

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
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: 04.04.2026

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

Aus den Museen

Luzerner Museumsfragen

Der mit den Verhältnissen nicht näher vertraute Kunstfreund wird obigen Titel mit nicht geringem Staunen wahrnehmen. Glaubt er doch, daß seit dem Bezug des neuen Kunstmuseums in Luzern «Museumsfragen» kaum von dringlicher Aktualität sein können, da man seit 1934 fast jährlich von größeren Veranstaltungen bildender Kunst vernahm, von der umfassenden Eröffnungsausstellung über die Darbietungen der Sammlung Dr. Hahnloser und der Hauptwerke der Museen Winterthur und Luzern, die zwei getrennten Ausstellungen der «Nationalen 1941» bis zur «Ambrosiana» des vergangenen Jahres, und erst kürzlich von den Plänen des Jahres 1948 mit der Ausstellung des fürstlich Liechtenstein'schen Kunstgutes las. Gewiß, das Ausstellungswesen hat im neuen Gebäude einen fast ideal zu nennenden Hort für eine entwicklungsfähige Teilnahme am schweizerischen Kunstleben gefunden. Doch gehen diese großen Ausstellungen, mit denen Luzern jeweils die musikalischen Festwochen begleitet, auf Kosten der ständigen Sammlung, die bei solchen Darbietungen sich in die Evakuationsräume zurückziehen muß. Läßt sich ein solcher Rückzug des öffentlichen Kunstgutes durch die besondere Bedeutung großer nationaler oder internationaler Ausstellungen gewissermaßen rechtfertigen, so wird für die Kunstgesellschaft die Frage des Opfers der ständigen Sammlung eine besonders verantwortungsvolle, wenn die Stadtbehörden das Haus mit schweizerischen oder internationalen Kongressen belegen und damit den Museumsbetrieb sowohl nach der Richtung der Ausstellungen, als auch besonders empfindlich in der zeitlichen und geistigen Auswirkung der ständigen Sammlung lahmlegen.

Nebst dem der Kunstgesellschaft gehörenden, meist überlieferten Kunstgut weist die ständige Sammlung beträchtliche Bestände von Leihgaben des Bundes, der eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung, der luzernischen Bernhard-Eglin-Stiftung und private Leihgaben von luzernischen und aus-

wärtigen Freunden des Museums auf. Für all diese anvertrauten, meist wertvollen Kunstwerke trägt die Kunstgesellschaft die doppelte Verantwortung einer sachgemäßen Behandlung und einer sinnmäßigen Auswirkung. Durch allzuhäufige Evakuierungen der Sammlung werden beide Verantwortungen ganz entschieden in Frage gestellt (Gefährden der Werke durch Transporte, klimatische Veränderungen und Verkürzen ihrer Wirkungszeit).

Als der Schreibende Ende der zwanziger Jahre den kürzlich verstorbenen Gönner der Stadt, Herrn Charles Kiefer-Hablitzel, von der Notwendigkeit geeigneter Räume für eine der Fremdenstadt gemäße Kunstpflege überzeugen konnte, lautete das Programm eindeutig: «Kunst- und Konzerthaus». Damit war dem Gebäude eine Zweckbestimmung gegeben, die kaum zu Kollisionen führen konnte. Bei der Übernahme der großen architektonischen Aufgabe durch die Stadt Luzern ergaben sich bei den Behörden zwangsläufig renditemäßige Überlegungen für die Rechtfertigung ungewohnter Ausgaben; man erweiterte das Bauprogramm durch einen dritten Zweckgedanken der «Kongresse» und paßte die Planierung nun den dreifachen Nutzungsmöglichkeiten dadurch an, daß man die großen Museumssäle mit den nötigen Durchgangs- und Verbindungstüren ausstattete und den Einbau von beweglichen Zwischenwänden für Museums- wie auch Kongreßzwecke vorsah.

Diese dritte Zweckbestimmung für Kongresse, für deren praktisches Einschalten in das Jahresprogramm der Kunstgesellschaft sich die Stadtbehörden naturgemäß den Entscheidungsvertraglich vorbehalten mußten, erschwert nun tatsächlich die Aufgabe der Kunstgesellschaft auf eine untragbare Art, weniger im Programm der jährlichen Ausstellungen, als vielmehr im Zurückstellen der von vielen auswärtigen Gästen sehr geschätzten und der Bevölkerung schon stark ans Herz gewachsenen ständigen Sammlung.

