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: 02.02.2026

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

Ausstellungen

Basel

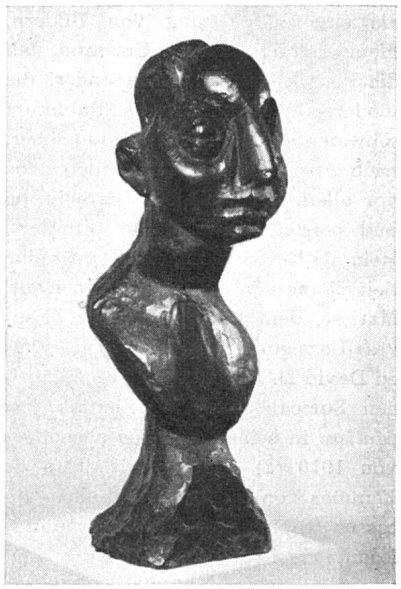
Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso

Kunsthalle, 26. Februar bis 24. März 1948

In jedem Gespräch über neuere Kunst fällt früher oder später das Wort «Kubismus» und erweist sich als ein Schlüssel zu aller nach-cézannischen Kunst. Der Kubismus ist die erste der entscheidenden Revolutionen in der Kunst unseres Jahrhunderts. Picasso, Braque und Gris sind die Anführer auf ihren Barrikaden. Picasso und Braque, beide 1881 geboren, stehen noch heute in vollem Schaffen. Der Kubismus war für sie der große gemeinsame Durchbruch zu einer in der Folge auf verschiedenen Wegen sich bewegenden eigenen Kunst. Für Juan Gris dagegen, geboren 1887 und gestorben 1927, war der Kubismus nicht nur, wenn auch noch so bedeutsame, Episode. Kubismus ist bei ihm identisch mit seinem ganzen Schaffen.

Es gelang dem Basler Kunstverein, eine der umfassendsten französischen Privatsammlungen kubistischer Kunst, vermehrt um zahlreiche Werke aus französischem und schweizerischem Privatbesitz, für einige Wochen nach Basel zu bringen. Damit ist uns die Möglichkeit geboten, in seltener Eindrücklichkeit das gesamte Schaffen von Juan Gris zu verfolgen und bei Picasso und Braque – für deren Vertretung das Todesjahr von Juan Gris, 1927 als Endpunkt, und die kubistische Seite ihrer Kunst als Kriterium angesetzt wurden – gewichtige Zeugen ihres Beitrages zum Kubismus erleben zu können. Wäre man geneigt, aus der Überschau über das Gesamtwerk dieser drei Meister die Rangfolge Picasso, Braque, Gris aufzustellen, so fordert diese Ausstellung eine umgekehrte Ordnung: Juan Gris, am reichsten vertreten (mit 85 Werken), schwingt bei weitem obenauf; Braque (mit 40 Werken) gibt sich kraftvoller und stärker, als wir die Frühzeit dieses großartigen und hochkultivierten Dekorateurs in Erinnerung hatten, und Picasso (mit 26 Werken) rückt, zweifellos zu Unrecht, denn es fehlt manches kapitale Stück aus seiner «période cubiste», an die letzte Stelle. Daß die Basler Kubisten-Ausstellung uns ihr Thema aber gerade in dieser Weise und ausschließlich mit selten oder nie zugänglichen Hauptwerken belegt, macht ihren Zauber und ihre Bedeutung aus.

Der erste Eindruck, den die imposante Ausstellung gewährt, ist jedoch weit weniger ein reflektierender und abgeleiteter. Jeder, der nicht in sturer Beharrlichkeit auf die nachahmerische Auseinandersetzung der Kunst mit der sichtbaren Umwelt pocht und ihr das Recht abstreitet, sich eine eigene Welt zu schaffen, ist zunächst ganz unmittelbar getroffen von dem, was von den Wänden der Basler Kunsthalle her auf ihn eindringt. Vor genau 40 Jahren geboren und in den Jahren 1912–1914 auf seinem Höhepunkt stehend, hat der Kubismus seither keinerlei Staub angesetzt und keine Stockflecken bekommen. Er erweist sich noch heute als so jugendfrisch, lebendig, saftig und neu, wie er den Augen eines Guillaume Apollinaire erschienen ist, der als erster im Jahre 1912 sein Lob gesungen hat. Diese Intensität, dieses vollkommene Gegenwärtig- und Neugebliebensein, dieses in all seinen Elementen noch Gültige, – darin liegt das große Erlebnis, das die Ausstellung jedem aufgeschlossenen Besucher schenkt. Wäre der Kubismus damals, als er die Pariser und dann langsam, in den frühen zwanziger Jahren, die ganze Welt in Erstaunen setzte, bloß falscher Zauber und verantwortungsloses Spiel gewesen, er könnte uns heute nur noch amüsiertes Achselzukken entlocken. Er tut aber weit mehr: Er zwingt uns zu fast vorbehaltloser Bewunderung einer reinen, unbedingt notwendigen, mit dem ganzen Einsatz vollen Künstlertums unternommenen Tat von voraussetzungsloser Kühnheit. Der Kubismus hat, in gewissem Sinne, nichts anderes getan, als was von Cézanne vorbereitet worden war: Er hat das dreidimensionale Bewegungserlebnis auf die zweidimensionale Form zurückgeführt, ohne zum Illusionismus oder zum Ornament zu werden. Er hat eine neue Art des Sehens eingeleitet. Und wenn dieses «kubistische Sehen» in der Folge sich nicht stärker durchgesetzt hat, wenn geringere Kräfte das kühn eroberte Neuland nicht zu halten gewußt haben, so ist das nicht die Schuld der großen ersten Kämpfer, die nicht nur Kämpfer, sondern immer wieder und nicht zuletzt große Künstler waren. Packende, herrliche Kompositionen, begeisternde Farbklänge, kühne Rhythmen von Form und Farbe, sie sind es, die uns diese Wiederbegegnung mit dem Kubismus zu einem vorwiegend künstlerischen und durchaus nicht «historischen» Erlebnis machen. *Rtz.*



Henri-Matisse, Tête de femme. Bronze 1916. Photo: Hans Stebler Bern

Bern

Sculpteurs contemporains de l'École de Paris

Kunsthalle, 14. Februar bis 29. März 1948

Die Ausstellung der „Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris" vermittelt nach den Léger-Calder- und Klee-Ausstellungen in Bern einen weiteren wichtigen Einblick in das künstlerische Geschehen unserer Zeit. Daß dabei auch von diplomatischer Seite, durch das Gesandten-Ehepaar Hoppenot, diese kulturellen Ereignisse nicht nur offiziell besucht, sondern auch durch aktive Mitarbeit geistig unterstützt werden, bedeutet eine wichtige Ermunterung in diesen modernen Unternehmungen. Wie Arnold Rüdlinger, der Leiter der Berner Kunsthalle, der einen aesthetisch und historisch vorbildlichen Katalog zusammenfaßte, in seiner straffen und klar ge-

