

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 4: Schulen

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.](#)

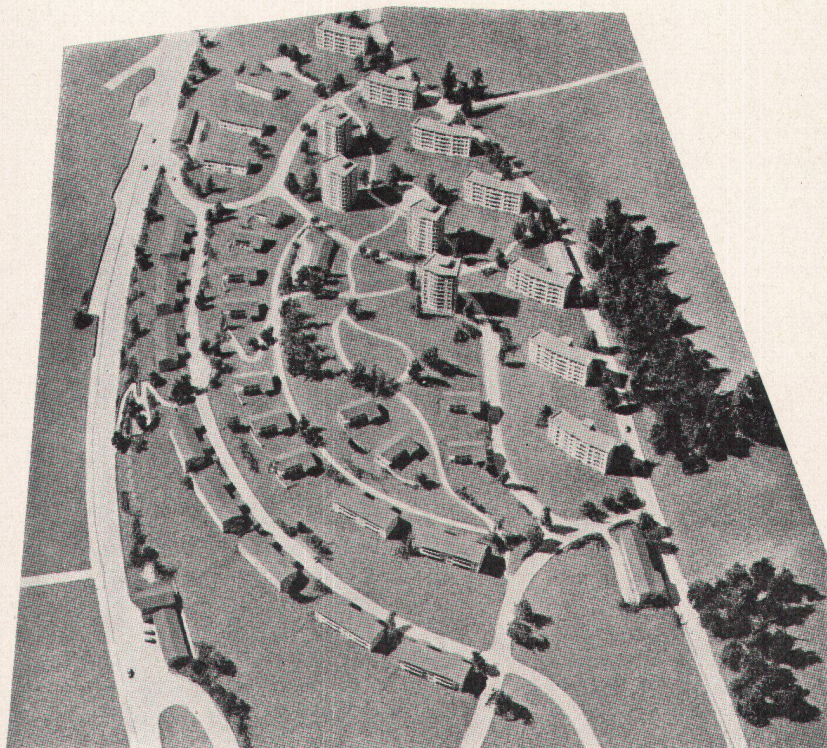
Download PDF: 18.04.2025

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

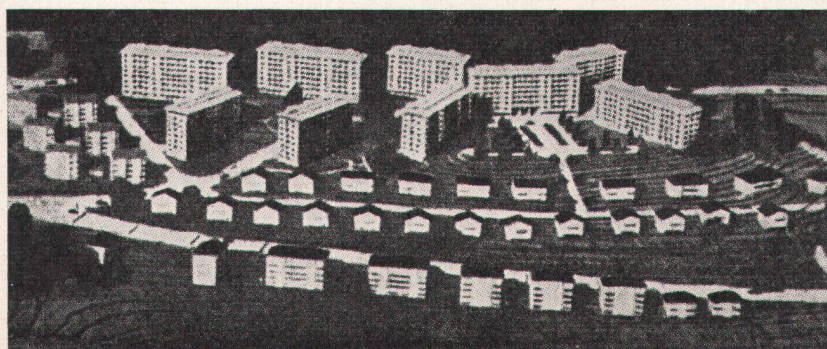
Tribüne

Ein neuer Sieg der Bauspekulation

Im Jahre 1945 arbeiteten die Architekten Haefeli, Moser, Steiger und Dr. Markus Hottinger, Zürich, ein Projekt für die Bebauung eines sehr schönen Geländes in Prilly bei Lausanne aus (s. WERK 1/1949). Die Merkmale waren: vernünftige Ausnützung, sozial differenziertes Wohnprogramm, räumlich außerordentlich abwechslungsreicher und dennoch einheitlicher Gesamtaufbau. Das für die allgemeine Quartiergestaltung wegweisende Projekt kam leider nicht zur Ausführung. Jetzt hat sich die Bauspekulation des Geländes bemächtigt, und gebaut wird, was auf dem Modellbild (aus «Plan» 11/12, 1955) zu sehen ist: das Gegenteil dessen, was man sich unter einem modernen Wohnquartier vorstellt: eine rücksichtslose Ausnützung, neun gleich große und schematisch verteilte Wohnkasernen, das Ganze ohne jedes räumliche und landschaftliche Empfinden. Wann sind wir in der Schweiz endlich so weit, solche Mißgebilde verhindern zu können? a.r.



Überbauung in Prilly/Lausanne, wie sie 1945 die Architekten Haefeli, Moser, Steiger BSA, und Dr. Markus Hottinger SIA vorschlugen (oben) und wie sie gegenwärtig ausgeführt wird (unten). Modellaufnahmen



Eine ausländische Stimme zu den neuen Goldmünzen

Die Diskussion um die neuen schweizerischen Goldmünzen (s. den Artikel von Robert S. Gessner in der WERK-Chronik, Januar 1956) hat, vor allem auch dank einer vorzüglich klaren und erschöpfenden Äußerung Manuel Gassers in der «Weltwoche», zu Anfang dieses Jahres immer deutlichere Resultate in der öffentlichen Meinung ergeben. Sie sind durchaus kritischer Art. Beim Redaktionsschluß dieser Aprilchronik (Ende Februar) liegt noch keine Antwort der eidgenössischen Behörden – des verantwortlichen Finanz- und Zolldepartements und des mitbetroffenen Departements des Innern – vor. Es ist zu hoffen, daß sie bis zum Erscheinen dieses Heftes erfolgt ist. Ohne einer Stellungnahme zur bundesrätlichen Antwort vorzugreifen, zitieren wir nachfolgend einen Passus aus einem spontanen Brief eines ausländischen Sachverständigen, Prof. Theo Siegles in Saarbrücken, da hier die internationale Rolle einer vorbildlichen Gestaltung unserer offiziellen Gebrauchskunst mit aller Deutlichkeit bezeichnet wird: «Durch einen Kollegen, einen Schweizer Grafiker, wurde ich unterrichtet, daß die Schweiz eine Ausschreibung zur Erlangung von Entwürfen für Goldmünzen veranstaltet hat. Bei einem so großen Aufgebot von Künstlerpersönlichkeiten hatte ich mit einem großartigen Ergebnis gerechnet und glaubte, daß es gerade über die Schweiz zu einer Erneuerung der europäischen Münzen kommen wird. Wie groß war die Enttäuschung, als ich im WERK die Ergebnisse sah. Ich bin selbst mit den Problemen und Schwierigkeiten einer Münzgestaltung genau vertraut – ich hatte den Auftrag, die saarländischen Münzen zu schaffen – und kann beurteilen, wie exakt Herr Gessner alle Fehlerquellen aufgezeigt hat. Ich unterstreiche vor allem die Ausführungen über den Anspruch der Medaillenindustrie beziehungsweise der Techniker und teile die Ansicht, daß es sich bei der Gestaltung der heutigen Münzen um eine rein graphische Angelegenheit handelt. Ich sage Ihnen dies als Bildhauer. Durch die Überfeinerung des technischen Verfahrens – Rückschliff des negativen Prägestempels – ist das Entwerfen der Münzen zu einer graphischen Sache geworden.» – Die blamable Angelegenheit verlangt eine ehrenvolle Lösung. Was sieht das Finanzdepartement vor?

Red.

Ausstellungen

Zürich

Rembrandt durchleuchtet

Kunsthhaus,
23. Februar bis 2. April

Das Kunsthhaus Zürich zeigt vom 23. Februar bis 2. April 1956 Röntgen- und Infrarotaufnahmen der Rembrandt-Bilder des Louvre. Die Ausstellung will einen Einblick verschaffen in die Tätigkeit eines modernen Museumslaboratoriums, und zwar eben am Beispiel eines höchst erhabenen Vorwurfs – der Malerei Rembrandts. Natürlich würde eine derartige Demonstration noch an Wert gewinnen, wenn man die Originale selber unmittelbar mit den Photographien hätte konfrontieren können, was sich, aus leicht verständlichen Gründen, leider nicht realisieren ließ. Indessen ist auch so der Gewinn beachtlich, wobei der Betrachter sich freilich beständig vor Augen hal-

ten muß, daß es sich da lediglich um ein der «naturwissenschaftlichen» Sphäre entstammendes Hilfsmittel handelt, das keineswegs die letztlich maßgebliche Frage nach dem spezifisch Künstlerischen des Kunstwerks, die Frage nach seiner Qualität, restlos zu beantworten vermag. Denn diese Untersuchungsmethode bringt das Kunstwerk sozusagen als «klinischen Fall» in den Blick, insofern es, unter den Einwirkungen der Zeit, des Alterns, bestimmte Veränderungen und Schäden aufweist. Gerade deshalb ist sie jedoch imstande, gewisse Diagnosen zu bestätigen oder zu entkräften, gewisse Hypothesen zu erhärten oder abzulehnen.

Die Dokumente der Ausstellung veranschaulichen drei Problemkreise: die Entwicklung der Technik in den Porträts und Kompositionen – sie untersteht einer Wandlung, die von ausgeglichener Pinselführung zu immer breiterer, lockerer Farbartikulation geht; vergleichende Studien einiger Gemälde mit ähnlichen Bildthemen geben Einsicht in den künstlerischen Gestaltungsprozeß, zeigen beispielsweise Entwürfe, die von einem neuen Kompositionsgedanken überdeckt worden sind, und bieten, mit einem Wort, das unter der Oberfläche geronnene mannigfaltige Leben der farbigen Materie dar; morphologische Untersuchungen fassen die Resultate nochmals zusammen. Die Gegenüberstellung von eindeutigen Kopien oder gar Fälschungen und sicheren Originalen – vielleicht der interessanteste, weil folgeträchteste Teil der Schau – wirft neues Licht auf Werke, die bisher als authentisch galten, deren Gesamtstruktur diese Meinung aber mit größter Wahrscheinlichkeit dementiert. Dazu gehört überraschenderweise etwa das Bild «Der barmherzige Samariter» von 1648 – nicht eigene, sondern bedeutende Arbeit wohl eines

Meisters aus Rembrandts Umgebung. Dergestalt vermittelt die Ausstellung, alles in allem, eine Fülle von interessanten Anregungen und neuen Perspektiven, als Ausdruck einer lebendigen modernen Museumswissenschaft. E.H.