Es stellt sich deshalb für Luzern die ganz dringende Frage einer Sicherung der Sammlung entweder durch Verzicht auf die Dreispurigkeit der Zwecke zu der ursprünglichen Absicht des «Kunst- und Konzerthaus» zurückzukehren oder dann durch ein

Verlegen der ständigen Sammlung an einen ruhigeren Ort. Ohne Zweifel würde das heutige Gebäude, das auf die intimere Wirkung älterer Kunst wenig bauliche Rücksicht nimmt, sich für ein Teilen in Ausstellungs- und Kongreßaufgaben sehr gut eignen. Ob für die Sammlung sich ein geeigneter Standort in absehbarer Zeit finden lasse, wird Aufgabe aller kunstinteressierten Instanzen Luzerns sein. Auf alle Fälle aber sollte in der näheren Zukunft die geistige Aufgabe der Sammlung nicht durch so häufige Kongresse beeinträchtigt werden, wie es z. B. für 1948 in Frage steht.

Die Kunstgesellschaft sieht sich verpflichtet, die Würde und öffentliche Bedeutung der von ihr betreuten Aufgabe des Museumsbetriebes mit Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit dem wirtschaftlichen Planen der Fremdenstadt gegenüberzustellen und den Behörden immer wieder nahelegen, daß sie auf dem Boden freiwilliger Zusammenarbeit der Kunstfreunde die Stadt in kultureller Hinsicht um vieles entlastet.

Wenn die internationalen musikalischen Festwochen den würdigen Rahmen ihrer künstlerischen Entwicklung finden, dann sollte auch der bildenden Kunst jene würdige Wirkungsstätte stetig zugesichert sein, deren sie im Ausstellungswesen, wie im Nachweis der engeren und weiteren Kunstvergangenheit und -gegenwart durch die ständige Sammlung bedarf. Ob die erstrebte Unterkunft der Sammlung in einem an das heutige Gebäude anzuschließenden Neubau oder eventuell in einem Patrizierhaus mit entsprechendem Anbau gefunden wird – nachdem die Anregung einer sinnmäßigen Erweiterung des Kursaalgebäudes von den entscheidenden Instanzen abgelehnt scheint –, möge eine recht baldige Zukunft zeigen, zum geistigen und indirekt auch wirtschaftlichen Nutzen der Stadt Luzern.

Paul Hilber

Ausstellungen

Chronique Romande

L'an dernier, à l'Exposition de la Jeune gravure française organisée à



Emile Chambon, *Le Chêne*, 1946. Photo: Piccot, Carouge

Lausanne par la Guilde du Livre, quelques estampes de Michel Ciry avaient fait une forte impression. Aussi la Guilde mérite-t-elle d'être félicitée, car elle a présenté dernièrement un ensemble important de cet artiste: des eaux-fortes et quelques lithographies. Tout en se rattachant à la grande tradition de la gravure française, l'art de Michel Ciry révèle une personnalité originale au plus haut point, et qui s'épanouit sans s'immobiliser dans des formules. Dessinateur très savant et très sûr, dont le talent ignore aussi bien la virtuosité vaine que les emprunts aux maîtres d'autrefois, Ciry séduit et retient par un très curieux mélange de naturalisme et d'irréalisme. Il est capable de retracer scrupuleusement des maisons sous la neige ou un château émergeant des arbres, et cette fidélité au réel n'a rien de photographique et de plat. Une poésie secrète et indéfinissable se dégage de ces paysages exacts. On retrouve ce sens du mystère dans les estampes où l'artiste retrace des visages familiers ainsi que des scènes de mœurs, ou évoque des sujets traditionnels comme Saint François dans la solitude, la Fuite en Egypte et la Résurrection de Lazare. Ciry se montre là un prodigieux évocateur, qui nous donne l'illusion que c'est ainsi que ces épisodes se sont réellement passés. Devant ces estampes d'une technique irréprochable, où toutes les ressources de l'eau-forte ou de la litho sont tour à tour utilisées avec maîtrise, on ne peut se retenir de penser à Rembrandt et à Goya. Il n'est pas besoin d'ajouter que Ciry ne pastiche ni de démarque ces maîtres. Il ne les rappelle qu'à cause des affinités qui le relient à eux. Lorsque l'on songe que Michel Ciry n'a que vingt-sept ans,

on demeure confondu par la richesse spirituelle et la calme assurance de son art.

