

# Ausstellungen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 7: **Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

einer Umwelt zu befreien, die im Gefolge der wirtschaftlichen Prosperität mit allen Ausprägungen einer Pseudokultur entstanden war. Seine Kameraden, denen er an Reinheit der Gesinnung und Energie des Geistes, nicht an schöpferischer Kraft, entsprach, sind Männer wie Van de Velde, Berlage, Wright oder Loos. Riemerschmid, der einer künstlerisch interessierten Münchner Familie entstammte, ist ursprünglich Maler gewesen. Als knapp Dreißigjähriger ging er zum Kunstgewerbe und zur Architektur über. Van de Velde ist den gleichen Weg gegangen, interessanterweise auch Riemerschmids Freunde Peter Behrens und Bruno Paul. Der Start von der Malerei aus spielt beim Ablauf der Ereignisse der Stilwende 1900 eine große Rolle. Die Köpfe der Maler-Architekten waren offenbar freier und weitblickender als die Köpfe der zünftigen Architekten. Die Ablösung von der freien Kunst vollzog sich bei Riemerschmid in überraschend kurzer Zeit. Im Verlauf von drei bis vier Jahren durchschreitet der junge Dreißiger den Weg vom Entwurf von Möbeln, Geräten, Stoffen zur Architektur.

Seine Formensprache geht in starkem Maß von der Volkskunst aus, in der er mit Entzücken und Respekt – was ihn vor Imitation bewahrte – in den folkloristischen Erzeugnissen seiner engeren Heimat Bayern sinnvoll gearbeitete, einfache, anspruchslose, aber ausdrucksvolle Gebilde erkannte. Nicht das «Gemütliche» berührte ihn (und die lebendig Schauenden seiner Generation), sondern das Feinfühligkeits im Einfachen, das freie Spiel der formalen Phantasie und die Logik und Sauberkeit im Herstellungsprozeß. Mit gleichgesinnten Freunden gründete er noch vor der Jahrhundertwende eine «Vereinigung für angewandte Kunst». Es folgte unter seiner Mitwirkung die Gründung der Münchner «Vereinigten Werkstätten», deren Programm die Produktion künstlerischer Möbel, Gegenstände und Geräte war. «Künstlerisch» heißt damals: von Künstlern, nicht von Spezialisten entworfen; es bedeutete die Einführung frei entworfener Formen auf der Basis material- und werkgerechter Herstellung. Riemerschmid selbst war sich von Anfang an darüber klar, daß eine der Hauptaufgaben darin lag, die Entwürfe im Hinblick auf die technischen und industriellen Herstellungsmethoden auszuarbeiten.

Nach seinem eigenen Haus in Pasing hat er 1901 als Architekt der Innenräumlichkeiten des Münchner Schauspielhauses einen für damals maßgeblichen, auch heute noch gültigen Beitrag geleistet. Von gleicher Bedeutung sind die von ihm erbauten «Dresdner Werkstätten» und seine Planung der Gartenstadt Hel-

lerau. Hier atmete es sich leichter; hier war etwas von Freude und menschlicher Wärme gegeben, was wie eine Befreiung wirkte. Die übrigen in jenen Jahren entstandenen Bauten Riemerschmids sind Beispiele einer wohlgedachten, kultivierten Architektur. Sie haben zur Säuberung der Köpfe viel beigetragen. Für die Entwicklung der neuen Architektur haben sie den Boden bereitet, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

1912 bis 1924 leitete Riemerschmid die Münchner Kunstgewerbeschule, von 1926 bis 1931 die Werkschulen der Stadt Köln. Beide Ämter hat er in Konflikten mit den oberen Instanzen niedergelegt, die seinen Plänen, welche geistig vielleicht weiter gespannt waren als künstlerisch-praktisch, nicht das notwendige Verständnis entgegenbrachten. In den Jahren der Naziherrschaft trat der aufrechte Mann in den Hintergrund. Nach dem Zusammenbruch fand man mit Recht in ihm einen der «grand old men» Deutschlands. Wie Van de Velde und Wright heute noch und wie mancher andere der so enorm lebenskräftigen Generation der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts nahm er im biblischen Alter mit bewundernswerter und liebenswerter geistiger und körperlicher Kraft an den Geschehnissen der künstlerischen Welt teil.

Als Mensch und Geist war Riemerschmid prädestiniert, gruppenbildend zu wirken. Es war natürlich, daß er beim Entstehen des Deutschen Werkbundes eine wichtige Rolle spielte. Er hatte früh schon die schönen Möglichkeiten gesehen, die sich aus der Zusammenarbeit zwischen künstlerischem Entwerfer und Industriellen ergeben können, weil er sich über die Bedeutung von Werkzeug und Werkstoff klar gewesen ist. So wurde er, man kann sagen, zum guten Geist in der Frühzeit des Werkbundes, der in der Region seines Schaffens, 1907 in München, gegründet wurde. Es war die Zeit, in der aus dem ersten gemeinsamen Anlauf sich bald Kontroversen über Grundsätze des Schaffens ergaben. Standard oder individueller Entwurf – darüber tobte die Diskussion schon wenige Jahre nach Gründung des Werkbundes. Es wurde mit Heftigkeit und größter Schärfe gekämpft; aber bei allen Auseinandersetzungen blieb Menschliches gewahrt. Riemerschmids Natur hat bei diesen Kämpfen, bei denen die Fronten quer durch die Reihen der Werkbündler gingen, Wesentliches dazu beigetragen, daß die Einheit nicht verlöre. Sein im besten Sinn toleranter Weitblick bewährte sich dann auch, als unter seinem Vorsitz Mitte der zwanziger Jahre beschlossen wurde, in Stuttgart die Werkbundsiedlung «Weißenhof» zu errichten, an der Le Corbusier, Gropius, Mies

van der Rohe, Oud mitwirkten, alles Architekten, die die entscheidende Wendung des Neuen Bauens vollzogen hatten, die Riemerschmid selbst, aus welchen Gründen auch immer, versagt geblieben ist. Van de Velde's Wort über Riemerschmid: «Jedes Werk Riemerschmids ist eine gute Tat», bewährte sich auch hier. Schöneres und Besseres kann man nicht über ihn sagen. H. C.

## Ausstellungen

### Zürich

#### Le Corbusier Kunsthaus

5. Juni bis 31. August

Am 5. Juni wurde im Zürcher Kunsthaus die umfassende Ausstellung über das architektonische und künstlerische Schaffen Le Corbusiers eröffnet. Le Corbusier, der die Eröffnung durch seine persönliche Anwesenheit beehrte, wurde durch Direktor Wehrli vom Kunsthause und durch Stadtpräsident Landolt in Zürich willkommen geheißen. Professor Alfred Roth würdigte anschließend in einer prägnanten und gehaltvollen Ansprache das Œuvre des Meisters. In diesem Jahr, da Le Corbusier seinen 70. Geburtstag feiern kann, stehen nicht nur in verschiedenen Ländern Europas, sondern auch in andern Kontinenten Bauten nach seinen Entwürfen in Ausführung. Nach der Unité d'habitation in Marseille und derjenigen in Nantes werden heute zwanzig weitere Bauten des gleichen Typs projektiert. Auf dem Capitol in Chandigarh sind der Gerichtshof und das Sekretariat vollendet, das Parlamentsgebäude und die restlichen Bauten in Angriff genommen. Le Corbusier beweist heute in seinem 70. Altersjahr die gleiche ungebrochene Vitalität, die ihn schon vor dreißig Jahren zum großen Animator der modernen Architektur werden ließ. Als wesentliches Element im Schaffen Corbusiers betonte Alfred Roth die Tatsache, daß er bei jeder Aufgabe, die an ihn herantritt, auf die Grundlagen eingeht und nach einer neuen, adäquaten Konzeption sucht und daß dadurch jeder Bau, sei es die Unité d'habitation in Marseille, die Kapelle in Ronchamp oder ein Museum in Tokio, Wesentliches zur Entwicklung unserer Architektur beiträgt. Ohne Le Corbusiers Beitrag würden die moderne Architektur und der Städtebau nicht da stehen, wo wir heute sind. Die Räumlichkeiten des Kunsthauses konnten die große Zahl der Besucher



Le Corbusier spricht bei der Eröffnung seiner Ausstellung im Zürcher Kunsthaus am 5. Juni 1957

Photo: ATP, Zürich

kaum fassen, und man darf annehmen, daß dies ein gutes Vorzeichen für den Besuchererfolg der Ausstellung bedeutet. Es war – nebenbei bemerkt – interessant, unter den Anwesenden viele von denjenigen zu bemerken, die bis vor wenigen Jahren die Leistung Le Corbusiers stets belächelt oder ignoriert hatten und die heute, offenbar im Zuge der Zeit, zu Verehrern des Meisters geworden sind.

Die von Architekt Willy Bösiger gestaltete Ausstellung in den oberen Räumen des Kunsthauses wurde als Wanderausstellung konzipiert; sie soll anschließend auch in andern Städten Europas und Amerikas gezeigt werden. Auf großformatig normierten Tafeln wird das Werk Le Corbusiers von den frühesten Arbeiten bis zu den neuesten Projekten gezeigt. Auch dem malerischen Œuvre sowie den Wandteppichen und Plastiken wurde ein großer Platz eingeräumt. Die Ausstellung versucht damit, zum erstenmal dem umfassenden und im Grunde seines Wesens unteilbaren künstlerischen Schaffen Le Corbusiers gerecht zu werden. Wir werden später auf den interessanten Aufbau und die Gestaltung dieser Ausstellung zurückkommen.

