Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 9

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: 14.01.2026

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

französischen Naturalisten angesehen hat. (Auch in Hodlers «Zwiegespräch mit der Natur» ist die Einwirkung des französischen Naturalismus festzustellen.) Der damals noch wankende, sich selber noch suchende Buri war aber zu jener Zeit doch am meisten von Hollósys Stil geleitet.

Wie tief diese Beeinflussung war, bezeugt uns am besten das 1893 in München gemalte Bild Buris, die «*Unterhaltung*». Obschon damals Buri die Privatschule Hollósys schon längst verlassen hatte und auch von der Julian-Akademie zurückgekehrt war, läßt dieses Werk die engsten Beziehungen zu des Ungarn früheren Arbeiten erkennen. Ja es ist ein direkter Abkömmling der «*Schenkenszene*» und von «*Zwischen zwei Feuern*» des ungarischen Malers. Das erste Bild wurde 1888 in München, das zweite etwas später gemalt. Beide stammen aus der Zeit vor Nagybanya, sie sind glückliche Synthesen aus den Stilen von Bastien-Lepage und Leibl. Beim ersten ist die ins breite gezogene Komposition nicht glücklich geraten; es sind eigentlich zwei Bilder. Hollósy benützte für sein Werk ungarische Erinnerungen, sogar vielleicht Skizzen. Die Szene spielt in einer echt ungarischen Dorfschenke mit Balkendecke, nur die breitgelagerten Fenster muten fremd an. Die Modelle sind Ungarn, bloß das stehende Mädchen und der Jüngling mit der Geige sind Deutsche. Selbst die Gegenstände, wie die Stillebenobjekte sind ungarisch. In seinem zweiten Bilde hat Hollósy die Szene glücklicher und malerischer zusammengefaßt; es ist eine folgerichtige Weiterentwicklung seines Stiles.

Buris Tafel stützt sich auf beide Bilder. Er hält die horizontalen konstruktiven Linien des Tisches und des Fensters bei, samt dem Vorhang und den Geranien, er wiederholt auch drei von Hollósys Modellen, den ungarischen Landwehrhusaren, den alten Mann mit dem federgeschmückten Hut aus der Schenkenszene und das Mädchen in der blumengetupften Schürze und gebauschten Hemdtracht. Dazu fügt er noch eine zweite Frau hinzu im selben Stile. Selbst der alte Mann hält auch bei ihm ein Glas in der Hand. Buris Husar ist schüchterner; er gebärdet sich weniger leidenschaftlich mit seinem Glas als die beiden Ungarn in Hollósys Bild, die der Schönen zutrinken. Alle sitzen modellmäßiger; in der entschiedeneren Profil- und Enface-Stellung der Gestalten keimt schon die konstruktive, dekorative Auffassung Buris. Die blaurote, mit Pelz eingefaßte Jacke des Landwehrhusaren gibt dem Bilde Buris im Sujet einen halb ungarischen Charakter. Es kann sein, daß dieser Husar, wie Graber vermutet, ein Selbstbildnis von Buri ist; er könnte aber auch ein gemeinsames Modell der Maler sein. Die feinen, rötlichen und bläulichen Töne, das gut beobachtete Spiel des Lichtes auf den Gesichtern und weißen Hemden, auch die stillebenartigen Gegenstände sind schon bei Hollósy vorhanden.

Wichtiger ist jedoch, daß die von Hollósy übernommenen Bildelemente so stark von Buris Kunst aufgesogen wurden, daß sie auch später noch die bedeutendsten Charakterzüge seiner Kompositionsweise geblieben sind. Die horizontalen Linien bilden als Tisch, Bank oder Seefläche die Hauptakzente in seinen klargestalteten Werken. Bei Hollósy war dies nur ein einmaliges Motiv; beim Schweizer aber, der die Linie, die Form mehr betonte und dessen Kunst der großzügigen dekorativen Wirkung zusteuerte, wird daraus ein stets wiederkehrendes konstruktives Bildelement. Der Parallelismus in der Kunst Buris kommt also nicht von Hodler, sondern von Hollósy; er wird durch Hodler nur wesentlich verstärkt.

Hollósy, der in der ungarischen Malerei durch die Begründung der Schule von Nagybanya (1896) eine Tat von schicksalhafter Bedeutung vollzog, spielte so auch eine wichtige Rolle in der Selbsterkenntnis und Entwicklung eines bedeutenden Schweizer Malers.

