

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 5

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.01.2026

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

Tribüne

Nachträgliches zu unseren Landfriedhöfen

Sie sollten schön sein, schöner als alles, was wir im Leben um uns haben. Sie brauchen nicht feierlich zu sein, nicht besonders zu Ernst oder gar Schwermut stimmen, nicht prunkvoll, nicht reich, nicht modern, nicht alt, auch nicht alle gleich, sondern – einfach schön.

Aber sie sind es nicht und immer weniger. Daß der Friedhofgärtner gewissenhaft und sorgfältig ist, daß er Liebe zu Beruf und Garten hat, ist schon recht, aber nicht genug. Er muß auch Verständnis haben und Gefühl für eine solche Anlage, für die *Natur* einer solchen Anlage, die zu der freien Natur außerhalb der Friedhofmauern in nicht gar zu krassem Gegensatz stehen sollte. Allerdings müssen dieses Verständnis auch seine Vorgesetzten, die ganze Gemeinde, das Volk besitzen, wenn er seine Aufgabe richtig erfassen und erfüllen soll. Oder sind asphaltierte Wege, die sich zwischen den in Zementtrögen eingebetteten Begonienbuketts hindurchzwängen, etwa schön? Es existieren vielerorts Reglemente über Grabsteine und Bepflanzung. Aber man sieht den Friedhöfen leider den Nutzen dieser Reglemente kaum an, weil den Leuten das Verständnis fehlt.

Indes, worauf wir hier aufmerksam machen wollen, ist noch etwas anderes, nämlich ein Mißstand, dessen Behebung vielleicht auch auf die Anlage im allgemeinen von günstigem Einfluß zu sein vermag. Man trifft sehr viele Friedhöfe auf dem Lande, die noch den malerischen Vorteil besitzen, den alten Platz um die Kirche einzunehmen. Begreiflicherweise wird dieser Platz mit der Zeit zu klein. Man sucht nun zunächst durch Engerlegen der Gräber, durch Ausfüllen der Lücken, der Rasenborde längs der alten Friedhofmauer oder an der Kirche diesem Platzmangel abzuhelfen. Später, sofern man die Möglichkeit hat, erweitert man den Platz nach auswärts, indem man Land kauft und so den Friedhof vergrößert. Man sieht nicht selten Friedhöfe, wo die in Etappen fortschreitende Erweiterung das ursprüngliche Friedhof-

areal um ein Mehrfaches übertrifft. Damit ist das Mißverhältnis perfekt zwischen der kleinen Kirche einerseits und dem unermeßlichen Gräberfeld andererseits, dessen Grabsteine in dicht gedrängten Reihen mit ihrer Sucht nach gegenseitiger Überbietung alles andere (Kirche, Mauern, Rasen, Bäume) überschreien, ja töten. Man sollte in erster Linie die ursprüngliche Friedhofgröße respektieren, um der harmonischen Anlage nicht zu schaden; man sollte aber auch unbedingt eine allzu große Dichte vermeiden. Statt einer Erweiterung des alten Friedhofs an Ort und Stelle sollte man an einem geeigneten Platz in der näheren oder weiteren Umgebung einen *neuen Friedhof* anlegen, der im Turnus mit dem *alten* abwechselnd die Bestattung bestreite. Man sollte diesen neuen Anlagen von vornherein genügend Platz gönnen, um auch der *Natur* ihr Recht zukommen zu lassen. Es braucht deshalb noch lange kein Waldfriedhof zu sein. Oder wenn ein außerhalb liegender neuer Platz nicht zu haben wäre, sollte man *wenigstens* bei der Erweiterung des alten Friedhofs die alten Friedhofmauern, nota bene die Trennungswand zwischen altem und neuem Teil, die mit unverschlossenen Durchgängen zu versehen wäre, belassen. Ein gutes Beispiel bietet hierfür der Friedhof in Kilchberg (Zürich). Es gilt, das Größenverhältnis zwischen Kirche und Friedhof unbedingt einigermaßen zu retten. Wir geben zu, es gibt wohlthuende Ausnahmen in unserem Lande; aber sie sind dünn gesät, wie man weiß. Die gedankenlose Idee uferloser Friedhofvergrößerung macht immer noch Schule, und zwar gerade in kleinen und an Mitteln nicht sehr reichen Gemeinden, so daß ein Hinweis auf eine nicht nur rationelle, sondern auch *schöne* Erweiterungsmöglichkeit nicht überflüssig erscheint. Auch dies gehört ins Kapitel der Landesplanung!

E. St.

Ausstellungen

Chronique Romande

Avec l'exposition des Trésors de l'Art vénitien, qui s'est ouverte le 1^{er} avril à Lausanne, l'exposition Van Gogh qui

est en ce moment visible à Genève, au Musée Rath, est le grand événement artistique de la saison; et une éclatante réussite, due à l'esprit d'initiative et aux soins zélés des organisateurs. Elle ne comporte pas moins de 172 œuvres, provenant de musées et de collections particulières de Hollande, et est présentée avec infiniment de soin et de goût. On y trouve des œuvres appartenant à toutes les étapes de la carrière de l'artiste, depuis un dessin exécuté à vingt-sept, jusqu'à des toiles qu'il peignit à Auvers, à la veille de mourir. Les visiteurs peuvent donc acquérir ainsi une connaissance approfondie de son art, en suivant pas à pas son évolution.

Il ne peut être question, dans une chronique telle que celle-ci, d'exposer dans son ensemble ce que représente l'apport de Van Gogh à la peinture contemporaine, et de définir ce qu'il fut comme homme et comme artiste. Mais on peut, à ce propos, émettre une ou deux remarques.

