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

Band: 37 (1950)

Heft: 8: Werkbund-Ausstellung in Zürich

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: 07.01.2026

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

Ausstellungen

Basel

Schweizer Aquarelle von Hodler bis heute
Kunsthalle, vom 29. Juni bis 30. Juli

Diese Sommer-Ausstellung des Kunstvereins kann nicht verleugnen, daß sie ihre Existenz einer Verlegenheit verdankt. Als Lückenbüßerin vereinigt sie ungefähr alles, was seit Hodler je mit Wasserfarben gemalt wurde. Aber nicht das macht sie so langweilig, sondern, daß Gutes und Schlechtes, Interessantes und Belangloses, Aquarelle, die gewolltes, selbständiges Mittel der künstlerischen Aussage sind, und Aquarelle, die nur als Mittel zum Zweck – als Gedächtnisstütze, Skizze, Entwurf oder Versuch – dienen, wahllos aneinandergereiht wurden. Aus dieser Akzentlosigkeit wird das Ganze auch nicht durch die Gruppe schöner früher Blätter von Louis Moilliet oder durch die interessante Gruppe, die die Entwicklung Cuno Amiets von 1890 bis 1950 zeigt, gerettet. Sie gehen ebenso unter wie die ansprechenden Blätter von Surbek, Pauli, Tschumi, Le Corbusier, Morgenthaler, Albert Müller, Coghuf, Stocker, Staiger, Hindenlang, Abt und Martin Christ – d. h. von jenen Künstlern, für die das Aquarell notwendiges Ausdrucksmittel ist. Künstlerisch ist es am interessantesten in dem kleinen Kabinett, das Meyer-Amden, Klee, Auberjonois und Wiemken vereinigt, obschon gerade hier das Thema «Aquarell» nicht mehr ganz zutrifft. *m. n.*

Paul Klee
Kunstmuseum, 29. Juni bis Mitte August

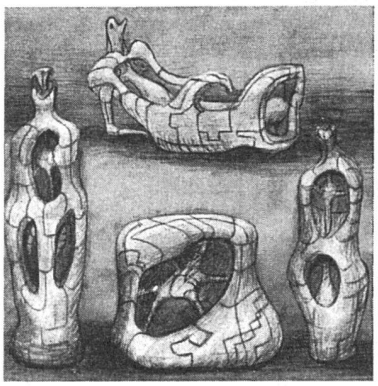
Auch wenn es zum Gedächtnis des 10. Todestages ist – man liest die Ankündigung dieser Klee-Ausstellung und findet: «schon wieder». Dies Gefühl hält genau so lange an, wie man sich noch außerhalb der Ausstellung befindet. Dann ist es verschwunden, denn man ist umgeben von verzauberten Gärten (deren einer «trocken kühler Garten» heißt), von «nächtlichen Festen» und muß beschämt feststellen, daß es bei Klee nie ein «schon wieder» und nie ein «zu viel» gibt. Man wird auf wunderbare Weise erfrischt und freut sich auch über die altbekannten, oft reproduzierten Freunde, als ob man sie noch nie gesehen hätte. Klees Phantasie war so jung und so reich – sein Werk so vielseitig und so weitgespannt, daß seine Gärten noch immer blühen, seine Städte noch immer im Glanz erträumter Fernen stehen, und die «schwarzen Gaukler», die bunt beflaggten Schiffe, der «Ort der Verabredung» und die «Schneesturmgeister» genau so entzücken, als wären sie eben erst entstanden. Die Ausstellung zeigt alle Facetten dieser kostbaren Kunst. Der letzte, fünfte Saal faßt die Werke aus den letzten drei Lebensjahren zusammen. Die Ausstellung, die über 100 Bilder, Blätter und Zeichnungen aus Basler und Berner Privatsammlungen zeigt, ist durch die erlesene Qualität jedes einzelnen Stückes sogar reicher ausgefallen als die «Klee-Stiftung», die nun bald von ihrer Weltreise zurückkehren wird. *m. n.*

Bern

Henry Moore
Kunsthalle, vom 9. Juni bis 16. Juli

Bei jeder Begegnung mit Henry Moores Plastiken ist man aufs neue entzückt von dem schönen Handwerk dieses Engländers, von der kultivierten Bearbeitung ausgesucht schöner Steine und edler Hölzer und von der lebensvollen organischen Wärme, die Henry Moore selbst aus den gewöhnlichsten Materialien – aus Blei und geschnittenem Beton zum Beispiel – hervorlocken kann. Auch in Bern, wo die vom «British Council» geschickt zusammengestellte Wanderausstellung im Juni nach ihrer zweijährigen Weltreise ankam, war man fasziniert von der außerordentlichen plastischen Spannung, die von jeder Form ausgeht, ob es sich um kleine bronzene Statuetten, abstrakte Plastiken oder um monumentale Gruppen handelt. Und trotzdem kann man sich nur an einem Teil dieser Skulptur – an den wenigen abstrakten Plastiken, die 1939/40 entstanden sind – freuen. Sie sind das, was Moore in seinem aufschlußreichen

Henry Moore. Photo: Alfred Carlebach, London



Henry Moore, Entwürfe für Metallplastiken, 1948. Farbige Zeichnung

Vorwort zum Katalog den vollendeten bildhauerischen Ausdruck nennt: «Form in ihrer vollen räumlichen Realität.» Denn sie sind ungebundene, der assoziationsfähigen Phantasie alle Möglichkeiten lassende Körper im Raum. Obschon diese Plastiken in der Minderheit sind, sind sie doch Geschöpfe aus jenem Bereich, in dem Moore eigentlich daheim ist, in dem sein leidenschaftliches Interesse für das Formen des Materials – ohne jedes thematische Ziel – sich voll entfalten kann. «Wenn der Bildhauer das Wesen seines Materials begreift, wenn er die Möglichkeiten und die Struktur seines Materials erfaßt, so kann er innerhalb der gegebenen Grenzen einen geschlossenen Block in eine Komposition verwandeln, die voller Leben ist mit Massen von verschiedener Größe, die, in ihrer von Luft umgebenen Ganzheit erfaßt, sich strecken und dehnen, stoßen und drängen, gegeneinander in

räumlicher Beziehung wirken – statische Wesen in dem Sinne, daß ihr Gravitationszentrum innerhalb der Basis liegt und dennoch voll dynamischer Spannungen innerhalb der einzelnen Teile ist.» Von einem inhaltlichen Bezug der Form – kein Wort. Und doch beschäftigt sich Moores Werk zum weitaus überwiegenden Teil mit dem einen Thema: «Der Mensch.» Der Mensch in seinem vegetativen Dasein: Liegende, Mutter und Kind, die Familie.

Bei der Formulierung dieses Themas in seinen verschiedenen Variationen wird Moore seinen bildhauerischen Prinzipien – der Besessenheit für die vollendete Bearbeitung des Materials und seinem formalen Interesse für das Verhältnis der inneren zur äußeren Form – keineswegs untreu. Er geht nur am Inhalt seiner Formen achtlos vorbei, mit dem Ergebnis, daß dieser Inhalt sich rächt, indem er unser Körpergefühl gegen diese Willkür mobilisiert. Henry Moore ist nur ein einziges Mal eine ergreifende Aussage über den Menschen gelungen. Als er während des Krieges im Auftrag der englischen Regierung die schemenhafte Existenz seiner Mitmenschen in den Londoner Luftschutzkellern zeichnen mußte. Heute aber gehört er wie Léger zu jener Gruppe von Künstlern, die mit ihrer unglücklichen Bindung an einen Gegenstand, für den ihre Herzen nur theoretisch schlagen, der eigentlichen Erfüllung ihrer künstlerischen Begabung nur im Wege stehen. Léger wird von politischen Bindungen zu diesem Kompromiß geführt, und Henry Moore erklärte: «Ich will nicht nur von den Wenigen verstanden werden, die meine abstrakten Plastiken lieben, sondern auch vom großen Publikum.» So lautet die Erklärung, die Henry Moores englischer Freund Thwaites in seiner Rede zur Eröffnung der Berner Ausstellung vermittelte. *m. n.*

Luzern

Wiener Biedermeier-Maler und Carl Spitzweg

Kunstmuseum, 27. Mai bis 2. Oktober 1950

Für seine große Sommerausstellung dieses Jahres konnte das Luzerner Kunstmuseum noch einmal auf die Bestände der fürstlich-liechtensteinischen Galerie zurückgreifen, deren Hauptwerke alter Meister 1948 in Luzern zu einer großartigen Schau namentlich der Barockmalerei versammelt waren. Die diesjährige Ausstellung hat eher den Charakter einer bescheidenen Nachlese, die immerhin der Akklamation jener Kreise von rückwärtsgewandten Kunstfreunden sicher sein darf, die die letztjährige Luzerner Œuvre-Ausstellung Henri Matisse als zu revolutionär verwarfen. Als bescheidene Nachlese jener ersten Liechtenstein-Ausstellung erscheint die gegenwärtige, nicht viel weniger umfangreiche Veranstaltung sowohl unter dem Gesichtspunkt absoluter Wertung als auch dadurch, daß sie ein räumlich wie zeitlich eng begrenztes und künstlerisch nicht eben schöpferisches Gebiet umfaßt: die Wiener Biedermeier-Malerei, zu der sich noch der gleichzeitige Münchner Carl Spitzweg gesellt, dessen Werk in der Liechtenstein-Sammlung besonders reich vertreten ist.

