

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 3: Schulhäuser

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: 30.01.2025

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

nen Richtungen experimentiert wird – bewußt, weil man weiß, daß nur auf diesem Wege Vernünftiges und Gütliches entstehen kann.

Sowohl für die Primarschule als auch für die Sekundarschule erachtet man, wie bereits erwähnt, die Schaffung einer gemeinsamen Mitte in Form eines Mehrzweckraumes für Versammlungen, Theater, Spiel und freien Aufenthalt als eines der heutigen Kernprobleme. Der Referent wies darauf hin, daß der organisierte Turnunterricht, wie wir ihn in der Schweiz pflegen, in England nicht gebräuchlich ist. Daher kann vom Bau von nur diesem einen Zwecke dienenden Turnhallen abgesehen werden, was auch große finanzielle Vorzüge hat, indem das bei uns für Turnhallen ausgegebene Geld für die Anlage und den reichen Ausbau von Mehrzweckhallen zur Verfügung steht.

Im dritten Teil des Vortrages ging der Referent auf die hochinteressante Frage der Rationalisierung des englischen Schulbaus über. Die Knappheit an Geld, Material und Arbeitskräften hat auch auf diesen rein technischen Sektor des Schulbaus außerordentlich befruchtend gewirkt. In engster Zusammenarbeit mit der Bauindustrie sind in den letzten Jahren eine Anzahl verschiedenster Bausysteme entwickelt und erprobt worden: mit leichten Stahl- und Aluminiumskeletten, mit Füllelementen aus Beton, Aluminium, «Holoplast» und, in jüngster Zeit, mit Konstruktionsteilen aus Vorspannbeton. Wesentliche Einsparungen gegenüber traditionellen Massivbauweisen konnten allerdings noch nicht erzielt werden, doch sind die so gebauten Schulen auch nicht teurer und können in viel kürzerer Zeit erstellt werden, was auch Einsparung bedeutet. Am architektonischen Aufbau und Eindruck sind diese Bausysteme selbstverständlich ganz maßgebend beteiligt. Sie sind in manchen Punkten die technische Voraussetzung für die den heutigen pädagogischen Forderungen entsprechende bauliche Lösung. Dies ist eine weitere Rechtfertigung für die Einbeziehung neuer technischer Verfahren und für das Abgehen von den herkömmlichen, einengenden Bauweisen.

Eine wichtige Aufgabe sieht das Ministerium für Erziehung und dessen Architekturbüro in der engen Zusammenarbeit mit den lokalen Schul- und Gemeindebehörden. Gemeinsam werden die Bauprogramme auf Jahre hinaus besprochen und festgelegt, und in allen Einzelfragen werden Ratschläge

erteilt. Diktatorische Verfügungen von zentraler Stelle aus gibt es nicht. Diese vielfältige forschende und beratende Tätigkeit des Architekturbüros des Erziehungsministeriums hat dazu geführt, daß heute die Gemeindebehörden von selbst Beratung und Wegweisung aus London einfordern.

Über all diese verschiedenen uns heute außerordentlich interessierenden Fragen des englischen Schulbaus sprach S. Johnson-Marshall mit echt englischer menschlicher Einfachheit und Sachlichkeit, und so hinterließ sein vorzüglich illustrierter Tatsachenbericht einen außerordentlich nachhaltigen Eindruck: Der englische Schulbau ist zu einer weit über das Inselreich hinauswirkenden Bedeutung und Belehrung geworden.

Alfred Roth

Ausstellungen

Zürich

Europäische Keramik seit 1900

Kunstgewerbemuseum, 20. Dezember bis 30. April

Das Kunstgewerbemuseum hat mit dieser ersten *Sonderausstellung* eine begrüßenswerte Neuerung eingeführt: Ausstellungen von längerer Dauer, in denen jeweils Teile seiner umfangreichen Sammlungen als «Studiensammlungen» dem Publikum zugänglich gemacht werden. Damit stellt es nicht nur seinen Namen als «Museum» unter Beweis, im Gegensatz zu dem Ausstellungsinstitut, als das es seit 50 Jahren in erster Linie bekannt ist, sondern auch die Tatsache, daß es über Sammlungen verfügt, weil es gesammelt hat und noch immer weitersammelt. Als Hindernis hatte sich bis jetzt der mit dem aktiven Ausstellungsbetrieb verbundene Platz- und Personalmangel solchen temporären Ausstellungen entgegengestellt. Nun hat sich aber doch ein dem Publikum bisher nicht zugänglicher Raum des Erdgeschosses gefunden, der gerade groß genug ist, jeweils kleinere Ausschnitte aus den bisher magazinierten Textil-, Keramik- und Plakatsammlungen zu zeigen. Als «Studiensammlung» ist dies gemeint, und deshalb präsentiert sich in den 21 gutbeleuchteten Vitrinen die Keramik nach 1900 auch in besonders qualitätvoller Auslese und geschmackvoller Aufstellung. Wie es sich für in-

dividuelle künstlerische Schöpfungen gehört, sind die Gefäße nach Keramikern gruppiert. Es ist aber nicht nur eine Studiensammlung geworden, sondern auch eine Lehrsammlung. Vollständigkeit der Entwicklung kann diese Auswahl nicht beanspruchen, weil zugegebenermaßen Lücken bestehen; dafür hat sie sich in vorbildlicher Weise darauf beschränkt, die reine Form und, als einziges Dekor, die verschiedensten Anwendungen der Glasur zu zeigen seit dem Jugendstil, d. h. seit der großen Reformbewegung im Kunstgewerbe.

Den Auftakt bilden die in ihrer Einfachheit prächtigen Gefäße (Steinzeug und Porzellan) von William Finch, Royal Dalton und der Ruskin Pottery, die, zwischen 1900 und 1908 entstanden, heute noch frisch und ursprünglich wirken. Das ist im Rückblick ebenso erstaunlich wie die Tatsache, daß von diesen frühen Keramiken fast alle zu ihrer Entstehungszeit schon vom Kunstgewerbemuseum angekauft wurden. Diese schöne Praxis hat dann offensichtlich für Jahrzehnte wieder aufgehört. Die zwanziger und dreißiger Jahre sind fast nicht mehr vertreten, dafür ist die gute einfache, aus den Gegebenheiten des Materials, mit Gefühl für Qualität der Form und aus der Liebe zur alten chinesischen Keramik in der Schweiz, den nordischen Ländern, Holland und einzelnen deutschen Manufakturen in den vierziger Jahren entstandene Keramik wieder in schönen Beispielen vorhanden. Auch die neueste, etwas manierierte Großkeramik aus Italien ist im letzten Jahre angekauft worden.

Da schöne und gutgeformte Keramik etwas Herrliches ist, da ihre neuere Entwicklung zudem zu dem Interessanten im gesamten Kunstgewerbe gehört, hätte man sich allerdings gefreut, wenn die sehr hübsch und elegant aufgemachte *Wegleitung* zu dieser Sonderschau noch etwas ausführlicher Auskunft gegeben hätte. Sie enthält in der Einleitung von *Willy Rotzler* eine Entwicklungslinie in großen Zügen, sie gibt auch ein mit Entstehungsdaten und Ortsangaben versehenes Abbildungsverzeichnis, sie besitzt dann aber am Schluß nur noch ein alphabetisches Namensregister der ausgestellten Keramiker und der Manufakturen. Man hätte von ihr als Begleittext für eine Studiensammlung zumindest eine chronologische Anordnung der Keramiker und Angaben über die Zeiten ihrer Wirksamkeit gewünscht. Eine Erkundigung bei der Leitung des Kunstgewerbemuseums ergab die für



Fragment eines Kopfes aus Chiusi. Stein, 3. Viertel 6. Jahrhundert. Chiusi

die Geschichte und Erforschung des modernen Kunstgewerbes auch wieder interessante Tatsache, daß die Ankäufe der Keramiken im Laufe der

