

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

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.04.2026

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

ploi de documents fidèles n'a nullement entravé leur imagination.

Mais bientôt, au XVIII^e siècle, la tapisserie des Gobelins n'est plus ce qu'elle était au siècle précédent; et cela pour deux raisons. Une raison technique, d'abord: on veut obtenir une transcription littérale en laine de peintures à l'huile, et pour y parvenir, on multiplie les nuances, ce qui enlève à la tapisserie sa franchise et sa vigueur. D'autre part, la peinture du XVIII^e n'a plus cette ampleur et ce lyrisme qui vivifiaient l'art louis-quinze, et elle perd en style ce qu'elle gagne en grâce et en joliesse. Si l'on compare une des tapisseries de Natoire sur l'histoire de Marc Antoine à l'une de celles de Le Brun sur l'histoire d'Alexandre, on voit ce par quoi l'on a payé la recherche de l'élégance, le souci de plaire aux femmes. Aussi la tapisserie du XVIII^e triomphe-t-elle lorsqu'elle ne vise pas à être autre chose que le décor d'un salon élégant; par exemple les délicieuses tentures de François Boucher, où un fond d'un cramoisi éclatant met fort bien en valeur des sujets d'une mythologie galante.

Le XIX^e siècle a été pour la tapisserie une époque désastreuse. On ne perfectionnait la technique que pour arriver à une transcription en laine, de plus en plus fidèle, de tableaux à l'huile. Quant aux peintres à qui l'on demandait des cartons, ou bien ils méconnaissaient les lois fondamentales de la tapisserie; ou bien, lorsqu'ils voulaient faire du «décoratif», ils pataugaient complètement. Heureusement, depuis une vingtaine d'années, aux Gobelins comme à Beauvais et à Aubusson, des administrateurs et des artistes de goût ont su retrouver les antiques disciplines, et rappeler, une fois de plus, que renouer la tradition ne signifie pas exécuter des pastiches. L'exposition de Lausanne nous présente, dues à des artistes contemporains, quelques tapisseries et aussi des maquettes de cartons. Ces œuvres nous prouvent que l'art de la tapisserie connaît actuellement en France un renouveau superbe, et permet d'entrevoir pour elle un fort bel avenir. Les Vendanges de Maurice Savin, Forêts de Jean Lurçat, La Bretagne de Bouchaud et La Route des Indes de Ceria sont des œuvres parfaitement conçues pour la tapisserie, et en même temps sont bien de leur époque.

Nous devons cette remarquable exposition à un certain nombre de personnalités françaises et suisses, et il sied de leur en être reconnaissants. Elle est un éclatant exemple de la vitalité de l'art français, aussi bien durant ses périodes triomphales que dans ses périodes d'épreuves. —

A Genève ont eu lieu diverses expositions de peinture, dont les plus intéressantes me paraissent être celles d'Emile Chambon, d'Edmond Leuba et de Werner Hartmann. Dans les œuvres que Chambon avait rassemblées au Musée Rath, on retrouvait les deux éléments de son vigoureux et probe talent: d'une part son sens de la réalité que vivifie sa recherche d'un vrai classicisme, d'autre part une imagination qui l'incite à traiter dans de petites toiles, des sujets mythologiques ou des scènes de pure fantaisie, amoureux dans des parcs, femmes à leur toilette. Jusque ici, ces deux éléments ont subsisté côte à côte; ce que d'ailleurs je ne reproche nullement à l'artiste. Mais peut-être un jour s'opérera-t-il une fusion, et Chambon mettra alors dans ses grandes toiles cette liberté de facture et ce lyrisme très personnel qu'il réserve jusqu'ici pour ses petits panneaux. Son exposition contenait entre autres de très beaux paysages, qui ne doivent rien à l'impressionnisme, et qui se rattacheraient plutôt à la fois à Courbet et à Poussin. Sobres de couleur, presque austères, ces paysages sont de ces œuvres qui ne raccrochent pas le spectateur, mais qui en revanche ne se démoderont pas. Quant à Edmond Leuba, il retient l'attention par des toiles où il s'exprime avant tout par des rapports de couleur très calculés. Il n'est pas encore parvenu à la pleine possession de ses moyens, mais ses tentatives méritent d'être suivies. Enfin l'art de Werner Hartmann, d'une verve très brillante, révèle chez ce peintre des qualités certaines. Il semble néanmoins qu'il ne perdrait rien à moins courtiser la virtuosité.