Die deutsche und österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts steht heute nicht eben hoch im Kurs. Dem unbefangen-naiven Betrachter ist sie entweder zu schläfrig und zu sehr sujetgebunden (Biedermeier) oder zu gewaltsam und verkrampft (Friedrich, Runge) oder aber zu großtuerisch (Gründerzeit und wilhelminische Epoche); der historisch Betrachtende vermißt in ihr immer wieder die in die Zukunft weisende Kraft, die der gleichzeitigen französischen Malerei ihren Ruhm und Glanz verleiht. Die liechtensteinische Galerieleitung, der die Auswahl der für die Ausstellung bestimmten Werke oblag, hat dies offensichtlich zu wenig bedacht und es über dem gewiß berechtigten Besitzerstolz an der nötigen Kritik fehlen lassen. Wie man die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentieren muß, hat das Basler Kunstmuseum vor Jahresfrist in der Ausstellung «Deutsche Romantiker» aus der Hamburger Kunsthalle gezeigt: in sorgfältigster Auswahl und Beschränkung auf die überragenden Künstler und deren beste Werke. (Wobei erst noch zu bedenken ist, daß die deutsche Romantik der gleichzeitigen österreichischen Malerei an Vielfalt, Ideenreichtum und Durchschlagskraft weit überlegen ist.) Die damalige Basler Ausstellung begnügte sich mit hundert Werken, – in Luzern sind es heute deren fast vierhundert.

Zeitlich am Anfang stehen die noch dem Dixhuitième und vor allem den Engländern verpflichteten Vertreter des repräsentativen Bildnisses: Friedrich Oelenhainz, Josef Grassi, Josef Abel und vor allem Heinrich Füger, der dadurch an Bedeutung gewinnt, daß er einer der wenigen Wiener Vertreter des Klassizismus ist. Interessant ist überhaupt die Zurückhaltung der Wiener Malerei gegenüber den zeitgenössischen Strömungen: die heroische Romantik eines Friedrich und Runge hat in Wien keinen Boden gefunden, und die nazarenische Richtung erscheint bei Johann Scheffer von Leonhartshoff und Peter Fendi nur wie von ferne und andeutungsweise wirksam. Merkwürdig auch der fast gänzliche Ausfall religiöser Themen in dieser bürgerlichen Malerei. Und schließlich ist es auch kein Zufall, daß der geborene Wiener Moritz von Schwind, der Maler der deutschen Märchen- und Sagenwelt, bald nach Süddeutschland übersiedelte und dort seinen Wirkungskreis fand. Die Wiener Malerei hat sich rasch und entschieden der Landschaft und dem Genre, formal einem gemäßigten und sehr bald erstarrenden Realismus zugewandt, wobei die Verbundenheit mit der Tradition richtungweisend war: deutlich etwa bei Karl Markó d. Ä., einem genauen Zeitgenossen von Delacroix (beide sind 1791 geboren), der von Poussin und den holländischen Landschaftern des 17. Jahrhunderts ausging und deren realistische Komponente weiterentwickelte. Oder Moritz Michael Daffinger, der nur ein Jahr jünger als Overbeck ist und der doch als Bildnisminiaturen- und Blumenmaler einer der reinsten Vertreter des Biedermeiers wurde.

Die überragende Persönlichkeit im Kreise der Wiener Biedermeier-Maler ist Ferdinand Georg Waldmüller, leider in der Luzerner Ausstellung fast ausschließlich als Landschafter und nur mit einem einzigen, nicht eben bezeichnenden Werk als Porträtist vertreten. (Für diese Lücke entschädigen ausgiebig die Bildnisse Josef Kriehubers und vor allem Friedrich von Amerlings.) Waldmüller ist einer der wenigen Wiener Maler seiner Zeit, bei denen man die Vordringlichkeit formalkünstlerischer Probleme spürt, die sonst hinter dem allein ausschlaggebenden Sujet zurücktreten. Manche seiner späteren Landschaften, vor allem aus der italienischen Zeit, muten wie eine prä-impressionistische Eroberung der lichterfüllten Atmosphäre an; daß das offenbar gesteckte Ziel nicht erreicht wurde, mag mit dem Verhaftetsein in der wienerischen Tradition und künstlerischen Richtung, mit dem Mangel an frischer Anregung zu erklären sein (Richard Hamann hat den Spätstil Waldmüllers einmal sehr treffend als zeichnerischen Pleinairismus gekennzeichnet). Die große Gefähr-

dung des Wiener Biedermeiers zeigt sich sofort bei Künstlern minderer Potenz, etwa bei Mathias Ranftl, Josef Höger und Friedrich Gauermann, bei denen süßliche Sentimentalität nicht Ausnahme, sondern Regel ist. In ihren anspruchsloseren Zeichnungen und Skizzen sind sie dagegen bedeutend freier und gelöster und damit auch künstlerisch bedeutender; überaus aufschlußreich ist etwa der Vergleich von Gemälden und zugehörigen Skizzen Gauermanns. Gelegentlich vermag technische Perfektion den Mangel an künstlerischer Substanz notdürftig zu verhüllen, so bei Rudolf von Alt, der nichts mehr von der bescheidenen, feinen Diskretion seines Vaters verspüren läßt, sondern der technischen Brillanz seiner Aquarell-Interieurs die Verhaltenheit biedermeierlicher Stimmung opfert. Nur ab und zu vernimmt man die Sprache eines wahren Künstlers, am deutlichsten bei Franz Eybl, dessen sittenbildhafte Porträts in ihrer Glätte und Akribie ins Hintergründige umschlagen und bereits ein Stück magischen Realismus vorausnehmen. – Die Kollektion reicht dann noch weit über das Biedermeier hinaus, mit Emil Jacob Schindler und Hans Makart bis in die Gründerzeit.

Einen Höhepunkt der Ausstellung bilden die 32 Werke von Carl Spitzweg, und diese Gruppe ist um so kostbarer, als sie nicht bloß den bekannten, spätromantischen Maler der Käuze, Bücherwürmer, Kakteenfreunde und der drolligen Situationen («Der strickende Vorposten») umfaßt, sondern auch den Landschafter, den frühen wie den späten, und damit die rein malerischen Qualitäten des Münchners zum Ausdruck bringt.

Wenn der Ausstellung, die immerhin den Anspruch einer umfassenden Repräsentation der Wiener Biedermeier-Malerei erheben kann, ein Vorwurf gemacht werden muß, dann ist es der ihres Umfanges und ihrer Proportionierung. Dadurch, daß Maler, die höchstens der Vollständigkeit halber und also mit zwei oder drei typischen Werken mit in die Ausstellung einbezogen werden dürften, als vollwertige Künstlerpersönlichkeiten ausgiebig vorgestellt werden, sinkt der Durchschnitt bedenklich, und der Besucher fühlt sich auf weite Strecken gelangweilt. Ich denke etwa an Ranftl, dessen nicht weniger als 17 gezeigte Werke man ohne Bedenken für ein einziges gutes von Albert Anker hingäbe. Dafür ist ein so hintergründiger und nicht unproblematischer Sucher wie Eybl recht stiefmütterlich behandelt. Die Kunst des Biedermeiers ist intim, und ohne die natürliche Umgebung des bürgerlichen Interieurs, das sie zu schmücken hatte, kann sie nur in seltenen Fällen überhaupt verstanden und genossen werden. Wenn es schon nicht möglich war, die Gemälde, die (viel zu zahlreichen) Aquarelle und die reizenden Miniaturen in diesen Zusammenhang hineinzustellen (einen Schritt in dieser Richtung bedeutet die Bereicherung der Ausstellung durch zeitgenössische Erzeugnisse der Wiener Porzellan-Manufaktur), so hätte man doch wenigstens versuchen müssen, der Ausstellung als solcher einen intimen, nicht zu anspruchsvollen Rahmen zu geben.

Hanspeter Landolt

St. Gallen

Ernst Morgenthaler
Kunstmuseum, 18. Juni bis 16. Juli

Die Ausstellung begann mit einigen frühen, illustrativen Blättern, die an den Jugendstilhumor anklingen, und reicht bis zu den Bildern der letzten Monate. Sie war demnach wohl als ein Querschnitt durch Morgenthalers Schaffen gemeint. Man hätte jedoch gerne in einer rund vierzig Jahre umfassenden Werkauslese wieder einige seiner wesentlichsten Bilder gesehen, die das Tagebuchartige seines Schaffens – wie er es in der Einleitung des Kataloges selbst charakterisierte – mit jenen Leistungen unterbrechen, in denen er die Erfahrung einiger Schaffensjahre und entscheidende Stationen seines künstlerischen und geistigen Werdens verdichtet hat; jene Werke, die in psychologisch eindringlicher und unpathetischer Weise den Menschen in der Vereinsamung seiner Zeit zeigen. Ich hebe das hervor, weil Morgenthaler sich in seiner Einleitung des Kataloges gegen den Vorwurf glaubt verteidigen zu müssen, daß er als Maler außerhalb des welthistorischen Geschehens gestanden habe. Es wird immer wieder Maler geben, die sich motivisch, wie Picasso in seinem «Guernica», mit ihrer Zeit auseinandersetzen. Die Unruhe der Zeit kann aber auch nur in die Ausdrucksmittel hineinwirken, und dann mag statt eines Kriegsbildes etwa ein Selbstbildnis Kokoschkas mit seinem aufgewühlten Pinselstrich entstehen, oder bei einem andersgearteten Temperament, wie demjenigen Morgenthalers, wird der trostlose Raum eines Zimmers mit seinen Menschen zu einem seelischen Erlebnis, das seine Wurzeln in der innern Heimatlosigkeit des Menschen dieser Zeit hat. Niemand wird es aber dem Maler Morgenthaler verübeln, wenn er mit wachem Auge immer wieder die Schönheit der Landschaft von den heimischen Wiesen bis zu den afrikanischen Oasen zum Gegenstand seiner bald heiter verträumten Sommerbilder, seiner bald nächtlich versponnenen Mondbilder macht, in denen der Romantiker, als welcher er vor bald vierzig Jahren begann, sich in einer männlich erweiterten Welt der Farbe bestätigt.