Opfernder aus Elba. Kleinbronze, 4. Viertel 6. Jahrhundert. Neapel



Jahrzehnte offenbar so selbstverständlich geschahen, daß man gar nicht daran dachte, auch die näheren Lebens- und Arbeitsumstände der Keramiker in Erfahrung zu bringen und aufzuzeichnen. Nicht nur das Kunstgewerbemuseum versäumte die Aufzeichnungen der Personalien, auch die in letzter Zeit konsultierten Lexika und Handbücher schweigen. Vielleicht bietet sich hier eine neue, wie es scheint, dringende wissenschaftliche Aufgabe für die kürzlich gegründete schweizerische Ceramica-Gesellschaft? *m. n.*

Kunst und Leben der Etrusker

Kunsthaus, 16. Januar bis 31. März

Die Ausstellung des Zürcher Kunsthauses besitzt zweifellos internationale Bedeutung: erstmals gelangt etruskisches Kunstgut im Ausland zur Präsentation, und zwar gleich eine großartige Summe. Daß es zu diesem Ereignis kam, ist vorab der wagemutigen Initiative des Kunsthausdirektors zu danken. Darüber hinaus aber antwortet das Unternehmen den Anstrengungen der Archäologie wie dem allgemeinen Interesse des breiten Publikums. Um die Faszination des letzteren zu verstehen, genügt ein Blick auf Marino Marini. Seine Kunst zeugt in erstaunlicher Weise davon, daß dem Etruskischen schöpferische Impulse eignen, denen gegenüber die Moderne sich geheimnisvoll anfällig weiß. Überhaupt begegnet, wer aufmerksam durch die Schau wandert, auf Schritt und Tritt Formen, die das Abendländische, zumal in seiner mittelalterlichen Brechung, zu präfigurieren scheinen; in der Tat ist das Etruskische ja auch eines der wesentlichsten Substrate, auf welchen römisches Wesen, nach schöpferischer Anverwandlung, aufruhrt, und insofern eben die gesamte Nachantike.

Der Umstand, daß die Etrusker heutzutage so sehr im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, gründet des weitern in folgendem: Noch immer ist die Herkunft des etruskischen Volkes von aufregenden, die Phantasie anrührenden Geheimnissen umgeben. Seit vor rund hundert Jahren in den großen Nekropolen des südlichen Etruriens überwältigende Schätze ans Licht getreten sind, hat sich die Forschung wohl intensiv mit den mannigfaltigsten Problemen beschäftigt und sie z. T. auch geklärt; dennoch kann sich der Eindruck vordrängen, daß über der Frage nach der Herkunft und

nach den Beziehungen zur griechischen Kunst (viele Archäologen sehen im Etruskischen nicht mehr als einen provinziell-vergrößerten Reflex des Griechischen) die Frage nach dem geschichtlichen Wesen des Etruskertums zu kurz kam. Sich um etruskische Kunst bemühen, erfordert freilich ein Abgehen von jeglicher klassizistischer Dogmatik. Gerade dem modernen Betrachter wird es aber nicht allzu schwer fallen, diesem Postulat zu gehorchen – die zeitgenössische Konstellation erleichtert diesbezüglich von allem Anfang an den Kontakt.

Ein Eindruck herrscht beim Gang durch die Ausstellung sofort bestimmend vor: Der Welt des Jenseits, der Toten kommt hier eine Macht zu, die selbst die Lebenden in ihre Hörigkeit zwingt. Die Etrusker kennen beide Arten der Bestattung: Verbrennung wie eigentliches Begräbnis. Ständig aber kristallisiert sich die Idee heraus, die Erinnerung an den Verstorbenen zu bewahren. Das Grab, ausgestattet mit allen Bedürfnissen Lebender, erhält die Qualität einer Wohnung, eines Denkmals der Toten, und das Bild ist nicht bloß Abglanz und Schein, sondern wirkende, lebendige Wesenheit, Doppelgänger des Abgebildeten und, indem es den Tod überdauert, Entrecter des Todes. Eine Vorstellung von der Unsterblichkeit wird manifest, die sich völlig dem Stofflichen verhaftet zeigt.

Die Etappen sozusagen der verschiedenen Verewigungsformen sind im Kunsthaus mustergültig zu verfolgen. Aus der Gegend von Chiusi stammt eine Anzahl von Kanopen, von Aschenurnen. Ursprünglich wurde das Gefäß, das die Reste des verbrannten Leibes birgt, lediglich durch einen aufgelegten Helm oder eine Gesichtsmaske vermenschlicht. An deren Stelle traten im 7. und 6. Jahrhundert hohl gebildete, doch vollplastische Köpfe aus gebranntem Ton. Diese Köpfe haben die Aufgabe, obwohl sie zunächst streng stilisiert erscheinen, die durch das Feuer aufgezehrte Sichtbarkeit des Verstorbenen zu vergegenwärtigen: das Wunder der Abbildlichkeit des Bildes rettet vor dem Vergessenwerden. Und nun ist eines aufschlußreich: Das Haupt, die Gesichtszüge vermögen den ganzen Menschen zu repräsentieren. Hier äußert sich etwas von allem Griechischen wesensmäßig Verschiedenes. Der Grieche gibt immer, aus einer gestalthaft-plastischen Attitüde und der Konzeption von der geistig-leiblichen Einheit des Menschen heraus, die totale Bildnisstatue.

Ihm ist die Wiedergabe eines Kopfes ohne Körper unrealisierbar.

Die etruskische Kunst verleiht also mit einer Ausschließlichkeit sondergleichen Haupt und Antlitz die Präponderanz vor dem übrigen Körper. Ein Weltverständnis manifestiert sich, das «primitives» Denken überhaupt kennzeichnet. Der Kopf ist vorzüglich Träger der Lebensenergien; der «Glaube an die Magie des Hauptes» (Herbig), die Gleichung Kopf = Mensch triumphieren; der Leib wird gleichsam nur mitgedacht, angewünscht. Auch bei fortgeschrittener Entwicklung, als, wohl unter griechischem Einfluß, sich die Aschenurnen in Steinstatuen wandeln, welche die ungekürzte Figur des Verstorbenen erfassen, bleibt das Verhältnis von Kopf und Körper ein durchaus unorganisches. Der Kopf beispielsweise des «Sitzenden Mannes» aus Cerveteri ist abnehmbar: der Leib enthielt die Asche; er erfüllt die Funktion eines Behälters. Es kommt ein Grundzug des Etruskischen zutage: die vielen Bronzestatuetten waren ebenfalls, mit geringer Ausnahme, nicht selbständige Kunstwerke, vielmehr standen sie in übergeordnetem Zusammenhang, als Gefäßträger, als Glied eines Möbels. Entsprechend können zwei, drei Bronze figurchen, in kühner, raumgreifender Akrobatik ornamental verschlungen, den Griff einer Ziste bilden – solches bedeutet für jedes Griechenauge eine Todsünde wider die Statuarik und, ganz allgemein, wider den guten Geschmack. Indessen, dem Verlust steht ein fragloser Gewinn gegenüber: dekorativer Reiz und frische, anmutige Spontaneität des Malerischen.

In der Spätzeit der etruskischen Kunst verschwindet die Leichenverbrennung fast völlig; doch wenn jetzt auf Sarkophagen ganze Figuren den Verstorbenen vertreten, so bleibt die Differenzierung zwischen Kopf und Leib wirkendes Stilprinzip: die Gesichtszüge erhalten zunehmend realistische Durchartikuliertheit, während alles übrige eher im Summarischen verharrt, «konventionelles Anhängsel» ist. Diese Porträts verkörpern die direkten Vorläufer des römischen Bildnisses, das in bisher ungeahntem Ausmaß auf Fixierung der Vergangenheit, des unwiederholbaren Soseins einer einmaligen historischen Existenz tendiert. Selbst Figuren wie der berühmte «Mars von Todi» (die größte erhaltene etruskische Bronzeplastik), wiewohl sie ganz im Bann des Griechischen sich befinden, ordnen sich bei näherem Zusehen dem Gesamtspekt ein: nicht

heroische Nacktheit als Inbegriff reiner Gestalthaftigkeit resultiert; ein schwerer Panzer verhüllt den Rumpf vergewaltigend – eine Gestaltungsweise liegt vor, die bei den Römern eine wichtige Rolle spielen und auf die Sphäre des Staates und der eisernen Pflichterfüllung verweisen wird; ungleich großartig verleiht sie zum erstenmal dem «Augustus von Prima Porta» Gesetze.

