

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 3: **Bauten der Industrie**

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.

Veranstalter	Objekte	Teilnehmer	Termin	Siehe WERK Nr.
Einwohnergemeinde Grenchen	Schulhausanlage im Südquartier in Grenchen	Die im Kanton Solothurn seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen Architekten	20. März 1958	Januar 1958
Schulgemeinde Küsnacht ZH	Sekundarschulhaus mit Turnhalle auf dem Areal Rigistraße in Küsnacht	Die in Küsnacht heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	20. März 1958	Februar 1958
Baudepartement des Kantons Basel-Stadt	Mädchenreal- und -sekundarschulhaus sowie weitere Neubauten an der Gundeldingerstraße in Basel	Die in den Kantonen Basel-Stadt und Basel-Landschaft heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	31. März 1958	Dezember 1957
Römisch-katholische Kirchengemeinde Zofingen	Römisch-katholische Kirche in Strengebach bei Zofingen	Die im Kanton Aargau heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen, katholischen Architekten	14. Mai 1958	März 1958
Generaldirektion der Schweizerischen Bundesbahnen	Aufnahme- und Dienstgebäude des Personenbahnhofs in Bern	Alle schweizerischen sowie die seit mindestens 1. Januar 1954 in der Schweiz niedergelassenen Fachleute	31. Mai 1958	Dezember 1957
Einwohnergemeinderat der Stadt Olten	Verwaltungsgebäude in Olten	Die im Kanton Solothurn heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	2. Juni 1958	März 1958
Stadtrat von Schaffhausen	Gewerbeschulhaus in Schaffhausen	Die im Kanton Schaffhausen heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen Fachleute	23. Juni 1958	Februar 1958
Saalbau AG Thun	Kongreßhaus mit Theater- und Konzertsaal in Thun	Die im Kanton Bern heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1956 im Kanton Bern niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	31. Juli 1958	März 1958
Stadtrat von Luzern	Primarschulhaus auf Bramberg in Luzern	Die in der Stadt Luzern heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1956 niedergelassenen Architekten	31. Juli 1958	März 1958
Evangelische Kirchengemeinde Kreuzlingen	Evangelisches Kirchengemeindehaus in Kreuzlingen	Die im Kanton Thurgau heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1956 niedergelassenen Fachleute evangelisch-reformierter Konfession	15. Aug. 1958	März 1958
Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich	Kaserne in Adliswil	Die im Kanton Zürich heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1955 niedergelassenen Fachleute schweizerischer Nationalität	1. Sept. 1958	Februar 1958

terlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 60 beim Stadtbauamt Thun, Kyburgstraße 28, bezogen werden. Einlieferungs-termin: 31. Juli 1958.

Römisch-katholische Kirche in Strengebach bei Zofingen

Eröffnet von der römisch-katholischen Kirchengemeinde Zofingen unter den im Kanton Aargau heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1957 niedergelassenen katholischen Architekten. Dem Preisgericht stehen für die Prämierung von zwei bis drei Entwürfen Fr. 4000 zur Verfügung. Fachleute im Preisgericht: Hanns A. Brüttsch, Arch. BSA/SIA, Zug; Emil Jauch, Arch. BSA/SIA, Luzern. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 15 bei der römisch-katholischen Kirchenpflege Zofingen bezogen werden. Einlieferungstermin: 14. Mai 1958.

Friedhofbrunnen, Schöpfbecken und Grabzeichen für einen Musterfriedhof an der I. Schweizerischen Gartenbau-Ausstellung 1959 in Zürich

Eröffnet von der I. Schweizerischen Gartenbau-Ausstellung 1959 unter den in der Schweiz domizilierten Bildhauern und Steinmetzen. Für die Prämierung der besten Arbeiten stehen der Jury Fr. 5000 zur Verfügung. Preisgericht: Franz Fischer, Bildhauer, Zürich (Vorsitzender); Eduard Früh, Bildhauer, Wallisellen; Jean Hutter, Bildhauer, St. Niklaus bei Solothurn; Dr. Werner Y. Müller, Leiter der Beratungsstelle für Grabdenkmäler, Zürich; Dr. Johannes Schweizer, Gartenarchitekt, Basel; Hans Tobler, Architekt, Zürich; Ersatzmann: Willy Stadler, Bildhauer, Zürich. Die Unterlagen können beim Sekretariat des Verbandes Schweiz. Bildhauer- und Steinmetzmeister, Birmensdorferstraße 525, Zürich 3/55, bezogen werden. Einlieferungstermin: 31. März 1958.

Ausstellungen

Basel

Die Kupferstiche von Martin Schongauer im Basler Kupferstichkabinett Kunstmuseum
25. Januar bis 23. Februar

Wir haben den Titel dieser kleinen Graphik-Ausstellung des Basler Kupferstichkabinetts vollständig zitiert. Denn seiner Formulierung ist der Stolz des Besitzers anzumerken: das Basler Kupferstichkabinett besitzt nahezu alle von den bekannten 113 Kupferstichen des berühmten elsässischen Spätgotikers. Abgesehen von dieser versteckten Anspielung im Titel, zeigte sich die Ausstellung beinahe noch wortkarger, als dies sonst an diesem Ort üblich ist. Jedes Blatt war zwar von einer Beschriftung beglei-



Martin Schongauer, Törichte Jungfrau. Kupferstich. Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

tet, aber diese enthält außer dem Bildtitel nur noch die Nummer des Œuvre-Katalogs von Lehrs. Die Veranstalter hatten also offenbar entweder mit der großen Zug- und Überzeugungskraft des Namens Schongauers auf das große Publikum gerechnet, oder sie wollten sich ausschließlich an die Freunde und Kenner altdeutscher Graphik wenden. Für den Kunstfreund, der durch die liebevolle Schönheit der Kolmarer Madonna im Rosenhag und der kleinen, im Basler Kunstmuseum gezeigten Tafel der «Maria mit dem Kinde im Gemach» verwöhnt ist, bedeutete diese Ausbreitung des graphischen Werkes des gleichen Künstlers im Grund eine Enttäuschung. Das kalte handwerkliche Virtuositentum der Spätgotik mit seinem überbordenden Materialismus, dem unbeteiligten Idealisieren der menschlichen Gesichter der heiligen Personen und dem oft recht schematischen Charakterisieren, beziehungsweise Karikieren der Volkstypen beeinträchtigt den Genuß des formalen Könnens dieses Meisters erheblich. Charakteristisch ist, daß man plötzlich von einem Blatt gepackt wird – es stellt eine «Törichte Jungfrau in Halbfigur» dar –, weil es so lebendig, ausdrucksvoll und

großartig ist, und wenn man näher zuseht, wird einem durch die Beschriftung mitgeteilt, daß es sich hier um eine Kopie eines Kupferstiches von Schongauer durch Urs Graf handelt. Das Original hängt daneben. Die äußeren Veränderungen sind geringfügig: bei Schongauer sind die Augen der Jungfrau weit geöffnet und ein wenig starr, bei Urs Graf die Augenlider halb gesenkt – und doch ist durch Urs Graf plötzlich Leben in das tote Puppengesicht gekommen. Wirklich wohl wird es einem heutzutage vor diesem graphischen Werk nur da, wo Schongauer das Gegenständliche um des Gegenstandes willen so ernsthaft und präziös gestaltete – das heißt bei den wenigen hier gezeigten Goldschmiedearbeiten.

m. n.

Robert Jacobsen – Serge Poliakoff Kunsthalle

25. Januar bis 2. März

Beide Künstler, sowohl der dänische Eisenbildhauer Robert Jacobsen wie der russische Maler Serge Poliakoff, leben seit geraumer Zeit in Paris. Beide waren vor einigen Jahren mit einzelnen Werken in Sammelausstellungen der Berner Kunsthalle zu sehen, und beide sind nun, nachdem sie zum ersten und letzten Mal 1948 in Paris bei Denise René ausgestellt hatten, zum erstenmal wieder mit größeren Kollektionen zusammengetroffen. Obschon damit die Gemeinsamkeiten erschöpft sind, hat ihrer beider Doppelausstellung in der Kunsthalle Basel nun zu einer der schönsten Manifestationen moderner zeitgenössischer Kunst geführt.

An den Anfang ist in 44 Plastiken das schwungvolle eiserne Werk von Robert Jacobsen gestellt worden, und zwar derart, daß der eintretende Besucher zuerst von den jüngsten Werken und ihrer im Eisen besonders schön und einnehmenden barocken Bewegtheit betroffen wird. Erst allmählich wird er dann in den folgenden Sälen zu älteren Werken und schließlich zu den Anfängen – den herrlich in die Höhe schnellenden zwei eisernen Bogen der «Flèche» von 1949. An dieser Stelle im Ablauf der Ausstellung beginnen die frühen abstrakten Bilder Poliakoffs aus jener Zeit, da er mit Jacobsen zusammen in Paris ausstellte. Mit dieser «Nahtstelle», wie er es nannte, wollte Rüdlinger noch einmal den gemeinsamen Ausgangspunkt, die einstige Nähe der beiden Künstler zeigen, um dann umso deutlicher werden zu lassen, wie verschieden sie sich im Laufe des vergangenen Jahrzehnts entwickelt haben. Jacobsen zur barock bewegten Vielfalt, zu einer souveränen Anwen-

dung des spröden Metalls, mit dem er eine geradezu aufregend schöne, bewegte Plastizität und Räumlichkeitschafft. Poliakoff kommt demgegenüber zur Konzentration aller Mittel auf ein einziges formales Gestaltungsprinzip, das auf einem Wachsenlassen edler, expressiv strukturierter Farbschichten beruht. Und zwar wachsen diese Schichten, das hat Franz Meyer, der das schöne Vorwort zum Basler Katalog schrieb, sehr gut beobachtet, als von dem «einzig Gegebenen, dem Geviert des Rahmens» her zur Bildmitte, wobei Form und Ausdehnung der Farbflächen allein von der Farbe her bestimmt werden. Während es Jacobsen mit der Differenziertheit, dem Elan und der reichen Phantasie seiner Formen nicht schwer hat, den Kunstfreund zu begeistern, verlangt Poliakoffs Kunst offensichtlich mehr und längeres Sich-Einleben. Dafür spricht auch, daß Poliakoff zum Beispiel in Haftmanns Werk über die Malerei des 20. Jahrhunderts, das 1954 erschienen ist, überhaupt noch nicht aufgeführt wurde.

Die Basler Ausstellung stellt mit ihren 80 Bildern die erste gültige Gesamtausstellung für das Œuvre Poliakoffs seit 1948 dar. Wenn sie dem steigenden Ruhm dieses Malers nicht vorangeht, bezeugt sie doch immerhin dessen rechtmäßiges Bestehen. Und sie zeigt ferner, was vorher selbst den langjährigen Bewunderern von Poliakoffs Malerei fraglich schien, daß beim Bestehen einer so großen, intensiven und intuitiven malerischen Potenz ein einziges Formprinzip genügen kann, um eine reiche und lebendige Malerei hervorzubringen. Das Passionierende an dieser Art Malerei und auch das Neue an ihr ist, daß in ihr ausschließlich die Macht der Farbmaterie zum Ausdruck kommt. Ohne Symbolverbindung, ohne literarischen Hintergrund und vollkommen unintellektuell. Die Farbe bestimmt die Form, das Tempo des Wachstums, die Art der Begegnung mit anderen Farbmaterien auf dem gleichen Bild. Das ist alles und ist bei Poliakoff doch enorm viel.

m. n.