An einem kleineren Empfang stellte Stadtpräsident Landolt Le Corbusier den Vertretern der zürcherischen und internationalen Presse vor. In seiner sehr bestimmten Art skizzierte Le Corbusier Weg und Ziel seines Schaffens. Grundlegend für seine Arbeiten war die Erkenntnis, daß die Wohnung des Menschen, «le temple intime de la famille», krank und ungesund geworden ist. Es gilt, nach einer neuen Lösung zu suchen, die den Erfordernissen unserer heutigen

mechanisierten Welt entspricht und zugleich deren technische Errungenschaften auswertet. Wegleitend für das Suchen nach einer neuen Wohnform ist für ihn «la loi du soleil». Anhand der Entstehungsgeschichte und der Konzeption der Unité d'habitation in Marseille setzte Le Corbusier sein Ideen einer neuen Stadt, der Ville radieuse, auseinander; er zeigte den Aufbau und die daraus folgenden technischen Aufgaben seiner Idee. Mancherlei Kritik und Anfechtung sei an diesem Bau geübt worden: er fördere die Vermassung und sei überhaupt unästhetisch. Als Antwort könne er solchen Kritikern nur entgegnen: Gehen Sie nach Marseille und fragen Sie die Bewohner der neuen Appartements, ob sie glücklich sind. In den Ansprachen anlässlich der Eröffnung wurde wiederholt festgestellt, daß außer der kleinen Villa am Genfersee und dem Immeuble «Clarté» in Genf die Schweiz und besonders Zürich bis heute noch keinen Bau Le Corbusiers besitzt, obwohl im gegebenen Moment sein Schweizerbürgerrecht gerne hervorgehoben wird. Es ist zu hoffen, daß die Ausstellung in Zürich den Anstoß dazu bilden möge, daß Le Corbusier von öffentlicher oder privater Seite für eine repräsentative Bauaufgabe beigezogen wird. b. h.

**France d'aujourd'hui –  
Art et Technique  
Kunstgewerbemuseum  
4. Mai bis 14. Juli**

Um was es bei dieser recht umfangreichen Ausstellung geht, die in Zürich im Rahmen des «Printemps de France» und der Juni-Festwochen arrangiert wurde, darüber sind die Leser des WERK im Prinzip bereits orientiert. Galt doch das gesamte Mai-Heft des WERK dem heutigen Frankreich, vor allem aber seiner Architektur, seinem Kunstgewerbe, der Graphik und den mit diesen Gebieten zusammenhängenden Problemen. Deshalb bildete dann auch diese WERK-Nummer den Hauptteil der die Ausstellung begleitenden 215. Wegleitung des Kunstgewerbemuseums. Da aber Ausstellung und WERK-Heft wohl in Korrespondenz, aber dann doch – auch ihrer verschiedenen Aufgaben wegen – unabhängig, wenn auch gleichzeitig nebeneinander, entstanden sind, so erscheint das heutige Frankreich nun doch noch einmal unter einem anderen, an Gegenständliches und Ausstellungsmaterial gebundenen Blickwinkel.

Wer Frankreich und seine Menschen, ihren künstlerischen Elan und ihre künstlerische Begabung liebt, wer ihr tech-

nisches Können und ihre technische Erfindungskraft bewundert – der wurde von dieser merkwürdigen Ausstellung auf jeden Fall enttäuscht. Und zwar ist dafür nicht nur die Tatsache des Kompromisses verantwortlich, den diese Schau ganz offensichtlich darstellt – eines in solchen Fällen, da die Interessen der offiziellen Stellen eines Landes sich mit den künstlerischen der Veranstalter und ihres Vermittlers, in diesem Fall François Stahly, zusammenfinden müssen, unvermeidlichen Kompromisses. Zum Kompromiß – gleich welcher Art – gehört die Ausstellung von Dingen, die wohl im täglichen Leben der Franzosen existieren, aber als künstlerische oder technische Leistung in keiner Weise repräsentativ für Frankreich sind. Es ist kein Geheimnis, daß dazu in erster Linie die französischen Möbel mit ihrem modernistischen Einschlag gehören. Es gehören aber in dieser Ausstellung auch ein guter Teil der Kristallgläser, Vasen und der bunten Keramikplatten dazu. Und man fragte sich auch, weshalb in einer ziemlich großen Vitrine belangloser Goldschmuck ausgestellt wurde, wenn Frankreich in Paris einen der größten Goldschmiede und Bijoutiers – Cartier nämlich – besitzt, dem nicht nur ebenso wie «Hermès» Weltruhm zusteht, sondern auch einer nicht kleinen Zahl ihrer Objekte die Auszeichnung «Die gute Form» gebühren würde. Aber weder Cartier noch Hermès sind hier zu finden.

Wie es denn überhaupt zum Charakteristikum dieser Ausstellung gehört, daß, mit wenigen Ausnahmen, die Großen in kleinen, oft belanglosen Dingen, die Kleinen jedoch in übersteigerten Formaten ausgestellt wurden. So versteht man nicht recht, weshalb die Großen unter den Künstlern, Picasso, Braque, Miró, Léger, nun ausgerechnet nur mit Buchillustrationen (so schön diese sind), mit Teppichen und Keramiken gezeigt wurden – statt mit ein paar wenigen Originalen; weshalb Germaine Richiers Plastiken auf die Estrade verbannt wurden, die Ecole de Paris nur durch bei uns längst bekannte graphische Blätter vertreten ist und ausgerechnet die große kirchliche Glasmalerei Frankreichs durch ein riesiges und dekoratives Stück Gemeinschaftsarbeit von Archaël, Le Chevallier, Chevaly und Chappuis gezeigt wird. Wurde der Querschnitt durch Kunst und Technik des heutigen Frankreich auf diesen Gebieten nicht vielleicht doch etwas zu tief angesetzt?

Nach all diesen Fragezeichen dürfen wir mit der Reihe der glücklicherweise doch auch recht zahlreich zu setzenden Ausrufungszeichen beginnen. Frankreichs schöpferische Taten kommen in dieser Ausstellung gleich zu Beginn

durch den im Vestibül aufgestellten Citroën DS 19, eine der genialsten Neuschöpfungen auf dem Gebiete des Automobilbaus und seiner Konstruktion, eindrücklich zur Geltung. Eine Tafel mit der Versammlung von Photographien der großen französischen Photographen steht diesem berühmten Wagen zur Seite. Und dann wird einem an einer Reihe von Großphotographien und Modellen Frankreichs enorme Leistungen auf dem Gebiete des Wiederaufbaus (der 1959 mit einer Kostensumme von 5000 Milliarden Franzosenfranken abgeschlossen werden soll) der 1300000 im letzten Krieg zerstörten Wohnungen sowie des sozialen Wohnungsbaus vorgeführt. Oft dominiert die Bauleistung über die Bauschönheit – aber das ist in diesem Fall sicher nicht so wichtig. Denn neben dem Wohnungsbau zeugen die Straßen-, Brücken- und Industriebauten nicht nur von kühnen, sondern zum größten Teil auch von außerordentlich schönen Bauleistungen. Zu diesen prachtvollen Anlagen aus Aluminium, Stahl und Beton kommen dann auch so ausgezeichnete neue Konstruktionen wie diejenige des Flugzeuges «Caravelle». So spannt sich dann doch zwischen der Citroën DS 19 und den Plastiken Giacomettis, zwischen den hier (wegen der Ausstellung des Kunsthhauses) nur angedeuteten Bauten Le Corbusiers und den Kugellagern der französischen Industrie ein weiter Bogen des Anschauungsunterrichtes von der technischen und künstlerischen Produktivität des heutigen Frankreich. m. n.

### **Grammographik**

*Schallplattenhüllen aus Amerika und Europa  
Kunstgewerbemuseum  
11. Mai bis 9. Juni*

Das Kunstgewerbemuseum hatte eine sehr große Zahl von Kartonhüllen für Grammophonplatten zusammengebracht – eine Auswahl aus Tausenden –, die, wie man weiß, seit mehreren Jahren mit großem reproduktionstechnischem Aufwand gleichsam als Buchumschläge graphisch ausgestaltet werden.

