Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 5: Schulbauten - Altersheime

Rubrik: Ausstellungen

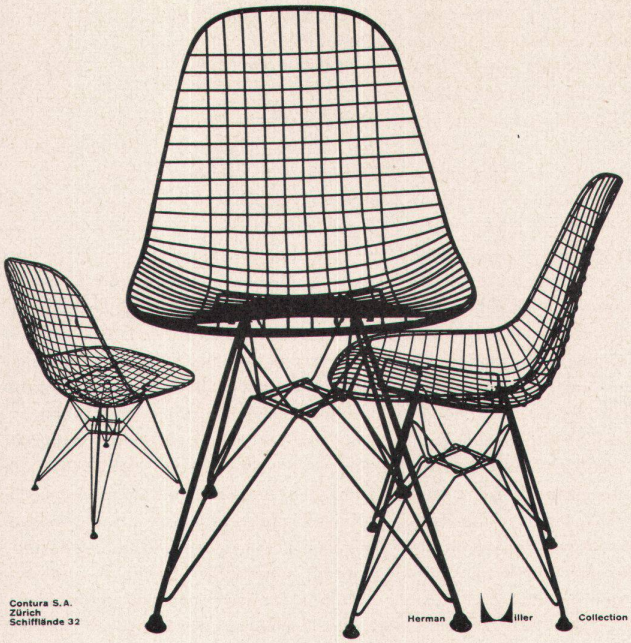
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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



Stühle von Charles Eames aus dem Prospekt der Herman Miller Collection

lassen, sind einfach, konsequent und sehr ansprechend gestaltet. In einzelnen Gruppen zusammengefaßt, zeigen sie die verschiedenen Möbeltypen für Wohnräume und Büros. Der Ausstellungsraum dient der Orientierung für Fachleute und Interessenten. Zu beziehen sind die verschiedenen Möbeltypen wie bisher durch die Möbelgeschäfte, die die Vertretung der Firma Miller besitzen. b. h.

Tagungen

Zusammenkunft der UIA-Kommission für Schulbau

Vom 4. bis 7. Februar 1958 tagte in Rabat auf Einladung des marokkanischen Erziehungsministers die Schulbaukommission der «Union Internationale des Architectes». Die Teilnehmer waren: J. Marozeau (Marokko), J. P. Kloos (Niederlande), B. Schranil (Tschechoslowakei), R. Campbell (Großbritannien), P. Hedquist (Schweden), R. Dhuit (Frankreich), G. Wilhelm (Deutschland), P. Vago (Frankreich), Generalsekretär der UIA, und J.-P. Vouga (Schweiz), ehemaliger Delegierter der Arbeitskommissionen.

Im Verlaufe von fünf Arbeitssitzungen wurden zahlreiche aktuelle Probleme behandelt und abschließend die folgenden Beschlüsse gefaßt:

1. J. Marozeau wird einstimmig zum Nachfolger von Alfred Roth gewählt, der seit 1951 die Präsidentschaft der Kommission führte und nun zurückzutreten wünscht.
2. Die Empfehlung der XX. Internationalen Konferenz für Erziehung in Genf 1957 wird angenommen, insbesondere die Schaffung eines internationalen Zentrums für Schulbau.
3. Die Umfrage von 1955 wird weitergeführt, da die Antworten noch nicht von allen befragten Sektionen eingetroffen sind.
4. Die Hauptumfrage soll ebenfalls weitergeführt und später in einer Publikation dokumentiert werden.
5. Die von J. Marozeau mit A. Roth und J.-P. Vouga vorbereitete Charta für Schulbau wird neu bearbeitet.
6. Die nächste Versammlung der Kommission (1959) soll wenn möglich in einem Land des Nahen Ostens stattfinden, wo neue Versuche als Weiterführung derjenigen von Marokko unternommen werden könnten.

Ausstellungen

Zürich

Rome vue par Ingres

Kunsthaus

5. März bis 13. April

Diese Ausstellung, die ein anziehendes Kapitel der Kunstgeschichte in schönster und gründlichster Weise berichtigte, war dem Zusammenwirken der spezifischen Begabungen zweier bekannter schweizerischer Kunstinterpreten zu verdanken. Im Verlaufe seiner von aktivem, ja kämpferischem Humanismus und größter wissenschaftlicher Akribie getragenen Ingres-Studien wurde Hans Naef auf das bis heute ganz falsch dargestellte Verhältnis von Jean-Auguste-Dominique Ingres zur Landschafts-, richtiger Architektur-Darstellung aufmerksam. Als erster fand er die Bestände an Landschaftszeichnungen im Ingres-Museum in Montauban einer systematischen Beschäftigung würdig. Daß die Berichtigung in Form einer umfassenden Ausstellung in Zürich möglich wurde, hängt aber auch mit dem Sinn des Direktors des Zürcher Kunsthauses, Dr. René Wehrlis, für die zugleich verkannten und aktuellen, zur Neubehandlung reifen Themen zusammen, der sich z. B. in seinen Ausstellungen der Kunst der Etrusker und der sardinischen prähistorischen Bronzen oder durch die Betonung Saenredams in seiner Schau der holländischen Malerei bewiesen hatte.

Naef beschreibt im Vorwort seines wissenschaftlichen Katalogs die Leidensgeschichte der richtigen Erkenntnis von Ingres als Architekturzeichner. Am schlagendsten wird Blindheit der Kunsthistorie wohl durch die Tatsache illustriert, daß man immer wieder versuchte, dem Künstler – von dem die Ausstellung volle 199 italienische Architektur- und Landschaftszeichnungen enthielt – das römische Stadtbild im Hintergrunde seines Bildnisses Granet in Aix abzusprechen, da man es eher Granet zutraute als Ingres, in dem man einzig den Figurenmaler sehen wollte.

Die logisch und übersichtlich aufgebaute Ausstellung im Zürcher Kunsthaus stellte dem Besucher die spannende Aufgabe, sich im unbekannten Schaffensgebiet eines großen Künstlers völlig neu zu orientieren, im Verlaufe von ein, zwei Stunden die unvorbereitet präsentierten Qualitäten richtig zu lesen.

Er tat es am besten in zwei Rundgängen. Die erste Beschäftigung hatte den Dingen zu gelten, die Ingres in Rom zur Darstellung reizten. Es gibt unter diesen Zeichnungen zwei Gruppen, bei denen die Zweckbestimmung klar im Vordergrund steht: eine Reihe von durchgeführten, auskomponierten Ansichten, offenkundig zusammenhängend im Hinblick auf den Betrachter geschaffen als runde Kunstwerke, ferner die Serie von sepialavierten Zeichnungen, die der Braut in Paris eine Vorstellung von seiner Umgebung in der Villa Medici geben sollten. Daneben steht aber die überwiegende Mehrheit von oft großen, meist aber kleinen und kleinsten Blättern, die sich mit der halb und ganz anonymen Architektur Roms beschäftigen, mit Säulenhallen, Villen, einfachen Wohnhäusern, Dächern, Konfigurationen der Stadtsilhouette.

Bei diesen Blättern, die nicht für Dritte und auch kaum als Dokumentationsmaterial des Malers geschaffen sind – denn sie wurden für die Gemälde nicht verwendet –, wird die Funktion als Seh- und Formübung besonders deutlich. Daß Ingres damit nicht das pittoreske Rom meinte, versteht sich von selbst; ebensowenig verherrlicht er in diesen Zeichnungen aber die monumentale Gewalt der antiken Ruinen. Hinter ihnen steht auch keine eigentliche Lust an der Perspektive als künstlerischer Aufgabe und an der Überwindung ihrer Schwierigkeiten. Kleine, immer wiederkehrende Unsicherheiten in der Konstruktion von Turmspitzen oder verkürzten Bogen deuten darauf, daß dies nicht der bewegende Impuls war.

So stellte sich hier dem Betrachter die zweite Aufgabe: Ingres' besonderes

Formerlebnis zu suchen, das sich in diesen römischen Architekturstudien niederschlug. Sind die Zeichnungen auf die Kuben im Raum oder auf die abstrakte Flächenteilung hin zu lesen, auf die Handschrift oder die umschriebenen Flächen hin? – Mit Hilfe der lavierten Blätter und der drei kleinen Ölstudien aus Montauban und dem Musée des Arts décoratifs konnte der Betrachter sich in die Optik der Umrißzeichnungen hineinsehen. Die zart lavierten Blätter, die die Lichtwerte der Flächen mit subtiler Präzision festlegen, gaben die deutliche Anweisung auch für die Bleistiftzeichnungen: nicht das lineare Gerüst soll anvisiert werden, nicht die Linie als handschriftlicher Ausdruck, kaum die Reihung der kleinen Akzente, sondern vielmehr der einzelne Plan in seiner Ausdehnung, die oft wie eine Bewegung zu verstehen ist, in seinem Lichtgehalt und im Zusammenspiel mit den benachbarten Plänen. Da beginnt dann jene harmonische Begegnung gereinigter Formen, die das figürliche Schaffen von Ingres zum herrlichen Schauspiel macht. Darin muß offenbar der tiefere Beweggrund für den Umgang mit dem scheinbar un-ingres'schen Thema bestanden haben: im Glück der Auseinandersetzung mit einer geformten Gestaltenwelt, die dem eigenen Empfinden organisch entsprach. Im Bauen Roms – auch im volkstümlichen – begegnete der Künstler Formabläufen von jener Klarheit, Reinheit, Größe, wie sie das Ziel seines eigenen Gestaltens im Bilde war. Bei genauerer Beschäftigung erscheinen darum diese Zeichnungen immer deutlicher als integrierender Teil seines Werks. –
Im Juniheft des WERK wird eine größere Studie Hans Naefs diese Architekturzeichnungen Ingres' behandeln.