Erwin Ybl

Ausstellungen

Basel

Maîtres Belges

Frits van den Berghe, Constant Permeke, Gustave de Smet, Edgar Tytgat
Galerie d'Art Moderne,
7. Juni bis 6. Juli 1947

Immer wieder staunt man, wie viel bedeutendes Kunstgut in Schweizer Privatsammlungen gehütet wird. Wer hätte sich träumen lassen, daß eine einzige Basler Privatsammlung eine eindrückliche Übersicht über Hauptleistungen des bei uns sonst wenig vertretenen und zu wenig bekannten belgischen Expressionismus zu bieten vermag? Zum Abschluß der Saison vermittelte uns die Galerie d'Art Moderne diesen Einblick in eine mit sicherer Hand zusammengetragene, geschlossene Sammlung und zugleich eine Begegnung mit vier eigenwilligen Persönlichkeiten. Mit einer Ausnahme (Tytgat) gehören diese Maler der zweiten Generation der sogenannten Schule von Laethem-Saint-Martin an, die seit 1880 in mehreren Stößen die Hauptphasen der belgischen Malerei bestimmt hat. – Als eine bei jeder Begegnung erneut ergreifende Persönlichkeit von höchster Potenz erwies sich auch hier *Constant Permeke* in zwei Werken: einem schweren, in tiefen Brauntönen gehaltenen «Buveur de cidre» und einer wuchtig hingesäbelten «Paysage au coq», in der aus braunem Gesamtton saftiges Grün und Gelb herausleuchtet. Etwas Urtümliches, Verhaltenes und doch Eruptives liegt über diesen wie über fast allen Werken dieses elementaren, im echtesten Sinne flämischen Malers. Dem Rudimentären seiner Kunst steht das stark Konstruktive *Gustave de Smets* gegenüber, dieses «Klassikers» des flämischen Expressionismus. Er hat vielleicht am besten verstanden, die besonderen Anliegen seiner Gruppe in gültigen Werken festzulegen. «La ville» mit ihren beängstigenden Häuserhaufen, vor denen der Mensch, ein Frauenakt in Rosa, gefährdet steht; «Le peintre et sa femme», ein großflächiges, in warmen Ockertönen gehaltenes Doppelporträt, formal und menschlich auf das Wesentliche reduziert; dann das vielfigurige, wohlkomponierte Bild «Blues», das in den flächig übereinandergeschichteten Figuren und Gesichtern die mondäne Hohlheit der großstädtischen Inflationszeit aufzeigt, mit diesen drei Werken war auch de Smet zwingend vertreten. Nicht anders *Frits van den Berghe*, der mit seinem gedrungenen, schweren, fast mystischen Expressionismus de Smet wundervoll ergänzte, später sich jedoch einem eigenartigen Traum-Surrealismus widmete. Von seinem frühen Schaffen zeugte ein großgesehenes und äußerer Wirklichkeit bereits entrücktes «Pique-nique», eine expressionistische Variation des «Déjeuner sur l'herbe». Besonders schön, ebenfalls aus der Frühzeit, die «Pêcheurs», unheimlich in dem schweren Blaugrün und den wuchtigen, urtümlichen Köpfen, ein herrlicher Wurf des kraftvollen und naturhaften Malers. Zwei «Peintures de rêve» schließlich aus der surrealistischen Epoche, die, formal und malerisch fesselnd, van den Berghes Hang zum Phantastischen, hinter der Erdenschwere Liegenden

offenbarten. Als letzter trat uns *Edgar Tytgat* entgegen, dessen besondere Note sich harmonisch in den Gesamtklang des flämischen Expressionismus einfügt. Statt des Schweren, Wuchtigen und Kraftvollen hier fast verträumte Kindlichkeit und zärtliche Poesie, ein Staunen etwa vor den dörflich-naiven Geschehnissen eines «Toussaint», das leise Abschiedsständchen eines Matrosen unter dem Fenster der Geliebten «Au matin d'une nuit d'amour» und schließlich als schönstes «L'aveugle et la jeune fille», ein jugendliches Menschenpaar, in dem der liebevolle Erzähler plötzlich die große Form findet und eine malerische Überlegenheit, die ihn in die erste Reihe der belgischen Expressionisten stellt und seine sonstige Naivität als eine zum Teil gewollte enthüllt. Diese Variation des uralten Themas von Adam und Eva wirkte in seiner malerischen Verhaltenheit, seiner formalen Disziplin und seiner schönen Menschlichkeit besonders nachhaltig. So zeigte jedes der ausgestellten Bilder eine andere Facette des flämischen Expressionismus – zusammengenommen bildeten sie ein schönes Zeugnis für eine reiche und wesentliche Gruppe innerhalb des europäischen Expressionismus. Diese Bilder haben schließlich noch eine auffallende äußere Gemeinsamkeit: ausnahmslos im großen und größten Format werden hier die Themen vorgetragen, und das zeugt von einer Kraft und Sicherheit, von einem Vollen, aus dem geschöpft werden kann, die Anlaß zu mancherlei grundsätzlichen und ein wenig elegischen Überlegungen über das Schicksal der expressionistischen Malerei geben.