gliederten Einführungsrede mit Recht betonte, ist das Zusammenbringen plastischer Werke ein viel komplizierteres und mühevolleres Unternehmen als eine Vereinigung von Bildern. Hemmend ist auch der Umstand, daß die Plastik – und wohl besonders die moderne – von jeher für das Publikum schwerer zugänglich ist und daher, nach Ansicht des Vortragenden, eine vor allem vorurteilslose Betrachtung und persönliche Aktivität erfordert. Rein als Entwicklung erlebt man eine Zeitspanne von 1910–1947, von Henri Matisse, dem Inaugurator der «Fauves»-Bewegung, 78-jährig heute, bis zu David D. Hare, dem heute 30jährigen Surrealisten. Die Leistung von *Matisse* in seiner «Femme accoudée» von 1910 (?) oder seiner «Tête de Femme» von 1916 (an Kühnheit Picassos Köpfen von 1937 nicht unterlegen!) erscheint dabei für lange Zeit wegweisend. Die kühne Streckung, Deformation und Lockerung des Körpermassivs bedeutet einen prinzipiellen Schritt aus der Tradition Degas-Rodin heraus. Weitere Wandlungen innerhalb dieser Linie – es handelt sich dabei immer um eine Plastik, die vom menschlichen Körper ausgeht, und diese ist vor allem in dieser Ausstellung vertreten – kann man vielfältig verfolgen. Bei der sitzenden «Espagnole» von *Henri Laurens* scheint sich alles zu einer dynamischen Sprungbereitschaft zu verdichten, zu einer federnden Streckung zu werden, zu einer linearen Umspannung der Lufträume, die die Gestalt umfließen. Der gleiche Künstler zeigt in seinem frühen Kopf «Homme à la Pipe» (1919), wohin die anderen Gestaltungswege der Zeit führten, d. h. den streng architektonischen Geist des Kubismus mit seinen Flächenbrechungen, Schichtungen und Eingliederungen letzter fragmentischer Elemente des Anatomischen. Parallel gerichtete Arbeiten aus der kubistischen Periode von *Jacques Lipchitz* sind leider nicht vertreten, hingegen aus seiner etwas späteren Zeit die Guitarren-Skulptur (1925) mit ihren beiden dominierenden konkaven Grundformen und dem streng rhythmisierten Licht- und Schattenspiel.

Daß die plastische Darstellung der menschlichen Figur – noch bei Maillol zutiefst mit dem Geist der Antike verbrüdert – immer einschneidendere Verwandlungen und Abbreviaturen durchmacht, wird überall spürbar, oft sogar innerhalb *einer* künstlerischen Entwicklung. Dies bei der begabten Südfranzösin *Germaine Richier*, in ihrer «Sauterelle» von 1945 besonders faßbar, indem hier das temperamentvolle Eindringen in den Raum, das Einbeziehen und Durchstoßen der Luft, das Sublimieren der Materie vorherrschend wird. In der phantastisch überdimensionierten «Femme endormie» von *Henri Adam* ist das körperliche Kontinuum in Teile aufgelöst, Teile, die neben einer gruppenhaften Gesamtwirkung ein dissoziiertes Eigenleben führen. Diese Ausdrucksmethode in der plastischen Sprache verdient Beachtung, da sie dem surrealistischen «dépaysager» in der Malerei entspricht und ebenso bei Klee wie bei Picasso, in dessen näheren Kreis Adam gehört, verwendet wird. Adams graphische Variationen zu dem Thema Gérard de Nerval zeugen ebenso von einem originellen kompositorischen und meisterhaften technischen Können. Der Russe *Ossip Zadkine*, der ursprünglich von einer großzügigen «barbarischen» Volumenspannung ausgeht (Einfluß der Negerplastik), scheint nun mehr in ein mondänes, leicht ins Spielerisch abgleitende Fahrwasser zu geraten, ebenso wie *Georges Braque*, bei eminenter Formeinheit und Subtilität des Linear-Geritzten mit interessanten Strukturwirkungen, in seiner «Tête de Cheval» nicht endgültig das Rundplastische erreicht, sondern auch hier mehr dem Reliefhaften verhaftet bleibt.

Innerhalb der Porträtplastik, oder allgemeiner gesagt: der Gestaltung des menschlichen Kopfes, divergierende Beispiele. Zunächst die ausgewogenen Arbeiten *Marcel Gimonds* in ihrer Maillolschen Existenzruhe, dagegen die psychisch zugespitzten Gesichter *Manuel Auricostes* aus der Bourdelleschen und Despiauschen Schule gewachsen, und schließlich von bemerkenswerter Kühnheit und Originalität die beiden kleinen Köpfe *Alberto Giacomettis*, die sich durch eine geheimnisvolle Proportionierung in den Raum zu verflüchtigen scheinen. Phantome der Erinnerung, unfaßbar, vergeistigt, obwohl als anatomisches Volumen noch gegenwärtig. Daß hier ganz unbegangene Wege des plastischen Ausdrucks beschritten werden, ist evident. Ein neues, imaginär schwebendes «Erinnerungsvolumen» soll gefaßt werden. An der Grenze der gegenständlich-gebundenen und der freien Komposition, stehen die Arbeiten des Catalanen *Julio Gonzales* (er starb 1942 66jährig in Paris) Freund und Mitarbeiter Picassos. Seine geschmiedeten Eisenplastiken, der geisternde «Don Quichotte» oder die federnde «Danseuse» sind nur noch Stenogramme des Volumens, die eine um so aktivere lineare Gebärdensprache enthalten. Während der spanische Künstler aber bei aller Reduktion der Masse doch von einem körperlichen Sujet ausgeht, das er phantastisch umspielt und sublimiert, sind die Metallkonstruktionen des in Paris lebenden Russen *Antoine Pevsner* von aller gegenständlichen Bindung losgelöst. Wegen einer umfassenden Ausstellung in New York konnte er hier nur in zwei schönen Beispielen aus Schweizer Privatbesitz vertreten werden. Sein Thema möchte man ein universales nennen: Welterlebnis in Raum und Zeit. Als plastische Verwirklichung spürbar, in der suggestiven Flugkraft seiner geöffneten, vielschichtigen Formen, in der inneren Dynamik seiner Komposition. Pevsner gehört zu den konsequentesten und intensivsten Vollendern einer modernen Raumplastik, organischer mit urbanem Leben und Architekturgestaltung von heute verwoben als jene bronzenen Idyllen, die immer noch Plätze und Anlagen unserer Städte bevölkern. In den Freiplastiken und Reliefs von *Jean Arp* wieder neu überzeugend der intensive, naturhafte Klang, der vom menschlichen Geist durchströmt und geformt wird. Allerdings nicht «Natur» in Detailgestalt, sondern univeral, als poetische Verkörperung von Wachstum, Wandlung und Gestaltwerdung aus der amorphen Form erfaßt. Innerhalb dieser Plastik, die das elementare Volumen prägt, sprechen die gewissenhaft durchgearbeiteten Werke *Jean Chauvins* mehr eine elegant geglättete, dekorative Sprache. Gerade in diesem Zusammenhang vermisst man aufs empfindlichste die große, stille Kunst *Konstantin Brancusis*, des seit 1904 in Paris lebenden rumänischen Bildhauers, da er es war, der eigentlich die Fundamente legte zu jener Skulptur der großen kreatürlichen Symbole, mit ihrer tiefsten Formbeseelung und raffiniertesten Materialbearbeitung. *C. G.-W.*

Geburtstagsausstellung Cuno Amiet
Kunstmuseum, 22. Februar bis 4. April 1948

Das Berner Kunstmuseum zeigt zu Ehren Cuno Amiets einen Ausschnitt aus dem Oeuvre des heute Achtzigjährigen im Umfang von etwa 300 Bildern, Skizzen, graphischen Blättern und Plastiken aus allen Schaffensperioden des Künstlers, beginnend mit einem Selbstporträt des Fünfzehnjäh-

rigen und weitergeführt durch alle charakteristischen Entwicklungen und Wendungen bis zu einer Schneelandschaft von 1948. Mehr als sechzig Jahre Malerei!