A Genève, le mois dernier, les expositions intéressantes n'ont pas fait défaut. Emile Chambon a rassemblé au Musée Rath près de cent tableaux, aquarelles et dessins, attestant ainsi, en plus de dons qui avec les années ne font que se fortifier, la vaste étendue du champ qu'embrasse son activité. Tour à tour, il s'est attaqué au paysage, à la nature morte, à la composition, et même au grand portrait en pied. Au milieu des autres peintres contemporains, Chambon fait figure d'isolé. Impossible de le rattacher à l'un quelconque des maîtres contemporains. Les recherches des cinquante dernières années, de Cézanne à Dali, le laissent totalement indifférent. Cette attitude a parfois désorienté le public, et même la critique. D'autant que de la peinture de Chambon ne se dégage aucun relent de musée, et qu'elle n'archaïse nullement. Comment classer cet artiste qui se tient à part des tendances actuelles, et qui malgré cela est foncièrement de son temps? Dessinateur savant, Chambon se plaît dans des gammes sourdes, dont il tire un excellent parti; et si une toile de lui paraît à un spectateur superficiel n'être qu'une simple transcription d'un fragment de la réalité, un examen plus attentif révèle à quel point l'artiste élimine les détails superflus, afin d'arriver à plus de simplicité et de grandeur. Cet art n'offre pourtant aucune trace de froideur. Si les paysages avouent le goût de l'artiste pour les sites bien ordonnés, ses figures laissent bien des fois paraître un humour narquois, tandis que dans ses compositions il donne libre cours à une fantaisie qui est bien

à lui. Ainsi cette esquisse d'une Epiphanie, où les trois Rois Mages sont des nègres.

A l'Athénée, Emile Bressler a réuni un bon nombre de paysages de la campagne genevoise, aux ciels immenses et aux «fabriques» minuscules. C'est vraiment l'occasion où jamais de rappeler le mot fameux d'Amiel: «Un paysage est un état d'âme.» On découvre dans ces toiles une nature éprise de rêve et de mélancolie douce, encline à une résignation sereine devant le spectacle des journées d'automne aux ciels brouillés. Il arrive parfois que ce penchant pour la méditation sentimentale frôle dangereusement l'abandon à la sensiblerie, et l'on souhaite qu'un artiste qui a bien des fois donné des preuves de son talent se montre plus sévère pour lui-même, et se concentre davantage.

Un jeune peintre genevois, Edouard Arthur, a montré à la Salle Beauregard une vingtaine de peintures, et à peu près autant de dessins et d'aquarelles. Si cette exposition réunissait un nombre limité d'œuvres, aucune d'elles n'était indifférente. Dans les paysages d'Ombrie comme dans les natures mortes se révélait un artiste dédaigneux des outrances et des facilités, épris des pâtes épaisses et des accords profonds et sonores de tons, désireux de retracer le réel sans le déformer ni le transposer. Parmi les peintres de sa génération, Edouard Arthur est un des plus sincères, un des plus indépendants, un de ceux dont on peut attendre le plus. Il suit son chemin sans se hâter, mais il se peut fort qu'il aille loin.

Enfin, à la Galerie Artisans, une jeune Norvégienne, Ellisif, a exposé de grandes gouaches où s'exprimaient un sens très fin de la couleur, et une délicieuse imagination d'enfant éprise des beaux contes et des légendes.

François Fosca

Zürich

Paul Bodmer

Ausstellungsräume Knuchel & Kahl, November bis Dezember 1947

Die Ausstellung von Gemälden, Ölstudien, Aquarellen und Zeichnungen von Paul Bodmer in den Schauräumen der Raumkunstfirma Knuchel & Kahl wurde nicht erst durch die Verleihung des Kunstpreises der Stadt Zürich an diesen Künstler (19. Oktober 1947) inspiriert. Denn schon seit sechs Jahren

finden hier solche intimen Darbietungen aus dem Schaffen des in ländlicher Stille arbeitenden Malers statt. Die wundervoll ausgewogenen, prägnanten Kleinformate, seien es Landschaften vom Zollikerberg, bildnisartige Köpfe oder ruhevollere Gruppen in einer gleichsam sinnbildhaften Landschaft, fühlen sich in diesen Räumen besonders wohl. Denn sie wirken hier wie in der Wohnung eines Kunstfreundes, und es ist eine wohlthuende Abwechslung, Kunstwerke einmal mit Hausrat zusammengeordnet und auf die Maßverhältnisse bewohnter Räume abgestimmt zu sehen. Was bei jeder Ausstellung Paul Bodmers besonders fesselt, ist die natürliche, überzeugende Art, mit der die Gestaltung der großen Fresken und Mosaiken (Zürich, Baden, Schaffhausen, Zollikon, Amriswil) aus den Beobachtungen der persönlichen Umwelt und aus anderen realistischen Einzelstudien heraus entwickelt wurde. Dies gibt dem ganzen Œuvre Paul Bodmers eine seltene Geschlossenheit. *E. Br.*