Bern

Schweizer Bildhauerzeichnungen Kunstmuseum

11. Januar bis 23. Februar

Immer deutlicher zeigt es sich, daß das Überangebot an Kunstausstellungen beim Publikum gewisse Ermüdungsercheinungen hervorruft: immer mehr werden den jurierten «Überblicksausstellungen» (die ja doch nie einen wirklich proportionierten Überblick geben

können) Ausstellungen vorgezogen, die von einem bestimmten Thema, von einem bestimmten Gesichtspunkt oder wenigstens von einer bestimmenden Persönlichkeit geprägt sind. Wenn man im Berner Kunstmuseum kurz nacheinander in den gleichen Räumen die deutsche Ausstellung farbiger Graphik und die «Schweizer Bildhauerzeichnungen» gesehen hat, wird man mich besser verstehen: Bei der erstgenannten Schau eine Überzahl an verschiedensten Arbeiten, daß man zum Gruppieren und Einteilen gezwungen wird und damit sogleich eine «naive» Einstellung zum einzelnen Werk verliert; bei der Zeichnungsausstellung ein gewisses zusammenfassendes Thema, das von vornherein einen Gesamteindruck vermittelt und deshalb eine viel differenziertere Betrachtung des Einzelnen erlaubt. Auch das Zusammenstellen von Ausstellungen kann immer weniger dem Zufall der Einsendungen und der durch ihren «demokratischen» Charakter immer etwas nivellierenden Jury überlassen werden, sondern verlangt eine gewissermaßen schöpferische Arbeit, die durch eine bestimmende Idee angeregt wird und nach bestimmten Gesichtspunkten ihre Auswahl und ihren Aufbau vornimmt.

Nun war die Ausstellung der schweizerischen Bildhauerzeichnungen wohl kein sehr gutes Beispiel für eine derartige Ausstellung, und doch zeigte es sich schon hier, daß durch die Beschränkung auf «Zeichnungen» und auf «Bildhauer» der Vorteil eines Gesichtspunktes, mit dem man sich als Ganzem auseinandersetzen konnte, gegeben war.

Für den Bildhauer ist heute in mancher Hinsicht die Schwarz-Weiß-Zeichnung als Studienmittel viel naheliegender als für den Maler, die Frage des Körperlichen im Raum, auf Umriß und vielleicht auch auf die belebte Oberfläche reduziert. Die Ausstellung zeigte, daß sich unsere Bildhauer vor allem mit dem Volumen der Körper beschäftigen, mit seiner statischen Aussage und mit seinem Verhältnis zum illusionistischen oder vom Werk neu geschaffenen Raum. Viel weniger interessiert die meisten die modellierte Oberfläche (wie sie bei Rodin eine so große Rolle spielt); bei Peter Moilliet etwa findet man ihre Hell-Dunkelwirkung berücksichtigt. Erstaunlicher erscheint, daß auch das Problem der Bewegung, das ja heute sehr im Vordergrund steht, nur in seltenen Fällen auftritt. Der Schweizer scheint sich gerne auf seinen festen Stand, seine Statik zu verlassen.

Bildhauerzeichnungen sind naturgemäß in den meisten Fällen Studien, in denen sich der Künstler über einen Umriß (als Begrenzung gegen den Raum), über eine Konstruktion, über eine Haltung oder

über eine Bewegung klar zu werden versucht. Seltener sind die eigentlichen Doppelbegabungen, denen die Zeichnung nicht nur Hilfsmittel, sondern selbständiges Ausdrucksmittel ist. Neben Max Fueters «Jünglingskopf» wäre hier vor allem Karl Geiser zu nennen, dessen Figuren (in Zeichnung oder Radierung) durch ihre ganz klare und große Linienführung auch in dieser Kleinform den Hang und die Begabung zum Monumentalen verraten. Obwohl er auf jede Modellierung verzichtet, versteht er es wie wenige andere, durch den Umriß die plastische Form zu erwecken. Unerwartet spannungsvoll wirken hier auf einmal auch die spitzen Konstellationen von Antoine Poncet, die, obschon sie vor einem farbigen «Raumgrund» erscheinen, ausgesprochen flächige Beziehungen darstellen, ähnlich wie etwa Jean-Georges Gisigers eng verspannte «Ville du nord». Wirkliche Übersetzungen von körperhaften Spannungen in die Fläche sind auch in den streng gefügten Gebilden von Robert Müller und Bernhard Luginbühl zu finden; beim erstgenannten in fast mauwerkartigem, aber doch «gewachsenem» Verband, beim zweiten in dichten Übergängen von Mechanischem und Organischem.

Von den vielen reinen Skizzen nennen wir nur die bei einem kurzen Durchgang besonders auffallenden: die Bildnisstudien zum Porträt Karl Jaspers von Alexander Zschokke etwa, mit ihrem Verhältnis von großem Umriß und klarem Detail, den schönen «Güggel» von Peter Hächler, die Bewegungsstudien eines rennenden Tieres von Franz Fischer. Daneben wären natürlich noch eine Reihe ähnlicher Versuche aufzuzählen, die aber schon den reinen Werkskizzen zuzurechnen sind und oft eine Unsicherheit und Abhängigkeit des Arbeitsvorgangs, ein Schwanken zwischen skizzierendem «Aufnotieren» und dem «Fertigmachen» zu verkaufbaren Zeichnungen verraten.

Nell Walden

Klipstein und Kornfeld
19. Januar bis 1. Februar

In Bern blieb es der Kunsthandlung Klipstein und Kornfeld vorbehalten, auf den 70. Geburtstag von Nell Walden mit einer Ausstellung ihrer Temperabilder und Sgraffiti und mit einer kleinen Feier hinzuweisen. Nell Walden – der Name ist verbunden mit der Pionierzeit der modernen Kunst in Deutschland, mit der Zeitschrift und dem Ausstellungsbetrieb des «Sturms», der von Herwarth Walden, dem ersten Gatten der Gefeierten, mit erstaunlicher Initiative und in-

stinktsicherem Urteil ideell geleitet und von Nell Walden mit großem Einfühlungsvermögen und mit Hingabe weitgehend organisatorisch und finanziell getragen wurde. Neben der Protektion der – wie man heute mit einiger Sicherheit sagen kann – «richtigen» Künstler erscheint heute als etwas vom Wesentlichsten die selbstverständliche Forderung einer europäischen Kunst, eines Zusammenfassens der verschiedenen, zum Teil national geprägten Richtungen.

Das eigene Werk Nell Waldens beginnt im ersten Weltkrieg; es läßt von Anfang an die Wahl der vom «Sturm» getragenen Künstler als eigene Bestimmung erscheinen. Wie in den Sturm-Ausstellungen das expressive Element vorherrschte, Chagall, Campendonk, Kandinsky, Marc, Kokoschka und die Futuristen, viel weniger aber die Kubisten oder die Stilgruppe gefördert wurden, so wird in Nell Waldens Werk das Meditative, eigentlich Passive sehr deutlich. Immer mehr tritt die lyrische, oft fast mystische Beziehung zur Farbe in den Vordergrund, während man von formalen Spannungen und Aussagen gar nicht sprechen kann. Die intime Wirkung der Bilder vermittelt oft die Empfindung vom Wesen eines Menschen, der zum Tun angehalten wird, wo er eigentlich träumen möchte.

P. F. A.

Genf

Orfèverrie anglaise, 1660–1830

Musée d'art et d'histoire
du 19 janvier au 23 février

Gustave Doré

Cabinet des Estampes
du 9 janvier au 23 février

Après Amsterdam et Rome, Genève a eu le privilège de présenter les cent pièces d'orfèverrie choisies par le Victoria and Albert Museum de Londres pour illustrer l'histoire de cet art en Angleterre. La démonstration était brillante et l'exposition a mis en évidence deux constantes de la tradition décorative anglaise: d'une part, une simplicité de ligne qui s'affirme dès Charles II, et va parfois jusqu'au dépouillement le plus total; d'autre part, la robustesse d'un décor qui ne craint pas, à la fin du XVII^e et au début du XIX^e, les motifs appuyés. Entre ces deux tendances, on peut admirer toute la gamme des ornements classiques, des raffinements baroques ou des pures arabesques du style Adam.

Parmi les pièces les plus marquantes de cet ensemble, et qui provenaient des plus



1

importantes collections britanniques, il convient de citer tout particulièrement celles qui furent influencées par les orfèvres huguenots réfugiés après l'Edit de Nantes. D'un caractère très sobre, ornés souvent d'un simple motif gravé – c'est le style provincial français, et non celui de cour, qui fut importé en Angleterre alors – ces pots, théières, cafetières sont de véritables précurseurs du fonctionnalisme moderne. Après avoir traversé avec élégance les subtilités du «rococo», l'orfèvrerie anglaise a connu encore à la fin du XVIII^e siècle les lignes pures, voire archaïsantes du néo-classicisme.

Durant la même période, on a pu voir un bel ensemble de gravures, lithographies, dessins et aquarelles de Doré, provenant du Musée des beaux-arts de Strasbourg. On y put admirer toutes les faces du talent, de l'imagination, de l'art du grand illustrateur. Il peut arriver, certes, que le romantisme de l'artiste nous paraisse parfois excessif, que son goût ne soit pas toujours très sûr. En revanche, on ne peut qu'admirer l'extrême virtuosité du dessinateur et du graveur, le don de visionnaire qui lui permit de commenter, avec quelle verve, les plus hauts chefs-d'œuvre: Dante, Don Quichotte, Rabelais, La Fontaine, aussi bien que les féeries: Contes de Perrault. Enfin, on ne saurait oublier les aquarelles dans la manière anglaise qui sont autant d'œuvres abstraites avant l'école, d'un lyrisme ardent et coloré.

P.-F. S.

1
Théière. Londres 1617. Collection privée, Angleterre

2
Pierre Terbois, Hauts fourneaux, 1956

Groupe «G 8»

Musée Rath

du 7 au 29 décembre 1957

Genève, qu'une critique aux tendances trop souvent désuètes avait obligé à boudier l'art moderne découvre – doit-on presque dire – l'art abstrait. En effet, en décembre, pour la première fois, de jeunes peintres genevois ont pu présenter dans un cadre officiel des œuvres pour la plupart non-figuratives. C'est la consécration d'une forme d'expression qui n'avait rencontré jusqu'ici que sarcasmes et incompréhension.

L'exposition du Musée Rath réunissait les signatures d'artistes dont les œuvres ne forment certes pas un tout homogène, mais qui présentent leurs créations sous le nom de «groupe G 8». Ce sont: Baier, Terbois, Marcacci, Pisset, May, Raymond, Scheuchzer, Staeger et Blatter. Il faut signaler surtout deux solides talents qui sont incontestablement les animateurs de la jeune peinture genevoise: Baier et Terbois. L'un et l'autre se sont déjà affirmés – malgré leur jeunesse – dans plusieurs expositions, parmi lesquelles il faut mentionner celles de Neuchâtel et Winterthur consacrées à l'art abstrait en Suisse.