Mit dieser Ausstellung beschloß die Galerie d'Art Moderne erneut eine Serie von bemerkenswerten Veranstaltungen, über die der Kunstfreund sich nur freuen konnte. Nicht jede der vor allem den Strömungen des Surrealismus und der abstrakten Kunst gewidmeten Ausstellungen konnte im «Werk» gewürdigt werden. Wenigstens hingewiesen sei hier rückblickend auf einige bisher nicht angezeigte Ausstellungen, die uns besonders wichtig erschienen. So konnte man den bei uns selten zu sehenden Augusto Magnelli näher kennenlernen, eine starke Persönlichkeit aus dem Kreis Arp, Taeuber, Picabia. Meist farblich wie formal eigenwillige Durchdringungen konkreter Elemente im Raum und Schneidungen in der Fläche, gaben sich seine Werke als keineswegs pedantisch-schematische, sondern lebendige und phantasievolle, von allen Naturerscheinungen freie Schöpfungen. Neben den hier gewürdigten Ausstellungen Arp-Bryen und Metelli, neben verdienstvollen Ausstellungen selten gesehener Basler Maler, so des eminent begabten und erfindungsreichen Walter Möschlin, der versponnenen Meret Oppenheim und der Julia Ris, deren Anfänge vielversprechend sind, konnten wir auch die Bekanntschaft eines jungen Amerikaners machen: Harry Bertoia, dessen farbige Monotypien uns nicht nur als handwerklich-dekorative Köstlichkeiten, sondern als ein eigenwilliges und graziles Echo vom Pazifik auf Erfindungen eines Kandinsky, eines Klee in Erinnerung geblieben sind. Die zunehmende Erleichterung im internationalen Kunstaustausch wird, wie wir erfahren konnten, den initiativen Leitern Gelegenheit geben, im kommenden Winter neben Ausstellungen jüngerer Schweizer wichtige Kollektionen von internationaler Bedeutung zu zeigen. *Willy Rotzler*

Bern

Moderne deutsche Kunst seit 1933
Kunsthalle, 26. Juli bis 17. August 1947

Die moderne Malerei und Plastik, wie sie in der Berner Kunsthalle zur Darstellung kam, war ihrer Herkunft nach auf die westlichen Gebiete Deutschlands vom Bodensee bis zum Niederrhein beschränkt. Düsseldorf und Stuttgart bildeten die organisatorischen Zentren zur Erfassung des Ausstellungsgutes. Zwei Maler und ein Bildhauer – Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Ewald Mataré – waren mit größeren Kollektionen vertreten und bildeten die Fixpunkte, um welche sich die übrigen, im Ausland noch kaum bekannten Künstler gruppierten. Sie stellten den Kontakt her mit der Kunst der frühen dreißiger Jahre, die von den Nazis beschimpft, geächtet und schließlich aus dem öffentlichen Leben verbannt worden war.

Was sich sehr klar und deutlich bei diesen drei wichtigsten Künstlern ablesen ließ, gilt weitgehend auch für die anderen: Trotz Ächtung, Ausstellungs- oder gar Arbeitsverbot hat die künstlerische Entwicklung nicht abgerissen. Abseits vom staatlich protegierten Banausentum wurde in der Stille gearbeitet, zäher, unerbittlicher – und auch zahlreicher, als im Ausland vermutet werden konnte. Die deutsche Kunst von heute präsentiert sich stilgeschichtlich gesehen als völlig zeitgemäß und den aktuellen Strömungen anderer Länder verbunden. Der Geist weht, wo er will, – und er scheint im nationalsozialistischen Deutschland kräftiger geweht zu haben als im faschistischen Italien, das sich die moderne Kunst unter dem Vorwand der Förderung hörig machte und auf das tote Geleise der Provinzialität abschob. Die Klarheit der Entscheidung, vor die sich die Künstler angesichts des politischen Druckes gestellt sahen, hatte einen Geist der Verantwortung und der Sauberkeit zur Folge, der als größtes Positivum in der Ausstellung spürbar wurde.

Diese Sauberkeit des Empfindens mag mit ein Grund sein für die Tatsache, daß sich der deutsche Künstler kaum mit der gegenständlichen Darstellung der chaotischen Welt befaßt, in der er lebt. Seine Aufgabe ist es, Klarheit und Ordnung zu schaffen. Die Verwirklichung dieser Aufgabe in der künstlerischen Schöpfung ist brennender als jede Darstellung der Zerstörung und des Elends, die neben der furchtbaren Wirklichkeit zur billigen Illustration und Farce werden müßte. Wenn es doch einmal versucht wird, dann nur in der Transposition in die surrealistische Traumwelt, wie im Hafenbild von Volker Böhringer oder im Bild der zerstörten Stadt von Hubert Berke.

Der gesellschaftskritische Expressionismus der Inflationszeit hat keine Neuauflage erlebt. Der bedeutendste Mann jener Richtung, Otto Dix, hat sich seltsam verändert. Zwiespältig, schroff und starr fügten sich seine jüngsten Werke ins Ausstellungsbild. Einige jüngere Künstler haben das Erbteil des Expressionismus übernommen und mehren es frischer und lebendiger als die Urheber. Die Schärfe und Unerbittlichkeit der Beobachtung von Dix werden im Werk von Böhringer wirksam. Curt Georg Becker erscheint als der legitimere Fortsetzer Heckels als Heckel selbst. Noldes schwerblütige, glühende Farbigkeit verbindet sich mit einer neuen Form im Werk von Ernst Wilhelm Nay.

