

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

finden sich unter den Neuerwerbungen: eine figurenreiche Rötelzeichnung von Hans von Marées, eine seltene Aktstudie in Bleistift von Ludwig Richter, Drucke von Delacroix, Daubigny, zwei Radierungen von Leibl, das bedeutende Bildnis Dr. Linde von Munch und eine lichterfüllte Radierung in hingehaucht zarten Strichen von Dunoyer de Segonzac. M. H.

Ausstellungen

Chronique Romande

Le mois dernier, je signalais l'exposition de deux artistes de la jeune génération, Bridget Borsinger et Maurice Blanchet. Ce mois-ci, je me trouve avoiron à rendre compte d'un vétéran, Henri Duvoisin, qui aura bientôt atteint la septantaine, et d'un artiste de la génération précédente, Alexandre Perrier. Né en 1862, il s'est éteint en 1936, après une longue vie consacrée toute entière à son art.

Je dois avouer que l'exposition rétrospective que Duvoisin vient de faire au Musée Rath m'a passablement déçu. J'attendais davantage d'un artiste qui, il y a quarante ans, donnait de belles promesses. Que s'est-il passé pour qu'il ne les ait pas tenues? Est-ce manque de volonté, manque de ce désir de se renouveler qui doit éperonner tout artiste, l'empêcher de s'engourdir?

Etant donné que les toiles que l'on voit au Musée Rath s'échelonnent sur une trentaine d'années, il est assez troublant que pendant tout ce temps, Duvoisin n'ait pas évolué. Vous pouvez examiner attentivement ses œuvres; impossible de discerner une différence entre celles qui sont datées de 1914 ou de 1924, et celles qui portent le millésime de 1944. Demeurer à ce point immobile ne serait acceptable que dans le cas du génie.

D'autre part, on discerne dans la peinture de Duvoisin une très singulière dissociation entre les valeurs et le coloris. On dirait que l'artiste procède comme les premiers aquarellistes anglais, ceux de la fin du XVIII^e siècle, qui exécutaient d'abord un dessin au lavis, à la sépia ou à l'encre, puis passaient par dessus des teintes à l'aquarelle. Chez Duvoisin, la couleur ne fait pas corps avec le dessin. Elle semble lui être superposée, comme un vêtement; on

s'imaginerait presque que l'artiste ne l'a ajoutée qu'à son corps défendant, et parce que tout de même il faut bien en mettre. Et cette couleur, chez Duvoisin, elle ne chante pas, ne vibre pas. D'ailleurs, voyez avec quelle monotonie l'artiste, dans ses paysages, traite les ciels bleus. De toile en toile, c'est toujours la même teinte que l'on voit apparaître, un bleu tirant sur le violacé, aussi conventionnel que les couleurs dont les cartographes enluminent les pays dans leurs atlas.

Quel dommage, et comment Duvoisin en est-il arrivé à se contenter d'une médiocre habileté de main, à cesser d'observer?

L'exposition d'Alexandre Perrier aurait-elle trouvé dans le grand public l'accueil qu'elle aurait dû pleinement recevoir? J'ai grand peur que non.

Cela tient, il me semble, à plusieurs raisons. D'abord, je crois qu'il faut incriminer en partie le choix des œuvres exposées, qui n'était pas toujours très heureux. Il aurait été possible d'opérer un tri plus rigoureux, de réunir des œuvres plus significatives et appartenant à plusieurs époques, et d'en éliminer d'autres qui ne comptent pas parmi les meilleures.

Car il ne servirait en rien de le cacher. Comme c'est souvent le cas avec des artistes tels que Perrier, chez qui la sensibilité joue un rôle capital dans la création, quand Perrier se trompait, il se trompait à fond. J'en viendrais presque à dire qu'il n'y a guère de toiles de Perrier qui soient d'une qualité moyenne. Ou bien elles sont très bonnes, ou bien elles sont complètement manquées.

D'autre part, Perrier ne doit rien à ses contemporains, a toujours été un isolé; et son art est totalement différent de ce qui s'est fait depuis quarante ans. Le spectateur qui s'est formé en regardant la peinture post-impressionniste, de Cézanne aux contemporains, ne retrouve dans cette peinture aucune des tendances qui lui sont familières, et demeure désemparé. Aucune liberté de métier, pas de déformation, ni d'exaltation de la couleur; une matière si mince qu'elle est à peu près inexistante. Comment le public, et notamment les jeunes gens, qui ne jurent que par Matisse, Rouault ou Picasso, ne demeureraient-ils pas déconcertés, méfiants? Et pourtant, s'ils savaient écarter leurs préjugés et leurs mots d'ordre, ils comprendraient toutes les richesses de cet art qui semble aspirer à être démuné, dépouillé. . .

