

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 8: Sozialer Wohnungsbau in Italien

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: 18.04.2025

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

Ausstellungen

Zürich

Theater der Welt

Helmhaus, 27. Mai bis 9. Juli

Zum Gesamtkunstwerk des Theaters leistet die bildende Kunst einen wesentlichen Beitrag. Theaterkunde muß daher mit intensiver Veranschaulichung verbunden sein. München und Berlin besitzen theatergeschichtliche Sammlungen, und für Köln hat der dortige Theaterhistoriker Prof. Dr. Carl Nissen mit ausdauerndem Fleiß und unter Aufwendung beträchtlicher selbstersparter Mittel eine kulturhistorisch und kunstgeschichtlich gleichermaßen umfassende Studiensammlung angelegt. Als das Gebäude 1942 in Flammen aufging, vermochte der Eigentümer der Sammlung die kostbaren Bestände unter Mithilfe seines damaligen Schweizer Assistenten Dr. Edmund Stadler, der jetzt die Schweizerische Theatersammlung in der Landesbibliothek Bern betreut, größtenteils zu retten. Aus ihrer Magazinierung traten sie jetzt, in Ausschnitten wenigstens, erstmals wieder ans Licht, indem die Verwaltungsabteilung des Zürcher Stadtpräsidenten gemeinsam mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur sie für die Ausstellung «Theater der Welt» in beiden Obergeschossen des Helmhauses verwertete. Die allgemeine Bekanntmachung dieser bedeutenden Sammlung war schon insofern geboten, als der Besitzer sie (unter Hintansetzung amerikanischer Angebote) in die Schweiz verkaufen wollte, wenn sie nicht für Köln gesichert würde, was dann aber im Juni geschehen ist.

Dr. Edmund Stadler, dem der Bühnenbildner Hannes Meyer zur Seite stand, wußte ideenreich und geschickt die museale Darbietung des reichen, hauptsächlich historisch orientierten Materials aufzulockern und dem Ganzen etwas von Theateratmosphäre zu geben. So wurde man gleich in der Eingangshalle von einem wilden Heer alter Schweizer Masken empfangen, da die Maske als eine Urform der Bildnerei in ihrer kultischen und theatralischen Geltung in Erscheinung treten sollte. Sodann wurde im Hauptsaal eine Kulissenbühne aus der Barockzeit nachgebildet, deren räumliche Illusion die dekorativen Effekte verständig machte, die durch die aus-

gestellten Kupferstichwerke und andere Bilddokumente in Erinnerung gerufen wurden. Im großen Saal des zweiten Obergeschosses war eine japanische No-Bühne mit dem Blumensteg aufgebaut, und die Veranstalter konnten stolz darauf sein, daß das «Kaiserlich Japanische Ballett» unter der Leitung von Tamami Gojo im Zusammenhang mit seinem Zürcher Gastspiel eine reizvoll-intime Musik- und Tanzaufführung in diesem Raume bot.

Die durch eine illustrierte «Wegleitung» vorzüglich kommentierte Ausstellung, die auch das Puppenspiel und das exotische Schattenspiel durch authentisches Material veranschaulichte, war hinsichtlich des Bühnenbildes besonders aufschlußreich. Sie zeigte die prunkhafte perspektivische Theatermalerei der Barockzeit und den Illusions-Realismus des 19. Jahrhunderts durch eine Fülle von Darstellungen auf. Da sah man Originalentwürfe einer Wasserszenarie für E. Th. A. Hoffmanns «Undine», einer geradezu als fürstliches Jagdzimmer ausgestatteten Försterstube für Webers «Freischütz» und anderer märchenhafter Inszenierungen bekannter Opern und Schauspiele. Neuere Beispiele zeigten, wie der Kulissenzauber durch geschlossene Räume und architektonische Bildgestaltung ersetzt wurde, und einzelne Entwürfe von Karl Walser, Lovis Corinth und anderen Künstlern erinnerten an die Mitwirkung freier Maler bei der Erneuerung des Bühnenbildes seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts.

E. Br.

Schweizerische Graphik seit Hodler

Graphische Sammlung der ETH,
12. Juni bis 28. August

Graphik seit Hodler, das will sagen, eine künstlerische Ernte aus der Zeit, welche bestimmt ist durch zwei Weltkriege, eine soziale Umordnung, neue wissenschaftliche Erkenntnis, technische Möglichkeiten. Wenn der Besucher mit dieser Erwartung durch die Ausstellung schreitet, wenn er Ankläger, Moralisten und Philosophen sucht, wird er enttäuscht. Es gibt zwar von Baumberger einen «Bauernkrieg», der an die Kollwitz erinnert, es gibt von Ernst Graf das Blatt «Nachkriegsjugend», und Rabinovitch radierte sein sarkastisches «Chaos 1945», während die starke Persönlichkeit Emil Burkis im Holzschnitt bittere Glossen zum Geschehen innerhalb und außerhalb schweizerischer Grenzen schuf – doch damit ist die Auseinandersetzung mit

der bösen Welt beendet. Weit mehr reizt den Künstler die Entdeckung des eigenen inneren, inselgleich abgeschlossenen Landes zur Darstellung, am unmittelbarsten mit dem Selbstbildnis dem Betrachter eröffnet. Hier erblickt er, angefangen beim Selbstbildnis Hodlers aus dem Jahre 1916, schweizerische Physiognomien verschiedenster Prägung, offen oder versteckt als Abbild des Künstlers bezeichnet, und neben dieser Durchdringung der eigenen Körperlichkeit verwirklicht sich das Erlebnis von Schönheit und Harmonie, als lebten unsere Künstler wirklich auf einer sanften Insel und nicht, auf dem Holzboden, über den sie klagen. Das Tänzerische bei Coghuf und Jonas leitet über zu den figürlichen Darstellungen: Frauen am Fenster, Frauen im Atelier, sich kämmende, sich schmückende, nähende und stilende Frauen sind das eine große Thema, dem die Gestaltungskraft von Auberjonois, Blanchet und Barraud, in unseren Breiten Walser und Gimmi, das Genrehafte nimmt, das sonst stark an der Oberfläche haften bleibt.

Die Landschaft, heimische und vom Zauber der Fremde umgebene, ist seit Hodlers Zeiten unentwegt eingefangen worden, doch mit fühlbarer Distanz zu Hodlers Monumentalgebirgen und symbolisch weiten Horizonten, und nur Surbek hat so etwas wie einen eigenen Stil geschaffen, die große Landschaft darzustellen. Sonst ist es – sehr schweizerisch vielleicht – ein Stück Natur vor der Haustüre, das dem Künstler Sommer und Winter versinnbildlicht. Die freie Gestaltung, das Sinnieren über farbige Sensationen, wird an dieser Ausstellung spärlich verwirklicht; nur zwei oder drei abstrakte Blätter künden davon. Schließlich kommen wir, bei Werken von Carigiet und Falk, an den Übergang zum sinnfälligen Plakat, bei Nanette Genoud und Hunziker zur künstlerischen Illustration, um guten Endes ein paar Exemplare von «Essence» und «Matière», den Zeitschriften mit Originalgraphik, zu bewundern.

Daß das Gezeigte alles sei, was die Schweizer seit Hodler geleistet hätten, wollte ein Ausländer nicht glauben. Die Schweizer hätten soviel mehr Zeit zum Zeichnen, keine Kriege und weit weniger materielle Sorgen als die Kollegen sonstwo in Europa – und dann diese spärliche Ernte? Dem können wir entgegen, daß es sich bei der Ausstellung – trotz ihrem anspruchsvollen Titel um einen Ausschnitt handelt, der sich in seiner Symptomatik aber doch aufschlußreich gibt.

U. H.

Volkskunst aus Graubünden

Kunstgewerbemuseum, 11. Juni
bis 28. August

Die Volkskunst der Schweiz und anderer Länder, ja sogar fremder Kontinente, ist als wichtiger und ursprünglicher Zweig des angewandten Kunstschaffens bei der Sammlungstätigkeit des Zürcher Kunstgewerbemuseums immer berücksichtigt worden und unter mancherlei Gesichtspunkten auch in seinen Ausstellungen in Erscheinung getreten. Den nicht zahlreichen Versuchen einheimischer Ausstellungsinstitute, das verstreute Erbe volkskünstlerischen Schaffens einer bestimmten Region zusammenzutragen und im großen Zusammenhang zur Darstellung zu bringen, schließt sich die mit größter Planmäßigkeit und Konsequenz aufgebaute Sommerausstellung des Kunstgewerbemuseums als richtungweisende Veranstaltung an. Sie trägt sogar, ohne programmatische Betonung, Wertvolles zur Klärung des Begriffes Volkskunst bei. Graubünden bietet die Möglichkeit, das bis weit zurück nachweisbare, verschiedenen Kulturkreisen angehörende Werkschaffen einer alpenländischen Bevölkerung aufzuzeigen. Handwerkliches und kunsthandwerkliches Gestalten der rätoromanischen Hirten, Bauern, Weinbauern, Säumer und Bürger, Erzeugnisse des Hausfleißes und des standortverbundenen Gewerbes bilden ein zusammenhängendes und zugleich äußerst vielgestaltiges Ganzes, das die spezifisch bündnerische Verarbeitung der Einflüsse von Nord und Süd erkennen läßt. Das Ausstellungsgut wurde aus den Graubündner Regionalmuseen in Chur, Disentis, Truns, St. Moritz, Klosters und Davos, aus dem Besitz bündnerischer Klöster, Vereinigungen und Privatleute, sowie aus Museen in Basel, Bern und Zürich zusammengebracht. Das Volkskundliche steht nicht im Vordergrund; doch ergeben sich auch nach dieser Richtung mancherlei Aufschlüsse, so etwa bei der Verwendung hölzerner Stäbe und Tafeln für alpwirtschaftliche Merkzeichen. Einleuchtend und lehrreich ist vor allem die Verwandtschaft unverbildeter Gebrauchs- und Zierformen alter Volkskunst mit den Tendenzen heutiger Werkkunst. Der Hauptakzent liegt durchaus auf dem charakteristischen Einzelstück; die klar überschaubare Gesamtanordnung wird nicht mit pittoresken Zutaten ausgestattet. Da im Bündner Haus die Möbel zum großen Teil durch Einbau mit der Täferung

verbunden sind, wurde keine raumkünstlerische Illusion angestrebt. Sorgfältig ausgewählte Einzelmöbel zeigen die Entwicklung von Konstruktion und Formgebung, von Kerbschnitt, Linienschnitt und Flachschnitt von der Spätgotik bis zum Barock auf, ebenso die Verwendung von Intarsien. Ausgestellt sind Tische, Stühle, Betten, Truhen, Kleinmöbel, Kassetten und außerordentlich mannigfaltige Formen von Schlitten. Das Holz bewährt seine vielseitige Verwendbarkeit auch bei den häuslichen und landwirtschaftlichen Geräten, beim Werkzeug und beim Spielzeug.

Schmiedeeisen und Eisenblech erscheinen in Form von Grabkreuzen, Fenstergittern, Turmhähnen und Wetterfahnen, von Kaminketten, Fleischbeilen, Pfannenknecchten, Schlüsseln, Schnallen und Laternen; dazu kommen Kupfer- und Zinngefäße von ungekünstelter Form und Verzierung. Reich ausgebaut ist sodann die Gruppe der Textilien. Die farbenreichen Handwebstoffe, die Kreuzstich- und Filetarbeiten, die Seide- und Wollstickereien stehen in engem Zusammenhang mit dem Hausrat und der Tracht.

Die Atmosphäre bündnerischen Lebens und Schaffens wird nicht durch dekoratives Arrangement angedeutet, sondern durch zahlreiche Phototafeln, die den engen Zusammenhang von Landschaft und Wirtschaftsform, von Hausbau (mit Sgraffitoschmuck) und Dorfgestaltung erkennen lassen. Die illustrierte «Wegleitung» enthält erläuternde Beiträge von Dir. H. Fischli, Prof. Dr. R. Bezzola und Konservator Dr. W. Rotzler.

E. Br.

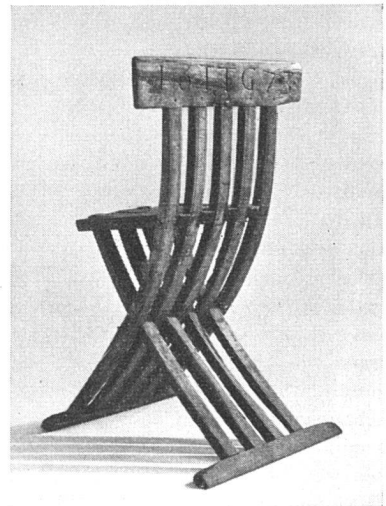
Bildteppiche von Ruth Zürcher

Strau' Hoff, 30. Mai bis 26. Juni

Die junge Teppichweberin zeigte in einer ersten Gesamtschau eine Auswahl aus ihrem elfjährigen Wirken und wer fürchtete, dabei die Problematik der heute bei Begabt und Unbegabt hoch im Schwange stehenden «Blätzliteppiche» zu erleben, wurde auf angenehmste Art enttäuscht. Wohl hat die Künstlerin, welche als ehemalige Kostümzeichnerin sich eines fein differenzierten Farbensinnes erfreut, früher Wandbehänge aus zusammengestückten Stoffresten genäht; was sie jedoch in der Ausstellung versammelte, war traditionelle Bildweberei auf exakter handwerklicher Basis, bereichert durch einen von jugoslawischen Bäuerinnen entdeckten rund oder doch im schiefen Winkel zum Kettfaden ge-



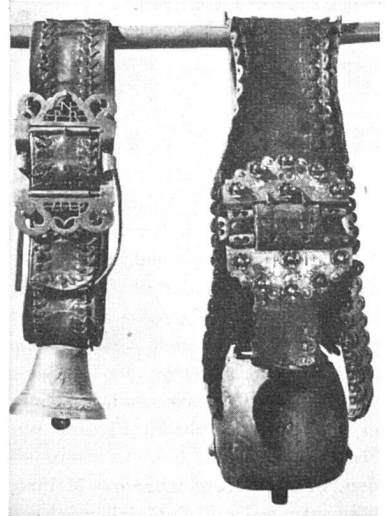
Aus der Ausstellung «Volkskunst aus Graubünden» im Kunstgewerbemuseum Zürich Rahmkelle, Milchkellen und Holzlöffel. Privatbesitz Flims und Rhätisches Museum Chur



