

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 48 (1961)
Heft: 4: Industriebauten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

kehrinseln und Verbotsscheuchen oft genug den letzten Rest des Atems nimmt. Daß man aber selbst einem Straßenviadukt Atem geben kann, bewies Nervi an seinen Römer Konstruktionen zur Olympiade. Sein Kommentar wurde zu einer Verherrlichung des Eisenbetons, dessen Einmaligkeit oder Erstmaligkeit darin liege, daß er (im Gegensatz zu Holz oder Eisen) keine eigene Form mitbringe und aus dem «Nichts» geboren sei. Die «Monoliticità» (beneidenswertes Italienisch, das solche Wortgebilde strahlend wagen darf), sie sei das Geheimnis dieses neuen, scheinbar gesichtslosen und eigenschaftslosen Stoffes, ihr müsse der Entwurf untergeordnet bleiben. Details aus den Römern Sporthallen und aus den Turiner Ausstellungsgebäuden machten glanzvoll deutlich, wie sehr sich Nervi auf den Kompaß verlassen darf, den er als einer der Pioniere zum Richtmesser entwickelt hat im beängstigend freien Feld der beinahe beliebigen Möglichkeiten des neuen Materials. Dieser Kompaß heißt Vorfabrikation, technisch gesehen: Vereinfachung und damit Ökonomie, künstlerisch gesehen: Zwang zur erhöhten Verantwortung bei der Modellierung des nachher vielfach wiederholten Einzelstücks, aber auch schöpferische Freiheit in der Ausarbeitung eines Kräfteschachbretts, das bis in den letzten Bauernzug fein, sensibel, präzise, mit einem Wort: edel gemacht werden kann. Nervi läßt seine Vorfabrikation auf dem Platze selber gießen, und er deutet auf die Bilder der Schalungen mit jenen Gebärden, die der Bildhauer hat, wenn er Guß und Bett erläutert. So gehandhabt, ist die Vorfabrikation nicht eine Mechanisierung, sondern eine Disziplinierung, die dem Detail, das wiederholbar ist, erhöhten Rang verleiht. Daß dieses Detail nie gering wird und ins Münsterchen abfällt, braucht für einen Römer keine Sorge zu sein – für die Schweiz hingegen und für die Nordländer wird es ja wohl eine latente Gefahr bleiben. – Ein Publikum, das wußte, wieviel auf dem Spiel steht für die künftige Bewohnbarkeit unserer Städte und Länder, dankte dem Meister seines Fachs mit anhaltendem Beifall.

A.M.V.

Nachrufe

Architecte FAS Gustave Revilliod †

Gustave Revilliod est né le 20 février 1877. Après son Collège à Genève, où il avait obtenu sa maturité classique et ensuite technique, il a suivi l'Ecole polytech-

nique de Zurich, de 1896 à 1900, section architecture, puis, de 1900 à 1906, l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. En 1906, il revient à Genève et s'associe avec Maurice Turrettini. Jusqu'en 1920, ce bureau a une grande activité. Presque tous les jeunes architectes genevois passent dans ce bureau avant de s'établir.

Cette agence est lauréate de nombreux concours, notamment: Maisons ouvrières en Alsace, Pavillon de Musique à Genève, ainsi que de très beaux classements avec prix pour: Kiosque, Bâtiments publics (Bâtiment électoral avec M. Torcapel, collaborateur, Musée d'Histoire naturelle, Ecole de Saint-Jean), nombreuses récompenses pour villas dans la région genevoise. Architecte de grands bâtiments industriels et commerciaux ou ateliers à Genève. Projets dans les régions dévastées en France.

En 1920, Revilliod s'installe à Paris et ouvre une agence en collaboration avec M. Blanchecotte. Il décède à Paris le 8 février de cette année.

Tous ceux qui ont eu le privilège de connaître, soit l'Agence Revilliod-Turrettini, soit notre Confrère Revilliod, gardent le souvenir non seulement d'un excellent architecte réalisateur, mais d'un homme qui savait s'entourer de collaborateurs intéressants et former magnifiquement les jeunes talents.

Hinweise

Studienreise nach Skandinavien

Das Dänische Institut wird diesen Frühsommer wieder eine Studienreise durchführen, die Architekten und Baufachleuten die Möglichkeit geben soll, die neue Entwicklung der nordischen Architektur kennenzulernen.

Die Studienreise wird vom 26. Mai bis 3. Juni stattfinden und geht mit Flug zuerst nach Helsingør, Aarhus, Aalborg und Kopenhagen (neue Kirchen, Ausstellungshallen, Gymnasien, Bibliotheken, Hotels usw. von den bekanntesten dänischen Architekten, unter anderen Prof. Arne Jacobsen). Weiterflug nach Stockholm (Stadtplanung, Überbauung von Hötorget, Wohnsiedlungen, Gartenstadt Farsta usw.) und Helsinki (Kulturhaus, Universitätsstadt Otaniemi, Gartenstadt Tapiola usw. von den Architekten Aalto, Sirén, Ervi, Rewel und anderen), Ausflug nach Abo (schwedische und finnische Universität) und Honkanummi (Friedhofkapelle von Bryggmann). Rückflug von

Helsinki nach Zürich. Die Besichtigungen werden auch die architektengezeichnete Innenausstattung, Möbel usw. berücksichtigen und werden in Zusammenarbeit mit den Architektenverbänden in Dänemark, Schweden und Finnland geplant.

Die Kosten sind etwa Fr. 1250.– mit Flugreise ab Kloten, alles inbegriffen. Maximale Teilnehmerzahl 25. Interessenten sind gebeten, sich an das Dänische Institut, Stockerstraße 23, Zürich, zu wenden. Anmeldeschluß: 20. April 1961.

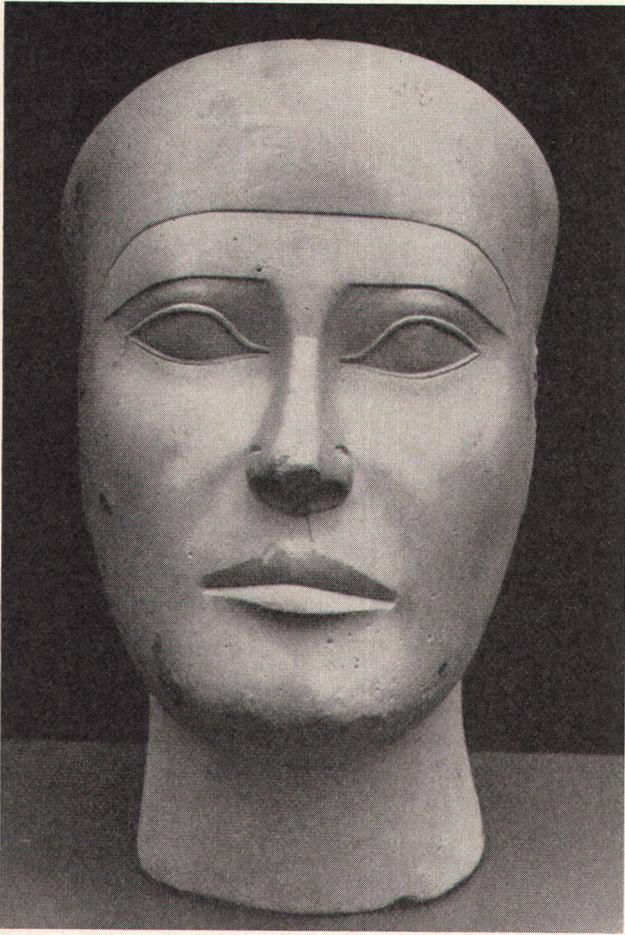
Ausstellungen

Zürich

5000 Jahre Ägyptische Kunst Kunsthhaus

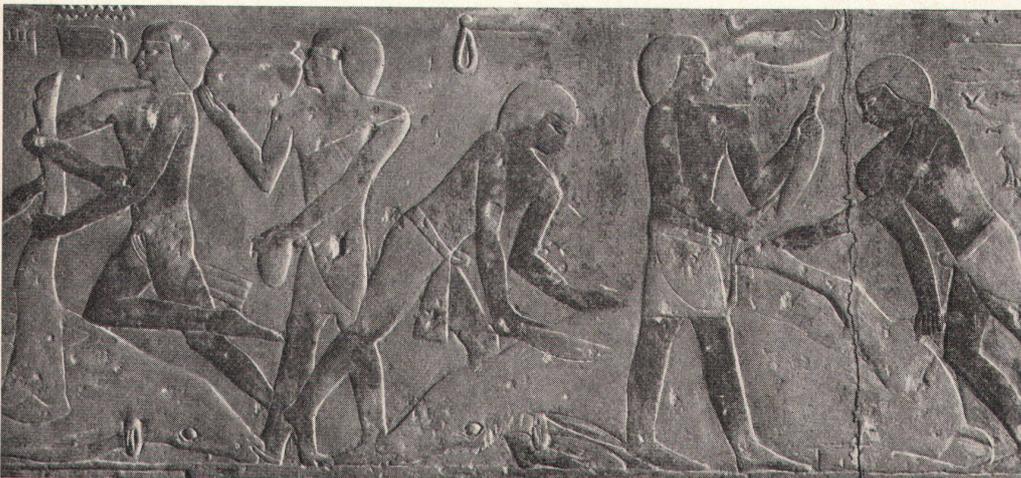
11. Februar bis 16. April

Die Kunsthhaus-Ausstellung, die zur Reihe der Darstellungen großer künstlerischer Kulturen gehört – eine wichtige Aufgabe in einer vergleichsweise museumsarmen Stadt wie Zürich –, ist das Ergebnis eines großen wissenschaftlichen und organisatorischen Aufwandes. Das Grundmaterial stammt von den unter den Auspizien der kulturellen Institutionen der Vereinigten Arabischen Republik gezeigten Ausstellungen in Brüssel und Amsterdam, deren Bestände sich vor allem auf den Reichtum der Museen Ägyptens stützte. Für Zürich wurde unter tätiger Assistenz des Münchner Ägyptologen H. W. Müller reiches Material aus großen europäischen Museen, vor allem aber auch aus schweizerischen Privatsammlungen herangezogen, die, zusammengefaßt, ein wahres Museum ägyptischer Kunst und Kultur ergeben würden. Man erinnert sich übrigens in diesem Anblick an die Basler Ägypten-Ausstellung des Jahres 1953, die, an Umfang wohl etwas kleiner, an Bedeutung jedoch nicht wesentlich unter dem Zürcher Unternehmen stand. Die Basler Ausstellung hatte den Vorteil der Einheitlichkeit, indem sie mit der von der Antike beeinflussten Spätzeit abschloß. In Zürich gab es zwei Appenzelnde: einen Saal koptischer und einen Saal islamischer Kunst. Diese Anhängsel, die den etwas krampfhaften Wunsch der heutigen ägyptisch-arabischen Machthaber nach gewaltiger Kontinuität spiegeln dürften, erschienen doch als fremde Bestandteile. In sich interessant (und ohne Zweifel möglicher Gegenstand eigener Ausstellungen), im koptischen Sektor vielleicht



1
Porträtkopf eines hohen Beamten aus Gizeh um 2500 v. Chr. Kalkstein. Kairo, Ägyptisches Museum

2
Rinderschlachten. Bemaltes Kalksteinrelief aus einem Grab in Saqqara, um 2300 v. Chr. Privatbesitz Bellinzona



2

noch mit Tropfen eines Phänomens einer Jahrtausende umspannenden Kunstgestalt durchsetzt, im islamischen Teil Zeugnis eines Erobererimportes, haben sie das Bild des Ganzen eher geschwächt. Interessanter wäre es gewesen, auf die Vorgeschichte des künstlerischen Gestaltens der im Nilland wohnenden Menschen einzugehen und die frühen ägyptischen Dinge des 4. vorchristlichen Jahrtausends mit einigen dazugehörigen Felszeichnungen und anderen Funden (in Reproduktion) zu konfrontieren. Um so wichtiger, als die Produkte der Vorzeit schon einen Reifezustand repräsentieren, dem eine bestimmte Entwicklung vorausgegangen sein muß.