Perrier avait pour la haute montagne une adoration qui était une sorte de religion. Il appartenait à cette sorte d'hommes pour qui la nature n'existe vraiment que si l'homme en est absent. Aussi, dans ses toiles, la présence de l'homme ne se fait jamais sentir. A peine y distingue-t-on parfois un chalet tapi dans les rochers et qui se confond avec eux. Il en est de même dans les paysages du Léman. Vu par Perrier, le lac est une immense étendue d'eau, encadrée par des montagnes et dominée par une autre immensité qu'est le ciel. Et parfois, au premier plan, des cygnes minuscules servent de «témoins», viennent par leur petitesse renforcer cette impression d'espace sans limites. Mais tout ce qui rappelle que l'homme existe, villes, villages, fermes, bateaux, barques, Perrier impitoyablement le supprime. Il faut, pour que le lac le satisfasse, qu'il apparaisse dans sa pure nudité.

Cette conception édenique de la nature, c'est elle qui donne à la peinture de Perrier un caractère si personnel. Un paysage, ce n'est jamais pour lui, comme pour tant d'artistes contemporains, un «motif»; un prétexte à des combinaisons de tons ou à des recherches de matière. Cloîtré dans son monde esthétique, Perrier n'a vu dans la peinture qu'un moyen qui lui permettait de perpétuer les émotions que suscitait en lui la nature vierge, qui lui permettait d'épancher son âme candide. Il fut une sorte de Fra Angelico de la peinture alpestre; et il faut prendre son art comme il est, ses erreurs n'ayant été que la rançon de ses qualités.

Sa vision était bien à lui, et son métier n'était pas moins personnel; il offre même une telle ingénuité, une telle indépendance à l'égard des recherches de son époque, que l'on en viendrait à supposer que Perrier fut un autodidacte, et un artiste qui travaillait dans une aussi complète solitude que l'était celle de Robinson dans son île. D'ailleurs, ce qu'auraient tenté de lui enseigner les autres aurait-il pu lui être de quelque utilité? Assurément non. Cet art qui est aussi savant et méthodique qu'il est ingénu, il fallait que Perrier se le créât lui-même. Plus peut-être que tout autre, il pouvait se dire: «On ne sait bien que ce que l'on apprend tout seul».

Enfin, je voudrais attirer l'attention sur les affinités qui existent entre Perrier et les paysagistes chinois. Non pas seulement parce lui et eux ont aimé à peindre la montagne, et parce que lui et eux ont fait fi de la matière, se sont contentés d'étendre sur le tissu

Ausstellungen

Aarau	Gewerbemuseum	Arbeiten der Frauenarbeitsschule	27. Juni bis 10. Juli
Basel	Kunsthalle	Alexandre Calame - Eugène Martin Raoul Domenjoz	26. Mai bis 8. Juli
	Kunstmuseum	Meisterwerke holländischer Malerei vom 15. bis 18. Jahrhundert	23. Juni bis 19. August
	Gewerbemuseum	Das Turn- und Sportgerät	2. Juni bis 8. Juli
Bern	Kunstmuseum	Sakrale Kunst des Ostens (Russische Ikonen)	30. Juni bis 31. August
	Kunsthalle	Marino Marini, Germaine Richier, Fritz Wotruba - Französische Bildhauer-Zeichnungen	9. Juni bis 8. Juli
	Landesbibliothek	Ausländische Maler in der Schweiz	14. Juli bis 19. August
	Schulwarte	Gedruckte und ungedruckte Raetica Schüler- und Gehilfenarbeiten	Juni bis Juli 14. Juli bis September
Genève	Musée d'Ethnographie	Les tissus dans le monde	2 juin - 31 octobre
Lausanne	Galerie d'Art du Capitole	Gérolde Veraguth, Alfred Brugere, Jacques Berger, Paul Landry, Claude Loewer, Jean Cornu, Georges Froidevaux, André Affolter et André Ramseyer	30 juin - 26 juillet
Luzern	Kunstmuseum	Jüngere Basler Künstler	24. Juni bis 22. Juli
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Portraits neuchâtelois	19 mai - 10 septembre
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Irène Zurkinden	10. Juni bis 29. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Xylos, Vereinigung schweiz. Holzschneider	1. Juli bis August
Winterthur	Kunstmuseum	Kunstaussstellung Zürich-Land	24. Juni bis 29. Juli
	Gewerbemuseum	Freizeit-Arbeiten	17. Juni bis 8. Juli
Zürich	Kunsthaus	Hokusai	1. Juli bis 29. Juli
	Kunstgewerbemuseum	Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen Stickereien und Spitzen aus vier Jahrhunderten	23. Juni bis 2. Sept. März bis auf weiteres
	Helmhaus	Joh. Rob. Schürch, Christoph Vohdin, Max Soldenhoff	9. Juni bis 15. Juli
	Galerie Aktuaryus	René Auberjonois Schweizer Maler	7. Juni bis 6. Juli 11. Juli bis 17. August
	Galerie des Eaux-Vives	Zoltan Kemeny	9. Juni bis 5. Juli
	Galerie Neupert	Religiöse Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart	28. Mai bis 15. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	«Bilderschmuck»	5. Juli bis 18. August
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-18.30, Samstag 8.30-17 Uhr



F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

une couche de couleur sans épaisseur. Mais surtout parce que Perrier, comme les artistes chinois, a conçu le paysage comme une communion quasi-mystique avec la nature, comme une sorte de cantique d'action de grâces qui lui serait adressé.