Heinz Keller

Cuno Amiet – Hermann Oberli
Kunstsalon Wolfsberg
6. März bis 5. April

Am Ende seines neunzigsten Lebensjahres angelangt, ließ es sich Cuno Amiet angelegen sein, unabhängig von seiner Geburtstagsausstellung in Bern ein Ensemble von Bildern für Zürich zusammenzustellen, das die Entwicklung seines Schaffens in Ausschnitten aus sieben Jahrzehnten aufzeigte. So wurde man durch frühe Schaffensproben sogar an die Zeit erinnert, wo der Maler die Einflüsse von Frank Buchser, von München, von der Künstlerkolonie in Pont-Aven und von Hodler verarbeitete, ebenso an das Aufblühen seiner freien malerischen Eigenart, wie er es im einstigen Zürcher «Künstlerhaus» seit 1905 und im «Wolfsberg» seit einer Einzelausstellung von 1920 dokumentierte. Ohne abrupte Stilumbrüche wurde man durch die folgenden Jahrzehnte, einschließlich der Episode der Stadtlandschaften und Seinebilder von Paris aus den dreißiger Jahren, weitergeführt zu den in erstaunlich differenzierter Auslese gezeigten Bildern aus dem neunten Lebensjahrzehnt des unermüdlich schaffenden Malers. Bei diesen Landschaften, Gartenbildern, Interieurs und Stilleben fesselte Cuno Amiets immer neu sich bewährende Art, bei jedem Bild einen bestimmten Aufbau- und Formgedanken im malerischen Vortrag durchzuhalten.
Die im Entresol des «Wolfsbergs» ausgestellten Bilder von Hermann Oberli erfreuten durch klare ausgeglichene Haltung und durch den Ausdruck aufnahmebereiten Schauens. Aber hier waren die Helligkeiten kühler und die Farben stärker zeichnerisch gebunden. E. Br.

Karl Hosch
Galerie Läubli
24. März bis 12. April

Eine kleine Auswahl von Ölbildern, Gouachen und graphischen Blättern orientierte den Betrachter über des Künstlers Schaffen in letzter Zeit. Thematisch waren sie der Landschaft und porträthaften figürlichen Darstellungen gewidmet, auch einigen Stilleben. Jeder, der Hoschs Malweise kennt, weiß, wie der Künstler temperamentvoll ausfahrende Umrisse liebt, bewegte Landschaften, Abbilder menschlicher Unruhe, pastose Pinselzüge und rigorose Farbklänge. Wenn nun diese Ausstellung eine allgemeine Lockerung in Entwurf und Technik aufzeigte, war diese nicht unbedingt positiv aufzunehmen; die zuchtvolle Linie, welche bisher den Überschwang bändigte und zusammenhielt, hat sich ausgeweitet zu einer gewissen Brutalität ohne künstlerische Überzeugungskraft. In wildem Tanz wirbeln Himmel, Haus und Berge durcheinander, angesogen von tristem Hintergrund, in Farben, die sich gern zinnoberrot und lila nebeneinander schieben. Wenn die Landschaften derart aus der Ruhe gerissen werden, fallen die Stilleben dafür in satte, an Keramik erinnernde Ornamente zurück; die menschlichen Figuren und Bildnisse wirken erstarrt und leer.
Das beste Bild der Ausstellung war ein Harlekin, wie den Künstler denn das Fastnächtliche überhaupt zur Darstellung mehr als einmal reizt. Aber auch dort würde man Konzentration und Verfestigung der willkürlichen Skizzenhaftigkeit vorziehen. U. H.

Alexandre Blanchet
Orell Füssli
22. März bis 26. April

Der graphische Grundcharakter, der den auf Blätter in Vitrinen sich konzentrierenden Ausstellungen dieser Galerie eigen ist, kam selten so eindeutig zum Ausdruck wie bei der Werkschau des schon über 75 Jahre zählenden Genfer Malers, der fast ausschließlich Zeichnungen in Schwarz-Weiß zeigte. Nur bei einigen Clair-Obscur-Blättern in zwei Kreidetönen auf blauem, grauem oder braunem Grund durfte die Farbe mitsprechen. Die durch solche Werkauswahl erzielte strenge Einheitlichkeit des Ganzen wurde noch verstärkt durch die ausgeglichene Zeichentechnik und die ruhevolle, gelassene Betrachtungsweise, die sich in Bildnissen, Akten, Gewandfiguren, häuslichen Stilleben und den «Tulipes fanées» kundgab. Eine abgeklärte, versöhnliche Heiterkeit spricht aus den Physiognomien der von Blanchet dargestellten Frauen, und mit vornehmer Ausgewogenheit werden ruhende und bewegte Stellungen und Haltungen weiblicher Modelle beobachtet. Durchaus einheitlich ist die Behandlung der Kreidetechnik, indem die Formen mit einer Vielfalt von faserigen, splittrigen oder flockigen Strichen umschrieben werden und die Modellierung durch weiche Strich- und Kreuzlagen, selten durch flächige Schattierung, erfolgt. E. Br.

Winterthur

Raoul Dufy
Kunstmuseum
30. März bis 4. Mai

Das Kunstmuseum Winterthur zeigt eine kleine, höchst instruktive Ausstellung Raoul Dufys, die sich ganz auf den Maler beschränkt. An einer Folge kostbarer Bilder, die sämtlich aus Schweizer Besitz kommen, wird die Bedeutung und die Wesensart des Künstlers einprägsam demonstriert. Eine kleine Ausstellung ist – gerade im Fall Dufys – eine schwerere Aufgabe als eine umfangreiche Schau, die das gesamte Lebenswerk vermittelt. Es kommt darauf an, den Weg Dufys vom Fauvismus über den Frühkubismus hin zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil an wenigen Beispielen zu zeigen. Das ist in Winterthur vollendet gelungen. Die Auswahl lockt sofort zu einer intensiven Betrachtung. Da man – zurücktretend – alle Bilder in einem Anblick aufnehmen kann, ist man ständig umschlossen von der heiteren

Daseinsfreude dieser Kunst, die die Entdeckungen und Erfindungen der Epoche scheinbar mühelos aufnimmt, sie sich spielerisch anverwandelt, um die eigene Aussagekraft zu steigern. Geborgen in dem beschwingten Lebensgefühl Dufys, studiert man, ohne durch ein Zuviel bedrängt zu werden, Bild um Bild und lernt den schöpferischen Vorgang, die einzigartige malerische Handschrift Dufys und ihre Mittel kennen: das souveräne Zusammenziehen der Eindrücke in große farbige Flächen, ihre handwerkliche Verschiedenartigkeit, die nachträgliche arabeskenhafte Gliederung und Rhythmisierung, die stets dem Manierierten und Dekorativen auszuweichen weiß, weil der visionäre Blick des Malers, das Ganze seines Werkes vor Augen, das Sichtbare seinem Leben eingeschmolzen hat und es stets so hervorbringt, «wie es noch niemals war und doch immer sein wird». An der Kunst Dufys wird deutlich, daß erst der Geist des Menschen der Natur ein Leben verleiht, das über das irdische Leben hinausreicht. H.-F. G.

Luzern

Coghuf – Peter Moilliet
Kunstmuseum
16. März bis 20. April

Das Kunstmuseum Luzern stellte hundert Ölgemälde und fünfzehn Zeichnungen des ungefähr dreiundfünfzigjährigen Basler Malers Coghuf (Ernst Stocker) und gegen vierzig Werke des etwa siebenunddreißigjährigen Bildhauers Peter Moilliet aus und setzte damit seine Bemühungen fort, die innerschweizerischen Künstler und Kunstfreunde mit dem Schaffen schweizerischer Maler und Bildhauer vertraut zu machen. Vor allem veranschaulichte die Œuvre-Ausstellung das Schaffen und die Wandlungen Coghufs, dessen Debüt in den dunklen, verworrenen Gründen des Expressionismus spielte, dessen beruhigte und sachlich-objektive Landschaftsmalerei und dessen abstrakte Periode sich seit Beginn der fünfziger Jahre abzeichnet. In seinen avantgardistischen Anfängen malte Coghuf vor allem die menschliche Gestalt, das menschliche Gesicht, das Figurenbild und das Bildnis in grau verhaltenen oder in schrill akzentuierten Farbklängen, mit ungestümem, ja ekstatisch bewegtem Pinselstrich. Er malte schon in dieser Zeit die Landschaft des Juras, aber sie mutete damals, in stimmungsdunklem Kolorit gehalten und auf wenige, detailfreie Farbflächen beschränkt, eher als Ausdruck seines Innern denn als Eindruck seiner Umwelt an. Nach und nach, vollends nach seiner Übersiedlung in die Freiberge, wurde das anders: Wenn er zuerst in die Nähe des deutschen Expressionismus geriet, so kündigt auf einigen Stadtbildern ein helleres Blau, ein zündendes Rot eine neue Einstellung seines künstlerischen Sensoriums an. Auf den Bildern der Freiberge, meist breit gelagert und mit hohem Himmel konzipiert, gibt sich immer mehr ein von der Größe und Schönheit eines eng begrenzten und doch weiten Flecks eigentümlicher Erde hingerissener Deuter der Landschaft zu erkennen, der sich immer wieder vor dasselbe Sujet stellt, um es in immer neuen, nuancierten Farben und mit einer traditionalistisch, ab und zu beinah konventionell erscheinenden Intensität zu feiern. Bald gegenständlich treu, bald freier und lockerer malend, erscheint Coghuf in seinen mittleren Jahren als Vertreter einer dem Herkommen verpflichteten, freilich durch ihren Nuancenreichtum beglückenden Landschaftsmalerei, die sich in der künstlerisch formalen Durchbildung weniger persönlich, weniger kühn gebärdet als auf seinen Wandbildentwürfen. Seit etwa sieben oder acht Jahren löst sich Coghuf von dieser vom «schönen Handwerk» bestimmten Kunst, gibt er sich mehr oder weniger der abstrakten Malerei hin, ordnet er auf farblich sparsamen, zum Teil reliefartig vertieften Kompositionen zackige Farbblätter, von durchgehenden Farbbalken gehalten, in spannungsvollem Gleichgewicht. Dabei deutet er meist noch schwach das Gegenständliche an, im ganzen dem Futuristen Gino Severini nicht unähnlich. Jedenfalls zeigt diese Phase des Schaffens, daß Coghuf wieder im Aufbruch begriffen ist und eine Zeit des neuen Suchens für ihn begonnen hat.