Auf den ersten Eindruck hin konnte man sagen: ein Triumph der modernen Kunst! Keine künstlerische Strömung unsrer Zeit, keine technische Kombinationsmethode, die nicht angewendet wäre. Vom Tachistischen zum Konkreten, von der Photomontage zum Impressionistischen, vom künstlerisch Vorzüglichen bis zum Kitsch reinsten Wassers. Es war gut und richtig, daß die Ausstellung alle diese Spielarten vorführte. Das Niveau, das sichtbar wurde – auch in

den Verkaufslökalen immer feststellbar (die Ausstellung akzentuierte also richtig) –, war hoch; das wirklich Schlechte erschien nur am Rand. Von hier aus also Positives: eine Menschenschicht erhält Künstlerisches in die Hand und vor Augen, ganz automatisch, ohne Absicht, es zu erhalten, um das sich der weitaus größere Teil dieser Schicht nicht kümmert. Die Verbindung mit der Platte, die der Käufer als etwas Wünschbares erwirbt, besitzt zudem psychologische Bedeutung. Die Verpackung, die die Firma liefert, wird – so spielt es im Unterbewußtsein des Grammo-Fan ab – dem künstlerischen, gesellschaftlichen und auch (in vielen Fällen) dem erotischen Wert der erworbenen Platte entsprechen. Auf diese Weise mag, unwillkürlich und unbewußt, Sympathie für eine optische künstlerische Welt entstehen, die dem größeren Teil der Käuferschicht unbekannt oder sogar entgegengesetzt ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß das Auge auf solche Weise in sehr positiver Weise trainiert wird und daß von hier aus Möglichkeiten geschaffen werden für wirkliches Kunstverständnis. (Ja, ich könnte mir vorstellen, daß von solchen Zusammenhängen aus Wege gefunden werden, eine große Schicht an Künstlerisches heranzuführen.)

Daß alles noch chaotisch ist – nur selten sind Beziehung zwischen dem Künstlerischen der Platte und der Hülle ersichtlich –, ist begreiflich. Hier wird noch viel sinnvolle Arbeit geleistet werden müssen. Daß Gefahren vorliegen, soll allerdings auch nicht verschwiegen werden. Viele Firmen, wohl die meisten, haben sich nur aus Propagandagründen einer Mode angeschlossen. Ändert sich die Mode, so werden die Firmen die moderne Kunst ebenso rasch wieder zum Teufel jagen, wie sie sie jetzt «begeistert und überzeugt» akzeptiert haben. Ein Plattenproduzent sagte einem Kapellmeister, der Bedenken hatte, ein Werk aufzunehmen, von dem gerade eine hervorragende Platte von Bruno Walter erschienen war: «Unsre Hülle ist so viel besser und auffallender, daß wir Bruno Walter zweifellos übertrumpfen werden.» Hier haben wir das Musterbeispiel einer falschen und gefährlichen Mentalität, der man moderne Kunst – auch in der bescheidenen Funktion als Grammohülle – nicht überantwortet wissen möchte.

H.C.

### **Richard P. Lohse**

*Club Bel Etage  
4. Mai bis 15. Juni*

Gut erfunden, logisch und streng gebaut, Exaktheit und Sensibilität verbun-

dend, entfalteten Lohses Bilder ihre Eigenschaften und ihr Wesen in den privaten Clubräumen, in denen gesellschaftliches Leben abläuft, wo Vorträge und Diskussionen stattfinden und wo man auch ißt. Also keine eigentlichen Ausstellungslokaltäten. Um so mehr erfüllten die Bilder ihre Funktion: den Geist zu beleben, das Auge in Bewegung zu setzen und zu befriedigen und Klarheit um sich zu verbreiten. Eine echte Probe aufs Exempel, daß diese Art, sich künstlerisch auszusprechen, die man zu Unrecht «Kalte Kunst» nennt, sich ins Menschliche integriert, auch ohne die Pointierung, die im eigens bestimmten Ausstellungsraum stattfindet. Diese Selbstverständlichkeit der Einordnung in eine gleichsam alltägliche Lebensumgebung, der fluktuierende Wechsel bewußten und unbewußten Gesehenwerdens, war, wie mir scheint, eine wesentliche Erfahrung, die sich bei dieser an sich kleinen Ausstellung ergab. Darüber hinaus entstand der Wunsch, Lohses Schaffen einmal in größerem Ausmaß zu sehen, auch in ihrem genetischen Werden und in den Arbeitsvorgängen.

H.C.

### **Emanuel Jacob**

*Galerie Läubli  
14. Mai bis 15. Juni*

Eine Ausstellung, die sehr erfreuliche, angenehme Eindrücke vermittelte. Aus der Gesamtheit der Bilder sprach die Einheit der Person, innere Verknüpfung der künstlerischen Thematik, Augensinnlichkeit, auf die der Betrachter unmittelbar sympathisierend reagiert, Durcharbeiten, Vertiefung, Balancierung der formalen und farbigen Mittel. Alles war bestimmt, aber keineswegs laut – daher das Angenehme.

Auch was Jacob, der dem Jahrgang 1917 angehört, zu sagen hat, gehört dieser Sphäre des im schönen Sinn Ausgeglichenen an. Keine Dramatik, die gerade von sekundären Künstlern so oft künstlich erzeugt wird, sondern gründliche, wohlbedachte Gestaltung eines Formkomplexes, von dem etwas Positives gesagt wird, wenn man seine Herkunft von einer bestimmten Seite Klees erwähnt. Jacob hat die Eindrücke, die er von Klee empfangen hat, durchschaffen, nach seiner eigenen Natur weitergeführt und gleichsam auf eigenen Boden gestellt. So ist ein eigenes Idiom entstanden, in dem er nun erzählt, was seinen Augensinn beschäftigt und bewegt. Spiel der Formen, in dem Regel und freie Phantasie das Gefüge bestimmen und in dem zwar manchmal noch Vages, schwach Umrissenes erscheint, aber

mehr und mehr das Bestimmte vorherrscht. Im reinen Formenspiel – ich empfinde es als wohlklingendes Klangspiel – tauchen reale Bezüge oder Ableitungen von realen Bezügen auf. Hier glückt Besonderes, indem zweierlei Realität ins Spiel gerät: Realität der Natur und nicht mindere Realität geistiger Vorstellungen und daraus sich ergebender freier, emotionserfüllter Formen.

Vorzüglich ist das Malerische. Die Tönung, die Abstufung, das Zusammenspiel von flüssigem, flachem Farbauftrag und dichter, materieller Farbpaste. Auch hier Persönliches – Geistvolles, Phantasiereiches in angenehmer Umfriedung. Vielleicht dürfte man sagen: eine höhere Heiterkeit. H.C.

#### **Susana Simon**

*Galerie Palette*

*10. Mai bis 4. Juni*

Die Farbe als Eigenwert und Eigenkraft und trotzdem Bindung an die Sichtbarkeit – um dieses Problem bewegt sich die Arbeit der Malerin Susana Simon, die sich bei ihrer zweiten Ausstellung in der Galerie Palette wiederum als ein Talent von erstaunlicher malerischer Spontaneität und Kraft erwies. Leidenschaftliche, dynamische Sprache der Farben, heftige Führung des Pinsels auch in bezug auf das Lineare, Versuche mit Farbmaterien, die bis zu keramischer Stofflichkeit getrieben werden. Der Start erfolgt von der Absicht aus, die Sichtbarkeit zu fixieren; das vorläufige Ergebnis stellt sich als skizzenhaftes Definitivum dar, in dem sich Augen Eindruck und innere Vision vereinen. Hier liegen Stärke und Problematik, die Stärke in der malerischen Festlegung der rasch auftauchenden Vision, die Problematik in der Schwierigkeit, zu dauernder Bildform, zur konsistenten Aussage zu gelangen. Stilistische Ausgangslage ist das Feld zwischen Lovis Corinth Spätstil und Munch. Im Landschaftsbild kommen überzeugende Lösungen zustande; als Gefahr erscheint verblüffende Virtuosität im Wurf. Beim Porträt wird durch Reduktion auf einfache Formmittel harte, künstlerisch sehr konzentrierte Schlagkraft erreicht. Die figürlichen Kompositionen – mit fernen Anklängen an Redon – stehen im Zwielficht, als sprächen Trauer und Qual nicht nur aus den Bildthemen, sondern ebenso aus der malerischen Faktur. Aber im Ringen um die Bindung von Farbe, Form und Bildinhalt zeigt sich das Wirken einer echten künstlerischen Natur an. H.C.

#### **Victor Surbek – Max Billeter**

*Wolfsberg*

*29. Mai bis 29. Juni*

Trotz der sehr ansehnlichen Zahl neuerer Bilder, zu denen noch feingearbete Holzschnitte und große Lithographien aus Paris hinzukamen, stellte diese Werkschau, die mit einer solchen von Max Billeter (Zürich) verbunden wurde, nur einen Ausschnitt aus dem jüngsten Schaffen Victor Surbeks dar, der in Berner Spitalbauten und in der «Handelsbank» in Zürich auch großformatige Wandmalereien ausgeführt hat. Seine Landschaften, Bildnisse, Blumenbilder und prägnanten Kleinwerke lassen eine konzentrierte Schaffensfreude erkennen, die auf der Grundlage eines sicheren, realistischen Könnens neue Ausdrucksformen naturverbundenen Gestaltens sucht. Surbeks bestimmte Bildhaltung und intensive Anschauungskraft sprechen sich bald in markanter Formbetonung, die auch zeichnerische Härten nicht scheut, bald in milder Farbenfülle aus. Atmosphärische Dichte zeigen die tonschönen Winterbilder; bis zur Formauflösung und -verhüllung gehen die Impressionen von Schneesturm und Nebelwetter. Einige Brienzerseebilder halten Formaufbau und Lichtfülle in schönem Gleichgewicht. Der Maler der Berge und der welligen Ackerfluren hat auch das Erlebnis des Meeres auf intuitive und sehr gekonnte Art bewältigt. Erfreulich ist die dem Konventionellen ausweichende Mannigfaltigkeit von Surbeks Gestaltungsideen. E. Br.

