Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 12

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

Ausstellungen

Basel

Indonesische Gewebe
Gewerbemuseum, 7. September bis 5. Oktober 1947

Zum zweitenmal in diesem Jahr hat das Basler Gewerbemuseum eine Ausstellung in enger Zusammenarbeit mit dem Museum für Völkerkunde veranstaltet – eine Zusammenarbeit übrigens, die sich nun schon seit vielen Jahren als außerordentlich fruchtbar erwiesen hat. Es handelte sich diesmal um eine Ausstellung indonesischer Gewebe. Der Basler Ethnologe Dr. Alfred Bühler, dessen spezialwissenschaftliches Gebiet die textilen Techniken der «Primitiven», insbesondere die von ihm aufs genaueste erforschten indonesischen Techniken sind, baute die Ausstellung nach streng technischen Gesichtspunkten auf.

In einer ersten Abteilung waren die Grundlagen der Weberei in Indonesien und der Weberei überhaupt dargestellt. Zunächst die verschiedenen dort gebräuchlichen Rohstoffe: Palmbast, Baumwolle und Import-Seide. Vier Modelle von Flecht- und Webapparaten gaben eine Darstellung vom Prinzip des Webens: vom einfachen Flechten über das Kettenflechten (bei dem bereits das eine der beiden Fadensysteme, die Kette, fixiert ist), weiter über das Halbweben (bei dem das eine Fach durch einen Trennstab offengehalten ist, so daß der eine Eintrag automatisch erfolgen kann) bis zum Vollweben, wo die Bildung des Gegenfachs nun ebenfalls mechanisiert ist, nämlich durch die sogenannten Litzen. Es folgte eine Reihe zum Teil sehr schöner Webapparate von verschiedenen Inseln des Malayischen Archipels: solche für endliche und solche für unendliche Kette, solche mit und solche ohne Webkamm.

Die erste Gruppe der Gewebe selbst umfaßte Gewebe mit Grundbindungen. Es waren großenteils einfache Alltagsgewebe aus Faserstoffen, Baumwolle oder Seide, ungefärbt oder gefärbt, einfarbig oder mit einzelnen gefärbten Kett- und zum Teil auch Schußfäden, wodurch gestreifte und karierte Musterungen entstehen. Als Farbmaterial werden teilweise europäische synthetische Farbstoffe verwendet.

Frau von holländisch Mittel-Timor beim Weben eines broschierten Stoffes. Photo Dr. A. Bühler

Hierauf folgten Gewebe mit abgeleiteten oder Zierbindungen, bei denen durch die variierende Bindungsform der mehrfarbigen Fadensysteme die verschiedensten Muster hervorgerufen werden. Es wurden unterschieden: Tücher, bei denen Kette und Eintrag gleichmäßig an der Musterbildung beteiligt sind, Tücher in Kettentechnik, bei denen die Kette der hauptsächliche Musterträger ist und der Eintrag mehr oder weniger nur bindende Funktion hat, und Tücher in Eintragtechnik, mit denen es sich genau umgekehrt verhält. Bei den Eintragtechniken wiederum unterscheidet man zwischen broschierten und lancierten Mustern. In diesen beiden Fällen wird mit dem Grundeintrag ein supplementärer Ziereintrag mitgeführt, der bei den Broschierungen nur stellenweise mitten im Gewebe eingelegt wird und dann wieder abreißt, bei den Lancierungen jedoch über die ganze Breite des Gewebes mitläuft, je nach dem gewünschten Muster bald unter, bald über ihm. Besonders prachtvoll waren die mit Gold- und Silberfäden broschierten und lancierten Gewebe von Sumatra (Songket-Technik).

Während bei all diesen Stoffen die Musterbildung während des Webvorgangs selbst erfolgt, wird in der nächsten Gruppe von Tüchern das Muster nachträglich auf dem fertigen Gewebe angebracht. Diese nachträgliche Musterung kann direkt oder indirekt vor sich gehen. Direkte Verfahren sind: die Applikationstechniken, bei denen farbige Stoffstücke, Schneckenschalen, Glasperlen, Pailletten, Muster aus Kupferdraht oder Goldfäden usw. aufgenäht werden; ferner die in Indonesien wenig verbreiteten Stickereien; weiter gehört hierher die Bemalung von Tüchern und endlich das Auftragen von Gold auf einfarbige oder auch in anderer Technik (Batik) bereits gemusterte Stoffe.

Indirekte Verfahren sind alle Formen der sogenannten Reservemusterung. Hier wird der Stoff nicht direkt bemalt (was mit vielen technischen Nachteilen verbunden ist), sondern in einem Farbbad gefärbt; diejenigen Stellen, die ein andersfarbiges Muster tragen sollen, müssen dabei auf irgendeine Weise vor der Einwirkung geschützt – «reserviert» – werden. Dies kann dadurch geschehen, daß man vor der Färbung Schablonen aus Blattmaterial aufnäht und so das Muster ausspart: Schablonenmusterung. Ein anderes Verfahren ist das Plangi, wo die Stellen, die die Farbe nicht annehmen sollen, fest umnäht und mit Bast umwickelt werden; löst man nach der Färbung die Reserven, dann kommen kreisförmige Musterungen zum Vorschein, die nun selbst noch mit weiteren Farben betupft werden können. Dem Plangi ist das Tritik nah verwandt; auch hier wird ein Faden eingezogen, jedoch mehr in Längsrichtung, und an ihm wird das Gewebe zusammengepreßt, so daß die Farbe nicht in das dichte

Gefältel einzudringen vermag; das Resultat sind lineare Musterungen, die sehr oft neben Plangi-Musterungen als Umrahmungsmuster auftreten.

Ein Reserveverfahren ist endlich auch der berühmte javanische Batik. Beim Batiken wird das Muster mit einer flüssigen Wachsmischung aufgetragen, die die entsprechenden Stellen vor der Annahme der Farbe schützt. Dieses Wachs wird nach der Färbung abgekratzt oder ausgewaschen, und je nach der Farbigkeit, die gewünscht wird, kann man den Vorgang am gleichen Tuch mehrfach wiederholen, indem man immer andere Stellen mit Wachs abdeckt. In der Ausstellung waren, abgesehen von Arbeitsgeräten und einem instruktiven Werdegang, Tücher aus einheimischer und aus importierter Baumwolle sowie solche aus Seide ausgestellt. Sie stammten fast ausschließlich aus Java.

Die letzte Hauptgruppe umfaßte Gewebe, die ebenfalls in einer Reservetechnik – dem Ikat – gemustert werden; aber beim Ikat wird die Musterung nicht nachträglich auf dem fertigen Gewebe angebracht, sondern der Faden selbst wird gemustert und erst danach verwoben. Die Reservierung geschieht durch sattes Umwickeln einzelner Fadengruppen mit Bast vor der Färbung des Garns. Je nachdem, ob die Kettfäden, die Eintragfäden oder beide Fadensysteme zusammen vor dem Webprozeß reserviert und gemustert werden, unterscheidet man: Kettenikat, Eintragikat und Doppelikat. Zu diesen drei Gruppen waren die wichtigsten Gerätschaften, vor allem aber eine große Anzahl hinreißend schöner Gewebe von verschiedenen Inseln und Orten Indonesiens ausgestellt.

