Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 9: Freibäder

Rubrik: Ausstellungen

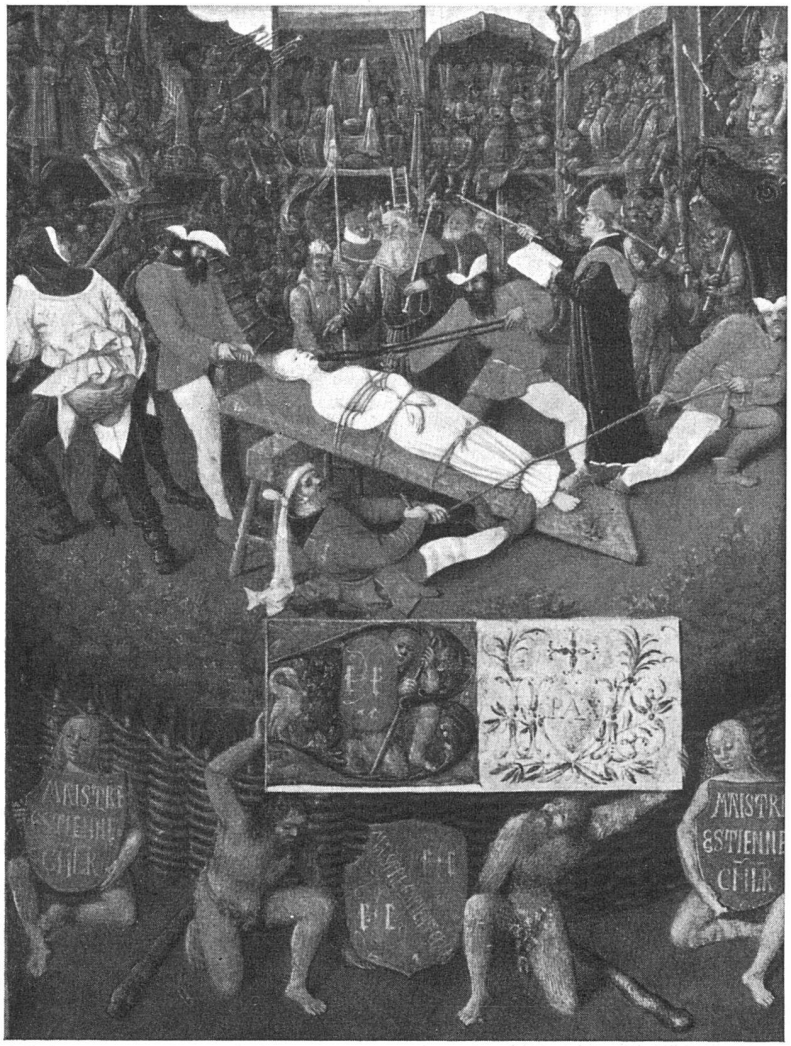
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 11.01.2026

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



Jean Fouquet, Martyrium der heiligen Apollonia. Miniatur aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly. Eines der 13 Blätter mit Barockmotiven.
Photo: Giraudon, Paris

scheinlich entstanden die Übermalungen bei dieser Gelegenheit; man empfand vermutlich die Schrift auf der rechten Tafelhälfte als zu buchseitenhaft und richtete die Einzelblätter durch die Retuschen als selbständige Bilder her.

Falls diese letzten Vermutungen zutreffen, ziehen sie allerdings weitere Folgerungen nach sich: Dann müssen auch die restlichen neun Blätter überarbeitet sein, welche Doppeltafeln, doch ohne barocke Übermalungen, enthalten. Auch hier steht ja auf der linken Hälfte der kleinen Diptychons ein Initial, und es muß angenommen werden, daß rechts der Gebetsanfang weiterging. Die Ornamentik, die heute an dessen Stelle vorkommt, hat zwar gotischen und gebetbuchhaften Charakter, sieht aber altertümlicher aus als die übrige des Buches und ist zudem oft willkürlich angeschnitten. So ist zu vermuten, daß hier die unerwünschte Schrift, statt übermalt, mit den Fragmenten eines gotischen Manuskriptes überklebt wurde. Eine genaue technische Prüfung dieser Blätter in Chantilly und London wird den Zweifel entscheiden und vielleicht die verbleibenden Unklarheiten um dieses Meisterwerk französischer Malerei beheben können. *Heinz Keller*

Kitsch und Ferien

Wanderungen im Berner Oberland und andern Ferienzentren zeigen allenthalben das gleiche Bild: Andenkenläden = Kitschläden; nur hin und wieder findet man auch etwas Besseres, vielleicht sogar Gutes. Ich denke da insbesondere an ein Geschäft, das an der Hauptstraße eines Hauptkurortes liegt. Es ist vollgestopft mit Andenken, kleinen Nützlichkeiten, mit allem, was sich ein reger Krämergeist nur ausdenken kann. Ja, es gibt sogar einige glatte, ganz anständige Teller, aus schönem Holz, und ähnliches. Doch das Verhältnis von Gut und Schlecht ist etwa das von 5 zu 95! Der Ladenbesitzer hat sich kürzlich eine massive Steinvilla im Betrag von wenigstens 150 000 Fr. (ohne Bauland) erstellen lassen. Im übrigen sagt er, daß nur der Mist und Kitsch die Zinsen bezahle; vom Guten und Schönen müßte er verhungern. So verkauft er am laufenden Band die Toilettenpapier-Rollen mit Musik, die besonders von den Fremden gesucht und verlangt werden. Ausländische Königshäuser hätten ebenfalls gekauft, und es ist geradezu ein Wunder, daß außen am Laden nicht angeschrieben steht: Hoflieferant für W.C.-Musik.

Wir, die es angeht, wissen ja alle, was in den letzten Jahrzehnten getan wurde, um diesem Übel abzuhelfen. Man hat geschrieben, gezeichnet, Mustergültiges ausprobiert, Wettbewerbe veranstaltet, Ausstellungen durchgeführt, Vorträge gehalten. Vielleicht ist es um einiges übertrieben, zu sagen, ohne jeden Erfolg, denn auf industriellem Gebiete ist manches erreicht worden. Doch wenn man alle die gut florierenden Kitschläden im Lande herum sieht, dann kann man fast nicht anders. Wir haben hier angedeutet, warum der letzte Reiseandenkenwettbewerb Bel Ricordo kaum einen Erfolg hatte, und die Wirklichkeit gibt uns leider Recht.

Es lag mir daran, diese Tatsachen einmal klar und wahrheitsgetreu auszusprechen. Es ist leider so, daß auch heute noch die große Masse der Völker – und unser eigenes Land tut tüchtig mit – das Üble, Unschöne, Kitschige liebt. Der Instinkt für das Einfache, Gute, Selbstverständliche ist weitgehend verloren gegangen. Fast noch gefährlicher als der reine Kitsch sind die Grenzgebiete, die scheinbare, aber eben doch nur scheinbare Modernität. Selbst auf dem Gebiet der Kunst finden wir diese nur schwer abzusteckenden Übergänge von Gut und Böse.

Wer wagt es noch, positive Vorschläge zu einer Besserung der Situation zu machen? *ek.*

Ausstellungen

Chronique Romande

S'étant souvenue que Courbet, pourchassé par le fisc, avait en 1873 trouvé

un asile sur les bords du Léman, la municipalité de la Tour-de-Peilz a eu la très heureuse idée d'organiser une exposition à la gloire du grand exilé qui y avait été si bien accueilli. Cette exposition, à laquelle plusieurs musées français (notamment le Musée de la Ville de Paris) et de nombreux amateurs ont apporté leur concours, est, par le nombre et la qualité des œuvres, tout à fait remarquable. Toutes les époques de la carrière de l'artiste, et tous les genres qu'il a pratiqués, y sont représentés. On peut y admirer notamment des toiles importantes comme Les Paysans de Flagey revenant de la foire, Les Demoiselles des bords de la Seine, Le Sommeil, La Sieste, *et de nombreux portraits.*

La première réflexion qui vient à l'esprit, après avoir passé en revue cette soixantaine de tableaux où s'affirme une incomparable maîtrise, c'est celle-ci: «Pourquoi, du vivant de Courbet, sa peinture a-t-elle suscité une telle hostilité?» Si l'on se reporte aux documents du temps, on constate que l'on ne reprocha pas à Courbet son dessin ou sa couleur, des défaillances strictement picturales, ainsi qu'on le fit à Delacroix ou à Corot; on lui reprocha que ses figures, et notamment ses figures féminines, étaient vulgaires et laides. Le public du Second Empire s'était tellement habitué aux poupées d'une joliesse conventionnelle que lui montraient les peintres d'alors, que les paysannes et les nus de Courbet, parce que véridiques, le révoltaient.

Ce qui frappe également, lorsque l'on examine un ensemble des toiles de Courbet, c'est que l'on n'y trouve aucune amorce de l'impressionnisme, comme on peut le faire dans les œuvres de deux contemporains de l'artiste, Boudin et Jongkind. Les jeux fugitifs de la lumière sur les choses n'intéressent nullement Courbet; et il ne cherche pas à faire vibrer le coloris par des contrastes de tons. Un paysage de lui ne rend pas un instant de la journée, mais laisse au contraire, par ce qu'il s'en dégage de permanent, le sentiment que le temps s'est arrêté. De même, Courbet n'a jamais voulu intensifier ses sensations colorées. Il se maintient dans des harmonies relativement sombres, des bruns, des verts de malachite, des bleus. Ce qui ne l'empêche pas, comme on peut le constater dans plusieurs paysages qu'on peut voir à la Tour-de-Peilz, de savoir combiner des rapports de tons d'une extrême finesse.

