Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 4: Schulbauten

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: 15.07.2025

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

einige Tage nach Redaktionsschluß unseres Aprilheftes eingetroffen. Die verschiedenen Schulbauten, die in der Hauptstadt und in den Dörfern dieses Landes in den letzten Jahren entstanden sind, wurden von jungen, aus Österreich gebürtigen Architekten gestaltet und zeichnen sich durch ihre saubere Konzeption und ihre lebendige Formulierung aus. Die Architektur wird vor allem durch das tropische Klima, durch das zur Verfügung stehende Material und durch die Notwendigkeit, in kurzer Zeit und mit bescheidenen Mitteln ein umfangreiches Schulbauprogramm zu verwirklichen, bestimmt. Wir müssen uns in dieser Chronik auf einen kurzen Hinweis beschränken, werden aber bei späterer Gelegenheit eine ausführliche Dokumentation dieser Schulhäuser im WERK veröffentlichen. b. h.

Gründung einer Familienausgleichskasse des ZIA

Im Kanton Zürich ist am 1. Januar 1959 ein Kinderzulagengesetz in Kraft getreten, das die Ausrichtung von Zulagen über eine staatliche oder private Ausgleichskasse vorschreibt. Um den Inhabern von Ingenieur- und Architektenbüros die Erfüllung ihrer gesetzlichen Verpflichtungen zu erleichtern, ist die «Familienausgleichskasse ZIA» gegründet worden. Diese Kasse arbeitet nach dem Selbstkostenprinzip und kommt mit kleineren Arbeitgeberbeiträgen aus als die kantonale Ausgleichskasse. Die Mitgliedschaft ist auf Ingenieur- und Architektenbüros mit Sitz im Kanton Zürich beschränkt. Aufnahmegesuche können gerichtet werden an: E. Messerer, Arch. BSA/SIA, Zürich, der auch Auskünfte erteilt.

Ausstellung schweizerischer Wandmalerei in Luzern

Im Kunstmuseum Luzern findet im Sommer 1959 eine umfassende Ausstellung schweizerischer Wandmalerei statt. Es sollen originalgroße Kartons und Entwürfe in kleinerem Maßstab sowie Photos ausgestellt werden, welche die architektonische Situation veranschaulichen. Bereits haben auf ein Rundschreiben zirka fünfzig Künstler ihre Beteiligung zugesagt. Da die großen Säle des Kunstmuseums Luzern nur eine Anzahl von originalgroßen Kartons zu fassen vermögen, muß durch eine Jury von bewährten Fachleuten eine strenge Auswahl getroffen werden. Vorher aber wünscht sich die Museumsleitung ein vollständiges Bild der schweizerischen Wandmalerei in den letzten zwanzig Jahren zu machen und bittet diejenigen Künstler, die durch das Rundschreiben noch nicht erfaßt worden sind und welche Entwürfe von ausgeführten Wandmalereien bereitstellen könnten, diese – begleitet von photographischen Aufnahmen kleinen Formats – beim Kunstmuseum Luzern anzumelden.

Ausstellungen

Basel

Alberto Burri
Eisenreliefs und Kartons
Galerie d'Art Moderne
14. Februar bis 19. März

Ein verdienstvolles Unternehmen war es, in der Galerie d'Art Moderne für einmal nicht die längst am internationalen Kunsthandelsmarkt kotierten und verlangten Werte, sondern etwas Neues zu zeigen. In diesem Fall die neuesten Versuche «in altem Eisen», die der Römer Alberto Burri (geboren 1915) nach seinem vieldiskutierten Auftritt an der letzten Biennale von Venedig unternommen hat. Daß es sich tatsächlich bei diesen «Ferri» (unter diesem Titel wurden sie im Dezember 1958 erstmals von der Galleria Blu in Mailand gezeigt) auch finanziell für den Kunsthandel um eine Neuheit handelt, geht schon aus den Preisen hervor: während Burris Bilder aus aufgenagelten und angebrannten Holzfolien um die 7000 Franken kosten und diejenigen aus gebrauchter, zerlöcherter Sackleinwand gar 8700 Franken, gelten die «Ferri» vorläufig zwischen 5200 und 5800 Franken.
Diese Preisdifferenzierung ist auch vom rein Künstlerischen her durchaus berechtigt. An der Biennale frappierte Burri, indem er an drei verschiedenen Materialbeispielen Struktureffekte, Alltäglichkeiten des Gebrauchs, des Alterns und in alledem auch noch ein wenig «das Gesetz des Zufalls» vorexerzierte. Man fragte sich damals, ob in diesen von Rahmen bürgerlich umschlossenen Materialien neue Ansatzpunkte für die Malerei vorlägen. Nun aber zeigt sich gerade in dem sehr schnellen Übergang, den Burri zu den Ferri vollzieht, daß er aus den Experimenten keine künstlerischen Konsequenzen zieht. Oder noch nicht zieht. Das unterscheidet ihn grundsätzlich auch von den Kubisten, die vor über vierzig Jahren zum erstenmal mit ihren Collagen ein ähnliches, aber dann doch sehr wirkungsvolleres, weil konsequent durchgeführtes künstlerisches Experiment unternahmen.
Burris neue Ferri bestehen aus roh zugeschnittenen Eisenplatten, die wie Eisschollen über- und nebeneinandergeschoben sind und quasi als «Dekor» mit siebartig durchlöcherten Büchsendeckeln, mit ebenfalls roh ausgeschnittenen Löchern und dann mit den Metallverfärbungen ausgestattet sind, wie sie Lötlampen hinterlassen. Damit verstärkt Burri genau das, was schon an seinen bisherigen Materialbildern als unnötig und störend empfunden werden mußte: das Dilettantische der handwerklichen Ausführung (das Annageln der Holzstücke mit der Heftmaschine).
Unnötig ist diese Machart, weil – im Gegensatz zu den Situationen, in denen Dada und Kubismus ihr «épater le bourgeois» vollführten – heute ein solch handwerklicher Dilettantismus nicht mehr schockierend wirkt. Burri vergißt, daß Schwitters längst in den Museen hängt und Picassos Stierkopf aus dem Velosattel zum klassischen Bestand der modernen Kunst gehört.
Im Prinzip das gleiche gilt für seine mit schwarzer Leimfarbe bemalten, durchlöcherten Kartonreliefs, die zum Teil recht raffiniert mit Farben und Fäden unterlegt und ausgeziert wurden.
Daß Burri ein begabter und für Formen empfindsamer Künstler ist, steht außer Frage. Es wird abzuwarten sein, ob sich für ihn aus diesen im Wechsel der Materialien doch allzu rasch durchgeführten Experimenten schließlich doch noch neue Wege zur Malerei oder zur Plastik hin öffnen werden. Im Moment dürfte dies noch nicht der Fall sein, selbst wenn der elegante Katalog der Galleria Blu mit seinen Groß- und Detailaufnahmen der Ferri phantastische Strukturen und geheimnisvolle Kraterformen vorstellen möchte. Es ist der Photograph dieser Katalogillustrationen, der sich hier als Entdecker gibt, nicht der Autor der Ferri. In dieser Beziehung hat uns die Ausstellung «Kunst und Naturform» doch auf einige Zusammenhänge zwischen Photographie und Objekt aufmerksam gemacht. m.n.