Jean Baier, qui s'exprime par une rigoureuse sérénité plastique, possède une puissance expressive quasiment classique malgré le caractère novateur tant de son style que de sa technique. Ses thèmes géométriques sont traités avec une maîtrise incomparable dans un matériau ultra-moderne: une laque polie appliquée au pistolet. Forme d'expression accordée à l'esprit le plus avancé de notre civilisation technocratique.

Chez Terbois, on retrouve le même souci de perfection dans l'exécution. L'équilibre formel y naît de constructions qui semblent issues d'une cristallographie

imaginaire. L'extraordinaire sensibilité de sa géométrie aux teintes à la fois sourdes et éclatantes se manifeste à travers un système constructif plus libre que celui de Baier.

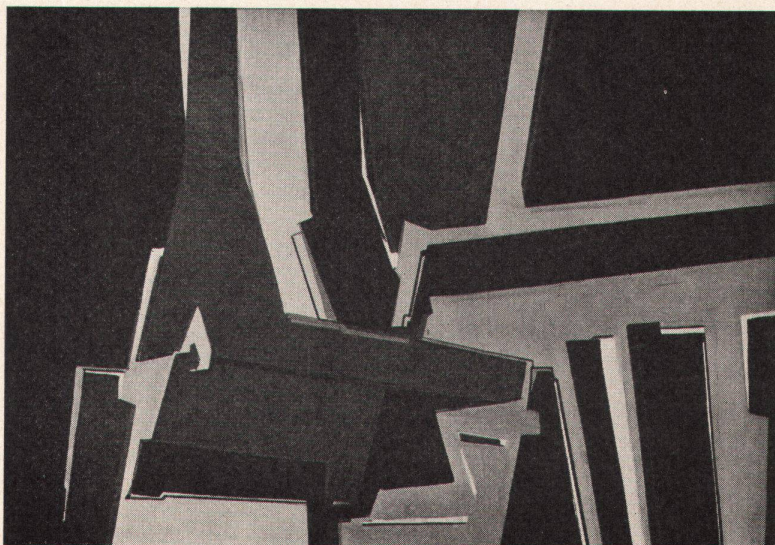
Aux côtés de ces deux chefs de groupe, il faut signaler les intéressantes sculptures de Pisset, qui se caractérisent par la recherche d'une pureté linéaire intégrée dans un matériau remarquablement bien dominé. Œuvre riche de promesses, mais que l'on aimerait voir évoluer encore vers des voies plus originales.

Chez Marcacci, on remarque surtout des sérigraphies d'une très belle venue où s'épanouit une transposition abstraite de l'univers scientifique d'aujourd'hui, ainsi que des compositions très dépouillées qui pourraient s'apparenter aux œuvres d'un Mortensen.

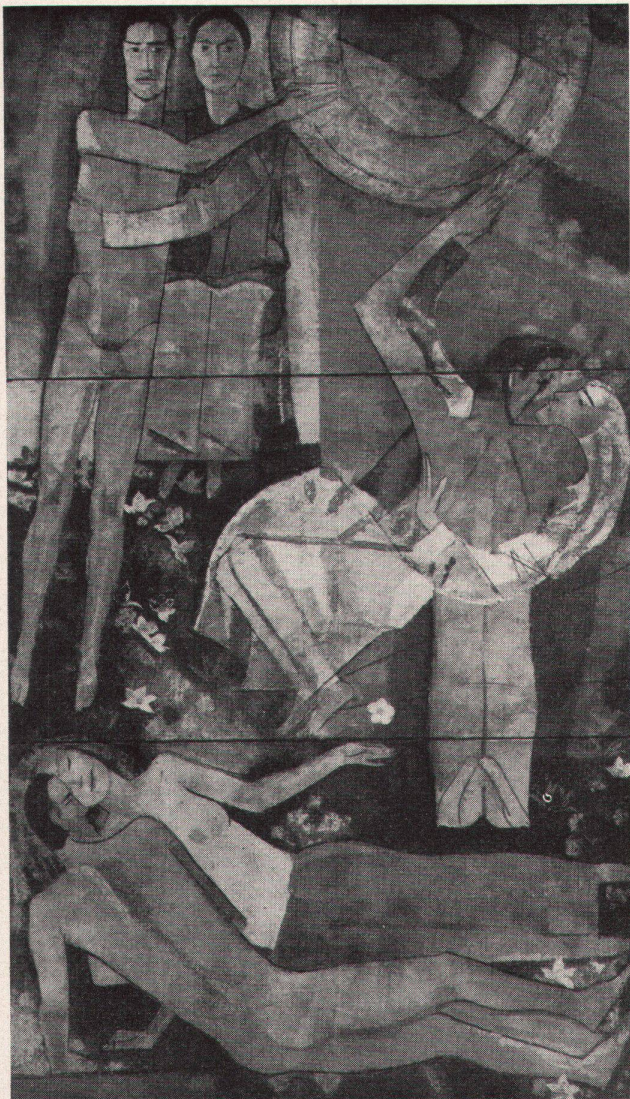
D'autres jeunes, dont le style n'est pas toujours assez affirmé, mais qui n'en présentent pas moins les signes d'une promesse valable, doivent encore être mentionnés. Il s'agit de Charles May, chez qui l'on reconnaît parfois trop De launay, comme on retrouve Manessier chez Jean-Jacques Raymond. Rodolphe Scheuchzer, Fritz Staeger et Joseph Blatter présentent quant à eux des toiles moins directement abstraites mais où la recherche d'une expression pourra trouver par la suite sa forme propre.

En conclusion, on ne peut que se féliciter que le Musée Rath ait accueilli pendant trois semaines certains des meilleurs représentants de la jeune peinture genevoise, conférant enfin un droit de cité à l'art abstrait.

Henri Stierlin



2



August Babberger, Drei Liebespaare, Wandbildkarton
Photo: Peter Ammon, Luzern

Luzern

August Babberger (1885–1936)

Kunstmuseum
26. Januar bis 2. März

Mit seinem vor dem ersten Weltkrieg erschienenen Holzschnittzyklus «Ein Tag» gesellte sich August Babberger zu jenen Künstlern um den «Kunstwart», denen die Sehnsucht nach einem neuen Menschenbild aufgegeben war; wie ein Klinger, und wohl auch beeinflusst von Hodler und Welti, stellte er hochgemute, lichthungrige Menschen im Aufbruch, auf dem Wege zu einem neuen Men-

schentum dar. Als der Weltkrieg so viele Träume zerstörte, suchte Babberger in den Trümmern das Unzerstörte und entdeckte es, wie die «O Mensch!-Lyrik» der Weltkriegs- und Nachkriegsjahre, in den menschlichen Empfindungen und Gefühlen, im Glauben an die ewigen Kräfte. Die Träger dieser kosmischen Gewalten sah Babberger in der Jugend. Menschen und Genien durchwirkten sich auf seinen großen symbolisch-religiösen Darstellungen zu einem hochgemuten Reigen. Wohl waren seine früheren Gemälde von einer hektisch jagenden Formgebung, einer schrillen Farbigkeit bestimmt, doch immer eindringlicher und bewußter rang sich der Künstler zu einer monumentalen Ordnung, zu einem festlichen Parallelismus und einem zurückhaltenden Kolorit durch. Es war nun nicht mehr, wie in den Anfängen, der literarische Gehalt, es war der künstlerische Aufbau, der in seinen Werken vorherrschte und den Eindruck bestimmte.

August Babberger, 1885 in Hausen geboren, in Basel aufgewachsen, wurde vom Maler Hans Thoma und vom Schriftsteller Wilhelm Schäfer gefördert, erhielt in Florenz Unterricht von Augusto Giacometti, wirkte von 1912 bis 1920 in Frankfurt a. M., von 1920 bis 1933 in Karlsruhe, wurde hier in diesem Jahr mit dem Ehrenzeichen der «Entartung» aus dem Lehramt gejagt und schloß sich, seit Jahren mit einer Luzerner Malerin vermählt, noch enger an die Schweiz an. Er hielt sich namentlich in der Urner Landschaft auf, ganz eins mit der Bergnatur, die er wie andere Meister des deutschen Expressionismus, wie Kirchner und Koschka, künstlerisch gestaltete. Er malte die Berge zuerst in formaler Übersteigerung, gründete sie dann in zunehmendem Maße auf dem Boden eines erdhaft wirklichen Erlebnisses, wie denn namentlich auf seinen Pastellstudien die Berglandschaft zwar immer noch «hochgesteilt», aber doch beruhigt und verfestigt erscheint. Überhaupt scheint er die ehemals ekstatisch aufgewühlte Formsprache seiner Kunst in den letzten Jahren seines viel zu kurzen Lebens mehr und mehr gebändigt, die Zeichnung gedämpft, die Farbigkeit abgetönt zu haben. Immer mehr stimmte er mit seinem Urner Schüler Heinrich Danioth überein, dem er bedeutsame Erkenntnisse monumental dekorativer Komposition vermittelte und den er auf neue fruchtbare Wege der Gebirgsmalerei wies; aber es wird nicht ganz auszumachen sein, wieviel auch er, der Lehrmeister, von seinem Schüler übernahm, dessen Lebensspanne zu unserer Trauer auch nicht weit über das fünfzigste Altersjahr hinausreichte.

In Altdorf ist Babberger 1936 an den Folgen einer Halsoperation kaum einund-

fünfzigjährig gestorben. 1956 erinnerte Karlsruhe, das ihm viel dankte, in einer großen Gedächtnisausstellung an diesen Meister des Expressionismus, der ein Einzelgänger war und darum wohl erst in den jüngsten Jahren als ein in den vordersten Reihen stehender Vertreter des deutschen Expressionismus erkannt und geschätzt wurde.

E. F.

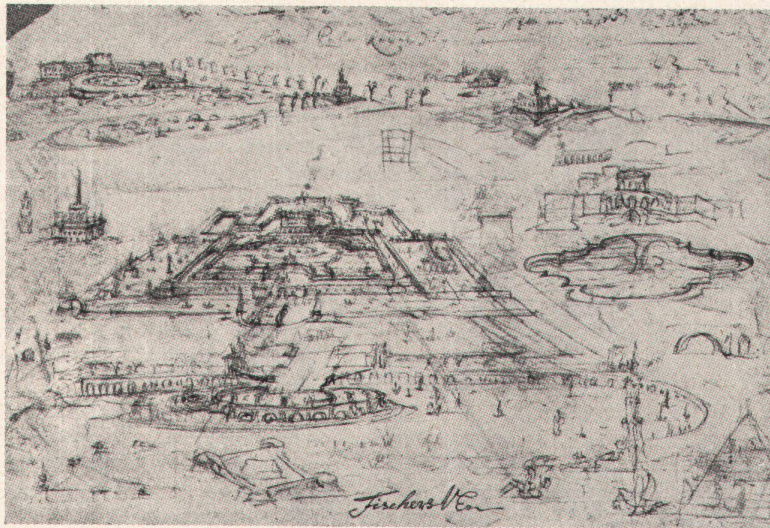
Winterthur

Ungegenständliche Malerei in der Schweiz Kunstmuseum

18. Januar bis 9. März

Das Winterthurer Museum hat die Neuenburger Ausstellung des vergangenen Herbstes «La peinture abstraite en Suisse» (vergleiche die November-Chronik des WERK) übernommen, deren Resonanz in Neuenburg so stark gewesen ist, daß sie um einen Monat verlängert wurde. Aus Raummangel – auch künstlerische Überlegungen mögen mitgesprochen haben – erscheint die Ausstellung in einer verkleinerten Gestalt. Statt 67 Malern sind es nur noch deren 47, statt 229 Bildern nur 176. Auffallend, daß (mit Recht) vor allem welschschweizerische Mitläufer ausgeschieden wurden. Neu dazugekommen sind fünf Bilder von Richard P. Lohse, starke Akzente in der Gruppe der «Geometrischen». Von Hans Fischli wird eine neue Dreiergruppe gezeigt, Werke von sehr eigenem Gesicht, geheimnisvolle Verbindungen von Farbe und Raum.