Un des tableaux importants de l'exposition, c'est ce fameux Sommeil, *qui semble une illustration pour les* Femmes damnées *de Baudelaire. Courbet a traité ces deux nus avec une maîtrise si sûre et si tranquille, que l'on en oublie ce que le sujet a d'équivoque. S'il n'y avait pas la jambe de la brune qui jusque dans le sommeil s'empare du corps de la blonde, on pourrait supposer que le peintre n'a voulu peindre que deux femmes endormies. Quoi qu'il en soit, ce sont deux admirables nus, peut-être les plus beaux qu'ait peints Courbet. On regrettera seulement les deux morceaux de nature morte, à gauche et à droite, dont l'habilité ne laisse pas que d'être assez froide.*

A l'exposition, les portraits ne manquent pas, et frappent par leur diversité, depuis la charmante petite étude de Juliette, la sœur de l'artiste, jusqu'à ces chefs d'œuvre que sont les portraits de Suisse, de Corbinaud, de Max Buchon et du père de Courbet. En revanche, il faut bien reconnaître que le portrait de Proudhon est une toile grise, morne et ennuyeuse. Tout compte fait, il semble bien que Courbet était plutôt un portraitiste de l'homme qu'un portraitiste de la femme.

•

En même temps que la très belle exposition de l'Art du Moyen Age en Autriche, dont il est parlé par ailleurs, Genève a l'avantage de posséder en ce moment, à la Galerie Motte, une très intéressante exposition d'art médiéval. On y trouve aussi bien des peintures et des sculptures, romanes et gothiques, que des manuscrits enluminés, des émaux, des ivoires, etc. Passer en revue les pièces les plus importantes demanderait plus de place qu'il ne m'en reste; aussi dois-je me limiter à deux, qui le méritent par leur rareté autant que par leurs qualités propres. La première est une Vierge peinte sur toile de lin, vraisemblablement en peinture encaustique, et qui doit remonter au Ve ou au VIe siècle après Jésus-Christ. On y retrouve tous les caractères de l'art copte d'alors, tel qu'il s'est affirmé dans les fresques bien connues de Baouït; et dans cette Vierge comme dans les fresques de Baouït, on discerne des affinités avec l'art byzantin, et aussi quelque chose de différent de l'art de Byzance: le souci du décoratif poussé plus loin encore.

L'autre pièce est un grand fragment de fresque romane, un bourreau qui devait faire partie, vraisemblablement, d'une Flagellation du Christ. *Ce personnage est traité presque entièrement au trait, à l'ocre rouge, sur le fond blanc, avec une magistrale ampleur de dessin. C'est là un fort bel exemple de la peinture romane; et l'on doit souhaiter qu'il n'échappe pas à l'attention d'un musée suisse.*

François Fosca

Bern

Japanische Kunst

Kunsthalle, 27. August bis 8. September

Die Berner Kunsthalle zeigt in ihrer zweiten Sommerausstellung eine Sammlung japanischer Kunst aus dem Besitz des Holländers Felix Tikotin, die zeitlich mehr als ein Jahrtausend umspannt und thematisch alles erfaßt, was der Sammler an Kunst und Kunstgewerbe dieses Landes gewöhnlich der Pflege wert findet: vorab Holzschnitt, Aquarell und Tuschmalerei, Rollbild und Wandschirm, die auch in dieser Sammlung in wahrhaft königlicher Weise dominieren, dann aber auch die Klein- und Zierplastik bis hinunter zum Miniaturformat in Elfenbein-, Holz- oder Lackschnitzerei, die Kunst der Maske, die Weberei und Stickerei in ausgewählt schönen Stücken von Prunkgewändern und Decken, dazu häusliches Gerät aller Art.

Auf all den genannten Gebieten stellt die Ausstellung nur einen kleinen Ausschnitt aus einem ungewöhnlich reichhaltigen Kunstbesitz dar, der sich neben die berühmtesten Privatsammlungen ostasiatischer Kunst stellen darf und der zum Teil sogar, wenn in den letzten Jahren kriegsbedingte Besitzerwechsel eintraten, große Bestände aus diesen Sammlungen in sich aufgenommen hat. Die Auswahl und Einrichtung der Berner Ausstellung besorgte der Besitzer der Sammlung selber. Unter den Ausstellungen japanischer, chinesischer und indischer Plastik und Malerei, die die bernische Kunsthalle im Laufe der letzten Jahrzehnte in größeren Zeitabständen gebracht hat, ist die gegenwärtige ein wertvolles Glied vor allem durch die gut vertretene Gattung des Rollbildes und des großformatigen Wandschirms, der in zwei einzigartig schönen Stücken auftritt.

Der Katalog gibt in sorgfältigen Einführungen eine Wegleitung durch die Geschichte der aufeinanderfolgenden Epochen und Stilarten, von der frühen Suiko-Periode (unter Kaiserin Suiko 593 beginnend) bis zur Tokugawa-Periode (1868 abschließend). Wenn in der Malerei und im Kunstgewerbe für den Laien die Unterscheidung der Stil-

merkmale und überhaupt das vollständige Eindringen in Formen, Inhalte und Symbole nicht leicht ist, so wird der Beschauer in den Kabinetten der Holzschnittkunst unschwer die großen Meister und ihre besonderen Stoffkreise erkennen und vom übrigen Bestand abstufen, wie etwa Moronobu, Haronobu und besonders den unvergleichlichen Utamaro für die Bilderfolgen mit dem Thema der eleganten Frau oder Sharaku und Shunyei als berühmte Schauspielerporträtisten. *W. A.*

Chur

Rudolf Zender
Kunsthaus
10. Juni bis 9. Juli

Der Bündner Kunstverein veranstaltete erstmals eine Ausstellung des Winterthurer Malers *Rudolf Zender*, der zwar in Churer Privatbesitz mit einigen Bildern vertreten ist, der Öffentlichkeit aber noch wenig bekannt war. Die Bilder Zenders machen einen durchaus einheitlichen Eindruck, da sie mit großem Können und einer soliden Schulung ausgeführt sind, und erst ein näheres Zusehen läßt die Vielseitigkeit der malerischen Interessen erkennen, die der Künstler den Erscheinungen entgegenbringt. Man wird Zender nicht als Landschafter bezeichnen wollen, etwa weil er mit so viel Anteil die Gärten alter Villen oder die weitere Umgebung von Paris malt, denn seine Art des Malens steht über den einzelnen Bildgattungen, da er Pflanzen, Architekturen, Landschaften und Menschen, soweit sie sich in Farbe und Licht darstellen, mit seinem Auge umfaßt. Das farbige Wiederspiegeln der Umwelt verbindet sich bei Zender mit dem formalen Sinn, der die Begrenzung der Dinge sucht. Der Künstler zeichnet auf seinen Reisen die Bauwerke von Genua und Florenz wie das Innere der Barockkirchen von Einsiedeln, Disentis und Sitten, und auch in seinen Bildern wiederholen sich die plastischen Denkmäler der Place de la Concorde und Fassaden von halbabgebrochenen Häusern. Auch die Interieurs aus einem Bildhauerateliер zeigen eine originelle Durchdringung von räumlich lichtvoller Weitung und plastischer Verdichtung in dem Nebeneinander von hellen und dunklen skulpturalen Figuren. Und diese plastische Tendenz führt in den figürlichen Bildern einer Schlafenden oder einer Dame in roter Jacke oder einem Akt in schwarzem Schleier und einem Bildnis im Profil zu Synthesen von Lockerung und Füllung des Bildes, die den Künstler vor neue interessante Probleme stellen. Im ganzen kann sich Zender besonders frei und glücklich in den weiträumigen, durchsichtigen Landschaften aus der Umgebung von Paris mitteilen, wo er die frühlingshafte oder regenfrische Atmosphäre in einer ganz persönlichen Nuance des Grün auffaßt. Der Künstler bringt die reichen malerischen Energien in einem dauernden Versuchen und Weitertasten zur Entfaltung, worin er die Eindrücke von außen zum farbigen Werden des Bildes umwandelt und die Frische des sinnlichen Kontaktes mit der Natur ungeschwächt bewahrt, was besonders auch von seinen Blumenstilleben gilt. Indem die Erscheinungen von der Farbe und dem Licht her aufgefaßt, aber durch Umriß und Rundung oft zur Form gesammelt werden, erhalten die Bilder durch dieses Fortschreiten von der Impression zur Gestaltung eine nie erlahmende künstlerische Spannung. *chr.*

Genf

L'Art du Moyen-Age en Autriche
Musée Rath, 22. Juli bis 20. September

Die unaufhaltsamen Einflüsse der modernen Kunst auf immer weitere Kreise zeigen sich auch in den Ausstellungen historischen Charakters. Noch vor kurzer Zeit wagte man für Ausstellungen, deren Thema außerhalb der Stilentwicklung vom Illusionismus der Renaissance zum Naturalismus des 19. Jahrhunderts lag, kaum mit dem breiteren Publikum zu rechnen. Was vor der Einführung der Zentralperspektive entstand, war für die meisten Besucher so unlesbar wie das, was seit dem modernen Verzicht auf Naturnachahmung geschaffen wurde; für die Malerei der Romanik, Früh- und Hochgotik z. B. konnte man höchstens auf ein historisch-antiquarisches Interesse zählen. Heute sind die Bereitwilligkeit und das Vermögen, auch die hochstilisierte Kunst des Mittelalters richtig zu sehen, schon so verbreitet, daß die letzten großen Gastausstellungen ausländischer Kunst ganz oder in ihren wesentlichen Teilen auf der Produktion vor 1440 aufbauen konnten. Den schönsten Gebrauch von diesen neuen Möglichkeiten machte die letztjährige Schau frühmittelalterlicher Kunst aus Deutschland im Berner Kunstmuseum.

Meister von Mondsee, Flucht nach Aegypten. Kunsthistorisches Museum, Wien
Photos: J. Zimmer-Meylan, Genf

So liegt auch bei der schönen Ausstellung mittelalterlicher Kunst aus Österreich, die das Musée Rath gegenwärtig beherbergt, das Hauptgewicht auf der Zeit vor der Einwirkung der Van Eyck und der italienischen Renaissance. Zwar sind Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, der frühe Cranach, der ältere Frueauf mit kostbaren Einzeltafeln vertreten, der jüngere Frueauf und der zierlich-naive Meister von Mondsee gar mit ganzen Werkgruppen; daß Michael Pacher samt seinem Kreise völlig fehlt, geht auf einen äußeren Anlaß, die gleichzeitige Innsbrucker Ausstellung gotischer Kunst in Tirol (siehe den folgenden Bericht) zurück. Deutlich strahlen aber die starken Eindrücke von der Kunst vor 1450 aus. Hier ist denn auch vieles für die Schweiz erstmalig sichtbar und einzigartig.