Cette parenté avec les Chinois, Perrier en a-t-il eu conscience? J'en doute. Mais je sais que ce qu'il a dit, lui seul pouvait le dire; et qu'il a trouvé pour le dire les moyens les mieux appropriés.

François Fosca

Aarau

Art romand

Gewerbemuseum, 12. Mai bis
3. Juni 1945

Die vom Aargauischen Kunstverein veranstaltete Ausstellung vereinigte sechs Maler und einen Plastiker zur wechselvollen und an künstlerischen Gegensätzen reichen Schau. Jeder der Künstler war mit über einem Dutzend Werke vertreten, und so war es dem Beschauer ermöglicht, Einblick in das Schaffen dieser Welschschweizer zu gewinnen, die in Aarau bis jetzt nie oder kaum mit größeren Kollektionen zu Worte gekommen waren. Im Hauptsaal fesselten als Arbeiten von erlesener malerischer Qualität, von weicher Tonigkeit und sensibler Farbengebung die Landschaften und Stillleben von *Charles Chiné*; ein prachtvolles Stück das große Hochformat «La maison claire», mit dem tief blauvioioletten Himmel und der noch dunkleren Seefläche, mit der Uferpromenade und dem kompositionell sicher eingebetteten Haus. Zu weitem Waadtländerlandschaften gesellen sich einige kleine Figurenstücke, sowie das ausgezeichnete, farbig reiche Stillleben mit Biedermeiervasen und rosa Päonien auf braunrotem Tischtuch. *Paul Mathey* mit seinem flüssigen, beweglichen Vortrag schloß sich als erfinderischer Kolorist an; seine Blumenstillleben, voller lebendiger Einzelzüge, wirken als kostbar leuchtende und sehr persönliche Farbkompositionen, wogegen in den Landschaften, die nicht weniger empfindsam aus rein malerischer Mitteln gestaltet sind, vor allem die zurückhaltenden Grautöne vorwiegen. Ein heftiger Kontrast zu diesen beiden Malern *Marcel Poncet*, mit seinen auf Hell-Dunkelwirkungen aufgebauten Figurenbildern und Stillleben: er liebt die dunkeln, fast schwarzen Gründe, aus denen er durch

hell aufgesetzte Lichter seine expressiven Gestalten (wie die seiner Mutter beispielsweise) heraustreten läßt.

Im Nebensaal beherrschten die ebenfalls über dem Akkord Weiß-Schwarz-Grau entwickelten Werke von *Emile Chambon* eine Längswand. Auch *Albert Chavaz* beschäftigt sich vor allem mit der Komposition der menschlichen Gestalt: eindringliche und mit großer Sicherheit gemalte bildnishaft Werke gaben davon Zeugnis. Zu seinen stärksten Bildern zählten indessen zwei kleinere Landschaften mit dunkeln Kühen und Hüterinnen. *Herbert Theurillat* endlich war mit weiträumigen Landschaften vertreten, mit figürlichen Kompositionen, unter denen die Gruppe «En Hellade» und die fast expressionistisch wirkende Lethe-Landschaft zu nennen sind. *Léon Perrins*, des Plastikers, hohes Können sprach aus der reichen Zahl seiner Bronzen und Arbeiten in Stein, den Bildnisköpfen, wie den Kompositionen und Statuetten, in denen die gerundet weiche Form als wesentliches Gestaltungsmittel fühlbar wird, die indessen immer einem einheitlichen künstlerischen Gedanken, einer Kompositions-idee untergeordnet bleibt. g.

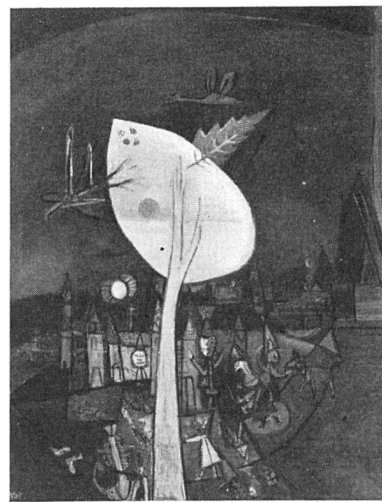
Basel

12 Jahre Gruppe 33

Kunstmuseum, 19. Mai bis
10. Juni 1945

Einen Vorzug hat diese Ausstellung: sie ist lebendig, abwechslungsreich und amüsant. Ein bestimmendes Verdienst daran hat Dr. Georg Schmidt, dessen Auswahl und Hängung, dessen ausstellungstechnische Disposition die einzelnen Mitglieder der Gruppe ausgezeichnet zur Geltung bringt. Es ist dabei wirklich eine Chronik der avantgardistischen Wagnisse und Spässe innerhalb der Basler zeitgenössischen Malerei entstanden, mit allem Reiz der lokalkoloristischen Brechung von allgemein europäischen, genauer westeuropäischen Strömungen.