Xylon – 2. internationale Ausstellung von Holzschnitten

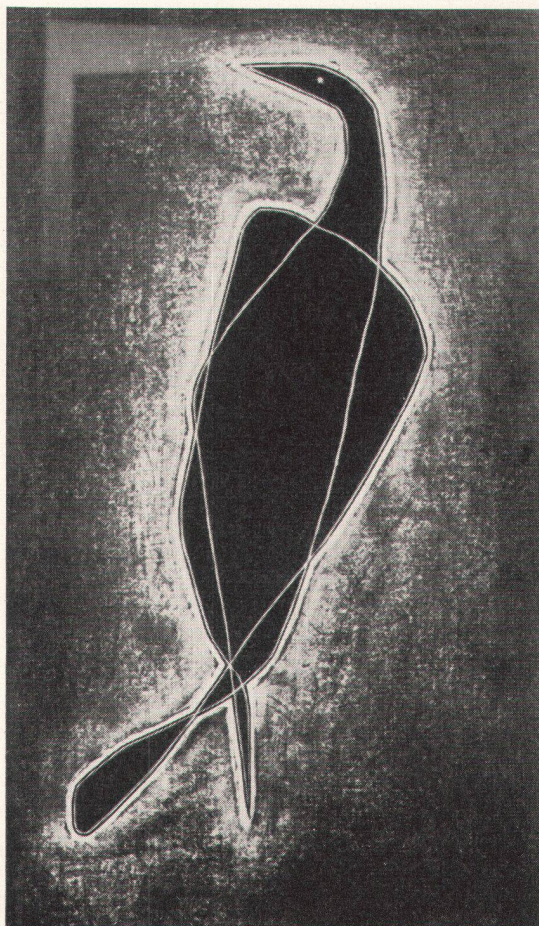
Helmhaus, 18. Februar bis 18. März

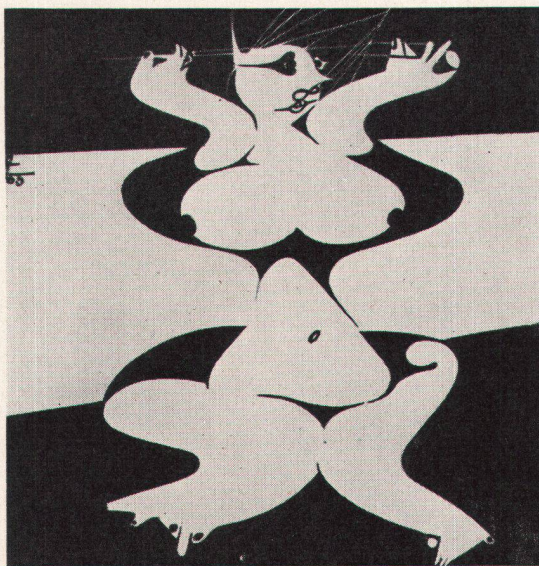
Zum zweiten Mal – die erste Schau fand 1953 im Kunsthaus statt – wurde ein Material aufgezeigt, das die der Förderung der Holzschnittkunst dienende internationale Vereinigung Xylon in den einzelnen Ländern gesammelt und in Zürich dem Spruch einer internationalen Jury unterworfen hatte. Das Gesamtbild glich im wesentlichen dem Eindruck, den die erste Ausstellung hervorgerufen hat. Die verschiedensten Methoden der künstlerischen Sprache der Gegenwart kamen zu Wort. Und die verschiedensten Varianten der Holzschnitttechnik. Franz Masereel, der Präsident der Vereinigung, betonte im Vorwort des Katalogs die Strenge und Redlichkeit des Holzschnitthandwerkes, «denn seine Technik erlaubt keinen Betrug». Die Feststellung mag im Prinzip richtig sein. Es fiel jedoch in der Ausstellung auf, daß eine ganze Anzahl von Blättern zu sehen war, deren raffinierte Technik den Eindruck von Lithographien und sogar Radierungen komplizierten Grades erweckte. Wir vertreten gewiß keinen rückgewandten puristischen Standpunkt; aber gerade bei den graphischen Techniken ergibt sich aus materialgerechter Funktionalität die eigentliche Lebendigkeit.

Das künstlerische Niveau des ausgestellten Materials lag in den mittleren Regionen. Interessant zu sehen, daß einige außerordentliche Leistungen nicht in der Lage sind, das Gesamtniveau zu heben. Das Anständige überwog. Es erhebt sich die Frage, ob in den vertretenen Ländern die Auswahl das Entscheidende und qualitativ Beste getroffen hat. Gerade das Beispiel der Schweiz, die ausgezeichnet ausgewählt hervortrat, legt den Gedanken nahe, ob man nicht in den anderen Ländern an wesentlichen Dingen vorübergegangen ist.

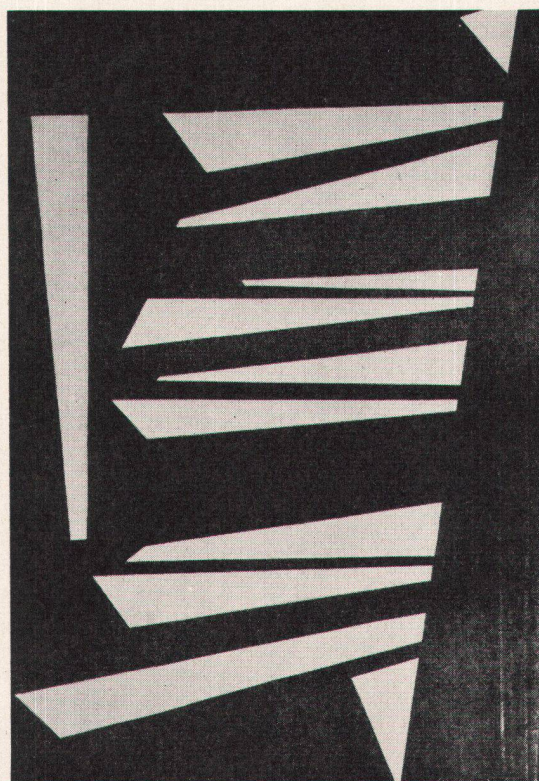
Bei der deutschen Gruppe erschien Hap Grieshaber, der vor kurzem an die Karlsruher Kunstschule berufen worden ist, als eine Persönlichkeit, die aus dem Holz Leben schneidet, das im Druck durch die Farbe noch gesteigert wird. Hier ist ein genuiner Künstler am Werk. Neben ihm wäre Johanna Schütz-Wolf, die Teppichweberin, zu nennen, die sich mit dem Medium des Holzschnittes ebenso geschlossen und sensibel ausdrückt. Otto Pankok fesselte zunächst, ließ jedoch bei längerer Betrachtung nach. Bei den Engländern wäre Michael Rothenstein zu nennen, bei den Österreichern Slavi Soucek. Interessant waren die Chinesen und Japaner mit den Mischungen von asiatischer Tradition und Zuwendung zu Europa. Die beste Gruppe – es ist kein lokalpatriotisches Urteil – kam, wie schon gesagt, aus der Schweiz. Ohne Zweifel hat hier die Tatsache eine Rolle gespielt, daß ein Teil der verantwortlichen Veranstalter das zur Verfügung stehende Material genau kannte. Man war aufs angenehmste von der Vielheit der Bildvorstellung, dem Reichtum der künstlerischen Mittel, der Intensität der Durcharbeitung und der Bestimmtheit der Aussage berührt. Da ist zum Beispiel ein Blatt von Tschumi, «Die Schneiderin», auf ein linien- und zahlenreiches Schnittmusterpapier gedruckt, im ganzen und in der Form ein Einfall und eine Ausführung erster Ordnung. Auf ähnlicher künstlerischer Höhe bewegten sich die Blätter von Binder, Gessner, Dalvit, Schmid-Ambach. Drei vorzügliche Blätter von Brignoni und auch drei Arbeiten von Conne zeigten surrealistische Züge; Walter Eglin experi-

Johanna Schütz-Wolf, Wachsender Vogel. Holzschnitt





1



2

1
Otto Tschumi, *Sich Frisierende*. Holzschnitt

2
Robert S. Gessner, *Komposition L*. Holzschnitt
Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich

mentiert mit geometrischen Reliefformen und ihrer Hervorbringung durch den Holzschnitt.

René Wehrli wies im Katalog mit Recht darauf hin, daß der Holzschnitt seinem Wesen nach eine populäre Kunst ist. Das Populäre liegt in der Direktheit dieser technisch-künstlerischen Betätigung. Wie die Analphabeten des späten Mittelalters die Holzschnittsprache der *Biblia pauperum* ohne weiteres verstanden, so braucht der Betrachter der Holzschnitte von heute keinen Mittler. Es ist eine Kunst für alle. Um so mehr war man überrascht, im Katalog bei vielen Blättern außerordentlich hohe Preise zu

finden. Hier scheint uns ein Widerspruch zu liegen. Die Holzschneider sollten daran denken, daß ihre Kunst wirklich allen zugänglich sein sollte. Technisches Raffinement sollte schon aus diesen Gründen vom Holzschnitt ferngehalten werden.