#### **Winterthur**

##### **Graphische Blätter Karl Geisers**

*Kunstmuseum, Graphisches Kabinett*

*5. Mai bis 30. Juni*

Mit dieser kleinen Schau in seinem Graphischen Kabinett gedenkt das Winterthurer Kunstmuseum des zu früh aus dem Leben geschiedenen Künstlers. Die zehn Zeichnungen und 27 Radierungen stammen von den Erben Georg Reinharts, der schon früh sich um das Schaffen des Berners kümmerte.

Die Zeichnungen, Skizzen mit der Feder oder dem Bleistift, sind vor dem Modell entstanden und meist spontan hingeschrieben. In ihnen wird vor allem die Haltung erfaßt und den Raumbeziehungen innerhalb der Figur nachgegangen. Die Umrisse bezeichnen die Formen, die sie umschließen, ohne sie in besondere Beziehung zur Blattfläche zu setzen; in diesem Sinne sind es Zeichnungen des *Bildhauers* Geiser. Feder und Stift tasten

suchend dem Rhythmus der Bewegung nach. Es macht sich allerdings bei einigen Blättern das Bedürfnis geltend, die Figur mit dem Blattganzen in Beziehung zu setzen, sei es, daß ein Rahmen gezogen ist oder Elemente des Raumes außerhalb der Figur diese in die Fläche zwingen; der Bildhauer hat sich damit also Problemen des Malers zugewandt. Die Radierungen zeigen dies eindeutig. Man vergleiche nur die Zeichnungen eines sich entkleidenden Mädchens mit der entsprechenden Radierung. Was auf der Zeichnung bloß Figur ist, wird in der Radierung zum Bild: Vorhang, Waschkommode und Fußleisten spannen die Gestalt ein in ihr Netz; aus der Skizze ist eine in sich gerundete Aussage geworden. Oft gelingt das Spiel mit den sich haltenden Flächen, geht die Rechnung auf wie bei Matisse; immer wieder aber spürt man ein Bedürfnis nach der dritten Dimension, auch wenn der Versuchung kaum nachgegeben wird. Viel mehr als vor den so klassisch in sich ruhenden Plastiken wird in diesen Nebenwerken ein schöpferischer Konflikt faßbar, der lange – und doch zu wenig lange – hat fruchtbar sein dürfen. P. Bd.

#### **Bern**

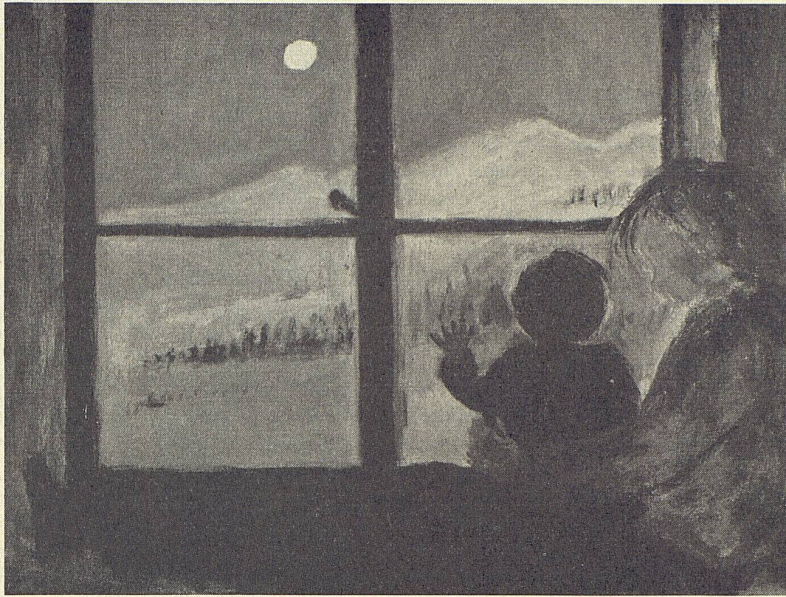
##### **Ernst Morgenthaler**

*Kunsthalle*

*30. März bis 5. Mai*

Ich stelle mir vor, daß keiner dieser Jubiläumsschau mit bangerem Herzen entgegengesehen hat als Ernst Morgenthaler, der zwar erst am 11. Dezember dieses Jahres den 70. Geburtstag feiern wird, für den aber die Kunsthalle Bern, als das repräsentative Institut der Berner Künstler, bereits im Frühjahr eine Geburtstagsausstellung abhielt. Morgenthaler, der Land-Berner, der seit Jahren in Zürich niedergelassen ist, bekennt denn auch in den schönen «Autobiographischen Notizen» des Ausstellungskataloges u. a.: «Wer einen Rest von Berner Blut in sich lebendig spürt, hat vielleicht mehr als andere die Anlage, sich selbst mißtrauisch zuzuschauen. Doch der Zweifel an sich selbst ist ja ein ‚alter Wanderstab‘. Er möge mich getrost weiterbegleiten.»

Sicher gehörte er nicht zum «leichten Gepäck», dieser Morgenthalersche «Wanderstab»; daß er sich aber als ein guter Begleiter auf dem Lebensweg dieses Künstlers bewährt hat, das hat diese außerordentlich schöne Ausstellung dem Maler selbst und uns bewiesen. Sie zeigt das Werk von den mühsamen Anfängen des im Büro mit Farbstiften seine



Ernst Morgenthaler, In Maloja, 1955.  
Kunstmuseum Glarus

ersten melancholisch-satirischen Zeichnungen anfertigen Angestellten an bis zu den jüngsten reifen Bildern des nun bald Siebzigjährigen, und damit die Entfaltung einer im Inhaltlichen wie im Formalen immer dichter, immer sensibler und reicher werdenden Malerei. Es gibt ganz wenige Maler – wir können sie an den zehn Fingern herzählen – denen so etwas gelingt, wie es Morgenthaler gelang: die Verdichtung der malerischen Mittel und das Wachhalten des Sensorismus für das menschlich Wesentliche, das Vermeiden jenes bekannten Abfalls von den erreichten «Höhen» in die Gefilde der Routine. Jedem seiner Bilder wohnt der zarte Zauber des Einmaligen inne, der menschlichen Begegnung mit dem anderen Menschen – der nahen Verwandtschaft oder Freundschaft – oder mit den von Menschen geprägten Räumen oder dem vom Menschen immer staunend erlebten großen wunderbaren Kosmos.

Wenn Morgenthaler in den erwähnten «Notizen» seine Malerei als sein «Tagebuch» bezeichnet, das über alles in seinem Leben getreulich Auskunft gibt, und dann fortfährt: «Aber das alles wäre unwesentlich und uninteressant, wenn all diese Diesseitigkeiten in meiner Arbeit nicht nur ein Vorwand geworden wären zu der aufregenden, schönen und quälenden Bemühung, den Zufälligkeiten dieses Lebens einen Sinn zu geben», so hat er als der beste und klarsichtigste unter seinen Kritikern den treffendsten Kommentar zu seinem Werk gegeben. Genau das ist es – das menschlich Große und Sinnvolle in jedem von Morgenthalers Bildern –, das uns diese Malerei so erfüllend und beglückend macht. Auch

das kommt dazu, daß er mit Wahrheit und Wirklichkeit so gut umzugehen weiß wie ein echter großer Dichter – ohne je ins Propagandistisch-Weltanschauliche oder Literarische zu verfallen.

Und besonders schön ist es darum, daß all diese Kräfte nicht nur angehalten haben, sondern mit dem Alter noch konzentrierter wirksam geworden sind. Sie führten zu diesen im Malerischen und in der Komposition so überlegenen und starken Bildern wie den herrlichen Mondnächten, dem Nachtbild mit dem Orion, den Flüchtlingen und den jüngsten Landschaftsbildern.

m. n.

## Basel

### Antoni Clavé

Galerie Beyeler  
12. Mai bis 15. Juni

Als ein merkwürdig bewegliches Talent zeigte die Galerie Beyeler für runde zehn Wochen eine Kollektion von 32 Gemälden Antoni Clavés. Clavé, 1913 in Barcelona geboren, stieß 1939 zur Ecole de Paris, und wenn man Jean Cassou's enthusiastisches Vorwort im Katalog zu dieser Basler Ausstellung recht versteht, so ist es vor allem das Spanische an Clavé, das im Blick auf den großen Beitrag seiner Landsleute Gris, Picasso, Gonzales und Miró noch immer zu so großen Hoffnungen auf Clavé berechtigt. Cassou meint u. a., es lohne sich, vielen «Variationen» in der Entwicklung und im Wechsel von Clavés Kunst im Auge zu behalten – denn es seien «un-

entwegte Manifestationen des Lebens». Für Basel ist die Malerei Clavés neu. Bisher waren hier nur die graphischen Arbeiten bekannt. Die aus den Jahren 1950 bis 1957 stammenden Bilder enthalten im Detail manche malerische und vor allem sehr viel dekorative Schönheiten, im Ganzen wirken sie aber doch sehr wenig ursprünglich. Das Eklektische überwiegt, wenn man auf Schritt und Tritt nicht nur den Anregungen durch Picasso, sondern auch den Erfindungen Rouaults, der Manier des Matthieuschen Tachismus usw. begegnet.

m. n.