Gotischer Fallstuhl, 1673. Engadiner Museum, St. Moritz

Photos: Walter Binder, Zürich

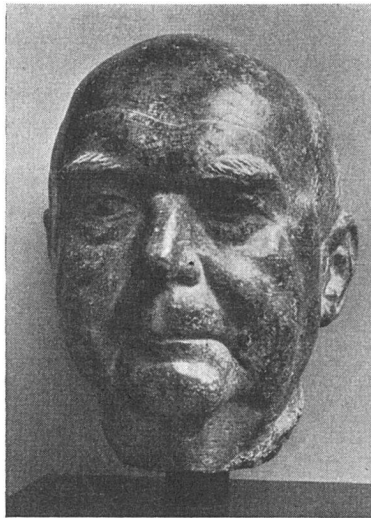
Schellenbänder mit Metallschnallen, 1742 und 1777. Engadiner Museum, St. Moritz, und Privatbesitz Celerina



fürten Schuß, der sanftere Übergänge zwischen Bild und Grund erlaubt. Einer der künstlerisch wertvollsten Teppiche ist der kürzlich von der Stadt Zürich angekaufte «Wasserteppich», ein durchaus malerisch empfundenes Werk, in dessen heiterblauen Grundton sich ein feuerfarbener Vogel und das zarte Grün der Binsen in wohltem Gleichgewicht einfügen. Nicht Jean Lurçat oder, in unseren Breiten, Cornelia Forster, mit der Heftigkeit ihrer Farben und ausgezackten flächigen Formen, standen Paten bei diesen paar stillen Teppichen; eine Verwandtschaft wäre eher bei chinesischen Textilien zu suchen. Doch spürte man eine ganz eigene Persönlichkeit am Werke, die sich nicht mit dem Erreichten zufrieden gibt – auch der «Märchenteppich» oder die «Lebensalter» sind so gleichmäßig gefüllt und farblich harmonisch durchkomponiert, daß man die Erfahrungen eines Lebens dahinter vermutet – sondern, wie die letzten drei Teppiche zeigten, unentwegt nach neuen Formeln sucht. Hier fragt es sich, ob eine Vereinfachung der Themen nicht dem Gesetz der Bildwirkerei zuwiderlaufe und ob eine Künstlerin nicht überhaupt den Sprung in die Abstraktion wagen solle, wenn sie des Traditionellen überdrüssig wird. Auch die grelleren Farben, die härteren Konturen scheinen dem Wesen der Weberin irgendwie fremd; diese Teppiche der jüngsten Zeit sind viel rascher durchschaubar und fallen zum Teil auch kompositionell auseinander. Doch wissen wir, daß es sich dabei um einen Übergang handelt; ein so ausgesprochener Farbensinn läßt sich auf die Dauer nicht unterdrücken, und die reiche Formenwelt einer phantasiebegabten Persönlichkeit muß eine Aussage erfahren, in der die Begriffe «modern» oder «traditionsgebunden» jede Bedeutung verlieren. U. H.

Meinrad Marty – Uli Schoop
Haller-Atelier, 2. Juni bis
26. Juli

Da das ehemalige Atelier Hermann Hallers, in dem noch viele seiner Figuren, Bildnisbüsten und plastischen Skizzen stehen, wiederum während der Sommermonate allgemein zugänglich ist, wurden im Garten nacheinander zwei Ausstellungen lebender Bildhauer veranstaltet. In der ersten bildeten die in Bronze ausgeführten Figuren und Statuetten des aus Schwyz stammenden, in Herrliberg lebenden Meinrad Marty und die Steinplastiken (nebst



Im Auftrag der Stadt Zürich schuf Otto Charles Bänninger ein Bildnis von Dr. Eduard von der Heydt in veronesischem Marmor zur Aufstellung im Museum Rietberg

einigen Arbeiten in Gips) von Uli Schoop (Zürich) einen prägnanten Gegensatz. Marty hat seine eigene, feinfühligere Art, den Frauenkörper mit unpräntiöser Natürlichkeit und mit Bevorzugung sanfter Konturen und anmutig gerundeter Formen darzustellen. Größeres Format zeigten nur eine schreitende und eine sitzende Gestalt; die übrigen, eigentlich nicht für den Außenraum bestimmten Figuren erhalten ihre Lebendigkeit durch die nuancenreiche Andeutung von Bewegungsmotiven. – Uli Schoop geht bei der durchaus persönlichen Gestaltung von Tiermotiven vom Steinvolumen aus, wenn nicht Flamingos oder andere stärker ausgreifende Motive die Bronze (bzw. den Gips) verlangen. Zu den besten Arbeiten zählten die zwei «Giraffenköpfe», die «Katze», der «Fischotter», die «Zwei Vögel» und die Gruppe der «Drei Fische». E. Br.

Winterthur

Europäische Meister 1790–1910
Kunstmuseum, 12. Juni bis
24. Juli

Die Ausstellung wurde zu Ehren Oskar Reinharts zusammengetragen und ihm an seinem 70. Geburtstag, dem 11. Juni 1955, in einer schlicht gediegenen Eröffnungsfeier übergeben. Die Idee war neu und eigenartig: dem Sammler und leidenschaftlichen Liebhaber nicht mit einer Festschrift oder sonst einem Geschenk Freude zu bereiten, sondern ihm das zu bieten, was für ihn höchster Genuß ist – den Anblick von Bildern.

Private Sammler und öffentliche Museen hatten den Gedanken freudig aufgenommen und die Zurückhaltung in der Ausleihe ihres Besitzes gelockert. So konnte der Katalog 28 öffentliche und 55 private Leihgeber aus der Schweiz, Deutschland, Frankreich und England verzeichnen, die sich mit ihren Beiträgen an die Schau wohl als Gratulanten vorkommen durften.

Die Auswahl ergab sich ohne festumschriebenes Programm aus der Absicht, den Jubilaren mit jedem der ausgestellten Werke zu erfreuen. Sie war einem farbenreichen Blumenstrauß zu vergleichen, in dessen prächtige Gartengewächse eine Anzahl anmutiger Feldblumen gewunden sind. Eine kunsthistorische Beurteilung wäre fehl am Platz gewesen, wo es vor allem um die Beziehung auf den zu feiernden Sammler und dessen persönlichen Geschmack ging. Und sinngemäß war die Schau denn auch ein Spiegel dessen geworden, was Oskar Reinhart in der Kunst der Neuzeit geschätzt, geliebt und gesammelt hat, und damit wurde sie zum Vorspiel für die Darbietung seiner eigenen Sammlung, die in diesem Monat als großmütige Gegengabe erfolgt. Über dieses Persönliche hinaus aber ging, was die Winterthurer Jubiläumsschau als Rechenschaftsbericht des schweizerischen Sammelns bot. Nicht daß alle größeren Schweizer Sammler beteiligt waren – natürlich fehlten die, die die Beschränkung auf die Zeit von 1790 bis 1910 ausschloß; doch auch von denen, die Gewichtiges für diesen Zeitraum hätten beitragen können, waren mehrere ferngeblieben. Aber von den 277 Katalognummern stammten trotzdem über 160 aus schweizerischem Besitz, und es konnte kein Zweifel bestehen, daß ein guter Teil davon unter der Ausstrahlung Oskar Reinharts in unser Land gekommen ist. Den Vergleich mit der eigenen Sammlung von Oskar Reinhart – den anzustellen dem einen und andern Besucher der beiden Ausstellungen zur aufregenden Möglichkeit wird – hat der Gefeierte gewiß selber gezogen: er konnte von dem befriedigt sein, was er für sich erreicht hat.

Der hohe Reiz der Schau bestand an sich weniger in der Vereinigung von harmlosen, schönen und großen Bildern als im gleichberechtigten Nebeneinander französischer und deutscher Malerei; dazu gehörten die schweizerischen Bilder in einer Vertretung, die man als angemessen betrachten durfte, während Constable (mit zwei schönen Leihgaben des Victoria- und Albert-Museums) als Engländer vereinzelt blieb.

Bei allem Rangunterschied des male-
risch-künstlerischen und des geistig-
menschlichen Niveaus – und dies im
Sinn europäischer Gültigkeit – das
zwischen deutscher Romantik und
deutschem Realismus und der Mal-
kunst Frankreichs im 19. Jahrhundert
besteht, verloren die Deutschen doch
durchaus nichts von ihrer Bedeutung
und Eigenart – womit ein tief persön-
liches Anliegen Oskar Reinharts wie-
derum gerechtfertigt schien. Der Saal
mit den sieben Bildern Friedrichs, dem
Hauptwerk Fohrs, dem Grimselbild
Kochs und dem Selbstbildnis Runges
bot wohl die unwiderholbarste Gruppe
der ganzen Schau. Für ein bestimmtes
modernes Empfinden ebenso packend
waren die beiden Männerbildnisse von
Wasmann und Waldmüller. Ausge-
zeichnet vertreten war Böcklin, dessen
vier Bilder mit dem «Panischen
Schreck» der Münchner Staatsgalerie
mir als die überhaupt beste Bilder-
gruppe einer einzelnen Künstlervor-
stellung erschien. Dagegen hätte man
sich anderes auch anders vorstellen
können – so etwa Marées, der gerade
im Sinn von Oskar Reinhart nicht
eben zutreffend vertreten war. Und
legte man dann den Maßstab vom Be-
sitz des Jubilaren an die zusammen-
gekommenen 16 schönen Bilder von
Corot oder die 8 von Renoir, so konnte
trotz dem herrlichen «Atelier» des
Louvre und dem prächtigen «Ehepaar
Sisley» des Wallraf-Richartz-Museums
kein Zweifel bestehen, wo die höhere
Einheit im Ganzen und der größere
Wert im Einzelnen lag.

Einen weiteren Höhepunkt bildete der
Saal mit den Bildern von Manet und
Cézanne. Das Bildnis des Astruc von
1864 aus Bremen dem «Knaben mit
der roten Weste» der Sammlung
Bührle aus der Zeit nach 1890 gegen-
über zu sehen, bot einen der seltensten
Genüsse und regte zu weitschweifenden
Meditationen an. Hier wartete auch
eine der Überraschungen: die schwarz-
gekleidete «Amazone» vor kobalt-
blauem Grund, ein im günstigsten
Moment unvollendet gebliebenes Spät-
werk von Manet, das seit der Gedäch-
tnisschau des Jahres 1884 zum ersten-
mal zur Ausstellung gekommen ist.
Mit dem «Hafen von Bordeaux» und
dem «Garten von Bellevue», der eben
ins Berner Kunstmuseum gekommen
war, ergab sich da eine gegenseitige
Steigerung von Farben, Nuancen und
dem Brio des Pinselstriches, der die
Kunst des Malens in einer ihrer rein-
sten Ausprägungen darstellte.

Man mochte es für das Gesamtbild der
Ausstellung etwas bedauern, daß das



Aus der Ausstellung «Europäische Meister 1790–1910» im Kunstmuseum Winterthur
Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer. Nationalgalerie Berlin

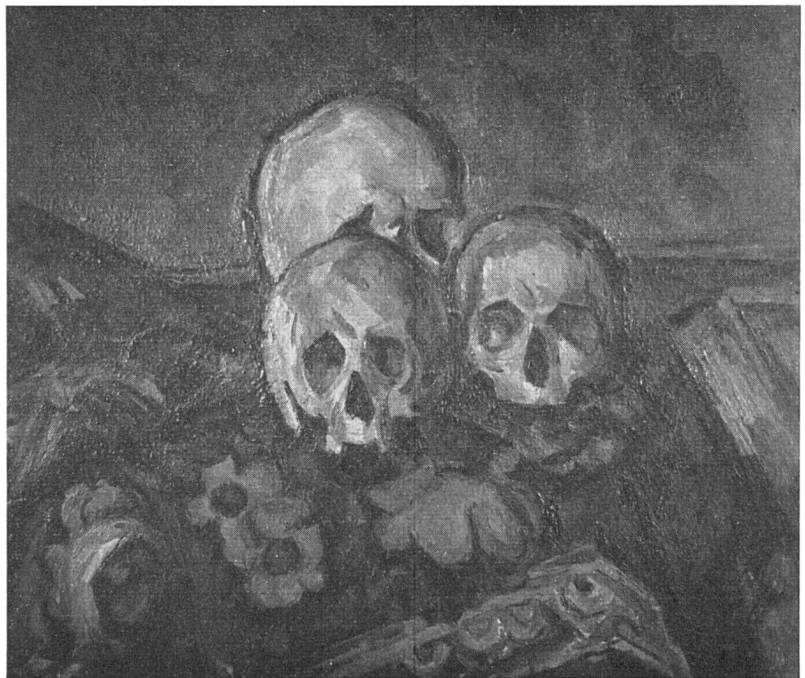
Photo: H. Wulschleger, Winterthur

erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in
dem das Entscheidende für die Zukunft
geschah, sich dem 19. Jahrhundert
gegenüber nicht zu behaupten ver-
mochte. Durch seine Anteilnahme am
lebendigen Schaffen, den Umgang und
die Freundschaft mit Künstlern liegt
bei Oskar Reinhart doch ein stärkerer
Akzent auf der Gegenwart, als sich dies
aus der Schau schließen ließ. Ungün-
stige Umstände, wie die gleichzeitige
Bonnard-Ausstellung in Basel, werden
dabei nicht unbeteiligt gewesen sein.