Coghuf, Pferde
Photo: L. N. N., Luzern

Peter Moilliet, ein Sohn des Malers, heute in der Nähe Basels wohnhaft, zeigte Akte von einer fast naturalistischen Ausprägung der Formen, die stilistisch meist durch eine reliefhaft zurückgebundene Haltung bestimmt sind. In einigen Werken scheinen leicht gotisierende, ja romanisierende Formkräfte am Werke zu sein, während sich in Kleinfiguren ein freieres rhythmisches Schaffen behauptet und den Wohllaut der Linien und Flächen sucht. Jedenfalls ist Moilliets Schaffen von einer natürlichen plastischen Kraft, aber es ist auch von geistiger Einsicht und schöpferischem Willen beherrscht, so daß wir von ihm noch viele wesentliche Werke zu erwarten berechtigt sind. E. F.

Bern

Ernst Kreidolf – Adolphe Tièche
Kunsthalle
20. Februar bis 23. März

In einer Gedächtnisausstellung brachte die Berner Kunsthalle eine Rückschau auf das Schaffen von Ernst Kreidolf und Adolphe Tièche, die beide – aus einem zeitlichen und stilgeschichtlichen Abstand betrachtet – durch ein hochstehendes formales Können und eine lautere Empfindungswelt zu den charaktervollen Erscheinungen der bernischen Malerei gehören. Man findet von ihnen aus unschwer die Rückverbindung in die Kunst des 19. Jahrhunderts, und zwar bei Tièche, der seine Impulse in Paris empfangen hat, nach der westlichen Richtung hin, bei Kreidolf im Anschluß an die Münchner Schule und nicht ohne Nachwirkung der deutschen Romantik. Innerhalb der bernischen Malerei aber führen sie in die Ära zurück, die im Anschluß an Anker und Buri einen Wilhelm Balmer und Emil Cardinaux hervorbrachte: eine Epoche des unbedingten Realismus, der im Bildnis porträtistische Akkuratesse, in der Landschaft nuancenreiche Stimmung und allerorts eine routinemäßig feine Durchbildung der Form gibt.

In dieser Spanne bernischer Malerei figuriert Ernst Kreidolf freilich als besondere Figur, nämlich als eine Art Poet, der viel stiller, eigener und mit einer gewissen Verklärung durch diese bürgerlichen Jahrzehnte gegangen ist. Als frühestes Bild Kreidolfs wurde ein «Kürbisstilleben» von 1881 gezeigt, das vor der berufsmäßigen Ausbildung des Malers entstanden ist, das aber in vollem Maß das intensive Verhältnis zur Pflanze und ihrem Detail zeigt. Die Münchner Aka-

demiezeit und die nachfolgende glücklichste Zeit freien Schaffens war mit Studienköpfen, tonig dunkeln religiösen Bildern und romantisch inspirierten Mondscheinlandschaften vertreten. Vom Jahre 1898 an treten die Bilderbücher und Blumenmärchen auf, zu denen eine Auslese von Originalaquarellen geboten wurde. Der Mittelsaal zeigte eine Auswahl größerer repräsentativer Werke aus verschiedenen Schaffenszeiten, die in eindrücklicher Art den Landschafter von reiner und reicher Empfindung und den Legendenmaler in seiner schlicht-schönen Gläubigkeit zur Schau brachten.

Adolphe Tièche seinerseits ist in der bernischen Malerei die Charakterfigur für das Gebiet des bernischen Stadtbildes, der barocken Campagnen mit malerischen Fassaden und Gartenplastiken, der Architektur überhaupt, und der innigen Verbindung von Bauwerk und Park oder freier Landschaft mit lebendiger Staffage und reicher atmosphärischer Stimmung. Es sind jene Bilder, die mitzählen in der Dokumentation von Stadt und Landschaft Bern. In der Frühzeit Tièches finden sich vor allem Aquarelle von hochentwickeltem Können, die Stadtansichten und Interieurs von Paris, aus der Bretagne, aus Prag, Haarlem und Venedig in virtuoser Wirklichkeitsschilderung festhalten. W. A.

Piet Meyer, der Sohn des Konservators der Berner Kunsthalle, überreicht Cuno Amiet an der Eröffnungsfeier vom 29. März einen Rosenstrauß
Photo: Maria Netter, Basel

Cuno Amiet zum 90. Geburtstag
Kunsthalle
29. März bis 4. Mai

Vor zehn Jahren war es das Berner Kunstmuseum gewesen, daß dem damals Achtzigjährigen die große Geburtstagsausstellung mit 290 Bildern veranstaltete. Diesmal ist es Berns Kunsthalle, die die Feier des noch selteneren Festes – des 90. Geburtstages – mit einer Ausstellung übernommen hat, die in den intimeren Räumen und durch die ausgezeichnet getroffene Auswahl von 117 Bildern beinahe noch festlicher und großartiger wirkte. Die Eröffnung der Ausstellung fand am 29. März, also am Tage nach dem Geburtstag, statt. Cuno Amiet war anwesend, etwas schmäler geworden, auch etwas älter, aber immer noch mit einer ganz erstaunlichen und bewundernswerten Vitalität und geistigen Präsenz. Daß von dieser Präsenz auch Name und Werk Cuno Amiets heute noch erfüllt sind, zeigte sich nicht nur in dem gewaltigen Publikumsandrang zur Vernissage, sondern auch in dem prachtvollen Bilderensemble der Ausstellung. Obschon die Bilder des Kunstmuseums Solothurn nicht für diese Ausstellung freigegeben waren – damit sie an des Meisters Geburtsort nicht gerade zur Zeit des Geburtstags fehlten –, hat Franz Meyer-Chagall es fertiggebracht, mit bekannten, weniger ausgestellten und neuesten Bildern den ganzen vielfältigen Reichtum der Malerei Amiets auszustecken und sichtbar zu machen. Da aus seiner Feder demnächst ein Aufsatz über Cuno Amiet im WERK erscheinen wird, dürfen wir uns heute in diesem Chronikbericht mit kurzen Hinweisen begnügen. Um so mehr, als es ja auch heute kaum mehr nötig ist und die Ausstellung auch diesem Zweck nicht dienen sollte, die Gestalt Cuno Amiets, der schon seit der Jahrhundertwende zu den Schweizer Künstlern von europäischem Rang gehört, kunstgeschichtlich einzuordnen und zu placieren. Trotzdem war es keineswegs nur aus Bildungsgründen oder um der jüngeren Generationen willen gut, einen – nun eben doch wieder aufs neue packenden – Überblick über das 69jährige Schaffen Cuno Amiets zu bekommen.

In einem chronologischen Ablauf, der keine beengenden Fesseln zeigte, wurde dieser Überblick gegeben. Im Vestibül war unter den großen wandbildmäßigen Werken auch eine große Apfelernte von 1914 – ein Thema, das Franz Meyer wie ein Leitmotiv des Gesamtwerkes für diese Ausstellung herausgriff: «Diese unglaubliche Fülle der Ernte, das ist die von Amiets eigenem Schöpfertum.» Und dann setzte der Rundgang ein mit dem reizenden kleinen Rückenbild des malenden Freundes Giovanni Giacometti von 1889 und dem kleinen, bereits so frisch und sicher gemalten Landschaftstilleben des Buchser-Schülers aus dem gleichen Jahr. Die Bilder aus der «Gauguin-Zeit» in Pont-Aven (1892/93) folgten, der auf Karton gemalte liegende Akt, mit dem sich Amiet der Malerei Toulouse-Lautrecs konfrontierte, und dann jene großartigen Jugendstilbilder Amiets – die Föhnlandschaft, das große Schneebild, die ornamentalen «Gelben Mädchen» (1905), all das, was die mit Recht in den großen Mittelsaal der Kunsthalle konzentrierte Werkgruppe (von 1907 bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges) vorbereitet. Prachtvoll ist es in diesem Saal – genußreich jedes Bild: diese Gärten, in denen Amiet die Fülle seiner malerischen Kraft erprobt, diese Porträts und Obsternten, in denen alles, was der nordische expressive Jugendstil an Problematik mit sich herumtrug, beinahe in französischer Formbesessenheit einem Klärungsprozeß unterzogen wird. Der Übergang zu einem echten Fauvismus, den Amiet wieder zu einem neuen Entfalten malerischer Schönheiten benutzt, ist hier gegeben.

Der Seitenlichtsaal übernimmt die Fortsetzung: Übergang vom Fauve zu der aus dem vollen schöpfenden Malerei der zwanziger Jahre – das Spannungsfeld wird durch den prächtigen «Cellisten», die Blumen und Bäume und die große «Kreuzigung» abgesteckt.

Im unteren Geschoß ein ganzer Saal mit blühenden Gärten und Blumen – es ist eine reiche und saftige Malerei, die dann in den dreißiger Jahren bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges wieder so stark, so zuchtvoll und französisch wirkt. Ausgestellt sind unter anderem das schöne «Selbstbildnis im Garten» (1936, Kunstmuseum Bern), die prachtvolle Großstadtlandschaft mit den Häuserblocks (Porte de Châtillon, 1935) und Schneelandschaften.

Im letzten Kabinett des Untergeschosses sind dann vier der letzten großen Bilder beieinander: zwei merkwürdig geheimnisvoll wirkende Kompositionen der «Jasser», in deren Malart – einem opalisierenden Pointillismus – sich zum erstenmal in Amiets Werk so etwas wie ein «Altersstil» zeigt, und dann zwei Bilder, in denen der nun Neunzigjährige zu Kompositionen der Frühzeit zurückkehrt: eine große «Ernte» und ein Gelb

in Gelb, ganz aus der Differenzierung der Farbmaterie herausgeformtes vielfiguriges Werk, «Erscheinung». 1957 und 1958 sind die Daten dieser erstaunlichen Bilder. m. n.