On sait que Van Gogh, lors de son séjour à Paris de 1886 à 1888, s'éprit des gravures japonaises. Au point d'exécuter d'après des estampes d'Hiroshigé des copies à l'huile, dont deux figurent au Musée Rath. On sait aussi, par de nombreux passages de ses lettres à son frère Théo, qu'une des raisons importantes qui provoquèrent son départ pour le Midi fut l'idée qu'à ses yeux la nature de la Provence devait être identique à la nature du Japon. Pendant tout le temps qu'il vécut à Arles, Van Gogh, comme l'attestent ses lettres, en demeura convaincu. A chaque instant, devant les paysages qui s'offraient à ses yeux, il croyait voir des sites du Japon tels que les ont retracés les artistes de là-bas. Or, à en juger par les descriptions des voyageurs, le Japon, pays au climat maritime, doux, humide et sujet aux brouillards, à l'abondante végétation, doit être tout différent de la sèche et poussiéreuse Provence que calcine un brûlant soleil.

Nous avons donc là un cas très curieux d'idée préconçue, qui, bien qu'inexacte, fut pour Van Gogh un ferment qui stimula ses forces créatrices. Van Gogh dut beaucoup à ce mythe; et il serait intéressant de rechercher d'autres exemples de mythes qui ont ainsi joué un rôle capital dans le développement d'un artiste. Je pense ainsi au mythe de la Rome antique chez Mantegna, à cette Espagne fictive qui inspira tant le jeune Manet avant qu'il ait franchi les Pyrénées.

Van Gogh, on le sait, aima à peindre des

interprétations très libres d'après des gravures de maîtres qui lui étaient chers. On peut voir au Musée Rath les toiles qu'il exécuta d'après des œuvres de Delacroix et de Millet; et il en fit d'autres d'après Daumier, et même, La Ronde des prisonniers, d'après une gravure de Gustave Doré. Il est manifeste que les quatre artistes avaient été choisis par Van Gogh parce qu'ils possédaient à ses yeux une qualité commune, leur romantisme, leur goût pour la forme ample et tourmentée, essentiellement expressive. Jamais assurément Van Gogh n'aurait songé à s'inspirer d'œuvres de Corot, de Courbet, de Manet. Il a très bien su discerner ceux en qui il voyait des frères par l'esprit, des artistes désireux de traduire les mouvements de leur âme par le moyen de la forme; et ce choix prouve combien il se sentait et se savait un romantique.

Mais si considérable que soit l'exposition Van Gogh, elle ne doit pas faire négliger la très intéressante exposition de peintres français contemporains qui eut lieu à l'Athénée sous le titre «Maîtres de demain»; titre d'ailleurs médiocre, et qui ne signifie rien. On trouvait là des œuvres fort bien choisies de onze artistes qui ont atteint ou vont atteindre la cinquantaine, et qui, comme le dit excellemment Claude Roger-Marx dans sa préface au catalogue, sont «sortis victorieusement» des crises qu'a traversées la peinture française entre 1918 et 1940, et ont «reconquis, parfois au prix de grandes luttes, leur équilibre et leur sérénité». Il est en effet fort possible qu'aux yeux de la postérité, notre époque paraisse avoir attaché une importance démesurée à l'audace et à l'inquiétude, et que la hiérarchie selon laquelle nous répartissons les artistes contemporains, les générations futures la modifient assez fortement.

Quoi qu'il en soit, les œuvres de ces onze artistes formaient à l'Athénée un ensemble homogène, encore que toutes n'eussent pas la même valeur. Celles de Le Molt péchaient par une mollesse excessive, celles de Sabouraud par la banalité, et celles de Terechkovitch par une forme dont des touches pailletées n'arrivent pas à dissimuler l'inconsistance. En revanche Roger Limouse et Fernand Desnoyer se révélaient comme des tempéraments vigoureux, au métier franc, tandis qu'André Planson manifestait dans ses nus et ses paysages une robuste et saine sensualité, et que Cavaillès, bien que profondément influencé par Matisse, prouvait qu'il savait combiner avec goût des harmonies acides. Mais de ces ar-

tistes, les quatre qui méritaient le plus l'attention, c'étaient Legueult, Caillard, Oudot et Brianchon. Si Legueult lui aussi a subi l'envoûtement du magicien qu'est Matisse, il s'en est mieux dégagé que Cavaillès. Il montrait entre autres deux paysages d'un coloris très subtil, très savant et très raffiné. Talent plus robuste, Christian Caillard a su, en retraçant des landes nues, évoquer toute la mélancolie de la campagne bretonne. Roland Oudot m'a paru plus à l'aise dans son paysage de France, à la fois si traditionnel et si neuf, et dans ses natures mortes d'une sobriété presque austère, que dans ses paysages de l'Engadine, où l'on ne retrouve pas la grandeur alpestre. Enfin deux toiles de Maurice Brianchon, d'une rare qualité, rappelaient que depuis vingt ans, dédaigneux des truculences et du tapage, il prodigue d'exquises merveilles, où un sens remarquable des rapports de tons s'associe à une poésie indéfinissable. Un «maître de demain»? Nullement; d'aujourd'hui.

