

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)

Anhang: Heft 4 [Werk-Chronik]
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.02.2026

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

Tribüne**Anmerkungen zu einer Gesandtschaftseinrichtung**

In Zürich wies eine Inneneinrichtungsfirma mit Inseraten auf die in ihren Schaufenstern ausgestellte *Ausstattung einer Gesandtschaft* hin. Nachdem eine ganze Reihe neuer schweizerischer Vertretungen geschaffen und bereits bestehende durch Ernennungen wieder besetzt worden sind, wird die Frage sehr aktuell, wie die Sitze unserer Diplomaten eingerichtet werden sollen.

Bereits im September 1945, kurz vor der Bewilligung der Gesandtschaftskredite durch die eidgenössischen Räte, hatte der SWB an das Eidgenössische Politische Departement eine Eingabe über die Ausstattung der neuen Gesandtschaften gerichtet und die Forderung aufgestellt, daß diese zu eigentlichen kulturellen Zentren ausgebaut werden sollten, die ein Abbild schweizerischer künstlerischer Ideen und Arbeit zu vermitteln hätten. Angeregt wurde, sowohl die Wohnräume als auch die dem Publikum zugänglichen Büros von den besten Schweizer Architekten durchbilden zu lassen, um auf diese Weise für unser Land zu werben.

Während heute meistens Stilmobiliare mit kopierten und als echt gekauften unechten Stücken Verwendung finden, sollte in Zukunft durch eine aus unserer Zeit konzipierte Gestaltung unter Einfügung von Werken zeitgenössischer Künstler, durch Verwendung schweizerischer kunstgewerblicher Erzeugnisse, wie Schmuckgerätschaften, Teppiche, Textilien, Leuchter usw., und durch sorgfältige Auswahl des Gebrauchsgerätes jede Gesandtschaft mit aller Konsequenz zu einer die Schweiz im besten Sinn repräsentierenden Stätte ausgestaltet werden. Auf diese Art ließe sich in jeder Hauptstadt auf unauffällige Weise eine kleine lebendige *Ausstellung* schweizerischen Formwillens und bester handwerklicher und industrieller Produktion schaffen, in der auch die bedeutendsten künstlerischen und kulturellen Zeitschriften und die wesentlichen neuen Bücher ihren Platz zu finden hätten.

Es ist selbstverständlich, daß ein Gesandter infolge der auf ihm lastenden Arbeit sich nicht mit der nötigen Zeit den Ausbaufragen widmen kann; zudem wird in einzelnen Fällen auch die unerlässliche geschmackliche Sicherheit zur Beurteilung des ganzen Komplexes nicht vorhanden sein. So ist zu befürchten, daß wiederum Lösungen entstehen können, die als bloße Improvisationen zu werten sind und denen jede für schweizerische Wohnungsgestaltung typische Note abgeht.

Die einzige Reaktion auf diese Eingabe bildete eine Mitteilung des Politischen Departementes, daß sie «zur Prüfung an die verschiedenen Amtsstellen überwiesen worden sei».

Die in Zürich ausgestellte Gesandtschaftseinrichtung ist nun ein Schulbeispiel dafür, wie derartige Aufgaben nicht angepackt werden sollten. Auf Grund gewisser Indizien kann als zukünftiger Standort für die Möbel eine im vorderen Balkan gelegene Gesandtschaft angenommen werden. – Ausgerechnet für ein Gebiet, das heute in einer weitgehenden Umgestaltung seiner Lebensformen begriffen ist, wird nun jene schweizerische Vertretung nach Repräsentationsbegriffen ältester Schule eingerichtet – wenn die verwendeten Stilkopien überhaupt als repräsentativ zu bezeichnen sind. Halle, Salon und Eßzimmer sind in Imitationen großer französischer und englischer Stile gehalten und gehen vom Jacobine-Style mit frühbarocken Tendenzen bis zu einem beinahe echten Rokoko. Vom Fauteuil bis zur Kommode und zum Leuchter ist alles das «Einfühlungswerk» eines Entwurfes, der sich ängstlich bemüht, jede eigene schöpferische Idee zurückzuhalten.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, ob die Ausstattung zu Lasten des Gesandten geht, oder ob der Bund dafür aufzukommen hat: Im zweiten – d. h. dem wahrscheinlicheren – Falle, wäre zu konstatieren, daß der Staat die gute Gelegenheit verpaßt hat, die Ausstattung der Gesandtschaft in einen größeren Zusammenhang zu stellen; dies gilt auch dann, wenn die Bundeskasse nur mit einem Anteil an die Einrichtung beizutragen hätte. Andere Länder wie z. B. Österreich haben den Wert einer solchen modernen Repräsentationsform schon lange erkannt; wir aber scheinen noch nicht dafür reif

zu sein, unsere staatlichen Mittel so einzusetzen, daß damit ein Maximum an Wirkung herausgeholt wird. Während es sich die Legationen der großen Staaten leisten können, ihre Räume mit echten Stücken auszustaffieren, muß oder will sich diese schweizerische Gesandtschaft mit Imitationen behelfen. Da diese natürlich gut gearbeitet sind, wäre das vielleicht nicht allzu schlimm, wenn angenommen werden könnte, daß die Kenner in jenen Zonen nicht allzu zahlreich seien. str.

Ausstellungen**Chronique Romande**

Le mois dernier, il s'est ouvert à Genève, à l'Athénée une fort belle exposition de gravures du XVII^e siècle, et une demi-douzaine d'expositions d'artistes contemporains. Parmi celles-ci, deux seules méritaient vraiment l'attention: l'exposition Jean Latour au Musée Rath, et l'exposition Jean Ducommun à l'Auberge de Coutance. Entre autres motifs d'intérêt, ces deux manifestations avaient celui de nous révéler des tendances picturales nettement opposées.

Jean Latour, qui est dans la quarantaine, appartient à cette espèce d'artistes que ne peuvent satisfaire ni les tendances proprement picturales de l'art d'aujourd'hui, ni les thèmes qui y sont couramment traités. Il se refuse à se borner au paysage courant – la traditionnelle croisée de routes avec le Salève bleu à l'arrière-plan – ou au petit nu sur coin d'atelier. Il ne craint pas de s'attaquer à des sujets tels que La Crucifixion, La Mise au Tombeau, Saint Martin, etc. En outre, pour traiter ces thèmes qui à la presque totalité des peintres d'aujourd'hui paraîtraient démodés, et même franchement «pompiers», il s'efforce de retrouver la méthode de peindre par glacis superposés et franchement transparents qui était d'usage courant il y a environ quatre siècles.

En somme, nous avons là un cas très net de retour délibéré à l'art des maîtres d'autrefois, en comprenant dans cette expression peu précise aussi bien les Italiens du XVII^e que ceux du XVI^e.

D'habitude, dans les milieux artistiques contemporains, de pareils retours sont traités d'emblée avec un mépris qui m'a

toujours paru fort peu justifié. Il me semble que le principe d'une pareille détermination ne peut être blâmé: tout dépend du résultat qu'obtient l'artiste. Il y a des retours au passé qui ne sont qu'un adroit et superficiel démarquage des œuvres des maîtres; et il en est d'autres qui, même lorsqu'on ne les approuve pas complètement, méritent l'estime et la sympathie.

Après tout, en vertu de quel choix jugerait-on méprisable l'artiste qui se met à l'école des grands maîtres de la Renaissance et de l'école baroque, alors que l'on juge avec indulgence, et que même on acclame, ceux qui utilisent studieusement la sculpture nègre et les images d'Epinal? Pourquoi, lorsqu'il s'agit de «retours», certains artistes et certaines époques jouissent-elles d'un traitement de faveur?

Il faut encore relever que, en se voulant l'élève de maîtres doués d'un métier extrêmement savant, un artiste fait preuve d'un courage qui mérite le respect. Il sait d'avance que la comparaison ne tournera pas à son avantage. D'autre part, mettre sur pied un tableau qui a pour sujet une Mise au Tombeau ou une Crucifixion, c'est s'imposer de résoudre un grand nombre de problèmes que ne posent ni une nature morte ni un coin de campagne. Au lieu de n'avoir qu'à copier ce que l'on a sous les yeux, avec la possibilité en cas d'embarras de s'en référer toujours à la nature, il faudra établir une composition heureusement balancée, inventer des attitudes, adopter une gamme colorée propre au sujet traité, etc.

Pour dire le vrai, l'exposition Latour ne contenait pas que des réussites. Le coloris de certaines toiles tenait trop du coloriage, les personnages trop souvent gesticulent sans sincérité. Mais dans l'ensemble, les efforts de l'artiste n'avaient pas été vains. Certainement, c'est dans quelques petites toiles, traitées presque en camaïeu, que Jean Latour justifie le mieux ce que son entreprise a d'audacieux. On ne peut que lui souhaiter de triompher des obstacles, et de parvenir à purifier son art du relent d'académisme qui y flotte encore.

•

L'art de Jean Ducommun est nettement à l'opposé de celui de Latour. Ducommun a la passion des villes, des quartiers populaires, des foules plébées. Il aime à en rendre les cohues bruyantes, ce qu'elles ont de libre et de vivifiant. Pour y arriver, il use d'un dessin nerveux, très senti, très justement établi, et use d'une couleur très riche et très raffinée. Sa matière dense propose des rap-

ports extrêmement subtils, mais toujours nés de l'observation; et les spectateurs d'un match de football ou les habitués d'un café populaire l'intéressent autrement plus à peindre que des sujets bibliques. S'il fallait lui désigner des prédecesseurs, je nommerais Lautrec, Vuillard, Suzanne Valadon. Il peut traiter les sujets les plus quotidiens, les plus terre à terre, et il en émane pourtant une poésie puissante et indéfinissable.