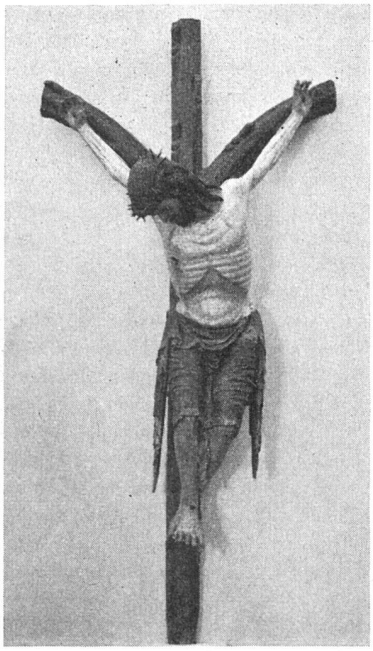
Wie an der wichtigen Pariser Ausstellung «La Vierge dans l'Art Français» erscheint hier das feine und lebhafte Spiel zwischen Abstraktionstrieb und Wirklichkeitsfreude von 1400 bis zum Durchbruch des dezidierten Realismus um 1450 mit seinem ganzen Reiz und so deutlich wie kaum zuvor. Von Hans von Tübingen etwa, dem interessanten Meister der Votivtafel von St. Lambrecht (um 1430), konnte man sich in Westeuropa bis jetzt überhaupt keine Vorstellung an Hand von Originalen machen. Nun zeigte im Mai/Juni zuerst die Ausstellung altdeutscher Kunst in der Pariser Orangerie eine erste Gruppe seiner Werke, alle kleineren Formats. Die Genfer Schau bringt gar die ihm zugeschriebenen Hauptwerke

in Graz, Wien und Linz. Neben ihm erscheinen die gleichstrebenden anonymen Meister der Anbetung, der Darbringung, des Londoner Gnadenthrons, der ältere Meister von Heiligenkreuz und manche andere.

Ähnlich steht es mit der Plastik. Die großen Meister des späteren 15. Jahrhunderts, Niklas Gerhaert, Michael Pacher, die Meister vom Kefermarkt und Wiener Neustadt, fehlen hier ganz – meist aus technischen Gründen –, und Anton Pilgram ist nur mit dem köstlichen kleinen Falkner vertreten, der 1946/47 auch in Zürich zu sehen war. Dafür wurden so entscheidende plastische Schöpfungen wie der grandiose Kruzifixus um 1300 aus Friesach, die Maria von Admont, der heilige Ritter vom beginnenden 14. Jahrhundert aus St. Florian, die ganz erstrangigen Fragmente des ehemaligen Sakramentsaltars von St. Stefan (um 1335) und weitere, fast unbekannte Hauptwerke, wie z. B. die neuentdeckte Kaschauer-Madonna aus Mariazell mit Sorgfalt zusammengestellt. Sie zeigen die besondere würzige Schönheit der österreichischen Kunst, jenes Aufblühen französischer, deutscher, böhmischer, italienischer Einflüsse in einer gestaltungsfreudigen Atmosphäre von spätmittelalterlicher Religiosität und lange nachlebendem Rittertum.

Mit Recht wurde darum an den Anfang des Rundganges eine Gruppe der schönsten Rüstungen und Schilder aus der Zeit Maximilians gestellt, die an die sinnenfrohe Geschmackskultur des Wiener Hofes erinnern. Dann aber greift das Kunstgewerbe mit hervorragenden Stücken zurück bis in die Romanik, und die Reihe der Manuskripte verfolgt die Entwicklung des künstlerischen Schaffens in Österreich sogar seit den karolingischen Anfängen, so daß sich in ihnen eine siebenhundertjährige Geschichte abzeichnet. Selbst die Architektur wird in die Darstellung einbezogen durch die einzigartigen gotischen Risse aus der Bauhütte von St. Stephan in Wien, auch dies ein Thema, für das noch wenige Ausstellungen ein allgemeineres Interesse vorauszusetzen wagten*. Hoffentlich rechtfertigt sich der Mut der Veranstalter dieser Ausstellung, die eine Reise nach Genf wohl wert ist. *H. K.*

* Kürzlich veröffentlichte auch *Bruno Grimschitz* in einer ausgezeichneten kleinen Monographie über *Hans Puchspaum* (Kunstverlag Wolfrum, Wien) die auf diesen großen Architekten zurückgehenden Visierungen für St. Stephan, Steyr und Donnersmark.



Salzburgisch, gegen 1300. Kruzifixus aus dem Dominikanerkloster in Freisach

Jakob Kaschauer, Maria von der Heiligen-Brunn-Kapelle in Mariazell (um 1440). Gegenwärtig ausgestellt in Genf

Innsbruck

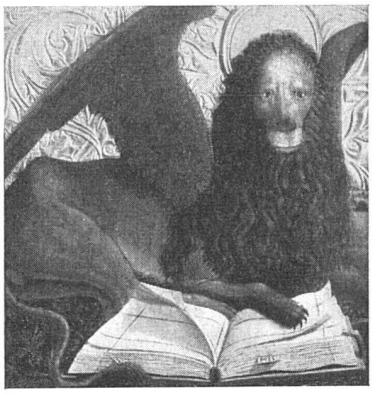
Gotik in Tirol
Ferdinandeum
24. Juni bis 30. September

Zu seiner Wiedereröffnung nach erfolgter baulicher Rekonstruktion veranstaltet das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck eine Ausstellung «Gotik in Tirol», die im Gegensatz zu den propagandistischen Diplomaten-Ausstellungen, deren Schönheiten man doch stets mit etwas Mißbehagen genießt, eine natürliche und direkte Ausstrahlung besitzt. Die Atmosphäre der versammelten Kunstwerke zeigt ähnliche Eigenheiten und Strukturen wie die Landschaft, die den Besucher umfängt, wenn er aus dem Museumsbau tritt.

Der Kustos des Museums, Dr. Oberhammer, hat als spezieller Kenner der Materie Ausgezeichnetes geleistet. Die Museen und Kirchen als Besitzer tirolischen Kunstgutes – Innsbruck selbst, Bozen, Brixen, das Pustertal, Stams und die Sammlungen in Wien, Salzburg, München, Graz, Stuttgart, Köln, Nürnberg usw. – haben die Veranstaltung aufs verständnisvollste durch Leihgaben unterstützt, so daß eine Ausstellung zustande gekommen ist, die, unter Verarbeitung der neuesten wissenschaftlichen Forschung, ein repräsentatives Bild der tirolischen Kunst des Mittelalters gibt. Tirol ist eines der klassischen Durchgangsländer Europas; politische und wirtschaftliche Ströme sind vom Norden nach dem Süden und umgekehrt geflossen. Das ist der eine Faktor, der das Bild der Tiroler Kunst bestimmt. Der andere wächst aus der spezifischen alpenländischen Ambiance hervor, aus der besonderen Ausdruckskraft, die in den Bewohnern der Alpenländer als Spiegelung der landschaftlichen Konzentration lebt. Sie verwirklicht sich in einer Mischung von physischer Kraft und Devotion, in einem Sinn für die besondere Herausarbeitung des Typischen, der zum Grotesken neigt – bezeichnend, daß man auch heute noch in den tirolischen Landstrichen besonders viel «Originale» unter dem Volk findet – und schon im Mittelalter sich in einer ausgesprochenen Disposition zum Theater niedergeschlagen hat. Daneben steht plötzlich der Sinn für zart Poetisches, ähnlich wie das Land, das neben den zyklopischen Formen des Gebirges das zarte Kolorit und die feingliedrige Form der alpinen Pflanzenwelt hervorgebracht hat.

All dies und noch viel mehr spiegeln die Bestände der Innsbrucker Ausstellung. Und dazu noch den Wechsel formbestimmender, von auswärts kommender Einflüsse. Wundervoll zunächst die Plastik. Autochthone Formensprache in Figuren des 13. Jahrhunderts wie denen aus Kloster Sonnenburg bei Bruneck, später Anklänge an den Oberrhein bei der Verkündigungsgruppe aus Schloß Aufenstein. Das 15. Jahrhundert scheint in dem hochbedeutenden Plastiker Hans von Judenburg schon Michael Pacher vorzubereiten. Als Sendbote der schwäbischen Plastik tritt Hans Multscher

Tirolisch, gegen 1400. Maria aus Pfons im Wipptal. Privatbesitz



Michael Pacher, Predellenflügel mit Symbol des Evangelisten Markus. Johanneum, Graz
Photos: Dr. V. Oberhammer, Innsbruck

mit einer Reihe wundervoller Fragmente in Erscheinung. Dann die zentrale Gestalt Pachers selbst, dessen starke Persönlichkeit Elemente der oberitalienischen und der nordischen Formensprache verschmilzt. Dies nur als wenige Beispiele des in Innsbruck gezeigten plastischen Kunstgutes.

Nicht weniger eindrucksvoll ist die Malerei vertreten. Auch hier nur wenige Hinweise. Zunächst der interessante und qualitativ hochstehende Flügelaltar aus Schloß Tirol, um 1370 entstanden und mit der böhmischen Malerei zusammenhängend. Dann die Stamser Marienkrönung, um 1420 entstanden, ein Beispiel des Zusammenhangs mit der oberitalienischen Malerei. Zeitlich folgt der im Pustertal beheimatete Meister von St. Sigmund und eine gute Repräsentation der Brixener Malerei. Dann Michael Pacher als Maler, mit einer Fülle von Altarbildern, die mit dem Frühwerk des Hochaltars von St. Lorenzen (in der Nähe von Pachers Geburtsort Bruneck) beginnt und bis zum Spätwerk des Salzburger Altars führt. Die von Pacher ausgehende künstlerische Ausstrahlung dokumentiert im Oeuvre des Uttenheimer Meisters und Friedrich Pachers, reicht im 16. Jahrhundert bis zu Marx Reichlich, der seinerseits auf die Entwicklung der Donauschule stark eingewirkt hat und dessen Werk in Innsbruck anschaulich wird. Auch sonst hält die Tiroler Kunst im 16. Jahrhundert ihre Höhe. Werke des Hans Maler von Schwaz, des Innsbruckers Sebastian Scheel und des ausgezeichneten Schnitzers der Ölberggruppe aus Mils sind zugleich entwicklungsgeschichtliche Zeugen mannigfacher Beziehungen zur italienischen und nürnbergischen Kunst.