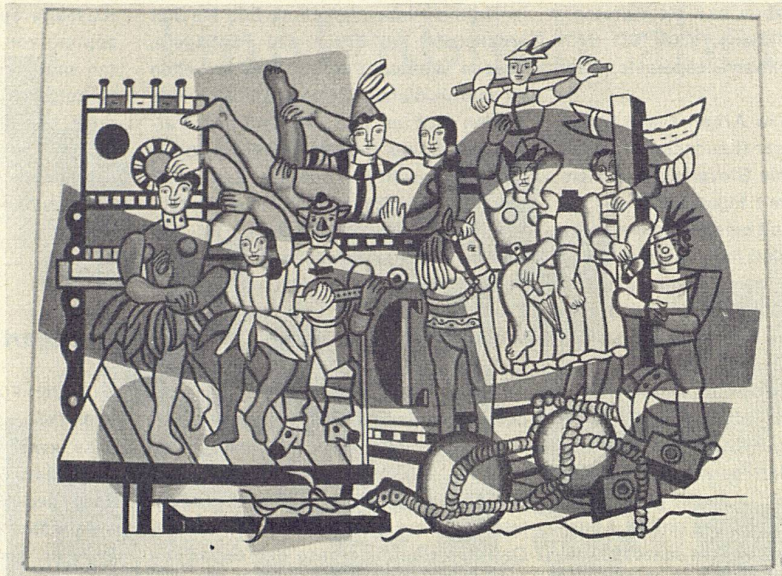
### Fernand Léger — Alexander Calder

Kunsthalle

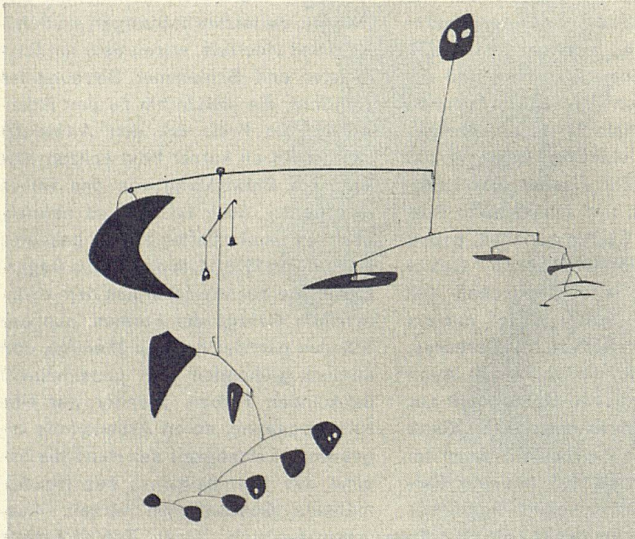
22. Mai bis 23. Juni

Genau zehn Jahre sind es her, daß Arnold Rüdlinger in der Kunsthalle Bern – quasi als eine seiner größten Nachkriegsattraktionen – einen ganzen Saal Calder in Verbindung mit den neuesten Werken des vor zwei Jahren aus dem amerikanischen Exil heimgekehrten Léger zeigte. Jetzt aber ergab sich die Möglichkeit, aus zwei Gründen noch einmal die Konstellation Léger-Calder – die sich übrigens wieder als eine der wohlthuendsten und harmonischsten erweist – durchzuführen: einmal war trotz einiger Schwierigkeiten die vom Musée des Arts Décoratifs im letzten Jahr organisierte Léger-Gesamt- und Gedächtnisausstellung auf ihrer Wanderschaft von Paris über Brüssel, Amsterdam, Eindhoven und München nach Basel zu bringen; andererseits ergab es sich, daß eine Ausstellung der Mobiles und Stabiles von Calder, die einen Hauptakzent der von Basel geplanten, aber nun verschobenen Ausstellung zeitgenössischer amerikanischer Kunst hätte bilden sollen, schon jetzt möglich wurde.

All das führte dazu, daß der Kunstverein seine neugestrichenen und mit einem neuen, ausgezeichneten Mischlicht beleuchteten Säle mit einer Doppelausstellung von packender Schönheit und Kraft eröffnen konnte. Besonders die Ausstellung Léger ist schlechterdings großartig geworden. Rüdlinger konnte nämlich den Bestand der Wanderausstellung durch an die vierzig «neue» Bilder, vor allem aus öffentlichem und privatem Besitz der Schweiz, ergänzen und damit die Gesamtübersicht nach Qualität hin außerordentlich verdichten und steigern. Nach einem ganz kurzen Hinweis auf die nachimpressionistischen Anfänge Légers, die wegen ihrer rein biographischen Bedeutung noch im Kassenraum geschah, brachte bereits der erste Saal eine herrliche konzentrierte Sammlung des frühen Kubismus der «éléments



1



2

1  
Fernand Léger, La grande parade, 1954. Sammlung A. Maeght, Paris  
Photo: Maria Netter, Basel

2  
Alexander Calder, Gong  
Photo: Peter Heman, Basel

géométriques», der Stadt- und Fensterbilder, der «Femme en bleu» aus den Vorkriegsjahren. In Saal 2 setzte dann der bewegende, im Wechsel von Figürlichem und Abstraktem, von Flächigem und Plastischem so spannungsvoll aufgebaute Ablauf des Lebenswerkes von Léger ein. Bekanntlich hatte das Erlebnis des Krieges, der Umgang mit den Arbeitern bei den Sappeuren und das visuelle Erlebnis der blanken, in der Sonne glänzenden 75-cm-Kanonen Léger die Augen geöffnet für die Großartigkeit des Mechanischen, der Maschinen und der Technik als eines elementaren Bestandteils des «natürlichen» Lebens der Menschen unseres Jahrhunderts. Von

nun an wird seine Malerei unter dem gleichen Gebot der Präzision, der Objektivität und des Optimismus stehen, der den Umgang mit der Maschinenwelt so faszinierend macht. Er erfindet Maschinenbilder – «wie andere Phantasiebilder erfinden», stellt er fest. Die nunmehr in seinem Werk auftretenden Menschenbilder – es sind großartige monumentale, wandbildmäßig gestaltete Frauen- und Gruppenbilder – tragen den Objektcharakter der «reinen Objekte». Großartig war es, dieser Entfaltung von Légers Werk durch diese Ausstellung zu folgen, seiner Beschäftigung mit Raum, Fläche und Farbe beizuwohnen. Der Objektivierung werden dann auch die Objekte der gewachsenen Natur in monumentaler Strenge unterworfen. Die Ausstellung zeigte prachtvolle Stilleben, in denen besonders die subtile, fast raffinierte Farbrhythmisierung Légers so schön zum Ausdruck kommt, die monumentalen, an die Glasfenster von Audincourt erinnernden Wandbildentwürfe für das Schiff *Vulcania* u. a., den Abstecher Légers in die Gefilde des Surrealismus Ende der dreißiger Jahre, die prachtvollen «Trois Musiciens» aus dem Museum of Modern Art, mit verschiedenen Vorstudien, und dann schließlich im letzten großen Saal als gewaltig gesteigerte und vollendete Abrundung des großen epischen Bilderbogens der Légerschen Kunst die in Amerika entstandenen «Plongeurs», die späten «Constructeurs» und die prächtigen großen Zirkusbilder mit der mächtigen «Grande Parade» in ihrem definitiven Zustand. Durch die künstlerisch-formale Kraft, die Strenge und Konsequenz des Werkes und nicht zuletzt durch die zwischen Naivität und Hellsichtigkeit gelegene unbedingte Freude am Leben und allem, was zu diesem Leben gehört, wurde diese

Léger-Ausstellung zu einem großen Erlebnis. Für die Schweiz hatte sie die Bedeutung einer Gedächtnis-Ausstellung, denn Léger ist 1955 im Alter von 74 Jahren gestorben. Davon abgesehen, wird man aber wohl so bald nicht mehr eine so umfassende und schöne Ausstellung dieses Werkes zu sehen bekommen. Die ungeheure Wertsteigerung der modernen Kunst – die Doppelausstellung ist für einen Betrag von 16 Millionen Schweizer Franken versichert – mag einer der Gründe dafür sein, daß es heute immer schwerer wird, solche Ausstellungen zusammenzubringen.

Füllten die 124 Werke Légers die sieben unteren Säle der Basler Kunsthalle, so konzentrierte Rüdlinger die 37 großen monumentalen und die 18 winzig kleinen Mobiles und Stabiles *Alexander Calders* – dazu eine Reihe von Gouaches – zu einem wunderschönen, herzerfrischenden Ensemble im großen Oberlichtsaal und den anschließenden Kabinetten des zweiten Stockwerks. Calder erwies sich hier aufs neue als der große Meister einer Raumgestaltung durch plastisch-mechanische Elemente, der eine so bezwingende Anmut und Grazie erreicht, daß das Entzücken der Besucher allgemein und groß war. Sie spielten in diesem Saal, der einem Märchenwald aus schwingenden Drähten und tanzenden schwarzen und farbigen Eisenplättchen gleich, hingegeben. Denn auf den überall angebrachten Schildchen «nicht berühren» war das «nicht» mit dickem Rotstift durchgestrichen. Für die weniger aktiven, beschaulicheren Besucher hatte Rüdlinger überall Ventilatoren angebracht, die den lebendigen Bewegungsrhythmus dieser Plastik in zarter und unaufdringlicher Weise in Gang hielten. Eine herrliche Ausstellung! m.n.

