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

Band: 37 (1950)

Heft: 1

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

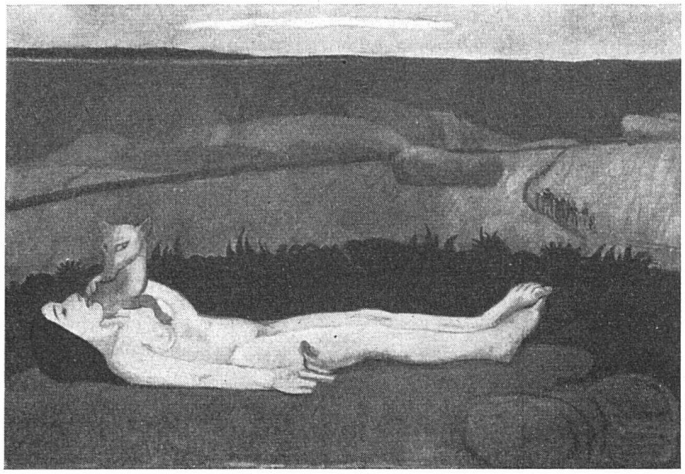
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 09.01.2026

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



Paul Gauguin, L'éveil du printemps, 1891. Privatbesitz Paris. Das erst kürzlich wiederentdeckte Bild konnte durch die zugehörige Kreidezeichnung aus New-Yorker Privatbesitz (rechts) als Werk Gauguins identifiziert werden

Ausstellungen

Basel

Paul Gauguin
Kunstmuseum, 26. November 1949 bis 29. Januar 1950

12 Tage nachdem die große Gauguin-Ausstellung in der Pariser Orangerie ihre Tore geschlossen hatte, eröffnete das Basler Kunstmuseum die zweite (um ein Jahr verspätete) Zentenarausstellung. 33 von den 59 in Paris ausgestellten Bildern wurden von Basel übernommen. 33 sind neu dazugekommen, darunter zwei aus den Münchner Museen, zwei aus dem Folkwang-Museum in Essen und allein 14 aus Basler Privatbesitz. Beide Ausstellungen zusammen geben also das vollständigste Bild von Gauguins Werk, das heute noch möglich ist. Beide zusammen bleiben allerdings zahlenmäßig noch hinter der großen Gauguin-Schau zurück, die Wilhelm Barth 1928 mit 108 Werken (allein aus europäischem Besitz!) in der Basler Kunsthalle bestreiten konnte.

Der Unterschied der beiden Ausstellungen in Paris und Basel besteht aber nicht nur in der anderen Zusammenstellung der Bilder, sondern in erster Linie in der veränderten Darbietung. Während Gauguins Bilder in der Orangerie bei den verschiedensten Umgruppierungen, die in dieser Ausstellung vorgenommen wurden, immer nur nach repräsentativen Gesichtspunkten gehängt waren, war in der Basler Ausstellung jenes Element für die Hängung richtunggebend, das Gauguin selbst so gerne hervorhob: die trotz mancher Wandlungen immer «logische» Entwicklung seines Werkes auf ein Ziel hin. «L'œuvre d'un homme c'est l'explication de cet homme. Et en cela deux sortes de beauté, une qui résulte de l'instinct et une autre qui viendra de l'étude» – wie Gauguin kurz vor seinem Tode bekannte. Instinkt und Übung! Indem die Abfolge der Bilder in dieser Ausstellung dem Ablauf des Lebens in seinen einzelnen Etappen und Stufen nachgeht, macht sie diese Elemente von Gauguins Kunst sichtbar: das Mitführen ganz bestimmter Bildvorstellungen (die sich immer wiederholen) auf der Suche nach der «neuen» Bildsprache, die ihn dahin führt, daß er am Ende seines Lebens (1900) erklärt: «Ich bin kein Maler nach der Natur. Heute weniger denn je. Alles bei mir geschieht in meiner verrückten Vorstellungswelt.»

Das Element der «Übung» kommt am stärksten vielleicht schon im ersten großen Saal, in dem Gauguins Zeichnungen und Holzschnitte (dazu in Vitrinen einige Dokumente und Bildnachweise) gezeigt werden, zur Geltung. Aber eindringlich wird schon hier auf die innere Welt Gauguins hingewiesen durch die beiden Holzreliefs «Soyez amoureuses et vous serez heureuses» und «Soyez mysterieuses»: Proklamation des Geheimnisses der inneren ursprünglichen Kräfte als Heilmittel gegen die Barbarei einer überzüchteten Zivilisation. Das Ziel, das sich im «Atelier du Tropique» dann erfüllen sollte, ist also bereits angezeigt, wenn man den ersten Raum mit den Frühwerken Gauguins betritt: wenn man vor dunkeltonigen Landschaften des nur sonntags malenden Bankangestellten steht und vor den ersten impressionistischen Versuchen des Pissarro-Schülers (1874–1886). Dieser sehr interessante Beginn ist mit mehreren unbekannten Bildern sehr viel ausführlicher als in Paris dargestellt worden. Dann folgen die tropischen Landschaften der ersten Flucht in den Süden (Martinique 1887) und mit sieben Bildern der entscheidende zweite Aufenthalt im *Pont-Aven*, der mit der «Erfindung» des «Cloisonnisme» und dessen erstem Zeugnis, der «Vision nach der Predigt» (La lutte de Jacob avec l'ange), abschließt. Gauguin hat bereits jetzt (September 1888) die Elemente der neuen Malerei, mit denen alle Späteren weiterbauen, rein kristallisiert: die suggestive Kraft der Linie und das musikalische Element der reinen, klingenden Farbfläche. Die Bilder aus der mit van Gogh in Arles verbrachten Zeit schließen an, das prachtvolle Bildnis der Familie des Freundes Schuffenecker folgt. Und dann führt einen die Ausstellung wieder in die Bretagne. Dieser Saal, in dem endlich einmal die Zäsur zwischen Pont-Aven (April bis September 1889) und Le Pouldu (Oktober bis November 1890) deutlich wird, ist einer der schönsten in der ganzen Ausstellung. Auf der einen Seite die kultivierten, malerischen Stilleben aus Pont-Aven (z. T. mit Negerplastiken und japanischen Holzschnitten) und auf der anderen, herb, großartig ins Monumentale gesteigert, die Bilder aus Le Pouldu: der «Kalvarienberg», «Le Christ jaune», ein entzückendes, bisher unbekanntes Bild, «Bretonisches

Mädchen», und die «Tangsammler» (Museum Essen). Der zweite Höhepunkt folgt nach einem kurzen Pariser Aufenthalt (während dem das merkwürdige, kürzlich aus dem Pariser Kunsthandel aufgetauchte Bild «L'éveil du printemps» entstanden ist) mit den Bildern aus dem ersten Aufenthalt in Tahiti (1891/1893). Nun zum erstenmal ist das Paradies Realität geworden; Gauguin lebt «zurückgezogen von der sogenannten zivilisierten Welt, um nur mit den sogenannten Wilden zu verkehren». «Zivilisation, unter der Sie leiden», – schreibt er an Strindberg – «Barbarei, die für mich Verjüngung bedeutet.» Unter den Bildern der schönen Tahitanerinnen aber tauchen auch die «Contes barbares» auf und mit ihnen jene Welt der Geister der Toten, von denen nun auch das tahitanische Paradies bedroht ist.

