

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)

Anhang: Heft 4 [Werk-Chronik]
Autor: [s.n.]

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: 12.02.2026

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

Ausstellungen

Basel

Hermann Meyer – Heinrich Müller – Zeichnungen von Carl Burckhardt

Kunsthalle, 19. Februar bis
20. März 1949

Die Kunsthalle hat die zweite Ausstellung dieses Jahres ausschließlich für die Jubiläen zweier Basler Maler und für eine ihres kleinen Umfanges wegen nur andeutende Gedächtnis-Ausstellung für den vor 26 Jahren verstorbenen Basler Bildhauer Carl Burckhardt reserviert. Sowohl für den Maler Hermann Meyer wie für den Bildhauer Carl Burckhardt wären schon im vergangenen Jahr Ausstellungen zum 70. Geburtstag fällig gewesen. Beide sind 1878 geboren – im gleichen Jahre wie der Freund beider, Heinrich Altherr. Während Carl Burckhardt zwar ein herrliches und, wie uns heute scheint, in sich erfülltes Werk mitten im Aufbauen liegen lassen mußte, kann Hermann Meyer das vollendete Lebenswerk noch selbst überschauen und erweitern. Es mag mit seinen beiden thematischen Hauptlinien – Birslandschaften und Basler Porträts – etwas Einseitiges und Gleichförmiges haben. Sieht man das Werk jedoch von dem Ausgangspunkt dieser beiden Linien, d. h. von dem Moment an, da der dreißigjährige Künstler 1908 den Absprung aus dem Bannkreis Böcklins wagte, dann bekommt beides, zumindest für die Basler Malerei, ein anderes, schwereres Gewicht. Hermann Meyer fand damals den Mut, all den buntfarbigen, antikisch idealisierenden Küstenlandschaften und Nixen Böcklinscher Provenienz (die seinem stillen Temperament auch gar nicht lagen) den Abschied zu geben und, sich mit einem zarten, corothaften Pleinairismus begnügend, den einfachen, aber von ihm echt und wirklich empfundenen Birslandschaften seiner Heimat hinzugeben. Und ähnlich ist es auch mit seinen Porträts, unter denen sich das ausgezeichnete Bildnis des Malers Paul Altherr (1921), die Bildnisse Heinrich Altherrs, Nationalrat Oeris und der prachtvolle Prophetenkopf des Alttestamentlers Bernhard Duhm befinden: immer hat Hermann Meyer sich

dem Mitmenschen so bescheiden gegenübergestellt, daß dessen äußerer Habitus und die in seinen Gesten sich verratende Charakteristik der Persönlichkeit – also das, was man heute noch von einem Porträt verlangen kann – in der Darstellung zu ihrem Recht kommen.

Während Meyer bei dem einmal gefundenen Weg bleiben konnte, hat man den etwa sechzig Zeichnungen und Aquarellen des gleichaltrigen Carl Burckhardt gegenüber das Gefühl, daß hier ein ungemein künstlerischer Geist auf der ständigen Suche nach der seinen Vorstellungen adäquaten Form ist. Auch hier ist die Böcklinsche und Klingersche Welt Ausgangspunkt; nur ist sie an sich kein Fremdkörper für den Künstler. Im Gegenteil – Carl Burckhardt ist eigentlich durch diese von Böcklin und Klinger ja bereits zu einem symbolhaften Mythos umgeformte Welt der Antike wieder durchgedrungen zum ursprünglichen naturalistischen und poetischen Sinn der Antike. Es sind vor allem die Studien aus der Spätzeit (ca. 1915–1923), in denen sich die Beschäftigung mit bewegten Körpern, den Vorarbeiten zur «Amazone», zum «Tänzer» und zum «Ritter Georg» widerspiegeln, in denen jene wunderbare Einfachheit der großen Form erreicht ist, in der wie mit magischen Kräften alle Plastik und alle Beweglichkeit des schönen Körpers von Mensch und Tier gebannt sind.

Nur sieben Jahre jünger und doch bereits der folgenden Basler Künstlergeneration angehörend, tritt Heinrich Müller (geb. 1885) mit 150 Werken in Erscheinung. Auch bei ihm und den gleichaltrigen Freunden P. B. Barth, Dick, Donzé, Lüscher, Roos und Ernesto Schieß vollzog sich 1908/09 in Paris die Absage an die allgemein herrschende Böcklinbegeisterung, nur sehr viel heftiger als bei den etwas älteren Künstlern. Ein dunkler, mit Ausdruck geladener Pleinairismus wurde dem bunten Mythos entgegengestellt, und die Konzentration auf den Menschen und das einfache Leben der lichten Idealwelt. Während die meisten dieses Kreises der erdhafte schweren Sprache auch nach 1910 treu blieben, wagten sich eigentlich nur P. B. Barth und Heinrich Müller noch ein Stück weiter. Sie öffneten sich wieder einer hellen, farbigeren Welt und nahmen freudig an, was Gauguin und Hodler der Farbe an Leuchtkraft und Ausdrucksmög-

lichkeit abgewonnen hatten. Bei Haiggi Müller setzt sich diese um 1911/12 begonnene Linie – 1911 gab eine Griechenlandreise mit Karl Joël auch klimatisch und thematisch einen weiteren Anstoß – in einer äußerst kultivierten und eleganten Malerei fort. Die Stillleben mit mittelalterlichen Plastiken und ostasiatischen Keramiken etwa, aber auch die zahlreichen Porträts sind bis heute zu einer ununterbrochenen Reihe genießerisch empfundener und Genuß vermittelnder *morceaux de peinture* geworden. *m. n.*

Bern

Schweizer Maler aus Paris

Kunsthalle, 12. Februar bis
13. März 1949

Wenn noch während des Krieges die Sektion Paris der GSMBa eine große Künstlerschar umfaßte und als geschlossene Gruppe auftreten konnte (die beispielsweise an einer bernischen Ausstellung im Jahre 1942 mit zwanzig Mitgliedern vertreten war und im ganzen das Gesicht eines maßvollen Nachimpressionismus aufwies), so liegen heute die Verhältnisse wesentlich anders. Künstler wie Gimmi, Barth, Holy, Hartmann, Hubert, Wehrlin, die ehemals zu den repräsentativsten Parisschweizern gehörten und die ihre durch den Krieg bedingte Abreise aus der Kunstmetropole zuerst nur als einen Unterbruch von mehr oder weniger langer Dauer betrachteten, sind heute trotzdem zum größeren Teil nicht mehr nach Paris zurückgekehrt.

Der Wechsel im Geist und Gesicht der Schweizer Malergruppe in Paris wird einem deutlich bewußt, wenn man die sechs Maler vor sich hat, die sich in die Februar/März-Ausstellung der Berner Kunsthalle teilen. Nicht daß dies halbe Dutzend, das nach dem Alter übrigens stark divergiert und neben einem 23-jährigen auch einen Sechziger aufweist, nun für die ganze Schweizergruppe unbedingt typisch wäre. Aber es spiegeln sich in den Bildern der sechs doch so wesentliche und charakteristische Phänomene der jungen Pariser Malerei, daß zum mindesten ihr Kontakt mit dem künstlerischen Aspekt der Seinestadt als eng und bezeichnend angesehen werden kann. Sie scheinen ganz aufgegangen in der heu-

tigen Kunstatmosphäre Frankreichs, und in diesem Sinn sind sie wohl typische Vertreter dafür, wie Schweizer Talente sich dort assimilieren. Die Skala ihrer Stile und Absichten reicht vom Kubismus (freilich in einer modifizierten, nicht mehr Braque und Picasso gemäßen Form) zum Surrealismus und zur Abstraktion, wobei auch Anklänge an den Fauvismus zu beobachten sind.

Und im ganzen? Wie ist dieser Umschwung zu werten? Sicher ist diesen Impulsen viel Frische und Geradheit eigen, auch wenn sie nicht allzu stark eigene Invention sind. Keiner verliert sich in einen Cri, der als leere, eitle Extravaganz bezeichnet werden müßte. Sie hüten sich vor Maßlosigkeiten. Aber in den Bahnen kubistischer und abstrakter Malerei entrinnt sie anderseits jenem Schicksal nicht, unter dessen Zwang die Malerei von einer Sache der Seele und des Ingeniums zu einer Angelegenheit des äußern Geschmacks, der Gewichte-Verteilung und Farb-Balancierung wird. Die Energetik in der Spannung von Flächen und Kurven ersetzt die Schwingungen menschlicher Gefühle, und der Sinn geometrischer Planung besiegt alle Äußerungsversuche des Eros. Wiegt der Gewinn den Verzicht auf? – Man antwortet mit Nein, wenn man in *Rolf Dürig* einen Jüngsten unter den sechs kennen lernt, der dieser Entwirklichung und Entsinnlichung noch nicht erlegen ist, sondern sich die Blutfülle frischer Welterfahrung bewahrt hat und sich zu greifbaren Formen bekennt. Seine großen Gruppenbilder «Les Cannibales» und «Les Muletiers» möchte man als die stärksten Leistungen der Ausstellung bezeichnen – wobei man auch seine kleinformatigeren Landschaften und Porträte als kräftig, lebensvoll und vehement im wahren künstlerischen Sinne empfindet.

Die Vorhalle macht erstmals mit der Malerei von *Friedrich Huf* bekannt. Er gibt seinen Kompositionen jene mosaikartigen oder glasmalerisch inspirierten Aufteilungen, die aus der Realität ein Spiel fließender, farbschöner Segmente machen. Herkunft und Ziel – auch die Beschränkung – dieser Kunst scheinen ganz im Formalen zu liegen. Seine neuere Plastik lehnt sich stark an die keim- und eiartigen Formen Arp'scher Abstraktionen an. – Der Mittelsaal zeigt *Gérard Schneider* mit einer stattlichen Zahl meist großformatiger Abstrakta, die eine starke Dynamik – fast möchte man sagen Hebelwirkung – der Kurven als Hauptakzent einsetzen. Die Formel

dieser Malerei ist im Gleichgewicht wie die einer mathematischen Gleichung, und die dekorativen Werte sind unbestreitbar. Fast elementarer und sinngemäßer wirkt *Schneider* übrigens in seinen kraftvoll hingetzten Kohle- und Bleistiftzeichnungen. – Die übrigen reihen sich mit jener Art von Variation an, wie die verschiedenen Programme und persönlichen Spielarten es modernen Malern ermöglichen: *Fernand Dubuis* mit einer Schicht von Realität in seinen leicht geometrisierten Stilleben, *Hans Seiler* mit schachbrettartigen, systemhaften Segmentkonstruktionen, deren Farbgebung man als helles, sonores Dur bezeichnen möchte, und *Gérard Vuillamy* endlich mit unruhig schwingenden Rhythmen, die wie graphische Darstellungen musikalischer Wellen und Wirbel sind.

W. A.

Zürich

Die wissenschaftliche Buchillustration
Kunstgewerbemuseum, 26. Februar bis 19. März 1949

Das wissenschaftliche Buch bedarf – wie kaum eine andere Buchgattung – grundsätzlich dringend der Illustration. Der Wissenschaftler konnte zu keiner Zeit und kann auch heute nicht der Abbildung entraten, ob er als Schreiber anderen seine Forschungen mitteilt oder als Lesender die Forschungen anderer sich anzueignen sucht. Wo es darum geht, eine bestimmte Naturerscheinung, einen Tatbestand, ein Phänomen oder einen Vorgang anschaulich und unverkennbar mitzuteilen, bedient sich der Wissenschaftler optischer Darstellungsmittel. Die wissenschaftliche Abbildung ist so alt wie die Wissenschaften selbst.

Wenn das Kunstgewerbemuseum die wissenschaftliche Buchillustration zum Thema einer großen Ausstellung gemacht hat, so betritt es damit vielleicht nicht völliges Neuland. Aber es rückt – unseres Wissens erstmals in solchem Umfang – ein überaus wichtiges und vielschichtiges Gebiet in den Mittelpunkt des Interesses, das zwischen graphischer Kunst und Wissenschaft liegt und von den Gesetzen beider bestimmt wird. Aus den kostbaren Beständen der Zürcher Zentralbibliothek, aus dem Besitz anderer Institute und Privater sowie aus Verlagen wurde ein erstaunlich reiches Material zusammengetragen und innerhalb der Fachgebiete Botanik, Zoologie, Paläon-

toologie, Geographie, Astronomie, Mathematik, Physik, Technik, Chemie und Medizin in historischer Folge aufgebaut. Die anschauliche und ausstellungstechnisch sorgfältige Präsentation der illustrierten wissenschaftlichen Bücher erlaubt dem Betrachter, den Weg der Illustration in jedem Fachgebiet genau zu verfolgen: von Miniaturenhandschriften und köstlichen Frühdrucken bis zu den jüngsten, teils ausgezeichneten Erscheinungen des Buchhandels. Die Anregungen, die so gewonnen werden können, sind überaus vielfältig. Zunächst wird und soll die Ausstellung den «Beteiligten» ein reiches Anschauungsmaterial liefern: den Wissenschaftlern auf der einen Seite, den Zeichnern, Graphikern, Photographen, Typographen, Reproduktionsanstalten und Verlegern auf der andern Seite. Ohne daß dies in der Ausstellung expressis verbis zum Ausdruck käme, zeigt sich, daß die wissenschaftliche Illustration nur dann ihre Aufgabe ganz erfüllt, wenn sie wissenschaftlich so exakt als möglich und gleichzeitig so klar, anschaulich, einprägsam als möglich ist und schließlich sich mit der Typographie zur Einheit verbindet. Die wissenschaftliche Illustration gehört thematisch in den Bereich der Wissenschaften, formal aber gehorcht sie künstlerischen Gesetzen. Die geformtesten Illustrationen sind zugleich auch die wissenschaftlich brauchbarsten und eindrucklichsten. Aus sechs Jahrhunderten sind in dieser Ausstellung von den besten und schönsten illustrierten Büchern versammelt. Die vielseitige und überreiche Demonstration schenkt dem Besucher über alles Fachliche hinaus nicht nur ein künstlerisches Erlebnis, sondern weckt in ihm ein Gefühl der Ergriffenheit vor der unübersehbaren, uneigennütigen Leistung vieler Generationen im Dienste der Menschheit.