Dès ses débuts, il y a trois ou quatre ans, le tout jeune artiste qu'est Jean Ducommun a excité une vive admiration; et depuis lors, il n'y a pas eu lieu d'en rabattre. Au contraire, il ne cesse de faire des progrès.

Il ne me reste que peu de place pour parler de l'exposition de gravures du XVII^e français à l'Athénée. Elles provenaient du cabinet des estampes du Musée d'Art et d'Histoire, de la Bibliothèque publique, et de la riche collection de M. Edmond Fatio. La plus grande partie des grands graveurs du XVII^e, Mellan, Edelinck, Callot, Israël Silvestre, Nanteuil, y étaient représentés. Contempler à loisir ces estampes d'un art si savant, si digne, si divers, était un véritable enchantement, et une juste compensation pour le critique obligé d'examiner, trop souvent, des œuvres dont la présomption et la morgue ne parviennent pas à dissimuler le vide.

François Fosca

Johann Heinrich Fülli und, in Winterthur, Anton Graff. In durchaus richtiger Beschränkung wurde diesen überragenden Gestalten nur qualitäts-, nicht aber zahlenmäßig das Übergewicht eingeräumt. Vielmehr galt die angelegentlichere Beschäftigung mit liebhaberischer Ausführlichkeit den weniger beachteten Malern der Zeit, dem liebenswürdigen Rokoko-Landschafter Heinrich Wüest und seinem Schüler Ludwig Heß, dem sympathischen frührealistischen Interiurmaler Heinrich Freudweiler, den romantisierenden Militärmalern Salomon Landolt und Conrad Geßner, den von auswärts zugewanderten Porträtmätern F.A. Oelenhainz und F. M. Diogg und einer großen Reihe nahezu Unbekannter. Die innere Geschlossenheit der Ausstellung und ihr kulturdokumentarischer Wert wurde dadurch noch erhöht, daß die Werke fast ausschließlich aus altzürcherischem Privatbesitz stammten. Zugleich aber war der künstlerische Maßstab bei der Auswahl nie aus dem Auge gelassen worden, so daß die ganze Schau ein an Entdeckungsmöglichkeiten reiches Panorama zürcherischer Kunst bot, in dem der antiquarische Charakter nur gerade noch als reizvolles Ingrediens spürbar war.

H. K.

Yves Tanguy

Galerie H. U. Gasser, 15. Februar bis 10. März 1946

Bildende Kunst in Zürich im Zeitalter von Heinrich Pestalozzi

Kunsthaus, 3. Februar bis 24. März 1946

Kunstausstellungen mit einer lokalen kulturhistorischen Thematik haben meist ihren besonderen Reiz, da in ihnen eine einheitliche Atmosphäre herrscht, und weil sie bessere Gelegenheiten zur Entdeckung unbekannter Einzelwerke und übersehener Malerpersönlichkeiten bieten als unter rein künstlerischen Gesichtspunkten veranstaltete Darbietungen.

Die Ausstellung des Zürcher Kunsthauses zu Pestalozzis zweihundertstem Geburtstage besaß diese Eigenschaften in hohem Maße. In ihr zeichnete sich die geistige Entwicklung Zürichs von Spätbarock und Sturm und Drang bis zu Romantik und fröhlem Realismus ab, eine Entwicklung, die auf literarischem Gebiete noch zu gültigeren Ausformungen geführt hat als auf dem der bildenden Kunst, die aber doch so bedeutende Erscheinungen zeitigte wie

Die Galerie H. U. Gasser zeigte eine gute und charakteristische Auswahl der Malereien des französischen Künstlers Yves Tanguy aus den Jahren 1928-39. Tanguy, nach Abstammung Bretone, 1900 in Paris geboren, hat in der Darstellung der surrealen Traumlandschaft, neben Max Ernst und Salvador Dali, eine völlig eigne Note entwickelt. Bei ihm findet eine seltsame Durchdringung von Kosmischem und Psychischem statt, durchaus keltisch in der räumlichen Phantastik einer nebulosen Meer-Atmosphäre und in dem Verhaftetsein an irreale, spukhafte Erscheinungen. Erinnerung an das legendarische frühe Reich der Steinfelder von Carnac steigt auf – allerdings etwas ins Spielerische und Minutiöse übertragen. Erinnerung an weite Horizonte, Wolken, Dämmerung, Sand und Felsformation wird geheimnisvoll und unheimlich in ein paar konzentrierten Beispielen aus den Jahren 1928 und 1932 lebendig. Mineralisch-vegetative Wesen spintisieren in rhythmischen und proportionalem

Crescendo und Decrescendo in dieser äußerst stillen Traumwelt. Alles weniger dämonisch als bei Max Ernst, weniger im Sinne eines brillanten Theatercoups als bei Dali. Das Vermeiden scharfer Kontraste und energischer Farben geht zwar manchmal bis zur Unentschiedenheit. Palette, zarte lineare Melodie und schwebende Tonwerte erwecken die Vorstellung eines modernen Dixhuitième. Allerdings hier keine «fêtes champêtres», sondern «waste land», verödete Reiche, bevölkert von unfaßbaren Form-Wesen mit tintigen Schatten, bleierinem Himmel, Zeichen einer bedrohten und makabren psychischen Atmosphäre.

Tanguy, der sich vor zwanzig Jahren der surrealistischen Gruppe anschloß, 1927 zuerst mit ihr ausstellte und von Chirico künstlerisch angeregt, von André Breton als Hauptmitarbeiter der «Révolution Surréaliste» geschätzt wurde, hat in den letzten Jahren seines amerikanischen Aufenthaltes (Connecticut) immer mehr Akzent auf die Gestaltung plastischer, ineinandergeballter organischer Gebilde gelegt, die nun wie isolierte, änigmatische Monamente in seinen Traum-Räumen wachsen. Die Beispiele aus dieser Epoche würden jedoch eher informierend als qualitativ bereichernd sich den ausgestellten Bildern anschließen. C. G. W.

überlegt aufgebauten Bildern stärkere Kontraste vor. Von Carl Roesch gefielen vor allem die lebendig komponierten Figurenskizzen und Stilleben. E. E. Schlatter bestätigte, neben einigen farbig schwülen Landschaften, seine zeichnerische Meisterschaft in Bildnissen. Auch bei Theo Glinz prägten sich, neben einer großformatigen Landschaft und etwas überdimensionierten Blumenstücken, vor allem die Zeichnungen ein. Eine andere Welt und Auffassung öffnete sich bei Adolf Dietrich. Die liebevoll geschilderten Details dieses Bauernmalers gehen allem und jedem in seinem Sinne auf den Grund, und er erreicht damit eine eigene fesselnde Wirklichkeit. Wieder einen neuen Aspekt vermitteln die packend erlebten und farbig delikat formulierten Rheinuferbilder Hermann Knechts. Auch surrealistische Versuche waren zu sehen, doch bewegten sie sich ganz im Banne eines bekannten Vertreters dieser Gattung, allerdings ohne dessen technisches Raffinement und künstlerische Vitalität.

Friedel Grieder und Elsbeth Meyer rundeten mit ihren plastischen Arbeiten den sympathischen Eindruck vom künstlerischen Schaffen im Kanton Thurgau.

C. J. J.

Holzschnitt, erst im späteren 19. Jahrhundert in größerem Umfang in Europa bekannt geworden, auf Künstler wie Monet, Van Gogh, Gauguin, Lautrec und andere, ja auf die ganze Bewegung des Jugendstils ausgeübt hat, ist bekannt genug. Vielleicht aber ist es umgekehrt gerade die Entwicklung der neueren europäischen Kunst, die uns erst die Augen für die Eigenartigkeit und den Reiz dieser japanischen Holzschnitte geöffnet hat, das Verständnis für eine betont flächenhafte Kunst, deren Ausdruckskraft in der Linie liegt. Freilich, das volle Verständnis für diese «östliche» Linie, die von expressiver Ausdrucksgeladenheit bis zu ornamentalier kalligraphischer Formalhaftigkeit alle Möglichkeiten in sich trägt, wird uns verschlossen bleiben. Wie in China stehen in Japan Zeichnung, Malerei und Schrift auf der gleichen künstlerischen Ebene. Schrift wird gemalt, und Malerei wird geschrieben. Für den östlichen Menschen wohnen in einem Schriftzeichen die selben ästhetisch-künstlerischen Qualitäten inne wie einem mit dem Tuschpinsel hingesetzten Bambuszweig. So sind denn immer unserem Erfassen- und Würdigenkönnen sowohl chinesischer wie japanischer Malereien, Zeichnungen und Holzschnitte bestimmte Grenzen gesetzt. Vielleicht aber erhöht gerade dieser Blick hinter den Vorhang einer uns fremden Welt nur den Zauber, in den uns ihre von einer überfeinen Kultur zeugenden Kunstwerke versetzen.

In dieser Basler Ausstellung hat einmal mehr der verdienstvolle größte Sammler japanischer Holzschnittkunst einen Teil seiner wertvollen Kollektion der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht; mehr noch: er hat aus den Beständen seiner Sammlung eine eigentliche, höchst instruktive Geschichte des japanischen Holzschnittes zusammengestellt. Wer mit dem ausgezeichneten redigierten Katalog die Ausstellung durchgeht, erlebt die schüchternen Anfänge, den glanzvollen Aufstieg, die unerhörte Blüte und wohl auch ein wenig den Verfall in der dreihundertjährigen Geschichte des japanischen Holzschnittes. Diese Geschichte soll hier nicht nachgezeichnet werden. Sie ist ein Aufstieg aus einer von gesellschaftlichen Bedürfnissen bestimmten Notwendigkeit: der Vervielfältigung der Illustration im Buch, der Vervielfältigung der Malerei. Während der chinesische Farbenholzschnitt, mit dem uns in den letzten Jahren die Veröffentlichungen Jan Tschicholds vertrauter gemacht haben, in der Nähe

Schaffhausen

Thurgauer Künstlergruppe

Museum zu Allerheiligen
17. Februar bis 24. März 1946

Die Ausstellung der vierzehn Thurgauer, die sich zu einer Künstlergruppe zusammengeschlossen haben, wirkte trotz vielerlei Begabungen sehr geschlossen, vielleicht deshalb, weil die meisten von ihnen am Wasser wohnen, am Bodensee und am Rhein, also in atmosphärisch ähnlichen Verhältnissen, und die Wiedergabe dieser Landschaftseindrücke den wesentlichsten Teil der Ausstellung ausmachte.

