzusammenhang. Aus diesem Blickwinkel werden auch die Einflüsse überlegener Kunsträume – etwa Italiens oder des Westens – empfangen und umgedeutet.

Eine Brücke von der Donauschule zu Rottmayr, dem ersten Meister des österreichischen Barocks, zu schlagen, ist ein Unternehmen subtilster kunsthistorischer Phraseologie. Besser als jede Stammestheorie belehrt auch hier die Augenschein, wozu die große *Rottmayr-Ausstellung* (zur Feier der 300. Wiederkehr von des Künstlers Geburtstag) in der Salzburger Residenz die beste Gelegenheit bietet. Ausstellungstechnisch gesehen, stand dieses Vorhaben, das zweifellos den Höhepunkt dieser Sommersaison darstellt, unter dem denkbar günstigsten Stern: es fand in den Prunkräumen der Residenz statt, welche heute noch den Schmuck Rottmayrscher Deckenfresken tragen. Die Stadt Salzburg selbst bietet in ihren zahlreichen Kirchen eine Anzahl weiterer Fresken und Altarwerke des Künstlers, so daß – wenn auch auf eine Gesamtschau notwendig verzichtet werden mußte – eine ebenso sinnvolle wie folgerichtige Demonstration barocken Kunstwollens gelungen ist. Zweifellos stehen uns heute die späteren Phasen des österreichischen Barocks (Gran, Troger, Maulpertsch) näher, erleben wir sie doch als in höherem Maße eigenständig und in der glücklichsten Weise mit der bildnerischen Vergangenheit des österreichischen Raumes verknüpft, dazu kühner und sublimer im Rausch der Formen, aufgeschlossener gegenüber dem landschaftlichen und dem visionären Raum, kurz: näher unseren heutigen Geschmacksvorstellungen. Rottmayr hat diese Entwicklung angebahnt, indem er die vordringlichste historische Aufgabe auf sich nahm: die österreichische Malerei vom italienischen Vorbild zu lösen und den Zyklus ihrer autonomen Entfaltung auf der Basis der Gleichberechtigung einzuleiten. Die Ausstellung umfaßt etwa ein halbes Hundert Tafelbilder, darunter einige Neuzuschreibungen und Entdeckungen verschollener Werke, sowie Handzeichnungen, Bildnisse und archiva-lische Dokumente. Ihr Katalog gehört zu dem Besten, was wissenschaftliche Forschung an Umsicht und sachlicher Präzision zu leisten vermag.

Das vielgerühmte «barocke Erbe» der österreichischen Kunst, das seit dem 18. Jahrhundert immer wieder, oft

über Gebühr, strapaziert wird, hat in einem zweiten Salzburger eine Ausdeutung gefunden, die zu den umstrittensten Kapiteln der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zählt: in *Hans Makart* nämlich, dessen Werk – eingebettet in das großsprecherische Bilderbuch der «offiziellen Malerei» der Gründerzeit – in der Residenzgalerie vorgeführt wurde. Makarts Kunst, für deren Umschreibung alle Epitheta vom Kitschig-Faszinierenden bis zum Rauschhaft-Farbigen erhalten müssen, um nur halbwegs eine Vorstellung ihres schillernden Klangreichtums zu vermitteln, diese Kunst nimmt sich neben dem stämmigen, elementar hervorbrechenden Barockpathos Rottmayrs in peinlicher Weise bewußt, überhitzt und oberflächlich aus. Wer diese Malerei des Effekts als naiv bezeichnet – wie dies Ernst Köller in seinem geistvollen Katalogaufsatz getan hat –, verwechselt die Unbekümmertheit des Naiven mit der Hemmungslosigkeit des malerischen Engros-Produzenten. Wäre eine Makart-Ausstellung an sich überflüssig gewesen (die letzte fand 1940 ebenfalls in Salzburg statt), so haben die Veranstalter versucht, durch eine Konfrontation Makarts mit seinen gleichgesinnten Zeitgenossen ihrem Unternehmen den Anschein der Berechtigung zu sichern. In der Tat sind die Vergleiche, die man mit Werken von Canon, Carpeaux, Couture, Diaz, Henner, Lenbach, Monticelli, Piloty, Romako, Wapper, Watts und Wauters anstellen konnte, in hohem Maße aufschlußreich für die Erkenntnis der Zeitstimmung, aber auch für die geschichtlichen Möglichkeiten, welche diesen Malern in ihrer Schaffenssphäre damals offenstanden. Freilich, beglückende und reine künstlerische Eindrücke sind in dieser Ausstellung selten. Sie zeigt, daß es noch in den problematischen Gewässern des Salons andernorts geschmackvollere Maler gab; sie zeigt aber auch in verblüffender Weise, daß selbst das Schaffen Romakos (mit 16 Bildern vertreten), dessen lang aussehender «revival» eben einzusetzen scheint, in oft peinlicher Weise jene Unsicherheit des künstlerischen Taktos bekundet, welche bezeichnend sein dürfte für die periphere Lage der österreichischen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Dem Malerfürsten der Gründerjahre steht die bescheidene bürgerliche Allüre der französischen Impressionisten wohlthuend gegenüber. Eine bürgerliche Kultur dieser Art und Gesinnung bringt Österreich erst um die Jahr-