Bern

Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei
Kunstmuseum
1. Februar bis 5. April

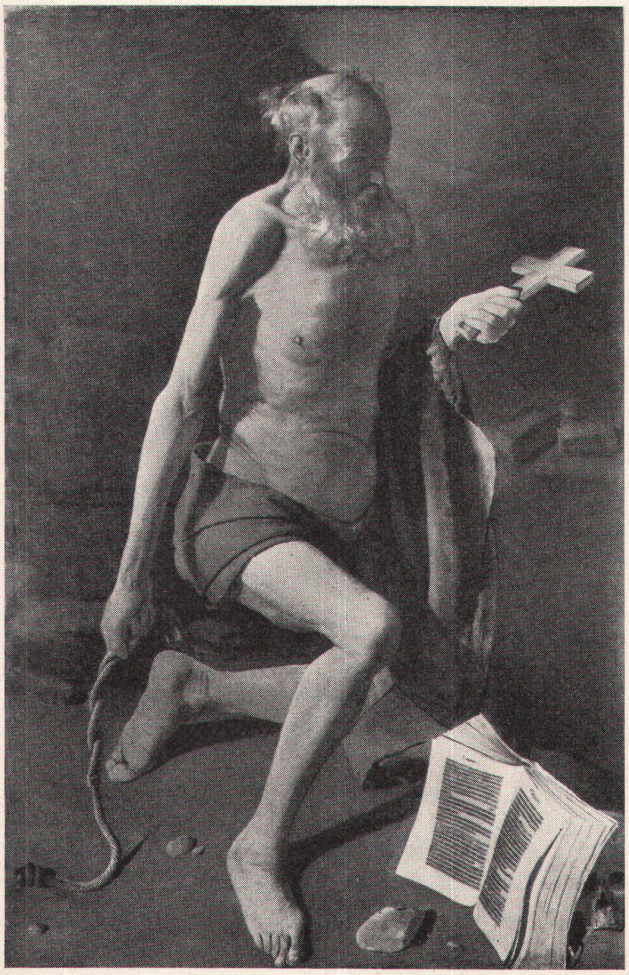
Man kann diese Ausstellung rein als die beglückende Möglichkeit nehmen, einmal in Ruhe im eigenen Lande sich mit

1

Aus der Ausstellung «Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei» im Kunstmuseum Bern

1
Nicolas Poussin, Der Tod des Adonis, gegen 1630. Musée des Beaux-Arts, Caen

2
Georges de La Tour, Der heilige Hieronymus, gegen 1640. Musée des Beaux-Arts, Grenoble



2

größeren Werkgruppen der vier Meister vertraut zu machen, die das Plakat nennt – des Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Georges de La Tour und der Brüder Le Nain.

Die Gelegenheit ist einzigartig: von Poussin sind sechs eigenhändige Gemälde da, von Claude Lorrain gar sieben; es sind Hauptwerke höchsten Ranges darunter. Der Louvre hat von Poussin die «Landschaft mit Diogenes» hergegeben – ein Werk, das allein schon eine Fahrt nach Bern lohnt – und die durch ihre fast manieristisch kunstvolle Bildrechnung wieder aktuell gewordene «Begegnung von Eliezer und Rebekka». Aus Caen kam der «Tod des Adonis» mit dem hinreißenden zweimal anschwellenden Fluß der Horizontalkomposition, aus Zürcher Privatbesitz die tizianisch kostbare «Venus, von Satyrn überrascht». Auch in der Abteilung der Werke Claude Lorrains entsteht die Verzauberung durch eine Folge von größtenteils erstrangigen Schöpfungen; sogar der «Meerhafen bei Dunst» des Louvre ist da.

Der seltene Georges de La Tour ist durch fünf Bilder vertreten. Sicher eigenhändig ist das köstliche «Mädchen mit Kohlenbecken», und auch der «Büßende heilige Hieronymus» muß, trotz der erstaunlich kühlen Helle, ein Original sein; diese präzise Energie von Handschrift und Formbeziehungen erreicht keine Kopie. Aber selbst in den härteren Werkstattrepliken spiegelt sich das Lichtwunder und die geläuterte Gestaltkraft des – gleich Vermeer – so lang verkannten Meisters. Die Brüder Le Nain erscheinen mit kleineren und zum Teil religiösen Werken; von ihrer größten und im französischen 17. Jahrhundert einzigartigen Qualität, dem Sinn für die naturhafte tastbare Wirklichkeit, geben mindestens der «Gärtner» und die «Tric-Trac-Spieler» eine zutreffende Vorstellung.

Diese Gemäldegruppen sind die Glorie der Ausstellung. Daß sie vereinigt wurden, gibt der anspruchsvollen, von offiziellen Stellen geförderten Veranstaltung schon die ganze Existenzberechtigung. Nun geht aber das Programm der Schau über diese Meister und ihren näheren Umkreis weit hinaus. In den anschließenden Kabinetten folgen die Klassizisten des 17. Jahrhunderts, die Führer der Akademie, die Meister des gesellschaftlichen Bildnisses, des repräsentativen Stillebens und des Schlachtenbildes, kurz, jene Malerei, die sich dem Franzosen aufs engste mit der Vorstellung seines Grand Siècle verbindet, vor der aber Ausländer immer wieder Kontaktschwierigkeiten empfinden.

Man betritt diesen Teil der Ausstellung darum mit der Frage, ob sie imstande sei, neue, vielleicht sogar überraschende Beziehungen zu schaffen. Im Gegensatz zu den vier Hauptmeistern und Einzelgängern ist bei der offiziellen Malerei der Ertrag gering. Philippe de Champaigne, dessen jansenistisches Ethos in der reformierten Schweiz hätte besonders sichtbar werden können, ist leider ungenügend vertreten. Le Bruns kalt-großartige Pietà macht es einleuchtend, daß ihr Schöpfer der Geschmacksdiktator seiner Zeit werden konnte, doch bleibt es bei der verstandesmäßigen Einsicht. Hier wie bei den Repräsentationsbildnissen der Rigaud und Largillière sieht es aus, wie wenn die Bewunderung zweier Jahrhunderte keine Möglichkeiten einer unmittelbaren emotionellen Wirkung mehr offengelassen hätte; die spezifischen Eigenschaften dieser Kunst erschließen heute keinen neuen Zugang zu ihr. Diese Maler sprechen uns vielmehr erst dort an, wo sie dem Zeitstil ausweichen: in der niederländisch realistischen Komponente eines Sébastien Bourdon und im verfrühten Pleinairismus von Desportes' Naturstudien.

Gelingt es dieser Partie der Ausstellung nicht, dem Betrachter neue Erlebnismöglichkeiten zu eröffnen, so bieten ihm die hundert Zeichnungen im Untergeschoß manchen unerwarteten Aspekt. Eine herrliche Gruppe von 15 Blättern Poussins steht auch da im Zentrum (während Claude merkwürdigerweise sehr zu kurz kommt). Hier nun sind die Akademiker einfühlbarer, und hier gelangt die cartesianische Klarheit im Bildnis zu ihrem Recht (bei Mellan, Lagneau, Champaigne). Vor allen aber wird in den Zeichnungen auch die früheste Stilphase des Jahrhunderts sichtbar, der ausgehende Manierismus; in Jacques Bellange und Jacques Callot wirkten dämonische Seelenkräfte, die von der kommenden Malerei des Großen Jahrhunderts schnell wieder gebändigt oder auch nur kunstvoll verleugnet wurden.

Heinz Keller

Kasimir Malewitsch
Kunsthalle
21. Februar bis 29. März

Man wußte vom russischen Beitrag zur europäischen Entwicklung der modernen Kunst, man wußte vom Suprematismus Kasimir Malewitschs, man kannte einzelne seiner Werke – trotzdem wirkt die gegenwärtige Ausstellung in der Kunsthalle überraschend, ungemein jung und neu. Dabei zeigt sie nicht nur die rasche, kühne Entwicklung Malewitschs selber, sondern läßt auch in überraschender Klarheit gewisse formale Elemente erkennen, die man als russisch empfindet; im vor-abstrakten Werk von Malewitsch tauchen Formvereinfachungen und Farbklänge von einer magischen Leuchtkraft auf, deren abstrakt-expressiver Gehalt an Larionow und den jungen Kandinsky, an Jawlensky und Marianne von Werefkin, an Chagall und vielleicht sogar an de Stael erinnern.
Die künstlerische Entwicklung Malewitschs folgt anfangs den in Moskau durch Sammler schon früh bekannt gewordenen französischen Tendenzen: ein Gartenbild von 1900/1905 lehnt sich an die Nabis an, erscheint aber noch sehr uneigen in den aufgelösten Farbflächen und dem gleichzeitigen Streben nach Monumentalität. Viel richtiger und interessanter kommt diese in den wahrscheinlich von Matisse beeinflußten Werken der Jahre bis 1911 zur Geltung: Bauern und Arbeiterfiguren – durch die kraftvollen, reinen Farben als überindividuelle Typen gekennzeichnet – bewegen sich in einem «farbigen Milieu». Ausgehend von Werken wie «Provinz» fand sich Kandinsky zu seinen abstrakten «Improvisationen» – Malewitsch aber begeht zuerst noch den Weg der Kubisten. «Erntebild» und «Holzacker» erinnern mit ihren Zylinderformen an Léger; bei der «Kubistischen Rose» wird die Leuchtkraft der Farben in der Art der frühkubistischen Werke Picassos für kurze Zeit und fast widerwillig etwas zurückgedrängt, dann lösen sich die Körper endgültig auf. Malewitsch gestaltet jedoch keine Reliefoberfläche, er schichtet seine Elemente in einem immer noch bestimmbaren Raum. Der Futurismus steuert einige freie gegenständliche Assoziationen bei, und wenn nun Malewitsch (in den Jahren 1913 bis 1915) den letzten gegenständlichen «Ballast» (seine eigene Formulierung) fortwirft und seine «suprematistischen» Bilder schafft, sind das nicht – wie beim frühen Kandinsky – abstrakte Aufzeichnungen oder – wie bei Mondrian – Darstellungen der Ur-Verhältnisse im Gleichgewicht, sondern konkrete Formen in einem lichten Raum. Und diese Formen mit ihren intensiven, magischen Farben vermitteln Empfindungen, Begegnungen, Erlebnisse in einer geistig wirklichen Welt. Da sind klar begrenzte Rechteck- und Trapezformen, die sich schwebend im Gleichgewicht halten, Kreuze, von denen einige Rundformen überlagern, Flächen und Wellen, die sich stetig im weißen Raum ausbreiten. Von einer intellektuellen Malerei kann hier nicht die Rede sein; der Betrachter, der sich in den großen Oberlichtsaal der Kunsthalle stellt und ringsum schaut, ist umgeben von Dingen, besser: von Tatsachen, die sich unmittelbar aufnehmen lassen, die er – dank ihrer unspekulativen Gegenwart – hinnehmen muß. P. F. Althaus