Les expositions particulières de sculpteurs ne sont pas fréquentes; et surtout celles d'une qualité aussi rare que l'exposition que Germaine Richier vient de faire à la Galerie Moos à Genève. Provençale d'origine, l'artiste, comme son mari le sculpteur Otto Bänninger, a été l'élève de Bourdelle; et elle a su, dans l'enseignement d'un maître dont l'influence a été parfois dangereuse, puiser ce qui était fécond et correspondait aux tendances qu'elle sentait en elle. A voir les œuvres qu'expose Germaine Richier, ou serait en droit de voir en elle une héritière de Rodin. Il y a là quelque chose de nerveux, une passion contenue, qui rappelle le maître de Meudon; cet artiste que Maillol a dû contredire mais qui n'en reste pas moins un grand maître. Germaine Richier insuffle à tout ce qu'elle touche une étonnante vitalité, et je crois que l'on peut attendre beaucoup d'elle. Elle a entre autres le mérite d'ignorer totalement une tendance au dépouillement et à la simpli-

fication de la forme qui était une nécessité pour un Maillol et un Despiau, mais qui, chez quelques-uns de leurs disciples, aboutit à une certaine froideur. Ses œuvres ont le frémissement de la vie sans cesser d'avoir du style.

François Fosca

Ausstellungen

Bern

Ecole de Paris

Kunsthalle, 27. Februar bis
31. März 1946

Statt zu einer Manifestation der jungen französischen Malerei, als die sie ursprünglich geplant war, wurde diese Ausstellung zu einem Triumphe der Kunst in Paris von Delacroix und Courbet bis zu den großen Meistern der Gegenwart. Während die jüngeren Generationen in den Souterrainsälen der Kunsthalle zurücktraten und mehr das Weiterleben abstrakten und surrealistischen Schaffens als neue schöpferische Impulse belegten, waren in den Hauptsälen ihre Wegbereiter zwischen Impressionismus und Kubismus mit meist auserlesen schönen Werken vertreten. Besonders einzelne Hauptwerke von Van Gogh, Seurat, Bonnard, Vuillard, Modigliani, Utrillo, Sérafine, Rouault, Picasso und allen voran der neuentdeckte «Krieg» von Henri Rousseau, eines der großen europäischen Meisterwerke, gaben der Ausstellung ihre außergewöhnliche Bedeutung. Im Juniheft des «Werk» wird ein illustrierter Beitrag des Hauptteils dieses Ereignis ausführlicher behandeln. h. k.

Ungarische Kunst

Kunstmuseum, 17. bis 31. März
1946

Aus der seinerzeit veranstalteten Ausstellung «Ungarische Kunst» wurde im Berner Kunstmuseum eine Auswahl der besten Werke gezeigt. Die ungarischen Bilder und Skulpturen sprachen nicht von den heutigen künstlerischen Kämpfen, von der Krise der verschiedenen Ismen; sie zeigten die ungarischen Klassiker des Postimpressionismus fast schon in einer historischen Perspektive. An den Wänden eines anerkannten Museums kann man nur unbestrittene Werke zeigen. Das

Hauptziel war, den nationalen Charakter der ungarischen Malerei zu betonen. Die Ausstellung wollte nicht bezeugen, daß jede in der Mode stehende künstlerische Richtung auch in Ungarn vertreten ist, sondern daß die Ungarn echte Kunstwerke hervorbringen, in denen ihre nationale geistige Eigenart sich verkörpert. Die naturnahe Veranlagung des Ungarn läßt ein restloses Aufgehen in der gänzlichen Abstraktion nicht zu; sein realistischer Sinn hat ihn vor der Annahme dieser Richtung bewahrt. Nur solche ungarische Künstler haben sich ohne Vorbehalt der Abstraktion hingegeben, die gänzlich die ungarische Scholle verließen.

Die Anfänge der Kunst *Rippl-Rónai's* wirken noch französisch. Er war, wie Cuno Amiet, ein bedeutendes Mitglied der Schule von Pont-Aven; aus dieser Zeit, von 1892, stammen seine frühen Bilder der Ausstellung. Später, in Ungarn, entwickelte sich sein Stil unter der Einwirkung der farbenfrohen Volkskunst ganz ungarisch. Wenn *Csók* als lyrischer Farbenpoet, *Vaszary* als ein die Töne kräftig steigender Kolorist, *Czóbel* als ein in pastosen Flecken schwelgender Postimpressionist zu charakterisieren ist, so sind *Iványi-Grünwald*, *Kosztá*, *Rudnay* echte Neuromantiker. Ihr Stil reifte, als Ungarn durch den ersten Weltkrieg von Paris abgeschlossen war. Sie wandten sich der leidenschaftlichen Steigerung von Inhalt und Form zu. Von den bedeutenden jüngeren Künstlern der jetzigen ungarischen Malerei schmückte der schon gestorbene, phantasiebegabte Epiker *Wilhelm Aba-Novák* die Wände und Decken vieler Kirchen und Paläste mit figurenreichen Fresken. Von ihm, wie auch von *Stefan Szönyi* und *Aurel Bernáth*, war eine ganze Serie von Bildern ausgestellt. In ihrem gesunden, rein malerischen, in feinen Tonwerten sich entfaltenden Stil, der alle Experimente schon überwunden hat, offenbart sich am stärksten die modernste ungarische Malerei. Sie sind, wie alle anderen Ungaren, geborene Koloristen. E. Y.