Der gute Gesamteindruck der Neuenburger Schau, deren Wert und Bedeutung übrigens von der Presse nicht richtig erkannt worden ist, tritt auch in Winterthur in Erscheinung. Andere räumliche Situationen – andere Wirkungen. Die konventionell altmodischen Säle in Neuenburg schienen günstiger als die gepflegten – zum Teil allerdings recht restaurierungsbedürftigen – Winterthurer Räume von 1913/15 mit ihren profillreichen Holztäferungen. Die zwangsläufig sich ergebende Isolierung der «Geometrischen», die in der modernen schweizerischen Malerei etwas von der Prägnanz einer Schule besitzen, verleiht ihnen ein besonderes Gewicht. Im übrigen führten die rundganglosen Saalfolgen, in denen der Betrachter zu Rückläufen gezwungen wird, bei aller Aufteilung in zusammengehörige Gruppen zu optischen Mischungen von großem Reiz. So tritt im Endergebnis der Hauptnenner der verschiedenen Strömungen der Gegenwart stärker hervor als die Kontraste. Daß – abgesehen von einigen



Johann Bernhard Fischer von Erlach, Skizzen zur «Historischen Architektur». Aus dem Codex Montenuovo, Albertina, Wien

Spitzengestalten – das allgemeine Niveau der modernen Malerei in der Schweiz dem europäischen nicht nachsteht, sieht man erneut bestätigt.

Für Winterthur war die Ausstellung insofern ein aufregendes Ereignis, als dort durch die prachtvollen Impressionisten- und Spätimpressionistensammlungen bisher gegenüber den neuen Entwicklungen eine gewisse Verslossenheit bestand. Die Entschlossenheit, mit der die Museumsleitung diesmal zugriff, mag zu einer Brechung des Banns führen, die sich übrigens schon durch Ankäufe von jüngeren Sammlern abzeichnete. H. C.

Zürich

J. B. Fischer von Erlach

Graphische Sammlung der ETH
18. Januar bis 23. März

Zu den schwierigsten, doch auch interessantesten Problemen unter den vielen Ausstellungen unserer Zeit gehört die Veranschaulichung von Architektur in musealen Räumen. Nach den gelungenen Versuchen mit dem Œuvre eines Frank Lloyd Wright und Le Corbusier ist auch die Ausstellung des Lebenswerks von Fischer von Erlach, des bedeutendsten österreichischen Barockarchitekten, zu einem vollen Erfolg geworden, zunächst im Jubiläumsjahr des 1656 geborenen Meisters in Graz, Salzburg und Wien, hernach in München und nun in Zürich, wo Dr. Erwin Gradmann mit Umsicht und Geschick das umfangreiche

Material den Räumen der Graphischen Sammlung im Altbau der ETH anpaßte. Der Reichtum dieser Ausstellung liegt nicht zuletzt in der Vielgestalt des Stoffes: Photographien in absichtlich sehr verschiedenem Format und Gesichtswinkel, dazwischen Pläne und Schnitte, alte Ansichten, die oft zu wirkungsvollen Dioramen verräumlicht sind, ferner Modelle und schließlich auch einzelne Originale wie Ölbilder, Statuetten und das Reißzeug des Meisters, sie alle sind von unterschiedlichem Realitätsgrad und besitzen schon in dieser Stufung barocken Charakter. Dazu tritt als ein ebenfalls barocker Wesenszug der Sinn für Perspektiven, in welchem die Ausstellung aufgebaut ist. Denn sehr eindrucksvoll sind einzelne Hauptwerke zu Blickpunkten gemacht. In die gleiche Optik der Barockzeit gehört die kulissenhafte Aufstellung der meisten Großaufnahmen, zwischen denen man wie auf einer Bühne herumgeht. Umwogt von Bildern genießt man dabei bis zu einem gewissen Grade sogar das Raumerlebnis jener Epoche. Daneben vermag die Ausstellung, auch wenn sie in Zürich gewisse Kürzungen erfahren mußte, doch die wesentlichen Seiten in der ungemein umfassenden Persönlichkeit Fischer von Erlachs aufzuzeigen. Man sieht die drei großen Aufgabenbereiche: Zunächst die Kirchen seiner Salzburger Frühzeit, die in der Universitätskirche gipfeln und im späteren Schaffen Fischers in der Karlskirche zu Wien nochmals eine Steigerung erfahren. Daneben stehen der Palastbau, vertreten durch die gesicherten Werke in Wien, und als eine für Fischer besonders kennzeichnende Gruppe die «Lust-

gebäude», die gerade durch ihren irreal zwecklosen Charakter bezaubern. An diese Werkgruppe schließen sich die unausgeführten Entwürfe, von denen einzelne in modernen Modellen realisiert sind. Für den Augenblick geschaffen, jedoch im Stiche festgehalten sind die Ehrenporten und Trauergerüste, in denen der junge Meister seinem kaiserlichen Gönner Joseph I. huldigte. Als Fischer später durch den jüngeren Lukas von Hildenbrandt zeitweilig in den Hintergrund gedrängt wurde, suchte er theoretische Rechenschaft in seinem großartigen «Entwurf einer Historischen Architektur», in die als vorläufiger Schlußstein sich seine eigenen Werke organisch einfügen. Gerade diese theoretische Seite, die nur in Stichen faßbar ist, läßt sich gleich dem, was Entwurf blieb, besonders dankbar ausstellen.

Der unausgeführte Entwurf für ein Hügelschloß bei Schönbrunn sowie die Nationalbibliothek in Wien, doch auch die Wiener Karlskirche sind die bedeutenden Zeugen jenes «Reichsstils», in welchem Fischer den weltbürgerlich übernationalen Charakter seiner Kunst manifestiert. Es ist nicht zuletzt diese europäische Verbundenheit seiner Bauten, die sehr sorgfältig dargestellt, der Ausstellung ihre Aktualität verleiht.

Richard Zürcher

Rindenmalereien aus Australien Kunstgewerbemuseum

11. Januar bis 2. Februar

Ein glücklicher Zufall gab dem Kunstgewerbemuseum die Möglichkeit, eine Sammlung originaler Malereien primitiver australischer Eingeborener zu zeigen, die der australische Anthropologe Charles P. Mountford zusammengebracht hat. Die auf Eukalyptus-Rindenstücke mit Farben aus verschiedenfarbigen Erden mit Pinseln aus gekauten Rindenstreifen oder Vogelfedern gemalten Bilder geben Einblicke in Frühphasen der Malerei. Sie sind zum Teil in jüngster Zeit entstanden, zeigen aber, wie die Anthropologie uns versichert, einen Urzustand der bildlichen Darstellung, Themen der Jagd, der Naturphänomene und deren symbolischer Bedeutung, die ihnen der primitive Mensch aus einer mit wechselnden Akzenten auftretenden Mischung von Beobachtung, Reflexion und trieb- und empfindungsmäßiger Reaktion verleiht. Die bekannten Kennzeichen treten auf: die Fähigkeit, das Typische zu erfassen, die Übertragung der Erscheinungen in die Fläche, das Nebeneinander der Darstellung von äußerer Form und innerer Struktur, die man neuerdings als Röntgenmethode be-

zeichnet, der dekorative Sinn, das heißt, der Sinn für Formaufteilung, Balance und Akzentuierung – alles bekannte Symptome der verschiedenen Typen des Prähistorischen, das in seinen Hauptzügen auch in den Zeichnungen der Kinder aller Zeiten erscheint. Das Besondere der australischen Beispiele liegt in der bildnerischen Begabung dieser Eingeborenen, in der Stärke der Mythenbildung und in der Unversehrtheit, mit der dies alles offenbar heute noch zutage tritt – wie lange noch? möchte man fragen. Wie stark diese Dinge unsre eigene Zeit betreffen, berührte Prof. Dr. S. Giedion, der Initiator der Ausstellung, in kurzen Bemerkungen bei der Eröffnung. Die Analogien der Kunst unserer Zeit zu diesen Dingen sind offenbar, und jede Begegnung mit prähistorischem Material zeigt neue Seiten dieser Analogien. Die Bedeutung dieser Situation, vor allem die Bedeutung für das Zukünftige, ist allerdings noch wenig geklärt. Ein Material wie das hier gezeigte scheint für die Lösung dieser Probleme sehr wertvoll. Eine instruktive und auch typographisch gute Wegleitung begleitete die interessante Ausstellung. H. C.

Lucien Clergue:
Poésie photographique
Kunstgewerbemuseum
11. Januar bis 9. Februar

Das Zürcher Kunstgewerbemuseum veranstaltete die erste Ausstellung von Photos eines jungen Südfranzosen, dem heute schon ein beträchtlicher Ruf voraussetzt. Praktisch ist Lucien Clergue noch ein Amateur. Nicht seiner Gesinnung nach, die den Fanatismus des Künstlers besitzt. Seine Ausstellung hat große Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Entzückte Zustimmung, die in Clergue einen kommenden Mann sieht, einerseits – andererseits heftige Ablehnung, vielfach aus Kreisen der Jugend, die sich gegen das Makabre dieses Vierundzwanzigjährigen wendet.

Was man sah, sind Photos eines Menschen, der sich mit höchster Intensität in seine Bildthemen stürzt: die Melancholie der Seiltänzer, Gliederpuppen als Restbestände des Lebens, tote Tiere, Ruinen, Grabstätten – Nachtseiten des Lebens – und neuerdings nackte Menschenkörper in schäumendem Wasser, phantastische Wassergeschöpfe gleichsam. Technisch sind diese Dinge ohne spektakuläre Tricks, aber sauber gemacht. Die Themen selbst sind nicht neu; gleich in der Frühzeit der modernen Photographie haben sie das ausgeprägte Interesse der Photographen gefunden. Soweit liegt weder ein Grund zu beson-

derer Aufregung noch zum Entzücken vor.