Wenn es sich auch bei dem Großteil der Bilder um bekannte Werke und meist um besonders typische und wertvolle Dokumentierungen von Amiets Eigenart handelt, so treten doch auch genug erstmalig gezeigte Bilder auf, um die Ausstellung neuartig und überraschend zu gestalten. Ein starker Nachdruck liegt auf den Bildern vor der Jahrhundertwende und der ersten zwei Jahrzehnte nach ihr; die weittragende Bedeutung Amiets für die Schweizermalerei wird einem ganz besonders bei diesem Rückblick bewußt, der ihn in einer Freiheit und Kühnheit des malerischen Vortrags zeigt, wie sie damals noch ungewohnt waren.

Es ist indessen nicht das malerische Programm dieser Bilder allein, das in der heutigen Ausstellung den Beschauer innerlich ergreift. Es ist zum guten Teil auch das Schauspiel des Schaffens durch so manches Jahrzehnt, der nie sich erschöpfenden Freude an den farbigen Wundern der Welt, der nicht erlahmenden Frische im künstlerischen Tagewerk, dem auch der Achtzigjährige noch mit gleicher Hingabe obliegt. Neben den durchgreifenden Einflüssen, die Amiets Malstil auf unsere Kunst ausgeübt hat, ist es sicher das Beispiel der schöpferischen Vitalität an sich und des stets lustvollen Schaffens, das weitergewirkt hat.

Die Ausstellung im Berner Kunstmuseum hat die 300 Werke, die sie in zwei Stockwerken aufnehmen konnte, im großen ganzen so gruppiert, daß in jedem Raum geschlossene und leicht erfaßbare Ensembles entstehen, die harmonisch wirken. Einzelne Etappen wie die Frühzeit in Solothurn, der bretonische Aufenthalt, der einen Aufbruch des Stils zu Helligkeit und breitem Strich brachte, die Schaffenszeit der dreißiger Jahre in Paris treten als geschlossene Gruppen auf. Doch ist unabhängig davon in einigen großen Haupträumen eine Auslese von hervorragenden Stücken – besonders von Großformaten – aus allen Schaffensperioden vereinigt. So hat man beispielsweise im Hauptsaal den ganzen Amiet von 1894 bis 1948 in einer Bilderelite beisammen, die einen Kern innerhalb der ganzen Ausstellung darstellt.

Eine Auswahl von Großformaten, die zugleich als Hauptwerke des Malers gelten dürfen, enthält schon die Eingangshalle. Es sind die prachtvoll farbsatte «Danse d'été» von 1933, in der warmes Licht und kühler Schatten in reizvollem, fast dramatischem Wechselspiel stehen, dann eines der gleichfalls sprühend lebendigen, an Kontrasten von Grün und Rot förmlich strotzenden Gartenbilder (wie kein Schweizer sie so leidenschaftlich erfaßt hat wie Amiet), dann eine Fassung der «Obsternte», die besonders starke lineare Struktur hat und glanzvoll raumschmückend wirkt, dazu weitere Wandbilder. Diese Linie setzt sich im Hodler-Saal fort. Man nimmt schon von weitem an der Stirnwand (dem Ehrenplatz des ganzen Museumsbaus, mit großer Fernwirkung) die «Richesse du soir» wahr, das Hauptwerk der Zeit vor 1900 und eine der feinsten, beseeltesten Schöpfungen des Malers überhaupt. Wenn der Parallelismus der Komposition äußerlich an die Zeit des mittleren Hodler gemahnen mag, so ist doch die milde Weichheit der Stimmung, die Köstlichkeit dieses eindunkelnden Grüns, das kühl und warm zugleich scheint, eigenster Amiet. Die neunziger Jahre treten überhaupt hier sehr vorteilhaft auf; da ist das außerordentlich fein und innig gemalte Kinderbildnis «Cesi» von 1894, die Komposition «Mutter und Kind» von 1897, die in der Naturstimmung wie in der lieblichen Menschlichkeit zum Anziehendsten gehört, was Amiet geschaffen hat. Auch das «Paradies» gehört diesem glücklichen Kreis an, ferner «Der Bettelknabe Otti» mit seiner schlichten, ausdrucksvollen Sprache, nicht zu vergessen das Bildnis der jungen Frau des Malers von 1898 mit hochgestellter Hutmasche und einer eigenartig knappen, schlanken Erfassung der ganzen Erscheinung. Der Stil dieser neunziger Jahre läßt wohl die kommende Entwicklung zu immer rascherer, hellerer und breiterer Malweise erkennen, ist aber doch etwas ganz Eigenes für sich und enthält Gemütswerte, die der Maler später hinter der Vorherrschaft des Landschaftlichen und der rein visuellen Einstellung hat zurücktreten lassen. An später entstandenen Großformaten zeigt der große Saal die kräftig-freudig in Szene gesetzten «Sonnenflecken» und verschiedene Fassungen der «Obsternte», unter denen wohl diejenige im reinen, sonoren Rot den Preis davonträgt. – Die Wandmalerei Amiets ist ferner vertreten mit einer Studie zum «Entzükken» und mit dem Zyklus des «Jungbrunnens» aus dem Zürcher Kunsthaus.

Dem großen Saal vorgelagert trifft man die Räume mit dem Ertrag der Pariser Zeit: jene eleganten, glanzvoll gemalten Damenporträte, Akte, Intérieurs und Stadtansichten, die Duft und Luxus der Weltstadt in sich tragen. Die ertragreiche, lange Schaffensperiode von Oschwand – jener Amiet, wie er uns am vertrautesten ist – füllt die anschließenden Räume mit Landschaft, Stilleben und Porträt, wobei eine sorgsame Auslese von Selbstporträten und Bildnissen von Frau Amiet im Garten besonders hervortritt.

Die untern Räume zeigen vor allem Ausschnitte aus den Anfängen des Malers und belegen den weitern Werdegang mit selten oder erstmalig gezeigten Kleinformaten, Skizzen und Studien. – Ein Dutzend Porträtbüsten verteilt sich ferner durch die Räume und zeigt den Maler auch als plastischen Gestalter der Menschen seiner Umgebung.

Cunot Amiet, Mädchen in Blumen, 1900

Cuno Amiet, Bildnis der Cellistin Rauch-Godot, 1947. Potos: Hesse SWB, Bern

In dieser Anordnung läßt die Ausstellung sich mühelos und genußvoll aufnehmen; sie führt den Umfang und die Eigenart des Amietschen Schaffens, seine malerische Kraft und Freudigkeit und sein Weiterwirken in der zeitgenössischen Kunst eindrücklich vor Augen. *W. A.*

Zürich

Gedächtnisausstellung Heinrich Altherr

Kunsthaus, 15. Februar bis 21. März 1948

Heinrich Altherr war eine jener Gestalten in der zeitgenössischen Malerei, die schon durch die Einsamkeit ihres künstlerischen Kampfes etwas Imposantes haben. Wenn man sich sein Werk vergegenwärtigt, ist vielleicht nichts so denkwürdig wie die Art, in der dieser Maler darum gerungen hat, einer Zeit das Erlebnis der Transzendenz zu lehren. Einer Zeit, die im Begriffe steht – oder zum mindesten den Versuch macht –, auf einem ganz anderen Wege, als Altherr ihn sah, dieses Erlebnis sich von neuem anzueignen. Die Richtung seines und ihres eigentlichen Strebens laufen so erschütternd parallel, daß sie sich eben ihrer Parallelität wegen nicht zu treffen vermochten. Vielleicht ist jedes Leben in seiner Anlage ein Mißverständnis, und eines jeden Aufgabe, dieses Mißverständnis aufzulösen. Altherr löste das seine, indem er dem ganzen Druck der rebellisch gewordenen Materie seinen geistigen Willen entgegenstemmte und keuchend unter ihrer erdrückenden Last sie zwang, seiner christlich-religiös bestimmten Vorstellungswelt gefügig und transparent zu sein.