François Fosca

Aargau

Moderne Malerei und Plastik

Gewerbemuseum Aarau,
16. März bis 1. April 1946

Hans Eric Fischer

Villa Alice Hünervadel, Lenzburg, März 1946

Unter dem Titel «Moderne Malerei und Plastik» zeigte der Aargauische Kunstverein die Sammlung Dr. O. Huber (Glarus). Eine bedeutsame und mit hohem Sinn für die künstlerische Qualität vereinigte Reihe von Werken vom deutschen Expressionismus bis zu den Franzosen um Picasso und Gris bot sich hier dar. Wenn von den Expressionisten die Rede ist, dann sind damit zum Teil umfängliche Tafeln eines Marc gemeint, graphische Arbeiten einer Kollwitz, Aquarelle und Farblithos eines Macke und Nolde; einige Aquarelle von Nolde zählten zu den schönsten Stücken unter den Werken deutschen Ursprungs. Eine starkfarbige Landschaft Kirchners reihte sich an, und weiter war im gleichen Saal das Schaffen Klees und Kandinskys in sehr charakteristischen Kompositionen vergegenwärtigt, die die phantasievolle Welt des einen, die konstruktivere, kühlere des andern spiegelt. Barlach als Plastiker und Zeichner ergänzte diesen Überblick. Der Hauptsaal war den Franzosen ge-

widmet, und hier fesselte das Interesse zuerst ein berühmter früher Picasso, jene gebeugt sitzende schmale Frau am Tisch, ein Werk der blauen Epoche. Daneben kubistische Stilleben, ein Akt der späten Zeit und eine Serie von trefflich gewählten Radierungen. Gris mit einer Figurenkomposition, Masereel mit Landschaften und Figurenstücken, Derain mit einem tonig weichen, goldbraunen Frauenkopf, Utrillo mit einer Montmartrelandschaft sind die weiteren wertvollen Stücke der Kollektion, die ihren Höhepunkt vielleicht in einigen Bildern von Rouault findet, ausdrucksvollen und farbig ungemein fesselnden Köpfen.

Unter dem Patronat der Ortsbürgerkommission Lenzburg hat der in Dottikon lebende Aargauer Maler Hans Eric Fischer in den Räumen des Hauses Alice Hünervadel in Lenzburg eine Schau von Porträts veranstaltet. Es war interessant, das Schaffen eines Künstlers auf solchem Sondergebiet zu verfolgen (wiewohl Fischer keineswegs ausschließlich Porträtist ist). Aus früherer und neuester Zeit waren seine Bildnisse zu sehen, teils kleinen Formats (meist dort, wo es sich um porträtmäßige Wiedergabe eines Kopfes handelt), teils größeren und großen, wo die ganze Figur, vor neutralem Grund, im Zimmer oder im Garten, dargestellt ist. Technisch ungewöhnlich in der Verbindung von Öl- mit Temperafarben, zeugen diese formal sehr sicheren, im Ausdruck einprägsamen und ernsten Werke von der intensiven Auseinandersetzung zwischen Künstler und Objekt, Maler und Formproblem. Jede dieser Lösungen bedeutet ein Stück Ringen um persönlichen Ausdruck, und jede ist in ihrer tiefen, verhaltenen Farbigkeit ein in sich geschlossenes, für Stil und Eigenart charakteristisches Werk. Mg.

Basel

Oskar Kokoschka

Kunsthalle, 22. März bis
27. April 1947

Wenn man diese Ausstellung verläßt, hat man das Gefühl, sich einem heftigen Sturm ausgesetzt zu haben. Es liegt dies nicht nur an der Vehemenz der künstlerischen Potenz, sondern auch an der Art, wie sie sich auswirkt. Diese Bilder beziehen sich mit einer angelegentlichen Aggressivität auf den

Beschauer, und zugleich nehmen sie weder in der technischen noch in der inhaltlichen Formulierung Rücksicht auf ihn. Sie sind Ausbrüche, Selbstbefreiung und Selbstbekenntnis. Angesichts dieses Werkes von fragloser Großartigkeit wird einem von neuem klar, warum der Expressionismus eine Ausdrucksform des deutschen Kulturkreises war und geblieben ist. Das Subjektive der schöpferischen Plage wird zu allgemeiner Bedeutung erhoben und im Kunstwerk gleichsam mitobjektiviert.

So erscheint jetzt die Übersicht über Kokoschkas Werk als Dokumentation eines auf künstlerischem Wege bewältigten Individuationsprozesses. Die Eroberung seiner selbst beginnt bei Kokoschka mit dem Bildnis (1907), bezeichnenderweise nicht mit dem Selbstbild. Noch konfrontiert er sich nicht mit sich selbst, sondern mit Menschen, die ihm in ihrer geistigen Ausprägung bedeutend sind. Das menschlich-seelische Interesse überwiegt bei weitem das malerische. Die Farbe existiert kaum, das handwerkliche Rüstzeug wird mit einem hektischen, nervösen Eifer dem Ausdruck und der seelischen Deutung untergeordnet. Die körperliche Erscheinung des Gegenübers ist unwichtig, sie versinkt dunkel im Dunkel des Hintergrundes. Um so intensiver stürzt sich die Aufmerksamkeit auf Gesicht und Hände, wird in ihnen das Wesen bloßgelegt, das Innere aufgerissen. Schonungslos schluckt der junge Künstler sein Gegenüber auf, schüttet sich zugleich in es hinein, auf der Suche nach sich selbst und nach dem Zeitgesicht.

Dann kommt das Jahr 1914. Gleich zwei Selbstbildnisse, eine Lithographie und ein Oelbild von großem Format. Der Künstler nimmt sich selber wahr: forschend, sich selbst befragend auf der Lithographie, die rechte Hand krampfhaft schützend und zugleich nach sich selber grabend vor die Brust gelegt, in der aufrechten Linken den Griffel, der auf das «Labyrinth der Brust» weist. Auf dem Ölbild wird er sich selber zum erstenmal repräsentativ. Oskar Kokoschka als er selber ist jetzt da. Und im selben Augenblick hat er sich zur Farbe durchgekämpft. Die Umwelt, die Welt überhaupt, ist jetzt in farbiger Sichtbarkeit, als Gleichnis des Wesens vorhanden und der Anschauung aufgetan. Im Besitze seiner selbst bricht der Künstler durch in die Welt. Auf der «Windsbraut» (1914) rauscht er stürmisch hinaus in die begrenzte Unendlichkeit. Das Erlebnis menschlicher Gemeinsamkeit

wird möglich, und über die Berücksichtigung des «Liebespaars mit Katze» (1917) gießt sich schimmernder Schmelz der Farbe aus.