Man darf dieser Ausstellung auf Grund der überaus klaren Darstellung der textilen Techniken Indonesiens eine große textilkundliche Bedeutung beimessen. Darüber hinaus aber hatte sie allein durch die Qualität der Gewebe den Rang einer einzigartigen künstlerischen Veranstaltung. – Es ist noch auf den von Dr. A. Bühler verfaßten illustrierten Ausstellungsführer hinzuweisen, der in knapper Form eine dennoch umfassende Abhandlung über die textilen Techniken Indonesiens enthält. *wsch.*

Ernst Ludwig Kirchner

Galerie d'Art Moderne, 18. Oktober bis 15. November 1947

Seit Kirchner (geb. 1880 in Aschaffenburg) im Jahre 1938 in Davos freiwillig aus dem Leben schied, sind neun Jahre vergangen, bis nun endlich diese Ausstellung die Möglichkeit gab, das abgeschlossene Werk zu überblicken. Aus der Fülle des seit zwei Jahren im Basler Kunstmuseum deponierten Nachlasses (der als «deutsches Eigentum» zur Verfügung der Alliierten steht), ist eine außerordentlich schöne und starke Auswahl von etwa 30 Bildern, ein paar Aquarellen und einer Mappe Holzschnitte getroffen worden. Sie war so gut, daß nicht nur in Stichworten Kirchners Weg – der sich immer mehr auch als einer der leuchtendsten Pfade des ganzen deutschen Expressionismus erweist – gegeben wurde, man ward, gerade weil die Auswahl so konzentriert war, auch ganz spontan wieder von der großartigen Kraft dieses Künstlers ergriffen. Das überbordende Gefühl, das im Bereich des deutschen Expressionismus auch so viel Formlosigkeiten an die Oberfläche des Kunstbetriebes geschwemmt hatte, ist bei Kirchner doch wieder Gestalt geworden. So sehr, daß all diese Bilder trotz aller Zeitgebundenheit auch heute noch gar nichts Verstaubtes oder Überholtes an sich haben. Weder die stark an Munch anklingenden Menschen- und Straßenbilder mit ihren lauten Farben und zuckenden Konturen (um 1907) aus der «Brücke»-Zeit, noch die vergrübelten Bildnisse in fahler Farbigkeit, die in all ihrer inneren Brüchigkeit doch echte Zeugnisse jenes großstädtischen Intellektualismus sind, den Kirchner so intensiv in Berlin erlebt hatte, und von dem er sich offenbar kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges in einer etwas dünnen, dekorativen Landschafts- und Figurenmalerei ausruhen wollte. Diesem ersten Teil der Ausstellung stand gewichtiger der zweite, packendere Teil gegenüber: die zwischen 1918 und 1938 in Davos entstandenen Bilder, mit denen Kirchner wirklich neue Formulierung der Hochgebirgswelt geschaffen hat. Elementar und faszinierend im Thema, in der Form, in den Farben, die eigentlich gar nicht zueinander passen wollen und doch von so großer Ausdruckskraft sind, stellen sie Kirchners große europäische Leistung dar. *m. n.*

Vincent van Gogh

Kunsthalle, 11. Oktober bis 23. November 1947

Basel hat sich bisher vom Wettstreit der Schweizerstädte um große Ausstellungen europäischer Kunst ferngehalten. Und wenn der Herbst gleich zwei bedeutende Ausstellungen gebracht hat (Dreißig Meisterwerke altdeutscher Malerei im Kunstmuseum, Van Gogh in der Kunsthalle), so soll damit wohl kaum ein effektvoller Trumpf ausgespielt werden. Beide Anlässe sind eine Wiederaufnahme anderer Ausstellungen, beide aber haben besonderes Gesicht und einmaligen Charakter: Die «Altdeutsche Malerei» bedeutet Konzentration des in Schaffhausen Gebotenen und gleichzeitig fruchtbare Konfrontation mit altdeutschen Werken aus dem Besitz des Museums. Die Basler Van Gogh-Ausstellung ist eine Weiterführung der im Frühjahr in Genf gezeigten (vgl. Werk-Chronik, Mai 1947). Auch hier handelt es sich nicht um wörtliche Übernahme, sondern im Gegenteil um die Verwirklichung eines alten Planes der Basler Kunsthalle, die damit im Zeitraum von wenigen Dezennien zum drittenmal dem großen Holländer huldigt. Die Genfer Ausstellung war identisch mit einer Zusammenstellung von Werken Van Goghs aus holländischem Besitz, die im November-Dezember 1946 in Brüssel, anfangs dieses Jahres in Paris gezeigt worden war und im wesentlichen auf den Sammlungen des Museums Kröller-Müller in Otterloo und des Neffen, Ingenieur V. W. Van Gogh in Laren, beruhte. Viele von uns haben bedauert, daß man in Genf nicht den Versuch gemacht hat, aus dem reichen schweizerischen Besitz an Werken Van Goghs einzelnes nach Genf zu holen. Dieses Desiderat erfüllt nun die Basler Ausstellung in großartiger Weise. Weggeblieben sind hier allerdings die Bilder der Sammlung Van Gogh, ein schmerzlicher Verlust, denkt man an die vielen Hauptwerke, die im Besitz der Familie geblieben sind. Den Kern der Basler Ausstellung bildet der reicher als in Genf vertretene Besitz des nationalen Van Gogh-Museums Kröller-Müller. Dazu treten viele, zum Teil wenig bekannte Arbeiten aus holländischen Museen und privaten Sammlungen. Das Besondere aber bilden die etwa 40 Bilder und das Dutzend Zeichnungen aus schweizerischen Museen und vor allem privaten Sammlungen. Viele dieser Bilder, hier erstmals in den Gesamtablauf des Oeuvres hineingestellt, erweisen sich als bedeutungsvolle, kapitale Werke, die aus dem Schaffen Van Goghs nicht wegzudenken sind; andere bereichern auf schöne Weise das Gesamtbild, wieder andere setzen als abseits stehende, vereinzelte Arbeiten unerwartete, belebende Akzente. Denkt man daran, daß gleichzeitig im Basler Kunstmuseum

neben dessen eigenem Van Gogh-Besitz die Hauptstücke der Sammlung Staehelin hängen, daß die Van Gogh-Kollektionen der Sammlungen Reinhart und Hahnloser (um nur diese zu nennen) in Basel nur teilweise vertreten sind, dann ermißt man staunend, wie viele wichtige Werke des Holländers in der Schweiz verwahrt werden.

Die Basler Ausstellung mit ihren 108 Gemälden, denen sich 40 Zeichnungen zur Seite stellen, zeigt das Lebenswerk Van Goghs in seltener Anschaulichkeit. Die räumliche Disposition der Kunsthalle, eine angenehm lockere Hängung, eine im wesentlichen (leider nicht vollständig) chronologische Anordnung erlauben, die einzelnen Epochen und Stationen von Van Goghs Schaffen, Leiden und Ringen in ergreifender Eindrücklichkeit und herrlicher Klarheit zu erleben: von den verschiedenen Phasen der dunkeln holländischen Zeit (1880–1886) zur Pariser Epoche (1886–1888), mit dem Erlebnis des Impressionismus, der Farbe also, und der Begegnung mit den Japanern; von der Flucht nach Arles (1888–1889), mit der Begeisterung für die zauberhafte farbige Heiterkeit der Provence und mit der Gauguin-Katastrophe, bis nach Saint-Rémy (1889–1890), mit dem Aufenthalt im Spital, dem zunehmenden Strahlen und Vibrieren der Malerei, der immer expressiveren Gekurvtheit der Formen, und zur letzten Epoche, den wenigen und doch so ertragreichen Monaten in Auvers (1890), mit dem gläubigen Ringen um die herrliche späte Farbigkeit und der grandiosen Ausweitung des Erlebens ins Kosmische, bis zum völligen Aufgehen im frühen Tod. Es scheint – und die nicht von bloßem Sensationshunger, sondern von innerem Bedürfnis angezogenen, ungezählten ergriffenen Besucher mögen dafür zeugen –, daß gerade heute wir für die künstlerische Botschaft Van Goghs wieder besonders aufnahmebereit sind. In manchem Besucher mag die unmittelbare Begegnung mit den Herrlichkeiten dieser Malerei die noch immer allzu verbreiteten, den Bildern selbst abträglichen Fehldeutungen des Verhältnisses von Leben und Werk Van Goghs in den Hintergrund gerückt haben. *W. R.*

Der Staatliche Kunstkredit 1947

Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten im Gewerbemuseum, 2.–30. November 1947

Wie alle öffentlichen Aufgaben steht auch der Staatliche Kunstkredit Basels in diesem Jahr der Hochkonjunktur und der gleichzeitigen Verwerfung des Budgets durch die Volksabstimmung im Zeichen der Sparsamkeit. Der normale Kredit von 60 000 Fr. ist zwar zum Glück nicht kleiner geworden; aber dafür ist der Bundesbeitrag diesmal dahingefallen. Deshalb wird sich vielleicht der in letzter Zeit angebahnte Weg, bei allen öffentlichen Bauvorhaben von vornherein einen bestimmten Prozentsatz der Bausumme für künstlerische Aufgaben zu reservieren, als das vernünftigste Prinzip durchsetzen können. Damit wäre nicht nur die Ausführung der von der Kunstkreditkommission vorgeschlagenen künstlerischen Arbeiten gesichert – die bildende Kunst selbst wäre dann auch aus ihrer zwiespältigen Lage, in der sie gerade aus Kreditmangel so oft nur als unzweckmäßiges, dekoratives Anhängsel zweckmäßiger Unternehmungen erscheint, befreit.