Aber auch dieser Gegensatz wirkt noch verhältnismäßig harmlos gegen alles, was Gauguin in den letzten Jahren während seines zweiten Aufenthalts in Tahiti und La Dominique geschaffen hat. Diese Zeit wird im letzten Saal der Ausstellung eingeleitet durch die in Paris (1893) und zum letztenmal in der Bretagne (1894, wo Gauguin bereits alles durch die Brille der Südsee sieht) gemalten Bilder. Diese Zeit ist zahlenmäßig nicht sehr stark vertreten. Tahiti (Juli 1895 bis September 1901) immerhin durch vier so mächtige Bilder wie «Les jours délicieux» (Lyon), «Les seins aux fleurs rouges» (Metropolitan New York), «Tahiti» (Beschwörungsszene, früher in Frankfurt, jetzt in Lüttich) und «Le cheval blanc» (Louvre). Drei Bilder schließlich stammen aus der Zeit in La Dominique, wo Gauguin im Mai 1903 arm und krank gestorben ist, dort, wo «la poésie se degage toute seule et il suffit de se laisser aller au rêve en peignant pour le suggérer». *m. n.*

Bern

Weihnachtsausstellung bernischer Künstler

3. Dezember 1949 bis 15. Januar 1950

Nachdem die Kunstausstellung an der Thuner Kaba im vergangenen Sommer die kantonalbernische Kunst mit etwa dreieinhalb hundert Nummern auf sehr breiter Basis gezeigt hat, bringt die Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer in der Kunsthalle wieder den Ausschnitt aus dem neuen Kunstschaffen im gewohnten Rahmen und mit engerer Beschränkung auf Werke von einer gewissen Reife. Zumal die obern Räume der Kunsthalle zeigen qualitativ ein recht gleichmäßiges Bild, wobei vor allem ein imposanter Aufmarsch an Groß- und Kleinplastik das Interesse wachruft. Hier scheint die Auslese auch viel radikaler durchgeführt zu werden als bei der Malerei; Rücksichten mannigfacher Art machen es nötig, daß an einigen Wänden im Untergeschoß – immer noch und immer neu! – ein Hintertreffen von Bildern stattfindet. Zwar ist es durchaus nicht ohne Interesse, hier die Vorstufen der Jungen oder auch das Ausklingen einiger Alten und überhaupt den Kräfteaufwand des ganzen Berufsstandes zu sehen, aus dem sich erst das Bleibende mit der Zeit herausschält.

Während die letzten Jahre in der Auswahl und Anordnung deutlich das neuzeitliche Gesicht der Berner Kunst hervorkehrten und eine Linie der traditionsgegnerischen Jugend durch das Ganze legten, ist heute offensichtlich die ältere Generation und realistische Schule wieder an einen ebenbürtigen Platz gerückt. So zeigen die Vorhalle wie der große Mittelsaal z. B. ein maßvolles, streng gefaßtes Trachtenbild von Amiet neben den kecken Linienwürfen eines Lindi, und Max von Mühlenens weitmaschige, ans Abstrakte rührende Kurvenschwünge neben Surbeks Landschaften aus Amerika, die eine gewissenhaft klare Topographie der überseeischen Welt bieten. Der vereinfachte, sehr straff gesetzte flächige Stil eines Ciolina ist als ein Ferment der Moderne in einen Raum gestellt, der daneben die wohltemperierte, realistische Stilleben- und Porträtkunst eines Hubert aufgenommen hat – und so weiter, die Beispiele ließen sich mehren. Den Hauptbestand der Malerei macht nach wie vor eine auf dem Gegenständlichen beruhende Darstellung aus, die mit ihrem breiten, beim Detail nicht verweilenden Strich jedoch jung und fortschrittlich wirkt. Hier wäre eine große Anzahl Namen aufzuzählen, wie Fred Stauffer, Arnold Brügger, Fritz Traffelet, Fernand Riard, André von Wurstemberger, Fernand Giauque, Martin Lauterburg (dessen große Kompositionen mit ihrer magischen Phantasie immer eine der starken Attraktionen der Berner Ausstellungen sind) und so viele andere.

Neben einer guten Darbietung der Aquarellistik und Graphik liegt dies Jahr ein sehr starker Akzent auf der Plastik. Eine ganze Anzahl von Figuren großen Formats, die zum Teil monumentale Haltung erreichen, fesseln das Interesse. So zeigt beispielsweise Max Fueter zwei Ephebengestalten, die durch eine fast klassisch zu nennende Formenschönheit und eine suggestiv wirkende Sensibilität der Modellierung gefangen nehmen. Paul Kunz, Walter Würgler, Gottfried Keller zeigen gleichfalls Großplastiken, und die Gruppe «Daphnis und Chloe» von Peter Siebold nimmt durch die wuchtige Einfachheit von Akten des Pubertätsalters gefangen. Hier ist eine elementare plastische Sprache erreicht. Stark im Vordergrund steht sodann die Tierdarstellung (angeregt durch einen von der bernischen Kunstkommission ausgesetzten Preis für dieses Thema); das prachtvoll abgerundete, prall und vital gestaltete «Nashorn» von Erich Müller (Preisträger) ist hier sicher die stärkste Leistung. Eine wertvolle Eigenart, die ihren Stil mit Sicherheit wählt und wahrt, zeigt sich sodann in Beat Zumsteins «Marabout». Die Büste und die Kleinplastik sind gleichfalls schön vertreten mit Werken von Hermann Hubacher, Eleonore von Mülinen, Paul Roth, Margrit Wermuth.

W. A.

Winterthur

Albert Boßhard – Künstlergruppe Winterthur

Kunstmuseum, 4. Dezember 1949 bis 1. Januar 1950

Frans Masereel

4. Dezember 1949 bis Februar 1950

Die Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur, von 35 Künstlern beschickt, umfaßt etwas über 200 Arbeiten, inbegriffen sechs Plastiken. Schwerblütiger Lyrismus der Landschaft, vereinzelt mit epischen Zügen, aber auch des Stillebens bestimmt die Aussage vor allem der älteren Generation. Je jünger die Künstler sind, umso ausgesprochener wird das Gestalterische zum bestimmenden Element, und umso mehr tritt die Landschaft zugunsten des Figürlichen zurück. Über *Alfred Kolb*, *Hans Schoellhorn* und *Gustav Weiß*, welche eine mittlere Gruppe bilden, begegnet man *Rudolf Zehnder*, *Robert Wehrlin*, *Willy Suter*, *Hans Ulrich Saas* und neuerdings *Henri Schmid* als denjenigen, welche die Transponierung in Farbe, Form und Aufbau zu verwirklichen und einen geistigen oder doch mindestens

artistischen Aspekt zu erreichen suchen.