Basel

Neue Möbel von Werner Blaser

Wohnbedarf Basel
14. März bis 29. März

In den Räumen des Basler Wohnbedarfes zeigte Innenarchitekt Werner Blaser eine Serie neu gestalteter Möbel, die wegen der ihrem Entwurf zugrunde liegenden Auffassung zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung anregen. Werner Blaser, der immer noch stark unter dem Eindruck Japans steht, führt die Gestaltung des Möbels auf das Hauptproblem des *Fügens* zurück. Wie er in seiner Ansprache anläßlich der Vernissage ausführte, spielt das Problem des Fügens in der ganzen Architektur beim Bauen in Stein und in Holz eine primäre Rolle. Architektur entstand in dem Moment, als der Mensch begann, einzelne Materialteile zu einem räumlichen Gebilde zusammenzufügen, und die Ausgestaltung dieser Verbindung, die Fuge, wurde demzufolge zu einem wichtigen Ausdruck des menschlichen Werkes. In seinen langjährigen Studien ist es Werner Blaser nun gelungen, eine neuartige Form der Verbindung von Massivhölzern zu finden, eine Art der Verzapfung, die es erlaubt, Vierkanthölzer in drei verschiedenen Koordinaten verwindungsfest und steif zusammenzufügen. Die Herstellung dieser Holzverbindung verlangt eine extrem sorgfältige handwerkliche Ausführung und ist, wie der Entwerfer selbst betont, nicht für eine industrielle Produktion geeignet. Ihr Sinn liegt vielmehr in der Darstellung einer geistigen, konstruktiven Idee.

Auf der Grundlage dieser neuen Holzverbindung baut sich nun das ganze Möbelprogramm Blasers auf. In Verbindung mit Füßen von kreuzförmigem Querschnitt, die ebenfalls aus einer speziellen Holzverbindung entstanden sind, hat Blaser Eßtische, Teetische und Kastenmöbel geschaffen, die durch ihre konstruktiv betonte Form charakterisiert werden. Problematisch wird es, wenn in der gleichen Art Sitzmöbel gestaltet werden. Auch ein auf die einfachsten Grundformen zurückgeführter Stuhl besitzt räumliche Kurven, die nur mit viel Mühe und Umwegen durch ein rechtwinkliges System ausgeführt werden können. Oder aber man ist gezwungen, an einer Stelle eine Inkonsequenz in Kauf zu nehmen, die innerhalb des streng rechtwinkligen Systems um so auffallender und peinlicher wirkt. Das so entstandene Stuhlgebilde Blasers besitzt eine starke Ähnlichkeit mit dem ersten Bauhausstuhl Marcel Breuers. Für uns ist dieser Stuhl von Breuer ein Symbol für den Anfang des neuen Bauens; er besticht auch jetzt noch durch seine räumliche Plastik. Heute, 36 Jahre später, nachdem wir die Reaktion auf das neue Bauen, seine «Wiedergeburt» und Weiterentwicklung erlebt haben, muß jedoch ein Stuhl wie derjenige Blasers antiquiert wirken.

Die Tatsache, daß Blaser versucht, auf Grund *eines* Konstruktionsprinzips verschiedene Möbeltypen, ein ganzes «Ameublement» zu gestalten, birgt eine weitere Problematik in sich. Das Prinzip wird zum Rezept, und ein solches bildet eine Gefahr für jede Gestaltung. Wir besitzen heute, als Positivum unserer Zeit, eine Fülle von Materialien und Herstellungsmethoden. Es gibt Herstellungsarten, die sich für Sitzmöbel, und solche, die sich für andere Wohngegenstände eignen. Als wichtige Errungenschaft der modernen Raumgestaltung haben wir erkannt, daß ein richtig gestalteter Stuhl, in Metall, in Plastik, in Rohr oder anderen geeigneten Materialien, zu einem Kasten- oder Tischmöbel gestellt werden kann, das in anderen Materialien auf seine Art richtig gestaltet ist. Wir suchen die Möbelkäufer dahin zu beeinflussen, daß sie ihre Möbel selbst zusammenstellen und nicht ein fertiges Ameublement einkaufen. Blaser versucht mit seinen Möbeln wieder, einen einheitlichen Stil zu finden, eine Sache, die unserer Meinung nach überlebt ist.

Beim Betrachten der sehr sauber gestalteten Ausstellung mit den großen Demonstrationsmodellen der neuen Fügungsart tauchte bald die Assoziation mit dem Möbelherstellungsprinzip Alvar Aaltos auf. Die Möbel Aaltos entstehen dadurch, daß er das Massivholz in einzelne Lamellen oder Stäbchen aufschneidet, diese Struktur formt, biegt, verzweigt und wieder verleimt. Der Vergleich dieses Konstruktionsprinzips mit demjenigen Werner Blasers zeigt sofort, daß Aalto in der Gestaltung die viel größeren Möglichkeiten besitzt und in der räumlichen Gestaltung praktisch unbeschränkt ist. Seine Möbeltypen müssen daher auch selbstverständlicher wirken.

Es wäre billig, sich darüber lustig zu machen, daß Werner Blaser versucht, seinen Arbeiten einen geistigen Hintergrund zu geben, daß für ihn das Sitzen keine Angelegenheit der Bequemlichkeit, sondern der geistigen Zucht ist. Allerdings birgt solches Schaffen immer die Gefahr des Sektierertums in sich. Es gibt unseres Erachtens in der Architektur keine alleinseligmachenden Rezepte. Versuche in dieser Richtung müssen deshalb daran scheitern, daß sie ihrer Relation zum menschlichen Maß verlustig gehen.

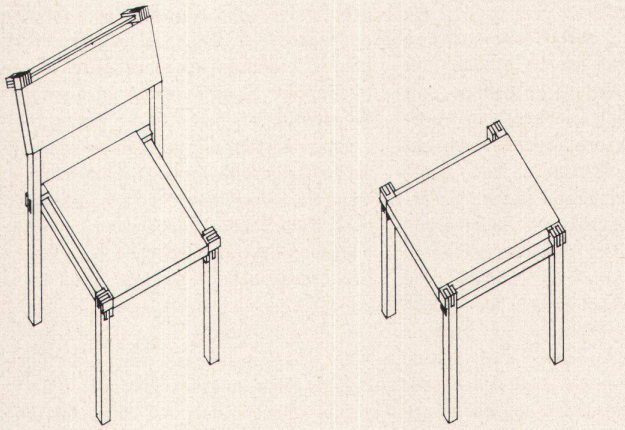
Ein zahlreiches Publikum, vor allem Architekten, war der Einladung zur Vernissage dieser Ausstellung gefolgt, und nach der geistreichen und gehaltvollen Einführung durch Arch. BSA Rudolf Christ wurde in den Räumen des Wohnbedarfs eifrig über Wert und Ziel der ausgestellten Modelle diskutiert.

Benedikt Huber

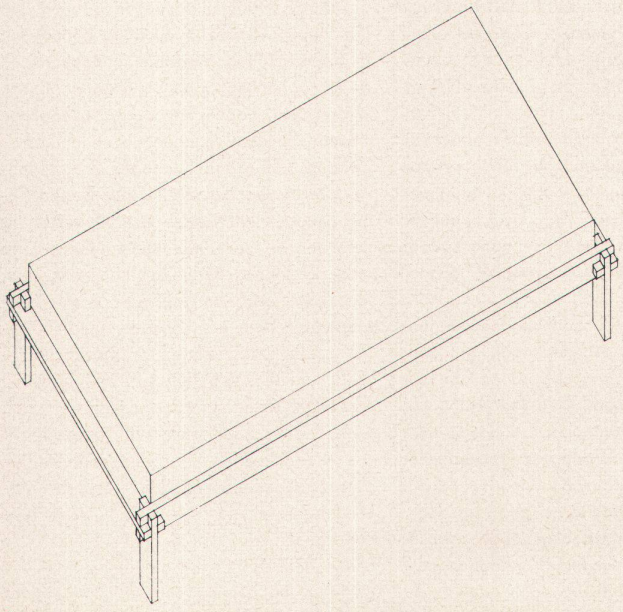
Neue Möbel von Werner Blaser SWB, Innenarchitekt, Basel

1
Stuhl und Hocker mit Lederbespannung

2
Bett



1



2

Der Konservator der Basler Kunsthalle, Arnold Rüdlinger, und der Sammler Achille Cavellini an der Eröffnung der Ausstellung in Basel
Photo: Maria Netter, Basel

Sammlung Cavellini – Moderne italienische Maler und Maler der Ecole de Paris
Kunsthalle
13. März bis 17. April