Adolf Dietrich

Kunstsalon Wolfsberg, 27. November 1947 bis 3. Januar 1948

Wer mit malerischen Ansprüchen vor Dietrichs Lebenswerk tritt, kommt nicht auf seine Rechnung und wird zuerst von der Trockenheit und Luftleere seiner Bilderwelt frappiert. Überlegt man sich aber, wie die ostschweizerische Landschaft an glasklaren Föhntagen aussieht, so muß man erkennen, daß Dietrich diese besonders in der länglichen, sich im Wasser spiegelnden Ansicht von Berlingen und im «Haus zur Morgensonne» meisterhaft wiedergibt. Es ist in diesem Bauernmaler ein Eindringen in die Wirklichkeit, das ohne Erbarmen ist und eindeutig hiesig. Wenn er sich dann aber mit dem Gefiederten der Vögel – der Eulen, Buchfinken, Blauweissen, Goldhähnchen und Taucherenten – oder mit dem Pelzigen der Säugetiere – den «Hängenden Mardern» und dem unvergeßlichen «Niederlaufhund» – einläßt, wird diese Eindringlichkeit, die in erster Linie eine zeichnerische ist, nicht nur liebenswert, sondern reizvoll und eindrücklich und bezeugt jene Andacht vor der Natur, die sich auch in den Bleistiftzeichnungen der Frühzeit äußerte. So wird Dietrich recht eigentlich zum Schilderer seiner Heimat in allen Jahreszeiten und entzückt uns in seinem «Traubenstilleben», dem «Gar-

tenbild mit Buchsbaumhecke», dem «Weißen Flieder mit grauem Haus», dem «Einsamen Steg im Winter» und vor allem im «Schwarzwaldhaus», das harmonisch an die Tradition der Toggenburger und Appenzeller Bauernmalerei anklängt. Die großformatigen Blumenstücke hingegen verraten mehr seine Grenzen als seine Qualitäten, kommt doch in diesen sein mangelnder Sinn für farbigen Bildaufbau, wie ihn etwa ein Henri Rousseau besitzt, zum Ausdruck. *Hedy A. Wyß.*

Varlin

Galerie Georges Moos, 18. November bis 5. Dezember 1947

Der Rheinflall – von Varlin gemalt. Es tönt unwahrscheinlich. Aber dieses Bild hängt in der Ausstellung und gibt uns den besten Aufschluß über die Bereicherung, die in seinem künstlerischen Erleben und Schaffen eingetreten ist. Denn ohne ein (wagen wir es, den Ausdruck zu gebrauchen) erdnäheres, auf jeden Fall gefühlwärmes Erleben hätte der Künstler nicht das Bedürfnis, die Landschaft in seinen Gestaltungsbereich einzu beziehen. (Ist er uns bis dahin doch vorzüglich als der Maler der Großstadt bekannt.) – Zusammen mit dieser Neuerung erkennen wir die reichere, intimere und vor allem wärmere Farbgebung, wenn wir an seine Vorliebe für kühles, distanzierendes Grau denken, das er früher so auffällig viel verwendete. Jetzt tritt da und dort Grün auf, und das Grau erhält neue Nuancierungen. Wir sagten «die Landschaft einbeziehen». Varlin darum als Landschaftsmaler auszugeben, wäre verfehlt, und dies vor allem in seinem Bild «Rheinflall». Denn hier ist es die Terrasse des Vordergrundes mit den zwei Hotelköchen, den grünen Tischen und Sesseln, die künstlerisch überzeugend realisiert wird. Mit dem Einbeziehen dieser Terrasse rettet sich der Künstler vor der Gefahr des Literarisch-Werdens, die bei diesem schon durch Tradition so verpönten Motiv äußerst groß ist. Der Rheinflall aber tritt bei einer solchen Interpretation des Motivs in den Hintergrund und bleibt auch in künstlerischer Hinsicht vages Anhängsel. Doch wir finden die erwähnte Bereicherung auch qualitativ schon verwirklicht in dem kleinformatigen Bild «Die Kutsche» oder in dem farblich noch reicheren Werk «Gaswerk bei Renans». *P. Portmann.*