Die Qualität der ausgestellten Werke stand im ganzen auf hohem Niveau. Es zeugte für die Sensibilität der Organisatoren, daß schematische Repetitionen, die, ich weiß es wohl, vielleicht gerade die Größe und die formdiktatorische, politisch und spirituell bedingte Gewalt der prägenden ägyptischen Menschen aufzeigen, vermieden waren, also ästhetische Ziele anvisiert wurden. Die «Kunst» stand im Mittelpunkt, die beim ägyptischen Bildwerk ursprünglich wohl nur die sekundäre oder tertiäre Stelle einnimmt. Diese Auffassung ist weit über ihren Zweck, Genuß zu vermitteln, berechtigt, denn sie kehrt hervor, was der unstillbare Trieb des Menschen, zu formen und zu gestalten, selbst unter strengen und harten kultischen Restriktionen hervorzubringen vermag.

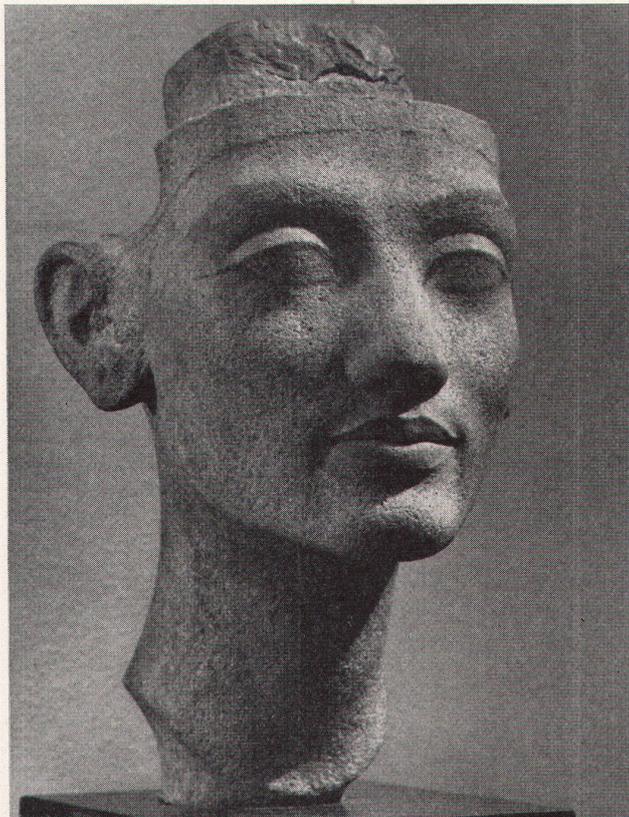
Die Darstellung des Materials verzichtete (angenehmerweise) auf Inszenierungseffekte. Sie war sachlich, allerdings ohne über die Probleme hinauszukommen, die sich immer bei einem Material stellen, bei dem Skulpturen und Skulpturfragmente vorherrschen. Problematisch ist die Frage der Sockel. Nicht nur wegen der Diskrepanz zwischen den Materialien der Skulpturen und dem schäbigen

angemalten Holz der Sockel, sondern auch wegen des «Stelen»-Charakters, dem stets etwas Klassizistisches anhaftet. Große Aufgaben für kommende Ausstellungsmethoden!

Daß die ägyptischen Werke zu den großen und wunderbaren Dokumenten des menschlichen Denkens, Vorstellens und Schaffens gehören, brauche ich nicht zu betonen. Ebenso wenig oft Gesagtes über die Beziehung von Kult und gestalteter Sichtbarkeit zu wiederholen. Es gibt ohnehin im Anschluß an solche Ausstellungen eine Fülle neugebackener Fachleute, die mit tief sinniger Miene wissenschaftliche Forschung in Binsenwahrheiten verwandeln. Im Zusammenhang mit den großen Werken sei nur auf die Synthese von menschlicher Figur und geometrischer Form und das bei diesem Vorgang entstehende Leben hingewiesen, auf die Individualisierung des menschlichen Hauptes, die zugleich verhalten und schlagend ist, auf den Sinn für die gespannte Sensibilität, die in den zarten weiblichen Gestalten in Erscheinung tritt. Höchst eindrucksvoll die Vitrine mit der Darstellung eines Arbeitsvorganges mit Hilfe eines originalen Kupfermeißels, eines Bildhauerschlegels und von Figuren in verschiedenen Stadien, die wir heute (fälschlicherweise) als präkubistisch empfinden. Wundervoll die Serie der Mumienporträts aus der Spätzeit in ihrer Mischung von Strenge und skizzenhafter Spontaneität.

Zu den Wundern der schöpferischen Kraft, die im alten Ägypten hervorgebracht ist, gehört nicht nur die Bildschrift selbst, sondern die Beziehung von Bildschrift zum Bildwerk. In der Schrift kehren die menschliche Gestalt und das Gerät als Abkürzung wieder. Aber die optische Verbindung, die eigentliche Zusammengehörigkeit bleibt bestehen. In der Bildschrift wird die Gestalt in die Atmosphäre des kühlen Zeichens versetzt, und vom Zeichen fällt wieder Licht zurück auf die Figur. Es werden keine graphischen Ambitionen erhoben; im Gegenteil: die Bildschrift erscheint da, wo sich Platz anbietet, sie will Verständlichkeit vermitteln. Aber gerade das scheinbare Nichtbestehen ästhetischer Absichten führt zu wunderbaren formalen Zusammenhängen.

Wunderbar auch die Gefäße, Geräte, die kleinen Kultgegenstände und auch das Schmuckwerk. Bewundernswert schon bei den frühen Beispielen aus dem 4. und 3. vorchristlichen Jahrtausend die Beherrschung der Herstellungstechnik bei den Schalen aus hartem Gestein und wunderbar die Sicherheit der Formgebung. Hier liegen Musterbeispiele dessen vor, was Van de Velde die «forme pure» genannt hat. Aber auch die Bezie-



3

3

Kopf der Königin Nofretete oder ihrer Tochter Anches-en-aton. Brauner Quarzit. Aus der Werkstatt des Bildhauers Thutmosis in el-Amarna, um 1350 v. Chr. Staatliche Museen, Berlin

Photos: Walter Dräyer, Zürich

hung zum Material ist großartig. Gesprenkelte harte Gesteine gleichen den Strukturen heutiger tachistischer Malerei – und nicht nur bei Gefäßen. Auch bei der Menschengestalt findet das gesprenkelte Gestein Anwendung. Welches Training für Auge und innere Vorstellung spielt sich hier ab! Zu diesen Herrlichkeiten aus dem Gebiet der Geräte gehören auch die verschiedenen Beispiele von Opfer- oder Einbalsamierungstischen; klare kubische Volumina mit hauchdünner Relieferung oder feinsten Gravierung, in denen die ganze Substanz ägyptischer Religiosität, kultureller Vorstellungskraft und gestalterischer Fähigkeit beschlossen liegt. Der Ausstellungskatalog mit vorzüglichen wissenschaftlichen Beiträgen und knappen, aber exakten Beschreibungen jedes einzelnen ausgestellten Werkes ist mit seinen über hundert Abbildungen zu einem kleinen Handbuch der künstlerischen Ägyptenkunde geworden. H.C.

Schweizer Plakate 1960

Kunstgewerbemuseum

25. Februar bis 12. März

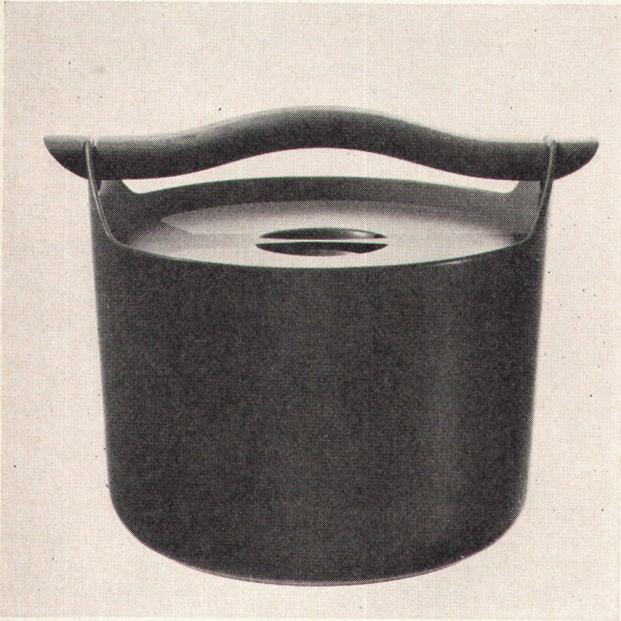
Wenn man die beiden Veranstaltungen, die sich zeitlich rasch ablösten, miteinander vergleicht, nämlich die vom VSG Verband schweizerischer Graphiker am Utoquai inszenierte juryfreie Schau (die jetzt in Lausanne sichtbar ist) und die im Kunstgewerbemuseum Zürich organisierte Ausstellung, dann wird offenkundig, wie stark die Qualität durch Beitritt in einen stilbewußten Fachverband gehoben wird. Am Utoquai waren von rund 60 VSG-Mitgliedern etwa 180 Plakate zu sehen, die, mit wenig Ausnahmen, ein respektables Niveau aufwiesen, wenn auch – wie in einigen Zeitungen fast maziös festgestellt wurde – die großen Basler Tenöre fehlten, die einem anderen Fachverband, dem BGG, angeschlossen sind. Im Zürcher Kunstgewerbemuseum nun waren die der Jury des Eidgenössischen Departements des Innern zur Prämierung der 30 besten Plakate des Jahres 1960 eingereichten etwa 400 Plakate zu sehen.