H. C.

Arthur Jobin

Galerie au Premier,
16. Februar bis 17. März

Der 1927 in Yverdon geborene Arthur Jobin hat in Lausanne eine traditionelle Schulung durchgemacht. 1949 ist er zu den Methoden konkreter Gestaltung übergegangen, die in Lausanne von einer im «Collège Vaudois des Artistes concrets» zusammengeschlossenen Gruppe junger Künstler aufgenommen worden ist. Es sind die bekannten primären und geometrischen Grundelemente, mit denen Jobin bei seinen Bildern, Reliefs und skulpturalen Gestalten arbeitet. Aber hier zeigt sich eine Individualität, in deren Hand die Dinge zu leben beginnen. Eine reiche Vorstellungskraft variiert die Formen selbst und gelangt zu einer Fülle von neuen, optisch anregenden und überzeugenden Konstellationen. Kleine, aber tiefe Einfälle, auch vom Technischen her, bringen reizvolle Zusammenhänge hervor. So die Übersichtungen der kleinen Collagen, die als räumliche Spannungen bei den Reliefs variiert werden, oder das *Sfumato* mancher Farbtöne, die durch ihre Auflösung mit dem umgebenden Raum kommunizieren. Jobin geht vom Werk großer Meister konkreter Gestaltung, von Doesburg, von Sophie Täuber, in manchen Arbeiten auch vom «konkreten» Sektor Klees aus. Gerade dadurch hat er sich nicht nur eine Startbahn geschaffen, sondern auch Maßstäbe und Impulse. Sie wirken sich im beharrlichen und doch heiter durchgeführten Experiment aus, wenn Jobin seine Prinzipien an dreidimensionalen, streng geometrischen aber sehr entspannt konzipierten Gerüsten oder an Tapisserien erprobt, die Jobins Frau nach seinen Entwürfen in die Technik der Weberei übersetzt. Man wird von der natürlichen Begabung und der künstlerischen Fähigkeit Jobins wohl viel erwarten dürfen.

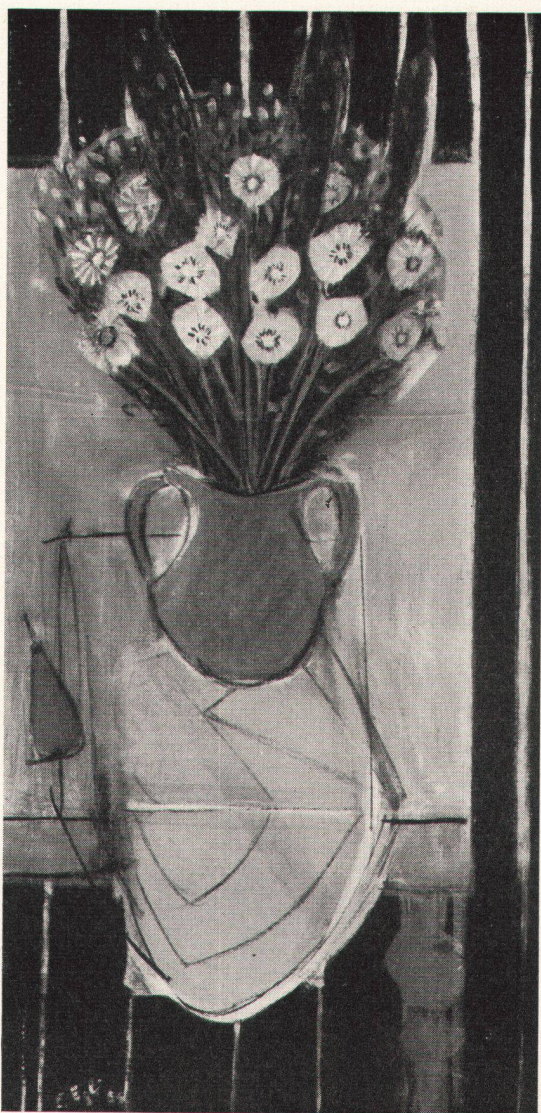
H. C.

Ruedi Büchi

Galerie Beno
22. Februar bis 13. März

Der 1926 in Winterthur geborene, in Hurden bei Rapperswil lebende Ruedi Büchi zeigte bei Beno Gemälde, Aquarelle und graphische Blätter. Er hat sich bei längeren Aufenthalten vor allem in Frankreich gebildet, unter anderen auch an der Ecole des Beaux-Arts. Seine Bildsprache bewegt sich an der Grenze von stilisierter Gegenständlichkeit und freier Abstraktion. Das nachklingende Gegenständliche besitzt idyllischen Charakter; das abstrakte Formalphabet scheint noch matt, wohl zart, aber ohne die Bestimmtheit, die gerade auch das Zarte auszeichnen kann. Auch dem Farbklang, in dem olive und gelbe Töne vorherrschen, fehlt noch jede Kraft und Direktheit, die den Betrachter spontan anspricht. Die Aquarelle sind farbig kräftiger, heller. Übergang auch hier. Am überzeugendsten sind die graphischen Blätter – weniger die Zeichnungen –, bei denen man den Zusammenhang mit der graphischen Technik Hayters bemerkt. Hier sind klare Formvorstellungen klar zum Ausdruck gebracht. Es liegt strenge Arbeit zugrunde, die, auf die Malerei angewendet, die Entwicklung Büchis gewiß ebenso fördern würde.

H. C.



Ernst Egli, Blumenstilleben, 1954. Aus der Ausstellung in der Galerie ABC, Winterthur, März 1956

Lausanne

Albert Yersin

Galerie Vallotton, du 23 février au 10 mars

Cela fait plusieurs années que Yersin avait disparu des cimaises et n'avait plus fait d'expositions. Après une série d'assez régulières confrontations avec le public, cet excellent artiste avait éprouvé le besoin de travailler dans le secret de sa retraite campagnarde. On se doutait que cette apparente retraite couvrait de nouvelles recherches et, de fait, Yersin a poursuivi ces deux dernières années des expériences importantes qui ne pouvaient aboutir que dans la solitude.

Admirable graveur connaissant comme peu de ses confrères les ressources infinies du burin sur la plaque de cuivre et des tirages sur papier, Yersin avait fait en 1949, sauf erreur, ses premiers essais de peinture. Et c'est à la peinture qu'il s'est consacré entièrement depuis ses dernières expositions. Travail considérable que cette adaptation à l'huile et à la gouache, à la couleur surtout. Travail remarquablement conduit si l'on en juge par l'ensemble

exposé à la Galerie Vallotton, et qui était à sa manière une véritable révélation. Une quinzaine d'huiles sur papier, une ou deux gouaches, nous montraient l'artiste toujours préoccupé des mêmes problèmes esthétiques et mentaux, et créant par la tache et le rythme de suggestifs poèmes plastiques. Le style de ces peintures est assez divers, si constamment non-figuratif, mettant ici l'accent sur le graphisme, et se rapprochant alors davantage des gravures que nous connaissions, là sur les empâtements, les accumulations de tons, le jeu lyrique des couleurs en mouvement. Ce qu'il convient de souligner surtout ici, c'est la façon dont l'artiste est parvenu à dominer une technique nouvelle pour lui, pour servir avec autant de bonheur une pensée plastique qui reste étroitement liée à sa personnalité.

L'exposition comprenait également quelques belles gravures et d'excellents tableaux présentés comme des « essais d'intégration typographie-peinture » et exécutés en collaboration avec H. Chabloz. Px.

Chronique genevoise

À l'Athénée, la salle Crosnier a présenté au public genevois un jeune peintre d'origine slave, Boris Vansier, qui nous arrivait après avoir fait un détour par le Canada. Cet artiste multiple, sur des fonds neutres, des personnages filiformes, des silhouettes simplifiées, des figures schématiques qui se superposent et s'emmêlent au gré de compositions toujours soignées. Ces sortes de petites frises, heureusement rythmées, évoquent parfois l'art égyptien. La matière en est pauvre et les tons souvent fades.

Il convient de signaler également quelques recherches intéressantes de ce peintre dans la façon dont il utilise la figure humaine comme simple élément décoratif, pur lien constructif qui vient s'insérer dans un jeu d'arabesques gratuites. À côté de trois ou quatre réussites de ce genre, les paysages académiques de la Côte d'Azur et quelques compositions cubistes nous ont paru bien conventionnels.

Toujours à l'Athénée, mais du côté des Amis des Beaux-Arts, l'art populaire a été à l'honneur avec une belle exposition d'Images d'Epinal, organisée à l'occasion du deuxième centenaire de la naissance de Pellerin. On ne peut qu'admirer aujourd'hui les anciens bois au charme naïf, les dessins maladroits mais éloquentes des premiers imagiers d'Epinal, les couleurs fraîches qu'ils savaient utiliser avec une science inattendue.

Les savoureuses compositions des premières planches servaient en général de commentaires à des textes curieux, à des fables poétiques, à des proverbes, aux moralités de l'époque. L'allégorie du « Monde renversé » y évoque déjà le surréalisme, les images de piété y ont encore une grandeur et une rudesse qui disparaîtront bien vite, hélas; les caricatures sont inoffensives et les séries de sauvages emplumés sont d'un exotisme délicieux sinon très documenté.