Wegen der Berliner Schau war Menzel
verspätet eingetroffen, dessen Kunst
ein aufschlußreicherer Komplement zu
Courbet bot als Leibl, dem das Neben-
einander mit den Franzosen doch nicht
ganz bekömmlich war. Neben der
schlechthin prachtvollen Reihe der
Toulouse-Lautrec, Gauguin und Van
Gogh wollte mir als bezeichnend vor-
kommen, daß Seurat – von einer wenig
bedeutenden Zeichnung abgesehen –
fehlte: dem schweizerischen Wesen
scheint die Strenge und Konsequenz

Paul Cézanne, Trois crânes sur un tapis d'Orient. Privatbesitz Solothurn

Photo: H. Wulschleger, Winterthur



dieses Künstlers – wahrlich einer der Meister – fremd zu sein. Keines seiner seltenen Bilder hat den Weg in eine unserer Sammlungen gefunden, auf die trotz dieser Feststellung stolz sein zu dürfen, die Veranstaltung einmal mehr Anlaß genug gab. In der Erinnerung wird sie mit der Gestalt des großen Winterthurer Sammlers als eines Erweckers und Wegweisers zur Errichtung eines solchen Erbes unvergessen bleiben.
Max Huggler

Robert Konrad

Galerie ABC, 6. Juni bis 2. Juli

Seit der Maler, Dichter und Verleger Robert Konrad 1951 als Fünfundzwanzigjähriger im Tessin das Opfer jener Unwetterkatastrophe wurde, gewann sein nachgelassenes gemaltes, geschriebenes und mit der bibliophilen Zeitschrift «Essence» auch druckgraphisches Werk zusehends an Interesse und Wertschätzung. Selbstverständlich entspricht diese Tatsache eigentlich nur einer allgemeinen Erfahrung, hebt das Schaffen Konrads jedoch in ein besonderes Licht, wenn man die Jugend des Künstlers in seiner kleinen Ruhmesgeschichte nicht vergißt. Gerade weil Konrad nicht allein als Maler künstlerisch arbeitete, ja weil er selbst in seinen eher kleinen Bildformaten sehr spürbar Dichter, Lyriker blieb, war die Idee Albert Wieners ganz im Sinne dieser zarten Kunst, in seinem intimen Galerieraum ein gutes Dutzend von Konrads Bildern, zwei Zeichnungen und eine Radierung auszustellen. Ein Wagnis war die Schau bloß in einem relativen Maß: unbekannt war Konrad ja von vornherein nicht, doch ist seine Malerei so in sich selbst versponnen, so sehr mit den innern Erlebnissen Konrads, mit seiner Introversion verbunden, daß sie einem größeren Publikum immer ein Rätsel bleiben wird. Von wenigen Werken gleichaltriger lebender Maler könnten wir das behaupten; hart liegen hier Größe und Begrenzung von Konrads künstlerischem Schaffen beieinander. Darum scheint mir eine Betrachtung nur des Malers oder auch nur des Dichters Konrad seine wirkliche Bedeutung nie zu treffen: es soll nicht pietätlos gemeint sein, wenn ich am liebsten vom Fall Konrad sprechen möchte.

Ein Bildtitel, wie beispielsweise «Das Mädchen mit dem gläsernen Kleid» erhellt das enge Verhältnis von Wortdichtung und Malerei; selbst Freilichtstudien wie die «Kirche von Bissone»



Max Oertli, *Eingeschlafene Frau*. Kohle

oder der «Rietbergpark» sind nur zur Hälfte Eindrucks Kunst. Fast verstohlen eingeschmuggelte Lebewesen, im Kirchenbild der Pfarrer, auf dem Waldweg im Rietbergpark die Tiere, die traumhafte Farbigkeit und die mit glänzendem, glättendem Lack geschlossene Bildoberfläche sind Zeichen der ständigen Projektion einer innern Welt. Einzig das im Format kleinste Bild, eine mit wenigen farbigen Pinselstrichen gemalte Studie des «Burghölzli» bildete offensichtlich eine Ausnahme: für Konrad war diese Skizze sicher unfertig, doch war sie leichter, unbelasteter, erlöster als die übrigen Bilder. Von dieser Ausnahme wiederum auf die Regel schließend, heißt das für die große Zahl von Konrads Bildern: daß sie bedeutend sind, weil sie einer Lebensnotwendigkeit entspringen (nie sind sie leer, nie sind sie im schlechten Sinn bloße Malerei), daß sie aber dem Beschauer selten frei begegnen, gerade weil sie derart von der innern Not und Vorstellung des Künstlers und Menschen Konrad bedrängt sind.

age.

St. Gallen

Alois Carigiet

Galerie «Im Erker», 14. Juni bis 16. Juli

Alois Carigiet ist einer der bekanntesten Schweizer Graphiker und Bühnenmaler. Ihm als freiem Maler und Zeichner zu begegnen, bietet manche Überraschung sowohl freudiger wie nachdenklicher Art. Seine Kunst zeigt vornehmlich zwei Charakterzüge, die ihre Kraft,

in gewissen Fällen auch ihre Problematik, begründen: Die äußere Form wird bedingt durch straffe Konstruktion der Zeichnung und der Farbklänge, durch starke Vereinfachung optischer Eindrücke. Die Bildmotive aber tragen meist erzählerischen Charakter, wobei dem Bewegungsmoment eine große Rolle zugedacht wird: Zug- und Reitpferde in Bewegung, oft vom Beobachter weg oder auf ihn zu trabend, ein Habicht mit gehobenen Flügeln, ein Rennschlitten in voller Fahrt. Wo der Bildbau, bei aller Ausgewogenheit, jene lockere Spontanität behält, die dem flüchtigen Augenblick, dem eilenden Stift und Pinsel angemessen ist, entstehen Werke von beglückender Frische und Erlebnisstärke, getragen von scharfer Beobachtung und liebevollem Sicheinfühlen. Demgegenüber tragen die Werke, in denen der Bildbau im Vordergrund des Interesses steht, in welchen sich der Gegenstand oft zum kaum mehr deutbaren Farbfleck reduziert, einen zwiespältigen Charakter. Das in sich geschlossene Linienggefüge läßt die heftige Bewegung der Zirkuspferde erstarren, bannt den stoßenden Habicht auf den durch die Komposition bedingten Platz am Himmel.

Die stärksten Arbeiten Carigiets entstehen dort, wo entweder ein ruhendes Motiv sich einfacher, großer Konstruktion unterwirft oder einfällige Erzählung locker sich zum Bilde fügt. In diesem Sinn bedeuten die Blätter des «Schellenursli» wahre Meisterwerke, gleichermaßen für Erwachsene und Kinder geschaffen und zudem erfüllt von der Liebe zu jenem Stück Heimat, dem Carigiet selbst und seine Kunst entsprossen.

Cz.

Willi Meister – Max Oertli

Galerie Gotthard, 2. bis 30. Juni

Die Juniausstellung bedeutete für die Galerie Gotthard in zweifacher Hinsicht einen Markstein: Nach gründlicher Renovation bietet das vorher etwas dunkle Lokal helle, einfache Wandflächen, und nach vierzig Ausstellungen wurde am 2. Juni die erste im neuen Rahmen eröffnet. Zwei junge Künstler zeigten meist großformatige Zeichnungen, die zum Teil gruppenweise bestimmten Themen zugeordnet waren. Willi Meisters Arbeiten entstammen vor allem einem der Obdachlosenlager des Abbé Pierre in Paris, vermitteln mit größter Eindringlichkeit die düstere Nüchternheit der grauen Zelte unter grauem Großstadt-

himmel, den beklemmenden Gegensatz von Verwahrlosung und Lagerordnung. Äußerst sparsam im direkten Darstellen von Gefühlsmanifestationen, entspringt die Stimmung weder den Gebärden noch dem Gesichtsausdruck, sondern dem wohlüberlegten Bildbau und dem außerordentlichen Reichtum der Tonwerte. Einige Ansichten aus Pariser Bahnhöfen geben eigenartige Synthesen von strenger Konstruktion und menschlichem Ausdruck. Das Juniheft des «Werk» enthält eine eingehende Würdigung dieser Werke Willi Meisters.

Die Arbeiten von Max Oertli stehen denen von Willi Meister in vielem sehr nahe, wie denn die beiden Künstler seit Jahren enge Freundschaft und zeitweilige Zusammenarbeit verbindet. Die Porträtzzeichnungen und Stilleben zeigen dieselbe Kraft und technische Beherrschtheit, die gleiche Unerbittlichkeit gegenüber sich selbst wie die Arbeiten Meisters. Während jedoch bei diesem die formale Konstruktion immer im Vordergrund steht, tritt bei Oertli das expressive Element direkter zutage. Sogar die toten Fische in seinem Stilleben tragen viel mehr den Ausdruck leidender Lebewesen als bloßer Bildbausteine. Eine Reihe von Bleistift- und Aquarellskizzen aus Variété, Ballett und Zirkus zeugten einerseits von der ständigen Auseinandersetzung mit der flüchtigen Naturform, die immer neu den mühsam errungenen «Rohstoff» für festgefügte Kompositionen liefert; andererseits wurde deutlich, wie die reine Zeichnung, ohne Zutun der Farbe, nicht nur Skizze oder vorbereitende Studie, sondern ausgereiftes, vollgültiges Werk sein kann. – Ein völlig anderes Element brachten die fröhlich bunten Keramikkatzen Oertlis in die Ausstellung, die als Wanddekoration im Tschudiwiesenschulhaus den Schülern den «Ernst des Lebens» tragen helfen werden. Cz.

Luzern

Alfred Heinrich Pellegrini

Kunstmuseum, 19. Juni bis
24. Juli

Ausstellungen sind nicht nur da, um zu bestätigen. Sie sind auch da, um zu korrigieren. Das trifft für die Luzerner Ausstellung Pellegrinis zu, jenes Pellegrini, den man allzu schnell als Wandmaler abstempelt. Gewiß ist er das, aber die aus der Fülle seiner Werke mühelos aufgebauten thematischen



Alfred Heinrich Pellegrini, Venedig, Blick von S. Giorgio auf S. Maria della Salute, 1912
Photo: Dietrich Widmer, Basel

Säle dokumentierten einen andern Pellegrini, der gerne zugibt, daß bei ihm das Thema, die Idee dominiert. So zeigte ein Saal den Landschaftler, ein anderer den Porträtisten, ein dritter den Maler der Jagd und der Jäger. Und in all diesen Sparten erweist sich Pellegrini als souveräner Beherrscher des Stoffes und der Form, als Maler, bei dem sich das handwerklich Vollendete am Rande versteht. Und doch verleugnet sich der große Wandmaler, der sich mit den Basler Werken von St. Jakob und am Kasino bestens ausgewiesen hat, nie. Überall verrät sich die Tendenz zum Monumentalen, Strengen, ein Umstand, der sein Ausgehen von den deutschen Expressionisten und Hodler in Erinnerung ruft. Nicht Paris war es, wohin er blickte; die deutsche Kunst von 1910 bis 1920 brachte die Entfaltung seines persönlichen Talentes und die ersten bedeutenden Leistungen. Nach der Rückkehr in seine Geburtsstadt Basel aber wurde er dank der großzügigen Wandbilderaufträge zum eigentlichen Basler Maler, der einen Expressionismus eigener Art pflegte und sich in weiser Mäßigung hütete, in Schrei und Gestammel und visionäre Weltuntergangsstimmung zu verfallen. Überaus eindringlich zeigte sich in dieser Luzerner Ausstellung, daß es Pellegrini nicht ums Zertrümmern der Form, sondern ums Aufbauen geht. Pellegrini ist der eigentliche Maler-Architekt, der Neues zusammenbauen, sein Schaffen thematisch weit spannen und kühn in der

Formgebung sein will. Nicht nur in Wandbildern, sondern auch in Landschaften, Porträts, Stilleben und Gruppenbildern tut sich der gestalterische Wille kund, die zeichnerischen und malerischen Elemente straff zusammenzufassen und die Fülle der Erscheinungen und Dinge in der Form zu bändigen. Dabei hindert ihn nichts, die künstlerische Komposition und den Rhythmus dort zu suchen, wo Konvention, Snobismus und pseudo-künstlerische Überheblichkeit sie nie suchen würden: bei Fußballspielern zum Beispiel.

Es ist erfreulich, daß Luzern mit dieser Pellegrini-Ausstellung es unternahm, einen Maler, den man weitherum nur als Wandmaler kennt, auch von seinen andern, nicht weniger wichtigen Seiten zu zeigen. Daß der Maler selbst und sein Werk ein Stück moderner Kunstgeschichte verkörpern, machte die Ausstellung auch in dieser Hinsicht sehenswert. hb.

Meister des 19. und 20. Jahrhunderts

Galerie Rosengart, 27. Juni bis
17. September

Wiewohl im Titel von Meistern des 19. Jahrhunderts die Rede ist, liegt der Akzent doch auf denen unseres Jahrhunderts, und was den Besucher erwartet, ist eine Reihe guter Namen, Chagall, Matisse, Manessier, Marini, Mirò, Léger, Picasso – um nur einige zu nennen. Der Galerie liegt es weniger

an kunsthistorischen Zusammenhängen und Spekulationen als vielmehr am lebendigen Vermitteln moderner und modernster Kunst, und sie erreicht dieses Ziel, getragen von der gelösten Atmosphäre der künstlerisch interessierten Luzerner Saison ohne Zweifel. Von einem Rundgang durch die Galerieräume bleibt ein aetherisches Blumenstilleben Ensors in guter Erinnerung. Ein rotes Kuhhaupt unter dem Mond beschwört die Welt Chagalls; Manessier komponiert in Schwarz und Grau; Matisse besticht wie schon so oft durch die Arabeske, Mirò durch die äußerste Abstraktion in Strich und Punkt, während Léger durch eine abstrakte Komposition von 1913 seine damalige künstlerische Kühnheit bezeugt. Mit Vergnügen sieht man sich zwei Bildern aus Picassos Sylvette-Serie gegenüber, von der in letzter Zeit so oft die Rede war. Besonders aufschlußreich das eine, aufgebaut aus Grautönen, aus denen Picasso unglaublich viel herausholt, kubistische Formen wiederholend. Das zweite Sylvette-Bild bringt brennende Rot und Gelb neben kühnsten Grün und Blau. Eine Serie von Bildhauerzeichnungen, Studien im weitesten Sinn zu den plastischen Werken von Marino Marini, eröffnet neue Perspektiven, während einige gute Leinwände von Dufy, Signac, Vuillard, Utrillo sozusagen den Anmarschweg der Modernen markieren.

h. b.