Seine großformigen Bilder und Fresken (denen vor allem seine Vaterstadt Basel zum Auftraggeber geworden ist: Hörnlifriedhof, Staatsarchiv) reden gleichsam jene alttestamentarische Sprache der zürnenden Propheten, die einen zornigen rächenden Gott und, bedrängt von nahenden Schreckbildern, Gericht und Untergang verkündeten. Der Themenkreis ist beschränkt und von Anfang an gebieterisch da. Es ist der Mensch ohne Umgebung (das Porträt), der Chronist mit entsetzten Augenhöhlen, der einsam Standhafte in der Leere, der verzweifelt Schiffbrüchige, in der fahlen und farblosen Brandung der Zeit verloren, es sind die ruhelosen Wanderer (schon 1908) und die Heimatlosen (1929). Und über sie alle hin fährt immer wieder mit stürmisch schwerer Wucht die Furie der Zeit und der göttliche Rächer, dessen Angesicht zu malen sich Altherr immer wieder versagte, so wie er seinen Visionen Farbe (bis auf seltene Ausnahmen) versagte. Seine eigentliche Farbe war der Schatten. Um ihn, dessen Dunkel er mit eisigen Nachtblau untermischte, aus den seelischen Schächten zu heben, bettete er ihn in kalkige Weiß und sandfarbene Grau, und wenn er al fresco malte, senkte er ihn mit fanatischer Innigkeit ins körnige Dicht der Wand, daß sie sich samten belebte.

Um was es ihm ging, war, ein Gebäude zu retten, es noch einmal vorzubilden. Als wahrer Sisyphus begann er damit stets von neuem und wütete rücksichtslos gegen seine Arbeit, wenn er seinem Anspruch nicht zu genügen glaubte. Zwei Ehrungen zu seinem Gedächtnis geben jetzt Zeugnis von dem, was dieser Streiter im Kampf mit sich selbst erstritten hat: die Ausstellung seines Werks im Zürcher Kunsthaus, den Überblick über seine gesamte Schaffenszeit vermittelnd, und die bei Orell Füßli erschienene Publikation von Walter Überwasser und Wilhelm Braun «Der Maler Heinrich Altherr, sein Weg und Werk». *G. Oe.*

Indische Miniaturen aus den Sammlungen Alice Boner und Dr. Werner Reinhart

Graphische Sammlung der ETH., 7. Februar bis 11. April 1948

Es handelt sich vornehmlich um Originale aus dem 17. und 18. Jahrhundert, doch sind auch aus dem 19. Jahrhundert einige wertvolle Blätter da. Den Anfang machen eine Reihe von Bildnissen vom Hof der Moghulkaiser, die, obwohl sie dem mohammedanischen Kulturkreis angehören, keineswegs nur ein Abglanz persischer Miniaturmalerei sind, sondern auf indischem Boden ihren eigenen Stil vorweisen, in welchem sich Persisches, Mongolisch-Türkisches sowie Europäisches auf das Schönste verschmelzen. Neben einer stimmungsvollen Stilisierung der direkt erfaßten Natur unterscheiden sie sich vom Persischen durch eine stärkere Tektonik und eine geringere Betonung des rein ornamentalen Linienflusses. Auch in der Darstellung des nackten Körpers erreicht die indische Malerei eine im Osten sonst unbekannte Sensibilität. (Vgl. dazu das sich kämmende Mädchen auf ruhigem, kühlgrünem Grund mit dem ziegelroten Akzent in den Wolken). Hier trifft sich denn auch der Moghulstil mit dem hinduistischen von Baschli und Radjput. Ja es dürfte erlaubt sein, diese Profilfiguren auf einfarbigem Grund mit wenigen Gewächsen jenen griechischen Vasenbildern des späten fünften Jahrhunderts zu vergleichen, nicht um eine direkte Beeinflussung zu konstruieren als vielmehr um an das Wesensverwandte, Konstante der indogermanischen Vorstellungswelt zu erinnern. Neben diesen formalen Eigentümlichkeiten begegnen wir dem Indischen auch im erzählenden Stoff der Götterlegenden. Die einst im Gitagowinda besungene Liebe von Krischna und Radha befruchtete dauernd die indischen Maler, wovon hier eine schöne Auslese beisammen ist, (z.B. das Liebespaar bei der Herde unter dem Baum, die getrennten Liebenden, und Radha im Gewitter, die erneut an Mittelmeer-Kultur (Villa dei Misteri) gemahnt. Chinesische Querformate sind mit den wundervollen Nachtbildern verwandt, in denen die Geschichte von Rûpa und Vasanta mit ihren zartgegliederten Pferden geschildert ist. Traumhaft schön erscheinen uns auch die zarten Ragini-Bilder, welche Klangweise bildlich darstellen: blütenpflükkende Mädchen, fechtende Knaben und ein weißer Elephant auf indigogetöntem Grund. Denn die Farbe (eine mit dem Achat polierte Deckfarbe auf Papier) ist das tragende Element dieser kleinformatigen Kostbarkeiten.

Hedy Alma Wyß

Chronique Romande

Du point de vue artistique, l'année 1948 a fort bien commencé avec une magnifique exposition Paul Mathey à l'Athénée. Mathey s'y montre toujours plus en progrès, et toujours plus jeune. De tous les paysagistes romands, c'est peut-être le plus sensible, le plus capable de communiquer l'émotion que suscite en lui le spectacle de la nature; et parmi les peintres, il est un de ceux qui savent le mieux ce que c'est qu'un ton, et ce que l'on peut obtenir en les contrastant. Petit-fils de Monet et de Pissarro, il est demeuré totalement indifférent aux multiples recherches de la peinture depuis quarante ans. Ni Cézanne, ni Gauguin, ni Van Gogh, ni non plus le fauvisme et le cubisme, n'ont eu d'action sur lui, ne l'ont intéressé ou troublé. Peindre, pour lui, c'est se placer devant un site à l'heure choisie,

et en transcrire l'aspect le plus véridiquement possible, sans se perdre dans les ratiocinations et les théories. Il a pour la campagne un amour profond, spontané et ingénu. Pour lui, perpétuer avec des couleurs le bonheur que lui a donné la vue d'un coteau caressé par le soleil, ou d'un fourré raidi par les premiers jours froids, c'est accomplir un acte presque religieux, un hommage rendu à cette divinité, la terre nourricière.