Die Gedächtnisausstellung zu Ehren des am 11. September 1948 verstorbenen Winterthurers *Albert Boßhard* ist die eindringliche Darstellung einer in tiefster Künstlerdemut, das heißt im Gefühl ewiger Unzulänglichkeit geschaffenen Leistung einmaliger Art. Der liebenswürdige Mensch, der von seinen berühmten Gebirgspanoramen weg das schwere Los des freien Künstlers wählte, ohne mit der nötigen Weltgewandtheit ausgestattet zu sein, ist keineswegs im Vorhof der Kunst geblieben, wenn er sich nur des Aquarells bediente; denn was er in dieser Technik schuf, steht etwa in der Bildgewalt, in Kraft und Fülle der Aussage nicht hinter dem zurück, was mit der Öltechnik zu erreichen ist. Dann verdankt man Albert Boßhard eine Konzeption des Bergbildes, welche die sentimentalen wie die heroisierenden Darstellungen der Spezialisten durch ihre strenge Sachlichkeit und Wahrheit Lügen straft und durch ihr tiefes Wissen um die Gesetze geologischer Formen zu Darstellungen von zwingender Gültigkeit gelangte, in denen sich eine große Gestaltungskraft offenbart. Noch erstaunlicher ist die Fähigkeit Boßhards, die sogenannten «malerischen Winkel» – üblicherweise Beute beflissener Halbkunst – Gartenhäuser, Parkbäume und auch Landschaften einer Gestaltung unterworfen zu haben, die eine durchaus eigene Version dessen sind, was man als magischen Realismus bezeichnen müßte. Das eigentliche Erlebnis der Ausstellung aber sind die Bilder, die um 1929/1930 in Toulon und Umgebung gemalt wurden, denn in ihnen wird neben dem zeichnerischen Element die Farbe zu einem konstituierenden Prinzip, das über Boßhards asketische Sachlichkeit ein freudiges Blühen ausschüttet. Trotzdem sind auch diese leuchtenden Veduten von Stadt und Meer ungeheuer ernste und äußerst konzentrierte Dokumentationen einer zeitgenössischen Sehweise, die in ihrer Gültigkeit nicht so bald erschüttert werden dürften. Zur Erfassung der Wirklichkeit in einem so magischen Sinne ist Boßhard auf völlig eigenen Wegen gelangt; ähnlich den Primitiven hat er, auch ein Autodidakt, ganz vorne angefangen. Seine Gestaltungskraft, welche alle Subtilität des Details dem Ganzen einordnet, sein großes Verantwortlichkeitsgefühl der Kunst gegenüber, das keine Zugeständnisse macht, sowie der Einsatz seines ganzes Lebens machen ihn zu einer Erscheinung, die der Verehrung würdig ist.

Albert Boßhard, Toulon, Place Victor Hugo, Aquarell *Photo: H. Wullschleger, Winterthur*

In den Reinhartsälen des Kunstmuseums ist eine Geburtstagsausstellung zu Ehren von *Frans Masereel* eingerichtet, der am 31. Juli sein siebentes Lebensjahrzehnt begonnen hat. Wie z. B. Carl Hofer ist auch Masereel durch freundschaftliche Bande mit Winterthur verbunden, was zur Folge hat, daß hier eine große Zahl von Werken aus einer einzigen Privatsammlung gezeigt werden kann. Neben frühen Ölgemälden in fast graphisch harter Farbe fallen Hafenbilder auf, deren nächtige Dunkelheit unvermittelt von intensiven Farbelementen erhellt wird. Höhepunkt des Gestaltens dürfte das streng in horizontalen Parallelen gebaute Bild «Paar am Strand» von 1933 sein, das zu einer eigenen, schlichten, fast nordisch verhaltenen Harmonie gelangt. In der reichen Auswahl graphischer Arbeiten, die wie die Ölbilder oft Gefahr und Abenteuer des Seemannslebens umschreiben, fällt eine Folge von zehn Tuschzeichnungen auf, die im Juni 1940 auf der Flucht aus Paris entstanden sind und das Elend jener Tage mit dramatischer Unmittelbarkeit dokumentieren. *H. M.*

Chur

GSMBA, Sektion Graubünden – Maria Baß

Kunsthaus, 12. November bis 11. Dezember 1949

Mit der Ausstellung der GSMBA, an der die Maler Otto Braschler, Alois Carigiet, Paul Martig, Leonhard Meißer, Turo Pedretti, Ponziano Togni, Gerold Veraguth, Edgar Vital und Anny Vonzun beteiligt waren, wurde eine Gedächtnisausstellung für Maria Baß (1897–1948) verbunden. Maria Baß, bei Turin geboren, in Graubünden aufgewachsen und bei Marguerite Frey-Surbek in Bern geschult, konnte sich in Deutschland, Holland, Frankreich und Italien weiterbilden. In den letzten Jahrzehnten war sie in Celerina wohnhaft, wo sie auch das örtliche Heimatwerk mitbegründete und leitete, von dem sie der Weg in die Eidg. Kommission für Arbeitsbeschaffung für Schweizer Künstler führte. Ihre Bilder zeigen eine von den meisten Richtungen abweichende Note in der besondern innern Haltung und im Gleichgewicht der stilistischen Ordnung. Die Künstlerin konnte Bildnisse, Stilleben und Landschaften wie Wandmalereien und Illustrationen mit dem selben sichern Takt für die Teilung und Belebung der Fläche und für das Sein und den Wert der dargestellten Dinge ausführen. Ebenso wurde sie von einem entwickelten Farbenempfinden geleitet, indem sie besonders die Harmonie der gegensätzlichen Farben betonte und den Wechsel der Töne zu einer lichten Helligkeit sammelte. In dieser zugleich tektonischen und malerischen Begabung wußte Maria Baß sich der Wirklichkeit anzupassen und diese gestaltend ihrem Stil einzuordnen. – Wenn bei den Bündner Malern naturgemäß das Landschaftliche vorherrscht, wie Edgar Vital den Winter, die Wildwasser und Seen des Engadins in expressiven Farben wiedergibt, so bestimmen diesmal die Architekturbil-

der den Charakter der Ausstellung. Braschler malte in Holland Türme und Häuser der kleinern Städte, Pedretti brachte aus Venedig Bilder vom Canal Grande und von der Piazzetta mit, die in neuer Sicht und Farbigkeit aufgenommen sind, Leonhard Meißer und Anny Vonzun zeichneten und malten die Kathedralen von Paris, Beauvais, Chartres und Rouen, und die Place de la Concorde erscheint bei Anny Vonzun in tonig figürlicher Pointierung und bei Paul Martig, der meist in Paris lebt, in nahsichtiger, durchgearbeiteter Feinmalerei. Es zeugt diese Neigung zum Architekturbild für den konstitutiven formalen Sinn der Maler, der sich bei Pedretti besonders auch in den Bildnissen, bei Martig und Meißer in dem Aufbau der Landschaft und bei Anny Vonzun in den Stilleben äußert. Bei Ponziano Togni ist ein mehr denkendes als sinnliches Hineinsehen in die Dinge meisterlich ausgebildet in den Stilleben und Innenräumen, wo in Zeichnung und Farbe die plastisch räumliche Spannung aus dem Helldunkel abgeleitet ist. Carigiet hat außer Lithographien großfigürliche Zeichnungen von stehenden, sitzenden, kauernden und aufbrechenden Mädchen eingesandt, die, im Zusammenhang mit einer größeren Aufgabe entstanden, eine neue Seite seiner Begabung erkennen lassen. Gerold Veraguth, das neue Mitglied der Sektion, weiß das triebhafte farbige Leben der Erde, Bäume, Gärten und der Küste durch seine impulsive Handschrift in den dekorativen Teppich der Bilder umzuwandeln. *chr.*