Die Bahn ist frei, um Wien auch geographisch zu verlassen, um sich die Weiten und Breiten des europäischen Raumes anzueignen. Die zwanziger Jahre sind das Jahrzehnt der Städtebilder. Man vermeint, die vollgeblähten Segel des Geisterschiffes knattern zu hören, auf dem der Maler nun über die wirklichen und unwirklichen Meere der Erfahrung treibt. Fast alle seine Städte sind Küstenstädte, grenzen ans Uferlose, auch wenn sie nur an Strömen liegen, denen sich der Blick anheim gibt in unabsehbarer Richtung. Über den Agglomerationen menschlicher Behausungen kreisen weißglitzern weithergeflogene Vögel, als seien sie Gleichnisse freischwebenden höheren Entzückens in denselben Himmeln, durch die lautlos der Flügelschlag des Untergangs rauscht. Eine grandiose Übersicht über und hinter die Welt der sichtbaren Erscheinung ist erreicht.

In den dreißiger Jahren wird die vorgeahnte Katastrophe des kreuz und quer bereisten und aufgenommenen Europa effektiv. Was Kokoschka in der Frühzeit im Porträt erarbeitete: sich selber auf den Grund zu kommen und von sich selber und der Welt Besitz zu ergreifen, beginnt jetzt von neuem auf der inzwischen erworbenen in die Breite ausgelegten Ebene der Überschau. Die Analyse der zeitgenössischen Situation, das Graben nach den Gründen ihres Übels beginnt, in der politischen Allegorie, die sich ins Spekulative, Gedankliche verliert, die Grenzen malerischer Realisierung sprengt. Dieselbe Schonungslosigkeit, auch gegen den eigenen Schmerz, entblößt hier wie ehemals das innere Wesen der Dinge; die selbstverständliche Unerschrockenheit und Kraft des menschlichen Zeugnisses drängen zu tiefer Ehrerbietung; aber sie sind jenseits künstlerischen Kriteriums, so sehr sie sich eines malerischen Könnens bedienen, dem nichts schwierig zu sein scheint und das rein praktisch überhaupt erst das Unmögliche ermöglicht, malerisch Unsagbares in malerischer Formulierung zu binden.

Freilich, die gedanklich spitzfindigen Bilder weltanschaulicher Auseinandersetzung werden gestützt durch die Zeichnungen und Aquarelle desselben Zeitraums, die thematisch ganz dem Bereich des rein Anschauungsmäßigen angehören. Hier gehen die Küstenbil-

der weiter; aber ohne die menschlich bevölkerten Städte. Weite Sichten, aber verödete Strände, durch die das Leben in gebrochenen, nervösen Notierungsgerinnseln sickert, gebrechlichen und doch heftigen Strömungsbruchteilen gleich, die das Ungestaltedurchhäden... Dann: Blumen und Pflanzen, Krabben und Fische, allerlei Meergetier; Restbestände, Zwitterformen des Kreatürlichen, genau in der Beobachtung und zugleich Gleichnisse des Unheimlichen, Untergründigen und des ins Außermenschliche geratenen zeitgenössischen Lebens. Hier bleibt die geistige Aussage, ohne daß sie dazu bewußt prätendiert, innerhalb des bildmäßig Möglichen.

Und dasselbe wird erreicht in dem großartigen Porträt der Countess Drogheda (1946), in dem sich gleichsam die Summe alles Bisherigen zusammenfaßt: das Bildnis ist jetzt gleichsam in das Ausmaß epochaler Bedeutsamkeit hineingewachsen. Hier ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Augenblick der Zeit auf sich selber behaftet: der schon ins Unwirkliche und Groteske abgeglittene Untergang einer Epoche, der Ruin eines Menschenbildes, das den einer seltsamen Größe nicht entbehrenden, sinnvoll sinnentleerten Mut zu einer imaginär gewordenen Haltung hat. In der Illusion menschlicher Würde hält sich der Glaube an die Würde des Menschen tapfer aufrecht. Sie wird gerettet und sei es streckenweise nur als Supposition. Denn es gibt sie, solange es den Menschen gibt, der sich als Zerrbild selbst an ihr begreift, solange er nicht aufhört zu sein.

G. Oeri

Bern

Die Berufsphotographie

Gewerbemuseum, 15. März bis
12. April 1947

Die Fachgruppe der Berner Photographen hat sich bemüht, in dieser Ausstellung von ihren Arbeiten und ihrem Können das Beste zu zeigen. Weite Gebiete sind umfaßt worden: Bildnisse, Architekturaufnahmen, Kunst, Wissenschaft, Reklame, Mode, Graphik, Reportage, etc. Es sei darauf hingewiesen, daß die Wandlung von der alten zur neuen Photographie hauptsächlich dank dem Mitwirken von Außenseitern wie Malern, Graphikern, Amateurphotographen, Architekten, usw. erfolgte. Das bernische Gewerbemuseum als Institut zur För-

derung aller einschlägigen Gebiete, hat sich bemüht, hier zur Belehrung und Anregung eine umfassende Schau des heutigen Photoschaffens zu geben. Unter den Ausstellern befinden sich auch Angehörige des Werkbundes. *ek.*