Les éctatantes qualités de peintre de Mathey ne sont pas moins évidentes dans ses bouquets, et dans ses natures mortes. Il a à l'Athénée une demi-douzaine de toiles d'après des poissons, des oiseaux, des fruits, qui sont de véritables merveilles. Du motif le plus trivial, il est capable de tirer des œuvres à la belle matière dense, et dont les colorations ne sont pas moins justes que raffinées. Alors que tant de nos paysagistes, même devant le plus beau site, demeurent de piètres prosateurs, Paul Mathey, quoi qu'il peigne, est un poète, un authentique poète.

•

Le cas de Mia Gielly est extrêmement curieux. A l'âge où bien des gens songent à la retraite, elle s'est mise à peindre pour se distraire; des natures mortes et des paysages. Les premières toiles qu'elle montra plurent par une extrême ingénuité de vision et par un sentiment très personnel de la couleur, qui compensaient ce que ces travaux d'une débutante avaient parfois d'hésitant et d'incomplet. On avait l'impression de quelqu'un qui, sans du tout se préoccuper de la façon dont peignaient les autres, découvrait à chaque pas la peinture, tout comme un enfant à qui l'on a fait cadeau d'une boîte de couleurs. Mais on était en droit de se demander ce qu'il allait advenir de l'artiste après de pareils débuts. Il n'était pas question pour elle de demeurer au même point; allait-elle progresser, et si oui, comment s'en tirerait-elle? En acquérant plus d'habileté, ne perdrait-elle pas cette fraîcheur qui était un des plus grands attraits de son art?

L'exposition que Mia Gielly vient de faire à la Galerie Moos prouve pleinement que sa fraîcheur de vision, elle est parvenue à la conserver, et que d'autre part son talent s'est fortifié, épanoui, pendant qu'elle manifestait une entente de la couleur qui ne recule pas devant des effets fort audacieux. Je pense notamment à certaines natures mortes de poissons et d'oiseaux, dont la plénitude et la sûreté sont impressionnantes. Nous n'avons plus là des travaux d'amateur; et bien des artistes professionnels et patentés feraient bien d'examiner attentivement ces toiles, afin d'en faire leur profit. Mais sauraient-ils en discerner les qualités?

•

A l'Athénée et à la Salle Beauregard, une double exposition rend un hommage largement mérité au bel artiste que fut Maurice Sarkissoff, mort il y a deux ans. Il avait été le disciple fervent de Rodo, puis il avait été attiré par l'art probe et scrupuleux de Despiau. Ses œuvres, d'abord passionnées et frémissantes dans sa jeunesse, plus tard plus étudiées, plus mûries, plus graves, attestent quel remarquable sculpteur nous avons perdu en lui. Vers la fin de sa vie, sans toutefois renoncer à la sculpture, il s'était pris de passion pour la peinture. Les toiles qu'il peignit alors se caractérisent par une finesse et une subtilité dans le maniement des tons que l'on n'aurait guère attendues d'un sculpteur.

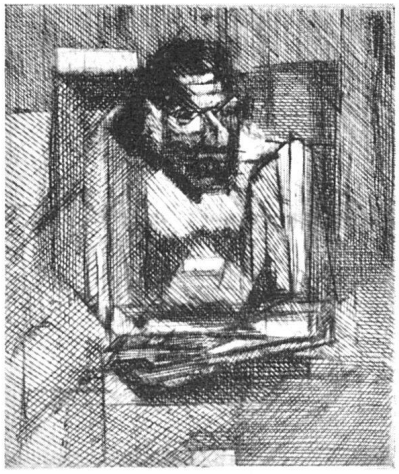
•

Enfin, je n'aurai garde de laisser passer, sans en dire quelques mots, l'intéressante exposition de deux jeunes artistes, Guy Ingouville et François Coustère. Anglais d'origine, mais habitant Genève depuis longtemps et y ayant fait toutes ses études artistiques, Ingouville est un peintre incontestablement doué, et qui, auprès de solides natures mortes, a exposé des portraits d'une facture très étudiée, d'un coloris sobre, dense et nourri. Quant à Constère, il a montré des céramiques d'une belle sobriété, et ses débuts dans cet art font bien augurer de son avenir.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Trotz dem immer weiter um sich greifenden Kunststreit: gegenständliche oder ungegenständliche Kunst, welcher Künstler, Kunstkritiker und Publikum in zwei Lager teilt, ist es eigenartig, zu konstatieren, daß fast alle bedeutenden Künstler Frankreichs sich auf der Grenzlinie dieser scheinbar oppositionellen Kunstformen bewegen. Die Ausstellung *Jacques Villon* bei *Louis Carré* scheint ein symptomatischer Versuch und – im Rückblick auf das Lebenswerk des Künstlers – die Verwirklichung einer Synthese von gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst zu sein. Diese Möglichkeit einer Synthese wird allerdings von den ausschließlichen Anhängern



Jacques Villon, Caliban. Zeichnung. Photo: Marc Vaux, Paris

der ungegenständlichen Kunst nicht nur bezweifelt, sondern auch heftig bestritten. – Auf die Frage: «Ist es überhaupt möglich, eine Form zu schaffen, die nur aus sich selbst besteht, die nur sich selbst bedeutet und von allen Analogien und Äquivalenzen befreit ist?» antwortete mir Villon: «Ich weiß nicht. Doch nachdem ich in fünfzigjähriger Arbeit versucht habe, bis an die Grenzen des gegenstandslos Malbaren vorzudringen, habe ich heute das Bedürfnis, meine Kunst am Bezug mit der Außenwelt zu verjüngen. Trotzdem dürfen wir das Vorrecht des Geistigen in einem Bilde nie aus dem Auge verlieren. Die innere rhythmische Ordnung und Proportionierung eines Kunstwerkes erwecken in uns den Sinn für die größeren Harmonien und Ordnungen, die das ständig werdende und vergehende Leben bestimmen."

Jacques Villon ist Normanne. Er studierte anfänglich Rechtswissenschaft. Zu Ende des letzten Jahrhunderts ging er zur Malerei über und zeichnete neben Toulouse-Lautrec im Moulin-Rouge für einige Pariser Zeitschriften. Von 1907 an beteiligte er sich mit seinen Brüdern, dem Bildhauer Duchamp-Villon und dem heute als Surrealisten bekannten Maler Marcel Duchamp, an der von Apollinaire ins Leben gerufenen kubistischen Bewegung. Bei seinem zurückhaltenden Wesen, seiner bescheidenen, doch geistreichen Bonhommie, wie sie bei den Franzosen seiner Generation häufig anzutreffen ist, wurde er erst zu Ende seiner sechziger Jahre einem größeren Publikum bekannt. Heute ist er aber in Paris einer der meistgenannten Künstler. Die Malerei Villons bildet für einen wichtigen Teil der jungen Ecole de Paris (Bazaine, Manessier, Estève, Le Moal) den Ausgangspunkt einer Neuformu-

lierung des Kubismus. Seine Bilder sind meist auf der Dreieckskomposition des Leonardo da Vinci aufgebaut und zeugen von einer großen Kenntnis der Proportionslehre. Doch ganz besonders ist Villon als Kolorist zu schätzen; in seiner durchsichtigen Farbgebung erinnert er manchmal an Bonnard. Gewisse Farbenharmonien in Rosa, Smaragdgrün und Violett nähern sich der sublimen und gefährlichen Reinheit der prismatischen Farben.