Die Aufzählung dieser Namen hebt einige Künstler hervor, die zu den Hoffnungen zählen und von denen Deutschland wohl noch größere Leistungen erwartet. *R. L.*

Chronique Romande

Ces derniers temps, la Chine a été à l'ordre du jour à Genève, puisqu'en

même temps que l'exposition du Musée d'Ethnographie, dont j'ai parlé dans ma dernière chronique, il s'est ouvert au Musée Rath une fort intéressante exposition d'art pictural chinois ancien et moderne. Parmi les œuvres du passé, une bonne partie d'entre elles, et non certes les moins belles, provenaient de la célèbre collection von der Heydt, dont on n'ignore pas la richesse en art d'Extrême-Orient. Les plus anciennes remontaient à l'époque des Soung. Auprès de peintures représentant des oiseaux de proie, où le caractère solitaire et implacable de ces volatiles était exprimé avec une étonnante concision, on pouvait voir de ces paysages où les Chinois ont su traduire, avec des moyens si raffinés, leur compréhension de la nature inanimée. Deux études de bambous de Kouan Tsiao fournissaient des exemples de lavis monochrome, et deux portraits de l'époque des Ming montraient comment les artistes de ce temps-là savaient concilier la représentation fidèle d'un visage humain avec un grand sens décoratif.

Quant aux œuvres modernes, elles posent un problème extrêmement complexe et délicat, qui est le suivant: comment les artistes chinois d'aujourd'hui (et en général tous les artistes d'Extrême-Orient) parviendront-ils à assimiler les tendances de l'art euraméricain contemporain sans sacrifier leurs antiques traditions?

Au Musée Rath, on pouvait voir s'affronter deux tendances. D'une part des artistes qui se conforment docilement aux traditions d'autrefois qui ont fait la gloire de la peinture chinoise. Dédaignant la peinture à l'huile, ils peignent à l'eau sur du papier dont la plus grande partie le plus souvent reste intacte. Il faut bien avouer que ces artistes se bornent à être des des imitateurs appliqués, qui parfois louchent du côté de leurs confrères euraméricains, mais qu'ils n'apportent rien de neuf.

Au contraire, d'autres artistes — et il est à remarquer que ce sont des femmes — rompent carrément avec la tradition chinoise classique. Ils peignent des tableaux à l'huile qui pourraient avoir été exécutés par des peintres de n'importe quel pays d'Europe. Si l'on ignorait leur origine, rien ne permettrait de discerner qu'ils proviennent de l'Empire du Milieu.

Il me semble, je dois le dire, qu'aucune de ces deux tendances n'est la bonne; et je souhaite vivement que les peintres chinois d'aujourd'hui réussissent à fondre harmonieusement leurs tendances traditionnelles avec celles de la peinture contemporaine.

L'entreprise n'est assurément pas facile, mais je ne la crois pas impossible. Elle serait d'ailleurs conforme à l'attitude prise par bien des jeunes Chinois d'aujourd'hui. Au contraire de leurs aînés, qui, dans leur impatience à se moderniser, ont jeté par dessus bord toutes leurs traditions pour imiter servilement ce qui venait d'Europe et des Etats-Unis, les jeunes générations veulent, tout en assimilant de la civilisation euraméricaine ce qui peut leur être utile, préserver leurs antiques traditions. Au lieu de peindre des pseudo-Matisse, comme en peignent à la douzaine des peintres de Montparnasse venus des quatre coins du monde, pourquoi les jeunes peintres chinois n'éssayeraient-ils pas de demeurer chinois tout en étant modernes?

Il est à remarquer que, dans cette entreprise, ils auraient un avantage que n'avaient pas leurs aînés d'il y a cinquante ans. Entre la peinture chinoise traditionnelle et la peinture occidentale d'il y a cinquante ans, il y avait un abîme. Les tendances de la première étaient en contradiction complète avec les tendances au naturalisme et au plein air issues de l'impressionisme. Mais depuis un demi-siècle la peinture d'Europe et d'Amérique a fortement évolué et s'est rapprochée de la peinture d'Extrême-Orient. Entre un paysage de Wang Wei et un paysage de Matisse, de Bonnard ou de Dufy, il y a bien moins de différence qu'entre un paysage de l'artiste chinois que je viens de citer et un paysage de Monet ou de Pissarro.

Il me semble que le programme que devraient adopter les peintres chinois contemporains devrait être le suivant: Renonçant à imiter servilement et aveuglément les peintres européens en vogue, ils devraient tenter de dégager, parmi les tendances de la peinture européenne contemporaine, ce qu'il s'y trouve de commun avec la peinture chinoise traditionnelle, et s'efforcer de marier les deux tendances. Rien ne les empêcherait de continuer à peindre à l'eau sur papier ou sur soie. Après tout, la peinture à l'eau a en Europe une tradition respectable.

