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

Band: 37 (1950)

Heft: 4

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

Ausstellungen

Zürich

Picasso. Zeichnungen und Graphik
Graphische Sammlung der ETH., 18. Februar bis 15. April

Picasso ist ein Meister der Wandlung. Selbst innerhalb des Rechtecks eines einzelnen graphischen Blattes wandelt er Stil und Technik, als drängte es ihn unwiderstehlich dazu, den einmal unternommenen harmonischen Strich oder Farbaufbau durch eine oft brutale Umreißung, Zerreißung oder Fixierung der Form zu zerstören, liegenzulassen oder durch ein unmittelbar Neues zu übertönen. Dieses dramatische Geschehen innerhalb des einzelnen Werks spielt sich unaufhörlich vor unseren Augen ab. Es ist nicht zulässig, daß man sich an die Linienharmonie der Illustrationen zu Ovid oder zu Balzac hält; das ist nur Picassos lichtere Seite. Denn gleich wieder droht die Erstarrung, und mit demiurgischer Willkür erzwingt er die Wandlung in ein monströses Gebilde, aus dem dann erneut die große Form monumental hervorstößt, seinem Schrecken vor der Schönheit zum Trotz.
«Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören.» Dieses Rilkewort aus den Duineser Elegien könnte als Motto über Picassos Werk stehen. Der Kampf des Häßlichen gegen das Schöne drängt vom Formalen ins Metaphysische: es ist der Kampf des schwarzen Stiers mit dem weißen Pferd, der Kampf des Männlichen mit dem Weiblichen, des Minotauros mit der Nymphe, und beider Vereinigung, des Profils mit dem en face und dessen Vereinigung, des Flächigen mit dem Plastischen, des blutarm Ätherischen mit dem vital Blutrünstigen. Das ergibt seine unerhörte Spannung und grandiose Einmaligkeit, die allen Nachahmern zum Verhängnis wird. Denn die Spannung ist in der seelischen Substanz, eine Hochspannung nach bildhafter Form heischender psychischer Energie. Dies hört auch in den Blättern der letzten Jahre nicht auf; doch wird jetzt immer stärker das Gegensatzerlebnis des Schwarzen und des Weißen gesteigert und auf die abstrakteste Form vereinfacht. Man betrachte dazu den an spanische Höhlenmalereien gemahnenden Stier und die einzelnen Frauenköpfe, die entweder als zarter Weißstrich auf schwarzem oder als heftiger Schwarzstrich auf weißem Grund figurieren. Mit diesen großformatigen, technisch sehr anregenden Lithographien, Aquatintablättern und kombinierten Radierungen schließt das in der ETH. gezeigte graphische Werk Picassos; doch wird es von Anfang an von Originalzeichnungen in Feder und Pinsel vor allem aus der Frühzeit begleitet, unter ihnen der eindrückliche «Christ au Sacré-Cœur» von 1904 und das merkwürdige Blatt des bärtigen Blinden von 1905, sodann von farbigen Stilleben-Gouachen aus der kubistischen Zeit von 1910 bis 1920. Das ergibt für den Kenner sowohl als für den Neuling eine vortreffliche Übersicht über die Evolution dieses heute Siebzigjährigen, der nur für Unaufmerksame ein abstrakter, d. h. gegenstandsloser Maler ist; keines seiner Werke tritt uns ohne einen suggestiven Inhalt in gewaltiger Form entgegen.

Hedy A. Wyß

Finnische Kunst
Kunsthaus, 17. Februar bis 12. März 1950

Die Sympathie, die man dem mutigen, arbeitsfreudigen Volk der Finnen entgegenbringt, übertrug sich auch auf die Ausstellung finnischer Malerei und Plastik, welche die finnische Regierung als offizielle Veranstaltung der nationalen Kulturwerbung in Zürich zeigte. Doch empfing man von dieser hauptsächlich aus Museumsbesitz zusammengestellten Wanderschau eher den Eindruck einer aufschlußreichen und willkommenen Orientierung als den eines unmittelbaren künstlerischen Erlebnisses. – Nachdem in Finnland während langer Zeit die künstlerischen Arbeiten, die das öffentliche und private Leben erforderte, von Handwerkern, Laien oder ausländischen Künstlern ausgeführt worden waren, brachte erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts einen künstlerischen Aufstieg im nationalen Sinne. Als Vorbilder wirkten dabei der könnerische, etwas salonhafte Naturalismus Düsseldorfs und später der echtere Realismus von Paris, der erst nach der Jahrhundertwende von impressionistischen Einflüssen abgelöst wurde. Im Sinne eines «nationalen Romantismus» wurden diese Vorbilder von tüchtigen Künstlern Finnlands der heimatlichen Geisteswelt angepaßt. Ein zumeist dunkeltoniger Ernst bildete die Grundhaltung dieser durch Künstlergruppen und Kunstschulen sanktionierten Kunst.
In der Ausstellung wurde diese erste Blütezeit der finnischen Malerei repräsentiert durch Bilder von Albert Edelfeldt (1854–1905), A. Gallen-Kallela (1865–1931), Magnus Enkell (1870 bis 1925) und der besonders sympathischen Helena Schjerfbeck (1862–1946) sowie von A. W. Finch, Pekka Halonen, Eero Järnefelt und Alvar Cawén. Das Gegenständliche, Lebensnahe herrscht auch in den Werken der lebenden Maler der älteren Generation ebenfalls vor; Szenen aus dem Leben des Volkes, charakteristische Figurengruppen und Einzelgestalten haben Juho Rissanen, T. K. Sallinen, Olli Miettinen und Aarre Heinonen (Rektor der Kunstschule der Akademie) gemalt. Das Landschaftliche drängte sich keineswegs vor, und doch erhielt man gerade von den finnischen Stimmungslandschaften anregende Eindrücke. In der Verarbeitung der künstlerischen Leitgedanken der letzten Jahrzehnte kommen kaum irgendwo, soweit man nach den Ausstellungswerken urteilen kann, primäre Werte zum Ausdruck.
Wenn der Ausstellungskommissär A. Heinonen in seiner Eröffnungsansprache sagte, die Plastik habe sich in Finnland geradlinig entwickelt, so bestätigte die Ausstellung dies durch sehr prägnante Beispiele. Bei den vorzüglichen Bildnisbüsten, den Charakterfiguren und Kleinplastiken spürte man in erfrischender Weise das natürliche Gleichgewicht zwischen Anschauung und Formwillen. Zwar konnte man dem riesigen Bronzekopf des Schriftstellers Alexis Kivi nicht ohne weiteres nachfühlen, daß sein Urheber Wäinö Aaltonen heute als der beste Bildhauer Finnlands gilt; aber man freute sich über die stattliche Zahl markanter Bildhauertalente, die in der Ausstellung vertreten waren, so vor allem G. Finne, L. Leppänen, F. Nylund, A. Tukiainen, E. Halonen und M. Hovi. Irgendwie problematische Richtungen traten bei den Skulpturen noch weniger in Erscheinung als bei den nur ver-

einzelt in den Bereich der Abstraktion vordringenden Gemälden. *E. Briner*

Schaffhausen

Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen
Museum zu Allerheiligen,
19. Februar bis 26. März 1950