Zürich

Max Gubler
Galerie Moos, 10. November bis 1. Dezember 1949

Es war besonders anregend, in dieser Ausstellung eine geschlossene Kollektion von Bildern zu sehen, die alle auf das eine Erlebnis von Venedig zurückgingen, wo der Maler einige Ferienwochen verbrachte. Und wenn auch vorauszusehen war, daß Max Gubler das Thema aus der Höhe seiner reinen malerischen Vision anpacken würde, erwartete man kaum eine Serie von farbigen Abwandlungen des fast immer gleichen Motivs der Lagunenstadt, die durch Jahrhunderte den Malern mit ihren Schönheiten Modell stand. Max Gubler malte immer wieder das Wasser und einige Barken, und er vermied es geradezu, irgendeine der bekannten Formen zu verwenden, die auf Venedig schließen lassen. Es lag ihm nur an der Farbe, und auch hier scheinen die Barken nur da zu sein, um die zaubervolle gläserne Atmosphäre mit erhöhter Farbigkeit zu gestalten. Die Bilder lassen sich in einzelne Reihen aufteilen: die blau-grau-schwarzen Bilder, in denen ein nur ihm eigener Farbklang auftönt, und die Reihe der roten Bilder, die Gubler auf dem bisher vorgeschobensten Posten seiner Farbenfreude zeigen. Aber Gubler ist nicht nur Auge. Die Bilder sind von dem seltenen Geiste dieses ebenso intelligenten als überlegenen Malers mit der zurückhaltenden Diskretion eines Menschen gemalt, der sich noch an geistige Ordnungen hält und hier in besonderer Reinheit dem Maler gibt, was des Malers ist. *kn.*

Ernst Morgenthaler – Willy Vuilleumier
Kunstsalon Wolfsberg,
3. bis 26. November

Erfrischende Eindrücke gingen von der neuen Bilderkollektion Ernst Morgenthalers aus. Beim Betrachten dieser motivisch vielgestaltigen Auslese von Landschaften, Interieurs und Figurenbildern hatte man immer wieder den Eindruck innerer Notwendigkeit, sensibelsten Erlebens und selbstkritischer Auswahl der Darstellungsmittel. Bei diesem Künstler bleibt nichts dem feststehenden Können, der malerischen Routine, der Konvention oder erprobten Faktur überlassen. Mit einem Mindestmaß an pikturalem Aufwand wird das unreflektierte Augenerlebnis festgehalten, so daß die Ursprünglichkeit des Schauens mit voller Unmittelbarkeit und manchmal mit einer zwingenden Eindeutigkeit und Prägnanz zum Ausdruck kommt. Einige Kleinformate waren von erstaunlicher Sicherheit der andeutungsreichen Malweise. So etwa der in seigneurialer Haltung im Garten malende Cuno Amiet, die köstlich frische Landschaft «An der Aare bei Solothurn», das festlich strahlende «Konzert» oder die Dame im Salon mit den Hodlerbildern. Von jeher liebte Morgenthaler auch die ankedotischen Pointen, die humorig-unbefangenen Randbemerkungen. So hält er in dem farbenleuchtenden Bild «Mann mit Vogel» einen lustigen, in der Provence beobachteten Moment fest. Die Bildnisse, die Morgenthaler malt, sind unoffiziell und ehrlich in der Charakteristik und zugleich malerisch frei in der farbigen Haltung. Unverwechselbar sind auch die leicht und zart gemalten Landschaften und Gartenbilder, die das Stimmungshafte (Mondnacht, Sommer in Höngg) ohne besondere Betonung aus dem milden Klang der zartgestuften Töne gewinnen. – Gleichzeitig mit Morgenthaler zeigte der in der deutschen Schweiz noch kaum bekannte Genfer Bildhauer Willy Vuilleumier ganz vorzügliche Tierzeichnungen und eine Anzahl Plastiken, von denen wiederum die Tierfiguren am meisten Eigenwert aufwiesen. *E. Br.*

Geld, Münze, Medaille – von den Anfängen bis zur Gegenwart
Kunstgewerbemuseum,
19. November bis 18. Dezember

Zu Anlaß der Jahrestagung der Schweizerischen Numismatischen Gesellschaft hat das Zürcher Kunstgewerbemuseum auf dem Galerieumgang eine intime, deswegen aber nicht weniger bedeutungsvolle Ausstellung eröffnet. Sie umfaßte annähernd 4000 Prägungen von der Antike bis zur Gegenwart und dürfte auf lange Zeit in solcher Vollständigkeit nicht mehr wiederholbar sein. Wenn sich das Kunstgewerbemuseum entschlossen hat, diese Ausstellung, die zunächst sehr am Rande seines Aufgabenkreises zu liegen scheint, bei sich aufzunehmen, so zunächst wegen der wirtschafts- und kulturgeschichtlich gewaltigen Bedeutung des Geldwesens zu allen Zeiten. Vielleicht ist die entwicklungsgeschichtliche Demonstration, zu der gerade das Geld- und Münzwesen in großartiger Weise Gelegenheit böte, allerdings etwas zu kurz gekommen; jedenfalls glauben wir uns zu erinnern, daß dieser Aspekt in einer ähnlichen, wenn auch bescheideneren Ausstellung, die das Kunstgewerbemuseum Basel 1942 veranstaltet hat, deutlicher herausgearbeitet worden ist. Dafür gab die Zürcher Ausstellung an einem mengen- und qualitätsmäßig erstaunlichen Material selbst einen eindrücklichen Einblick in das Geldwesen, vom Naturalgeld über die Münze bis zum bargeldlosen Geldverkehr der Gegenwart.
Dem eigentlichen Numismatiker vermochte die Ausstellung die seltene Gelegenheit zu verschaffen, die wesentlichen Erscheinungen der Münzprägung in besten und oft einzigen Exemplaren vereint vorzufinden. (Das Schweizerische Landesmuseum und die Zentralbibliothek Zürich haben ihre sonst nicht ausgestellten Bestände weitgehend zur Verfügung gestellt, neben

öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz und des Auslandes.) Vorwiegend künstlerisch Interessierten bot sich die großartige Möglichkeit, im geschlossenen, engen Bereich des Münzwesens das Problem der Verbindung gestalterischer Überlegungen und wirtschaftlich-technischer Erfordernisse zu studieren. Wüßten wir es nicht sonst, so hätte diese Münzausstellung uns unausweichlich darüber belehren können, daß das Geldstück wie die Banknote Gegenstände sind, an deren Aussehen der künstlerische Gestalter wesentlichen Anteil hat. Es geht – bei der Münze – darum, auf einer gegebenen Fläche ein thematisch gegebenes Münzbild, einen gegebenen Münztext und eine gegebene Münzzahl unter Berücksichtigung zahlreicher münztechnischer Erfordernisse zu gestalten. Der künstlerischen Seite dieser bei aller Beschränkung vielseitigen Aufgabe ist nicht zu allen Zeiten gleiche Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die unerreichte glanzvolle Art, wie in Griechenland in archaischer und in klassischer Zeit das Münzbild zu einer vollwertigen künstlerischen Aufgabe gemacht wurde, darf uns allerdings nicht dazu verleiten, etwa von einem kontinuierlichen Abstieg der Münzkunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart zu sprechen. Zu den verschiedenen Zeiten sind für bestimmte Aufgaben großartige Lösungen gefunden worden.