Schon das erste Bild der Ausstellung, ein Bildnis des Vaters (1917), enthält das ganze Wesen Morgenthalers: Aufrichtigkeit, Unmittelbarkeit, Wachheit und Glanzlosigkeit, jene Eigenschaften, die Morgenthaler selbst unter dem Begriff der Wahrheit zusammenfassen würde. Und diese Anlage des Menschen wird durch eine malerische Begabung ergänzt, die am ehesten mit dem absoluten musikalischen Gehör zu vergleichen ist und die aus dieser klaren menschlichen Substanz ihre Nahrung erhält. Daneben hing eines der lapidaren Bildnisse des Malers Johann von Tscharner. Es besteht nur aus dem durchsichtigen Braun des Gesichtes mit den dunkeln, abwägenden Augen, dem Weiß des Hemdes und dem schwarzen Kleid, ein asketischer farbiger Klang, der die melancholische Stille dieses zu früh von uns gegangenen Freundes und Malers eindrücklich bewahrt. Das Gegenstück dazu bildete der malende Amiet. Die heitere Rosa-Silhouette des gedrungenen Körpers steht vor der Staffelei in der Landschaft, das Gesicht nur ein braunroter Fleck. Die kräftige Erscheinung des maßvollen, der Erde und ihrer Schönheit zugetanen Künstlers steht überzeugend da. Gewiß scheinen Morgenthalers Arbeiten oft im Skizzenhaften zu verharren. Seine impulsive Malweise verhält sich jedoch zu einem bewußt gepflegten Pinselstrich wie die persönliche, etwas ungeduldige Handschrift eines Schreibers, der fürchtet, dem rasch entfliehenden Gedanken nicht folgen zu können, zu der angelernten Kalligraphie braver Konvention. Diese stark abkürzende Schreibweise zeigt sich vor allem auch in seinen Zeichnungen und Lithos. Nur eine derart konzentrierte Handschrift kann seinem rasch reagierenden und differenzierten Empfindungsvermögen gerecht werden. Dieses große Tagebuch eines Malers mit den kostbaren Farbklängen seiner afrikanischen Eindrücke, den im

satten Grün rauschenden Gärten, den verhaltenen Interieurs und wie zufällig erhaschten Stilleben, ist immer der Gnade des Augenblicks verpflichtet. Aber selbst wenn diese Gnade einmal auf einer Seite aussetzt, steht man, wie der Künstler selbst, auch zu seinen Schwächen, weil sie die Schwächen eines Aufrichtigen und Starken sind. Die Ausstellung war zugleich Bekenntnis und Lehre eines ursprünglichen Malers. *kn.*

Zürich

Europäische Kunst des 13. bis 20. Jahrhunderts aus Zürcher Sammlungen
Kunsthaus, 6. Juni bis 15. August

Gewiß, man könnte dieser Ausstellung vorwerfen, sie sei fragmentarisch und uferlos zugleich. Die Versammlung alles dessen, was das Zürcher Kunsthaus besitzt, ergänzt durch Kunstgüter aus privaten Zürcher Sammlungen, hat, wenn man so will, etwas großzügig Barbarisches an sich, jedenfalls, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß auch eine Ausstellung in ihrer Art ein Kunstwerk sein solle, d. h. eine sinnreiche Auswahl von Bildwerken auf Grund einer umrissenen Konzeption.
Andererseits, warum nicht? Warum soll ein Stadtwesen nicht sich und anderen zur Freude vor Augen führen, was es sich im Laufe eines halben Jahrhunderts zu eigen gemacht hat. In den Zeiträumen der europäischen Tradition gedacht, sind fünfzig Jahre eine sehr kurze Spanne. Um so bemerkenswerter ist es – vor allem auch, wenn man bedenkt, was für ein unendlich fragiles Ding Kultur ist –, was sich hier innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem Gebilde kulturellen Besitzes geformt hat. Ein Besitz, der vielleicht, um mit Hans Arp zu reden, doch mehr nach dem *Gesetz* des Zufalls geordnet ist, als der erste Anschein vermuten läßt. Gerade das ist ein wesentlicher Reiz an der Darbietung städtischer Sammlungen, was sie – sei es durch die Initiative ihrer Leiter, sei es durch Schenkung ihrer Gönner – in den Bereich ihrer Aufmerksamkeit aufnehmen. Die Zürcher Sammlung ist ein sehr eindrucksvolles Dokument für das Bestreben einer Stadt, die aufblühend ihres Selbstgefühls inne wird und ihren Reichtum in die Möglichkeit umsetzt, kunstsammlerisch die Verbindung mit den geistigen Gütern des Abendlandes zu suchen und auszubauen.
Man kann und man will auch heute nicht mehr «enzyklopädisch» sammeln. Es gibt für jede Zeit Kunstwerke der Vergangenheit, die ihr näher oder ferner liegen. Und wo steht geschrieben, daß es nicht einer jeden Zeit gutes Recht ist, ihren aufrichtigen Neigungen zu folgen und insoweit «parteiisch» und «unobjektiv» zu sein. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, mag es eben nicht zufällig sein, daß im Zürcher Kunstbesitz das 17. und 18. Jahrhundert so gut wie ganz fehlen. Der soi-disant englisch gewordene Zürcher Johann Heinrich Füßli ist ein regional (und nicht einmal nur regional) bezeichnender Sonderfall, dessen «Romantik» man zu seiner Zeit kaum verstand und heute wieder aus anderen, zeigenössischen Erfahrungen, zu schätzen versteht. Goya schon gar ist für uns seiner Zeit zu einem Vorläufer der Moderne entwachsen. Die beiden Bildnisse von Goya in der jetzigen Ausstellung sind übrigens in privatem und nicht in Kunsthaus-Besitz. Die Hauptakzente liegen auf dem Mittelalter (Plastik) und der (Früh-)Renaissance, und dann wiederum auf dem 19. und 20. Jahrhundert, wobei die Sammlung in allerjüngster Zeit durch die Zeugnisse vorwiegend niederländischer Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts der Stiftung Ruzicka ergänzt wurde.
Ein interessanter Aspekt an dieser Ausstellung ist das Verhältnis zwischen musealer und privater Sammlertätigkeit. Etwas simpel und frei herausgesagt: Die privaten Sammler machen es im allgemeinen besser. Das gilt nicht nur, und da ganz eindeutig, für die Moderne, sondern auch für die «historische» Kunst. Eines der großartigsten Zeugnisse, ein Männerbildnis von Antonello da Messina, befindet sich in privatem Besitz, und auch in den der mittelalterlichen Plastik eingeräumten Sälen würden ohne Ergänzungen aus dem privaten Bereich Stücke fehlen, die zu den markantesten gehören. Vollends offensichtlich wird dieser Sachverhalt für die neuere und neueste Zeit. Die Ausstellung zeigt zum Beispiel nicht weniger als acht Bilder von Manet; nicht eines davon im Besitz des Kunsthauses. Vielleicht liegt indessen die Schwierigkeit noch nicht einmal so sehr bei dem, was fehlt. Denn tatsächlich ließe sich Fehlendes natürlich bis ins Unabsehbare aufzählen, ohne daß das einen Sinn hätte. Problematisch wird es in dem Augenblick, wo man sich fragt, wie qualität- und bedeutungsvoll beispielsweise Matisse oder Klee vertreten sind. Bei jedem Künstler gibt es so etwas wie eine konstante Grundlinie seiner schöpferischen Energie. Und wenn es innerhalb der finanziellen Mittel, die einer Kunstgesellschaft zur Verfügung stehen, unmöglich ist, von einem Künstler viele Werke zu besitzen, müßte doch (und gerade deshalb) das Bestreben dahin gehen, möglichst solche Werke anzukaufen, die dieser Grundlinie nahe sind und jeweilen die Essenz eines Œuvres und seines geistigen Schicksals dokumentieren. Auch das ist gewiß nicht immer möglich. Aber auch wenn man diese Beschränkungen in Betracht zieht, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Sammlertätigkeit des Kunsthauses unsicherer, tastender und zufälliger ist als die private. Es ließe sich hier die ketzerische Ansicht vertreten, daß einer wagemutigeren Ankaufspraxis auch «kunsthistorische» Vorurteile im Wege sind, abgesehen von der sehr begreiflichen Vorsicht, sich mit den Vereinsgeldern nicht zu «verkaufen» und sich davor zu bewahren, Neues nur um der Neuheit willen zu erwerben, was sich dann schon nach Kurzem als nicht wertbeständig erweisen könnte. Eine Ankaufskommission ist an sich schon schwerfälliger, und sie trägt Verantwortungen, die einem privaten Sammler nicht erwachsen. Das sind Dinge, die sich nur bedingt ändern lassen; aber sie sind gleichwohl im Ergebnis nicht zu übersehen. Der private Sammler hat gegenüber dem öffentlichen den unschätzbaren Vorteil, daß er seiner persönlichen Passion nachleben kann und daß ihn diese auch zu einer Form des Verständnisses leitet, die ihn (nicht immer, aber öfter) untrüglicher wählen läßt. Diese Ausstellung des Zürcher Kunsthauses, die in ihrer Gesamtheit ausgezeichnet disponiert und aufgebaut wurde, ist demzufolge ein Gemeinschaftswerk der lebendigen öffentlichen und privaten Kräfte eines Stadtwesens, und es mag gerade darin einer ihrer schönsten und sinnvollsten Züge liegen, daß sie sie in dieser Einigkeit zur Darstellung bringt. *G. O.*