Chur

Künstler der italienischen Schweiz

Kunsthhaus, 23. März bis
18. April 1946

Wenn man von einer Ausstellung der Nachkommen der berühmten Tessiner und Misoxer Baumeister und Archi-

tekten eine Kunst erwartet, welche die Künstler der übrigen Landesgegenden in den Schatten stellt, so ist man enttäuscht. Es ist nämlich wie bei uns: das große Meer der Mittelmäßigkeit wird von relativ wenigen Spitzen überragt. Und unter diesen markanten Persönlichkeiten sind es wenige, die zu den Führenden zu rechnen wären. Ohne schulmeisterisch Noten austeilen zu wollen, muß man doch einige Künstler namentlich erwähnen: *Costante Borsari* wirkt mit seiner romantisch primitiven Malerei recht gewinnend. Daß *Sergio Brignoni* zu den bedeutenden Künstlern zu rechnen ist, geht aus den fünf ausgestellten Landschaften hervor. Über die Kunst *Augusto Giacomettis* sind die Ansichten geteilt; doch an seiner eigenwilligen Persönlichkeit ist nicht zu zweifeln. *Aldo Patocchi* ist mit seinen Holzschnitten zu bekannt, als daß er noch besonders hervorgehoben werden müßte. Von *Ponziano Togni* sind besonders sein Interieur und das Stilleben erwähnenswert. m. s.

Olten

Käthe Kollwitz

Martin-Disteli-Museum, 10. bis
31. März 1946

Die Wiederbegegnung mit dem graphischen Werk der Käthe Kollwitz, die das Disteli-Museum in Olten in Verbindung mit privaten Sammlern in dankenswerter Weise ermöglichte, kann heute in erhöhtem Maße auf die Aufnahmefähigkeit unserer durch das Mitansetzen des Elends in der Welt geschärften Sinne rechnen. Nach 1918 bedeutete der Name dieser im letzten Jahre des zweiten Weltkrieges verstorbenen deutschen Künstlerin etwas wie ein Programm: Aufrüttelung des sozialen Bewußtseins der Menschheit durch eine mit den legitimen und intensiven Mitteln der Schwarz-Weißkunst bereite Demonstration zur Linderung aller Not und Ungerechtigkeit, die auf den breiten Volksmassen lasten. –

Gelegenheit zu ausführlicherer Auseinandersetzung mit der Kunst von Käthe Kollwitz wird im «Werk» noch gegeben sein. Die Auswahl der frühes, wie späteres Schaffen in Radierung, Lithographie und auch im Holzschnitt berücksichtigenden Oltener Schau gab Gelegenheit, den Werdegang der Künstlerin zu verfolgen, der in der Hinwendung zur Radierung auch

durch einen Schweizer Lehrer in Berlin, Karl Stauffer-Bern, beeinflußt worden ist. Nahe beim Naturalismus hat die Kollwitz begonnen; besonders in der Folge zu Gerhart Hauptmanns Weber-Drama ist ihre Anschauung auch von der Literatur her gespiesen; hartnäckiges Arbeiten führt sie über die Berührung mit Munch und Barlach zur suggestiven Gebärde in graphisch vereinfachter Form. In frühen Blättern müht sich noch viel bildhafte Gestaltung, die in schwächeren Fällen im Illustrativen stecken bleibt; in einzelnen Bildnisradierungen dagegen klingt Verwandtschaft zu Leibls herben Frauengestalten an. Physiognomische Besonderheiten werden freilich immer mehr zu Typischem abgeschliffen. Später läßt der Verzicht auf Nebensächliches die Spannungsmomente stärker hervortreten, und je mehr auf einem Blatte weiß bleibt, desto einprägsamer verwirklicht sich auf ihm zumeist die Hauptabsicht (eine glückliche Ausnahme bildet die Radierung der «Carmagnole»). Ihren unverwechselbaren Stil hat Käthe Kollwitz erst ziemlich spät gefunden, nachdem ihr vorwiegend lineares Formempfinden den Kampf zwischen Weichheit und Energie in der Zeichnung zu einem günstigen Ausgleich gebracht hat. In der deutlichen Konturierung eines hin-fälligen Frauenleibes lebt dieses allerdings auch dann noch eindringlicher als in der etwas erzwungen scheinenden, abstrahierenden Ballung einer Menschengruppe – was in gewisser Weise mit dem Anliegen der Künstlerin zusammenhängt, den Betrachter jeweils durch einen genauen Tatbestand des Leidens zu erschüttern. Gefühl und Ethik haben ihr den Weg zur Aufzeigung der permanenten Bedrängnis armer Menschen (und vor allem armer Frauen) gewiesen, und ihre künstlerische Vision hat, wie die 1935 entstandene Lithographie «Ruf des Todes» beweist, auch die letzte Konsequenz aus der stets angelegentlich betonten Anonymität dieser Not gezogen: indem ihr die Künstlerin auf diesem Blatte die Individualität ihres eigenen Gesichtes zum Opfer bringt. H. R.