Als Parallelausstellung zu der großartigen Photoausstellung des Museum of Modern Art in New York, «The Family of Man», zeigte die Basler Kunsthalle in den Räumen des oberen Geschosses die moderne Privatsammlung Achille Cavellinis, Kaufmanns in Brescia. Damit wurde zwar die schon lange in Basel geplante Ausstellung zeitgenössischer italienischer Kunst nicht ersetzt, wohl aber ein erster Kontakt mit der italienischen Moderne geschaffen. Dies geschah mit der Ausstellung der Sammlung Cavellini unter besonders interessanten Umständen. Einmal zeigt Auswahl und Zusammenstellung dieser Sammlung die Einstellung (und Wertung) eines italienischen Sammlers, der zudem noch als Freund Birollis direkt von der ausführenden Malerei herkam. Und ferner entstand (seit 1945) und wächst diese Sammlung in der ständigen Konfrontation der modernen Maler Italiens mit denen des Auslandes.
Aber nicht nur als Quelle der Information über die italienische Kunst sollte uns diese Ausstellung dienen; Rüdlinger schreibt in seinem Vorwort zum Katalog: «Cavellini kauft nur Werke aus seiner Zeit und fast ausschließlich von seinen Generationsgenossen. Auf dieser Ausschließlichkeit beruht die Eigenart und Geschlossenheit seiner Sammlung. Er wagte und wagt es, zu kaufen, was noch nicht offiziell anerkannt ist. Das Urteil über die Irrtümer bleibt der Nachwelt überlassen. Cavellinis Mut ist beispielhaft. Der selben weitherzigen Unvoreingenommenheit und Leidenschaft verdankte die Schweiz vor dem Krieg einige der schönsten Sammlungen. Wir müssen zugeben, daß uns ein Sammler der Kunst der Nachkriegszeit vom Format Cavellinis fehlt.»
Die Sammlung Cavellini, die von Rom über La Chaux-de-Fonds nach Basel kam, mußte hier aus Platzgründen um rund 70 Bilder auf etwa 85 gekürzt werden, wobei vor allem die umfangreiche Kollektion des Werkes von Birolli (rund 50 Werke in der Sammlung Cavellini) betroffen wurde. Im übrigen aber waren die Gewichtsverhältnisse gewahrt worden. Zwei Drittel italienische Kunst zu einem Drittel ausländische, vertreten durch je zwanzig Künstlerpersönlichkeiten. Gewichtig im Vordergrund stehen nach wie vor die Werke Birollis und der Mitglieder der von ihm mitbegründeten Gruppe «Nuovo Fronte delle Arti», Corpora, Guttuso, Santomaso, Morlotti und vor allem Vedova. Und das will heißen: eine abstrahierende, in malerischen (und fast nie geometrischen) Werten schwelgende, expressive Malerei.
Es mag am persönlichen Geschmack des Sammlers und der davon abhängigen Auswahl liegen, daß die an Garten- und Meerlandschaften erinnernden Farbklänge – Grün-Azurblau und Rot – so dominieren. Interessant für den nichtitalienischen Beobachter ist die Tatsache, daß das schwarz-weiße malerische Werk Vedovas, das sich in seiner formalen Konsistenz von Jahr zu Jahr den gerade herrschenden Modeströmungen anpaßt, hier eine so viel größere Bedeutung zugemessen wird als dem in unseren Augen so viel begabteren und sensibleren Maler Afro. Bemerkenswert ist auch die starke Vertretung der Nachfolge des gegenständlich abstrahierenden Werkes Picassos, während dem eigentlichen internationalen Tachismus von Cavellini noch mit Zurückhaltung begegnet wird.
In der Sammlung der Nichtitaliener finden sich vor allem sehr schöne Werke von Hartung, Vieira da Silva, Poliakoff, Singier, Manessier und Ubac neben weniger glücklich gewählten von Winter, Theodor Werner und Lapique, Estève usw.
Man mag über die Qualität des einen oder anderen der nichtitalienischen Bilder diskutieren; aber darauf kommt es letztlich gar nicht an. Das Wertvolle der Sammlung Cavellini liegt darin, daß tatsächlich das Panorama der zeitgenössischen europäischen Kunst aus deren wesentlichsten Vertretern gebildet wurde. Und das alles in den wenigen Jahren seit 1945. Eine gewaltige, bewundernswerte Sammlerleistung also. m. n.

Gruppe 48 – Heiner Barth-Bodin zum Gedächtnis
Atelier Riehentor
8. März bis 3. April

Seit etwa einem Jahr befindet sich in einem kleinen Altstadthaus von Kleinbasel das «Atelier Riehentor», eine in uneigennütziger Weise von dem Basler Kaufmann Bruckner eingerichtete winzige Kunstgalerie mit genau drei kleinen Ausstellungsräumen. Langsam hat sich diese kleine Galerie zu einem Ausweichgleis im Basler Kunstbetrieb entwickelt. Hier werden von Zeit zu Zeit Künstler gezeigt, die bei dem enormen Angebot an in- und ausländischer Kunst nicht allzu oft in den anderen Ausstellungsinstituten zu sehen sind. In diesem Sinne pro memoria war wohl auch die kleine Ausstellung der *Gruppe 48* zu verstehen. Nach wie vor ist Max Kämpf ihr Zentrum; die fünf kleinen Bilder – unter ihnen als stärkstes die aus der Erinnerung gemalte Moskauer Stadtlandschaft – bestätigten es aufs neue. Interessant ist, daß die «48er» jeweils bei ihren – übrigens in letzter Zeit spärlicher gewordenen – gruppenmäßigen Auftritten so streng an der expressiven Gegenständlichkeit festhalten, obschon einzelne unter ihnen (Comment zum Beispiel) an anderen Ausstellungen in abstrakten Gewändern erscheinen. Hier zeigten Comment leuchtende Aquarelle in Gelb und Rot aus Venedig, Weidmann Landschaftaquarelle, Paul Stöckli dunkle abstrahierende Figuren und Julie Schätzle eine ganze Serie ihrer zarten, märchenhaften Farbstiftzeichnungen von Kindern im Wald. Die Plastiker der Gruppe waren durch Peter Moilliet mit ein paar prächtigen Figurenzeichnungen und Hanni Salathé mit einigen archaische Vereinfachung der menschlichen Körperformen anstrebenden Statuetten vertreten.
Der zweite Teil der Ausstellung galt dem Gedächtnis des kürzlich in Basel noch nicht fünfzigjährig verstorbenen Malers *Heiner Barth*, der unter dem Pseudonym «Bodin» in den letzten Jahren nur noch gelegentlich immer dürftiger und trockener werdende Aquarelle und Zeichnungen ausgestellt hatte. Die Ausstellung zeigte nun, wohl für die meisten zum erstenmal, Jugendwerke dieses Malers, Aquarelle und Zeichnungen, deren Thematik – Hafenviertel, Bordelle, Straßenmädchen, nächtliche Begegnungen – wohl von Menschenverachtung und gespannter Umweltsbeziehung erfüllt ist. Gleichzeitig aber wird hier die eminent große zeichnerische und malerische Begabung Barths belegt. In ihrer Expressivität wie in ihrer farbigen Kraft sind diese Blätter sowohl mit dem noch «guten» frühen George Grosz wie manchmal sogar mit Chagall vergleichbar. Hier begreift

Hector Trotin, Noce dans le Quartier de Charonne, avec Santos Dumont
Photo: Maria Netter, Basel

man plötzlich, weshalb Bodins Vater, der Maler Paul Basilius Barth, so viel auf das künstlerische Urteil seines ältesten Sohnes gab. Eine große Begabung ist hier frühzeitig verdorrt.

•

Von den 21 Aquarellen *deutscher Expressionisten,* die im oberen Stock der Galerie ausgestellt waren, war der größte Teil zweit- und drittklassiger Qualität. Wie kostbare Perlen glänzten in diesem Ensemble einzig fünf prachtvolle und saftige Aquarelle von Emil Nolde. Bemerkenswert waren außerdem zwei schöne Figurenaquarelle von Oskar Schlemmer. m. n.

Der Peintre naïf Hector Trotin
Galerie Schulthess
15. März bis 5. April

Ihrem seit Jahren befolgten Prinzip treu bleibend, nur dann mit einer Ausstellung an die Basler Öffentlichkeit zu gelangen, wenn etwas besonders Überraschendes zu zeigen ist, hat die Galerie Schulthess diesmal einen bisher unbekannten Peintre naïf aus Paris vorgestellt. Hector Trotin, heute dreiundsechzigjährig, ist ein Sonderling, was seine bürgerliche Existenz anlangt, und ein echter und höchst amüsanter Peintre naïf. Als Sohn eines Antiquars hat er vom väterlichen Erbteil so lange gelebt, wie dieses es erlaubte, und erst in späteren Jahren mit der Malerei angefangen. Den Quartieren der Pariser Banlieue gehört seine Liebe, den Straßenmusikanten, der Romantik von Postkutschen, Luftschiffen, Bouquinistes und vor allem den kleinen Quartierfesten mit ihren Buden, den Zirkusvorstellungen und dem bunten Durcheinander von Artisten und Publikum. Unbekümmert um die Zeitläufte, vergnügt und mit einer ganz ursprünglichen und naiven Begabung für Komposition und malerische Werte entstehen da seine köstlichen Genrebilder. Etwas vom Reizendsten sein «Déjeuner sur l'herbe, au bord de la Marne» und «Noce dans le Quartier de Charonne, avec Santos Dumont». Bemerkenswert ist übrigens auch die Tatsache, daß Trotin sich noch keineswegs in den bindenden Vertrag mit einer Galerie eingelassen hat und daß seine Bilder demzufolge zwischen 750 und 950 Franken kosten. m. n.

Walter Bodmer –
Werke aus den letzten zwei Jahren
Galerie d'Art Moderne
15. März bis 17. April

In einer prachtvollen Ausstellung zeigte Walter Bodmer Reichtum und Schönheit seiner Kunst in einer neuen Entwicklungsphase. Daß Bodmer zur Elite der zeitgenössischen Schweizer Kunst gehört, ist längst im Rahmen nationaler und internationaler Ausstellungen bewiesen worden. In den letzten zwei Jahren hat sich nun aber noch ein neuer, hochinteressanter und kraftvoller Klärungsprozeß vollzogen. Bis dahin bestand zwischen Bodmers Bildern, Drahtplastiken und Drahtreliefs kein prinzipieller Unterschied der Formensprache. Die phantasievollen linearen Rhythmen im Raum, in Verbindung mit den Kompositionen farbiger Flächen, war in allen drei Disziplinen die gleiche. Nun hat Bodmer die Aufgabe verteilt und damit eine zugleich reichere und strengere Entfaltung jeder einzelnen erreicht. Seine Bilder sind nun nicht mehr ohne weiteres direkt in Drahtplastiken umsetzbar und die Plastiken nicht unbedingt auch in der Fläche «malbar». Das malerische Element dominiert jetzt; es bestimmt die zarten Rhythmen der Farbtonwerte, das Überblenden der Flächen und die verschiedenartige Präsenz der Oberflächenstruktur. Die Kompositionen schweben im Bildraum, die tragenden Kräfte konzentrieren sich im Innern in verschiedenen fixen «Gebieten» – sie sind in sich gehalten wie die Sonnensysteme im Kosmos. Stimmung und Ausdruck mythischer Poesie ist diesen Bildern eigen, die im Gesamtwerk Bodmers zwar bei den frühen abstrakten Bildern der Dreißigerjahre anknüpfen, aber nun ausgereift und vom Künstler bewußt dazu bestimmt sind, eine große geheimnisvolle Welt für sich bilden.