Ein anderer Maler, der mehr noch als Villon bestimmend auf die junge französische, mitunter auch auf die junge schweizerische Malerei einwirkte, ist der Südwestfranzose *André Lhote*. Die diesjährige Ausstellung in der *Galerie de France* erlaubt einen zusammenfassenden Rückblick auf die vierzigjährige Maltätigkeit dieses Künstlers. André Lhote ist auch ein bemerkenswerter Kunstschriftsteller und wohl der bedeutendste moderne Kunstkritiker Frankreichs. Sein ungewöhnliches pädagogisches Talent hat seine kleine Akademie hinter der Gare Montparnasse seit fünfundzwanzig Jahren zum Treffpunkt junger Kunstschüler aus allen Weltteilen gemacht. Gar manche unter den heute bekannten jungen Schweizer Malern haben ihre ersten Malversuche bei André Lhote gemacht; und wenn sie auch nicht alle gewillt waren, seine etwas formalistisch wirkenden Anschauungen über Cézanne und den Kubismus zu teilen, so haben sie ihm sicher alle einige klare Begriffe über Farbe, Valeur und Komposition zu verdanken.

Obwohl Lhote vom Kubismus her kommt, empfindet er die rein abstrakte Malerei als eine unfranzösische Ausdrucksform; er nennt sie einen Import aus «Zentraleuropa», mit einem bequemen französischen Sammelbegriff, worunter ziemlich alles verstanden wird, was irgendwie slavischen, jüdischen oder germanischen Charakter hat. Lhote bekennt sich zu einer «humanistischen» Kunst; doch wenn man das Werk Lhotes etwa mit den Bildern, Radierungen und Zeichnungen *Paul Klees* vergleicht, die augenblicklich in einer großen Sonderausstellung im *Musée d'Art Moderne* zu sehen sind, so sieht man nicht ohne weiteres ein, in wiefern die stilisierten und geometrisch geordneten gegenständlichen Formen Lhotes menschlicheren Charakter haben sollten als diese oft ganz gegenstandslosen Bilder Paul Klees, die wundervolle Bekenntnisse einer bewegten Seele sind. Wir wollen hier nicht weiter auf die außergewöhnliche Ausstellung eingehen, da die Malerei Paul Klees im Märzheft des «Werk» ausführlicher besprochen worden ist. Doch wäre gerade an diesen Bildern Klees, die anscheinend ohne jeglichen gegenständlichen Vorwand gemalt sind, zu zeigen, wie auch die ungegenständlichsten Formen durch Assoziationen und Analogien zur gegenständlichen Welt zurückkehren. *F. Stahly*

Münchner Kunstchronik

Französische Skulptur der Gegenwart

Als glückliche Ergänzung zu der in mehreren deutschen Städten im vorigen Jahre gezeigten Ausstellung französischer Malerei von Manet bis zur Gegenwart, die ein die deutschen Kunstfreunde lebhaft bewegendes Ereignis war, wie die 55 000 Besucher während der vierzehntägigen Ausstellung in München bewies, wird nun eine Auslese französischer Skulpturen in der Neuen Sammlung in München gezeigt. Um von der Mannigfaltigkeit der französischen Bildhauerkunst eine Vorstellung zu geben, hat man die Auswahl sehr liberal getroffen und vermieden, entschiedene Akzente zu setzen. So ist der gepflegte Akademismus eines Joseph Bernard und der die klassische französische Tradition mit charmanter Leichtigkeit fortsetzende Hubert Yencesse (mit seiner Diana) ebenso zur Geltung gebracht wie originalere Talente. Die großen Bronzen «La grande ombre» und «L'homme qui marche» geben zusammen mit Porträtbüsten einen Eindruck von der modellierenden Energie Rodins. Maillols «Femme drapée», «Pomona» (aus den Münchner Sammlungen) usw. stellen die gegensätzliche Möglichkeit der Verwirklichung des plastischen Ausdrucks dar. Alles andere bewegt sich zwischen diesen Polen, die Plastik von Brancusi eingeschlossen, die das Resultat eines unerbittlich konsequenten Zu-Ende-Denkens der Maillolschen Prinzipien ist. Auf der Seite Maillols stehen Robert Wlérick mit einem prachtvoll durchgeformten männlichen Torso, Marcel Damboise, Charles Malfray, die «Venus» von Renoir, die die wunderbare vitale Sinnlichkeit hat, die uns an seinen gemalten Akten so bezaubert. Despiau ist nur mit einer großen Bronze, seiner «Assia» vertreten. Sie ist nicht sein bestes Werk. Von der Kraft seines Talentes hätten vor allem die Porträts Zeugnis abgelegt. Jean Osouf hat in Frankreich in letzter Zeit viel Beachtung gefunden. In seinen Bronzebüsten ist dieser aus der Champagne stammende Bildhauer in Gefahr, zu stark ins Süßliche zu geraten. In den beiden Ringergruppen zeigt sich René Iché als ein starkes, diszipliniertes plastisches Talent. Unter den jüngeren Bildhauern verdient vor allem Marcel Gimond stärkste Beachtung. Er vereint in seiner Porträtbüste strengste, knappste plastische Form mit einem hohen Maße an lebendigem, doch gar nicht aufdringlichen, eher traumhaft fernen Ausdruck des individuell Physiognomischen. *H. E.*

Helsinki

Aino und Alvar Aalto

Kunsthalle, Herbst 1947

Vor zwölf Jahren war es, da versuchte einmal Alvar Aalto in etwas ungelenkem Deutsch mit lustigem Augenzwinkern den Unterschied zwischen moderner schwedischer und finnischer Architektur klar zu machen: «... in Schweden ein hohes Niveau, eine ganze Reihe guter Architekten, hier aber ein wenig soso lala – und Stars...» Daß er neben Saarinnen und etwa Ullberg und Bryggman vor allem sich selbst damit meinte, das war ganz in Ordnung, ist es auch heute. Denn so gut wie die Fratellini, oder wie sie nun heißen mögen, im Variété, so gehören die Aaltos zu den brillantesten Sternen am Architektenhimmel. –

Die Ausstellung von Arbeiten der Aaltos, die im Herbst 1947 alle Säle der Kunsthalle in Helsinki füllte, vermittelte einen starken Eindruck ihrer Persönlichkeiten. Was haben die nicht alles in ihrem Leben geschaffen! Kaum glaublich, daß Alvar Aalto im Februar erst 50 Jahre alt wurde. Nicht zu Unrecht sprach ein finnischer Kollege von einem Genius unserer Zeit im Zusammenhang mit dieser Ausstellung. Und doch fehlten so große und bedeutende Arbeiten wie die Projekte für den schwedischen Schiffsreeder Johnson, die die Aaltos für Dalekarlien aufstellten, oder die letzthin publizierten Turmhausprojekte für Nynäshamn völlig. Und das hochinteressante Projekt für die Gebäudegruppe des Stadtzentrums der schwedischen Stahlstadt Avesta war bloß mit einem kleinen Holzmodell im Maßstab von etwa 1 : 500 vertreten. Da tauchte unwillkürlich der Wunsch auf, es möge sich ein Verleger finden, der den zu einem kleinen Buch ausgewachsenen Katalog

der Aalto-Ausstellung des Museum of Modern Art in New-York ergänzt durch eine große Publikation, die neben den wichtigsten Werken auch wenig oder gar nicht bekannte Arbeiten der Aaltos den für Architektur Interessierten zugänglich macht.