Gewaltige Mengen von Bildern, Plastiken und Erzeugnissen des Kunsthandwerks (insgesamt 1387 Arbeiten) wurden von schweizerischen Künstlerinnen zur Jurierung nach Schaffhausen geschickt, und davon fanden 462 (ungefähr zu gleichen Teilen der freien und der angewandten Kunst zugehörig) Aufnahme in die 19. Gesamtausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen. Werner Schaad, Konservator der Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen, und seine Helferinnen lockerten das recht disparate, aber nicht beim Konventionellen verharrende Kunstgut angenehm auf durch Einstreuung von kultiviertem Kunstgewerbe, und gerade der erste Saal, in dem dieses vorherrschte, machte einen sehr einnehmenden Eindruck. Man empfand die sehr schönen Leistungen des handwerklichen Kunstfleißes (Wirkteppiche mit figürlichen Darstellungen, gestickte Wandbehänge, handgewobene Stoffe, Knüpfteppiche und textile Kleinkunst, künstlerische Keramik, Gläser mit Diamantzeichnungen, Bucheinbände, Edelmetallarbeiten und Schmucksachen, Schmelzmalerei) durchaus als harmonisches und notwendiges Gegenstück zur freien Kunst, die doch oft der entscheidenden Durchschlagskraft entbehrte und nicht durch alle guten Namen vertreten war. Das Bestreben der aus drei deutschschweizerischen und drei welschen Sektionen bestehenden Gesellschaft ist bei den Gesamtausstellungen auf eine möglichst «gerechte» Mitglieder-Repräsentation (zum Teil durch Ausschaltung großer Formate) gerichtet, so daß das Gesamtbild, im Gegensatz zu der letzten Zürcher Sektionsausstellung mit ihren zahlreichen Einzelkollektionen, reichlich aufgesplittert wirkt. Dieser Eindruck wird noch durch den Umstand verstärkt, daß der gesamte weibliche Künstlernachwuchs die Annahme wenigstens je einer Arbeit erstrebt, um für die Aktivmitgliedschaft kandidieren zu können. 86 Arbeiten gehören in diese Kategorie. Bei aller Anerkennung der Gewissenhaftigkeit der unter der Leitung von Hedwig Frei (Basel) stehenden GSMBK durfte man die auf fünfzehn Räume verteilte Ausstellung in Schaffhausen, in der beispielsweise von hundert Malerinnen und Bildhauerinnen nur je eine einzige Arbeit gezeigt wurde, doch nicht wirklich als ausgeglichenen Querschnitt durch die künstlerische Frauenarbeit der Schweiz werten. *E. Briner*

Chur

Paul Martig und Ponziano Togni
Kunsthaus, 4. März bis 2. April

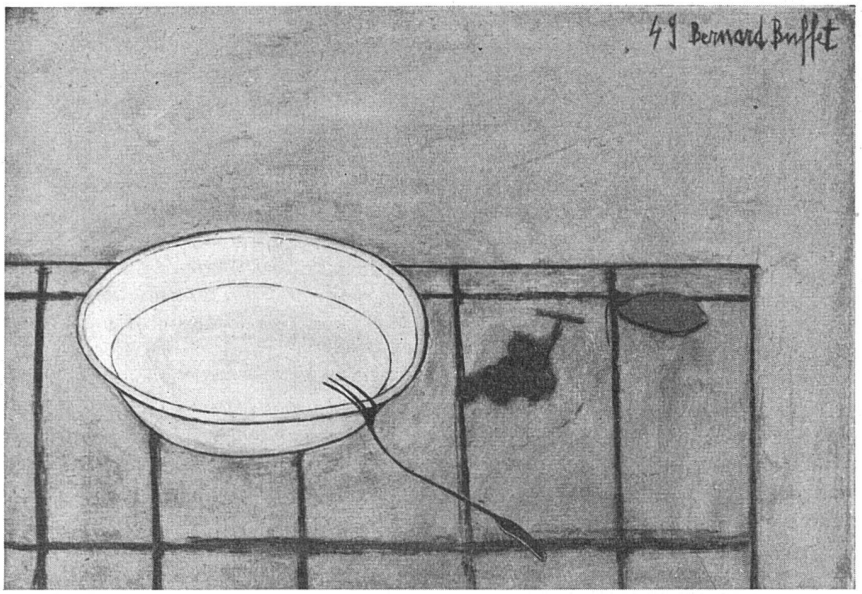
Die Märzausstellung war zwei Bündnern gewidmet. *Paul Martig*, geboren 1903, hat sich in Genf und Paris ausgebildet. Als er 1926 nach Paris kam, arbeitete er beinahe ein Jahr an einer Kopie nach Poussins Rebekka am Brunnen. Das Problem der wandbildartigen Komposition stand seither im Mittelpunkt seines bewußten und unbewußten künstlerischen Wollens. In der Ausstellung in Chur konnte er erstmals seine Entwürfe für Wandbilder und Wandteppiche zeigen, die antike Szenen, mittelalterliche Legenden und religiöse Erfindungen zum Gegenstand haben. Auch in den Tafelbildern der Lebensalter, der Musizierenden Kinder, der Badenden oder der Mutter mit Kind sucht Martig die Zusammenstimmung der Figuren und den Einklang von Farbe und Helldunkel. Die Bilder sind eindrucksvoll darin, daß der Künstler verschiedene und auch divergierende Wirkungen der Farbe, Zeichnung, Komposition und des tonigen Dunkels durch seine darstellerische Energie zusammenzuzwingen weiß. Martig sieht die Dinge und Formen mehr von innen als von der Erscheinung her. Darauf beruht auch seine Begabung für das Bildnis, wo es ihm weniger auf die Beobachtung als auf das Erfassen des ganzen Menschen ankommt. Die kleinern Bilder behandeln teils Landschaften aus Graubünden, teils Motive von Pariser Bauwerken und Straßen, da Martig abwechselnd in Davos und in Paris tätig ist. *Ponziano Togni*, geboren 1906, ist Architekt. Er begann zuerst autodidaktisch zu zeichnen und zu malen, um sich dann ganz der Malerei zu widmen. Nach längerm Aufenthalt in Florenz ließ er sich 1940 in Zürich nieder. In der Ausstellung zeigt er ausschließlich Pinselzeichnungen und Radierungen, Motive aus seiner Heimat Misox oder aus Poschiavo und dem Aversertal und Aufzeichnungen von den Straßen und Plätzen, den Gärten und Brunnen von Florenz. Togni geht dabei allen Eindrücken aus dem Wege, die an die üblichen Veduten erinnern könnten. Er liebt die Dämmerung, den Regen und die trüben Tage und zeichnet die zerstörten Straßen und Brücken von Florenz bei aller Klarheit der tektonischen Formen gern in einem auflösenden Helldunkel. Als Maler verwandelt er die Gestaltungen in Raum, die er als Architekt in ihrer Aufrichtung und Dehnung erkennt. Togni besitzt ein feines Sensorium für das Innenräumliche der Kirchen und Museumssäle wie für die Wölbungen der Baumkronen über den Wegen der Parks. Durch die Radierung bringt er zu vielfachem Ausdruck, wie die Zweige der Bäume und Sträucher im Licht der Atmosphäre atmen. Der Maler sieht die Landschaft und die Städte wie die Pflanzen und Tiere in ihrem intimen, stillebenhaften Wesen. Wenn Togni Akte oder plastische Figuren zeichnet, fühlt er die Rundung und Bewegung der Glieder wie ein Bildhauer, aber mehr noch interessiert ihn das strömende Leben, das die Figuren durchflutet. *chr.*