Die Mehrzahl der Aussteller malt Bilder tonig impressionistischer Art, so Paul Meyer, Hans Grundlehner und Emil Steiger. Es ist auch kein Zufall, daß Max Boller in seinen frischen Darstellungen vor allem die Übergänge der Jahreszeiten, wie Nachwinter und Vorfrühling, fesseln. Ernst Graf zeigte technisch saubere Aquarelle; er bemüht sich in farbig fein gestuften Gouachen um die plastisch-tektonische Gestaltung. Emil Mehr zieht in seinen

Basel

Japanische Holzschnitte aus drei Jahrhunderten

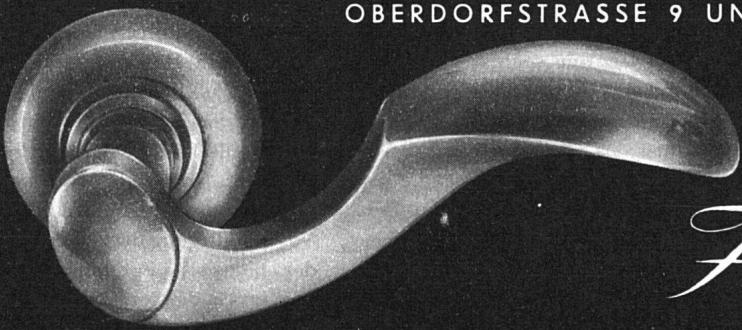
Kunsthalle, 15. Februar bis
24. März 1946

Die Ausstellungen asiatischer Kunst in Bern und Zürich, die Sonderausstellungen von Werken der großen japanischen Holzschnittmeister Hiroshige und Hokusai (aus der Sammlung W. Boller, Baden) in Zürich und Genf fanden bei Kunstfreunden und darüber hinaus bei den Verehrern des Schönen begeisterte Aufmerksamkeit. Sie ließen den seit langem wachen Wunsch nach einer ständigen öffentlichen Sammlung ostasiatischer Kunst in der Schweiz nur noch stärker werden. – Basel selbst hat vor genau elf Jahren seine letzte große Ausstellung der «Kunst des alten Japan» (im Gewerbemuseum) erlebt. Die neue Ausstellung in der Kunsthalle gibt aus den vielfältigen Gattungen japanischer Kunst den einen Ausschnitt, der wohl der bekannteste und zugleich verbreitetste ist: die Kunst des Holzschnittes. Der Einfluß, den der Japan-

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum	Charles Hindenlang USA baut Basels Zünfte Galerie Bettie Thommen	6. April bis 12. Mai 16. März bis 14. April 5. Mai bis 2. Juni 12. März bis 8. April
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum	Schweizer Spende Martha Stettler, Walter Plattner, Ernesto Schieß, Hans Jegerlehner «Behaglich und zeitgemäß wohnen»	7. April bis 28. April 13. April bis 12. Mai 15. Febr. bis 15. April 23. März bis 18. April
Chur	Kunsthaus	Tessiner und italienisch-bündnerische Künstler	30 mars - 25 avril
Genève	Athénée	Paul Basilius Barth	27. April bis 30. Mai
	Musée Rath	Martin Lauterburg	13 avril - 12 mai
	Galerie Georges Moos	Les maîtres de l'estampe française au XIX ^e siècle Germaine Richier	23 mars - 11 avril
Lausanne	Musée Arlaud	Section vaudoise de la Société Suisse des Peintres, Sculpteurs et Architectes	6 avril - 21 avril
	Galerie du Capitole	Gaston Vaudou Lélo Fiaux	6 avril - 25 avril 27 avril - 16 mai
Neuchâtel	Galerie Leopold Robert	Exposition des Amis des Arts	13 avril - 26 mai
Solothurn	Museum	Johann Peter Flück	27. April bis 2. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum	Josef Büßer	6. April bis 28. April
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Gustav Weiß Die werkstädtige Schule	3. März bis 7. April 17. März bis 14. April
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH. Kunstgewerbemuseum	Das graphische Werk Dürers Neuere Schweizer Holzschnitte Graphiker-Börse Ergebnisse des städt. Lehrlingswettbewerbes Kunst im Exil Pestalozzis Leben und Wirken Französische Malerei Nouveaux maîtres populaires français Marguerite Ammann Pierre Lavanchy - Charles Weber Joan Miró Jean Hartung Kinderzeichnungen aus Buchenwalde Peintres et sculpteurs, section de Genève de la Société Suisse des Beaux-Arts Theo Otto	1. April bis 30. Mai 23. März bis 4. Mai 28. April bis 12. Mai 28. April bis 12. Mai 24. März bis 7. April 12. Januar bis 23. Juni 3. März bis 12. April 6. April bis 30. April 20. März bis 30. April 9. März bis 4. April 26. März bis 20. April 23. April bis 19. Mai 25. März bis 1. Mai 1. April bis 28. April 5. März bis 6. April
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-12.30 und 13.30-18.30 Samstag bis 17.00

F. BENDER/ZÜRICH
OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

der Malerei verharrt und aus ihr immer wieder seine Kräfte zieht, hat der japanische Holzschnitt sich bald zu einer selbständigen Kunst mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und Stilelementen entwickelt.

Doch die Ausstellung will nicht in schulmeisterlicher Weise nur eine Geschichte dieses glanzvollen Zweiges der japanischen Schule des «Ukiyo», der Kunst der beweglichen, der vergänglichen Welt, sein. Sie vermittelt uns, dargestellt an rund vierhundert eindrücklichen und bedeutenden Beispielen, einen Einblick in die Herrlichkeiten dieser eigenartigen und faszinierenden Kunst, die zugleich der getreue Spiegel jener Menschen ist, die sie geschaffen haben und für die sie bestimmt war. Das Betrachten der eindrucksvollen Einzelblätter und ganzen Holzschnittfolgen ist gleichzeitig Begegnung mit großartigen künstlerischen Schöpfungen, deren Ausdrucksstärke und Qualität jedes Kommentars entraten kann, und Begegnung mit den Menschen und dem Lebensstil eines Landes, dessen verhängnisvolle Schritte in eine Europäisierung oder Amerikanisierung gerade von hier aus als doppelt fragwürdig erscheinen.

Willy Rotzler

Gründe liege, eine komplette Wohnung zu zeigen, soweit sie die Raumgestaltung betreffe. Außerdem, da die Sanierung der Hotels in der Luft liege, hätten drei Aussteller sich zusammengetan, um eine Hotelhalle zu möblieren... Wir finden also acht reich ausgestattete, gut-bürgerliche Zimmer und ein Entrée, dazu die Hotelhalle. Zugegeben, es hat schöne und gute Einzelstücke darunter; manch handwerkliches Können ist treffend dargestellt, und wir können den Ausstellern beistimmen, wenn sie unter dem Motto: «Berns Handwerk voran» ihre Erzeugnisse vorweisen wollen. Aber die Tapezierer definieren den Begriff «Zeitgemäß Wohnen» folgendermaßen: «Der eine fühlt sich in einer modern, einfachen und sachlichen Umgebung wohl, die aber naturgemäß bald wieder unmodern sein wird [!] und ihn veranlaßt, sich der neuen, augenblicklichen Modeströmung anzupassen. Ein anderer wieder wird sich nur wohl fühlen, wenn sein Heim in den erprobten klassischen Stilrichtungen gehalten ist. Der eine zieht den strengen Biedermeierstil vor, der andere das leichte elegante Louis XVI oder Louis XV und ein Dritter das repräsentative Louis XIV oder die reiche, vornehme Renaissance. Das will das Wort zeitgemäß hier bedeuten[!]»

Hier müssen unsere Auffassungen auseinander gehen. Denn uns interessieren im Moment weniger die Herren Louis so und so als das Bernerpublikum, welches herbeiströmt und hier nichts als teure Einzelmöbel und kostspielige Raumzusammenstellungen findet. Mit Recht fragen die Besucher auch nach Möbeln, welche der gewöhnliche Bürger bezahlen könnte, und leider muß man ihnen sagen, daß sie hier am falschen Orte sind und daß es heute offenbar überhaupt sehr schwer fällt, *dem einfachen Manne einfache gute Möbel offerieren zu können*. Selbstverständlich steht es den Tapezierern frei, ihre Ware auszustellen; aber wir fragen uns, wie das Kantonale Gewerbemuseum dazu kommt, seine Räume solch einer Privatausstellung ohne jeden erzieherischen Charakter zur Verfügung zu stellen.

Man erlaße es uns, auf eine Detailbeschreibung einzugehen. Wir müßten zu vieles als unzeitgemäß ablehnen und vor allem auf den Mangel eines überlegenen ästhetischen Empfindens hinweisen. Man kann es sich nicht vorstellen, daß in Basel oder Zürich eine ähnliche Ausstellung in einem kantonalen oder städtischen Museum stattfinden dürfte.

ek.