## Arbon

**Cuno Amiet**

*Schloß Arbon*

5. Mai bis 2. Juni

Als Cuno Amiet 1891 dreiundzwanzig-jährig von Paris nach Pont-Aven übersiedelte, hatte Gauguin die Bretagne eben verlassen und schiffte sich nach Tahiti ein. Viele seiner Schüler und Anhänger blieben in der Bretagne zurück und verkündeten den Synthetismus als künstlerisches Programm ihres Meisters, der in seinen farbig differenzierten, doch festumrissenen Flächen die Gegenströmung gegen den Impressionismus einleitete und von dessen Programm auch die bretonischen Bilder Amiets bestimmt wurden. Einige dieser Werke Amiets, wie

der «Kranke Knabe» und die «Bretonischen Wäscherinnen», sind 1931 dem Brand des Münchner Glaspalastes zum Opfer gefallen.

Die Ausstellung in Arbon zeigte einige noch frühere Bilder (Landschaft Hellsau 1886, Pastellbildnis Giovanni Giacometti 1888, Waldweg mit Figur 1888), die die vorbretonische Zeit belegen. In der Folge war jedes Jahrzehnt mit einigen Werken vertreten, außer dem Dezennium von 1910 bis 1920. 1904 malt er wiederum seinen Freund Giacometti, diesmal in der bestimmten Zeichnung Hodlers und nicht ohne dessen symbolhaften Anflug. Von 1907 datierte ein Selbstbildnis in einem eigenwilligen Cloisonnismus von rosa- und ockerfarbigen Pinselstrichen. Es war erstaunlich, in dieser gedrängten Übersicht von 66 Ölbildern und 20 Aquarellen festzustellen, daß die Jahre 1939/40, also Werke des über Siebenzigjährigen, von einer besonders Leuchtkraft und doch stillen Harmonie der Farben sind (Winter, Hecke im Winter, Paris am frühen Morgen). Man möchte sie als meisterhafte Erfüllungen dieses vielseitigen und emsigen Schaffens ansprechen. Da der Meister noch heute unermüdet wirkt, wendete man seine Aufmerksamkeit mit besonderem Interesse den Werken der letzten Jahre zu, um seine Schaffenskraft auch in ihnen noch bestätigt zu finden. Und man fand sie in der bemerkenswerten Komposition des Selbstbildnisses im Spiegel von 1956, in dem in sich gekehrten Selbstbildnis vom gleichen Jahre und in dem orangenen Selbstporträt von 1954 wieder. Nicht minder aber auch in einer «Cellospielerin» von 1954 und in prächtiger Entfaltung im Bild «Die Jasser» (1957). Was der Pinselstrich an Vehemenz, etwa in dem Orange-Selbstbildnis, verloren hat, wird durch eine Behutsamkeit in der farbigen Modellierung kompensiert, die nicht an Müdigkeit denken läßt. Und wie im Bilde der Jasser das Licht mit Grün und Rot atmosphärisch verdichtet wird, ist lebendigster Amiet. Die Schau bestätigte neuerdings das große Handwerk und das unbestechliche Malerauge, das unserer Malerei seit sieben Jahrzehnten Schönheit an Schönheit geschenkt hat und noch täglich schenkt. kn.

## Aarau

**Hans Eric Fischer**  
Gewerbemuseum  
19. Mai bis 8. Juni

In den Räumen des Aarauer Gewerbemuseums hatte der Aargauische Kunstverein eine Schau über das Schaffen des

in Dottikon lebenden Hans Eric Fischer veranstaltet, zu Ehren des Fünfzigers, dessen Wirken in den über 80 Arbeiten zu eindrücklicher Geltung kam. Gemälde reihten sich an den Wänden des Vorplatzes und der beiden Hauptsäle aneinander; Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken folgten in den Seitenlichträumen, wobei zu betonen ist, daß letztere Arbeiten keineswegs zu den nebensächlichen zählten: Fischer hat in der Zeichnung, auch im graphischen Blatt, Wesentliches auszusagen, und sein technisches Können ließ sich gerade hier feststellen. Die solide Schulung auf der Basler Gewerbeschule, der langjährige Aufenthalt an der Berliner Akademie, wo er unter Carl Hofer arbeitete, sprachen aus den in großer Sicherheit interpretierten Stücken.

Daß das Hauptinteresse den Gemälden galt, ist verständlich: eine selbständige Persönlichkeit sprach sich da aus, die, obwohl mit den Strömungen der Gegenwartskunst sich auseinandersetzend, doch ihren eigenen Weg geht und zur charakteristischen Aussage zu kommen sucht, die innerhalb der Figurenkomposition wohl am eindringlichsten wirkte. Wohl hat Hans Eric Fischer auch Landschaften gemalt, und einige frühe Proben, noch ganz flächig gehalten, gaben von diesem darstellerischen Gebiet Zeugnis. Doch reine Landschaft wie Stilleben finden sich eigentlich nur am Rande des gestalterischen Interesses. Eher noch reizt ihn die Landschaft, wenn sie von der figürlichen Szene nicht nur belebt, sondern durchsetzt ist. Ein Raub der Europa, eine Prozession, Reiter im Garten, ein Paris-Urteil bildeten Beispiele solcher landschaftlich-figürlicher Kompositionen, in denen gleichzeitig deutlich wurde, daß der Weg des Künstlers vom Flächenhaften zum tonig Malerischen geht, wobei das Malerische durch farbige Hell-Dunkel-Wirkungen erreicht wird.

Menschlich schlichte Begebenheiten, das Zusammensein von Mutter und Kind, verkörpert in fast bäuerlichen Typen, stehen da im Vordergrund, und eine immer tiefere, auch dunklere Tonigkeit bildet den Grund, aus dem in ernster, schwerer Materie die Komposition entwickelt wird. Nicht selten spitzen sich dann die Hell-Dunkel-Kontraste in Akten zu Gegenüberstellungen von hellen und dunklem Karnat zu, auch zur Eingliederung fast pflanzlich-überschlanker Mädchengestalten in das figürliche Geschehen. Die letzten Bilder nun waren Zeugen einer Wendung zu farblich stärkeren Wirkungen: der Ton Blau erhielt hier das Schwergewicht, und in gewagten Verbindungen von leuchtendem Kobalt mit stumpfem Blauviolett, Blaugrün und Schwarz wurde der Wunsch nach freier

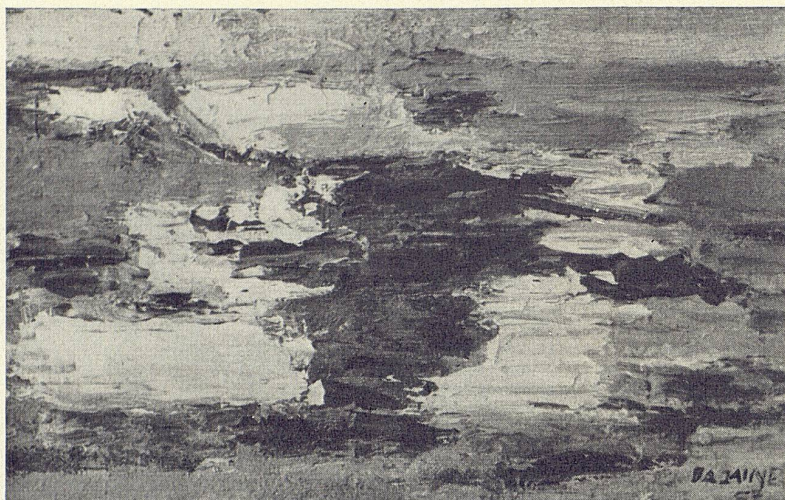
Aussage spürbar, wobei in der Bevorzugung von Artisten- und Harlekinfiguren und ihrer ins phantastisch Bizarre gesteigerten Welt solche farbliche Wendung begründet sein mochte. Das malerisch Tonige trat in diesen letzten Bildern deutlich hinter dem erneut flächig aufteilenden Gestalten zurück. -g.