On devait malheureusement bientôt faire appel, pour dessiner les planches, à des artistes de métier qui se montrèrent trop soucieux de manifester leur habileté. L'image s'affadit et, le mauvais goût du XIX^e siècle aidant, on voit apparaître les pâles amoureux, les cortèges politiques et les héros moustachus de l'époque: Napoléon III, Hussein-Bey. La gravure sur bois a dû céder la place à la lithographie qui justifie les figures les plus doucereuses, les effets les plus vaporeux. L'Etat s'empare d'un art vigoureux pour en faire un procédé publicitaire.

Epinal s'efforce depuis peu d'années de remettre en honneur son imagerie. A cette fin, on utilise d'anciens bois dont le dessin continue de nous séduire, mais aussi des couleurs modernes qui n'ont plus ni la discrétion ni la franchise de celles du XVIII^e siècle.

Une fois de plus, Bernard Buffet nous est revenu, à la Galerie Motte, cette fois, et avec «Cent dessins inédits». Il s'agissait des dessins originaux devant servir à l'illustration des «Chants de Maldoror» de Lautréamont.

Disons tout de suite que l'esprit du peintre est à l'opposé de celui du poète. On ne pouvait plus mal choisir l'interprète de cette littérature tourmentée, excessive, lyrique et baroque. L'art de Buffet est froid, aigu, rigoureux, d'une pauvreté voulue – et d'ailleurs souvent trop bien entretenue. Dessinateur de premier ordre, son trait anguleux, sec, se montre toujours expressif. On ne saurait dénier à ce peintre, que la gloire menace d'étouffer bien jeune, un style personnel, original, plus emphatique qu'éloquent, sous son apparente simplicité.

Buffet devrait redouter, pourtant, de s'enliser dans l'univers triste, crispé qu'il semble avoir adopté définitivement. Pourquoi ne pas le dire: il devient difficile de clamer son mépris du monde quand on se fait photographier en couleurs, pour les hebdomadaires bien-pensants, devant sa Rolls Royce. Que ce soit dans les dessins exposés à Genève ou dans les grandes toiles du «Cirque» présentées à Paris, on sent la même fatigue, on retrouve les mêmes redites, on devine une inspiration courte. L'inégalité de l'œuvre de ce jeune artiste – il n'a pas trente ans – nous consterne. A côté de compositions étonnantes, d'ellipses cruelles, de pages émouvantes, on voit s'épaissir le tas des œuvres insipides, ébauches sommaires, répliques systématiques, figures mornes et ennuyeuses.

On nous a reproché de nous montrer trop sévère, sinon injuste, pour Bernard Buffet. Nous pensons qu'il faut l'être, quand il s'agit d'un homme qui accepte sans sourciller la gloire la plus facile, la publicité la plus large. Nous reconnaissons volontiers que Buffet est aujourd'hui une des personnalités les plus attachantes de la peinture. Mais nous nous inquiétons aussi de le voir signer n'importe quel trait de plume, de le voir livrer au public et aux marchands n'importe quelle caricature, de le voir bâcler sa tâche quotidienne comme un ouvrier à la chaîne. Un artiste qui est capable de nous donner un tableau comme le «Rhinocéros» de chez Drouant-David, ou ces petits «Ports» de la Galerie Motte, cette «Place Vendôme» qui fait surgir le mystère en quelques coups de crayon, ne peut se permettre de répéter inlassablement une formule – même si elle est éprouvée financièrement. P.-F. S.

Biel

Collège vaudois des artistes concrets

Städtische Galerie,
23. Februar bis 11. März

Die vier jungen Waadtländer Künstler Chollet, Gigon, Hesselbarth und Jobin, drei Maler und ein Plastiker, haben sich letztes Jahr im Zeichen des Ungegenständlichen zu einem «Collège» zusammengeschlossen; ihr gemeinsames Interesse gilt der Ausgestaltung des architektonischen Raums, und dieser Zusammenschluß soll ihnen den Weg zu den öffentlichen Aufträgen ihres Kantons erleichtern, welcher sich dem «Konkreten» bisher nur zögernd zu öffnen scheint.

Innerhalb dieser selbstauferlegten Beschränkung im konkreten Bereich, wo die Abstraktion natürlicher Formen ersetzt wird durch die freie Kreation neuer und unbenennbarer Gebilde, zeigt aber jeder der vier Künstler seinen eigenen, sehr persönlichen Stilwillen, und die glückliche Gegenüberstellung in gemeinsamer Ausstellung bewies, daß im Ungegenständlichen wohl ebenso viele Möglichkeiten der persönlichen Aussage zu finden sein können wie in der Übernahme und Abstrahierung bekannter Formen.

Jobin könnte man als «klassischen» Konkreten bezeichnen; seine strengen, rechtwinklig-linear aufgeteilten Flächen in wenigen leuchtenden und ungebrochenen Farben gehen direkt auf das große Vorbild Piet Mondrians zurück; am absolutesten verbannt er jeden emotionellen Nebenton und jedes Mitwirken gestalterischer Phantasie des Beschauers. In völliger Losgelöstheit vom Animalisch-Irdischen schauten seine roten und blauen Kuben und seine harten, schwarzen Konturen aus einem synthetischen, leeren und wohl etwas kalten Raum zu uns hinüber.

Chollet ist, im Gegensatz zu Jobin, schon bedeutend expressiver. Vielfarbig und vielgestaltig, in weich fließenden Linien, die auch die Rundung nicht verschmähen, reizen seine Bilder schon wieder ungewollt unsere Phantasie, welche unter den sich überschneidenden Ebenen und Linien das konkrete All erneut mit Vorstellungen der lebendigen Welt bevölkert, wobei man aus dem Konkreten wieder in die Abstraktion des Natürlichen hinüberrauchte und Schiffe und Menschen und Häuser entdeckt. Diese Grenzlinie zwischen Abstraktion und Konkretem, auf der sich Chollet mit viel Grazie bewegt, scheint uns für die angestrebte Integration im architektonischen Raum besonders fruchtbar zu sein, da sie auf der bemalten Wand wohl gerade die Mitte einhält zwischen selbständigem Bild und rein dienender Dekoration.

Hesselbarth geht noch einen Schritt weiter; sein Konkretes ist deutlich romantisch. In warmer, mystischer Dunkelheit leuchten seine bizarren Farbgebilde in märchenhafter Pracht, welcher Wärme und Güte zu entströmen scheinen, Emotionen, die an einen ungegenständlichen Chagall erinnern könnten. Verbannt sind die schwarzen, harten Konturen; leuchtende purpurne Ströme, warme blaugrüne Kaskaden fließen durch samtene Dunkelheit, in der gelbe Lichtpunkte unendliche Tiefen anzudeuten scheinen. Daß auch diese Bilder benennbare Formen vermeiden, kommt einem kaum mehr zum Bewußtsein, so stark wirkt ihre schöpferische Kraft.

Gigon, der Plastiker, fühlt sich seinen Malerfreunden verbunden durch ihre gemeinsame Beschränkung auf das Ungegenständliche, wobei dieser Ausdruck in der Plastik etwas Paradoxes hat, als auch die ungegenständliche Plastik zu einem «Gegenstand» wird, dessen Dreidimensionalität, dessen Schattenwurf und Gewicht durchaus reale Existenz hat. Wir sahen kubisch verschachtelte Gebilde aus Ton und Zement, die einer Kasbah glichen, neben doppelhalsigen bauchigen Amphoren und farbig getupften Keramikplatten, wo Malerisches und Bildnerisches zusammenflossen; architektonisch gegliederte Keramikflächen glichen Modellen antiker Grabungsplätze und ließen der phantasievollen Ergänzung und Verzauberung jeden Spielraum. j. im.

Basel

Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen

Kunsthalle,

18. Februar bis 18. März

Der Titel dieser interessanten Doppel-Ausstellung deutet bereits auf das aktuelle Problem hin, das mit ihr gestellt wurde. Es ist Arnold Rüdlingers Verdienst, es mit der Übernahme der in Japan für Europa (zunächst für Paris und Amsterdam) zusammengestellten Wanderausstellung über die japanische Kalligraphie nicht nur angeschnitten, sondern mit der Ergänzung durch die zweite Abteilung, die der «westlichen Zeichen» in der zeitgenössischen Kunst, auch visuell gestellt zu haben. An sich wäre es ja angeht der in den letzten Jahren sowohl in Amerika wie in Europa neu entflammten Liebe zu Japan – die sich im Import japanischer Lampen, japanischen Gebrauchsgeräts und Kunstgewerbes, in Bilderbüchern über japanisches Leben, japanische Architektur und nicht zuletzt in den zahlreichen Ausstellungen japanischer Holzschnitte manifestierte – nicht weiter erstaunlich, wenn sich Europa nun auch für die fernöstliche Spezialkunst der Kalligraphie näher interessieren würde. Daß Schrift und Bild im Fernen Osten Zwillingskünste sind – aus Tusche und Pinselzug werden beide geboren –, daß die Schrift dort nicht Beschriftung ist, sondern integrierender Formbestandteil des Bildes, mit dieser Tatsache hatten wir uns in den letzten Jahren unzählige Male auseinanderzusetzen, bzw. – da wir diese Schrift und ihren Inhalt nicht lesen können – abzufinden. Und wir nahmen ihn im Grunde als einen fast zwangsläufig eintretenden Vorgang, der immer dann eintritt, wenn das Schreiben- und Lesen-Können in einer Kultur zu einer besonderen Kunst von Fachleuten wird. In den Buchstaben-Bildern der iro-schottischen Mönchshandschriften und den ägyptischen Bilder-Buchstaben, den Hieroglyphen, finden wir die Entsprechung.