Hervorgerufen wird beides durch eine besonders starke Kraft, das Poetische, das in und hinter den Dingen liegt, sichtbar, spürbar zu machen. Das geheime Leben, das Unaussprechbare, auf das wir zunächst mit dem Gefühl reagieren, von dem auch oder gerade die toten Dinge erfüllt sind und die Dinge, die nie gelebt, sondern nur dem Leben gedient haben. Clergue, würde man sagen können, gehört zu den Menschen, die die Fähigkeit besitzen, eben dieses Dichterische zu fassen und zu fixieren. Hier mit den geheimnisvollen Mitteln des photographischen *trompe l'œil*, das den Menschen deshalb so stark trifft, weil das unheimliche, mythisch umwobene Spiegelphänomen mitspricht. Wollte man Bedenken gegen Clergue haben, so könnten sie nur mit der Relation verbunden sein, mit der etwas zu oft auf begeisterte Kronzeugen wie Cocteau oder Picasso hingewiesen wird. Von hier aus ist es zum «Effekt» und zur intellektuellen Geschäftigkeit nur ein kleiner Schritt. Vertrauen wir auf die fundamentale Begabung dieses jungen Menschen, der ja am Anfang eines Schaffens steht. H. C.

Kumi Sugai – Max Weiß
Galerie Läubli
14. Januar bis 1. Februar

Mit dieser Ausstellung führte Läubli den japanischen Maler Kumi Sugai, der seit 1952 in Paris lebt, in der Schweiz ein. In Paris hat Sugai rasch die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die ihn an die Seite von Zao Wou-Ki stellt. Japanisches und Europäisches tritt in natürlicher Verbindung in Erscheinung, die Kalligraphie mit dem Zeichenhaften. In den kleinen Formaten ergeben sich besonders glückliche Lösungen. Form und Farbe, das Materielle der Texturen und der Bildgehalt ergeben sich aus einem subtilen Empfinden für die Kombination der Bildelemente. Im großen Format ist die Bildphantasie nicht adäquat; eine gewisse Leere macht sie im negativen Sinn plakathaft. Auch scheinen hier die europäischen Anregungen – zum Beispiel von Miró – noch nicht verarbeitet. Interessant sind merkwürdige Analogien zu Bildern Baumeisters, die Sugai vermutlich nicht gesehen hat. Hier wird das Wechselspiel Westen-Osten greifbar, das in der europäischen Kunst zu positiveren Resultaten führt als in der östlichen. Angenehm – im guten Sinn – sind die Lithographien Sugais.

Der im Tessin lebende Bildhauer Max Weiß bewegt sich in wechselndem Ab-

stand zum Figürlichen. In den Kleinplastiken, in denen viel Abstrahierendes ist, bleibt die Nähe zum Figürlichen trotzdem gewahrt. Ausgreifend, an Marini anknüpfend, aber über ihn in der Formveränderung hinausgehend, in den Arbeiten größeren Formates. Ihr Leben liegt in ihrer Massigkeit und im Auseinanderstreben der Volumina; hier spricht ein originelles, echtes Gefühl für das Vitale. H. C.

Niklaus Stoecklin
Rotapfel-Galerie
25. Januar bis 28. Februar

Die Rauffülle der neuen Rotapfel-Galerie, deren erste Veranstaltungen Adolf Dietrich und Ernst Kreidolf gewidmet waren, gestattete dem Basler Künstler die Darbietung einer zeitlich weit zurückgreifenden Auslese, die zwar nicht durchweg die gleiche Dichte des Ausdrucks besaß, wohl aber durch die untrügliche Sicherheit der Formbeobachtung und die Vorherrschaft zeichnerischer Bestimmtheit einen straff einheitlichen Grundzug erhielt.

Die bestechende Eigenart von Stoecklins Kunst in der Epoche der «Neuen Sachlichkeit» hat sich zu einem etwas behäbigen Neorealismus gewandelt, der durch plastische Formbetonung, prägnante Lichtführung und exakte Lokalfarben das Anschauliche und das Beschauliche freundlich vereint. E. Br.

Erna Yoshida Blenk
Orell Füssli
11. Januar bis 8. Februar

Die blutmäßige Bindung an japanische Kultur verwandelt die Stilleben von Erna Yoshida Blenk in schöne Ausschnitte aus einer fremden Welt, die der unseren gerade so weit angelegen ist, daß sie noch als Apartheit innerhalb des Gewohnten auffällt. Zu der ausgesprochenen dekorativ-malerischen Begabung gesellt sich ein femininer Sinn für das Material: der zu bemalende oder bedruckende Grund wird mit geradezu textiler Sorgfalt ausgewählt, die Flächenproportionen mit Geschick den hohen schmalen japanischen Türpfostenbildern oder dem an Rollbilder erinnernden Breitformat angepaßt, und bei den Holzschnitten spielt die Maserung des Holzgrundes eine ebenso wichtige Rolle wie das Tier oder die Frucht, die aus ihm geschnitten sind. Was die Künstlerin bewußt beherrscht, ist die Auswertung japanischer Schriftzeichen als wichtiges kompositionelles Element; die Wortkette steht nicht als geistvolle Antwort der bild-

lichen Aussage gegenüber, ist ihr auch nicht bändergleich eingefügt, wie dies bei den original japanischen Holzschnitten und Tuschzeichnungen den Kenner entzückt; Erna Blenk ist europäisch genug, die Wortsymbole groß ins Bild hineinzuziehen als geheimnisvolle Träger, die dann der Betrachter, an abstrakter Malerei geschult, als ungemein wirkungsvolle Kompositionselemente im Hintergrund von Feigen und Khakifrüchten aufnimmt. Eine Collage, auf japanische Zeitung montiert, erscheint dem Europäer naturgemäß viel tiefsinniger, als wenn ihm verständliche Worte entgegensträngen – so wie eine Leuchtreklame nur für den schön ist, der die Sprache nicht versteht.

Aber selbst wenn diese Vorbehalte gemacht sind, geht vom Werk dieser klugen Meisterin eine starke Faszination aus, die sie nicht zuletzt den Farbfanfaren Gelb-Rot und dem sanften Echo von Dunkelblau und Violett verdankt. Ihre Stilleben, flächig, wie hingetusch, scheinen die Kraft einer gesammelten Heiterkeit zu enthalten, eine stille und stetige Harmonie einige Fußbreit über dem Boden des Alltags.

U. H.

Walter Sautter

Kunstsalon Wolfsberg
9. Januar bis 1. Februar

Siebzig Gemälde erwarteten den Besucher, so unterschiedlich in Thema, Gestaltung und Qualität, daß die Ausstellung freie Hand gab, eine engere Wahl zu treffen, um die besten zu versammeln. Wenn dermaßen einige Landschaften von dürrtiger Gestaltung und einige Interieurs mit mangelnder malerischer Dichte ausgeschaltet waren, leuchteten dem kritischen Auge mehr als ein Dutzend sehr guter Werke entgegen, in denen eine Konzentration der malerischen Mittel, eine Straffung des Ausdrucks versucht wurde. Gerade beim Porträt, das bei Sautter manchmal in der Andeutung steckenblieb, war dieser kräftige Wille zur Durchdringung spürbar, ganz ausgezeichnet beim Bildnis von Ernst Morgenthaler, hier aus starken, modellierenden Farbtönen aufgebaut, dem aufmerksamen Blick des Dargestellten etwas Uhuhaftes verleihend und von unmittlbarer Lebendigkeit. Aber auch die Landschaften, die früher oft etwas bemüht Anekdotisches hatten, sind auf sich selbst zurückgeführt, gleichsam nicht mehr mit den eiligen Augen des Städters, sondern geruhsam wie von einem Landbewohner betrachtet; die Gegend kann sich sogar zu lyrischer Stimmung verdichten, wie in «Mondsichel und Abendstern», einem schönen Bild

mit leicht stilisiertem, rhythmisch gereihten Wiesengewächs im Vordergrund. Die bewußtere rhythmische Gliederung kam in verschiedenen Bildern zum Ausdruck, so im «Vorfrühling» oder beim «Platz in San Gimignano», dem durch gelb-rosa-grünlich gestufte Hausmauern fast abstrakt gegliederten Plan. Im «Café Odeon» übernehmen verschiedene gemusterte Vorhänge und Überzüge die ähnliche Funktion, das Bild nach einem bestimmten Takt aufzuteilen, das Grundthema zu verdichten; in all diesen Werken wird eine bald bewußte, bald tastend eingesetzte Kraft spürbar, der weiterhin diese Stetigkeit zu wünschen ist.

U. H.

Morice Lipsi

Galerie Palette
10. Januar bis 4. Februar

Die neuen Plastiken, die der aus Lodz stammende, seit 1912 in Paris lebende Morice Lipsi zeigte, haben an Klarheit und Intensität der inneren Spannung gegenüber früheren Arbeiten stark gewonnen. Wenn Beziehungen zu Figürlichem vorliegen, so sind es sublimen Umwandlungen in symbolische Form, das heißt in allgemeingültige Form, die zugleich einen mit Naturphänomenen verbundenen Begriff stellvertretend gestaltet. Durch solche Beziehungen besitzen die Steinskulpturen Lipsis ein eigenes Leben. Plastische Disposition, die auf einer freien Geometrie beruht, ist wohl balanciert und von starkem Ausdruck erfüllt, der immer verhalten bleibt. Nichts von falschen Tönen. Gute, überzeugende Lösungen, welche in einer «sculpture

horizontale», die auf der Berliner Interbau gezeigt worden ist, ein Maximum erreichen. Als besonders positiv erscheint die handwerkliche Behandlung der Steine je nach ihren Strukturen (Marmor verschiedener Art, Lava). Lipsis Arbeiten zeigen, auf welch gutes Niveau die plastische Abstraktion gelangen kann, sofern sie von sensiblen Händen realisiert wird.

H. C.

Pariser Kunstchronik

Die Moral des modernen Kunstschaffens wurde in den letzten Jahren auf eine harte Probe gestellt. Vor einigen Jahrzehnten stand es noch im Zeichen der Auflehnung. Die Generation der Revolte ist unterdessen alt geworden, und heute empfängt sie die Lorbeeren internationaler Kunstkommissionen und die Besuche weltreisender Kunstagenten. Immer mehr sind die sensationellen Aspekte der Kunst Selbstzweck geworden; sie erheben den Künstler zum Star oder werfen ihn in das Heer der Statisten zurück.

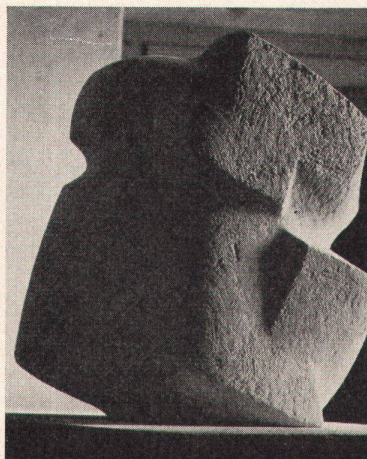
Die Ausstellung des Malers Bernard Buffet in der Galerie Charpentier, der die einzigartige Fähigkeit besitzt, uns das erschreckende Skelett der figürlichen Welt aufzuzeigen, gab Anlaß zu einem Menschenandrang, wie ihn noch kein zeitgenössischer Maler erlebt hat. François Mauriac schreibt auf der Titelseite der Zeitschrift «L'Express»: «L'œuvre de Bernard Buffet s'étend comme une mer morte sur un monde mort – spirituellement mort.»