Die ausgeschriebenen Wettbewerbe dieses Jahres – ein allgemeiner, anonymer und zwei engere, eingeladene – standen außerdem ganz deutlich unter dem Zeichen kunstpädagogischer Ziele: Wandbild, Plastik und Aquarelle sind für die Umgebung von Kindern bestimmt; sie sollen das künstlerische Formgefühl der heranwachsenden Generation unaufdringlich bilden helfen. Im Wettbewerb für das *Wandbild* in der niedrigen Vorhalle der *Niederholzschule* (Primarschule) in Riehen fiel die Wahl mit vollem Recht auf den ausgezeichneten Entwurf Otto Abts «Afrika», der in jeder Beziehung unter den 48 Einsendungen der geformteste und klarste ist. Nicht nur in der sicheren Einfügung in die Architektur und in der schönen märchenhaften Farbigkeit, auch im Nebeneinanderstellen großer einfacher Bilder trifft dieser Entwurf das Richtige, den kindlichen, addierenden Erzählton. Die zweite Überraschung bildete Max Kämpfs Entwurf «Erinnerungen», eine Folge von «beinahe echten» Kinderzeichnungen im Großen, ganz ausgezeichnet in der Aufteilung der großen Wandfläche und von einer unglaublichen Poesie der Farben und der kindlichen Vorstellungen. Den Ausschlag für Abt hat schließlich die Überlegung gegeben, daß Kämpfs Spiel «Himmel und Hölle» eher das Entzücken der Erwachsenen bilden, während Abts stärkere Formkraft vor den Augen der Kinder richtiger am Platz sei. – Aber auch im Blick auf die übrigen Einsendungen kann man (vielleicht gerade, weil diesmal die älteren, erfahrenen Wandmaler sich nicht beteiligten) ein frisches, unkonventionelles und trotzdem gestaltendes Zupacken der jüngeren Basler Maler feststellen, unter denen Kämpf sich vor allem ganz ausgezeichnet entwickelt hat und Hanns Studer und Alex Maier als Begabungen auffallen. Vielleicht lag es daran, daß die Aufgabe diesmal auch geistig leichter zu bewältigen war, – jedenfalls ist der Tiefpunkt, der in der letztjährigen Konkurrenz für das Wandbild im Frauenspital erreicht war, glücklicherweise überwunden.

Das gleiche läßt sich auch für die *Tafelbilder* (Aufträge an sechs Künstler, für ihr Schaffen charakteristische Werke einzusenden), für die *Basler Blätter*, das *Ehren-Porträt* Prof. Hokkenjos und für die aus einem engeren Wettbewerb angekauften Aquarelle für die Ausschmückung der Zimmer in der Kinderheilanstalt Langenbruck, sagen.

An *plastischen Werken* ist durch Auftrag an Louis Weber ein außerordentlich gutes Porträt des Basler Chirurgen Prof. C. Henschen entstanden und durch einen engeren Wettbewerb vor allem eine sehr kraftvolle, geschlossene Tierplastik – die wieder mitten unter Kinder gestellt wird (am Planschbekken des Spielplatzes am Volta-Platz, also in einem Arbeiterquartier), ein «Eisbär» von Adolf Weisskopf. Die künstlerische Ernte dieses Jahres ist also für die öffentliche Kunstpflege in Basel sehr erfreulich ausgefallen. *m. n.*

Bern

Fritz Traffelet

Kunsthalle, 4. Oktober bis 2. November 1947

Bei Anlaß des 50. Geburtstages des Malers hat die Berner Kunsthalle alle ihre Räume dem malerischen und zeichnerischen Schaffen des Berners Fritz Traffelet eingeräumt. Es kam damit eine Ausstellung zustande, die ein eminent bernisches Gesicht zeigte und von großen Kreisen der bernischen Gesellschaft auch mit besonderer Sympathie aufgenommen wurde – denn Traffelet ist einer ihrer ausgesprochenen Lieblinge. Einer alteingesessenen Bernburgerfamilie entstammend, weiß er in Landschaft, Architekturbild, Aquarell und selbst im Porträt ein bernisches Cachet zu erreichen, das alte Traditionen mit einem lebhaften, daseinsfrohen Temperament zu neuem Blühen zu bringen weiß. Nicht wenig hat zur Popularität

Traffelets sein jahrelanges Wirken als Militärmaler beigetragen: längst vor dem Kriege, ehe das Thema der Uniform beliebt wurde, hat er in keck hingesetzten Aquarellen die Schweizermiliz festgehalten und damit einen Typus des Militärbildes geschaffen, der Gültigkeit erlangt hat. Der malerische Auftritt der Spahis und internierten Polen hat dann während des Kriegs diesen Schaffenszweig überraschend bereichert.

Aus dieser Schaffensperiode Traffelets waren einige der hervorragendsten Stücke – meist großformatige Aquarelle – in einem Kabinett vereinigt; im übrigen aber hielt sich die Veranstaltung mehr an die neueste Entwicklung des Malers, der seit längerer Zeit die Verpflichtung der Militärmalerei aufgegeben hat und sich als frei schaffender Landschafter, Stillebenmaler und Porträtist betätigt. An allen vernischen Kollektivausstellungen ist er der Typ, der aus natürlichem Temperament heraus den farben- und lebensfrohen Westen am stärksten und ungezwungensten verkörpert. Er schafft damit eine Verbindung, welcher der Berner mit besonderem Vergnügen und einem gewissen Sentiment nachhängt – ein Wunschbild romanischer Leichtigkeit, Sonnigkeit und Gelöstheit, wobei auch die tief in der Historie Bern verwurzelte Verknüpfung mit Frankreich als weicher, fast wehmütiger Unterton mitspielt. *W. A.*

Lugano

Esposizione Annuale
Fiera Svizzera di Lugano, 4. bis 19. Oktober 1947

Die Ausstellung, die jedes Jahr der Tessiner Kunstverein veranstaltet, bildet die einzige Gelegenheit, die sich den tessinischen Künstlern bietet, ihr Können vor einem verhältnismäßig zahlreichen Publikum zu dokumentieren. Seit 1940 fällt diese Schau mit der Luganeser Fiera zusammen, und sie ist hier viel besser besucht als früher in der Villa Ciani oder in den Sälen der «Malpensata».

Die Zahl der Aussteller war auch dieses Jahr hoch: etwa 90 Maler, Bildhauer und Zeichner stellten insgesamt 247 Werke aus. Wie gewöhnlich gesellten sich zu den einheimischen Künstlern die im Tessin ansässigen und wirkenden deutschschweizerischen und ausländischen Künstler. Nach dem Hinschied Augusto Giacomettis beschränkte sich der Beitrag Italienisch-Bündens auf zwei Temperagemälde des in Zürich wohnenden Ponziano Togni, so daß man auf die Benennung «Kunstausstellung der italienischen Schweiz» verzichtete. Zwei Künstler traten in der Ausstellung als Ehrengäste auf: Giuseppe Foglia und der Basler Hans Stocker.