Bei aller griechisch-plastischen Prägnanz lebt der «Mars von Todi» kaum von der körperlich-dreidimensionalen Konsistenz her; die eigentliche künstlerische Form- und Wirkzone stellt das unfaßliche Grenzgebiet zwischen Körper und Raum dar. Stets geht es im Etruskischen um die «Membranisierung der Oberfläche» (Kaschnitz-Weinberg). In dem Sachverhalt gründet letztlich der dekorative Charakter der etruskischen Kunst, der so gern das Spielerische und Verspielte betont. Als Gegengewicht gegen die Macht des Todes, des Dunklen und Düstern der Gräber, der Nekromantie, des Dämonenzaubers bekennt sich diese Kunst stets aufs neue wieder zum Genuß eines schönen, prangenden Daseins. Dahin gehört die Schmuckfreudigkeit (die Goldschmiedearbeiten bilden den Höhepunkt antiker Toreutik schlechthin), dahin gehört auch die singuläre Stellung der Frau, die allem Leben den Stempel aufdrückt. Derweise offenbart sich eine seltsam faszinierende Ambivalenz des Etruskischen, und darin beruht im Grunde wohl die erregende Affinität zum abendländischen Wesen.

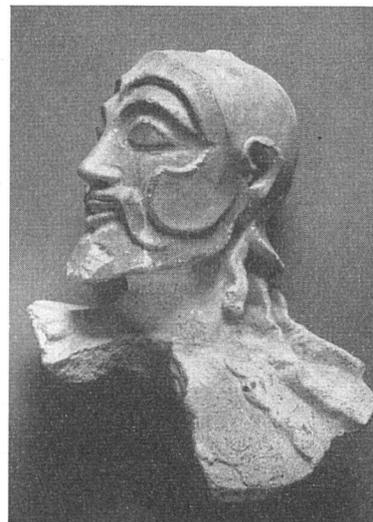
E. Hüttlinger

Deutsche Graphik 1952

Graphische Sammlung der
ETH, 15. Januar bis
20. Februar

Mit der «Dankspende des deutschen Volkes» hat sich die deutsche Regierung eine Institution geschaffen, die sie in die Lage versetzt, mit der Schenkung von Werken deutscher lebender Künstler für humanitäre Hilfe zu danken, die dem deutschen Volk nach 1945 erwiesen worden ist. In diesem Zusammenhang sind drei Mappen mit graphischen Blättern aus dem Jahr 1952 entstanden, die gleichzeitig mit der inzwischen in Bern aufgestellten Skulptur von Hans Wimmer der Schweiz übergeben worden sind. Die Graphische Sammlung der ETH hat die Mappen zur Obhut erhalten.

64 Blätter sind das Ergebnis eines Wettbewerbes von über 800 Einsen-



Kriegerkopf aus Veii. Ton, um 500 v. Chr.
Rom Photos: Waller Dräyer, Zürich

dungen. Von deutscher Seite wurde den angenommenen Blättern noch je eine Graphik von Heckel, Marcks, Meistermann, Nay und Nolde beige-fügt. Die Mehrzahl der Arbeiten stammt von Künstlern der jüngeren Generation.

Verschiedene Strömungen sind in die Kollektion einbezogen. Trotzdem war der Gesamteindruck, den die Ausstellung vermittelte, eher monoton, ob-

Sich kämmendes Mädchen. Ton, späthellenistisch. Florenz



wohl der Reichtum der technischen Verfahren und ihre höchst saubere Anwendung eigentlich Vielfalt erwarten lassen sollte. Das Gemäßigte herrschte vor. Expression, Phantasie – ja, aber viele Themen und Gestaltungsformen, die von anderen, von Früheren, schon oft und oft sehr gut verwirklicht worden sind. Käthe Kollwitz, Karl Hofer, Ewald Mataré tauchen als Ahnen und Vorbilder auf. Aber auch sogenannte altmeisterliche Landschaftsdarstellung und Abarten dessen, was man früher Neue Sachlichkeit nannte, sind in die Mappen aufgenommen worden. Von den fünf Eingeladenen geben Nay und Meistermann belebende Akzente. Aus dem Ganzen würde ich ein schönes, groß gesehenes, figürlich-abstrahierendes Blatt von Johanna Schütz-Wolff hervorheben.

Interessant zu sehen, daß eine solche Zusammenstellung von großenteils jungen und unbekanntem Schaffenden wie eine Art «amtliche Kunst» wirkt, die nach links blickt, nach rechts schaut und einige Schwierigkeiten hat, eine wirkliche Mitte zu finden. Wir fürchten, daß man in späteren Zeiten die Mappen recht selten zu Rate ziehen wird, wenn man wissen möchte, wie das Bild der deutschen Graphik 1952 beschaffen war, in der in diesem Jahre Kräfte wie Battke, Grieshaber, Winter, Gilles, Baumeister, Jaenisch am Werk gewesen sind. H.C.

Marianne von Werefkin

Galerie Chichio Haller, 20. Januar bis 12. Februar

Mit mehr als vierzig Bildern aus verschiedenen Schaffensperioden erinnerte Chichio Haller an die aus Rußland stammende Malerin, die die letzten beiden Jahrzehnte ihres Lebens in Ascona verbracht hat. Eine Persönlichkeit von starker Intensität und Originalität, human und dem Geistigen verbunden, ein Typus ähnlich wie Helen Dahm, die mit ihr auch künstlerisch verwandt ist.

Die Werefkin ist – laut eigenhändig geschriebener autobiographischer Notiz im Schweizerischen Künstlerarchiv – 1867 in Tula geboren (andere Angaben in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und in manchen neueren Katalogen sind falsch). Sie scheint ein maulendes Wunderkind gewesen zu sein, zu dem ihr Lehrer Ilja Repin schon in den achtziger Jahren sagte: «Sie stehen schon längst auf einem eigenen Weg. Man wird sich noch vor Ihnen

verbeugen.» Die junge Malerin beschreibt ihre frühe russische Periode, aus der sich nichts erhalten hat, so: «Ich wurde damals der russische Rembrandt genannt. Ich bekam brillante Kritiken und geriet in Verzweiflung. Mir war die realistische Welt ebenso fremd wie die romantische. Eigene Ziele schwebten mir vor.» 1896 ging sie nach München. Fünf Jahre hat sie dort, wo es damals im Künstlerischen aufs heftigste brodelte, keinen Pinsel angerührt. 1901, nachdem sie Kandinsky und die damals und später um ihn lebenden Künstler (Jawlensky, Bechtejef, später Marc) kennenlernte, beginnt ihre Malerei wieder. Sie schließt sich dem Kandinsky-Kreis, dann der Neuen Künstlervereinigung und später dem Blauen Reiter an. 1914 geht sie nach der Schweiz, wo sie bis 1917 in St-Prex (Waadt), anschließend vorübergehend in Zürich und dann definitiv in Ascona sich niederläßt. Freundschaftliche Beziehungen haben sie mit vielen Schweizer Künstlern verbunden.