Graphik, Zeichnungen und Aquarelle von Victor Surbek

Kunstmuseum, 16. Februar bis Ende März 1947

Das Berner Kunstmuseum zeigte in einer über 500 Nummern umfassenden Schau das gesamte, druckgraphische Werk von Victor Surbek, zu dem die Plakate, Illustrationen, wandmalerischen Studien, Handzeichnungen und vor allem die Reihe der eindrucksvollen Tusch- und Aquarellmalereien kamen. Im ganzen eine Übersicht über ein Schaffen, das zur künstlerischen Persönlichkeit seines Schöpfers fast in gleicher Wesentlichkeit gehört wie die Ölmalerei. Man wurde Zeuge davon, wie das zeichnerische Gerüst bis in alle inneren Stützen und Streben eines Bildes sinnvoll errichtet und dabei zu mehr als nur zu einem technischen Hilfsmittel wird: nämlich zur wahren Struktur eines Bildes, ja zu einer Stütze des ganzen Gestaltens in ethischem so gut wie in bildnerischem Sinn. Denn es schließt die untrügliche, unverwischbare Klarheit in sich, den Entscheid zum rein geistigen Erfassen, selbst jenseits aller Stimmung. Das Jahr 1905 wird als Ausgangspunkt für verschiedene graphische Techniken genommen. In der Radierung, die für das Porträt, den Akt und die Landschaft von Anfang an eine strenge Durchbildung und Abrundung zeigt, sieht man den jungen Künstler sich entwickeln und intensivieren. Die Gebirgsdarstellung tritt schon früh in plastischer Kraft auf, vor allem in einem Zyklus von 42 kleinen Blättern, die sich mit dem Brienzersee, mit Baumlandschaften und Pflanzenstudien, sowie mit Reiseimpressionen aus Kalabrien und Sizilien befassen. – Auch die Lithographie, gleichfalls 1905 beginnend, wird vielfach zyklisch zusammengefaßt: Pariser Blätter, Brienzersee, das alte Bern, San Bernardino, Fechterstudien, Waldausschnitte und als ein Mittelpunkt wieder das alpine Thema. In der Reihe der Holzschnitte wird besonders das Kleinformat der Landschaft und Pflanzenstudie in knapp bemessenem Ausschnitt gepflegt. Mit etwa 100 Nummern füllte die Abteilung der Zeichnungen, Aquarelle

und Tuschblätter das ganze zweite Untergeschoß des Berner Museums. Das Format entfaltet sich in einzelnen Stücken bis zu jener Größe, die wuchtigen, kontrastreichen Vortrag ermöglicht und eine Annäherung bis dicht an die voll ausgebaute Bildform darstellt. Die malerische Nuancierung gewinnt auch im Schwarz-Weiß eine erstaunliche Fülle. Hier hat man nun jenen Surbek vor sich, der ein Gelände oder Bergmassiv in seinem charakteristischen mittelländischen oder alpinen Bau, in seiner Nivellierung und erdgeschichtlich gesehenen Struktur, in seiner fein erweiterten Atmosphäre und im Mantel seiner Vegetation auf eine ungewöhnlich eindringliche, geistig überblickende Art festzuhalten vermag. Das Einzelding ist klar und unermüdlich herausgeholt und zugleich wieder hineingestellt in den Naturplan.

W. A.

Moderne italienische Kunst

Kunsthalle, 22. März bis 13. April 1947

In Bern gelangte eine Ausstellung neuer italienischer Malerei und Plastik zur Schau, die (anders als diejenige von Lausanne und Luzern) den Beschauer gleichsam am künstlerischen Werktag eines Volkes mit seinem Auf und Ab teilnehmen ließ. Wenn der Schweizer sonst von Veranstaltungen ausländischer Kunst erwartet, daß sie in allen Teilen außerordentlich, von der unsern abweichend und attraktiv seien, so wurde hier viel eher ein Abbild des Mittelmaßes geboten, wie es zu allen Zeiten und in allen Ländern den Untergrund und die tragende Masse der Kunstbewegungen darstellt. Wenn man in der neueren italienischen Kunst – summarisch gesprochen – einerseits ein Zehren von überragenden klassischen Traditionen wahrnehmen konnte und andererseits neue extreme Bewegungen, die sich zur italienischen Klassik irgendwie antimagnetisch verhielten, so hielt sich die Berner Ausstellung von diesen beiden Linien fern. Was sie dokumentieren wollte, war der Wille zum Ehrlichen und Geradlinigen, die Ablehnung aller Übersteigerungen und Fassadenwirkungen; sie war vom Heroischen des Faschismus gleich weit entfernt wie von Surrealismus und Kubismus. Mit einer gewissen Selbstbescheidung suchen diese Maler gleichsam nach dem täglichen Brot der Kunst: stille Werte der feinen, bedachtamen Ausmalung, handwerkliche Sauberkeit, Klarheit in der Natur-

treue. So fand man denn vielerorts Erscheinungen von einem Gleichmaß und einer Glätte – auch von einer Nüchternheit und Kühle, die unsern gewohnten Vorstellungen von Italianität entgegengesetzt waren. Ist es, daß sie es nach all dem Tumult noch nicht recht wagen, Vollitaliener zu sein, oder sind es einfach Grenzen des Talents?