Winterthur

Gustav Weiss

Kunstmuseum, 3. März bis
7. April 1946

Die Frühjahrsausstellung des Kunstvereins ehrte den Maler Gustav Weiß,

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Charles Hindenlang	6. April bis 12. Mai
	Gewerbemuseum	Basels Zünfte	5. Mai bis 2. Juni
	Galerie Bettie Thommen	Walter Schneider	1. Mai bis 28. Mai
	Galerie d'Art moderne	Französische Graphik	4. Mai bis Ende Mai
Bern	Kunstmuseum	Käthe Kollwitz	4. Mai bis 30. Juni
		Kunstschätze Graubündens	18. Mai bis Oktober
	Kunsthalle	Martha Stettler, Walter Plattner, Ernesto Schieß, Hans Jegerlehner	13. April bis 12. Mai
	Landesbibliothek	Rätisches Schrifttum	ab 18. Mai
	Schulwarte	Kind und Kunst	7. April bis 7. Juli
Genève	Musée Rath	Les maîtres de l'estampe française au XIX ^e siècle	13 avril - 12 mai
	Athénée	Martin Lauterburg	27 avril - 30 mai
	Galerie Georges Moos	Baldo Guberti Fernand Dubuis	13 avril - 7 mai 9 mai - 25 mai
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Trois siècles de Tapisseries des Gobelins	15 mars - 12 mai
	Paul Valotton	Charles Chinet	9 mai - 23 mai
	Galerie du Capitole	Léolo Fiaux	27 avril - 16 mai
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Expositions des Amis des Arts	13 avril - 26 mai
Solothurn	Museum	Johann Peter Flück	27. April bis 2. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum	August Wanner und seine Schule	4. Mai bis 26. Mai
Winterthur	Gewerbemuseum	Bau- und Kunstdenkmäler der Schweiz	12. Mai bis 8. Juni
Zürich	Kunsthaus	Das graphische Werk Dürers	1. April bis 30. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Graphiker-Börse	28. April bis 12. Mai
		Ergebnisse des städtischen Lehrlingswettbewerbs	28. April bis 12. Mai
	Pestalozzianum	Pestalozzis Leben und Wirken	12. Januar bis 23. Juni
	Galerie Aktuaryus	Französische Malerei	28. April bis 22. Mai
	Galerie des Eaux Vives	Otto Nebel	13. April bis 15. Mai
	Galerie H. U. Gasser	Jean Hartung	23. April bis 19. Mai
Kunstsalon Wolfsberg	Peintres Genevois	11. April bis Ende Mai	
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

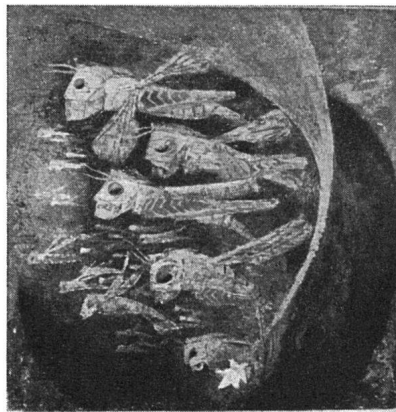
OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

der seit fünfzehn Jahren im Vorstand mitarbeitet und sich auch als Leiter der Künstlergruppe Winterthur große Verdienste um das Kunstleben und die Künstlerschaft der Stadt erworben hat, bei Anlaß seines sechzigsten Geburtstages durch eine größere Ausstellung von Bildern, Aquarellen und Zeichnungen aus seinem jüngsten Schaffensjahrzehnt. Gustav Weiß beherrscht vor allem die kleineren Formate durch die abwechslungsreiche Motivwahl, die gewandte und geschmeidige Formulierung und das Feingefühl für das nüancenreiche Leben der farbigen Materie. Winterliche Landschaften aus der Stadt Winterthur und ihrer Umgebung, die eine schöne tonliche Differenzierung zeigen, farbig gedämpfte Tessinerbilder, reizvoll-duftige Stilleben und prägnante Bildnisse sind ebenso sicher durchgearbeitet wie die Interieurs mit Figuren, die zumeist einen besonders geschlossenen malerischen Aufbau zeigen. Aus dieser für Gustav Weiß charakteristischen Werkgruppe hat der Kunstverein für die Sammlung im Museum das Bild mit dem in seinem Tessiner Atelier arbeitenden italienischen Bildhauer Marini erworben, das eine wertvolle Erinnerung an den Schweizer Arbeitsaufenthalt des italienischen Künstlers darstellt. *E. Br.*



Rolf von der Lenne: Das babylonische Weib, Die Heuschrecken. Aus dem Apokalypsen-Zyklus Photo: Bickhardt, Zürich