Lugano

Felice Filippini

Salone SES, du 18 juin au 17 juillet

On peut affirmer sans crainte de se tromper que Felice Filippini est une des personnalités les plus marquantes parmi les artistes du Tessin; à coup sûr, c'est la plus singulièrement douée. Il s'agit d'un artiste qui cultive avec bonheur soit la littérature soit la peinture, parallèlement: son premier roman, «*Signore dei poveri morti*» (qui a été traduit en allemand et en français), date de 1943. Filippini avait alors vingt-six ans, et depuis il n'a pas interrompu son activité, jouant sur un clavier où l'estro le plus primesautier et une imagination sombre, un goût macabre s'unissent pour exprimer un des côtés les moins connus et les plus passionnants du Tessin. Le critique qui s'intéresse à Filippini est en même temps embarrassé et éclairé par la question de savoir si chez lui le peintre



Felice Filippini, Disegno

est supérieur à l'écrivain, ou inversement; car le monde de Filippini reste évidemment le même, avec les mêmes qualités et les mêmes défauts, le peintre explique l'écrivain et vice-versa. Mais c'est une question qui va au-delà des possibilités d'un compte rendu. L'exposition locarnaise de Filippini était d'autant plus intéressante qu'elle comprenait presque cent œuvres s'échelonnant sur une bonne dizaine d'années: c'était une espèce de bilan, qui comprenait des peintures, des dessins, des gravures sur bois, des maquettes pour peintures murales, etc., et qui permettait de se rendre compte des progrès considérables de l'artiste. Filippini est très ouvert aux influences, on peut déceler assez clairement ses rencontres avec Van Gogh ou Bonnard ou Courbet, ce sont des expériences qui le nourrissent et quelquefois provoquent des chutes; mais il faut ajouter que sa nature est assez personnelle pour résister à mille contacts; son fond ne varie pas, ni son langage le plus vrai. Il est difficile de suivre Filippini dans ses essais de peinture abstraite, ou même quand il s'applique à la peinture pure, natures mortes, etc.; par contre il s'exprime entièrement quand il donne libre essor à son imagination toujours un peu angoissée, quand il représente les pauvres gens du village, les ivrognes tristes ou les adolescents qui cherchent vaine-ment des réponses aux mille questions qui les obsèdent. Il a une science très subtile du geste, une capacité d'allusion poétique, un charme pathétique auquel il est difficile de se soustraire, même en admettant que l'élément littéraire abonde chez lui. Plusieurs de ses thèmes préférés se rencontrent également dans les pages du «*Signore dei poveri morti*» et dans ses gravures: fêtes foraines,

carrousels, vieillards attablés en silence dans une morne atmosphère, processions de village; et toujours un ton poignant, un cri étouffé et intense.

Filippini est un artiste qui marche résolument, qui fait son chemin avec une belle vigueur; chemin qui ne manque de dangers ni de risques, mais la force d'un homme ne se démontre jamais aussi clairement que lorsqu'il a le courage de courir ses propres risques, quitte à tomber parfois, mais sans jamais y succomber.

P. B.

Lausanne

Le mouvement dans l'art contemporain

Musée des Beaux-Arts, du 24 juin au 26 septembre

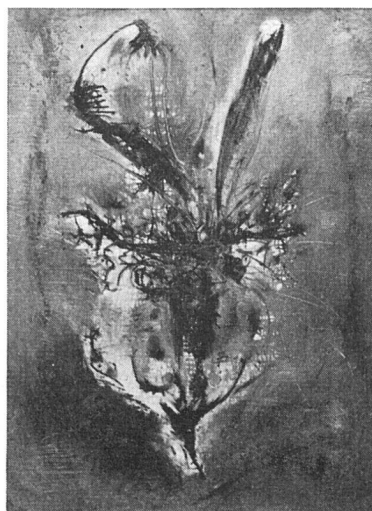
Le mouvement dans l'art contemporain ou, du futurisme à l'art abstrait: l'idée était séduisante et l'on a bien fait de passer aux actes. Une exposition basée sur ce thème se présente en quelque sorte comme une étude. Disons tout de suite que celle-ci, dans le cas présent, ne résoud rien. Mais elle a l'avantage, qu'on aurait tort de négliger, d'avoir été le prétexte à rassembler parmi 140 peintures et sculptures, un bon nombre de chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Une telle entreprise, par ses vastes ambitions, ne pouvait qu'atteindre des résultats fragmentaires. Et si d'une part, elle pouvait utilement utiliser les œuvres sélectionnées pour illustrer un phénomène (celui du mouvement dans l'art), ce dernier ne suffit certainement pas à motiver les tendances affirmées par ces mêmes tableaux.

L'idée centrale qui a inspiré les organisateurs de l'exposition montée dans les belles salles du Musée cantonal des Beaux-Arts est que les progrès prodigieux de la technique moderne, en mettant à la disposition de l'humanité divers moyens de déplacement toujours plus rapides, ont transformé la vie et le destin de cette humanité, qui se trouve ainsi infiniment plus différente de celle qui fut contemporaine de Napoléon, que cette dernière ne l'était elle-même des hommes de l'antiquité grecque ou latine. Certes, cela n'est point faux, et l'on ne soulignera jamais assez les immenses proportions que revêt la révolution technique des XIX^e et XX^e siècles, non plus que la profonde modification qu'ont pu apporter dans notre Weltanschauung la vitesse et les moyens de locomotion rapides qui ont rétréci le monde et donné une extrême mobilité à l'homme moderne.

Expliquer par ce seul facteur toutes les innovations apportées dans l'expression artistique par les artistes de notre temps, nous paraît cependant insuffisant. Beaucoup d'autres éléments entrent en considération, cela est indubitable.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que l'exposition du Palais de Rumine soit, par les œuvres sélectionnées, celle du mouvement. On y a réuni des toiles importantes des mouvements futuriste italien, cubiste français, de nombreux abstraits qui vont de Kandinsky à Kupka et Soldati, de purs poètes de la création picturale tels que Klee et Miró, et quelques tachistes du dernier bateau, et d'ailleurs excellents lorsqu'ils s'appellent Riopelle et Vieira da Silva. Les futuristes furent par excellence les adeptes conscients du dynamisme dans la peinture, puisqu'ils le mirent à la hauteur d'un dogme essentiel de leurs théories, et qu'ils s'en servirent pour s'opposer au cubisme qu'ils trouvaient précisément trop statique. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini sont ici représentés par des œuvres majeures qui démontrent aujourd'hui à l'envi que les futuristes italiens furent incontestablement les premiers à prendre nettement conscience des possibilités qui s'offraient à l'art s'il se consacrait à exprimer notre «tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse». Ils posent le principe majeur qui inspirera toutes les autres œuvres modernes exposées ici: celui du rythme essentiel, le rythme devenu peinture lui-même, par le dessin et la couleur qui lui sont entièrement soumis. Le mouvement modifie l'aspect des objets et conduit en peinture à la déformation, puis à l'abstraction: un point qui se déplace rapidement devient un trait. Les futuristes, comme les cubistes, en plaçant le spectateur au centre du tableau font éclater l'objet afin d'en donner les différentes faces et une vision prise de l'intérieur. D'autres artistes se déclarant abstraits, comme Kandinsky ou Picabia, ou refusant d'être pris pour tels comme Bazaine et Singier, et aboutissant souvent à des résultats voisins, renoncent à la représentation traditionnelle de la nature pour s'attacher à évoquer avant tout la situation, la réaction de l'homme devant ou au milieu de cette même nature.

Ainsi, de nouveaux et nombreux problèmes se sont proposés aux artistes, dont beaucoup se sont efforcés de leur apporter leurs propres solutions. Les œuvres de Robert et Sonia Delaunay, de Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Jacques Villon, Paul Klee, Hartung, Wols et Fritz Winter sont là pour nous



Wols, *L'Inachevée*, 1951

Photo: de Jongh, Lausanne

le démontrer magistralement. Calder trouve une autre solution en créant des œuvres qui n'évoquent plus le mouvement mais sont elles-mêmes animées, tout comme Marcel Duchamp fait fonctionner sa «Machine optique» sur des plateaux de tourne-disques, et Jean Tinguely anime son «Relief cinétique» par un mouvement d'horlogerie électrique.

Les artistes que nous venons de citer sont ceux qui nous paraissent avoir joué un rôle capital dans cette partie de l'évolution de l'art, et l'on ne saurait trop insister sur l'importance que revêt l'intervention de Wols, trop peu connu, et qui est incontestablement à l'origine de l'un des mouvements les plus jeunes et les plus dynamiques de la peinture française actuelle, celui des tachistes. Il faut y ajouter encore Fernand Léger, dont les œuvres dites de la période dyna-

mique sont d'une parfaite originalité. La place nous manque pour nous attarder devant les envois de tous les artistes (une cinquantaine) qui figurent dans cette exposition. Signalons en terminant Bram van Velde, Soulages, une sculpture de Hajdu en aluminium, Maurice Estève, une en plomb d'Henri Laurens, et, parmi nos compatriotes, le très bel envoi de Walter Bodmer, et ceux de Vuillamy, Max von Mühlenen et Charles-Oscar Chollet. Nous ne citons que pour mémoire quatre très belles toiles de Raoul Dufy, qui sortent un peu trop du style général de cette manifestation.

Georges Peilleux

Chronique genevoise

Le mois de juillet a apporté à Genève, au musée Rath, une grande exposition consacrée à l'œuvre gravé complet du peintre français Jacques Villon. Près de trois cents eaux-fortes, burins, pointes sèches, aquatintes, lithographies ont permis de suivre l'évolution de l'artiste, et de mesurer l'ampleur de son talent exceptionnel. Cet ensemble aura été certainement une révélation pour le grand public, qui connaît mal encore cet œuvre d'une extrême richesse.

Jacques Villon, petit-fils du peintre-graveur Emile Nicolle, se destinait primitivement au droit. Mais il abandonna bien vite à Paris ses études pour aller dessiner chez Cormon. Ses premières pages furent pour des journaux satiriques tels que «L'assiette au beurre», «Le Rire» ou «Gil Blas». Des scènes rapides, expressives, à la manière de Daumier ou de Lautrec, lui valurent un joli succès.

Giacomo Balla, *Auto en course*, 1913

Photo: de Jongh, Lausanne



Forain, Steinlen influencèrent alors très certainement sa manière de voir, sa philosophie un peu amère. A la même époque, il exécuta également des affiches lithographiées au goût du jour.

Mais bientôt, sous l'influence de quelques amis et de ses proches, notamment son frère le sculpteur Duchamp-Villon, et le peintre Marcel Duchamp, Villon approfondit son art et crée vers 1911 «la Section d'Or», qui groupera des artistes aussi divers que La Fresnaye, Gleizes, Léger, Delaunay, Segonzac, Marie Laurencin, etc. Apollinaire suit ce groupe avec intérêt et sympathie. De telles recherches devaient amener Villon tout naturellement un jour à partager l'idéal des cubistes, et ce n'est pas sans émotion qu'on a pu voir, aux parois du musée Rath, comment, lentement, sûrement, le trait, la taille, le parallélisme des hachures ont évolué et mené l'artiste, avec une précision rare, des portraits délicats et mondains de 1908-1910 aux paysages, aux compositions fortement architecturées de 1930.

Entre temps, Villon avait fait la guerre, comme Segonzac, dans les services de camouflage, puis, pour gagner sa vie, gravé à l'eau-forte, entre 1923 et 1930, toute une série de tableaux de Cézanne, Bonnard, Braque, Gris, Rousseau, etc.

Les diverses manières de l'artiste étaient aisément repérables, à Genève: décomposition cubiste des volumes, superposition de plans diversement hachurés, morcellement du sujet en surfaces géométriques assemblées, imbriquées, noyées dans l'aquatinte, jeux alternés de la hachure et du trait sinueux (son portrait de Racine en est un des plus magnifiques exemples), recherches de mouvements, de couleurs enfin ont contribué à faire de l'œuvre gravé de Villon un monument absolument unique dans l'art de notre temps. En manière de couronnement, on a pu voir encore les dernières lithographies en couleurs que l'artiste a exécutées pour l'illustration des «Bucoliques», traduction de Paul Valéry. Afin de parer aux mollesse éventuelles de la pierre, Villon a eu recours à des constructions imposantes, à un dessin anguleux, à des architectures de couleurs fortement étayées par des épures, des repères apparents. Retrouvant la symbolique figurative et dramatique des grands maîtres du passé, Villon a su donner aux vers de Virgile un cadre émouvant et majestueux.

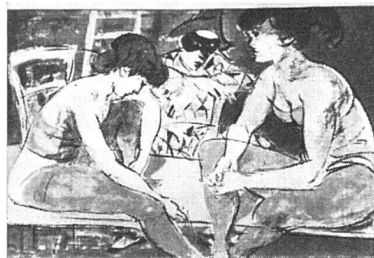
C'est aussi à la gravure que l'Athénée avait consacré sa première exposition d'été: il s'agissait de douze jeunes artistes genevois qui avaient rassemblé



Jacques Villon, Ivonne D. de face. Pointe sèche



Olga Reiwald, Les deux ânes
Photo: Jean Arlaud, Genève



Hans Ulrich Saas, Composition
Photos: Jean Arlaud, Genève
Bodjol, Pêcheurs



une centaine d'œuvres dont la qualité, la variété, la sûreté ont étonné chacun. Il faut sans doute se réjouir de voir l'intérêt que portent nos jeunes peintres à l'eau-forte, au burin, au bois, à la litho; l'emploi de ces techniques sera certainement une expérience enrichissante qui peut ouvrir des horizons nouveaux à leurs talents. Malheureusement le public genevois boude la gravure, d'un abord plus sévère, plus difficile que le tableau, et semble ne prendre que bien peu de plaisir à des expositions de ce genre.