Handwerk und Industrie



Photos: Tenca, Zürich

Bern

«Behaglich und zeitgemäß Wohnen»

Kantonales Gewerbemuseum
15. Februar bis 15. April 1946

Es ist die Sektion Bern des Schweiz. Verbandes der Tapezierermeister-Dekorateure und des Möbel-Detailhandels, welche hier ihre Arbeiten zur Schau stellt. Wir fragen uns nach der tragenden Idee der Ausstellung, nach einer Jury, eventuell nach Architekten oder SWB-Mitgliedern oder vielleicht nach einem sogenannten Ensemblier, dessen Beziehung im Welschland üblich ist; denn es ist zu bedenken, daß diese zwei Monate dauernde Ausstellung in einem öffentlichen, der künstlerischen Erziehung dienenden Gebäude untergebracht ist und schon aus diesem Grund verpflichtet wäre, nur Mustergültiges zu zeigen. Nun, wir vernehmen (und erleben es selbst), daß nichts derartiges vorhanden ist, daß die Veranstalter «Außenseiter» ablehnten, in der Meinung, sie könnten auf eine Jury oder Ähnliches verzichten.

In der Eröffnungsrede wurde gesagt, daß der Ausstellung der Gedanke zu

Italienische Mode- und Textilindustrien in Zürich

Anfangs Februar zeigten italienische Firmen Modellkleider, Hüte, Schuhe und modischen Schmuck sowie Kunstgewerbliches. Es ist erstaunlich, wie vorzüglich in Material und Ausführung ihre Erzeugnisse sind. Es besteht das Bestreben, sich von den Kunstfasern abzuwenden und nur reine Seide, Wolle, Leinen oder Hanf zu verarbeiten. Dies gilt sowohl für die Modellkleider wie für Dekorationsstoffe, die uns hier vor allem interessieren. Schon die reinwollenen Mantel- und Kostümstoffe überraschten uns durch die neuartige Verwendung von Karomotiven und von Rauten; ihre Mehrfarbigkeit

in Pastelltönen gab ihnen ein sehr verfeinertes frühlingsmäßiges Aussehen. Die sommerlichen Druckstoffe zerfießen in durchgehend kleinemusternde und solche, die einzelne große Blumenbuketts rhythmisch über die Fläche verstreuten. Diese an sich recht geschmackvollen Dessins waren für uns nichts Neues. Verglichen mit den vielen Entwürfen und ausgeführten Zeichnungen unserer Schweizer Künstler, die wir an den Modeschauen der schweizerischen Zentrale für Handelsförderung jeweils sahen, boten sie keinerlei Neuheiten. Es zeigte sich gerade durch diesen Vergleich, wie viel Können bei unsrern sich seit einigen Jahren mit Druck- und Webmustern befassenden Künstlern vorhanden ist. Es wäre nur zu wünschen, unsere Fabrikanten würden noch mehr Vertrauen in diese Leistungen aufbringen und nicht erst abwarten, bis die Dessins im Ausland Anklang gefunden haben. Die Arbeit zur Erlangung neuer Stoffmuster wird übrigens von der Schweizer Zentrale für Handelsförderung weitergeführt.

Nun die ausgestellten Dekorationsstoffe. Die Handweberei Febe-Cheti, Mailand, brachte eine stattliche Kollektion mit, deren Farbstellungen für die Schweiz reserviert bleiben. An Unis erinnern wir uns, wollene porös wirkende Gewebe in Panamabindung, je zwei Fäden gekreuzt, geschen zu haben; ferner dominierten bei den Mustern die Streifen, die in verschiedenen Breiten am selben Stoff oder einzeln verwertet werden, vorwiegend in Längsrichtung. All diese Stoffe bestanden aus naturfarbiger reiner Seide, von der sich die einmal grünen, dann hellroten, rostfarbigen oder goldenen Streifen gut abhoben. Ein sehr weicher weißer Wollstoff war quer blaugestreift, in einem zarten Türkiston. Außer den Streifen erschienen einzelne Stücke mit kleinen, in vier Farben gestickt ins Rund komponierten Motiven, die zum Besten der Kollektion zählen. Diese umfaßte auch mehrere mit Buketts gemusterte Stoffe, die in einer einzigen Farbe leicht eingewoben waren. Aus Hanf wurde ein Vorhangstoff angefertigt, dessen feste Querstreifen in Leinenbindung mit breiten Partien, nur aus den offenen Kettenfäden bestehend, fortlaufend abwechselte. Auch feste ruhige Unis aus Hanf mit Wolle waren zu sehen. Mit Pastellfarben bemalte Stoffe mit pflanzlichen Motiven wirkten neben den Geweben ziemlich verblasen in der Zeichnung und beinahe süßlich in den Tönen. Erwähnt seien schließlich noch

einige Muster von handgeknüpften wollenen Teppichen in Uni in Berberart.

E. Sch.

Bauchronik

Lettre de Genève

Au mois de septembre prochain aura lieu à Genève l'Exposition nationale des beaux-arts, qui sera la première manifestation de ce genre depuis le début de la guerre. Ceux dont la tâche est de montrer l'état d'esprit actuel de nos peintres et de nos sculpteurs, commenteront un évènement si important et si attendu. Quant-à moi, je voudrais dès maintenant signaler une évolution dont les architectes doivent, avant tous, se réjouir, et qui, je l'espère, sera bien mise en évidence par cette exposition: je veux parler du retour à la peinture monumentale, retour qui s'affirme partout, et dont les architectes doivent être les artisans.

Il est bien permis de se demander pourquoi les architectes, jusqu'à ces dernières années, ont détesté la couleur, qui a donné lieu, depuis la redécouverte de l'Antiquité par la Renaissance, à une foule de malentendus. Est-il besoin de rappeler que tous les édifices doriques de l'Attique étaient couverts de peinture, au dedans et au dehors? Le temps a eu raison de la fragilité des tonalités, tandis que la construction même des édifices lui a plus facilement résisté. Nous sommes certains que ces couleurs ont existé, mais nous devons nous contenter de conjectures pour les reconstituer avec exactitude. Il n'y a pas de raison logique, en effet, pour que les peintures de Cnossos n'aient pas eu de suite, et pour que les architectes du Parthénon aient abandonné une tradition si ancienne et si naturelle.

Le moyen-âge roman et gothique, comme toutes les époques révolutionnaires, c'est-à-dire vivantes, a trouvé des solutions constructives nouvelles à des problèmes esthétiques éternels: il n'a donc pas innové dans son besoin de coloration, mais lui a découvert une nouvelle forme d'expression, qui est le vitrail. La peinture proprement dite ne trouvait que peu de place dans l'art gothique, où les percées dévoraient la muraille. L'architecture médiévale toutefois n'a pas renoncé à la pierre peinte, dans le temps même où les vitraux enflammaient les cathédrales:

elle a décoré les nervures, les clefs, les intrados (les parties dynamiques) de bleu, d'or, de pourpre, ce qui prouve combien ce besoin de couleur ne se satisfaisait pas à peu de frais. Et cette peinture décorative ne s'appliquait pas seulement aux parois des intérieurs, elle jouait aussi un rôle important à l'extérieur des édifices. Les artistes du moyen-âge n'eurent évidemment jamais l'idée de couvrir entièrement de couleur une façade de 70 mètres de hauteur sur 50 mètres de large, comme celle de Notre-Dame de Paris, mais ils surent adopter un parti de coloration: les voussures, les tympans, les niches, les galeries, les arcades, les statues parfois (ce qui serait inadmissible actuellement) étaient rutilants, alors que la partie supérieure du monument, perdue dans l'atmosphère, était laissée dans le ton de la pierre.

Que s'est-il donc passé, pour que nos murs se montrent si pauvres de ce qui pourrait les faire vibrer dans la lumière?

La Renaissance, assimilant l'art gothique à un art barbare, avait cru retrouver le véritable esprit de l'Antiquité dans les monuments romains. Mais les Romains, sous l'Empire, ont élevé des temples de marbre et de pierre sans aucune coloration: toujours ce besoin de renchérir, qui s'observe chez tous les conquérants, chez tous les parvenus. Il a fallu attendre le siècle dernier pour que l'architecture de la Grèce propre soit étudiée sérieusement. Cette étude a été faite par de craintifs archéologues qui ont baptisé «pureté grecque» une sécheresse et une nudité qui n'ont jamais existé: il est en effet difficile de nous dire sur quelle tonalité les personnages des frontons se détachaient, et comment une couleur mangée par vingt-cinq siècles d'intempéries accusait les traits des têtes, les plis des draperies, les groupes de statues monumentales, les métopes et les frises. L'archéologie se tait où commence le sentiment.

Ainsi nous sommes victimes d'un préjugé qu'il faudra encore bien des années pour faire disparaître: à savoir que nous voyons l'art gothique et l'art grec à travers la Renaissance qui les connaissait mal. Ce que nous appelons architecture classique n'est qu'une forme renaissante d'un dérivé romain qui lui-même est un dérivé de l'art grec: voilà pourquoi, à travers ces étapes successives, nos reconstitutions sont bien, comme disent les chimistes, «incolores, inodores et sans saveur». Ce respect, cet amour d'un mensonge sera l'un des étonnements de l'histoire de l'art.

La logique s'est perdue dans toutes ces transformations et nos meilleurs artistes, hélas, sont ceux qui obéissent à une tradition qui ne remonte pas au-delà de cinq siècles. Tradition pour tradition, du moment que j'en admets le principe, je vénère naturellement la plus ancienne, celle qui me mène aux sources mêmes de nos désirs.

Le peuple des aveugles trouverait mille bonnes raisons à opposer à qui lui soutiendrait que la couleur existe. Nous sommes ce peuple-là et, devant juger une surface colorée, nous parlons de tout, d'histoire, de style, de vérité, de vraisemblance, de tradition, d'échelle, de dessin: la raison «couleur» n'est même pas invoquée.