Maler der nördlichen Landesteile, aus Mailand, Turin, Venedig, und solche aus Umbrien traten oft mit ruhig und hell angelegten Landschaften auf, die eher ein nördliches Naturgefühl und den Sinn für klare, untiefe Stimmungen zeigten. – Im Mittelsaal waren einige Maler vereinigt, die mehr farbiges Wagnis und eine kräftigere Prägung aufweisen – meist Römer, «Fovisti Romani» nach der Bewegung der «Fauves» von einst genannt. Hier zeigte Montanarini in Akt und Stilleben wuchtige Linien und setzte lapidare Farbflecke; Monachesi zeigte eine venezianische Landschaft in erregter und bewegter Konzeption. Paulucci schließt sich dieser kraftvolleren und blühenderen Malweise an. Eine Einzelerrscheinung ist der Armenier Sciltian, der die minutiöse Durchgestaltung der Details auf gegenstandsreichen Stilleben nach Art der neuen Sachlichkeit pflegt. – In einem der Seitenkabinette waren einige Maler mit toniger, satter Palette zusammengefaßt. Hier war Sicherheit und Qualität eines romanisch inspirierten Malstils vielleicht am deutlichsten zu spüren, so bei Brancaccio und Striccoli, und vollends der Florentiner Conti konnte Porträte von durchgeistigter und zugleich sinnhaft blühender Haltung zeigen. – Einsprenglinge extremer Richtungen fehlten gleichwohl nicht ganz, obschon das Programm der Ausstellung bewußt anders gerichtet war; der Bekannteste unter ihnen dürfte Severini sein. – Zu den positivsten Eindrücken der Ausstellung führte die Plastik. Obschon sie auf die Kleinfigur und das mittlere Format beschränkt war, zeigte sie doch in den Werken von 15 Bildhauern eine Vielfalt, Beweglichkeit, Temperamententfaltung, die deutlich von der Lebhaftigkeit italienischen Geistes und von der Fähigkeit zu klarer, abgeschlossener Form sprachen.

W. A.

Orneore Metelli

Kunsthalle, 22. März bis 13. April 1947

Im Zusammenhange mit der Ausstellung «Moderne italienische Kunst» gab

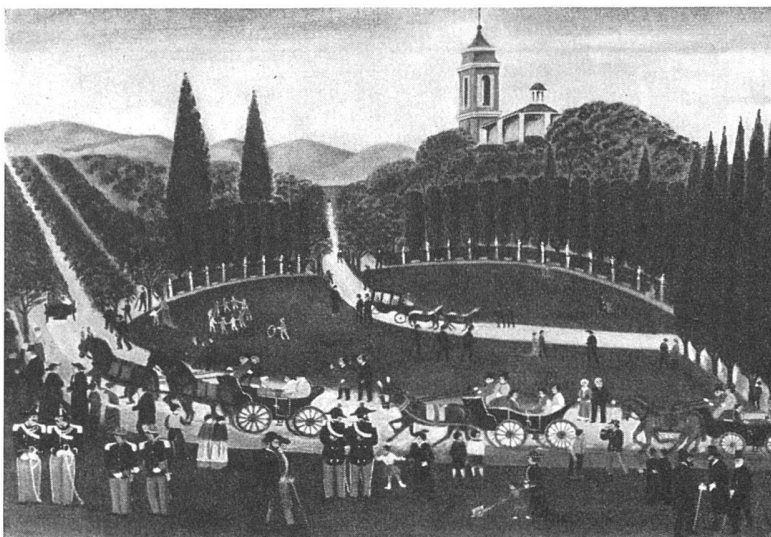
es eine beglückende Begegnung: die 20 Bilder des italienischen *peintre naïf* Orneore Metelli (1872–1938). Von allen in letzter Zeit «entdeckten» Sonntagsmalern ist dieser cordonniere von Terni allein mit dem douanier Rousseau vergleichbar. Denn seine Bilder bezaubern durch eine ganz ähnlich unmittelbare Freude am Leben und an der Kunst, in die sich nichts krankhaft Versponnenes hineindrängt. Der vielbeschäftigte Meisterschuhmacher (1911 wird er sogar Jury-Mitglied der internationalen Schuhausstellung in Paris), der als Bläser Mitglied des städtischen Musikkorps von Terni ist und auch auf dem Theater seine Rolle zu spielen weiß, beginnt erst als 50jähriger mit der Malerei, nachdem er seine Abende nicht mehr in der Osteria verbringen darf. «Ja, wenn ich dahinter ginge» – soll er an einer Ausstellung des «Novecentismo» gesagt haben – «ich – ich würde das besser machen.» Und das tut er dann auf seine Art, indem er die alltäglichen Besonderheiten seines eigenen Lebens und das der umbrischen Fabrikstadt Terni mit Hingabe und angeborenem Formgefühl schildert. Köstliche Dinge hat er beobachtet und dann auswendig mit viel Humor und Bonhomie gemalt: das prachtvolle Selbstbildnis in der Uniform des Musikkorps, die vielen, immer wieder neu geformten Bilder der Plätze und Straßen Ternis mit ihren Prozessionen, sonntäglichen Spaziergängern, aufbrechenden Jägern, Wirtshäusern und Landschaften. Gerührt und entzückt von so viel Reichtum eines einfachen Lebens, entdeckt man überall eine Fülle malerischer Schönheiten, kühne Bildkompositionen und abstrahierende Zusammenfassungen. Man denkt an die Chiricos bewußte Abstraktionen, die – im Gegensatz zu Metelli – aber immer angstvoll und zwiespältig in der Welt stehen. Beim Schuhmacher von Terni hingegen hat alles nebeneinander Platz: die Staffelei neben dem Schustertisch, die Masken des Theaters neben der Posaune – alles ist geborgen in einem ungebrochenen heiteren Lebensgefühl. m. n.