Le point délicat, ce serait la figure, qui dans l'art chinois classique n'a pas eu l'importance qu'elle a pris dans l'art européen. A l'époque des Ming, elle fut traitée avec une précision dans le dessin qui n'est plus guère acceptée aujourd'hui. Mais pourquoi les peintres chinois ne s'inspireraient-ils pas de ces étonnantes peintures de cavaliers mongols de l'école de Tchao Mongfou, à l'époque des Yuang, si remarquables par leur sens du mouvement et leur écriture nerveuse et elliptique? Il y aurait là une tradition dont on pourrait très bien repartir pour traiter des sujets modernes.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

«Surrealismus» und «Réalités Nouvelles»

Zwei Ausstellungen, in welchen die ganze Problematik der modernen Kunst sich kristallisiert, schließen die Pariser Sommersaison. Die eine ist die von André Breton, Marcel Duchamp und dem amerikanischen Architekten Kiesler in der Galerie Maeght organisierte *Internationale surrealistische Ausstellung*, die andere der *Salon des Réalités Nouvelles*, in welcher Frédo Sidès die verschiedenen Tendenzen der abstrakten Kunst (Konkrete Kunst, Konstruktivismus, Orphismus usw.) vereinigt. Diese beiden Veranstaltungen stellen eindeutig vor die Entscheidung: Wird die moderne Kunst sich auf diesen neuen Wegen weiterentwickeln können, oder wird sie sich doch irgendwo wieder in die plastische und malerische Tradition der Vergangenheit einordnen müssen? In der heutigen Form scheinen sich diese beiden Bewegungen demonstrativ von jedem Kompromiß und jeder direkten Anknüpfung an die Vergangenheit abzuwenden; sie formulieren viel greifbarer, aber auch viel exponierter das Problem der modernen Kunst, als etwa die junge «école de Paris», die mit Pignon, Marchand, Manessier usw. aus der Vergangenheit und der Gegenwart, aus dem Impressionismus und dem Kubismus, nur gerade das nehmen, was ihnen zu einer aktuellen Ausdruckssteigerung nötig scheint. Die Surrealisten und die Abstrakten des «Salon des Réalités Nouvelles» haben durchaus revolutionären und programmatischen Charakter und gleichen sich in ihrer Ausschließlichkeit; doch stehen sie sich in ihren ästhetisch-philosophischen Anschauungen diametral gegenüber. Der Surrealismus sucht die psychische Assoziation, die Abstrakten die reine platonisch-pythagoräische Absolutheit der Form. Beide Bewegungen erfordern die Totalität des Menschen und nicht nur die einseitige Entwicklung seiner künstlerischen Fähigkeiten. Der Surrealismus möchte geradezu eine Ontologie des freien und befreiten Menschen sein:

frei von der Rationalität zugunsten des Instinktes, des Unterbewußtseins und des Traumes, frei von jeder mystischen Gottesvorstellung zugunsten einer mythischen Geheimwissenschaft, frei von allen sozialen Bindungen und Vorurteilen, frei von jeder Ästhetik, zugunsten einer automatisch-magischen Formwirkung. Diesem konvulsiv-intuitiven Weltbilde steht die Anschauung der abstrakt-konkreten Kunst polar gegenüber. Das Credo der «Réalités Nouvelles» könnte durch die Aussage Platons im Philebos, die im Ausstellungskatalog zitiert ist, umschrieben werden: «Was ich hier unter der Schönheit der Form verstehe, ist nicht das, was jedermann allgemein unter diesem Worte versteht, wie z. B. die Schönheit lebender Dinge oder ihrer Abbilder, sondern etwas Rechtwinkliges oder Kreisförmiges, Oberflächen und Körper, welche die Gerade und den Kreis mit Hilfe des Zirkels, der Schnur und des Winkelmaßes bilden. *Denn diese Formen sind nicht wie die andern schön unter gewissen Bedingungen, sondern schön an sich.*» Diese Schönheit an sich – ist sie nicht letzten Endes eine Spekulation des Geistes, die über Mondrian und van Doesburg hinaus in die Leere führt, d. h. zur Kontemplation der weißen Leinwand? Ist Kunst nicht eigentlich ein bewegtes Bekenntnis unserer Unvollkommenheit, der Kompromiß des Göttlichen mit unserer menschlichen Bedingtheit? Würden wir nicht unwiderruflich zum Schweigen verführt sein, wenn wir die absolute, die göttliche Schönheit zu schauen bekämen?

In den beiden Ausstellungen sind diese extremen Konsequenzen allerdings nicht durchgehend in ihrer reinen Form spürbar. Die mathematische Intelligenz der konkreten Kunst läßt fast überall das aus dem Unterbewußtsein heraufdrängende poetisch-lyrische Element, die unkontrollierbaren Angriffe des Instinktes zu Worte kommen, während die Surrealisten nicht ohne weiteres über gewisse Regeln der Komposition, über eine Vernünftigkeit des Unvernünftigen hinauskommen. Es wäre hier auch auf die überragende Persönlichkeit André Bretons hinzuweisen, der an einer gewissen Orthodoxie der surrealistischen Bewegung festhält, die schon fast im Widerspruch mit seiner Anschauung der ständigen Evolution steht. Ferner wäre auch eine Analyse des Snobismus, des Skandals und des Obszönen zu machen, ohne welche der Surrealismus nicht auszukommen scheint.