La fièvre de recherche qui caractérise l'art contemporain, dans tous les domaines, ne paraît pas avoir d'autre but, pour nos peintres, que de se faire acheter — espoir suprême et suprême pensée — une toile par un musée, dont elle garnira la cimaise comme un monument funéraire garnit un cimetière. Elle n'est plus, dès lors, contemplée que par les rares visiteurs des dimanches de pluie, à moins que son sort ne soit de dormir dans une réserve, alors que les murs de nos monuments, de nos gares, de nos aérodromes, de nos hopitaux, de nos salles de réunions, devant lesquels tout le monde passe, restent muets et ternes. C'est aux architectes d'y penser, de solliciter les pouvoirs publics certainement favorables, d'ouvrir des concours fructueux: nos peintres ne seront pas les derniers à s'en plaindre: et le public *virra* avec eux leurs aventures et leurs espoirs, comme il les vivait aux grandes époques. *Pierre Jacquet*

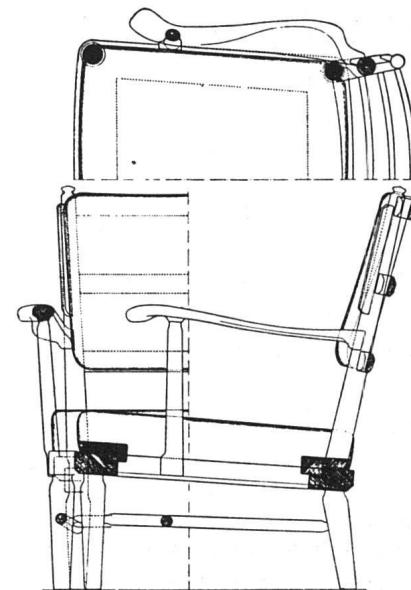
Hinweise

21. Nationale Kunstausstellung 1946 in Genf

Im fünfjährigen Turnus wird die 21. Nationale Kunstausstellung vom 31. August bis 13. Oktober 1946 unter der Leitung des Eidgenössischen Departements des Innern und der Eidgenössischen Kunstkommission in Genf — Kunstmuseum und Musée Rath — durchgeführt. Das Ausstellungsreglement, sowie ein Formular «Vorläufige Beteiligungsanzeige» können ab 25. März 1946 beim Sekretariat des Eidgenössischen Departements des Innern, Bern, bezogen werden.



Gesellschaftsraum im Königlichen gymnastischen Zentralinstitut in Stockholm. Architekten: Gunnar Wejke und Kjell Ödeen. Aus «Byggmästaren», 1946/1



Lehnstuhl für das Königliche gymnastische Zentralinstitut in Stockholm. Aus «Byggmästaren», 1946/1

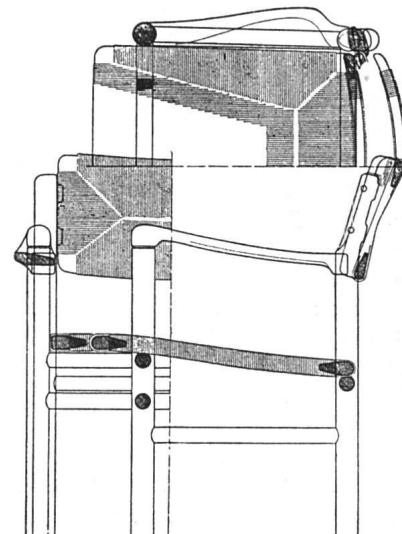
Aus Zeitschriften

Artibus Asiae

Die Freunde schöner Druckwerke, die Verehrer asiatischer Kunst und die Meister und Jünger der orientalistischen Wissenschaften müssen es gleicherweise begrüßen, daß «Artibus Asiae» aus den Trümmern des Krieges auferstanden ist: Nach einer ersten Lieferung des Bandes VIII im Jahre 1940 sind kürzlich die übrigen Lieferungen des stattlichen Bandes erschienen, und das weitere Erscheinen von «Artibus Asiae» dürfte gesichert sein.

Der Zeitschrift «Artibus Asiae» hat der ungewöhnlich vielseitig begabte Prof. Richard Hadl, Bildhauer, Grafiker, Buchdruckkünstler und Lehrer in einer Person, ihr einzigartiges Gepräge verliehen. In ihrem wohlabgewogenen Quartformat, in edler Schrift auf gediegenem Papier und mit ihren größtenteils einzeln eingeklebten Illustrationen vereinigte die Zeitschrift deutsch, französisch und englisch geschriebene Spezialarbeiten

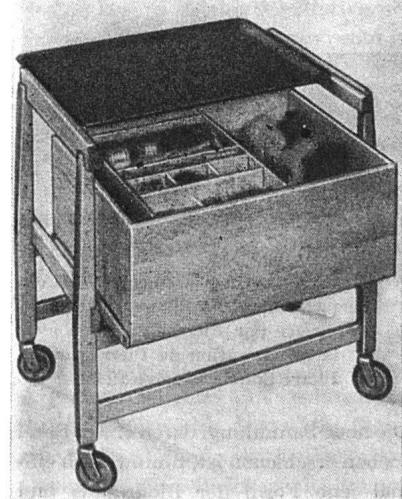
namhafter Gelehrter der ganzen Welt über Kunst, Literatur, Religion, Philosophie usw. der verschiedenen alten asiatischen Völker und gewann so großes internationales Ansehen. Als Hadl 1938 für dieses Ansehen und für sich selbst von Leipzig aus Zuflucht in der Schweiz suchte, sollte bald der Weltkrieg die Weiterherausgabe von «Artibus Asiae» ernstlich in Frage stellen, und als ein glückliches Kriegsende in Sicht war und die Weiterherausgabe wieder möglich wurde, rief — am 17. Dezember 1944 — der Tod Richard Hadl vom letzten Werke seines Lebens ab.

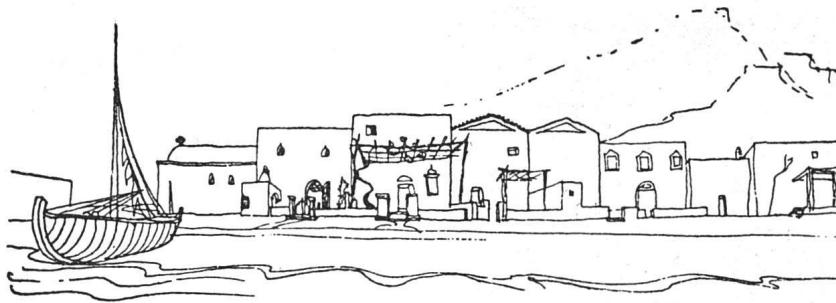


Stuhl für das Königliche gymnastische Zentralinstitut in Stockholm. Aus «Byggmästaren», 1946/1

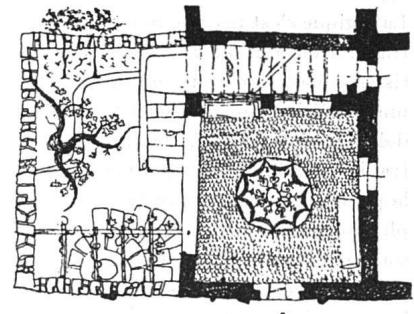
Arbeitstisch in Form eines Servierboys.

Aus «Hem i Sverige», 1945/5





Volkstümliche Architektur der Aegäis: Fischerhäuser auf Rhodos. Aus «Stile» (Mailand), 1943/28



Das Lebenswerk Hadls ist hier schon gewürdigt worden (siehe Werk 1942, Heft 8, und Werk 1945, Heft 2). Heute dürfen wir uns darüber freuen, daß «Artibus Asiae» nicht mit ihrem Schöpfer gestorben ist. Hadl hinterließ druckfertiges Material für zwei ganze Bände. Seine tüchtige Mitarbeiterin L. Flesch wurde die berufene Nachfolgerin in der Schriftleitung. Mit Hilfe des Kenners und Sammlers ostasiatischer Kunst Ed. von der Heydt gelang es, ein internationales Redaktionskomitee zu bilden, dem neben anderen, auch schweizerischen Gelehrten, die Professoren R. Grousset (Musée Guimet, Paris), J. J. L. Duyvendak (Leyden), O. Sirén (Stockholm), Stella Kramrisch (Kalkutta) und H. G. Creel (Chicago) angehören. So dürfte auch die Wahrung der wissenschaftlichen Betreuung und des geistigen Niveaus von «Artibus Asiae» für die Zukunft gesichert sein. Daß die hohe Hadlsche Druck- und Buchkunst gewahrt bleibt, dürfte schon der kürzlich erschienene Band, den die Tipografia Editrice S. A. in Lugano gedruckt hat, bezeugen. Möge «Artibus Asiae», die der Wissenschaft und der Kunst zugleich zur Ehre gereicht, auch in ihrer Wahlheimat, der Schweiz, das Ansehen und die Unterstützung finden, die sie verdient.

E. H. v. T.

Monographie auf, die in Frankreich vor allem durch Moreau-Nélaton, wenn auch nicht eigentlich geschaffen, so doch in einer größeren Öffentlichkeit durchgesetzt, und auch in andern Ländern nachgebildet wurde. Im Gegensatz zu den ähnlichen Veröffentlichungen von Hans Graber im Benno Schwabe Verlag gibt Pierre Courthion immer auch die Quellen an, die er benutzt und denen die zitierten Stellen entnommen sind, so daß der Leser auch leicht den Weg zu jenen Originaltexten findet. Dieser erste Band, der für die ganze Folge maßgebend bleiben wird, ist ungewöhnlich geschmackvoll durchgebildet. Die Auswahl der Texte ist ausgezeichnet, die Auswahl der Abbildungen gut, das Format gefällig. In ihrer Gesamtheit wird diese Sammlung, deren Ausmaß sich jetzt schon vermuten läßt, die Kenntnis der französischen Kunst und der französischen Künstler auch in einer größeren Öffentlichkeit erweitern und vertiefen. G. J.

wieder auf seine Substanz zurückgegriffen, auch das von Pierre Courthion. Was dieses Buch darüber hinaus lebendig macht, das ist die ständig gegenwärtige Beziehung zu Paris. Wir bedauern nur, daß es, was seine Bibliographie anbetrifft, mit dieser Schludrigkeit geschrieben ist. G. J.