Doch war bei dieser Ausstellung der japanischen Kalligraphie weder die neue Liebe zu Japan noch ein etwa neu aufflammendes Interesse für die Schrift als solche der Anlaß, sich von den Japanern eine umfassende Zusammenstellung japanischer Schriften nach Europa kommen zu lassen. Die Anregung ging vielmehr von dem Maler Alcopley, einem Tachisten in Paris, aus und wurde von Seuphor, Cassou und Sandberg unterstützt. Denn es hatte sich gezeigt, daß die Japaner und die Künstler der europäisch-amerikanischen westlichen Welt von zwei gänzlich verschiedenen Ausgangspunkten her – die einen von der Schrift, die anderen von der ungegenständlich-surrealistischen Kunst her – bei durchaus vergleichbaren, ja sogar ähnlichen formalen Gebilden gelandet sind: bei der neuen «écriture automatique» des Tachismus, die weder ein anschauliches Bild noch einen konkreten «wörtlichen» Inhalt mitteilen will, sondern nur noch Ausdruck individueller rhythmischer Formen, des unnennbaren Gefühls, der Handschrift als solcher, sein will.

Auf die Entwicklung der chinesischen und japanischen Pinselschrift aus den ersten frühen Bildzeichen, die schon im 14./12. Jahrhundert v. Chr. als heilige Zeichen auf Steine, Knochen, später dann auf bronzene Kultgefäße geritzt wurden, können wir hier nicht eingehen. Sie wurde in den ersten fünf Sälen der Kunsthalle an großen photographischen Reproduktionen und an vielen späteren Beispielen – eine eigentliche Kalligraphie existiert «erst» seit dem 1. nachchristlichen Jahrhundert – gezeigt. Die Entwicklung mündet heute eben in jenen expressiven Pinselzeichen, die sich von den eigentlichen Buchstaben und seinem Mitteilungsgehalt unabhängig gemacht haben, die also im westlichen Sinn die Grenze zwischen dem aussagenden Bild und dem bloßen Zeichen überschritten haben. Für

uns, die wir auch die konkreten Schriftzeichen weder lesen noch verstehen können, ist diese Grenzüberschreitung sehr viel weniger gravierend als für den Chinesen oder Japaner. Für uns sind sämtliche Buchstaben nichts anderes als mehr oder weniger schöne oder sympathische Zeichen, deren Sinn wir, selbst bei größter Begabung mit Phantasie, weder erraten noch errahnen können. Denn Buchstaben und Schrift gehören zur Sprache. Und die Sprache ist nun einmal eine Konvention, eine Abmachung über das Mittel der Verständigung.

Und so, fürchte ich, wird es dem chinesischen oder japanischen Betrachter ähnlich gehen, wenn er unserer europäischen Zeichensprache der modernen Kunst gegenübersteht. Uns ist die Bildersprache Klees, Kandinskys, Légers, Hartungs, Soulages', Arps bis zu Tobey und Sam Francis vertraut, weil sie die Sprache unserer Zeit ist, die den Impuls und die Lebensgefühle der Gegenwart so stark, unmittelbar und richtig zum Ausdruck bringt, daß man nach langen Reihen japanischer Schriftzeichen in den ersten Ausstellungssälen aufatmend den letzten Saal betrat.

Rüdlinger hatte hier in der Hängung wie in seiner Einführung zu dem schönen, illustrierten Katalog zwei Gruppen unterschieden: die eine Richtung, in der Klee, Miró und z. T. Léger «den Gegenstand durch das Zeichen, das Ideogramm, die Metapher ersetzt»; die andere, in der der Kandinsky des Blauen Reiters, Hans Hartung und Soulages, Wols, Mathieu, Michaux, Philip Martin usw. sich «des Schriftzeichens als eines subjektiven und momentanen, graphologischen» Ausdrucksmittels bemächtigen.

m. n.

Jean Arp – Aus seinem graphischen Werk

Galerie d'Art Moderne

14. Januar bis 15. Februar

Wie alles bei Arp, Plastik, Relief, Malerei und Dichtung, so ist auch das, was in dieser Ausstellung unter dem Titel des graphischen Werkes gezeigt wurde, nicht «Graphik» im herkömmlichen Sinne. Gewiß waren die vierzig bis fünfzig Blätter, die hier an den Wänden und unter Gläsern zu sehen waren, durch die Art ihrer Herstellung – Litho und Holzschnitt – als zum Gebiet der vervielfältigten, der graphischen Blätter klassifiziert. Doch greift bei Arp immer alles ineinander: die Wortlyrik (im Bildtitel) klingt in der Bildform wieder an; die durch die Form hervorgerufene Assoziation gehört zum Wort, das illustriert wird oder zum Titel geführt hat, und viele dieser schwarz-weißen und farbigen Flächenformen könnten als genaue maßgebende Vorlage dem Schreiner gedient haben, der nach Arps Angaben seine Holzreliefs in einem oder mehreren Exemplaren schnitt. Diese Zusammenhänge wurden in der Ausstellung durch das Werk an sich evident, aber sie wurden auch noch in besonderer Weise hervorgehoben. Einmal, indem man nebeneinander ein Holzrelief und ein gemaltes Bild hängte, beide aus dem Jahre 1953, beide den gleichen Titel, «Configuration», tragend, beide in vollendeter Weise plastische Effekte von glatten, gegeneinanderwirkenden Flächenformen in Grau und Schwarz zum formalen Thema machend. Und zweitens einer Anzahl illustrierter Bücher, die von den Dada-Schriften 1917 bis zur Engelschrift von 1952, M. Freys «Kleiner Menagerie» und Benoîts «Jour-Poème» von 1955 reichen.

Nachdem Sedlmayr den Arpschen Satz «Nach dem Gesetz des Zufalls geordnet» so böswillig und falsch interpretierte, sah Arp sich gezwungen, neuerdings noch einmal zu explizieren, daß eben nicht das «Zufällige», sondern das dem Künstler «Zufallende» damit gemeint sei. Doch hat Arp – und gerade das wurde wieder und in schön-

ster Weise durch diese Ausstellung bewiesen – längst keine Apologetik mehr nötig. Was immer er schafft, und seien es die scheinbar einfachsten Formen, scheinbar die gleichen «Flocken» und «Blätter» und «Steine» – es wird eben in allen ihren Teilen und Abschnitten zu einer gespannten, lebendig atmenden Form. Dazu kommt, daß gerade in den Blättern der letzten Zeit, im Zusammenklang von Grau und Gelb und Schwarz und Weiß, eine besonders schöne, edle und heitere Harmonie enthalten ist. m. n.

Bauerntöpferei

Schweizerisches Museum für Volkskunde,
10. Dezember 1955 bis 31. März 1956

Das Schweizerische Museum für Volkskunde ist das jüngste unter den Museen der Schweiz. Es besitzt seit einigen Jahren ein renoviertes Haus am Basler Münsterplatz und in diesem Haus drei Stockwerke, bzw. drei übereinanderliegende große Säle, in denen es aus drei Gebieten seiner Sammlung je eine ständige Ausstellung gemacht hat: die Milchwirtschaft, die Textilabteilung und das Maskenwesen werden hier seit Jahren in unveränderter Zusammenstellung gezeigt. So bleibt für die Wechselausstellungen, die von Dr. Robert Wildhaber liebevoll betreut werden, ein schmaler Gang, der vom Vestibül zum 1. Saal des Erdgeschosses führt. Man kann hier drei bis vier kleine Vitrinen oder Ausstellungstische aufstellen, die Wände ausnutzen; aber viel läßt sich hier bei aller Liebe und Sorgfalt nun einfach nicht zeigen. Und so ist es geradezu unvermeidlich, daß diese Wechselausstellungen, in denen doch gerade der reiche Besitz des Museums gezeigt werden soll, immer etwas dürftig, um nicht zu sagen provinziell im Stile der üblichen «Heimathmuseen» wirken. Und ebenso unvermeidlich ist die Folge, daß man dieses an sich reizvolle Museum bei jedem Besuch in einen tiefen Dornröschenschlaf versunken vorfindet.

Vermutlich dürften an diesem bedauerlichen und Basels eigentlich nicht würdigen Zustand ebensosehr der Personal-mangel – Wildhaber betreut das Museum nebenamtlich – wie der Platzmangel schuld sein. Aber man sollte doch, um der schönen und interessanten Sache der Volkskunde willen, einmal in Erwägung ziehen, ob man nicht eine der ständigen Museumsabteilungen zugunsten besserer Wechselausstellungen aufgeben könnte. Das würde das kleine Museum sicher anziehender und lebendiger machen.

Auch die neue Ausstellung, die der Bauerntöpferei galt, litt unter diesen Verhältnissen entschieden Mangel. Wohl fand man im Vestibül eine originale Töpferbank mit der Drehscheibe, wohl wurden in einer Vitrine die zum Töpfeln nötigen Materialien und Instrumente gezeigt und in einer anderen Vitrine – quasi als Musterkarte – tönernes Spielzeug aus aller Welt; aber es fehlen hier nicht nur die historischen und geographischen Hinweise und Übersichten, sondern auch die Abgrenzungen dieser Volkskunst zur verwandten «Berufskunst», der kommerziellen Geschirr- und Fayenceherstellung, der eigentlichen Gebrauchsware. Auf was verzichtet werden mußte, das nannte Wildhaber in seinem die Ausstellung begleitenden Aufsatz im Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (Heft 6/1955): «Irdenware, Steinzeug, Fayence, Majolika, Porzellan und Steingut» sowie «Kacheln, Fliesen, Ofenfüße, Weihwassergefäße, Kerzenhalter, Bilderahmen und ähnliche Gegenstände.»