Basel

Bernard Buffet
Galerie Bettie Thommen,
8. Februar bis 11. März 1950

Wenn man dem «on dit» trauen will, dann redet jetzt «tout Paris» von Bernard Buffet, und wenn man seinen Ohren nicht mißtraut – dann darf man auf jeden Fall mitteilen, daß jetzt auch «tout Bâle» über ihn redet. Über eine Handvoll mittelgroßer Bilder eines sehr jungen Malers. (Er wurde 1928 in Paris geboren.) Es läßt sich schwer definieren, was einen an diesen Bildern berührt, besser – in seiner Mischung von jugendlicher Unbeholfenheit und formsicherer Sensibilität – rührt. Nach Basel sind Stilleben und ein Figurenbild gekommen (während in der gleichzeitigen Pariser Ausstellung offenbar das Figurenbild zahlenmäßig überwiegt). Es macht nichts aus. Bei beiden Gattungen wird das Dargestellte auf das Einfachste, Ursprünglichste reduziert, in den Stilleben auf den leeren Teller, den weiß aus den gedämpften grau- und blautonigen Bildgründen herausleuchtenden leeren Eßnapf, der – von einzelnen Gabeln, von der leeren Kaffee-

mühle oder einer einsamen Zitrone begleitet – etwas von der Verlorenheit eines einsamen Menschen in der Welt auszudrücken scheint. Und dieses schwebende Verlorensein wird gerade noch gehalten von dem Netzwerk des Tischtuchs, das scheinbar Sicherheit gibt, im Bilde aber bereits als angeschnittener Rest auftritt. In dieser leisen, menschlichen Expressivität der Dinge liegt die Stärke dieser Bilder. Direkter noch tritt das Expressive dann in dem Figurenbild dieser Ausstellung auf, das Buffet 1948 den «Prix de la critique» einbrachte. Es hat den nichtssagenden und unbeholfenen Titel «Composition», stellt aber wie die Stilleben das Leiden des Menschen dar. Dessen gegeißelter Körper hängt wie ein Segel am aufgerichteten Marterpfahl; seine Füße liegen im Schiff, das ein schwarzer Sarg ist. Und neben ihm steht als ebenso langgezogene expressive Figur der «andere Mensch», die Frau, die helfen möchte und nicht helfen kann. Solche Bilder können nur aus starken Erlebnissen und sensiblem Empfinden entstehen. Und ob Buffet diese beiden Kräfte auch später noch wird aktivieren können, oder ob er sich mit diesen Bildern seine Jugenderlebnisse vom Herzen geschrieben hat, wird sich zeigen müssen. *m.n.*



Bernard Buffet, Stilleben, 1949

Gewebe und Stickereien aus der Textilsammlung des Gewerbemuseums

Gewerbemuseum, 18. Dezember bis 12. Februar 1950

Diese schöne Sonderausstellung verdankte Basel der für seine (wie auch für viele andere schweizerische) Museen charakteristischen Raumnot, die insbesondere für das Basler Gewerbemuseum noch für lange Zeit nicht behoben sein wird, da die Vorlage für den Neubau von Gewerbeschule und Gewerbemuseum vor ein paar Jahren vom Basler Volk verworfen wurde. So kann das Gewerbemuseum von seinen reichen Sammlungen an Möbeln, Keramiken, Textilien usw. ständig nur einige Kostproben zeigen. Die Ausstellung hatte denn auch vor allem den Zweck, der Basler Bevölkerung zu zeigen, was es an Textilien besitzt. Diese Sammlung, ein Lieblingskind des verstorbenen Direktors Kienzle, von ihm selber noch liebevoll zusammengetragen, aber nicht mehr wissenschaftlich bearbeitet, zeigte nun selbst in dieser Auswahl eine erstaunliche Reichhaltigkeit. Trotz mancher schwerer Lücken – es fehlten sowohl die für die Entwicklung des abendländischen Textilgewerbes so wichtigen islamischen Gewebe wie Beispiele aus dem frühen Mittelalter und aus dem für die Vermittlung des orientalischen Textilkönnens so bedeutsamen Byzanz. Um zu zeigen, was tatsächlich in der Basler Sammlung vorhanden ist, verzichtete man darauf, diese Lücken durch Leihgaben zu schließen. Man legte beim Aufbau der Ausstellung alles Gewicht auf die textilen Techniken, die in einer ausführlichen Einleitung dem Besucher die Möglichkeit geben sollten, die Technik jedes einzelnen Stoffmusters zu erkennen und zu verstehen. Auf eine kulturgeschichtliche Darstellung der Weberei, Wirkerei und Stickerei verzichtete man dagegen leider. Das Material wurde vielmehr historisch-chronologisch gegliedert. Den Anfang machten die prachtvollen Gewebe der frühen ägyptischen Christen, die man aus den Gräbern des 3. bis 9. Jahrhunderts hervorgezogen hat. An diese einfachen Gewebe, meist aus Wolle gewirkte Zierstücke auf einfachem Leinengrund, folgten unmittelbar einige Beispiele aus dem späten Mittelalter, vorerst in Halbseide gewoben und mit kleinen, bescheidenen heraldischen Mustern einzelner fürstlicher Träger versehen. An diese zweite Abteilung schlossen die Gewebe aus dem 16. bis 18. Jahrhundert an, an denen sich sowohl die technische Vervollkommnung, die Ausbreitung der Textilien durch die italienischen und französischen Manufakturen wie die Differenzierung der Stoffe in Möbel-, Dekorations- und in Kleiderstoffe durch die Art der Musterung verfolgen ließ. Nach den prachtvollen Beispielen von Samten kamen dann als einzige Erzeugnisse des 19. Jahrhunderts die für Basel so wichtigen Produkte der Seidenbandindustrie. Den Abschluß der Gewebe und Wirkereien bildeten die phantasievollen Stoffe der Peruaner und die seidenglänzenden Stoffe des Orients. Als Erzeugnisse der Volkskunst war diesen Textilien noch eine kleine Auswahl von Stickereien angeschlossen, an denen sich alle Möglichkeiten der technischen und bildlichen Verzierung fertiger Textilien ablesen ließen. *m.n.*

Chronique Romande

Le grand évènement artistique de ce mois, en Suisse romande, fut assurément l'exposition Gauguin à Lausanne, due à l'esprit d'initiative et à la persévérance de l'Association des Intérêts de Lausanne. Bien que moins riche que les expositions de Paris et de Bâle, l'ensemble réuni au Palais de Rumine permet de se faire une idée de l'évolution de l'artiste, et de ses diverses activités comme peintre, graveur, sculpteur et céramiste. A mesure que l'on examine les œuvres exposées dans leur succession chronologique, on assiste, après les quinze ans de tâtonnements en Bretagne et à la Martinique, au plein et subtil épanouissement du talent de l'artiste dès

qu'il a posé le pied sur le sol tahitien. Lorsque Gauguin a pris la décision de s'embarquer pour aller peindre à l'autre bout du monde, ses amis et camarades ont sûrement dû hausser les épaules et l'accabler d'objections. C'était lui qui avait raison, pourtant, puisque ce projet en apparence absurde a révélé tout ce qu'il y avait de meilleur en lui, lui a permis de créer ses plus belles œuvres. Quant à donner des raisons précises pour cette métamorphose de Gauguin à Tahiti, pour cette transmutation d'un artiste médiocre en un peintre original et fort, la chose me paraît plus que difficile. Faut-il en découvrir les causes dans le contact avec un peuple et une nature vierges, dans la possibilité de mener une existence édénique? On ne peut qu'émettre des hypothèses; le secret de cette brusque et totale maturité du talent de Gauguin à Tahiti demeure un des mystères les plus énigmatiques de la création artistique.