Die Dreiunddreißiger sind maitres de plaisir, im wörtlichen und übertragenen Sinne. Ihre Schnauz- und anderen Feste sind ebenso unterhaltend wie ihre künstlerische Arbeit, weil sie sich selber sehr gut dabei unterhalten. Alle ihre Unternehmungen haben etwas echt Spielerisches bei aller Ernsthaftigkeit der Bestrebung. Sie belustigen sich, und es bleibt dabei ewig in der Schwebelage, ob mehr über den epatierten Bürger



Otto Abt *Morgendämmerung* 1939

Photo: Eidenbenz SWB, Basel

oder über sich selbst. Denn in ihrer tiefsten Gemütsfalte sind sie mit diesem identisch, und die Liebe zu Markart ist nur bis in die Vorhöfe des tiefsten Gemüts ironisch gemeint.

Indessen: nur heiter ist die Ausstellung nicht, weder subjektiv von den Malern und Plastikern (und Architekten) her, noch objektiv vom Betrachter her. Die bürgerliche Welt, das bürgerliche Zeitalter wird hier zu Grabe getragen. Und es bleibt nicht dabei, kann nicht dabei bleiben, Plüschsofa und Straußenfedern zu ironisieren. Die geheime Wehmut in solcher Ironie wird offenkundig in jenen traurigen Kadaverlandschaften der Anklage gegen eine in ihren Werten und in ihren Zusammenhängen zerstörten und zutrauenslos gewordenen Welt. Das skurrile und zumeist echt phantastische assoziative Manipulieren mit den sinnlos gewordenen Requisiten einer zerbrochenen Existenzform entspricht, genau wie die Ruinen- und Leichenfelder in öden Sandwüsten, in der Bestandaufnahme geistig und materiell unserer Wirklichkeit. Aber eine Tat, solches festzustellen, ist dies nun nicht mehr und zielt sich mehr oder minder vergeblich mit der Bezeichnung «Avantgarde». Latent ist die Möglichkeit spürbar vorhanden, von der Analyse zu einer neuen Synthese zu kommen, weil diese Möglichkeit überhaupt grundsätzlich in den gewonnenen ungenständlichen und surrealistischen Darstellungsmitteln liegt. Und es ist deshalb allzu genügsam, bei den sicher reiz- und geistvollen Schnörkeln eines individuellen psychologischen Zustandes zu bleiben und sich bei der Feststellung der Analyse gütlich niederzulassen. Es müßte sich der Wille zu

einer neuen und zusammenfassenden Sinngebung für und durch diese Darstellungsmittel erheben, damit die Welt wieder zusammenwächst. Es ist wohl vorübergehend möglich, respektive nicht anders möglich gewesen, einen allgemeinen (sinnbildlichen) Ausdruck zu geben, dadurch, daß man durch ihre Ungegenständlichkeit viedeutige, rein ästhetisch bestimmte Gebilde schuf. Sollen wir eine neue Welt aufbauen, müssen auch unsere allgemeinen Ausdrucksbilder eindeutig bestimmbar sein. Die Darstellungen Maeglins von industriellen Betrieben und Hochbauten verwirklichen etwas in dieser Richtung. Sie versöhnen die abstrakten Konstruktionen der Technik mit dem Menschen, indem sie sie ins menschliche Erlebnisvermögen einbeziehen und den menschlichen Begriffen unterordnen. *G. Oeri.*

Alexandre Calame, Eugène Martin und Raoul Domenjoz

Kunsthalle, 26. Mai bis 8. Juli 1945

Es hat seinen Reiz, eine regional künstlerische Spur in ihrer inneren Konstanz durch die Veränderungen der Zeit zu verfolgen. Vielleicht keine Gegend in unserem Lande hat so stark ein Genre ihres Landschaftsbildes in der Arbeit ihrer Künstler hervorgebracht wie der Genfersee. Etwas davon schlägt sich nieder in der gegenwärtigen Ausstellung des Kunstvereins, in der der Bogen über ein Jahrhundert gespannt wird, von Calame zu Martin und Domenjoz.

Angesichts des Nebeneinanders von Martin und Calame wird man gewahr, daß für beide die Darstellungsform der genferischen Landschaft die Vedute ist, die Vedute mit ihren Reizen und ihren Begrenzungen. Calame verdankte dieser Art Landschaftsdarstellung ebenso das Entstehen wie das Verblässen seines Ruhms. Solange es «modern» war, solange es dem zeitgenössischen Empfinden entsprach, entzückte er. Als ihn das zeitgenössische Empfinden zu überholen begann, verspürte man das Rezeptmäßige, das Routinierte in manchen seiner Bilder. Es brauchte nahezu ein Jahrhundert, bis ihn diejenigen Zeugnisse seiner künstlerischen Hinterlassenschaft rehabilitierten, in denen er echtes Erlebnis verwirklichte. Die gegenwärtige Ausstellung zeigt zahlreiche Studienstücke, die diese Calame-Renaissance begründet haben. Man ist versucht zu sagen, daß die besten

unter ihnen moderner wirken als der Zeitgenosse Martin.