Den an Problemen graphischen und reliefplastischen Gestaltens besonders Interessierten Gelegenheit zu geben, in die Vielfalt der formalen Möglichkeiten innerhalb der Münzkunst Einblick zu gewinnen, mochte für das Kunstgewerbemuseum ein Hauptanlaß gewesen sein, zum Jahresabschluß diese Ausstellung zu zeigen. Wenn sie nicht nur den numismatischen Liebhabern und Wissenschaftern Anregungen geboten, sondern vor allem auch den künstlerisch Schaffenden und den künstlerisch interessierten Laien die Augen geöffnet hat für die rein gestalterischen, die rein künstlerischen Möglichkeiten innerhalb des Münzwesens, dann dürfte die Ausstellung ihre Aufgabe erfüllt haben. Es bleibt zu hoffen, daß der ästhetische Genuß, der sich aus all diesen Vitrinen ziehen ließ (nicht vergessen seien jene mit den herrlichen Medaillen Pisanellos und denen seiner Nachfolger bis zum Zeitalter des Klassizismus), nicht ohne Wirkung auf diejenigen bleibt, die auftraggebend, entwerfend und jurierend die Verantwortung für das Aussehen unseres heutigen Schweizer Münz- und Papiergeldes tragen. *W. R.*

Tetradrachmon von Thurioi (Unteritalien). Um 350 v. Chr.

Dekadrachmon von Syrakus, signiert Kimon. Um 400 v. Chr.

Goldaugustalis Friedrichs II. Um 1230

Chronique Romande

A Genève, durant ce mois de novembre 1949, trois expositions ont présenté au public des œuvres de caractère très différent, et qui révélaient chez leurs auteurs d'authentiques personnalités d'artistes. A l'Athénée, le peintre français Roland Oudot a montré un bel ensemble de toiles. Oudot, qui ne doit pas être très loin de la cinquantaine, appartient, avec Brianchon, Legueult, Planson, et quelques autres, à ce groupe d'artistes que n'a pas atteint la fièvre de la surenchère, et qui ont tenu à ne pas chercher leur salut dans l'excès. A vrai dire, cette tendance a maintenu Oudot dans une sorte de réserve, qui parfois touche à la froideur. Ainsi dans certains de ses paysages italiens, que l'artiste semble avoir plutôt peint par devoir que par plaisir. D'autres toiles satisfont bien davantage, et montrent Oudot sous son meilleur jour. Je veux parler de ces paysages de France d'un coloris délibérément atténué. Ils sont maintenus dans des gammes de bruns, d'ocres, de jaune paille, et sont dominés par un ciel d'un bleu franc et joyeux, le bleu étant le seul ton intense qu'Oudot admette sur sa palette. Dans ses tableaux de figures, l'artiste confère à ses personnages une gravité et une grâce pudique, qui lui appartiennent en propre. Il atteint au style, sans jamais avoir recours à ces moyens faciles qu'offrent la stylisation et l'archaïsme. L'ensemble de cette exposition laissait l'impression d'un artiste savant, d'une sensibilité certaine mais maîtrisée, qui sait ce qu'il veut et où il va. On souhaiterait pourtant qu'il détende quelque peu sa rigueur, et s'abandonne davantage.

•

René Guinand a assemblé à la Salle Beauregard un certain nombre de peintures à l'huile et d'aquarelles, exécutées durant le séjour dans le Midi de la France qu'il fit cet été. Est-ce d'avoir changé de climat et de motifs, est-ce la contagion de l'atmosphère provençale? Je ne sais, mais cette exposition a révélé un Guinand rajeuni et renouvelé. Renonçant à ses gammes habituelles de bruns et de verts sourds, il a adopté une palette plus colorée et plus variée, et n'a pas craint d'oser des rapports de tons audacieux, et très savoureux. Il est beau de voir un artiste, arrivé à l'âge qu'à Guinand, trouver en lui des ressources neuves, et faire preuve d'une pareille fraîcheur de sensibilité.

•

C'est aussi la fraicheur de la sensibilité, mais exprimée avec des moyens totalement différents, que l'on découvrait dans l'exposition d'Ellisif à l'Athénée. Ce prénom nordique d'Ellisif est celui qu'a adopté, pour montrer ses œuvres, une peintresse qui est la femme de l'excellent artiste Adrien Holy. Son art foncièrement personnel n'est en rien un reflet de celui de son mari, ne lui doit rien. Dans de grandes gouaches, où se manifeste un sens inné de la couleur, Ellisif illustre des sujets tirés de la Bible où des contes d'Andersen, où bien évoque des sites et des scènes qu'elle a vus. Ses œuvres sont d'une ingénuité qui enchante, parce

qu'on la sent tout à fait naturelle. Alors que certains peintres d'aujourd'hui courent après la naïveté, et ne l'atteignent jamais, Ellisif a retrouvé en elle-même toute la candeur de l'enfance. Qu'elle retrace ce qu'elle a vu, ou ce que lui ont suggéré ses lectures, elle est elle-même. Elle parvient à nous faire accepter ces arbres aux feuilles démesurées, ces anges aux robes couleur de soufre qui volent dans des ciels bleus et roses, ce monde de légende qui semble lui être aussi familier que le monde de la vie quotidienne.

•

On se souvient qu'à la fin du roman de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, *les deux héros en reviennent, après maint déboire, à leur ancien métier de copistes, et passent désormais leurs journées à copier, copier, copier.*

J'avoue que, très irrespectueusement, c'est à Bouvard et Pécuchet que j'ai pensé en visitant, pendant ce mois de novembre, l'exposition de la section genevoise de la Société des P. S. A. Il est vrai que certains des meilleurs artistes genevois, Blanchet, Berger, Barraud, n'avaient rien envoyé; et j'ajoute que les envois de certains artistes – Chambon, Verdier, Theurillat, Ducommun, pour ne citer que ces quatre noms – tranchaient sur la grisaille générale. C'est de l'ensemble de l'exposition que je veux parler, de la tendance générale qui y régnait. Il est significatif qu'au Musée Rath, il se soit trouvé un nombre très restreint de peintres pour aborder la figure, un nombre encore plus restreint pour se lancer dans une composition. Pour la plus grande partie, un paysage ou une nature morte semble être le maximum d'effort qu'ils veuillent donner. Et quels paysages, quelles natures mortes! Il y a là un état d'engourdissement auquel la section genevoise des P. S. A. se doit de remédier. François Fosca