Ein vorzüglicher, reich illustrierter Katalog hält das Bild der Ausstellung fest. *H. C.*

Stuttgarter Kunstchronik

In der Staatsgalerie veranstaltete der Stuttgarter Galerieverein auf Anregung seines Präsidenten, Freiherr von Preuschen, der aus der eigenen Sammlung erlesene Stücke beisteuerte, eine Ausstellung «Frühe Italienische Tafelmalerei». Mit ihrer Verlegung des Schwergewichts auf die Goldgrund-Meister des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts statt auf die Meister der Renaissance dürfte sie ohne Vorgängerin auf deutschem Boden sein und bekundet die gleiche, durch die heutige Ausrichtung der Kunst bedingte Verschiebung des Interesses an der Kunst der Vergangenheit. Rund 130 Tafelbilder jener Epoche, in der die Kunst Italiens nach Lösung von Byzanz ihr schöpferisches Eigenleben begann, wurden aus Privatbesitz und aus den Museen von Stuttgart, München, Würzburg, Hannover, Göttingen, Braunschweig und aus dem mit 16 hervorragenden Werken beteiligten Kunstmuseum Bern zu einer der schönsten Ausstellungen, die Stuttgart jemals sah, zusammengebracht. Den Trecentisten von Florenz und Siena, die das Gesamtbild beherrschen, gesellen sich Maler der Schulen von Venedig, Verona, Mailand, Ferrara, Umbrien und Messina. Bei den Florentinern spricht der mächtige Geist Giottos, dessen Schaffen eine Wende der Kunst bedeutete, aus seinen Schülern und Nachfolgern Daddi, Taddeo und Agnolo Gaddi, Lorenzo Monaco und anderen. Man spürt selbst ihrem kleinsten Tafelbilde an, daß sie gewohnt waren, als Wandmaler im Großen zu wirken, ein Bild zu bauen. Die Reihe der Sienesen mit ihrer gefühlsinnigeren, mystischeren Kunst eröffnet als kleines Wunderwerk des Schulgründers Duccio Thronende Madonna aus dem Berner Kunstmuseum, die auch den mit 70 Abbildungen und ausgezeichneten Textbeiträgen von Robert Oertel und Kurt Wehlte zum Buch angewachsenen Katalog schmückt. Der besondere Reiz dieser Schau ruht darin, daß sie mit wenigen Ausnahmen nur Werke bescheidenster Maße, häusliche Andachtsbilder, oft als Triptychen oder Diptychen, Predellen usw. bietet; daß man auch den Wenig-Bekannten begegnet, die man in den Museen neben den Großen nur zu leicht übersieht; und daß gerade die Anspruchslosigkeit der intimen Kunst das hohe Gesamtniveau frühitalischen Gestaltens erkennen läßt. Plastiken Donatellos, Ghibertis und Rossellinos aus einer der bedeutendsten Privatsammlungen Süddeutschlands runden die schöne Schau.

Am 30. Mai konnte Oberbürgermeister Klett die Leiter zahlreicher französischer und westdeutscher Städte zu einer einwöchigen Tagung begrüßen, deren Zustandekommen Dr. Hans Zbinden in Bern mit zu danken war. Der in freundschaftlichem Geist geführte Gedankenaustausch über die hüben und drüben gesammelten Erfahrungen auch in Wiederaufbaufragen und über die Möglichkeiten ersprießlicher Zusammenarbeit schenkte wertvolle Anregungen, die sich in kommenden Tagen fruchtbringend auswirken mögen. Zu Ehren der Gäste wurden neben Theateraufführungen, Konzerten, Vorträgen auch Ausstellungen geboten. Den Bemühungen Frau Krafts von der Gesellschaft der Freunde der Französischen Kultur gelang es, die vom Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux in Paris vorbereitete Schau «Pariser Vitrinen» der «Ateliers du Goût» für das Landesgewerbemuseum zu gewinnen. Die kriegsbeschädigte König-Karls-Halle war nach Einziehen einer Überspannung aus weißem Stoff und nach Verkleidung der Wände durch die Verwandlungskünstler Saint-Martin, Ferrette und Mme. Bonabelle nicht wiederzuerkennen. Man sah sich nach Paris versetzt: In der Mitte eine Ladenstraße mit Vitrinen der ersten Modeateliers, aufs reizvollste dekoriert mit Kleidern, Stoffen und entzückenden Kleinigkeiten, an den Wänden Nischen mit Modellpuppen, behangen mit kostbaren Stoffen. In Nebenräumen ein Rückblick auf die Pariser Geschmackskul-

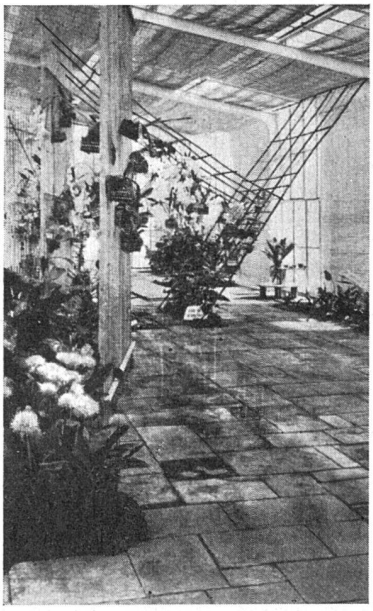
tur in Gewandung und Heim seit dem 18.Jahrhundert. Das Ganze eine Schau voll Charme, Esprit und bestrickenden Einfällen. Gleichzeitig hatte die Leitung des Landesgewerbemuseums eine Ausstellung «Schöne Dinge für den Alltag» aus gediegenen, zweckgerechten und meist auch formreinen deutschen Werkkunst-Erzeugnissen aller Gattungen aufgebaut. – Die Staatsgalerie bot als Huldigung an den Geist der französischen Kunst eine Graphikschau, in der vor allem die bekannten «Großen» zu Worte kamen. – Das Württembergische Landesmuseum brachte durch Konservator Fleischhauer eine aufschlußreiche Übersicht über die vielfältigen politischen, kulturellen und künstlerischen Beziehungen Württembergs zu Frankreich zusammen, deren Brücke die jahrhundertelange Zugehörigkeit der Grafschaft Mömpelgard (Montbéliard) zum schwäbischen Herzogtum bildete, Beziehungen, die ihre größte Intensität unter Herzog Karl Eugen erreichte, der nach dem Tod des Italieners Retti Philippe de la Guêpière mit der Vollendung des Neuen Schlosses in Stuttgart und mit dem Bau der Schlösser Solitude und Monrepos betraute. – Die noch während der Französischen Woche eröffnete «Deutsche Gartenschau» ist so wichtig, daß ihr ein Sonderbericht zu widmen ist.

Noch bleibt aus Veranstaltungen des Landesgewerbemuseums eine Gesamtausstellung der Bauten und Entwürfe Richard Döckers, des jetzigen Vorstands der Architekturabteilung an der Technischen Hochschule und seiner zahlreichen Schüler zu würdigen. Döcker war das einzige Mitglied jener exklusivsten, die Elite der modernen deutschen Architekten in sich schließenden Vereinigung «Der Ring», die 1933 aufgelöst wurde. Seine Entwicklung zeugt von einer nur selten zu beobachtenden Folgerichtigkeit und Kompromißlosigkeit. Schon die frühesten Arbeiten um 1915 zeigen Döcker auf der Bahn des «Neuen Bauens» im Sinne eines organischen Gestaltens, abgeleitet aus den durch Zweck, Gelände und Umgebung gestellten Gegebenheiten der jeweiligen Aufgabe, statt aus vorbestimmten Formbildern, im Sinn der selbstverständlichen Verwertung aller verfügbaren Baustoffe und Konstruktionsweisen wie der Ablehnung des Repräsentativ-Monumentalen und des Dekorativen. Erprobt an Siedlungen, Einfamilienhäusern, Schulen, Krankenhäusern, in die er als erster den «Terrassentyp» einführte, an Warenhäusern usw. Manch großangelegter Entwurf wurde durch Döckers Ausschaltung unter dem Hitlerregime nicht verwirklicht. Heute ist Döcker mit einer auch städtebaulichen Aufgabe weiten Ausmaßes betraut: mit dem Neubau der Stuttgarter Technischen Hochschule und ihrer Ergänzungen, der eine vorbildliche Lösung aus dem Geiste unserer Zeit zu werden verspricht. Seine klaren Gedanken über grundsätzliche Fragen hat Döcker mehrfach auch in Schriften ausgesprochen. Die kürzlich in «Die Bauzeitung», Stuttgart, Heft 6, erschienene Abhandlung buchartigen Umfangs «Das Formbild der Planfiguren – Entscheidung und Folgen» ist ein gewichtiger Beitrag zu den gesamten Bauproblemen der Gegenwart und der kommenden Tage. *Hans Hildebrandt*