Honoré Daumier: Lithographien

Je 16 Tafeln mit Text und Bild Erläuterungen von János Erényi. Rascher Verlag, Zürich. Je Fr. 12.-

Die im Juliheft 1945 angezeigte erste Bildermappe «Politische Karikaturen» dieser Folge wurde durch folgende Themen fortgesetzt: «Richter und Advokaten», «Bürgerleben», «Theater und Publikum», «Maler und Kunstliebhaber», «Revolution und Krieg». Auch in diesen weiteren Mappen sind die Lithographien vorzüglich reproduziert und von sorgfältigen erläuternden Texten begleitet. k.

Paul Klee

Zehn Farbenlichtdrucke nach Gemälden von Paul Klee, ausgewählt und eingeleitet von Georg Schmidt. 39/29 cm. Holbein-Verlag, Basel, 1945. Fr. 75.-

Die im Holbein Verlag erschienene Kleemappe kommt mit ihrem von Georg Schmidt nach bestimmtem Gesichtspunkt ausgewählten zehn Abbildungen einem ständig wachsenden Bedürfnis unserer Zeit nach originalgetreuen Reproduktionen modernsten Kunstgutes in weitgehendem Maße entgegen. Hiermit vermag das in öffentlichen Sammlungen nur schwach vertretene oder in temporären Ausstellungen nur für kurze Zeit zugängliche Material – als privater Besitz für die Mehrzahl der Interessierten heute schon unerreichbar – als gute farbige Reproduktion in das intime Leben weiter Kreise einzudringen. Kontakt und nähre Auseinandersetzung mit

Bücher

Manet raconté par lui-même et par ses amis

Collection Les Grands Artistes vus par eux-mêmes et par leurs amis dirigée par Pierre Courthion avec la collaboration de Pierre Cailler. Pierre Cailler, Genève 1945

Die neue Sammlung, deren erster Band soeben erschienen ist, nimmt noch einmal jene Form der Biographie und

dieser Kunst entsteht so auf organische Weise. Der heute nur relativ hohe Preis dieser Wiedergaben ist dabei hoffentlich keine endgültige Tatsache, und es wäre zu begrüßen, wenn der Verlag auch einzelne farbige Wiedergaben bekannter moderner Künstler herstellen würde, wie es zum Beispiel seit längerer Zeit das «Museum of Modern Art» in New York im Sinn einer Popularisierung dieser Kunst mit gutem Erfolg unternommen hat. Die von G. Schmidt verfaßte Einleitung zu dem Abbildungsmaterial bringt zunächst einen straffen Gesamtüberblick über die Entwicklung der modernen Malerei seit 1890, und zwar, nach Auffassung des Verfassers, auf der Basis «der Gegensatzbewegungen von Kubisten (Picasso, Braque) und Konstruktivisten (Mondrian, Kandinsky) einerseits und den Surrealisten (Chagall, De Chirico, Dali) und Klee anderseits». In diesen Gegenüberstellungen von bestimmten Richtungen sollen geistige Bekenntnisse und malerische Methoden zwar in einem umfassenderen Sinn gekennzeichnet werden, da aber heute die in der Zeit geprägten «Ismen» sich zu kunstgeschichtlichen Begriffen herausgebildet haben, kann es leicht zu Mißverständnissen führen, wenn post festum diese Bezeichnungen subjektiv verwendet werden und dabei Piet Mondrian unter die Konstruktivisten gerät. Dabei schiene es auch im Sinne einer historischen Gerechtigkeit nicht überflüssig, wenn schon Namen angeführt werden, solche zu erwähnen, deren Träger geradezu Prototypen einer Richtung sind, d. h. unter den Surrealisten Max Ernst zu nennen.

Um das Zeitverflechtene und Individuelle in der Kunst Paul Klee herauszuholen, ihn einzuordnen und abzuheben, wird hier der historische Zeitraum aufgezeichnet, in dessen Boden Klee wurzelt und aus dem heraus er frei und selten emporwächst. Nach einem chronologischen Aufriß seiner persönlichen Entwicklung wird «als Einzigartiges an Klee – auch im Hinblick auf Picasso» – eine immanente «Polarität von gegenstandsbelebter Expression und gegenstandsfreier Abstraktion» festgestellt. Obwohl die Auswahl der Bilder so getroffen wurde, daß beide Richtungen gleich stark vertreten sind, soll dies nicht eine Akzentverschiebung zugunsten der «ungegenständlich-musikalischen» Kunst Klee's bedeuten – wie ausdrücklich vermerkt wird –, da diese im Oeuvre Klee's quantitativ zurücktritt vor seiner «gegenstands-symbolischen» Kunst. Ausgangspunkt bei der Zusammenstellung



Petra Petitpierre Bildnis Paul Klee
Zeichnung

der Reproduktionen ist hingegen die Absicht, nur solche zu bringen, bei denen die Farbe ausschlaggebend und die Form nur begleitend ist. Schon allein aus den Bildtiteln: «Blaue Nacht», «Zeichen in Gelb», «Kleiner Blauteufel», «Landschaft mit gelben Vögeln» usw., klingt die farbige Dominante deutlich hervor. Neben dem Psychographen Paul Klee hier in richtig vermittelnden Abbildungen vor allem den großen Farben-Komponisten (und Theoretiker) an vielfältigen Beispielen zu erleben, mag besonders aufschlußreich sein. Es ist die Seite seines Wesens, die auch verbindend nach Frankreich hinüberschwingt und die schon früh durch seine Beziehung zu dem Maler Robert Delaunay und seiner Kunst (ab 1912) ihren besonderen Ausdruck fand. Gerade diese, für die farbige Entwicklung Klee's nicht unwichtige persönliche Begegnung und objektive Auseinandersetzung mit dem «orphischen Kubismus», wie Apollinaire ihn nannte, hätte im Text Erwähnung finden dürfen, zumal in Anbetracht der Gegenüberstellung Klee-Mondrian. Die für die deutsche Zeitschrift «Sturm» 1912 von Klee ins Deutsche übertragene Delaunaysche «Theorie über das Licht» (als Farbenorganismus), sowie persönliche Aufzeichnungen Klee's deuten darauf hin, wie auch ihn diese Probleme interessierten. Die emotionale Kraft und selbständige Schönheit der Farbe wissenschaftlich zu untersuchen, neu zu erwecken und – jenseits aller dekorativen Wirkung – in einem poetischen Sinn lebendig zu machen, war Ziel und entscheidendes Resultat der Kunst Delaunays, bei Paul Klee aber, inner-

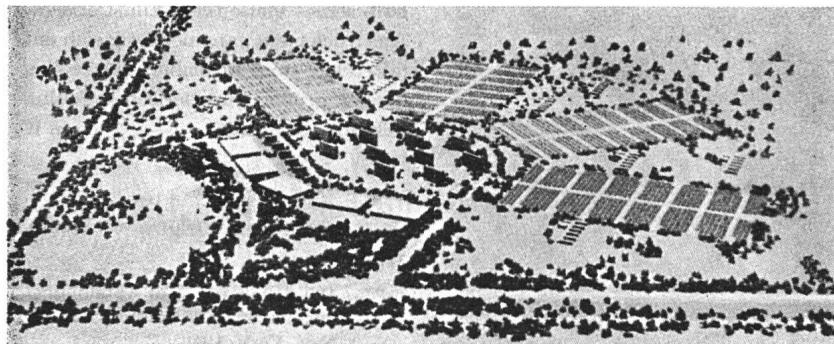
halb seines vielseitigen künstlerischen Ausdrucks, ein ganz neuartig sich entfaltender, immer reicher sich vollender großer künstlerischer Schlußakkord.

C. G. W.

W. R. Valentiner: Origins of Modern Sculpture

180 Seiten und 139 Abbildungen,
19,5/27 cm. Wittenborn & Co.,
New York, 1946

Dieses Buch stellt eine wertvolle Ergänzung dar zu früher erschienenen Publikationen über moderne Plastik: Moholy-Nagy's «Von Material zu Architektur» (seinerzeit als Bauhaus-Buch bei Langen in München erschienen, jetzt in veränderter Neuauflage bei Wittenborn unter dem Titel «New Vision») und dem entwicklungsgeschichtlichen Werk von Carola Giedion-Welcker «Moderne Plastik» (Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich). Valentiner bezieht sich denn auch ausdrücklich in seinem Vorwort auf diese beiden Publikationen, denen er über das Phänomen der modernen Plastik wertvolle Anregungen verdanke. Wenn bei Moholy-Nagy das Gestaltungsproblem, vom Künstler aus betrachtet, im Vordergrund steht und bei Carola Giedion-Welcker die Geschichte der Formprobleme in der neuen Plastik nur durch die Beigabe von wenigen typischen Beispielen historischer und prähistorischer Herkunft begleitet sind, so macht Valentiner den Vergleich zwischen den verschiedenen Zeiten zum Thema seines Buches. Er folgt dabei nicht den horizontalen Schichtungen, von denen Moholy die letzte behandelt, Carola Giedion-Welcker die letzten zwei bis drei Schichten miteinander vergleicht und auseinander ableitet. Valentiner macht gewissermaßen einen vertikalen Schnitt durch die Geschichte der Plastik, indem er sie auf gleichartige Motive, stilistische Gemeinsamkeiten, sowohl im Sinne ihres geistigen Ursprungs, als auch ihres Inhalts untersucht. Für den weniger orientierten Leser muß es allerdings verwirrend wirken, gerade von den neusten Erscheinungen wie Gabo, Pevsner, Vantongerloo u. a. nur die Namen und Beschreibung ihrer Werke zu finden, nicht aber Abbildungen. Im Gegensatz hierzu sind Künstler wie Henry Moore und Flanagan unverhältnismäßig bevorzugt. Arp, Brancusi und Calder nehmen den ihnen gebührenden Platz ein. Schon aus diesem Grunde ist das Buch von Carola Giedion-Welcker die unum-