Max Liebermann – Max Slevogt – Lovis Corinth
Graphisches Kabinett der ETH
3. Juni bis 13. August

Durch Zusammenarbeit des Graphischen Kabinetts der ETH mit der Galerie Gurlitt in Linz kam die Ausstellung zustande. Sie setzt sich aus Druckgraphik und Zeichnungen zusammen und wird erfrischend belebt durch einzelne farbige Tuschzeichnun-

gen und Aquarelle. An Stelle eines detaillierenden Kataloges (der sich durch die gute Beschriftung der einzelnen Blätter erübrigte) liegt ein schön ausgestattetes Heftchen auf. Eingestreut in eine Gesamtbetrachtung von Erwin Gradmann, darin jeder der drei Künstler in seiner Eigenart treffend umrissen wird, enthält es drei Selbstbildnisse. – Inwiefern Liebermann, Slevogt und Corinth als Impressionisten bezeichnet werden dürfen, kann hier nicht im einzelnen erörtert werden. Auf jeden Fall wird uns an der Ausstellung wieder bewußt, welch wichtige künstlerische Bedeutung bei diesen wie bei allen deutschen Gestaltern der Linie zukommt – eine Tatsache, die schon gegen ein rasches Übernehmen des Begriffes «Impressionismus», wie er aus der gleichzeitigen französischen Kunst hervorgeht, spricht. Unter den drei Künstlern erhält die Linie wohl bei Corinth am wenigsten Eigenwert. Er trachtet vor allem nach einer Wirkung aus kompakten, sich kontrastierenden hellen und dunkeln Flächen. Und doch kann gerade er am wenigsten als Impressionist bezeichnet werden. Dazu bringt sein Werk zu sehr schon einen Aufbruch aus innen zum Ausdruck und wurzelt in einer dämonisch untergründigen Schicht des Bewußtseins. Mit Recht ist er in der Ausstellung am reichsten vertreten; sein impulsives Temperament drängt von Visionen, wie er sie in der «Offenbarung Johannis» darzustellen sucht, bis zu den spielerisch humorvollen Szenen aus Reineke Fuchs. Am differenziertesten kommen die mannigfaltigen Variationsmöglichkeiten seiner graphischen Gestaltung wohl in den neun Selbstbildnissen zum Ausdruck. – Ganz anders geartet ist das künstlerische Temperament bei Liebermann, der nie Gefahr läuft, die Distanz zur Umwelt auf Kosten impulsiv subjektiver Gebärdung zu verlieren. Bei ihm ist die Leidenschaft zu reinem künstlerischem Sehen so groß, daß er unter den drei Künstlern den französischen Impressionisten am nächsten rückt. Auch bei ihm steht die Graphik der Frühzeit noch in engstem Zusammenhang mit der Malerei. Die «Ziegenhirtin» (Kaltnadel, 1891) oder die «Karre in den Dünen» (1900) sind in ihrer Anlage noch sorgfältige Vorbereitungen für die Bilder gleichen Themas. In den späteren Blättern wird er jedoch frei von dieser Abhängigkeit und rechnet ganz mit den Möglichkeiten der Graphik («Reiter am Strande», Lithographie, 1910). Ähnlich wie bei Corinth kommt unter seinen ausgestellten Blättern auch den Selbstbildnissen zentrale Bedeutung zu. An ihnen wird uns ganz bewußt, wie distanziert Liebermann auch sich selbst und dem Menschen im allgemeinen gegenübersteht, während wir bei Corinth nie frei werden von dem Gefühl zu großer, oft peinlich aufdringlicher Nähe. – Max Slevogt steht temperamentmäßig zwischen diesen beiden. Sowohl Corinth wie Liebermann haben Bücher illustriert, aber *der* Illustrator ist Slevogt. Ohne die Literatur wäre eine volle Entfaltung seines künstlerischen Temperamentes kaum denkbar gewesen. *P. P.*

Fernand Léger «Cirque»
Galerie 16, 1. bis 28. Juli

Dem Gesetz ihrer Kleinheit und ihrer beweglichen Montierung folgend, ist die Galerie 16 auch im Ausstellungsturnus beweglich und wechselt ihre Darbietungen in rascher Folge, so daß in ihrem winzigen Rahmen ständig etwas Neues passiert. Vor kurzem zeigte sie eine Folge von Holzschnitt-Blättern von *Hans Arp*, die, im Laufe vieler Jahre entstanden, sich schließlich zu einem (in einer Mappe vereinigten) Ganzen gerundet haben, als hätte der Künstler (und wahrscheinlich hat er es auch) sie immer auf ein Ganzes hin prätendiert. Er begleitet sie überdies mit einem poetischen Text, der das ihnen zugrunde liegende Prinzip der unendlichen Verwandlungsmöglichkeiten der Erscheinungsphänomene formuliert. Auf diesen Blättern bilden sich einfache Formen ab, denen die sinnbildliche Kraft des Zeichens innewohnt. Es sind Stationen des Wachstums, der Übergänge, Annäherungen an umfassende Anschauungsbilder.
Darauf war eine Reihe von Bildern *Alberto Magnellis* zu sehen, der bei der Eröffnung dieser kleinen Ausstellung zugegen war, ehe er zur Eröffnung seiner größeren an der diesjährigen Biennale in Venedig fuhr. Dortselbst trug eines seiner Bilder den Titel «Rimovendo l'infinito», der bis zu einem gewissen Grad als Leitmotiv für sein ganzes Werk gelten könnte. Immer wieder scheint es diesem Künstler darum zu gehen, das «Unendliche zu bewegen». Er bildet Formengeschiebe, das, sich durchdringend, ins Weite vorstößt und das Formlose geheimnisvoll gesetzmäßig zu strukturieren beginnt.
Das jüngste Unternehmen der Galerie 16 gilt *Fernand Léger*, einer Reihe von farbigen und Schwarz-Weiß-Lithographien, die in Buchform unter dem Titel «Cirque» mit einem Begleittext von Léger von «Verve» herausgegeben werden. Es sind Paraphrasen über vielerlei Kunststücke von Mensch und Tier, die Schwerkraft zu überlisten. Auch hier zeigt sich Léger als ein künstlerisches Temperament von geradezu unverschämter Begabung und Vitalität, «unverschämt», weil er sich deshalb leisten kann, unsubtil, ja eigentlich grob zu sein, und doch, bei aller Nachlässigkeit der geistigen Kontrolle, zu geformten Mitteilungen gelangt. *G. O.*

Chronique Romande

Durant ce dernier mois, l'activité artistique genevoise a été marquée par une fort intéressante exposition Rouault à la Galerie Motte. Elle avait l'avantage de montrer des œuvres réparties sur toute la durée de la carrière de l'artiste. Aussi n'a-t-elle fait que me confirmer dans l'opinion que la belle période de Rouault, ce fut celle des environs de 1910; lorsqu'il exécutait ces aquarelles où, parmi des noirs et des bleus de Prusse, apparaît un rouge amorti. En même temps qu'un étonnant coloriste, Rouault s'y révèle comme un des plus puissants dessinateurs de notre temps. Ensuite, son art s'est selon moi engourdi. Rouault n'a plus retrouvé la force et l'originalité d'autrefois, et il s'est contenté de ressasser des formules monotones.
Ayant vécu quelque temps dans le Sud de l'Algérie, une Française, Simone Peyrot, en a ramené des gouaches évoquant des paysages de ces régions et des types indigènes. L'exposition qu'elle en a faite aux Amis des Beaux-Arts de l'Athénée a prouvé qu'elle possédait un métier sobre, nerveux et sûr, et un sens très fin de la couleur. En même temps, elle a su, en traitant ces sujets africains, ne pas tomber dans l'exotisme facile des touristes superficiels. Maintenant que Simone Peyrot est fixée à Genève, il serait intéressant de la voir travailler en haute montagne, ou retracer les mœurs d'un canton alpestre comme le Valais.

•

Mais, malgré l'intérêt qu'avaient ces deux expositions, l'événement artistique de ce mois de juin 1950 aura été, à Genève, l'achèvement et l'inauguration de deux ensembles de peintures murales commandés il y a quelques années à Alexandre Blanchet et Maurice Barraud par M. Samuel Baud-Bovy, qui faisait alors partie du Conseil administratif et était délégué aux Beaux-Arts. Je tiens à mentionner son nom, car il a pris là une initiative très heureuse.
Ces deux artistes ont eu à décorer deux

loges du Musée des Beaux-Arts, qui s'ouvrent sur le grand escalier. Les surfaces à peindre consistaient en deux panneaux relativement larges, et deux autres panneaux assez étroits. Blanchet a choisi un procédé particulier qui s'appelle Pierre-peinte, et Barraud la peinture Keim, de façon à obtenir l'aspect mat qu'exige la peinture murale.

Ni l'un ni l'autre de ces deux artistes n'a cherché à établir ses quatre panneaux sur une ordonnance de sujets très définis. Blanchet a représenté des femmes nues se baignant, des vendangeurs, des personnages dans des paysages, tandis que Barraud a rassemblé les Muses et les Grâces autour d'Apollon porteur de lyre.

L'ensemble de Blanchet comptera parmi ses œuvres les plus accomplies. Il s'est tenu dans une gamme de tons intenses, où dominent les roux, les verts et les jaunes; et il a associé ces tons très frais de façon à obtenir un coloris d'une étonnante luminosité. Sa décoration est un hymne à la beauté des êtres et des sites; et ses personnages s'imposent par leur force calme. On les sent en plein accord avec la nature, et paisiblement heureux de vivre. Sans que jamais on discerne dans ces peintures l'influence directe de l'antique, et bien que le contact étroit avec le réel soit manifeste, c'est au plus bel art grec que l'on songe devant ces corps aux amples volumes simples et vrais.