Unter den Tessinern und im Tessin Ansässigen seien Pietro Chiesa als feinfühliger Ausleger der tessinischen Landschaft und Mario Ribola, Ugo Cleis, Mario Marioni, Pietro Salati, Felice Filippini, Bruno Morenzoni, Alberto Salvioni und Filippo Boldini als Wortführer der neuern Strömungen erwähnt. Ehrenvoll war die Beteiligung von Attilio Balmelli, Carlo Basilico, Emilio Maccagni und Augusto Sartori, die einer typisch einheimischen Tradition huldigen, von Theo Modespacher, Bissone, der eine poetische Ära heraufbeschwört, von Samuele Wülser und von Anita Spinelli. Unter den Bildhauern fanden insbesondere Mario Bernasconi, Remo Rossi, Battista Ratti, Fiorenzo Fontana und Irma Russo Giudici verdiente Anerkennung, während die Holzschnitte Aldo Patocchis nicht nur eine restlose Beherrschung der Technik, sondern auch beneidenswerte Ausdrucksmittel an den Tag legten. *L. C.*

Zürich

Zeitgenössische Kunst in USA
Kunsthaus, 8. Oktober bis Ende November

Allianz
Kunsthaus, 18. Oktober bis 22. November

Am 18. Oktober wurde im Zürcher Kunsthaus die Ausstellung der «Allianz» durch einführende Ansprachen Dir. Wartmanns und Leo Leuppis eröffnet. Daß gleichzeitig in den oberen Räumen des Kunsthauses eine Schau der «Zeitgenössischen Kunst und Kunstpflege in USA», als Teilbestand der «Solomon Guggenheim Foundation», New York, gastiert, ist aufschlußreich. Die großzügige amerikanische Stiftung hat seit ihrem Bestand zugunsten der modernen Kunstbewegung Außerordentliches geleistet, zunächst als Museum für Gegenwartskunst, auch jene grundlegenden Künstler miteinbeziehend, die nicht direkt in der Sammlungsidee enthalten sind, wie Chagall, Gleize, Klee, Léger, Picasso u. a., ferner durch frühzeitigen Ankauf der grundsätzlichen Repräsentanten der Sammlungsidee wie Kandinsky, Moholy-Nagy u. a., was eine lebendige Förderung ihrer Produktion schon zu Lebzeiten war. Die ausgestellten Photos des neuen F. L. Wright'schen Museumprojektes (über das schon im «Werk», Heft 6, 1947 ausführlich berichtet wurde) deuten auf ein weiteres kulturelles Ausgreifen hin. Was die 50 ausgestellten Bilder der amerikanischen oder in Amerika ansässigen Maler betrifft, so kann man sich eines allgemeinen Eindruckes nicht erwehren: allzu grelles, beinahe plakathaftes Rumoren in Formen und Farben, oft geschmäcklerische «Arrangements» anstelle ernster Durcharbeitung. Die einzelnen Vokabeln einer neuen Sprache werden in heller Begeisterung übernommen, deren wahrer und tieferer Gehalt allzu oft ins Dekorative verflattert. Eine in dieser Kunst trainierte Sensibilität erfaßt denn auch sofort den Unterschied, wenn ein Berufener unter ihnen, wie Moholy-Nagy, den Pinsel in die Hand nimmt. Seine transparenten Gebilde in ihrer raumschwebenden Existenz erscheinen klar und überzeugend, seine Maltechnik präzis und sauber vollendet. Anstelle von planetarischen Spielereien hier echte Raumphantasie. Zu erwähnen seien auch im positiven Sinne die bescheidenen und feinen Federzeichnungen und Gouachen des Amerikaners R. I. Wolf.

Die Allianzausstellung, allein in ihren Richtungen schon vielfältiger, wirkt als Gesamtheit gesehen gegenüber den überdimensionierten und lauten amerikanischen Farb- und Formgebärden eher still, besonnen und auf bestimmte Ausdrucksmethoden konzentriert. Natürlich gibt es auch hier oberflächliche und dekorative Mitläufer, aber sie wirken nicht bestimmend auf das Ganze. Auch in diesem vielseitigeren Schaffen ist die Gestaltung einer geistigen Realität das Ziel. Wie historische und geistige Geschehnisse ins Leben sikkern: soziale Veränderungen, neue Erkenntnisse der Naturwissenschaften, der Philosophie und Psychologie, so dringen sie auch in die Kunst ein, die hier eher von der Gestaltung einer inneren Wahrheit als von der einer pikturalen Schönheit ausgeht. Allerdings: sie reflektiert nicht direkt, sondern gestaltet in Gleichnissen und Zeichen. Wenn man sich zwar unter diesen Bildern nach einem gesicherten und spezifischen «document humain» umsieht, so erscheint zunächst seine Faßbarkeit, Dichtigkeit und Stabilität

fragwürdig geworden. Der Mensch (als Einzelschicksal) und seine täglich-persönliche Atmosphäre, die einem noch kürzlich so warm aus der Geschichte, aus der Pariser Impressionisten-Ausstellung, entgegenschlug, scheint sich in andere Sphären verflüchtigt zu haben, denn zwischen den Polen des «Surrealen» und «Konkreten» lebt das Menschliche in neuer seelischer und geistiger Anonymität und Objektivität. Bei den Surrealisten: in W. Moeschlins «Pêche miraculeuse», in Otto Tschumis «Portrait», scheint die menschliche Kreatur sich aufzulösen, entweder in Konfrontation zu einer enormen Natur oder restlos ergriffen von dem großen verwandelnden Fluß von Zeit und Bewegung. Aber auch in den Bildern und Reliefs der konkreten Künstler wie bei M. Bill, L. Leuppi, R. P. Lohse, S. Taeuber, bei Arp und H. Weber, wo überall die beschreibende Bildsprache in eine reine Zeichensprache übergegangen ist, herrscht keine Statik, sondern Labilität des Gleichgewichtes. Es sind asketische Bilder: Variation weniger Formelemente, deren Spannung und Harmonie sich in einer schwebenden Raum-Zeit entwickelt und aus denen ein befreiter Rhythmus, wie der positive Glaube an etwas Absolutes, Objektiviertes, aufsteigt. Um diesen Klang herauszuheben, ist allerdings in einem konsequenten Puritanismus alles Akzessorische und Gefällige geopfert worden. Linie, Farbe und Form werden erst innerhalb ihrer proportionalen und rhythmischen Gesamtheit, erst im Reiche der Beziehungen aktiv. Weniger aus dem Ideologischen, als aus dem sinnlichen Erlebnis herausdestilliert erscheinen die flüssigen Aquarelle Le Corbusiers, wo die Menschengestalt auch nur noch dissoziiert und fragmentarisch aufblitzt, als letzter organischer Bestandteil eines größeren abstrakten Bildplanes. Die enge Beziehung dieser Kunst zur Architektur ist evident, hier und dort. (In der «Züka» sah man kürzlich wieder die durchaus positiven Leistungen, Malerei und Plastik, von M. Bill und P. Lohse in Landschaft und Architektur.) Aber es geht auf ein neues Zusammenspiel zu, nicht nur innerhalb Architektur, Malerei und Plastik, sondern auch innerhalb dieser verschiedenen Malregionen. In diesem Sinne spricht die interne Verwandtschaft des Formvokabulars bei oft ganz gegensätzlich gerichteten künstlerischen Intentionen. So verwendet die Surrealistin Meret Oppenheim in ihren phantomatischen «Landschaften» freier Assoziationen oft streng-mathematische Zeichen, Jürg Spiller in seinem leuchtenden «Zwischen Tag und Nacht»-Bild ausschließlich elementare farbige Stäbchen – hier allerdings als raumillusorische Faktoren. Walter Bodmer durchsetzt seine menschlich-mechanischen Schwebewesen gleichzeitig mit sachlicher Konstruktion und bizarrer Phantastik, so wie auch J. Farners luftige Freiplastiken, aus gelenkig-gefügten Holzstäbchen klar gebaut, nicht der ironischen Note entbehren. Man könnte gerade diese Untersuchungen noch weiter führen, auch jenseits der Ausstellungsbeispiele. Interessant, nicht aus formalen Gründen, sondern als Symptom, als geheimer Hinweis auf ein mögliches Zusammenfließen dieser vielfältigen optischen Sprachregionen zu einem – wohl noch zukünftigen – komplexen Sprachganzen. *C. G-W.*

Gefäß aus Ossingen. Späte Bronzezeit (ca. 9. Jahrhundert v. Chr.). Aus der Keramik-Ausstellung des Kunstgewerbemuseums Zürich. Photo: Hugo P. Herdeg SWB, Zürich