Graphik von Hans Arp
Klipstein und Kornfeld
21. Februar bis 21. März

Die graphischen Blätter von Hans Arp, die in den Jahren von 1912 bis 1959 entstanden sind, enthalten die ganze vielschichtige Persönlichkeit dieses Malers, Plastikers und Dichters, der als «ewiger Avantgardist» gelten könnte. Gemeinsam mit seiner Gattin Sophie Taeuber war er einer der ersten Abstrakten; er beteiligte sich an der Dada-Bewegung in Zürich; er arbeitete mit dem Stijl-Herausgeber Van Doesburg zusammen; er war und ist stets bereit, eine junge Zeitschrift mit seinem Namen zu unterstützen, neue Formen und Ausdrucksträger aufzuspüren. Vielleicht hat Arp gerade in der großen Zahl seiner Buch- und Zeitungsillustrationen sein Bestes, Eigenstes geschaffen; vielleicht sind vom Charakter der Illustration – im freiesten Sinn – aus auch seine andern Werke am richtigsten einzuschätzen. In der Ausstellung bei Klipstein und Kornfeld beeindrucken weniger die einzelnen Blätter als die Blattfolgen; die Formspiele und -metamorphosen wie die «7 Arpaden» von 1923 oder die «Elemente» von 1920. Dem entspricht auch, daß fast alle farbigen Blätter (sogar die monochromen) unadäquat erscheinen, einer inneren Notwendigkeit entbehren, während seine Schwarz-Weiß-Zeichnungen in der Freiheit und dem fast spitzbübischen Humor des Hin- und Herspielens zwischen gegenständlicher Assoziation, lyrischem Empfinden, symbolischem Andeuten und abstraktem Erfinden reizvoll wirken können. Eine Beziehung zum Organischen bleibt bei Arp stets gewahrt, sei es als Ausgangspunkt, sei es als Endpunkt einer Formentwicklung.
P. F. A.

Biel

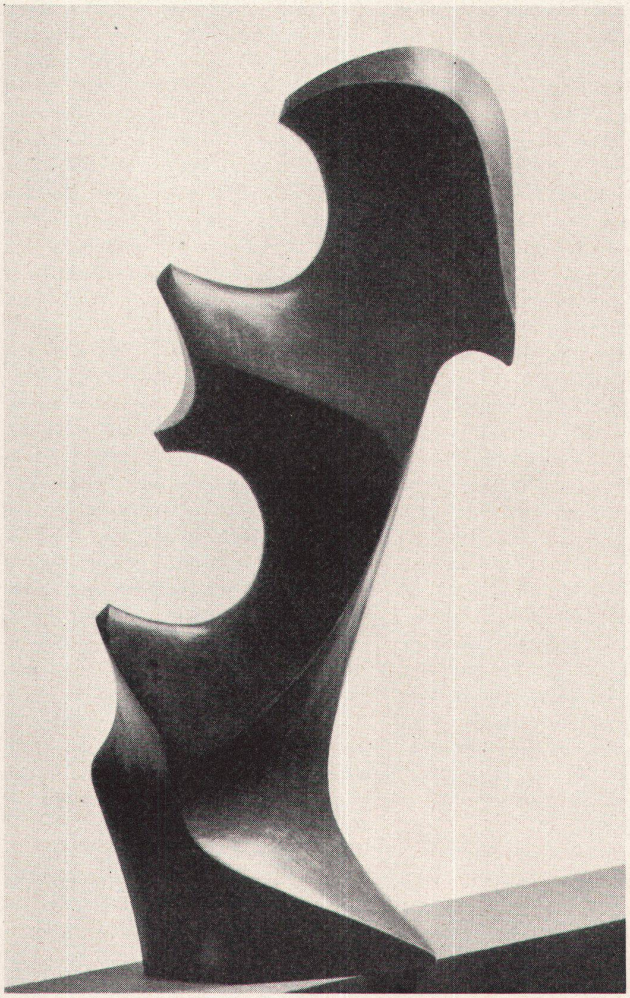
Spiro
Galerie des Beaux-Arts
31. Januar bis 28. Februar

Der Surrealismus, dem sich Spiro – ursprünglich Pole, aber seit 1938 in Frankreich niedergelassen – in seiner künstlerischen Konzeption verschrieben hat, ist ein typisches Kind seiner Zeit, der Kriegsjahre 1914 bis 1918 und 1939 bis 1945 mit ihrem Chaos, ihrer Zerrüttung und Hoffnungslosigkeit. In seinen Phantasielandschaften offenbart sich dem Betrachter die Quelle der Inspiration Spiros, die im Automatismus des Unbewußten, im Traum, liegt und den Maler eigenartige, öfters widersinnige Gebilde schaffen läßt. Aber stets kann die Beobachtung gemacht werden, daß Spiro nicht so sehr Traumerscheinungen an sich wiedergibt – seine Formen verraten doch immer wieder deutlich reale Reminiszenzen –, als sich vielmehr der Verfahrensweise des Traumes bedient, der Fähigkeit, alle Arten von Erlebnissen beliebig zu mischen. Die verschiedensten Gegenstände, wie Zigaretten, Postkarten, Photos, Zündhölzer, Uhr, Bleistift, Stecknadel, Fabrikkamin usw., werden so aus ihrem logischen Zusammenhang genommen, isoliert aufgestellt; der verbindende Gedankengang wird gleichsam sinnbildlich durch Kieselsteine am Boden dargestellt. So gelingt es Spiro, Organismen ins Anorganische zu wandeln und die entlegensten Gebiete miteinander durch Assoziationen zu kombinieren. Drängt sich gerade in der geschleckten Malweise (die weit von der immer wieder unrichtigerweise als Vergleichsmoment zitierten italienischen mittelalterlichen Malerei entfernt ist) ein Vergleich mit Dali auf, so entfernt sich Spiro doch gewaltig von seinem geistigen Vorbild, denn nur selten entschließt sich der Künstler dazu, die Vernunftgesetze radikal auszuschalten, wie es Dali zu tun pflegt, oder die Schimäre als Norm bedingungslos anzuerkennen.
M. B.