Zürich

Kunst im Exil

Helmhaus, 24. März bis
7. April 1946

Diese Wanderausstellung von Werken ausländischer Künstler in der Schweiz wurde von der Schweizerischen Zentralstelle für Flüchtlingshilfe veranstaltet. Sie enthält Werke namhafter, ja international bekannter Künstler, wie das große Relief «Christi Einzug in Jerusalem» von Ivan Mestrovic, neben Arbeiten von Flüchtlingen, die sichtbar erst unter dem seelischen Druck des Lagers zur künstlerischen Äußerung kamen. Dazu tritt die Verschiedenartigkeit der Herkünfte und das wechselnde Verhalten zu der nationalen Tradition. Während einige Bilder und graphische Blätter getreues Spiegelbild der Volkskunst besonders Ungarns und Polens sind, spiegeln andere Werke, wie die des Russen Wladimir Sagal, der Norddeutschen Carl Paesche und Egon Mantow, mehr in ihrem menschlichen Gehalte einen nationalen Charakter; andere Künstler,

unter ihnen der Deutsche Manfred Henninger, der Ungar Zoltan Kemeny und der begabte junge Russe Beni Olnetzki, schließen sich gültigen westeuropäischen Stilen an. — Man mag von dieser Ausstellung besonders die künstlerische Formung der Erschütterung dieser Kriegsjahre erwarten. Es zeigt sich aber auch hier, daß die meisten dieser emigrierten Künstler, wie die schweizerischen Maler, denen es zu Unrecht vorgeworfen wurde, diesen Themen ausgewichen sind, sei es, daß sie aus innerem Bedürfnis die Darstellung einer friedlichen Welt suchten, sei es im Bewußtsein der für die außerordentliche Aufgabe unzureichenden Kräfte. Die Zeitinhalte erscheinen, wenn auch im Formalen nicht vollkommen realisiert, so doch als ausdrucksstarke Erfindungen, in der Plastik «Lidice» von Walter Nemhauser und in dem redonhaft visionären Bilderzyklus «Die Apokalypse» von Rolf von der Lenne und der zugehörigen überlebensgroßen Christusplastik von Vanda Jirotkova. Bemerkenswert waren ferner zwei große figurliche Wandteppiche dieser beiden Künstler. Nach der Sichtbarmachung in Zürich begann die Ausstellung in weiteren

Schweizerstädten, zunächst Basel und Bern, zu zirkulieren. *h. k.*

Neuere Schweizer Holzschnitte

Gräphische Sammlung der ETH,
23. März bis 5. Mai

Die Vereinigung «Xylos», die im Herbst 1944 durch Zusammenschluß «zeitgenössischer Schweizer Holzschneider» gegründet wurde und bereits Ausstellungen in Bern und St. Gallen durchführte, zeigt in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule etwa neunzig Blätter ihrer elf Mitglieder. Um ein abgerundetes Bild der heutigen Schweizer Holzschnittkunst zu bieten, verdoppelte man den Umfang der Schau, indem man auf allgemeine Einladung hin von etwa vierzig weiteren Künstlern Einzelarbeiten und kleinere Werkgruppen annahm. Die Auswahl mag (obschon einige Einsender abgewiesen wurden) etwas weiterherzig erscheinen. Doch liegt gerade in der allseitigen, auch in regionaler Hinsicht weitgespannten Repräsentation bekannter und unbekannter Namen der Informationswert der Ausstellung. Der künstlerische Originalholzschnitt bedarf des empfehlenden Hinweises durch solche qualitativ ernsthafte Veranstaltungen noch mehr als die anderen graphischen Techniken, und es ist zu hoffen, daß diese kraftvolle, synthetische Kunstübung besonders in der Buchkunst vermehrte Anwendung finden möge. Auch die kultivierten Spezialtechniken des mehrfarbigen Holzschnitts bedürfen der verständnisvollen Förderung, wenn sie über das Liebhaberische hinaus gedeihen sollen. Die Ausstellung zeigt, daß der Holzschnitt für Erinnerungsblätter und andere Anwendungen der künstlerischen Gelegenheitsgraphik eine besondere Eignung besitzt. Auch die Monatsbilder wandschmückender Kalender erhalten durch die Technik des Holzschnitts eine besondere Prägnanz. *E. Br.*

Französische Malerei

Galerie Aktuaryus, 6. März bis
12. April 1946

Die Ausstellung brachte kleine Werke großer französischer Meister der letzten hundert Jahre: Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen. Da eine Ausstellung der jungen französischen Malerei folgen soll, fehlten neue Namen ganz. Es ist ein weiter Weg von Courbets «Clair de lune à la Tour-de-