Zuerst eine sehr deprimierende Beobachtung. Der Durchschnitt ist unvorstellbar schlecht, und wir bangen um den Ruf der Schweiz als Land der besten Plakate und Graphik der Welt. Was da an Dilettantismus, dummer Experimentierlust und reinem Kitsch grassiert, ist undiskutabel. Lichtblicke ergeben sich bei den dreißig prämierten Plakaten, unter denen Ernst Scheideggers «Thompson Collection»-Affiche, Fridolin Müllers Kunstgewerbemuseum-Plakat der Wagenfeld-Ausstellung, Gerstners «National-Zeitung», Geisers «Ciné-Club» und Carl B. Grafs «Chum mach mit» (Plakat als Werbung für den Vorunterricht) besonders erwähnenswert sind. Bei den Prämierten fehlen diesmal die abonnierten Preisträger Leupin, Brun und Piatti, bei den Nichtprämierten wären das «Modissa»-Plakat von Halpern/Hiestand, das Plakat für die Ausstellung «Konkrete Kunst» von Max Bill, dasjenige Mannharts für die Gauchat-Gedächtnisschau, die beiden Affichen Herbert Leupins für Eptinger und Schaffhauser Wolle zu nennen. Aber dann auf weiter Flur kein Plakat, das intelligent über eine Ware, eine Veranstaltung, eine Idee etwas aussagen würde. Auch ist nirgends ein kühner Versuch zu entdecken. Und immer wieder stoßen wir auf das urschweizerische kunstgewerbliche Bemühen, die Werbung durch Tempera und Deckweiß an den Mann zu bringen. Die Formalversuche und typographischen Klittereien scheinen wichtiger als die große Linie, wie sie der Plakatraum ermöglicht. Wir möchten richtig verstanden sein: Wenn eine neue,

gewagte Formulierung in bildlicher oder typographischer Hinsicht versucht und gefunden wird, dann pflichten wir ihr begeistert bei. Aber es handelt sich meistens um ichbezogene, introvertierte und vor allem nicht revolutionierende Darstellungen. Selbst dort, wo das graphische Betätigungsfeld freier und reicher wäre, bei den Plakaten für Ausstellungen, versinkt der Elan oftmals im modernistisch-akademischen Probieren.

Wer so heftig kritisiert, muß auch nach Ursachen und neuen Möglichkeiten forschen. Die Ursachen liegen wohl in der Desorientiertheit des graphischen Bemühens. Viele der jungen Graphiker, die in Prospekten und Inseraten Hoffnungsvolles leisten, kommen bei Plakaten seltener zum Zug oder erliegen der Nervenbelastung. Die von einigen wenigen Pionieren eingeleitete Ära der konstruktiven Plakatlösung wurde manchen Epigonen gefährlich, weil sie nicht von Grund auf disponierten, sondern Elemente übernahmen, die lediglich innerhalb eines formalen Gesamtnenners anwendbar sind. Das gute illustrative Plakat, dem wir beileibe nicht abhold sind, scheint am Aussterben zu sein, weil sich niemand mehr ihm widmet oder weil die Auftraggeber fehlen. Die dicht aneinandergereihte Vielfalt in dieser Ausstellung sollte nicht wertvermindernd sein, sondern das Gegenteil bewirken. Das sieht man an den Plakatsäulen, wenn durch Zufall ein paar gute Affichen neben- und übereinander aufgeklebt sind.

Doch, wie soll sich das Niveau bessern? Dafür gibt es wohl kein Rezept. Via Kunstgewerbeschule wäre vieles möglich und wird auch manches Positive geleistet. Aber der Lehrerwechsel an den verschiedenen graphischen Bildungsstätten trägt sicherlich nicht zur Festigung einer Linie oder Schaffung eines zukunftsweisenden Stils bei. Der Individualismus, wie er in den heroischen Zeiten des Schweizer Plakates herrschte, kann nur triumphieren, wenn eigenwillige Künstler am Werk sind, die heute größtenteils zu fehlen scheinen. Wir möchten mit dieser Kritik nur auf ein Malaise hinweisen. Daß die Kritik nichts nützt, ist uns bewußt. Denn es handelt sich um eine generelle Feststellung von 400 divergierendsten Arbeiten. Heute würden wir nicht mehr wagen, die Schweiz als Urzelle des qualitativ hochstehenden Plakates zu bezeichnen. Hans Neuburg



1
Kochtopf, Eisen mit beweglichem Holzgriff.
Entwurf: Timo Sarpaneva

2
Porzellangeschirr. Hersteller: Arabia. Entwurf:
Kaj Franck

3
Trinkgläser. Hersteller: Karhula-Iittala Glas-
werke. Entwurf: Timo Sarpaneva

Finlandia

Helmhaus

3. Februar bis 5. März

Obwohl die «Finland-Wochen», die im Februar in Zürich abgehalten wurden, im Grund handelspolitischen Zwecken dienten, waren es doch die damit verbundenen kulturellen Aktionen, die allgemeines Interesse hervorriefen. Finnlands kulturelle Aktivposten sind heute seine Architektur und sein Kunstgewerbe. Damit hat Finnland Weltgeltung erlangt. Architektur – über ihren Stand

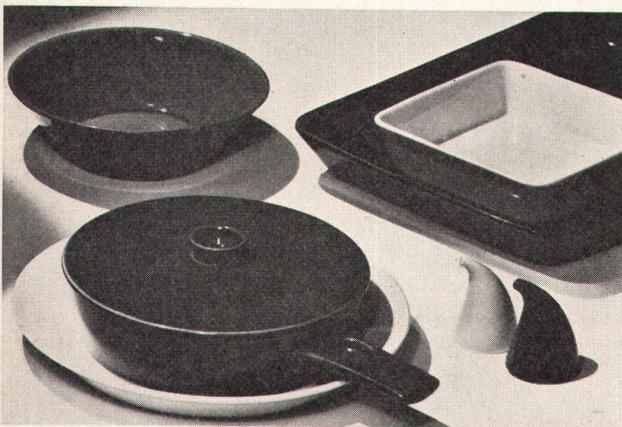
informierte das Kunstgewerbemuseum Zürich 1958 – ist kein Exportartikel, obwohl finnische Architekten, vor allem Alvar Aalto, auf der ganzen Welt bauen. So wurde das Kunstgewerbe ganz selbstverständlich zum Mittelpunkt der öffentlichen und privaten Aktionen: Erstens war es die Ausstellung «Finlandia» im Helmhaus, veranstaltet vom finnischen Kunstgewerbeverein zusammen mit dem Kunstgewerbemuseum Zürich, in Verbindung mit der Verwaltungsabteilung des Zürcher Stadtpräsidenten. Gleichzeitig bot eine Ausstellung «Finnland bei Jelmoli» die Gelegenheit, die ausgestellten Produkte kaufen zu können.

Man hat schon oft über das finnische Kunstgewerbe geschrieben und zu erklären versucht, weshalb gerade die Finnen, die nur die Tradition ihrer alten bäuerlichen Kultur kennen (ähnlich der in anderen nordischen Ländern) zu einer so spezifisch modernen Formensprache gekommen sind, in der sich Ursprünglichkeit und Mäßigkeit mit einem sicheren Sinn für Materialwirkung verbinden. Jedoch schon an der Triennale in Mailand im vergangenen Sommer konnte man beobachten, daß die Erscheinung dieser finnischen Kunstgewerbeobjekte sich zum Teil in den letzten Jahren zu verändern begann, und zwar in Richtung einer gewollten Übertreibung und stilisierten Verfremdung der eigenen Art.

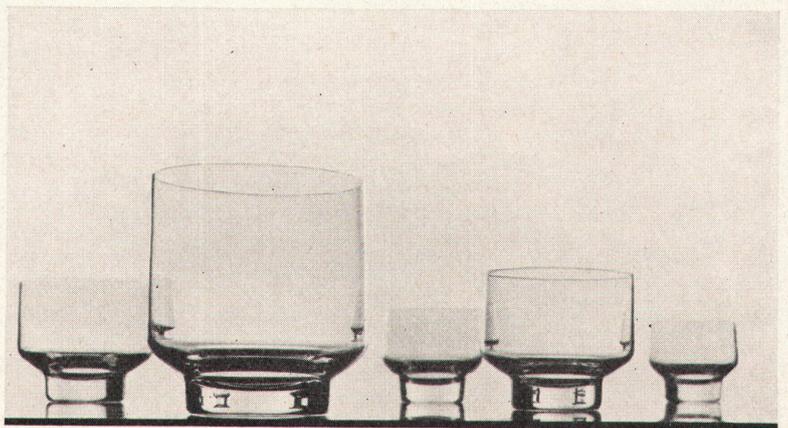
Finnlands Architektur hat kein nennenswertes Gegengewicht in Malerei und Plastik; diese treten an internationalen Ausstellungen immer als ausgesprochen provinziell auf. Im Katalog der «Finlandia» weist Willy Rotzler in einer eingehend die kulturelle Situation Finnlands darstellenden Einführung auf dieses Phänomen der fehlenden Kunst hin. Er schreibt: «Der finnische Künstler, soweit er sich über das Land hinaus Anerkennung zu erringen vermag, ist nicht Maler oder Bildhauer, sondern Architekt oder Werkkünstler. Man mag darin eine spezifisch finnische Beziehung zum Werkstoff sehen, eine Bindung an das

Ding, eine Verankerung im Sein, im sicheren Ort, und eine Scheu, sich der Ortsunsicherheit der freien Kunst hinzugeben. Es mag sein, daß aus gesundem Instinkt so die Gefahr des Provinzialismus gar nicht erst heraufbeschworen ist. Daß durch diese Situation dem angewandten Kunstschaffen viel mehr als anderswo beste schöpferische Kräfte zufließen, bietet eine weitere Erklärung für den hohen Stand des finnischen Kunstgewerbes.» Doch diesem Positivum, zu dessen Erklärung auch soziologische und politische Gründe gehören – Dr. Rotzler deutet sie an –, steht die Gefahr gegenüber, daß der Kunstgewerbler zum verhinderten Künstler wird, das heißt die in der Kunst nicht frei werden den Kräfte hier unterzubringen trachtet, abreagiert, und daß ihm gleichzeitig der Maßstab der freien Kunst fehlt. Das eben ist die Sackgasse, in die sich die finnischen Kunstgewerbler zu manövrieren beginnen. Die Folge ist, daß der Gegenstand, den sie schaffen, mehr sein soll als eben nur ein Gegenstand, als nur ein Glas, eine Vase oder eine Pfanne; es entsteht gewissermaßen ein Gestaltungsüberschuß, der unverdaulich bleibt.