•

A Genève, la Galerie Motte, à qui nous devons la belle exposition Brianchon il y a peu de temps, nous a donné cette fois une non moins belle exposition Caillard. Comme Brianchon, Caillard appartient à cette génération de peintres français qui, s'ils font moins de bruit que certains artistes qui alimentent les échos, maintiennent pourtant les traditions de la vraie peinture française: celle qui est réellement de la peinture, et non l'illustration de théories pseudo-philosophiques. Caillard a beaucoup voyagé; mais il n'a pas été en Bretagne, au Maroc, au Mexique, pour y chercher un pittoresque superficiel. Partout où il est allé, il s'est efforcé d'exprimer, et par des moyens proprement picturaux, l'âme des pays où il se trouvait. Coloriste savant et raffiné, il a toujours su ne pas se laisser emprisonner dans une formule; il sait aussi bien utiliser les tons les plus sourds que les plus éclatants. On a le droit d'espérer beaucoup d'un artiste aussi doué, et qui a si bien appris à discipliner et à fortifier ses dons.

•

Pour fêter les soixante-dix ans d'Eugène Martin, peintre et président de la Société des Peintres et Sculpteurs, une exposition d'œuvres de lui s'est ouverte à l'Athénée, dans les salles des Amis des Beaux-Arts. Maurice Barraud en a composé l'affiche, et a fait paraître une petite plaquette, où il définit de la façon la plus heureuse et la plus fine le talent de son vieux camarade. De son côté, Alexandre Blanchet illustrait cet opuscule avec un portrait de Martin qui est d'une vérité criante. Rien n'était plus mérité que tous ces hommages; car l'ensemble des œuvres de l'artiste réunies à l'Athénée n'a pu que confirmer l'opinion unanime: qu'Eugène Martin n'est pas seulement un des meilleurs peintres romands contemporains, mais le plus indépendant. Impossible de trouver dans ses toiles la moindre influence. Sans tapage, sans manifestes, Martin a suivi son petit bonhomme de chemin, et pendant quarante ans peint comme il l'entendait ce qu'il aimait: le lac et ses rives, les parcs et la campagne, et même de minables coins de banlieue dont il a été le seul à y découvrir de la beauté. Jamais il n'a forcé son talent, jamais il n'a songé qu'il lui fût nécessaire d'être «à la page». Quelle leçon, et quel exemple!

•

Je ne sais s'il y a beaucoup de peintres de chez nous qui auraient pu, comme Emile Chambon vient de le faire, remplir de leurs toiles plusieurs salles du Musée Rath sans que l'on ait le moins du monde l'impression qu'il y en ait trop. C'est que Chambon est tout le contraire de ces spécialistes de la peinture dont Baudelaire avait horreur, ou de ces peintres qui, ayant trouvé deux ou trois effets, les répètent à satiété. Il aime à aborder tous les genres: la composition, le portrait, le nu, la nature morte, le paysage; et tout ce qu'il touche, il y met sa marque. Lui aussi, comme Eugène Martin, il suit son chemin sans s'inquiéter s'il est ou non «dans la ligne». Peintre plus habile que la plupart de ses contemporains, il ne fait jamais parade de son habileté. Ses dieux sont Courbet et Vallotton; il aime la puissance sobre de l'un, et la rigueur austère de l'autre. Il se plaît à traiter des sujets de la Fable ou de la littérature, qu'en général on déclare «pompiers»; mais il les traite à sa façon, qui est toute personnelle, et souvent en y mettant une pointe d'ironie. Il ne se plaît pas moins à ébouriffer les mômiers en retraçant des femmes à demi-dévêtues, dans des attitudes qui chez d'autres artistes deviendraient vulgaires ou équivoques. Mais lui sait toujours les sauver par un tact très subtil. Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont il peint les femmes; on a le sentiment qu'il est séduit par elles, et qu'en même temps il se méfie. Aussi les peint-il volontiers comme des dominatrices au regard impérieux, tout en laissant entendre par je ne sais quoi qu'elles ne doivent pas compter sur lui pour être leur esclave. Mais c'est là un thème qui nécessiterait de longs commentaires, car la personnalité de Chambon est extrêmement complexe. Peut-être est-ce là pourquoi il déconcerte souvent le public.

François Fosca

Mailand

Lanfranco Bombelli Tiravanti und Max Huber

Libreria Salto,
14. Januar bis 4. Februar 1950

In einer der ältesten Straßen Mailands, der Via Santo Spirito, finden wir im Hofe eines altehrwürdigen Gebäudes die Libreria Salto. Diese Buchhandlung, die *mehr* als eine Buchhandlung, eher ein geistiges Zentrum für die konkrete Kunst bedeutet, bemüht sich seit mehr als zwei Jahren um Ausstellungen moderner Kunst. In Mailand besteht eine bedeutende Gruppe modernster Gestalter, hauptsächlich vertreten durch die Namen Veronesi, Munari, Monnet, Mazzon, Bordoni, Dorfles, Dova, Garau, Soldati u. a. Die im Januar eröffnete Ausstellung galt dem Mailänder Architekten und Maler Bombelli und dem Schweizer Max Huber, der seit über fünf Jahren in Mailand niedergelassen ist. Während von Bombelli nur Schwarzweiß-Werke voll Dynamik zu sehen waren, zeigte Max Huber Schöpfungen von außerordentlicher Farbigkeit. Beide Künstler treten hervor durch zähe, konsequente Haltung und hohe geistige Disziplin. Max Bill, Zürich, widmete der Ausstellung seiner beiden Freunde ein bedeutendes Geleitwort, das im Katalog der Ausstellung, mustergültig gesetzt, zu lesen ist.

R. Sch.

Pariser Kunstchronik

Georges Braque
Galerie Maeght

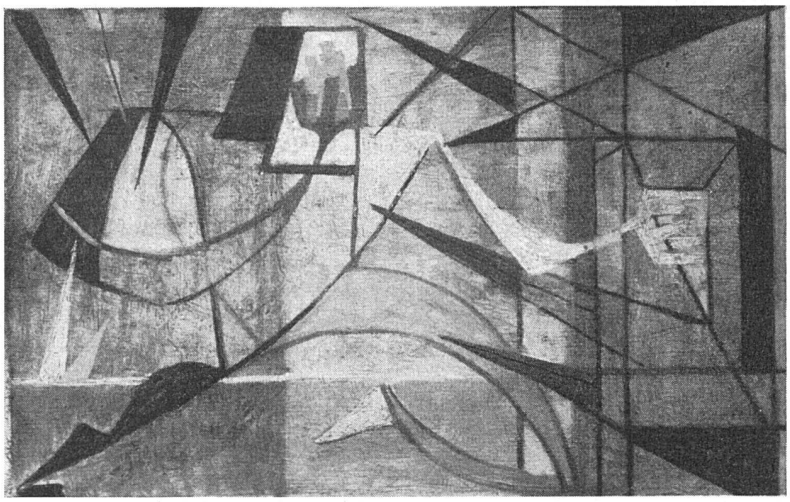
Die elf Bilder von Georges Braque, die den großen Saal der Galerie Maeght füllen, zeigen die Produktion des Künstlers aus dem vergangenen Jahr. Gleichzeitig erscheinen diese neuesten Werke als Synthese einer reichen malerischen Erfahrung, in der Wagnis und Tradition, Freiheit und Disziplin sich die Waage halten. Während Picasso mit jeder Ausstellung neu erstaunt und skandalisiert, fügt sich Braque immer deutlicher in die große Linie französischer Malerei ein, in der Sinn für Maß, Zurückhaltung des Gefühls, Klarheit der Auffassung sich mit der geistrei-

chen Behandlung des Details glücklich vertragen.