Peilz» bis zu Vlamincks «Paysage d'hiver», und doch wirkt hier wie dort romantisches Formgefühl: Wenn der frühere Künstler das Romantische verläßt, so tritt der spätere Künstler wieder in es ein. Dazwischen liegen die hellen Zonen des Impressionismus. An den drei Bildern Pissarros «Paysage à L'Ile St-Thomas», «Environs de Pontoise» und «Entrée du village d'Eragny» veranschaulichen sich die proteischen Fähigkeiten dieses Künstlers, sein früher und schwerer Stil, sein mittlerer und leichter Stil und seine spätere Lust am Experimentieren mit pointillistischen Elementen. Die mittlere Zeit ist die reife, und das in Pontoise gemalte Bild zeigt nicht nur eine unbeschreiblich zarte Harmonie heller Farben, sondern auch eine meisterhafte Komposition, deren die Impressionisten, wie man sich aufs neue wieder einmal überzeugt, sehr wohl fähig waren. Man möchte dies besonders betonen, auch angesichts von Sisleys «Moret-sur-Loing», dessen kompositionelle Eigenheiten klar hervortreten, wenn das Bild auch mehr gekonnt als empfunden wirkt. Können und Empfinden schließen sich in Monets «Plage de Vilers» wieder rein zusammen. Im Dreiklang von Hellblau, Violett und Hellgrün erlebt der Maler die Landschaft des Meeres. Er verbindet sich ihr in diesem Klang, und das wirkt besonders eindrücklich, wenn man zu Vlaminck kommt, wo Maler und Landschaft miteinander zerfallen sind und die Schrecken menschlicher Einsamkeit spürbar werden.

Eine andere Entwicklungslinie dieser Ausstellung führt von Rodins Aktzeichnung «Femme accoudée» zu den verwegenen Federskizzen von Matisse («Tête de femme», «Petit nu», usw.). Rodins Zeichnungen sind Embryonen seiner Kunst – in der doppelten Bedeutung des Embryonalen als eines Unentwickelten, aber im Keime bereits Organisierten –; die Skizzen von Matisse sind Endstadien, Resultate einer lebhaften malerischen Auseinandersetzung. Sie leben aus der bloßen Gegenwart, und man sieht sich jedenfalls an ihnen schneller satt als an den Zeichnungen von Rodin, die aus der Zukunft leben. J. F.

Alexander Soldenhoff

Galerie Neupert, 4. bis 25. März 1946

Das frühest datierte Bild der Ausstellung stammt aus dem Jahre 1900. Es stellt weidende Kühe dar und ist noch

ganz im Stile Rudolf Kollers gemalt. Die künstlerische Entwicklung Soldenhoffs wird nicht in einer sukzessiven Folge von Bildern aufgezeigt. Doch aus der Anzahl früher Werke, welche zu sehen ist, bleibt schon deutlich erkennbar, wie der Künstler ausgesprochen aus der Farbe heraus gestaltet. In dem großformatigen Bild «Badende Frauen» des Jahres 1927 steht die Tonigkeit noch stark im Vordergrund (einzelne schon ausgesprochen farbige Stellen bleiben noch weitgehend lokalisiert); dann wird der Künstler später zusehends kühner und eigenständiger in der Verwendung eines auffallend leuchtenden Kolorites, das den Beschauer oft fasziniert, oft abstößt. Die für Soldenhoff so typischen von Gelb zu Grün führenden Farben kehren in den spätern Bildern immer wieder und prägen sich dem Beschauer in ihrer fast hektischen Helle ein. Es fällt die nervöse Bewegtheit des Pinselstriches auf. Seine Dynamik wie auch die phantastische Leuchtkraft der Farben sind Äußerungen eines expressiven Grundgefühles. Es bewirkt auch ein Drängen und Wallen in den Körpern, die anmuten, als fehlte ihnen das Knochengerüst. Eine überzeugende Verwirklichung findet die drängende Bewegung oft in den nackten, traumhaft sich hinschmiegenden Frauenkörpern, so in dem Bilde «Ruth und Boas». Da und dort, wo die künstlerische Realisierung des Ausdrucks weniger überzeugend gelingt, führt die Bewegung gerne zu ungenügend motivierten Verrenkungen der Glieder wie zu willkürlichen Deformierungen der Leiber. In solchen Bildern geschieht es dann auch, daß einzelne Farben nicht mehr dem Gesamtrhythmus dienstbar gemacht werden können, so daß sie jäh und grell aus der Harmonie des Bildorganismus heraustreten. – Neben den Frauenakten sind einige Landschaften zu nennen, die durch das leuchtende Kolorit traumhaft phantastische Wirksamkeit erlangen.

P. Portmann

Joan Miro

Galerie H. U. Gasser, 1. bis 24. April 1946

Der Katalane Joan Miro, dessen Bilder in den öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz nur selten zu finden sind, gilt heute in Paris und New York als einer der positivsten und strahlendsten Vertreter der modernen Bewegung. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Galerie H. U. Gasser es

unternommen hat, eine Ausstellung der Werke dieses Künstlers aus verschiedenen Zeiten zusammenzustellen.