Zürich

Adrien Holy

Kunstsalon Wolfsberg, 4. März
bis Ende März 1947

Der Künstler wählt keinen großen Motivkreis. Akte, Landschaften und Stilleben finden wir in verschiedenen



Orneore Metelli. Der öffentliche Park von Terni

Variationen wieder. Aber Adrien Holy vermag in ihnen durchaus seine eigene Art, die sichtbare Welt zu erfassen, wirksam werden lassen. Von seiner Malerei geht eine intime und verhaltene Kraft aus. Er stellt eine stille Welt dar. Die Menschen schauen besinnlich vor sich hin. Die Landschaften, mild und warm besont, sind von einem ruhigen Fluß durchzogen oder von einer Straße, darauf Bäume Schatten werfen. Wie in der Wahl der Motive, in denen durchaus nichts Außerordentliches vorherrscht, zeigt sich des Künstlers Hingezogenheit zur einfachen Harmonie auch darin, wie er das Gegebene darstellt. Die Komposition ist in ihrem klaren Gefüge leicht überschaubar. Die Gegenstände finden sich gleichsam lautlos und wie von selbst zusammen, um dann doch ein von des Künstlers eigenem Rhythmus beherrschtes Ganzes zu bilden. Unaufdringlich sind die Farben. Oft finden wir Bilder mit sorgfältig abgewogenen Tönungen von Beige zu Braun oder zu Graublau, die dann wirksam belebt werden durch rote Akzente. Diese Gemälde gehören zu den besten der Ausstellung. Wir nennen unter ihnen etwa «Le port d'Oslo» oder «Quai d'Ouchy en hiver». – Wir begegnen hier einer Malerei, die sich in den Grenzen einer sicheren Tradition bewegt, ohne in ihr zu erlahmen. Vor dem Bild «L'Espagnole» denken wir unwillkürlich an die Malweise von Maurice Barraud. Adrien Holy verdankt diesem Künstler etliches, ohne aber deswegen seine eigene, verglichen mit derjenigen von Barraud intimere Darstellungsweise zu beeinträchtigen.

P. Portmann

Werke der Bildstickerei

Art. Institut Orell Füßli, 5. bis
31. März 1947

Man spricht von einem Geheimnis der Farbe. Nachdem man die Bildstickereien Carl Ottikers gesehen hat, darf man auch von einem Geheimnis des Stoffes sprechen. Wenn das Geheimnis der Farbe und der Malerei durch die Bewegung des Pinsels, das An- und Absetzen auf der Malfläche, vorbereitet wird, so das Geheimnis des Stoffes und der Bildstickerei durch die Bewegung der Nadel, die den Faden in die Leinwand wirkt: es ist das Verbindende. Was auf der einen Seite der Leinwand scheinbar nebeneinander liegt, ist auf der anderen Seite verknüpft. Es ist eine Bewegung, die von der Kontinuität des Lebens, vom Wechsel zwischen Licht und Schatten künden kann. Ottiker zeigte sechzig Werke, meist kleineren Formats. Es handelte sich um religiöse Themen (biblische Darstellungen, Transfigurationen nach altrussischen Bildern, Szenen aus dem Leben der Heiligen), seltener um solche des profanen Lebens (Bücherstilleben, Stadtansichten). Wo der expressive Wille des Künstlers (spürbar im rahmensprengenden «Franziskuskopf», in «Golgatha») sich im Erlebnis längstvergangener Formübung beruhigt («Russische Gottesmutter», «Kreuzabnahme»), entstehen die überzeugendsten, und die dem Metier angemessensten Leistungen. Innere und äußere Kontinuität stimmen überein. Daß aber auch das frei Empfundene reine Wirkungen vermitteln kann, die lange im Betrachter nachklingen, zeigte die Darstellung

Ausstellungen

Aarau	Kunstsammlungen	Max Burgmeier	10. Mai bis 25. Mai
Basel	Kupferstichkabinett des Kunstmuseums	Sibylla Merian	3. April bis 18. Mai
	Kunsthalle	Moderne Kunst aus dem Petit Palais Henri de Toulouse-Lautrec	6. Mai bis 29. Mai 10. Mai bis Ende Juni
Bern	Kunsthalle	Sandy Calder, Fernand Léger, Walter Bodmer	3. Mai bis 26. Mai
	Gewerbemuseum	Schweizer Jungmaler	17. Mai bis 1. Juni
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Antoine Claraz et Armand Niquille	10 mai - 1er juin
Küsnacht	Kunststube «Usterhof»	12 Schweizer Bildhauer und Plastiker	5. April bis 30. Mai
Lausanne	Galerie du Capitole	Wilhelm Gimmi Jean Apothélos	26 avril - 15 mai 17 mai - 5 juin
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Peintres, Sculpteurs et Architectes suisses, Section neuchâteloise	19 avril - 1er juin
Nyon	Château	Porcelaine de Nyon	19 mai - 19 juin
Solothurn	Kunstmuseum	Regionale Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins (Region 2)	26. April bis 26. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Hauptwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe	27. April bis 12. Juli
Thun	Kunsthandlung Krebser	Albert Schnyder	12. April bis 10. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Die Winterthurer Kleinmeister des 18. und frühen 19. Jahrhunderts	23. März bis 11. Mai
	Gewerbemuseum	Schulhausbauten Winterthur-Veltheim (Wettbewerbsarbeiten)	27. April bis 18. Mai
Zürich	Graphische Sammlung ETH	Schweizerische Graphik des späten Klassizismus und der Romantik, 1800-1850	26. April bis 19. Juli
	Kunstgewerbemuseum	Moderne Aubusson-Teppiche und Sonderausstellung Jean Lurçat	11. Mai bis 15. Juni
	Atelier Chichio Haller	Hildegard Weber	15. April bis 6. Mai
	Galerie des Eaux Vives	Willi Baumeister und Oskar Schlemmer Kemeny	12. April bis 8. Mai 10. Mai bis 6. Juni
	Galerie Neupert	Ettore Cosomati	3. Mai bis 31. Mai
	Pestalozzianum	Neues Leben in den tschechoslowakischen Schulen	11. April bis 29. Juni
	Kunstsalon Wolfsberg	Maitres de Demain La jeune peinture Belge	10. April bis 10. Mai 14. Mai bis 14. Juni
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

«Bethlehem», in der aus dem vordergründigen Dunkel der Welt die Menschen dem Strahlenglanz des Lichtes zueilen, das in der Mitte des Bildes geborgen ist. z.