Barraud, lui, a traité sa décoration comme une sorte de grande aquarelle gouachée. Les tons largement lavés ne font que teindre l'enduit; et en bien des endroits, les gris argentés du fusain jouent leur rôle dans l'harmonie générale, conçue dans des tons fins et légers. L'ordonnance de ces quatre panneaux fait penser à un ballet savamment réglé, tant chaque figure apparaît soucieuse de se maintenir dans une attitude bien étudiée.

Si l'on peut regretter que l'on ait tant tardé à utiliser les dons de décorateur de Blanchet et de Barraud, il faut reconnaître que chacun d'eux a réalisé une œuvre où éclate la maîtrise. Elles s'inspirent toutes deux de cet humanisme qui est une des traditions les plus durables et les plus profondes de l'Occident.

•

En même temps qu'Alexandre Blanchet terminait ses décorations du Musée, son fils Maurice en exécutait une dans une église de la campagne genevoise, à Confignon. Sur le mur qui sépare le chœur de la nef, il a représenté dans un médaillon le Christ à mi-corps, la main levée pour bénir. En dessous de lui, à droite et à gauche, se trouvent quatre anges, deux vêtus de vermillon, deux de bleu pâle. Pour sa première tentative de ce genre, Maurice Blanchet a prouvé qu'il y avait en lui l'étoffe d'un décorateur de murailles. Je le louerai notamment d'avoir représenté un Christ qui est beau sans être bellâtre, et des anges virils, de vrais messagers célestes.

François Fosca

Münchner Kunstchronik

Ein Witzbold behauptete anläßlich der sich jagenden Ausstellungseröffnungen, man müsse, wenn man wirklich alles sehen wolle, seinen Beruf aufgeben und sich einen Wagen anschaffen. Schien es eine Zeitlang nach dem Kriege, als habe das Theater hier der bildenden Kunst den Rang abgelaufen, so ist das Verhältnis jetzt eher umgekehrt, womit München in seine alte Tradition als Kunststadt zurückfindet. Freilich darf man nicht vergessen, daß vieles augenblicklich als «Ausstellung» erscheint, was ehedem als fester Museumsbesitz ständig sichtbar war. Allein drei der jetzt laufenden Ausstellungen sind dieser Art. Die heimatlose Glyptothek ist mit frühklassischen Werken (Ägineten) und Kleinkunst im Central Collecting Point zu Gast; das Völkerkundemuseum hat mit erlesenen Stücken seiner amerikanischen Abteilung Aufstellung in neuen Räumen des Amerika-Hauses gefunden, und das Bayrische Nationalmuseum zeigt (wohl in Parenthese zu Oberammergau) «Bayrische Volkskunst» im noch erhaltenen Studiengebäude. Am ehesten vermißt man bei der Volkskunst den genius loci, jenen in vielem anfechtbaren romantischen Museumsbau von Seidls, der aber gerade in seinem volkskundlichen Teil viel Atmosphäre vermittelte. Die Antiken stehen im dreigeschossigen Lichthof der protzig-nüchternen Trost-Architektur auch nicht gerade glücklich, doch sind sie zumindest ausgezeichnet beleuchtet. Hingegen kommen Inka- und Aztekenkunst in den niederen Souterrain-Räumen des Amerika-Hauses gut zur Geltung. Man verzichtete bewußt auf das Ambiente von «Sitten und Gebräuchen», hielt auch mit Hinweisen auf kultische und mythologische Bedeutung sparsam zurück, um einmal nur das Ästhetische sprechen zu lassen. Hier trafen sich die Absichten des Ethnographen Ubdelohde-Döring mit denen von Mr. Munzing, dem sehr fortschrittlichen Leiter des Amerika-Hauses. Man behandelte Vasen und Gewebe, Götterfiguren und Masken nicht anders wie erlesene Stücke der Babylonier und Ägypter. Das Publikum scheint reif genug, diese Dinge in ihrer wilden und zugleich raffinierten Schönheit zu genießen.

Im Haus der Kunst, jenem dritten merkwürdigerweise erhaltenen Trost-Bau ist heute ein Bruchteil der Pinakothek untergebracht, wobei ein Raumtrakt noch für Gastausstellungen von besonderem künstlerischem Rang abgezweigt wird. So sah man hier den bedeutenden Querschnitt durch die französische Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart, letztes Jahr den «Blauen Reiter» und heuer nun «Die Maler am Bauhaus». Bedenkt man, welche Neugestaltung des Architektonischen dem Bauhaus vorschwebte, so ist sein Wiederauftauchen gerade in diesem Gebäude ein tragisch-ironischer Triumph. Was Deutschland und die Welt dem Bauhaus als Lehrstätte verdanken, geht aus dieser Ausstellung leider nicht hervor. Gezeigt werden die geistigen Träger des Bauhauses, soweit sie Maler waren. Man wollte aufweisen, wie die mit dem «Blauen Reiter» eingeleitete Entwicklung weiterlief, wie Kandinsky und Klee, die ja schon Mitglieder dieser Gruppe waren, jetzt zu den Eckpfeilern einer neuen Kunstgebarung wurden, indem sie die Erkenntnisse des Blauen Reiters in das Sammelbecken «Bauhaus» leiteten, das gerade durch die Gegenwart dieser beiden Großen jenen Zug ins Irrationale bekam, den die Verfechter des reinen Funktionalismus ihm allein nicht hätten geben können. So aber entstand jene fruchtbare und einmalige Mischung aus Zweckform (dem Wunsch, die Kunst an die Technik zu binden) und freiester Gestaltung. Bedenkt man, daß außer Arndt und Muche, die beide nicht zu den bedeutendsten Bauhäuslern gehören, keiner der Maler mehr in Deutschland lebt (Schlemmer und Klee sind tot), so wird der Verlust an künstlerischer Kraft wieder einmal schmerzlich fühlbar. (Der Bildhauer Gerhard Marcks, der dem Bauhaus kurze Zeit angehörte, hat eine Entwicklung eingeschlagen, die ihn von der Bauhauslinie wieder entfernte.) Das Hauptgewicht beim Unterricht lag nicht auf der freien Malerei, sondern in den Werkstätten. Man wollte die Kluft zwischen Handwerk und freischaffendem Künstler wieder schließen und aus den Bedingungen der modernen Technik neue Anregungen für Materialgestaltung gewinnen. Deshalb waren alle Maler am

Bauhaus gleichzeitig Werkstattleiter, und zwar, entsprechend der allgemeinen Experimentierfreudigkeit, hintereinander in verschiedenen Sparten. Neben den Malern standen sogenannte Formmeister den Werkstätten vor, Handwerker, die das Technische beherrschten. Die Breitenwirkung, die von den Werkstätten ausging, ist unabsehbar. (Man denke an die neuen Baumethoden in Stahl und Beton, an die Stahlrohrmöbel, die Bauhaustapeten, die funktionalen Beleuchtungskörper, die neue Typographie, das moderne Plakat.) Viele Dinge, die uns heute als Selbstverständlichkeiten umgeben, nahmen vom Bauhaus ihren Ausgang.

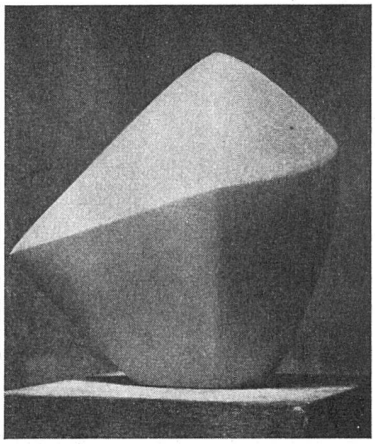
Moholy Nagy und Herbert Bayer, die vielleicht die größten Anreger in der Entwicklung neuer Techniken und Verfahren waren, überzeugen weniger in ihren malerischen Arbeiten. Dagegen geht von ihren Photogrammen und Photomontagen noch eine starke Wirkung aus. Das rationalistische Element, das Architektur und Technik innewohnt, veranlaßte zunächst auch die Maler zu strengerer Gestaltung. Kandinsky geometrisierte seine Formen; Schlemmer entwickelte sein neuartiges Spannungsgefüge zwischen Figur und Raum; Feininger ordnete seine lichtdurchschossenen Prismen und Kuben einfacher und monumentaler. Selbst Klee erlebte die Faszination des Geregelten. Er ist der Magier auf dieser Ausstellung. Fast scheint es, als habe dieser romantische Outsider auch die andern manchmal in seinen Bannkreis gezogen. Kandinsky wird für kurze Zeit verschwebender in den Farbtönen, lässiger in den Formen. Feiningers Aquarelle mit den andeutenden Federstrichen entwickeln sich zu immer spirituelleren Gebilden, in die das Zeichenhafte, das alle Dinge bei Klee annehmen, eingegangen ist. Selbst Schlemmer, dessen Figuren fest geformelt im Raume stehen, verschleiert in späteren Bauhausbildern ihre Erscheinung ins beinah Entmaterialisiert-Geisterhafte.