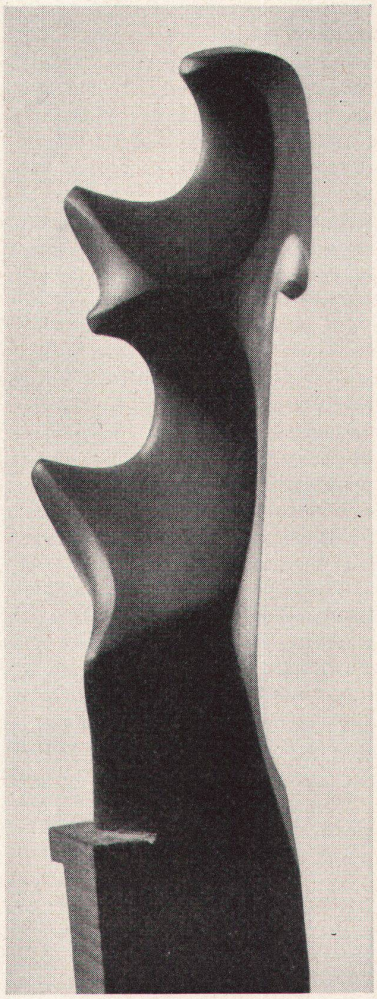
Lausanne

Forcoles vénitiennes
Galerie Maurice Bridel
du 9 au 28 février

Voir, reconnaître selon leur réelle importance et leur juste valeur les objets qui nous entourent reste, quelle que soit la bonne volonté, un exercice difficile. Notre regard qui effleure tout omet trop souvent d'alerter notre esprit et tant



1



2

1 + 2
Deux «forcoles» vénitiennes (tolets de gondole). Collection Pierre Jaquillard

Photos: ASL, Lausanne

de choses mises proprement sous nos yeux sont souvent celles qui nous échappent le plus facilement. Les amoureux de Venise sont innombrables, tous plus ou moins jaloux des joies et des trésors qu'entre les lagunes ils s'en vont retrouver au détour des rios. Mais combien d'entre eux se sont-ils arrêtés devant les forcoles? Fort peu sans doute, et aucun assez longtemps pour en découvrir l'étonnante beauté et les qualités plastiques qui nous frappent aujourd'hui. Ce dernier mérite revient au Lausannois Pierre Jaquillard qui, lui, sut voir et fut suffisamment enthousiasmé pour se livrer à leur sujet à une étude fort documentée, tout en rassemblant une collection qui aujourd'hui nous remplit d'étonnement et d'admiration. Cet ensemble représente sans doute la plus belle démonstration de créations fonctionnelles qui ait jamais été administrée.

La forcole, dame de nage ou tolet, est la pièce de bois sur laquelle le gondolier appuie sa rame pour faire naviguer son esquif. La rame, servant à propulser la gondole en avant et en arrière et aussi à gouverner, doit trouver des points d'appui différents selon la manœuvre exigée. Ce sont là les nécessités qui ont dicté les formes générales de la forcole. Mais celle-ci, au cours des âges et au fur et à mesure des exigences des gondoliers, s'est nuancée, perfectionnée. Produit artisanal avant tout, taillée, façonnée au gré des demandes et selon les besoins de celui qui l'emploiera, adaptée à la nature et à la dimension du bateau auquel elle est destinée et aussi à son emplacement sur ce bateau, la forcole varie ainsi beaucoup de formes et de grandeurs. Sa forme, qui nous impressionne par son étonnante beauté architectonique, est le fruit de la collaboration de l'artisan qui la construit et du client qui, selon sa stature, ses habitudes de nage, son constant souci d'améliorer sa technique manœuvrière, suggère des courbes, des arêtes, l'agrandissement, la rétrécissement ou le déplacement des entailles, tout ce qui accroîtra son aisance de mouvement.

Selon M. Pierre Jaquillard, maître en la matière, il y a plus de vingt formes différentes de forcoles, des plus petites qui n'ont guère plus de dix centimètres de haut, jusqu'aux grandes qui en comptent soixante. Mais en fait on n'en trouve que difficilement deux semblables, chaque objet sorti des mains de l'artisan présentant quelques aspects de détails particuliers. Taillées dans le noyer généralement, plus rarement dans le cerisier, ces pièces sont laissées en bois naturel, vernies ou entièrement peintes. Présentées avec art sur de petits socles, comme ce fut le cas à l'exposition lausannoise, elles témoignaient toutes, quel que fût le côté d'où elles recevaient la lumière, des vertus plastiques extrêmement troublantes.

Elles démontraient également que de simples formes utiles, étudiées minutieusement – celles-ci furent mises au point durant des siècles – pouvaient atteindre, en l'absence de tout ornement, à la beauté la plus pure. Georges Peillex

Paul Mathey – Claire-Lise Monnier
Galerie Paul Vallotton S.A.
du 5 au 21 février 1959

Les échanges artistiques entre Genève et Lausanne sont trop rares pour que l'on n'ait pas salué avec le plus vif contentement cette apparition sur les cimaises de la galerie Vallotton de ces deux représentants de l'Ecole genevoise de peinture. Au demeurant, des talents aussi solides que celui de Paul Mathey ne sont pas monnaie courante. Sa sensibilité et son imagination poétique s'accompagnent d'une force de tempérament qui le conduit à construire d'une écriture musclée et nerveuse, fortement accentuée, des toiles dont la valeur plastique ne s'affirme pas au détriment de la nature, mais au contraire l'exalte, la met en valeur et la reconstitue dans une vérité évidemment subjective, mais infiniment plus juste que la réalité vulgaire. D'un vocabulaire plastique précis et immuable, d'une palette de couleurs soutenues et de tons rares et très personnels, Paul Mathey, qui avec aisance atteint au style, tire des moyens extrêmement efficaces. Paysagiste, sans doute, peintre de la nature. Mais avec quel sens de la transposition, quel art des correspondances et des allusions! A travers son

œil et sous son pinceau, les paysages parisiens si galvaudés reprennent un air neuf et semblent inédits, la fenêtre ouverte sur le jardin est l'image même du printemps, le bouquet de fleurs est une explosion de joie lyrique. Virile, mais non sans élégance, cette peinture est une peinture tonifiante.

Faisant avec son voisin de cimaise un heureux contraste, Claire-Lise Monnier est toute féminité, avec son goût de la rêverie et du phantasme, sa façon de se complaire dans la société des mythes dont elle s'emploie recréer les visages et les attitudes, qu'elle aime à parer de vêtements de théâtre. Ses peintures et ses gouaches nous conduisent dans un monde onirique chargé de symboles, expressif, soyeux et coloré comme un spectacle de ballets. C'est un monde au charme agissant, peut-être pas très consistant. Pour tout dire, on peut craindre que cet art incontestablement séduisant, très au point et qui dénote un métier au-dessus de toute critique, ne soit avant tout illustratif. Mais peut-être en insistant sur ce point sommes-nous injuste parce que victime du goût du jour? On ne saurait être trop prudent... G. Px.

Luzern

Kunst der Südsee
Kunstmuseum
1. Februar bis 8. März

Das Kunstmuseum Luzern zeigte einmal nicht Bilder und Plastiken schweizerischer oder ausländischer Künstler, vielmehr, von seiner Gewohnheit abweichend, Kunst der Südsee, Werke der Eingeborenen, die ihrem Geister- und Dämonenglauben, ihrem Ahnen- und Häuptlingskult, ihren Tanz- und Beschwörungsriten dienten oder ihre Körper, Waffen und Häuser zierten. Konservator Dr. Adolf Reinle trug die Werke aus schweizerischem Kunstbesitz, aus den Sammlungen Serge Brignoni, Bern, Hecker Jensen, Basel, und Dr. Ed. Müller, Beromünster, zusammen. Man begegnete in der Ausstellung Ahnen- und Häuptlingsfiguren, sogenannten Málanggan- und Ulifiguren, grotesk geschnitzt und schauerlich bemalt, meist mit eingelegten Augen, die aus Menschheitstiefen auf einen zu starren scheinen, Gestalten, die etwa auf einem Halbmond stehen und eine Sonne oder einen Vogel umklammert halten, mit einer Nase, aus der Eberhauer ragen, Bildwerke, die der Zeugungskraft zu huldigen oder einen Fruchtbarkeitszauber auszustrahlen hatten. Man sah bemalte Köpfe und Tanzmasken, die zur Beschwörung der Geister, zur Abschreckung der Dämonen verwendet, die etwa durch die Siedlung und über die Felder getragen wurden, damit sie jeden unheilvollen Einfluß der unbekannten, geahnten und gefürchteten Mächte abwehrten. Hausträger, reich geschnitzte und bunt bemalte Säulen, die das Dach stützten, standen neben wunderbaren Türteilen, in die geometrische, vegetabilische und figürliche Ornamente geschnitzt sind. Die Luzerner Ausstellung enthielt auch eine Reihe prachtvoller spitzovaler und rechteckiger Schilde, die den Mann schützten; die aus Holz geschnitzten oder aus Bast geflochtenen Schutzwaffen zeigen in reliefartigen Erhöhungen und in grausiger Kriegsbemalung Fratzen, die wohl auch eine Schreckwirkung auszuüben hatten wie die Zeichen auf den Flügeln einiger Schmetterlinge.