Paul Klee-Stiftung

Kunstmuseum, 22. November bis 31. Dezember 1947

Wenn man sich vor Paul Klees Werk befindet, gibt es Augenblicke, in denen man es fast nicht mehr auszuhalten meint, daß in ihm kein Zufall existiert. Vielleicht gibt es auch kaum ein heutiges abgeschlossenes Künstlerwerk, das in sich selber und in seiner Darstellung der Welt so integral der Ordnung des Geistes einverleibt ist. Alles ist Entsprechung alles andern. Und es ist deshalb auch kein Zufall, daß das Werk eines Künstlers, der im Reich der Klarheit wohnte, in entsprechendem Maße anziehend auf die dunklen Mächte wirken, gleichsam ihre Rache auslösen und auf sich ziehen mußte. Mit ziemlich knapper Not ist der künstlerische Nachlaß Klees dem Schicksal entgangen, in alle Welt zerstreut zu werden, in alle Winde zu zerstreuen. Der Sorge und Sorgfalt seiner Freunde ist es gelungen, Klees Hinterlassenschaft in einer Stiftung zusammenzufassen, deren ständiger Wohnort, unter dem Schutze des Berner Regierungsrates, Bern sein soll, die Stadt, in der der Künstler geboren und gestorben ist, in der er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte und die er geliebt hat. Der Besitz der Stiftung, bestehend aus 40 Tafelbildern, 150 farbigen Blättern und 1500 Zeichnungen, ist gegenwärtig zu einem wesentlichen Teil (d. h. alle Tafelbilder und farbigen Blätter und der zehnte Teil der Zeichnungen) in einer Ausstellung des Berner Kunstmuseums bis zum Ende dieses Jahres öffentlich zugänglich. Nach einer darauffolgend geplanten Ausstellungsreise in der alten und in der neuen Welt soll das Stiftungsgut nach Bern zurückkehren und in Bern bleiben. Das auf diese Weise beieinander Erhaltene umfaßt Arbeiten aus der ganzen Schaffenszeit Klees, von den frühesten Lithos bis zu den späten Blättern des «Abschiednehmenden», und der Beschauer hat die Möglichkeit, dem Wachstum des Werkes zu folgen, das sich gleichsam aus einer schöpferischen Mitte in konzentrischen Ringen ausbreitet, seine Spannweite nach allen räumlichen Richtungen zugleich ausdehnt. Man könnte versucht sein (da unser Auge dazu erzogen ist, perspektivisch räumlich zu sehen), Klees Blätter für dekorativ zweidimensional anzusehen. Es gibt solche; sie gehören aber wohl zu den unvollendeten oder mißglückten. Seine Bilder sind räum-

lich, aber «objektiv» räumlich, unabhängig vom Blickpunkt des menschlichen Auges (das sich beim perspektivischen Schauen als Zentrum der Welt annimmt). Klees Bilder sind räumliche Bilder, wobei das dargestellte Ereignis in der Fläche des Zeichenblattes aufgezeichnet wird. Es geht etwas Ähnliches vor sich wie bei dem Stein, der ins Wasser fällt. Er setzt nicht nur den Wasserspiegel in Schwingung, sondern auch das Wasser unter ihm und die Luft über ihm, sichtbar aber werden nur die Wellenkreise auf der Wasseroberfläche. Klee hat immer auch zugleich das Oben und Unten gekannt, um ihre Abhängigkeit voneinander gewußt und ihre gleichzeitige Wirksamkeit in seine Darstellung einbezogen. Weil er den reinen Melodien und den reinen Intervallen nahe war, spürte er die Störungsgefahren in gleicher Nähe und trug den Kräften mißtönender Verwirrung Rechnung, indem er ihre lauende Bereitschaft bildend einbezog und bannte. Vielleicht ist hier der Grund für seine wunderbare, schwebende Ironie zu suchen, die darum manchmal ans Diabolische streifte, weil sie sich dessen zu erwehren hatte. Es war eine Distanzierung vom eigenen Ernst, eine Rettung ins Vexierspiel, damit das Eigentliche und Gemeinte unangetastet und geschützt bleibe. Es war eine Art der Diskretion, der die Möglichkeiten parabolischer Vieldeutigkeit eine Lust waren, ohne daß sie je in Versuchung kam, das beständige innere Gesetz, das sie behütete, zu verraten, und das in jenem frühen «Perseus» (1904) seine dunkel erschütternde Umschreibung fand: «Der Witz hat über das Leid gesiegt.» Das war wohl die erste entscheidende Nachricht, die er empfing, die ihn zu dem machte, was er selber war. Von da an wurde er gewissermaßen sein eigener Schöpfungsgärtner, legte seine Städtebücher an, seine Gartenarchitekturen, seine Gärten der Leidenschaft, seine vielfach beheimateten Vegetationen, versah sie mit den Namen, durch die sie verständlich werden. Er verzeichnete die Ereignisse der Welt darin, fand ihnen aus einem unerschöpflichen Einfallsreichtum und mit einem Minimum an Aufwand die richtige und prägnante Bildformel und den apostrophierenden Titel, in welchen beiden, als unzertrennlicher Komposition, immer wieder der Witz über das Leid siegte; bis er auch jene andere Formulierung jener ersten Nachricht wahr machte: «Der Witz des dem Tode Nahen hat über die harte Wirklichkeit gesiegt.»

G. O.

Marguerite Frey-Surbek

Kunsthalle, 5. bis 30. November 1947

Marguerite Frey darf als eine der Konstanten nicht nur der bernischen, sondern der schweizerischen Malerei gelten. Der Ausgeglichenheit ihres sorgsam ausbalancierten, auf eine fein timbrierte Koloristik gegründeten Malstils entspricht eine innere Ruhe und Sicherheit des Weltgefühls, wie sie heute besonders wohltuend wirken. Man möchte in dieser Hinsicht das Blumenstück und die Landschaft an erster Stelle nennen: sie spiegeln eine klare und tiefe Empfindung den Naturdingen gegenüber und wissen Gehalt und Form glücklich zum Einklang zu bringen.