Deutsche Gartenschau Stuttgart 1950

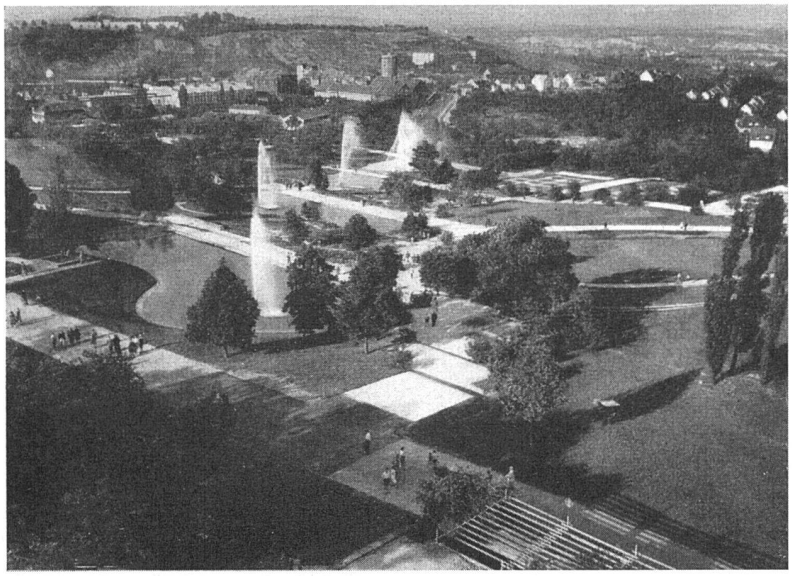
Stuttgart, das man so oft eine «Gartenstadt» genannt hat, bringt unter allen Städten Deutschlands vielleicht die günstigsten natürlichen Voraussetzungen für eine Gartenschau mit: mildes Klima, Fruchtbarkeit des Bodens, reizvolle Bewegung des hügeligen Geländes. Die Deutsche Gartenschau 1950, veranstaltet von der Stadt, zusammen mit dem Verband des deutschen Gemüse-, Obst- und Gartenbaus e.V., bildet eine Weiterentwicklung und Vervollkommnung der Reichsgartenschau 1939. War vor elf Jahren nur die Lösung der landschaftlichen Planung durch Hermann Mattern aus Berlin geglückt, während die Bauten teils das heroische, teils das «Blut-und-Boden»-Gepräge der Hitlerzeit trugen, so erzählt die Gartenschau 1950 von einträchtigem Gemeinschaftswirken der Landschaftsgestaltung und des Neuen Bauens, gewährleistet durch die Vereinigung der künstlerischen Oberleitung auf beiden Arbeitsgebieten in der Hand Matterns, der heute an der sehr fortschrittlich eingestellten Staatlichen Werkakademie in Kassel tätig ist, und dem ein Stab erfahrener Mitarbeiter vorwiegend aus Stuttgart zur Seite stand. Das «Killesberg»-Gelände hinter der Weißenhofsiedlung war seinerzeit ein Ödbezirk mit Steinbrüchen aus der Zeit um 1800. Er war schon 1939 unter Herbeischaffung von Muttererde und Bäumen wie durch Bewässerungsanlagen in eine abwechslungsreiche, blühende Landschaft mit Hügeln, Tälern, Waldparzellen, Wiesen und Seen, unter Einbeziehung zu Naturfelsen gewordener Steinbrüche verwandelt worden. Die Luftangriffe

Deutsche Gartenschau in Stuttgart. Aussichtsturm

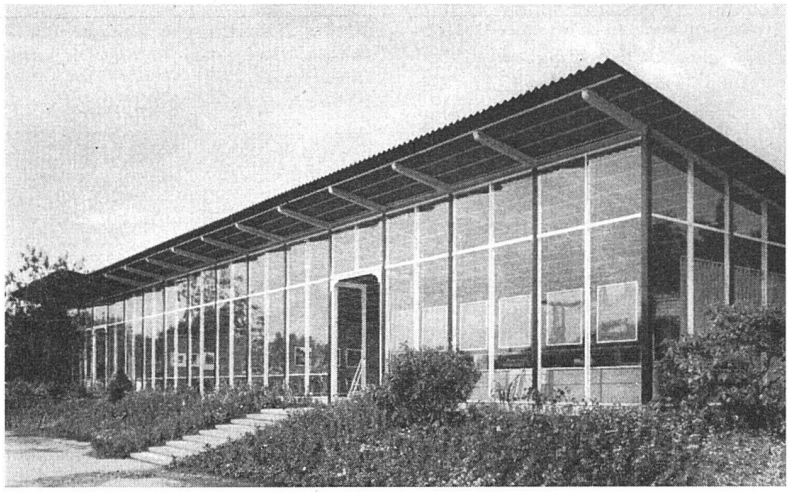


Inneres der Leichten Blumenhalle
Photos: Lazi, Stuttgart

haben nicht nur fast alle Bauten der Reichsgartenschau 1939 zerstört, sie haben auch Verheerungen in dem während des Kriegs hier ausschließlich zu Nutzpflanzungen verwendeten, dort vernachlässigten Gelände angerichtet. Bei der Neugestaltung in diesem Jahre galt es, gegeneinander abzuwiegen, was für die Dauer und was für die vorübergehende Einrichtung der Deutschen Gartenschau bestimmt ist. Der Killesberg bedeutet eine bei dem Wachstum Stuttgarts unentbehrliche

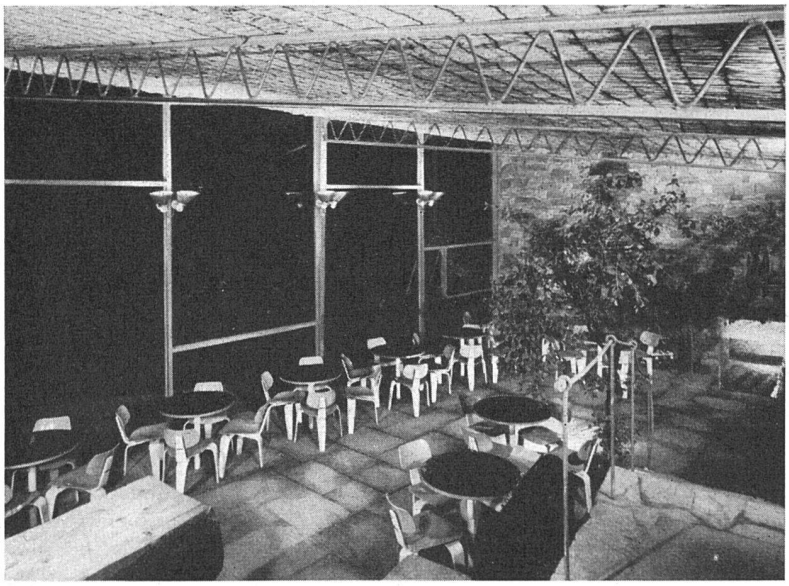


Deutsche Gartenschau in Stuttgart. Blick vom Aussichtsturm über die vier Seenterrassen



Plan- und Modellschau. Architekt: Prof. Hermann Mattern, Kassel

Milchbar. Architekt: Prof. Rolf Gutbrod, Dipl.-Ing., Stuttgart *Photos: Lazi, Stuttgart*



Erweiterung des Grünflächenbezirks. Sein Charakter als Naturpark von hohem landschaftlichem Reiz soll erhalten bleiben. Desgleichen seine Gliederung in die den Hauptanteil beanspruchenden Gebiete mit Zierpflanzen und in die Gebiete mit Nutzpflanzen. Endlich soll der Killesberg ständig zur Veranstaltung von Ausstellungen bereitstehen, die meist mit dem Gartenbau zusammenhängen werden. Hinzu treten die Sonderforderungen der Gartenschau 1950: unterrichtende Rechenschaftslegung über den gegenwärtigen Stand des Gartenbaus im weitesten Sinn und unter Einschluß der ihm gewidmeten Industrie-Erzeugnisse; Weckung des Verständnisses in allen Volkskreisen für die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung des Gartenbaus; Anlockung der Besucher durch Augenweide und Darbietung vielfältiger Unterhaltung. Die Bauten, die sich dem Landschaftsbild nur dienend einzuordnen haben, scheiden sich in solche, die bestehen bleiben, und in andere, die nach Schluß der Gartenschau wieder verschwinden werden. Was neu entstand, zeugt für eine Architekturauffassung, die alle Errungenschaften der neuen Baustoffe und Konstruktionsweisen bejaht. Doch waren, um Kosten zu sparen, hier und dort noch vorhandene Stützmauern, Treppenanlagen usw. einzubeziehen, so weit dies ohne Beeinträchtigung des einheitlichen Gesamteindrucks geschehen konnte.

Betritt man die Gartenschau, so steht man auf einer Terrasse. Man überblickt den weiträumigen Eingangsplatz, zu dem man auf breiter Freitreppe hinabsteigt, und in seinem Rükken den Ansatz der Parklandschaft. Rechter Hand schließt den Platz der als ständige Ausstellungs- und Kongreßhalle vorgesehene Hauptbau ab, nach dem Entwurf Matterns ausgeführt in reiner Schweißtechnik von der Firma Gartner, Gundelfingen, unter Verwertung der neuesten Erfahrungen in Luft- und Wärmeregelung. Sein mit kurzem Steintrakt abgeriegelter Rechteckblock aus Stahl und Glas wirkt trotz der mächtigen Abmessungen (110 m Länge, 21 m Breite, 9,5 m Höhe) schwerelos. Das Innere birgt eine das Auge berauschende Schau edelster Blumenzüchtungen. Das Gegengewicht zur Geschlossenheit des Hauptbaus bildet als Platzbegrenzung zur Linken die aufgelokkerte Gruppe von drei kleinen, leichtesten, gläsernen Hallen. Sie sind dem «guten Gefäß» aus Ton, Glas und Metall, einer Orchideenschau und der

Gartenbau-Literatur gewidmet. Hinter ihnen dehnt sich das von früher übernommene langgestreckte Becken der Wasserspiele. Ein amüsanter, den Überraschungsabsichten einer Ausstellung geschuldeter Einfall war, die Ruine der Ehrenhalle von 1939 stehenzulassen und sie gleichsam in einen riesenhaften Vogelkäfig zu verwandeln. Er bot Otto Baum die Gelegenheit zu einer ebenso originellen wie reizvollen Plastikgestaltung: einem Zug von Entenmutter und jungen Entchen, jeweils aus einem einzigen Stahlband gefertigt und mit Stiften vor der Mauer befestigt. Die reine Umrißlinie genügt vollauf zum überzeugenden Ausdruck von Gestalt und Bewegung, und der sie begleitende Schatten leiht jedem Gebilde eine imaginäre Körperlichkeit.