hundertwende hervor. Nun wirken Malerei, Architektur, Musik und Literatur in schönster Weise zusammen. Schönberg, Hofmannsthal, Altenberg, Reinhardt und Loos treten hervor. Und mit ihnen *Kokoschka*, der heute eben in Salzburg die «Schule des Sehens» ins Leben gerufen und seinem späten Schaffen damit die Last eines Lehramtes aufgebürdet hat. Die Galerie Welt zeigte eine Auswahl des graphischen Œuvres, die von den Anfängen bis in die letzten Jahre reichte. Es fiel auf, daß der Künstler immer deutlicher eine Wendung zum ausschließlichen Gebrauch der Farbe vollzieht. Eine Wendung, die nicht immer zu befriedigen vermag: grelle, bisweilen unsichere Farbakkorde, etwas Tastendes, das sich schwer mit der rückhaltlosen Aggressivität der klassischen Werke verträgt. Zusammen mit *Kokoschka* zeigte Welz Skulpturen, Reliefs und Zeichnungen des Italieners *Manzù*, das pseudo-expressive Œuvre eines Klassizisten, der die Ausdrucksproblematik Rouaults oder Barlachs nur von ferne erreicht.

Um das Panorama voll zu machen, zeigte man im Museum pavillon des Mirabellgartens Zeichnungen und Gemälde *Anton Steinhardts* (geschickte Rohrfederimpressionen, deren behende Skizzenhaftigkeit man mit Recht in die Nachfolge Rembrandts eingereiht hat, recht unbefriedigende Gemälde, in denen ein bescheidenes Talent überfordert wird) und im Künstlerhaus die bereits zur Institution gewordene alljährliche Schau *moderner österreichischer Kunst*, ein überaus buntes Künstlerkalendarium, das aufs Haar jenen Ausstellungsmenagerien gleicht, deren Mediokrität heute zum internationalen Warenzeichen geworden ist. Die starken Begabungen gingen in der Menge unter. (So die Radierungen Mikls, die Lithographien Moldovans und die schönen, klangreichen abstrakten Monotypien Hermann Walentas.)

Werner Hofmann

Persönliches

Hannes Meyer †

In Crocifisso bei Lugano, wohin er sich vor einigen Jahren zurückgezogen hatte, ist Hannes Meyer, Architekt und Soziologe von internationalem Format, am 19. Juli nach schwerem Leiden gestorben. 1889 in Basel ge-

boren, entstammte er einer Familie, in der das Bauen seit dem 17. Jahrhundert Tradition war. Sein Vater war Baumeister, sein Großonkel Amadeus Merian, ein aus der Bauakademie Bruchsal hervorgegangener Architekt, Mitarbeiter von Klenze in München. Einige gute neoklassizistische Bauten in Basel zeugen noch heute von Amadeus Merian.