Die Wiederbegegnung mit den Bildern der Werefkin ist merkwürdig, in mancher Beziehung rührend. Das Expressive wirkt stark wie je, ebenso wie die Menschlichkeit und die Hintergründigkeit der Bildthemen. Man fühlt russische Reminiszenzen in der Bildkomposition, die in ihrer Dichte an die präabstrakte Ausdrucksweise Kandinskys erinnert, und manchmal tauchen inhaltliche und gefühlsmäßige Analogien zu Chagall auf. Die «eigenen Ziele» bedeuten den Verzicht auf die virtuose Brillanz, die offenbar das Kennzeichen der Anfänge Marianne Werefkins gewesen ist. An ihre Stelle tritt eine bestimmte Art von Primitivismus. Keine Valeurs, keine formale oder psychische Differenzierung, sondern eine Art geballter Askese. Die Farben sind dumpf, die Formen proletarisch vereinfacht; das Inhaltliche erscheint ohne Umschweife, ohne Kontrastspiel und in gewisser Beziehung plakathaft. Die einmal gefundene Ausdrucksweise der Münchner Zeit bleibt stationär; es ergibt sich ein Variations-Geschehen, das manchmal aufsteigt zu leidenschaftlicher Äußerung, manchmal aber auch absinkt zu vordergründiger Fabuliererei. Was jedoch das ganze Werk hält und was uns bei diesem Expressionismus der zweiten Linie berührt und rührt, ist die künstlerische Sauberkeit, die Echtheit und die Unerschrockenheit, durch die dem Schaffen Marianne von Werefkins ein Platz im inneren Kreis der Kunst gegeben ist. H.C.

Adrien Holy – Hans Falk

Wolfsberg, 6. bis 29. Januar

In dreijährlichem Turnus breitet der Genfer Maler Adrien Holy die Ernte seines ungemein stetigen Schaffens, das man von der wandmalerischen Seite her allerdings hier noch nie kennenlernte, in den oberen Räumen des «Wolfsberg» aus. Zahlreicher als früher erschienen diesmal die Stadtlandschaften. Mit einer intuitiven Verbindung von darstellerischer Bestimmtheit und räumlicher Poesie werden Häuserzeilen, Straßenfluchten, jähe Tiefenperspektiven und landschaftliche Ausblicke zum Rang von farbigen Kompositionen erhoben. Und zwar geschieht dies ohne jede preziöse oder betont stimmungschaffende Nuancierung. Die beziehungsreiche Bildgliederung und die gewählte farbige Harmonie machen den Reiz dieser Bilder aus, neben denen die Darstellungen der freien Landschaft eher zurücktreten. Für die Atmosphäre Italiens erscheint dem Maler die Gouachetechnik besonders geeignet, da sie, ohne Glanz, den Duft der lichterfüllten Atmosphäre gerade durch die matten Töne wiederzugeben vermag. Große Blätter, wie «Place des Chevaliers de Malte», sind von meisterhafter Sicherheit der Zeichnung und der farbigen Tonwerte. Die vor der Natur gemalten Bilder von Adrien Holy, der auch belebte Alltagszenen und große Akte zeigte, sind reich an farblichen Überraschungen, während die im Atelier durchkomponierten Tafeln auf Gleichgewicht und beziehungsreiche Tonalität ausgerichtet sind.

Besonderes Interesse brachte eine große Besucherschaft der ersten, im Entresol des «Wolfsberg» angeordneten Bilderschau des 37jährigen Zürcher Graphikers Hans Falk entgegen. Während bei den figürlichen Plakaten dieses spontanen Talents immer die von jedem graphischen Formalismus freie Natürlichkeit der Zeichnung auf fiel, überraschte bei den gemalten Landschaften und Stilleben der vehemente Impetus der farbigen Diktion. Da ist alles noch im Fluß, teils schlagkräftig, teils ungebärdig. Das Gewoge des Meeres rings um die Hafemole weckt elementare malerische Energien; ganz unkonventionelle Stilleben («Schafskopf und Sonne») von resoluter, aber nicht bunter Farbigkeit sind ebenfalls leicht hingeworfen. Große, prägnante Zeichnungen bestätigten, daß das freie künstlerische Arbeiten eine Grundlage der angewandten Graphik von Hans Falk ist. E.Br.

Adolf Herbst

Orell Füssli, 8. Januar bis
5. Februar

Die gleiche Unbefangenheit des Gestaltens, die man vor einiger Zeit im «Wolfsberg» an den Ölbildern dieses Künstlers bewunderte, ist auch den im Januar zu einer werkstattnäheren, nicht auf Repräsentation ausgehenden Schau vereinigten Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen eigen. Wieder darf man sich daran erinnern, daß seinerzeit, als Adolf Herbsts Malerei vielen noch als abseitig oder geschmäckerlich erschien, ein kräftiger Anlauf, ihm zu der verdienten Wertschätzung zu verhelfen, von Winterthur, und zwar dank dem Impuls von Frau Hedy Hahnloser-Bühler, ausgegangen ist. Heute vermag jeder dem Künstler zu folgen, der seine unheimlich lebensnahen Tierstudien, seine hell aquarellierten, zeichnerisch geschmeidigen Rückenakte betrachtet. Aber Adolf Herbsts nie intellektualistisches Schaffen, seine Unmittelbarkeit des Schauens und des darstellenden Andeutens haben nichts von ihrer persönlichen Eigenart eingebüßt. Ohne Formeln, ohne spröde Verdeutlichungen werden Eindrücke von Gesichtern und Gestalten, von Gegenständen und Räumen festgehalten. Die «Kleine Welt», das «Erlauschte» wahren ihre eigene Atmosphäre, die Menschen ihr Geheimnis. Ein Element der Abstraktion des Irrationalen ist hier im Bereich des Geistigen zu erkennen, nicht im Formalen. *E. Br.*

Ernst Paar

Galerie Beno, 26. Januar bis
16. Februar

Mit Ernst Paar hatte die Galerie Beno einen sympathischen Österreicher herausgegriffen, der sich mit Talent den Weg durch die Möglichkeiten der Kunst unserer Zeit sucht. Mit dem Geburtsjahr 1906 (Graz) gehört der in Wien arbeitende Maler der mittleren Generation an. In Wien ist er mit Sgraffiti und Mosaiken für Wohnbauten hervorgetreten. Verschiedene Anknüpfungspunkte sind erkennbar. Zunächst ein allgemeiner Zug, der als biedermeierlich-österreichisch bezeichnet werden könnte: heiter, erzählend gegenständliche Vorgänge mit etwas zu viel Gemütlichkeit illustrativ akzentuierend. In figürlichen Blättern – es handelte sich in der Ausstellung um Zeichnungen, Aquarelle, Monotypien und Siebdrucke – wird dann die Ver-

arbeitung von Eindrücken sichtbar, die Marino Marini auf Paar ausgeübt hat. Dann geht es strikte zu Klee und Mirò. Die vielen und zum Teil gegensätzlichen Vorbilder mögen uns zunächst kritisch stimmen. Aber es scheint, daß die Verarbeitung ehrlich und gründlich erfolgt. In Verbindung mit der Fähigkeit zu eindeutiger Strichführung, zu klarer Umschreibung der Bildvorstellung und einem subtilen Farbensinn entsteht innerhalb der Welt der Vorbilder eine eigene Handschrift, die in ein paar lustigen Akrobatenblättern und vor allem bei einem Blatt mit einem in flachen Schichten erscheinenden Kopf zu lebendigen und für Auge und Sinn angenehmen Lösungen gelangt. *H. C.*

Lourandal

Galerie Palette, 7. Januar bis
1. Februar

Bilder aus den Jahren 1947 bis 1953 von einem jungen, 1921 in Neuenburg geborenen Schweizer, der nach absolviertem Studium der Jurisprudenz und kurzer Praxis als Rechtsanwalt autodidaktisch zur Malerei übergang und jetzt in Paris arbeitet. Der Schritt von nahrhaftem zu gefährlichem Beruf ist mit großem Ernst getan. Der Weg geht mitten ins Abstrakte, das zunächst durch Transformierung des Gegenständlichen erreicht wird. In den letzten Arbeiten wendet sich das Interesse kristallinen Bildstrukturen zu, in denen das Licht als räumlicher Faktor erscheint. Russold hat sich vor Jahrzehnten ähnliche Bildprobleme gestellt. Es ist verständlich und natürlich, daß den Arbeiten Lourandals noch Unsicherheit anhaftet. Es scheint uns jedoch ein Maler am Werk, bei dem sich schon jetzt die Voraussetzungen für spätere Leistungen abzeichnen. *H. C.*