## Stuttgarter Kunstchronik

Aus der Fülle der Ausstellungen, die zum Teil vorwiegend von lokalem Interesse waren, seien hier die wichtigsten hervorgehoben. Die Gedächtnisausstellung des Kunstvereins für den 1891 geborenen Bielefelder Maler Hermann Stenner, der 1914 in Rußland fiel, holte lange Versäumtes nach. Nur fünf Schaffensjahre, die ersten in München und Dachau, die letzten in Stuttgart als Schüler Adolf Hoelzels, waren dem mit Baumeister und Schlemmer Befreundeten vergönnt, die gleich ihm zu den Eigenwilligen im Kreis um den Altmeister zählten. In so kurzer Frist vollzog sich Stenners Entwicklung von den frühen naturnahen, doch keineswegs naturalistischen Landschaften zu den gebauten Bildern von 1913/14, in denen das Gegenständliche hervorwächst aus dem rhythmischen Gefüge der Formen, aus den Klängen der hier heiter blühenden, dort intensiv glühenden oder geheimnisvoll dunkelnden Farben. Stenner war eine Naturbegabung, deren Arbeiten die angeborene Leichtigkeit der Hand die Frische des Unmittelbaren, des freudig-müheles Geschaffenen verlieh, Ausdruck zugleich seines Temperaments und seiner Lust am Dasein. Das im Hoelzel-Kreis vielfach übliche Theoretisieren lag ihm fern, den die unerschöpfliche Welt des Dinghaften lockte, hier als Augenerlebnis, dort, in steigendem Maß im Lauf der Entwicklung, als innere Vision. Auf der großen Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1914 durfte Stenner noch gemeinsam mit Schlemmer und Baumeister an dem repräsentativen Hauptbau Theodor Fischers auch seine Begabung für Wandmalerei er härten. Selbstverständlich ist bei dem so jung Dahingegangenen vieles noch Experiment geblieben. Aber auch dies trägt den Stempel des Persönlichen, und nicht wenig hat der 23jährige hinterlassen, was bereits reif ist für die Aufnahme in ein Museum.

Das Graphische Kabinett der Staatsgalerie, dessen Hauptkonservator Petermann im Laufe der Jahre Schätze auch an moderner Kunst gesammelt hat, die in weiten Kreisen viel zu wenig bekannt sind, zeigte eine reiche Graphik-Ausstel-





1



2

1 Jean Bazaine, Soir, La Zeeland, 1957. Galerie Maeght, Paris

2 Hermann Stenner, Der Marsch, 1913

lung Kokoschkas, vorwiegend aus den eigenen Beständen. Die Schau bezeugte wiederum, daß man diesen Künstler zu den großen Erscheinungen des 20. Jahrhunderts zählen müßte, selbst wenn er sich auf sein graphisches Werk beschränkt hätte, ein Werk, das der Nachwelt tiefen Aufschluß geben wird über das Menschentum unserer Zeit.

Die Sammlung Domnick in der Staatsgalerie füllte ihren weiten Gesamttraum mit nahezu 100 Ölgemälden Hans Har-

tungs, während die Aquarelle und Zeichnungen im Graphischen Kabinett untergebracht waren. Es ist das Verdienst O. Domnicks, als erster Hartung in seinem Geburtsland Deutschland gesammelt und eingeführt zu haben. Für Stuttgart war es daher ein bedeutendes Ereignis, einen Überblick zu erhalten über das Schaffen Hartungs seit seiner Übersiedlung 1932 nach Paris und dann, nach sechsjähriger Unterbrechung durch den Krieg, den der Künstler als Fremdenlegionär unter schwerster Verletzung mitmachte, bis heute. Die aus dem Besitz von Museen, Privatsammlungen (meist Paris) und Galerien moderner Kunst für die Kestner-Gesellschaft Hannover zusammengestellte und von deren Leiter, Werner Schmalenbach, dem Verfasser des ausgezeichneten Katalogs, in Stuttgart mit einer fesselnden Ansprache eröffnete Schau übertraf noch die Erwartungen. Man lernte alle Wandlungen Hartungs als folgerichtige Entwicklungsstufen eines starken, in sich gefestigten Künstlergeistes begreifen, der selbst das bitterste menschliche Erleben schöpferisch zu bewältigen vermag. Der Drang zum Expressionismus lag dem Deutschen von Hause aus im Blut. Als Wahlheimat seines künstlerischen Wirkens wies ihm sein Instinkt Frankreich an. So tritt bei Hartung als ausgleichende Ergänzung der leidenschaftlichen Heftigkeit die ordnende Bewußtheit der Pariser Malkultur. Mit wachsender Sicherheit wird das Bild als Einheit gestaltet, wobei die Aussage der Form- und Farbelemente sich mehr und mehr von dem zu überwindenden subjektiven Erleben befreit, ohne an Intensität und Kraft zu verlieren. Die in Stuttgart noch völlig unbekanntem, meist großformatigen Bildern der letzten zwei Jahre – «aus der subjektiven Handschrift werden objektive Schriftzeichen» (Schmalenbach) – zeigen auffarbenleuchtendem, räumlich imaginärem Grund mächtige

Strichkompositionen von stärkster Dynamik in Schwarz, der wohl angeborenen Lieblingsfarbe Hartungs. Der scheinbar willkürlich-eilige Temperamentsausbruch ist in Wahrheit Erzeugnis zugleich der Intuition wie sorgsam wägender Bewußtheit und der Freude an handwerklicher Vollendung. Jedes Einzelbild ist so geladen mit Kraft, daß die Nähe verwandter seine Wirkung beeinträchtigt. Die in Wiederholung des Ähnlichen liegende Gefahr für Hartungs heutiges Schaffen ist nicht abzustreiten. Er wird sie gewiß überwinden, weil all sein Schaffen geistiger Tiefe entsteigt.

Hans Hildebrandt

### Pariser Kunstchronik

Einige bemerkenswerte Ausstellungen der Pariser Frühjahrsaison waren die Ausstellung Picasso in der neu eröffneten Galerie Louis Leiris, die Ausstellung Mondrian bei Denise René, die Ausstellung «Hommage de la sculpture à Brancusi» in der Galerie Suzanne de Conninck, die Ausstellung neuer Werke von Jean Bazaine in der Galerie Maeght und die im Vorfrühling veranstaltete Ausstellung Bertholle, Beyer, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly in der Galerie Breteau, deren Besitzer sich daran erinnerte, daß diese kleine Gruppe vor zwanzig Jahren die Gründung der Galerie bewirkt hatte.

In jeder Beziehung außergewöhnlich war die Picasso-Ausstellung. Während so manche Maler in den späten Jahren nur mehr noch von ihrem früheren Werk getragen werden, steht Picasso immer wieder souverän über seinem eigenen Ruf, ganz außerhalb der allgemeinen Wertschätzungen der Zeit, immer nur seinem eigenen Dämon vertrauend. Dies erlaubt ihm, gelegentlich einige Schritte mit dem einen oder anderen Maler unserer Zeit gemeinsam zu gehen, eine aktuelle Tendenz gleich einem Spielball momentan aufzunehmen und dann wieder zu einer archaisierenden Gestaltung überzuspringen. – Die Ausstellung Piet Mondrian bei Denise René, die unter dem Patronate der holländischen Regierung stand, gab ein gutes Bild dieses Lebenswerkes, wo die Eindrücke aus der Außenwelt immer filtrierter in die hermetische Welt der geometrischen Harmonien durchsickern. Jean Bazaine bei Maeght ist vor allen Dingen Maler. Wohl fragen sich manche, ob Bazaine Tachist sei oder abstrakter Impressionist im Sinne einer konsequenten Weiterführung der «Nymphéas» von Claude Monet; doch bedarf man solcher Überlegungen keinerlei, um sich

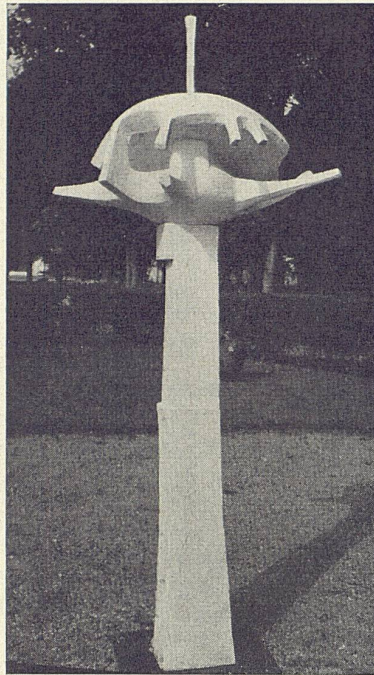
<b>Arbon</b>	Schloß	Hans Falk – Curth Georg Becker	7. Juli – 28. Juli
<b>Ascona</b>	La Cittadella	John Koenig	8. Juli – 28. Juli
<b>Basel</b>	Kunstmuseum	Das alte Basel. Stadtbilder in Zeichnung u. Graphik	3. Juli – 1. September
	Kunsthalle	Meisterwerke aus Basler Privatbesitz	4. Juli – 29. September
	Museum für Völkerkunde	Beduinen aus Nordostafrika	13. April – 30. September
	Gewerbemuseum	PTT-Wandbildwettbewerb	6. Juli – 28. Juli
	Galerie Beyeler	Raoul Dufy	20. Juni – 31. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Art contemporain	Juni – September
	Galerie Bettie Thommen	Ecole de Paris	26. Juni – 15. Juli
<b>Bern</b>	Kunstmuseum	Aldemir Martins, Zeichnungen – Livio Abramo, Holzschnitte	19. Juni – 15. Juli
	Kunsthalle	Pierre Tal-Coat – Etienne Hajdu Zeichnungen junger Schweizer	22. Juni – 28. Juli 3. August – 8. September
<b>Biel</b>	Salle Socrate	Jean Claudevard	21. Juni – 15. August
<b>Fribourg</b>	Musée d'Art et d'Histoire (Université)	Huit siècles d'Art fribourgeois – Fribourg par l'image	15 juin – 15 septembre
	Collège St-Michel	Art contemporain fribourgeois	15 juin – 15 septembre
<b>Genève</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Art et travail	15 juin – 22 septembre
<b>Glarus</b>	Kunsthaus	Graphik aus der Sammlung Daniel Jenny-Squeder	21. Juli – 18. August
<b>Heiden</b>	Kursaalgalerie	Charles Hug	29. Juni – 4. August
<b>Lausanne</b>	Galerie des Nouveaux Grands Magasins	Le Grec	29 juin – 18 juillet
<b>Luzern</b>	Kunstmuseum	Moderne Kunst der Innerschweiz	15. Juni – 15. September
	Galerie Rosengart	Pablo Picasso, L'Atelier (Gemälde aus dem Jahr 1956)	20. Mai – 30. September
	Galerie an der Reuß	Ernst Morgenthaler	20. Juli – 20. August
<b>Rheinfelden</b>	Kurbrunnen	Serge Brignoni – Walter Schöpfer	7. Juli – 15. August
<b>St. Gallen</b>	Galerie Im Erker	Max Kämpf	4. Juni – 10. Juli
<b>Thun</b>	Thunerhof	Drei Jahrhunderte bernische Malerei aus Privatbesitz	16. Juni – 21. Juli
<b>Winterthur</b>	Galerie ABC	Jean Lurçat	8. Juli – 24. August
<b>Zürich</b>	Kunsthaus	Le Corbusier Fernand Léger	5. Juni – 31. August 6. Juli – Ende August
	Graphische Sammlung ETH	Schweizer Bildhauer-Zeichnungen	15. Juni – 10. August
	Kunstgewerbemuseum	France d'aujourd'hui. Art et Technique	4. Mai – 14. Juli
	Galerie Beno	Max Frühauf Französische Graphik	26. Juni – 16. Juli 22. Juli – 3. September
	Galerie Chichio Haller	Bertholle – Elvire Jan – Le Moal – Reichel – Seiler – Vulliamy	13. Juni – 31. Juli
	Orell Füssli	Adolf Funk	8. Juni – 13. Juli
<b>Zürich</b>	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