Il nous faut signaler pourtant ici quelques envois remarquables, et tout d'abord celui d'Olga Reiwald, dont le talent d'illustrateur n'est plus à discuter – encore que l'édition suisse, hélas, n'ait jamais eu le courage de faire appel à tant d'humour et tant d'audace. L'art de cette jeune femme est fait de fantaisie, d'un sens poétique profond, et d'un métier qui se perfectionne d'année en année; il s'exprime au gré de compositions tantôt cocasses, tantôt dramatiques, commentaires savoureux de fables ou de proverbes, scènes fantastiques d'un théâtre imaginaire, ballets nocturnes que l'eau-forte strie de reflets lunaires. D'un tempérament peut-être plus mystique, Anne Dottrens a présenté une série de cuivres illustrant avec une fougue imprévue, un sens du tragique et une vision prophétique rares, les plus belles pages de l'Apocalypse. Quant à Bodjol, il nous a donné avec des eaux-fortes au graphisme nu et intensément expressif, des zincographies aux puissantes constructions verticales et chargées de matières précieuses, un témoignage nouveau de son besoin de grandeur, une confirmation de son style très personnel qui sait conférer élégance et dignité aux sujets les plus simples.

Citons encore les lithographies robustes de Suter, les pages sensibles, dans le goût de Vuillard et Bonnard, de Saas, qui a utilisé avec esprit une gamme de tons raffinés, les scènes truculentes ou mordantes de Jean Ducommun, les monotypes délicats et subtils de Marino, la série de figures fantastiques inventée par J. M. Bouchardy et dessinée d'une pointe ferme, aiguë, un peu inquiétante.

P.-F. S.

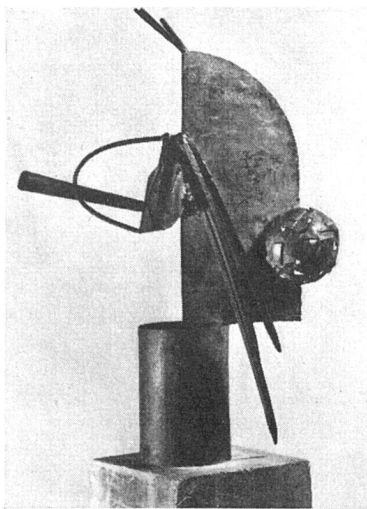
Bern

Hommage à Gonzalez – Eisenplastik
Kunsthalle, 2. Juli bis 7. August

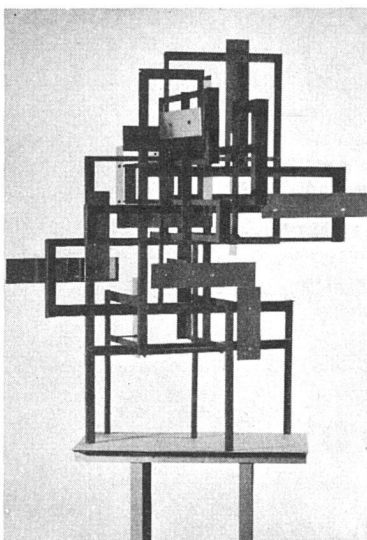
In sehr geschickter und sinnvoller Weise hat Arnold Rüdinger die von Amsterdam und Brüssel übernommene

Gesamtausstellung der Eisenplastiken *Julio Gonzalez* in der Berner Kunsthalle präsentiert: Gonzalez steht als der bedeutendste Eisenplastiker des letzten Vierteljahrhunderts im Mittelpunkt der Ausstellung. Jedoch wurde er nicht als Einzelgänger und merkwürdiges Wundertier gezeigt; vielmehr wurde seiner Gesamtausstellung unter dem Stichwort «Eisenplastik» eine zweite Ausstellung angefügt, die nicht so sehr die Funktion des «hommage», wohl aber die der Orientierung über die vom Material her verwandten Bestrebungen anderer europäischer Künstler hat. Das Ganze gibt eine Zusammenfassung großen Stils, bei der einzig zu bedauern ist, daß im zweiten Ausstellungskatalog, in dem die 43 Plastiken der 15 europäischen Eisenplastiker verzeichnet und zum Teil abgebildet wurden, auf jede biographische Angabe, ja sogar auf die Nennung des Geburtsjahres verzichtet wurde. Damit wird dieser ganze zweite Teil der Ausstellung fast zwangsweise zu einem Dasein in einer Art Zeitlosigkeit verurteilt, die den Charakter des Urtümlichen, Vorzeitlichen und Primitiven, den diese Plastik von Material und Verarbeitung her nun einmal meistens hat, noch verstärkt. Denn mehr und stärker als bei jedem anderen Material sind beim Eisen die Gestaltungsmöglichkeiten begrenzt, weil sie durch die Möglichkeiten des uralten Schmiedehandwerks bestimmt werden. (Wofür alles, was auf kunstgewerblichem Gebiet durch Kunstschlosser und Kunstschmiede in den letzten dreißig Jahren geschaffen wurde, einen recht deutlichen Beweis liefert.)

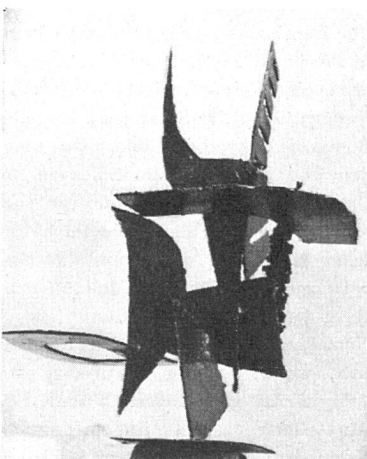
Gerade vom Handwerklichen her hat nun aber Gonzalez die größten, erstaunlichsten und schließlich auch überzeugendsten künstlerischen Möglichkeiten gefunden. Daß Picassos Freundschaft die lange brachliegenden schöpferischen Kräfte bei Gonzalez löste, steht außer Frage. Doch zeigt gerade diese Ausstellung, in der etwa ein halbes Dutzend Frühwerke – getriebene Reliefs, Köpfe, Versuche im Stile Maillols, alles in den Jahren 1910 bis 1926 entstanden – zu sehen sind, eine Beschäftigung mit der Metallplastik, bei der nicht der Guß, wohl aber der Hammerschlag die dominierende Rolle spielte. Gonzalez, der 1876 in Barcelona geboren wurde und 1942 starb, lernte schon während den in Spanien verbrachten Jugendjahren die Metallbearbeitung im Goldschmiedeatelier des Vaters. Von daher kam dann so viel später – Gonzalez begann mit seinem eigentlichen Werk erst als über Fünf-



Julio Gonzalez, *La grande trompette*, 1932. Eisen Photo: Kurt Blum SWB, Bern



Schaeffer, *Sculpture spatiodynamique*. Eisen Photo: Kurt Blum SWB, Bern



Lardera, *Sculpture*

zigjähriger – eine handwerklich so saubere Bearbeitung des Schmiede Eisens; er schuf aus dem Material heraus eine sinnvolle neue Formensprache. Wie da bei Gonzalez auch nur das ein-

fachste Stabeisen gezogen, gebogen, gespalten und angesetzt wird – das alles ist von einer handwerklichen Schönheit, einem Verständnis fürs Material, wie es von allen Späteren nur selten erreicht wird. Dazu kommt selbstverständlich (aber darüber muß an diesem Ort ja nicht mehr geredet werden) die künstlerische Potenz dieses eisernen Werkes, die Kraft und Lust der Formerfindung, die sich in Bern in über 80 prächtigen Plastiken und 40 herrlichen, zum Teil farbigen Zeichnungen erweist. Mit wieviel Humor, welcher Grazie und gelegentlich auch mit welch schönem, menschlich tief empfundenem und berechtigtem Pathos hat Gonzalez Wesenszüge des Menschen in seinem schmiedeisenen Heer zum Ausdruck gebracht. Die Varietät ist außerordentlich und erstaunlich. Und zu den eindrücklichsten Werken gehören nicht nur die mit eisernen Armen den Raum umgreifenden, den Raum schaffenden Figuren, (die «Grande Trompette» u. a.), sondern auch die große aus Eisenplatten geschmiedete Frauenfigur «Montserrat» (1936, aus dem Stedelijk Museum Amsterdam) und die thematisch dazugehörigen Masken und Zeichnungen. Sie sind von antiker Großartigkeit. Solch menschliche Ausdruckskraft hat keiner der anderen Eisenplastiker erreicht. Deshalb war es wohl weise, direkt anschließend, neben Gonzalez keine eigentliche Eisenplastik, sondern die schwebenden Drahtplastiken des Baslers *Walter Bodmer* und die wiederum an Drähten wippenden und spielenden Zauberbäume des Amerikaners *Alexander Calder* zu zeigen. Damit wurde in sehr schöner Weise der stabilen Raumplastik Gonzalez' die der mobilen rhythmischen Strukturen der jüngeren Richtung gegenübergestellt. Freilich hält in diesem Seitenlichtraum außer Bodmer der Kraft Calders (dessen großen herrlichen Blätterplastiken man etwas mehr Bewegungsfreiheit gewünscht hätte) nur noch der Berner *Walter Linck* stand, der hier ein besonders schönes und reizvolles «Mobile» (224 cm hoch) ausgestellt hat: während dessen oberer Teil ruhig und majestätisch ausschwingt, setzt es das untere, vierteilige Drahtgebilde in das schnelle Tick-Tack der Gegenbewegung.

In dieser Nachbarschaft verblassen die Röhrenskulpturen des Düsseldorfers *Kricke* – sie wirken hier wie Modelle zu Neonröhren-Reklamen –, bekommen die Figuren des Berliners *Uhlmann* etwas Kartonartiges, Ausgestanztes, und *Tinguelys* «Meta-Mechanische Pla-



Pierre Bonnard, *Portrait de Bonnard, boxeur*, 1935. Privatbesitz Solothurn

Photo: Dietrich Widmer, Basel



Pierre Bonnard (Aufnahme um 1920)

stiken» entpuppen sich als das, als was wir sie in Basel kennen – als spielerischer Blickfang für die Schaufensterreklame.

Im unteren Stockwerk der Berner Kunsthalle ist dann wieder geschmiedetes Eisen zu sehen. Schwere Brocken, wie sie der Spanier *Chillida* schon im Spanischen Pavillon der Mailänder Triennale von 1954 zeigte, dann die sehr schönen, aber fast graphischen, geometrischen Skulpturen *Jacobsens* (Paris), *Luginbühls* eindrucksvolles «Element», das halb Gong, halb aufrechtgestelltes Riesenkohlenbecken ist. Neben verschiedenen Einzelgängern, *Isabella Waldberg*, Paris (Röhrenverschlingungen), *Witschi* (Bolligen), *Schoeffer* (Paris), dessen *Sculpture spatiodynamique* wie das Modell zu einem modernen Skelettbau aussieht, und *Brignonis* Frühwerk, der Eisenplastik

von 1931, sind zweifellos am schönsten und am eisenmäßigsten die Kompositionen von *Lardera* (Paris) aus rechtwinklig zueinander gestellten Eisenplatten, die am Außenrand gezahnt, innen aber ausgehöhlt sind, und die surreal-zoomorphen geschmiedeten Eisengebilde *Robert Müllers*. – Wegen des Dockerstreiks trafen die englischen Stücke (von Chadwick, Clarke und Thornton) mit Verspätung ein, so daß sie für diesen Bericht ausfielen. *m.n.*

Basel

Pierre Bonnard

Kunsthalle, 28. Mai bis 17. Juli

Für Basel, das im Gegensatz zu Winterthur und Zürich, zur Kunst Bonnards ein eher distanziert abwartendes Verhältnis hat, war eine umfangreiche Bonnard-Ausstellung, acht Jahre nach dem Tod des Malers, zweifellos ein Ereignis. Daß es sich dabei um die Verwirklichung eines «langgehegten Wunsches» handelte, der durch die Mitbeteiligung an der von Mailand ausgehenden Wanderausstellung (Basel-Nizza) nun weniger kostspielig möglich war, wurde an der Vernissage am Pfingstsamstag mehrfach betont. Die Ausstellung umfaßte im ganzen 173 Nummern; davon gehörten zwei den beiden kleinen, dekorativen plastischen Werken (so die gar jugendstilige Tischdekoration 1904/05), 98 den Gemälden, und der Rest verteilte sich auf Gouachen, Zeichnungen und das graphische Werk. Rund zwei Drittel der Bilder waren vorher in Mailand zu

sehen; ein Drittel kam aus schweizerischem und ausländischem Privatbesitz neu dazu. Zweifellos gaben die Dazugekommenen – es sind in erster Linie kleine, intime Kabinettbildchen aus den neunziger Jahren («Passante», 1894, Das «Déjeuner sous la lampe» von 1897, «Nu au miroir» 1909, zwei Mädchen im Spiegelbild erfaßt und durch deren Rahmen auch gefaßt) – ein paar neue leuchtende Akzente in die bereits in Mailand gesammelte Auswahl. Schön war auch, daß aus der Zürcher Sammlung Weber «Le Soulier» («Femme aux bas noirs») von 1905 und aus der Sammlung Hahnloser die «Carafe provençale» von 1915 und «La meule» von 1915/16 und aus Solothurn das «Selbstbildnis als Boxer», um 1935 (alles Bilder, die von der großen Bonnard-Ausstellung im Zürcher Kunsthause 1949 noch in bester Erinnerung sind) dazu kamen. Doch kann nicht verschwiegen werden, daß eine ganze Anzahl bedeutender Hauptwerkespürbar fehlten: die «Famille Terrasse», ferner dann aus der Sammlung Hahnloser das «Palais de glace» 1898, die prachtvolle «La nappe aux carreaux rouges» («Mme Bonnard et son chien Dingo») von 1910/11 und dann besonders die «Promenade en mer, La famille Hahnloser» von 1924/25 sowie das herrliche Bild des «Nu dans le bain», das 1947 als Teil der «Collections de la Ville de Paris» seine Rundreise durch verschiedene Schweizer Städte machte.