René Gröbli. Photos

Galerie 16, 4. bis 22. Januar

Die Photos des Zürcher Photographen verdienten es, zu einer kleinen Ausstellung zusammengefaßt zu werden. Gröbli besitzt die Fähigkeit, wesentliche Situationen und Momente zu erfassen, die in der Wirklichkeit zu rasch vorbeiziehen, als daß sie visuell ins Bewußtsein treten könnten. Dem stillen Augenblick ist die Kamera Gröblis zugewandt wie dem Augenblick, der aus dem dynamisch Bewegten herausgerissen wird. Hier ist

das Vorbeihuschende, das Hinweeilende, das Vorbeibrausende überzeugend, real und zugleich magisch erfaßt. Wobei das Magische mit Hilfe von technischen Verfahren anschaulich gemacht wird. Ein Sfumato, das zur Entstehung unwirklicher Gebilde führt, in denen sich die Wirklichkeit transformiert. *H. C.*

St. Gallen

Paul Klee

Kunstmuseum, 22. Januar bis
20. März

Im Kunstmuseum St. Gallen weht seit einiger Zeit ein neuer Wind. Der modernen Kunst wird im Ausstellungsprogramm der Platz eingeräumt, der ihrer lebendigen Wirklichkeit im heutigen Kulturganzen entspricht. Schon früher wurde zwar von Zeit zu Zeit versucht, durch Ausstellungen und Vorträge auf die jungen Strömungen hinzuweisen, doch mußte der Auswärtige den Eindruck bekommen, als ob diese Bemühungen jeweils im Sande verliefen. Dann war es seit ein paar Jahren die Handelshochschule Sankt Gallen, die in ihren klug zusammengestellten Vortragsfolgen zur geistigen Situation der Gegenwart die moderne Malerei jeweils wirksam zum Worte kommen ließ. Neuerdings nun stößt auch das Kunstmuseum – unter Mithilfe des Kunstvereinspräsidenten Prof. Dr. E. Naegeli und des Konservators Rudolf Hanhart – in dieser Richtung vor. In kurzer Zeit wurden Oskar Dalvit, Sophie Taeuber-Arp und nun Paul Klee in Einzelausstellungen gezeigt. Der Außenstehende ahnt, daß es dazu Mut braucht und daß innere und äußere Kämpfe nicht vermieden werden können. Zwar steht die moderne Kunst für immer mehr Zeitgenossen als ein unbestreitbares und positives geistiges Faktum fest, zwar erreichen viele ihrer Meister, Picasso, Klee, Kandinsky, Mirò, auch eine Breitenwirkung, die durch alle Symptome bewiesen wird: höchste Besucherziffern in Ausstellungen, Vielzahl der Publikationen, Popularität durch Farbproduktionen – die in den Kartenständen neben Van Gogh und Cézanne, ja mit Anker und Böcklin figurieren –, doch immer noch wird die Abstraktion und Reine Form als Bürgerschreck behandelt, dem der Abwehrkampf aller Rechtenkenden zu gelten habe. Mag es von den Redaktionsstuben einzel-

ner großer Städte her auch aussehen, als ob der Kampf um die moderne Kunst längst ausgetragen und überholt sei – in der Provinz (und die existiert noch Wand an Wand mit den aufgeklärtesten Schreibtischen) tobt er unverändert weiter; gerade die vermeintlich unbestrittensten Erscheinungen sind es, die ihn ständig wieder auslösen.

So ist es eine doppelt aner kennenswerte Leistung des St.Galler Kunstvereins, daß er sich entschloß, nicht nur überhaupt eine, sondern die bisher größte Klee-Ausstellung zu veranstalten. Sie umfaßt 402 Bilder, Zeichnungen und Aquarelle sowie zahlreiche Bücher, Photographien, Jugendzeichnungen und weitere Dokumente. Da dieses Material aus dem Nachlasse Paul Klees stammt – dem an seinen Sohn zurückgefallenen Teil des Erbes –, liegt ein besonderes Gewicht auf den Spätwerken, den vergleichsweise großformatigen «Schwarzen Zeichen», während die poetisch-spielerischen Bild erfindungen der Vor-Bauhauszeit vor allem durch die Zeichnungen vertreten sind. Diese Klee-Schau wirkt darum strenger und herber als alle ihre Vorläuferinnen, und dieser Charakter wird noch verstärkt durch die Gliederung, die in den Hauptteilen – nach Georg Schmidts Vorgang – weder thematisch noch rein chronologisch, sondern nach formalen Gruppen («Rhythmus rechteckiger Farbflächen», «Rhythmus paralleler Bänder», «Rhythmus paralleler Linien» usw.) getroffen wurde. Nach Goethes Reflexion: «Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten», wird darum der Besucher von der am schwersten zugänglichen Seite her an Klee herangeführt. Ist die Ausstellung durch die Fülle des Wenig- und Unbekannten und durch den klaren Aufbau für den Kenner eine Quelle reichsten Vergnügens, so bietet sie dem Unvorbereiteten – und um diesen handelt es sich hier vor allem – manche Hindernisse.

Darum taten die Veranstalter noch ein Weiteres: Nicht allein luden sie Felix Klee aus Bern und Will Grohmann aus Berlin ein, an der Eröffnung zu sprechen; sie veranstalten auch Führungen durch Klee-Kenner und moderne Maler und ließen Frau Dr. C. Giedion-Welcker und den Maler Oskar Dalvit Vorträge über Klee und die moderne Kunst halten. Zusammen mit der Liste der Helfer, von den Ratgebern im In- und Ausland bis zu den praktischen Mitarbeitern bei der Einrich-



Giuseppe Bolzani, *Danzaatrice*, 1954

tung, die sich mit Begeisterung in den Dienst der Sache stellten, ergibt sich ein höchst erfreuliches Bild der Bestrebungen, einen der größten Künstler unserer Zeit immer weiteren Kreisen zu erschließen. h.k.

Locarno

Giuseppe Bolzani

Castello, du 4 au 20 décembre 1954

La monotonie de l'hiver locarnais a été heureusement rompue par l'exposition d'un jeune peintre tessinois, dans les salles supérieures du château des Rusca; ce qui a démontré que Locarno possède ce qu'il craignait de ne pas avoir, c'est-à-dire de belles salles pour des expositions.

Giuseppe Bolzani est parmi les jeunes peintres tessinois un des plus doués: non seulement de talent, mais aussi d'une capacité de travail remarquable. Il s'est formé surtout à Milan, à l'Académie de Brera, et depuis il a toujours été attentif aux nouveautés de la capitale lombarde, où il est probablement plus à son aise qu'au Tessin; mais il est de Mendrisio (il est né en 1921) et il enseigne à l'école normale de Locarno, comme c'est la destinée presque invariable des artistes tessinois, à qui il n'est ordinairement

pas accordé de vivre de leur activité artistique.

Bolzani est un peintre qui s'exprime surtout par la couleur; il y a un an, il peignait avec des tons brillants limités par un cerne noir qui faisait penser aux vitraux; aujourd'hui, sa couleur a pour ainsi dire tout absorbé et chante avec une admirable liberté lyrique, qui arrive presque à l'art abstrait. Mais Bolzani, chez qui il n'est pas difficile de distinguer des influences, de Cassinari à Pignon (il a été à Paris aussi), part toujours d'une observation de la réalité qu'il sait exalter jusqu'à un maximum de lyrisme.

Considérant son jeune âge et sa volonté, on se sent autorisé à beaucoup attendre de Bolzani. Piero Bianconi

Chronique genevoise

Pour passer d'une année à l'autre, la Classe des Beaux-Arts à l'Athénée, en accord avec l'Institut vénitien pour le Travail, avait organisé une exposition des créations les plus intéressantes de l'artisanat de Venise. L'ensemble était non seulement d'une remarquable diversité, mais aussi présenté avec beaucoup de goût.

La plus large place avait été faite naturellement aux verriers de Murano et de Venise, qui avaient réuni d'importantes séries de vases, de coupes, de plats, de miroirs signés des plus grands noms. Ces pièces ont permis de mesurer l'effort énorme accompli depuis quelques années par ces artistes pour renouveler une tradition qui s'était quelque peu desséchée au siècle dernier, et retrouver un style qui fût en accord avec l'esprit et les besoins de notre temps.