Die Ausstellung erstrebte keine irgendwie geartete Vollständigkeit, wollte sich nicht auf eine wissenschaftliche, ethnologische Zielsetzung einlassen; sie sollte vielmehr zeigen, daß sich der religiöse Sinn der Südseeinsulaner in künstlerisch bedeutsamen Formen ausgedrückt hatte, daß diese Menschen das Bedürfnis empfanden, Abbilder von den übernatürlichen Wesen zu machen, die sie bedrohten oder begnadeten.

Weil Inselmenschen die urtümliche Art und Kultur länger bewahren als die Völker des Festlandes, ist noch in ihren Kunstwerken des 18. und 19. Jahrhunderts das Erbe menschlicher Frühzeit erhalten. Aus Melanesien, Mikronesien und Polynesien sind Tausende geschnitzter Bildwerke zu uns gekommen, die, ihres magischen Gehaltes beraubt, von einer versunkenen Welt zeugen. Südseekunst hat das künstlerische Schaffen Europas, wie man weiß, stark beeinflußt, hat vor allem auf französische Maler und Bildhauer, aber auch auf die deutschen Expressionisten entscheidend eingewirkt, weil diese die ungebrochenen bildnerischen Impulse, die urtümliche Gestaltungskraft der Eingeborenen erkannten. ef

Winterthur

Ikonen
Gewerbemuseum
17. Januar bis 1. März

Gegen hundert Ikonen der Sammlung Dr. S. Amberg (Ettiswil), bereichert durch 25 Tafeln aus dem Ikonenmuseum Recklinghausen, waren im Winterthurer Gewerbemuseum zu einer Ausstellung vereinigt. Eine unheimlich fremdartige Welt, mochte es auf einen ersten Blick scheinen. Doch sobald man sich in den Geist dieser Bilder vertiefte, wurde jäh bewußt, daß hier nicht Zeugnisse einer abseitigen, fast exotischen Formenprägung vorlagen, sondern daß man sich einem der wichtigsten, lebenspendenden Hauptströme europäischer Kunst nähere. Die byzantinische Malerei war es, die das Handwerk hellenistischer Kunst herüberrettete in die christliche Epoche; sie wurde letzter Hort griechischen Formwillens nach den blutigen Wirren des Bilderstreites, der die Kluft zwischen Ost und West aufgerissen hatte. Und aus dem Schatz des in Zweifeln gereiften Glaubens zum Bilde, das nicht Teil der «Biblia pauperum», sondern in stolzer Hoheit und Verehrungswürdigkeit Ebenbild des «Acheiropoieton», des Antlitzes Christi auf dem Schweißtuch, ist, hat Byzanz dem Abendland immer wieder Impulse gegeben, die von diesem freilich bald vom Abstrakten, flächenhaft Unnahbaren ins greifbar Plastische umgesetzt wurden: die Bildwerke des romanischen und gotischen Portals, genährt aus den Motiven byzantinischer Buchmalerei. Vergessen wir nicht Giotto, den aus der Tradition einer nach Italien verpflanzten Ikonenmalerschule hervorgewachsenen Ahnherrn der abendländischen Malerei!

Mit Giottos Zeitgenossen in Byzanz setzte die Schau ein. Man erlebte die letzte Blüte der Schule von Konstantinopel, Werke von einer fast virtuosen Eleganz der Linienführung, dann nach dem Türkensturm – die Frührenaissance findet indes bereits ihre reife Ausprägung im Westen – das Abwandern der Ikonenmaler auf die Inseln, eine Entwicklung, die uns jenen Meister aus Kreta geschenkt hat, der als El Greco in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Dann erkennen wir das langsame Aufweichen der strengen Tradition; die Gesinnung des Westens macht sich bemerkbar (Dürers Holzschnitte der Apokalypse finden als ikonographische Vorlagen Eingang in die streng verbindlichen Rezeptbücher der Maler). Eine neue Empfindsamkeit der Figuren, süßer Schmelz bunter Farben, unbeholfenes Bemühen um Perspektive – die Atmosphäre der Peinture populaire stellt sich ein. Doch hat ein anderes Volk mit inbrünstiger Gläubigkeit die Pflege der hoheitsvoll starren, feierlich-ernsten Figuren der tausendjährigen Tradition übernommen: Rußland; Kiew, Nowgorod, das heilige Moskau als neues Byzanz. Hier wurden die Bilder der Heiligen in edle Metalle gefaßt, in Gold und Silber, mit kostbaren Steinen besetzt, sie wurden zum funkelnden Juwel, vielleicht in Erinnerung an den Farbzauber der byzantinischen Kuppelmosaiken, vielleicht aus der selben scheuen Verehrung, wie sie das frühe

Mittelalter Frankreichs und Deutschlands dem Buche, dem Wort, zollte. Und erst als die Klosterkirchen Rußlands zu Kornschobern wurden, starb die frühchristliche Ikonenmalerei und wurde sie Geschichte. k.s.

Zürich

Le Corbusier
Galerie Mezzanin
25. Februar bis 25. April

Die Leiterin der in einem hellen Eckraum am Zürcher Neumarkt beheimateten Galerie «Mezzanin», Heidi Weber, hat mit dieser an Umfang kleinen, an innerer Bedeutung beträchtlichen Corbusier-Ausstellung eine gute Hand bewiesen. So primär die Architektur in Corbusiers Schaffen steht, so bedeutend und vor allem in vielen Richtungen anregend sind seine anderen Arbeitsgebiete, in denen seine poetische Grundveranlagung unmittelbarer – oder leichter verständlich – in die Augen springt. Selbst beim Gebrauchsstück, wie bei den Möbeln, die Mittelpunkte der Ausstellung darstellen. Sie sind, wenn wir nicht irren, 1929 in Zusammenarbeit Le Corbusiers mit Charlotte Perriand entstanden. Unübertroffen bis heute ist der bewegliche Liegestuhl, in seinen Funktionen Entspannung und Grazie provozierend, in seiner ebenso ingeniösen wie einfachen Konstruktion zugleich ein Muster ästhetischer Konzeption. Gehalten hat sich ferner der kleine Stahlrohrarmsessel und auch der kubische Polsterstuhl, eine Variante des normalen Klubsessels. Wie eine Reihe der frühen Stahlmöbel Marcel Breuers und vor allem die klassischen Barcelona-Möbel Mies van der Rohes gehören diese Stuhltypen Le Corbusiers zu den Grundbeispielen der neuen Möbelgestaltung, die nicht nur historisches Interesse besitzen, sondern aktuell verwendbar geblieben sind. In ihrer Einfachheit sind sie besser als vieles, was in ihrer Nachfolge entstanden ist. Es ist deshalb zu begrüßen, daß eine Neuproduktion dieser alten Sitzmöbel Le Corbusiers in Angriff genommen worden ist.
Die Möbel stehen in der Ausstellung in einem Ensemble von Wandteppichen, Gemälden, Gouachen und graphischen Blättern Le Corbusiers. Wieder ist man stark berührt von der ihnen innewohnenden künstlerischen Substanz und der individuellen Physiognomie, die in vielen Schattierungen aus ihnen spricht.
Das Ganze ist ausgezeichnet präsentiert, luftig angeordnet mit viel Gefühl für das Leben der Dinge im Raum. H.C.