Im kleinen Ausstellungssaal sind die Radierungen sowie die sehr schönen typographischen Seiten des eben erschienenen Buches «Milaraspa» zu sehen, dessen technische Herstellung Braque in Zusammenarbeit mit seinem Verleger Aimé Maeght bis in die kleinsten Details der mise en page selbst besorgte. «Milaraspa» ist das eigentliche klassische Werk der tibetanisch-buddhistischen Literatur. Es stammt aus dem 11. Jahrhundert und ist auch heute noch in allen Schichten des tibetanischen Volkes bekannt und verehrt. Die Auswahl dieses Textes ist sehr bezeichnend für die geistige Entwicklung von Georges Braque. Diese Rückkehr zu den Quellen der Weisheit und zu selten gekosteten Freuden der Entsagung läßt den Künstler in einem neuen Lichte erscheinen. Das Buch war während der Kriegsjahre Braques treuer Begleiter. Die fünf Illustrationen des Textes sind fünf Variationen eines fliegenden Vogels, den wir als Symbol des allgegenwärtigen Geistes deuten dürfen.

Jean Bertholle
Galerie Jeanne Bucher

Die Galerie Jeanne Bucher hat in Paris einen guten Namen. Wohl bekommt man dort selten Ausstellungen von weltberühmt gewordenen Künstlern zu sehen; doch hatten gar manche dieser Künstler hier ausgestellt, als ihre Bedeutung erst von einem kleinen Kreise anerkannt wurde. Zu ihnen zählen Picasso, Lurçat, Lipchitz, Arp, Marcoussis und viele andere. Max Ernst zeigt hier erstmals seine von Jeanne Bucher verlegten Folgen «Histoire Naturelle» (1926) und «Une Semaine de Bonté». 1927 stellte hier erstmals Bauchant, 1929 Lapique und im selben Jahre Campigli in einer Einzelausstellung aus. Auch die Schweizer Maler Seligmann und Schieß machten hier ihre Anfänge. Der junge Nachfolger Jeanne Buchers, Jean-François Jæger, der allerdings nicht als Besitzer, sondern als Direktor der Galerie vorsteht, hätte sich aus dieser glanzvollen Vergangenheit eine bequeme Zukunft gestalten können. Es lag ihm aber daran, diesen Ruhm nicht verdienstlos auszunützen, sondern im Geiste der verstorbenen Jeanne Bucher auch weiterhin dem Neuen und Unbekannten die Wege zu ebnen. In den zwei vergangenen Jahren seiner Tätigkeit setzte er sich für Reichel, Vieira da Silva, Manessier, Vera Pagava, den



Jean Bertholle, L'Illusion, 1949. Galerie Jeanne Bucher, Paris Photo: Yves Hervochon

Schweizer Maler Seiler und die Bildhauer Hajdu und Etienne Martin ein. Die gegenwärtige Ausstellung von Jean Bertholle zeigt wiederum, wie frei und unbekümmert um jegliche unmittelbare finanzielle Spekulation die Galerie ihren Weg geht. Bertholle ist eine der unabhängigsten Persönlichkeiten der jungen französischen Malergeneration. Seine Kunst ist anspruchsvoll und läßt sich in keine der bekannten Linien einordnen. In seiner Haltung gleichzeitig dem Surrealismus und dem Katholizismus nahestehend, versucht er, die surreale Welt nicht aus der Symbolwelt der Psychoanalyse, sondern aus der religiösen Intuition heraus zu gestalten. Seine besten Bilder – worunter das eine große Bild «Le Héros», das bei Gelegenheit dieser Ausstellung vom Musée d'Art Moderne in Paris zum Ankauf reserviert wurde – haben visionären Charakter. Wir stehen vor einer apokalyptischen Rätselsprache, deren Deutung dem Künstler wohl selber entgeht, die aber nichtsdestoweniger eine zwingende Wahrscheinlichkeit besitzt. Die Religiosität Bertholles, die sich in seinen früheren Bildern viel deutlicher am Thematischen ablesen ließ, ist heute verborgener, doch gleichzeitig intensiver gegenwärtig. Dies sind eben die geheimnisvollen Umwege der Kunst, daß wir das wahre Gesicht der Dinge nur im Spiegelbild erfassen.

Otto Bachmann
Galerie Barreiro

Die Bilder des jungen Schweizer Malers *Otto Bachmann* in der Galerie Barreiro an der Rue de Seine wurden viel beachtet. Otto Bachmann wurde 1915 in Luzern geboren. Als Schüler der dortigen Kunstgewerbeschule widmete er sich der Dekorationsmalerei. Sein zur Romantik neigendes Temperament konnte aber im Rahmen des Schulprogramms keine Befriedigung finden, und so unternahm er seine künstlerische Formation, die ihn über die freie Graphik zur Ölmalerei führte, als Autodidakt. Bachmann lebt heute in Ascona. Er besitzt bereits ein meisterhaftes zeichnerisches und technisches Können. Seine reiche, elegante Phantasie möchte man bei den Dekorationen eines modernen französischen Theaterstückes am Werke sehen. Als Illustrator hat sich Bachmann vielseitig bewährt. Auch als Maler zeigt Bachmann überall Ansätze zum Außergewöhnlichen. Obwohl die meisten Bilder surrealistische Färbung haben, kann man Bachmann nicht zu den Surrealisten zählen; bei aller Neigung zum Morbiden wertet er die surrealistisch paradoxe Formenwelt mehr im Sinne des Erzählerischen aus.

Le dessin français de Fouquet à Cézanne
Musée de l'Orangerie

Diese Ausstellung führt von den Anfängen der französischen Zeichenkunst, d. h. von den Anfängen der Zeichnungen auf Papier, bis zu den ersten Bahnbrechern der modernen Kunst der Gegenwart. Nur eine ausgedehnte historische Betrachtung könnte ihr voll gerecht werden. Man kann an ihr aus der nötigen Distanz die großen Züge der französischen Zeichenkunst ablesen, die klassisch ökonomische Haltung der französischen Zeichnung von Fouquet und Clouet über Poussin, Chardin, Ingres bis zu Seurat und Cézanne verfolgen und so die Permanenz des franzö-

sischen Genius durch die Jahrhunderte erleben. Wenn man der Entwicklung aber Bild um Bild nachgeht, so fällt doch vor allem die Differenziertheit der französischen Zeichenkunst auf: die Grausamkeit eines Jacques Callot, das großartige Naturgefühl eines Claude Lorrain, die Heftigkeit und psychologische Schärfe eines Daumier, die japanische Subtilität eines Manet.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Zeitgenössische deutsche Kunst

Eine kleine, aber sorgfältig ausgewählte Ausstellung deutscher Zeichnungen, graphischer Werke und einiger Aquarelle ist durch die Zusammenarbeit des Arts Council, des Institute of Contemporary Art und Professor C. G. Heises, des Direktors der Hamburger Kunsthalle, zustande gekommen. Die englische Öffentlichkeit hat zum erstenmal seit 1938 Gelegenheit gehabt, zu sehen, was die moderne Kunst östlich des Rheins in den letzten fünf Jahrzehnten hervorgebracht hat. Die Ausstellung des Jahres 1938 war unter ungünstigen Bedingungen vonstatten gegangen und hat, wenn auch viel umfangreicher als diese, doch nicht ein Gesamtbild der deutschen modernen Kunst vermitteln können. Die diesjährige Ausstellung gab hingegen eine klare Vorstellung von der Qualität und von den Stiltendenzen innerhalb der deutschen Kunst. Vertreten waren aus der älteren Generation u. a. Barlach, Feininger, Grosz, Heckel, Hofer, Kirchner, Klee, Macke, Marc, Müller, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schlemmer, Schmidt-Rottluff, während die jüngere Generation aus Platzmangel schlecht wegkam. Das Interesse an dieser Ausstellung war aufrichtig und der Eindruck, den sie vermittelt, einheitlich. Es war interessant zu verfolgen, wie die englische Öffentlichkeit reagierte; denn es ist bekannt, daß in England Paris als der einzige Kompaß der Kunst gilt. Herbert Read hat schon seit Jahren die Bedeutung des Expressionismus erkannt. Vieles in der expressionistischen Kunst, schrieb er, sage dem englischen Temperament mehr zu als die lateinische Eleganz, die man so mühevoll zu imitieren suche. Der Direktor des Arts Council, Philip James, vertrat im Katalogvorwort einen ähnlichen Standpunkt. «Der Expressionismus ist eine Kunstrichtung, die nicht weniger legitim ist als der klassische Idealismus ... In Skandinavien und in Deutschland hat sich die romantische, subjektive und mystische Natur des Expressionismus am freiesten entwickelt; heute jedoch finden wir eine starke expressionistische Tendenz selbst in den Arbeiten einiger unserer besten Künstler, wie Sutherland und Henry Moore (besonders in dessen Zeichnungen).