Il convient de signaler notamment les recherches nouvelles de Venini et Toso dans le domaine des verres filigranés et des verres teintés qui, sous des mains habiles, se parent des éclats les plus vifs, les plus inattendus. Cenedese s'est attaqué plus spécialement au problème de la matière, emprisonnant des motifs originaux dans une pâte épaisse et translucide, tandis que Barovier donnait un aspect granité à son verre. La gravure à la pointe ou à la roulette était représentée avec succès par Zancanaro, cependant que Seguso nous faisait admirer la richesse et la subtilité de ses tons violacés.

Si les mosaïques présentées à cette occasion nous ont paru d'une matière peu séduisante et d'une inspiration assez mince, on a pu admirer en revanche un beau choix de céramiques, qui allaient

à une pâte généreuse des inventions de forme et de couleur particulièrement heureuses. Il faut citer notamment les plaques et les vases de Silvestri, d'une fantaisie incomparable, et les objets aux formes curieuses mais élégantes, et d'un ton plus austère, de Neera.

A l'Athénée encore, mais dans la salle des Amis des Beaux-Arts cette fois, on a pu voir successivement aux mois de décembre puis de janvier deux expositions consacrées à des artistes dont la manière évoque à la fois les peintres naïfs et l'art populaire.

Ce fut d'abord Hurni, dont l'œuvre semblait devoir, il y a peu d'années encore, s'élaborer sous le signe monumental de Gauguin, et qui paraît maintenant s'orienter vers des compositions fantastiques à la Rousseau. Il n'est pas sûr que l'artiste ait toujours gagné à ce changement d'optique. Le goût de l'anecdote, du détail pittoresque l'empêche souvent aujourd'hui de s'élever aux «signes purs»: il est ainsi caractéristique de le voir gâcher ses plus beaux paysages par de petites silhouettes de personnages lourds et inutiles, qui détruisent un équilibre de construction par ailleurs subtil.

Pourtant, sous une pâte mince et légère, où la trace du pinceau se laisse rarement apercevoir, derrière un jeu d'aplats violents, Hurni sait faire valoir les ressources d'une sensibilité très fine, d'une imagination féconde. Il faut souhaiter de revoir un jour ce peintre débarrassé des soucis littéraires qui encombrent encore son œuvre.

Sous le titre: Deux maîtres populaires, les Genevois ont pu découvrir ensuite l'art féerique du Munichois G. Stefula et le réalisme poétique du Thurgovien Adolf Dietrich. De ces deux artistes, c'est à coup sûr le second qui est le plus peintre. Dans un langage essentiellement plastique, avec des moyens d'une simplicité étonnante, il sait imposer la présence vivante d'une bête, de quelques fleurs, qu'il présente non pas sous la forme de bouquets traditionnels, mais insérées presque toujours dans une composition qui les magnifie. C'est ainsi qu'à force d'application et de descriptions minutieuses, Dietrich rencontre une manière de surréalisme d'abord, des abstractions imprévues ensuite. Deux petites toiles intitulées «Lac en hiver» ont fait notre admiration: sans rien devoir au succès, mais par la seule magie de lignes rythmées et de tons glacés, lustrés, elles atteignaient d'un coup à une réussite totale.

Stefula se rattache davantage à l'école



Henry Moore, Krieger mit Schild, 1953/54. Bronze. Neuerwerbung des Kunstmuseums Basel

des «Naïfs». Avec une feinte maladresse et un sens très sûr des charmes de son imagination, il campe des personnages barbues et surannés au milieu de jardins précis et un peu mystérieux, il édifie des châteaux hantés sur des rochers de carton-pâte, il fait grimacer des bûcherons inquiétants sortis tout droit d'une vieille légende germanique. Toutes ces fables ne manquent pas de séduction, mais cette séduction doit peu, somme toute, à l'art de peindre proprement dit.

P.-F. S.

Basel

Henry Moore – Oskar Schlemmer
Kunsthalle, 12. Januar bis
13. Februar

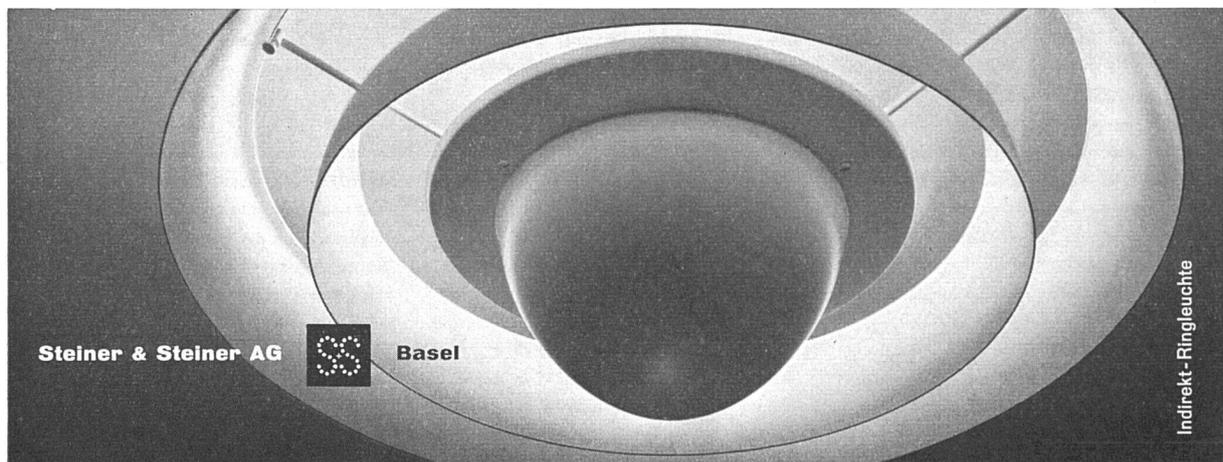
Die Kunsthalle Basel hat den Ausstellungsreigen des neuen Jahres mit einer merkwürdigen und unerwarteten Kombination zweier höchst verschiedener

Künstlerpersönlichkeiten begonnen: Sie zeigte den englischen Bildhauer Henry Moore zusammen mit dem 1943 verstorbenen Bauhausmeister Oskar Schlemmer. Noch merkwürdiger aber als die fast zufällig wirkende Kombination war, daß sie zu unerwarteten, beinahe handgreiflichen Ergebnissen und Erkenntnissen führte. Es ging hier den Kunstwerken, wie es oft den Menschen geht: In der Konfrontation mit dem Andersgearteten, Fremdartigen enthüllen sie den Kern ihres Wesens stärker als in der Nachbarschaft des Verwandten und Vertrauten. Und so hoben sich Schlemmer und Moore hier charakteristischer voneinander ab, als wenn der eine mit Meyer-Amden zusammen und der andere neben Barbara Hepworth, Sutherland u. a. gezeigt worden wäre. Als gemeinsames Kriterium ließ sich zudem mit Leichtigkeit das Problem «Plastik und Raum» herauschälen.