Wandert man dann auf vielfach verschlungenen Wegen durch die Gartenschau, durchfährt man sie mit der Kleinstbahn oder überfliegt man sie langsam mit der Sesselschwebebahn, so hat man auf beschränktem Raum das Erlebnis einer reichen Landschaft. Hügel wechseln mit Tälern voll blühender Büsche, kurze Waldstücke mit blumenbekleideten Wiesenhängen, mit vierfach gestaffelten See-Terrassen und mit dem von Felsen umschlossenen Seerosenteich am Ende des Tals der Rosen. Gebaute Landschaft, die ganz gewachsene Natur erscheint. Dem Steinbruch in einer Schlucht hat der Stuttgarter Gartenarchitekt Valentien ein Freilichttheater abgewonnen.

Die architektonischen Akzente sind so verteilt, daß sie aus der Gartenlandschaft schwer hinwegzudenken sind. Der Hinweis auf zwei der interessantesten Lösungen muß genügen. Mattern hat bei seiner Halle der Plan- und Modellschau die Glaswände in eine so leichte Konstruktion verspannt, daß der Bau, aufs feinste abgewogen in den Verhältnissen, materielos und wie durchsichtig wirkt. Unter den baulich ansprechenden, wenn auch meist im Üblichen verharrenden Gaststätten, mit denen die Gartenschau 1950 reichlich bedacht ist, bleibt neben Matterns Höhencafé die Milchbar Rolf Gutbrods, weithin sichtbar am Hochhang eines Hügels, als originelle, dem Charakter einer Ausstellung angepaßte Gestaltung hervorzuheben. Gutbrod hat sich die Aufgabe gestellt, aus den Resten eines Baus von 1939, einem würfelförmigen Steinblock, einer Mauer und den auf zwei Höhenlagen verteilten Fußböden zusammen mit einer modernen Konstruktion eine reizvolle Einheit, mithin Harmonie aus Dissonanz, zu erzeugen. Er hat dies durch Auflockerung erreicht. Nur wie Decke und Wände einer leichten Zeltbahn legt sich, was er selbst hinzufügte, zwischen das kompakte Gefüge. Aus der Mauer ließ der junge Bildhauer Fritz Mehlis das Relief einer Kuh organisch hervorwachsen. Es ist nicht das einzige Beispiel für geglückte Mitarbeit bildender Künstler. So trägt die Holzwand einer Erfrischungsbude ein dekorativ wirksames Wandbild Walter Wörns. Auf der höchsten Erhebung steigt die Stahl- und Glaskonstruktion des Aussichts- und Funkturms auf. Die ganze Gartenschau liegt dem Besucher hier zu Füßen, er sieht Stuttgart im Schoß seiner Berge und das schöne Schwabenland bis in die weiteste Ferne.

Hans Hildebrandt

Norddeutsche Kunstpflege

Man hat sich daran gewöhnt, Norddeutschland für konservativ zu halten, für zögernd, allem Neuen gegenüber für schwer zugänglich. Das ist ein Vorurteil, obwohl zugegeben werden muß, daß die Eingesessenen sich nur schwer begeistern, sich nur langsam entschließen umzudenken – und Vergangenes als vergangen zu erkennen. Ein echter Norddeutscher ist abwägend, ohne schwerfällig zu sein. Er prüft. Er läßt viel durchfallen. Leidenschaftlichkeit und Aktivität sind ihm im voraus verdächtig. Die Nähe des Meeres, das Ziehen großer Ströme, der Atem der Küsten, die Abgeschiedenheit der Inseln, das ausgedehnte flache Land, über dem die Wolken die einzigen Erhebungen sind, haben ihn so zurückhaltend gestimmt. Er weiß: Weniges hat Bestand. Die Meinungen wechseln wie Ebbe und Flut. – Das alles trifft heute nur noch teilweise zu, nur für den alten Schlag, für die Nachkommen der Seefahrer, Kaufleute, Fischer und Bauern. Norddeutschland, vor allem Schleswig-Holstein und Niedersachsen, sind so aufgefüllt mit Flüchtlingen, mit Schlesiern, Pommern, Ostpreußen, Sudetendeutschen, Brandenburgern, Sachsen und Thüringern, daß sich allmählich eine neue Bevölkerung herauskristallisiert. Die «Fremdlinge» sind aufgeschlossener, bereitwilliger, aktiver, und die Einheimischen wollen und können nicht zurückstehen, wenn sie am Ruder bleiben wollen. Sie merken kaum, wie das fremde Blut ihre Eigenart verändert. Das alles gilt es zu bedenken, wenn von norddeutscher Kunstpflege gesprochen werden soll. Man müßte die wechselvolle Geschichte der Hansestädte charakterisieren, die Situation des Grenzlandes Schleswig-Holstein nach Norden und Osten, die ständige Abwehr, die notwendigerweise konservativ macht, um aufzuzeigen, daß hier alles viel schwerer gelagert ist als in gesicherten Provinzen. Die Kunstpflege, die in Norddeutschland auf Grund seiner alten hanseatischen Kultur sehr bedeutsam ist, wird getragen von den Städten Hamburg, Lübeck, Bremen und Hannover. Auch kleinere Städte leisten vorbildliche Arbeit: Celle, Lüneburg, Oldenburg, Kiel und Flensburg.

Hamburg

Allen voran steht die Weltstadt Hamburg mit ihrer voll wiederhergestellten Kunsthalle, dem Museum für Kunst und Gewerbe, dem Altonaer Museum und verschiedenen fortschrittlichen Privatgalerien. Hier atmet eine weltoffene Gesinnung, bemüht um Anschluß, bestrebt, der geistigen Situation der Gegenwart nach allen Seiten hin zu entsprechen. In Hamburg gibt es keine norddeutsche Voreingenommenheit. Man ist Hamburger und Weltbürger. Durch diese klare Einsicht hat Hamburg die geistige und künstlerische Führung im nördlichen Raum an sich gerissen. Der Einsatz für die zeitgenössische Kunst wird getragen von der Aufgeschlossenheit, von der unermüdlichen Aktivität des Wegbereiters für alles Echte und Moderne, von Carl Georg Heise, dem Nachfolger Lichtwarks und Paulis als Direktor der Kunsthalle. Sein Weggenosse und Mitkämpfer ist der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Erich Meyer-Berlin. Hamburg treibt eine vorbildliche Personalpolitik. Man holt sich die bedeutendsten Geister heran und vertraut auf den Ruf der Weltstadt. So ist das Altonaer Museum heute dem Schlesier Grundmann anvertraut. Der Landeskunstschule, in Führung gebracht durch den tapferen und klugen Ahlers-Hestermann, steht der vom Bauhaus herkommende Architekt Gustav Hassenpflug vor. – Der Kunsthalle und dem Museum für Kunst und Gewerbe haben sich unterstützende Vereine zur Seite gestellt, der Kunstverein und der Verein für Kunsthandwerk. Sie überlassen ihre künstlerische Führung den Direktoren der Museen.

Überschauen wir die Ausstellungsfolge der Kunsthalle seit 1949. Auf die große Ausstellung aus dem Schaffen Paul Klees, unterstützt von der Klee-Gesellschaft Bern und der Sammlung Ibach-Barmen, die weit über zehntausend Besucher gebracht hat, folgte die repräsentative Ausstellung «Moderne Schweizer Malerei», eröffnet durch Gotthard Jedlicka, danach «Die moderne englische Malerei», eingeführt durch eine Rede von Herbert Read. Die Gemüter waren vorbereitet für die umfassende Schau «Europäische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts» vom Impressionismus bis zur Abstraktion. Die Ausstellung «Deutsche Kunst der Gegenwart» mit nahezu 400 Bildwerken von der «Brücke» und dem «Blauen Reiter» bis zu Baumeister und seinen Mitkämpfern zeigt den deutschen Beitrag innerhalb des europäischen Schaffens. In allen Ausstellungen wurde in Führungen leidenschaftlich für und wider debattiert. Die Kunsthalle hatte durch diese einen Überblick vermittelnden Ausstellungen die Führung gewonnen. Zur Beruhigung der Gemüter ließ man zwischenhinein immer wieder die Vergangenheit zu ihrem Recht kommen: die mittelalterliche Malerei, die Meister Bertram und Franke, die Niederländer, die deutsche Romantik, den in Hamburg geliebten Philipp Otto Runge, den französischen und deutschen Impressionismus, den bedeutenden Beitrag Hamburgs zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Nachdem man klugerweise zunächst Entwicklungsphasen als Ausdruck der sich verändernden Zeitsituation vermittelt hatte, widmete man sich dem Werk einzelner Künstler: Ahlers-Hestermann, Wilhelm Lehmbruck, Emil Nolde, Franz Marc, August Macke, Christian Rohlfs, Gerhard Marcks, Eduard Bargher, Rolf Nesch, Werner Gilles, den Franzosen Picasso, Braque, Léger und Masson. Die erste europäische Gesamt-Ausstellung des Lebenswerkes des Engländers Henry Moore, eröffnet durch Werner Haftmann, war eine weitwirkende Tat. Die modernen Künstlergruppen Hamburgs kamen auf diese Weise durch Vergleich zur Geltung: die Hamburgische Sezession und «Die Gruppe». Auch Randgebiete des künstlerischen Schaffens der Gegenwart wurden in die Planungen der Kunsthalle einbezogen, so die umfassende Ausstellung «Laienmalerei» mit bedeutenden französischen Beständen und die große Schau «Kinderzeichnungen der Völker» mit Arbeiten aus 27 Ländern der Erde.

Diese ständig wechselnden Ausstellungen erzeugten eine außerordentliche Lebendigkeit und aktivierten die Besucher zur Mitarbeit. Die Schätze der Kunsthalle, durch die Tatkraft Heises und durch die Aufgeschlossenheit des Senates um moderne Werke vermehrt (die moderne Abteilung der Kunsthalle war im «Dritten Reich» wie überall barbarisch ausgeplündert worden), sind in unaufhörlicher Bewegung und werden, in immer neuen Kombinationen, zum Anlaß der Auseinandersetzung. In diesem Sinn ist die hamburgische Kunsthalle eines der lebendigsten, weil aufregendsten und mitreißendsten Museen Westdeutschlands. Ein Beweis, daß es nur der Tatkraft eines Einzelnen bedarf, um die «musealen Grabkammern» in Mittelpunkte des geistigen Lebens zu verwandeln.