Zürcher konkrete Kunst
Galerie Suzanne Bollag
23. Februar bis 11. März

Eine gute Ausstellungsidee! Fünfzehn Künstler mit je einem Werk, Malerei, Zeichnung und Plastik. Qualitativ eine gute Auswahl, nicht allzu streng; auch mittleres Niveau ist einbezogen. Die Erstrangigen heben den Gesamtstandard, und neben dem mittleren Zeitgut sprechen die Spitzenleistungen um so deutlicher. Nicht dröhnender, nicht um so eitler oder anspruchsvoller. Möglichkeiten, seltsame induktive Zusammenhänge zu beobachten.
Der Begriff des «Konkreten» erscheint diesmal recht weit gefaßt. Nicht nur das streng Geometrische ist zugelassen; nicht nur die frei geschaffene Gestalt, sondern auch das Spiel der bildlichen Phantasie ist dem programmatischen Rahmen eingefügt und auch Spiel mit Materialkonfrontation. So ergibt sich ein vielfältiges Gesamtbild bis zu den Grenzen, an denen Abweichung oder andere Grundkonzeption einsetzt. Auch im Technischen herrscht Vielfalt: Ölbild, Zeichnung, Montage, ja auch Skulptur. Der Leser befürchtet vielleicht allzu komprimierte Zusammendrängung. Das Gegenteil ist der Fall: eine in innerem und äußerem Rhythmus gegliederte Schau, ohne jedes Schwergewicht, aber substanzreich, in der Vielfalt der Aspekte anregend. So klein, so vorbildlich – auch in bezug auf die Anordnung – organisch, asymmetrisch und aus diesen Kategorien heraus balanciert.
Was die Werke selbst betrifft, so bieten sie – mit der Einschränkung allzuweiter Begriffsbestimmung – eine Vorstellung davon, wie stark sich die künstlerische Idee konkreter Gestaltung speziell in Zürich herausgebildet hat. Wie weit dies mit puritanischen Partikeln in der Atmosphäre der Stadt zusammenhängt, sollte einmal gründlicher untersucht werden. Offenkundig ist, daß eine Reihe von starken und konsequenten Persönlichkeiten auf diesem künstlerischen Weg einherschreiten: Bill, Graeser, Lohse als Maler an der Spitze, Fischli als Plastiker. Neben ihnen stehen Theodor Bally, Elsa Burckhardt und Vreni Löwensberg, Ernst Scheidegger. Aus der älteren Generation der Pioniere ist mit Recht Itten zugezogen und auch der etwas jüngere Leo Leuppi. Bindeglied zu den mehr dem Expressiven zugeneigten Künstlern ist der Bildhauer Hans Aeschbacher. Diese selbst sind durch Olga Fischli, Walter Grab und Sonja Sekula vertreten.
Schulmeisterliche Kritik könnte an der Zusammenstellung dieser Ausstellung eine gewisse Willkür in der Auswahl, mehr noch in bezug auf die Nichtaufgenommenen, rügen. Aber wozu? Viel wichtiger erscheint uns, daß hier eine Ausstellung zustande gekommen ist, die eine frische, anregende Physiognomie besitzt, die man bei so vielen, vielleicht gewichtigeren Ausstellungen so oft vermißt. H.C.

Jankel Adler
Galerie Charles Lienhard
16. Februar bis 21. März

Es ist dem Leiter der neuen Zürcher Galerie am Steinwiesplatz, Charles Lienhard, positiv anzurechnen, daß er auf die erfolgreiche Ben Nicholson-Ausstellung nun in seinen schönen Räumen einen mehr oder weniger Vergessenen, den aus Polen stammenden, im Rheinland sich entwickelnden und schließlich in England zur Reife gelangten Maler Jankel Adler zu Wort kommen ließ. Adler gehörte Anfang der zwanziger Jahre zur Gruppe junger Düsseldorfer moderner Maler, von denen 1922 die Initiative zur ersten internationalen modernen Kunstausstellung ausging, bei der in dem eigens ausgeräumten Stockwerk der Erfrischungsabteilung des Warenhauses Tietz die damals heiß und bitter umstrittenen, heute mit Landsitzen aufgewogenen Meister der jungen Kunst vereinigt waren. Damals fiel Adler durch einen poetischen, blutwarmen Expressionismus auf, in gewissem Sinn eine analoge Gestalt zu Marc Chagall, dem er auch der Herkunft nach verwandt ist. Heute sehen wir in ihm einen der Künstler der zweiten Reihe, aus der eine Fülle wirklicher Kunstwerke hervorgegangen ist, die ihre Echtheit und Wahrheit behalten haben. Eine Erscheinung etwa von der Art August Babbergers, dessen Ausstellung in Luzern vor einem Jahr ebenfalls überraschend starke Eindrücke vermittelte.
Die Zürcher Ausstellung Adlers beschränkte sich auf die letzte Schaffensperiode des 1895 in Lodz geborenen, 1949 in der Nähe Londons gestorbenen Malers. Der Expressionismus der Frühzeit hat sich in eine kräftige, in den Farb- und Formzusammenhängen überzeugende Kunstsprache verwandelt, die in persönlicher Weise vor allem Anregungen von Picasso verarbeitet. Das Poetische, das in Adlers Frühzeit stark inhaltsbedingt ist, geht in den Werken des Fünfzigjährigen in den kompositionellen Aufbau, in die Dynamik der Gefüge, in die Farbebeziehungen und in das Spiel der Texturen über. Eine originale Persönlichkeit wird evident, die unmittelbar anspricht. Kein in die Zukunft weisendes Fanal, aber ein glühender Künstler, bei dem die Komponenten der Zeit die Themen und Gestalten bestimmen. H.C.

Arbon	Schloß	Wettbewerb des Schweiz. Amateur-Photographen-Verbandes	26. April – 3. Mai
Basel	Kunstmuseum	Hans Arp. Graphik	4. April – 3. Mai
	Kunsthalle	Hans Aeschbacher – Max Bill – Walter Linck – Robert Müller	12. März – 19. April
	Museum für Völkerkunde	Mensch und Handwerk: Die Töpferei	1. März – 31. Mai
	Galerie Beyeler	Selection	1. März – 30. April
	Galerie d'Art Moderne	Eduardo Bargheer	21. März – 23. April
		3 artistes spatialistes italiens	25. April – 28. Mai
	Galerie Riehentor	Jürg Spiller	4. April – 29. April
	Galerie Bettie Thommen	Jean Piaubert	4. April – 30. April
Bern	Kunstmuseum	Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit	17. April – 31. Mai
	Kunsthalle	Susanne Schwob	4. April – 5. Mai
	Galerie Verena Müller	Guy Dessauges	11. April – 3. Mai
	Galerie Spitteler	Jean-M. Beyeler	12. April – 2. Mai
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Robert Lapoujade	18 mars – 26 avril
Genève	Musée Rath	Alexandre Blanchet	25 avril – 31 mai
Lausanne	Galerie Maurice Bridel	Michel Valdrac	2 avril – 25 avril
	L'Entracte	Lenz Klotz	4 avril – 17 avril
		Léon Prébandier – Paul Berthold	18 avril – 1er mai
	Galerie La Gravure	Dayez	2 avril – 28 avril
		Vincent Breton	30 avril – 26 mai
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	De-Grandi	4 avril – 22 avril
		Jordan	25 avril – 13 mai
	Galerie Paul Vallotton	Emilie Laffont	9 avril – 25 avril
		Robert Naly	30 avril – 16 mai
Luzern	Kunstmuseum	Robert Zünd	22. März – 26. April
	Kino Moderne	Hermanus van der Meyden – Bruno Platten	13. April – 10. Mai
Rapperswil	Galerie 58	Ferdinand Gehr	12. April – 10. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Neue amerikanische Malerei	14. März – 26. April
	Galerie Im Erker	Carl Liner	13. März – 12. April
St. Immer	Galerie 54	Robert Hainard	11. April – 26. April
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Jakob Ritzmann	19. April – 14. Juni
Thun	Galerie Aarequai	Peter Thalmann	3. April – 6. Mai
Weinfelden	Kleine Galerie	Christoph Iselin – Elly Boesch	11. April – 26. April
Winterthur	Gewerbemuseum	Ägyptische Kinderteppiche	14. März – 26. April
	Galerie ABC	Max Kämpf	4. April – 25. April
Zürich	Kunsthaus	Armitage – Hayter – Scott	11. April – anfangs Mai
	Kunstgewerbemuseum	Hans Richter – ein Leben für Bild und Film	7. März – 19. April
		Keramik von Otto und Gertrud Natzler	4. April – 3. Mai
	Helmhaus	Griechisch-buddhistische Kunst aus Pakistan (Gandhara)	21. März – 19. April
	Graphische Sammlung ETH	Neuerwerbungen der letzten zwölf Jahre	28. Februar – 26. April
	Strauhof	Toni Caviezel-Gebert	31. März – 19. April
	Galerie Beno	Carl Speglitz	1. April – 21. April
		Jürg Spiller	22. April – 12. Mai
	Galerie Suzanne Bollag	Duncan – Sonja Sekula	10. April – 29. April
	Galerie Chichio Haller	Jean Piaubert	11. April – 9. Mai
	Galerie Läubli	Walter Wrubel	3. April – 25. April
		Gerold Veraguth	28. April – 16. Mai
	Galerie Lienhard	Henri Michaux	1. April – 9. Mai
	Galerie Neupert	Auguste Herbin	21. März – 15. Mai
	Galerie Palette	Zehn Jahre Galerie Palette	10. April – 5. Mai
	Galerie Wenger	Joan Miró	1. April – 30. April
	Wolfsberg	Marguerite Ammann – Irene Zurkinden – S. Schreter	2. April – 25. April
		Margrit Frey-Surbek – Yvonne Assimon	30. April – 30. Mai
	Mezzanin	Le Corbusier	21. Februar – 25. April
	Orell Füssli	Leonhard Meisser	21. März – 25. 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