---

Stuttgarter Kunstchronik

Der «Gesellschaft der Freunde der französischen Kultur» war es zu danken, daß die von Monnet, dem Chefarchitekten der französischen Zone, in sehr modernem Geist organisierte Wanderausstellung «Französische Architektur und Städtebau» in die Staatsgalerie gelangte. Da man in der Schweiz aufs beste über das Bauen in Frankreich unterrichtet ist, braucht hier nur die Bedeutung dieser Schau für deutsche Besucher betont zu werden. Es war zunächst sehr willkommen, durch größere Kollektionen nebst Modellen Einblick zu gewinnen in das Wirken führender Persönlichkeiten, wie Le Corbusier – den Stuttgartern ein alter Bekannter als Erbauer zweier Häuser mit Alfred Roth als Bauführer bei der Weißenhofsiedlung 1927 –, Perret, Lurçat, Le Meme u. a. Ein Wirken, einig im Grundsätzlichen des Bauens nach Menschenmaß, unter Ausnutzung aller von der heutigen Technik gebotenen Möglichkeiten, aber völlig frei im individuellen schöpferischen Gestalten. Das Schwergewicht der Ausstellung lag in den Wiederaufbauplänen für kriegszerstörte Städte und in Stadterweiterungsplänen. Mithin gerade in jenen Problemen, die für die Gegenwart und nächste Zukunft Deutschlands die dringlichsten sind. Der Eindruck, den die Entwürfe der oben genannten Architekten sowie der Plan von Lods für den Wiederaufbau von Mainz, dem Sitz der Französischen Zonenregierung, auslösten, war nachhaltig. Vorbildlich erschien, daß man in unserem Nachbarland die am fortschrittlichsten eingestellten Architekten heranzieht und nach erteiltem Auftrag frei schalten läßt. Mag das Bauen in Frankreich rationaler und formaler ausgerichtet sein, als es im allgemeinen dem deutschen Empfinden entspricht, so geht von dieser großzügigen und lehrreichen Schau doch eine Fülle wertvoller Anregungen auch für das Bauen hierzulande aus. Man kann lernen, ohne zu übernehmen.

Der Württembergische Kunstverein zeigte eine Ausstellung deutscher Aquarelle, die durch die Initiative Lovegroves, des Leiters der Kunstabteilung beim Amerikanischen Landeskommissariat Württemberg-Baden, zustande kam, unter glücklicher Auswahl der beteiligten Künstler wie der von jedem einzelnen beigesteuerten Werke. Gesamteindruck: Die immaterielle Technik des Aquarells kommt der heutigen, von genauer Wiedergabe des Gegenständlichen abrückenden Einstellung besonders entgegen. Man wurde auf dieser Schau mit vielem hier noch nicht Gesehenem bekannt. Denn man begegnete neben den in diesen Kunstchroniken schon öfters erwähnten schwäbischen Künstlern auch solchen aus Baden, Hessen, Bayern, aus dem Rheinland, aus Norddeutschland und von der Wasserkante. Die Malweise reichte von naturnahem, doch nicht naturalistischem Bilden über ein das Stoffliche mehr oder minder umdeutendes Gestalten bis zur absoluten Kunst, in deren Bereich der Rheinländer Hubert Berke als stärkste Persönlichkeit hervortrat. Nicht alle, die es verdienten, können hier genannt werden. Hervorgehoben seien aus der älteren Generation Heckel, Hegenbarth, Röhricht, Schmidt-Rottluff; aus der jüngeren: Bargheer und Gotsch mit farbenleuchtenden Stilleben, Eimer mit einem reizvollen «Obststand»-Motiv aus Zürich, Faiß mit einem geisterhaften nächtlichen «Heimgang», Geitlinger, der sich neuerdings vom Gegenständlichen zu lösen strebt, Kaus mit einer ergreifenden «Kranken», Mahlau mit grau in grau getönten Aquarellen aus der Umgegend von Lübeck, Müller-Linow mit einem Großaquarell «Danzig im Mondlicht», der Heidelberger Sohl mit klargebauten Landschaften. Erwähnt seien noch die lose hingeschriebenen, an Einfällen reichen aquarellierten Federzeichnungen des Stuttgarters Staudinger.

In der Galerie Lutz & Meyer stellte Manfred Pahl Gemälde und Graphiken aus. Er ist ein eigenwilliger Einzelgänger. Das Zeitgewissen spricht aus seinem auf schärfster Beobachtung fußenden, doch aus der inneren Vorstellung formenden Schaffen, das oft barockem Empfinden nahesteht. Um der wahrhaftigen Aussage willen scheut Pahl vor nichts zurück. Den Ausgleich spendet, vorwiegend in den Graphiken, ein skurriler Humor. – Das Amerika-Haus machte mit zwei ernsthaft um Gestaltung Ringenden bekannt: Maria Proelß, die am Bodensee zu Hause, und Heinrich Wildemann in Tuttlingen. Maria Proelß ist eine echt weibliche Naturbegabung mit angeborenem Sinn für Farbe und Form. Man spürt ihren Landschaften und Stilleben die Freude am Reichtum der sichtbaren Umwelt an. Wildemann hat sich gegenstandslosem Bilden verschrieben, das ihm alles andere ist als ein bloßes Spielen. Die Farbklänge sind meist düster und schwer, doch durchweg harmonisch; der Aufbau der Bilder zeigt zunehmende Klärung der stets dynamisch verwerteten Elemente. – Manfred Henninger, der länger als ein Jahrzehnt bei Ascona lebte, ist nach seiner Berufung an die Stuttgarter Akademie in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Er stellte sich hier im Foyer des Schauspielhauses mit Landschaften vor, die, naturnah und kraftvoll, von dem Willen zu tektonischer Verarbeitung der Umwelterlebnisse zeugen.

Ketterers schnell bekannt gewordenes Stuttgarter Kunstkabinett veranstaltete Ende Oktober und Ende November zwei auch von auswärts und aus

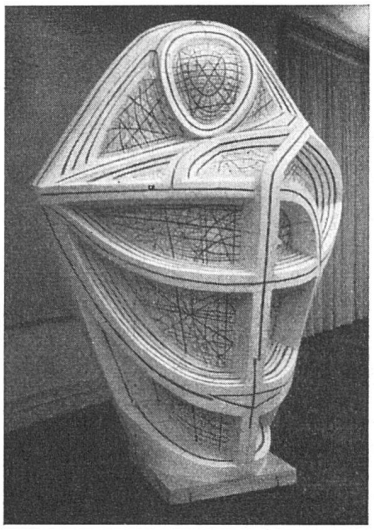
der Schweiz vielbesuchte Versteigerungen hochwertiger Bestände. Die erste Auktion umfaßte in fast 1500 Nummern alte und neue Graphik nebst einigen Gemälden und Plastiken, die zweite vorwiegend Gemälde aus süddeutschem Privatbesitz. Ergebnis beider: Auffallend starkes Anziehen der Preise. Klee, Picasso, Munch, Renoir sowie Käthe Kollwitz erzielten Beträge, die teilweise die Schätzung der sorgfältigst ausgearbeiteten Kataloge erheblich überstiegen.