Musée d'Art Moderne

Eine breitere Perspektive der modernen Kunst gibt uns das anfangs Juni eröffnete «Musée d'Art Moderne». Obwohl auch die abstrakte und surrealistische Kunst hier zu ihrem Rechte kommt, so bildet doch die Malerei von Henri Matisse, Rouault, Bonnard und Braque die Achse, um welche die übrigen Tendenzen gravitieren.

Dreitausend Bilder, unter denen sich ein Teil der Sammlung des Musée du Luxembourg befindet, sind in den drei Etagen des 1937 erbauten Museums zu sehen. Es ist nun einem Pariser Kunstreisenden endlich möglich, sich einen zusammenfassenden Begriff von den verschiedenen modernen Tendenzen der französischen Kunst zu bilden. Auch die konventionelleren akademischen Kunstrichtungen sind hier vertreten; sie sind aber von der fortschrittlichen Museumsdirektion schamvoll in den Kellersälen untergebracht worden. Die Eröffnungsfeier gab die einmalige Gelegenheit, den ganzen Pariser Parnaß zu vereinigen. Sogar Brancusi, der sich schon mehr als zwanzig Jahre von jeder öffentlichen Ausstellung ferngehalten hatte, war hier zu sehen. Picasso schenkte dem Museum bei Gelegenheit der Eröffnung zehn von seinen besten Bildern aus den verschiedensten Epochen, und einige andere illustre Maler folgten diesem großzügigen Beispiele. – Museumstechnisch ist einiges an diesem arg verpfuschten Museumsgebäude verbessert worden. Obwohl es bei einem solch riesigen Unternehmen immer Unzufriedene und Benachteiligte geben wird, darf man die Eröffnung dieses Museums als ein ganz bedeutendes Ereignis in den französischen Kunstannalen begrüßen. *F. Stahly*

Londoner Kunstchronik

Meisterwerke französischer Webekunst, Victoria and Albert Museum

Etwa hundert der bedeutendsten historischen Gobelins aus französischem öffentlichen und privaten Besitz, wie sie die letztjährige große Ausstellung im Musée d'Art moderne in Paris zeigte, sind zusammen mit modernen Werken in 21 Hallen des Victoria and Albert Museum zur Schau gestellt. Die vornehme Kunst der Bildweberei ist hier von ihren Anfängen vertreten, die gleichzeitig ihr Höhepunkt sind; denn was könnte sich mit der Apokalypse von Angers vergleichen? Wir folgen durch die Jahrhunderte ihrer Entwicklung, sehen, wie das Gefühl für das Material und damit für die Qualität ständig im Abnehmen ist und zuletzt sich bloß eine handwerkliche Geschicklichkeit erhält. Die Gobelins täuschen Wandgemälde vor, die Planwirkung wird durch konstruktive Perspektive und Pomp der Darstellung zerstört, Gefühl wird durch Routine ersetzt, und so gerät diese Kunst zuletzt derart in Verfall, daß man an ein Wiederaufleben kaum glauben konnte. Was unmöglich schien, geschah jedoch im Frankreich der künstlerischen Initiative. Die moderne Wiedergeburt der französischen Bildweberei auf Basis einer einzigartigen handwerklichen Tradition erfolgte durch die zielbewußten Untersuchungen des natürlichen Materials und seiner natürlichen Farben (die Garne wurden in früheren Zeiten mit Pflanzenstoffen gefärbt) und durch die Heranziehung moderner Künstler, die in dem Boden der neuen, primitiven und abstrakten Formensprache verwurzelt, die Farbenskala von 1000 Valeurs wieder auf etwa 20 reduzierten, so wie es schon im 14. Jahrhundert der Fall war. Für die modernen Künstler selbst hatte dieses Experiment die größte Bedeutung: Sie begannen in einem Material zu arbeiten, das nur schön wirkt, wenn es voll berücksichtigt wird. Die rein handwerkliche Seite der Kunst wurde betont. Frankreich hat dadurch wieder entscheidend auf neue Möglichkeiten der bildenden Künste hingewiesen: in den Gobelins und in dem Wiederaufleben der Kunst der farbigen Glasfenster. Beide Tendenzen weisen auf das Monumentale hin und sind auch ein Ausdruck für das Verständnis der modernen Zeit, daß die Kunst wiederum im Blickpunkt des öffentlichen Interesses zu stehen habe. Der moderne Staat erkennt mehr und mehr seine Aufgabe, die Rolle, die die Kirche und der Adel als Kunstförderer gespielt haben, zu übernehmen. Daß dies geschehen kann, ohne daß die Freiheit und die Qualität der Kunst beeinträchtigt werden, kann man an dem französischen Beispiel sehen. Es wird sich in allen Ländern als fruchtbar erweisen.