Schon früh zeigte sich bei Hannes Meyer die Begabung für seinen künftigen Beruf, die, vereint mit Energie und organisatorischem Geschick, sich zu einer wahren Leidenschaft für das Bauen entwickelte und ihn später zu ungewöhnlichen Erfolgen führen sollte. Die Kenntnisse dazu erwarb er sich eigenwillig und zielbewußt. Bei der Baufirma Stamm in Basel erlernte er das Maurerhandwerk, in den Kursen der Gewerbeschule übte er sich im Zeichnen und Konstruieren. Sein Weg führte ihn 1909 zunächst nach Berlin. Er praktizierte bei den angesehenen und vielbeschäftigten Architekten Adolf Fröhlich und Emil Schaudt und bildete sich nebenbei weiter. An der Technischen Hochschule besuchte er Vorlesungen über Städtebau, an der Landwirtschaftsakademie Kurse über Ökonomie und Bodenreform, an der Kunstgewerbeschule solche über Stilkunde und formale Gestaltung. 1912 bis 1913 studierte er in England, das auf diesem Gebiet weiter fortgeschritten war als das übrige Europa, den dortigen Städtebau. Er bekam Einsicht in die damals noch nicht allgemein bekannten und gewürdigten Zusammenhänge zwischen dem Wohnungswesen und seinen sozialen Grundlagen. Die Beschäftigung mit der menschlichen und kollektiven Seite des Wohnens sollte späterhin Art und Richtung seiner Arbeit bestimmen: Hannes Meyer hat sich nie für das individuelle Wohnhaus interessiert, nie ein solches gebaut. Alle dahingehenden Anträge und Aufträge hat er konsequent abgelehnt.

Der Erste Weltkrieg unterbrach seine Auslandstätigkeit; er kehrte in die Schweiz zurück und erfüllte seine Pflicht als Schweizer Soldat. Nachher war er im Industriegebiet des Rheinlandes im Siedlungsbau tätig. Durch die Wohnungsfürsorge der Krupp'schen Unternehmungen und anderer Großindustrien wurden für die Belegschaften Wohnsiedlungen erstellt in einem Umfang, wie er damals bei uns noch nicht vorkam. Seine Erfahrungen und sein Glaube an die kollektive Gesellschaftsform verschafften ihm die Möglichkeit, die erste große Siedlung

der Schweiz zu planen und zu bauen; 1919–1923 entstand im Auftrag des Verbandes schweizerischer Konsumvereine das «Freidorf» in Muttenz bei Basel mit 150 Einfamilienhäusern und einem Genossenschaftshaus. Dieses sollte das kulturelle Zentrum der Wohngemeinschaft bilden, außerdem als genossenschaftliches Seminar der Ausbildung des Personals der schweizerischen Genossenschaftsbewegung dienen. Das Freidorf erforderte einen Aufwand von 8½ Millionen Franken. Die Durchführung des Unternehmens in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit dem großen Materialbedarf und der gehemmten Bauwirtschaft stieß auf Schwierigkeiten; Hannes Meyer überwand sie glänzend.

1926 beteiligte er sich, gemeinsam mit seinem Basler Freund Hans Wittwer, am internationalen Wettbewerb für das Völkerbundsgebäude in Genf. Die besten Architekten der ganzen Welt beteiligten sich, es gingen 470 Projekte ein; der Vorschlag Meyer/Wittwer erhielt den 3. Preis. Der Versammlungssaal für 5000 Zuhörer und Delegierte sollte in akustisch begründeter Eiform aus Eisenbeton errichtet, das Sekretariat in einem 27geschossigen Hochhaus aus Aluminium untergebracht werden. Dabei wurde von Überlegungen ausgegangen, die heute allgemein gelten; für Verwaltungsbauten ist das Hochhaus mit Vertikalverbindung eine bevorzugte Bauform geworden.

Die Jahre 1923–1926 führten Hannes Meyer auf Studienreisen in die meisten Länder Europas. Neben den Versuchen und Ergebnissen der neuen Baugesinnung zogen ihn, in Skandinavien und Finnland, die Fortschritte des Genossenschaftswesens an. Das in Weimar gegründete, dann nach Dessau verlegte «Bauhaus», als Gegenpol der akademischen Ausbildung gedacht, berief Hannes Meyer als Meister für Architektur. 1928–1930 wirkte er als Nachfolger von Gropius als Direktor des Bauhauses. In dieser Tätigkeit, als Fachpädagoge, konnte sich er voll entfalten. Junge Baubeflissene aus der ganzen Welt, der Ausbildung auf einseitig historischer Grundlage an den Akademien müde, strömten dem Bauhaus zu. Begeistert nahmen sie an den Kursen und Übungen teil. Bautechnik und Wohnungswesen wurden wissenschaftlich untersucht; die Bauhauswerkstätten dienten der praktisch-handwerklichen Erziehung; sie wurden zu Forschungszellen für die Bedürfnisse des Arbeiter- und Mittelstandes und der genossenschaftlichen Produk-