Schweizerische Keramik von der Urzeit bis heute

Kunstgewerbemuseum, 2. November 1947 bis 7. Februar 1948

Die gegenwärtige Ausstellung des Zürcher Kunstgewerbemuseums führt uns in großzügiger Perspektive ein kunsthandwerkliches Gebiet vor Augen, das bis dahin merkwürdigerweise noch nie in solch umfassender Art zur Darstellung gebracht worden ist: das gesamte keramische Schaffen auf Schweizerboden von der Urzeit bis heute. Eine Auslese der schönsten und bezeichnendsten Gebilde jeder Epoche dokumentiert den Weg einer sechstausendjährigen Überlieferung. Bevölkerung, kulturelle Strömungen und technische Voraussetzungen sind auf solche Zeitspanne selbstverständlich allzu tiefen Wandlungen unterworfen, als daß von einheitlicher, kontinuierlicher Entwicklung da noch die Rede sein könnte. Unbestreitbar aber ist, daß sozusagen jede Entwicklungsphase Gebilde von vollendeter, unmittelbar packender Formschönheit hervorgebracht hat. Eine ungeahnte, freudige Überraschung erlebt der Besucher gleich zu Beginn der Ausstellung, in der aus Privatsammlungen und Museen, vorab aus den Beständen des Schweizerischen Landesmuseums außerordentlich reich dotierten Abteilung der prähistorischen Frühzeit. Welcher Formenreichtum, welche Wucht und Großartigkeit der plastischen Konzeption tritt uns da in den erstaunlich gut erhaltenen Monumenten ältester Kulturen entgegen! Welch üppig ausladende, schwungvolle Gefäße schafft die späte Bronze-, die frühe Hallstattzeit! Über welche verfeinerte Eleganz verfügt bereits das La Tène! Spärli-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	24 Meisterwerke altdeutscher Malerei aus der Schaffhauser Ausstellung	19. Okt. bis 7. Dez.
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung der Basler Künstler	6. Dez. bis 4. Jan.
	Gewerbemuseum	Arbeiten der Ortsgruppe Basel des BSA	14. Dez. bis 11. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Paul Klee - Stiftung	22. Nov. bis 31. Dez.
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer	6. Dez. bis 18. Jan.
	Gewerbemuseum	Weihnachtsverkaufsausstellung	1. Dez. bis 31. Dez.
Biel	Galerie des Maréchaux	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Biel	30. Nov. bis 4. Jan.
Chur	Kunsthaus	Bündner Maler der GSMBA	6. Dez. bis Januar
Genève	Musée Rath	Alexandre Mairet	6 déc. - 28 déc.
	Musée d'Ethnographie	Peintures d'Abyssinie	25 oct. - 25 déc.
		L'art rustique des Alpes rhodaniennes	oct. 1947 - avril 1948
	Athénée	Collective de Noël	29 nov. - 30 déc.
	Galerie Georges Moos	Roland Coudon	6 déc. - 23 déc.
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	Gaston Faravel	20 nov. - 10 déc.
	Galerie d'Art du Capitole	Florian Campiche	6 déc. - 27 déc.
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung der innerschweizerischen Künstler	7. Dez. bis 4. Jan.
Neuchâtel	Galerie Leopold Robert	Société des Femmes Peintres, Sculpteurs et Décorateurs, Section neuchâteloise	13 déc. - 28 déc.
St. Gallen	Kunstmuseum	Sektion St. Gallen der GSMBA	15. Nov. bis Mitte Dez.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	23. Nov. bis 11. Jan.
Solothurn	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	29. Nov. bis 28. Dez.
Winterthur	Kunstmuseum	Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen	verlängert bis 7. März
		Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur	7. Dez. bis 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung: Winterthurer Kunstgewerbe	30. Nov. bis 23. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Sektion Zürich der GSMBA	29. Nov. bis Anf. Jan.
		Der graphische Kreis	29. Nov. bis Anf. Jan.
	Graphische Sammlung ETH	Meisterholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts	18. Okt. bis 11. Jan.
	Kunstgewerbemuseum	Schweizerische Keramik von der Urzeit bis heute	2. Nov. bis 8. Feb.
	Baugeschichtliches Museum	Zürcher Künstler	6. Dez. bis 21. Dez.
	Galerie des Eaux Vives	W. Sagal	6. Dez. bis 4. Jan.
	Kunstsalon Wolfsberg	Adolf Dietrich	27. Nov. bis Januar
	Galerie Georges Moos	Charles Otto Bänninger	9. Dez. bis Januar
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Fritz Zbinden	21. Nov. bis 15. Jan.
	Ausstellungsräume Knuchel & Kahl	Paul Bodmer	10. Nov. bis 24. Dez.
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

chere Spuren hinterläßt in unserer Ausstellung die stark von außen beeinflußte römische Epoche und das frühere Mittelalter. Eine neue Blüte der einheimischen Töpferkunst setzt dann wieder am Ausgang des Mittelalters mit dem Aufkommen der aus dem Süden eingeführten Glasurtechniken ein. Fabulierlustige, reliefierte Ofenkacheln und reich ornamentierte Baukeramik leiten über zu der farbenfreudigen, dekorativ-reizvollen Bauerntöpferei des 17.–19. Jahrhunderts und der anspruchsvolleren Gattung der Fayencen und Porzellane. Die Leistungen der Gegenwart werden sichtbar in gediegenen Stücken moderner Gebrauchskeramik für Haushalt und Technik, ferner in einer streng gesichteten Auswahl von Kunstkeramik, so daß die vorzüglich arrangierte Ausstellung, der auch eine instruktive Werkstätte mit Töpferscheibe und Brennofen angegliedert ist, wahrhaft einen umfassenden Begriff vom Werden und den vielseitigen Entfaltungsmöglichkeiten, von der kulturellen Bedeutung und schöpferischen Macht dieser uralten Handwerkskunst zu geben vermag. *K. A.*

Das «Werk» wird im Hauptteil des Februarheftes nochmals ausführlich auf diese bedeutende Ausstellung eintreten. *Red.*

Meisterholzschnitte aus dem 15. und 16. Jahrhundert

Graphische Sammlung der ETH
18. Okt. 1947 bis 11. Jan. 1948

Die Ausstellung im Kupferstichkabinett bildet in sachlicher Hinsicht eine nützliche Ergänzung zu der Schaffhauser Ausstellung, denn das Graphische nimmt innerhalb der deutschen Kunst neben der Tafelmalerei einen eminent wichtigen Platz ein. Hier handelt es sich um große Blätter, die zur Verbreitung in die weitesten Volksschichten bestimmt waren. Sie zeichnen sich darum nicht so sehr durch technische Finessen als durch ihre Durchschlagskraft aus und sind vorwiegend erzählend, sofern es sich nicht um Porträts oder Heiligenbilder handelt. Letztere, die eigentlichen «Helgen», wurden öfters vermutlich vom Besitzer handbemalt, was bestimmt nicht gegen die Absicht des Künstlers gehandelt war (vgl. dazu die beiden Blätter der «Geburt der Eva» von Schongauer). Beispiele des anfänglichen Einblattholzschnitts, wie wir sie in den Wiener Sammlungen letztes Jahr bewundern konnten, sind hier leider nur im Faksimile vorgeführt. Wirkliche Originalblätter finden wir erst mit Schongauer und mit den großformatigen Werken von Dürer, doch müssen auch hier die guten Drucke aus den schlechteren, zeitungshaft wirkenden, herausgesucht werden. Wir notieren eine «Mariengeburt», das «Abendmahl» der großen Holzschnittpassion von 1510, «Verkündigung» und «Oelberg» aus der herrlichen kleinen Holzschnittpassion, sowie einzelne Blätter aus der Apokalypse. Das «Dreifaltigkeitsblatt» von 1511 zeigt uns Dürer in seiner großmeisterlich klassischen Zeit, und auch dem Eindruck des von Bartel Beham nach Dürer geschnittenen großen Schweißtuchblatts kann man sich schlechthin nicht entziehen.