Man hatte sich also darauf beschränkt, nur die «glasierte und bemalte Hafnerware» zu zeigen, und zwar mit dem ausgesprochenen Gewicht auf der Berner Töpferei. Das heißt, daß man im wesentlichen die bekannten, mit ungeschickten aber charmannten Bildchen und mehr oder weni-

ger originellen Sprüchen geschmückten Teller zeigte, die als Schau- und Ziergeschirr Verwendung fanden oder als Freundschafts-, Liebes- und Ehrenzeichen verschenkt wurden. Sehr ausgebreitet wurden die braunen oder schwarzen Heimberger Teller des 18./19. Jahrhunderts gezeigt mit ihren sehr reizvollen peindre-naïfhaften Bildchen (Offiziere, Reiter, Männer mit ihren Hunden, Paare usw.) und Sinnsprüchen wie etwa diesen beiden: «Die blaten ist von erden thon – du menschen Kind bist auch davon.» Oder: «Dies blad ist von Erde gemacht – wen sie verbricht, der hafner lacht.»

Solche Sprüche deuten wohl weniger auf einen besonders schadenfreudigen Charakter des Hafners als vielmehr darauf, daß die Hersteller solcher Ware sie nicht nur zum Zeitvertreib in Wintermonaten anfertigten, also nicht nur Bauern waren, sondern wohl doch zum Geldverdienen.

Eine zweite Abteilung – auch diese reich mit Depositaten aus dem Historischen Museum Basel bestückt – zeigte Geschirr aus Langnau, in dessen Dekor Rot und Grün auf hellem Grund vorherrschen. Das früheste Stück war 1683 datiert, eine große schöne Platte mit einem Paar in der Mitte und geflügelten Engelköpfchen auf dem Plattenrand. Hier fanden sich auch Deckelschüsselchen und Kannen – die Nachahmung der edleren Fayence ist deutlich.

Mit wenigen Mustern waren dann noch vertreten die Arbeiten von Töpfern aus dem Simmental, aus Bärswil, aus Berneck SG, St. Antönien, Österreich, Deutschland, dem Elsaß, Jugoslawien, Ungarn, Rumänien, Portugal, Spanien und Italien. m. n.

Stuttgarter Kunstchronik

Die Ausstellungen im Spätherbst und Winter zeigten mehr ausländische als einheimische Kunst von Bedeutung. Manche kamen erst von München nach Stuttgart, so daß auf die Münchener Chronik im Februarheft verwiesen werden kann: Die Schau «Moderne französische Graphik» im Kunstverein sowie in der Staatsgalerie die Wanderausstellung des British Council, «Junge englische Bildhauer», die auch in Stuttgart durch die Frische und Experimentierfreudigkeit beeindruckte, mit der die 25- bis 40jährigen Plastiker, jeder auf selbstgewählte Weise, zu Werke gehen. Die umfangreiche Ausstellung Alberto Giacomettis erfüllte einen langgehegten Wunsch der Stuttgarter Kunstfreunde, Originale von der Hand dieser schöpferischen Persönlichkeit eigenwilligster Prägung zu sehen. Seine die menschliche Figur entmaterialisierenden, sich nur an den Gesichtssinn, nicht auch an den Tastsinn wendenden, ein irrationales Raumerlebnis erzeugenden Plastiken fesselten auch in Stuttgart stark und nachhaltig. Eine Überraschung boten die Malereien Alberto Giacomettis, die mit ihrer Beschränkung auf zarteste Tönungen in auffallendem Gegensatz zur intensiven Farbigkeit seines verstorbenen Vaters Giovanni Giacometti stehen. Zu gleicher Zeit beherbergte das Kunstgebäude eine Anzahl meist lebensgroßer Bildwerke des Italieners Giacomo Manzù, der neben dem Schweizer konservativ, wenn auch nicht rückständig-unmodern wirkte. Den stärksten Eindruck weckte die Gestalt des sitzenden Kardinals, deren Würde und Macht sich ausdrückt in der Strenge der Form.

Über die in Amerika so gefeierte Grandma Moses, die erst als hohe Siebzigerin ohne jede Anleitung zu malen begann, hatte man auch in Stuttgart schon viel gehört und freute sich, im Kunstverein ihre Bilder kennenzulernen, die mit naiver Ursprünglichkeit ihr Erleben der Landschaft, in der sie zu Hause ist, schildern. Daß man bei einer Vielzahl von Bildern oft auf Wiederholungen stößt, mag auch daher rüh-



Fernsehturm auf dem Hohen Bopser bei Stuttgart, Höhe 211 m. Pläne: Fritz Leonhardt. Luftbild: Albrecht Brugger, Stuttgart. Freigegeben vom Innenministerium Baden-Württemberg. Nr. 2/1229

Kleinplastiken in Bronze oder Ton aus den letzten Jahren. Sie zeugten von der überraschenden Weiterentwicklung des Siebzigers, dessen Werke noch freier, bewegter, reicher an Motiven geworden sind, ohne an Geschlossenheit der Form zu verlieren, und der auch die architekturverbundene Plastik noch zu meistern weiß. Der Kunstverein brachte einen Maler in Erinnerung, dessen schöpferische Kraft sich gleichfalls im Alter nur gesteigert hat, Christian Rohlf (1849–1938). Die vorwiegend aus Bildern der dreißiger Jahre bestehende Schau bekundete, daß bei diesem von Osthaus aus Weimar nach Hagen herangeholten Expressionisten die Farbe das Urelement seines sehr persönlichen Malerwirkens war, so daß die letzten, meist in Ascona gemalten Stilleben, in denen das Dinghafte sich in immaterielles Leuchten verwandelt, als Höchstleistungen erscheinen.

Ein bedeutsames architektonisches Ereignis bildete die im Februar 1956 vollzogene Einweihung des auf dem bewaldeten Hohen Bopser nach den Plänen des Betonspezialisten Fritz Leonhardt erbauten, 211 m hohen Fernsehturms. Er spielt von nun an im Stadtbild Stuttgarts eine ähnliche die früheren Maßstäbe verändernde Rolle wie der Eiffelturm im Stadtbild von Paris. Dank der beschwingten Eleganz des schlanken, raketengleich aufsteigenden Turms hat man sich schnell an seine eindrucksvolle Erscheinung gewöhnt. Da es sich um eine vorbildlose Neuschöpfung handelt, mögen ein paar kurze Angaben am Platze sein. Der Fernsehturm gliedert sich in Schaft, Korb und Antenne. Der Schaft aus Spannbeton ist 8 m tief unter der Erde auf einer Stahlbetonplatte mit einem Durchmesser von 17 m verankert und steigt vom Boden bis zum Ansatz des Korbes 136 m hoch auf, wobei sich sein Durchmesser von 27 m am Fundamentfuß auf 5 m verringert. Der sich nach oben von 12,30 auf 15 m im Durchmesser verbreiternde Korb enthält Senderraum, Küchengeschoß, zwei Restaurants übereinander und Aussichtsplatte. Der 52-m-Stahlfachwerkträger der Antenne endet in einer Spitze, die 693 m über dem Meeresspiegel liegt. Das Gesamtgewicht des Fernsehturms beträgt rund 4500 Tonnen. Die Glaswände der beiden Restaurants, die Hertha Maria Witzemann von der Akademie ebenso praktisch wie künstlerisch reizvoll gestaltet hat, können nicht geöffnet werden. Für stets frische Luft und gleichmäßige Wärme sorgt eine Klimaanlage. Zwei Schnellaufzüge geleiten nach oben. Auch birgt der Schaft noch eine Nottreppe. Die der Schau aus einem Flugzeug gleichende Aussicht vom Stuttgarter Fernsehturm ist von überwältigender Schönheit mit ihrem Rundblick über die Großstadt, fast über das ganze schwäbische Land und in fernste Ferne bis zu den Alpen.

Hans Hildebrandt

ren, daß die Grandma laut ihrer Selbstbiographie immer wieder gebeten wird, «genau dasselbe nochmals» zu malen. Das Institut für Auslandsbeziehungen machte mit jugoslawischer Kunst der Gegenwart bekannt. Einer übertragenden Begabung begegnete man in dieser Auswahl von Bildern nicht, die meist von naher Beziehung zur Natur und von Freude an intensiver Farbigkeit erzählten. Doch waren auch surrealistische und gegenstandslose Malerei vertreten, zum Zeichen, daß im heutigen Jugoslawien der künstlerischen Freiheit keine Schranken gezogen sind. Die Staatsgalerie ehrte den Stuttgarter Bildhauer Alfred Lörcher, der, schon in frühen Tagen tief beeindruckt von der etruskischen Kunst, jahrzehntelang an der Kunstgewerbeschule den Nachwuchs zu einem weder antikisierenden noch naturalistischen Schaffen erzog, anlässlich seines 80. Geburtstags durch eine Ausstellung seiner

Norddeutsche Kunstchronik

Hamburg

Der Kunstverein Hamburg machte im vergangenen Halbjahr mit dem Schaffen zweier Franzosen bekannt: André Masson und Henri Laurens. Die Ausstellungen gaben einen eindrucksvollen Überblick über die Entwicklung und die Zeit der Reife beider Meister. Solche Vermittlungen sind für Hamburg äußerst wichtig, um, abgesehen von den zahlreichen Kunstfreunden, vor allem der studierenden Jugend Begegnungen mit dem europäischen Kunstschaffen zu ermöglichen. Die Landeskunstschule, nunmehr zur Hochschule für bildende Künste erklärt, wird dafür besonders dankbar sein. – Zwischenhinein stehen immer wieder Ausstellungen der deutschen Moderne (Werner Scholz) und speziell hamburgischer Maler (Karl Kluth), die

aufzeigen, wie ganz anders wir zu den Formproblemen der Gegenwart stehen. Erfreulich war es, einmal eine Karl Kluth-Gesamtausstellung zu sehen. Karl Kluth, Lehrer an der Hochschule für bildende Künste, der in seinen Anfängen von Munch herkommt, hat sich zu einer absolut selbständigen malerischen Leistung entwickelt. Sein Schaffen, getragen von der Liebe zum sichtbaren Gegenstand, zeigt einprägsam den Prozeß der schöpferischen Verwandlung.