Diese Ausstellung wird deshalb von besonderem Interesse für dieses Land sein, da sie Werke zeigt, die dem englischen Auge neuartig erscheinen müssen.»

Daß die Kenntnis der deutschen Kunst in England sehr gering sei, haben diesmal die meisten Kritiker zugegeben. Was besonders betont wurde, war das politische Moment: es gehe hier um die Kunst jener, die das III. Reich als degeneriert und dekadent bezeichnet habe. Längere Besprechungen und ein Eingehen auf Stilfragen brachten bloß das Burlington Magazine, im Zusammenhang mit der Expressionistenausstellung in Amsterdam, und die Picture-Post – beide von Nicht-Engländern geschrieben.

J.P. Hodin

Frances Hodgkins

Frances Hodgkins, 1869 in Neuseeland geboren, war eine sehr begabte Malerin. «Was wir im Augenblick über ihr Werk aussagen können», hieß es im Katalog ihrer Londoner Gedächtnisausstellung, «ist einzig, daß es in seiner Qualität demjenigen ihrer großen französischen Zeitgenossen gleichkommt.» Was jedoch gesagt werden mußte, war, daß schon in dem ersten Unterricht, den sie von ihrem Vater, einem Aquarellamateur, erhielt, sich der französische Geschmack geltend gemacht hat. Später, durch persönliche Erfahrung, erlebte sie den direkten Einfluß der Impressionisten, vor allem Renoirs und Monets, und entschiedener dann den von Cézanne, Matisse, Bonnard und Derain. Der Impressionismus bedeutete ihr die Entdeckung des Lichtes; Cézanne befreite sie von einem allzu traditionellen Denken in der Malerei, so daß sie im Alter von 50 Jahren, einer langsamen Entwicklung zufolge, mit Farbe und Form, mit einer neuen Raumlogik und der Überschneidung und Durchdringung von Gegenständen zu experimentieren begann. Das nun scheint sehr bemerkenswert, weil sie, als Aquarellistin – sie malte ihr erstes Ölbild erst 1919 – und Lehrerin längst anerkannt, noch in diesem Alter, den Mut aufbrachte, die konventionellen Bande zu zerreißen und sich und ihre Kunst vollständig zu erneuern. Oft unter den schwierigsten materiellen Verhältnissen, in einem England, das instinktiv jedes Experiment ablehnte, folgte sie ihrem Weg, nur von wenigen Freunden geschätzt, fast unbekannt, bis sie, 77jährig, 1947 in London starb. Stets hat sie versucht, neue «Erzadern» zu entdecken, wie sie es selbst nannte. Die Periode um 1935 scheint ihre bedeutendste zu sein. Die Farbe löst die Form nicht auf; das Kompositionsgefühl und der Instinkt für das echt Naive, das sie sich durch alle die Jahre zu erhalten gewußt hat, ließ sie bedeutende Werke vollbringen, so die «*Kürbisse*», mit ihren feinen Valeurs von Rosa und Mauve, dem kalten Blau und dem Graugrün, die wie Musik klingen. Das «*Stilleben mit Krügen*», 1936, steht zwischen dem primitivistischen Stil und einer abstrakten Musterung, die sich erst in ihrem späteren Werk eindeutig aussprach. Eine unruhige Periode des Sichverlierens und Wiederfindens in ihrer Entwicklung ist von ihrem Biographen mit den Worten einer «willkürlichen Placierung von Objekten in der Bildfläche» gekennzeichnet worden. Ich kann diese Willkürlichkeit nirgends finden. Ich glaube bloß, den Drang der Künstlerin zu erkennen, ein jedes Objekt für sich und eindeutig zu charakterisieren, sie hervorzuheben und in eine Beziehung zu seinem landschaftlichen Hintergrund zu bringen. Es war für Frances Hodgkins sicherlich nicht leicht, die Synthese von neuer Form und innerer Ehrlichkeit zu finden. Man wird finden, daß die ursprünglichen Formgedanken hier auf Matisse, dort auf Bonnard oder sogar auf Surrealisten zurückgehen; aber die Poesie, das innere Leben, die Farbgebung sind ihre eigenen. Sie schrieb in einem Brief über ihre «langsame und mühevoll-tastende Arbeitsweise». Sie war ein ernster, bescheidener und wahrhaft ringender Künstler.

J.P. Hodin

Rolf Dürig

Man darf sich von dem schlagartigen Erfolg, den die Ausstellung dieses am Anfang der Zwanzig Stehenden eben zeitigte, nicht verwirren lassen. Beinahe wie New York ist London entweder vernichtend ablehnend oder aber von einer – allerdings kritisch-abwägenden – Begeisterung, die einen bis dahin unbekannten Maler wie Dürig mit einemmal zu einer feststehenden Einrichtung stempeln kann. Die Ausstellung des Berners bei Redfern fiel zeitlich mit einer Johann Heinrich

Füßlis zusammen. Das gab selbst ernst zu nehmenden britischen Kritikern Anlaß, ihn mit seinem Vorgänger zu vergleichen, der auch, indem er der Schweiz den Rücken wandte, in London zu Ruhm und Ansehen kam.
Obschon seine Bilder stilistisch in der Domäne der Fauves und Franz Marcs liegen, ist ein Vergleich mit Füßli nicht von der Hand zu weisen. Auch er entflieht der Realität in die Bezirke einer kraftstrotzenden, exzessiven Urwüchsigkeit, und zwar in ein Gewucher subtropischer Vegetation, strotzender Palmschäfte, blecherner Blattdikkichte, in dem Gruppen wilder, katzenartiger Menschen stehen. Eine wilde Glut herrscht. Sie ist mittelst einer einfachen Palette von ungebrochenen Farben erzeugt. Damit erreicht Dürig jedoch eine Materie, die kostbar, sinnlich und so virtuos ist, daß das Alter des Künstlers – der in der Schweiz zwei-, in Paris einmal ausgestellt hat – keinesfalls erraten werden könnte. Seine großzügige, nonchalante Art zu malen, die nichts von verhinderter, kniffliger Pastosität an sich hat, ist der Grund, weshalb selbst gründliche Kenner unseres Kunstschaffens ihn ohne Einschränkung auf den Plan europäischer Bedeutung heben. Das hat, wie man weiß, heutzutage nicht gar viel zu sagen. Die Kunstäußerungen von Paris und London seit Kriegsende, die den zweifelhaften Charme einer etwas mitgenommenen Ausgabe der Cahiers d'Art aus den zwanziger Jahren aufweisen, sind ja keine ernsthafte Konkurrenz.
Dürigs Bilder sind weder französisch, noch sind sie deutschschweizerisch. Merkwürdigerweise reihen sie sich eher bei den Engländern wie Sutherland ein. Am anschaulichsten wäre ein Vergleich mit jenen Winnetou-Dekors, die Pfadfinder an die Wände ihrer Heime malen. Einer erträumten Rettungsinsel-Welt tritt man da entgegen, einem unnachgiebigen, eigenwilligen Dekor aus dem Reiche Crusoes, Jack Londons, den Abenteuern Willys des Schiffjungen, der tropischen Abteilung von Staubs Bilderbüchern.
Eines seiner bedeutendsten Bilder, eine großartige Leinwand-Tapisserie, L'Odyssée, ist eine Verwebung von Seeräubertum und tropischem Camping, bevölkert von unheimlichen Geschöpfen der Schatzinsel. Es ist kaum nötig zu erwähnen, daß Dürig Europa noch nie verlassen hat. Seine Palmdschungel, Lianen und Luftwurzeln sind jedoch nicht etwa erträumte Schemen. Nichts schwimmt im luftleeren Raum der Halluzination. Dürig und