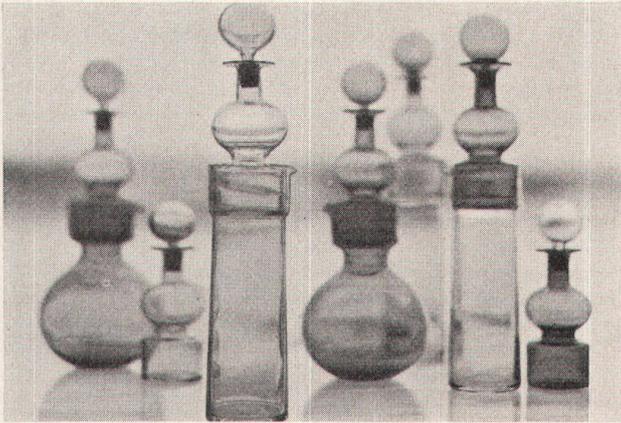
Bleibt nachzutragen, daß das finnische Kunstgewerbe ein Zweig der Industrie ist und für die Exklusivität kleiner Auflagen entworfen wird, bewußt individuell geprägt. Daneben gedeiht das Einzelstück im Atelier des Kunsthandwerkers. Ein finnischer Produktgestalter, der für die Serienherstellung arbeitet, ist Kaj Franck, und das von ihm entwickelte farbige Arabia-Porzellan gehört zum besten, was es auf diesem Gebiet gibt. (2) Für die Qualität der finnischen Textilien, ihre Farbsicherheit, besonders auch der langhaarigen Knüpftteppiche, der «Ryen», bedarf es keiner Empfehlung. Neben den Gläsern (T. Sarpaneva) liegt hier die stärkste Begabung der Finnen, und man möchte wünschen, daß sie nicht zur Nachahmung inspirieren, sondern als Anregung zu ähnlich eigenständigen



2



3



4



5



6



7

Leistungen in unseren entsprechenden Industrien dienten. Denn für eine allgemeine Verbreitung sind diese finnischen Produkte zu teuer, abgesehen von den Importrestriktionen.

Einige Beispiele mögen die Verschiebung verdeutlichen vom richtig verstandenen Kunstgewerbe – der spielerischen Ausnützung der Werkstoffe und komplizierteren Verarbeitung, als es die Standarderzeugung erlaubt – zum Kunstgewerbe als einem Kunstersatz. Gerade weil die Finnen so vorzügliche Leistungen hervorgebracht haben, zeigt sich nun deren negative Abart um so schärfer.

Im Guten: Die aus zwei aufeinandergestellten farbig spielenden Flaschen bestehende Karaffe, wobei die obere Flasche den Stöpsel der unteren bildet; eine aus der Funktion geistreich entwickelte formale Lösung, Gebrauchs- und Schmuckgegenstand zugleich (Kaj Franck, 4).

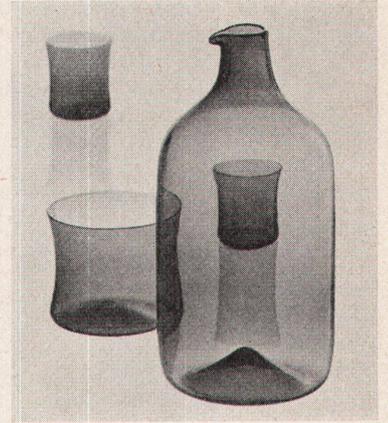
Die farbüberfangene, ohne Langeweile wohlproportionierte Flaschenvase, bei der Transparenz und Schärfe des Werkstoffes Glas einziges Ausdrucksmittel sind (Sarpaneva, 8).

Im Schlechten: Die pseudoarchaischen, sich spreizenden und gleichzeitig hochschraubenden Chamottevasen und -krüge, die weder Gefäß noch Plastik sind. (Kyllikki Salmenhaara, 5.)

Die unangenehm kopflastigen Gläser mit der forciert originellen Doppelform, die trotzdem an medizinische Gefäße erinnert. (Harry Moilanen, 6.)

Die Ausstellungsgestaltung der «Finlandia» besorgte Timo Sarpaneva. Er schloß das Tageslicht aus dem Helmhaus aus, hängte Dekorationsstoffe vor die Fenster und zog schmale Tischgruppen durch die Längsachse des unteren und oberen Saales, auf denen das Ausstellungsgut locker angeordnet war, scharf beleuchtet von einer Reihe direkt darübergehängter Stablampen. Trotz zusätzlichen Scheinwerfern an der Decke beeinträchtigte die Blendung dieser Lampen bedauerlicherweise die Farbkraft der Wandbehänge und verminderte damit eine der schönsten Wirkungen dieser Ausstellung. Sarpaneva hat selbst in fast allen Kunstgewerbegattungen, die im Helmhaus vertreten waren, eigene Arbeiten beigeleitet. Sein gußeiserner Kochtopf für die direkte Verwendung auf dem Tisch, mit abnehmbarem Teakholzgriff, wirkt fast zu elegant-schön, speziell in der roten Ausführung, um nicht an der Zweckmäßigkeit zweifeln zu lassen. (1)

Das Warenhaus Jelmoli informierte in einer gut geordneten, konzentrierten Ausstellung auf relativ kleinem Raum an Hand von Photos, knappen Texten und Demonstrationsbeispielen über die poli-



8

4 Zweiteilige Karaffen. Hersteller: Nuutajärvi Glaswerke. Entwurf: Kaj Franck

5 Vasen und Krüge aus Chamotte. Entwurf: Kyllikki Salmenhaara, Arabia-Werke

6 Gläser. Hersteller: Nuutajärvi Glaswerke. Entwurf: Harry Moilanen

7 Ausstellung «Finlandia» in den Räumen der Grands Magasins Jelmoli

8 Glas und Karaffe. Hersteller: Karhula-Iittala Glaswerke. Entwurf: Timo Sarpaneva

Photos: 1, 2, 4, 5, 6, 8 Pietinen, Helsinki; 3 Ounamo; 7 Comet-Photo

tische, kulturelle, wirtschaftliche und geographische Struktur Finnlands. Eingestreut in den Ablauf der Darstellung waren Erzeugnisse des Kunstgewerbes und der Industrie, die in den Boutiques der verschiedenen Stockwerke des Hauses nach Warengruppen zusammengestellt zum Kauf bereit standen.

Margit Staber

Japan

Warenhaus Globus
4. bis 24. Februar

Während der Finnlandwochen bot das Warenhaus Globus zum Ausgleich eine japanische Ausstellung. Im Gegensatz zur Finnlandschau bei Jelmoli war hier die Einrichtung besser als der Inhalt. Ein einfaches System von natürlich belassenen Holzregalen, die einen offenen Raum innerhalb des großen Verkaufsräumens im ersten Stock einschlossen, ließen jene einfachen Gebrauchsgüter erwarten, die wir aus Japan schätzen. Aber abgesehen von einigen wenigen der traditionellen Teeschalen und -kannen aus weißem Porzellan und einigen Flechtarbeiten hatte das Gebotene jenes Gepräge falsch verstandener Modernität, das wir zur Genüge selbst produzieren und nicht auch noch in exotischer

Abart importieren müßten. Viele Möbel- und Kunstgewerbeläden in Zürich führen seit Jahren vorzügliche japanische Produkte, und man fragt sich, weshalb das Warenhaus Globus mit so viel Aufwand dieses Niveau nicht zu überbieten versuchte. Wie gern hätte man beispielsweise «Altes und Neues im japanischen Alltag» gesehen, wovon Sori Yanagi bei einem Vortrag im Club Bel-Etage in Zürich erzählte und in Photos zeigte: die althergebrachten und heute noch üblichen billigen Gebrauchsgegenstände, konfrontiert mit den Spitzenprodukten neuer japanischer Produktgestaltung. Daß dies auch kaufmännisch ein Erfolg gewesen wäre, beweist die Tatsache, daß die wenigen – in zögernd geringer Zahl beschafften – guten Stücke schon in den ersten Tagen ausverkauft waren.

Margit Staber

Helen Dahm

*Galerie Chichio Haller
23. Februar bis 25. März*

Kurz nach der Oktoberausstellung der Zürcher Galerie Palette zeigte Albert Furrer eine weitere Kollektion von erstaunlichen Arbeiten Helen Dahms. Die Ausstellung gilt zugleich dem Gedäch-

Helen Dahm, Abstraktion, 1919
Photo: A. Rüeegger



nis des vor kurzem gestorbenen Zürcher Kunstkritikers Max Eichenberger, der sich seit vielen Jahren für Helen Dahm eingesetzt hat. Eichenberger war eine merkwürdige Gestalt. In seiner früheren Zeit Lyriker, eng mit Paris verbunden, dann in den vierziger Jahren Leiter der Galerie «Eaux-Vives» in Zürich, eines Sammelpunktes moderner Kunst, dann Kunstkritiker der «Tat». Ein Kenner und ein Zyniker, ein unbürgerlicher Genießer, der zugleich im gedruckten Wort sich auf den Boden des Spießbürgers stellte, ein Eulenspiegel, dessen Wirkung oft verheerend war – und trotzdem ein originaler Kopf, vielleicht manchmal ein Clown im Spießergewand, dem man im Zeitalter des Konformismus nachträglich vieles vergibt.

Zurück zu den Bildern: Bei Helen Dahm ist man wieder aufs stärkste von der Intensität berührt und von der Art, wie sich aus der Produktion Spitzenleistungen hervorheben, wobei dies alles doch abseits in einem kleinen Dorf des Zürcher Oberlandes sich ereignet. Von höchstem Interesse sind einige Blätter aus dem Jahr 1919 (man kann es kaum glauben, aber an Helen Dahms Integrität ist nicht zu zweifeln). Dynamische Abstraktionen, bei denen man an Vorsatzpapiere denkt, wie sie von exklusiven Spezialisten im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts geschaffen wurden. Von heute aus betrachtet, sind es prophetische Malerstudien, ein Freilassen des Auges und der Hand, von der Farbe, von Fließen des Materials, von der Verteilung der Akzente her gesehen, Visionen und Experimente zugleich, deren Wunder darin besteht, daß sie ohne kunstströmerrische Absichten entstanden sind. Genau wie Helen Dahms heutige Arbeiten, die durch unsichtbare Fäden mit diesen frühen Arbeiten eng verbunden sind.

H.C.

Henry Wabel – Anny Vonzun – Arnold Kübler

*Kunstsalon Wolfsberg
2. bis 25. Februar*

Kaum je sah man von Henry Wabel eine Werkauswahl, in welcher sich Stilleben, weibliche Bildnisse und Landschaften so natürlich das Gleichgewicht hielten. Während von den Gegenständen im Raum schon immer der Weg zur intuitiv charakterisierten Halbfigur ohne Umbruch oder Preisgabe wesentlicher eigener Stilerrungenschaften vollzogen wurde, ist der offene Naturraum für das neuere Schaffen dieses seine Eigenart nie verleugnenden Künstlers erst wieder zurückgenommen worden. Man spürt auch hier Wagemut, gestaltende Phantasie und den Willen zur in sich selbst ruhen-

den farbflächigen Komposition, und man wird aufgerufen, mitgestaltend das Ineinandergreifen von Ackerland, Waldhügel und Himmel, von See und festem Land, von Fluß und gestaffelter Siedlung neu und ohne naturalistische Beengung zu erleben.

Bei Anny Vonzun (Chur) hat sich der Themenkreis im geographischen Sinne stark erweitert. Und es werden oft auch Formen des menschlichen Daseins zugleich mit dem Wesen einer Region aufgefangen. In toniger Bindung, manchmal zum Graphischen neigend, läßt Anny Vonzun Prozessionen, Landleute, mediterranes Volk in ihre Landschafts- und Stadtbilder eingehen.