Als willkommene Ergänzung zu dieser repräsentativen Schau zeigte die Galerie Franke die erste Kollektivausstellung des Augsburger Malers Karl Kunz und die Galerie Stangl Arbeiten des Zürchers Oskar Dalvit. Kunz begann mit gegenstandsloser Plastik, entwickelte sich aber in einer Richtung, die mit den Namen Picasso, Léger, Chirico nun ungefähr bezeichnet ist. Auch Anregungen von Henri Rousseau stecken in seinen Bildern. Flächen in ungebrochenen Lokalfarben stehen gegen präzis umrissene Teile von Körpern und Gegenständen; diese wieder werden überspielt von abstrakten, energisch geschwungenen Kurvaturen. Diese Polyphonie der Bildmittel bedeutet natürlich manchmal eine Gefahr, zumal wenn auch noch bestimmte Bildinhalte assoziiert werden sollen, auf die das Ganze eigentlich bezogen ist. Die so selbständigen Bildmittel haben ihre eigene, abstrakte Ausdruckskraft und widerstreben der Bindung an inhaltliche Vorstellungen. Für den Gesamteindruck ist eine ungebrochene Leuchtkraft der Farben, die manchmal etwas derb wirkt, bezeichnend. Auch das Figürliche erinnert bisweilen an Volkskunst, insofern die Gestalten oft puppenhaft hölzern, wie gedrechselt aussehen. Charakteristisch ist das Fehlen jeglichen Sentimentos und der Zug ins Monumentale. Große Wandflächen, wie sie Kunz während seiner Lehrzeit in Saarbrücken zur Verfügung standen, sind seiner Begabung gemäß. – Dalvit ist den Weg in die Gegenstandslosigkeit zu Ende gegangen, nachdem ihn zunächst Klee beeindruckt hatte. Die gespritzten und getüpfelten Gründe, auf denen unbestimmte Formen geistern, sind stetigen Farbflächen gewichen, die präzise ineinandergreifen. Geometrische und freie Formen halten sich dabei das Gleichgewicht, doch schwimmen sie nicht mehr auf schillernden Gründen, sondern verschränken und verflechten sich zu festen, ausgesprochen statischen Gebilden. Dieser Eindruck des in sich Gefestigten wird verstärkt durch männlich kräftige Farbspannungen, die aber eine wohltuende Konsonanz ergeben.

Juliane Roh

Pariser Kunstchronik

Der zweite *Salon de la Jeune Sculpture* wurde dieses Jahr in den Parkanlagen des Jardin des Tuileries abgehalten. Der Ehrenpräsident des Salons ist Albert Sarraut; die Organisatoren sind die beiden jungen Kunstkritiker der Kunstzeitung «Arts», Denys Chevalier und Pierre Descargues. Die Altersgrenze der teilnehmenden Bildhauer ist 45 Jahre. Dieser Salon vertritt alle Tendenzen der jungen französischen Plastik; ferner beteiligte sich dieses Jahr auch eine holländische Sektion. Der Versuch, sich in eine architektonische Ordnung einzugliedern, ist ebenso bei den figürlich wie bei den nichtfigürlich schaffenden Künstlern dieses Salons spürbar. Ein Großteil der



Gilioli, Marmorplastik, 1950. 2e Salon de la Jeune Sculpture, Paris

Plastiken ist in stattlichen Dimensionen in Holz, Stein und Metall ausgeführt. Die Finanzierung solcher Arbeiten ist eine geradezu fürstliche Angelegenheit. Wenn man bedenkt, daß die meisten dieser Skulpturen ohne jegliche Aussicht auf einen direkten Auftrag oder Verkauf unternommen wurden, und man auch anderseits weiß, wie beschränkt die Mittel fast all dieser Bildhauer sind, so darf man von neuem an die Vitalität der französischen Plastik glauben. Eine Genugtuung ist es auch zu sehen, daß viele dieser jungen Bildhauer tüchtige Handwerker sind.

Im Palais des Beaux-Arts wurde der fünfte *Salon des Réalités Nouvelles* eröffnet. Man könnte jedem Besucher dieser Massenschau unfigürlicher Kunst zur Meditation die Worte Paul Valérys empfehlen: «Ce qui ne ressemble à rien, n'existe pas.» Es sind auch dieses Jahr wieder viele gute Arbeiten zu sehen, und dieser Salon ist weiterhin einer der anregendsten von Paris. Wenn aber die der gegenstandslosen Kunst zugewandte und gutgesinnte Presse diesmal ihre Bedenken und Befürchtungen nicht mehr verbirgt, so ist es dem Umstand zuzuschreiben, daß sich allmählich ein eigentlicher abstrakter Akademismus und Manierismus breitmacht. Symptomatisch ist ferner die Begeisterung, mit der die von der Technik faszinierten Länder, insbesondere Amerika, an diesem Salon mitmachen. Eine mit mechanischen Mitteln konstruierbare Kunst ist tatsächlich der konsequenteste Ausdruck unseres Maschinenzeitalters, und man darf erwarten, daß aus den Réalités Nouvelles ein eigentlicher Zeitstil entstehen wird, so wie wir ihn letztmals im Jugendstil erlebten.

In den Architektenkreisen erweckte der Saal der plastischen Arbeiten gro-

Ausstellungen

Aarau	Kantonale Kunstsammlung	Werke von Amiet, Auberjonois, Barth, Blanchet, Brühlmann, Hodler, Vallotton, Wyler aus den Jahren 1900 bis 1914	25. Juni – 27. August
Basel	Kunsthalle	Kreis 48	26. Aug. – 1. Oktober
Bern	Kunstmuseum	Sammlung Henry Reitlinger, London	Sept. 1949 – Sept. 1950
	Kunsthalle	Japanische Kunst	25. Juli – 26. August
Davos	Schweiz. Alpine Mittelschule	Schweizer Kunst der Gegenwart	30. Juni – 27. August
Genève	Musée Rath	L'art du moyen âge en Autriche	22 juillet – 30 sept.
	Galerie Georges Moos	Maîtres contemporains	Juillet – 15 août
	Galerie Motte	Art gothique	6 juillet – 25 sept.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	5 Schweizer Maler und 3 Bildhauer. Manolo Milares	15. Juli – 31. August
La Tour-de-Peilz	Salle des Remparts	Gustave Courbet	8 juillet – 3 octobre
Luzern	Kunstmuseum	Wiener Biedermeiermaler und Carl Spitzweg aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein	27. Mai – 2. Oktober
		Vingt cinq ans d'affiches parisiennes 1880–1905	12. Juli – 2. Oktober
	Galerie Rosengart	Französische Meister des 20. Jahrhunderts und Werke von Paul Klee	7. Juli – 30. Sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	«Le Réveil»	30. Juli – 30. Sept.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Der Rhein von der Quelle bis Basel in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts	23. Juli – 17. Sept.
Thun	Kunstsammlung	Fritz Pauli	1. Juli – 13. August
Zürich	Kunsthaus	Europäische Kunst des 13. bis 20. Jahrhunderts aus Zürcher Sammlungen	7. Juni – Ende Aug.
	Graphische Sammlung ETH	Max Liebermann – Max Slevogt – Lovis Corinth	3. Juni – 13. August
	Kunstgewerbemuseum	SWB Ortsgruppe Zürich – «Die gute Form»	3. Juni – 20. August
	Helmhaus	Schätze der Völkerkunde-Sammlung der Universität Zürich	14. Aug. – 27. August
	Pestalozzianum	Neue Lehrmittel und Jugendbücher aus West- und Ostdeutschland	24. Mai – September
		Die Welt- und Schweizer Karte in Vergangenheit und Gegenwart	24. Juni – September
	Galerie Neupert	Franz Karl Opitz	12. Aug. – 2. September
	Kunstsalon Wolfsberg	Europäische Graphik	8. Juli – 2. September
		Französische Maler	20. Juli – 2. September
		Zeichnungen von Albert Marquet und Othon Friesz	10. Aug. – 2. September
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

ßes Interesse. Von Skulptur im traditionellen Sinne des Wortes ist hier nichts mehr zu sehen. Sogar das Volumen ist nur noch soweit da, als es den Raum situieren hilft. Diese polychrome Plastik, deren Patenschaft man bei Calder, Pevsner und Vantongerloo suchen kann, ist der interessante Versuch einer mit modernen Mitteln unternommenen Synthese von Malerei, Plastik und Architektur. Die führenden Plastiker oder besser Raumgestalter dieser Gruppe sind Del Marle, Béothy und Bloc. Ferner ist in diesem Saal ein Kirchenprojekt zu sehen, für das Fleischmann sehr wirkungsvolle Kirchenfenster entworfen hat.

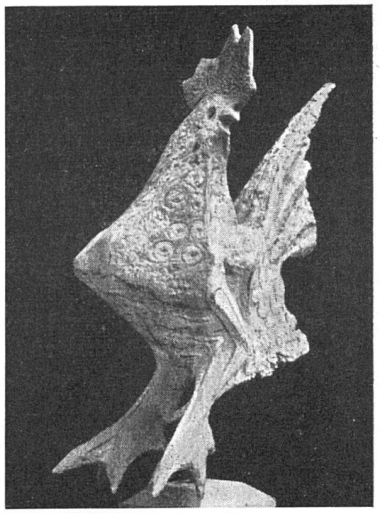
Die geometrisch-konstruktive Kunst kann als die extreme Tendenz des Salons betrachtet werden. Daneben kommen aber auch Maler und Plastiker zu Worte, die sich an keine geometrische Systematik binden und die das ästhetische Empfinden im allgemeinen selbstverständlicher ansprechen. Jede Kunstform ist letzten Endes geometrisch aufteilbar; geometrische Kunst nennen wir aber doch nur die Kunst, die mit *einfachen* geometrischen Formen auskommt. Sobald sich diese Formen komplizieren, nähern sie sich der morphologischen Struktur der Naturformen, und die Analogien und Assoziationen werden zahlreicher und bezugvoller. Dies ist wohl unter anderem der Grund, daß die Bilder von Schneider, Denise Chesnay, Lapoujade, Hartung und die letzten Plastiken von Hamm näher mit dem Lebendigen verbunden scheinen. Bei Hartung ist es mehr noch die graphologische Spannung seiner Linienführung, die uns in die komplexe Welt der analogischen Deutungen führt. Hartung ist einer der geschätztesten jungen Maler in Frankreich. Aus Deutschland gebürtig, nahm er in der Fremdenlegion an der Seite Frankreichs am Kriege teil und wurde 1944 vor Belfort schwer verletzt. Ein Film über ihn wurde kürzlich in der Librairie La Hune bei Gelegenheit des Erscheinens eines Buches über den Künstler (Verfasser und Verleger: Dr. Ottomar Domnick, Stuttgart) projiziert.