Rolf Dürig, Junger Mann mit Schiff

seine Wesen haben la tête sur les épaules, wie man in Frankreich sagt. Er lebt meist dort, in der Provence, fern aller Welt und namentlich allem Kunstbetrieb, führt eine in sich versponnene Pfadfinder-Existenz. Dort häufen sich seine Skizzenbücher in einem fort, wie im Uhrenglas der Sand rinnt. Sie enthalten Naturschilderungen, ins Detail gehend; sie sind scharf beobachtet, exakt, mit unzähligen Farbangaben, und erinnern an die Notizen französischer Tropenreisender des achtzehnten Jahrhunderts – Retour de Port-au-Prince – würde man sagen. Überhaupt ist seine Ferne-Leidenschaft, seine Vorliebe für Papageien und Segelboote den Chinoiserie-Entwürfen Bouchers verwandt.
Und bei diesem Vergleich zeigt sich dann auch eine gewisse Hinfälligkeit, ein Mangel; das Blatt am Rücken dieses im Waldweben Eingesponnenen ist erkennbar. Da ist das Nebeneinander seiner Objekte, dieses eigentümlich Zwei-Dimensionale dieser zwar festgefügten Traum-Welt, der, wie bei Füßli, der Boden der unmittelbaren Berührung fehlt. Es gebricht ihr an malerischer Tiefe. Auch Dürig hat eine Vorliebe für übermuskelte Leiber. Er versucht, wie Füßli, seine lockere, streifzughafte Beziehung zum Greifbaren mit einem Übermaß an leiblicher Pracht zu überbrücken. Wo Füßli ins dramageladene Reich des griechischen Mythos, zu Shakespeare oder Ossian ausweicht, da schweift Dürig in die heiße, ereignisgeladene der Kinderbücher ab. Bei beiden erweist sich eine Beherrschung der Mittel, die souverän und in beängstigender Weise unnachahmlich ist, als belanglos.
Bei Dürig hat die Virtuosität, den halsbrecherischen Charme eines Wunderkindes, das zu Ende des Konzertes mit seinen Zugaben nicht aufhören will. Nur ist dem beizufügen, daß die beiden der Enge der Heimat Entflohenen in ihrem Wesen grundverschieden sind. Bei Füßli vernimmt man das höhnische Lachen des Pfaus, der von Blake sagte, daß es «damn' good» sei, von ihm stehlen zu können – und es auch tat. Bei Dürig hingegen ist nichts geborgt. Er arbeitet mit verhaltener, bernisch starrköpfiger Versessenheit in seine Malerei, mit einer strengen Auffassung des hohen Berufs, schlicht handwerklich eingestellt. Daß er in seinem Alter heute schon eine feste Formel der Wesensäußerung gefunden hat – er ist 1926 geboren –, ist die Frucht davon. Die Beobachter seiner Laufbahn erhoffen den Augenblick, wo sich die Rettungsinsel-Welt mit der Wirklichkeit kreuzt. *H. U. Gasser*

Reg Butler

Man befindet sich in der sogenannt repräsentativen Ausstellung zeitgenössischer britischer Kunst. Sie ist vom Arts Council organisiert, einer halbstaatlichen Gesellschaft, deren Zweck und Bestreben es ist, den Künstler dem englischen Publikum, dem Empire und der Auslandspress näherzubringen: eine sorgfältig gewählte und gehängte Sammlung nachimpressionistischer Bilder, fundiert von Altbewährtem, wie Augustus John und Sikkert, dem Zeitgenossen und Übersetzer Bonnards; auch Plastiken von Henry Moore und eines jener fragwürdigen Ergebnisse von Graham Sutherlands Gewohnheit, seine reizvollen, kleinen Gouachen einfach auf weitläufigen Leinwänden zu vergrößern – mit welcher Praxis er ja nicht allein dasteht. Wie man sieht, kein «Salon»...
Ein ständig reisender und suchender holländischer Journalist gereiften Alters wehklagt angesichts dieser sorg-

Ausstellungen

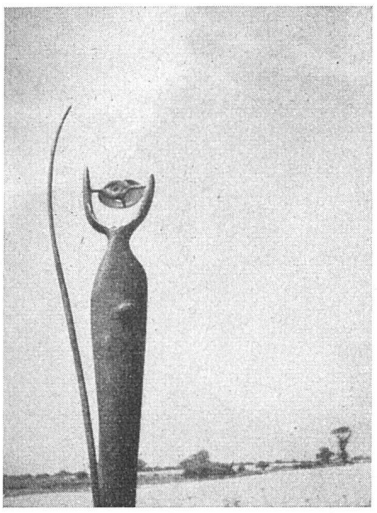
Basel	Kunsthalle	Karl Aegerter – Emil Knöll Jacques Düblin Karl Moor – Walter Schneider	18. März – 25. April
	Gewerbemuseum	Hundert Jahre Eisenbeton	19. März – 30. April
	Galerie Bettie Thommen	Caillard	10. April – 5. Mai
	Librairie du Château d'Art	Graphik von Edvard Munch	11. März – 8. April
Bern	Kunstmuseum	Paris et la vie parisienne de Louis XIV à Napoléon III	26. März – Ende April
	Kunsthalle	Fünf holländische Künstler – Internationale Kinderzeichnungen	18. März – 16. April
	Gewerbeförderung	Alpine Kunstausstellung	18. März – 16. April
	Schulwarte	Deutsche Bücher	11. April – 25. April
	Landesbibliothek	Le théâtre de Georges Pitoëff	28. März – 15. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Ernst Aebi – Neun Zürcher Künstler	13. März – 21. April
Lausanne	Galerie du Capitole	Emile Hornung – Ellisif	1er avril – 20 avril
	Galerie «La vieille fontaine»	Marie Laurencin – Maillol, bronzes	25 mars – 18 avril
Lugano	Villa Ciani	Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung	6. April – 31. Mai
Luzern	Kunstmuseum	Hans Purrmann – Richard Seewald	2. April – 7. Mai
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	André Ramseyer – Jean-Pierre Schmid	1er avril – 16 avril
Olten	Neues Museum	Martin A. Christ	19. März – 9. April
St. Gallen	Kunstmuseum	Graphik von Käthe Kollwitz	5. März – 30. April
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Alexander Wolf	6. April – 7. Mai
Winterthur	Kunstmuseum	Alfred Kolb	2. April – 7. Mai
	Gewerbemuseum	Lehrlingswettbewerb 1950	2. April – 23. April
Zug	Galerie Seehof	Gedächtnisausstellung Robert Schürch	1. April – 30. April
Zürich	Kunsthaus	Gesamtausstellung der GSMBA	25. März – 14. Mai
	Graphische Sammlung ETH	Picasso, Zeichnungen und Graphik	18. Februar – 16. April
	Kunstgewerbemuseum	Städtischer Lehrlingswettbewerb Italienische Druckkunst im Zeitalter Bodonis	26. März – 10. April 22. April – 20. Mai
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	XYLOS. Zeitgenössische Schweizer Holzschnittkunst	11. März – 22. April
	Galerie 16	ALLIANZ Gruppe Basel Michèle Catala	6. April – 28. April 29. April – 5. Mai
	Galerie Kirchgasse	Jeanne Christen Pham Thue Chuong	4. April – 18. April 20. April – 10. Mai
	Orell Füßli	Curt Manz – Yvonne Mondin	18. März – 15. April
	Kunstsalon Wolfsberg	Leonhard Meißer – Peter Birkhäuser	30. März – 29. April
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Samstag bis 17.00