Miro, heute 53jährig, gehört der Generation an, die zwischen den beiden Weltkriegen in Paris ihre eigne künstlerische Sprache fand und formte. Seine frühen Bilder aus der spanischen Zeit in Barcelona, vor seiner Niederlassung in Paris (1921), bewegen sich innerhalb eines epischen Realismus. Ein zusammenfassendes Bild aus dieser Epoche «La Ferme» (1921) ist im Besitze des bekannten amerikanischen Romanciers E. Hemingway, der bezeichnenderweise bekennt, daß es *sein* Spanienerlebnis vollkommen widerspiegelt. Linear gespannt, metallisch scharf lebt hier Dingliches, Landschaftliches und Menschliches nebeneinander, real informierend und magisch zugleich. Der Einfluß der «Fauves» und Van Goghs ist spürbar – allerdings innerhalb einer regionalen und individuellen spanischen Färbung.

Erst 1923/24, mit dem Bilde «Catalanische Landschaft» (Mus. of Mod. Art, New York), hat Miro seine persönliche Sprache innerhalb der europäischen Bewegung gefunden oder besser: eine neue optische Artikulation seiner inneren Visionen geformt, die in dem heute beinahe klassischen Bilde «Le Carnaval des Arlequins» (New York) in einer grotesken Bosch'schen Fabulierlust, Form-Bizarrerie und leuchtend reinen Farbigkeit (Rot-Blau-Weiß) brilliert. Ein Bild aus jener Zeit «Tête de Paysan Catalan» (1925), das ausgestellt ist, entspricht dieser neuen Einstellung, die mit subjektiven Zeichen die Welt phantastischen Erlebens symbolisiert. Es ist die Absage an irgend eine «objektive» Darstellung, einer detaillierenden äußeren Realität. Diese Grundauffassung führt bei Miro zu den reichhaltigsten und verschiedenartigsten Formulierungen durch primitive Sehzeichen, die aus den Untergründen des Prälogischen hervorberechnen und – wie bei Klee und Arp – lebendig sind, allerdings seinem spontaneren spanischen Temperament entsprechend. Neben «abstrakten» Kompositionen, wie in den ausgestellten «Signes et Symboles» (1935) und der «Tête» (1931) in Variationen als Ölbild und Aquarell das beinahe magisch beschwörende Bild: «L'Oiseau Nocturne» (1939), das, einige Tage vor Beginn des zweiten Weltkrieges gemalt, in seinem bengalischen Rot-Gelb-Schwarz mit dem drohenden animalischen Kriegscauchemar die ge-

ladene Atmosphäre jener Zeit in intensive Formstengramme preßt. Im allgemeinen ist es aber nicht die Dämonie, die bei Miro dominiert, sondern die Heiterkeit und der Humor, nicht – wie bei Picasso – das Drama, sondern das Märchen, das ihm entspringt. Bizarre, legendäre Gestalten wachsen da aus einer ungebrochenen, kindhaften Phantasie. Seine Frauen, Männer, Tiere und Landschaftsideogramme, seine Sonnen, Monde und Sterne, die in leichten Abänderungen immer wiederkehren, erscheinen wie Splitter aus einem vergangenen und modernen Menschheitsmythos – so wie sie im Joyceschen «Finnegans Wake» sprachlich laut werden – Wesenheiten die einer frei-dichtenden Malerphantasie entwachsen sind und deren Schöpfer von der Erweckung der magischen Seite der Welt besessen ist. Obwohl die Surrealisten Miro seit 1924 zu einem ihrer wichtigsten Vertreter gestempelt haben – durch seinen «automatisme pur» –, rückt seine mit elementaren Formen und reinen Farben arbeitende Malmethode doch entschieden ab von der oft traditionell gesättigten, raffinierten Kunst des Surrealismus, zum Beispiel eines Dalí, und gibt sich in die Nähe Kandinskyscher Formgestaltung und Rhythmik. Dabei steht Miro der mathematischen Denkweise der konkreten Kunst jedoch fern. Er gehört mit Arp und Klee (vor allem der letzten Epoche) in die besondere Reihe jener Künstler, die traumhafte Rückerinnerung und Vision in große elementare Grundformen bannen, die aber primär nicht harmonische Ordnung und Musikalität, sondern die psychischen Spannungen und Konstellationen des Menschen direkt zu fassen und transformieren suchen. Bei Miro ist es, gegenüber dem leiseren und geistig-behutsameren Klee, die Direktheit der optischen und psychischen Attacke, die fasziniert und den Beschauer trifft. Er bekennt selbst: «Une matière riche et vigoureuse me paraît nécessaire pour donner au spectateur ce coup en plein visage qui doit l'atteindre avant que la réflexion n'intervienne. Ainsi la poésie, plastiquement exprimée, parle-t-elle son propre langage.»

Für ihn existiert keine Trennung zwischen dem Maler und Dichter. Es erscheint ihm selbstverständlich, daß er seine Bilder mit poetischen Sätzen und Worten illustrierte und umgekehrt, ganz so, wie die Chinesen es getan hätten, und auch ganz im Sinne seiner Bildtitel, die er häufig als peintures-poèmes bezeichnet.