Paris

William Blake

Galerie René Drouin

In den letzten zwanzig Jahren tauchte der Name des englischen Malers William Blake immer öfter in den Pariser Kunstkreisen auf. Vor dem Kriege hatte die Bibliothèque Nationale eine größere Ausstellung von Werken Blakes veranstaltet, die aber nur wenig beachtet wurde. Die heutige Ausstellung bei René Drouin, die mit Mithilfe der englischen Gesandtschaft in Paris zustande kam, bringt zum erstenmal ein größeres Publikum mit diesem ungewöhnlichen Dichter-Maler in Berührung. Einige diese Ausstellung begleitende und erläuternde Vorträge in der Sorbonne und ein Komitee, an welchem unter andern André Gide, Albert Camus, Paul Eluard, André Breton, Pablo Picasso teilnehmen, geben der Ausstellung den Charakter einer Manifestation.

William Blake, Maler, Radierer und Dichter, wurde in London am 28. November 1757 geboren und starb am 12. August 1827 in Fountain am Strand. Er arbeitete einen großen Teil seines Lebens fast unbekannt und in großer Not. In gewisser Hinsicht ist er ein Vorromantiker; er war aber den Romantikern in mancher Beziehung voraus; erst bei Lautréamont und neuerdings bei den Surrealisten begegnen wir einem ähnlichen introspektiv-visionären Schöpfungsprozeß. Gedanklich kann man bei Blake Beziehungen zu Jakob Böhm und Swedenborg finden, doch läßt er sich kaum summarisch in irgendein bestehendes esoterisches oder spiritualistisches Philosophiesystem einschließen. André Gide schreibt von ihm im Vorwort zum Ausstellungskatalog: «L'astre Blake étincelle dans cette reculée région du ciel où brille aussi l'astre Lautréamont. Lucifer radieux, ses rayons revêtent d'un éclat insolite les corps misérables et glorieux de l'homme et de la femme. Rayons d'autant plus maléfiques que paraissent chargés de bénédictions ...» Von rein ästhetischen Gesichtspunkten aus kann man Blake nicht beikommen. Seine Radierungen und Maleereien haben oft akademischen Charakter, oder sie zerfließen in einem formlos romantischen Farbensymbolismus; auch steht das literarische Motiv meist dermaßen im Vordergrund, daß es von der zeichnerischen Form kaum vollständig assimiliert werden kann. Trotzdem kann man nicht von einem Vorherrschen des Gedanklichen sprechen, da Blake unter dem ständigen Druck seiner Inspiration arbeitete. Er versuchte, seine Visionen, die sich hemmungslos zwischen einer christlichen und dämonisch-satanischen Welt bewegten, «naturgetreu» abzubilden. Allen schlechten Geschmack der letzten 150 Jahre finden wir schon bei William Blake, doch wird seine Persönlichkeit dadurch nicht beeinträchtigt, da sein Werk eigentlich kein Kunstwerk sein will, sondern eine Sichtbarmachung eines gewaltig sich aufdrängenden inneren Weltbildes. Blake war einer der großen Einsamen, welche den zersetzenden Mut hatten, gegen ihre Zeit zu arbeiten. So stellt er im Zeitalter der Aufklärung die abgründigen Dunkelheiten der Psyche dar. *Stahly* (Das Zürcher Kunsthaus plant, diese Ausstellung im Juni-Juli zu übernehmen. Red.)



William Blake. Illustration zu Dantes Göttlicher Komödie. Zeichnung

gegangen (s. «Werk»-Chronik 3/1947, S. *35*). Wenn es auch gewagt erscheinenmag, diesenimmerhinnichtgeringen Prozentsatz als symptomatisch für die gesamte Jahresproduktion anzusehen, so zeigen diese Auserwählten doch eindeutig, daß die Leistungsfähigkeit sowohl der Graphiker als auch der Drucker allerersten Ranges ist. Es ist erstaunlich, was beide in technischer Hinsicht zu erreichen vermögen an graphischen Feinheiten, an neuen Farbzusammenstellungen. Was nützte das Können und die Freiheit in der Farbwahl bei den Graphikern, wenn die Drucker nicht imstande wären, ihnen drucktechnisch zu folgen? Darüber hinaus ist es interessant und beeindruckend zu sehen, wie rasch und unmittelbar dieses Gebiet der angewandten Graphik auf den ständigen Wandel der Bedürfnisse schöpferisch zu reagieren vermag. Mochte es vor einem Jahr wohl scheinen, als ob die Phantasie der Graphiker sich (in ihrer vorherrschenden Tendenz) in einer durch den Erfolg legitimierten stereotypen Richtung des überdeutlich fixierten festzufahren drohe, so zeigt sich jetzt, daß der Ausweg bereits gefunden ist.

Auch für das Plakat gibt es keine stilistischen Axiome. Vor ein paar Jahren hätte man vielleicht noch gedacht, es könne keine «malerischen» Plakate geben, während die jüngste Entwicklung erkennen läßt, daß sich die Plakatkunst gerade vom Malerischen her neue Impulse geholt hat und sie plakatomäßig ausgezeichnet verwertet. Die Gefahr des Verkrampften wird überwunden. Auch abgesehen von den am stärksten von der Malerei her genähr-

Angewandte Kunst

Die besten Plakate des Jahres 1946

251 Plakate sind im vergangenen Jahr öffentlich angeschlagen worden. 24 davon, d. h. knapp 10%, sind nun als die besten aus der Jurierung hervor-