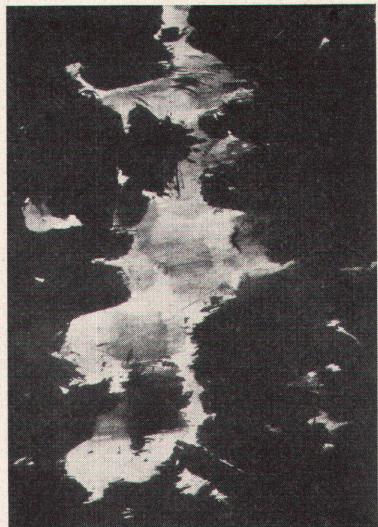
Trotz all dem – und gerade aus solchen Konstellationen heraus – steht der moderne Künstler mehr als je vor seiner eigentlichen Aufgabe und vor der Verantwortung für seine künstlerische Sendung. Die Revolte gilt nicht mehr einseitig totgelaufener Kunsttradition, sondern ist auf einer zweiten Front gegen den Konformismus der Sensation zu führen. Hier gilt es, die reiche Persönlichkeit des Künstlers einzusetzen, der zu unterscheiden und zu erkennen weiß, wo in unserem modernen Kunstfieber doch Wesentliches angestrebt wird und wo sich die Ansätze finden, unsere Kunst in ein umfassendes Weltbild einzugliedern.

Solche Spannungen machen das tragische Schicksal einiger bedeutender Künstler wie Wols, Pollock, de Stael und neuerdings Dominguez verständlich.

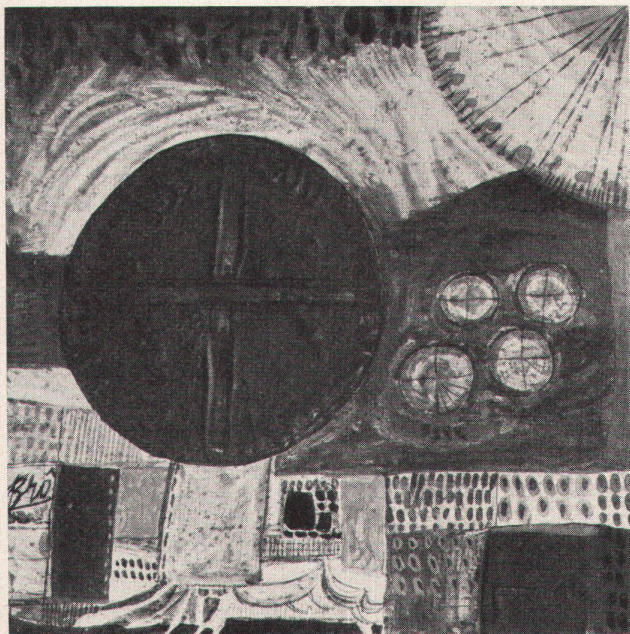
Die wichtigsten Ausstellungen des Jahresbeginns in Paris waren: Max Ernst in der Galerie Creuzevault; Tobey bei Stadler, René Magritte in der Galerie des

Morice Lipsi, Sculpture. Marmor
Photo: Walter Dräyer, Zürich





1



2

1
Mark Tobey, Painting, 1957. Galerie Stadler,
Paris
Photo: Augustin Dumage, Paris

2
Brô, Micro-paysage. Galerie Iris Clert, Paris
Photo: Robert David, Paris

3
Flugaufnahme von Boston mit dem neuen
Geschäftszentrum (1953, Architekten: Bel-
luschi, Bogner, Gropius, Koch, Stubbins). Aus
der Ausstellung «Urbanisme aux Etats Unis»

Cahiers d'Art, die Retrospektive des kürzlich verstorbenen Malers Pougny im Musée d'Art Moderne, die Bilder figürlich magischer Tendenz des Malers Brô in der Galerie Iris Clert, Gilles, Levée und Maryan in der Galerie de France, die Schau der isländischen abstrakten Bildhauerin Gerdur in der Galerie La Roue und schließlich zwei interessante amerikanische Ausstellungen: Artisans-Techniciens aux Etats-Unis im Musée d'Art Moderne und die Ausstellung «Urbanisme aux Etats-Unis» im Centre Culturel Américain an der Rue du Dragon. Die reich gegliederte Ausstellung von Max Ernst, die man nicht einseitig vom malarischen Standpunkte aus werten darf, gibt ein ausgezeichnetes Bild dieses romantisch-surrealistischen Malers, der mit persönlichster Eigenart Humor und Mythos zu mischen weiß. Die Ausstellung wurde von Eduard Loeb zusammengestellt. – Bei Tobey in der Galerie Stadler bedauert man etwas, daß er seine intime Kleinarbeit aufgegeben hat und mit seinen japanisierenden Farbkleckschen sich der allgemeinen Richtung des Tachismus anzuschließen scheint, wobei er doch ein Vorläufer ist, der durch die Intensität der Einfühlung in die kleinsten Vibrationen der Naturvorgänge an die Grenzen des Metaphysischen rührt. – Die Retrospektive für Jean Pougny zeigt einen wenig bekannten Maler russischer Herkunft. Er beteiligte sich neben Malevitch zwischen 1912 und 1918 an der Bewegung des Suprematismus. 1920 findet man ihn in Deutschland in der Gruppe «Der Sturm». Seit 1949 bekam Paris gelegentlich Einzelausstellungen dieses Malers zu sehen. – Die Ausstellung des amerikanischen Malers Hiler Hilaire, unter dem Schlagwort «Structuralisme» lanciert, verdient die Beachtung nicht, die man für diese Malerei forcieren möchte.

Hilaires theoretische Systematik würde im Meere der «Réalités Nouvelles» untergehen.

Die Ausstellung «Artisans-Techniciens aux Etats-Unis» gibt einen Einblick in die amerikanischen Bestrebungen, das kunsthandwerkliche Schaffen den Industrieformen dienstbar zu machen. Die Industrieform kann sich kaum ohne den Beitrag handwerklich schaffender Künstler weiterentwickeln. Dies wird eindrücklich sichtbar bei den Arbeiten von George Nakashima, aber auch bei den technisch sorgfältig durchdachten Stühlen und Gegenständen von Charles Eames.

Eine größere Reichweite hat die Ausstellung «Urbanisme aux Etats-Unis». Sie vermittelt ein klares Bild der Entwicklung des amerikanischen Städtebaus, und wenn sie vor allem die spezifisch amerikanische Situation darstellt, so geht sie in ihren Bestrebungen doch parallel zu unseren europäischen Anstrengungen, die Menschenagglomeration der Großstädte mit architektonischen Mitteln zu einer sozialen Gemeinschaft zu führen.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik I

Seit dem englischen Surrealismus der dreißiger Jahre hat keine Richtung in so kurzer Zeit derart viele Anhänger gefunden und ihre ideologischen Folgerungen so weitgehend verkündet wie die weltumspannende, den Tachismus und die Aktionsmalerei einschließende Bewegung, die Tapié Un Art Autre nennt. Es ist eine Richtung, bei der das Schwergewicht auf dem Emotionalen liegt, ein Zug, den sie mit dem Expressionismus wäh-



3

rend der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts teilt, jedoch mit dem Unterschied, daß es sich um abstrakte und nicht um figürliche Malerei handelt. Ihre Wurzeln sind zu finden – um die frühesten zu nennen – in Kandinskys «expressionistischen» Abstraktionen von 1910–12, in gewissen Aspekten des Impressionismus (der späte Monet, Bonnard), ferner im Automatismus als der psychologischen Haltung, die von den Surrealisten akzeptiert wurde, in anonymen Graffiti und in Höhlenmalereien, in den Kritzeleien von Kindern und in den ersten Kundgebungen – ehe sie zu einer «Schule» wurden – von Michaux, Wols, Dubuffet, Bryen. Der Einfluß dieser und amerikanischer Maler (Pollock, Sam Francis, Paul Jenkins) und von Tal Coat, Masson, Karel Appel, Vieira da Silva unter anderen ist in England stark fühlbar. Die englischen Maler lieben Ideologien. Nicht, daß sie, wie die Kubisten, die Futuristen, die Konstruktivisten, Neo-Plastizisten und andere, solche Ideologien selbst hervorgebracht hätten. Sie benutzen sie jedoch, weil sie programmatisch denken. Der englische Maler, der sich eine emotionale Richtung, wie den Tachismus, zu eigen macht, bleibt im Grunde unberührt. Man kann deshalb in dieser Bewegung in England einen «vorsätzlichen Emotionalismus» sehen, dem sich die traditionelle Vorliebe für das Ästhetische und für das Dekorative zugesellt. Die Schallgrenze des unbedingten Emotionalismus wird niemals durchbrochen.

Auf die zweite Ausstellung, die unter dem Titel «Wahl des Kritikers» bei Arthur & Sons im Jahre 1956 stattfand und die als eine ideologische Präsentation dieses Stils zu betrachten war, folgte die vom «Arts Council of Great Britain» veranstaltete Ausstellung «Neue Richtungen in der Malerei» (Mai-Juni 1957) mit Werken von Appel, de Stael, Dubuffet, Max Ernst, Sam Francis, Jenkins, Riopelle usw., ferner die große Ausstellung «Metavisual, Tachiste, Abstract» – Englische Malerei der Gegenwart – in der Redfern Gallery (April-Mai 1957), mit Werken von Rumney, Feiler, Heron, Wisson, Middleton, Wynter, Bowen, Hamilton, Fraser, Frost, Coplans, Moynihan, Ayres, Davie, Cliffe, Hilton, Irwin, Gear, Ellis, Kinley, Denny, Blow, Milnes-Smith, Bordass, Lanyon, Holden, Stephenson, Heath, Barr. Dies sind die Namen von fast allen in der jetzt vorrückenden Generation der Abstrakten; junge Maler, die ihre Leinwand und Pappe mit chaotischen Punkten und Farbflecken, mit dynamischen Linien und Bändern bedecken und Rock and roll tanzen. «Jive» und Aktionsmalerei sind in der Tat Ausdruck ein und derselben Einstellung auf einen rein dynamischen Emotionalismus,