Der Basler Kunstverein hätte vielleicht, um das große und zweifellos längst fällige Bonnard-Début in Basel durch repräsentative Werke möglichst kraftvoll zu machen, mit der Erfüllung des «langgehegten Wunsches» noch ein wenig zuwarten sollen – mindestens so lange, bis die im Juni/Juli 1955 vom Musée d'Art Moderne in Paris angezeigte große Ausstellung der «Nabis» vorbei und somit bedeutende Bilder wieder frei gewesen wären. Die in Basel gezeigten sechs Spätwerke ersetzen die fehlenden nicht völlig, da sie in ihrer Altersbuntheit doch nur zum Teil die letzte Schönheit erreichten, in der Bonnard nur noch in farbig oszillierenden Flecken malt, die vom Gegenstand längst abgelöst und befreit sind. Daß diese Bilder wegen der Blockierung des gesamten Bonnard-Nachlasses durch den noch immer nicht entschiedenen Erbschaftsprozess einen gewissen Raritätswert haben, soll unbestritten sein. Immerhin zeigte schon die Zürcher Ausstellung 1949 sechs Werke der letzten Jahre.

Trotzdem ist zu hoffen, daß durch diese

großangelegte Ausstellung die längst fällig gewesene Bekanntmachung Bonnards in Basel zu einem auch in bezug auf die Sammlungen fruchtbaren Kontakt geführt habe. *m. n.*

Theaterbau von der Antike bis zur Moderne

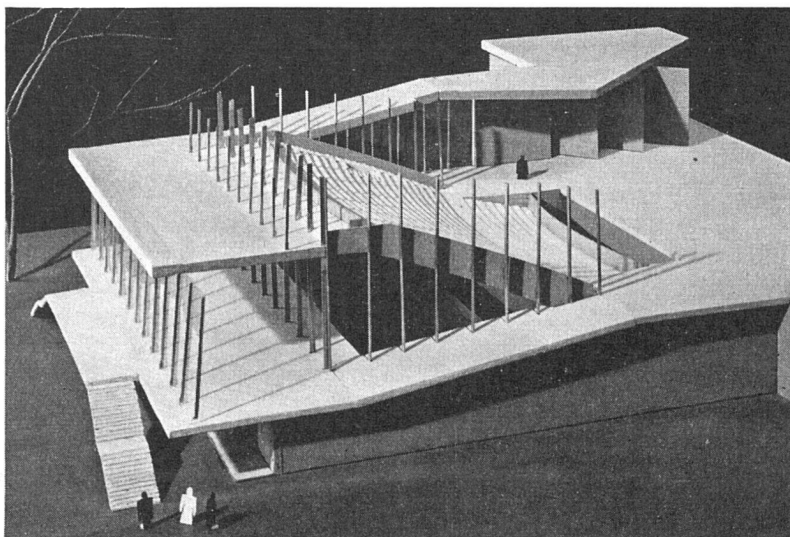
Mustermesse Halle 2b,
12. Juni bis 10. Juli

Anlässlich der fünften Darmstädter Gespräche über Theaterfragen wurde von Dr. Hans Werner Hegemann eine Ausstellung mit Theaterbauten von der Antike bis zur Gegenwart zusammengestellt. Dank der Initiative eines vom Vorstand der Theatergesellschaft gebildeten Ausschusses war diese Schau als Leihgabe der Stadt Darmstadt in der Basler Mustermesse als Diskussionsgrundlage für den in Aussicht stehenden Theaterneubau zu sehen. Die Ausstellungsgestaltung besorgte in Basel wie in Darmstadt der Architekt und Bühnenbildner Roman Clemens.

Um die Diskussion in Basel ferner zu fördern, wurde anschließend an die Darmstädter Ausstellung eine von Armin Hofmann und André Perrottet aufgebaute Sonderschau gezeigt: je eine Auswahl von Projekten für ein Kulturzentrum und für ein Theater auf dem Sommercasino-Areal sowie einige neue Theaterbauten in der Schweiz. —

Wie stellt sich nun heute das Problem des Theaterbaues? Welche Einsicht gewinnen wir aus der modernen Abteilung dieser Ausstellung? Oder anders gefragt: Zu was für einem Resultat muß die Diskussion um ein neues Theater auf Grund des vorhandenen Materials führen?

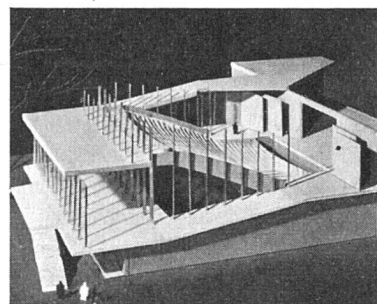
Drei Gesichtspunkte lassen sich erkennen: Das Theater richtet sich an alle, an eine Gesellschaft, die keine Rangunterschiede kennt; damit fallen bei fast sämtlichen Vorschlägen Logen, Ränge und dergleichen weg. Das Gestühl wird zur kompakten Reihung der Sitze auf einer leicht ansteigenden Ebene. Ferner bedingen die neuen Aufführungsmethoden mit der Tendenz zum raschen Szenenwechsel, raumgestaltender Lichtführung und die Verwendung einer plastisch-realen Szenerie an Stelle gemalter Leinwandkulissen sehr große Bühnenflächen und viel Aufwand an technischer Maschinerie. Jeder Aufführungsstil muß möglich sein, was praktisch zwei Raumformen bedingt, das «Guckkastentheater» und das «Raumtheater». Einer



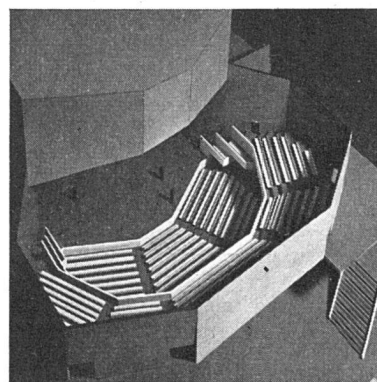
Entwurf für ein Stadttheater in Basel. Projekt: F. Vischer & G. Weber, Architekten BSA, Basel, und Max Bignens, Basel. Disposition als Raumbühne Photos: E. Balzer, Basel

variablen Zone zwischen Bühne und Zuschauerraum, der Beziehung zwischen diesen Raumteilen überhaupt, wird große Bedeutung beigemessen.

Wie mir scheint, wird die üblich gewordene Unterscheidung von Guckkastentheater und Raumbühne dem beziehungsreichen Geschehen zwischen Bühne und Zuschauer, zwischen Senden und Empfangen, nicht gerecht werden. Ein möglichst gleicher Sichtwinkel von allen Plätzen für die Raumbühne und auch für die Guckkastentheater ist meist alleiniger Ausgangspunkt für die Anordnung der Bestuhlung. Genügt das, um die Gemeinschaft der Zuschauer zu formen, die «Theatergemeinde» sinnvoll zu strukturieren? Und genügt die Wegnahme der Proszeniumswand allein, um an Stelle des flächenhaften Bildes in der Ebene des Bühnenrahmens die Verkörperung im Raum zu ermöglichen? Ist es nur der technische Aufwand, der simultane Darstellung des innern und äußern Geschehens erlaubt? Werner Simon schreibt dazu in «Baukunst und Werkform», Heft 4, 1955: «Will das Theater noch seinen Ort bewahren, angesichts der zunehmenden Bildüberfrachtung, muß seine Szene so einfach wie möglich sein. Der Schauspieler, und nur er, gehört in den Mittelpunkt, da er das Wort mit Stimme und Leib verkündigt. Will das Theater noch etwas aussagen, muß sein Ort sein eigener sein. Es darf sich den Film, wie es weitgehend schon geschieht, nicht überstülpen lassen. Es muß zu reinem Spiel zurückkehren, muß den Spieler Leib werden lassen im Leib der Zuschauergemeinde, muß zum Körper werden, d.h. Begegnung vermitteln von Person zu Person.»



Disposition als Guckkastentheater

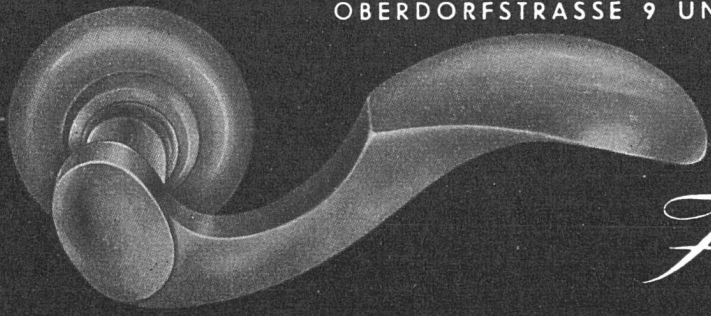


Entwurf für ein Stadttheater in Basel. Projekt: Otto H. Senn, Arch. BSA, Basel. Raumbühne mit differenzierter Bestuhlung

Dabei überlegt man sich, wieweit diesem Bestreben die Guckkastentheater überhaupt noch dienlich ist und wieweit sie einfach ein Hindernis für eine eindeutige Theaterform darstellt. Die Guckkastentheater als Einbauelement bedingt eine ganz bestimmte Bestuhlung und wirkt deshalb derart raumbestimmend, daß sie auch bei Raumbühnenanordnung immer noch gegenwärtig ist. Das Resultat ist eine Art Kombimöbel, mit dem sich alle Epochen, die gegenwärtige und die vergan-

Ausstellungen

Ascona	Galleria d'Arte	Künstlergruppe Augsburg Roland Werro – Ed. Bircher	15. Juli – 15. Aug. 15. Aug. – 15. Sept.
Basel	Galerie Beyeler Galerie Verena Müller	Maîtres de l'art moderne Maurice Barraud	10. Juni – 10. Sept. 18. Aug. – 14. Sept.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Trésors de Fribourg	20 août – 11 sept.
Genève	Athénée Galerie Georges Moos Galerie Motte	La femme dans la peinture, vue par des artistes français et suisses Maîtres de la peinture contemporaine L'Art animalier à travers les siècles	23 juillet – 31 août 1 juillet – 31 août 30 juin – 30 sept.
Lausanne	Musée cantonal des Beaux-Arts Galerie Bridel et Nane Cailler Galerie Paul Vallotton	Le mouvement dans l'art contemporain La vigne, la vendange et le vin dans la gravure contemporaine Edouard Vuillard	24 juin – 26 sept. 2 août – 31 août 27 juillet – 3 sept.
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß Galerie Rosengart	Ikonen und Skulpturen aus Luzerner Privat- besitz Otto Abt – Charles Hindenlang Französische Meister des 20. Jahrhunderts	7. Aug. – 9. Okt. 30. Juli – 28. Aug. 27. Juni – 17. Sept.
La Sarraz	Château	Maîtres de l'estampe japonaise (17 ^e –18 ^e siècles)	19 juin – 20 août
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Max Uehlinger	31. Juli – 11. Sept.
Thun	Kunstsammlung	Künstler der Westschweiz	3. Juli – 21. Aug.
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Die Privatsammlung Oskar Reinhart Hans Erni	21. Aug. – 20. Nov. 27. Aug. – 30. Sept.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Galerie Beno Wolfsberg Orell Füßli	Moderne Kunst in den USA Schweizerische Graphik seit Hodler Volkskunst aus Graubünden Lithographien von Braque, Léger, Miró, Kerg, Matisse, Chagall, Baumeister Maurice Barraud Elsa Burckhardt-Blum	16. Juli – Ende Aug. 12. Juni – 28. Aug. 11. Juni – 28. Aug. 26. Juli – 6. Sept. 7. Juli – 27. Aug. 20. Aug. – 17. Sept.
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

genen, aber keine ganz richtig, beschwören lassen. Geht es nicht einfacher?

Das Ausstellungsmaterial gab keine Anhaltspunkte, um hier klärend zu wirken. Gegenüber der historischen Abteilung, die, immer das Typische streifend, in logischer Folge die Entwicklung aufzeigte, wirkte die moderne eher lückenhaft, bestand sie doch hauptsächlich aus der Darstellung des Theaterbaues, wie er sich heute in Deutschland zeigt. Ergänzend kamen einige Projekte aus der Schweiz dazu sowie die Arbeiten von Perret, Gropius, Norman Bel Geddes, Huiska, Strizic, Schlemmer, Oskar Strnad, Weininger und Mies van der Rohe. Was aber fehlte, um die gezeigten Vorschläge mit ihrer großen technischen Apparatur zu ergänzen, seien es nun Raum- oder Guckkastentheater oder beides zusammen, waren Theater, die bewußt oder durch Umstände bedingt sich mit einem Minimum an technischem Aufwand begnügen, wie z. B. Freilichtbühnen, das «Theatre in the Round» der Amerikaner, das lediglich mit einem raffinierten Beleuchtungssystem arbeitet, das Projekt von Wright oder dann die in ihrer Schlichtheit sympathischen kleinen Theater Oberitaliens. Gerade ein paar solcher Beispiele wären deshalb interessant gewesen, weil sich in ihnen das Problem am anschaulichsten stellt.

Basel wird es nicht leicht haben in seiner Entscheidung für ein neues Theater. Auch auf Grund dieser Ausstellung nicht. Der Vorschlag von Ernst F. Bueckhardt, eine Studienbühne zu bauen und mit ihr praktisch zu experimentieren, wäre wohl wert, einmal realisiert zu werden. Vielleicht würde sich dann erweisen, daß Theater als Kammerstück für unsere Zeit das richtige ist.

r. g.