Erstaunlich ist sodann die Fülle und Vielseitigkeit des zeichnerischen Schaffens von Arnold Kübler. Die Skala reicht vom überkritzelten Notizbuch- und Skizzenblatt bis zur panoramatischen Vedute und zum Architekturbild, ohne daß man irgendwo Sensibilität und Nuancengefühl vermissen würde.

E.Br.

Andreas Christen – Emil Müller – Michel Valdrac

*Galerie Suzanne Bollag
10. Februar bis 8. März*

Die Folge der Ausstellungen bei Suzanne Bollag besitzt Charakter. Es zeigt sich der Plan, bestimmte Themen zu stellen, die, im Hinblick auf die verschiedenen Strömungen in der gegenwärtigen Kunst, aufeinander abgestimmt sind, wobei Schweizer Künstler im Rahmen der internationalen Phänomene erscheinen. Daher die unprovinzielle Atmosphäre, die in der Galerie herrscht. Auch die Bereitschaft Suzanne Bollags, junge, unbekannte Leute herauszustellen, sei für einmal positiv vermerkt.

Diesmal waren es drei junge Schweizer Maler unter dreißig Jahren, jeder ein Repräsentant einer bestimmten künstlerischen Richtung. Keiner von ihnen hat das absolviert, was man früher eine abgeschlossene Kunstausbildung genannt hat. Die Gegenden, aus denen heute – wenigstens in der Schweiz – ein Großteil der bildenden Künstler hervorgeht, sind die Kunstgewerbeschulen und das Autodidaktentum. Man sieht sich manchmal vor die Frage gestellt – dies nur nebenbei –, was eigentlich die Künstler in früheren Epochen in den langen Jahren ihres Studiums gelernt haben. Warum geht es heute verhältnismäßig rasch? war es früher Unsinn, zu «lernen»? Genau...

Die drei jungen Maler brachten keine Revelationen, aber sie erwiesen sich als ernste Schaffende, die auf die Ebene guter, sauberer Qualität gelangt sind.

Der Zürcher Emil Müller (geboren 1934) hat Kurse bei Dalvit mitgemacht und spricht eine Bildsprache, die von den feinsinnigen kleinen Bildtafeln Dalvits, die einige Jahre zurückliegen, hergeleitet sind. Einige der Tafeln Müllers sind gute «Schulwerke»; auf anderen erreicht die Bildsprache bei allem Anschluß an Dalvits Thematik beträchtliche Kraft und Tiefe. Man könnte sich von hier aus den Weg zu guten Glasgemälden vorstellen, da der Farbensinn des Malers im besonderen auf innere Leuchtkraft tendiert.

Dem aus der Basler Gegend stammenden Andreas Christen (geboren 1936) ist man in der Zürcher Konkretenausstellung des letzten Jahres begegnet. Unter Verwendung des Spritzverfahrens arbeitet er mit streng geometrischen Bildelementen. Wir sind durchaus der Meinung, daß Bilder auf solchem Weg entstehen können. Wenn aber ein Schaffender sich längere Zeitausschließlich dieses Verfahrens bedient, so rückt das Werk doch in eine andere Kategorie, die mehr dem Bereich des Dekorativen angehört. Die Rolle der Hand, das heißt des tätigen Menschen, kann wohl partiell ausgeschaltet werden; sie verlangt jedoch triebmäßig (oder von den Instinkten aus) ihr Recht. Und die perfekte Sauberkeit, der äußere und innere Hochglanz solcher mechanisch-technisch erzeugter Produkte setzt eine außergewöhnliche formale Sensibilität voraus, soll das entstehen, was der Mensch als Kunst wahrnimmt. An ihr scheint es bei Christen noch etwas zu mangeln.

Der Genfer Michel Valdrac (geboren 1932) ist Maler und Dichter und – Autodidakt. Um so überraschender ist die Sicherheit und Virtuosität seiner kosmisch-surrealistischen Bildvorstellungen, in denen Dinge nachschwingen, wie sie etwa Serge Brignoni oder andere expressionistische Surrealisten geschaffen haben.

H.C.

Josef Staub – Arnold Zürcher

Galerie Palette

10. Februar bis 7. März

Auch Josef Staub (geboren 1931), in Zürich arbeitend, gehört zu den Autodidakten. Von Beruf Maurer und, wie man hört, heute noch im Fach tätig, steht er zwischen der Freizeit- und Berufsmalerei. Seine Affinität zum künstlerischen Schaffen mit Farben ist schon bei einer früheren Ausstellung in der Galerie Palette in Erscheinung getreten. Auf Grund seines ersten künstlerischen Bemühens hat er verschiedentlich öffentliche Stipendien erhalten. Auch bei den diesmal ausgestellten Bildern, die alle aus jüngster Zeit stammen, beeindruckte das Ringen mit der Farbmaterie, in der

man eine Spiegelung von Erlebnissen glaubt erkennen zu können, die mit dem Umgang mit dem Stein zusammenhängen. Formal hat Poliakoff Pate gestanden. Weshalb nicht, wenn die Auseinandersetzung nicht im Stadium der Imitation hängen bleibt. Nicht jeder Künstler besitzt originale Erfindungskraft, und auch vom Derivat aus kann sich eigene, persönliche Aussage entwickeln.

Der Zürcher Arnold Zürcher, geboren 1904, Inhaber einer Kunstlehrstelle an einer Mittelschule, gehört zu den Plastikern, die sich frühzeitig dem geschmiedeten Eisen als Material zugewendet haben. Er war Teilnehmer an einer Reihe von Ausstellungen im In- und Ausland, zum Beispiel auch an einer Biennale im Middelheimpark Antwerpen. Auch Zürcher zeigte nur Werke aus den letzten zwei, drei Jahren. Er drückt sich in abstrakten Formen aus – Flächenaufbauten in räumlicher Struktur, gewölbten Integrationen, in denen etwas von Pevsner nachschwingt –, einer Sprache, die heute zu einem breiten Ausdrucksmittel geworden ist. Es haftet den Arbeiten Zürchers eine gewisse Trockenheit an, und die technische Ausführung scheint etwas hart, phantasielos auch in Beziehung auf die Materialbehandlung, die auch bei der geschmiedeten Eisenplastik physiognomisch bestimmt sein kann oder sogar bestimmt sein muß. In einigen Figuren klingen anthropomorphe Tendenzen an, in gewisser Beziehung expressionistische Reminiszenzen. Symptome der auf vielen Seiten auftauchenden Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit? H.C.

Pablo Picasso, Linolschnitte

Galerie Renée Ziegler

3. Februar bis 17. März

Diese unerhörte Ausstellung bot Gelegenheit, wiederum auf einige Tatsachen hinzuweisen, die man im heutigen Kunstbetrieb leider oft vergißt: Erstens ist Picasso der große Nachexpressionist, der nie, selbst in der kubistischsten Periode, ungegenständlich malte. Zweitens ist Picasso, der diese 45 Gravuren als alter Mann von 1958 bis 1960 schuf, der jüngste Künstler der Gegenwart. Drittens, und das ist für uns das Entscheidende: Picasso sinkt nie auf das Niveau des typisch französischen Kunstgewerbes herab, das sich gegenwärtig so lustvoll und erfolgreich gebärdet. Sogar seine Keramiken waren voller Elan und Widerstreben gegen das Material. Immer wieder hat Picasso neue erstaunliche Wege gewiesen, und jene, die ihn mit Recht zeitweilig einen Spieler oder zu unrecht gar einen Scharlatan nannten, hat er stets aufs neue überrascht,

beschämt und ergriffen. Man kann ihn hassen, man braucht ihn nicht zu lieben, aber man wird von Staunen erfüllt vor jeder neuen Periode seines einmaligen Schaffens stehen. So auch diesmal. Die Gravuren sind nicht nur in Form, Farbe und künstlerischer Haltung eines Lebenswerkes würdig, sondern wieder einmal hat Picasso, der ja zutiefst ein Kunsthandwerker ist und dauernd nach neuen Techniken fahndete, die seinen Absichten entsprechende Materialsprache gefunden. Er drückt mit einer Platte mehrere Farben. Zuerst schneidet er die hellen, großflächigen Partien und drückt sie, dann schneidet er weiter und drückt die dezidierteren Formen, schließlich macht er mit dem dunkelsten Ton das Bild fertig. Man kann diese Linolschnitte als einen mehrschichtigen Zyklus betrachten, der, wie alles bei Picasso, vielerlei Spielarten hat. Natürlich dominiert auch hier wieder das Faunische, Koboldische, Bukolische, aber auch das rein Ornamentale, wie «Pique», wo er sich mit Matisse Blumen-Collagen verschmelzt. Höhepunkte dieser Ausstellung, die ihren Rundgang durch die ganze Welt angetreten hat, sind die «Femmes et chèvre» und «Bacchanale au taureau noir». Nirgends ein Funke von Altersweisheit, sondern das Lachen des Sinnenfreudigen. Wir werden nicht aufhören, über diesen Katalanen zu staunen und freudig zu erschrecken, wenn er uns auch manchmal Rätsel aufgibt, die er längst vergessen hat, weil er an neuen Problemen interessiert ist, um uns zu überraschen und zu faszinieren. H.N.

Lausanne

Georges Aubert

Galerie de l'Entracte

du 11 février au 10 mars

La dernière exposition de Georges Aubert a coïncidé, dramatiquement, avec sa mort survenue quelques jours avant le vernissage. L'artiste avait préparé lui-même, avec le soin qu'il apportait en toute chose, cette exposition de ses œuvres les plus récentes dont la dernière n'avait été achevée que quinze jours avant sa disparition. Avec Georges Aubert disparaît un artiste de valeur dont le rôle en Suisse romande, considérable, mériterait d'être mieux connu. Il a été incontestablement un pionnier de l'art moderne en Suisse. Grand théoricien, excellent pédagogue, il a diffusé bien avant la dernière guerre, et jusqu'à sa mort, tout autour de lui, un enseignement dont ses élèves les plus doués, aujourd'hui devenus peintres de renom,

parlent encore. Une belle période de la vie artistique lausannoise ne fut-elle pas celle de l'Atelier-Ecole Aubert (R. Th. Bosshard et Paul Budry collaborateurs!) qui avec ses quatre-vingts élèves fut l'un des centres d'art les plus actifs du pays?

L'art de Georges Aubert, à l'intérieur d'une évolution normale, resta constamment fidèle à des principes mûrement posés et vérifiés dès longtemps. C'est un art à la fois ample, puissant et austère, concentré, fortement structuré, obéissant à une géométrie sous-jacente très évoluée, visant plus à la vérité plastique qu'à l'agrément avec ses harmonies colorées généralement froides. Ce refus de séduire et la voie un peu aride qu'il avait choisie l'ont empêché d'élargir son public au-delà d'un cercle d'amateurs d'ailleurs enthousiastes.

Au cours des deux dernières années de sa vie, cependant, les choses avaient un peu changé. Son art, tout en conservant cette fermeté, cette amplitude des formes qui lui donnaient tant d'autorité, avait évolué dans le sens d'une sensibilité plus épanouie. Et peut-être pour cette raison, le public s'est tout à coup montré moins réticent.