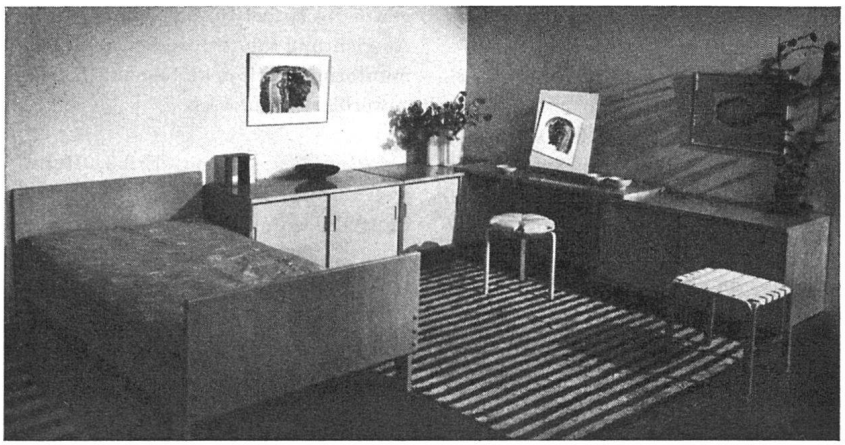
Im Hauptsaal zogen die Modelle 1 : 1 der Außenschalung und einer der eleganten Holzpfeiler vom Suomi-Pavillon an der Pariser Weltausstellung 1937 den Blick auf sich. Und die Bilder von der finnischen Abteilung an der Weltausstellung in New-York 1939 brachtem einem in Erinnerung, daß es nicht nur gentilezza ist, wenn alle Arbeiten gemeinsam unter Aino und Alvar Aaltos Namen gehen; gewann doch damals Aino Marsio-Aaltos Projekt im Wettbewerb den 3. Preis, während Alvar Aaltos beide Projekte die ersten zwei Preise einheimsten.

Neben dem Feuerwerk Ausstellungsideen standen auch die Stadtpläne, die in Alvar Aaltos Schaffen einen großen Raum einnehmen. Er entwickelte die ersten Regionalpläne in Finnland. Für große Fabrikkomplexe hat er Entwicklungspläne aufgestellt.

Die pièce de résistance waren aber wohl die neuen Möbel, die die Aaltos mit der neuen Fabrik der schwedischen Artek-Gesellschaft in Hedemora entwickelt haben. Schon 1939 zeichnete Alvar Aalto Stuhlkonstruktionen, die den selben Gedanken verfolgen. Die neuen Stühle sind sehr leicht; bei diesen geleimten Konstruktionen konnten die Dimensionen aufs Äußerste beschränkt werden. Zudem sitzt man im stapelbaren Stuhl sehr bequem, das Kreuz wird angenehm gestützt. – In den von der Firma Artek eingerichteten beiden Wohnräumen hingen Aquarelle von Alvar Aalto. Sie verbinden Naturalismus mit dem, was man Surrealimus zu nennen pflegt, auf eine interessante und überzeugende Weise.

Daß alle diese Arbeiten, die von so viel heiterer Fabulierlust zeugen und großer ästhetischer Feinheit, im hart mitgenommenen Finnland entstanden, daran erinnerte eine Wand der Ausstellung mit den Photographien der verstorbenen Mitarbeiter. Fünf davon zeigten junge finnische Architekten, die im Kriege gefallen sind. Eine sechste einen jungen dänischen Architekten, der im Dezember 1939 als Freiwilliger nach Finnland kam, zwischen den Kriegen bei Aalto arbeitete und später fiel. – Im Büro Aalto ging und geht es ja immer sehr international zu.

Der großen Vielseitigkeit der Aaltos wurde die Ausstellung aber nicht ganz gerecht, obschon ja auch Textilien und Gläser ausgestellt waren. Denn große Bezirke, wie die Lehrtätigkeit von Professor Aalto an Massachusetts Institute of Technology blieben unberührt und ebenso die ausschlaggebende Arbeit, die Alvar Aalto bei der Schaffung und Weiterführung der für den Wiederaufbau so wichtigen finnischen Baukartothek geleistet hat und noch leistet. So ist es gut das Motto zu lesen, das er dem Verzeichnis der in



1

Aus der Aalto-Ausstellung, Helsinki 1947

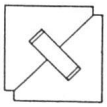
1 *Schlafzimmer mit Typenmöbeln, Aquarelle von Alvar Aalto*

2 *Hocker mit neuer Beinkonstruktion (siehe Detail)*

3 *Tisch mit neuer Beinkonstruktion*

4 *Neuer stappelbarer Stuhl*

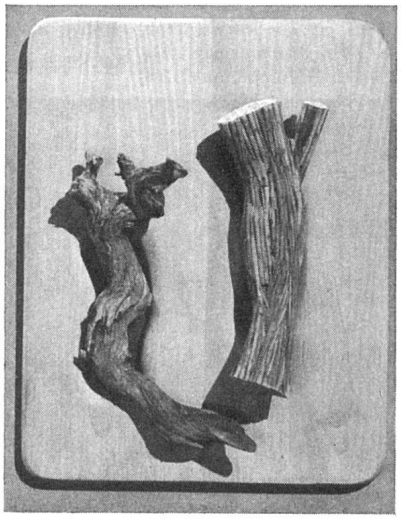
5 *Laboratoriumsversuch: links gewachsenes, rechts aus Stäbchen in Metallform gepreßtes Holzstück*



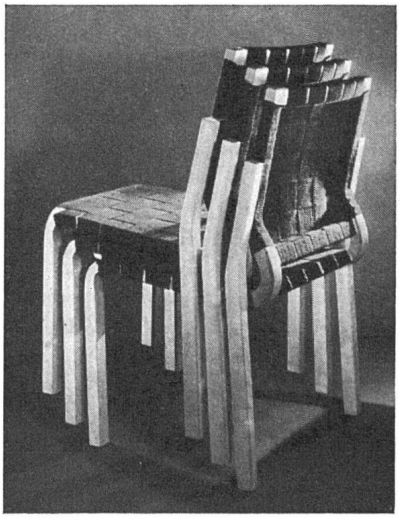
Schnitt durch neue Stuhlbeinkonstruktion

2

3



5



4

der Ausstellung gezeigten Arbeiten vorangestellt hat:
«Der Architekt ist kein Spezialist – er ist Synthetiker.
Die Baukunst berührt alle Lebensgebiete; eine Spezialisierung, wie sie sich in den meisten Wissenschaftsgebieten herausgebildet, führt hier zu keinen guten Resultaten. Die Spezialisierung – die uns zu einer Lebensform führt, wo wir mehr und mehr wissen über weniger und immer weniger – zersplittert das Spielfeld der inneren Wechselwirkungen des Menschenlebens.
Die kleinste Einzelheit kann die Gesamtwirkung entscheidend beeinflussen; so ist denn die Arbeit des Architekten von Regional- und Stadtplanung bis zur Planung von Gärten, Gebäuden und ihren Einrichtungen, bis zum kleinsten Detail – einem Türgriff etwa – eine unteilbare Einheit, die eine einzige Persönlichkeit beherrschen muß, mag diese weit ausgreifende Aufgabe noch so schwer sein.“ *PBV.*
Anmerkung der Red. Vom 14. Mai bis 13. Juni wird diese Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum gezeigt werden.