Heinrich Müller
Rotapfel-Galerie
12. Februar bis 7. März

Die stete Verbundenheit mit Aufgaben der Wandmalerei und der Glasgemäldekunst, die durch großflächige Wandbilder in Zürich-Wiedikon und Thalwil und einen Auftrag für Glasmalerei in Horgen bestätigt wird, war auch in dem Größendrang und der wandschmückenden Farbigkeit der Hauptstücke der jüngsten, sehr stattlichen Bilderschau Heinrich Müllers zu verspüren. Allerdings wirkt das dem Künstler besonders vertraute Prinzip der Bildgestaltung – Halbfigur eines Mädchens, Raumandeutung (so etwa durch eine große, lichtblaue Türe) und frei ausgebreitete Blumenfülle (kaltrote Rosen, mächtige Sonnenblumen) – nicht durchweg ungezwungen, besonders bei dem unvermittelt im Bild erscheinenden Kopf einer Liegenden. Bei den reinen Blumenstücken finden sich alle Abstufungen vom formal verdichteten, sehr sicher beherrschten kleineren Format bis zu farbenstrahlenden Großbildern mit räumlicher Resonanz. Auch Stilleben werden mit sehr gekonnter Gegenständlichkeit oder in farbenheller Verbindung mit Figur und Raum formuliert. Während sich die Landschaft nur mit zwei südländischen Architekturmotiven präsentierte, liebt Heinrich Müller die farbige Deutung des künstlich erhellten Raumes («Weihnachtskerzen», «Lesende»). Die Zeichnungen, Pastelle und Lithographien waren von lebendiger, formbestimmter Anschaulichkeit. E. Br.

Hans Falk – Walter Roshardt
Galerie Läubli
26. Februar bis 21. März

Hans Falk war 1958/59 in Cornwall, hat Meer, Strand und Strandgut auf sich wirken lassen, in der Stille eine Serie Bilder gemalt, deren beste Auslese er bei Läubli vorstellte. Auf den ersten Blick ließ sich eine Weitung und Befreiung feststellen; die Themen – Fische, Tauwerk, Ausblicke auf Meer und Brandung – bleiben in ihrer Einfachheit wohl nah und greifbar, sind aber weit weniger Selbstzweck als in Falks früheren Werken. Sie sind zum Sinnbild geworden und nähern sich demgemäß einer abstrakteren, gedankentiefen Form; die Farbe glänzt in ruhigen, manchmal dunkel akzentuierten Flächen oder verbindet – bei Netz und Tauwerk – als gewundenes Rinnsal die einzelnen Elemente der Komposition. Aus der so gewonnenen Übersichtlichkeit und Klarheit des Bildes leuchten gewisse Farbflächen ganz besonders heraus: ein roter Kern in Weiß oder ein kaltes Grün, von Weiß und Blau angerissen und zerfranst. Der Maler hat hier die Technik der Lackmalerei seinen Zwecken dienstbar gemacht; er fand eine überlegene Art, die flüssige Lackfarbe zu mischen, so daß sie einen zäheren, körnigen Strich erlaubt und auf der Leinwand die Illusion eines Wandgemäldes hervorruft. – Im zweiten Saal waren Kreide- und Kohlezeichnungen zu sehen, meist «Stilleben» nur in dem Sinne, als sie Attribute des Fischerdaseins zu bleibender Form zusammenschließen; doch wird hier sehr oft der stille Rahmen gesprengt, die einzelnen Gegenstände wachsen über ihre äußere Gestalt hinaus zum Symbol des ewigen Daseins.
Im Obergeschoß stellte Walter Roshardt Zeichnungen und Entwürfe aus, wobei neben den bekannten figürlichen Kompositionen vor allem die Illustrationen Aufmerksamkeit und genaues Verweilen forderten. Denn der Künstler ist noch einer der seltenen Diener am Werk; er überträgt das Gelesene nicht in seine persönliche Erlebniskraft, sondern sucht ihm im Sinne des Dichters Gestalt zu geben. Dabei steht ihm auf kleinstem Raum erstaunlich reiches Spiel offen; die Gesichter zu «Les Dieux ont Soif» von Anatole France lassen sich mit dem Daumen zudecken und offenbaren doch differenziertes physiognomisches Leben. U.H.

Jean Baier – Charles-François Philippe – Pierre Terbois
Galerie Palette
6. Februar bis 3. März

Die drei Genfer Maler, die von den unermüdlich für junge schweizerische Kunst sich einsetzenden Leitern der «Palette» zu einer Gruppe vereinigt worden sind, haben schon 1956 bei der schweizerischen Abstraktenschau in Neuenburg und den anschließenden Veranstaltungen in Winterthur und Berlin die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Baier und Terbois, beide Jahrgang 1932, gehören den Jungen von heute an; Philippe, 1919 geboren, zählt ebenfalls zu dem, was man heute «jüngere Künstler» nennt. Alle drei repräsentieren die ungegenständliche Strömung, die in der welschen Schweiz ebenfalls beträchtliches Ausmaß erreicht hat. Genauer gesprochen, zählen sie zu den Konkreten, die, wenn auch auf dem Markt Paris schwach notiert, im Gesamtkomplex der modernen Kunst ein starkes Gewicht besitzen.
Terbois steht am Rand dessen, was man als konkret bezeichnet. Seine Impulse kommen vom Konstruktiven her, vom Bild von Fabriken und von Baustrukturen, die im Prozesse des Abstrahierens ihre Form erhalten. Löst sich Terbois von dieser inneren Beziehung zu bestehender Konstruktion, so gerät er in Gefahr, die klare Gliederung, die für diese Art künstlerischer Aussprache unerläßlich, ja überhaupt das Gegebene zu sein scheint, zu verlieren. So entstehen bei ihm Massenverschachtelungen, anregend, reizvoll und lebendig in den Ballungen und Türmungen zwar, oftmals Beispiele eines persönlich gearteten Farbsinnes, trotzdem Gebilde von Übergangscharaktér. Hier sehen wir das Positive im besonderen: es scheinen sich neue Dinge vorzubereiten.
Bei Philippe spielt das geometrische Muster, das aus den Grundformen von Rechteck, Dreieck und Kreis besteht, eine entscheidende Rolle. Das Ergebnis ist eine Art freier, künstlerischer darstellender Geometrie mit vielerlei Überflächungen und Durchdringungen. Das Geheimnisvolle der optischen Wirkung der Gebilde darstellender Geometrie, die vielleicht der zugrundeliegenden abstrakten Formel entspringt, stellt sich bei den Bildern Philippes nur in geringem Maße ein. Sie kommen über eine gewisse Trockenheit nicht hinweg.
In Verfolgung einer einzigen bildlichen Idee erscheint Jean Baier als der Konsequenteste der Genfer Gruppe. Seine Arbeiten bestehen aus gespritzten homogenen Farbflächen von außerordentlicher glänzender Glätte, die im Dienste einer teils regulären, teils verschobenen Geometrie stehen. Stets spürbar bleibt für den Betrachter eine Bildvorstellung, die über das Geschmackvolle, das als erstes Kennzeichen erscheint, weit hinausgeht: ein künstlerisches Kartenspiel aus Teilen verschiedener Größe und verschiedenen Gewichtes. Dieses Spiel dringt gelegentlich bis ins Räumliche, das heißt ins Dreidimensionale, vor, wenn Baier zarte, nüchterner ausgedrückt: diskrete Reliefstruktur erreicht. Die Bilder strahlen etwas sehr Jugendliches aus. Wir werden mit gespanntem Interesse verfolgen, welchen Weg seine künstlerische Aktivität einschlagen wird. Es ist eine ähnliche Spannung, wie sie uns den Werken des jungen Berners Rolf Iseli gegenüber erfüllt, der als Tachist am anderen Pol des heutigen Kunstgeschehens steht. H.C.