Auch in der Gliederung ihrer Ausstellung zeigte sich eine umsichtige Planung. In den einen Seitenkabinetten waren die Frühwerke vereinigt, die mit einzelnen Stücken bis ins Jahr 1907 zurückreichten. Ein Kabinett zeigte zusammen mit Kleinformaten verschiedenen Inhalts das Aquarell und den farbigen Holzschnitt. Vorhalle und Hauptsaal der Kunsthalle enthielten in abwechslungsreicher Disposition eine Auslese der wichtigsten Bilder, wobei neben den dreißiger Jahren vor allem die jüngste Zeit stark berücksichtigt war.

Die großen Blumenbilder, in denen um die kraftvollen Farbakzente der Blüten zugleich ein Rahmen von Gegenständen eines reizvollen Interieurs gezogen ist, erheben sich zu eindringlichen, vergeistigten Schilderungen. Das Große der malerischen Absicht tritt auch in den Bilderreihen mit Landschaften vom Brienzensee und aus der Faulhorngegend zutage. Die Malerin zeigt den Bergsee in Durchblicken durch üppige, saftgrüne Baumbestände und über blühende Matten hinweg, alles im vollwarmen Lichte sommerlicher Atmosphäre und schwebenden Glanzes. Das ganze Gebiet, zu dem die Malerin stets wiederkehrt, läßt den ausdauernden Ernst ihrer Künstlerabsichten wie kaum ein zweites erkennen. – Die Ausstellung zeigte ferner Landschaften aus dem bernischen Aarebecken mit den alten Häuserzeilen; sodann eine Anzahl jener Gartenbilder, die wegen ihrer Schönheit im Spiel von Licht und Schatten und in der ruhevollen Stimmung berühmt geworden sind.

Die untern Räume der Kunsthalle wurden von einer Ausstellung des «Graphischen Kabinetts» eingenommen, einer Vereinigung schweizeri-

scher Maler-Graphiker, die 1915 gegründet wurde und heute 26 Aktive in alien Teilen der Schweiz zählt. Die für Bern zusammengestellte Kollektion brachte Aquarelle, Lithos und Radierungen bekannter Künstler wie Ignaz Epper, Wilhelm Gimmi, Karl Hosch, Max Hunziker, Ernst Morgenthaler, Aldo Patocchi, Fritz Pauli, A. H. Pellegrini, Victor Surbek u. a. Es wurde damit ein vielgestaltiger Einblick in das intimere Schaffen namhafter Schweizer Künstler geboten.

W. A.

Stuttgarter Kunstchronik

Das Stuttgarter Kunstleben kann sich erst seit Milderung der schlimmsten kriegserzeugten Raumnöte wieder reger entfalten. Die wiederhergestellten Räume der Privatgalerie Hugo Borst wurden dem Württembergischen Kunstverein vermietet, der sie schon 1946 mit einer Gedächtnisausstellung für Bernhard Pankok, den Maler, Werkkünstler, Bühnenbildner und Architekt, würdig einweihte. Die bedeutendste Schau der letzten Zeit galt der Sammlung Haubrich, Köln, die von persönlichstem Geschmack und hohem Qualitätsgefühl ihres Urhebers zeugt. Sie umfaßt erlesene Werke der führenden deutschen expressionistischen Maler und Plastiker, erworben meist schon in der frühen Kampfzeit der Bewegung, ergänzt durch Gemälde, Plastiken und Handzeichnungen von Chagall, Ensor, Gromaire, Hodler, Jawlensky, Utrillo, Vlaminck, von Despiau, Maillol, Minne, Rodin u. a. Dr. Josef Haubrich hat mit dieser Sammlung, die noch weiter ausgebaut werden soll, seiner so schwer heimgesuchten Vaterstadt eine hochherzige Stiftung bereitet. Anschließend stellte der Kunstverein «Neue Graphik» der von dem US.-Major Lepesqueur gegründeten «Society of Modern Art» mit dem Ulmer Maler Wilhelm Geyer als Vorstand und dem Stuttgarter Maler Fritz Dähn als Geschäftsführer aus. Die nur etwas zufällig zusammengewürfelte Schau zeigte die Mannigfaltigkeit der heute in Schwaben wirkenden Kräfte sowohl aus der älteren Generation mit Ackermann, Ida Kerkovius, Ostertag, Pahl, Wörn u. a. wie aus der jüngeren mit Fähnle, Bele Bachem u. a. Graphiken auswärtiger Künstler traten hinzu, unter denen der Rheinländer Gilles, der Karlsruher Spuler, der Berliner Surrealist Trökes, wohl eine der stärksten neuhervorge-