der allen «Fesseln», seien sie nun formaler oder bewußter Art, trotz. Eine andere, den gleichen Stil vertretende Gruppe von Künstlern gab ihren Zielen im Rahmen der Ausstellung «Form und Experiment» in der New Vision Centre Gallery (Februar-März 1957) Ausdruck. Hier wurden die Arbeiten von einigen fünfzig Malern gezeigt, darunter auch die von Halima Nalecz, die etwas später in einer Sonderschau ihr unentwegtes und intelligentes Durchforschen dieser neuen Methoden an den Tag legte. Weitere Ausstellungen dortselbst wiesen Werke von Clemente, Chapin, David Rawnsley, Adamowicz und Neiman auf. Unter dem merkwürdigen Titel «Zwischen Weltraum und Erde» (einer ziemlich plumpen Anlehnung an den italienischen Gruppennamen Spazialismo) zeigte die Marlborough Fine Arts Gallery (Mai-Juni 1957) die Arbeiten von 13 italienischen Malern (Ajmone, Bacci, Birolli, Brunori, Capogrossi, Chighine, Corpora, Crippa, Dova, Fontana, Gino Morandi, Moreni, Morlotti) und auch den Mailänder Bildhauer Negri, eine Ausstellung, die ebenfalls diesen neuen Stil veranschaulichte. Abgesehen davon, daß es sich hier um die Demonstration eines experimentalen dynamischen Ismus handelt, kann diese Ausstellung auch als ein weiteres Beispiel für die anhaltende «friedliche Durchdringung» Englands mit der italienischen Gegenwartskunst betrachtet werden. In dem verflossenen Jahr fanden nicht weniger als sieben große Sonder-Ausstellungen und zwei Kunstgewerbeausstellungen italienischen Ursprungs statt. Zuerst müssen Bruno Cassinaris figurale Kompositionen erwähnt werden, in denen die fauvistische Farbe durch ein kubistisches Formbewußtsein gezähmt wird (Mathiesen Gallery, März-April 1957); ferner die Sironi- und Campigli-Ausstellung in der Marlborough Gallery (März-April 1957), die die Würde eines fest gegründeten archaischen Klassizismus repräsentierte; sowie Enrico Baj's «Nuclear Paintings» (Gallery One, März-April 1957), die voller jugendlicher Abenteuerlust, Unverantwortlichkeit und Talent waren; dann des Tessiners Livio Bernasconi hier bisher unbekannte Bilder (Arthur Jeffress, April 1957) und Mirko Basaldellas Skulpturen und Pastelle, unter denen die abstrakten Arbeiten in Kupfer und Messing uns am bemerkenswertesten erschienen (Arthur Jeffress, Mai-Juni 1957). Danach folgte Capogrossi Sonderschau im Institute of Contemporary Arts Ica (Juni 1957). Capogrossi spielerische Anordnung von einem einzigen in verschiedenen Mustern, Größen und Farben gehandhabten «Zeichen» ist gefällig und manchmal sogar ausdrucksvoll. Gentilinis illustra-

tiver Naivismus (Crane Kalman Gallery, Juli 1957) ist von süßlicher Kunstgewerblichkeit nicht allzu weit entfernt. Der Mailänder Architekt und Industrieentwerfer Gio Ponti stellte bei Liberty's (März-April 1957) Muster seiner vielseitigen Produktion aus; die «Olivetti-Entwürfe» in der Ica Gallery (Mai 1957) waren eine größtenteils photographische Darstellung, die die Verwendung des Künstlers und Kunsthandwerkers im Bereiche der modernen Industrie veranschaulichte.

Nach dieser Abschweifung, die italienische Kunst betreffend, wollen wir nun dazu zurückkehren, die Spuren der Tachisten-Bewegung in England aufzuzeichnen. In der «Post-Picasso-Paris»-Ausstellung (Hanover Gallery, Juni-Juli 1957) waren viele der jetzt führenden Namen vertreten: Appel, Appleby, Bazaine, Bissière, de Caro, Damian, Dufour, Giacometti, Hadju, Jenkins, Lansky, Manessier, Germaine Richier, Riopelle, Signori, de Stael, Tal Coat, Tsingos, Vieira da Silva, Zao Wou-Ki. Wir vermüßten Foutrier, César, Bryen, das heißt einige der Künstler der Pariser Galerien Rive Droite und Stadler. Die Sonderschauen von Karel Appel (April-Mai 1957) und von Wols (zum erstenmal in England, Juni-Juli 1957), beide in der Ica-Gallery, fügen sich wie Mosaiksteine in unser Schema ein. Dies trifft auch auf die Ausstellung von Sam Francis (Ölbilder und Aquarelle bei Gimpel Fils, Mai-Juni 1957) und auf die von Daryl Hill (Mai-Juni 1957) in der Obelisk Gallery zu. Die Ausstellung «Statements, A Review of British Abstract Art 1956» (Ica, Januar-Februar 1957) konnte infolge der Zwangsjacke des Fragebogens auf welchem sie basierte (und in welche die Antworten der Künstler und die diesen Antworten entsprechenden Werke von dem trocken-intellektuellen Veranstalter der Ausstellung hineingezwängt wurden) ihr Ziel nicht erfüllen. Sie war ein verspäteter Abklatsch einer ähnlichen jedoch viel großartigeren amerikanischen Ausstellung und daher kein genügend ernster Versuch, um wirkliche Bedeutung zu haben.

J. P. Hodin

Wiener Ausstellungen

Wien hat in diesem Winter das Geschichtskapitel des Expressionismus rekapituliert. Aus dem Rijksmuseum Kröller-Müller kamen mehr als hundert Werke Van Goghs in das Obere Belvedere, und die Albertina zeigte einen erschöpfenden Überblick über die Graphik des Expressionismus. Zweifellos war die Münchener Van Gogh-Schau vor zwei Jahren die reichhaltigere, auch war sie ge-



Franz Marc, Schwarzes und weißes Pferd. Skizze zu einem Hinterglasbild, 1911. Neuerwerbung der Albertina, Wien

schickter aufgebaut; dennoch darf man sagen, daß die für Wien getroffene Auswahl alle wichtigen Schaffensphasen zu Wort kommen läßt. Wo die Dokumentation etwas lückenhaft erscheint (die Pariser Jahre, die letzten Monate in Auvers), liegt es an den Beständen des Museums in Otterlo, die eben da und dort ein wenig auslassen. Diese vom Kulturrat der Stadt Wien veranstaltete Ausstellung ist die erste im Rahmen eines Programmes, das die führenden Persönlichkeiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts dem Wiener Publikum vorführen soll. Expositionen von Cézanne, Munch, Gauguin, Hodler und Seurat sind geplant. Man ersieht daraus, wie groß der Nachholbedarf ist.

Die Ausstellung «Der Expressionismus» in der Albertina gehört zu den bedeutendsten Gesamtübersichten, die je dieser Bewegung gewidmet wurden. Kunstgeschichtlich gesehen ist ihr Konzept überaus weitherzig: obzwar in der Hauptsache auf die mitteleuropäischen Ereignisse beschränkt, umfaßt es neben der Brücke und dem Blauen Reiter auch die Kunst der zwanziger Jahre (Bauhaus, Neue Sachlichkeit usw.), selbstverständlich auch die großen Einzelgänger und schließlich, in einer etwas willkürlichen Auswahl, die Gäste der Expressionisten (Chagall, Matisse, Picasso, Delaunay usw.). Es konnte nicht die Aufgabe dieser Ausstellung sein, die Vieldeutigkeit des Begriffes Expressionismus aus der Welt zu schaffen, handelt es sich hier doch um das Musterbeispiel eines aus dialektischer Entgegensetzung hervorgegangenen Beziehungsbegriffes. Wenn also die Konturen der Schau unscharf und unsicher sind – sie folgen darin einer Tendenz, die man auch bei den jüngsten kunstgeschichtlichen Darstellungen des Expressionismus (zum Beispiel Bernard Meyers) beobachten kann –, so wird dies von der hervorragenden Qualität der Exponate wettgemacht.

Die Ausstellung zeigte etwa dreihundert Werke, davon stammten etwa zwei Fünftel aus einer Privatsammlung. Ein großer Teil dieser Blätter wurde zum erstenmal gezeigt, darunter Aquarelle und Zeichnungen von Kandinsky, Klee, Macke, Feininger, Dix und Grosz. Auch unbekanntere Kokoschka- und Schiele-Zeichnungen tauchten bei dieser Gelegenheit auf. Nicht minder verblüffend war die Begegnung mit einer breiten Auswahl von Brücke-Aquarellen, hervorragenden Arbeiten von Nolde und Rohlf's. Da es sich bei den Arbeiten aus Privatbesitz nur um eine schmale Auswahl aus einem vielfachen Bestand handelt, kann man der Forschung sicher noch manche Überraschung prophezeien. So unerlässlich es war, die Bestände der Albertina zu ergänzen (da sonst gewisse Aspekte des Expressionismus hätten wegfallen müssen), so bot doch gerade diese Ausstellung einen Überblick über einen reichen, wenn auch noch unausgewogenen Besitzstand, der durch Neuerwerbungen der letzten Jahre planvoll ergänzt wurde (Klee, Nolde, Marc, Macke, Feininger, Mataré). Daß gerade diese Ausstellung eines würdigen Kataloges bedurft hätte, bedarf keiner Betonung. Das ihr gewidmete kleine Heftchen enthält zwar ein wissenschaftlich genaues Verzeichnis der Exponate, doch ist es nicht imstande, die Erinnerung an diese denkwürdige Schau anschaulich festzuhalten.

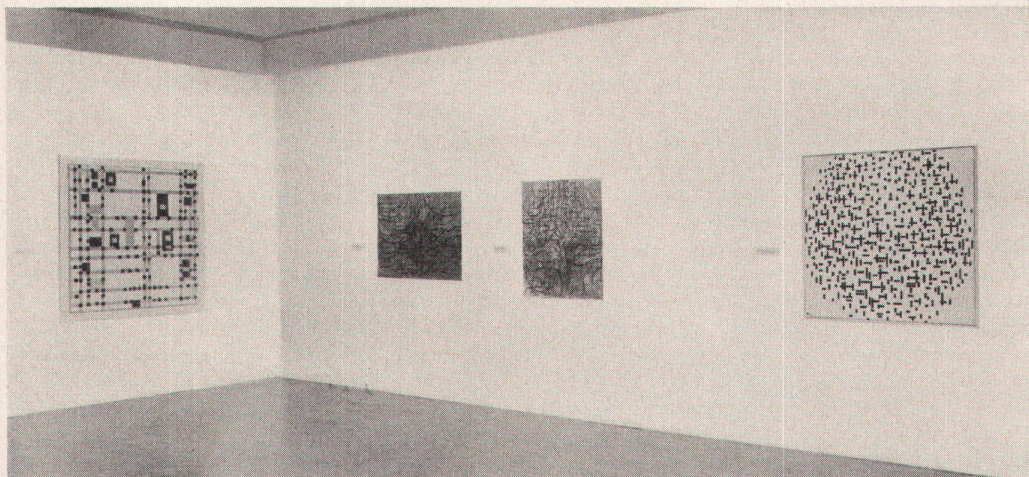
Die Le Corbusier-Wanderausstellung hat nun auch Wien erreicht. Sie wurde in

der Akademie der bildenden Künste gezeigt; die Besucherbilanz erreichte mit Mühe und Not die 7000-Marke. Ein Zufall, wie ihn die Ausstellungsplanung selten zustande kommen läßt, wollte es, daß zur gleichen Zeit in der Galerie Würthle eine Ausstellung von Projekten und Modellen Konrad Wachsmanns eröffnet wurde. Der in Chicago wirkende Architekt ist seit einigen Jahren auch in Österreich tätig: die Salzburger Sommerakademie verdankt seiner dynamischen Lehrerpersönlichkeit einen guten Teil ihres wachsenden Rufes. Es ist hier weder der Ort, noch nötig, Konrad Wachsmanns Konstruktionsverfahren und dessen Leitideen – modulare Abstimmung der Teile bzw. Elemente aufeinander, Verwendung der Möglichkeiten genormter Industrieprodukte usw. – zu erläutern und zu begründen. Überlegt man sich die architekturgeschichtlichen Ursprünge dieses Handelns, dem allerdings bis zur Stunde nur wenige Verwirklichungen beschieden waren, so erinnert man sich der Prophezeiungen, die der vielgeschmähte Semper bereits im Jahre 1851 niederschrieb: «Der Gang, den unsere Industrie und mit ihr die gesamte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: Alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten.» Aus diesen Gedanken sind längst umfangreiche Programmpunkte entwickelt worden. Wachsmann gehört heute zu den konsequentesten Verfechtern der Überzeugung, daß man den Baustoffen und deren maschinellen Verarbeitungsverfahren weitesten Einfluß auf die Konstruktionsformen einräumen müsse. Von der vollplastischen Künstlerpersönlichkeit Le Corbusiers hob sich der geometrische Imperativ seiner Gebilde wie eine Ernüchterung ab, eine Schönheit anderer Art: Makellosigkeit, Form gewordene Erkenntnisleistung. Über die Dringlichkeit derartiger Manifestationen auf Wiener Boden ist kein kommentierendes Wort zu verlieren: wer die Pseudomodernität des eben der Vollendung entgegengehenden Museums der Stadt Wien ins Auge faßt, muß wünschen, daß die beiden Pole Wachsmann und Le Corbusier den Architekten dieser Stadt zur Gewissensforschung dienen mögen.