Montrant un ensemble riche, d'une grande unité, dans lequel chaque toile semblait vouloir marquer un dépassement, cette dernière exposition organisée par Georges Aubert a été l'une des meilleures de ce peintre. G. Px.

Bern

Sam Francis

Klipstein & Kornfeld

18. Februar bis Ende März

Von dem heute 38jährigen amerikanischen Tachisten Sam Francis, der von den bernischen Ausstellern ganz besonders berücksichtigt wird, zeigt die Kunsthandlung Klipstein & Kornfeld eine Serie im eigenen Verlag herausgebener und in Zürich bei Matthieu vorbildlich gedruckter Lithographien. Alle Blätter sind im letzten Jahr entstanden; dennoch lassen sich deutlich zwei Auffassungen unterscheiden, die übrigens auch in den neueren Ölbildern festzustellen sind. Anfangs des Jahres entstanden Stein-drucke, die das uns von Francis vertraute Spiel spontan hingeworfener Farbflecken in einem weiten Raum, in wolkenartigen Gruppierungen im kleinen Format variieren. Dann aber finden wir – bei diesem Maler ganz neu und ungewohnt – Lithographien, deren Format von mehr oder weniger klaren, jedenfalls sich aus dem Innern des Blattes selber entwickel-

den Formen regelrecht ausgefüllt wird. Der Künstler hat hier eine der Druckgraphik entsprechendere, immer noch spontane, aber erstmals etwas Gegebenes anerkennende Gestaltungsweise gefunden, die sich vom Ausbreiten sinnlicher Erlebniselemente zu einem neuen Konzentrieren, zu einer neuen Suche nach dem lesbaren «Zeichen» zu richten scheint. In den meisten Blättern scheint in einem Grundton (erste Farbe) sich von der Mitte her eine Form (zweite Farbe) aufzubauen, die von den Flächenrändern abgestoßen wird. Bestechend sind vor allem die farbigen Variationen des gleichen Themas, die klare Gegenüberstellungen (etwa von Materiellem und Ideellem, Lebendigem und Totem usw.) mit der gleichen Grundkomposition ausdrücken. P.F.A.

Maurice de Vlaminck

Kunstmuseum

4. Februar bis 3. April

Den Kern der gegenwärtigen Vlaminck-Ausstellung bilden die Holzschnitte, Radierungen und Lithographien dieses Künstlers aus dem Besitz des Zürcher Sammlers Dr. Sigmund Pollag, der den *Œuvrekatalog* des graphischen Werkes in Arbeit hat. Die ersten Holzschnitte stammen aus der Zeit der Erneuerung dieses Ausdrucksmittels in der europäischen Kunst (1905–1914). Es erweist sich schon hier, daß der Künstler eine malerische Auffassung vertritt, die auch in seiner Schwarzweißkunst spürsam ist. Die Blätter leben von der großzügigen Aufteilung der Flächen, vom dichten Ineinandergreifen der Positiv- und Negativformen; auch das formsymbolische Element der Negerkunst ist zu spüren, die Vlaminck als einer der ersten entdeckte und die auch auf die meisten seiner Altersgenossen eine Wirkung ausübte. Nach dem ersten Weltkrieg finden wir fast nur noch Radierungen und Lithographien, in denen das malerische Hell-Dunkel der mit reicher Schraffierung aufgebauten Landschaften sich stark an die Gemälde des Künstlers anschließt, so daß man es kaum als zwingend betrachten kann, Vlaminck als besonderen Exponenten der Graphik herauszustellen.

Diese in sich geschlossene, interessante Schau ergänzten die Veranstalter mit rund sieben Gemälden aus Schweizer Privatbesitz, unter denen sich einige bestechende Werke befinden.

Obwohl Vlaminck in Paris geboren und von französischer Nationalität ist, muß man seine Kunst eigentlich der flämischen zurechnen, so eindrücklich demonstriert sie (wie übrigens auch seine

schriftstellerischen Arbeiten) die spezifischen Eigenschaften dieses Kunstbereichs: gesunde Sinnlichkeit, Selbstsicherheit, Sinn für eine in der sichtbaren Realität erlebte Mystik. Zwei Erlebnisse scheinen Vlamincks Stil beeinflusst zu haben: die Gedächtnisausstellungen Van Gogh (1901) und Cézanne (1907). Die erste war wohl eine Bestätigung seines eigenen – im guten Sinne primitiven – Drangs nach farblicher Intensität, ja Sensation, nach dem Bedürfnis, sein gesteigertes Erleben vor der Landschaft mit gesteigerten, das heißt reinen Farben und mit gesteigertem Auftrag, das heißt mit unzusammenhängenden, dynamisch bewegten Pinselstrichen, auf die Leinwand zu bannen. Im Gegensatz zu Van Gogh ist jedoch seine Ekstase durchaus sinnlicher Art.

Zusammen mit seinem Atelierkollegen in Chatou, dem ebenso unbändigen, aber doch weit bewußteren und «französischeren» André Derain, arbeitete er in jener Zeit an Werken, die später als der Beginn des Fauvismus betrachtet wurden. Auf Derain, auf Picasso und Braque und durch diese auch auf Vlaminck wirkte sich dann auch der Einfluß Cézannes aus, der sich bei Vlaminck aber kaum als Objektivierung, eher als äußerliche Steigerung der Formen manifestierte. Als Vlamincks stärkste und eigenste Gestaltungen erscheinen jene Werke der Zwanzigerjahre, in denen er seiner Vorliebe für Kontraste, für Bewegtheit von keiner «Schule» abhängig in fließenden Pinselzügen auslebt und in dem geheimnisvollen Blau der Landschaften und Seestücke weiße und gelbe Lichter sprühen läßt. Mit bestimmtem Griff faßt er nach Gegenständen (meist Gebäuden), die er klar und statisch beschreibt und in eine wild bewegte Umwelt hinein stellt. Romantischen Realismus nennt er seinen «Stil». In seiner vollen Kraft genügen Instinkt und Spontaneität als Ausstrahlung vollauf; in der letzten Zeit aber verlieren die Bilder deutlich an Spannkraft und erscheinen äußerlicher und effektsuchend. P.F.A.

Roland Weber

Galerie Spitteler

18. Februar bis 11. März

Roland Weber zeigte in den rund dreißig Werken seiner ersten Berner Ausstellung eine subtil empfundene, fein angelegte Malerei, die eine spezifisch geführte Vortragsweise, wie man sie etwa von Martin und Hornung her kennt, nicht verleugnet. Es ist die zurückhaltende, auf eine gedämpfte Farbskala eingestellte Linie der welschen Malerei, die hier wirksam ist: einmal eine strenge Selektion

in der Wahl einfacher, unaufdringlicher Motive, ein Verweilen beim Silbergrau und gedämpften Olivgrün in der Landschaft, stille, eher schattige Innenraumstimmungen als Folie für die Blumenmalerei, eine starke Zurückhaltung dann auch in den Ausdrucksmitteln der Porträistik. Innerhalb dieser ganzen, stark sordinierten Skala finden sich aber vollklingende, malerisch reiche Wirkungen. Die Pflege einer absolut gegenständlich gerichteten Malerei, die zudem auf strenges Maßhalten eingestellt ist und jeder Ausdruckssteigerung aus dem Wege geht, ist unter der jüngeren Generation, der Roland Weber angehört, heute keine Alltäglichkeit. Um so stichhaltiger wirkt sie in ihrer Konzentration auf rein malerische Werte.

In den Landschaftsstücken wird man die ruhig und breit angelegten Provencebilder mit ihrem herben, trockenen Ton und die auf verhaltenes Graugrün gestimmten Baum- und Heckenlandschaften als bevorzugte Motive erkennen; auch Blicke in Kleinstadtgassen von spezifisch französischem Gesicht prägen sich ein. Unter den sparsam eingestreuten Porträts und figürlichen Stücken wird man «Mouleit au cirque» – mit der koloristisch reichen Ambiance des Exotischen in Kostüm und Bildgrund – als ein Hauptstück einschätzen.

W. A.

Basel

Polnische Volkskultur

Schweizerisches Museum für Volkskunde
15. Januar bis 3. April

Nicht ganz zufällig sind die Länder des europäischen Ostens – Jugoslawien und Polen in erster Linie – in den letzten Jahren Ziel der intensiven Sammelreisen Dr. Robert Wildhabers, des Leiters des

Schweizerischen Museums für Volkskunde, gewesen. Volkskunst und traditionelle Volkskultur sind in diesen noch vorwiegend bäuerlichen Ländern immer noch lebendig, und diese Gebiete sind verhältnismäßig einfach und ohne allzu große Expeditionskosten zu erreichen. Zudem besaß das Volkskundemuseum bereits reiche Bestände aus diesen Ländern, die zu vervollständigen im Blick auf die strukturellen Umwandlungen von Agrar- zu Industriestaaten jetzt durchaus zur dringenden Aufgabe geworden ist.

Nachdem polnische Volkskunst schon in kleinerer Auswahl immer wieder gezeigt wurde (man erinnert sich der außerordentlich eindrucksvollen und überraschend schönen Ausstellung der polnischen Scherenschnitte), hat Wildhaber nun – zum erstenmal in den großen Ausstellungsräumen des Völkerkundemuseums – eine umfassende Schau arrangiert. Der größte Teil des Ausstellungsgutes stammt von zwei großen Polenreisen der letzten Jahre. Er wurde durch einzelne Leihgaben aus polnischen Museen vervollständigt. Als Ausgangspunkt benutzt Wildhaber die wechselvolle Geschichte, die der zwischen Rußland und Deutschland gelegene Pufferstaat erlebte, eine Geschichte, die sich natürlich gerade durch das Hin und Her an Gebietsabtretungen und Bevölkerungsschüben besonders stark in der Volkskultur bemerkbar macht. Man findet gerade in Polen alle möglichen Einflüsse und Mischformen. Das beweist schon die unter oberitalienischem und deutschem Einfluß entstandene alte städtische Architektur mit ihrem ausgesprochen bizarren und eklektischen Gepräge. Eigenständiger wirken die – ebenfalls in Photographien zur Kenntnis gebrachten – Holzbauten Polens, die mit reichem Schnitzwerk versehenen, innen meist vollständig ausgemalten Kirchen. Das Bedürfnis der bäuerlichen Bevölkerung

nach reichem, wechselvollem und buntem Schmuck der Häuser muß gerade in Polen besonders stark sein. Anders läßt sich kaum erklären, daß noch heute die weiß getünchten Bauernstuben jedes Jahr an Ostern neu mit bunten Scherenschnitten ausgekleidet werden. Eben jene Stuben, die bereits durch gewobene und gestickte Wandbehänge, Decken und wie Kronleuchter von der Decke herabhängende Feder- und Papierblumengänge reichlich ausgestattet sind.