Von den berühmten Werken, die hier ausgestellt waren, sei vor allem erwähnt: Die Apokalypse von Angers aus dem 14. Jahrhundert, ein in seinem Stil, der Innigkeit des gotischen Gefühls und der Farbgebung – einige wenige Töne mit unvergleichlichen Har-

Ausstellungen

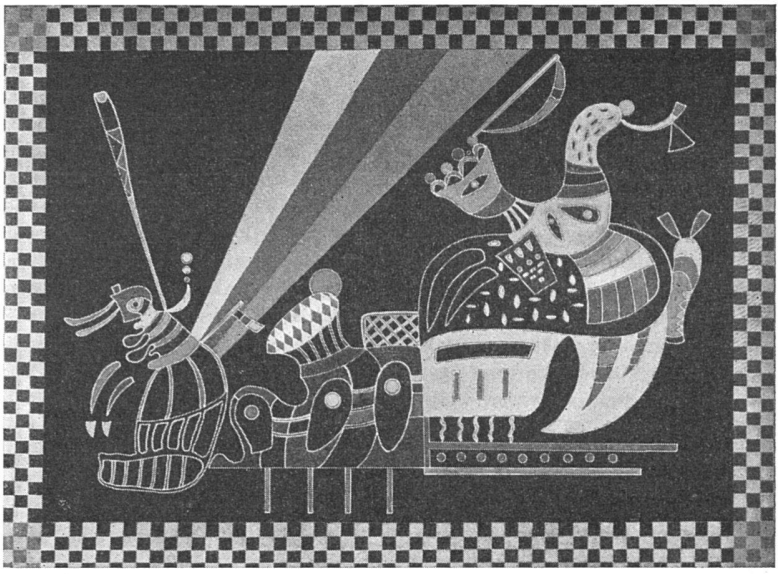
Ascona	Galeria Casa Serodine	Gruppo Artisti Asconesi	3. Aug. bis 30. Sept.
Basel	Kunsthalle	Sektion Basel der GSMBA	21. Aug. bis 21. Sept.
	Gewerbemuseum	Indonesische Gewebe	7. Sept. bis 5. Okt.
Bern	Kunstmuseum	Sammlung fatimidischer Stoffe - Indische Miniaturen	24. Aug. bis 30. Sept.
		Amerikanische Malerei seit 1800	5. Sept. bis 30. Sept.
Genf	Athénée	Dessins, Aquarelles et Peinture de Sculpteurs	6 sept. - 25 sept.
	Galerie Georges Moos	30 neue Lithographien von Pablo Picasso	21 août - 13 sept.
		René Acht	18 sept. - 7 oct.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	19. Ausstellung von Künstlern der GSMBA	2. Aug. bis 2. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Gesellschaft schweiz. Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen	28. Sept. bis 16. Nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Regionalausstellung des Schweiz. Kunstvereins	17. Aug. bis 14. Sept.
Thun	Kunstsalon Krebser	Emile Hornung - Eugène Martin	20. Sept. bis 20. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum	Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen	17. Aug. bis 16. Nov.
	Gewerbemuseum	Das Licht	6. Sept. bis 12. Okt.
Zürich	Kunsthaus	Künstlervereinigung Zürich	6. Sept. bis 5. Okt.
	Kunstgewerbemuseum	Eisenbahnmodell-Ausstellung	7. Sept. bis 24. Sept.
	Baugeschichtliches Museum	Zürich im Wandel der Zeit	18. Aug. bis Sept.
	Galerie Chichio Haller	Anita Pittoni	2. Sept. bis 25. Sept.
	Galerie Neupert	Frühwerke von Bodmer, Huber, Kündig, Pfister	23. Aug. bis 20. Sept.
	Pestalozzianum	Nordirländische Kinderzeichnungen	9. Juli bis 30. Sept.
	Galerie Georges Moos	30 neue Lithographien von Pablo Picasso	16. Sept. bis 8. Okt.
	Buchhandlung Bodmer	Geneviève Seippel - Anny Schalow	1. Sept. bis 12. Okt.
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

monien von Himbeerrot, Vergißmeinnichtblau und dem Gelb reifer Birnen – ganz wunderbares, bisher nie erreichtes Kunstwerk. Der Ernst und die Würde, die es ausstrahlt, entziehen sich jeder Beschreibung.

Das 15. Jahrhundert war hier besonders durch die vollständige Reihe der Legende des hl. Stephan aus dem Cluny-Museum und durch die lyrisch-dekorative Folge aus dem adeligen Leben vertreten. Die Dame mit dem Einhorn (die bekannten 6 Gobelins auf indischrotem Grund) aus dem Cluny-Museum, in denen die Sinne symbolisch zur Darstellung gelangen, waren hier alle zu sehen. In ihnen feiert Lieblichkeit und Harmonie im botticellischen Sinne Triumphe. Diese großen Kompositionen weisen den Reiz persischer Miniaturen auf – der Einfluß des Ostens ist unverkennbar.