Hans Hildebrandt

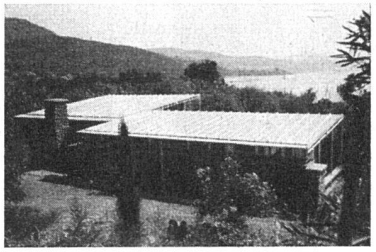
Pariser Kunstchronik

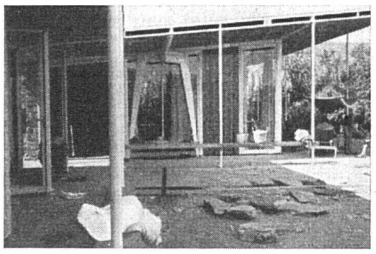
Henri Moore
Musée d'Art Moderne

Das plastische Werk des englischen Bildhauers Henri Moore war bisher in Paris im Original noch kaum bekannt. Wohl wurde Moore in den französischen Kunstzeitschriften der letzten Jahre häufig erwähnt, und von Zeit zu Zeit waren auch gelegentlich kleinere Plastiken in Pariser Galerien zu sehen. Durch die heutige Ausstellung aber wird das Gesamtwerk des Bildhauers in seiner ganzen Bedeutung mit einem Male greifbar, und die fragmentarischen Eindrücke aus Photographien und einigen wenigen Plastiken fügen sich nun in das große Gesamtbild eines zur Reife gelangten Lebenswerkes. Man ist in Paris erstaunt, wie vielseitig Moore mit seinem künstlerischen Schaffen im gesellschaftlichen und gelegentlich auch religiösen Leben seines Landes verwurzelt ist. Französische Bildhauer seiner Qualität oder genauer seiner Tendenz sind meist Einsame und Fremdlinge in ihrem eigenen Lande. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ermöglichen ihnen einzig die Kunstgalerien, einige echte Kunstliebhaber und dazu die vielen snobistischen Mitläufer die Beziehung zur Außenwelt. Sicherlich ist auch Moore in England ein Sonderfall; doch spürt man durch sein ganzes Werk die Zugehörigkeit zum englischen Inselboden, zur englischen Landschaft, und auch die morbiden Aspekte seiner Plastik können für den Engländer als eine erlaubte Kompensation eines stoischen Puritanismus gelten. Dies sind mitunter, und soweit es sich von hier aus überblicken läßt, die Gründe, die dieser Ausstellung den offiziellen Charakter geben und die Moore, vielleicht mehr, als es tatsächlich der Fall ist, als den repräsentativsten Vertreter der englischen Plastik erscheinen lassen.



Adam, Femme cerclée, 1948/49. Studie für eine Bronze. Photo: Galerie Maeght, Paris





Standardisiertes Aluminiumhaus von Jean Prouvé, Nancy, Typ «Métropole»
Photos: Studal, Paris

Adam
Galerie Maeght

Am selben Tage wie die Ausstellung Moore wurde die Ausstellung des Bildhauers Adam eröffnet. Man hatte, wenn man von der einen Ausstellung zur andern hinüberging (was die meisten Besucher auch taten), die erfreuliche Empfindung, zwei durchaus geglückten und bedeutenden Ausstellungen, wie man ihnen nur selten begegnet, beizuwohnen. Adam war ursprünglich Graveur; er hat sich aber in den letzten sechs Jahren fast ausschließlich als Bildhauer betätigt und geltend gemacht. Neuerdings hat er, auf seine Radierkunst zurückgreifend, einige große Wirkteppiche entworfen, die in ihrer kräftigen Schwarz-Weiß-Wirkung und mit Vermeidung jeglicher polychromen Farbgebung zum Eigenartigsten gehören, was von der modernen Gobelinkunst hervorgebracht wurde. Adam ist wie Moore vielseitig künstlerisch tätig und bewährt sich auf den verschiedensten künstlerischen Gebieten mit derselben vitalen Begabung. Man hat Adam gelegentlich seinen Gigantismus vorgeworfen, der meist in unerträglichem Verhältnis zu den in Frage kommenden Ausstellungsräumen steht. Die sieben Plastiken Adams füllen tatsächlich die recht große Galerie Maeght fast vollständig aus. Die große Plastik «Nu – Etude pour un porphyre poli» (4 × 2,80 m) nimmt allein schon die ganze Breite der Galerie ein. Man dürfte aber in dieser Gigantomanie eher ein unbefriedigtes, ja gerade verzweifeltes Bedürfnis des modernen Bildhauers nach Ausstellungsplätzen im Freien erkennen, auf denen Himmel und Erde und die Häusermassen die einzig gültigen Maßstäbe sind. Im Bildhaueratelier Picassos aber, wo ein Großteil dieser Plastiken entstanden ist, sprengten diese Plastiken mehr noch als bei Maeght die Räume, und es bedurfte einiger geschickter handwerklicher Kniffe, um diese Riesenformen stückweise aus der engen Ateliertüre hinauszuschaffen. Adam beschäftigt sich wie Moore mit der Abstraktion und Transposition des menschlichen Körpers. Vor zwei Jahren war vorauszusehen, daß er so langsam ganz zur reinen, vom Objekt losgelösten Erfindung übergehe. Doch seither ist er mit seiner letzten großen Arbeit, vielleicht durch die Gegenwart Picassos, mit dem er in ständigem Kontakt ist, wieder deutlicher zur anthropomorphen Form zurückgekehrt.

Serienhäuser und Wohnzellen aus Aluminium an der «Exposition de l'Union Française»

An der Ausstellung der Union Française waren diesen Herbst einige gute Serienkonstruktionen für Wohnhäuser in tropischen Zonen zu sehen. Bemerkenswert waren die technisch eleganten Lösungen der Ateliers Jean Prouvé in Nancy. Die standardisierten Bauelemente sind aus Aluminium und aus Stahlblech. Die Isolation besteht aus Glaswolle und anderem hochwertigem Material und besitzt die Isoliereigenschaften einer Backsteinmauer von 90 cm Dicke. Alle Metallelemente sind mit einer im Brennofen fixierten Farbe bemalt. Die große Leichtigkeit des Baumaterials (50 kg pro m²) erlaubt die

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Paul Gauguin	26. Nov. – 29. Jan.
	Kunsthalle	Der blaue Reiter 1908–1914	2. Jan. – 26. Febr.
	Gewerbemuseum	Textilsammlung des Gewerbemuseums. Arbeiten der Textilfachklasse	18. Dez. – 29. Jan.
	Galerie d'Art moderne	Jürg Spiller	7. Jan. – Ende Jan.
		Aleksander Zyo – Toon Kelder	28. Jan. – 23. Febr.
Bern	Kunstmuseum	Kunstwerke der Münchner Museen (Alte Pinakothek, Glyptothek, Bayrisches Nationalmuseum)	25. Sept. – Febr.
	Kunsthalle	Bernische Künstler	3. Dez. – 15. Jan.
		Arbeiten für das Eidg. Kunststipendium	21. Jan. – 29. Jan.
Genf	Musée Athénée	Eugen Früh	1 jan. – 25 fév.
		Alexandre Rochat	28 jan. – 16 fév.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Zürcher Künstler	3. Dez. – 15. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum	Frans Masereel	15. Jan. – 26. Febr.
	Gewerbemuseum	Neue Schweizer Originalgraphik	22. Jan. – 4. März
Zürich	Kunsthaus	GSMBK, Sektion Zürich	17. Dez. – 11. Jan.
	Kunstgewerbemuseum	Ortsgruppe Zürich des SWB – Die gute Form	21. Jan. – 26. Febr.
	Pestalozzianum	Erziehung zum Schönen	8. Okt. – Ende Febr.
	Helmhaus	Internationale Kinderzeichnungen	Januar
	Galerie Neupert	Giovanni Segantini – Gottardo Segantini	14. Jan. – 14. Febr.
	Orell Füßli	Martin A. Christ	7. Jan. – 4. Febr.
	Galerie Kirchgasse	Hans Portmann	9. Jan. – 30. Jan.
	Kunstsalon Wolfsberg	Rudolf Zender	5. Jan. – 28. Jan.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

gute Verpackung und den Transport per Flugzeug. Die Bauelemente können, da sie natürlich auch gegen die Kälte gut isolieren, ohne Schwierigkeiten für Serienbauten in gemäßigten Zonen verwendet werden. *F. St.*