Unter den ausländischen Ausstellern ist neben der Madi-Bewegung aus Argentinien die nordamerikanische Sektion zu bemerken, wo sich einige junge Künstler um Hilla Rebay gruppieren. Auch Holland macht begeistert mit. Die schweizerische Beteiligung ist qualitätvoll. Die Teilnehmer sind G. Debrunner, Eichmann, Geßner, Fischli, Graeser, Vreni Loewensberg, Lohse, Urech und Lili Erzinger. Die meisten unter ihnen heben sich durch ihre ernste problematische Strenge hervor. Man nennt sie hier gelegentlich die Calvinisten der gegenstandslosen Kunst. Fischli hingegen ist ein reiner Lyriker; besonders glücklich sind seine kleinen Formate. *F. Stahly*

Venedig

XXV. Biennale di Venezia
Juni bis Oktober

In der Absicht, einen Überblick über die Stilentwicklung der letzten fünfzig Jahre zu geben, bringt die diesjährige Biennale eine Folge von Stilgruppen in den mittleren Sälen des Hauptgebäudes. Die erste ist eine ziemlich umfassende Schau der «Fauves», wo das Gesamterlebnis der Befreiung von der Valeurmalerei des klassischen Impressionismus illustriert ist und einem gleichzeitig die revolutionäre Tat von Van Gogh, Cézanne und Gauguin, denen diese jüngere Generation insgesamt verpflichtet ist, eindrücklich zum Bewußtsein kommt. Der frühe Matisse ist mit das schönste in diesem Saal, während Braque unter den «Fauves» seine sanftere Artung verrät und erst bei der zweiten Gruppe, den vier Kubisten (Braque, Picasso, Léger, Gris) richtig zur Geltung kommt. Wie sehr die Kubisten eine neue Malerei meinten, bei der sie ihre Persönlichkeit hinter die allgemeine formale Idee stellten, erhellt aus den zum Verwechseln ähnlichen, aus den charmantesten Grau aufgebauten Bildern von Braque und Picasso, zweier Meister, die sich entsprechend ihren grundverschiedenen Temperamenten dann doch sehr auseinanderentwickelt haben. Die Gefahr, daß Kubismus sowohl wie Futurismus aus ihren revolutionären Anfängen heraus in eine formalistische Mode ausarteten, bestand, und mancher hat, wie Carrà, beide eben nur mit Geschmack mitgemacht, wie auch Severini nicht mehr als fröhliche Farbspiele aus dieser Quelle bezog; einzig der frühverstorbene Boccioni fand im Futurismus seinen endgültigen, intensiven Ausdruck. Die übrigen Namen sind Mitläufer, die sich an die neuen Bewegungen anzupassen suchten oder dann, wie Manguin, Marquet, Vlaminck, Derain, Fries, vom Fauvismus zu einem mehr oder weniger persönlichen traditionelleren Stil zurückkehrten. Die an der Biennale gezeigte Folge ist nicht lückenlos, und Maler wie Léger und Gris kommen kürzer



Luciano Minguzzi, Hahn. Bemalte Terrakotta. XXV. Biennale, Venedig

und schlechter weg, als sie es verdienen, wie man überhaupt dem Zufall mehr überließ, als es vom historisch-informativen Standpunkt aus wünschenswert gewesen wäre. Letzten Endes wirkt auch eine solche Schau zusammengewürfelt, und die Tatsache, daß beispielsweise Carrà und Severini gleichzeitig noch einen eigenen, sozusagen unhistorischen Saal für sich in Anspruch genommen haben und daß ferner Matisse im französischen Pavillon neben neueren Werken ausgerechnet mit vielen aus seinen Anfängen erscheint, daß ferner Jacques Villon, der doch auch zu dieser Generation gehört, abseits und wie ein Junger behandelt wird und daß schlußendlich der durch viele andere Säle gehetzte Beschauer plötzlich auf einen abgesonderten, am stillen Wasser gelegenen Saal voller Henri Rousseau stößt, alles das verstärkt das Moment der Unruhe, das zweifelsohne diese Halbjahrhundert-Biennale kennzeichnet.

Wohl ist das große Dschungelbild mit Tiger und Nashorn, das zu den späten Bildern des Douaniers gehört, ein Ruhepunkt und eine Erholung, und wer im französischen Pavillon Bonnard und Utrillo betrachtet, weiß wieder, was gute französische Malerei ist. Aber die Heutigen? Geht nicht ein Riß durch die ganze Stilentwicklung hindurch? Nehmen nicht die großen Stilumbrüche, von denen hier die Rede war, bereits in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg die Katastrophen und Umwälzungen voraus, die wir dann im Politischen und selbst in der Wissenschaft anschaulich miterlebten? Diese Zertrümmerung des bisherigen Weltbilds durch Aufhebung der sta-

tischen, räumlichen und tonalen Gesetze zugunsten einer Raumverschiebung, Simultaneitätsdarstellung und Deformation und Verstümmelung des menschlichen Körpers – all dies hätte schon damals als ernsthafte Erschütterung des seelischen Gleichgewichts verstanden werden können. Allein die Erkenntnis steht polar zum spontanen Erlebnis, und der schaffende Künstler der Zeit scheut die Erkenntnis.

Man sollte zwar meinen, Franz Marc hätte schon vor dem Ende des ersten Weltkriegs farbig und formal vollendet und ins Poetische gehoben, was die Kubisten suchten; doch das Beispiel der heutigen jungen Italiener und der meisten nicht traditionell arbeitenden Jungen der andern Länder zeigt, daß wir noch nicht weit darüber hinaus sind. Sind sie doch großenteils noch am Zertrümmern, im Pubertätstaumel einer neuen Zeit, als ob die Atombombe noch zu erfinden wäre. Selten gelingt es ihnen, gänzlich gegenstandslos zu sein; immer wieder schlüpfen unbewußt Gegenstandsfragmente in ihre Bilder, mit denen sie noch nichts anzufangen wissen. Kandinsky, der, außer seinen Frühwerken im Blauen Reiter (im vornehm und großzügig wirkenden Deutschen Pavillon), neben den beiden Bildhauern Laurens und Zadkine einen eigenen Pavillon für sich hat, ging es übrigens nicht anders, und diese «Unreinheit» steigert sich in seinen Spätwerken zusehends. Man vergebe dem Berichterstatter die ketzerische Bemerkung: je länger man Kandinsky betrachtet, desto eklatanter wird einem die Zufälligkeit, die trotz oder gerade mittels aller Theorie die Ruhe seiner meisten Bilder stört.

Was tun nun aber die Lebenden? Wer den Sprung ins Unbekannte, Unbetretene von vornherein unterließ, malt traditionell oder unerschüttert persönlich wie De Pisis, Tosi und Semeghini. Diejenigen unter den Italienern, die den neuen Weg gehen mußten wie Vedova, Santomaso, malen rabiat abstrakt, oder dann, von einer nicht immer individuellen Ideologie zum Gegenständlichen zurückgeführt, wie Pizzinato, dessen große Komposition zwar in erster Linie der formalen Gestaltung und erst in zweiter der Ideologie huldigt, was man bei dem naturalistischen Gegenstück des Sizilianers Guttuso «L'occupazione delle terre in Sicilia» weniger behaupten kann. Die hektischen Farben dieses bedenklichen Rückfalls in folkloristisch-heroisch gefärbte Propagandamalerei beweisen schon an sich das krankhaft angekurbelte Gefühl. Was früher «Battaglia del grano» genannt wurde, hat nur die Fahne gewechselt; der Stil ist ein und derselbe. Doch sind dies vielleicht bloß jugendliche Irrwege. Schlimmer steht es mit zwei andern Monstre-Bildern, denen wir im französischen Pavillon begegnen: Bernard Lorjou tobt sich in ungebrochen chemisch und brutal wirkenden Farben aus, wobei kein Unterschied gemacht wird, ob es sich um ein Mirakel in Lourdes oder um eine Meute kämpfender Löwen und Pferde handelt: ein Abfall in eine farbige Barbarei nordischer Herkunft. Denn dieser Stil ist ja gar nichts Neues, es ist derselbe bei den Bildern von Otto Dix aus seinen unglücklichen Jahren. Doch da ist noch Mexico, das zum Gesprächsstoff dieser Biennale geworden ist: der preisgekrönte David Alfaro Siquieros. An Originalität im Inhaltlichen und an Hemmungslosigkeit im Format läßt er nichts zu wünschen übrig, doch dürfte die Formgebung mit das banalste sein, was wir in den Giardini zu sehen bekommen: muskelgeschwellte, durch Verkürzung übergroß gewordene Hände strecken sich dem Beschauer entgegen; ihre zerschundenen Fingernägel sind ebenso widerwärtig wie der zerschlagene, blutüberströmte Schädel des von einer weißen Menschenmeute gemarterten Schwarzen. Die moralischen Titel dürfen über die Tatsache nicht hinwegtäuschen lassen, daß solche Themen nur aus einer innern Affinität heraus gemalt werden.