Maitres de l'art moderne

Galerie Beyeler, 10. Juni bis
31. August

Die Galerie Beyeler hat diesmal eine Sommerausstellung zusammengebracht, mit der sie alles, was sie bisher schon an Erstaunlichem geboten, noch einmal überbietet. An die 60 Bilder, von denen die meisten die Bezeichnung «Meisterwerk» wirklich verdienen, 28 Künstlernamen von Auberjonois bis Utrillo, ein illustrierter großformatiger Katalog, in dem allein 6 Bilder farbig wiedergegeben sind, das Ganze eine Repräsentation in breiten, mächtigen Museumsrahmen, die die



René Auberjonois, *Les peintres français*, 1941

Intimität der vier kleinen Galerie-räume fast zu sprengen droht. Besonders schön und fünffach schön ist Klee vertreten (u. a. mit dem reizenden «Gestirnen über bösen Häusern», 1916), erstaunlich vielfältig Picasso vorhanden mit einem prächtigen Spätwerk – dem rauchenden Zouaven von 1953 und dem außerordentlich schönen Stilleben «Crâne de mouton» 1939, in dessen bedrohlicher Düstereitschon die ganze Kriegszeit mitschwingt. Von Rouault ist das bekannte große Werk «Le christ aux outrages», 1938, ausgestellt, dazu frühe und mittlere Werke. Wir können nicht alles aufzählen, was hier an Schönerem zu sehen ist – nur auf ein paar außerordentliche Dinge hinweisen. Dazu gehören zweifellos Toulouse-Lautrecs «Au pied de l'échafaud», 1893, die prächtige Reihe früher Utrillos, das Porträt des Malers Sur-vage von Modigliani, eine von Seurat gezeichnete Kutsche und dann die beiden, von einem besonderen Zauber umgebenen Bilder: Auberjonois «Les peintres français» oder «Pissarro présente à Cézanne un jeune peintre» (1941), ein Hommage à Cézanne, über dem das Geheimnis waltet, wer der junge Maler sein könnte. R. A. schweigt sich aus – und so vermutet man nur, der scheue junge Mann sei Bonnard gewesen. Das andere Bild ist noch ungewöhnlicher in seiner Art – Redons Porträt von Jeanne Chaire (1903), geheimnisvoll nicht in seiner Ikonographie, wohl aber in der Art des Ausdrucks und dem eigenartigen Schwebezustand zwischen der vordergründigen Frische und Unbefangenheit der Malerei (die in allen Details von stillebenhaftem Zauber ist) und der schwer zu erratenden Bedeutung, die sie aussprechen soll.

m. n.

Arbon

Kinder und Künstler

Schloß, 2. bis 24. Juli

Mag es an sich befremden, Kinderzeichnungen und Arbeiten von Künstlern nebeneinander ausgestellt zu sehen, so war diese Kombination der Arboner Schau nicht nur nicht gefährlich, sondern eher fördernd; denn was beispielsweise ein durch Zürcher-Kunsthausexpositionen verwöhnter Betrachter beim Besuche dieser bunten, vielfältigen Kollektion im Arboner Schloß leicht vergessen haben mochte, wiegt manche Ungereimtheit ohne weiteres auf: nämlich, daß dieses Bodenseestädtchen daran ist, sich ein Kunstpublikum zu schaffen. Die Idee, Schülerarbeiten aus den thurgauischen Sekundarschulen mit Bildern, Blättern und Mosaiken einer recht großen Zahl schweizerischer und ausländischer Maler zusammenzubringen, hatte also ein Doppeltes für sich: zum ersten vergrößerte sich durch die gezeigten Kinderzeichnungen die zu erwartende Besucherzahl wie von selbst, zum andern unterstützte die thurgauische Erziehungsbehörde auch finanziell die Möglichkeit, zum erstenmal einen Querschnitt durch die im Zeichnen geleistete Arbeit der Sekundarschulen sehen zu können. Albert Graf-Bourquin ist es schließlich zu danken, daß die ausgestellte Auslese von gut hundert Schülerarbeiten (die, erweitert, als Wanderausstellung im Thurgau vorgesehen ist) sich mit den über hundertfünfzig Kunstwerken in artiger Weise in Einklang bringen ließ.

age.

Stuttgarter Kunstchronik

Die erste Jahreshälfte bot eine Fülle beachtenswerter Ausstellungen. Das Kunstgebäude beherbergte die von der Stiftung Pro Helvetia veranstaltete Wanderschau «Schweizer Graphik», aufgebaut von Erwin Grädmann, z. T. aus Beständen der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, und eingeleitet mit einer verständnisvollen Ansprache des Konsuls Greutert. Daß ein Berufener am Werk war, erkannte man an der Auswahl der jeweils mit besonders bezeichnenden Werken herangezogenen 14 Künstler als Repräsentanten der Hauptströmungen in der Schweiz, unter denen man nur auch Vertreter der «Konkreten Kunst» vermißte. Man sah eine Reihe auch in Deutsch-

land wohl bekannter und hochgeschätzter Persönlichkeiten aus der ältesten Generation, wie Auberjonois, Barraud, Pauli, und aus der Generation der 50jährigen, wie Carigiet, Hunziker u. a. m., dazu so manche hier noch viel zu selten gezeigte: Walter Bodmer und Brignoni, deren Schaffen mit am stärksten interessierte, Hans Fischer, dessen sprühender Phantastik das Umschlagbild des Katalogs entnommen war, und als jüngsten Dalvit.

Die Schau im Kunstgebäude *«Junge Maler stellen aus»* entsprang einem nachahmenswerten Gedanken des Kunstvereins: der Öffentlichkeit vorzuführen, was sich im Nachwuchs an hoffnungsvollen Begabungen regt. Sieben in den Zwanziger Jahren Stehende, ausgebildet an der Stuttgarter Akademie, zeigten Malereien, Graphiken und Keramiken. Alle sind noch in der Entwicklung begriffen, weisen z. T. Einflüsse auch von Klee und Picasso auf, aber zugleich schon das Betreten eigenen Wegs in jugendlicher Frische. Die Keramiken Friedrich Siebers zeichnen sich durch Kühnheit aus, die Lithos Robert Förchs durch feinsinnigen formalen Aufbau alltäglicher Gegenständlichkeit. Als bereits am stärksten ausgeprägte Persönlichkeiten traten Peter Grau und Winfried Gaul hervor, Grau mit formbeherrschten Graphiken und Malereien von oft hintergründiger Phantasie, Gaul, gegenstandslosem Gestalten zugewendet, nur mit Bildern, in denen eine Wandlung von konstruktivem zu elementar-dynamischem, den Ausdruck in die Farbe verlegendem Schaffen sich auswirkt.

Der Kunstverein bot noch eine Sonderausstellung für einen zu Unrecht in Vergessenheit Geratenen, dessen Werke einst auch in deutschen Museen hingen: *Rudolf Levy*, geboren 1875 in Stettin, ein Opfer des «Dritten Reichs». Wie seinem Jugendfreund Purrmann war auch ihm das entscheidende Erlebnis die Kunst von Matisse, der ihm 1926 die Leitung seines Schülerateliers anvertraute. Doch war Levy kein schöpferischer Nachahmer des großen Franzosen. Errungene und behauptete Selbständigkeit spricht aus seinen Bildnissen, Stilleben und Landschaften, am reinsten wohl aus den kurz vor der Verhaftung in Italien entstandenen Ischia-Landschaften, deren Großzügigkeit Levys Wort erhellt: *«Je simplifie pour me personnifier.»* Das von Dr. Thierfelder geleitete *Institut für Auslandsbeziehungen* hält im Kunsthaus Sonnenhalde wechselnde Ausstellungen von Künstlern aus allen Erdteilen ab. Der Wert dieser Veran-

staltungen liegt stets in dem Beweis lebendiger Anteilnahme an den Kulturen selbst der fernsten Länder, mitunter auch in der Eigenbedeutung einer Schau, wie unter den letzten Darbietungen – zwei heute in Europa lebende indische Maler, eine Malergruppe aus Südwesafrika, Kopien aus mittelalterlichen Wandmalereien Jugoslawiens – bei der dritten. Der Bilderschmuck der kurz nach 1300 erbauten Marienkirche in Prizren wurde bei ihrer Wiederherstellung nach dem Krieg unter der Mörtelschicht entdeckt. Der griechisch-orthodoxen Thematik gemäß über Innenraum und Vorhalle (hier mit Bildnissen der königlichen Stifter) verteilt, wandelt er die Überlieferung aus Byzanz in eigene Prägung ab. Hauptmeister war, laut Inschrift am Bau, Astrap, der Gründer der Milutinschen Malerschule. Photos der architekturverbundenen Wandmalereien begleiteten die mit minutiöser Vollendung in Originalgröße ausgeführten Kopien wichtiger Ausschnitte. Die Ausstellung schenkte eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis einer schwer zugänglichen, durch großzügige Vereinfachung dem heutigen Formempfinden entgegenkommenden Kunst.

Die 21. Auktion des *Stuttgarter Kunstkabinetts* – 18. und 19. Jahrhundert, internationale moderne Kunst, als Abschluß frühe chinesische Bronzen – brachte zwar keine Sensationen wie die vorige der Sturm-Sammlung Nell Walden, hielt aber ein gutes, teilweise sogar hohes Niveau. Courbet, Redon, Corinth, die Maler der Brücke, Beckmann, Hofer, Marc, Macke, Gleizes, Jawlensky, Utrillo waren mit Werken von Rang vertreten, die auch als solche gewertet wurden. Den höchsten Preis, 67 000 DM, erzielte ein noch ziemlich frühes Stilleben Cézannes, Klees großes Ölbild von 1939 *«Am Nil»* 35 000 DM. Munchs Litho *«Das kranke Mädchen»* stieg auf 11 000 MD, während das auf dem Katalogumschlag farbig abgebildete Ölbild Kokoschkas *«Clown mit Hund»* von 1949 zum Ausrufpreis von 20 000 DM abging.

Noch einen kurzen Hinweis auf das nahe *Ulm*, wo das Museum eine Ausstellung *Vordemberge-Gildewarts* veranstaltete, den Max Bill an seine «Hochschule für Gestaltung» aus Amsterdam berufen hatte. Da Hans Curjel im Januarheft die gleiche Schau in Köln eingehend gewürdigt hat, bleibt hier nur zu erwähnen, daß Vordemberges edle und reine, von feinsten Sensibilität und strengster Disziplin zeugende Kunst bei allen Besuchern

tiefen Eindruck hinterließ und ihre erzieherische Wirkung nicht verfehlen wird.

Hauptereignis für Stuttgart war der Wettbewerb für das künftige Heim des *Landtags Baden-Württemberg*. Das Ausschreiben machte als wünschenswerte Lösung geltend eine architektonische Verbindung des Landtags mit der Wiederherstellung des im Inneren völlig zerstörten, im Äußeren teilweise schwer beschädigten Neuen Schlosses, ließ jedoch auch die Möglichkeit anderer Lösungen offen. Je zur Hälfte hielten sich die aus Westdeutschland einschließlich Berlins eingesandten 67 Entwürfe an die Grundidee des Ausschreibens, die ohne einen weder dem Landtag noch dem Neuen Schloß zuträglichem Kompromiß nicht zu verwirklichen ist, oder sahen sie einen Neubau für den Landtag vor. Für diese in jeder Hinsicht glücklichere Lösung entschied sich das Preisgericht mit seinem Architektengremium von Rang: den Professoren Esterer und Ruf aus München, Gutbier aus Stuttgart, Hillebrecht aus Hannover, der den Vorsitz führte, Stadtbaumeister A. H. Steiner aus Zürich und Regierungsbaudirektor Linde aus Freiburg. Der 1. Preis wurde einstimmig dem Entwurf von Peter von Seidlein, München, und Ulrich von Altenstadt, Essen, zugesprochen, der auch die besten anderen Projekte (2. Preis: Wolfgang Hirsch und Alfred Bohne, Karlsruhe, 3. Preis: Wassili Luckhardt, Berlin, usw.) als städtebauliche und künstlerische Lösung überragte. Grundzüge: Errichtung des Landtagsgebäudes als großzügige Einheitsanlage mit Untergliederung in Parlament- und Bürobau auf dem Rosengartengelände gegenüber dem Großen Haus des Staatstheaters – Durchführung einer Grünanlage vom Landtag bis zur Planie längs der Neckarstraße auf dem Gelände der im Krieg vernichteten ehemaligen Hohen Karlschule – Wiederherstellung des Rosengarten- und des Karlsplatzflügels des Neuen Schlosses mit noch zu ermittelnder Verwendung ihrer Räume – Erhaltung der Hauptfassade des Neuen Schlosses im Ehrenhof als vor dem Zerfall gesicherte Ruinenkulisse und Mahnmahl (wie z. B. der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses.) Das Preisgericht hat die Weiterbearbeitung des Entwurfs zwecks Ausführung nachdrücklich empfohlen. Wird dieser Rat angesehenen Sachverständiger, wie zu erhoffen ist, befolgt, so wird das Stadtbild Stuttgarts kein wertvolles Erbstück der Vergangenheit einbüßen, weil das Gesicht des Neuen Schlosses

am Ehrenhof und damit das Gesicht des Schloßplatzes für alle Zeiten bewahrt bleibt. Und wird gewinnen: ein dem Geist der Gegenwart entwachsen-
Heim des Landtags, das ein ebenso gültiges Dokument der Demokratie sein wird, wie das Neue Schloß ein Dokument des fürstlichen Absolutismus ist.

Hans Hildebrandt

Pariser Kunstchronik

Die Freilichtausstellung der Gruppe *Espace* im Park von St-Cloud gab das gewünschte überzeugende Bild einer werdenden Synthese Architektur-Plastik-Malerei noch nicht. Es wurde von den Organisatoren dieser Ausstellung ein sehr aufschlußreicher Fehler begangen, indem sie diese Schau abstrakter Kunst inmitten einer Messeausstellung plazierten. Ursprünglich sollte die sogenannte *«Exposition des matériaux et de l'équipement du bâtiment et des travaux publics»* – einem idealistischen Plane entsprechend – eine eigentliche französische Triennale werden. Das Resultat beweist aber, daß es nicht genügt, in einer materiell schwerbe-frachteten Ausstellung einige moderne Konzepte zu verteidigen, daß es viel-mehr gilt, diese Auffassung mit der nötigen moralischen Autorität gegen-über den Geldgebern auch durchzu-setzen.