Ganz anders sind nun demgegenüber die Drahtreliefs und wunderbaren Rundplastiken, die expansiv, kraftvoll und elegant in den Raum hinaus greifen, Raum erobern, ihn mit klaren, sicheren Grenzen umschreiben und damit formen. Neue Energien und Kräfte, die auf jede Routine verzichten können, sind in diesen Plastiken am Werk. Bodmer ist nicht nur formal und thematisch dezidierter geworden, sondern auch in der Verwendung des Materials. Nicht nur die linearen Elemente sind zu kühnerem Einsatz gefordert worden; auch mit den gebogenen und gefalteten Flächenelementen aus farbigem oder unfarbigem Blech sind wunderschöne Formen geschaffen worden. Eine neue und außerordentlich schöne Bereicherung hat Bodmer seinen Drahtplastiken durch die behutsame Verwendung farbiger Glasflächen gegeben. m. n.

Hans Rudolf Schiess
Galerie Bettie Thommen
7. März bis 3. April

Überraschend schön war diese Ausstellung des Basler Malers Hans Rudolf Schiess, von dem größere Kollektionen selbst in Basel nur selten zu sehen sind. Überraschend vor allem die Eroberung und subtile Anwendung neuer Farbklänge – Ocker, Braun, Grau und Schwarz

–, die nun auch jenen Bildern, in denen starke bunte Farbklänge dominieren, den Charakter des Edlen und Kostbaren geben. Schiess geht ja schon seit einigen Jahren von bestimmten harmonischen und mathematischen Proportionen und Maßverhältnissen (dem Goldenen Schnitt in erster Linie) aus, um in der Komposition Abbilder des Kosmos und seiner hierarchischen Ordnungen in bezug auf den Menschen zu geben. Immer geht es ihm auch um die Übertragung biblisch-religiöser Themen und Vorstellungen. Mehrfach abgewandelt wird das Thema des Menschen vor Gott: «Rede Herr, dein Knecht hört.» Daneben aber bilden Stilleben von Picasso, Interieurs und beispielsweise das Bild eines Taubenschlags für Schiess den Anlaß zu neuen ungegenständlichen Kompositionen, die sich vom anregenden Vorbild längst so weit entfernt haben, daß man diese Zusammenhänge schon wissen muß, um sie in ihren Spuren im Bild noch zu erkennen.

Die für den Kunstfreund so genußreiche Begegnung mit diesen Bildern wird jedoch weniger durch das Ablesen der Bildinhalte herbeigeführt als durch die kraftvolle und harmonische Ausstrahlung von Formproportion und Farbklängen. In ihnen erweist sich wieder einmal Hans Rudolf Schiess' eminent große malerische Begabung. Daß der eigenwillige Maler sie nicht immer so zeigt wie in dieser Ausstellung, hindert uns nicht, noch nachträglich zu bedauern, daß er an der zweiten Ausstellung der «Ungegenständlichen Malerei in der Schweiz» in Winterthur nicht mehr vertreten war.

m. n.

Norddeutsche Kunstchronik II

Hamburg

Im Frühjahr 1957 zeigte Hamburg gleichzeitig zwei Plastikausstellungen: der Kunstverein stellte die frühen bildhauerischen Arbeiten von *Richard Haizmann* zur Diskussion, das Museum für Kunst und Gewerbe das fragmentarische Lebenswerk des 1934 verstorbenen *Gustav Heinrich Wolff*. In beiden Fällen handelt es sich um Außenseiter und Autodidakten mit vielversprechenden genialen Zügen, deren Andenken fast nur noch in Hamburg fortlebte. Haizmann hat sich, von den Nazis verfolgt und verfemt, mehr und mehr von seinen Frühwerken – aus weltanschaulichen Gründen – in ein okkulten und mystischen Ideen huldigendes Sektierertum zurückgezogen, dessen Produktionen nichts mehr mit bildender Kunst zu tun haben. Der Hamburger Kunstverein beschränkte sich darum ausschließlich auf das Frühwerk, während das Museum für Kunst und Gewerbe bemüht war, die Überreste des Lebenswerkes von Wolff möglichst vollständig zur Anschauung zu bringen, um das Andenken an diesen außergewöhnlichen Bildhauer der zwanziger Jahre über Hamburg hinaus zu retten und zu vertiefen.

Haizmanns frühe Tierdarstellungen überzeugen heute mehr denn je durch die radikale Reduktion der natürlichen Erscheinung auf die plastische Urform. Bei aller handwerklichen Routine bleibt das Formale immer dem Geistigen untergeordnet. Haizmanns Tiere sind heilige Tiere, von denen Gottfried Benn gesagt haben würde, daß auch sie «das Ebenbild Gottes» symbolisieren. Eine gebändigte ekstatische Besessenheit spürt man in allen Arbeiten. Wer Haizmanns spätere Entwicklung kennt, wittert jedoch die Gefahr. Es bedurfte nur eines außerkünstlerischen (weltanschaulichen!) Einflusses, um die den Arbeiten innewohnende Dämonie zu kunstgewerblichen Zweckgebilden zu deformieren. So bot diese Ausstellung ein interessantes Beispiel für den tragischen Untergang einer genialen Begabung in die Konfusion eines Lebens, das sich ideologischen Lehren unterordnete.

Gustav Heinrich Wolff wurde 1886 geboren. Er führte ein unstetes Leben, das ihn durch alle europäischen Großstädte und tief nach Afrika trieb. Er war mit politischen Revolutionären und mit Dichtern (Gottfried Benn, Jean Cocteau) befreundet. Sein plastisches Werk bewegt sich zunächst in Extremen, teils von Rodin, teils vom Kubismus, teils von afrikanischer Kunst beeinflußt. Sein Eigenstes fand er in einer strengen Tektonik, durchsetzt von mythischer Panik. Wolffs «Orpheus und Eurydike»-Bronze, sein Benn- und sein Nolde-Porträt, sein «Narziß» sind Arbeiten, die das Wollen der deutschen Kunst der zwanziger Jahre klar zum Ausdruck bringen. Ein großer Teil des Werkes von Wolff ist durch die politischen Katastrophen vernichtet. Das wenige, das geblieben ist, ist ein faszinierendes Fragment. Die ausgezeichnete Katalog-Einführung von Agnes Holthusen gibt erschütternd Auskunft über die Tragik eines jäh abgebrochenen Lebens, das stellvertretend ist für die Beziehungslosigkeit eines außerordentlichen Menschen in der Unruhe und Unsicherheit der Zeit.

Die *Emil Nolde*-Ausstellung des Kunstvereins war nach Picasso und Klee die dritte Großveranstaltung. Gewiß war der Kunstverein in Verbindung mit der Kunsthalle zu dieser repräsentativen Gedächtnisausstellung verpflichtet, um den Norddeutschen Nolde zu ehren und den qualitativen Umfang seines Werkes sichtbar zu machen. Die Bedeutung des Wegbereiters Nolde für die moderne deutsche Kunst steht über jedem Zweifel, auch wenn man kein Freund der wilden Ekstasen ist. Ob man aber diesem seltsamen, spontanen, oft tief in sich selbst versponnenen vulkanischen Einzelgänger und Außenseiter gerecht wird, indem man wahllos zugreift und möglichst viele und umfangreiche Bildwerke, dicht an dicht, vorführt, das ist allerdings zu bezweifeln. Warum nur immer wieder diese Monstre-Ausstellungen, die man in Tagen kaum bewältigen kann? Auch Nolde als «Dämon der Tiefe» hat nicht nur gute Bilder gemalt, sondern sehr viel fragwürdige und zweifelhafte, die oft die guten entwerten. Es wäre Aufgabe der Kenner gewesen, die (wenn es schon sein muß!) 50 oder 100 besten Bilder Noldes (unter Verzicht auf die umfangreiche Graphik!) herauszufinden und nicht 550 Nummern vorzuführen. – Der Katalog ist ein vorzüglich ausgestattetes Buch mit zahlreichen Abbildungen und einem guten Text von Alfred Hentzen.

Im Gegensatz zu der Nolde-Ausstellung war die *Alexej von Jawlensky*-Ausstellung im Spätherbst mit 100 ausgewählten Bildern eine vorbildliche Konzentration auf den entscheidenden Beitrag Jawlenskys zur modernen Kunst, wobei es natürlich leichter ist, Jawlensky auszustellen, der – im Gegensatz zu Nolde – nicht in die Breite geht, sondern sich bewußt auf einige wenige Motive beschränkt. Jawlenskys Malerei frappiert durch ihre innere Geschlossenheit und Konsequenz. Ihr Urmotiv ist das menschliche Gesicht, «auf dem sich die großen Polaritäten von Zeit und Ewigkeit, Geist und Natur, Form und Farbe durchdringen» und zur Harmonie verbinden. Das Mystische und Unergründliche, das das gesamte Schaffen Jawlenskys durchzieht, ist – im Gegensatz zu Nolde – an französischer Klarheit geschult. Jawlensky kannte das Geheimnis und die klärende Macht der Form. Obwohl er Russe war, obwohl das Russische die geheime Substanz seiner Bilderwelt ausmacht, ist er – durch die formale Verdichtung seiner Aussagen – immer Europäer. Es war – gerade bei dieser Ausstellung – erstaunlich, festzustellen, wie groß und reich der russische Einfluß zu Anfang des Jahrhunderts auf die moderne Kunst gewesen ist. Die Ausstellung war in ihrer Folgerichtigkeit sehr gut aufgebaut.

Zwischen Nolde und Jawlensky wurden Hans Hartung, der Hamburger Ivo Hauptmann und die «Farbige Graphik» gezeigt. Auf Jawlensky folgte eine beglückende retrospektive Ausstellung von Gemälden, Aquarellen und Radierungen *Eduard Bargheers*. Bargheer, der (in seinen Anfängen von der Formwelt

Munchs herkommend), das Erbe des frühen Klee und August Mackes zu einer absolut eigenen, von Farb- und Formrhythmen erfüllten, völlig transparenten Bildwelt entwickelt hat, in der Ruhe und Bewegung eine überzeugende Einheit bilden, ist ein Beweis dafür, daß das Erlebnis des Südens für den schwerblütigen, rhythmisch-monumentalen Ausdruckswillen des deutschen Expressionismus ein heilender und befreiender, weil maß-gebender Ausgleich ist. Die Bilder Bargheers, die fast wie gegenstandslose Kompositionen wirken, sind durchhellt von Licht, das die Formen der Gegenstände auflöst und in eine höhere Einheit bindet. Der monumentale Entwurf für das Mosaik im Krankenhaus Einbeck stand im Mittelpunkt der Ausstellung.