an dieser reich fließenden malerischen Quelle zu erlaben.

Die Ausstellung *Hommage de la sculpture à Brancusi* führte eine Anzahl Bildhauer der jüngeren und mittleren Generation bei Suzanne de Conninck zusammen, und man war freudig überrascht, wieviel starke Spannungsverhältnisse in dieser Galerie sich abzeichneten. Brown, Ipousteguy, Szabo, Pernalba und Etienne-Martin waren die starken Akzente der Ausstellung. Man vermißte Zwobada und Delahaye, die einen wesentlichen Beitrag an die expressive plastische Abstraktion, die heute sich durchsetzende Tendenz, leisten.

Bei Gelegenheit der Gruppenausstellung zum zwanzigjährigen Bestehen der *Galerie Breteau* wies der Lyoner Schriftsteller Marcel Michaud in der Zeitschrift «*Résonances Lyonnaises*» darauf hin, daß diese Künstler damals zu einer größeren, in Lyon gegründeten Gruppe «*Témoignage*» gehörten, zu deren Gründern Bertholle, Le Moal, Etienne-Martin, Thomas (und Marcel Michaud selbst) zählten. Später wurde die Gruppe in Paris durch eine Anzahl von Malern, Bildhauern, Architekten und Musikern erweitert, die im Sinne der Vereinigung an einem gemeinsamen Weltbild arbeiteten. Unter ihnen finden wir Persönlichkeiten wie Manessier, Vera Pagava, Charlotte Henschel, Wacker, Zelman, Claude Idoux und Le Normand und den Schweizer Bildhauer Walter Klinger als bildende Künstler, dann Nelson, Novarina und Claudius Petit, die seither in der französischen Architektur eine wichtige Rolle spielten; schließlich sind noch die Musiker César Geoffrey, J. Porte und die Schriftsteller Georges Navel und Jean Duraz zu erwähnen. Diese Gruppe, die immer wieder im Gespräch über moderne Kunst erwähnt wird, gründete damals die Zeitschrift «*Le Poids du Monde*», deren geistiges Klima einige Zeilen von Etienne-Martin gut umschreiben: «*Le choc de mille aventures mystérieuses de chaque instant est tellement baigné d'éternité, que l'on retrouve invariablement l'homme mis à nu devant l'Absolu, hors du temps et de l'espace. – Cela est capital, il me semble. – J'essaie de l'exprimer en sculpture (rien de nouveau) comme telle femme inconnue l'exprime par l'amour, une autre par la prière... Je ne vois pas de différence dans tout cela, car tout est fait pour des fins qui n'ont pas de limite.*»

Erinnern wir auch daran, daß aus der Zusammenarbeit von Novarina und Zelman die Kirche von Assy begonnen wurde. Was aus solchen jugendlichen Plänen während zwanzig Jahren geworden oder nicht geworden ist, zeigte die Ausstellung bei Breteau.



Raymond Veysset, Sculpture. Salon de la Jeune Sculpture, Paris

Die Galerie Facchetti zeigte aus ihrer Sammlung Bilder von Wols, Dubuffet, Michaud und anderen Malern, die vor zwölf Jahren die heutige Richtung der Malerei vorausbestimmten. In ähnlicher Weise zeigte René Drouin in seiner Galerie Rue Visconti eine sogenannte Retrospektive von Bildern von Autrier aus den Jahren 1943–45, Dubuffet 1944/45, Wols 1945–47, Michaud 1948–53 und Matthieu 1950.

Die Galerie Louis Carré wendet sich seit einiger Zeit der jüngeren Generation zu. So zeigte die Galerie unter Mitwirkung von Herta Wescher eine Ausstellung Carrade, Lagage, Staritsky, Wessel und des Schweizer Malers Moser. Darauf folgte eine Ausstellung Lansky.

Zum erstenmal seit mehreren Jahrzehnten sah man in Pariser Ausstellungen Plastiken von Brancusi, zuerst bei Suzanne de Conninck und dann im Salon de Mai, wo ihm inmitten der Bildhauer des Salons der Ehrenplatz gegeben wurde.

Die Auswahl des diesjährigen *Salon de Mai* gibt ein recht lebendiges Bild vom heutigen Pariser Kunstklima. Dies allerdings mit einigen krassen Konzessionen an unvermeidliche Kunstpolitiker. Die Ausstellungsräume des Musée d'Art Moderne gleichen immer mehr einer leeren Militärkaserne, und es braucht die Übung des Pariser Publikums, um eine Ausstellung in einem solchen Rahmen noch genießen zu können. Die sogenannte *Biennale de la Jeune Peinture et*

*de la Jeune Sculpture* zeichnet sich durch ihre durchdachte Präsentation aus; trotzdem hat sie kein eigenes Niveau und zeigt trotz allem guten Willen, die figürliche Malerei gebühlich zu Worte kommen zu lassen, wie wenige Leute sich heute auf diesem Gebiete bewähren. Auch der Salon de la Jeune Sculpture bringt es trotz einer bedeutend besseren Freilichtpräsentation nicht fertig, diesem mit manch guten Arbeiten beschickten Salon ein Gesicht zu geben. F. Stahly

## Bücher

### Max Bill: Die gute Form

Herausgegeben von der Direktion der Schweizer Mustermesse und vom Zentralvorstand des Schweizerischen Werkbundes SWB

38 Seiten mit 16 Abbildungen. Verlag Buchdruckerei Winterthur AG, Winterthur 1957. Fr. 3.–

Den Text dieser kurz vor der diesjährigen Mustermesse in Taschenformat erschienenen Broschüre haben wir bereits im Hauptteil des Aprilheftes im Vorabdruck veröffentlicht. Außer diesem von Max Bill verfaßten Text enthält sie 16 Abbildungen gut geformter Geräte verschiedener Zweckbestimmung.

Als Ganzes ist die Broschüre eine vorzügliche Darstellung der wesentlichen Gesichtspunkte der industriellen Formgebung, und es wird auf knappstem Raume alles Wesentliche, was Formentwerfer, Produzenten und ein weiterer Kreis von Interessierten über diese Fragen wissen müssen, prägnant formuliert. Das äußerlich bescheidene, 38 Seiten starke Büchlein gehört zu den wichtigsten Veröffentlichungen, die auf diesem Gebiete nicht nur in der Schweiz, sondern auch anderswo in den letzten Jahren erschienen sind. Veranlaßt wurde sie durch einen Beschluß des Zentralvorstandes des SWB im letzten Herbst, und zwar aus der Erkenntnis, daß es von Nutzen sein dürfte, die für die alljährlich wiederkehrende Auszeichnung «Die gute Form» an der Basler Mustermesse sich interessierenden Firmen über Sinn und Zweck der Aktion und über die verschiedenen Fragen der Formgestaltung besser unterrichten zu können. So wurde ein Teil der Auflage an die betreffenden Produzenten verteilt; der Rest steht zur weiteren Verteilung der Direktion der Mustermesse und dem SWB zur Verfügung. Das Büchlein ist aber auch im Buchhandel erhältlich. Es ist ein wichtiges Element der schweizerischen Werk-