Das Museum für Kunst und Gewerbe hat andere Aufgaben, die mit der gleichen Gegenwartsbezogenheit angepackt werden. Das Alte und Bewährte (Textilien, Keramik, Goldschmiedearbeiten) erscheint plötzlich in einem aktuellen Licht. Neues tritt hinzu und zeigt, daß der lebendige Strom des Schaffens aus der Vergangenheit in die Gegenwart weiterfließt. Man bemüht sich, nicht zu belehren ohne zugleich zu beleben und die Tätigkeit zu vermehren. Die bewegendsten Ausstellungen des Museums für Kunst und Gewerbe seien genannt: die «Chinesische Malerei» mit 130 in Europa noch nicht gezeigten Rollbildern von frühen Anfängen bis zur Gegenwart; die «Französischen Bildteppiche der Gegenwart» als Fortsetzung einer alten Tradition (Jean Lurçat, Marc Saint-Saens, Henri Matisse, Marcel Gromaire, Jean Picart-le-Doux); die «Kunst und Kultur Japans» und die «Kunst der Jahrhundertwende».

Hamburg macht durch sein pulsierendes künstlerisches Leben die großen Städte seines Umkreises notwendigerweise zur Provinz. Man muß nach Hamburg fahren, um zu wissen, worauf es ankommt. Man verläßt diese sich mit Vehemenz aus ihren Trümmern erneuernde Stadt stets bis ins Innerste bewegt. Museen, Theater, das literarische und musikalische Leben, alles strebt zur geistigen Durchdringung der Zeit. Hamburg ist nicht nur ein Tor zur Welt in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht, sondern zugleich ein Tor und ein Vorraum zur geistigen und künstlerischen Welt der westlichen Demokratie.

Sehr fördernd für das geistige Leben hat sich die Kulturpropaganda Englands und Frankreichs ausgewirkt, die von überlegenen Mittlern (Mr. Murray-Baillie und Kulturattaché M. Laurent) geführt wird. Ihnen sind bedeutende Begegnungen mit dem Kulturschaffen des Westens zu danken (Filme, Theatergastspiele, Vorträge und Ausstellungen).

Lübeck

Gemessen an Hamburg kommt Lübeck, einst die «Königin der Hanse», nicht mit. Überfüllt von Flüchtlingen, abgeschnitten vom östlichen Hinterland, ohne staatspolitische Selbständigkeit, bedrückt von finanziellen Sorgen, kann Lübeck nicht so großzügig sein, wie es gern möchte. Die Stadt an der Trave, trotz schwerer Wunden (Marienkirche, Dom, Petrikirche) immer noch voll bezaubernder Atmosphäre, hat zwar eines der schönsten und besterhaltenen Museen Norddeutschlands, das St-Annen-Museum, mit bewundernswerten Schätzen an mittelalterlichen Schnitzaltären und Bildwerken (Bernt Notke, Hans Memling, Henning von der Heyde, Hermen Rohde, Benedikt Dreyer). Es wird geführt von dem auch für alles Neue aufgeschlossenen Arnold Gräbke, dem Nachfolger Heises. Seiner Zähigkeit ist es zu danken, daß Lübeck eines der modernsten Denkmäler der Gegenwart besitzt: den Figurenfries von Ernst Barlach und Gerhard Marcks an der Fassade der Katharinenkirche, einst von Heise und Barlach geplant (Barlach schuf drei Figuren) und 1947 durch Marcks mit sechs Figuren vollendet.

Leider fehlt in Lübeck eine Pflegstätte für die zeitgenössische Kunst, obwohl es – wiederum dank Heises Tatkraft – das Behnhaus als modernes Bildermuseum besäße. Man hat eine Volkshochschule völlig ungeeignet darin etabliert, und die modernen Sammlungen stehen ungenutzt im Magazin. Raummangel und Geldknappheit binden der Museumsverwaltung die Hände. – So ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der Gegenwart weitgehend der Privatinitiative überlassen. Voran geht die seit 25 Jahren bestehende Overbeck-Gesellschaft, eine Vereinigung von Kunstfreunden, mit einem eigenen modernen Ausstellungsgebäude, geführt durch den Direktor des Museums. Hier sucht man das Vernachlässigte durch wechselnde Ausstellungen und Vorträge auszugleichen. Seit 1946 ist man unablässig bemüht. Überschauen wir einmal die Ausstellungsfolge seit 1949: Franz Marc, August Macke, Otto Müller,

Paul Klee, August Preuße (ein Schüler Klees), Werner Gilles, E. W. Nay, Eduard Frank, Gerhard Marcks, Pablo Picasso, Moderne französische Graphik, Süddeutsche Abstrakte, Kinderzeichnungen aus England und Amerika, Erzählende Kunst (Illustratoren).
In Lübeck, der Stadt am «Eisernen Vorhang», vollzieht sich das fortschrittliche geistige Leben in kleinen Zellen, dafür gründlich und intensiv, immer getragen von dem persönlichen Einsatz und der Opferbereitschaft Einzelner.

Bremen

Die Bremer Kunsthalle, die einstige Wirkungsstätte Waldmanns und Paulis, eine der führendsten Galerien Norddeutschlands mit bedeutenden Beständen, ist seit 1948 der Öffentlichkeit wieder zugänglich. Die neugewonnenen Räume können voraussichtlich 1950 wieder in Benutzung genommen werden. Die Bremer Kunsthalle, die wie die Hamburger eine einhundertjährige Geschichte aufweisen kann, ist das durch den Krieg am schwersten geschädigte Museum Westdeutschlands. 38 Gemälde, 1600 Handzeichnungen und 9000 Blatt Druckgraphik gingen, zumeist durch Auslagerung, verloren, darunter allein 50 Zeichnungen Dürers und seine acht weltberühmten Landschaftsaquarelle, die Madonna von Masaccio, Gemälde von Taddeo Gaddi, Tintoretto, Bordone, Cranach, Ruisdael, Ostade, Terborch, Leibl, Hans von Marées und Renoir. – Die nominelle Leitung der Kunsthalle hat der Dichter Rudolf Alexander Schröder, dem als Fachmann Direktor Busch zur Seite steht. Auf diese Weise ist ein hohes und richtungweisendes künstlerisches Niveau gewährleistet, obwohl es in Bremen (im Vergleich zu Hamburg) an jugendlicher Unbekümmertheit und mutiger Pionierarbeit fehlt. Statt zu wagen, bemüht man sich zu bewahren. Statt in Zukünftiges vorzustoßen, selbst auf die Gefahr hin, voreilig zu sein, hält man sich an bereits Gesichertes. Man vermeidet alles, was Verwirrung stiften könnte. Das ist eine grundsätzliche Haltung, die aus den besonderen örtlichen Gegebenheiten verstanden werden muß. Sie wird deutlich an den wechselnden Ausstellungen der vergangenen zwölf Monate. In großen Gedächtnis-Ausstellungen widmete man sich dem Schaffen Leo von Königs, dem Lebenswerk des vielseitigen Thomas Theodor Heine, der Hinterlassenschaft des 1942 gefallenen Bildhauers Hermann Blumenthal. Die Graphik Noldes und Edvards Munchs wurde in umfassenden Folgen aus eigenen Beständen vorgeführt. Man geht immer vorsichtig zu Werk und vermittelt nach zwölfjähriger Pause zunächst einmal Künstler, die längst zur modernen deutschen Kunst zählen: Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Die Brücke, Fritz Klimsch, Hermann Raddatz und Konrad Westpfahl. Mit der Ausstellung von E. W. Nay wagte man sich erstmalig auf Neuland. Zwischenhinein wurden die Sammlungen der Kunsthalle in neuen Zusammenstellungen vorgeführt: Barockzeichnungen, Ostasiatische Kunst, William Hogarth. Die Ausstellung «Christliche Kunst der Zeit» (Plastik, Graphik, Glasmalerei, Geräte und Textilien) versuchte einen Überblick über das Schaffen der Gegenwart. – Das Fehlen des großen Förderers und Mäzens des Bremer Kunstlebens, Roselius, des Gründers der Böttcherstraße, ist für Bremen ein schwerer Verlust.