Dürers Holzschnittkunst hat alles um ihn herum beeinflußt, und es brauchte schon so starke Persönlichkeiten wie Lucas Cranach und Hans Baldung-Grien, um sich die Eigenart zu bewahren. Von Baldung betrachte man die trefflichen Pferdeblätter von 1534, die «Bekehrung des Paulus», den als alter Mann dargestellten heiligen Sebastian und die beiden auf Dürers Kupferstichen beruhenden Heiligen Petrus und Thomas. Neben dem bäurisch gesunden Baldung wirkt Cranach mit seiner «Hirschjagd» technisch sowohl wie inhaltlich höfisch-vornehm; allein in den frühen «Drei Kreuzen» ist das Verwachsensein von Körper und Kreuz von urwüchsiger Kraft. Überall treffen wir das typisch nordische Gefühl für Natur- und Pflanzenwelt; so werden die Engel auf den Bäumen in Cranachs «Ruhe auf der Flucht» zu einem richtigen Schwarm von Singvögeln. Die entzückenden kleinformatigen biblischen Geschichten von Altorfer dürfen hier auch nicht unerwähnt bleiben. Wie viel Größe in den kaum acht Zentimeter hohen Blättchen! Das leitet zu den bekannten Totentanzblättchen von Holbein über, von denen einzelne Exemplare hier sind. Doch beachte man vor allem das tief empfundene Gedenk- oder Titelblatt Holbeins für Erasmus von Rotterdam, das auch in einem sehr guten Druck zu sehen ist. Die Tobias Stimmer zugeschriebenen Illustrationen zum Jägerbuch von Fouilloux haben eine ganz eigene, lebensfrische Note.

Hedy A. Wyss

Chronique Romande

S'il s'est ouvert ces derniers temps à Genève plusieurs expositions, il serait difficile de prétendre qu'elles offraient toutes de l'intérêt. Comment parviendrait-on à éprouver de l'enthousiasme pour les toiles qu'ont montrées à la Galerie Moos le Lausanois Bonny, puis le Norvégien Cecil Steen? L'un et l'autre ne font rien d'autre que «s'aligner», sans apporter la moindre note personnelle, sur les exemples que leur donnent les maîtres en vogue à Montparnasse. Bonny cherche plutôt à faire preuve de «fraîcheur» et de «candeur», alors qu'il n'y a rien de plus artificiel que sa naïveté calculée. Steen, lui, amalgame avec application les apports de Braque et de Picasso. On voit se manifester, en ce moment, un picassisme tout en formules, et en formules bien faciles à appliquer, qui est aussi ennuyeux, aussi vide et aussi mécanique que le devinrent vite, vers 1900, les stylisations de l'école de Grasset. Le préfacier du catalogue de Cecil Steen pousse la bienveillance jusqu'à louer «l'imagination» de l'artiste. Je serais curieux de savoir où, dans ces œuvres d'un disciple docile et conformiste, il discerne de l'imagination. On y retrouve au contraire tous les thèmes qu'a ressassés l'école cubiste depuis 1905: l'arlequin, la guitare, la nature morte à la perspective arbitraire, et, comme de juste, les nus à l'aspect le plus repoussant.

Il y a autrement plus d'indépendance, de personnalité et de talent dans les œuvres des jeunes artistes qui composent le Groupe des Corp-Saints, et qui ont récemment exposé à l'Athénée. A la vérité, je généralise trop; parmi ces treize artistes, il n'y en a que quatre qui méritent vraiment l'attention. Les autres ne dépassent pas une honnête moyenne; quant à Roger Ferrer, son inquiétante versatilité – est-elle délibérée ou inconsciente? – lui vaut une place entre Bonny et Cecil Steen.

Le plus digne de remarque de tout ce groupe est assurément Jean Ducommun, dont j'ai déjà eu l'occasion, et le plaisir, de louer le talent. Il a rapporté de Hollande des vues de ports de mer d'une couleur à la fois sourde et dense, et d'une vision qui est bien à lui. J'aime moins, je l'avoue, ses deux grandes toiles, bien qu'elles contiennent de fort beaux morceaux. On dirait que l'artiste s'est trouvé embarrassé dans des formats plus vastes que ceux auxquels il est habitué. Il exposait aussi un nu à mi-corps qui est vraisemblablement la meilleure toile de cette exposition. Depuis quelque temps, Willy Suter avait paru compter un peu trop sur sa facilité; mais cette fois, il a repris du poil de la bête, et ses aspects du cirque et son intérieur révèlent en lui un observateur attentif des jeux de

la lumière. Pierre Jacques peut paraître moins audacieux que ses camarades, mais c'est un coloriste très fin, et qui n'a qu'à persévérer dans la voie qu'il s'est ouverte. Enfin, l'unique exposant sculpteur de ce groupe, Schwarz, s'est affirmé comme un artiste accompli, ennemi des effets faciles; c'est là un talent dont il faudra désormais tenir compte.

J'ai parlé ici-même, il y a un an ou deux, du groupe qui a pour titre Tailles et Morsures. Ce sont des graveurs qui, sous l'énergique direction de leur président, Marcel Pointet, luttent avec persévérance pour communiquer au public romand l'amour de la gravure qui les inspire. Les membres de Tailles et Morsures viennent de faire une exposition à Lausanne. Tous les genres de gravure, sur bois, sur pierre et sur métal, y étaient représentés, et à cette manifestation s'ajoutait un très bel ensemble de gravures de Félix Valloton. Par le talent qu'ils déploient, et par leur dévotion à la gravure, les artistes de Tailles et Morsures méritent que le public romand ressente pour le noir et le blanc un intérêt qu'il a trop tendance à réserver à la peinture. *François Fosca*

Warschau

«Planen und Bauen in der Schweiz»
Polnisches Nationalmuseum,
Oktober/November 1947

Bei der Vernissage vom 13. Oktober im Polnischen Nationalmuseum, zu der Persönlichkeiten aus Regierungs- und Kulturkreisen in großer Zahl erschienen, sprachen Wiederaufbauminister Kaczorowski und Kulturminister Dybowski, sowie Minister Ganz und Prof. Michalowski. Die Ausstellung erweckte großes Interesse und warme Anteilnahme der Presse. Am gleichen Abend veranstalteten Minister und Frau Ganz für den SIA-Präsidenten M. Kopp und den Ausstellungsarchitekten C. D. Furrer BSA einen Empfang, zu dem Regierungskreise, Mitglieder des Diplomatischen Korps, die interessierten Kulturkreise, insbesondere Architektenverbände sowie die Schweizerisch-polnische Vereinigung erschienen. Am 15. Oktober folgte ein Vortrag von Arch. Kopp und ein Empfang im Schoße der Polnischen Architektenvereinigung. Der Andrang zur Ausstellung ist andauernd außerordentlich groß, ebenso das Interesse für die schweizerische Fachliteratur, was erklärlich ist angesichts des unvorstellbaren Ausmaßes der von den Deutschen in Polen angerichteten Zerstörungen, die weit über die in Deutschland geschehenen hinausgehen.

Londoner Kunstchronik

Die Herbstausstellung der Tate Gallery widmet sich u. a. *William Turner* (1775–1851), einem selbständigen und souveränen Talent, dessen Einfluß sich innerhalb der Entwicklung der modernen europäischen Malerei so entscheidend geltend gemacht hat. Man hat das Gefühl, daß die Engländer aus einer gewissen Scheu vor Popularität und aus ihrem natürlichen Taktgefühl nie ihre Kunst propagiert haben, sondern sie im Stillen haben wirken lassen. Anfangs war das ja nicht nur Bescheidenheit. Es ist allgemein bekannt, daß die unzähligen Bilder, die Turner der Nation hinterlassen hat, jahrzehntelang in die Keller der Tate Gallery verbannt waren. Das ist schließlich das Schicksal eines jeden produktiven Kunsteinsatzes. Heute erstrahlen dieselben Bilder an den Wänden der selben Galerie in ihrer poetischen Schönheit, und mit Erstaunen liest man Daten wie 1830 unter Werken, die schon durch ihren hellen Farbklang in jener Zeit der musealen Malerei revolutionär haben wirken müssen. Aber nicht genug damit. Es steht außer Zweifel, daß Turner den französischen Impressionismus, zusammen mit der englischen Aquarellmalerei, entscheidend beeinflußt hat. Man denke an den Besuch von Pissarro und Monet in London, 1870. Heute setzt ein Pasmore in seiner atmosphärischen Arbeitsweise die Linie von Turner in England fort, nur weniger traditionsmäßig. Ganz neue Perspektiven eröffnen sich, wenn man Turners Einfluß auf Kokoschka bedenkt, der sich in dessen letzten Werken feststellen läßt im Kolorit und in der aquarellierenden Art, mit der die Ölfarbe gehandhabt wird. Turners Ölbilder sind ja im Grunde großformatige Aquarelle.