Der Lichtwark-Preis der Stadt Hamburg (früher an E. W. Nay und Arnold Fiedler vergeben!), ist Anfang dieses Jahres dem Maler *Rolf Nesch* zugesprochen worden. Rolf Nesch, 1893 in Württemberg geboren, erlebte vor dem ersten Weltkrieg die Nachwirkungen der «Brücke» in Dresden, die er mit dem großen Erlebnis der Graphik Edvard Munchs verband. Er kehrte erst 1921 aus englischer Kriegsgefangenschaft zurück und wurde von 1924 an Schüler Ernst Ludwig Kirchners in Davos, dem er sehr viel zu verdanken hat. Er siedelte nach Hamburg über und kam dort in lebendigen Kontakt mit den Malern Ballmer und Kluth. Nesch ist ein Experimentierer auf dem Gebiet der Graphik. Er schuf schon in Hamburg einige großartige Folgen von Radierungen. 1933 siedelte er nach Norwegen über in die Nähe Munchs. Er vollendete dort viele Reihen graphischer Blätter großen Formates, in vielen verschiedenen Zuständen und Farben gedruckt, Blätter von fast orientalischer Pracht. Klee und Chagall könnten die Ahnen und Paten der Kunst Neschs sein. Sie verwandelt nicht so sehr die sichtbare Welt, sondern schafft aus dem Unterbewußten eine neue, märchenhafte Traumwelt.

Bremen

Die Kunsthalle Bremen zeigte zu Anfang des Jahres 1957 die Ausstellung des Lebenswerkes von *Bruno Krauskopf,* der in den zwanziger Jahren zu den erfolgreichen und anerkannten Expressionisten im Umkreis um die Berliner Sezession gehörte. Es wurde damals viel Aufhebens um seine temperamentvolle Malerei gemacht, die ihren urwüchsigen Elan von Van Gogh, ihre Farbensymbolik von Edvard Munch und ihre Entschiedenheit von der «Brücke» bezog. Zu Beginn der dreißiger Jahre ging er nach Norwegen, blieb dort bis 1950 und siedelte nach Amerika über, wo er seinen expressiven Farben- und Formenrausch mit norwegischen und amerikanischen Einflüssen zu verbinden suchte. Krauskopf ist ein robuster Maler «in großer Haltung» mit expressionistischer Sprache, aus verschiedenen Dialekten zusammengesetzt. Man hört sofort die Vorgänger Kirchner, Schmidt-Rottluff und Kokoschka heraus. Wir sind vielleicht sehr ungerecht, wenn wir immer nur die originalen Sprachen zu hören wünschen. Auch die späteren Dialekte haben ihre Notwendigkeit.

Einen interessanten Blick auf die Anfänge des 19. Jahrhunderts gewährte die *Nerly*-Ausstellung, veranlaßt durch die Erwerbung von 600 Handzeichnungen und Ölstudien des 1807 in Erfurt geborenen, vom Freiherrn Carl Friedrich von Rumohr geförderten und ausgebildeten Friedrich Nerly. Die Ausstellung war gleichsam eine Ehrenrettung dieses Spätromantikers, den man lange Zeit zu den «Entgleisten des 19. Jahrhunderts» gezählt hatte. Das Bleibende der Arbeiten Nerlys liegt in ihrer Redlichkeit und Treue gegenüber der Natur und dem Handwerk. Obwohl Nerly kein Riese war, vermittelte die Ausstellung doch einen aufschlußreichen Einblick in die Arbeitsweise, Lebenssphäre und geistige Welt eines deutschen Künstlers in Italien. Erstaunlich ist das zeichnerische und malerische Können, das damals selbst einen bescheidenen Maler zu einem Meister seines Faches adelte.

Die *Johann Heinrich Füßli*-Ausstellung, veranstaltet von der Stiftung Pro Helvetia, war für Bremen ein großer Gewinn. Füßli, dieser eigentümliche und markante Künstler an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, ist in Deutschland viel zu wenig bekannt. Während sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts die radikale Versinnlichung der materiellen Welt vorbereitet und die ersten Ansätze zum daseinsfrohen Weltbilde des Impressionismus aufkommen, halten einige wenige Künstler, die unter der Oberfläche des Sichtbaren den Atemhauch des Unsichtbaren spüren, die düstere Welt der Visionen in ihren Schöpfungen wach. Sie stellen gegen den optimistischen Wirklichkeitseifer ihre Welt des Unheimlichen, des Zweifels und der Ängste. Zu den Meistern dieses «Hintergründigen» und Phantastischen gehört neben Goya und Blake der Schweizer Füßli (1741–1825), auf welche drei Meister sich später der Surrealismus bezieht. Die Ausstellung war vorzüglich ausgewählt, obwohl einige Höhepunkte im Schaffen Füßlis fehlten.

Zu den schönsten Ausstellungen der Bremer Kunsthalle gehörte die Ausstellung ihrer eigenen Rechtfertigung: «*Zwölf Jahre Wiederaufbau*» (1945–1957). Es wurden nicht nur Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen und Plastiken gezeigt, sondern auch eine Ausstellung dokumentarischer Art, die eine Erinnerung an die schweren Verluste der Kunsthalle durch die Aktion «Entartete Kunst» und infolge des Krieges gab. Es kam für die Museumsleitung darauf an, den durch die Verluste zerrissenen Zusammenhang der Sammlung möglichst wiederherzustellen. Das war und bleibt für die Kunsthalle ein schwieriges Unternehmen. Man denke nur daran, daß Bremen unter anderem 50 Handzeichnungen Dürers eingebüßt hat. Trotz dieser Schwierigkeiten ist es dem Direktor Dr. Busch gelungen, einige Glücksfälle nach Bremen zu bringen. Wir wählen hier folgende aus: P. P. Rubens-J. Brueghel, «Am Ostermorgen»; Delacroix, «Valentin» und «Löwenjagd»; Ch. Fr. Daubigny, «Landschaft bei Pontoise»; E. Degas, «Drei Tänzerinnen»; A. von Menzel, «Spaziergang im Garten»; M. Liebermann, «Papageien-Allee»; L. Corinth, «Grönvold»; Fr. Marc, «Reh im Garten»; M. Beckmann, «Selbstbildnis» und «Olympia»; Picasso, «Sylvette» und «Frauenkopf»; Maillol, «Venus». Von modernen Meistern wurden angekauft: F. Léger, R. Dufy, M. de Vlaminck, A. Manessier, Marino Marini, Modersohn-Becker, A. Macke, E. L. Kirchner und K. Schmidt-Rottluff.

Im Herbst wurde von *Käthe Kollwitz* das gesamte zeichnerische Werk und eine Anzahl Plastiken gezeigt. Diese schöne Ausstellung lockte erstaunlich viel Publikum in die Kunsthalle.

Die repräsentative Gedächtnis-Ausstellung für *Paula Becker-Modersohn* im Paula Becker-Modersohn-Haus der Böttcherstraße, zusammengestellt vom Direktor der Kunsthalle, Dr. Busch, fand zur 50. Wiederkehr des Todestages der Künstlerin statt. Die Ausstellung ging an Gewicht und Umfang weit über alles hinaus, was von dieser Künstlerin je zusammen gezeigt worden ist. Sie machte zum erstenmal die erstaunliche künstlerische Leistung dieser Frau in ihrem vollem Umfang deutlich. Durch die späteren und lauteren Formulierungen der «Fauves», der «Brücke», der Kubisten oder des «Blauen Reiters» ist ihre stillere aber wegweisende Leistung – wie Dr. Busch im Katalog-Vorwort schreibt – «übertönt und aus dem Bewußtsein der Späteren gedrängt worden». Paula Becker-Modersohn hat sich mit der neuen französischen Kunst schöpferisch auseinandergesetzt – und geht darin weit über Nolde hinaus, der sich – nicht nur in seinen Anfängen – oft ins Provinzielle zurückzieht. Sie wagte sich als erste in die «Welt», ohne dabei ihre Bindung an ihre menschliche und geistige Herkunft aufzugeben. Die Ausstellung machte die Einsicht in diese Zusammenhänge über-