Damit ist nichts gegen die außerordentlich ansprechende und von Grund aus lebenswürdige, im handwerklichen Können großes Vergnügen bereitende Malerei Eugène Martins gesagt, die dem zeitgenössischen Empfinden ähnlich entspricht, wie Calame demselben zu seiner Zeit. Es stellt sich nur immer wieder die Vermutung ein, daß hier in ähnlicher Weise ein Landschaftsvedutenrezept in Anwendung komme, nur eben in zeitgenössisch-moderner Form und in der übereinstimmenden Spannung, so daß sich das Rezeptmäßige noch nicht zu erkennen gibt. Gewiß ist indessen, daß der Maler selber und seine Beschauer an ihrer Sache spürbaren Spaß haben. *G. Oeri.*

Bern

XX. Ausstellung der GSMBA

Kunstmuseum, 7. April bis 24. Juni 1945

Die Problematik dieser Ausstellung verrät sich schon bei einem einzigen Blick in ihren Katalog: Sie umfaßt 726 Werke der Malerei, Skulptur und Graphik. Damit gehört sie wiederum zu jenen Riesenausstellungen, von denen sich die schweizerischen Fachleute seit Jahren schwören, es sei jetzt endgültig das letzte Mal, und sie sollten nie wieder veranstaltet werden.

Die Gründe, die wieder zu diesem Massenaufmarsch von Kunstwerken geführt hat, sind klar. Es ist eines der wichtigsten Ziele der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, ihren Mitgliedern Ausstellungsgemeinschaften zu verschaffen. Aber so verständlich diese Rücksichtnahme ist, so fragwürdig erscheint sie vom Betrachter der Ausstellung aus. Ob er von ihr einen Genuß oder eine Aufklärung über die jüngste Entwicklung der schweizerischen Malerei erwartet – in beiden Fällen wird er enttäuscht. Seine Erlebnisbereitschaft wird durch die endlose Reihe und durch das im Laufe des Rundganges immer deutlicher absinkende Niveau in Überdruß verwandelt, und die schöpferischen Leistungen gehen schließlich unter im Mittelmäßigen. Denn es entstehen in der Schweiz nicht in einem Jahre 726 Kunstwerke, die einer offiziellen Darbietung würdig wären, und unser Land besitzt nicht 410 Künstler, die alle etwas Wesentliches auszusagen hätten.

Bei einem so umfangreichen und ungleichen Material mußten auch die Vorzüge der Anordnung im Berner Kunstmuseum schwere Nachteile nach sich ziehen. Das Vorzüglichste und Frischeste wurde nämlich in den Oberlichtsälen des Neubaus und einigen Räumen des Altbaus in schöner und lockerer Anordnung untergebracht, wo es vorzüglich zur Geltung kommt. Was aber für die Seitenlichträume, insbesondere des Neubaus, übrigblieb, ist so stark mit Konventionellem untermischt, und es mußte teilweise so gedrängt disponiert werden, daß sich hier die große Ernüchterung einstellt. Um Gewinn aus der Ausstellung zu ziehen, muß sich der Betrachter ganz an den einzelnen Künstler halten. Er wird z. B. bedeutende neue Werkgruppen von Alexandre Blanchet, Hans Berger, Martin Christ, Max Gubler, Ernst Morgenthaler, Otto Bänniger, Karl Geiser, Hermann Hubacher, Jakob Probst finden (Auberjonois, Maurice Barraud, Paul Bodmer und Coghuf fehlen); er mag durch einzelne Werke von Franz Fischer («Stehende»), Cornelia Forster («Germaine»), Alexandre Rochat («Nature morte à la lampe»), Albert Schilling («Frau mit Torso»), Emilio Stanzani («Reliefontwurf»), Gustav Stettler, Varlin («Kantonsspital in Zürich»), Jean Verdier («Paysage de Savoie»), Rudolf Zender («Atelier»), gefesselt werden. Immer aber wird die Freude am Darbotenen durch das Allzuvieler getrübt, ja zerstört. Wenn diese Gesamtausstellungen nicht nur eine weitere Ausstellungschance für die Mitglieder, sondern eine repräsentative Manifestation schweizerischer Kunst bedeuten sollen, so bedürfen sie einer weitaus strengeren Auswahl. Es sind die Ausstellungen der einzelnen Sektionen der GSMBA, wo die Leistungen von regionaler Bedeutung im organischen Zusammenhange erscheinen können. Veranstaltungen vom Gewichte der Schau im Berner Kunstmuseum sollten nur das aufnehmen, was die ganze Schweiz angeht. *k.*

Chur

Sektion Aargau der GSMBA

Kunsthhaus

21. April bis 13. Mai 1945

Die Bündner Sektion der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten hat vor einigen Monaten in Aarau eine Ausstellung veranstaltet.