Besonders begrüßenswert war, daß vor allem Schlemmers Werk – das in der

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Böcklin – Marées – Sandreuter – Hodler Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett	20. Febr. – 20. März
	Kunsthalle	Heinrich Danioth – Georges Dessouslavy – Johann Peter Flück – Eugène Martin	23. Febr. – 26. März
	Gewerbemuseum	Karl Dick	12. März – 17. April
	Museum für Völkerkunde	Brasilien baut	26. Febr. – 13. März
	Galerie Beyeler	Spielzeug aus aller Welt	6. Febr. – 30. April
	Galerie d'Art Moderne	Max Ernst	7. Febr. – 15. März
	Galerie Bettie Thommen	Georges Mathieu – Jean-Paul Riopelle – Vieira da Silva	5. März – 31. März
	Galerie Stürchler	Ecole de Paris Simon Fuhrer	6. März – 5. April 25. Febr. – 15. März
Bern	Kunstmuseum	Charles Giron	15. März – 12. Mai
	Galerie Verena Müller	Ernst Baumann – Gerold Veraguth	12. März – 3. April
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Cent tableaux de la collection Baszanger	17. déc. – 20. mars
	Musée Rath	Maurice Barraud	5. mars – 27. mars
	Athénée	Maurice Barraud	5. mars – 17. avril
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Marcel Poncet	25. mars – 24. avril
	Galerie Bridel et Nane Cailler	Adam – Alfred Manessier, Graveurs	21. févr. – 12. mars
	La Vieille Fontaine	Dunoyer de Segonzac Jean-Jacques Gut Lucile Passavant	14. mars – 9. avril 26. févr. – 17. mars 19. mars – 21. avril
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Paul Robert	19. mars – 3. avril
Luzern	Kunstmuseum	Moderne französische Meister aus dem Basler Kupferstichkabinett	30. Jan. – 13. März
St. Gallen	Kunstmuseum	Paul Klee	22. Jan. – 20. März
	Galerie im Erker	Meinrad Marty – Conrad Schmid	1. Febr. – 10. März
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Hermann Knecht	20. Febr. – 20. März
Thun	Kunstsammlung	Willi Burkhalter	27. März – 10. April
Winterthur	Kunstmuseum	Marcel Poncet – Antoine Poncet	6. Febr. – 20. März
	Galerie ABC	Willy Suter – Peter Siebold	6. März – 27. März
Zug	Galerie Seehof	Kinder- und Schülerzeichnungen	1. März – 31. März
Zürich	Kunsthaus	Kunst und Leben der Etrusker	16. Jan. – 31. März
	Graphische Sammlung ETH	Europäische Graphik aus sechs Jahrhunderten	26. Febr. – 8. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Grafiker – Ein Berufsbild	5. Febr. – 20. März
	Helmhaus	Photographie als Ausdruck	26. Febr. – 7. April
	Galerie Beno	Hermann Plattner	9. März – 30. März
		Jean-Georg Gisiger	30. März – 27. April
	Buchhandlung Bodmer	Jürg Stockar	19. Febr. – 19. März
	Galerie Contempora	Steinzeug der K.P.F. Kopenhagen	28. Febr. – 19. März
	Galerie Chichio Haller	Oskar Dalvit	10. März – 2. April
	Galerie 16	Paul Flora	7. März – 26. März
Galerie du Théâtre	Jean Bünter	19. Febr. – 18. März	
	Joe Mathis	19. März – 15. April	
Galerie Wolfsberg	Varlin – Aramis Brignoni	3. März – 26. März	
Orell Füssli	Victor Surbek	12. Febr. – 12. März	
	Gunter Böhmer	19. März – 16. April	
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



verhältnismäßig kleinen Auswahl an der letztjährigen Biennale in Venedig so stark wirkte – hier in größerem Umfang und in annähernd chronologischer Folge zu sehen war. Hier ließen sich die hochinteressanten Anfänge des 1888 geborenen Malers ablesen, sein Einsatz beim frühen, noch farbigen Derain-Kubismus, bei dem 1913 das schöne Selbstbildnis und einige starkgebaute und zartempfundene Landschaften entstanden, dann sein Suchen nach einer neuen plastischen Realität, die nicht auf Kosten des menschlichen Ausdruckes und des menschlichen Empfindens geht, seine kurzen Versuche, den Gegenstand und damit auch die Figur ganz zu abstrahieren und dann mit einmal die den surrealistischen Werken De Chiricos und Carràs verwandte, dann aber doch ganz eigene Erfindung, den geometrisierten Körper des Menschen ausdrucksstark mit der Geometrie des Raumes, dem Raumvolumen selbst, so in Verbindung zu bringen, daß in den dabei entstehenden Bildern nicht nur formale und ästhetische Probleme ihre Lösung finden, sondern sinnbildlich auch die menschlichen. Daß im Gegensatz zu Schlemmers Bühnenbildern, die in erfreulicher Breite (durch Photographien und Kostümzeichnungen) von seiner fruchtbaren Experimentierzeit mit der Bauhausbühne (1926–1933) und seinem «Ballett» berichteten, in den Gemälden der Raum mehr oder weniger als feindliches Element erscheint, gegen das man sich abgrenzen muß, in dem sich der Einzelne behaupten und mit anderen Einzelnen spannungsreich arrangieren muß, hat seinen Grund sicher in den Spannungen der Zeit ihrer Entstehung. Es sind die ominösen zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre in Deutschland. Daß man die ganze Problematik dieser Zeit so deutlich in ihrer menschlichen Zuspitzung in diesen äußerlich so abstrahierenden und geometrisierten Bildern spürt, stärker sogar als alle formalen Probleme, bringt einem Schlemmers an sich herbe Kunst menschlich so nahe. Schon gar, wenn man zu den letzten Bildern kommt, jener Reihe zarter «Fensterbilder», die 1942/43 entstanden sind. Schlemmer ist nicht mehr *in* den Räumen, zieht den Betrachter nicht mehr durch mächtige Rückenfiguren am vorderen Bildrand mit hinein in den gestalteten oder zu gestaltenden Raum; er bleibt – der von den Nazis als «Entarteter» angesehene Künstler – außerhalb. Ihm bleibt nur noch das Zuschauen, der durch das Fenster begrenzte Einblick



Marionette aus Siam. Völkerkundemuseum Zürich Photos: Maria Netter, Basel



Marionette aus Burma

in fremde Räume. In dieser Situation des Ausgeschlossenen sind Bilder entstanden, die voll Zartheit und Poesie sind. Nicht etwa daß es hier inhaltlich um große Dinge ginge – es geht um die kleinen Alltäglichkeiten und um letzte Gemeinschaft und letzte Einsamkeit des Alltags, in der die formalen Probleme zu sekundären Fragen, zu eigentlichen Schattenbildern reduziert werden.

Und nach dieser Vorbereitung kam man zu *Henry Moore*. Zu einem der begabtesten, formal geschliffensten und sichersten Bildhauer unserer Tage. Darüber besteht kein Zweifel. Doch sobald man von diesen Werken umgeben war – den voluminösen frühen Figuren, den wenigen prachtvollen abstrakten Beispielen, den dem Publi-

kumsgeschmack zuliebe gemäßigten Denkmal-Heroinnen und schließlich den merkwürdigen, für Moore so charakteristischen «durchlöchernten» Gestalten –, fiel die ganze menschliche Beteiligung und Spannung, die man noch in den vorhergehenden Sälen zum Kunstwerk (Schlemmers) hatte, dahin. Und es zeigte sich in merkwürdiger Umkehrung, daß die geometrisierte Gestalt menschlicher, ausdrucksstarker sein kann als die am organischen menschlichen Körpervorbild haftende Skulptur Moores.

Hier wird das Problem Figur und Raum, zurückgeworfen auf die einzelne Plastik, auf die durch Höhlungen entstandenen «inneren und äußeren Formen», zu rein formalen Experimenten. Und es zeigt sich, daß die ständig wieder angerufene Erinnerung an menschlich-organische Formen die Distanz zum Kunstwerk und zur reinen Form nicht verringert, sondern vergrößert, ja den spontanen und den bleibenden Genuß recht eigentlich verhindert. Was uns nicht hindert, die eminent große Bedeutung Moores für den Anschluß der retardierend sich entwickelnden englischen an die zeitgenössische Kunst ebenso anzuerkennen wie sein großes bildhauerisches Können. m. n.

Marionetten

Gewerbemuseum, 8. Januar bis 20. Februar

Das Gewerbemuseum Basel hat das Jubiläum des zehnjährigen Bestehens der Basler Marionetten Richard Koelners in einer Weise gefeiert, wie sie glücklicher nicht hätte sein können: mit einer im wesentlichen von Werner Schmalenbach aufgebauten Ausstellung, in der Geschichte und Kulturgeschichte der europäischen und außer-europäischen «Spielpuppe» und des Schattenspiels beglückend vielfältig und erfreulich systematisch dargestellt wurden. Welche Bereiche hier angeschnitten wurden, geht schon aus den Kategorien der Leihgeber hervor, unter denen die Museen für Völkerkunde, für Theaterwissenschaft und das Kunstgewerbemuseum Zürich ebenso gewichtig auftraten wie private Leihgeber – aus der Schweiz und dem europäischen Ausland. In drei Abteilungen wurde das bunte und faszinierende kleine Theatervolk der Spielpuppen geordnet. Die erste wirkte fast wie eine Sonderabteilung: sie wurde dem *Schattenspiel* reserviert, den flachen, in China, Java und der Türkei

aus buntem durchscheinendem Leder gefertigten beweglichen Schattenspielfiguren in prächtigem Filigranwerk, den einfachen schwarzen oder weißen Silhouetten der «ombres chinoises», die seit dem 18. Jahrhundert in Europa aufkamen und mit besonderer Liebe im 19. Jahrhundert gespielt wurden.