Arbon	Schloß	Alois Carigiet	4. Mai – 31. Mai
Ascona	La Cittadella	Helen Dahm	10. Mai – 30. Mai
Basel	Kunstmuseum	Die Zeichnungen von Johann Heinrich Füßli im Kupferstichkabinett	27. April – 1. Juni
	Kunsthalle	Jackson Pollock – Amerikanische Malerei der letzten 10 Jahre	19. April – 26. Mai
	Gewerbemuseum	Die Zeitung	9. April – 18. Mai
	Museum für Völkerkunde	Wachs als Werkstoff	12. April – 15. Sept.
		Mensch und Handwerk	17. Mai – 31. August
	Galerie d'Art Moderne	Georges Mathieu	26. April – 29. Mai
		Pierre Soulages	31. Mai – 26. Juni
	Galerie Beyeler	Peintures informelles	19. April – 31. Mai
	Atelier Riehentor	Ricco	10. Mai – 4. Juni
Bern	Kunsthalle	Bram van Velde – E. de Kermadec	10. Mai – 15. Juni
	Galerie Auriga	Egbert Moehsnang	7. Mai – 31. Mai
	Galerie Verena Müller	Max Herzog – Trudy Schlatter	26. April – 23. Mai
		Niklaus Stöcklin	31. Mai – 29. Juni
	Galerie Spitteler	Marguerita Oßwald-Toppi	14. Mai – 4. Juni
Chur	Kunsthaus	Graphik aus Churer Privatsammlungen	18. Mai – 22. Juni
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	La civilisation fribourgeoise en 1830 et le service Naples	2 avril – 1er juillet
Genève	Musée Rath	La Grande Famille des Hommes	19 avril – 25 mai
	Athénée	Robert Humblot	26 avril – 14 mai
		Raffy-Le-Persan	17 mai – 12 juin
	Galerie Gérald Cramer	Marc Chagall: Gravures	1er mai – 30 juin
	Galerie Motte	Mae Avoy	13 mai – 31 mai
Lausanne	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Théodore Strawinsky	3 mai – 21 mai
		Œuvres d'art religieux	24 mai – 11 juin
Locarno	Il Portico	Giovanni Genucchi – Flavio Paolucci	19. April – 18. Mai
Luzern	Kunstmuseum	Max Hunziker	4. Mai – 8. Juni
Rorschach	Heimatmuseum	Kurt Metzler	20. April – 18. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Werner Bischof	16. März – 18. Mai
		Varlin	11. Mai – 22. Juni
	Olmahalle	IX. Schweizer Ausstellung alpiner Kunst	17. Mai – 15. Juni
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Robert Wehrlin	13. April – 1. Juni
Winterthur	Galerie ABC	Esther Brunner	10. Mai – 31. Mai
Zürich	Graphische Sammlung ETH	Studentenkunst 1958	26. April – 18. Mai
	Helmhaus	Junge Zürcher Künstler	16. April – 1. Juni
	Kunstgewerbemuseum	Neue mexikanische Architektur	26. April – 25. Mai
		Henry van de Velde	31. Mai – 15. August
	Galerie Beno	Pierre Frey	14. Mai – 3. Juni
	Galerie Chichio Haller	Barnabé	17. Mai – 14. Juni
	Galerie L'Art ancien	Max Pechstein	15. März – 17. Mai
	Galerie Läubli	Jean Lurçat	5. Mai – 14. Juni
	Rotapfel-Galerie	Arnold Brügger	14. April – 14. Mai
		Junge Schweizer Maler	20. Mai – 18. Juni
	Galerie Henri Wenger	Jeunes et grands maîtres de la gravure contemporaine	21. April – 28. Juni
	Wolfsberg	Willy Suter – Adolf Funk – C. Le Breton	8. Mai – 31. Mai
	Orell Füßli	Heini Waser	3. Mai – 31. Mai

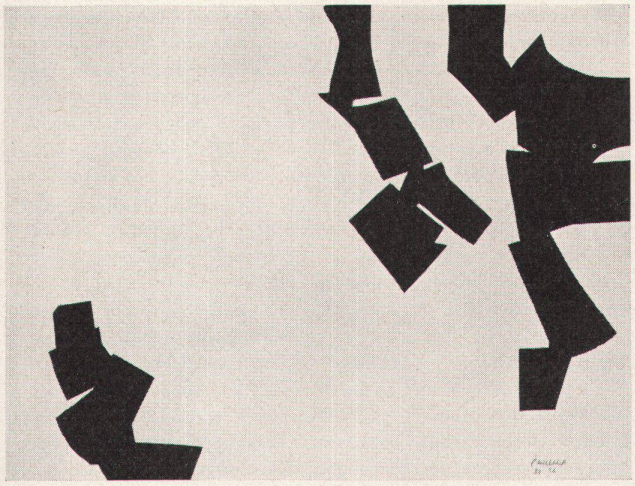
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

zeugend offenbar. Man weiß, welcher Platz dieser früh verstorbenen Frau in der Geschichte der modernen Malerei zukommt, in Deutschland wie in Europa. Darüber hinaus war es ein Erlebnis, wieder einmal den menschlichen Urwahrheiten in einer reinen, großen Kunst zu begegnen.

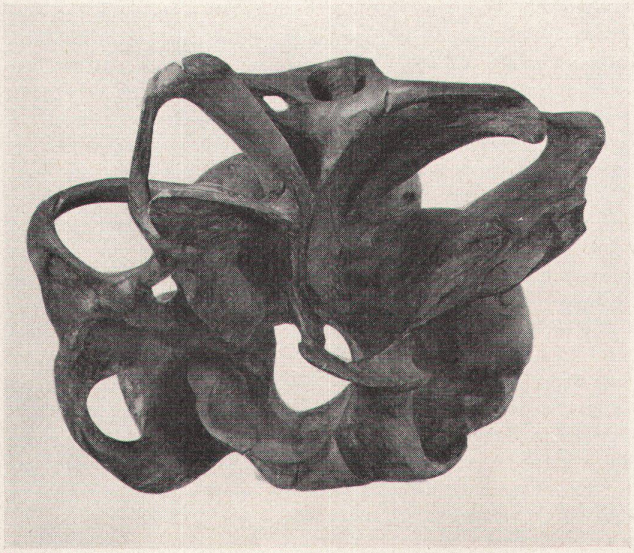
Immer wieder ist die Kunsthalle bemüht, ihre Freunde und Besucher auch mit der neuen europäischen Plastik bekannt zu machen. So zeigte sie als Plastiker des neuen Italien *Marcello Mascherini* (geb. 1906), dem Giacomo Manzù folgen soll. Mascherini verlagerte den Formgehalt seiner beschwingten Figuren ins Abstrakte. Nie sind seine Figuren Abbild eines Modells in einer bestimmten Aktion, sondern «die sofortige Umsetzung eines nach allen Seiten hin intensiv gefühlten Begriffs in dessen plastischer Form». Mascherinis gesamtes Werk atmet eine beglückende Gioia di vivere, wie er eine seiner Plastiken nennt.

Hans-Friedrich Geist

Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York veranstaltete vom 12. Februar bis 20. April 1958 eine Ausstellung «Sculptures and Drawings from Seven Sculptors». Sie zeigte 21 Plastiken und 32 Zeichnungen der folgenden Künstler: Eduardo Chillida (Spanien), Etienne Hajdu (Rumänien und Frankreich), Michael Lekakis (USA), Etienne Martin (Frankreich), Eduardo Paolozzi (Großbritannien), Alicia Penalba (Argentinien), Shindo Tsuji (Japan).



1

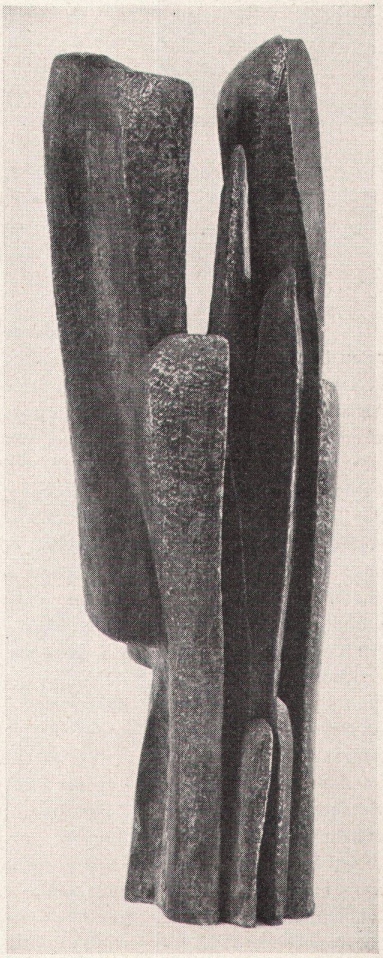


2

1
Edoardo Chillida, Papiercollage, 1956

2
Etienne Martin, Anemone, 1955. Ulme

3
Alicia Penalba, Butterfly Ancestor, 1956. Bronze. Sammlung Charles Zadok, New York Courtesy of the Solomon R. Guggenheim Museum



3

Bücher

Alfred Roth:
The New School – Das Neue Schulhaus – La Nouvelle Ecole
280 Seiten mit 500 Abbildungen, Grundrissen, Schnitten. 2. Auflage
Girsberger, Zürich 1957. Fr. 36.—

Das umfassende Werk über das neue Schulhaus ist 1950 erstmals erschienen und hat dank seiner Bedeutung für die Entwicklung des Schulhausbaues eine weite Verbreitung gefunden. Die neue Ausgabe hat von der früheren die generelle Aufteilung und die prinzipiellen Artikel übernommen, wurde im übrigen aber ganz überarbeitet und den neuesten Erkenntnissen des Schulhausbaues angepaßt. Vor allem enthält sie 31 Beispiele von modernen, richtungweisenden Schulanlagen aus der ganzen Welt, von denen nur deren vier aus der früheren Ausgabe übernommen wurden. Der Leser erhält dadurch eine gute Übersicht über die neuesten Tendenzen im Schulhausbau. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Bauten erlaubt zugleich interessante Rückschlüsse auf die Ausbildungs- und Erziehungsweise der einzelnen Länder, denn schließlich darf die Architektur auch als Ausdruck einer Mentalität betrachtet werden; das heißt, der Schulhausbau zeigt die Aufgeschlossenheit der Behörden, der Architekten und der Bevölkerung gegenüber den neuen Erkenntnissen der Pädagogik und damit auch der Umweltgestaltung.

Der große Wert des Buches liegt jedoch vor allem in den prinzipiellen Ausführungen und Darstellungen zu den Problemen der neuen Schule und in den ausführlichen und kritischen Erläuterungen zu den einzelnen Beispielen. Das schönste Schulhaus wird wertlos, wenn es nicht von innen heraus belebt wird, wenn Lehrer und Schüler die neuen Möglichkeiten nicht auszunützen verstehen. Darum wird nur eine fortlaufende Überprüfung der geltenden Grundsätze und eine enge Zusammenarbeit zwischen Pädagogen und Architekten zu einer lebendigen und aufbauenden Schule führen. Aus diesem Grund richtet Alfred Roth seine Forderungen für das neue Schulhaus in erster Linie nach den physischen und psychischen Anlagen des Kindes und nach den Erkenntnissen der Pädagogik von Pestalozzi bis Montessori.

Der erste Teil des Buches enthält eine Zusammenstellung der wichtigsten Grundsätze für städtebauliche Lage, Organisation, Umgebung, Klassenraum, Möblierung, Belichtung, Freiflächen sowie