W. R.

Emil Nolde

Graphik und Aquarelle. Kupferstichkabinett der ETH.,
Februar bis April 1949

Emil Nolde zählt heute zweiundachtzig Jahre und tritt uns als unumstrittene, sozusagen der Kunstgeschichte angehörende, einen ganz bestimmten Ausdruck deutschen Geistes verkörpernde Gestalt entgegen. Das Wort Expressionismus faßt Nolde nicht ganz, denn was er am Anfang dieses Jahrhunderts Neues brachte, war eher eine eruptive Ausdruckskunst, eine

Art gesteigerter, ekstatischer Impressionismus, wie er sich in seinen Landschaften, den Meerbildern und in seinen Blumenstücken wie in den unvergeßlichen blauen Schwertlilien des Basler Museums offenbart. Nolde geht von einem gesehenen, aus der Außenwelt ihm entgegenströmenden Farberlebnis aus. Dies gilt größtenteils auch für seine Graphik, die, obwohl auf Weiß-Grau-Schwarz beschränkt, nichts desto weniger ein Farberlebnis ist. Die Linie ist vollständig oder wenigstens als Kontur ausgeschlossen; sie hilft höchstens dazu, den Bewegungsschwung seiner Kompositionen zu steigern. Dies vermitteln uns Blätter wie die Landschaft mit Bauernhof und hellem Kanal und die aus Kanälen, Dünen und Landzungen im Längsformat aufgebaute Radierung mit delikaten Zwischentönen, wie auch die groß angelegten, aus breiten Pinselflecken entstandenen Lithographien mit den Windmühlen. Die einfachen, mit ganzer Messerbreite gearbeiteten Holzschnitte leuchten in ungebrochenem Schwarz und Weiß. Auch dann, wenn seine Blätter mehr ins typisch Expressionistische gehen, scheint es Nolde schwer zu fallen, auf das Farberlebnis an sich zu verzichten; die Radierung «Sklaven» beispielsweise besteht aus zwei Reihen schwarzer und weißer Figuren, etwas wie Europäer und Insulaner, die einen bleich und hager, die anderen dunkel und glücklich, und Nolde scheint damit etwas sehr Persönliches aussprechen zu wollen. Denn auch er – wie Gauguin – erkannte die Überlegenheit der primitiven Natur. Die unserer Ausstellung beigegebenen Aquarelle aus den Südseetagen des Künstlers sowie einige verwandte Stücke sind von einer direkten, überwältigenden Farbschönheit: die «Südseegewächse» in Indigo und Goldgelb, die Landschaft mit schwarzen Wolken neben Blau und Kaltgrün, der seltsam ins Mystische gesteigerte «Ulrich von Hutten», ein goldgelb-blau-violett-roter Farbakkoord, und der todernste karmarote Clown, der an Blätter des ungefähr gleichaltrigen Rouault erinnert. Über die verschlossene Geistesart des Malers von der nordschleswig-holsteinschen Wasserkante sagt die seltsame, in lichten Grautönen geätzte Radierung der beiden «Nachbarn» aus. Zwei archaische Gestalten, zurückhaltend gegeneinander gekehrt und durch einen wohl bemessenen Zwischenraum getrennt. Die Fremdartigkeit eines solchen Blattes findet nur Verwandtes in frühgriechischen oder etruskischen spitzbärtigen Gesichtern. *Hedy A. Wyss*



Adolf Herbst, *Jeune Folle*, 1948. Privatbesitz Winterthur. Photo: Galerie Georges Moos

Adolf Herbst

Galerie Georges Moos, 12. Februar bis 5. März

Wenn ein Maler wie Adolf Herbst, der mit vollem Recht als eines unserer stärksten Maltalente anerkannt wird, seine neuen Bilder zeigt, dann ist das ein Wagnis für ihn. Denn wir kommen, selbst ohne uns dessen bewußt zu sein, mit dem Anspruch her, den Künstler, verglichen mit seinen früheren Leistungen, in einem Stadium gereifteren Schaffens zu finden. – Die Ausstellung der Galerie Moos enttäuschte uns in diesem Anspruch durchaus nicht. Zu sehen waren 19 Bilder, die Herbst in jüngster Zeit, das heißt im Jahre 1948, in Paris gemalt hat. Wie sehr die Atmosphäre dieser Stadt für das Gestalten dieses Künstlers wesentlich ist, muß immer wieder betont werden. – Früher haben wir in seinen Bildern oft Anklänge an die weiche Malweise von Bonnard gefunden. Heute fällt sein Wille zu einer klaren Tektonik auf. Er hat eine größere Distanz zur Umwelt, betrachtet sie mit kühleren Augen und doch mit neuer Intensität. Farblich kommt diese Distanz schon darin zum Ausdruck, daß er mehr Grün und Blau verwendet als früher und das damals oft fast zu reichlich benützte Rot zurücktreten läßt und gemäßigter zur Wirkung bringt. Wenn wir von Tektonik sprechen, dann wird diese durchaus mittels der Farbe erzeugt, und zwar dadurch, daß diese in Quadraten, Dreiecken und in den verschiedensten Strichmustern mehr einer bewußten Bildordnung dienstbar gemacht wird. In intimer Weise trat dieses neue Gestalten in den Bildern «Früchte und Wein», «Intérieur» und «Stilleben» in Erscheinung. In größerer Anlage und

mehr auf Distanz kam sie in «Maler und Modell» zur Geltung. Auch innerhalb des Motivischen war diese Wandlung recht deutlich erkennbar, so in den beiden Bildern «Vanitas» und «Maske», wo Herbst eine bewußte Typisierung der Frau zu erstreben sucht. Als eindrucklichstes Bildnis, in dem das Reifen des Künstlers zum Ausdruck kommt, möchten wir aber die «Spanierin» erwähnen. Herbst findet auch heute in Bildnissen, Stilleben und Intérieurs seinen besten künstlerischen Ausdruck. Die einzige in der Ausstellung vertretene Landschaft, «Saint Rémy», trat in ihrer lockeren und etwas konventionellen Farbgebung hinter den übrigen Bildern zurück. *P. Portmann*

Nanette Genoud

Kunstsalon Wolfsberg, 10. Februar bis 6. März

Die Künstlerin versteht es, den Pinsel mit Beweglichkeit und Gewandtheit zu führen. Nicht daß in thematischer Hinsicht nur das Gefällige einbezogen würde – erinnern wir nur an den Titel «Noir et Rouge 1945», den eines der Bilder trug –; doch was künstlerisch realisiert worden ist, bleibt im Bereich der unbeschwerten Leichtigkeit. Eine Malerei, der Geschmack und künstlerische Kultur eigen ist. Das Sich-Anpassen an starke Vorbilder (Cézanne, Van Gogh etc.) geschieht mit Naivität und fraulichem Charme. Wir fragten vor diesen Bildern nicht: Mit welcher Konsequenz ist eine Landschaft durchgestaltet, oder wie ist dieser Mensch in seiner körperlichen Konstitution künstlerisch gemeistert, wie geht und steht er? Was uns anzog, war eine gewisse atmosphärische Stimmung, war eine Frische, die von den sauber verwendeten Farben ausging und von der Helligkeit, die über Landschaften und Gegenständen spielte. Zu den schönen Stücken der Ausstellung gehörten neben einigen Zeichnungen vor allem die Gouachen. – In den Vitrinen waren sorgfältig und einfach gearbeitete Kleinplastiken des Lausanner Bildhauers Pierre Blanc ausgestellt. *P. Portmann*

Chronique Romande

Le mois dernier a été, du point de vue artistique, un des plus vides que l'on puisse imaginer. Les trois expositions dont je vais parler fournissent bien matière à quelques commentaires, mais non certes! en raison de leurs qualités.

L'exposition Paul Camenisch, organisée à l'Athénée par les Amis des Beaux-Arts, d'habitude mieux inspirés, était, il faut bien l'avouer, à tous les points de vue pitoyable. L'artiste se serait appliqué à accumuler tous les motifs pour que sa peinture soit aussi mauvaise que possible, qu'il n'aurait pas obtenu un autre résultat.

En émettant une pareille énonciation, il est bien entendu que je ne fais intervenir en aucune façon les opinions politiques que Camenisch se plaît à affirmer dans ses œuvres. Un critique digne de ce nom n'a pas à se préoccuper des sentiments religieux ou politiques que manifeste un artiste. Il peut glorifier Staline ou Churchill, Dieu le Père, Mahomet ou Bouddha, c'est son droit; aux yeux du critique, ce qui importe, c'est s'il a du talent et de la personnalité.

On me dira que c'est là un truisme. Assurément; mais à l'époque où nous vivons, une pareille manière de voir apparaît aux yeux de certains aussi condamnable que surannée. Et pourtant, si l'on a vraiment l'amour et le respect de l'art, c'est la seule que l'on puisse et que l'on doit admettre.

Ces dernières années, la question: L'artiste doit-il ou non être «engagé»? a fourni le thème de discussions infinies. Il me semble qu'un artiste a entièrement le droit de l'être, à condition que sa foi, politique ou religieuse, n'intervienne pas dans le domaine qui est proprement celui de l'art, et que d'autre part, on n'évalue pas ses mérites d'artiste selon que l'on est ou non de son parti.

L'exposition Borès à la Galerie Moos et l'exposition de onze peintres français indépendants à la Classe des Beaux-Arts de l'Athénée ont démontré de façon frappante à quel point nombre de gens sont incapables de se rendre compte que nous sommes en 1949 et non plus en 1905. Il est un peu stupéfiant que l'on nous présente comme des «indépendants» ces onze jeunes peintres dont tous les efforts consistent à singer Picasso, Matisse, Rouault, c'est-à-dire des artistes qui sont actuellement considérés comme les plus grands peintres de notre temps, dont l'art fait éclore à foison des articles, des interviews et de gros livres illustrés, et dont les œuvres, que se disputent les collectionneurs d'Europe et d'Amérique, atteignent les plus hauts prix. Quand on veut vraiment se montrer «indépendant», on procède tout autrement. Ces jeunes peintres ne méritent réellement ce titre que lorsqu'ils tourneront carrément le dos à ces artistes dont je viens de citer les noms, et se

mettront à peindre d'une façon toute opposée à la leur. C'est-à-dire qu'ils feront ce que faisaient, à leur âge, Matisse, Picasso et Rouault.

Seulement, ce sera plus difficile que de faire ce qu'ils viennent de nous montrer.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Gauguin et ses amis

Galerie Kléber

Die Malerei Gauguins ist in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen eingehend vermittelt worden. Die Ausstellung in der Galerie Kléber konnte über sein persönliches Werk kaum etwas aufschlußreich Neues bieten. Sie verdiente aber ein besonderes Interesse, da sie Gauguin innerhalb seines Freundeskreises situierte und die Ausstrahlung, die er auf seine Freunde und Anhänger ausübte, überaus überzeugend anschaulich machte. Manche hervorragende Künstlerpersönlichkeiten haben auf ihre unmittelbaren Nachfolger hemmend und desorientierend gewirkt. Bei Gauguin aber war sein Einfluß auf seine Umgebung und auch auf die darauffolgende Generation ein historisches Ereignis, das entscheidend auf die Entwicklung der modernen Kunst einwirkte. Gleichzeitig erkannte man aber auch, daß Gauguin nicht einseitig als Lehrmeister seinen Freundeskreis beeindruckte, sondern daß er von ihm im Wechselspiel von Frage und Antwort einige seiner wesentlichsten Richtlinien übernahm. So war es der frühreife Maler *Emile Bernard*, der erstmals in großen farbigen, von genauen Konturen begrenzten Flächen malte und als Zwanzigjähriger (1888) Gauguin von seiner neuen Bildauffassung überzeugte und ihn vom Impressionismus abbrachte. Wir dürfen also *Emile Bernard* als den eigentlichen Erfinder des «*Cloisonnisme*» und «*Synthétisme*», der heute geradezu ein Synonym für die Kunst Gauguins geworden ist, betrachten. *Emile Bernard* wandte sich 1891 von Gauguin und von der Gruppe von Pont-Aven ab, widerrief die Kunst seiner Jugendjahre und kehrte zu einer in der Vergangenheit verankerten Kunstauffassung zurück.

Unter den Malern der Gruppe von Pont-Aven haben zwei Maler, *Paul Sérusier* und *Maurice Denis*, hauptsächlich dazu beigetragen, die theoretische Position des sogenannten «*Mouvement Nabis*» zu festigen. *Sérusier*

wurde 1888 in Pont-Aven durch *Emile Bernard* Gauguin vorgestellt. Die Ausstellung an der Avenue Kléber zeigte von diesem Künstler ein kleines, auf den Deckel einer Zigarrenkiste gemaltes Bild, «*Der Talisman*», das er für Gauguin geschaffen hatte. Diese freie, ganz vom Gegenstand losgelöste Farbenharmonie enthält bereits – und mit einem Vorsprung eines halben Jahrhunderts – die Problematik der abstrakten und konkreten Kunst und hatte schon damals, als *Sérusier* das Bild an der Akademie Julien präsentierte, den Enthusiasmus von *Maurice Denis*, *Bonnard*, *Vuillard*, *Ranson* und *Roussel* entzündet.

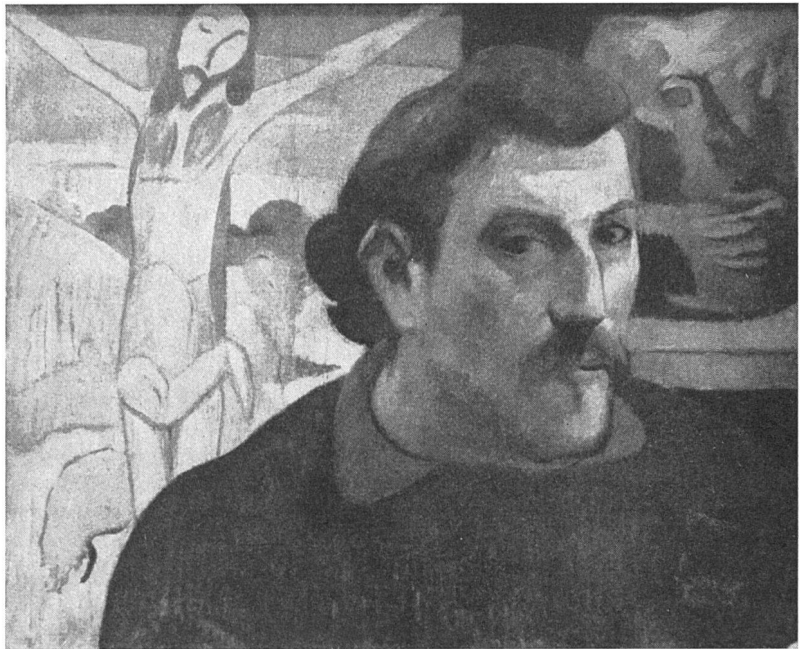
Mit *Sérusier* befreundet, kam auch *Maurice Denis* mit dem Kreis von Pont-Aven in Berührung. *Maurice Denis* spielte eine große Rolle im Kampf gegen die offizielle Kunst, und seine kunsttheoretischen Formulierungen gehören auch heute noch zum ABC der modernen Kunstauffassung. Von ihm stammt die berühmte Definition: «*Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés.*» In seinen späteren großen Wandbildern – meist religiösen Inhaltes – ist er nicht um einen weichlichen Manierismus herumgekommen; doch gehören gerade die Frühbilder, die man in dieser Ausstellung zu sehen bekam, zum Zugänglichsten seines Werkes. Ferner zeigt diese Ausstellung auch sehr deutlich, wie diese Malergruppe von Pont-Aven in gewissem Sinne den Jugendstil vorbereitete, und es kam einem gleichzeitig vor einem Wandteppich von *Ranson* zum Bewußtsein, wie sehr der Jugendstil in die Entwicklungslinie der modernen Kunst gehört, wie er aber durch eine gewisse Unaufrichtigkeit und moralische Verschnörkelung seine Verwandtschaft mit den modernsten Kunstströmungen versteckt.

Deutlicher als in den Bildern *Bonnards* und *Vuillards* spürten wir in den drei schönen Bildern *Odilon Redons* die geistige Verwandtschaft mit Gauguin. Können wir in den Bildern *Emile Schuffeneckers* kaum irgendeine nähere Beziehung zur Malerei Gauguins finden, so war und blieb er doch einer der beständigsten Freunde Gauguins. Der holländische Maler *Jan Verkade* gehört formal schon näher zu der Künstlergruppe von Pont-Aven. Wir verdanken ihm die interessanten Erinnerungen «*Le Tourment de Dieu, ou les*

étapes d'un moine peintre», welche er als Mönch im Kloster Beuron niederschrieb. Bemerkenswerter als die beiden letzten Maler ist *Charles Filiger*. Seine Bilder weisen große Verwandtschaft mit denen Paula Modersohns auf. Sein mystisches zartes Temperament wurde durch den Aufbruch Gauguins nach Tahiti schwer erschüttert. Die Ausstellung erfreute den Schweizer Besucher ferner durch einen kleinen Cuno Amiet, und wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, daß Amiet in seinen Anfängen im Pouldu zum Gauguin-Kreis zählte und von dort seine starken Eindrücke aus Frankreich in die Schweiz brachte.

Erstes Manifest des «Salon des Réalités Nouvelles»

Die Künstlergruppe der «Réalités Nouvelles» gab als Vorbereitung zu ihrem diesjährigen vierten Salon ein Manifest heraus. In einigen kurzen Definitionen versucht dieses Manifest, die ästhetische, geistige und moralische Haltung dieser Gruppe zu fixieren. Das Manifest beginnt wie folgt: «Qu'est-ce que l'Art abstrait non-figuratif et non-objectif? Sans lien avec le monde des apparences extérieures, c'est, pour la peinture, un certain plan ou espace animé par des lignes, des formes, des surfaces, des couleurs, dans leurs rapports réciproques et, pour la sculpture, un certain volume animé par des plans, des pleins, des vides, exaltant la lumière.» Diese etwas summarische Definition der Kunst ist im großen und ganzen dieselbe, die Maurice Denis, wie wir es weiter oben erwähnten, vor einem halben Jahrhundert schon formuliert hatte. Nur ist unterdessen das «cheval de bataille» davongelaufen, oder vielmehr, man hat es – nicht ohne Mühe – in die Freiheit zurückgejagt! Wir möchten hier nicht für das Inhaltliche in Form von Historienbildern und Schlachtrössen eintreten. Doch hat auch die abstrahierende Kunst in bemerkenswerten Beispielen, wie z. B. bei Paul Klee und Brancusi, das Inhaltliche keineswegs aufgegeben, und gerade Brancusi ist in der synthetischen Verdichtung des Objekts besser gegen jegliche zufällige Naturassoziationen geschützt als manche programmatisch arbeitende abstrakte oder, genauer gesagt, konkrete Künstler. Gibt es überhaupt Form ohne Inhalt, oder ist Form so ohne weiteres Selbstinhalt? Es besteht in jedem gültigen Kunstwerk ein glückliches Spiel von Immanenz und Transzendenz, wobei wir die



Paul Gauguin, Selbstbildnis

Photo: E. Brücken, Paris

Form das Immanente und den Inhalt das Transzendente nennen können. Das Manifest schließt mit einem Abschnitt über die politische Haltung der «Réalités Nouvelles», und es klärt uns die eigenartige Situation, in die die Bewegung der abstrakten Kunst – teils unwillentlich – geraten ist: «Contrairement à ce qu'il était permis d'espérer, le Parti Communiste, sans raisons valables, a cru bon de prendre une position d'hostilité contre l'Art abstrait non-objectif. Sans appuyer sur la contradiction de cette attitude avec celle de ses premiers dirigeants, nous persistons à considérer que toute démagogie en art engendre infailliblement l'idolâtrie qui conduit à l'esclavage et nous revendiquons plus que jamais la liberté d'expression...» «... Malgré la mort des civilisations, ce qui reste et restera toujours vivant dans les œuvres, à travers les siècles, ce qui étonnait si fort Marx et ce qu'un matérialiste exclusif ne peut comprendre, c'est l'essence propre de l'Art, c'est-à-dire l'expression de l'élément spirituel de l'homme par les moyens propres à l'Art.»

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Barbara Hepworth

Einer der größten Bildhauer der Gegenwart und ohne Zweifel der bedeutendste weibliche Repräsentant dieser virilen Kunst ist die Engländerin Barbara Hepworth. Als abstrakte Bild-

hauerin ging sie den Weg, den Laurens und Brancusi geebnet und auf dem Henri Moore und Gabo so überraschend persönliche Resultate erzielt haben. Mit ihrem sicheren Instinkt für Form und Harmonie hat sie Werke geschaffen, die die neue Schönheit rein und überzeugend aussprechen. Natürlich gab es auch in ihrer Entwicklung Experimentalstadien – die auf einen mehr realistischen, später kubisierend-realistischen Anfang folgten –, während denen ihre Arbeiten etwas trockenen wirkten, weil sie doktrinar waren. Aber das war bald überwunden. Der Instinkt machte sich geltend. Es entstanden die runden und eiförmigen Körper mit Durchbrechungen des Volumens, in denen gleichsam das Innere der Formen plastisch erlebt wird – ein Erlebnis, das noch erhöht wird durch die Heranziehung der Farbe als bildhauerischen Elements –, alle die Überschneidungen von Linien und Flächen, die ihre Arbeiten in die geistige Nähe der uralten Flechtornamente, aber auch der neolithischen Stein- und Tonfiguren rücken, von denen gerade die Landschaft Cornwalls, wo die Künstlerin lebt, gekennzeichnet wird. Die Aushöhlung, das Loch im Stein spielt bei ihr eine bedeutendere Rolle als die Rundung, die in der Kunst eines Maillol etwa als einzig skulptural angesehen wurde. Auch Henri Moore hat dieses neue Element in seinen Skulpturen eingeführt: ihm war es ein natürlicher Vorgang, so wie die See Felsen aushöhlt und Kiesel formt. Barbara Hepworth ist auch eine be-



Internationale Ausstellung Christlicher Kunst der Gegenwart in Köln. Blick in die Schweizer Abteilung
Photo: Bildarchiv des Rheinischen Museums

deutende Holzplastikerin mit einer überzeugenden Liebe und deshalb einem guten Gefühl für das Material. Ihre Ausstellung in der Lefèvre Gallery rief Überraschung hervor. Dort stellte sie neben einigen wenigen abstrakten Skulpturen eine größere Anzahl von Zeichnungen und Bildern aus. Die Technik dieser Bilder war kombiniert. Auf einer ölfarbenen Unterma- lung hat sie durch die Zeichnung die Kontur, durch Kratzen und Freilegen des hellen Untergrundes die Plastik der Formen erzielt. Aber es war nicht die Technik, es waren die Motive, die überraschten. Szenen aus einem Ope- rationssaal machten den überwiegen- den Teil der ausgestellten Werke aus. Der Rest waren Akte und Skulptur- zeichnungen. Die Abstraktion war auf- gegeben; was blieb, war die Darstellung von Vorgängen, mit einer menschlich- dramatischen Spannung wiedergege- ben. Deshalb vielleicht gemahnten manche ihrer Gruppenkompositionen in ihrer Vereinfachung und Gehalten- heit an Giotto oder an Meister der Frührenaissance. Die Formen waren groß gesehen, monumental in ihrer Auffassung wie Fresken, trotz der kleinen Formate. Man fühlte, daß es ein Bildhauer war, der da gezeichnet hatte. Und wenn man die Werke ge- nauer studierte, erkannte man, daß alle abstrakten Elemente auch darin enthalten waren, so wie sie in großen Werken alter Kunst stets vorhanden waren, als Kompositionsgesetze, als Formville hinter dem Thema. Die ab- strakte Kunst, die den menschlichen Inhalt hat abschütteln wollen, wendet sich wieder der Seele zu. Sie wird da- durch nur gewinnen und das Leben be- reichern. Das beweist gerade der Wi- derhall, den Barbara Hepworths neue- ste Werke hervorriefen. J.P.Hodin

Köln

Internationale Ausstellung Christlicher Kunst der Gegenwart

Aus Anlaß der Dom-Feierlichkeiten fand letzten Herbst in Köln eine inter- nationale Ausstellung moderner Christ- licher Kunst statt. In den großen Aus- stellungs-Hallen auf dem Messege- lände waren über 1000 Werke der Ma- lerei, Bildhauerkunst, Architektur, Graphik, Goldschmiedekunst, Para- mentik usw. ausgestellt.

Deutschland allein war mit über 700 Werken vertreten – eine Zahl, die na- turgemäß zu einer gewissen Niveau- senkung führen mußte. Viele Glasfen- ster, vor allem von Thorn Prikker, dann Bilder von Nolde, Käthe Koll- witz, Campendonk, Plastiken von Ma- taré und Gerhard Marcks stachen be- sonders hervor. In angenehmem Gegen- satz zu dieser überladenen allgemeinen deutschen Abteilung stand der offen- bar strenger zensurierte Raum der Kölner Werkgruppe mit interessanten Kirchenprojekten von Schwarz und Steffan, Paramenten von Grete Baden- heuer usw.

Ungefähr die Hälfte der Räume war für die fremden Staaten reserviert. Frankreich, England, Österreich und Schweden waren offiziell und z. T. ziemlich reichhaltig vertreten; die Schweiz durch eine kleine, von der Basler Gruppe der St.-Lukas-Gesell- schaft ausgewählte Schau. In der französischen Abteilung gab es Werke von Maurice Denis, Georges Desval- lières, Jean Lurçat, Georges Rouault zu sehen. England machte einen ziem- lich konservativen Eindruck. In der österreichischen Abteilung fiel ein et- was merkwürdiges Kirchenprojekt von Holzmeister, für Ankara, auf. Schwe-

den zeigte vor allem einen schönen Be- stand kirchlicher Textilien und Geräte, während das Fehlen der Bauten von Asplund überraschte.

Die Schweizer Abteilung machte einen recht frischen Eindruck, und besonders die Architektur-Werke wurden außer- ordentlich beachtet. Auf Veranlassung der Ausstellungs-Leitung hielt der Schreibende einen Vortrag über die Erneuerung der kirchlichen Architek- tur in der Schweiz.

H. Baur

Boston

Oskar Kokoschka

Die längst fällige repräsentative Ko- koschka-Ausstellung in Amerika ist nun Ereignis geworden. Sie ist der Ini- tiative und Energie des Direktors des Bostoner «Institute of Contemporary Art», James S. Plaut, zu verdanken, der dafür die Unterstützung vier weiterer Kunstinstitute des Landes gefunden hat.

Nun, die Ausstellung ist wirklich ein großes künstlerisches Ereignis gewor- den. Sie wurde vom Publikum gut be- sucht und eifrig diskutiert. Die Bosto- ner Presse hat sehr eingehend von ihr Notiz genommen. Man war stolz, daß Boston das Prävenire haben durfte. Um aber zu erfahren, was *den* Ameri- kaner, also das große Publikum, wirk- lich interessiert und sein Urteil zu for- men hilft, ist es wohl angebracht, zu zeigen, was die für den Durchschnitts- amerikaner schreibenden großen Blät- ter ihren Lesern mitzuteilen haben. Das dürfte aufschlußreicher sein als die reviews der von hochstehenden Kunst- kritikern bedienten Weltblätter, wie des Bostoner «Christian Science Moni- tor» oder der «New York Times», die ihre kunstgelehrte Mitarbeiterin eigens zu der Bostoner Premiere entsandt hatten.

Was interessiert also den Durch- schnittsamerikaner an Kokoschka? In erster Linie ist es das ungewöhnliche, wechselreiche Lebensschicksal des Künstlers. Der Sinn für die «facts» ist hier besonders entwickelt. Das ist das Sichere, das Bleibende; die Folgerun- gen kann jeder in seiner Weise ziehen. Bei Kokoschka kommt dieses Interesse auf seine Kosten. Die Herkunft von einer bescheidenen, kunstreichen Gold- schmiedefamilie, das erste, gleich mit einem öffentlichen Skandal verbun- dene künstlerische Auftreten, beglei- tet von dem ermunternden Beifall der kulturellen Avantgarde, die schwere

Zeit des Durchhungerns, dann das langsame Sich-Durchsetzen, die vita amorosa mit ihren Höhepunkten und Konflikten, die Einführung in die gute Gesellschaft, die er verachtet, das Verflochtensein in zwei Weltkriege, das ist schon Stoff genug, die Phantasie und die Teilnahme anzuregen. Auch die Einzelheiten interessieren: die freiwillige Meldung zum Kriegsdienst trotz seiner nie verleugneten pazifistischen Überzeugung, und der Eintritt in ein vornehmes Reiterregiment wird niemals zu berichten vergessen. Die schwere Verwundung durch einen Kopfschuß, die eine lange Erholungszeit erforderte und ihn zeitweilig an den Rand des Wahnsinns brachte, das seltsame Benehmen, das ihm den Namen des «tollen Kokoschka» eintrug, dann die jahrelangen Wanderfahrten durch die halbe Welt, die ihn malen ließen, was sein Auge reizte; alles das ist angetan, Interesse und Sympathie zu wecken. Aber die Hauptattraktion bilden die Verfolgungen der Nazis, die die Werke des «degenerierten Künstlers» aus den Museen entfernten und der berüchtigten Münchener Ausstellung einverleibten und ihn selbst zur Flucht zwangen, erst in die Tschechoslowakei – wo Präsident Masaryk sein Freund wurde – und endlich nach England. Alles das wird mit lebhafter Teilnahme und warmer Sympathie registriert und gewürdigt.

Man findet in diesem Schicksal eines Künstlers, «der mehr als normalen Anteil an Armut, Krankheit, Verfolgungen und andern Drangsalen erfahren hat», den Schlüssel zu seiner Kunst. Es gibt die Erklärung für das Explosive seines künstlerischen Wesens, das ihn oft zu wilder Bewegtheit treibt, zu heftig zuckenden und wirbelnden Formen, zu einem vulkanartigen Ausbruch der Farbe und zu einem seltenen Reichtum an farbigen Nuancen.

Die Porträts der frühen Zeit werden wegen ihrer tief schürfenden Ausdeutung der dargestellten Persönlichkeit geschätzt, die vor allem den Enterbten und Gezeichneten gewidmet wird. Der scharfe Blick des Künstlers sieht in diesen Gesichtern drohende Mahnzeichen «of the progressive disruption going on all over the world».

Auch die symbolischen Bilder, wie die «Windsbraut» oder der «Irrende Ritter», werden gewürdigt, die ersten Dresdner Landschaften, «breit und geometrisch aufgebaut», werden hervorgehoben, und endlich werden die schönen Städtebilder und Küstenausschnitte aus Frankreich und England sowie die majestätischen Alpenland-

schaften bis zu dem neuesten großartigen Matterhornbild als Höhepunkte moderner Landschaftsmalerei gepriesen.

Ein anderer Kritiker, den Kokoschkas Kunst besonders begeistert, will dem Institut um dieser Ausstellung willen alle seine früheren «Sünden» verzeihen. «Hier ist», schreibt er, «flammende Farbe, die unabhängig von aller Tradition gebraucht wird. Hier ist moderne Kunst, gegründet auf die klassischen Werke der Kunstgeschichte, aber ausgedrückt in der typischen Weise eines großen persönlichen Ingenieurs. Hier ist lebendige, vibrierende Gestaltung, geboren aus der Seele eines Mannes, der gelebt und gelitten hat und von Krise zu Krise gegangen ist. Ob er bald heftig satirisch, bald poetisch zart ist, er ist immer innerlichst erfüllt von dem Verständnis für den harten Kampf um die menschliche Existenz, für die noble Größe der Natur und des Menschengenies.»

In diesem Sinne wird Kokoschkas Kunst dem amerikanischen Publikum nahegebracht. Und das sind nur die Stimmen von einer Stadt; die Ausstellung macht die Runde durch das ganze Land. Man vernimmt gerade, daß sie gegenwärtig in der Hauptstadt des Landes, in Washington, eine ganz besonders starke Wirkung entfaltet.

Heinrich Riegner

Aus den Museen

Kunstsammlung der Stadt Thun

Aus einer Sammlung von Gemälden zeitgenössischer Maler und einem Besitz an alter Graphik, der aus der Stiftung C. F. L. Lohner stammt, hat sich die Stadt Thun seit einigen Jahren eine Kunstsammlung angelegt, die jetzt zum ersten Male als geschlossene Schau öffentlich gezeigt werden kann. Bisher waren die Bilder, zu deren Anschaffung ein Kunstkredit der Einwohnergemeinde Thun dient, zur Ausschmückung von Ämtern und öffentlichen Gebäuden verwendet worden. Einige Parterre-Säle des «Thunerhofs» sind für Ausstellungszwecke hergerichtet worden und stellen mit ihren geräumigen Wänden – mit eingerechnet die prachtvolle Sicht seewärts ins Grüne und in die Voralpenkette – eine gute Gelegenheit für eine solche Schau dar, deren Bestand im übrigen ausgetauscht werden soll.

In der Sammlung moderner Gemälde festigt und vertieft man die Bekanntheit mit den Thuner Malern, zu denen einige regelmäßig am See schaffende Gäste kommen. Thun stellt in der bernischen Malerei ein Kontingent von Künstlern, die den alten Ruhm der alpinen Landschaftsdarstellung (er datiert bis ins 18. Jahrhundert zurück) würdig weiterverwalten und mit einzelnen Vertretern führende Richtungen angebahnt haben. Wenn das Hauptgewicht mit Recht auf die Landschaft verlegt wurde, so fehlt doch keineswegs die Vertretung der Porträt- und Stillebenmalerei, wie sie für den vollen Umfang eines Schaffens charakteristisch ist.

Ein Maler der Stadt, der Uferlandschaft und des Sees mit der Alpensicht, wie er lange Jahre hindurch das Gesicht der Thuner Kunst mitbestimmen half, ist der vor einigen Jahren verstorbene Fred Hopf. In leichtflüssigem Vortrag, der seinen lockeren Strich und seine Lichtfülle von der Impressionistenzeit herschreibt, wandelt er das Thema seiner heimischen Landschaft in heiterer, unproblematischer Art ab. Der große Gegensatz dazu: der Alpendarsteller Alfred Glaus, der in die Urformen und das Urwesen der Gebirgsnatur eindringt und die zeitlosen Elemente, den ruhenden See, die starrenden, nackten Felsformationen und die feine Düstung der Höhenluft gestaltet. Für diese Stoffwelt, in der die feine Witterung für den «Schöpfungskeimeruch» (wie Spittler dies Ursprungsgefühl nennt) ebenso stark ist wie das verstandesmäßige Erfassen geologischer Entwicklungsgesetze, stehen dem Maler außerordentlich subtile Ausdrucksmittel zur Verfügung. Es ist eine Gebirgsmalerei, die den Hodlerschen Gedanken der plastischen Monumentalität weiterführt und mit den Differenzierungen eines Naturgefühls bereichert, das in die Elemente mit ihrer Zeitlosigkeit tief und tiefer eindringt. – Eine ganze Anzahl Thuner Maler ist weiter zu nennen: der vor einigen Jahren verstorbene Werner Engel, Paul Gmünder mit einer sehr ruhigen, formal ausgeglichenen Stillleben- und Kinderporträtmalerei, der farblich sehr temperamentvolle Robert Schär und der pastos malende Fritz Bütikofer und als Gäste Albert Schnyder (Delsberg) und Fred Stauffer (Bern).

Ein Raum ist als graphisches Kabinett eingerichtet und enthält Teile der Sammlung Lohner, die 1817 vom damaligen Landammann der Stadt Thun geschenkt wurde. Sie enthält Kupfer-

stiche, Holzschnitte und Zeichnungen von Meistern des 16. bis 18. Jahrhunderts. W.A.

Die Kriegsverluste der Bremer Kunsthalle

In der Bremer Kunsthalle herrschen Trauer und gedämpfter Jubel. Denn wenn eine Anhäufung von Gedenktagen – 125 Jahre Kunstverein, 100 Jahre alte und 50 Jahre neue Kunsthalle – Anlaß zu festlichem Erinnern gibt, so werden gleichzeitig auch die Verluste publik, die dieses Kunstinstitut durch Krieg und Nachkrieg getroffen haben. Vermißt werden 38 Gemälde, etwa 1500 Handzeichnungen und rund 2000 Blatt Druckgraphik – eine erschreckende Bilanz, deren tragische Bedeutung aber erst offenbar wird, wenn man an Stelle der Zahlen die Künstler- und Werknamen setzt. Um gleich mit dem schmerzlichsten Verlust zu beginnen: 50 von den weltberühmten Dürer-Zeichnungen und -Aquarellen, einst der Stolz und das Prunkstück der Bremer Sammlung, fehlen, darunter die Ansichten von Kalckreuth, Nürnberg, Trient, der «Schmerzensmann» von 1522, die Silberstiftzeichnung mit der Beweinung Christi und die Vorstudien für den Heller-Altar.

Es handelt sich dabei um Blätter, welche 1827 aus dem Nachlaß des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen (des Gründers der Albertina) an den Hamburger Harzen und später an den Bremer Senator und Mitbegründer des Kunstvereins, Hieronymus Klugkist, gelangten und 1852 schließlich der Kunsthalle zufielen.

Aber auch unter den Bildern sind große, unersetzliche Verluste zu beklagen. Der schmerzlichste ist wohl Leibls Bildnis der Frau Roßner-Heine, 1900, im Todesjahr des Malers entstanden. Man erzählt sich in Bremen noch heute die Geschichte seiner Entstehung – unzählige und endlos lange Sitzungen, bei denen Leibl sein Modell dadurch hinzuhalten pflegte, daß er den Ehegatten vorlesen ließ. Da es sich aber um einen Stoff handeln mußte, der dem Maler so gut bekannt war, daß er selber nicht von der Arbeit abgelenkt wurde, fiel die Wahl auf Brehms Tierleben, und zwar ausgerechnet auf die Kapitel über die Löwen und Tiger...

Auch Renoirs schönes Porträt der Mme Chocquet auf dem Zimmerbalkon steht auf der Verlustliste; desgleichen zwei von den vier Marées, ein Menzel,

zwei weitere Leibl, Goyas Bildnis des Herzogs von Ossuna, mehrere Dürer und Cranach und leider auch jene wunderschöne «Madonna von 1423», welche früher dem Masolino und später mit Bestimmtheit dem Masaccio zugeschrieben wurde.

Über die genauern Umstände dieser Verluste erhält man nur spärliche Angaben. Ein Mitarbeiter der Hamburger Wochenschrift «Die Zeit» brachte folgendes in Erfahrung:

«Die Bilder und Zeichnungen waren auf einem Herrensitz im Brandenburgischen ausgelagert und scheinen noch 1945 vorhanden gewesen zu sein. Der Herrensitz wurde später zu einem Erholungsheim für ehemalige KZ.-Insassen bestimmt, und vor oder während der Belegung wurden die eingelagerten Bestände restlos geplündert. Ein zertrampelter und verrotteter Paken von Handzeichnungen wurde in einiger Entfernung auf einem Misthaufen gefunden.»

Ein anderer Gewährsmann versichert uns indessen, daß «bei diesen gefundenen Resten, die zum größten Teil identifiziert werden konnten, sich keine Werke allerhöchsten Ranges befinden». Auch hofft man, daß die Plünderer wenigstens die Dürer-Aquarelle, die sich ja selbst einem Laien als etwas Besonderes und Kostbares empfehlen mußten, von der Zerstörung ausnahmen. Von einigen der vermißten Bilder weiß man übrigens mit Bestimmtheit, daß sie bis nach Berlin gelangten und erst dort entweder beschlagnahmt oder entwendet wurden. So besteht denn trotz allem eine geringe Hoffnung, daß der vermißte Bremer Kunstbesitz wenn auch vorläufig für die dortige Sammlung, aber doch nicht überhaupt verloren ging. –

Wer die Bremer Kunsthalle heute besucht, erhält einen zwiespältigen Eindruck. Das Gebäude wurde bei den Bombardierungen erheblich beschädigt und ist, in seinen oberen Räumen, erst teilweise wiederhergestellt. Auch ist die Anordnung der geretteten Bestände noch unvollkommen und trägt deutlich den Stempel des Vorläufigen und des Notbehelfs. Aber bereits spürt man wieder, daß man sich an einer Stätte befindet, wo seit hundert Jahren mit Fleiß, Zielbewußtsein und Geschmack gesammelt wird – umfängt einen schon wieder jene einmalige Atmosphäre, die durch bedeutende Mäzene und durch so ausgezeichnete Museumsleiter wie Gustav Pauli und Emil Waldmann geschaffen wurde. Und der Schmerz, den wir bei der Nachricht von den grausamen Kriegsverlusten empfanden,

wird gemildert angesichts der Meisterwerke, welche bereits wieder sichtbar gemacht sind: Manets Bildnis des Zacharie Astruc, Monets «Camille» von 1866, die beiden herrlichen Courbet bei den Franzosen; der Worpeweder-Saal, wo van Goghs «Mohnfeld» als Leitstern einer Richtung und Schule leuchtet; die Romantiker mit ihrem Kleinod, dem Kirchhofsbild von C. D. Friedrich; die glänzende Vertretung der jüngern deutschen Malerei mit Hauptwerken von Liebermann und Corinth usw. – Tatsächlich: ein Besuch in der Bremer Kunsthalle ist nicht nur eine Einkehr in einem Trauerhause, sondern bereits wieder ein Kunstgenuß erster Ordnung! Manuel Gasser

Hinweise

Eine Kunstgilde

In St. Gallen haben sich einige Freunde neuer Kunst zu einer Kunstgilde zusammengeschlossen mit dem Ziel, die private Sammlertätigkeit zu fördern und ein weiteres Publikum mit dem Kunstschaffen in näheren Kontakt zu bringen. Die Initianten gingen von der Auffassung aus, daß in der Hast des heutigen Alltags und den in den Städten gebotenen Möglichkeiten der Vergnügen und Zerstreuungen die Kunst, insbesondere Malerei und Plastik, zu sehr abseits stehe und daß ihre Darbietungen nur noch von jenen gesucht werden, die die Wechselausstellungen in den Museen und den privaten Galerien verfolgen. Bei einem großen Teil des Publikums ist eine Art latentes Kunstinteresse da, das aber auf einem kürzern Wege angesprochen und geweckt werden muß. Die Kunstgilde hat sich daher eine Reihe von Schau fenstern im Herzen St. Gallens gesichert, in denen sie monatlich zwei bis drei Maler mit je drei bis vier Bildern, Zeichnungen oder Graphiken vorführt. Vor allem sollen die jüngern Kräfte gefördert werden; vorerst wurden aber als Schrittmacher die bekannten Maler wie Ernst Morgenthaler, A. H. Pellegrini, Rudolf Zender, August Wanner und Guido Gonzato ausgestellt. Dann folgten die jüngern oder die in der Nordostschweiz noch weniger bekannten Maler wie E. G. Heußler, Willy Suter, Walter Jonas, Karl Glatt, Jakob Ochsner, Max Truninger, Leonhard Meißer und einige Maler St. Gallens und des Thurgaus. Die

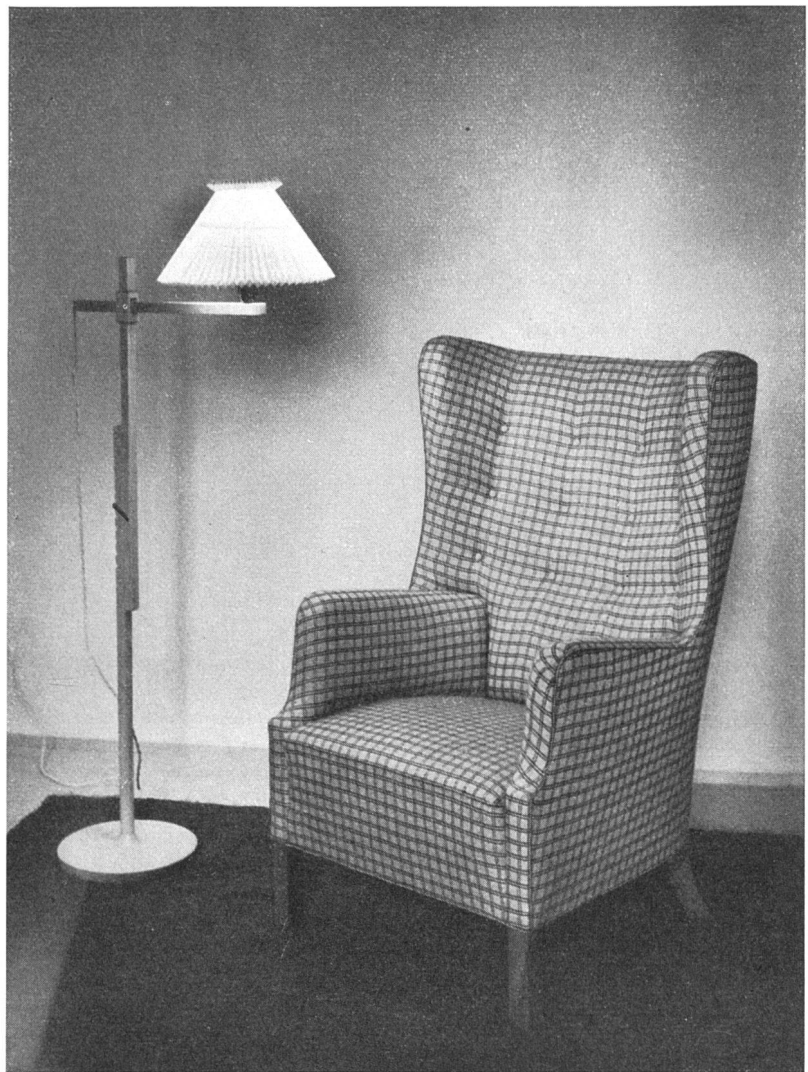
Kunstgilde erhebt eine kleine Verkaufsgebühr zur Deckung der Spesen, stellt aber sonst die Ausstellungsmöglichkeiten den Künstlern kostenlos zur Verfügung. Es wurden in den meisten Ausstellungen kleinere Verkäufe getätigt, und die Idee hat sich als eine weitere Möglichkeit einer Förderung des Kunstinteresses erwiesen. In den letzten Monaten hat die Kunstgilde ihren Wirkungsbereich auf Zürich erweitert, wo sie ihre Bilder bei Frau Anita Zwicky, Seefeldstraße 116, im lebendigen Rahmen einer Wohnung vorführt. Sie weicht damit allerdings schon wieder etwas von ihrem ursprünglichen Programm ab, denn es dürfte viele Menschen geben, die sich noch eher zum Besuch einer privaten Kunstgalerie aufrufen als dazu, sich in einer Wohnung anzumelden, selbst wenn sie ihnen in Form eines privaten Kunstsalons ohne weiteres offen steht, wie dies hier der Fall ist.

Viele Maler sind diesen Weg einer unmittelbaren Kontaktnahme mit dem Publikum seit jeher schon selber gegangen, indem sie in Hotels und Restaurants oder Cafés ihre Bilder zeigten. Es waren nicht immer die besten, und was in Paris nicht befremdete – man denke an die Ausstellung van Goghs, Lautrecs und einiger ihrer Freunde im Jahre 1886 in einem Speiserestaurant in der Avenue de Clichy, die allerdings nur den Spott der Gäste einheimste – hat bei uns nur zögernd Eingang gefunden. Wollte man diese Bestrebungen bis zu Ende denken, würden sich bedeutende Fragen soziologischer Art aufdrängen, die sowohl die Stellung des Künstlers wie die Rolle des Kunstwerkes in der heutigen Gesellschaft berühren würden. Man kann sich aber denken, daß ähnliche Organisationen wie die Kunstgilde als Mittlerin zwischen Künstler und Öffentlichkeit da und dort noch eine segensreiche Aufgabe haben, und man wünscht, daß der Keim zum Baume heranreift, den sich die Initianten in St. Gallen, Prof. Dr. E. Nägeli, Prof. Dr. Lisowsky und Architekt Oscar Müller, vor allem im Interesse der jungen und um ihre Anerkennung noch ringenden Maler versprechen, wobei bis jetzt allerdings alle extremen Kunstrichtungen ferngehalten wurden.

W. K.

CIAM – Summer-School, London

Diese findet nun endgültig im kommenden August statt und steht unter der Leitung von Maxwell Fry. Nähere Angaben folgen im nächsten Heft.



Dänische Möbel, angefertigt nach Entwürfen von Ejner Larsen und Grete Jalk, Kopenhagen. Stehlampe in Tannenholz, in einfacher Weise vertikal und horizontal verstellbar
Photo: Maarbjergh

Möbel

Aus dem dänischen Reisebrief einer Innenarchitektin

... Ich habe hier Arbeit als Zeichnerin in einem Antiquitätengeschäft gefunden, wo ich hauptsächlich die guten Modelle als Werkzeichnungen zu kopieren habe, um die Unterlagen für den «Nachwuchs» zu schaffen. So sitze ich denn an der einen Quelle, die den Ausgangspunkt für neue Möbel bildet, bei den strengen englischen Hepplewhite-Möbeln, den dänischen Louis-XVI-Möbeln und vor allem bei den dänischen Fassungen der Empire- und Biedermeierzeit. Die andere Quelle, aus der hier oben geschöpft wird, sind die alten Bauernmöbel. Im Nationalmuseum in Kopenhagen und vor allem im

prächtigen Freiluftmuseum in Lyngby, draußen vor der Hauptstadt, stehen sie in all ihrer Vielgestaltigkeit, Bauernstühle und -tische und vor allem die Truhen mit ihren Schmiedeeisenbeschlägen. Manches ist gemalt, aber es ist viel weniger geschnitzt als etwa bei uns, höchstens Kerbschnitt oder Flachschnitzerei. Die Architekten der dänischen Konsumgenossenschaft und die, welche für die großen Warenhäuser wie Magasin du Nord und Illum arbeiten, haben es fertiggebracht, vor allem aus den Bauernmöbeln und den Windsortypen gute einfache Serienmöbel zu schaffen, die billig sind und sehr viel gekauft werden.

Daß durch die große Verbreitung der Typenmöbel auch die Ausbildung der mit dem Innenausbau Beschäftigten eine andere ist als bei uns, kann man wohl verstehen, und so kommt es, daß man den Boligkonsolent (Bauberater) scharf vom Möbelarchitekten unter-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Bettie Thommen Librairie du Château d'Art	Hieronymus Heß Edouard Vuillard – Charles Hug Die Photographie in der Schweiz heute Maurice Barraud Charles Hindenlang	April–Mai 26. März – 1. Mai 19. März – 30. April 1. April – 30. April 22. März – Ende April
Bern	Kunsthalle Gutekunst & Klipstein	Moderne schweizerische Handzeichnungen Michel Ciry	19. März – 18. April 18. März – 16. April
Genève	Musée Rath Galerie Georges Moos	Regina Conti – Herbert Theurillat Anton Music Filippo de Pisis	9 avril – 1er mai 26 mars – 23 avril 26 avril – 17 mai
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Neun Schweizer Künstler – Martha Riggenschach	26. Febr. – 7. April
Lausanne	Musée Arlaud Galerie d'Art du Capitole	Section vaudoise de la Sté Suisse des Femmes Peintres et Décorateurs Léolo Fiaux R. Th. Boßhard	2 avril – 18 avril 2 avril – 21 avril 23 avril – 12 mai
Rheinfelden	Kurbrunnen	Jakob Straßer	10. April – 22. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Karl Hosch – F. J. Rederer – Albert Rüegg	9. April – 15. Mai
Schaffhausen	Museum Allerheiligen Galerie Forum	Rembrandt und seine Zeit Hans Breinlinger	10. April – 2. Okt. 24. April – 22. Mai
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Ambroise Vollard als Kunstverleger Das Mosaik	24. April – 29. Mai 15. Mai – 17. Juli
Zürich	Kunsthauß Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Pestalozzianum Buchhandlung Bodmer Atelier Chichio Haller Galerie Georges Moos Galerie Neupert Ausstellungsraum Orell Füßli Kunstsalon Wolfsberg Kunstsalon Anita Zwicky	Kunstschätze der Lombardei Kunst in Deutschland 1930-1949 Emil Nolde Schweizer Architektur Schüler sehen die Heimat Hans Alder Werner Coninx Adolf Milich Französische und Schweizer Maler seit 1900 Emil Sprenger Pittori di Roma Schweizer Maler aus Paris	verlängert bis 18. April 24. April – 21. Mai 19. Febr. – 24. April 9. April – 11. Mai 5. März – 24. April 7. April – 7. Mai 29. März – 23. April 26. März – 23. April 3. März – 28. April 2. April – 30. April 7. April – 30. April 19. März – 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



F. BENDER/ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

scheidet. Ich war einmal an einem Abend zu einem Kameraden eingeladen, der Innenarchitekt gelernt hat; er wollte mir seine Arbeiten zeigen. Da fanden sich Freihandzeichnungen von allen möglichen Sachen und große Bogen mit Wohnungsgrundriß, Wandaufrissen und Farbzusammenstellungen der verschiedenen Zimmer. Als ich nach den Möbelentwürfen fragte, schaute er mich erst an und erklärte mir dann, daß da die und die Typen von der und der Fabrik hineingehören. Die Möbel waren mit ihren Preisen auch auf dem Bogen aufgeführt und so der Preis der Wohnung herausaddiert. Weder vom Detaillieren noch Kalkulieren im Sinne unserer Gewerbeschulen hatte mein Kamerad eine Ahnung. Anders ist es mit dem Möbelarchitekten. Das ist ungefähr, was bei uns ein Möbelzeichner ist. Der, den wir hier im Geschäft haben, entwirft zwischenhinein, zeichnet nach Angabe und detailliert.

Wie kann uns die nordische Auffassung von Bau und Möblierung bei unserer eigenen Arbeit in der Schweiz helfen? Es ist ja klar, daß es nicht damit getan ist, die guten skandinavischen Typen zu kopieren, selbst wenn es noch so lockt. Wir müssen eine selbständige schweizerische Lösung suchen. Läßt sich nicht in unseren eigenen alten Möbeln suchen, um den Weg wieder zu finden, der vorwärts weist? Das beschäftigt einen immer wieder hier oben und vor allem dann, wenn einen Freunde und Kollegen nach dem fragen, was wir in der Schweiz machen.

L. Sp.

Vorträge

Warum Neues, immer Neues?

Zum Vortrag von Henry van de Velde in der ETH. Zürich, am 21. Februar 1949

An sich erstaunt vielleicht die Tatsache, daß ein 86jähriger die schöpferisch arbeitenden jungen Architekten und Künstler durch seine Erzählung aus eigenem Arbeiten und Kämpfen zu packen vermag. Sie ist aber ein Zeichen, daß echte schöpferische Impulse in ihrem Wesen immer verwandt sind. Sie sind in der Vergangenheit wie in der Zukunft verwurzelt, auch wenn sie das Gestern verneinen, um sich von ihm abzustoßen. So stieß sich die erste Werkbundgruppe um van de Velde ab



Feueroxydierte Messingvase der Meersburger Zinnschmiede. Form: Karl Raichle; Ätzung Julius Bissier

von Ruskin und Morris, die wohl ihrerseits begonnen hatten, eine Klärung in dem verwirrenden 19. Jahrhundert herbeizuführen, wo Technisierung und geschmackliche Hilflosigkeit zusammen eine Vielfalt von Formen kompliziertester Art hervorbrachten. Die Engländer suchten die einfache Form in der Besinnung auf das Handwerkliche und auf einen früheren Stil, die Gotik. Diese historische Bindung gab der kommenden Gruppe den Impuls, selbständige Formen aus den neuen industriellen und technischen Möglichkeiten und einer neuen Erfassung des Gebrauchs zu entwickeln. Die Intelligenz, die Ratio – gemeint ist auch die Empfindung für Sauberkeit – sind die ersten bestimmenden Kräfte dieser ersten bestimmenden Kräfte dieser nach vorn geworfenen Form-Entwicklung. Ihre Balance glauben wir heute inne zu haben – auch im Vertrauen auf das Gefühl. Doch der klare Gang erscheint gefährdet durch die Sucht und den Bedarf der Wirtschaft nach Neuheit, nach Modischem, durch seine Verwechslung mit dem wirklich Neuen; beim Publikum und beim schöpferisch Arbeitenden. Der Schritt des Neuen ist langsam und stetig. Wohl wird ein Gebiet des Modischen immer nebenher laufen, doch sollte es seinen Platz nicht überschreiten und die Sphäre der lebendigen Entwicklung nicht überwuchern. Seien wir auf der Hut, auch heute!

L. S.

Bücher

Alexander Dorner: The Way beyond Art

245 Seiten mit 154 Abbildungen.
26 × 19 cm. Wittenborn, New York,
1947

Alexander Dorner, der ehemalige Direktor des Landesmuseums von Hannover, hat das Verdienst, bereits 1925 ein besonderes Kabinett für moderne Kunst errichtet zu haben, für jene damals noch junge abstrakte Malerei eines Mondrian, Lissitzky, Malewitsch, Vordemberghe u. a. Sein in Amerika erschienen Buch «The Way beyond Art», «Jenseits von Kunst», besteht aus zwei Teilen: einem allgemeinen, in dem er seine Theorien entwickelt – dieser nimmt den breitesten Raum ein –, und dem zweiten Teil, in dem er an einem speziellen Fall diese Theorie exemplifiziert. Er wählt dafür die Gestalt Herbert Bayers, dessen graphisches und malerisches Werk sowie Ausstellungsorganisationen seit seiner Tätigkeit im Bauhaus bis in die letzten neun amerikanischen Jahre zusammengestellt werden. Es ist eine stetige Entwicklung in diesem Œuvre festzustellen, das durchaus eine zusammenfassende Beachtung verdient. Herbert Bayer stellt

als «Industrial Designer» (Entwerfer) den Typus dar, der für Dorner die heutige Gestaltung seines neuen dynamischen Schönheitsprinzips auf breiter Basis vollzieht und der für ihn anstelle des bisherigen freien Künstlers tritt. Wie führt die historische Entwicklung bei Dorner zu dieser Situation, zu diesem Typ hin? Entscheidend dabei ist, daß für den Verfasser nur die auf dem rationalen Denken fußende Kunst (also die klassische Kunst) diesen Namen verdient. In Griechenland ihren Ausgang nehmend, führt sie in der sich geistig der Antike anschließenden Renaissance zum Triumph des Raumbegriffes, jener Perspektive, die sich im Barock zur unendlichen Perspektive ausweitete. Aufklärung und Romantik stehen für Dorner nahe beieinander. Die erstere kontrolliert durch Empirie die Form, während letztere erstmalig einen revolutionären direkten Weg zu einem neuen «energetischen» Weltbild unternimmt. Schließlich kommt man in diesem Buch zu einer Gegenwart, die ebensowenig das Gestern wie das Morgen organisch umschließt. Nur das Heute gilt, von dem aus man als «Erwachsener» auf die Kinderzeiten seiner Vergangenheit herabblickt.

Wenn man von dem Worte wie von dem Freunde sagen darf: «Sage mir, mit wem du gehst, und ich sage dir, wer du bist», so möchte man das Dornersche Vokabular speziell mit «Explosion» aufs engste verknüpfen. Nicht nur daß «explosiv» – ebenso wie «dynamisch» und «energetisch» – sehr häufig als Adjektivum und Substantivum auftritt, hier explodieren die Zeitphasen in sich selbst. Das Ineinanderfließen von Tradition und Verwandlung, von «spirit of change and spirit of conservation» (Geist der Verwandlung und Geist der Beharrung), wie es der englische Philosoph A. N. Whitehead in seinem Buch «Science and the Modern World» zusammenfassend präzisierte, wird hier völlig negiert und durch die Auffassung der pragmatischen Philosophie des Amerikaners J. Dewey ersetzt mit dem Leitgedanken: «Growth itself becomes the only moral end» (Wachstum bedeutet in sich selbst schon moralisches Ziel).

Die Untersuchung des Begriffes der Zeit innerhalb der Kunst ist auch für Dorner ein wichtiger Punkt. Dieser Zeitbegriff wird für ihn zuerst in der Romantik akut. Paul Klee, Picasso oder die Surrealisten treten das romantische Erbe an, was allerdings durch den Verfasser negativ gewertet wird, da er die Subjektivität hier be-
anstandet und in ein rein objektives

Gestalten, das wissenschaftlich fundiert ist, vordringen will. Der springende Punkt ist, das «superspatial» (Über-räumliche) zu erreichen. Es ist sicher berechtigt, diese Linie in der modernen Optik herauszuarbeiten, aber warum gleichzeitig jeden subjektiv und psychologisch sich manifestierenden Geist als antiquierte Sache betrachten, auf die man wie auf ein paar ausgetretene Schuhe herabsieht? Die poetischen Werke von T. S. Elliot und James Joyce mit ihrem ganz neuen Zeitbegriff und ihrer psychischen Vertiefung und Erweiterung sind im heutigen Kulturbild für Dorner nicht existent, ebensowenig die Philosophie Bergsons, die mehr als eine Generation von Malern und Dichtern durchblutete. Bedenklich ist, daß der Verfasser immer noch mit einem unbeirrbaren Fortschrittsgedanken argumentiert. Für ihn hat Kunst heute ausgespielt, und nur angewandte Kunst, in der Person des «industrial designer», hat Lebensberechtigung. Diese Simplifizierung unserer kulturellen Situation, in der alle Kunst nur Vorspiel für die allgemeine Verständlichkeit des Plakatzeichners würde, bedeutet eine unmögliche Verengung. Denn die sogenannte abstrakte Kunst der Mondrian, Malewitsch, Lissitzky, denen Dorner in seinen europäischen Zeiten ihre künstlerische Berechtigung zuerkannte, ist nun eigentlich nur Basis und Nährmittel jener neuen, für ihn allein zeitgemäßen Gestaltung geworden. Und wenn dann schließlich Herbert Bayers ausgezeichneten Buchumschlag zu J. L. Serts Abhandlung: «Can our cities survive?» – Menschen in einer geöffneten Ölsardinenbüchse schweben zusammengepfercht über einer Großstadt – gegen Picassos «Guernica»-Bild ausgespielt wird, mit den Begriffen: Hier modern, dort introvertierter, romantischer Subjektivismus, so kann man dies nicht akzeptieren. Auch Herbert Bayer hat aus künstlerischem Instinkt heraus diese falsche Perspektive abgelehnt, wie Dorner es selbst bemerkt. Aber dieser Vergleich bedeutet nur ein Beispiel innerhalb dieser ganzen Akzentsetzung und Begriffsbildung, mit der der Verfasser an die moderne Kultur herangeht, ohne den psychologischen und humanen Faktor zu berücksichtigen. Das Leben des modernen Menschen wird aber ebensowenig ohne freie, von allem Utilitären unabhängige Kunst auskommen, wie es bisher der Fall war. Gerade in unserem überzivilisierten und mechanisierten Dasein bleibt die Gestaltung der freien Phantasie eine menschliche Re-

generationsquelle, die in besonderem Maße eine Besinnung aufs Universale und Humane spendet. Auch die Begriffe der Individualität sowie der künstlerischen Erfindung lassen sich nicht aus dem Hybris-Standpunkt einer zivilisatorischen, am laufenden Band schaffenden Gegenwart eliminieren. Bezugnehmend auf die Begriffsbildungen der modernen Physik, die vom Verfasser so oft zitiert werden, möchte man gerade an Heisenbergs Warnung gegen den «banalen Rationalismus» denken, oder an den Ausspruch J. Jeans: «Das Weltall fängt an, mehr einem großen Gedanken als einer großen Maschine zu gleichen.» C. G. W.

Bruno Alfieri: Paul Klee

25 Seiten und 6 Abbildungen. Istituto Tipografico Editoriale, Venezia

Diese kleine Publikation, der 6 Abbildungen beigegeben sind, fügt der bisherigen Literatur über Klee nichts Wesentliches hinzu. Sie kann als erste Anregung gewertet werden, sich Klee zu nähern. Wie wenig gründlich der Verfasser vorgeht, zeigt schon die «Bibliografia essenziale», die das Wesentlichste vergißt oder nicht kennt. So fehlt Hausenstein's «Kairuan», das schon 1921 bei Piper erschien. Es fehlen ferner: L. Zahn: Paul Klee, Leben, Werk, Geist; Wedderkop: Paul Klee (Junge Kunst, Leipzig 1920); René Crevel: Klee (Gallimard 1930) und schließlich von Klee selbst das «Pädagogische Skizzenbuch» (Bauhausbücher II 1927). Und da der Verfasser schon einzelne Artikel und Kataloge nennt, wären die Beiträge über Klee in folgenden Büchern beizufügen: Däubler: Standpunkt; Sydow: Expressionistische Kultur und Malerei; Fechter: Expressionismus, sowie Artikel über Klee in «Die weißen Blätter» Mai 1917 (Adolf Behne); Cahiers d'Art 1934 Nr. 5–8 (Hans Schieß) und schließlich «Das Kunstblatt», das sich schon 1919 für Klee einsetzte (Jollos). W. K.

Paul Klee

Zehn Farbenlichtdrucke, ausgewählt und eingeleitet von Georg Schmidt. Folio-mappe 29×39 cm. Einmalige Auflage von 1200 Exemplaren mit Text in deutscher und englischer Sprache. Holbein-Verlag, Basel 1948. Fr. 80.–

Die wohlausgewogene Zusammenstellung der vorliegenden – technisch übrigens noch weiter verfeinerten – Farbenlichtdrucke nach zehn Aquarellen und

Tempera-«Blättern», deren Originale alle aus Schweizer Privatbesitz stammen, bildet eine Ergänzung zu der ersten Kleemappe, die 1945 im Holbein-Verlag erschienen ist, mit ihren farbigen Reproduktionen nach «Bildern» Klees. Es ist sehr zu begrüßen, daß der Herausgeber der Mappe und Verfasser des begleitenden Textes, Dr. Georg Schmidt, eine historische Quelle, d. h. Klees Rede «Über die moderne Kunst» (1924) mit einbezieht (als Buch 1945 im Benteli-Verlag, Bümpliz, erschienen). Die Gesamtinterpretation dieses Textes scheint aber zu weit zu gehen, wenn sie als Unterlage benutzt wird, um die *formale* Deutung der Kleeschen Arbeiten über alles andere zu erheben und ihren Hauptgehalt daraus zu beziehen. Denn das Recht hierzu scheint uns weder aus dieser schriftlichen Unterlage, noch aus den anderen theoretischen Arbeiten Klees so ohne weiteres destillierbar zu sein, noch auch aus der Gesamtatmosphäre des Kleeschen Werkes selbst. Um zu dem vielschichtigen Wesenskern der Kleeschen Kunst vorzudringen, muß man auch vielseitig an sie herangehen. Daher erscheint die gründliche Analyse der handwerklichen Arbeit und des formalen Aufbaus, wie sie auch in den mit anatomischer Exaktheit ausgeführten Bildbeschreibungen dieser Mappe intensiv zur Geltung kommt, durchaus berechtigt. Es wäre aber des Guten zuviel, wenn man die Aussagekraft der Kleeschen Kunst hier zentrieren würde, d. h., wie es in der Besprechung der im gleichen Sinne gruppierten Klee-Ausstellung in Basel besonders hervorgehoben wurde: in der *Gestaltung formaler Grundmotive* sehen würde. Klees Bilder sind ebenso erfüllt von immanenten *geistigen Inhalten*. Und es wäre durchaus keine literarisch-anekdotesche Verbiegung dieser Kunst, wenn man gleichzeitig die geistigen Probleme herausläse, die Klee – ebenso wie viele seiner aktiven Zeitgenossen – beschäftigt und bewegten (vgl. seine übrigen Schriften!): Aufhebung der Schwerkraft, Darstellung der Energie, Erfindung des psychischen Stenogramms usw. Die trügerischen inhaltlichen Interpretationen, vor denen Klee warnt, gehen vor allem in der Richtung eines «falschen Vergleichsverhältnisses zur Natur» und gegen eine Jagd nach dem Gegenständlichen à tout prix.

Klee zieht auf einer höheren Ebene Inhalt und Form zusammen, und wenn er von einer «psychisch-physiognomischen Dimension» spricht, so

wird gerade dieser Einheitsbegriff bei ihm schon terminologisch bekundet. Klees Kunst ist komplex und polyphon und muß auch so gedeutet werden. In reinsten optischer Musikalität erklingend, aus unerhörtem handwerklichem Erfindungsgeist und präziser Arbeit geschaffen, schwingt auch deutlich *unsere* Kulturwelt in ihrer lebenserweiternden und tragisch-grotesken Grundessenz mit. Aus den Sphären des Bewußten und Unbewußten, aus Erkenntnis, Traum und Phantasie wachsend, entsteht ein pluralistisches und kaleidoskopisches Gebilde «von wahrhaftem Zeitempfinden, sowie von Zeitkritik durchzogen», wie Hugo Ball es einmal vom modernen Kunstwerk aussagte. Darum würde mit einer *primär* formalen Analyse, quasi einer naturwissenschaftlichen Freilegung der Bildkomponenten (mit hinzutretendem Stimmungsgehalt), dieser reiche Durchdringungsprozeß, diese volle künstlerische Synthese nicht adäquat erfaßt.

C. G.-W.

Ulrich Christoffel: Das Buch der Maler

Ein biographisches Handbuch der europäischen Maler. Baden-Baden, Woldemar-Klein-Verlag. Oktav, 493 Seiten, Halbleinwd. DM. 18.–

Die Idee eines biographischen Hand- und Lesebuchs ist ausgezeichnet. Es füllt in der deutschsprachigen Kunstdliteratur eine Lücke; denn das große Künstlerlexikon von Thieme-Becker, dessen 36. Band (Wilhelmy-Zz) soeben bei E. A. Seemann in Leipzig erschienen, in Westdeutschland aber nicht zu erhalten ist, wendet sich ganz an den Fachmann und ist für den Kunstfreund weder ein anziehender Lese- stoff noch seines Umfangs wegen erschwinglich. Mit diesem Lexikon aber kann und will das auf vier Text- und vier Abbildungsbände angelegte «Biographische Handbuch der europäischen Kunst» des Woldemar-Klein-Verlages nicht konkurrieren. Es wendet sich an den großen Kreis der Kunstfreunde, die zuverlässig informiert sein, aber nicht nur Daten und Bildtitel nachschlagen, sondern lesend sich bilden wollen. Der erste Textband, Christoffels «Buch der Maler», gibt kurze Biographien von durchschnittlich einer, ausnahmsweise bis zu sechs Seiten Umfang, die über die Angabe der nackten Tatsachen hinaus Persönlichkeit und Werk vortrefflich charakterisieren und aus ihren historischen Voraussetzungen und in ihren Auswirkungen verständlich werden lassen. Im Zusammenhange mit der

Einleitung, die einen Überblick über die Entwicklung der Malerei bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts mit starker Berücksichtigung ihrer kulturell-soziologischen Bedingungen gibt, ist die Sammlung von 250 Biographien, alphabetisch geordnet, eine ausgezeichnete Geschichte der Malerei, aus der Überzeugung geschrieben, daß das Unvergängliche am Kunstwerk der Begnadung des Künstlers zu danken ist. Ihm, dem Schöpfer, seinem Schicksal gelte, sagt Christoffel, die erste unbefangene Frage des Beschauers vor dem Kunstwerk. Sie will das Buch beantworten.

Bei der Auswahl der Biographien sprachen natürlich auch persönliche Vorlieben mit; sie haben den Akzent vom Europäischen ein wenig zu stark auf deutsche Sonderfälle verschoben. So sind die Maler der deutschen Romantik stärker berücksichtigt, als es ihrer Bedeutung für die Entwicklung der gesamteuropäischen Malerei entspricht. Verdienten Carstens, Cornelius, Feuerbach, Rethel, Richter, Schnorr, Schwind ebenso ausführliche Biographien wie Manet, Renoir, Ingres, ausführlichere als Constable, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Fouquet? War es notwendig, Genelli, Olivier überhaupt aufzunehmen? Im Vergleich zur italienischen, niederländischen und deutschen Malerei ist die französische des Mittelalters und der Renaissance zu wenig berücksichtigt worden, zu wenig auch die Maler des Impressionismus und gar nicht die Talente des Neo-Impressionismus (Seurat, Signac). – Zur Ergänzung des Textbandes ist ein Abbildungsband geplant, der von jedem der 250 Maler zwei Werke veranschaulichen soll.

Hans Eckstein

Jerusalem City Plan

Die Stadtentwicklung während des Britischen Mandates 1918–48. Herausgegeben von Henry Kendall. London, His Majesty's Stationery Office, 1948

Dieses 122 Seiten umfassende großformatige Buch mit zahlreichen Plänen, Bildern, farbigen Faltpänen behandelt die städtebauliche Entwicklung der Heiligen Stadt innerhalb der letzten dreißig Jahre. Genauer genommen handelt es sich um die verschiedenen Vorschläge, die von Seiten der Engländer zugunsten einer Verbesserung der städtebaulichen Verhältnisse gemacht wurden. Die angewandte Methode und die graphische Aufmachung sind genau dieselben wie in den beiden im selben Verlage früher erschienenen

Büchern, Prof. Abercrombie's «London County Plan» und «Greater London Plan».

Schon im ersten wiedergegebenen Stadtplan vom Jahre 1918 sind die beiden charakteristischen Grundprobleme ersichtlich: Erhaltung der heute noch von Mauern umgebenen Altstadt und vernünftige Lenkung der Entwicklung in den neuen Quartieren. Aus topographischen Gründen kommt eine Erweiterung der auf 800 m über Meer gelegenen Stadt nur in südlicher und östlicher Richtung in Frage. In richtiger Weise sieht der erwähnte Stadtplan eine unmittelbar an die alten Stadtmauern grenzende, die Altstadt von den neuen Quartieren trennende Grünzone mit Bauverbot vor, während das nördlich zum Ölberg ansteigende hügelige Gebiet nur in beschränktem Ausmaße für Bauzwecke freigegeben wird. Im Plane vom Jahre 1922 wird außer der Festlegung eines großzügigen Straßensystems in den neuen Stadtgebieten erstmals eine Zone für leichte Industrie festgelegt. Gleichzeitig wird ein systematisches Durchsetzen der Wohngebiete mit Grünflächen angestrebt. Im Plane vom Jahre 1929 wird die bereits in den früheren Plänen angedeutete öffentliche Grünzone unmittelbar um die Altstadt endgültig festgelegt. Außerdem wird das Straßennetz verbessert, wobei die Freihaltung der Altstadt von jeglichem Durchgangverkehr eine prinzipielle Forderung bildet. Ausfallsstraßen werden in den vier Himmelsrichtungen festgelegt: Nach Tel Aviv (Westen), Bethlehem (Süden), Jericho (Osten) und nach Ramallah (Norden). Dieses Straßennetz wird durch eine Ringstraße zusammengeschlossen. Ein besonderes soziologisches Problem bildet die Rücksichtnahme auf die verschiedenen Rassen, die bekanntlich in bestimmten Stadtgebieten mehr oder weniger abgesondert zusammenleben. Im neuesten Plane vom Jahre 1944 wird darauf so weit als möglich Rücksicht genommen. Dieser Plan ist gedacht für eine Gesamtbevölkerung von 165 000 Menschen, von denen 99 300 Juden, 33 700 Mohammedaner und 31 300 Christen sind.

Das Buch bietet eine Menge wertvollster Studien und Angaben über die kommende Entwicklung dieser Stadt. Es enthält außerdem einen reich bebilderten Teil über ihr bauhistorisches Gesicht. General Sir Alan Gordon Cunningham faßt in seinem Vorwort den Sinn des Buches kurz wie folgt zusammen: Es soll damit Rechenschaft abgelegt werden über die unter britischer

Oberherrschaft unternommenen Anstrengungen zur Verbesserung der städtebaulichen Verhältnisse der Heiligen Stadt, im Moment, da sich England von seiner Herrschaft zurückzieht.

a. r.

Ludvig Schröder-Speck: Baumethoden und Gesundheit

116 Seiten und 16 Pläne. Verlag Elès (L. Scheidegger), Genf. Fr. 6.50

Auf dem Gebiete der Rutengängerei, der Erdstrahlen und Abschirmungsmittel ist schon viel Schwindel und Charlatanerie getrieben worden. So wenig man die Heilkunde, speziell die Naturheilmethoden, als Schwindel abtut, weil Kurpfuscher und Quacksalber sich damit befassen, so wenig können heute die Abschirmmöglichkeiten gegen die Erdstrahlen und ihre gesundheitsschädigenden Auswirkungen einfach als Schwindel und Dilettantismus abgetan werden. Der Kongreß in La Sarraz vom 23. bis 25. Juli 1943, an dem, unter dem Vorsitz von Prof. Dr. v. Gonzenbach, Direktor des Hygieneinstituts der ETH, außer einer Elite von Rutengängern, prominente Fachleute der einschlägigen Wissensgebiete, aus Baufach, Medizin, Geophysik (u. a. Dr. Mörikofer vom Internationalen Institut für Strahlungsforschung, Davos), zusammenkamen und grundsätzlich zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit gelangten, hat hiefür einen Beweis geliefert.