Im April/Mai statteten die Aargauer Künstler in Chur ihre Retourvisite ab. Vierzehn Maler, eine Malerin und ein Bildhauer waren an dieser Gastausstellung beteiligt.

Wenn man von den Vertretern dieses von Graubünden landschaftlich so verschiedenen Teiles der Schweiz eine Verherrlichung ihrer engeren Heimat erwartet hätte, so würde man eine leichte Enttäuschung erleben. Denn abgesehen von einigen Ausnahmen ist von den Schönheiten des Mittellandes und der Juralandschaft nicht viel zu sehen. Ohne auf die einzelnen Aussteller näher einzugehen möchte ich nur betonen, daß aus den Bildern *Otto Wylers* ein pariserischer Charme hervorgeht, welcher nach sechs Jahren Abgeschlossenheit besonders wohlthuend wirkt. Ferner ist der stark graphische Einschlag bei den Aargauer Künstlern zu erwähnen, worin *Felix Hoffmann* besonders hervorsteht.

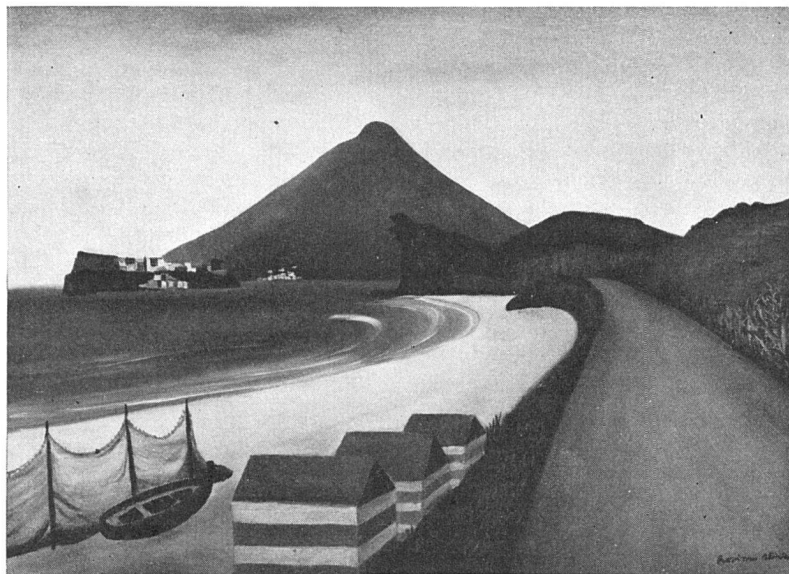
Diese kleinen Austauschausstellungen ermöglichen, das künstlerische Schaffen in den einzelnen Landesteilen besser kennenzulernen als die großen Landes-schauen. Es zeigt sich dabei, daß nicht nur in den großen Zentren, sondern auch abseits ersprißliche künstlerische Arbeit geleistet werden kann. *m. s.*

Zürich

Expressionisten – Kubisten – Futuristen

Kunsthhaus, 19. Mai bis
24. Juni 1945

Zu einer näheren Auseinandersetzung mit der reichhaltigen Auswahl dieser zum großen Teil wertvollen Bilder reicht der knappe Raum, der uns hier gewährt ist, nicht aus. Doch wenn wir etwa die Namen Picasso, Juan Gris oder Kandinsky und Klee nennen, wird es uns schon bewußt, welche Bedeutung die Ausstellung hat. Entwicklungsmäßig werden wir von den Expressionisten Kirchner und Nolde über Marc zu den abstrakten Gestaltern Klee und Kandinsky geführt. – Es handelt sich um die beiden Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber, die nebeneinander ausgestellt sind. Und es ist interessant, festzustellen, unter welchen Gesichtspunkten die beiden Sammler ihre Werke gewählt haben. Bilder von führenden Künstlern dieser Zeitepoche sind in beiden Sammlungen vorhanden. Bei Walden herrschen Chagall, Kokoschka und Marc vor. Bei Dr. O. Huber ist von diesen dreien nur Marc vertreten.



Rosina Viva *Spiaggia deserta*

Schon aus dieser Bildwahl ist ersichtlich, daß bei Walden vor allem die expressiv-dynamische Stimmung vorherrscht. Jene revolutionäre Spannung und Kampfgeist spricht aus diesen Bildern, die auch aus Waldens Zeitschrift «Sturm» hervorgeht. Dieser raschen und aktiven Mentalität entspricht es, daß hier neben den hervorragendsten Werken solche von geringerer Bedeutung zu sehen sind. – Dr. O. Huber ist daneben der sehr bedächtige Sammler. Seine Bildauswahl zeigt den zuverlässigen Kenner, der sich durch Abwarten vielleicht die besten Bilder entgehen läßt, daneben aber auch die schlechten nicht einbezieht. Zudem ist Walden selbst Künstler, während Dr. Othmar Huber ausgesprochen Sammler ist. Doch gerade aus dieser Gegensätzlichkeit heraus ergänzen sich die beiden Sammlungen in vortrefflicher Weise. Gibt es bei Dr. O. Huber keinen einzigen Kokoschka zu sehen, dann bei Walden keinen Picasso oder Juan Gris. Wirken bei Dr. O. Huber die beiden Bilder von Marc nicht besonders überzeugend, so finden wir bei Walden von dessen besten Werken. – Und die Gesamtausstellung bietet uns einen trefflichen Einblick in das Wesen dieser Kunst-epoche und gibt uns die beglückende Weite, welche große Kunst zu vermitteln vermag. *P. Portmann.*