Von den Sonderausstellungen der Kunsthalle sei die großartige Schau der gesamten Graphik Edvard Munchs genannt. Es war erstaunlich, wie stark, wie unmittelbar und gegenwärtig das graphische Werk Munchs die zahlreichen Besucher immer wieder packte. Die Anklänge an den Jugendstil traten vor der Vehemenz seiner elementaren Aussagen völlig zurück. Das Tagwirkliche, das Gegenwärtige seiner Zeit, ins Gültige und Überzeitliche verwandelt, wirkte inmitten der mehr und mehr um sich greifenden Profanierung der Moderne wie eine Erlösung. Hier spürte man eine klare künstlerische Antwort auf die großen, uns alle angehenden Grundprobleme des Lebens. Als ob das Werk Munchs ein Beispiel wäre für die Macht und Gewalt des Künstlers, der sich – in völliger Freiheit seiner Person und seiner Mittel – Aufgaben stellt, Widerstände beschwört, die zu bewältigen, jeder einzelne aufgerufen ist.

Das Museum für Kunst und Gewerbe, durch seine großzügige Neueinrichtung eines der schönsten und anregendsten Museen der Hansestadt, ermöglicht in Sonderausstellungen immer wieder die Auseinandersetzung mit der handwerklichen und industriellen Produktion der Gegenwart auf allen Gebieten. Nach einer Ausstellung von neuen Stoffen (Margret Hildebrand), Porzellanen und Tapeten wurde «Die gute Industrieform» gezeigt. Es war ersichtlich, daß sich die Zusammenarbeit zwischen den Bestrebungen des Werkbundes und der Industrie mehr und mehr festigt. – Im Mittelpunkt der großen weihnachtlichen Verkaufsmesse des Kunstgewerbe-Vereins stand die in Auswahl und Anordnung vorzügliche Ausstellung «Spielzeug von heute». Trotz strengster Sichtung war eine Fülle von erstaunlich guten Spielzeugen für alle Altersstufen zu sehen. Die Beschäftigungsspielzeuge hatten auf allen Gebieten den Vorrang.

Bremen

Die Kunsthalle Bremen überraschte durch Veranstaltungen, die beweisen, wie vielfältig die Anregungen sind, die immer wieder von der Kunsthalle ausgehen, wie sehr man sich bemüht, den Kreis der Freunde des Museums zu erweitern. Eine Ausstellung, «Das Bauwerk im Bilde», vereinigte eine sehr instruktive Schau aus den Beständen des Kupferstichkabinetts von 1500 bis zur Gegenwart (Handzeichnungen und Druckgraphik). Neben einer umfangreichen Schau moderner Schweizer Graphik wurde eine repräsentative Ausstellung von Bildteppichen der Manufaktur von Aubusson gezeigt. Als entwerfende Künstler waren Marc Saint-Saens und Jean Picart le Doux vertreten (Skizzen, Entwürfe und ausgeführte Arbeiten). – Eine Ausstellung «Rilke und Rodin» brachte siebzehn Originale von Rodin sowie den gesamten Briefwechsel zwischen Rilke, Rodin, Paula Modersohn und allen zwischen Paris und den deutschen Wirkungsstätten Rilkes entscheidenden Personen. – Nach einer Ausstellung von hundert ausgewählten niederländischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts der Sammlung Fodor-Amsterdam wurden die Originalzeichnungen von Hokusai aus der Sammlung Tikotin (Holland) gezeigt, außerdem Skulpturen und Zeichnungen von Giacomo Manzù. – Ein großer Erfolg war die Ausstellung «Glaube im Bild», religiöse Bildwerke aus dem Besitz der Kunsthalle, darunter der berühmte Masolino-Altar von 1423. Solch thematische Ausstellungen sind nicht

zu unterschätzen. Sie wirken ins Breite, locken zahlreiche Besucher aus allen Volksschichten ins Museum und sind für die kunsterzieherische Arbeit der Schulen von größter Bedeutung.

Hannover

In der Kestner-Gesellschaft hat als Nachfolger Prof. Alfred Hentzens Dr. Werner Schmalenbach sein Amt als Kustos angetreten. Als erste Ausstellung eröffnete er die seit langem geplante Schau des Werkes von Wilhelm Lehmbruck. Es lag der Kestner-Gesellschaft daran, das Werk Lehmbrucks in möglichstster Vollständigkeit, vor allem aus den Jahren 1910–1919, sichtbar zu machen, um daran die Bedeutung des Künstlers innerhalb der modernen Plastik klarzustellen. – Die Ausstellung «Farbige Graphik», die zum drittenmal veranstaltet wurde (zugleich in mehreren deutschen und ausländischen Städten), zeigte die Ergebnisse des dritten Wettbewerbs unter den deutschen Künstlern, um der kunstinteressierten Öffentlichkeit Originalgraphik zu bescheidenen Preisen zu vermitteln, um auf diese Weise die Kunst ins Leben zu tragen und neue Verbindungen zwischen Künstler und Kunstfreund herzustellen. Die Schau brachte wiederum einen Querschnitt durch die verschiedenen Richtungen des deutschen graphischen Schaffens, die – fast ohne Ausnahme – das große Erbe der Abstrakten variieren, bemüht, nicht Epigonen zu sein. – Die Verkaufsausstellung «Junge französische Graphik» (zusammengestellt von der Galerie Berggruen, Paris) machte mit der französischen Graphik, meist farbigen Lithos, bekannt. Neben den Vertretern der «Ecole de Paris» (Manessier, Singier, Le Moal, Estève, Soulages) sah man ausgezeichnete Arbeiten von Théo Kerg, Hans Hartung, Friedländer, Dubuffet, Giacometti, Clavé. Es war interessant, festzustellen, daß der Respekt vor dem sichtbaren Gegenstand durchaus aktuell ist und die Arbeiten der reinen Abstrakten – als ähnliche Auseinandersetzungen auf anderer Ebene – klärt und steigert.

Die Kurt Schwitters-Ausstellung (Februar–März) war ein weit über Hannover hinaus wirkendes großartiges Ereignis. In Anwesenheit zahlreicher Kunstfreunde des In- und Auslandes wurde diese erste Gesamtschau des Lebenswerkes des Hannoveraners Schwitters eröffnet. Man sah seine Entwicklung bis zu den großen Merzbildern, die man verschollen glaubte, und erlebte ihre ungeheuerliche Wirkung. Schwitters präsentierte sich zum erstenmal als ein umstürzendes Ereignis in der Entwicklung der Moderne. Zum erstenmal trat er gleichsam in Erscheinung, weit über das erwartete Maß hinaus. Man spürte beim Durchgehen dieser einzigartigen Schau: da ist ein Künstler erst eigentlich entdeckt worden, der zu den entscheidenden Wegbereitern der Moderne gehört, der einfach in seinem gesamten Umfang bisher nicht sichtbar war. Man mochte ihn, seine Collagen, seine Dichtungen noch so sehr kennen und lieben – erst jetzt erscheint er auf der Stufe, auf die er gehört. Diese Ausstellung, ein außerordentliches Verdienst von Werner Schmalenbach, war nur möglich, weil der Sohn Ernst Schwitters (Lysaker, Oslo) bisher alle Ausstellungen abgelehnt hatte. Die Ausstellung der Kestner-Gesellschaft wird in Bern, Brüssel, Amsterdam und in anderen ausländischen Kunstzentren zu sehen sein. – Der umfangreiche Katalog mit einer ausführlichen Biographie von Kurt Schwitters (Hans Bolliger, Bern) gehört zu den schönsten Katalogen der Kestner-Gesellschaft.

Im Kestner-Museum war die gesamte Graphik Emil Noldes (Sammlung Sprengel) zu sehen. Aus dem umfangreichen graphischen Werk Noldes, das, obwohl es der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angehört, bereits weit hinter uns zu liegen scheint, hoben sich deutlich die Stücke heraus, die über das rein Zeitbedingte und Richtungsmäßige hinaus Rang und Geltung haben werden.