Öffentliche Kunstpflege

Bundesstipendien

Der Bundesrat hat am 2. Februar 1948 auf den Antrag des Departements des Innern und der Eidg. Kunstkommission für das Jahr 1948 die Ausrichtung von Studienstipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Künstler beschlossen:

a) *Stipendien, Malerei:* Egli Ernst, Paris; Herzog Hans, Zürich; Kurfiß Gottlieb, Zürich; Madritsch Karl, Zürich; Oertli Max, St.Gallen; Schmid Henri, Zürich; Veraguth Gérold, Mitheuil (Frankreich); Zaki Hamid, Basel.
Bildhauerei: Suter Dora, Küsnacht.

b) *Aufmunterungspreise, Malerei:* Mehr Emil, Zürich; Birkhäuser-Oeri Peter, Basel; Graf Ernst, Ermatingen.
Bildhauerei: Claraz Antoine, Freiburg; Girardin André, La Chaux-de-Fonds; Huber Alfred, Zürich.

•

Das Eidgenössische Departement des Innern hat am 25. Februar 1948 auf Antrag der Eidg. Kommission für Angewandte Kunst für das Jahr 1948 die Ausrichtung von Stipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Kunstgewerbler beschlossen:

a) *Stipendien:* Grünig Erika, Handweberin, Chailly-Lausanne; Moser Rudolf, Maler und Graphiker, Bern.

b) *Aufmunterungspreise:* Flückiger Adolf, Graphiker, Bern; Lambercy Philippe, Keramiker, Genf; Haßlauer Viktor, Graphiker, Zürich; Humbert Claude, Zeichner und Illustrator, Genf; Baus Willy, Graphiker, St.Gallen; Keller Ruth, Töpferin, Kilchberg (Zürich); Basset Alice, Kunstgewerblerin, Genf; Zuberbühler Robert, Graphiker und Illustrator, Zürich.

Denkmalpflege

Restaurierung der Deckenmalereien von Zillis

Die unter Leitung von Prof. Dr. J. Zemp (gest. 1942) durch H. Boissonnas vorbildlich durchgeführte Restaurierung der romanischen bemalten Holzdecke aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der reformierten Kirche St. Martin in Zillis bezog sich einzig auf die Reinigung der Bilder, die Fixierung gelockerter Farbschichten, das Ausfugen klaffender Lücken und die Sicherung defekten Holzwerkes, ohne jegliche Übermalung. Einige wenige Linien wurden nur dort nachgezogen, wo ihre Richtigkeit nachgewiesen werden konnte. Vollkommen neu, das heißt Kopien nach vorhandenen Sujets, sind von den 153 Deckenfeldern 13 Randbilder mit Darstellungen von Seeungetümen, Nereiden und Windengeln, welche den neutestamentlichen Zyklus umschließen. *O. Sch.*

St. Martin in Zillis. Detail von der romanischen Decke: Josephs Traum
Oben: vor der Restaurierung, unten: nach der Restaurierung von 1940/41
Photos: P. Boissonnas, Genf

Bücher

Eugène Fromentin: Les Maîtres d'autrefois • Belgique-Hollande

390 Seiten Text und 24 Abbildungen. Format 12,5×20,5 cm. Holbein-Verlag, Basel. Broschiert Fr. 12.50, gebunden Fr. 16.–

Durch diese Neuausgabe der «Maîtres d'autrefois • Belgique-Hollande» von Eugène Fromentin erwirbt sich der Holbein-Verlag Basel ein großes Verdienst. Den Kennern des Werks gibt er eine schöne Ausgabe in die Hand; den vielen, die Fromentin und dieses Buch noch nicht kennen, verschafft er die Möglichkeit, endlich mit ihm bekannt zu werden. Die Ausgabe, nach dem Text der Erstausgabe 1876, die von Willy Rotzler betreut wurde, folgt, was die Anmerkungen anbetrifft, der letzten französischen Ausgabe, die 1939 bei Garnier in Paris mit Anmerkungen von Maurice Allemand erschien. Die Franzosen, denen im allgemeinen ein tieferes Verständnis für die Mittel und Möglichkeiten der Kunstkritik eigen ist als den Deutschen, führen dieses Meisterwerk ebenso häufig in der Literaturgeschichte wie in der Kunstgeschichtsschreibung an. Man lese nach, was Faguet und Lanson darüber sagen. In seinem Nachwort weist Willy Rotzler auf die Entwicklung der Kunstkritik von Diderot bis zu Fromentin. Wir bedauern nur, daß er es nicht mit größerem Nachdruck tut. Denn der mächtige Einfluß dieses Buches läßt sich bis in die Gegenwart nachweisen. Das Buch ist übrigens in verschiedenen Übersetzungen auch in deutscher Sprache erschienen. Jacob

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Wassily Kandinsky, Aquarelle und Zeichnungen	28. Febr. bis 11. April
		Die mittelalterlichen Glasgemälde aus der Stephanskirche in Mülhausen	4. April bis 30. Mai
	Kunsthalle	Auguste Rodin	10. April bis 4. Juli
	Gewerbemuseum	Qualität und Kitsch	11. April bis 8. Mai
Bern	Kunstmuseum	Französische Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Louvre	14. März bis 30. April
	Kunsthalle	Fünf Basler Maler: Aegerter, Düblin, Iselin, Kämpf, Schneider	3. April bis 2. Mai
Biel	Galerie des Maréchaux	H. Cleis, A. Patocchi, E. Bürki, H. König	3. April bis 25. April
Chur	Kunsthaus	Sammlung Dr. Othmar Huber, Glarus	4. April bis 2. Mai
Genève	Musée Rath	Exposition du 200e anniversaire de la fondation de l'Ecole des Beaux-arts de Genève	3 avril - 28 avril
	Athénée	I.-Ch. Gœtz	20 mars - 15 avril
		Willy Wuilleumier	17 avril - 5 mai
	Galerie Georges Moos	Mario Carletti	3 avril - 22 avril
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Acht Schweizer Maler	bis 16. April
		Giovanni Müller	1. April bis 15. Mai
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	Gérard Palézieux	15 avril - 29 avril
	Galerie du Capitole	Jacques Berger	3 avril - 22 avril
		Pierre Monnay	24 avril - 13 mai
Luzern	Kunstmuseum	Adolf Herbst - Arnold d'Altri	21. März bis 25. April
Neuchâtel	Galerie Leopold Robert	Paul Bodmer	10 avril - 13 juin
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Jakob Ritzmann	7. März bis 11. April
		Viktor Surbek	18. April bis 30. Mai
Solothurn	Kunstmuseum	Alois Carigiet	24. April bis 30. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Theo Glinz - Hans Looser - Emil Schmid	13. März bis 18. April
		Fritz Gilsi	24. April bis 23. Mai
Winterthur	Gewerbemuseum	Lehrlingswettbewerb	11. April bis 2. Mai
Zürich	Kunsthaus	Georges Rouault	3. April bis 12. Mai
	Graphische Sammlung ETH.	Indische Miniaturen	7. Febr. bis 11. April
	Kunstgewerbemuseum	Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule Zürich	4. April bis 2. Mai
	Atelier Chichio Haller	Walter Jonas - Zoran Music	5. April bis 24. April
	Galerie Neupert	August Frey - Franz Opitz - Egon v. Vietinghoff	10. April bis 10. Mai
	Kunstsalon Wolfsberg	Maurice Barraud	1. April bis 1. Mai
	Galerie Georges Moos	Paul Basilius Barth	1. April bis 24. April
	Ausstellungsraum Orell Füßli	Carl Rœsch	5. April bis 30. April
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	« Xylos » Schweiz. Holzschnittkunst	4. März bis 14. April
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