Aus den Museen

Zum Rücktritt von Direktor Dr. Wilhelm Wartmann

Die stillen und etwas feierlich-schwerblütigen Räume des Zürcher Kunsthauses sind mir im Laufe der Jahrzehnte identisch mit dem Manne geworden, der hier sein Lebenswerk schuf. Denn Direktor Dr. W. Wartmann hat nicht nur einzelnen Bereichen seines Arbeitskreises seine Persönlichkeit aufgeprägt. Es war, als sei er immer in jedem Raume unsichtbar gegenwärtig. Und wie man selbst immer wieder versucht war, die feierlichen Hallen auf Zehenspitzen zu betreten, ging auch er in seinem eigenen Reich, wie in einem stummen Einverständnis mit den stillen Räumen, unhörbar umher. Das Laute und jede Pose lagen ihm fern, und man spürte, wie hier sein Geist, durch die dicken Mauern von der lauten Welt getrennt, mit traumsicherer Hand waltete. Er schrieb einmal über den Maler Munch, dem er auch menschlich nahestand, daß in seiner Malerei immer noch «etwas Andersartiges» mitschwinge. Etwas Andersartiges fühlte man auch aus seiner Arbeit und seinem Wesen heraus. Das Einzelne erhielt eine tiefere Bedeutung und Wirkung von der gesamten geistigen Anlage des Menschen her, die nicht alltäglich war, sondern unter der äußern Nüchternheit eine tiefe Liebe zu den Dingen und eine weise Behutsamkeit verbarg.

Wenn man bedenkt, daß der sechsundzwanzigjährige Kunsthistoriker im April 1909 als Sekretär der Zürcher Kunstgesellschaft begann, mit dem Bau des Kunsthauses 1910 zum Konservator und 1927 zum Direktor ernannt wurde und heute eine vierzigjährige Tätigkeit überschaut, wird man ihm gerne das Verdienst zubilligen, einer der großen Förderer und Anreger des zürcherischen und schweizerischen Kunstlebens gewesen zu sein. Es würde hier zu weit führen, dieses Wirken, das immer von einem zuverlässigen Empfindungsvermögen für die Kunstwerte und einem tiefen Wissen geleitet wurde, im einzelnen darzustellen. Die ständige Bereicherung der Sammlung war eine der schwersten Aufgaben; denn was eine Generation vor uns versäumt hatte, war nicht leicht nachzuholen. Trotzdem konnte die Sammlung durch wesentliche Werke des Impressionismus vermehrt werden. Besonders sichtbar wurde jedoch die Tätigkeit Dr. Wartmanns in der Bereicherung der Sammlung durch Werke schweizerischer Kunst. Der geniale Zürcher Johann Heinrich Füßli ist mit wesentlichen Werken in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Albert Welti, Hodler, Amiet und Vallotton sind, der Bedeutung ihres Werkes entsprechend, mit starken Kollektionen in die Sammlung eingezogen, und die zeitgenössische Kunst des Auslandes kann an bezeichnenden Werken Munchs, Kokoschkas, Picassos, Gris' u. a. m. abgelesen werden. Fehlende Glieder in den verschiedenen Ketten der künstlerischen Tendenzen wurden angekauft, soweit die Mittel es erlaubten und die Werke erhältlich waren. Die Sammlung wird der dauerhafte Zeuge dieser vielseitigen Tätigkeit bleiben.

Rascher vergänglich sind die Wechsel-Ausstellungen. Sie kommen und gehen und verraten dem Beschauer die gewaltige Arbeit nicht, die ihnen vorausgeht. Aber wie viele der großen Ausstellungen, die Direktor Wartmann zu danken sind, blieben als unverwischbare Eindrücke haften. Ich denke zurück an die Ausstellung Deutscher Malerei 1917, an das Dreigestirn Munch, Liebermann, Corinth in den Jahren 1922–24, an die große Internationale Ausstellung 1925, die Tafeln der Zürcher Nelkenmeister 1929, Picasso 1932, Delacroix 1939, die Ausstellung italienischer, französischer und ungarischer Kunst und die große Schau des Werkes von Kokoschka, Marquet und Bonnard. Damit greife ich willkürlich einige Höhepunkte heraus, die sich in den letzten Jahren zu den großen Schauen österreichischer und lombardischer Kunstschätze steigerten. Dazwischen lagen Kollektivausstellungen und umfassende Querschnitte schweizerischer Malerei und Bildhauerei der Gegenwart. Ein weiteres Gebiet seiner Tätigkeit bildeten die gründlichen Kataloge, denen er oft ein wertvolles Begleitwort mitgab. Ich erinnere mich auch noch der «Notizen» zur Internationalen Ausstellung 1925, in denen Direktor Dr. Wartmann über Matisse, Derain und Vlaminck schrieb und die aus unbekannten Gründen damals nicht weitergeführt wurden, seiner Arbeit über Rouault anläßlich der Ausstellung dieses großen Franzosen 1946 und anderer wertvoller Beiträge in der Presse und den Jahresberichten, die sein sicheres Urteil und die Weite seiner Anschauung ebenfalls belegten und das Bedauern zu wecken vermochten, nicht noch weitere Deutungen moderner Maler aus seiner Feder zu besitzen. Was noch an interner Arbeit zu bewältigen war, kann der Außenstehende schwer beurteilen. Aber das Sichtbare genügt, um dem Manne zu danken, der mit umfassender Sachkenntnis, größter Gewissenhaftigkeit und einer anspruchslosen Menschlichkeit während vierzig Jahren am Zürcher Kunsthaus tätig war und es nun mit der Gewißheit verlassen darf, zum Wohle der Gesamtheit an seinem reichen Lebensfries gearbeitet zu haben, dessen letzte Felder noch offenstehen und der Füllung in der Ruhe und Abgeklärtheit der kommenden Jahre harren. *Walter Kern*

Zum Nachfolger von Dir. Wartmann – mit dem Titel eines Konservators – wählte der Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft Dr. René Wehrli, geboren 1910 in Frauenfeld. Dr. Wehrli studierte, wie mehrere seiner schweizerischen Kollegen, im Hauptfache Philologie – er schloß an der Universität Zürich mit einer Dissertation über Eichendorff ab –, doch betrieb er als Schüler Wölfflins und Eschers und auf zahlreichen Auslandsreisen intensive kunsthistorische Studien. Seit 1943 ist er Assistent, seit 1947 Vizedirektor am Zürcher Kunsthaus. In dieser Funktion war er an der Organisation der wichtigen letzten Ausstellungen des Instituts beteiligt. Zu den fruchtbaren großen Aufgaben, die ihm und dem Kunsthause in den kommenden Jahren bevorstehen, wünschen wir ihm ein volles und schönes Gelingen. Die Redaktion

Tagungen

Delegiertenversammlung des Schweizerischen Kunstvereins in Bern

Am 26. November fand im Berner Kunstmuseum unter dem Vorsitze des Präsidenten Prof. Max Huggler die zweite Delegiertenversammlung des Jahres statt. Ihr Hauptgeschäft bestand in der Abnahme der Jahresrechnungen 1946, 1947, 1948 und 1949 (per 20. Juni 1949), die von der Delegiertenversammlung vom 25./26. Juni wegen Unvollständigkeit verschoben wor-