Rosina Viva

Galerie Aktuaryus, 6. Mai bis
28. Mai 1945

Die Mittelmeerlandschaften – von Rosina Viva in jenen whistlerschen

Grautönen Zürichs gemalt, hinter denen als ferner Grund Felsenarchitekturen und Bergfestungen stehen, wie um den Kontrast zwischen der zerfließenden Weichheit der einen und der Rauheit der anderen zu betonen – sind Erinnerungslandschaften; sie stimmen also zwar nicht im Greifbaren mit denen überein, die sie inspirierten, aber immerhin in den einzelnen, langsam wiedererschaffenen äußeren Elementen und, was mehr bedeutet, in der Atmosphäre. Kurze Buchten, von Hügeln umschlossen, rötliche, gelbe, weiße Würfel der Häuser von Capri, Arabesken von Netzen, die der Sonne und den Meerwinden hingebreitet sind, die strengen Architekturen der Pinien neben den buntgestreiften der Badekabinen, Straßen, die sich träge hindehnen, schneeweiße Kapellen zwischen Kakteen und Aloen, langsame und regelmäßige Brandung an graubraunem Strande, das Gold der Ähren, die sich unter der Brise biegen, Stille, die nur von fernem, verlorenem Widerhall unterbrochen wird, und über allem ein Licht, das endlich in der Mittagszeit erwärmt; die Bühne ist leer, ohne Schauspieler. Die farbige Materie ist manchmal roh und unverwandelt, und doch gelingt es ihr, einen Glanz, voll von einem alles überziehenden Schmelz, zu erreichen und eine unbefangene Lebenskraft auszudrücken, eher eine kräftige Intensität als kostbare Tonalität; die Farbe ist freudig und der Rhythmus elementar wie bei einem Volksliede. Aber all dies stützt sich – und hier scheint mir die am schwersten erklärbare und gleichzeitig fühlbarste Seite der Aussagen dieser Künstlerin

berührt zu werden, die als echter *peintre naïf* erst in reifem Alter zur Malerei gekommen ist, und nur, um ihr Heimweh in der Wiedererschaffung einer verschwundenen Welt zu befreien – all dies stützt sich auf eine kompositionelle Ordnung, die alles andere als *naïf* ist; denn so vieles geht aus dem genauen Verhältnis von Raum zu Raum, aus dem Gleichgewichte der Massen, aus einem wohl- ausgewogenen Wechsel von Waag- rechten und Senkrechten hervor, daß eine Architektur der Landschaft erreicht wird, die andere mit Hilfe ver- standesmäßiger Regeln fanden. Man muß sich fragen, ob es nicht der gleiche Sinn für die Konstruktion ist, der auch in den Mauern dieser Insel Capri wirkte: ein angeborenes Wissen, das auch unter anderen Himmeln fruchtbar wird.

Die Kunst von Rosina Viva, so scheint es mir, ist eine Kunst ohne Entwick- lungsmöglichkeit; sie ist wegen ihrer fehlenden Einführung in die Grund- lagen der Malerei zwischen unver- rückbaren Grenzen gefangen. Aber es wäre Blindheit, nicht anerkennen zu wollen, daß ihre aus einem dichteris- chen Drange geschaffenen Bilder völlig gelöst und abgeschlossen sind und eine reine, echte Lebenskraft besitzen. Und schließlich ist es dies, was zählt.

L. V.

Spitzen und Stickereien aus vier Jahr- hundertern

Kunstgewerbemuseum,
März/Juli 1945

Die Kriegsverhältnisse bringen mit- unter aus privatem Besitz sehr interes- sante Sammlungen in die Schweiz und, wie in diesem Falle, auch vor die Öffentlichkeit. Veranstaltungen von der Art dieser Spitzen- und Stickerei- ausstellung sind wertvoll, nicht allein als Äußerungen eines hochentwickel- ten Kunstgewerbes, sondern auch als Zeugen bereits historisch gewordener Kulturen, die uns durch sie oft an- schaulicher werden als durch die isolierten absoluten Höchstleistungen. Die beiden Sammlungen von Sticke- reien und Spitzen, zu denen noch eine Gruppe von Filetarbeiten zählt, wur- den in Österreich-Ungarn gesammelt und sind noch aus weiteren Quellen vervollständigt. Bei den Spitzen läßt sich die Entwicklung in der Haupt- sache klar verfolgen; sie reicht bis in die Zeit des zweiten französischen Kaiserreichs hinein und redet von Glanz und langsamer Verarmung der