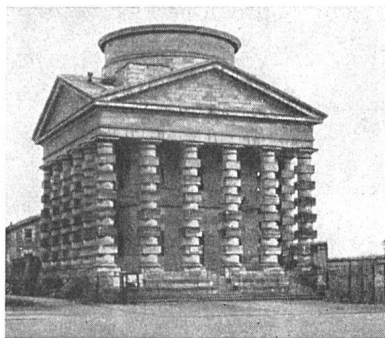
tretenen Begabungen, und der Bildhauer Gerhard Marcks in Hamburg, einst Meister am «Bauhaus», hervorgehoben seien. Die seit dem Frühjahr bestehende Galerie Herbert Herrmann, die sich besonders für die ganz oder nahezu ungegenständlich Gestaltenden einsetzt, führte in ihrer zweiten Schau rund 60 Gemälde Willi Baumesters aus seiner reifsten und reichsten Schaffensperiode und in ihrer Septemberschau Werke selbständig in verwandter Richtung Schaffender vor wie Altrip, Eichhorn, Götz, Inkamp, Heinrich Schmid, Wildemann. Nebst zahlreichen eigenwillig-symbolischen Kleinaquarellen Julius Bissiers in Hagnau am Bodensee, der seine zum Elementaren vereinfachte Zeichensprache an jener der Chinesen geschult hat. Im Oktober reihten sich «Die Freunde» an, jüngere, vielversprechende Maler und Plastiker gleich Krimmer, Eugen Maier, Raach, Renz und Ruoff. Sie scharen sich um den Reutlinger Grieshaber, der einen neuen, unserem Zeitgeist gemäßen und zugleich dem Holzschnitt vor Dürer nahestehenden Holzschnittstil geschaffen hat.

Das Neue Schauspielhaus stellt seit langem sein Foyer für Ausstellungen zur Verfügung. Auf die Septemberschau des Calwer Malers Weinhold mit Bildern, in denen Realismus und Phantastik sich die Waage halten, folgte nun eine Schau des surrealistisch eingestellten Malers Dülberg. Im «Stuttgarter Kunstkabinett» fand eine weit über 300 Nummern zählende Graphikausstellung Slevogts statt, der sich an Fruchtbarkeit illustrativen Schaffens nur mit Doré vergleichen läßt, begleitet von einer gewählten Graphikschau Liebermanns.

Den 70. Geburtstag des zu Calw im Schwarzwald geborenen Dichters Hermann Hesse feierte die sehr rührige, von Direktor Hoffmann an der Württembergischen Landesbibliothek geleitete Bibliotheksgesellschaft mit einer Ausstellung seines gesamten literarischen Lebenswerks, auf der man Hesse auch als feingeistigen Maler kennenlernen konnte. Besonders erwähnt sei noch, daß an der Technischen Hochschule Gastvorträge auch von ausländischen Architekten gehalten wurden, und daß die Vorträge der Zürcher Werner M. Moser über «Amerikanische Architektur» und Alfred Roth über «Der Wiederaufbau – eine entscheidende Epoche der europäischen Architektur- und Stadtbauentwicklung» besonders befruchtend wirkten.

Hans Hildebrandt

Kunstnotizen



Ehemaliges Zollgebäude an der Barrière de l'Étoile in Paris, von Nicolas Ledoux. Nach alter Photographie

Claude Nicolas Ledoux

Seit einiger Zeit bemüht man sich in Frankreich, die wenigen bewahrt gebliebenen Bauten des Architekten Nicolas Ledoux (1736–1806) vor der vollständigen Verwahrlosung zu retten. Es macht sich heute trotz den dringenden Problemen der «Nützlichkeitsarchitektur» ein neues Verständnis für diesen eigenartigen Architekten geltend, der mit rational klaren Bauformen irrationalen, ja geradezu surrealistischen Absichten Ausdruck gegeben hat.

Sein abenteuerliches Berufsleben bildet eine Abfolge von unglaublichen Chancen und erschütternden Enttäuschungen. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts stellt man in Frankreich eine gewisse Müdigkeit der geläufigen Stil- und Bauformen fest. Eine allzu große Virtuosität und Äußerlichkeit der Baukunst erweckte in Ledoux, als einem der ersten Vorläufer des napoleonischen Klassizismus, das Bedürfnis nach elementarer Monumentalität. Sein großes Jugendvorbild war Palladio; doch die in sich selbst ruhende Schönheit Palladios konnte seinem aufs Philosophisch-Metaphysische gerichteten Temperament auf die Dauer nicht genügen, und immer mehr wurde Piranesi das Vorbild seiner visionären Architekturvorstellung. Sein ganzes Lebenswerk spiegelt diesen ungelösten Kampf zwischen klassischer Rationalität und barocker Transzendenz.