Architekt L. Hilbersheimer: Projekt für eine amerikanische Industriestadt. Links Industrie-, Mitte Geschäftsviertel, fächerförmig davon ausgehend Wohnquartiere

gängliche Ergänzung zu Valentiners Arbeit, die im übrigen nicht nur sehr anregend ist, sondern sich auch buch-künstlerisch, in der Gestaltung von Paul Rand, schön präsentiert. *bill*

Georges Opresco: La peinture roumaine de 1800 à nos jours

Egloff. Librairie de l'Université Fribourg, 1944. Rel. fr. 12.50

Georges Opresco, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Bukarest, der durch sein vorzügliches Buch über Géricault im Pariser Verlag «La Renaissance du Livre» auch in Frankreich bekannt wurde, gibt in diesem Werk eine erste zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der rumänischen Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Er setzt damit die Arbeiten von Iorga und Cantacuzène fort. Die rumänische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart ist der Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit der deutschen und französischen Kunst dieses Zeitraums, wobei die Eigenart der deutschen und französischen Maler sehr oft in einer virtuosen Weise übersteigert wird. Die Ausstellung der rumänischen Malerei der Gegenwart im Zürcher Kunsthause (die auch noch in andern Städten gezeigt wurde) hat der schweizerischen Öffentlichkeit einen Einblick in die geistige und künstlerische Problemstellung der rumänischen Malerei der Gegenwart erlaubt. Keine Frage: sie wirkt in vielem auch jener der schweizerischen Malerei verwandt. Das Buch von Georges Opresco ist die beste Einführung in die rumänische Malerei der letzten anderthalb Jahrhunderte, die man sich denken kann: von einem Gelehrten geschrieben, der auch die europäische Malerei dieser Zeit (und vor allem die französische) gründlich kennt und der gerade darum bemüht ist, den sichtbaren Einflüssen gegen-

über auch die wesentliche Eigenart der künstlerischen Gestaltung seiner Landsleute herauszustellen. *G. J.*

Gyorgy Kepes: Language of Vision

Mit einer Einleitung von Dr. S. Giedion und L. J. Haykawa. 224 Seiten mit 318 Abbildungen, darunter einige farbig, 21/28 cm. Paul Theobald, Chicago 1944

Das Buch von Kepes kann als die Nutz-anwendung der modernen Kunst auf die Reklame bezeichnet werden, sowohl im guten wie im schlechten Sinn. Es gibt keine der modernen Kunstrichtungen, die darin nicht allein als Re-produktion ihrer Originalleistungen zur Sprache kommt (z. B. Arp, van Doesburg, Braque, Klee, Mondrian, Malevitch, Picasso, Ernst, Miro, Léger), sondern auch in ihrer Auswertung durch die Graphiker, die auf der Suche nach neuen Formelementen zur Anwendung der künstlerischen Ergebnisse unserer Zeit gelangten. Diese «Verallgemeinerung», mit der die künstlerischen Erkenntnisse für das breite Publikum ausgenutzt werden, bevor sie selbst in ihrer rein künstlerischen Form von ihm akzeptiert wurden, kann man sowohl positiv wie negativ werten; sie ist aber eine nicht wegzuleugnende Tatsache und bis ins letzte Jahrhundert zurück verfolgbar. Für jeden, der das Wechselspiel zwischen Kunst und Reklame an Hand der amerikanischen Beispiele verfolgen will, ist diese Publikation sehr auf-schlußreich. Sämtliche Elemente der Photomontage, der konkreten Bild-gestaltung, des Surrealismus sind zu einem bunten Cocktail gemixt, der gerade deshalb so lebensnah und typisch ist, weil er sich in seiner hemmungs-losen Vermischung der geistigen Strö-mungen unserer Zeit mit kommerziel-lichen Absichten und ihrer Anwendung auf das Leben manifestiert.

Kepes war längere Zeit an dem von

Moholy-Nagy gegründeten und geleiteten «Institute of Design» in Chicago als Lehrer tätig, nachdem er selbst Schüler von Moholy gewesen war. Diese Herkunft ist unverkennbar; aber man könnte kaum sagen, daß eine Ver-dichtung der erlernten Ideen stattge-funden hätte, und so fällt der einleitende theoretische Teil des Buches eher dürftig aus, als ein Aufguß der Erkenntnisse von Kandinsky, Klee und Malevitch. Um so dankbarer ist man für einige wirklich gute Repro-duktionen nach Werken moderner Kunst, die den Rückgrat des Ganzen bilden.

bill

L. Hilbersheimer: The New City

192 Seiten und 142 Abbildungen, 22/28 cm. Vorwort von L. Mies van der Rohe. Paul Theobald, Chicago 1944

Der Autor dieses Buches war früher Professor für Städtebau am «Bauhaus» in Dessau und ist heute Professor an der Architekturschule des Illinois Institute of Technology in Chicago. Schon in Deutschland war Hilbersheimer durch seine großzügigen Stadt-projekte bekannt, und man erinnert sich bei der Lektüre des vorliegenden Buches gerne daran, daß auch er die Starrheit seiner früheren Vorschläge überwunden hat – die Kinderkrank-heiten jeder Entwicklung – und in sei-ner Problemstellung weiter vorge-drungen ist.

Vielleicht wird Hilbersheimer der Vorwurf nicht erspart werden, seine Auffassung einer Stadt sei zu schema-tisch, seine Pläne zu idealistisch. Und beim Vergleich mit dem Buch von Sert «Can our Cities survive?» könnte man recht gut solche Gedankengänge verstehen. Dagegen ist sehr wohl zu unterscheiden zwischen Idealprojekten zur Darstellung ganz bestimmter Auf-fassungen, die selbstverständlich als Grundlage ein präzises Schema haben müssen, und Projekteneiner wirklich zu sanierenden oder zu bauenden Stadt. Die Idee muß sich beim Idealprojekt so klar und eindeutig als möglich darstellen, während die Verwirklichung auf dem Boden und den Gegebenheiten der Erdoberfläche an Stelle des glatten Papiers wesentliche Veränderungen über sich ergehen lassen muß.

Der historische Teil des Buches ist sorgfältig zusammengestellt und aus-führlich bebildert. Der zweite Teil ent-hält hauptsächlich stadtbaukünstleri-sche Vorschläge des Verfassers, zum Teil in Gegenüberstellung oder ergänzt

Wettbewerbe

Veranstalter	Objekt	Teilnehmer	Termin	Siehe Werk Nr.
Gemeindebehörden von Arlesheim und Dornach	Generelle Verkehrslinien und Nutzungsplanung für Arlesheim und Dornach	Die in den Gemeinden Arlesheim und Dornach verbürgerten oder seit 1. Januar 1944 ansässigen Fachleute	15. Juni 1946 .	April 1946
Stadtrat von Zürich	Primarschulhaus «Kügeliloo» in Zürich-Oerlikon	Die in der Stadt Zürich verbürgerten oder seit mindestens 1. Januar 1945 niedergelassenen Architekten	15. Mai 1946	März 1946
Regierungsrat des Kantons Thurgau	Landwirtschaftliche Schule des Kantons Thurgau in Bürglen	Die im Kanton Thurgau verbürgerten oder seit mindestens 1. Januar 1944 niedergelassenen Architekten	30. Juni 1946	Februar 1946
Gemeinderat von Horgen	Ortsgestaltungsplan und Bauordnung für Horgen	Die in Horgen heimatberechtigten oder seit mindestens 31. Dezember 1944 in den Bezirken Horgen und Meilen und in der Stadt Zürich niedergelassenen Fachleute schweizerischer Nationalität	15. Juli 1946	Februar 1946
Politische Gemeinden Henau und Oberuzwil	Ortsplanung Uzwil	Die im Kanton St. Gallen verbürgerten oder in den Kantonen St. Gallen, Appenzell A. Rh., Thurgau und Zürich seit mindestens 1. November 1944 niedergelassenen Fachleute	31. Mai 1946	Dezember 1945

durch Idealstädte von Le Corbusier, Frank Lloyd Wright u. a.

Die Vorschläge des Buches gehören zu jenen, von denen Hans Bernoulli im Vorwort von «Die Stadt und ihr Boden» sagt: «All den schönen und guten Dingen, die sich aus der Untersuchung alter Städte ergeben, all den großartigen Entwürfen zu neuen, unerhörten Schöpfungen fehlt vorerst einmal die Hauptsache, der Grund und Boden, auf dem sie entstehen und sich darnach frei entwickeln sollen...» Aber Hilbersheimers Buch soll kein nationalökonomisches Buch sein; die soziale Entwicklung, die zu den verschiedenen Stadtformen führte, wird darin wohl angedeutet und behandelt, aber die Probleme selbst, die uns heute alle bewegen, werden kunstvoll umgangen. Dennoch ist es ein anregendes Buch, das mit der «Ville radieuse» von Le Corbusier, «Can our Cities survive?» von Sert CIAM, und dem Buch von Bernoulli «Die Stadt und ihr Boden» zur Abrundung des Gesamtaspektes der Stadtbauprobleme in einer progressiven Betrachtungsweise beiträgt.

bill

Kunstführer von Zürich

Herausgegeben vom Verkehrsverein Zürich. Einführung von Prof. Dr. Hans Hofmann und 101 Abbildungen. Art. Institut Orell Füssli, Zürich, 1945. Fr. 2.50

Ähnlich wie die kleine Publikation «Kunst in der Schweiz» der Schweizerischen Zentrale für Verkehrswerbung stellt dieser Kunstführer von Zürich ein vorbildliches Mittel der Verkehrswerbung dar. Der Kunstreisende empf

fängt in ihm ein handliches, sorgfältig ausgestattetes Bändchen, das durch einen knappen, gediegenen Text und gut ausgewählte Tafeln nicht nur einen Führer durch die Kunstdenkmäler Zürichs, sondern eine konzentrierte Kunstgeschichte dieses Kulturzentrums darstellt, – statt eines vergänglichen Prospektes ein Werklein, das jeder Bibliothek eines Kunsthistorikers ansteht. Die Publikation erscheint gleichzeitig in einer deutschen, französischen und englischen Ausgabe. k.