Die Freilicht-Plastiken und Freilicht-Bilder der Gruppe *Espace* gerieten hier also in unmittelbare Nachbar-schaft mit bunten Meßbeständen, und es wurde schwer, zu unterscheiden, wo die merkantile Buntheit aufhörte und die künstlerische Polychromie an-fing. Wenn auch die Plastiken von Fernand Léger, Hans Arp, Antoine Poncet und anderen Künstlern den Abstand zur nachbarlichen Jahr-marktproduktion fraglos wahrten, so war er doch bei anderen Arbeiten der Gruppe nicht ganz so ausgesprochen. Sicherlich sind die Bestrebungen der Gruppe *Espace* zu unterstützen (der Verfasser gehört ihr selbst an); doch wogegen wir uns hier wenden möchten sind manche Übertreibungen. Es ist irreführend, dem Publikum einreden zu wollen, daß der Entwicklung der Kunst ganz neue Bahnen erschlossen wurden, weil ein abstrakter Künstler, der sich während Jahrzehnten auf ein vertikal-horizontales Kompositions-system spezialisiert hatte, heute plötz-lich die Diagonale entdeckt. (Theo van Doesburg hat diesen Übergang schon vor dreißig Jahren vollzogen.) Im Falle

des 50 Meter hohen «Spatio-dynami-schen Turmes» von Schœffer war die Diagonalverstrebung übrigens ausrein konstruktiven Gründen notwendig. Daneben kann man sich fragen, was an diesem recht schönen Eisengerüst von Schœffer speziell räumlich-dynamisch sein soll und warum dieser «Singende Turm» sich auch noch mit dem welterschütternden Adjektiv «elektro-nisch» schmückt. Daß dies und manch ähnliches heute in weiten Kreisen sehr ernst genommen wird, geschieht hauptsächlich aus Mangel an einem natürlich differenzierten Kunstgefühl und auch aus Mangel an Humor. Da das Publikum dazu als ohnehin unver-ständig behandelt wird und zum Teil bereits selbst davon überzeugt wurde – wenn es nicht prinzipiell ablehnend allem Modernen gegenübersteht –, ist es schließlich bereit, nicht nur die echten Neuschöpfungen sondern auch allen Intellektualismus heutiger Kunst-theorien als tiefere, unerreichbare Wahrheit zu betrachten.

So ist es eine Geschichtsfälschung, wenn die Gruppe *Espace* schließlich selber daran glaubt, sie hätte den Raum überhaupt erst entdeckt, als ob nicht ein Bernini oder, am andern Ende der künstlerischen Möglichkei-ten, die arabischen Architekten mit solchen Begriffen vertraut gewesen wären. Es gilt heute vielmehr, das Gefühl des Raumes *wieder* in unsere ge-genwärtige Situation zu tragen und die Aufgaben und Begrenzung der abstrak-ten Kunst schaffend zu erkennen.

Wenn uns die Ausstellung «*Espace*» zu viel Idealismus und zu wenig Talent bot, so kann man in den beiden *Picasso*-Ausstellungen im Musée des Arts Décoratifs und in der Bibliothèque Nationale das Gegenteil erfahren. Alles ist hier naive ursprüngliche Kraft, und, so paradox es erscheint, bei den gegen-sätzlichen Arten, in denen *Picasso* malt, kann man die Eigenart seines Schaffensprozesses nicht besser defi-nieren als er selbst: «Je n'évolue pas, je suis.» Diese beiden Ausstellungen wurden bei Anlaß des ungefähren Zu-sammentreffens seines 75. Geburts-tages und seines 50jährigen Schaffens in Paris veranstaltet. Das Musée des Arts Décoratifs zeigt 130 Bilder aus den verschiedensten Epochen, darun-ter sein Hauptwerk «*Guernica*». In der Bibliothèque Nationale füllten seine Zeichnungen und graphischen Werke zwei große Galerien.

Im Musée des Travaux Publics wurde der *Salon des Artistes Décorateurs* und gleichzeitig der *Salon des Tuileries* er-öffnet. Zwar haftet dieser Salon noch

immer am Dekorativen, doch gaben ihm seine größere Einheit der Präsen-tation und auch eine stärkere Einsicht in die heutige Situation ein neues Ge-sicht.

In Boulogne-Billancourt, der Metro-pole der französischen Automobil-industrie, hatten sich im Stadthaus fünf europäische Städte zu einer inter-essanten urbanistischen Ausstellung, *«Le Jumelage»* genannt, zusammenge-tan. Die Städte Hammersmith (Groß-britannien), Anderlecht (Belgien), Zaandam (Holland), Neukölln-Berlin und Boulogne-Billancourt stellten ihr besonders städtebauliches Problem: Wohnstätte – Arbeitsstätte – Verkehr – Kultur und Sportstätten im Geiste eines europäischen Ideenaustausches dar.

Die von dem Konservator Bernard Dorival zusammen mit Agnès Hum-bert organisierte, historisch und anek-dotisch pointierte Ausstellung *«Bonnard, Vuillard et les Nabis»* gab ein gutes Bild dieser Erneuerergruppe vom Jahrhundertende.

In der Buchhandlung von Huguette Berès war eine äußerst kostbare Schau von Farbholzschnitten *Hiroshiges* zu sehen, die die Kompositionsweise von Degas, Van Gogh und Toulouse-Lau-trec entscheidend beeinflußt hatten.

In der Maison de la Pensée Française wurde eine Ausstellung *Bonnard* er-öffnet. Es war zu spüren, daß gegen-wärtig noch vier andere Bonnard-Aus-stellungen zirkulieren.

Bei Leleu war aus der Sammlung Pierre Verité eine hervorragende Aus-stellung von *Ozeanischer Kunst* zu sehen. Ebenfalls von Pierre Verité veranlaßt war die Ausstellung *Afrika-nischer Kunst* der Association des Amis de l'Art.

Weitere Ausstellungen waren: *Herbin* bei Denise René; *Szénès* bei Jeanne Bucher; *Dufour* bei Pierre Loeb; *Pras-sinos* und darauf *Pignon* in der Galerie de France; eine Retrospektive des 1941 verstorbenen Malers *Marcoussis*, des Freundes von Apollinaire und Max Jacob, in der Galerie Creuzevault; ein schönes Ensemble von Keramiken von *Mado Jolain* in der geschmackvoll ein-gerichteten Galerie La Demeure-Rive Gauche; Aquarelle und Tuschzeich-nungen von *Degottex*, *Duvillier*, *Krizek* und *Marcelle Loubchansky* in der Gale-rie Kleber; *Zeitgenössische Zeichnun-gen* von Henri Matisse bis zur jungen Generation in der Galerie des Cahiers d'Art; *Amerikanische Buchkunst* in der Bibliothèque Nationale; Werke *Kan-dinskys* aus der Epoche von 1910 bis 1920 in der Galerie Maeght; eine von

André Breton und Charles Estienne
 präsentierte Ausstellung Du villier in
 der Galerie de l'Etoile Scellée, und
 schließlich noch die Kinderzeichnungen
 aus dem schwarzen Erdteil im Musée
 Pédagogique. F. Stahly

Venise

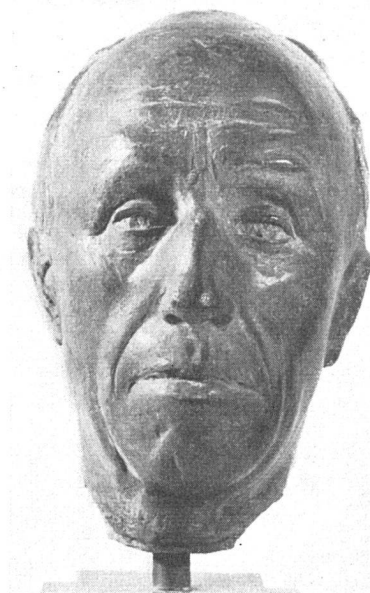
Giorgione et les Giorgionesques

Palais des Doges, du 11 juin
 à fin septembre

Fidèle à sa tradition, Venise a organisé
 cet été une grande exposition d'art an-
 cien consacrée, cette année, à Giorgione
 et ses disciples. Avec tout l'éclat que l'on
 sait, un important choix de tableaux
 venus des principaux musées, des plus
 grandes collections d'Europe et d'Amé-
 rique, a été réuni dans les salles tendues
 de velours du Palais des Doges.

Cette exposition remarquable ne sera
 pas seulement une fête pour le simple
 visiteur, elle doit permettre aussi aux
 experts de préciser ou de rectifier les
 jugements qui ont été portés sur cer-
 taines toiles, de vérifier les attributions
 en confrontant les œuvres incertaines –
 et Dieu sait s'il y en a ! – ; elle sera enfin,
 pour le congrès des historiens d'art qui
 se tiendra à Venise en septembre, un
 sujet de discussion tout trouvé, car le
 rôle de Giorgione dans la peinture véni-
 tienne est encore fort discuté.

On sait, en effet, que les documents
 d'archives concernant ce peintre sont
 rares, et que les renseignements qui nous
 sont donnés sur sa vie par les historiens
 des XVI^e et XVII^e siècles sont sujets
 à caution. Vasari a varié dans ses dé-
 clarations, dans ses attributions. Ridolfi
 lui a fait une espèce de légende dorée.
 D'aucuns l'ont comparé à Léonard de
 Vinci, trop vite au gré de L. Hourticq,
 lequel a prétendu que de tels jugements
 n'étaient qu'un « bluff » destiné à contre-
 balancer la gloire du grand Florentin
 qui empêchait les Vénitiens de dormir.
 Heureusement, en revanche, on possède
 des notes de Marcantonio Michiel,
 prises entre 1525 et 1543 dans les collec-
 tions privées de Venise, c'est-à-dire une
 vingtaine d'années seulement après la
 mort de Giorgione; ces notes ont permis
 de mettre avec certitude le nom de l'ar-
 tiste sur quelques toiles particulièrement
 importantes, telles que « Les Philosophes »
 de Vienne, « La Tempête » de l'Académie
 de Venise. C'est en partant de quelques
 tableaux sûrs, qu'on a pu ensuite dépis-
 ter les autres œuvres de l'artiste. Mais,
 bien entendu, l'unanimité n'a jamais
 pu se faire sur aucune pièce: disons



Hermann Hubacher, Selbstbildnis. Bronze.
 Eigentum der Schweizerischen Eidgenossen-
 schaft

seulement, pour situer le problème, que
 l'Anglais Cook donnait à Giorgione
 quelques dizaines de tableaux, Lionello
 Venturi, huit en 1913, Hourticq, trois !
 Les études, les exégèses de Berenson,
 Ad. Venturi, Fiocco, Gronau, Longhi
 et de quelques autres ont permis d'ar-
 river à une vue plus sereine et plus
 juste.

Que représente en somme Giorgione dans
 la peinture vénitienne ? Né à la fin du
 XV^e, il a bénéficié de l'apport considéra-
 ble de Bellini; mort au début du XVI^e,
 il annonce les embrasements derniers de
 Venise, le Titien de la maturité, qui fut
 son contemporain et son rival, Tintoret,
 Véronèse surtout, en rompant avec le
 style linéaire de Mantegna, en adoptant
 le clair-obscur de Léonard, en accordant
 au paysage une place prépondérante, en
 traitant la figure comme simple élément
 du tableau, de la composition, en subor-
 donnant enfin le ton local à la tonalité
 atmosphérique. Avec l'élégant Carpaccio,
 le mystique, le rêveur Giorgione se
 situe très exactement au pivot de l'histoire
 de l'art à Venise, tous deux ayant égale-
 ment renoncé aux préparations en ca-
 maïeu afin de donner au chromatisme
 de leurs toiles toutes ses résonances,
 à la diversité de leurs palettes tous ses
 effets.

Jamais encore la peinture n'avait ex-
 primé avec autant de délicatesse l'accord
 de l'homme et de la nature. La « Vénus »
 de Dresde, les musiciens du « Concert
 champêtre », le soldat et la bohémienne de
 « La Tempête », avec leurs visages clos,
 leur indifférence au monde, à ses orages,
 à ses ruines, vivent pleinement l'instant
 présent, sans regret du passé ni souci de

l'avenir. Et c'est cette mystique de la
 « présence » qui constitue à la fois la clé,
 sans doute, et le charme extraordinaire
 de tels tableaux. Dans ce sens, le gior-
 gionisme n'est pas seulement une atti-
 tude – ou une formule – du XVI^e qu'on
 peut retrouver chez Titien, Piombo,
 Palma Vecchio, Catena, mais une
 « vision », un sens de la vie qui a ses
 moyens d'expression propres, discer-
 nables jusque chez les sentimentaux du
 XVIII^e, Watteau par exemple, et plus
 près de nous, chez Manet, Renoir, Bon-
 nard. P.-F. Schneeberger

Hinweise

Hermann Hubacher 70 Jahre alt

Am 1. August 1955 ist Hermann Hu-
 bacher siebenzig Jahre alt. Diesem be-
 deutenden Schweizer Bildhauer gilt
 unser herzlicher Glückwunsch, als dem
 lauterer Menschen, dem stets hilfsbe-
 reiten, liebenswürdigen Künstler, der
 auf ein fünf Jahrzehnte umfassendes,
 weitverzweigtes und doch einer großen
 Linie treugebliebenes Schaffen zu-
 rückblickt. Als im Herbst 1954 in sei-
 ner Geburtsstadt Biel die erste schwei-
 zerische Plastik-Ausstellung im Freien
 gezeigt wurde, begegneten wir dort
 Hubachers « Torso der Aphrodite », um-
 geben von dem vielfältigen Werk sei-
 ner jüngeren und jungen Schweizer
 Kollegen. Und schon hierin liegt eine
 bestimmte Profilierung dieses in sei-
 nem Ausdruck vielleicht schweizerisch-
 sten Bildhauers der Gegenwart.

Wie aber gibt sich dieses eminent
 schweizerische Element seiner plasti-
 schen Aussage zu erkennen ? In ge-
 wissem Sinne darf man hier wohl zu-
 nächst auf die lange Reihe seiner Bild-
 nisplastiken hinweisen, unter denen
 nur diejenigen nach Th. Sprecher von
 Bernegg, General Guisan, Bundesrat
 Etter, Professor C. von Mandach, Dr.
 Oskar Reinhart, Heinrich Wölfflin und
 Augusto Giacometti genannt seien.
 Mit allen diesen und noch vielen an-
 deren Arbeiten dieser Art hat Hubacher
 einen entscheidenden Beitrag zur gei-
 stigen und seelischen Charakterisierung
 hervorragender Schweizer unserer Zeit
 geleistet. In seinem anderen Werk
 aber findet sich jene planvoll und kon-
 zentriert vorgehende künstlerische
 Schaffensweise, die unter Verzicht auf
 Rhetorik und Schönfärberei eine
 knappe, gehaltvolle und immer auch
 in einer vertrauenerweckenden Weise