Spitzenkunst. Klöppelarbeiten und Nadelspitzen bestreiten den reichen Bestand, der neben kuranten Artikeln auch manche Kostbarkeit umfaßt. Interessant ist die häufig angewandte, ausgesprochen slawische Klöppelspitze mit Bandmotiv und rundem Ziernetz, die ähnlich in Flandern im 17. Jahr- hundert erscheint. Bei den Stickereien haben die slawischen Länder und Un- garn den Vorrang; sie lassen uns kost- bare, anspruchsvolle Arbeiten neben hochentwickelter Volkskunst sehen. Die Motive sind die gleichen wie in andern Ländern; es zeigt sich gerade darin, daß die Quelle vieler Motive der Orient ist, der mit der Türken- herrschaft auf dem Balkan weit nach Westen hineingestrahlt hat. Diese Aus- stellung verrät auch, wie einheitlich der Formenschatz und die formale Ausdrucksweise früherer Jahrhunderte gewesen ist, klingen doch manche Muster an keramischen Dekor, an Seidenwebereien und an Teppiche deutlich an.

E. Sch.

sehbaren oder unanschaulichen, geo- graphisch komplexen Fragen dienen sollen. Demgemäß verteilen sich die Karten in drei gleichen Abschnitten auf den «Barlow Report», den «Scott Report» und den bei uns wohl be- kanntesten «Beveridge Report», dessen Zusammenhang mit landesplanerischen Aufgaben nur ein mittelbarer ist. War- um er im vorliegenden Atlas gegen- über dem hier gar nicht berücksich- tigten «Uthwatt Report» bevorzugt wurde, der auf eine Planung und auf den Wiederaufbau viel direkteren Bezug hat, leuchtet nicht ganz ein. Im einzelnen sind hervorzuheben die gute graphische Schwarzweiß-Sym- bolik der Karten, der erläuternde An- hang hiezu mit Angabe der Quellen und endlich das Sachregister. Die ganze Publikation stellt ein höchst willkommenes Instrument dar zum besseren Verständnis der nicht bloß dem Nichtengländer, sondern auch dem englischen fachlich Interessierten nur schwer zugänglichen Probleme.

Markus Hottinger

Bücher

Maps for the National Plan

A background to The Barlow Report, The Scott Report, The Beveridge Report. Prepared by the Association for Planning and Regional Reconstruction. 119 S., 40 Karten, 5 Diagramme. 21/33 cm. 15 shillings. Verlag Lund Humphries & Co Ltd. 1945; London W. C. 1.

Dieses Kartenwerk, dessen englischen Titel man am ehesten mit «Karten zur Landesplanung» übersetzt, ist als Diskussionshilfsmittel gedacht im Hin- blick auf den englischen Wiederaufbau des Nachkriegs. In einem Maßstab von etwa 1 : 3,3 Mio bringen die Karten eine graphische Darstellung einzelner, hier besonders interessierender Tat- bestände und statistisch ermittelbarer Zusammenhänge Englands und Schott- lands. Als wahllos herausgegriffene Beispiele seien etwa genannt: Nebel und Besonnung; Ausdehnung der hauptsächlichen Städte; verschiedene Typen landwirtschaftlicher Boden- nutzung; Lebenskosten in den einzel- nen Landesgegenden, usw.

Inhaltlich wird durchwegs Bezug ge- nommen auf die berühmten «Reports» in der Weise, daß deren Textstellen in wörtlichem Zitate jeweils neben den einzelnen Karten wiedergegeben sind, die als Illustration zu schwer über-

Honoré Daumier:

Politische Karikaturen

16 Tafeln mit einer Biographie und Bilderläuterungen von János Erényi. 38/28,5 cm. Rascher Ver- lag, Zürich, 1944. Fr. 12.-.

Paris jubelte im Jahre 1830 dem Siege der bürgerlich-demokratischen Idee zu. Sobald aber die neuen Machthaber ihre sichere Stellung innehatten, wur- den sie selbst zu Gegenrevolutionären. Als unerschrockenster Vorkämpfer der enttäuschten Idealisten gegen die neue Tyrannei trat Daumier mit seinen kühnen Karikaturen auf, in denen er mit dem sicheren Griff des großen Künstlers stets das Ganze umfaßt. Sechzehn dieser wertvollen Litho- graphien reproduziert die Mappe des Rascher-Verlags. Sie stammen durch- wegs aus der Zeitspanne von 1830 bis 1835, der Blütezeit französischer Kari- katur. Damals wurde die Zeitschrift «Caricature» neu gegründet. In ihr erschienen unsere Lithographien zum erstenmal. Im Mittelpunkt der Dar- stellung steht Louis-Philippe. Sechs dieser Blätter werden von seiner zur Karikatur so treffend geeigneten Gestalt bestimmt. Wir verweisen hier nur auf zwei der besten: «Enfoncé Lafayette!... Attrape, mon vieux!» und: «Repos de la France». Durch den ausführlichen und ein- fühlenden biographischen Text von János Erényi und dessen kurze Bild- erläuterungen werden uns die ein-