Wettbewerbe

Entschieden

Schulhaus mit Turnhalle in Grenchen

In diesem zweiten, engeren Wettbewerb, traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Rang: A. Barth und H. Zaugg, Arch., Schönenwerd und Olten; 2. Rang: Hans Bernasconi, Arch., Mitarbeiter: Ito Bernasconi, Solothurn; 3. Rang: Otto Sperisen, Arch., Solothurn; 4. Rang: F. von Niederhäusern, Arch., Olten. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des im ersten Range stehenden Projektes mit der Weiterbearbeitung zu betrauen. Den übrigen drei Bewerbern wird eine Entschädigung von je Fr. 650 zugesprochen. Preisgericht: Dr. Robert Schild, G enchen; Dr. Roland Rohn, Arch. BSA, Zürich; Rudolf Benteli, Arch. BSA, Gerlafingen.

Kirchgemeindehaus Herzogenbuchsee

In diesem engern Wettbewerb unter neun Teilnehmern traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 1000) Walter Köhli, Arch., Langenthal; 2. Preis (Fr. 800) Willy Bössiger, Arch., Herzogenbuchsee; 3. Preis (Fr. 700) Hans Müller, Arch. BSA, Burgdorf. Das nach der Beurteilung im 2. Rang stehende Projekt von Ernst Thommen, Arch., Herzogenbuchsee, wurde wegen Programmverstoß von der Prämierung ausgeschlossen. Alle Teilnehmer erhalten eine feste Entschädigung von Fr. 400. Das Preisgericht, dem die Fachleute H. Bracher, Arch. BSA, Solothurn; W. Gloor, Arch. BSA, Bern; H. Rüfenacht, Arch. BSA, Bern, angehören, empfiehlt, den Verfasser des erstprämierten Entwurfes zur Überarbeitung seines Entwurfes einzuladen.

Friedhofanlage in Humrigen-Herrliberg

In diesem Wettbewerbe traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 2100): Hans von Meyenburg, Arch., Herrliberg und Zürich, und Mertens & Nußbaumer, Gartenarch. BSG, Zürich und Feldmeilen; 2. Preis (Fr. 1100): F. C. ten Houte de Lange, Arch., und Marcel Wyß, Gartenbau, Herrliberg; 3. Preis (Fr. 600): C. Stieffel, Arch., Herrliberg, und Cramer & Surbeck, Gartenarch. BSG, Zürich. Ferner zwei Entschädigungen zu Fr. 600 und zwei zu Fr. 400. Preisgericht: Dr. med. Fr. Gaß, Herrliberg (Vorsitzender); A. Gradmann, Arch. BSA,

Zürich; A. Brupbacher, Gemeindepräsident, Herrliberg; Stadtbaumeister A. H. Steiner, Arch. BSA., Zürich; R. von Wyß, Garteninspektor, Zürich; Ersatzmann: L. Vogel, Grundbuchgeometer, Pfäffikon (Zürich). Das Preisgericht empfiehlt, die Weiterbearbeitung der Bauaufgabe den Verfassern des erstprämierten Projektes zu übertragen.

Erneuerung der Stadtplanung von Lugano

Das Preisgericht traf folgenden Entcheid: 1. Preis (Fr. 3500): Bruno Bossi, Arch. Lugano; 2. Preis (Fr. 3300): Alberto Camenzind, Arch. BSA, Lugano; 3. Preis (Fr. 3200): Aldo Lucchini, Arch., und Giovanni Carletti, Ing., Lugano. 5 Ankäufe zu Fr. 1800: Agostino Casanova, Ing., Lugano, und Raoul Casella, Arch., Morcote; Antonio Mozzatti, Arch., Luzern; Giuseppe Antonini, Mario Chiatcone und Augusto Guidini, Architekten, Lugano; Giuseppe Frigerio, Arch., Bern; H. und S. Witmer-Ferri, Architekten, Lugano. Ferner zwei Entschädigungen zu Fr. 500. Angesichts der komplexen Problemstellung kann das Preisgericht keines der Projekte als ausschließliche Grundlage für die endgültige Planung empfehlen. Es stellte dafür eine Reihe von Richtlinien auf. Preisgericht: Stadtpräsident Giuseppe Lonati, Ing. (Vorsitzender); Hans Bernoulli, Arch. BSA, Basel; Albert Bodmer, Ing., Genf; Augusto Jäggli, Arch. BSA, Bellinzona; Cino Chiesa, Arch., Cassarate.

Neu

Generelle Verkehrslinien und Nutzungsplanung für Arlesheim-Dornach

Veranstaltet von den Gemeinden Arlesheim und Dornach unter den in ihnen verbürgerten oder seit 1. Januar 1944 ansässigen Fachleuten, sowie vier eingeladenen Architekten. Dem Preisgerichte stehen für drei bis vier Preise Fr. 8000 und für Ankäufe und Entschädigungen Fr. 5000 zur Verfügung. Dem Preisgerichte gehören folgende Fachleute an: Kantonsingenieur J. Luchsinger, Solothurn; Arch. BSA P. Trüdinger, Chef des Stadtplanbüro Basel; W. Arnold, techn. Leiter der kantonalen Planungsstelle in Liestal. Die Unterlagen sind durch die Kantonale Planungsstelle in Liestal gegen Einzahlung von Fr. 20 (Postcheck-Konto V 2 G 55) zu beziehen. Einlieferungstermin: 15. Juni 1946.

Wettbewerb zur Anerkennung der besten Plakate des Jahres 1945

Die Jury dieses vom *Eidg. Departement des Innern* organisierten Wettbewerbes zeichnete von 253 eingesandten Plakaten die folgenden mit der Anerkennungsurkunde aus:

Nr.	Titel	Auftraggeber	Entwerfer	Drucker
1	Nußgold	Gattiker & Co., AG., Rapperswil	Viktor Rutz, Vevey	Paul Bender, Zollikon
2	Frühlingsfahrten	Schweiz. Zentrale für Verkehrsförderung Zürich	Donald Brun, Basel	J. E. Wollfensberger, Zürich
3	Sommerferien	Schweiz. Zentrale für Verkehrsförderung Zürich	Hans Erni, Luzern	Conzett & Huber, Zürich
4	Ausstellung Ch. Hindenlang	Kunstsalon Wolfsberg, Zürich	Ch. Hindenlang, Basel	J. E. Wollfensberger, Zürich
5	Hamol Ultra	Hamol AG., Zürich	Viktor Rutz, Vevey	Paul Bender, Zollikon
6	Ausstellung Hans Erni	Kunstmuseum Winterthur	Hans Erni, Luzern	J. J. Sigg Söhne, Winterthur
7	Für das Alter	Zentralsekretariat Für das Alter, Zürich	Hans Falk, Zürich	J. C. Müller AG., Zürich
8	Winterhilfe 1945	Schweiz. Winterhilfe Zürich	G. Miedinger, Zürich	Kümmerly & Frey AG., Bern
9	Ri-Ri rot-weiß	Ri-Ri AG., Zürich	P. Gauchat, Zürich	J. C. Müller AG., Zürich
10	Waadtländer Weinwoche	Organisationskomitee Zürich	P. Landry, Lausanne	A. Marsens, Lausanne
11	Contra Schmerz	Dr. Wild & Co., Basel	Donald Brun, Basel	Wassermann AG., Basel
12	Altstadt heute und morgen	Ausstellungskomitee Basel	H. Eidenbenz, Basel	Wassermann AG., Basel
13	Turn- und Sportgerät	Gewerbemuseum Basel	N. Stöcklin, Riehen	Wassermann AG., Basel
14	Rheinbrücke	Magazine zur Rheinbrücke, Basel	Donald Brun, Basel	Wassermann AG., Basel
15	Panteen	Hoffmann-La Roche & Co., Basel	H. Leupin, Augst	Wassermann AG., Basel
16	Sparhafen der Hausfrau	Basler Konsumgesellschaft und Liga, Basel	P. Birkhäuser, Basel	Wassermann AG., Basel
17	Auftrieb	Schweizer Mustermesse, Basel	Rolf Rappaz, Basel	Wassermann AG., Basel
18	Eptingerwasser	Brunnenverwaltung Eptingen	H. Leupin, Augst	J. E. Wollfensberger, Zürich
19	Gerber extra	Gerber & Co., AG., Thun	P. Birkhäuser, Basel	Säuberlin & Pfeiffer, Vevey
20	Herz Dame	Loterie Romande, Lausanne	Bournoud-Schorp, Montreux	Attinger S. A., Neuchâtel
21	Weinmesse Vevey	Organisationskomitee Vevey	S. Henchoz, Vevey	Klausfelder S. A., Vevey
22	Festival Jacques-Dalcroze	Organisationskomitee Genf	Eric Poney, Genf	Atar S. A., Genf
23	Serodent roter Elefant	Clermont & Fouet S. A., Genf	Fritz Butz, Zürich	Gebr. Fretz AG., Zürich
24	Quinzaine de Genève	Association des Intérêts de Genève	Eric Poney, Genf	Atar S. A., Genf

Die Numerierung bedeutet keine Rangfolge.