Die zweite Abteilung gab eine ausgezeichnete und hochinteressante *kultur- und theatergeschichtliche Übersicht*, angefangen von afrikanischen Kultfiguren mit beweglichen Gliedern, über die einflußreichen Krippenfiguren bis zu den eigentlichen Ahnen des europäischen Puppenspiels, den im 16./17. Jahrhundert in Italien auftauchenden Marionetten der Gaukler und der Commedia dell'Arte. Die Herkunft dieser mit Drähten und Fäden zu bewegenden Puppen und ihres Namens ist bis heute unbekannt geblieben. Einige Hinweise auf Chroniken des 12. und 14. Jahrhunderts, in denen Puppenspiele erwähnt und abgebildet werden, deuteten an, daß es vielleicht bei der «unbekannten historischen Herkunft» der Marionetten nicht bleiben muß. Besonders schön waren dann natürlich die für jedes Land – Italien, Frankreich, Sizilien, Belgien, Deutschland und Österreich – gezeigten Marionettentypen, aus denen sich zugleich die Art der gespielten Stücke (meist sind es volkstümlich derbe, seltener gesellschaftlich elegantere) wie die Art des Publikums erkennen läßt. Die dritte Abteilung – eingeleitet von den noch stark unter dem Einfluß des Jugendstils stehenden Figuren Teschners – zeigte die *neueren Marionetten*, die vor allem in der Schweiz seit der ersten Schweiz. Werkbund-Ausstellung 1918 und dank dem von Alfred Altherr am Zürcher Kunstgewerbemuseum gepflegten Marionettentheater bereits eine Geschichte hat. Sie beginnt mit den abstrahierten Figuren Sophie Taeuber-Arps zum «König Hirsch» (1918/20), zeigt die frühen Figuren der Zürcher Marionetten von Carl Fischer, Karl Hügin und Paul Bodmer, wird lebendig fortgesetzt durch die Zürcher Marionetten Wilhelm Zimmermanns (Figuren Pierre Gauchat u. a.) und Ambrosius Humms, die Basler von Richard Koelner und Faustina Iselin, die Asconeser von Jakob Flach und die aus Ligerz (Elsi Giauque), Luzern (Peter Loosli) usw. Im ganzen waren Figuren von 24 europäischen Marionettenbühnen ausgestellt (Deutschland, England, Frankreich, Schweden) – die in all ihrer individuellen Verschiedenheit ein buntes und abwechslungsreiches Bild boten. *m. n.*

Kunstpreise und Stipendien

Eidgenössische Stipendien für freie Kunst

Der Bundesrat hat am 25. Januar 1955 gemäß Antrag des Departements des Innern und der Eidgenössischen Kunstkommission für das Jahr 1955 die Ausrichtung von Studienstipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Künstler beschlossen:

a) Stipendien

Malerei: Jürgen Brodwolf, Brienz; Jean-François Comment, Porrentruy; Willi Meister, Heimiswil; Frédéric Müller, Lausanne; Fred Murer, Zürich; Max Oertli, St. Gallen; Marc-André Richterich, Bienne.

Bildhauerei: Erich Müller, Bern; Gérard Musy, Jussy; Georges Schneider, Paris; Max Weiß, Tremona.

b) Aufmunterungspreise

Malerei: Léo Andenmatten, Lausanne; Charles-Oscar Chollet, Lausanne; Charly Cottet, La Chaux-de-Fonds; Jean Claude Evard, La Brévine; Ernst Faesi, Zürich; Max Kohler, Pully-Lausanne; Jean Lecoulter, Lausanne; Jörg Leist, Schernelz bei Ligerz; Michel Monnier, Carouge-Genève; Ernst Müller, Bern; Maurice Redard, Genève; Jean-Marcel Henri Roulet, Genève; Tobias Schieß, Zürich; Henri Schmid, Zürich; Bert Schmidmeister, Zürich; Helmut Zeier, Zürich.

Bildhauerei: Urban Blank, Wil SG; Charlotte Germann-Jahn, Zürich; Michael Grossert, Basel; Robert Jacot-Guillarmod, Le Locle; Adrien Liengme, La Chaux-de-Fonds; Bernhard Luginbühl, Moosseedorf; Antoine Poncet, Vich; Franz Purtschert, Zürich.

Architektur: Rolf Hesterberg, Bern.

(Zu der Prämierung ist zu bemerken, daß leider die Architektur sehr mager bedacht wurde, und zwar kaum durch die Schuld der Jury. Vielmehr erweckten die Einsendungen den Eindruck, als ob diese Stipendien durch den Architekten-Nachwuchs noch zu wenig beachtet würden und als ob gerade die Begabtesten unter der jüngeren Generation nicht eingesandt hätten. *Red.*)

Die besten Plakate 1954

Zur Prämierung der besten Plakate 1954 lagen insgesamt 331 Arbeiten aus

der ganzen Schweiz vor; 18 davon wurden mit der Urkunde des Eidgenössischen Departements des Innern ausgezeichnet.

An der Plakatproduktion unseres Landes haben die Industrie und die Wirtschaft den größten Anteil. Es wäre eines der wichtigsten Ziele dieser jährlichen Jurierungen, in diesen Kreisen einen klaren Qualitätsbegriff des Warenplakates zu festigen. Vor allem hätte sie Vorurteilen gegenüber echter zeitgenössischer Plakatkunst zu begegnen. Leider sind Realisationen dieser Art gegenwärtig nicht eben zahlreich. Man muß der diesjährigen Jury anrechnen, daß sie aus dieser Situation die Konsequenz gezogen hat durch mehrheitliche Prämierung von Plakaten kultureller Veranstaltungen, wie Ausstellungen und Konzerte. Fazit: Verstimmung auf der einen Seite – den Interessierten der kommerziellen Propaganda –, ohne daß auf der andern echte Begeisterung herrschte. Abgesehen davon, daß es kaum eine für alle Beteiligten ideale Jury geben wird, ließen sich diese unerfreulichen Folgen weitgehend vermeiden. Denn die heutige Definition des Zwecks der Plakatprämierung ist zu allgemein und läßt die weitestgehenden Interpretationen zu. Sie lautet mehr oder weniger einfach dahin, daß Arbeiten auf Grund ihrer graphischen, werbe- und drucktechnischen Qualität ausgezeichnet werden müßten. Man möchte dringend wünschen, daß in diesen Fragen eine neue und eindeutige Basis durch Präzisierung der Bestimmungen geschaffen würde. Eine neue Basis in dem Sinne, daß dem Maßstab der kulturellen Wertung absolute Priorität zukommt.

Denn erstens brauchte es zur realen Beurteilung der propagandistischen Qualität eines Plakats – soweit dies möglich ist – umfangreiche Unterlagen, die im Rahmen dieser Jurierungen unmöglich zu erbringen sind. Und zweitens kann es ja nicht die Aufgabe der «Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst» sein, künstlerisch minderwertige Plakate auszuzeichnen, die sich lediglich durch kommerzielle Erfolge ausweisen. Dies wäre eine interessante Arbeit für die Fachverbände.

Es ist ferner im Interesse einer befriedigenden Plakatprämierung zu hoffen, daß dem Begehren des SWB nach einer angemessenen Vertretung in der Jury bald entsprochen wird.

Und dann noch dies: Gemäß den heutigen Bestimmungen dürfen politische