Beruhigend, ja geradezu friedlich und unberührt wie ein See der Innerschweiz, farbig und technisch still und gediegen und ein ganz klein bißchen ancien régime wirkt schlußendlich der Schweizer Pavillon mit Pellegrini und Ernst Suter. Ahnungslosen könnte die Vermutung kommen, die Schweiz sei durchgehend so, und über die Frage, ob man den Leuten diesen Glauben lassen soll, ließe sich streiten. Jedenfalls ist die Tendenz, nur zwei Künstler zur Sprache kommen zu lassen, innerhalb des Ausmaßes dieser Riesenausstellung unbedingt richtig. Schweden bringt mit Sven Erixson einen sehr vitalen, farbstarken Maler; aber die ihm zeitlich vorausgeschickten Arbeiten der beiden geisteskranken Zeichner Josephson und Hill, die wir auch schon teilweise in der Schweiz zu sehen bekamen, lassen eine neue Frage aufkommen über den Geisteszustand unseres Jahrhunderts: sie gehören beide der Generation von Gauguin und Van Gogh an, und die Tatsache allein, daß letzterer ebenfalls in geistige Umnachtung geriet, genügt doch wohl nicht, diese durchschnittlichen Zeichner auf dieselbe Linie zu heben. Wieder zeigt sich die Verwirrung der Begriffe, die sich in die Kunstkritik eingeschlichen hat: ausschlaggebend bleibt in der Kunst immer die gebildete Form und weder deren Inhalt noch das Anekdotische, das sich damit verknüpft. Eine gewisse Einschränkung in bezug auf die gestaltete Klarheit muß sogar bei dem so unendlich sympathischen Henri Rousseau gemacht werden (etwa in dem bedenklichen Bild der Muttergottes oder in dem allzu abgeplagten Kinderaltmännergesicht des mit den Beinen im Grasboden steckenden Kindes). Es ist höchste Zeit, daß man den Begriff Können nicht ganz vom Begriff Kunst löst, sonst sind auch die weder gemalten noch gezeichneten, einzig primitivsten Zahlenmagie-Aberglauben verkörpernden Bilder eines Licini noch Kunst.

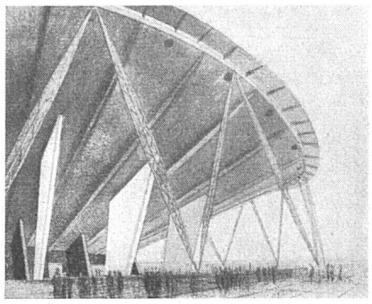
Unter den Bildhauern heben sich bei Abwesenheit Marinis zwei junge Italiener, Minguzzi und Mascherini, hervor; auch von Zadkine und Laurens sollte gesprochen werden. Die englische Henri-Moore-Schülerin Katherine Hepworth frappiert anfangs durch schönes Material, gewinnt aber bei wiederholter Betrachtung nicht, ist sie doch vor allem im Figürlichen wenig überzeugend. Daß wir die Künstler vor 1900, wie Constable im englischen und Favretto im italienischen Ausstellungshaus, übergangen haben, ist neben manchem andern nur durch die Überfülle des Gebotenen bedingt.

Hedy A. Wyß

London

Festival of Britain 1951

England wird im kommenden Jahre mit seinem «Festival of Britain» im Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Interesses der Nachkriegswelt stehen. Die organisatorischen und baulichen Vorbereitungen für diese großangelegte Jahrhundertfeier der ersten Weltausstellung 1851 in London, für die der im Jahre 1936 durch Feuer zerstörte Chrystal Palace, das größte Ausstellungsgebäude der Welt, errichtet wurde, sind seit Monaten in vollem Gange. Der tiefere Anlaß der Veranstaltung sind jedoch die verschiedenen englischen Nachkriegsprobleme und der Wille dieser mutigen und zielbewußten Nation, sie zu meistern. Es soll ferner der Welt gezeigt werden, «worin der Beitrag der britischen Na-



Festival of Britain 1951. Projekt für den «Dom der Entdeckungen» von Ralph Tubbs

tion an die Zivilisation besteht als ein Produkt der Initiative des Volkes und seiner geistigen und materiellen Kräfte». Das etwa 10 Hektaren umfassende Ausstellungsgelände liegt am Südufer der Themse, zu beiden Seiten der Hungerford Bridge. In diesem Gelände eingeschlossen ist das Areal für das als permanenter Bau in Ausführung begriffene neue Konzertgebäude, dessen Grundsteinlegung in Anwesenheit von Premierminister Attlee vor einigen Wochen erfolgte. Die übrigen Bauten, etwa dreißig an der Zahl, werden nur für die Zwecke der Ausstellung errichtet und nachher wieder beseitigt. Hervorzuheben ist, daß Planung und Durchführung dieser Veranstaltung in den Händen der besten modernen englischen Fachleuten liegen. Die Gesamtplanung und Oberaufsicht besorgt ein Fünferausschuß mit *Hugh Casson* (Direktor der architektonischen Gestaltung), *Misha Black*, *James Gardner*, *James Holland* und *Ralph Tubbs*. Die Gestaltung der einzelnen Pavillons wurde einzelnen Architekten und Architektengruppen übertragen. Das Projekt für das Konzerthaus stammt von den «London County Council»-Architekten *Robert Matthew* und *J. L. Martin*.

In Verbindung mit dem «Festival of Britain» sind verschiedene nationale und internationale Tagungen vorgesehen. Es wird unter anderem ein internationaler Kongreß für «Industrial Design», das heißt für Werkbundfragen (Wohnungsausstattung, Gebrauchsgeräte, Gebrauchsgraphik usw.) durchgeführt. Ein spezieller Ausschuß des SWB hatte bereits im vergangenen Herbst Gelegenheit, zu verschiedenen vom «British Council of Industrial Design» vorgelegten Fragen Stellung zu beziehen und Wünsche und Anregungen für diesen Kongreß vorzubringen. Ferner beabsichtigen die «Internationalen Kongresse für Neues Bauen» (CIAM), den Kongreß des kommenden Jahres in London während der Ausstellung durchzuführen. Zu bemerken ist schließlich, daß verschiedene neuere englische Bauten, wie Wohnbauten, Siedlungen, Schulen in London und in dessen Umgebung in die Ausstellung einbezogen werden. Fachleute und interessierte Personen werden also gut tun, bei der Planung von Auslandreisen während dieses für England und die übrige Welt bedeutsamen Jahres den Besuch Londons in Berücksichtigung zu ziehen. *a. r.*

Kunstnotizen

Jacques Villon

Am 31. Juli 1950 feiert Jacques Villon in Puteaux bei Paris seinen 75. Geburtstag. Bei uns in der Schweiz ist Villon fast unbekannt. Aber durch zwei bedeutende Auszeichnungen ist dieser Meister moderner Malerei dieses Jahr ins Blickfeld der Kunstwelt gerückt worden. Zuerst durch den ersten Preis, der ihm an der internationalen Ausstellung «Bianco e Nero» in Lugano zugesprochen wurde, und dann durch seine ehrenvolle Auszeichnung an der Biennale di Venezia.

Jacques Villon gehört zur alten Garde des Kubismus. Er ist einer von drei Brüdern, die alle wesentliche Beiträge zur Kunst unserer Zeit geleistet haben: Raymond Duchamp-Villon mit seinen bedeutsamen Plastiken, die eine Synthese von Kubismus und Futurismus darstellen (Le Cheval, Kunsthaus Zürich, Schenkung de Mandrot); Marcel Duchamp durch seine bahnbrechenden dadaistischen Werke, die später in vollkommenen, großgeschauten Synthesen mündeten und bedeutende Anregungen für die Weiterentwicklung der Kunst gaben. Verglichen mit dem großen Erfolg seiner Brüder ist Jacques Villon eine stillere Erscheinung. Ja er ist in seinen eigentlichen Schöpfungen zurückhaltend, so daß er lange Zeit durch eine künstlerische Nebentätigkeit bekannt war: Er setzte nach dem Aquatinta-Verfahren Bilder von Picasso, Braque, Léger und anderen in prachtvolle Farbreproduktionen um. Diese Wiedergaben sind von einer künstlerischen Vollkommenheit, von einer Vollendetheit in Gestaltung und Technik, daß sie nicht nur von den betreffenden Künstlern als ihre eigenen Werke signiert wurden, sondern daß sie zu den vollkommensten Werken dieser Künstler gezählt werden dürfen. Ich zweifle nicht daran, daß Jacques Villon ein großer Anteil an dieser Wirkung zukommt.

Während er also als Kunsthandwerker arbeitete, schuf er im stillen in ununterbrochener Folge seine eigene Bildwelt. Um 1913 beginnen seine kubistisch-futuristischen Bilder. Später, in den dreißiger Jahren, entstanden Werke, die der konkreten Kunst nahekamen, jedoch ohne die für ihn typische kristallinische Räumlichkeit zu verleugnen.

Seither hat sich Villon immer intensiver eines Kubismus bedient, der durch die Facettierung der Gegenstandswelt, durch die Rhythmisierung von Farbe und Fläche eine eigenartige Synthese realisiert, die im Tektonischen von großer Sicherheit ist und im Farbigen von bezaubernder Transparenz. *Max Bill*

Verbände

Walter Henauer zum 70. Geburtstag

Am 16. Juli 1950 vollendete Architekt BSA Walter Henauer sein siebzigstes Lebensjahr. Es war ihm vergönnt, diesen Tag in voller geistiger Frische und körperlicher Rüstigkeit in seinem herrlichen, verträumten Tessiner Häuschen auf der Collina in Ascona zu feiern. An diesem Tage begleiteten ihn die herzlichsten Wünsche aller seiner Kollegen und Freunde in das achte Jahrzehnt seines Lebens, Wünsche für einen schönen Lebensabend, den er sich nach einem sehr arbeitsvollen und erfolgreichen Leben wohl verdient hat.

Als Teilhaber der Firma Henauer & Witschi von 1911–1936, wie auch als Inhaber eines eigenen Ateliers ab 1936