Ernst Egli
Orell Füssli
14. Februar bis 14. März

Der hauptsächlich in Paris arbeitende Maler stellte sich mit einer Werkauslese vor, die dem Betrachter den Eindruck von Frische und Spontaneität hinterließ, einer jugendlich anmutenden Sprung-

haftigkeit, welche sich auch in erstaunlichen Qualitätsunterschieden bemerkbar machte. Es gelingt Egli indessen, sich eines Themas zu bemächtigen, das sehr populär, bisher aber künstlerisch nicht besonders ertragreich war: des Radsportes. Er verquickt in seinen Blättern die Formen von Rad und Mensch zur Verbindung von Technik und Leben; schließlich erreicht er im «Endspurt» die Auflösung des Umrisses in wirbelnde Kreise und Staub. Die Ernsthaftigkeit, mit der das Thema studiert und aufgenommen wird, transponiert in die verschiedensten Techniken, schließlich abgewandelt vom sportlichen Eindruck zur abstrakten Vision einer gezielten Bewegung, läßt auf die weitere Entfaltung des Talentes hoffen; dies um so mehr, als des Künstlers Verhältnis zur Farbe (bei den Aquarellen) ihm manchmal harmonische und gut gebaute Kompositionen erlaubt. U.H.

Pariser Kunstchronik

Im Musée d'Art Moderne wurde die Retrospektive des Malers Lasar Segall (1891–1957) eröffnet. Segall, der aus Wilna gebürtig war, beteiligte sich in Berlin und Dresden am deutschen Expressionismus. 1924 übersiedelte er nach São Paulo, wo er einer der Begründer der modernen brasilianischen Kunst wurde. Infolge der Vorkämpferposition, die ihm in Brasilien zufiel, wird sein sympathisches, aber im europäischen Rahmen nicht ungewöhnliches Werk vielleicht etwas überschätzt.

Die Ausstellung «L'Art français contemporain» im Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan) zeigte in einer verhältnismäßig beschränkten Auswahl französisches Kunstgewerbe, Gebrauchsformen, Innenarchitektur und einige Malereien und Plastiken, die im französischen Pavillon in Brüssel ausgestellt waren. Wenn auch die Präsentation hier gediegener war als an der Weltausstellung, so stellt man sich doch noch etwas anderes unter moderner französischer Kunst vor. Der Wille zum Modernen und Zeitgemäßen überschreitet hier nicht die Grenzen gewisser Konventionen, und die Organisatoren zeigten gegenüber den Problemen der freien Kunst nicht den nötigen geistigen Schwung.

Die in der «Maison de la Pensée Française» von der Chinesischen Volksrepublik organisierte Ausstellung zeitgenössischer chinesischer Kunst bleibt im allgemeinen in einer offiziell traditionellen Manier befangen. Die Bilder sind gelegentlich mit schwachen Kopien alter chinesischer Malerei zu verwechseln. Einzig die chinesische Volkskunst hat einen spontanen und echten Charakter bewahrt. Es sind hier einige sehr schöne farbige Graphiken zu erwähnen.

Die Ausstellung «New York vu par Bernard Buffet» in der Galerie David et Garnier ist eine eigentliche Katastrophe. Bernard Buffet hat die einzigartige Fähigkeit, die lebendige Welt in ein erschreckendes entseeltes Gerüst zu verwandeln. In New York ist ihm aber das Motiv gewissermaßen zuvorgekommen, und was Buffet noch dazutun kann, sieht nach einer peinlichen Schülerarbeit aus.

Im Salon des Arts Ménagers präsentierte das Bauministerium ein gutes Beispiel einer modernen Wohnungseinrichtung, die sich an die Normen der vom Staate subventionierten HLM-Wohnungen hält (Habitations à Loyer Modéré). Die Architekten waren Marcel Roux und Gascoin.

Der Ausstellungsbetrieb der Privatgalerien ist weiterhin recht eingeschränkt. Zu erwähnen sind in der Galerie de France die Malereien von Gillet, in der Galerie Stadler neue Bilder von Antonio Saura (einige davon hatte man im Spanischen Pavillon der Biennale in Venedig sehen können) und schließlich noch die Ausstellung der Plastiken von Cardenas in der Galerie La Cour d'Ingres.

F. Stahly

Bücher

Johannes Göderitz / Roland Rainer / Hubert Hoffmann: Die gegliederte und aufgelockerte Stadt
104 Seiten mit 50 Abbildungen und einer Farbtafel
Ernst Wasmuth, Tübingen 1957. Fr. 15.—

Eine Publikation des deutschen Archivs für Städtebau und Landesplanung. Neben vielen begrüßenswerten Gedanken über die Gliederung unserer Städte und die Schaffung neuer Kerne enthält die Schrift Theorien, die nicht unwidersprochen bleiben dürfen. Das Problem der Wohnüberbauung wird beim Schrebergarten angepackt. Das Resultat ist klar: das zweigeschossige Reiheneinfamilienhaus ist die günstigste Bauform. Man wird belehrt, daß unsere Städte dadurch nicht größer werden und sich zudem ein ganzes Volk mit eigenem Gemüse versorgen kann. Weiter wird gezeigt, daß das Bauen über fünf Geschosse keine nennenswerte Vergrößerung der Freiflächen mit sich bringt und deshalb städtebaulich unbegründet sei. Das Zahlen- und Tabellenmaterial ist auf den ersten Blick überwältigend. Bei näherem Zusehen kommt man den Fehlern jedoch bald auf die Spur: Es wird prinzipiell keine Ausnützung über 0,72 zur Diskussion gestellt. Daß dabei die prozentuale Einsparung an überbauter Fläche durch hohes Bauen relativ klein ist, bedeutet keine Überraschung. Bei Flächenvergleichung wird die ganze Stadtfläche inklusive Grün eingesetzt; dabei geht es doch in erster Linie um die Einschränkung der überbauten Fläche. An und für sich ist es richtig, nach einem einfachen und einheitlichen Baustein für unsere Städte zu suchen. Doch sollte man meinen, es gebe in der ganzen Welt genügend Beispiele, die zeigen, daß dieser Baustein nicht das zweigeschossige Reihenhaus sein kann. Wo bleiben die Erkenntnisse der letzten fünfzig Jahre? Der abendländischen Stadtidee wird hier offensichtlich das Grab geschaufelt. Und damit unserer Kultur überhaupt. Wir kennen ähnliche Gedankengänge aus Hitlers städtebaulichen Blut-und-Boden-Theorien. So können wir nur hoffen, daß jeder Leser den gefährlichen Gedankengängen mit offenen Augen begegnet. F.S.

Hermann Schurhammer: Straße und Landschaft
Ein Beitrag zur praktischen Landschaftspflege
71 Seiten mit 120 Abbildungen
Kirschbaum-Verlag, Bielefeld

Eine hochaktuelle Schrift, die in den Kreisen unserer verantwortlichen Straßenbaufachleute starke Verbreitung finden sollte. Darüber hinaus verdient die überaus menschliche Denkweise, die uns Hermann Schurhammer in seinem Werk eröffnet, einen weiten Kreis von Lesern. Als ehemaliger Gärtner spezialisierte sich der Verfasser auf die Landschaftsgestaltung und erwarb sich hohe Verdienste im Straßenbauprogramm Deutschlands. Er versteht es, eine an sich eher trockene Materie, die in erster Linie technischen Gesetzen unterliegt, dennoch lebendig zu gestalten. Dies gelingt ihm vor allem deshalb, weil sein Herz zuerst der Landschaft, dem Naturschutz gehört und er diese Ideale durch reiche Sachkenntnis und eine ungewöhnlich große Erfahrung zu stützen weiß.

Im ersten Abschnitt des Buches sind die Probleme Naturschutz – Landschaftspflege – Technik und ihre Beziehungen zueinander besprochen; der zweite Abschnitt führt in Wesen und Gliederung der Landschaft ein. Den weitaus größten