fältig gemalten, geflissentlich komponierten, langweiligen und reizlosen Werke. Er bedauert es, daß man seit Ende des Kriegs weder in Paris noch in New York in einen Ausstellungsraum treten könne, um diesen erschüttert, erfreut oder nur aufgerüttelt wieder zu verlassen. Überall dieselbe Akademie, die gleiche brave, inoffensive Interieurmalerei, dieselbe imitierte Naivität, die bei Klee vor dreißig Jahren echt war. Malende Damen der Münchener Jahrhundertwende handhabten bekanntlich Gebrauchsanweisungen, die, nach der Art von Kochrezepten, die Ingredienzen einer Zitrone im Stile eines alten Holländers enthielten: Kreidefond, Carmin, dann Cadmium: Tampon, darüber Sepia, gekratzt, usw.... Die Maler unserer Nachkriegsjahre scheinen dieselben Kochbücher zu benützen, deren Autoren Klee, Picasso und Matisse sind.

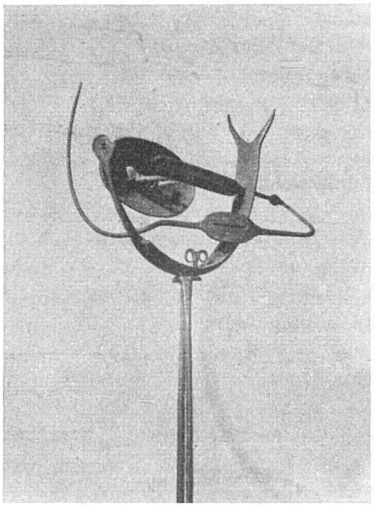
Ich führte den Enttäuschten nach Hatfield, wo der Architekt und Ingenieur Reg Butler die Hälfte seiner Zeit mit dem Schmieden seiner seltsamen, ausgedachten, urwüchsig-eleganten Skulpturen verbringt. Sonst arbeitet er als technischer Redaktor an der Architectural Preß, wie T. S. Eliot die Hälfte seines Arbeitstags auf dem Büro eines Verlags verbringt, eine Maxime, die neuerdings Herbert Read jedem schöpferischen Künstler empfiehlt.

Butler, der Ingenieur, ist zu beachten. Denn er, der in der Mitte der Dreißiger steht und bis jetzt nur einmal ausgestellt hat, ist vor allem ein Konstrukteur, und dann ein Engländer, der wie alle eine konkrete und intensive Beziehung zur Natur hat. Sie ist für diese höchst zivilisierten Barbaren ein bequemer Raum, der ihnen paßt, ohne Einengung, lose, wie ein Tweed-Anzug. Auch der Künstler schwärmt nicht von ihr. Er bedient sich der Natur. Und Butlers Werke, die er ausnahmslos im Freien aufstellt, sind aus dieser Einstellung heraus entstanden. Er gibt seine Skulpturen gleichsam wieder zurück, setzt sie dorthin, wo er sie genommen, was mit jeder Plastik getan werden sollte. Sie mögen an Calder erinnern. Sie stammen jedoch, und Butler betont dies mit Ehrfurcht, eher aus dem Bereich des großen Bildhauer-Lehrers Henry Moore. Sie sind ausnahmslos von ihm selbst, in seiner Schmiede, konstruiert, wie er auch zu Anfang seiner Laufbahn seine Bronzen selbst gegossen hat.

Seine Themen sind: Frau, Kind, Mann, Knabe. Das ist nicht bloß eine Warenbezeichnung für den Katalog. Seine Zeichnungen, die er ungern zeigt, sind



Reg Butler, Woman, 1949



Reg Butler, Head, 1949

Akte im Stil und von der handwerklichen Meisterschaft Ingres', den er über alles schätzt. Er hängt diese jedoch nicht als Wanddekor oder zur Versöhnung mit dem bürgerlichen Publikum zwischen seine ausgestellten Skulpturen. Diese sind, und das ist nicht kräftig genug zu betonen, keineswegs seltsam. Er ist nicht darauf aus, Menschen-Heuschrecken, Fabelwesen im Sinne Boschs etwa, zu bilden. Diese menschlichen Erscheinungen sind klar, einfach, unkompliziert. Sie sind konstruiert. Daß er sich dabei als Ausdrucksmittel der Formen bedient, die er am Wegrand antrifft, ist bei ihm ebenso folgerichtig wie die Wahl seines Materials, des geschmiedeten Eisens oder des rostfreien Stahls. Seine Gesichter mögen wohl den Samenbildungen des Hirtentäschchenkrauts, den Blattspitzen der Latwerge ähneln oder gar dem Durcheinander und der Konstruktion einer wilden Malve. Da jedoch das Bildnern bei ihm mit der Konstruktion dieser waghalsigen Objekte parallel läuft, tritt das Organische in den Vordergrund; die vegetabile Form tritt so stark ins Auge, daß man, oberflächlich beobachtend, glauben könnte, es sei ihm nur um diese zu tun. Die Lust am Schmiedehandwerk geht nie mit ihm durch. Die strenge Zucht, die ihn beherrscht, hält ihn davon ab. Daß die eine oder die andere messerscharf gehärtete Linie draußen im Novemberwind zittert, kommt nicht daher, daß er etwa eine halbwegs mobile Plastik schaffen wollte. Solche Begleiterscheinungen sind auch nicht zufällig oder Effekt, sondern ergeben sich aus dem Material, das bei ihm primär ist, wie es bei einer Plastik sein soll.

Er vereinigt in sich die Qualitäten, denen England im 18. Jahrhundert eine Architektur verdankte, die heute das Vorbild jedes baulich Tätigen darstellt: innigstes Eingehen auf das Material, funktionelles Denken, handwerkliche Sauberkeit – das ist der Architekt in ihm. Das tritt mit einer rückhaltlosen Beziehung zu den Erscheinungen der Natur, mit einer strengen, puritanischen Einstellung zum Handwerk zusammen. Das daraus Entstandene ist von jener knappen und klaren Harmonie und Heiterkeit, die einen den Überdruß vergessen macht, dessen man auf Schritt und Tritt gewahr wird, angesichts der verwässerten Nachahmereien einstiger Revolutionäre. *H. U. Gasser*

Nachrufe

Werner Pfister, Arch. BSA†
27. April 1884 bis 11. Februar 1950

Die Kunde von Werner Pfisters Leiden und Sterben erfüllte uns – und insbesondere die Zürcher Kollegen – mit schmerzlicher Trauer. Als Architekt wie als Kollege hatte er Wesentliches zu sagen und zu geben. Er tat es in seiner mannhaften, von Verantwortungsbewußtsein und hoher Begabung getragenen Art. In unermüdlicher selbstkritischer Arbeit schuf er zusammen mit seinem Bruder Otto Pfister Werke von bleibendem Wert. Als freier, unabhängiger Geist war er befähigt, den Weg seines architektonischen Schaffens unbeirrt und sich selber treu bleibend zu gehen und zu vollenden.