Man möchte es als ein schicksalhaftes Unglück bezeichnen, daß seine Bauaufträge meist Nützlichkeitsbauten waren. Er selber empfand es aber als

eine große Chance, als er im Jahre 1775 beauftragt wurde, die Fabrik-siedlung Chaux im Jura neu zu planen. Er sah hier die einzigartige Möglichkeit, die Architektur als erzieherisches und ethisch erhebendes Element zu benützen. Ähnliche Absichten sind unserer modernen Architektur durchaus geläufig, doch scheint es uns unumgänglich, daß jede Funktion, wenn es sich um einen Nützlichkeitsbau handelt, im absoluten Dienste des Zwecks stehen muß. Ledoux hat hier durchaus anders empfunden. Die Zweckbestimmung jedes Gebäudes sollte rein symbolisch zum Ausdruck kommen. Das Haus des Schuhmachers, das Haus des Malers, das Haus des Fabrikdirektors sollten jedes in seiner Art ihre adäquate symbolische Form erhalten und jeder Berufsgattung einen ethischen Lebensraum vorschreiben. Praktische Erwägungen fielen kaum ins Gewicht. Sein Weltbild kümmerte sich nur um sittliche und metaphysische Werte, die ziemlich bunt aus dem aufklärerischen Pantheismus und dem freimaurerischen Okkultismus zusammengetragen scheinen. Seine architektonische Symbolik führte ihn mit Vorliebe zu rein geometrischen Formen. So versuchte er auch die Kugel, diese architektonisch unverträglichste Form, zu verwenden. Die Kugel, Symbol des Weltalls, sollte in Form eines kolossalen Kolumbariums den Friedhof von Chaux enthalten. Von dieser kosmologischen Fabrik-siedlung wurden nur die Fabrikgebäude und das Haus des Direktors erbaut. Das Geld und auch das Vertrauen der Auftraggeber fehlte, um dieses phantastische Projekt zu Ende zu führen. Das Haus des Direktors wurde 1918 in die Luft gesprengt, und die Fabrikgebäude wurden bis vor kurzem als Zigeunerlager benutzt und sind in bedenklichem Zustand.

Ein ähnliches Schicksal erlitten die Zollgebäude von Paris, von denen nur einige wenige erhalten blieben. Auch mit diesem Projekt sah Ledoux weit über seine ursprüngliche Bestimmung hinaus, denn er wollte aus diesen Zweckbauten nichts weniger als die Propyläen von Paris machen, die den Ankömmling großartig empfangen sollten. Von den hundertsiebenundvierzig bestellten Gebäuden wurden nur wenige in ihrer projektierten Form vollendet (1785–1789). Sein eigenwilliger Charakter, sein «Gigantismus» und seine mangelnde Toleranz ließen Ledoux im Alter einsam und verbittert und fast ohne Tätigkeit. Während

Ausstellungen

Basel	Gewerbemuseum	Neue Basler Bauten	14. Dez. bis 18. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Stiftung Paul Klee William Turner	22. Nov. bis 18. Jan. 27. Dez. bis 1. Febr.
	Kunsthalle	Wiener Privatgalerien Czernin - Harrach - Schwarzenberg Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer	20. Dez. bis 31. März 6. Dez. bis 18. Jan.
Biel	Galerie des Maréchaux	Gordon Mac Couch	31. Jan. bis 29. Febr.
Genève	Musée d'Ethnographie	L'art rustique des Alpes rhodaniennes	oct. 1947 - avril 1948
	Athénée	Jean Berger	17 janv. - 5 févr.
	Galerie Georges Moos	Reproductions de toiles de maitres contemporains	10 déc. - 10 jan.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	25 Künstler der GSMBA	Dez. bis 15. Jan.
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux Arts	Jean Lurçat	15 janv. - 8 févr.
St. Gallen	Kunstmuseum	Sektion St. Gallen der GSMBA	15. Nov. bis Januar
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	23. Nov. bis 11. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum	Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchener Museen	verlängert bis 7. März
Zürich	Kunsthaus	Eduard Bick	10. Jan. bis 8. Febr.
	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. Febr.
	Galerie des Eaux Vives	W. A. von Alvensleben	1. Febr. bis 28. Febr.
	Kunstsalon Wolfsberg	Rosetta Leins - Leonhard Meißer	8. Jan. bis 3. Febr.
	Galerie Georges Moos	Charles Otto Bänninger	9. Dez. bis Januar
	Ausstellungsraum Orell Fübli	Pierre Gauchat	5. Jan. bis 31. Jan.
Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Fritz Zbinden	22. Nov. bis 15. Jan.	
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 - 12.30 und 13.30 - 18.30 Samstag bis 17.00

F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH