

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 36 (1949)

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Und Welch wichtige, fast aufregende Angelegenheit ist Dir, dem feinsinnigen Sammler, heute noch der Erwerb einer bloßen Radierung von Rouault? Da spürt man die eigentlichen Quellen der Kräfte, die es Dir je und je ermöglichten, unermüdlich in der Pflege der Kunst tätig zu sein.

Mein Vorhaben, Dir zu Deinem siebzigsten Geburtstage die besten Wünsche zu überbringen, ist zu einem flüchtigen Rückblick auf Dein Wirken geworden. Jeder, der Dich kennt, weiß, wie sehr Dir das Herausstellen Deiner Verdienste zuwider ist. Aber darum geht es ja gar nicht. Es geht vielmehr darum, sich heute darauf zu besinnen, wie viel die aktive schweizerische Kunstpflage, wie viel die Förderung des Werkbundgedankens und jeder einzelne, der Dir näher treten durfte, von Dir empfangen und Dir zu danken haben. Und es geht wohl auch darum, heute daran zu denken, wie unendlich viel von Deiner Arbeit, anonym, in der Form von edelstem Sammelgut im Museum von Winterthur und im täglichen Weiterwirken des SWB und anderer Vereinigungen, zum Nutzen unserer Kultur weiter lebt.

In alter Freundschaft, Dein

Robert Heß, Basel

Ausstellungen

Basel

Afro – Bargheer – Cagli – Guttuso
Galerie d'Art Moderne, 23. April
bis 21. Mai 1949

Für die Zeitgenössische italienische Kunst – wie der Untertitel dieser Ausstellung lautet – hat die Galerie d'Art Moderne die vier teils in Florenz, teils in Rom lebenden Künstler Afro, Bargheer, Cagli und Guttuso gewählt. Angesichts der erstaunlich großen Zahl junger und begabter moderner Künstler, die man etwa an der letzten «Biennale» in Venedig sehen konnte, gibt diese Vierergruppe selbstverständlich nur einen winzigen Ausschnitt aus der modernen Kunst Italiens. Im Kleinen ein getreues Abbild des Ganzen zu geben, würde die Aufgaben der Galerie d'Art Moderne auch weit übersteigen. (Das wäre die Aufgabe der 1947 leider etwas mißglückten Ausstellung in der Berner Kunsthalle gewesen.) Deshalb wurde wohl mit Vorbedacht die in Italien sehr ausgeprägte Nachfolge Pi-

cassos unter den Jungen, ja selbst die Schule Légers und Magnellis beiseite gelassen, und man beschränkte sich darauf, mit diesen vier Künstlern verschiedene Strömungen unter den jungen Künstlern Italiens zu zeigen.

Die interessanteste Persönlichkeit ist zweifellos *Afro*, der wie Cagli zu der 1947 gegründeten «Fronte nuovo delle Arti» gehört, beim späten Picasso angeknüpft hat, nun aber einen äußerst charmanten und eigenwilligen abstrakten Stil entwickelt. Blau und Rosa, Knallgrün und abgedämpftes Grün, Rosa und Grün, das sind einige Klänge aus dem fröhlichen und bei aller Bunttheit doch sehr sensibel aufeinander abgestimmten Ensemble seiner Farben. Sie füllen (oft rot konturierte) Flächen, die ineinander verhängt oder übereinander getürmt zu Kompositionen zusammengefügt sind, die vor allem durch ihr schwelendes harmonisches Gleichgewicht entzücken. Diesen heiteren Bildern gegenüber wirken die drei Bilder Corrado *Caglis* (geb. 1910), in ihren dunklen erdigen Farben nicht nur schwerfällig, sondern auch innerlich unentschieden, da sie aus eigentlich naturalistischen Formen abstrakte (nicht einmal surrealistische) Bilder darstellen wollen. *Renato Guttuso* (geb. 1912), der in Venedig als ein kraftvoller Maler in Erscheinung trat, ist hier mit einer nicht sehr guten abstrakten Komposition und einem vom Expressiven zum Abstrakten tendierenden Figurenbild seiner Qualität nicht entsprechend vertreten. *Bargheer* schließlich, der unter diesen vier wohl der älteste ist (geb. 1901 in Hamburg), zeigt nun sehr eindeutig im Bewegten, Malerischen bleibende Aquarelle und Bilder, welche Landschaftseindrücke, Stimmungsbilder und figurale Kompositionen auf halb expressive, halb abstrakte Art wiederzugeben suchen.

An der Vernissage der Ausstellung war es Bargheer, der einen kurzen Überblick über die Situation der heutigen Malerei in Italien gab. m. n.

Bern

Joan Miro, Oskar Dalvit, Margrit Linek
Kunsthalle, 21. April bis 29. Mai
1949

Die Malerei eines Miro geht in der Richtung Calderscher Mobiles-Plastik, Aaltoscher Architektur, Saroyanscher Dichtung. Ein raffiniert Elementares dominiert in Inhalt und Form. Man denkt an prähistorische Grottenmale-

rei und -graffitti, begleitet und erweitert von einem bukolischen Flöten-ton. Sein Landsmann Picasso ist heftiger, dämonisch gespannter, innerhalb eines oft verwandten Formenspieles. Miro ist milder, humorvoller, kindhaft-erstaunter. Er ist dem Märchen und Urepos nahe. Er formt, wie Klee – jedoch weniger ironisierend –, das Mythos unserer Zeit. Ein Epiker in Stenogrammen. «Für mich ist Form nie etwas Abstraktes, sie ist immer Zeichen für etwas. Es ist immer ein Mensch, ein Vogel oder sonst etwas, um das es geht. Für mich ist Malerei nie Form um der Form willen» (Miro 1948). Eine Wanderung durch die Berner Miro-Ausstellung, die durch die unternehmende Regsamkeit Arnold Rüdlingers zustande kam – ursprünglich sollte sie mit der letztjährigen Calder-Ausstellung verbunden werden –, zeigt interessante Beispiele auch von den letzten Arbeiten in Spanien und Amerika. Dabei wurde auch versucht, den Entwicklungsgang des Künstlers durch Ergänzungen aus Schweizer Privatbesitz einigermaßen anzudeuten. Von dem beinahe veristischen Ausgangspunkt der «Nature morte au lapin» mit ihrer außerordentlich graphischen Präzision, noch verhalten, in gedämpften Farbtönen, zu den «halluzinativen» (Miro) Formfindungen mit leuchtender Farbbegleitung, die um 1925 beginnen, ist ein gewaltiger Sprung. Leider ist diese entscheidende erste Reifungsphase nur mit wenigen Beispielen belegt, die aber immerhin die neue Malmethode illustrieren, die ihn zu einem der expressivsten Vertreter des damals aufsteigenden Surrealismus machten. Miro ist, wie Arp, immer seiner elementaren Form- und Farbgebung treu geblieben, im Gegensatz zu einem Dali, der, mit dem Raffinement aller Jahrhunderte geladen, seine surrealistischen Bildschocks vermittelte und heute auf totem Geleise gelandet ist. Die großformatigen, direkt nach dem Kriege entstandenen Bilder (1945/46) gehören wohl zu den eindruckvollsten der Ausstellung mit ihrer immer wiederkehrenden Thematik: Frauen, Kinder, Vögel, Sterne. Lagernd-Erdhaftes, Bewegtes und Frei-Schwebendes. Simplifizierte, bis aufs Letzte filtrierte Formsymbole drücken die verschiedenen «Lebewesen» und Welten des Geschehens aus. Eine Sprache, die, auf ihre Urklänge reduziert, eigentlich nur in Lauten und Vokabeln singt. Es ist reizvoll, diesem Form-Vokabular Miros von Periode zu Periode, von Bild zu Bild nachzugehen. Es

kreist immer um wenige Grundelemente, die stimmungshafte Modulation erfahren. Künstlerisch entscheidend und psychisch erfrischend ist die Spannkraft dieses Lineamentes, das gleichzeitig erzählt und rein bildhaft equilibriert, gemeinsam mit den großen Farbflecken, die als freie Akzente im Bild leben und schweben und mit an der Gleichgewichtserhaltung der Komposition tragen. Sehr zu begrüßen ist, daß auch Miro's keramische Arbeiten sichtbar sind, Poterie und freie Keramik, mit der sich Miro ebenso wie Picasso im Sinne einer echten spanischen Tradition in den letzten Jahren abgegeben hat. Dieser Zug zur künstlerischen Gestaltung des realen Gebrauchsgegenstandes und zurück zum Urtümlichen der Töpferei scheint ein Zug der Zeit zu sein, wobei das Spiel mit der Erde, der Farbe und dem verwandelnden Feuer seine erfrischende Faszination auszuüben scheint.

Oskar Dalvits Bilder, die im Souterrain der Ausstellung durch Beispiele, vor allem aus den letzten Jahren, einen neuen Einblick in seine Malmethode bringen, haben einen etwas schweren Stand gegenüber der eindringlichen und erprobten Sprache Miro's. Man sieht aber auch hier wieder die spezifisch farbige Begabung des Künstlers, der vor allem in der «Komposition in Rot» (1948) und im «Sternbild» (1948) neben einem zarten Strukturaufbau eine sensible und reiche farbige Klangkraft herauszuholen versteht.

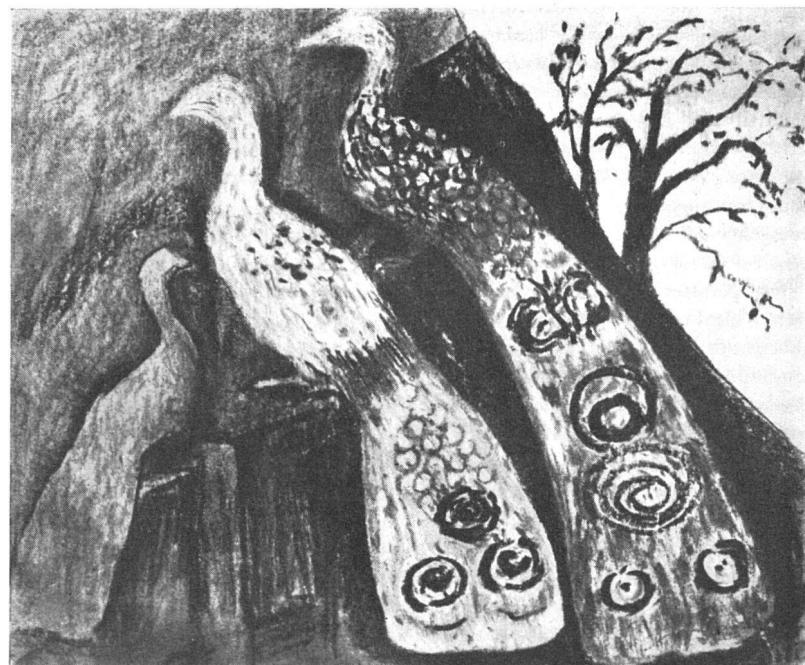
In den keramischen Arbeiten Margrit Lincks, die mit Mensch-Gefäß-Metamorphosen beginnt (1943), spürt man bei allem anfangs Grotesk-Seltsamen und noch nicht Geklärten einen immer größeren Zug zur Vereinfachung im folkloristischen Sinne. C. G.-W.

Luzern

Carl Fredrik Hill

Kunstmuseum, 9. April bis
29. Mai

Es zeugt für das wachsende Gewicht Luzerns als Kunststadt von internationaler Bedeutung, daß es von den zuständigen schwedischen Stellen für diese Ausstellung ausersehen wurde, mit der ein unbekannter schwedischer Maler, ein Zeitgenosse der französischen Impressionisten, erstmals der europäischen Öffentlichkeit präsentiert wird. Carl Fredrik Hill (1849–1911) war ein in Schweden ausgebildeter, später in Frankreich tätiger, kei-



Carl Fr. Hill, Pfauen, Buntstift

neswegs außergewöhnlicher, aber doch tüchtiger Landschaftsmaler, bis ihn, den kaum Dreißigjährigen, das tragische Schicksal geistiger Umnachtung ereilte. Die künstlerische Produktion allerdings hörte darob nicht auf; sie suchte sich nur andere Bahnen und bediente sich fortan einfacherer Mittel. Aus dem umfangreichen Nachlaß von mehreren tausend Zeichnungen des Kranken hat nun das schwedische Nationalmuseum in Stockholm für die Luzerner Ausstellung gegen 150 Blätter ausgewählt. Es sind Bleistift-, Kreide- und Buntstiftzeichnungen, in denen Hill seine pathologischen Visionen festgehalten hat, Visionen vom Widerstreit der elementaren Mächte, von urzeitlichen Naturzuständen, Weltwerdung und Weltuntergang, dazwischen auch Gesichte einer fernen antikischen Welt und, seltener, beschauliche Zwiesprache mit dem stilllebhaften intimeren Mikrokosmos der Natur. Künstlerisch besonders interessant und reich sind die Buntstiftzeichnungen, in denen sich ein subtiler und kühner Kolorist zu erkennen gibt und die Objekte ästhetischen Genusses sind, weil in ihnen die formale Rechnung aufgeht. Die streng zeichnerischen, linearen Äußerungen (wie auch der ganze Komplex der Thematik mit ihrer brüskierenden Verbindung unzusammenhängender Objekte) gehören dagegen mehr in den Interessenbereich des Psychologen, tragen sie doch in ihrer zackigen, unruhigen Diskontinuität unverkennbar den Stempel einer erschütterten Formanschauung. Die

durch die Veranstalter bewußt suggerierte Frage, ob Hill seiner Zeit vorausgeseilt und also als genialer Vorläufer erst noch zu entdecken und an den ihm gehörigen Platz in der Geschichte der neueren europäischen Malerei zu stellen sei, läßt sich doch wohl nur für den Bereich der Thematik im Hinblick auf den vielfach verwandten Surrealismus, aber kaum auf der rein künstlerisch-formalen Ebene positiv beantworten. Und mit dieser Antwort könnte es keineswegs sein Bewenden haben, da durch sie eine Reihe von grundsätzlichen Fragen erst neu aufgeworfen wird.

Hp. L.

Schaffhausen

Rembrandt und seine Zeit

Museum zu Allerheiligen,
April bis Oktober 1949

Ähnlich beglückend wie seinerzeit die Werke altdeutscher Malerei fügen sich gegenwärtig die holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts in den Rahmen Schaffhausens und seines stimmungsvollen Museums. Denn hier vermag gerade der überwiegend bürgerliche, menschlich private Charakter zur Gelung zu kommen, der die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts von der auf fürstliche und kirchliche Repräsentation abgestimmten Kunst der gleichzeitigen romanischen Länder, doch auch der großen Flamen unterscheidet. Die zwanglos intime Atmo-

sphäre der Ausstellung wird durch die Verteilung auf die meist stubenhaften kleinen Räume des Museums verstärkt, wobei nur lose der Zusammenhang von Schulen und Entwicklung aufgezeigt wird.

Die ausgestellten Werke stammen heute fast ausnahmslos aus den großen deutschen Museen der westlichen Zonen, wohin sie zum Teil seinerzeit aus Berlin gerettet worden waren; dazu treten als kostbare Ergänzung Leihgaben des Amsterdamer Reichsmuseums und aus schweizerischem Privatbesitz. So wird die Ausstellung gleichzeitig zu einer Demonstration für die Wertschätzung, welche die holländische Kunst auch in Deutschland gefunden hat, und manches Bild wird dem Besucher von einstigen Deutschlandreisen oder deutschen Publikationen her vertraut sein.

Das fruchtbare Erlebnis dieser fast durchwegs durch ihre hohe Qualität ausgezeichneten Ausstellung liegt einmal in der so unmittelbaren malerischen Kultur, welche die verschiedensten Bildgattungen auszeichnet. Mit einer Sicherheit, in der sich technische Vollendung, handwerkliche Erfahrung und ein oft verblüffender künstlerischer Instinkt vereinen, werden die delikatesten farblichen Probleme scheinbar spielend gelöst. Wohl spürt man bisweilen die Vorbereitung zu der allzuleicht eingehenden Genrekunst, wie sie der «Realismus» des 19. Jahrhunderts pflegte; aber fast immer bleibt jene Gehaltenheit und Dichte der inneren Beziehungen gewahrt, welche aus den Bildern des 17. Jahrhunderts jedesmal eine in sich lebende Welt schafft.

So sehr diese Ausstellung in ihrer malerischen Kultur zeitlose Werte vor Augen führt und man mit den meisten Bildern auch im unmittelbaren Alltag zusammenleben möchte, so zeigen sie andererseits doch auf das eindringlichste die gesellschaftlichen, topographischen und geschichtlichen Bindungen eines fest umrissenen Kunstsreiches. In diesem wird die bürgerliche Umformung des Barocks sichtbar, der uns sonst vorwiegend in seiner kirchlichen und höfischen Prachtentfaltung entgegentritt. Wo jedoch das holländische Bild des 17. Jahrhunderts seinen bürgerlich begrenzten Rahmen sprengen will, verfällt es leicht einer gewissen Leere, der, abgesehen von dem einen Rembrandt, nur die Bildnisse des Frans Hals und neben den beiden Ruysdaels einzelne Landschaften von Knibbergen, de Koninck und Pynacker entgehen, wie denn das be-

sonders dankbare Thema der Landschaft, ganz abgesehen von Albert Cuyp, van Goyen und Seghers auch mittlere Begabungen zu hohen Leistungen führt. Auch dort, wo fremde Einflüsse vorherrschen, wie am Anfang der Entwicklung in den an den Frühbarock Caravaggios anknüpfenden Meistern aus Utrecht, wie Molenaer, Honthorst, Bloemart, mit ihren schweren Körperperformen und grellen Lichteffekten, spürt man ebenfalls qualitativ die Randzone der holländischen Blüte, ähnlich wie an deren Ende bei Hackaert, de Moucheron und Asselyn die italianisierenden Landschaften in französischem Geschmack einem mehr oberflächlich dekorativen internationalen Ideal ihre Konzessionen machen. Innerhalb der erstaunlich dichten Produktion des holländischen 17. Jahrhunderts leuchten in Schaffhausen als besondere Kleinodien neben den Landschaften die Innenraumbilder des Vermeer und Pieter de Hooch hervor. Hier wie auch in den zahlreichen anderen, oft ins Anekdotenhafte zugespitzten Innenszenen brilliert das genießerischste Empfinden für den Augenreiz des Stofflichen, wobei der Zug zum Stilleben diesen malerischen Kostbarkeiten ihren eigenen Zauber schenkt.

Mit vierunddreißig zum Teil hochberühmten Werken rechtfertigt die Vertretung Rembrandts den Titel der Ausstellung; nicht zuletzt werden die vielfältigen Wurzeln und Ausstrahlungen innerhalb seiner Zeit sichtbar, ebenso sehr aber auch jene letzte Einsamkeit, zu welcher sich der Meister in Werken wie dem Bruyningh-Bildnis aus Kassel, der Verleugnung Petri aus dem Rijksmuseum und dem Braunschweiger Familienbild erhebt.

Richard Zürcher

Schenkung Vollard

Kunstmuseum, 24. April bis
29. Mai

In den vier Sammlungssälen und im Graphischen Kabinett sieht man in erstaunlicher Fülle «Originalgraphik und illustrierte Bücher, herausgegeben von Ambroise Vollard (1867–1939)». Es ist eine prachtvolle Auslese aus den Beständen einer bedeutenden Schenkung, welche Lucien Vollard im Namen der Erben seines Bruders, des vor zehn Jahren verstorbenen Pariser Kunsthändlers, Verlegers und Kunsts-

schriftstellers Ambroise Vollard, dem Kunstverein Winterthur übermachte. Diese aus den besten Stücken des Nachlasses zusammengestellte Schenkung wäre gewiß im Sinne des Verstorbenen gewesen, der mit dem Winterthurer Kunstleben in langjähriger Beziehung stand und schon 1916 in Winterthur über den von ihm hochverehrten Cézanne einen Vortrag hielt. Schweizerische Sammler und das Museum selbst haben die Ausstellung durch graphische Blätter und einige Bronzen noch erweitert. Man hat hier eine Schau moderner französischer Graphik vor sich, wie man sie selten zu sehen bekommt, und es erscheint fast als unfaßbar, daß eine einzige Persönlichkeit als Verleger, was hier so viel heißen will wie als Anreger, hinter diesen von 35 Künstlern stammenden Werken steht. Von dem heute 81jährigen Senior Emile Bernard und den bereits in kunsthistorische Fernen entrückten Meistern Carrière, Cézanne, Degas, Fantin-Latour, Forain, Guillaumin, Berthe Morisot, Redon, Renoir und Rodin führt die Reihe über Vallotton und Vuillard zu den Jüngstverstorbenen, Bonnard, Denis, Maillol, Roussel, und den noch heute Schaffenden, Dufy, Picasso, Rouault, Vlaminck und dem achtzigjährigen Henri Matisse. Holzschnitt und Holzstich, Radierung und Lithographie in ihren verschiedensten Ausprägungsformen und zahlreiche mehrfarbige Blätter in den genannten Techniken erscheinen als Einzelwerke und in illustrierten Büchern, welche die französische Bibliophilie erst eigentlich in den Bereich der zeitgenössischen Kunst hingeführt haben. Die zumeist nicht in gebundener Form vorliegenden, teilweise unveröffentlicht gebliebenen Bücher erlauben die mühelose Verwendung der Bilderseiten für Ausstellungszwecke, und so wird man Einzelgruppen aus dem einzigartigen originalgraphischen Verlagswerk von Ambroise Vollard auch künftig im Winterthurer Museum begegnen. E. Br.

Robert Rittmeyer, Architekt BSA

Kunstmuseum, 1. Mai bis 29. Mai

Prof. Robert Rittmeyer, Architekt BSA, feierte am 18. November 1948 seinen achtzigsten Geburtstag. In einer Ausstellung von Photographien, Projekten, Aquarellen und Zeichnungen weist der Kunstverein Winterthur auf das architektonische und künstlerische Schaffen seines langjährigen Vorstandsmitgliedes hin. Robert Ritt-

meyer, ein gebürtiger St. Galler, war seit 1899 als Professor an der Architekturabteilung des Winterthurer Technikums tätig und führte gleichzeitig in Zusammenarbeit mit Architekt Walter Furrer eine große Reihe von Bauten aus, die das architektonische Bild Winterthurs entscheidend mitbestimmen. Die Ausstellung zeigt an Aquarellen, die in der großen Tradition der durchgeführten Architektenzeichnungen des 19. Jahrhunderts stehen, wie sein Schaffen in Stuttgart noch aus dem historisch gerichteten Studium hervor ging. Aber die ersten Bauten in Winterthur kurz nach der Jahrhundertwende, zuerst Schulhäuser und große Einfamilien- und Landhäuser, zu denen sich später Siedlungen, kirchliche Bauten, Geschäftshäuser, mehrere Anstalten und das Winterthurer Kunstmuseum gesellten, brachten eine konsequente Verwirklichung der neuen Ideen seiner Zeit: Schaffung eines neuen Stiles, der traditionsbewußt, aber nicht historisierend war, sinnvolle Verwendung handwerklich schön verarbeiteter einheimischer Materialien, einheitliche Gestaltung nicht nur des Hauses, sondern auch der Gebrauchsgegenstände aus dem Geiste heraus, dem damals der Werkbund entsprang. Die besondere Liebe, mit der der wohnliche Innenraum gestaltet wurde, wirkt an der Ausstellung wie als Zeugnis ostschweizerischer Abkunft. Als ein Werk Rittmeyers, das über alle folgenden Entwicklungsstufen der neueren Architektur seine Überzeugungskraft behalten hat, stellen sich die Ausstellungsräume selbst dar, die behaglichen, zugleich intimen und repräsentativen Säle des Winterthurer Museums mit ihrer handwerklich schönen Ausstattung. Mit dem Übertritt Robert Rittmeyers in den Ruhestand im Verlaufe der dreißiger Jahre setzen wieder künstlerische Dokumente ein, Landschaftsaquarelle und -zeichnungen, die auf ein weiteres Wirkungsfeld des Jubilarshinweisen, seine fruchtbare Tätigkeit im Dienste des Landschafts- und Heimatschutzes.

Heinz Keller

Gunsten einer neuen handwerklichen Sauberkeit und monumentalen Wirkung wieder aufgegeben. Viele Künstler wenden sich darum vom Glasmosaik mit seinen künstlichen und vielfach süßlichen Tönen ab und gebrauchen ausschließlich Natursteine, die sie selbst zusammensuchen und – wiederum im Gegensatz zu den regelmäßig geschnittenen Würfeln – selbst zurechtschlagen. Die so entstandenen Farben gehen eine vorzügliche Bindung unter sich selbst und mit den umgebenden Architekturteilen ein. Noch jünger als die Erkenntnis, daß eine Reinigung und Vereinfachung der Farbtöne mit Hilfe der Natursteine notwendig sei, sind die Bestrebungen einer Reihe von Mosaikkünstlern, ihre Mosaiken selbst zusammenzusetzen, so daß nicht mehr die Reproduktion eines Kartons durch einen Spezialisten, sondern ein durchgehend organisch gewachsenes Original entsteht. Bereits besitzt die Schweiz eine Anzahl von Künstlern, die diese Technik erlernt und teilweise bis zur Meisterschaft entwickelt haben. In der Vereinigung Schweizerischer Mosaik-Künstler haben sie sich zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen, und sie treten in der überaus sehenswerten gegenwärtigen Ausstellung im Winterthurer Gewerbemuseum zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Als markante Gestalten erscheinen unter ihnen Hugo Cleis, Walter Eglin, Aldo Galli, Emil Mehr und Walter Squarise. Ohne daß sich alle dogmatisch auf das Natursteinmosaik festlegten, beweisen sie doch in ihrer überwiegenden Mehrheit und in überzeugender Weise die großen künstlerischen Vorzüge dieser Technik. Walter Eglin verwendet in amüsanter, doch bewußter und künstlerisch gebändigter Weise die spielerischen Möglichkeiten, die das Mosaik aus glasierten, teilweise sogar dekorierten Topscherben bietet. Die Ausstellung zeigt naturgemäß bewegliche Tafeln, wendet sich aber vor allem auch an die Bauherren und Architekten, denen sie wertvolle neue Anregungen bietet.

h. k.

Das Mosaik

Gewerbemuseum, 15. Mai bis
17. Juli

Beim Mosaik zeichnet sich eine ähnliche Entwicklung ab wie bei der modernen Tapisserie. Die Dekadenz, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts durch Überfeinerung und zu große Differenzierung der Farbtöne und der Struktur eingetreten war, wird zu

sich durch seine starken Auswirkungen immer deutlicher als eine der großen Strömungen europäischer Malerei abzeichnet, an der auch Deutschland wesentlich beteiligt war. Und alle drei Maler neigen sichtlich zum deutschen Anteil im Gegensatz zu den französischen Malern des Fauvismus. *Karl Hosch*, der der farbigen Durchgestaltung des Bildes am intensivsten nachgeht – er ist in der welschen Schweiz geboren und hat zeitweise auch dort gearbeitet –, steht Frankreich am nächsten. Trotz seiner Eigenwilligkeit und schweizerischen Hartnäckigkeit hat er sich Einflüssen Picassos, Derains und Rouaults nicht verschlossen und sich einen großen Atemraum geschaffen, in dem er sich nun immer freier und souveräner bewegt, was vor allem seine «Gruppe vor dem Kamin» belegt, die zu den stärksten Leistungen der Ausstellung gehört. *Franz Rederer*, dessen Eltern aus dem Vorarlberg nach Zürich kamen, ist als Schweizer nach den USA ausgewandert und ist Amerikaner geworden. Seit früher Jugend mit Hosch befreundet, ging ihr äußerer Bildungsgang oft parallel. Sie waren gemeinsam Schüler der Zürcher Kunstgewerbeschule und haben in Österreich einige Zeit zusammen gearbeitet. Aus Rederers Bildern spricht vor allem ein starkes, beherrschtes Temperament. Sein Bildaufbau ist streng, und die gedämpfte Tonalität wird der Bildstruktur untergeordnet. Er scheint mehr der Dirigent seiner Werke als ihr Musiker zu sein. Besondere Erfolge waren ihm als Bildnismaler beschieden. Wenn man an die barocken Baumeister des Vorarlberg denkt, wird man in ihm einen Nachfahren dieser Meister sehen und seiner großen Gebärde ein eigenes Maß einzuräumen gewillt sein. *Albert Rüegg* offenbart sich in der «Trauergesellschaft» als ein Maler, der in glücklichen Stunden mehr zu geben hat, als er sonst in einer fleißigen Produktion zeigt. Der Lyrismus, wie er aus Rederers Bildnissen spricht, wird bei Rüegg von einer unerbittlichen Haltung dem Modell gegenüber verdrängt, und man weiß oft nicht recht, ob hinter seinen scharf charakterisierenden Konturen nicht etwas Ironie und Sarkasmus lauern, oder ob seine Bildnisse sachlich gemeint sind. Für den Besucher dürfte Rüegg der kurzweiligste, Rederer der mitreißendste, Hosch der überzeugendste Maler sein. An der Eröffnung am 9. April sprach Walter Kern in aufschlußreicher Weise über die drei Maler, die hier zu einer anregenden Schau vereinigt sind.

n.

St. Gallen

Karl Hosch, Franz J. Rederer,

Albert Rüegg

Kunstmuseum,
9. April bis 15. Mai

Alle drei Maler gehen den Fünfzigern entgegen, und alle drei ziehen noch von dem Erbe des Expressionismus, der

Zürich

Robert Wehrlin – J.-P. Rémon
Galerie Chichio Haller,
4. Mai bis 25. Mai

Eine kleine Ausstellung bei Chichio Haller wies auf das graphische Schaffen des in Paris lebenden Winterthurer Malers Robert Wehrlin hin. Die eindringliche Erfassung des Gegenstandes, seien es Pariser Altstadtgassen oder Szenen in einer Kinderkrippe, bezeichnet auch das Verhältnis Robert Wehrlins zu den graphischen Techniken; es ist ein leidenschaftlicher Drang, die reichen Möglichkeiten der Radierung und der Lithographie auszunutzen, geistige Entdeckerfreude und triebhafte Schaffenslust zugleich. Wehrlin gehört zu den wenigen modernen Künstlern, die die Farbenlithographie beherrschen und ihr, wie die großen Franzosen des Jahrhundertendes, nicht nur kunstgewerblich-graphischen, sondern phantasievoll-künstlerischen Ausdruck abgewinnen. Er schuf, wie die Ausstellung zeigte, in den letzten Jahren mit den Mitteln der Lithographie mehrere Folgen, die zur besten schweizerischen Graphik der Neuzeit zählen, die Illustration zu Léon Frapiés «Maternelle» (Editions Littéraires de France), die Schwarz-weiß-Lithographien «Fenêtres de Paris» (Jahresgabe 1947 der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft) und die neun Farblithographien «Un Signe de Tête» (Editions H. Enderli, Winterthur 1948). Eine der nächsten «Werk»-Nummern wird in einem illustrierten Beitrag auf das Schaffen Robert Wehrlins eintreten. — Die französischen Landschaften von J.-P. Rémon sind mit einer raffinierten Fertigkeit aquarelliert, die den Betrachter durch den Sinn für Farb- und Stimmungswerte frappiert, dann aber mit dem Nachgefühl einer rapiden und allzu geschickten Produktion entlässt. h. k.

Werner Hartmann und Franz Carl Opitz
Kunstsalon Wolfsberg,
10. März bis 3. April

Der Luzerner Maler Werner Hartmann, der nach seiner kriegsbedingten Heimkehr aus Frankreich auch in seiner Heimat durch Wandbildaufträge und Ausstellungen gebührend bekannt wurde, dann aber vor drei Jahren wieder nach Frankreich übersiedelte, erschien erstmals mit einer größeren Ausstellung in Zürich. Seine farben-

leuchtenden Bilder wirken gewinnend durch die schaufreudige Hingabe an die wohlautenden Aspekte des Südens, wie sie dem Künstler vor allem in der Provence zum Erlebnis wurden. Das unbefangene Anpacken der verschiedenartigsten Motive mit den Mitteln einer aufgelockerten Malweise verbindet sich nicht immer mit einer tieferen, geschlossenen Bildidee und einer konzentrierten, einheitlichen Durcharbeitung; doch ist dem beweglichen Können, das sich immer ansprechend und bei Gelegenheit auch elegant auszudrücken weiß, oft eine bemerkenswerte Treffsicherheit eigen. So wußte sich Werner Hartmann während seiner in der Schweiz verbrachten Jahre auch dem kühleren Farbenklima von Luzern und Genf anzupassen. — Die Bereitstellung zweier weiterer Ausstellungsräume ermöglichte dem «Wolfsberg» die gleichzeitige Darbietung einer größeren Kollektion von Bildern des jungen, sehr fleißigen Zürcher Malers Franz Carl Opitz. Dieser Künstler, der sich an guten Vorbildern schulte und schon bei seinem frühesten Hervortreten eine fast kleinmeisterliche Beherrschung der Kabinettformate erkennen ließ, bevorzugt die dunkeltonigen Harmonien und läßt sich auch in Italien und Südfrankreich nicht zu einer Hellmalerei, die seinem gegenständlichen Empfinden und seinem Verlangen nach Konzentration und besinnlicher Stimmung weniger entsprechen würde, verleiten. Sein solides Können wird noch nicht von einem eindeutig persönlichen Ausdruckswillen getragen; doch sein auch an der mehrfarbigen Aquatintatechnik sich erprobendes Streben hat noch viele Möglichkeiten vor sich. E. Br.

Cornelia Forster

Kunstsalon Anita Lüthy,
25. April bis 17. Mai

Cornelia ist von einer verwirrenden Vielseitigkeit; es flimmert in ihrer Kunst von Gattung zu Gattung, von Material zu Material. Sie ist dieses ewig sich wandelnde, niemals verharrende, sprunghafte, überraschende Wesen, das man nirgends fassen kann und über das man nichts Eigentliches aussagen kann.

Durchgehend und unbestreitbar ist ihr Geschmack, der sich hauptsächlich in den Farben äußert. Nahe verwandt damit ist ihre dekorative Sicherheit in der Flächenaufteilung, sei es nun im gegenständlichen oder ungegenständlichen Tafelbild in Öl, in Aquarell oder

in der Plastik. Denn Cornelia macht alles; sie ist, wie Hermann Haller sich an der Vernissage ausdrückte, unverwüstlich. Ihre Zeichnungen gleiten in Gedichte über, ihre Aquarelle in Vorlagen für Seidenshawls, ihre Seidenshawls in Wandteppiche à la Lurçat, ihre Teppiche in abstrakte Bilder und ihre plastischen, leicht kolorierten Porträtköpfe wechseln unvermittelt in Krüge über; und immer dann, wenn die freie Kunst sich in die angewandte wandelt, gelingt der Künstlerin Vortreffliches. Schon glauben wir, daß nun dort ihr wirklicher Bereich liege, da ist sie uns bereits wieder entwischt. Das ist das schillernd-weibliche Talent, das manche Leute irritieren mag, andere hingegen eben gerade darum fasziiniert.

Die scheinbare Naturkraft in Cornelia ist aber literarischer und gebildeter als es vorerst den Anschein hat. Sie kommt nie direkt von der Natur her, sondern von der Kunst. Und das ist vielleicht der Grund, warum es fast unmöglich ist, in ihr eine wirklich eigene Note zu erkennen. Vielmehr ist einem, als zögern in ihrem Werk die großen Namen der Kunst der letzten dreißig Jahre an uns vorbei, als wären es alles Spiegelungen; es springen uns Bildideen und -erinnerungen aus allen Ländern und Ausstellungen entgegen.

Am persönlichsten scheinen die kleinen Aquarellblätter, wo sich ein mystisches Erlebnis mit dem Ornamentalen zu einem Ganzen verklärt («Das Kind vom Blütenbaum», «Schlafepisch», «Kleeschuh», «Chevalet»). Dann haben es uns ihre neuesten Schöpfungen, die grotesk-ernsthaften Kopf-Krüge angetan, die mit zu den trefflichsten Arbeiten dieser so ungewöhnlich anregenden Schau gehören.

An dieser Stelle sei auch einmal ein Wort über Ursula Trüb gesagt, eine junge Keramikerin, deren kleiplastische Schmuckstücke in diesem Kunstsalon aufliegen: Ketten, Clips und Broschen, die durch ein diskretes aber sicheres Materialgefühl für Gold- und Craqueléglasuren entzücken. Die kleinen Broschenreliefs gemahnen in der wohlausgewogenen Placierung der Figuren im flachen Medaillon an archaische Münzbilder. Hedy A. Wyß

Pittori di Roma

Galerie Wolfsberg
7. April bis 30. April 1949

Rom ist kein Zentrum für moderne Malerei. Es ist, als ob die geistig doch immer etwas schlafige Hauptstadt

Italiens und der Welt sich nur mühsam daran erinnerte, daß es auch eine Gegenwart gibt. Das sieht man der stilistisch ziemlich heterogenen Auswahl von sechs Malern, einem Radierer und einem Bildhauer an.

Mino Maccari ist wohl der älteste und originellste von den Malern. Er ist eine Art römischer Daumier mit einer eindrücklichen Begabung für das Groteske. Er malt kleine Ölbilder mit Themen, wie «Personaggi», «Don Juan» und einen mit zwei Pferde-Frauen begleiteten «Kavallerieleutnant», alles farbig und kompositionell sehr interessant. Daneben hat er auch Holz- oder Linoldrucke, die ausschließlich sarkastischen Inhalts sind, zum Teil aus der Kriegs- und Besetzungszeit herrührend. Darunter eine grausige Karikatur des durch Mussolini eingeführten «Passo romano».

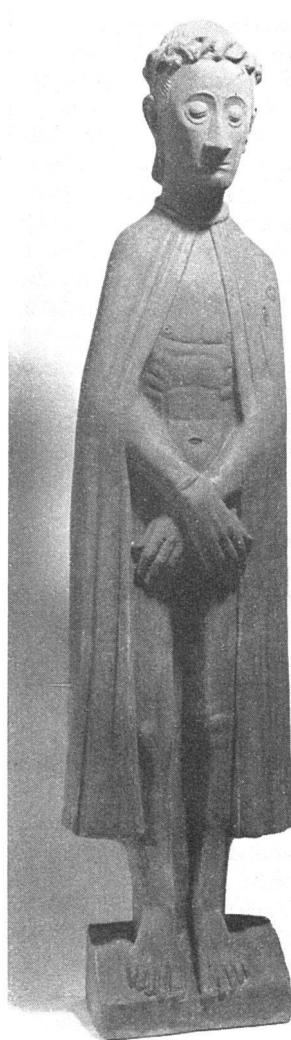
Mario Mafai malt vor allem Landschaften und Stilleben. Das wie ein Mosaik aufgebaute, farbenfreudige Stadtbild balanciert wie alle seine Arbeiten zwischen einem bunten Impressionismus und einer Tendenz zur Abstraktion hin.

Noch zahmer ist *Orfeo Tamburi*, von dem außer wohlüberlegten, flüssig gemalten Ölbildern auch zwei Mappen Lithographien von römischen Veduten aufliegen, etwas monotone, doch gediegene Arbeiten.

Überleitend zum Saal der jüngeren Künstler der Gruppe finden wir *Luigi Bartolini*, den vortrefflichen Radierer, von dem wir schon vor ein paar Jahren in der ETH. Blätter antrafen. Er hat inzwischen den sicheren Boden einer einheitlichen Gegenständlichkeit verlassen und bringt absichtlich fragmentarische, durch stilistische Überraschungen in Spannung gehaltene Blätter.

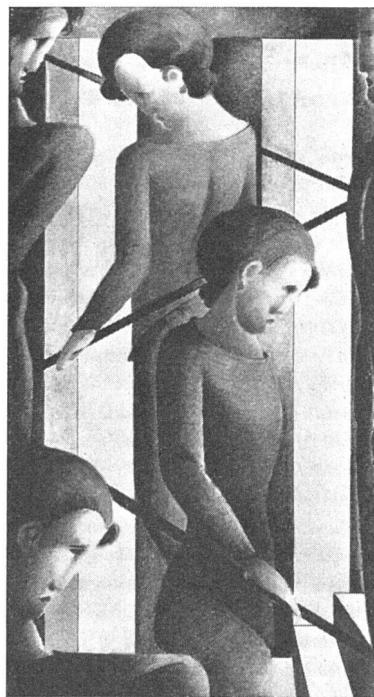
Von den jüngern ist *Pirandello* der anspruchsvollste. Er versucht, etwa im «Risveglio», die Simultaneität der Bewegungen durch Deformation und Farbverschiebungen darzustellen, bleibt aber dabei doch in einem formalen Gleichgewicht, was wohl seiner Mittelmeernatur adäquat ist. Sein Stillleben in Ocker, Rot, Gelb, Schwarz und Weiß von gutem Formaufbau gehört mit zu den besten Bildern dieser Ausstellung.

Bleibt noch *Giovanni Omiccioli*; eine ganz andere Natur. Er malt mit einer raffinierten Naivität in etwas tintigen Farben Landschaftliches, wobei er in der Art eines Dufy von dunklerer Farbskala mit geistreichem Pinselstrich Figürchen und andere Details auf die unterlegten Farbflecke hin-



Gerhard Marcks, Schmerzensmann, 1948, gebrannter Ton, für die Fassade der Marienkirche in Lübeck

Oskar Schlemmer, Treppenszene. Leihgabe Dieter Keller, Stuttgart



schreibt. Die Plastiken von *Aurelio de Felice* lassen eine gute technische Begabung und Schulung erkennen. Sie sind sehr gekonnt, wenn sie auch die Gefahr des Sentimentalen streifen. In den Zeichnungen macht der junge Römer den krampfhaften Versuch, der Tyrannei der schönen Linie und der «richtigen» Modellierung zu entgehen.

Hedy A. Wyß

Kunst in Deutschland 1930–1949

Kunsthaus, 30. April bis 29. Mai

Es ist dem Kunsthause in Zürich zu danken, daß es den Versuch unternommen hat, einen Überblick über das künstlerische Schaffen der letzten zwei Jahrzehnte in Deutschland zu geben. Diesen Überblick zu finden, war schon für die deutschen Mitarbeiter schwierig, wenn man im Betracht zieht, daß man durch all die Kriegsjahre wenig von den Schaffenden wußte und nach Kriegsende infolge der Zonengrenzen die Verbindungen nur mühsam wieder anzuknüpfen waren. Aber auch für die auswählenden Schweizer Organisationen war es nicht leicht, aus den von deutscher Seite zusammengetragenen Werken eine Ausstellung zu formen, die dem Betrachter den Zugang zu diesem Schaffen soweit als möglich erleichtern. War doch in der Abgeschlossenheit – die sicherlich in vielem hemmend gewirkt haben mag – manches entstanden und hatte sich manches entwickelt, was für einen Außenstehenden nur schwer begreiflich sein konnte, der diese Entwicklung nicht miterlebt hatte.

Am einfachsten mußte das noch sein bei der älteren Generation, wie z. B. bei Nolde, mit seinem roten Meerbild, das vor einigen Jahren entstanden ist, und seinen anderen Bildern: Anbetung der drei Könige, Mann und Frau, Meer III (aus dem vergangenen Jahr). Staunend steht man vor diesen leuchtenden Farben. Hofer mit seinen problematischen Bildern mutet in dieser Auswahl etwas trocken an, und es wäre interessant, gerade von diesem Maler einmal einen Überblick über sein reiches Schaffen besonders aus seinen «verfemten» Jahren zu sehen zu bekommen. Heckel war immer schon ein Lyriker und ist bei den jetzt gezeigten schönen drei Temperas etwas elegisch. Beckmann mit seinem großen Realismus ist durch das Perseus-Triptychon und zwei weitere Bilder eindrucksvoll vertreten. Dix setzt sich in seinen Bildern wie in der letzten Nachkriegszeit mit dem Thema «Krieg» auseinander –

aber heute mit einer gemäßigten Palette. Sehr menschlich und wahrhaft religiös empfunden spricht uns Karl Caspars Malerei an in seinem «Gang nach Emmaus» und «Nachtgespräch». Schlemmers klassische Malerei trug eine eindrucksvolle Gruppe bei.

Aus all dem geht hervor, daß die Tradition nicht verloren gegangen ist und daß diese Generation, der ja auch die hier nicht gezeigten Franz Marc, Kandinsky und Klee angehören, doch wohl noch den Hauptteil der repräsentativen Kunst Deutschlands trägt.

Die Fortführung der Tradition im rein Gegenständlichen finden wir in Fritsch, in Meyboden, der zur Romantik neigt, in Crodel mit seiner naiven Sachlichkeit, in Riester mit seiner Anlehnung an den Klassizismus, in Teuber mit seinen stillen Bildern.

Camaro gibt uns bereits den Übergang zu Nay und Meistermann, die beide vom «Gegenständlichen» kommen und immer stärker abstrahieren, eine Entwicklung, die bei Meistermann in seinen drei in der Ausstellung gezeigten Bildern sichtbar, bei Nay hingegen aus dem einen Bild ohne Kenntnis seiner anderen Werke kaum herauszulesen ist. Werner Gilles einzuordnen fällt schwer, trotz dem auch bei ihm deutlichen Streben zur Abstraktion. Einer anderen Sphäre scheinen seine von Visionen beseelten Malereien anzugehören.

Während man bei den letztgenannten drei Künstlern vielleicht von einer Abstraktion vom Figürlichen sprechen kann, ist bei Baumeister, Fietz und Winter die Form als solche Gegenstand der künstlerischen Darstellung, bei dem ersten vielleicht am meisten aus dem Verstande kommend, beim zweiten mehr aus dem Gefühl, beim dritten mehr aus dem Naturerlebnis.

Zwei gegensätzliche Erscheinungen, die sich mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzen, sind Spangenberg und Scholz. Während der eine in fast erschreckender Kühle und Sachlichkeit die Wirkung einer Atombombe künstlerisch zu fassen sucht, setzt sich der andere mit dem geistigen Geschehen in seinem «Glasperlenspieler» auseinander.

Auch bei der Plastik ergibt sich der Anschluß an Vertrautes durch Barlach, Kolbe, Scharff und Scheibe.

Eines besonderen Hinweises bedarf wohl Marcks, dessen Plastik «Der Schmerzensmann» (für die Marienkirche in Lübeck bestimmt) von besonderer Überzeugungskraft erscheint. Von Renée Sintenis sehen wir ein

Selbstporträt; bei Philipp Harth bedauern wir, daß nur eine Arbeit zur Aufstellung gelangte. Wir hätten gern mehr von ihm gesehen als nur das sehr schöne Relief «Kämpfende Panther». Stadler zeigt eine Terrakotta-Tänzerin und eine Mädchenfigur. Während Stadler über Maillool an das Archaische anknüpft, übersetzt Kirchner den archaischen Gedanken mit seiner «Dinerin des Herrn» unmittelbar in unsere Zeit.

Von der jüngeren Generation ist der leider viel zu früh verstorbene Blumenthal mit zwei Arbeiten vertreten. Von Hans Wimmer erfreut uns besonders seine Porträtbüste des Archäologen Buschor.

Von Mataré, Heiliger, Kovats und Hartung ist Mataré derjenige, der in seinen Formen am naturnächsten geblieben ist. Hartung hingegen der einzige Vertreter auf dieser Ausstellung, der über den noch an die Naturform gebundenen «Akt» zum Abstrakten in seiner Holzkomposition gelangt ist. Ein breiter Raum ist nicht zu Unrecht der Graphik gegeben. Auch hier finden wir dieselben Anknüpfungsmöglichkeiten wie in der Malerei und Plastik. Es konnte im Rahmen dieser kurzen Notiz nur möglich sein, einzelne zu erwähnen, die sich als besonders prägnante Vertreter ihrer Art zeigen. Zusammenfassend wäre noch zu sagen, daß ein überzeugender und lebendiger Wille für das Kommende diese Schau erfüllt, und es ist zu hoffen, daß sie einen weiteren Schritt zu einem fruchtbaren künstlerischen Austausch Deutschlands mit der Welt bildet. G.P.

lon. Mais réunir une quarantaine de toiles d'Utrillo sans qu'on y découvre du déchet est une entreprise auprès de laquelle les fameux travaux d'Hercule ne seraient que jeux d'enfants. Une fois de plus on pouvait constater que l'artiste qui n'a pas «fait ses classes», comme c'est le cas d'Utrillo, a une peine extrême, malgré ses dons, à se maintenir dans une forme régulière. On a l'impression que, lorsqu'une toile de lui est mal partie, il ne parvient pas à revenir sur son travail pour l'améliorer. Il est vrai que lorsqu'Utrillo est dans une de ses bonnes journées, il apparaît inimitable. Avec des moyens bien à lui, et, chose digne de remarque, sans jamais verser dans la littérature, il est parvenu à rendre l'atmosphère des quartiers populaires parisiens, ou la laideur triste de certaines églises suburbaines.

A l'Athénée également, Franz Baud a exposé un très copieux et très bel ensemble de sculptures, pour la plupart ressortissant à l'art appliqué. S'il exécute volontiers un buste, Baud, je le présume, préfère encore faire de la sculpture qui trouvera sa place dans un édifice, s'incorporera à de l'architecture. C'est qu'il est un décorateur-né, qu'il s'agisse d'une façade d'église ou d'une bibliothèque. On le découvre doué pour traiter un sujet, pour donner la traduction plastique d'un dogme, ou pour illustrer un épisode de la Bible ou de la Vie des Saints. Il possède une force d'invention qui est d'autant plus digne d'être louée qu'on ne la trouve pas souvent chez les sculpteurs contemporains.

Elle n'est pas moins rare chez les peintres d'aujourd'hui, l'invention, la capacité de traduire dans le langage pictural des sujets que l'artiste n'a pas vus. Herbert Theurillat la possède, lui aussi, et il ne craint pas de se distinguer par là de ses confrères, que trop souvent le préjugé entraîne à éviter les grands sujets qu'ils jugent «littéraires». Theurillat sait leur conférer une vie étonnante, au point que je le verrais fort bien animant les allégories les plus abstraites. Ce qui n'est pas le moins louable, c'est que lorsqu'il aborde des thèmes religieux ou mythologiques, jamais on ne peut lui reprocher le moindre emprunt aux maîtres d'autrefois, jamais on ne découvre dans ses toiles le moindre reflet du musée. Riche, sonore, grave, son coloris est bien à lui, non moins que son dessin robuste et elliptique. J'ajoute que lorsqu'il se borne à retracer un site du Tessin ou une rue de Genève sous la neige, Theurillat se montre un peintre très sensible.

Chronique Romande

Durant ce mois d'avril, les expositions ont été à Genève non seulement nombreuses, mais aussi fort variées. Dans les salles de l'Athénée a succédé au sculpteur genevois Franz Baud le peintre français Utrillo; au Musée Rath se présentaient un peintre genevois, Herbert Theurillat, à la galerie Motte le peintre bernois Martin Lauterburg, et enfin au Lyceum le peintre zurichois Conrad Meili, rentré en Europe après un séjour de dix ans au Japon.

Organisée par les Amis des Beaux-Arts, l'exposition Utrillo avait le grand intérêt d'avoir été choisie avec beaucoup de soin. Je reconnaiss qu'à côté de toiles d'une excellente qualité, on en trouvait d'autres qui étaient moins bonnes, et certaines mêmes qui étaient nettement mauvaises; notamment une vue du château de Chil-

L'exposition Martin Lauterburg, qui se composait surtout de paysages de Paris, a révélé un aspect nouveau de son talent, et un aspect fort intéressant. On y retrouvait le Lauterburg qui aime à triturer sa matière, à superposer des glaçis vitreux. Parfois, cette tendance l'entraîne un peu trop loin, et le souci de la cuisine picturale prend le pas sur les exigences de la sensibilité. Les quelques aquarelles que montrait l'artiste n'étaient pas moins dignes d'attention que ses peintures à l'huile. Je m'étonne que l'on n'ait pas encore pensé à charger Lauterburg d'illustrer des livres. Je le verrais fort bien évoquant le climat et les personnages de romanciers et de conteurs romantiques, allemands ou français.

Parti pour passer deux mois au Japon, Conrad Meili a été forcé, à cause de la guerre, d'y rester dix ans. Il n'y a pas perdu son temps, puisqu'il y a peint force nus d'après des Japonaises. Évitant le péril dans lequel maint artiste serait tombé, il n'a pas cherché à pasticher Outamaro ou Kiyonaga. Ses études de nus sont nettement des œuvres d'Européen; seuls, les modèles sont asiatiques. En conservant sa vision propre, Conrad Meili apporte un témoignage qui est d'autant plus intéressant.

François Fosca

«nur wenige heraus, um diese wenigen um so reicher zur Geltung zu bringen». So daß man so manchen Ebenbürtigen vermissen muß. Zur Schau gestellt sind mit je fünf bis zehn Werken: Amiet, Auberjonois, Berger, Blanchet, Walter Bodmer, Coghuf, Flück, Gimmi, Gubler, Maeglin, Mathey, Morgenthaler, Pauli, Pellegrini, Schnyder und Wiemken. Der Grundsatz der Beschränkung auf die Lebenden ward nur zugunsten Wiemkens durchbrochen. Weshalb weder der große Sohn der Schweiz, Paul Klee (der freilich offiziell als deutscher Staatsbürger starb), noch Otto Meyer-Amden mit seiner hohen, reinen Kunst vertreten sind.

Um der Ausstellung ein möglichst einheitliches Gepräge zu geben wählt man, mit nur zwei Ausnahmen (Bodmer und Wiemken), Künstler aus, die in ihrer Heimat längst als typische Vertreter schweizerischer Eigenart anerkannt und nicht mehr Gegenstand einer Diskussion sind. Die meisten zählen zur Generation der vor 1900 Geborenen. Vorwiegender Eindruck ist der eines mehr traditionsgebundenen, technisch soliden, der nahen Umwelt verschriebenen Schaffens. Es strömt eine uns augenfällige gesättigte Ruhe, frei von nervöser Erregung, aus, die nur die Kunst eines Volkes haben kann, dem zäher Wille zur Selbstbehauptung und kluge Leitung der Politik alles Grauen, alle Leiden ersparten, denen die übrigen Völker Europas ausgeliefert waren. Das bedeutet einen Gewinn, aber auch eine gewisse Gefahr. Festhalten am Realen verbindet sich mit mehr oder weniger Willen und Vermögen zu tektonischem Gestalten. Noch einen kurzen Hinweis auf einiges, was vor allem beachtet ward. Cuno Amiets der Freude am Dasein, am Farbenreichtum der Umwelt gedanktes Lebenswerk zeugt von einer Vitalität und Schaffensfrische, um die manch Junger den Einundachtzigjährigen beneiden dürfte. Die Farbe dominiert auch in Max Gublers zugleich großzügiger und sensibler Malerei. Wilhelm Gimmis schlichte Ehrlichkeit wird als besonders bodenständig-schweizerisch empfunden. Man hat Ernst Morgenthaler keinen Dienst mit Ausstellung der fünf als Wandbilder gedachten Gemälde bürgerlicher Typen erwiesen. Die Werte seiner Kunst kommen nur in den lyrisch-intimen Bildern gleich der «Flucht nach Ägypten» und in dem vergeistigten Bildnis Hermann Hesses zur Geltung. Coghufs langgestrecktes Gemälde «Les quatre heures» mag seine Bestimmung als

Wandfries in einer Schule erfüllen. Bei Hans Berger erfreut das reichkomponierte Bild der «Badenden». Alfred Heinrich Pellegrini, den Stuttgartern aus seinen Studienjahren als Hölzelschüler in guter Erinnerung, tritt in dieser Schau vor allem als Porträtiest scharfgeprägter Persönlichkeiten hervor. Fritz Paulis Erfindungsgabe bekundet der «Kehraus», die Kraft seiner Menschenschilderung das Bildnis des Malers Schürch. Rudolf Maeglis Bilder aus dem Industrieleben, intensiviert in der Farbe, wirken ein wenig absichtsvoll konstruiert. Der «Kirschbaum» Alexandre Blanchets, eines echten Welschschweizers trotz selbstverständlicher Hinneigung zur Pariser Peinture, erhärtet seine Berufung auch zum Wandmaler. Mit als stärkste Persönlichkeit erscheint René Auberjonois. Seine Gemälde gestrafften Baus, sonoren Farbklangen sind auch voll reichen Gehalts. Zwei jener internationalen Bewegungen, die heute auch auf Schweizer Boden, vorwiegend in der jüngeren Generation, immer mehr Anhänger gewinnen, sind nur mit je einem Maler, doch ausgezeichnet vertreten: der Surrealismus mit Walter Wiemken, dessen farbig bestrickende Bildvisionen von tiefer menschlicher Erschütterung erzählen, und ein auf stoffliche Gegenständlichkeit verzichtendes Gestalten mit Walter Bodmer, dem Drahtplastiker, dessen Gemälde reicher Erfindung voll erregter Dynamik einen Streit der Formen austragen.

Daher bedeutet die gleichzeitige Ausstellung «Zürcher Konkrete Kunst» im Kunstsalon Lutz & Meyer eine erwünschte Ergänzung. Hans Fischli steht mit seinem Bildgestalten aus freierfundenen Formen und Farben für sich allein. Die strengere, mathematisch inspirierte, Gefühlsassoziationen ausschaltende Malerei der sechs anderen Aussteller geben Anlaß zu eifrigen, Anregungen spendenden Diskussionen. Max Bills architektonische Grundeinstellung tritt, wie in all seinem vielseitigen Wirken, auch in den Gemälden zutage. Die Werke der jüngsten Zeit bekunden die wachsende Bedeutung, die er auch der Farbe zollt, wie das stete Fortschreiten auf dem Weg intuitiven Gestaltens, in dem das Walten eines Gesetzes erspürt werden will. Richard Paul Lohses Vertikal-Horizontal-Gefüge festlichen Farbklangs gemahnen an den gefestigten Bau vielstimmiger Fugen. Man freut sich in Stuttgart des Wiedersehens mit Camille Graeser, der seine Jugendjahre hier verbrachte und sich zu ein-

Stuttgarter Kunstchronik

Noch vor Beginn der Kulturwoche «Die Schweiz in Stuttgart», über die in der Julichronik berichtet wird, eröffnete der Kunstverein in der Staatsgalerie die von der Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» und der Stadt Schaffhausen veranstaltete Wanderausstellung «Schweizer Malerei der Gegenwart». Die Absicht, die deutsche Öffentlichkeit mit der ihr leider so fremd gewordenen Kunst des Nachbarlandes bekanntzumachen, verdient aufrichtigen Dank. Doch sind der Titel wie die Schau etwas irreführend. Wer nicht Bescheid weiß, mag für einen Querschnitt durch die heutige Schweizer Malerei nehmen was nur als Ausschnitt gewollt ward. Er wird daher die tatsächliche Vielfältigkeit, den Reichtum dieser Kunst unterschätzen, für welche die im Rahmen der Kulturwoche zu besprechende Ausstellung der Schweizer Bestände in der Sammlung Hugo Borst zeugt. Nach dem Katalogvorwort Gotthard Jedlickas griff die Fachkommission aus der großen Zahl der für die jetzige Kunstlage der Schweiz bezeichnenden Maler

Ausstellungen

Aarau	Gewerbemuseum	Karl Hosch – Curt Manz – Alfred Sidler	15. Mai – 6. Juni
Basel	Kunstmuseum	Deutsche Romantiker. 100 Gemälde und Handzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle	15. Mai – 31. Juli
	Kunsthalle	Albert Schnyder, Delsberg	7. Mai – 6. Juni
	Galerie Bettie Thommen	Joan Miro – Otto Abt	15. Juni – 17. Juli
	Galerie d'Art moderne	Raoul Domenjoz	15. Mai – 15. Juni
		Max Bill	28. Mai – Ende Juni
Bern	Kunstmuseum	Kunst des frühen Mittelalters aus deutschen Bibliotheken, Kirchenschätzen und Museen	29. Mai – Oktober
	Kunsthalle	Das Werk Karl Stauffers	4. Juni – August
	Gewerbemuseum	Suzanne Valadon – Maurice Utrillo – Französische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts	4. Juni – 17. Juli
	Schulwarte	Siedlungsbau in der Schweiz 1938–1947	3. Juni – 30. Juni
Chur	Kunsthaus	Die geographischen Karten	2. Mai – 30. Juli
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Bündner Maler des 19. Jahrhunderts	18. Juni – 17. Juli
Genève	Musée d'Ethnographie	De jeunes artistes fribourgeois exposent	11 juin – 3 juillet
	Athénée	L'art rustique des Alpes rhodaniennes	21 mai – 15 novembre
	Galerie Georges Moos	La parure dans le monde	28 mai – 16 juin
		Peintres de Rome – Alice Milsom	18 juin – 6 juillet
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Luciano Minguzzi	21 mai – 11 juin
Rheinfelden	Kurbrunnen	Jean Hugo	15 juin – 30 juin
St. Gallen	Kunstmuseum	Jean Lurçat	14 mai – 26 juin
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Les Amis des Arts	29. Mai – 4. Juli
	Galerie Forum	Christine Gallati – Ruth Staufer – Marguerite Gsell	28. Mai – 3. Juli
Winterthur	Kunstmuseum	Sammlung Dr. Othmar Huber	10. April – 2. Oktober
	Gewerbemuseum	Rembrandt und seine Zeit	25. Mai – 15. Juni
Zug	Galerie Seehof	Jean Lurçat	12. Juni – 31. Juli
Zürich	Kunsthaus	Sammlung und Jubiläumsgeschenke	15. Mai – 17. Juli
	Graphische Sammlung ETH	Das Mosaik	1. Juni – 30. Juni
	Kunstgewerbemuseum	Walter Kalt – Hugo Imfeld	4. Juni – 23. Juli
	Helmhaus	Pierre Bonnard	28. Mai – August
	Buchhandlung Bodmer	Gustav Klimt – Egon Schiele	9. Juni – 21. August
	Atelier Chichio Haller	Schwedisches Schaffen heute	28. Mai – 3. Juli
	Kunstsalon Anita Lüthy	Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute	12. Mai – 20. Juni
	Galerie Georges Moos	Georg Alexander	28. Mai – 18. Juni
	Galerie Neupert	Otto Bachmann – Michèle Cattala	21. Mai – 14. Juni
	Orell Füssli	Margherita Obwald-Toppi – René Vittoz	18. Juni – 12. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	Helen Dahm	24. Mai – 16. Juni
		Filippo de Pisis	12. Mai – Ende Juni
		Gemälde aus dem 19. Jahrhundert	11. Juni – 16. Juli
		Reinhold Kündig	9. Juni – Anfang Juli
		Carl Roesch – Oscar Weiß	
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

MÜLLER
GLAS – UND

QUENDOZ + CIE
SPIEGEL MANUFAKTUR
ZÜRICH

Spezial-Abteilung: **Glasbeton-Oberlichter**
begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit

Fenster und Wände aus Glasbausteinen
wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30

fach-klarem, auf mathematischen Beziehungen ruhendem Schaffen durchgerungen hat. Lanfranco Bombelli bedient sich des Zirkels zu reizvollen Schwarz-Weiß-Kompositionen. Heinrich Eichmanns Malerei wirkt in den Formmotiven allzu asketisch. Vreni Löwensberg treibt ein fröhliches, einfallreiches Spiel mit wechselnden geometrisierten Formen. So zeigt diese Schau die Fülle von Möglichkeiten persönlicher Lösung im Bereiche der «Konkreten Kunst».

Hans Hildebrandt

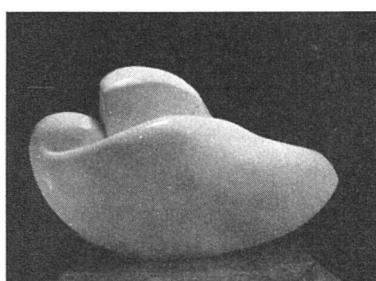
Französische Kunstchronik

Die Neuorganisation des Louvre

Beim Fortschreiten der Neueinräumung des Louvre – die wir an dieser Stelle bereits früher erwähnt haben – ist die Museumsdirektion immer deutlicher vor die Tatsache gestellt worden, daß die zur Verfügung stehenden Ausstellungsräume die heutigen Sammlungen nicht mehr zu bergen vermögen. Zahlreiche Erwerbungen haben die Bestände des Louvre vergrößert. Noch mehr aber haben die modernen Ausstellungsmethoden zum gegenwärtigen Platzmangel beigetragen. Die bedeutendsten Bilder sind heute in wirkungsvoller Isoliertheit aufgehängt; das doppelte und dreifache Übereinanderhängen ist möglichst vermieden worden. Dies war natürlich nur möglich, indem man zahlreiche Bilder in den Depots des Louvre verbleiben ließ. Bei dieser Gelegenheit ist eine heftige Pressepolemik zwischen der Museumsdirektion und den Kunsthistorikern einerseits und einigen modernen Künstlern und Kunstliebhabern andererseits entstanden. Es befinden sich nämlich unter den in den Magazinen verschlossenen Bildern Kostbarkeiten, wie «Susanna und die Alten» von Tintoretto, das gleichnamige Bild von Veronese, die «Dornenkrönung» von Tizian, vier Bilder von Paolo Uccello usw., um nur die bedeutendsten zu erwähnen, während sich – wie André Lhote im «Figaro Littéraire» empört bemerkte – das italienische 17. Jahrhundert mit Lanfranco, Zampieri, Gentileschi, Ricci, Strozzi, Pannini, Guido Reni ganz unverhältnismäßig breit macht. Die seit dem Kriege neu gebildete Museumsdirektion, die sich gerade durch ihre moderne, ja manchmal fast revolutionäre Gesinnung auszeichnete, ist in diesem Disput zu einer geradezu kon-



Kurt Seligmann, *Swamp Fire*, 1948. Galerie Maeght, Paris



Chauvin, Sculpture. Galerie Maeght, Paris

servativen Stellungnahme gezwungen worden. Sie gibt in ihrer Antwort an André Lhote, Segonzac usw. ihrem Bedauern Ausdruck, daß sie gezwungen ist, auch unter den Bildern der größten Maler eine Auswahl zu treffen und aus historischen und kunsthistorischen Verpflichtungen Bilder in ihrem kulturellen Zusammenhang zu zeigen, für die sie persönlich auch keine besondere Neigung verspürt. Ferner weist sie darauf hin, daß selbst die Sympathien und Antipathien eines ganzen Jahrhunderts dem kulturellen Wert einer vergangenen Epoche nicht gerecht werden können, und daß es gerade die Rolle der Museen ist, die psychologischen und praktischen Möglichkeiten einer nicht vorzusehenden ästhetischen Neuorientierung nicht zu unterschlagen.

Einzig die Vergrößerung des Museums scheint eine allgemeine befriedigende Lösung der widerstreitenden Interessen zu gestatten, und Maler und Konservatoren sind sich darüber einig, es sei unzulässig, daß die Loterie Nationale den Pavillon de Flore einnimmt, der doch schon seit langem dazu bestimmt ist, die niederländische Malerei nicht nur in Seitengängen, sondern in gut gruppierten großen Sä-

len zu zeigen. Auch das Finanzministerium nimmt noch auf ungewisse Zeiten hinaus einen großen Teil des rechten Flügels des Louvre ein.

Musée d'Art Moderne in Nizza

In Nizza wurde im Juli 1947 ein Museum für moderne Kunst gegründet. Es schließt sich in seiner programmatischen Richtung mehr oder weniger an das Musée d'Art Moderne von Paris an. Diesen Sommer sollen neben der langsam heranwachsenden Sammlung erstmals größere Ausstellungen moderner Kunst organisiert werden. Das Museum, das in einem schönen Gebäude aus dem 18. Jahrhundert eingerichtet ist, hat den großen Malern der Riviera: Renoir, Bonnard und Henri Matisse, einen besonders großen Platz eingeräumt. Diese mit der Mittelmeerküste verwachsenen Künstler sollen hier langsam ihr eigentliches heimatliches Museum erhalten. Henri Matisse, Ehrenpräsident der Union du Musée d'Art Moderne, hat neuerdings der Sammlung des Museums eines seiner schönsten Stillleben, «La nature morte aux grenades sur fond noir», sowie zahlreiche Zeichnungen geschenkt.

Kurt Seligmann Galerie Maeght, Paris

Der aus Basel gebürtige surrealistische Maler Kurt Seligmann stellt seine neueren in New York gemalten Bilder in der Galerie Maeght aus. Eine gewisse elegant-sadistische Form des Surrealismus scheint in Amerika, oder genauer gesagt in New York, besonderen Erfolg zu haben. Seligmann gehört wie Dalí zu den Surrealisten, die das amerikanische Kunstklima auch auf die Länge zu ertragen scheinen. Seine barocke Virtuosität imponiert dem Amerikaner, der daran das Können und die Leistung schätzt, während dieses Können in Paris vielleicht allzusehr unterschätzt und geradezu verpönt ist. Das Talent wird von manchen französischen Künstlern als eine erbliche Belastung empfunden, die sie ihr ganzes Leben lang loszuwerden versuchen. In dieser Hinsicht ist Seligmann trotz allem psychanalytischen Raffinement unverbrauchter und vor allen Dingen optimistischer. Man könnte hier eine Parallele mit Hans Erni ziehen. Die inneren Komplikationen dieser beiden Maler sind im Grunde genommen einfach, während die Komplikationen eines Dubuffet z. B. kompliziert sind.

Chauvin
Galerie Maeght, Paris

Die Plastiken Chauvins wurden in der Schweiz erstmals durch die Ausstellung in der Berner Kunsthalle «Sculpteurs Contemporains de l'Ecole de Paris» (1948) bekannt. Chauvin gehört aber schon der älteren Bildhauer-generation an. Er arbeitete in seiner Jugend mit Joseph Bernard, der seinen Sinn für die sicher sitzende Form schätzte. Er suchte sich dann aber bald als Einsamer und Einzelgänger seinen eigenen Weg, und man kann eigentlich nur mit Brancusi eine gewisse Verwandtschaft in der formalen Entwicklung Chauvins feststellen. Doch gerade diese Verwandtschaft stellt das Werk Chauvins auf eine harte Probe. Das Absolute und Elementare der Brancusischen Plastik gibt nur wenige Möglichkeiten der direkten Anknüpfung und Weiterentwicklung. Es ist im Grunde erstaunlich, daß uns die Marmoreier Brancus nicht langweilen. Bei Chauvin hat dieses Bedürfnis nach einer von allen Zufällen «gereinigten», aufs Unumgänglichste vereinfachten Form nicht immer gleichzeitig das *Wesentliche* umfaßt. Die nur dekorative Wirkung drängt sich unangenehm vor und beschränkt das Eigenleben der Plastik auf eine allzu geringe emotionelle Ausstrahlung. Die handwerkliche Vollkommenheit dieser bis zum Hochglanz polierten Plastiken aus exotischem Holz erinnert sogar manchmal an moderne Möbeldecoration aus dem Faubourg St. Antoine. Trotzdem spürt man hinter dem Werk Chauvins ein ganzes Leben asketischen Verzichtes, das im besten Sinne des Wortes unser Mitleiden erfordert und das dort, wo es sich dem *Absoluten* nähert, das *Menschliche* in uns nicht mehr erreicht.

Schneider, Hartung
Galerie Lydia Conti, Paris

Gérard Schneider, dessen abstrakte Bilder kürzlich in der Kunsthalle Bern gezeigt wurden, stellt in der Galerie Lydia Conti einige neue Bilder aus, die von einer großen Beherrschung der Bildkomposition zeugen. Sollte die Kunst auch nicht auf die Länge in dieser absoluten Abstraktion verharren können, so wird ihr doch auf jeden Fall die geistige Beherrschung des Formalen, wie wir sie bei Schneider finden, nur zu Gunsten kommen können. Schneider ist wie Seiler und Gérard Vuillamy einer der oft genannten Schweizer Maler im Pariser Kunstleben.

Hartung, der schon früher in Deutschland als abstrakter Maler bekannt war, ist heute mit Schneider, Deyrolle, Dewasne, Goetz, Rouiller das junge treibende Element der «Réalités Nouvelles». Diese Maler werden von den beiden Galerien *Lydia Conti* und *Denise René*, die sich fast ausschließlich für die jungen abstrakten Künstler einsetzen, unterstützt. *F. Stahly*

geschichte im Kleinen, gleich aufschlußreich in ihren Konstanten wie in ihren Varianten.

Die Konstanten werden vorzüglich durch das Publikum bestimmt. Was liebt der Londoner, was wünscht er auf den Wänden der U-Bahn-Schächte zu sehen? Natur! Landschaft, Bäume, Tiere, Blumen.

Neun Zehntel aller Plakate zeigen denn auch jene Natur, die mit Hilfe von U-Bahn und Bus erreichbar ist. Die Parke und botanischen Gärten in London selbst. Die Landschaften am Strand. Wasser. Wälder und Felder zu allen Jahreszeiten. Und vor allem Bäume. Manche Plakate zeigen einfach einen mächtigen, breitästigen Baum und darunter ein paar Verszeilen eines klassischen oder modernen Dichters. Auf einem ist eine mit Epheu durchwachsene, mit Krähenestern besetzte Baumkrone zu sehen. Auf einem andern lediglich die riesengroße Blütenkerze der Röbkastanie.

Dann Tiere, Pferde, Kühe, Wasser- und Singvögel – was immer in der Landschaft rings um London kreucht und fleucht. Und selbstverständlich die Bewohner des Zoo, vom Gibbon und Panda bis zum glotzenden Tiefseefisch.

Der Gegenstand also ist konstant; aber die Darstellungsweise variiert.

Es gibt keine Stilart der letzten vierzig Jahre, die hier nicht vertreten wäre. Mit Anklängen an Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen beginnt es. Expressionismus und Kubismus spielen herein. Das verspätete Biedermeier der zwanziger Jahre ist vertreten so gut wie der strenge Stil des Franzosen Cassandre oder der Surrealismus. Rex Whistler mit seinen liebenswürdigen, aus dem frühen Dixhuitième bezogenen Schnurrpfeifereien ist da und auch der beste und kühnste unter den jungen englischen Malern: Graham Sutherland. Die Kunst der «Peintres naïfs», die Abstrakten, Kinderzeichnungen, chinesische Drucke, alte Affichen und Bilderbogen – was immer sich in der «großen» Kunst als anregend und befruchtend erwies, es ist, ausgeprägt oder als ferner Abglanz, in dieser Rückschau anwesend. Selbst einen Exoten, den Maler Shafiq Shawki, zog die Gesellschaft hinzu, und sein Blatt mit dem grotesk-naiven Urwaldgetier und dem himmelblauen Affen mittendrin war sogar einer der größten Publikumserfolge seit Jahren. Neben dieser Avantgarde aber kamen regelmäßig auch Akademiker zum Wort, etwas altmodische Herren und Damen, die mit Sorgfalt und Wasserfar-

Londoner Kunstchronik

«Kunst für alle»

Zu welchen Ergebnissen eine konsequent durchgeführte, dem Vergnügen des Publikums und der Freiheit des Künstlers zu gleichen Teilen Rechnung tragende öffentliche Kunstpflage allenfalls führen kann, macht gegenwärtig eine Ausstellung im Londoner Victoria-and-Albert-Museum augenfällig. Sie heißt «Art for All» und zeigt die Plakate, welche die «London Transport» seit dem Jahre 1908 herausgebracht hat.

Nur wer längere Zeit in London gelebt hat, weiß, welche Rolle diese Plakate seit bald einem halben Jahrhundert im öffentlichen Leben der Stadt spielen. Sie sind aus einer rein zweckbedingten Angelegenheit zu einer wahren Passion geworden. Zu einer Passion im doppelten Sinne. Denn einerseits ist die «London Transport» leidenschaftlich bemüht, ihr unterirdisches Reisepublikum mit immer erstaunlicheren Bildern zu ergötzen; anderseits wird dieser Aufwand mit ebenso leidenschaftlicher Anteilnahme quittiert, und der Tag, an welchem der Plakat-Verkaufsladen wegen Papierknappheit geschlossen werden mußte, war ein schwarzer Tag für aber tausend Londoner. Denn die «London Transport Posters» werden hier ebenso eifrig gesammelt, getauscht, gehandelt wie andernorts Briefmarken oder exotische Schmetterlinge.

Nun hängen also die Originalentwürfe dieser U-Bahn-Plakate chronologisch geordnet und intelligent beschriftet in den feierlichen Räumen des Victoria-and-Albert-Museums. Ihnen gegenüber sind die endgültigen Ausführungen an beweglichen Ständern ausgehängt. Und in Schaukästen werden die künstlerischen Bemühungen der Gesellschaft auf dem Gebiet der Architektur, des Waggonbaus, der Typographie usw. gezeigt.

Die Überschau über 41 Jahre Plakatmalerei ist eine Kultur- und Kunst-

ben eine Septemberstimmung oder ein «Picknick im Grünen» hinzauberten. Diese fast unabsehbare Vielfalt in Stil und Technik ist das Besondere und Lehrreiche an dieser Schau. Wie groß mag die Versuchung gewesen sein, einen Standard-Stil zu züchten, sich auf ein paar bewährte Hauskünstler zu beschränken! Die Gesellschaft entging dieser Gefahr dadurch, daß sie sich keiner Schule oder Richtung verschrieb, sondern sich ausschließlich von künstlerisch-qualitativen Grundsätzen leiten ließ. Sie verschaffte ihrem täglich nach Millionen zählenden Publikum dadurch einen lebendigen Kontakt mit allen künstlerischen Bestrebungen, den fortschrittlichen sowohl als den konservativen, und erreichte damit, daß auch jene Massen, die nie einen Fuß in ein Museum oder eine Galerie setzen, über den Stand des Kultuschaffens ständig auf dem Laufenden gehalten wurden.

Die Londoner Untergrundbahn-Plakate sind nur in einem sehr beschränkten Sinne Zweckkunst. Das Publikum würde den «tube» auch dann benützen, wenn keine Kompositionen Whistlers oder Sutherlands, keine surrealistischen Experimente und keine Dichterworte die Schalterhallen und Bahnsteige zierten. Sie sind eine Prestige-Angelegenheit dieses reichen und großen Unternehmens – das Steckenpferd einer Riesenfirma, die es sich leisten kann.

Wie manches öffentliche oder halböffentliche Unternehmen auf dem Kontinent könnte ein Gleiches tun! Aber wie manches wäre der liberalen Haltung fähig, die hier zum Ausdruck kommt und darin besteht, daß bei stets gleichbleibender Qualität den mannigfachsten künstlerischen Individualitäten volle Freiheit zugestanden wird?

Art for All – Kunst für alle: der Titel ist gut gewählt. Das Plakat hat, nicht nur in England, zu einem guten Teil jene Funktionen übernommen, welche früher den freien Künsten, Malerei und Plastik, zufielen. Diese Funktion, die sich manchenorts noch kaum bewußt und gewissermaßen unterirdisch auswirkt, schon in der Frühzeit der Gattung bemerkbar und vierzig Jahre energetisch und großzügig gefördert zu haben, ist ein Verdienst der «London Transport», auf das sie stolz sein darf.

M. G.

40 000 Jahre moderner Kunst

40,000 Years of Modern Art war die zweite Ausstellung, die das Institute of



George Sutherland, Plakat für die London Transport

Contemporary Art, ICA, in London veranstaltet. Die erste, vom Februar 1948, hieß: 40 Jahre moderner Kunst, A Selection from British Collections. Auch die zweite Ausstellung hatte einen Untertitel: *A Comparison of Primitive and Modern*. Sie wollte eine Vergleichsbasis für primitive und moderne Kunst schaffen. Wie der Titel andeutet, lag die Betonung auf dem Wort «modern». Die Aufgabe dieser Ausstellung bestand darin, aufzuzeigen, in welcher Weise die Kunst der primitiven Völker formal die post-kubistische Kunst Europas beeinflußt hat und so den Grund zu einer modernen Kunst legte, die zwar primitiv in ihrer Formgebung, aber – und das in den meisten Fällen – höchst bewußt war, im Gegensatz zu der echten primitiven Kunst. Während die echte primitive Kunst ihre Wurzeln in einem gemeinsamen religiösen Glauben hatte und ihre Abstraktionen, die formalen Elemente dieser Kunst also, aus der oft magischen Aufgabe hervorgewachsen sind, die ihr in der Gemeinschaft zugesucht war, hat der moderne Primitivismus seine Wurzeln im Willen des individuellen Künstlers. Die Ausstellung hat diese schon bekannte Tatsache wiederum eindeutig aufgezeigt.

Die echten primitiven Werke, die das prähistorische Europa, Afrika, Australien, Melanesien, Polynesien und die beiden Amerika repräsentierten, besonders einige der afrikanischen Werke, waren erschreckend stark und faszinierend. Weil die modernen Arbeiten von den primitiven Werken umgeben waren, wurden sie fast ausnahmslos

erdrückt, wie groß auch ihr Format sein möchte. Das war teilweise die Folge davon, daß die modernen Werke nicht die besten Arbeiten der Künstler waren, aber durchwegs mit Meisterwerken der Primitiven konfrontiert wurden.

Die Ausstellung als solche war sehr gut angeordnet. Die Wände waren in verschiedenen Farben getönt; die Vitrinen hatten die Form von stehenden, weißen, auf beiden Seiten glasbedeckten Riesenrahmen; der Fußboden rings um die Ausstellungsobjekte war mit Kieselsteinen bedeckt, die von wellenförmigen Linien umrissen waren. All das war ausgezeichnet. Die Absicht der ICA, ein breiteres Publikum zu interessieren und es bewußt zu machen, daß es auch andere Werte gibt als die bloß materiellen des Alltagslebens, ist zu begrüßen. Wir hoffen, daß dieses Institut bald ein festes Fundament haben wird, um seine Tätigkeit zu erweitern und auf einer breiten Front zu entwickeln. Sein einziges Ziel ist: das Schönheitsgefühl und -bedürfnis mit allen Tätigkeiten des praktischen Lebens wieder zu vereinen, um dieses zu vertiefen, zu vermenschlichen, und ein wachsames Auge auf jene Werte zu haben, die von unserer mechanisierten Gesellschaft vernachlässigt werden.

J. P. Hodin

Aufruhr in London

Die Royal Academy Exhibition ist nach der Meinung des Durchschnittsengländers das bedeutendste kulturelle Ereignis des Jahres. Es ist eine Monstre-Ausstellung von Gemälden und Skulpturen – dieses Jahr sind es 1379 Objekte –, die für drei Monate in den Räumen der Königlichen Akademie am Piccadilly untergebracht ist; in einem schwärzlichen, pseudo-florentinischen Palast, der in seinen Raumverhältnissen die Nationalgalerie übertrifft.

Die Eröffnung wird mit einem Bankett gefeiert, dessen Reden vom Radio einer interessiert lauschenden Bevölkerung übertragen werden. Dieses Jahr nahmen Winston Churchill, Lord Goddard, der oberste Richter des Landes, der Erzbischof von Canterbury, Feldmarschall Montgomery, der Herzog von Gloucester, ein Bruder des Königs, daran teil; die Spitzen des öffentlichen Lebens also. Es war daher keine leicht zu nehmende Sache und dazu keine Angelegenheit nur für ästhetische Spezialisten. Und man wird

mit übereinstimmen, wenn man behauptet, daß nirgends auf der Welt einem künstlerischen Ereignis eine dermaßen offizielle Bedeutung zugesanden wird.

Jedermann, Ausländer oder Brite, auf den Inseln wohnhaft oder nicht, kann drei Werke der bildenden Kunst einsenden, ob er berufsmäßig damit beschäftigt ist oder nebenbei das Handwerk eines Briefträgers, Sargdeckellackierers oder Staatsmanns – wie Churchill – betreibt. Die Werke sind verkäuflich, ohne Abzug einer Gebühr an den Veranstalter; der Moloch «Presse» stürzt sich, ins Detail gehend, in dieses Meer von Ölfarbe, Tempera, Bronze und Plastilin – man kann sich publizistisch einfach nichts Günstigeres für jeden Malenden oder Knetenden vorstellen. Es ist ein Volksfest, im athenisch-florentinisch-nürnbergerischen Sinne, wenn man seine Vorstellungskraft fürs Rekonstruktive dabei walten lassen will, auf jeden Fall, ein Jedem-eine-Chance-Geben ohne Parallelen – und was kommt dabei heraus?...

...eine durch Raumverdrängung und Propaganda ins Riesenhalte vergrößerte Demonstration, deren Provinzertum, heimtückische Unbeholfenheit seinesgleichen sucht. Es ist eine das Auge schmerhaft einlullende Ansammlung erdfarbener Landschaften, die sich alle auf schlimme Weise gleichen und durchwegs im München von 1910 gemalt sein dürften; eine endlose Reihe irdener Töpfe, unordentlich mit Tulpen und steifen Zinnien angefüllt; eine Menge merkwürdig schlampig gekleideter, ins Leere starrender Modelle, rittlings auf unbequemen Atelierstühlen sitzend oder sich dehnend auf «Chaiselongues» – man kennt es, und niemandem würde es einfallen, darüber viele Worte zu verlieren. Über die Langeweile helfen nicht einmal die stattliche Reihe Bildnisse von Zeitgenossen hinweg, wie das der Thronfolgerin, in Abendkleid und Tiara, unbegreiflicherweise in einer öden Baumlandschaft stehend,heckenrosenpflückend, oder das von Mrs. Atlee in Rosa, die Technicolor-Komposition von Generälen und perückentragenden Richtern oder die sechs unverkäuflichen Landschaften Winston Churchill's. Aber die ganze Angelegenheit wird mit Eifer debattiert, äußerlich ernst genommen, milde verurteilt und auch so gepriesen – wenn sie nicht, wie in diesem Jahr, Anlaß zu einem ganz ungewohnten Aufruhr gegeben hätte.

Es kam dazu, als der Präsident der

Akademie, Sir Alfred Munnings, ein Rennpferdmaler in der Manier Zügels und nach kompositorischen Vorbildern Degas', in seiner eben im Rundfunk übertragenen Eröffnungsrede eine Attacke gegen die «moderne Kunst», gegen Matisse, Picasso und Henry Moore geführt hätte und zudem alles, was außerhalb der Insel als selbstverständlich, im negativen und positiven Sinne, angesehen wird, in Frage gestellt hätte. Er war nicht milde dabei. Er wurde mit erregten Zurufen unterbrochen, was hier nur bei politischen Debatten, und auch dann nur im äußersten Falle geschieht: «Matisse is lovely» ertönte es, und der B.B.C. wurde mit Telephonanrufen um Unterbrechung der Sendung gebeten, und nur Churchill gelang es, die Ruhe der Akademie wieder herzustellen, indem er mit ironischen und weisen Worten die Rede quittierte, wobei er bemerkte, daß dem Präsidenten eine eigene Meinung nicht unbedingt abzusprechen sei. Worauf derselbe in erregten Worten entgegnete und einige Male das Wort «verfl...», und das in unmittelbarer Nähe des Erzbischofs von Canterbury, am Mikrophon gebrauchte. In diesem Lande schätzt man bekanntlich Haltung in der Sprechweise über alles – es war zu viel. Sir Alfred wurde am darauffolgenden Tage von der gesamten Tagespresse – wegen schlechter Manieren – verurteilt, und der «Observer» ging so weit, die Madonna des Henry Moore in der Kirche von Northampton an prominenter Stelle zu reproduzieren, um dem Leser Gelegenheit zu geben, selbst eine Antwort auf die «extraordinary» Attacke des Akademie-Präsidenten zu finden. Die fettgedruckten Schlagzeilen der ernstzunehmenden Sonntagsblätter waren ungehalten, und die «Sunday Times» zog sich aus der Affäre, indem sie zu summieren anfing und angesichts der großen Anzahl Genrebilder aus Kneipen, Pferdemärkten und Artistengarderoben feststellte, daß die bis dahin unantastbar geltende Veranstaltung für den Soziologen ein gewisses Interesse haben dürfte. Sir Alfred's Tattersallbilder jedoch waren innert drei Stunden zum Durchschnittspreise von tausend Pfund verkauft; das Publikum stand Schlange wie je, um Eintritt zu erlangen, und bald war die Meinung wieder etabliert, daß der Grund allen Aufruhrs doch nur in der ziemlich groben Sprechweise des Präsidenten gelegen und daß, alles in allem, die Akademie das unabänderlich Richtige, Reynolds besser oder ebenso gut wie Picasso sei – was

logischerweise ebenso wenig bestritten wird, wie es nichts mit dem gezeigten umfangreichen Kunstmuseum zu tun hat...

Aber für den Beobachter, der etwas für Zucht und Discernement in Kunstdingen übrig hat, kann das Ganze nicht so leicht abgetan werden. Für ihn muß ein Ereignis wie diese Ausstellung und deren Begleiterscheinungen zu erschreckenden Überlegungen Anlaß geben. Denn wie kommt es, muß er sich fragen, daß eine Metropole wie diese, die in Gebieten des Theaters, des Films, des Verlagswesens ein solch offensichtlich kritisches Qualitätsbewußtsein beweist, ein offiziell und behördlich dermaßen propagiertes Unternehmen hinnimmt? Wie kommt es, daß ein westliches Kulturzentrum wie dieses, dessen Sammlungen das Ausgesuchteste aller Länder aufweisen, sich offiziell an einer so eindeutig provinziellen Veranstaltung vertreten läßt? Wie kommt es, daß eine Akademie, deren Präsidenten einst Reynolds und Fülli waren, heute sich öffentlich in dieser Weise äußert? Man wird zugeben müssen, daß dieselbe Veranstaltung, unter den gleichen Bedingungen, nämlich eine Gesamtausstellung aller in einem Jahr produzierten Werke, in irgendeinem andern Lande, kein besseres oder schlechteres Ergebnis bringen würde, zumal, wie es hier der Fall war, die Maler und Bildhauer von internationalem Rang, wie Sutherland und Henry Moore etwa, sich der Teilnahme enthalten. Das sagt jedoch nicht, daß diese Ausstellung sich gegen alles «Moderne» wehrt, denn in die erwähnte Zähmtheit des Gesamtbildes sind die Werke einer stattlichen Anzahl Nachläufer Braques, Modiglianis und der «Fauves» eingeschüttet; und es war gerade gegen die Aufnahme dieser «Jünger», gegen die sich der Angriff des Präsidenten richtete.

Die Engländer lieben das Experiment, sie sind daher auch die Erfinder par excellence, und das gerade in den Dingen der Kunst – man denke an Turner, Constable –, und diese unwahrscheinlich groß aufgezogene Ausstellung, die seit hundert Jahren alljährlich jedem eine faire Chance zu geben versucht, hat in einem ganz andern Sinne, als dem ursprünglich beabsichtigten, einen guten Zweck. Sie zeigt einmal die Phantasielosigkeit unseres Zeitalters in einem barbarisch grausamen Lichte, sie zeigt die Schlottrigkeit, mit der man sich ans Werk zu gehen getraut, was das Technische anbetrifft; aber sie zeigt in erster Linie die Kritiklosigkeit

der angeblich an Kunst interessierten Masse. Hätte der Aufruhr – angesichts der Spitzen von Staat und Kirche – auf einem andern, nicht künstlerischen Gebiete stattgefunden, er wäre so leicht nicht abgetan worden. Da es sich bei dem Anlaß dazu «nur» um Malerei und Plastik handelte, wurde er bald als Herrenabend-Scherz beigelegt und die Ausstellung selbst mit einem ausweichenden Gleichmut kulturellen Dingen gegenüber angenommen, was nachgerade zu einer Wesensäußerung unseres Zeitalters zu werden scheint.

H. U. G.

Zeitschriften

«Phoebus»

Holbein-Verlag Basel, 1948/49

Unter der neuen Redaktion von Walter Hugelshofer erfüllen auch die beiden ersten Nummern des zweiten Bandes des vom Holbein-Verlag in Basel herausgegebenen «Phoebus» die hohen Ansprüche einer internationalen wissenschaftlichen Kunstschrift. Schon die Namen des Redaktionskomitees, unter denen sich die Institutvorsteher und Museumsdirektoren wichtigster Kunzzentren finden, gewährleisten ein Niveau, das auch in den Beiträgen sichtbar wird. Diese sind in ihrer Problemstellung ähnlich vielseitig wie in ihrer Herkunft und Sprache. Aus dem Nachlaß des durch seine Monographien über den älteren Palma, Moretto und andere Italiener bekannten Ungarn Gombosi, der so tragisch in Auschwitz enden mußte, erscheint in Heft 1 ein einleitendes Kapitel zu einem nicht mehr vollendeten Rubens-Buch, das mit neuen tiefenpsychologischen Deutungen nicht nur die Ikonographie sondern überaus frappant auch die Gestik erklärt. – Wart Arslan klärt die Stellung der mailändischen Fresken, die der von Caravaggio beeinflußte und für den lombardischen Frühbarock wichtige Tazio schuf. – Im Inhalt des zweiten Heftes bilden den Schwerpunkt eine Arbeit, in welcher Walter Hugelshofer eine fein- und weitabgewogene Scheidung zwischen dem älteren und dem jüngeren Hans Holbein vollzieht anhand einer Reihe von Bildnissen, die sich heute zum Teil in Amerika befinden.

Die Qualität der Zeitschrift «Phoebus» erweist sich nicht nur in den vorzüg-

lichen Illustrationen, sondern vor allem auch in der anregenden, lebendigen Atmosphäre, welche das kunstwissenschaftliche Schaffen durch die nicht nur Europa, sondern auch die amerikanischen Sammlungen und Forschungen einbeziehenden Berichte, Kritiken und Diskussionen gewinnt. Dadurch, daß bei den Berichten auch Listen des vom Krieg Zerstörten, so unter anderem über Nürnberg, nicht fehlen, wird eine schmerzliche aber notwendige Pflicht der heutigen Kunswissenschaft erfüllt. Der besondere aufbauende Wert des «Phoebus» liegt in der Plattform, auf der sich Gelehrte auch der einst verfeindeten Staaten bereits wieder gefunden haben.

Richard Zürcher

Bücher

Meisterwerke aus Österreich

Herausgegeben von Alfred Stix,
43 Seiten mit 158 Abbildungen,
wovon 16 farbig. Europa-Verlag,
Zürich-Wien 1948. Fr. 42.–

Anlaß für den stattlichen Bilderband boten die Ausstellungen, in welchen eine Auswahl der durch den Krieg obdachlos gewordenen österreichischen Kunstschatze in Zürich, Paris und anderen Städten gezeigt wurden. Als durchaus notwendige Ergänzung dazu erscheint eine Reihe von Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, die infolge ihrer Transportrisiken in Österreich blieben. So bedeutet das vor allem durch seine 158 Abbildungen wirkende Buch mehr als nur eine Erinnerung an unvergängliche Ausstellungen, nämlich zugleich einen Hinweis auf das durchaus europäische Erbe, welches das heutige Österreich von seinem einst so weitverzweigten Herrscherhaus übernommen hat. Auf die Darstellung von dessen Sammeltätigkeit beschränkt sich an Stelle einer eigentlichen kunstgeschichtlichen Einleitung die von Ernst H. Buschbeck und Erich von Strohmer vom Wiener Kunsthistorischen Museum gemeinsam verfaßte Einleitung, die zeigt, wie die Entwicklung der habsburgischen Kunstsammlungen an sich schon ein wesentliches Stück europäischer Kunst-, Kultur- und Geistesgeschichte darstellt. Biographische und historische Notizen führen ähnlich wie die hierin so glücklich bearbeiteten Luzerner Kataloge der Ambrosiana- und Liechtenstein-

Ausstellungen zu den einzelnen Bildern und ihren Meistern, wobei die Charakterisierung, wie z. B. bei Tintoretto, durch ihre Kürze bisweilen etwas zufällig ausfallen kann.

Der im allgemeinen sorgfältig hergestellte Bildteil gewinnt seinen Wert namentlich durch die wohlüberlegte Auswahl. Das Nebeneinander von sehr großen, jedoch teilweise auf einer Drittelseite reproduzierten und kleinen Gemälden in den Abbildungen, sowie die nun einmal vom breiten Publikum geforderten Farbtafeln gehören zu den Mängeln solcher kunstgeschichtlicher Bilderbücher überhaupt; sie dürfen indessen nicht über das Verdienst hinwegsehen lassen, daß heute dieses Werk gerade durch seine europäische Mission gewinnt.

Richard Zürcher

Gudmund Boesen and Chr. A. Boje: Old Danish Silver

44 Seiten und 496 Abbildungen.
Hassing Publisher, Copenhagen
1949

Die Firma Alfred G. Hassing in Kopenhagen bringt als Erstling einer größeren Buchserie über dänische angewandte Kunst einen reich illustrierten Band über altes dänisches Silber heraus. Der Band erscheint gleichzeitig in Dänisch und in einer englischen Übersetzung. Unter «altem» dänischem Silber wird das der Zeitspanne zwischen 1550 bis 1840 verstanden. Behandelt wird ausschließlich Tafelsilber, während auf eine Behandlung von kirchlichem Silber oder Silber aus öffentlichem Besitz verzichtet wird. 25 Seiten Text stehen 500 sorgfältig aufgenommene großformatige Abbildungen gegenüber, denen jeweils eine knappgefaßte und meist gut redigierte Beschreibung beigegeben ist. Die Abbildungen sind chronologisch geordnet, die abgebildeten Gegenstände in Gruppen nach ihrer Zweckbestimmung zusammengefaßt, so daß die Wandlung von Form und Stil, von Renaissance bis Spätempire (innerhalb jeder Gruppe), von Abbildung zu Abbildung verfolgt und abgelesen werden kann. Diese Stilwandlungen entsprechen in ihren Datierungen denjenigen, die eine Zusammenstellung von schweizerischem Tafelsilber aufweisen würde, durchaus. Was jedoch diese Publikation über dänisches Silber besonders interessant und vielgestaltig macht, ist der Umstand, daß sich dort deutsche, französische, englische, schwedische und russische Einflüsse trafen und von dä-