Sehr lehrreich für das gesamte Problem der Volkskunst ist hier die unterschiedliche Qualität der Objekte. Sie fällt bereits in den Architekturbildern als deutlicher Unterschied zwischen Originalität und Kraft der Holzbauten einerseits und dem provinziellen Charakter der Steinbauten andererseits auf. Noch eklatanter wird die Niveaudifferenz in der einen Hauptabteilung der Ausstellung – bei den Textilien und Metallarbeiten. Die typischen Streifengewebe (Wandbehänge usw.) sind oft von einer geradezu schreienden Farbigkeit und die geometrischen Muster der Tischtücher (Masurengewebe) von einer hausbackenen Muffigkeit, während in den bäuerlichen Trachten die Farbigkeit der Stoffe, Stickereien und der Schmucksachen bunt, aber nicht geschmacklos wirken.

Auffallend ist ferner, daß alles, was durch besondere Eigenart und strenge Schönheit hervorsteht, von den Huzulen, einem offenbar noch in echter Altertümlichkeit lebenden Hirtenstamm Ostpolens, kommt. Die Tracht, die prächtigen einfachen Filzmäntel, die Geräte und – in der zweiten Hauptabteilung – auch die eigenartige, unglasierte, aber mit Weiß bemalte Tonkeramik sind ausgezeichnet.

Die übrige Bauernkeramik – kleine Tiere, Weihwasserbecken, Schalen, Krüge usw. – unterscheidet sich kaum von den entsprechenden Gattungen in anderen Ländern. Die neben dem bunten Holzspielzeug in der Ausstellung reich vertretene religiöse Bauernkunst – Hinterglasmalerei, Andachts- und Motivbilder, Holzsulpturen usw. – wirkt sehr primitiv, in den gemalten Heiligenbildern zum Teil auch wie ein Stück «abgesunkener Ikonenmalerei».

m. n.



1



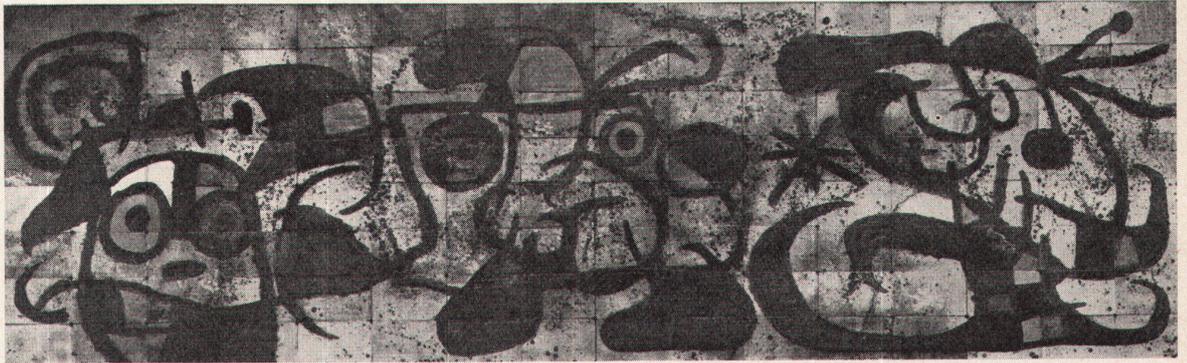
2

1
Glasierter Tonigel. Polnische Bauernkeramik

2
Unglasierter bemalter Tonkrug der Huzulen

Photos: Maria Netter, Basel

Basel	Kunsthalle	Moderne Malerei seit 1945. Sammlung Dotremont	22. April – 28. Mai
	Museum für Volkskunde	Osterbrauchtum	15. März – 15. Juni
	Gewerbemuseum	Emil Kretz – Buchbinder, Lehrer, Sammler	12. März – 23. April
	Galerie d'Art Moderne	Eduardo Bargheer	8. April – 25. Mai
	Galerie Beyeler	Panorama	5. März – 30. April
Bern	Galerie Handschin	Kimber Smith	13. März – 15. April
	Kunsthalle	Martin Lauterburg	15. April – 22. Mai
	Schulwarte	Naturschutz-Ausstellung	4. März – 6. August
	Galerie Auriga	Rolf Dürig	18. April – 13. Mai
	Galerie Verena Müller	Wilhelm Gimmi	15. April – 14. Mai
La Chaux-de-Fonds	Galerie Spitteler	Margherita Osswald-Toppi	15. April – 6. Mai
	Galerie Numaga	Louis Chavigne	7. April – 30. April
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Ikonen Willi Hartung	26. März – 15. April 16. April – 6. Mai
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Singine – Senseland	25 mars – 7 mai
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Aldo Patocchi	11 mars – 16 avril
	Athénée	Calmettes James Pichette	11 avril – 27 avril 29 avril – 18 mai
	Galerie Motte	Jaquenoud	6 avril – 24 avril
Grenchen	Galerie Bernard	Douglas Swan	23. März – 18. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Hubert Hierck – Franz Bucher	25. März – 28. April
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Louis Soutter	3 mars – 28 mai
	Galerie Maurice Bridel	Jean Baier	8 avril – 28 avril
	Galerie L'Entracte	Cornelia Forster Fabien	25 mars – 14 avril 15 avril – 28 avril
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Armand Rouiller Artistes vénitiens contemporains	8 avril – 26 avril 29 avril – 17 mai
	Galerie Paul Vallotton	Dessins	23 mars – 22 avril
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Kaspar Wolf	18. März – 16. April
Locarno	Galeria La Palma	Tony Besson	1. April – 28. April
Luzern	Kunstmuseum	Albert Servaes	9. April – 13. Mai
	Galerie im Ronca-Haus	Camille Graeser	22. April – 10. Mai
Moutier	Ecole secondaire	Jean-François Comment	30 mars – 16 avril
Olten	Aare-Tessin AG	Victor Surbeck – Marguerite Frey-Surbeck – Violette Diserens – Emilio Bonny	22. April – 14. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Emil Nolde	19. März – 23. April
	Galerie im Erker	Gérard Schneider	6. März – 28. April
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Helmut Ammann	23. April – 22. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Der Blaue Reiter	23. April – 11. Juni
	Galerie ABC	Charles Wyrsh	8. April – 29. April
	Galerie im Weißen Haus	Hans Schöllhorn	22. März – 31. April
Zürich	Kunsthaus	5000 Jahre Ägyptische Kunst	11. Februar – 16. April
	Kunstgewerbemuseum	Aus Zelt und Wigwam (Indianer Nordamerikas) Stile Olivetti, Geschichte und Formen einer italienischen Industrie	25. Februar – 30. April 8. April – 20. Mai
	Helmhaus	Graphica Zürich	18. März – 16. April
	Strauhof	Rudolf Steiner	4. April – 16. April
		Heidi Heussler – Alfredo Wälter	18. April – 7. Mai
	Galerie Beno	Hermann Goepfert – Chris Peschke Willy Behrndt	29. März – 18. April 19. April – 9. Mai
	Galerie Suzanne Bollag	Gottlieb Soland	7. April – 3. Mai
	Galerie Chichio Haller	Jacques Englebort	24. März – 26. April
	Galerie Läubli	Carlotta Stocker	11. April – 29. April
	Orell Füssli	Franz Karl Opitz Karl Landolt	18. März – 22. April 29. April – 27. Mai
	Rotapfel-Galerie	Arthur Schachenmann	8. April – 2. Mai
	Galerie Walcheturm	Géa Augsburg – China in Bildern	8. April – 6. Mai
	Galerie Henri Wenger	Lydia Mabel Rubli	1. April – 30. April
	Galerie Wolfsberg	W. Kerker – M.F. Brütschlin – M. Billeter	6. April – 29. April
	Galerie Renée Ziegler	Bernhard Luginbühl	24. März – 29. 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 Uhr



Joan Miró und Artigas, Keramikwand für die Harvard University USA. Galerie Maeght, Paris

Gärten – Menschen – Spiele

Gewerbemuseum

14. Januar bis 26. Februar

Wenn der Appell, den die Basler Stadtgärtnerei nun mit Ausstellung und Jubiläumsbuch anlässlich ihres hundertsten Geburtstages (im Dezember 1960) unternommen hat, gehört würde – von weiten Kreisen! –, dann könnte diese ausgezeichnete Jubiläumsaktion einen nachhaltigen und segensreichen Erfolg in der zukünftigen Quartier- und Stadtplanung haben. Das Bemerkenswerteste an diesem Jubiläum ist ja zunächst, daß es der Stadtgärtnerei und ihrem initiativen Leiter Richard Arioli nicht Anlaß zu wehmütvollen Rückblicken in die hinter uns liegenden hundert Jahre gegeben hat, sondern daß Gegenwart und Zukunft das Feld beherrschen. Schon die «Festschrift» hat eine Frische und Lebensbejahung, wie sie ähnlichen Publikationen sonst höchstens bei Industriejubiläen, nicht aber der Unterabteilung eines städtischen Baudepartements eigen sind. Es ist ein Bilderbuch geworden, das in seinen Photographien von Esther und Paul Merkle «das Inventar der spielenden Menschen in unserer Stadt» enthält. Spiel wird hier nicht als etwas Zusätzliches oder gar als ein Lückenbüßer für jene «Freizeit» genommen, mit der nach umlaufenden Legenden just der Schweizer (im Gegensatz zu Engländern und Amerikanern) nichts anzufangen wisse, Spiel wird – vor allem durch den schönen Aufsatz des Biologen Adolf Portmann – als eine «Lebensfunktion des Menschen» (und des Tieres) gesehen. Und die moderne Auffassung des Stadtgärtners, die in den Photos des Jubiläumsbuches in der Folge der Jahreszeiten belegt wird, besteht darin, daß die öffentlichen Anlagen eben nicht nur zu dekorativen und simplen hygienischen («die Lunge der Stadt») Zwecken da sind, sondern um den Menschen aller Altersstufen als «Spielraum» zu dienen. Wobei der Be-

griff des Spielens eben weit gefaßt ist: als ein zweckfreies, erholendes, den Menschen innerlich erfüllendes Tun und zugleich auch als Form der Begegnung – der Begegnung des Menschen mit anderen Menschen aller Generationen und Stände, mit den Pflanzen und mit den Tieren.

Dieser Dreiklang der Begegnung bestimmte auch den Aufbau der Ausstellung im Gewerbemuseum (im Gegensatz zum rhythmischen Ablauf der Jahreszeiten, nach denen die Photos des Jubiläumsbuches geordnet sind). Blumenarrangements in runden Eternitschalen, ein Goldfischweiher und Bilder der mannigfaltigen menschlichen Begegnungen bildeten das eigentliche Ausstellungsmaterial. Ein kurzer Einleitungsteil zeigte alte Gartenpläne für die öffentlichen Anlagen Basels und aquarellierte Ansichten der Stadt Basel um 1870 von J. J. Schneider.