Basel	Kunstmuseum	Neuerwerbungen und Geschenke des Kupferstichkabinetts 1955	25. März – 22. April
	Kunsthalle	Joan Miró	24. März – 29. April
		Henri Laurens	10. April – 13. Mai
	Museum für Völkerkunde	Bali – Menschen zwischen Göttern und Dämonen	1. Okt. – 30. April
	Gewerbemuseum	Goldschmuck der Völkerwanderungszeit	10. März – 6. Mai
	Galerie Beyeler	Robert Delaunay	8. April – 5. Mai
Bern	Galerie d'Art Moderne	Walter Bodmer	7. April – 3. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Graham Sutherland	6. April – 30. April
	Kunsthalle	Hans Arp – Kurt Schwitters	7. April – 6. Mai
	Galerie Verena Müller	Turo Pedretti	14. April – 13. Mai
	Städtische Galerie	Ernst Geiger	31. März – 29. April
	Musée d'Art et d'Histoire	Picasso et l'art contemporain hispano-américain	17 mars – 6 mai
Genève	Galerie Motte	Naïfs Espagnols	9 mars – 30 avril
Glarus	Kunsthaus	Karl Hosch – Max Truninger – Fritz Zbinden	22. April – 21. Mai
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Marcel Dornier – A. E. Wittlin	17. März – 20. April
Lausanne	Galerie Bridel et Nane Cailler	Javier Vilato	2 avril – 21 avril
		Bernard Buffet	23 avril – 12 mai
	Galerie du Capitole	Willy Suter	7 avril – 26 avril
Locarno	Il Portico	Eva Rocca	17. März – 15. April
		Sepp Anderegg	21. April – 13. Mai
Lugano	Villa Ciani	Bianco e Nero	29. März – 10. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Hermann Huber – Otto Meyer-Amden	25. März – 29. April
St. Gallen	Kunstmuseum	Schweizer Kinder zeichnen und malen	10. März – 22. April
	Galerie Im Erker	Hans Stocker	7. April – 9. Mai
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Max von Mühlengen – Hans Seiler – Tonio Ciolina Schaffhauser Künstlervereinigung	11. März – 25. April 22. April – 3. Juni
Winterthur	Galerie ABC	Varlin	31. März – 21. April
Zürich	Kunsthaus	Zürcher Maler der mittleren Generation	13. März – 15. April
	Graphische Sammlung ETH	Jugoslawische Graphik	7. April – 6. Mai
		Georges Item	14. April – 6. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Städtischer Lehrlingswettbewerb	29. April – 21. Mai
	Helmhaus	Das Glas	28. April – 15. Juli
	Strauhof	Franz Krebs	27. März – 15. April
		Peter Zeller	17. April – 6. Mai
	Galerie Beno	Arthur Loosli	5. April – 24. April
		Pierre Clerk	25. April – 15. Mai
	Galerie Neumarkt 17	Manuele Pauli	17. März – 26. April
	Galerie du Théâtre	Robert Favarger	21. März – 17. April
	Wolfsberg	Josef Gnädinger – Albert Schachenmann	5. April – 28. April
	Orell Füssli	Willy Suter	17. März – 21. April
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstr. 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster- Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



Lübeck

Mit der Leitung der Lübecker Museen wurde Dr. Fritz Schmalenbach, bisher Kustos am Berner Kunstmuseum, beauftragt. Es ist anzunehmen, daß die Ausstellungstätigkeit der Overbeck-Gesellschaft, deren künstlerischer Leiter Dr. Schmalenbach sein wird, wieder aktiviert werden kann und Ausstellungen zu erwarten sind, die das moderne europäische Kunstschaffen vermitteln. – An wichtigen Veranstaltungen im vergangenen Halbjahr seien folgende erwähnt: «Exotische Masken und Bilder moderner Maler.» Einprägsamen Masken, zumeist Beständen des zerstörten völkerekundlichen Museums in Lübeck, bereichert durch Leihgaben, waren ziemlich wahllos moderne Bilder beigegeben worden, statt sich nur auf Arbeiten zu beschränken, die den Einfluß der Kunst der Naturvölker auf die Moderne sichtbar gemacht hätten. – Eine Ausstellung Werner Gilles überzeugte allein durch die farbig wie kompositionell ausgewogenen landschaftlichen Motive aus Ischia. – Ein völliger Fehlgriff war die durch die Ausland-Gesellschaft vermittelte Ausstellung der «Kunstschule Valand» (Schweden). Es wurde einprägsam demonstriert, was herauskommt, wenn man Kunstschüler bewußt auf das Abstrakte hin trainiert: ein unerträglicher, billiger Konformismus. Die Freiheit, in der kein Widerstand mehr überwunden werden muß, entartet sehr schnell zur Willkür. – Die bedrückende Fülle und Vielfalt einer Ausstellung «Kunst in Schleswig-Holstein» (76 Aussteller, bemüht, sehr zeitgemäß zu sein) wurde abgelöst durch eine überzeugende Schau von Aquarellen Schmidt-Rottluffs. Es handelte sich um Spätarbeiten, die in ihrer klaren tektonischen Gliederung, in ihrer Weiträumigkeit und reinen Farbigkeit typisch waren für den Altmeister der «Brücke», eine Wohltat für den Geist wie für die Augen. Hans-Friedrich Geist

Hinweise

Georg Schmidt sechzigjährig

Am 17. März beging Dr. Georg Schmidt, Direktor des Basler Kunstmuseums, seinen sechzigsten Geburtstag. Glückwünsche aus ganz Europa und Amerika bestätigten ihm und seinen Mitbürgern, in welch hohem Maße sein Wirken für die Kunst als Museumsmann und Publizist international gewürdigt wird. In der Juninummer des WERK soll eine Auswahl aus den Gratulationen von Künstlern und Museumsdirektoren, die ein Freund Georg Schmidts gesammelt hatte, abgedruckt werden. Die WERK-Redaktion schließt sich diesen Glückwünschen freudig an. Es ist kaum abzusehen, was das schweizerische Kulturleben der Tatkraft, dem Impetus und dem überlegenen künstlerischen Urteil Georg Schmidts verdankt. Unter seinen großen Leistungen sind nicht allein sein glanzvoller Ausbau der modernen Abteilung des Basler Kunstmuseums zu einer der rangersten Sammlungen zeitgenössischen Schaffens, seine Lehrtätigkeit und seine wegweisenden, zugleich wissenschaftlichen und pädagogischen Veröffentlichungen zu nennen, sondern auch seine vorbildlichen Ausstellungen, seine entscheidende Werkbund-Arbeit, die Mitwirkung in schweizerischen und internationalen Kommissionen und die kollegiale Hilfe, die er gleichstrebenden Institutionen großzügig und unermüdlich angedeihen läßt. Das WERK ist stolz, Georg Schmidt seit vielen Jahren zu seinen Mitarbeitern zählen zu dürfen. Heinz Keller

Berufung nach Ostberlin

Wie wir der Tagespresse entnehmen, ist der Basler Kollege Hans Schmidt, Architekt BSA, einer Berufung nach Berlin gefolgt. Die Regierung Ostdeutschlands hat dort ein «Entwurfsbüro für Typung» geschaffen, welches die Aufgabe hat, serienmäßig hergestellte Bauteile zu entwerfen und zu standardisieren. Das Büro beschäftigt gegen hundert Angestellte und steht unter der Leitung eines Ingenieurs und eines Architekten, wofür letztere Stelle nun Hans Schmidt übertragen wurde.

In der Schweiz haben sich genormte Bauteile, vor allem wegen des kleinen Absatzgebietes, nur vereinzelt durchsetzen können. Ostdeutschland, das immer noch vor einem großen Wiederaufbauprogramm steht und durch seine gelenkte Wirtschaft einen stärkeren staatlichen Einfluß auf das Bauwesen besitzt, kann durch eine sorgfältig aufgebaute Standardisierung große Vorteile erhalten.

Hans Schmidt, der sich seit langem mit Standardisierungsfragen beschäftigt hat, wird dadurch vor eine interessante Aufgabe gestellt, und wir wünschen ihm in seinem neuen Wirkungskreise einen guten Erfolg. b. h.

CIAM-Sommerschule 1956

Die CIAM-Sommerschule 1956 findet vom 6. September bis 6. Oktober 1956 im Istituto Universitario di Architettura in Venedig statt. Ihr Programm sieht vor: Entwicklung eines architektonischen oder städtebaulichen Themas in Zusammenhang mit einem konkreten Problem Venedigs; Vorträge italienischer und ausländischer Professoren über Themen von allgemeinem Interesse; Exkursionen; Prüfung der Projekte durch die Leiter und andere führende Architekten der CIAM. Die Sommerschule steht Studenten beider Geschlechter, die ihr letztes Studienjahr vollenden, offen, sowie den Architekten, die ihr Diplom noch nicht länger als zwei Jahre besitzen. Alle weiteren Auskünfte erteilt: Scuola Estiva CIAM, c/o Istituto Universitario di Architettura, Fondamenta Nani 1012, Dorsò Duro, Venezia. Anmeldeschluß: 15. Mai 1956.

Nachrufe

Pierre Gauchat †

Am 27. Februar kam aus Kairo die Kunde vom Hinschied des Graphikers Pierre Gauchat. Er suchte in Ägypten Genesung von einem Herzleiden, das ihn nun, fern seiner Heimat, als Vierundfünfzigjährigen dahingerafft hat. Pierre Gauchat war einer der führenden schweizerischen Graphiker. Auf einem guten Fundament, das er sich an den Kunstgewerbeschulen in Zürich und München geschaffen hatte, war er zum Schöpfer eines ebenso stilvollen als reich facettierten graphischen Œuvres geworden. Illustrationen, Signete, Plakate und Bühnendesigns waren vom gleichen sichern Geschmack getragen, in dem sich ein welsches Erbe mit deutschschweizerischer Hartnäckigkeit verband und der nichts duldet, was nicht höchsten künstlerischen und handwerklichen Anforderungen entsprach. Die Klarheit seines Geistes machte ihn zum berufenen künstlerischen Erzieher. So wirkte er von 1925 bis 1943 als Lehrer an der Zürcher Kunstgewerbeschule und anschließend als Hilfslehrer am Zürcher Gymnasium.