Dienen Wachsmanns Konstruktionen im höheren Sinne einer neuen Selbstbestimmung des Bauens, so läßt sich doch nicht leugnen, daß ihre puritanische Ausschließlichkeit jede Ergänzung durch Plastik oder Malerei unmöglich macht. Günstiger liegen die Dinge bei der Architektur Le Corbusiers, die das Tektonische unaufhörlich ins Plastische ausstülpt.

Wie die Dinge liegen, herrscht auf dem Sektor der Zusammenarbeit zwischen Bildhauern und Architekten heute in

Basel	Kunsthalle	The Family of Man Sammlung Cavellini	9. März – 7. April 12. März – 17. April	
	Gewerbemuseum	Die Zeitung	15. März – 4. Mai	
	Museum für Völkerkunde	Heilige Bildwerke aus Neuguinea	9. November – 31. März	
	Galerie Beyeler	Negerkunst. Masken, Skulpturen	22. Februar – 15. März	
	Galerie d'Art Moderne	Junge deutsche Künstler Walter Bodmer	8. Februar – 13. März 15. März – 17. April	
	Atelier Riehentor	Gruppe 48 – Deutsche Expressionisten	8. März – 1. April	
	Galerie Bettie Thommen	Hans R. Schiess	5. März – 31. März	
	Bern	Kunstmuseum	Alfred Sisley	16. Februar – 13. April
Kunsthalle		Ernst Kreidolf – Adolf Tièche Cuno Amiet	22. Februar – 23. März 29. März – 4. Mai	
Galerie Auriga		Stan	4. März – 3. April	
Galerie 33		Jean Baier Lothar Quinte – Kurt Frank	21. Februar – 13. März 14. März – 3. April	
Galerie Verena Müller		Rudolf Zender	8. März – 3. April	
Galerie Spitteler		Hans Jauslin	20. März – 10. April	
Klipstein & Kornfeld		Hans Fischer	15. Februar – 15. März	
Chur		Kunsthau	Ruth Stauffer – Fred Stauffer	9. März – 13. April
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Art populaire roumain	15 mars – 13 avril	
	Musée Rath	Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	8 mars – 30 mars	
	Athénée	Ellisif Alexandre Rochat	8 mars – 27 mars 29 mars – 24 avril	
	Galerie Motte	Chapelain-Midy	11 mars – 30 mars	
Glarus	Kunsthau	Christine Gallati	1. März – 4. Mai	
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	Sélection de peintres genevois	20 février – 15 mars	
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Itin	1 mars – 19 mars	
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Fritz Jeanneret	8 mars – 23 mars	
Luzern	Kunstmuseum	Coghuf	16. März – 20. April	
St. Gallen	Kunstmuseum	Werner Bischof. Das photographische Werk	16. März – 4. Mai	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Alfred Kubin	2. März – 7. April	
Thun	Städtische Kunstsammlung	Georges Item – Marco Richterich – Lermite	16. Februar – 16. März	
Winterthur	Kunstmuseum	Raoul Dufy	23. März – 27. April	
	Galerie ABC	Heinz Keller	1. März – 29. März	
Zug	Galerie Seehof	Henri Schmid	1. März – 31. März	
Zürich	Kunsthau	Rome vue par Ingres	5. März – Mitte April	
	Graphische Sammlung ETH	J. B. Fischer von Erlach	18. Januar – 23. März	
	Kunstgewerbemuseum	Konstruktive Graphik	8. März – 6. April	
	Galerie Beno	Werner Witschi	12. März – 1. April	
	Galerie Läubli	Adolf Herbst Karl Hosch	3. März – 22. März 24. März – 12. April	
	Neumarkt 17	Rolf Mumprecht	6. März – 10. April	
	Galerie Palette	Walter Grab	7. März – 8. April	
	Galerie au Premier	Imre Reiner	4. März – 29. März	
	Rotapfel-Galerie	Eduard Spörri	1. März – 5. April	
	Wolfsberg	Cuno Amiet – Hermann Oberli	6. März – 29. März	
	Orell Füssli	Hans Berger Alexandre Blanchet	15. Februar – 15. März 22. März – 26. April	
	Schulhaus Wolfbach	Der Ring	29. März – 14. April	
	Zürich	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



1



2

Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York veranstaltete vom 11. Dezember 1957 bis 19. Januar 1958 eine 40 Gemälde und Zeichnungen umfassende Ausstellung «Piet Mondrian: the earlier years». Das Schwergewicht der Auswahl lag auf den Werken von 1904 bis 1920. Die Leihgaben kamen vor allem aus der Sammlung S. B. Slijper, Blaricum (Holland). Ferner zeigte die Ausstellung Bilder aus dem Gemeente Museum im Haag, dem Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo (Holland), sowie aus amerikanischen Museen und Privatsammlungen. Im Februar/März wird sie im Museum of Art von San Francisco gezeigt

1

Blick in einen Ausstellungsraum des Solomon R. Guggenheim Museum mit Werken aus den Jahren 1942/43, 1911 und 1917

2

Piet Mondrian, Selbstbildnis, 1910/11. Kohle. Sammlung S. B. Slijper
The Solomon R. Guggenheim Museum

der Regel ein Mißverhältnis. Ein Beispiel dafür ist die neue Marienkirche in Kapfenberg (Steiermark), die mit zwei bedeutenden Bildwerken geschmückt wurde. Die Architektur steht auf dem Niveau sauberer Konfektion: ein nüchterner Kasten, der der Plastik weder entgegenkommt noch sie abstößt. Für die Stirnwand schuf Wander Bertoni eine «Ecclesia». Im Rahmen ihrer Weihnachtsausstellung zeigte die Galerie St. Stephan eine Anzahl von Modellen, die deutlich machten, daß der Künstler Schritt für Schritt seiner Formvorstellung näher kam: er setzte beim romanisch Schlangen an, dann wieder bei der byzantinischen Feierlichkeit, bei der biomorphen Bildsamkeit und bei schmalgliedrigen Statuetten. Bertoni hat eine starke Beziehung zum Zyklus; sein «Imaginäres Alphabet», das 1956 in Venedig gezeigt wurde, war ein Beweis dafür. Auch das mit der Sonne bekleidete Weib der Apokalypse hat ihn zu einer Reihe von Variationen über ein Thema angeregt. Experimentelle Momente treten manchmal zwischen die Beziehung zum Gegenstand; trotzdem hat diese

breite Formenphantasie Überzeugungskraft, denn sie nährt sich aus Sinnlichkeit und Spiritualität. Ein wertvolles Dokument ist die kleine Broschüre, die Bertoni mit Abbildungen der wichtigsten Entwürfe und Zeichnungen veröffentlicht hat.*

An der Altarwand hat Rudolf Hoflehner einen Gekreuzigten angebracht, der den Protest der Kirchenbehörden erregt hat. Der Leib Christi ist aus Stahl geschnitten, er besteht aus zwei parallelen, vollkommen getrennten Senkrechten und den beiden horizontalen Armen. Ich kenne kein Bildwerk, das die Doppelnatur des Gekreuzigten – seine kreatürliche Leidenserfahrung und seine Gottessohnschaft – mit den Ausdrucksmitteln unseres Jahrhunderts in ähnlich zwingender und zugleich würdiger Gestalt festhält. Die Entfernung der Skulptur aus dem Kirchenraum soll bereits beschlossene Sache sein.

Werner Hofmann

* Wander Bertoni, Zeichnungen und Plastiken zur Ecclesia. Mit 31 Tafeln. Selbstverlag des Künstlers, Wien 1957.

Tagungen

X. Internationaler Kongreß für Kunsterziehung

Basel, August 1958

Vom 7. bis 12. August findet in Basel der X. Kongreß der Internationalen Vereinigung für Kunsterziehung statt. Sein Thema lautet: «Die bildnerische Erziehung als wesentlicher und notwendiger Teil jeder Menschenbildung.» Er soll einen Überblick über den derzeitigen Stand der kunstpädagogischen Entwicklung in allen teilnehmenden Ländern vermitteln, die dringlichen Probleme aufzeigen und klären, die Wirkungsmöglichkeiten der Kunsterziehung im Rahmen aller Schularten untersuchen und die Weltöffentlichkeit an einer ausreichenden Jugenderziehung interessieren. Zur Teilnahme sind nicht nur die Kunsterzieher eingeladen, sondern auch alle diejenigen, die als Lehrer anderer Fächer oder als Vertreter von Schulbehörden und Erziehungsinstitutionen aller Art gewillt sind, an diesen Aufgaben mitzuwirken. Das Kongreßprogramm sieht Großreferate und Kurzvorträge, Arbeitsgruppen, Seminarien, Ausstellungen, Führungen und Ausflüge vor. Die Kongreßausstellung im Gewerbemuseum und im Neubau der Mustermesse wird einen umfassenden Überblick über alle Gebiete der Kunstpädagogik vermitteln. Präsident des Kongreßkomitees ist Seminarlehrer Erich Müller, Basel; 1. Vizepräsident ist Oberstudienrat Betzler, Frankfurt a. M. Voranmeldung an das Kongreßsekretariat FEA, Auf dem Hummel 28, Basel.

Zeitschriften

75 Jahre Schweizerische Bauzeitung

Mit dem Beginn des Jahres 1958 trat die Schweizerische Bauzeitung in das 75. Jahr ihres Bestehens ein. Im Jahre 1883 von Ingenieur A. Waldner gegründet, wurde die Schweizerische Bauzeitung später von August Jegher, seinem Sohn Carl Jegher und seit einigen Jahren von seinem Enkel Werner Jegher geleitet. Die Bauzeitung hat es immer als ihre Aufgabe betrachtet, ihre Leser sachlich und umfassend über Architektur, Ingenieurwesen und Maschinenteknik zu orientieren, und als im Laufe der Zeit verschiedene weitere Zeitschriften auf