Ein Gemälde wie «Hastings» (1830) ist ein reiner Monet. Aber Turners Bilder sind nicht nur luftig, atmosphärisch im Sinne des Impressionismus. Das Licht spielt eine besondere Rolle, dieses alle Konturen auflösende Licht. Man kann bei Turner von einer hellen Lichtmystik sprechen, so wie bei Rembrandt von einer dunklen. Und so wird auch die Farbe, fein gespachtelt, anders verwendet, als es bei Turners Zeitgenossen üblich war, viel freier, musikalischer, nicht nur beschreibend als Lokalton. Turner entwickelt unglaublich schnell seine späte Kunst von den Lichtkompositionen wie «Bridge and Tower» (1830), «Norham Castle», «Sunrise» (nach 1830), «Yacht Approaching the Coast» zu Bildern wie «Rain, Steam and Speed» (Regen, Dampf und Geschwindigkeit), das um 1844 gemalt ist und der National Gallery angehört. Da ist das Gegenständliche der Bewegung als malerischem Problem schon untergeordnet, das Atmosphärisch-Lichtmäßige leitet direkt zur farbigen Abstraktion. Diese ist dann in dem grandiosen Gemälde «Snow Storm. Steamboat off a Harbours Mouth Making Signals», das vor 1842 gemalt ist, schon ganz verwirklicht. Das ist ein Bild von modernster Auffassung, geistig der Entwicklung um 80 Jahre vorauseilend. Ist da nicht schon im Bildtitel das Programm des Futurismus vorweggenommen? Da sind schon Feiniger und Kandinsky vorbereitet, aber malerisch bedeutender; denn Feininger und Kandinskys Stärke liegt mehr im Programmatischen, als in der Kunst, die sie ausübten; da ist Klees Imagination und nervöse Sensibilität in den Lichtkegeln, die sich über das abstrakt gemalte Meer legen und die die Bildfläche in ein Kompositionsmuster zwingen. Da ist der Versuch, den Ton der Signale in Malerei umzusetzen, also in Form und Farbe, und da ist eine malerische Handschrift, die persönlich ist in ihrer Dynamik und sehr wesentlich als Zeitausdruck. Das «Interior at Petwork», aus der National Gallery, führt uns noch einen Schritt weiter. Turner erobert hier seiner Kunst neue Aspekte. Das ist schon Surrealismus, in seiner Überwindung der logischen Kausalität und des Zusammenhanges der Dinge, in seiner Traumhaftigkeit, und ist gleichzeitig sehr gute Malerei – was von den Surrealisten nicht immer gesagt werden kann.

Wenn man jedoch von alledem absehen will, kann man sich ganz einfach der feenhaften Schönheit von Turners Farben hingeben, diesem zarten Taubengrau und Lachsrosa, dem Schwefelgelb, den melodischen Goldlack- und Bernsteintönen. *J. P. Hodin*

Pariser Kunstchronik

In der großen Retrospektive *Pierre Bonnard* des Musée de l'Orangerie ist es uns erstmals vergönnt, das ganze Lebenswerk in seiner Gesamtheit zu übersehen. Bei einer solchen Über-

schau fragt man sich: Wird das Gesamtwerk halten, was die einzelnen aus Ausstellungen und Museen bekannten Bilder versprachen? Wird das Lebenswerk überall mit neuer Glut aufleuchten, oder wird das Nebeneinanderhängen so vieler Bilder des selben Malers das Gefühl der Monotonie erzeugen? Doch wenn wir einige oder mehrere Stunden vor diesen Bildern zugebracht haben, fragen wir uns nicht mehr: Sind unsere Erwartungen und Ansprüche an diesen großen Maler erfüllt worden? Wir tauchen aus der farbigen Symphonie wie aus einem Jungbrunnen auf; eine fliehende ungreifliche Beglücktheit spricht sich in uns farbig aus. Langsam werden wir nicht nur Beschauer, sondern Bild und Maler zugleich und nehmen Teil an dieser seltenen Einheit, die den Künstler, das Bild und den Beschauer in einer Wechselwirkung verbinden.

In der Vorhalle bekommen wir durch die Zeichnungen und Lithographien einen Einblick in die Umgebung und Atmosphäre der Jugendjahre Bonnards, in denen das bürgerliche Leben jenes Paris um 1900 erzählerisch dargestellt wird, das auch stofflichen Anlaß für einen großen Teil seines späteren Werkes gab. Nur in diesem thematischen Sinn kann man Bonnard den Maler des Mittelstandes nennen. Die farbigen Lithographien der «Scènes de la Vie Parisienne» führen uns in ein glückliches Zeitalter zurück, in dem ein wenig Gefühl, ein wenig Geist und viel Bonhomie genügten, um das Leben erträglich zu machen. Ein Umschlag in japanisch graphischer Manier zu einem Musikschlager, einer «Romance», wie man sie damals nannte, vermittelt uns die leicht frivole Stimmung jener Jahre, in denen sich die Pariser auf den Boulevards für einige Centimes die Notenblätter «La Jarretière de la Mariée», «Le Temps des Frissons», «Les Adieux de Ninon» erstanden und Toulouse-Lautrec und Jules Chéret im Moulin Rouge Yvette Guilberts Silhouette durch ihre Zeichnungen und Plakate der Nachwelt bewahrten. In manchen farbigen Lithos der «Pariser Szenen» glaubt man den «Jeunes Filles en Fleurs» auf der Avenue du Bois zu begegnen. Niemand besser als Bonnard hätte es verstanden, das heute von Van Dongen illustrierte Werk Marcel Prousts in der Zeichnung festzuhalten; war er nicht sein ganzes Leben hindurch «à la recherche du temps perdu»?

Im großen Saal wohnen wir der harmonischen Entwicklung von Bonnards Malerei bei, die, anfangs noch tonig,

Pierre Bonnard, La table de travail

sehr bald immer befreiter zur reinen Farbe und zur großen Flächenaufteilung durchdringt. Der Gegenstand wird immer mehr nur Vorwand, bis er ganz von der Farbe assimiliert wird. Ohne auch nur ein einzigesmal programmatisch zu wirken, enthält die Malerei Bonnards in ihrer gleichzeitig kühnen und bescheidenen Art fast alle Ziele der modernen Malerei: die reine Farbe, die Fläche des Bildes und der Farbgruppe, und endlich die surreelle Poesie. Dieser antinaturalistischen Kunstauffassung hat Bonnard auch in folgenden Worten Ausdruck gegeben: «La présence de l'objet, du motif est très gênante pour le peintre. Le point de départ du tableau étant une idée, si l'objet est là au moment où l'on travaille, il y a toujours danger de se laisser prendre par les incidences de la vue directe, immédiate... Si l'idée première s'efface il ne reste plus le motif, l'objet qui envahit, domine le peintre.»

LES GENS SONT BIEN PLUS BEAUX QU'ILS CROIENT

VIVE LEUR VRAIE FIGURE

à la Galerie René Drouin

17, Place Vendôme

PORTRAITS

à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de

Mr JEAN DUBUFFET

PEINTRE

DU 7 AU 31 OCTOBRE 1947

CAUSETTE

•

Von der Bonnard Ausstellung herkommend, hat man nicht das richtige Auge, um der Ausstellung von *Jean Dubuffet* bei René Drouin beizukommen. Auch wird man ein Verhältnis zu ihr nur finden, wenn man vorher einige Jahrzehnte in diesem überintellektuellen und überhitzten künstlerischen und literarischen Milieu gelebt hat, das zwischen der Rue de Beaune und der Place Vendôme sein natürliches Klima hat, mit dem man aber aus einigen hundert Kilometer Entfernung oder nur schon aus der Perspektive eines Pariser Arbeitervororortes nichts mehr anfangen kann. Trotzdem ist diese Ausstellung mit ihrer Serie von Schreckensporträten zu erwähnen, da sie eine geistige Desorientierung, wie sie nur in Paris möglich ist, charakterisiert. Sie bildet, aus einer ganz anderen Richtung als dies die Surrealisten zwanzig Jahre früher versuchten, einen offenen Angriff gegen jegliche Ästhetik in der Malerei. In seiner Wut gegen das «chef-d'œuvre» macht Dubuffet – übrigens mit großem Talent – Bilder aus Teerpflaster, Kieselsteinen, mit Gips oder Zement vermischtem Schmutz und graviert auf dieser holprigen Oberfläche eine Art von Kinderzeichnungen, wie man sie an Straßenecken, Laternenpfeilern und in Aborten eingraviert findet. Man könnte diese eigenartigen Graphismen vielleicht eher goutieren, wenn sich nicht hinter dieser gemimten Naivität eine allzu intelligente Fabrikation verriete.