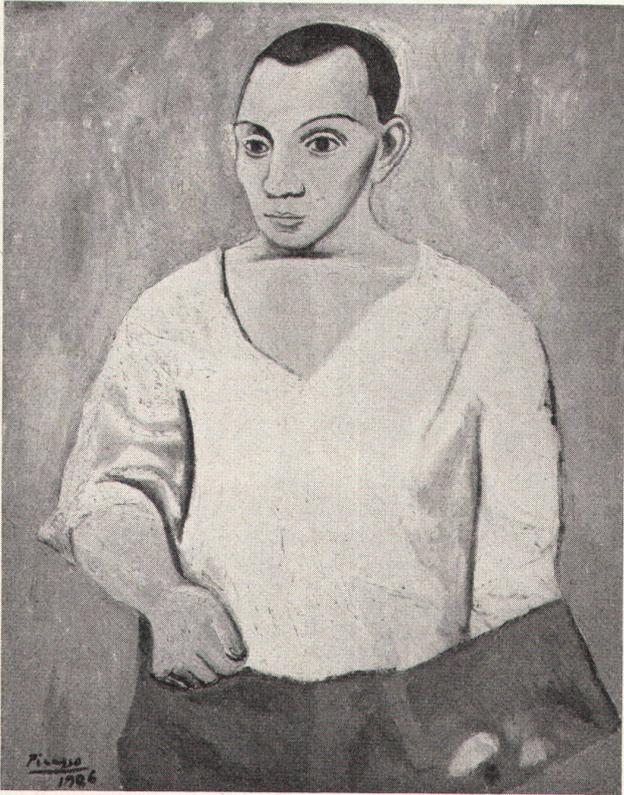
Hinter Ariolis «Programm», für das Buch und Ausstellung werben, steht die einfache Feststellung: Noch vor wenigen Jahrzehnten waren Straßen und Plätze, insbesondere die Altstadtgassen, die natürlichen Orte für Spiel und Begegnung. Der Verkehr hat den Aufenthalt auf der Straße, vor allem für die Kinder und die alten Leute, lebensgefährlich werden lassen. Also – so folgert Arioli – müssen nicht nur die Parks und Anlagen erhalten werden, sondern auch in neuen Wohn- und Außenquartieren müssen «Spielräume», Wohnräume im Freien und verkehrsfreie «Spielstraßen» (als ruhige Stich- und Zubringerstraßen zu den Wohnhäusern) mitgeschaffen werden.

Nur wenn die Bevölkerung wirklich einsehelt, daß solche Spielräume und Gärten notwendig sind, werden die hierfür unerläßlichen materiellen Opfer auch gebracht werden. Dieses Verständnis zu wecken, war also die schöne Aufgabe von Buch und Ausstellung der hundertjährigen Basler Stadtgärtnerei. m.n.

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung des Douanier Rousseau in der Galerie Charpentier gab mit achtzig Bildern erstmals ein umfassendes Bild dieses «naiv» genannten Meisters. Nur wenige bedeutende Bilder fehlen. Wir vermissen immerhin «La Guerre» und die «Charmeuse de Serpents» im Musée du Jeu de Paume in Paris, «Le peintre à la palette» in Prag, «Apollinaire et sa Muse» in Basel und «La Bohémienne endormie» in New York. Dreißig Bilder wurden von Amerika hergeliehen. Die späte Epoche drei Jahre vor Rousseaus Tode, 1908 bis 1910, ist mit 24 Bildern belegt. Heute, fünfzig Jahre nach seinem Tode, gehören seine Bilder zu den teuersten Sammelwerten moderner Kunst; 1960 wurden «Les joueurs de football» für rund 500 000 Schweizer Franken vom Solomon R. Guggenheim Museum in New York angekauft. – Es gehört zu den pikanten Ereignissen von Paris, daß der erste Besucher der Ausstellung, der sich ohne Einladungskarte eine Viertelstunde vor der Eröffnung am Schalter der Galerie meldete, ein ehemaliger Schüler von Rousseau war. Er wollte wissen, ob die hier ausgestellten Bilder von seinem Musiklehrer, dessen Bilder offenbar berühmt geworden seien, stammten. Dieser Monsieur Rousseau habe zwei Porträts von ihm gemacht, das eine habe seine Mutter verbrannt und das andere für 40 Francs verkauft.

Der Salon «Comparaison» im Musée d'Art Moderne vereinigte in einem einzigen Salon die verschiedensten Tendenzen der französischen Malerei. Die Auswahl war aber qualitativ ungenügend und die Gegenüberstellungen ohne interessante Spannungen gestaltet. Charakteristisch war die starke Vertretung der Neo-Dadaisten, zu denen schließlich auch Tinguely gehört. Diese ehemals aus Protest, Revolte und Galgenhumor geborene Bewegung steht in ihrer heuti-



gen Form mit Museumsdirektoren und Kunsthändlern im besten Einverständnis. Interessant waren die Collagen von Irwin, Rotella, Villegle und Anoui.

In der Galerie Maeght wurde eine Mauerkeramik (6 x 2 m) von Miró (in Zusammenarbeit mit Artigas) gezeigt; sie wurde von der Universität von Harvard (USA) beim Künstler in Auftrag gegeben. Noch mehr als bei der Keramikmauer der Unesco hat hier die Zusammenarbeit Miró-Artigas zu einem geglückten Ganzen geführt. Als Vorlage dieser Arbeit sollte ein Wandbild von Miró dienen, das er bereits 1951 für dieselbe Universität malte und das heute einen anderen Bestimmungsort erhalten hat. Doch hat sich Miró mit solcher Freiheit der anderen Technik bedient, daß daraus ein durchaus neues, ganz mit dem Material verbundenes Werk entstanden ist. Im Unterschied zur Unesco-Mauer, die aus unregelmäßig dimensionierten Keramikplatten gefügt ist, ist die Mauer für Harvard aus regelmäßigen Plattenfeldern zusammengesetzt.

Die Galerie Flinker zeigte die Originale der Aquarelle und Zeichnungen von Kandinsky, die in dem bei Delpire erschienenen Album «Interférences» in guter Reproduktion erschienen sind. In der Galerie Simone Heller stellte der Bildhauer Karl Jean Longuet seine neuen Plastiken aus. Longuet ist ein Enkel von Karl Marx; er hat seit dem Kriege verschiedene Monumentalplastiken geschaffen und sich seit einigen Jahren vollständig der abstrakten Kunst zugewandt. – In der Galerie Dupuis war eine Plastikausstellung zu sehen, in der die wichtigsten Bildhauer der mittleren und jungen Generation der französischen Avantgarde vertreten waren. Weitere erwähnenswerte Ausstellungen waren: Asseto in der Galerie Stadler, Singier in der Galerie de France, Victor Brauner in der Galerie Rive Droite, Mortensen bei Denise René (der einzigen Galerie, die sich mit der geometrischen Abstraktion behauptet), Milares in der Galerie Daniel Cordier, Dimitrienko in der Galerie Massol, Tapisserien von Louis-Marie Jullien über das Thema «L'espace poétique de l'industrie» in der Galerie La Demeure, Plastiken des jungen griechischen Bild-

hauers Sklavos in der Galerie des Cahiers d'Art, zeitgenössische kubanische Künstler in der Galerie du Dragon und in der Galerie Weiller, neue Bilder des Schweizer Hugo Weber in der Galerie Belfond, Plastiken der schwedischen Bildhauerin Scherdin an der Rue St-Placide, zweier amerikanischer Bildhauer, Diska und Metcalf, und des amerikanischen Malers iranischer Herkunft Yektai im Centre Culturel américain, eine Retrospektive von A. de la Patellière mit Bildern einer figürlichen Welt von geheimnisvoller Intimität in der Galerie Creuzevault; ferner die Ausstellung zwölf moderner polnischer Maler im Musée d'Art Moderne, die hier, wo Polen als eine der interessantesten Quellen der Avantgarde geschätzt wird, mit Spannung erwartet wurde.

F. Stahly

Bücher

Ulrich Conrads und Hans G. Sperlich: Phantastische Architektur

176 Seiten mit Abbildungen
Arthur Niggli, Teufen 1960. Fr. 42.50

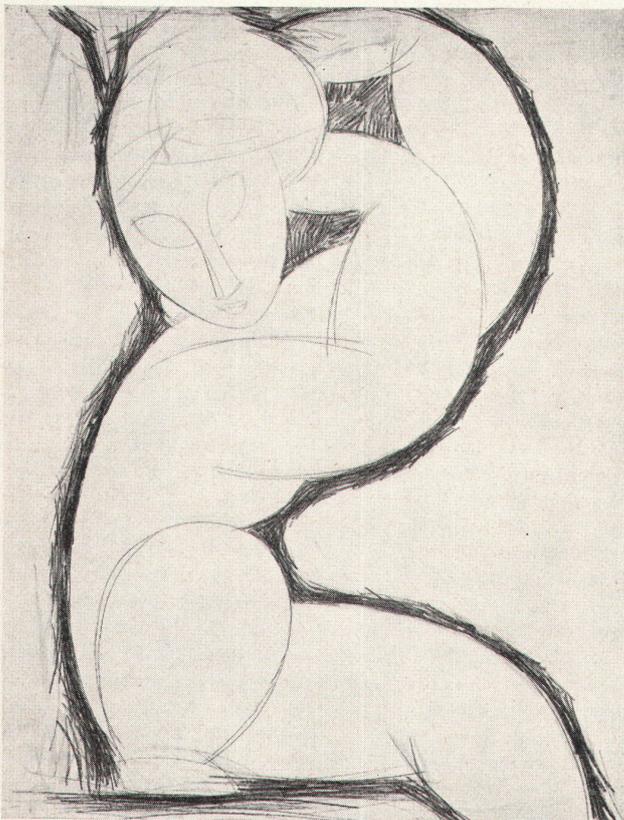
Helen Rosenau: The Ideal City in its Architectural Evolution

168 Seiten mit 62 Abbildungen
Routledge & Kegan Paul Ltd., London
1959. 30 s.

Zwei sehr verschieden geartete Bücher: das erste behandelt im wesentlichen unser Jahrhundert, das zweite – in der Fragestellung und Forschungsweise dem Warburg-Institut nahestehend – die vergangenen zwei Jahrtausende. Beide aber sind sich darin ähnlich, daß sie das Gedachte und Erträumte ebenso wichtig nehmen wie das Ausgeführte, ja in diesem Ungebauten einen Leuchtturm sehen, nach dem sich die realisierte Architektur ausrichtet. Dieses heimliche Ziel liegt für Conrads und Sperlich in der Phantastik, für Helen Rosenau in der Utopie.

Was ist der Unterschied? – Phantastik entbehrt des sozialen Aspekts, sie ist frei von gesellschaftlicher Verantwortung. Im Meilen-Hochhaus Frank Lloyd Wrights wohnen keine Wesen mit politischer Dimension; mit Recht erscheint es deshalb als phantastische Architektur, nicht anders als das Briefträger-schloß in Hauterives und die Türme von Watts bei Los Angeles.

So hat die Phantastik – auf dem Skizzenblock – scheinbar keine Grenzen. Und doch muß sie innerhalb eines Bezirks bleiben: des Bezirks der Ausdruckskraft



Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York veranstaltete im Februar/März unter der Leitung seines neuen Direktors Thomas M. Messer eine Ausstellung von Gemälden aus den Arensberg- und Gallatin-Sammlungen im Philadelphia Museum of Art

1
Pablo Picasso, Selbstbildnis 1906. A. E. Gallatin Collection

2
Amedeo Modigliani, Karyatide, um 1912–14. L. and W. Arensberg Collection