Ludvig Schröder-Speck in Suhr bei Aarau ist als Rutengänger und Experte für Grundwasser- und Erdstrahlenfragen weit über die Grenzen unseres Landes hinaus bekannt, ebenso seine Publikationen über seine Forschungen auf diesen Gebieten namentlich in der Fachpresse. Er gehörte auch zu den Initianten des Kongresses in La Sarraz. Für die Erdstrahlen hat er auch nach langjährigen Versuchen eine exakte Meßmethode, die «SU-Einheiten», erfunden. Bei der gegenwärtigen enormen Bautätigkeit ist es daher sehr zu begrüßen, daß er im vorliegenden Buch für Bauherren, Architekten und Unternehmer gewissermaßen die Quintessenz seiner reichen Erfahrungen herausgegeben hat. Im Vorwort weist Prof. Dr. W. v. Gonzenbach auf die große Bedeutung der Erdstrahlen für die Gesundheit der Bewohner unterstrahlter Bauten hin. Von besonderem Wert für die Praxis sind die genauen Angaben über den Grad der Leitfähigkeit bzw. der Abschirmung der gebräuchlichsten Baumaterialien.

In einer kritischen Sichtung in bezug auf Gesundheit und Strahlenverhältnisse werden die Wohnbautypen der letzten fünfzig Jahre behandelt, sowohl Rohbau als Innenausbau. Es folgen ein geschichtlicher Rückblick und eine Darstellung des heutigen Standes der Erd- und Stoffstrahlenforschung, der Leitfähigkeit der Baustoffe und grundsätzliche Ratschläge zur Vermeidung baulicher und gesundheitlicher Schäden, nicht durch mehr oder weniger phantasievolle Apparaturen, sondern durch einfache bauliche Maßnahmen und zweckmäßige Wahl der Materialien. «Aus der Praxis – für die Praxis» beleuchtet an Hand einer Anzahl drastischer Beispiele die Ausführungen des Verfassers, zeigt aber auch, wie durch rechtzeitige prophylaktische, zum Teil einfache Mittel schwere spätere Schädigungen und große Kosten erspart werden können. Das außerordentlich wertvolle Buch schließt mit einem kurzgefaßten Bericht über den Kongreß von La Sarraz. W. A. R.

Ferdinand Pfammatter: Betonkirchen

140 Seiten, 325 Textzeichnungen, 58 Photographien. Verlag Benziger & Co., Einsiedeln – Zürich – Köln. Fr. 44.–

Das gediegen ausgestattete Buch enthält ein äußerst reichhaltiges Studienmaterial und bedeutet eine wertvolle Bereicherung der vorhandenen, recht spärlichen Literatur über Kirchenbaufragen, die zu den schwierigsten, aber auch großartigsten Aufgaben des modernen Architekten gehören. Der Verfasser hat keine Mühe gescheut, um die ausgewählten Beispiele (etwa 70) und alle übrigen bildlichen Darstellungen einprägsam und klar wiederzugeben. Sämtliche Zeichnungen, wie Grundrisse, Schnitte, Details und Perspektiven, wurden in einheitlicher Weise und sehr sorgfältig neu gezeichnet. Außerdem hat er den jungen talentierten Photographen *Bernhard Moosbrugger* beauftragt, alle wiedergegebenen Objekte, sofern sie erreichbar waren und nicht, wie so manche deutsche, durch den Krieg zerstört sind, neu aufzunehmen. Das auf diese Weise sorgfältig vorbereitete Dokumentenmaterial erlaubte eine sehr schöne und einheitlich wirkende typographische Anordnung, gegen die höchstens eingewendet werden kann, daß da und dort ein zu dichtes Seitenbild entsteht, dort vor allem, wo Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen unmittelbar und in gleichem Formate neben- oder übereinanderstehen. Bei den Grundrissen

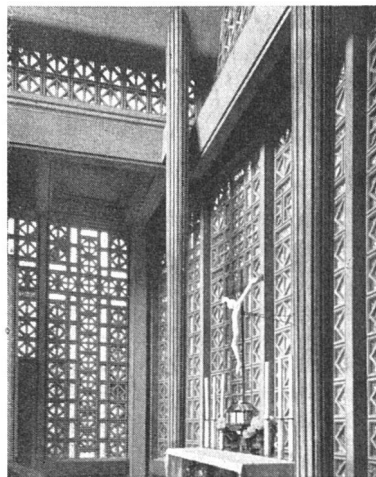
bedauert man das Weglassen der für ein vertieftes Studium der wichtigen räumlichen Fragen unerläßlichen Legendierung der wesentlichen Räume und Einbauten.

Das stoffliche Programm, das sich Ferdinand Pfammatter gestellt hat, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Den Kern des Buches bilden die siebenzig nach Ländern geordneten Beispiele, zu denen ein knapper Erläuterungstext gegeben wird. Eingeleitet wird das Buch durch eine gedrängte Übersicht über die historische Entwicklung des kirchlichen Gedankens. Die Reihe der Beispiele unserer Zeit eröffnet Auguste Perrets *Notre-Dame du Raincy* (1923). Anschließend an die Beispielreihe folgen eine Reihe von kurzen Kapiteln theoretischer Untersuchungen: die Gestaltung, die geistig-religiösen Belange, der Grundriß, der Querschnitt, der Aufriß, die Konstruktion, die Technik des Betons, die Lichtführung, die Akustik, um nur die wesentlichsten zu nennen. In einem sogenannten Technischen Anhang werden Richtlinien für den protestantischen und katholischen Kirchenbau wiedergegeben.

Bei der aufmerksamen Lektüre der theoretischen Auseinandersetzung mit dem heutigen Problem des Kirchenbaus findet der Leser manche die Abklärung dieser wichtigen und recht komplizierten Fragen fördernde Gedanken. Die Einstellung des Verfassers geht am überzeugendsten aus dem Kapitel Die neuzeitlichen Kirchenbauten hervor: «Vor dem historischen Hintergrund, in welchem mit Jahrhunderten gerechnet wird, erscheint die kaum ein Menschenalter dauernde moderne Entwicklung als ein Beginn und nicht als selbständiges Ganzes. Gleichzeitig erwächst aus der historischen Betrachtung die Erkenntnis, daß auch in den großen Stilepochen nur relativ wenige Bauten die höchsten Stufen architektonischen Ausdruckes erreicht haben, während der größere Teil bescheideneren Ranges ist, aus welchem jedoch diejenigen Werke markant hervortreten, die als Pioniere fortschrittlicher Ideen, als unentbehrliche Vorgänger und Zwischenstadien die Verwirklichung der überragenden Meisterbauten erst ermöglicht haben. In gleichem Sinne werden auch unsere zeitgenössischen Bauten und ganz besonders solche, die den undankbaren Weg des Suchens gehen, Bausteine für spätere, höherstehende Werke sein, sofern sich unsere innere Einstellung zur Weiterentwicklung vorhandener guter Ansätze durchringt.»



Die erste Betonkirche: St-Jean de Montmartre, Paris, 1894. Architekt A. de Baudot



Kapelle der Universität Fribourg, 1941. Architekten Dumas & Honegger BSA

Dieser ausgezeichneten Charakterisierung der Grundeinstellung zum Problem erlauben wir uns einige kritische Bemerkungen gegenüberzustellen, zu denen die Lektüre der allgemeinen Betrachtungen da und dort Anlaß gibt. Wir möchten damit nicht etwa den unbestreitbaren Wert des Buches, der vor allem durch sein Dokumentenmaterial gesichert ist, herabmindern. Es fällt jedoch auf, daß der Verfasser den rein räumlichen Fragen nicht genügend Nachdruck verleiht und das Problem mehr als ein solches der formalen Gestaltung sieht. In dieser Hinsicht steht er, ganz besonders im katholischen Kirchenbau, in offenkundigem Gegensatz zu Untersuchungen wie etwa in dem kürzlich in neuer Auflage erschienenen tiefschürfenden Buche «Vom Bau der Kirche» seines Glaubensgenossen Prof. Rud. Schwarz (siehe seinen Aufsatz), in dem als das erste Grundproblem allen Kirchenbaus die räumliche Grundkonzeption betrachtet wird. Diese Auffassung deckt sich auch mit neuesten Tendenzen, die aus dem Kreise des Klerus kommen, in denen eine viel freiere Einstellung zur Tradition in Erscheinung tritt, als sie Pfammatter in seinen einleitenden Betrachtungen zeigt.

Es ist klar, daß das selbe Problem für den protestantischen Kirchenbau, dessen liturgische Forderungen ein einfacheres Bild aufweisen und der über eine gefestigte Tradition kaum verfügt, von nicht geringerer grundsätzlicher Bedeutung ist. Pfammatter zeigt damit, und das kann als eine gewisse Entschuldigung angesehen werden, daß unsere Zeit bezüglich ihrer religiösen Orientierung und Festlegung doch noch ein zu zerrissenes Bild aufweist, als daß die Baufrage bereits klar vor uns liegen könnte.

Die Bedeutung, die der Verfasser den formalen Fragen gibt, erweckt also gewisse Überraschung, und zwar dort vor allem, wo von Monumentalität, monumentaler Gestaltung usw., d. h. von einem Begriffe die Rede ist, der gerade heute wiederum in sehr unüberlegter Weise in die allgemeine Diskussion geworfen wird. Wenn er dem Buche schon den nicht ohne weiteres verständlichen Titel *Betonkirchen* gibt, wobei viele Beispiele nicht unter diesen Begriff fallen, dann aber den Beton als «profanes, schablonenhaftes und unmonumentales» Material bezeichnet, so darf man um so mehr erwarten, daß die in die Diskussion eingeführten Begriffe klar definiert, zum mindesten etwas sparsamer verwendet werden, als dies im vorliegenden Buche geschieht. Bei aller Anerkennung der guten Absicht, eine fundierte theoretische Grundlage für den neuzeitlichen Kirchenbau geben zu wollen, muß man leider feststellen, daß dies dem Verfasser nicht in restlos überzeugender Weise gelungen ist. a. r.

Dr. Ing. W. Humm:
Bindemittel, Mörtel, Beton

206 Seiten, illustriert. Verlag Th. Gut & Co., Zürich und Stäfa.
Fr. 11.20

Der Verfasser des «Cementbulletin» hat die glückliche Idee gehabt, diese Bulletins neu zu redigieren, zu erweitern und in einem handlichen Büchlein herauszugeben.

Der Inhalt zeugt von reicher Praxis und ist in der Hauptsache auch für diese geschrieben. Eine rein theoretische Abhandlung wurde, ohne sie jedoch zu vernachlässigen, vermieden. Die mit vielen praktischen Abbildungen und Tabellen ausgestatteten, durch ein Sachregister leicht auffindbaren und alles Wesentliche enthaltenden Texte bieten hauptsächlich dem Fachmann des Bauplatzes – dem Baumeister, Bauführer, Polier und Mau-

rer – eine willkommene Anleitung für die materialgerechte Vorbereitung und Verwendung von Bindemittel, Mörtel, Beton.

Es ist wünschenswert, daß auch Architekten dieser aufklärenden Schrift ihre Aufmerksamkeit schenken (Betonbau) und – in ihrem eigenen Interesse – ihr eine große Verbreitung geben. E.

Eingegangene Bücher:

Mantegna: Die Cappella Ovetari in der Chiesa degli Eremitani. Einleitung von Giuseppe Fiocco. 39 Seiten mit Abbildungen im Text und 23 Farbtafeln. Fretz & Wasmuth AG., Zürich 1948. Fr. 35.—.

Iulius Baum: Martin Schongauer. 80 Seiten und 213 einfarbige und 3 farbige Abbildungen. Anton Schroll & Co., Wien 1949. sFr. 3.75.

Jean Cassou: Gliscenstein. Sculptures. 40 Tafeln. Editions du Chêne, Paris 1948.

Paul Hofer: Albert Schnyder. 64 Seiten mit 20 Zeichnungen und 4 farbigen und 56 einfarbigen Tafeln. Verlag Benti, Bern-Bümpliz 1948. Fr. 19.—.

Oskar Dalvit. Mit einer Einführung von H.A. Wyß. 8 farbige Tafeln in Mappe. 30 × 42 cm. Origo-Verlag, Zürich 1948.

Adrien Bovy: La peinture suisse de 1600 à 1900. 194 Seiten mit 203 Abbildungen. Editions Birkhäuser, Bâle 1948. Fr. 16.—.

Frank C. Thiessing: Erni. Elemente zu einer künftigen Malerei. 103 Seiten mit 88 Abbildungen. Verlag Zollikofer & Co., St. Gallen 1948. Fr. 45.—.

Oskar Kokoschka: Landschaften. Sechs mehrfarbige Wiedergaben mit einer Einführung von Paul Westheim. Rascher Verlag, Zürich 1948. Fr. 15.—.

Oskar Kokoschka: Blumenquarelle. Sechs mehrfarbige Wiedergaben mit einer Einführung von Doris Wild. Verlag Rascher, Zürich 1948. Fr. 15.—.

Problems of contemporary art. Georges Vantongerloo: Paintings – Sculptures – Reflections. 48 Seiten und 49 Abbildungen. Wittenborn & Co., New York 1948.

A. E. Gallatin: Paintings. 11 Seiten und 29 Tafeln. Wittenborn & Co., New York 1948.

J. P. Hodin: Edvard Munch. 140 S. mit 8 farbigen Tafeln und 214 einfarbigen Abbildungen. Neuer Verlag AB, Stockholm 1948.

Alfred Stix: Meisterwerke aus Österreich. Text von E. H. Buschbeck und E. V. Stroemer. 43 Seiten mit 142 einfarbigen und 16 farbigen Abbildungen. Europa-Verlag, Zürich 1948. Fr. 42.—.

Christian Rubi: Das Simmentaler Bauernhaus. Berner Heimatbücher Nr. 35/36. 88 Seiten mit 86 Abbildungen. Verlag Paul Haupt, Bern 1948.

L. und G. Michaud: Yverdon. Schweizer Heimatbücher Nr. 24. 16 Seiten und 31 Abbildungen. Verlag Paul Haupt, Bern 1948. Fr. 3.50.

Pierre Chessex: Romainmôtier, La Sarraz und Umgebung. Schweizer Heimatbücher Nr. 25. 15 Seiten und 31 Abbildungen. Verlag Paul Haupt, Bern 1948. Fr. 3.50.

Hanspeter Landolt | Theodor Seeger: Schweizer Barockkirchen. 136 Seiten und 124 Abbildungen. Verlag Huber & Co., Frauenfeld 1948. Fr. 47.—.

Das Schweizerische Landesmuseum 1898 bis 1948. Kunst, Handwerk und Gesellschaft. Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung. 92 S. und 186 Abb. Atlantis-Verlag, Zürich 1948. Fr. 30.—.

Linus Birchler: Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schweiz. 63 S. Polygraphischer Verlag AG., Zürich 1948. Fr. 3.50.

Englische Kathedralen. Einleitung und Aufnahmen von Martin Hürlimann, Bilderläuterungen von Peter Meyer. 192 Seiten mit 172 Abbildungen und 6 Plänen. Atlantis Verlag, Zürich 1948. Fr. 32.—.

Kirchenbau und Kirchenkunst als Aufgabe des Künstlers und Seelsorgers. Die Referate der Luzerner Aussprachetage 28. bis 30. September 1947. 98 Seiten. NZN Verlag Zürich 1948. Fr. 8.20.

Roland Rainer: Ebenerdige Wohnhäuser. 108 Seiten mit 128 Abbildungen. Berglandverlag Wien 1948. S. 35.—.