Der ganze Pariser Parnass hatte sich zur Vernissage bei Drouin eingefunden, um ihr «wahres Gesicht» in dieser ungeheuerlichen Verzerrung zu betrachten. Wir möchten, wenn auch in einem etwas andern Sinn, mit Dubuffet sagen: «Es lebe ihr wahres Gesicht!»

F. Stahly

Hinweise

Egidius Streiff fünfzigjährig

Für den Werkbund bedeutet Egidius Streiff das Sekretariat, dieses permanent funktionierende Organ, durch das der SWB aus einem Verein zu einer Aktion wird. Aufklärung und Samm-

Englische Bücher

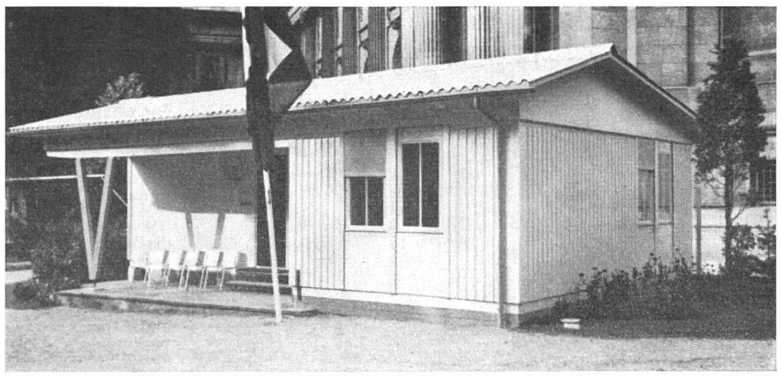
Da nicht alle in schweizerischen Zeitschriften, u. a. im «Werk», besprochenen englischen Bücher auch im schweizerischen Buchhandel zu erhalten sind, werden seit einigen Monaten durch das Book Review Department Exemplare aller Bücher, deren Anzeige in einer Schweizer Zeitschrift erschienen ist, der Bibliothek des *British Council* in Zürich, Bahnhofstraße 16, übersandt, wo sie gebührenfrei für eine Dauer von 28 Tagen entliehen werden können.

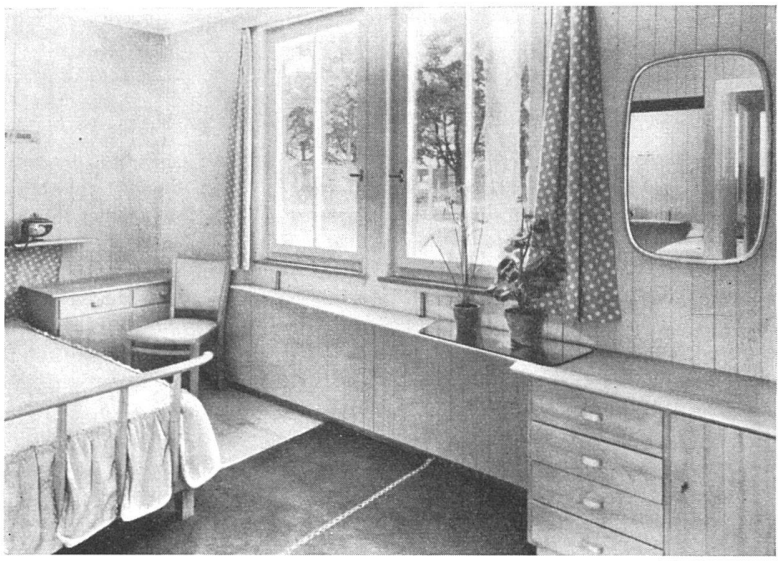
Ernst Boetsch:
Warum und wie eine demokratische Regelung der Wohnungsproduktion?

87 Seiten, Basler Druck- und Verlagsanstalt, 1946. Fr. 3.80

Nehmen wir es voraus: Das Kapitel VI der vorliegenden Arbeit, das Kapitel «Wie ist der Übergang von subventionierter zu freier Wohnbautätigkeit möglich?», das nicht zum Thema gehört, enthält sehr notwendige und wertvolle Überlegungen. Der Verfasser empfindet das Unmögliche, wie heute Fachmann und Politiker die Subventionswirtschaft im Bauwesen hinnehmen, ohne sich darüber Gedanken zu machen, wohin eine derartige Praxis führt. Er sieht – sehr richtig –, daß es notwendig ist, den Mieterschutz zu lockern und schließlich aufzugeben, damit die Mieten den Baukosten wieder entsprechen und das Bauwesen zu gehen in der Lage ist, ohne Krücken. Den Hausbesitzer läßt er – allzu weitherzig – die ganze 50–80%ige Mietpreiserhöhung einkassieren; den Hypothekargläubiger hat er vollständig vergessen. – Aber die eigentliche Sorge des Verfassers geht um die Verluste, die das Baugewerbe und der Hausbesitz erdulden, solange die Herstellung von Wohnungen im bisherigen Maße schwankt. Er sieht in einem Leerwohnungsstand der 1–1½% übersteigt bereits eine «Überproduktion» und empfiehlt, es möchte den Gemeinden anheim gestellt werden, eine Produktion, die über diese Grenze hinausgeht, zu unterbinden.

Das schlechte Gewissen diktiert ihm dann das Kapitel «Bedeutet eine solche Regelung Zwangswirtschaft?» Er verneint das natürlich. Er hat den 20 Seiten vorher aufgeführten Ausspruch des Zürcher Stadtrates Hefti vergessen: «Sie haben mit Beifall Herrn Boetsch zugestimmt. Was würden Sie aber sagen, wenn ein eventuelles Bauvorhaben auf einem Ihnen gehörenden Land abgelehnt würde?» Obwohl der Verfasser oft und oft auf die immerwährenden Geldwertschwankungen zu sprechen kommt – den Grund der Gründe eben jener Schwankungen der Wohnungsproduktion –, glaubt er doch, die Regulierung der Wohnungsproduktion und nicht der Herstellung von Zahlungsmitteln empfehlen zu sollen. So begreiflich ein derartiges Verlangen ist, – es wäre doch wohl richtiger, alles zu tun, damit die Reglementierung der Kriegszeit abgebaut werden können und nicht aufgebaut. *B.*





Vorfabriziertes Holzhaus «Cottage» der Genossenschaft für bernische Export- und Siedlungshäuser, Bern, ausgestellt an der Exposition Internationale de l'Urbanisme et de l'Habitation, Paris 1947. Architekten: H. Schwaar BSA, H. und G. Reinhard BSA, Bern. Möbel der Firma Anliker, Langenthal

Verbände

Architektur-Ausstellung der Ortsgruppe Basel des BSA

Vom 14. Dezember 1947 bis 11. Januar 1948 veranstaltet die Ortsgruppe Basel des BSA im Basler Gewerbemuseum eine Ausstellung neuerer Arbeiten aus der Kriegs- und Nachkriegszeit. Sie umfaßt thematisch geordnet folgende Gruppen: 1. Einzelobjekte, Ferienhäuser, Möbel. 2. Ausstellungen. 3. Anstalten, Spitäler, Schulen, Kirchen. 4. Industriebauten, Verkehr, Bürohäuser. 5. Einfügung in die Altstadt. Läden. 6. Stadtplanung.

Kunstpreise und Stipendien

Stipendien für angewandte Kunst

Das Eidgenössische Departement des Innern ist ermächtigt, jährlich einen angemessenen Teilbetrag des Kredites für angewandte Kunst für Stipendien und Verleihung von Aufmunterungspreisen an besonders begabte, jüngere Schweizerkünstler zu verwenden, die sich auf dem Gebiete der angewandten