C. G. W.

Bücher

John Rothenstein: Augustus John

87 Seiten und 91 Abbildungen.
Phaidon, Oxford und London, 1945

Augustus John ist einer der angesehensten englischen Maler der Gegenwart. In einem Brief von T. E. Lawrence an G. W. M. Dunn vom 9. November 1932 heißt es über ihn: «John is in ruins, but a giant of a man. Exciting, honest, uncanny». Der Phaidon Verlag, Oxford und London, reiht seinen großen Publikationen über die berühmtesten Künstler der Vergangenheit nun solche über die bekanntesten Künstler der Gegenwart an. Der stattliche Band über Augustus John ergibt nicht nur ein vielseitiges, sondern ein verwirrendes Bild. Die kurze Einleitung von John Rothenstein vermittelt viel Wissenswertes, ist maßvoll und geistreich geschrieben und führt unter anderem auch die Künstler an, die auf Augustus John von jeher einen großen Einfluß ausgeübt haben: Greco, Goya, Rembrandt, Puvis de Chavannes, die Impressionisten, Charles Conder und Innes. Wir erkennen aber eine ganze Reihe anderer Einflüsse, die ebenso stark in Erscheinung treten: Millet, Daumier, Leibl, die Symbolisten, Cézanne, Forain, Henri Rousseau, Bonnard. Damit ist auch schon etwas anderes gesagt: Der Vielartigkeit der Einflüsse entspricht die Vielartigkeit der Ausdrucksweise. Augustus John ist ein virtuoser Eklektiker, ein ungewöhnliches Formtalent, das alle technische Mittel und Möglichkeiten beherrscht und jede künstlerische Gestaltungsweise aus deren eigensten Voraussetzungen brillant übersteigert. Der Künstler ist sehr viel gereist: die Landschaften und Menschen der fremden Länder erlebt er hin und wieder als pointiertes Folklore und zugleich durch die Augen der Maler, die die Schönheit jener Landschaften dem europäischen künstlerischen Bewußtsein erschlossen haben. Am stärksten erscheint er uns als Bildnismaler. Churchill spricht einmal von der «herrlichen Bleistiftzeichnung», die Augustus John nach Lawrence (of Arabia) ausgeführt habe. Auf diesem Gebiet scheint ihn die ununterbrochene Überlieferung der englischen Bildnismalerei, die schon von jeher einen Einschlag von Virtuosität hat, gesichert zu haben. Einige seiner Modelle (Mr. J. Phipps, Stresemann, George Bernard Shaw, Thomas Barclay) sind mit

einer fast unheimlichen psychologischen Penetranz dargestellt. G. J.

Rodolfo Pallucchini: Maurice Utrillo

Arte moderna straniera, Nr. 13.
Ulrico Hoepli, Milano 1945

Über Maurice Utrillo, den Sohn der Suzanne Valadon, besteht bereits eine reiche Literatur. Sie geht fast immer von seinem bewegten Leben aus, das sich zu einem großen Teil auf Montmartre abgespielt hat. Ein Urteil über sein künstlerisches Gesamtwerk ist schwierig, weil seine Bilder von sehr verschiedener Qualität sind. Die meisten Bilder, die er zu einer Zeit malte, da er noch unbekannt war, sind bedeutende Leistungen. Wenn man nur von diesen ausgeht, erkennt man, daß in seiner Malerei die große französische Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts weitergeführt ist, daß sie gewissermaßen Corot und den Impressionismus miteinander verbindet und zu einem bisweilen faszinierenden Landschaftsexpressionismus überhöht, der sich aber mehr in der Sensibilisierung und Übersteigerung der Farbe als in jener der Form äußert. Eine Stadt, ein Dorf, eine Kirche oder ein Haus, einen Platz oder eine Fassade scheint er nicht nur zu sehen, sondern zu erleiden. Auf alles, was ihm das Auge zuträgt, antwortet er mit schmerzlich übersteigerten Sinnen. Pallucchini stellt seinem einleitenden Text ein Motto voran, das er einem Buch von Carco entnommen hat: «Toi seul, tu as su dégager la ville, comme d'un immense fond d'océan», und umschreibt dann eindringlich die geistige und künstlerische Problematik dieser Malerei. Die Auswahl der Abbildungen ist vorzüglich.

G. J.

Anthony Bertram: Design

Mit einem Vorwort von Lord Sempill, Vorsitzenden der «Design and Industries Association». 119 Seiten und 76 Abbildungen auf 32 Tafeln, 11 : 18 cm. Penguin Books Ltd., Harmondsworth

Daß eine so gute Einführung in die Probleme, die Aufgaben und die Resultate der Entwerfenden in dieser bescheidenen und vielverbreiteten Ausgabe, den «Penguin Books», erscheinen kann, ist ein gutes Zeichen für das englische Publikum. Anthony Bertrams Buch ist das Resultat seiner zwölf 1937 in der BBC gehaltenen Vorträge über «Design». Bertram zeigt nicht nur die Probleme und Ergebnisse,