Max Bill: Robert Maillart. 180 Seiten mit Bildern und Zeichnungen, Details, Originaltexten von Robert Maillart. Verlag für Architektur AG., Erlenbach-Zürich 1948. Fr. 27.50.

Zeitschriften

Byggmästaren Stockholm

Die Dezember-Nummer dieser Zeitschrift ist ausschließlich dem schweizerischen Architekturschaffen gewid-

met. Anlaß dazu bot die letztjährige Schweizerische Architektur-Ausstellung in Stockholm. Architekt Bengt Gate schrieb eine kurze Einleitung zu diesem Heft und zollt darin dem Schweizer Schaffen die Anerkennung der schwedischen Kollegen. Er benützt die Gelegenheit, um die schwedischen Fachkreise und Behörden aufzufordern, eine ähnliche Wanderausstellung zu organisieren*. In 54 Abbildungen werden neuere Bauten der verschiedenen Kategorien wiedergegeben. Architekt Charles E. Geisendorf hat die Zusammenstellung der Abbildungen in Verbindung mit Architekt Gate getroffen. Außerdem enthält das Heft die Vorträge von Hermann Baur (Grundzüge der neuen Schweizer Architektur) und von Alfred Roth (Architektur – Malerei – Plastik), die in Verbindung mit der Ausstellung gehalten wurden. Einige Illustrationen zum letzteren sind farbig wiedergegeben. d. h.

* Das Kunstgewerbemuseum Zürich veranstaltet Anfangs Juni-September eine umfassende Ausstellung schwedischen Schaffens.

Tagungen

4. Schweizerischer Kongreß für Städtebau

Luzern, 21. und 22. Mai 1949

Im Herbst 1942 fand in Neuenburg erstmals ein *Schweiz. Kongreß für Städtebau* statt. Auf diesen folgten gleichgerichtete Veranstaltungen 1944 in Genf und 1946 in Bern. Der 4. Kongreß wird am 21. und 22. Mai dieses Jahres in Luzern abgehalten. Er wird durchgeführt vom *Schweiz. Ausschuß für Städtebau* (Präsident: G. Béguin, Neuenburg/Bern) in Verbindung mit dem Schweiz. Ingenieur- und Architektenverein (SIA), dem Bund Schweizer Architekten (BSA) und der Schweizerischen Vereinigung für Landesplanung (VLP). Die kantonalen und städtischen Behörden, eine Reihe von Vereinigungen und private Sponsoren haben die Durchführung durch Geldbeiträge erleichtert.

Der Kongreß wendet sich an alle diejenigen, welche sich um die *Probleme der Planung* unseres Landes und insbesondere den Aufbau und die Entwicklung der größeren Gemeinden und die Erhaltung ihrer Eigenart bemühen, namentlich an Architekten, Ingenieure und Mitglieder öffentlicher Verwaltun-

gen. Er will vor allem die an eine neuzeitliche Planung zu stellenden Anforderungen behandeln und zeigen, welche Möglichkeiten für deren Durchführung bestehen. Als Referenten konnten gewonnen werden die Architekten *G. Mossdorf*, Luzern, *J.-P. Vouga*, Lausanne, und der langjährige Direktionssekretär der Baudirektion des Kantons Zürich, *Dr. Sigg*.

Im Zusammenhang mit einer *Ausstellung* der besten Ortsplanungen der letzten Jahre, in erster Linie aus der Region Zentralschweiz, und einiger typischer Altstadtanierungen wird in einigen Kurzreferaten der Architekten *J. Béguin*, Neuenburg (Stadtzentren), *B. Brunoni* BSA, Locarno (Wohnquartiere) und *H. Beyeler*, Bern (Grünflächen) die *Stadt als Organismus* behandelt werden. Nach den Vorträgen findet eine *Aussprache* statt.

Anmeldungen und Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des 4. Städtebaukongresses, Luzern, Postfach 755, Tel. Nr. 2 23 22. Die vorbereitenden Arbeiten für den Kongreß leitet Stadtbaumeister M. Türlér BSA, Luzern, diejenigen für die Ausstellung Architekt N. Abry, Luzern. Das ausführliche *Programm* erscheint Ende März. Den Architekten BSA und SIA sowie den Mitgliedern der VLP wird es durch die Post zugestellt.

Zur Kölner Tagung des BDA, November 1948

Die Dezember-Nummer des «Mitteilungsblattes des Bundes Deutscher Architekten im Land Nordrhein-Westfalen» enthält einen ausführlichen Bericht über die Kölner Tagung. Der von *Robert Winkler*, Architekt BSA, auf Einladung des Ministeriums für Wiederaufbau des Landes Nordrhein-Westfalen gehaltene Vortrag über den schweizerischen Siedlungsbau der letzten Jahre, den der Referent noch in anderen Städten hielt, findet in diesem Bericht eine sympathische Würdigung (vgl. auch *Werk-Chronik* Märzheft).

Kunstpreise und Stipendien

Eidgenössische Kunststipendien

Der Bundesrat hat auf den Antrag des Departements des Innern und der Eidg. Kunstkommission für das Jahr 1949 die Ausrichtung von Studien-

stipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Künstler beschlossen:

a) *Stipendien, Malerei*: Hans Fischer, SWB, Küsnacht (Zürich); Emil Mehr, Zürich; Trudy Schlatter, Bern; Henri Schmid, Zürich. *Bildhauer*: Paul Bianchi, Genf; Peter Moilliet, Riehen; Heinz Schwarz, Genf; Dora Suter, Küsnacht (Zürich); Beat Zumstein, Bern. *Architekten*: Hans Peter Baur, Basel.

b) *Aufmunterungspreise, Malerei*: Hans Affeltranger, Winterthur; Werner Andermatt, SWB, Zug; Eugen Eichenberger, Winterthur; Jean-François Liengme, Genf; Bruno Morenzoni, Lugano; Jean Pierre Roll, Genf; Heini Waser, Zollikon-Zürich. *Architekten*: Niklaus Morgenthaler, SWB, Bern.

Förderung der angewandten Kunst

Das Eidg. Departement des Innern hat auf Antrag der Eidg. Kommission für angewandte Kunst für das Jahr 1949 die Ausrichtung von Stipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Kunstgewerber beschlossen:

a) *Stipendien*: Maja von Arx, Graphikerin, Bern; Hanny Fries, Kunstgewerberin, Zürich; Alfred Meyle, Graphiker, Davos.

b) *Aufmunterungspreise*: Lissy Funk-Düffel SWB, kunstgew. Stickerin, Zürich; Ferdi Afflerbach, Graphiker, Basel; Maja Müller, Kunstgewerberin, Ascona; Francis Righetti, Kunstgewerber, Lausanne; Kurt Wirth SWB, Graphiker, Bern; Gilbert Koull, Kunstgewerber, Paris; Juliette Du Pasquier, Kunstgewerberin, Lausanne.

Wettbewerbe

Entschieden

Primarschulhaus mit Turnhalle im «Gönhard» in Aarau

In der ursprünglichen Rangliste dieses Wettbewerbs (siehe *Werk-Chronik* März 1949, Seite *36*) figurierten die Architekten *A. Keller*, Zürich, und *Hans Hirt*, Basel, als Empfänger des 4. und 6. Preises. Bei der Überprüfung der Teilnahmeberechtigung stellte sich heraus, daß diese beiden Projektverfasser weder im Kanton Aargau wohn-

haft, noch in Aarau heimatberechtigt sind und daher die Bedingungen nicht erfüllen. Es mußte deshalb eine neue Rangordnung aufgestellt werden. Die Teilnahme von Arch. A. Keller an dem Wettbewerb geht auf eine irrtümliche Formulierung in der ersten Veröffentlichung der Ausschreibung in der *Werk-Chronik*, August 1948, zurück. (In den folgenden Wettbewerbskalendern wurde dies korrigiert.) Die *Werk-Redaktion* bedauert, zu diesem Irrtum Anlaß gegeben zu haben, und weist gerne ausdrücklich auf die Anerkennung hin, die den beiden Projekten durch die ursprüngliche Rangliste und Preiserteilung bezeugt wurde.

Seminar- und Volksschulturnhalle mit Sportanlage in Küsnacht (Zürich)

Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 3000): W. A. Abühl, Arch., Küsnacht; 2. Preis (Fr. 2500): W. Niehus, Architekt, Küsnacht; 3. Preis (Fr. 2400): F. Jung, Architekt, Küsnacht; 4. Preis (Fr. 2100): W. J. Tobler, Architekt, Küsnacht; ferner 2 Ankäufe zu je Fr. 1000: E. Neuweiler, Architekt, Küsnacht; Lisbeth Reimann, Architektin, Küsnacht. Das Preisgericht empfiehlt, die Weiterbearbeitung der Bauaufgabe dem Verfasser des erstprämiierten Projektes zu übertragen. Preisgericht: Prof. Dr. Walter Saxer (Vorsitzender); W. Bruppacher, Architekt; E. Guggenbühl, Gemeindepräsident; A. Keller-müller, Arch. BSA, Winterthur; Max Kopp, Arch. BSA, Zürich; R. Landolt, Arch. BSA, Zürich; H. Peter, Arch. BSA, Kantonsbaumeister, Zürich; W. Schenkel, Schulgutsverwalter; W. Zulliger, Direktor des Unterseminars.

Groupe Seolaire à Lausanne

Le Jury, composé de MM. Alphonse Laverrière, architecte FAS, Lausanne (Président); Fernand Crot et Robert Jordan, municipaux, Lausanne; Georges Panchaud, Directeur de l'Ecole supérieure de jeunes filles, Lausanne; Marcel Monier, Directeur du Gymnase de jeunes filles, Lausanne; Hermann Baur, architecte FAS, Bâle; Maurice Braillard, architecte FAS, Genève; George Epitoux, architecte FAS, Lausanne; L. M. Monneyron, architecte de la Ville de Lausanne; Alexandre Pilet, architecte du plan d'extension, Lausanne, a attribué les prix suivants: 1^{er} prix (Fr. 6500): Marc Piccard, architecte FAS, Lausanne; 2^e prix (Fr.

Wettbewerbe

Veranstalter	Objekt	Teilnehmer	Termin	Siehe Werk Nr.
Einwohnergemeinderat Olten	Berufsschulhaus in Olten	Die im Kanton Solothurn heimatberechtigten oder seit mindestens dem 1. Juni 1947 niedergelassenen Architekten	verlängert bis 16. Mai 1949	Nov. 1948
Spezialkommission für den Saalbau Grenchen	Saalbau mit Bühne in Verbindung mit Bahnhofrestaurant in Grenchen	Die im Kanton Solothurn heimatberechtigten, sowie die seit mindestens 1. Januar 1947 in den Kantonen Solothurn, Baselland, Baselstadt, Bern, Aargau, Neuenburg und Zürich niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	verlängert bis 15. Mai 1949	Dez. 1948
Evangelisch-reformierter Gesamtkirchengemeinderat von Biel	Protestantische Kirche mit Kirchgemeindehaus, Pfarrhaus und Kindergarten in Biel-Bözingen	Die im Kanton Bern vor dem 1. Januar 1947 niedergelassenen und die in der Gemeinde Biel heimatberechtigten Architekten, welche der evangelisch-reformierten Landeskirche angehören	31. Mai 1949	Jan. 1949
Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich	Ausbau des Unterseminars Küsnacht	Die im Bezirk Meilen heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Oktober 1948 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	7. Juni 1949	Februar 1949
Der Gemeinderat von Menziken (Aargau)	Schulanlage mit Turnhalle in Menziken	Die im Kanton Aargau seit dem 1. Dezember 1947 niedergelassenen und die in Menziken heimatberechtigten Architekten	29. Juli 1949	April 1949
La Direction du 1er arrondissement des CFF, Lausanne	Bâtiment aux voyageurs et buffet à la gare de Sion	Les architectes de nationalité suisse établis dans les cantons du Valais, de Vaud, de Fribourg, de Genève et de Neuchâtel avant le 1er janvier 1947 et les architectes domiciliés dans le canton du Valais	30 juillet 1949	mars 1949
Einwohnergemeinde Rheinfelden	Bezirksschulhaus in Rheinfelden	Die seit mindestens 1. Oktober 1947 im Kanton Aargau niedergelassenen und die in Rheinfelden heimatberechtigten Architekten	30. Mai 1949	März 1949
Gemeinderat von Suhr (Aargau)	Schulhaus mit Turnhalle in Suhr	Die vor dem 1. Januar 1948 im Bezirk Aarau niedergelassenen und die in der Gemeinde Suhr heimatberechtigten, in der Schweiz wohnhaften Architekten	31. Mai 1949	März 1949

5300): C. & F. Brugger, avec P. Dumartheray, architectes, Lausanne; 3^e prix (Fr. 5000): Daniel Girardet, architecte, Lausanne; 4^e prix (Fr. 4600): Quillet, Perrelet & Stalé, architectes, Lausanne; 5^e prix (Fr. 3300): Charles Thévenaz FAS, Marcel Maillard & Charles F. Thévenaz fils, architectes, Lausanne; 6^e prix (Fr. 2900): F. J. Meyrat, architecte, Lausanne; 7^e prix (Fr. 2400): René Keller, architecte, Lausanne.

Muttergotteskirche in Solothurn

In diesem beschränkten Wettbewerb traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 1500): J. Schütz, Arch. BSA, Zürich; 2. Preis (Fr. 1200): H. Baur, Arch. BSA, Basel; 3. Preis (Fr. 800): Otto Sperisen, Architekt, Solothurn; 4. Preis (Fr. 500): Werner Studer, Architekt, Feldbrunnen/Solothurn. Fachleute im Preisgericht: Fritz Metzger, Arch. BSA, Zürich; Otto Dreyer, Arch. BSA, Luzern; Hans

Luder, Stadtbaumeister, Solothurn; Ersatzmann: Heinrich Auf der Maur, Architekt, Luzern.

Neu

Schulhaus mit Turnhalle in Menziken (Aargau)

Eröffnet vom Gemeinderat von Menziken unter den im Kanton Aargau seit 1. Dezember 1947 niedergelassenen und den in Menziken heimatberechtigten Architekten. Dem Preisgericht stehen für 5 bis 6 Preise Fr. 14 000 und für Ankäufe Fr. 6 000 zur Verfügung. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 20.— bei der Gemeindekanzlei Menziken bezogen werden. Preisgericht: Gemeindeammann A. Graf; Dr. med. M. Merz; Stadtrat H. Oetiker, Arch. BSA, Zürich; Max Kopp, Arch. BSA, Zürich; Walter Hunziker, Arch. BSA, Brugg; Ersatzmänner: H. Fiechter, Baumei-

ster; K. Kaufmann, Kantonsbaumeister, Aarau. Einlieferungstermin: 29. Juli 1949.

Technische Mitteilungen

Wetterschutz für Holzhäuser

Für den Außenanstrich an Holzfassaden, Chalets usw., die dauernd dem Regen, der Sonnenbestrahlung und Temperaturschwankungen ausgesetzt sind, hat die Zentralschweizerische Lack- und Farbenfabrik G. m. b. H. O. Roth & Cie., Luzern, im ROCO-Chalet-Firnis einen transparenten, zähen und elastischen Überzugsfirnis auf Holzöl-Standölbasis geschaffen. Dieser Firnis enthält 70% Öl und erhält dadurch seine ungewöhnliche Dauerhaftigkeit. Prospekte mit Lasurton-Karte sind durch die Herstellerin zu beziehen.