Mehr und mehr verliert sich nach dem 16. Jahrhundert der Charakter des Gobelins. Die Grotesken etwa der Werkstätten von Beauvais aus der Periode Louis XIV, und die nach François Bouchers Motiven gewebten Stücke können heute keinen nachhaltigeren künstlerischen Eindruck hinterlassen. In der modernen Abteilung, in der Arbeiten aus den Werkstätten des Gobelin-Museums und aus Aubusson vertreten sind, zeigte vor allem Jean Lurçat, der Führer dieser Reform, seinen starken Sinn für die Möglichkeiten des Gobelins («Terre, Air, Eau, Feu», oder «Sommer» und «Winter» sind gute Beispiele dafür). Dasselbe gilt von Marc Saint-Saens, vor allem in seinem monumentalen «Theseus und der Minotaurus».

J. P. Hodin



Wassily Kandinsky, Trois rayons. Gouache und Öl, 1943

Bücher

Horace Brodzky: Pascin
With a preface by James Laver

London, Nicholson & Watson. 1946

Es ist noch nicht das Buch über Pascin, das man erwarten darf; aber es ist eine nützliche Vorarbeit dazu, und es lenkt wieder einmal die Aufmerksamkeit auf diesen Maler und Zeichner, der in Widdin in Rumänien geboren wurde: Sohn eines spaniolischen Juden und einer aus Italien nach Rumänien ausgewanderten schönen Serbin; der über Wien, Berlin, München im Alter von zwanzig Jahren nach Paris kam – und ein Vierteljahrhundert später, nach vielen Reisen und großen Erfolgen, sich auf Montmartre auf grauenvolle Weise das Leben nahm. Brodzky zitiert in seiner Einleitung einen Ausspruch von ihm: «Le désordre m'est nécessaire». Sein Werk ist der Ausdruck einer problematischen Natur, die ihre frühe Reife überdauert, selber kritisch betrachtet und unter dieser Erkenntnis gelitten hat. Er war vor allem Zeichner, aber er hatte den Ehrgeiz, auch Maler zu sein. In seinem Werk spielen scharfe Zeichnung und wattige Malerei in oft skurriler Weise gegeneinander. Erstaunlich, wie dieses doch so eigenwillige Werk von den unerwartetsten Einflüssen durchsetzt ist: Matisse, Picasso, Segonzac, Vuillard, Bonnard. Seine schönsten Zeichnungen wirken wie Hieroglyphen einer schwermütigen Ausschweifung, die sich rasch erschöpft.

G. J.

Wassily Kandinsky:
11 Tableaux et 7 Poèmes

Amsterdam 1945, Editions Duwaer. Redaktionelle Leitung F. Vordemberge-Gildewart. 28 : 35,5 cm. Fr. 45.-

Dies ansprechende Kandinsky-Album, das dem Maler und Dichter Kandinsky in gleichem Maße gerecht wird, bedeutet eines der mutigsten und schönsten Buchereignisse der letzten Zeit. Sein «Luxus» besteht in dem großzügigen, von Kandinsky eigens für die Veröffentlichung komponierten Pochoir, in der guten Reproduktion (und guten Auswahl) der Werke des Künstlers zwischen 1935–1943, in der klaren und eindringlichen Typographie von Duwaer und Jan Bons, die vornehmlich bei den Gedichten zur Geltung kommt. Die abschließenden Worte Kandinskys über Kunst auf der einleitenden Seite dürften wohl seine letzten in dieser zusammenfassenden Art sein, die veröffentlicht wurden. Unter den Gedichten, die zwischen 1936–1940 entstanden sind, gehören: «Lyrique», «Les Promenades», «Midi» (alle aus den ersten Kriegsjahren) zu seinen besten, bisher unveröffentlichten poetischen Äußerungen.

So einfach und anziehend, wie dies Buch heute erscheint, so kompliziert und tragisch war seine Entstehungsgeschichte. Franz Duwaer, aus einer alten holländischen Verlagsfirma stammend, begann mit der Herstellung 1944, natürlich illegal. Duwaer, der mutig den Druck begonnen hatte, wurde kurz darauf – im Frühjahr 1944 – wegen Sabotage verhaftet und nach drei Tagen in Amsterdam erschossen. Kandinsky starb im gleichen Jahr, im Dezember 1944 in Paris. Weder Verleger noch Autor erlebten die Vollendung des Albums. Nur durch geschicktes und unerschrockenes Eingreifen der Mitarbeiter wurde das gesamte Material vor der Beschlagnahmung durch die Deutschen gerettet. Während der Besetzungszeit mußte die Arbeit stillstehen, die Clichés verrosteten. 1945 mußte man wieder von vorne anfangen. Diese düstere Genesis erscheint erwähnenswert als Zeitsymptom wie als besonderer Fall. Besonderer Dank gebührt denen, die es unter solchen Umständen durchsetzten, daß ein so vollkommenes Buch entstand.

C. G.-W.