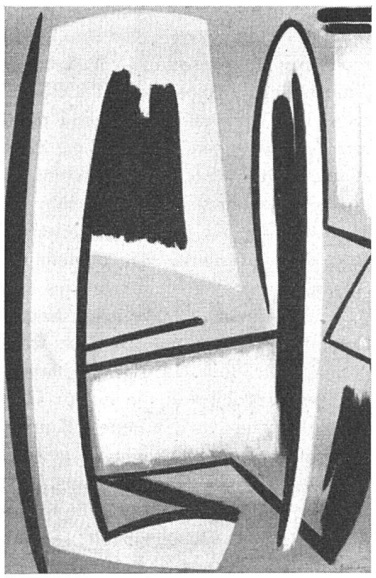
Hannover

Im Gegensatz zu Bremen ist die leidenschaftlich aufstrebende Messestadt Hannover bemüht, ihre künstlerische Selbständigkeit zu beweisen. Am Beispiel Hannovers können wir erleben, daß die durch den Krieg am schwersten mitgenommenen Städte oft die mutigsten sind und alles daran setzen, ein eigenes Gesicht auszuprägen. Hannover besaß vor 1933 drei bedeutende künstlerische Institutionen: Das Niedersächsische Landesmuseum, einst geleitet von dem avantgardistischen Alexander Dorner, der nach Amerika ging, das Kestner-Museum für mittelalterliche Kunst und die Kestner-Gesellschaft. Das Niedersächsische Landesmuseum, heute geführt durch den Direktor Stuttmann, füllt seine Bestände auf durch bedeutsame Ankäufe aus der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Es vermittelt aus seiner modernen Sammlung wechselnde Ausstellungen, die Klarheit und Übersicht über die künstlerische Situation der Gegenwart geben. Ausstellungen wie die dem Lebenswerk Lovis Corinths gewidmete, sind in ihrer unerhörten Eindringlichkeit nicht nur ein Rückblick, sondern zugleich eine Vorausschau auf Kommendes. Bedeutende Geister wie Corinth, Munch und van Gogh reißen stets ein Stück Zukunft in ihr Werk hinein.
Das künstlerische Gesicht Hannovers wird sehr nachdrücklich durch die beispielhafte Arbeit der Kestner-Gesellschaft bestimmt, die heute unter der Leitung des wagemutigen Alfred Hentzen steht. Die Kestner-Gesellschaft verfügt wieder über ein eigenes modernes Gebäude mit vorzüglichen Ausstellungs-, Arbeits- und Leseräumen. Die Veranstaltungen sind nicht nur Ausstellungen im üblichen Sinn, sondern Konzentrationsmittelpunkte auf Wesentliches, die die Besucher zur Mitarbeit am Ausdruck der geistigen Lage herausfordern. Wir nennen die Ausstellungen: Meisterwerke des Impressionismus, E. W. Nay, Rolf Nesch-Oslo, Picasso und die moderne französische Graphik. Besonders herausgehoben werden soll die Schau «Der antike Mythos in der neuen Kunst», die, von einem für die heutige geistige Situation zentralen Gebiet aus, eine Übersicht über das europäische Schaffen der Gegenwart vermittelt. Der antike Mythos erscheint gleichsam als «Gleichnis alles Seienden» im Bild-Gedicht der Gegenwart, das keine historischen Rekonstruktionen sichtbar macht, sondern Heutiges in eigener Sprache zum Ausdruck bringt. Es hat sich bei dieser Ausstellung gezeigt, daß sie mehr Besucher anlockt und zu einer leidenschaftlicheren Auseinandersetzung auffordert als jede dem Werk eines einzelnen Künstlers gewidmete Schau. Man strebt nach Überblick. Vor allem die Jugend will im Kunstwerk das überpersönliche Ergriffensein spüren und den in transzendente Bereiche vorstoßenden Drang zum neuen Sinn im neuen Bild. Das Zeitlose und Überindividuelle im Mythos, das unvergänglich Urbild- und Gleichnishafte wird in dieser Ausstellung sichtbar – in der Zeit. Über allen einzelnen Künstlern (Picasso, Braque, Masson, Matisse, Maillol, Beckmann, Baumeister, Nay, Gilles, Willem Grimm, Marcks, Renée Sintenis, Edwin Scharff, Henry Moore) liegt ein großes Gemeinsames: die Durchdringung der Zeit im Gefühl des Unwandelbaren und Beständigen. – Die Kestner-Gesellschaft wird zum Vorbild werden für kommende Museen und Ausstellungen. Hannover hat damit wie Hamburg gezeigt, daß über aller nationalen Eigenart, über allen örtlichen Besonderheiten das Bekenntnis zu Europa und zur Welt zu stehen hat.

Hans-Friedrich Geist

Pariser Kunstchronik

Der *Salon d'Automne* wurde dieses Jahr aus organisatorischen Gründen schon im Frühsommer abgehalten. Dieser berühmteste Pariser Salon, der



Gérard Schneider, Peinture 1948. Galerie Lydia Conti, Paris

Henri Matisse, Kleiner Frauenkopf. Bronze

so viel zur Förderung der modernen Kunst beigetragen hat, leidet an Alterserscheinungen, und der Umstand, daß er nun wieder zum erstenmal seit dem Kriege im Grand Palais abgehalten wird, hat eher dazu geführt, ihn noch verwirrender zu machen. Den einzigen belebenden Impuls erhält dieser Salon durch die immer massiver auftretende Gruppe des «Réalisme Socialiste». Leider bleiben aber die malerischen Fähigkeiten der meisten dieser Maler weit hinter ihrer politischen Begeisterung zurück. Einzig Picasso, der sich nun neuerdings auch zu dieser Richtung bekennt, obwohl noch keine seiner Arbeiten der «Neuorientierung» öffentlich ausgestellt wurden, scheint es fertig zu bringen, in dieser dem Ideologischen untergeordneten Kunstform seine Persönlichkeit zu wahren.

In der *Galerie Lydia Conti* stellte der aus der Schweiz stammende Maler Gérard Schneider aus. Schneider, der mit Hartung zu den führenden abstrakten Malern der jüngeren Generation gehört, ist von Grund auf mit dem Handwerk der Malerei vertraut. Er hatte sich lange Zeit mit der Restauration alter Bilder abgegeben. Gerade anhand solcher Künstler kann man der so oft geäußerten primitiven Anschuldigung, die abstrakte Malerei entspreche einem Versagen zeichnerischen und malerischen Könnens, begegnen. Die Malerei Schneiders bedarf übrigens in keiner Weise dieser indirekten Rechtfertigung, ist doch sein Können jedem für die Malerei empfindlichen Auge direkt wahrnehmbar. Schneider ist kein Formalist, und der menschliche Gehalt seiner Malerei wirkt sich auf dem Wege einer lyrischen Formenmusik aus.

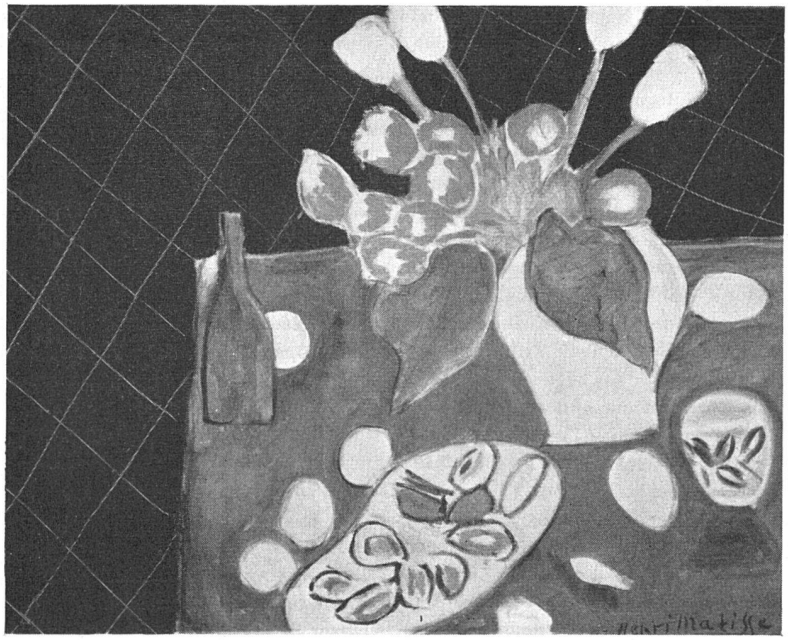
Streng und asketisch wirkte daneben die Ausstellung von Sophie Täuber-Art bei *Denise René*. Schon lange hatte man diese Ausstellung hier in Paris erwartet, und es war ganz in der Ordnung, daß Denise René – diese Jeanne d'Arc der gegenstandslosen Kunst, wie sie eine dänische Zeitung nannte – diese Ausstellung verwirklichte. Sophie Täuber-Arp gehört zu den Pionieren der sogenannten konkreten Kunst. Ihre Formen sind unsentimental und von einer eindeutigen Reinheit.

Zur Feier der Jahrhundertmitte organisierte die *Galerie Charpentier* eine retrospektive Ausstellung, betitelt «Autour de 1900». Cézanne, der Douanier Rousseau, die Pointillisten, die Fauves und die ersten Kubisten stehen der offiziellen Kunst jener Epoche gegenüber. Wir bemerken unter den letzteren einige charakteristische Bilder der offiziellen Malerei der dritten Republik, wie z. B. «Un Vendredi au Salon des Artistes Français» von Jules Grun, ein Porträt des Präsidenten Fallières. Maler wie Raffaelli und Forain situieren sich zwischen der offiziellen Malerei und dem Impressionismus.

Die *Galerie Bernheim Jeune* gibt in einer reichen retrospektiven Schau Bilder von Pierre Bonnard zu sehen. Die Galerie Bernheim stellte Bonnard seit 1906 aus. Fast alle Bilder der diesjährigen Ausstellung stammen aus französischem Privatbesitz, und nur ein Teil davon war in der Bonnard-Ausstellung im Petit Palais zu sehen. Die Editions J. et H. Bernheim Jeune 83, Faubourg St. Honoré, Paris 8e bereiten einen *Œuvrekatalog Pierre Bonnards* vor. Sie bitten alle Kunstsammler, die Bilder und Zeichnungen Bonnards besitzen, um Mitteilung.

Seitdem Louis Carré fast ausschließlich in Amerika tätig ist und die Galerie René Drouin in ein Geschäft für moderne Kuriositäten umgewandelt wurde, ist die *Galerie Maeght* die einzige Pariser Galerie, in der ständig große Ausstellungen moderner Kunst zu sehen sind. Die Ausstellung der Mobiles von *Calder* ist für den mit seinen beweglichen Plastiken vertrauten Ausstellungsbesucher keine Überraschung mehr. Aber bei einer intimeren Betrachtung und Verfolgung der ausgestellten Mobiles begegnen wir neuen Kombinationen der Kontrapunktik, wenn z. B. die pumpende vertikale Bewegung horizontal geschichteter Blechscheiben durch ein kompli-

Henri Matisse, Stilleben mit Austern. Ausgestellt in der Maison de la Pensée Française, Paris



ziertes Wiegen am anderen Ende des Mobiles kontrastiert wird. Das Charakteristische der vielfältigen Bewegungsmöglichkeiten all dieser Mobiles ist, daß die Bewegung nie rhythmisch ist. Es sind immer endende, ausklingende Bewegungen, die einen initialen Anstoß hüpfend, tanzend, wiegend oder zitternd verbrauchen. – In einem eleganten Parfümgeschäft am Faubourg St-Honoré ist eine raffinierte, mit großem Aufwand hergestellte, kommerziell-publizitäre Anwendung der Calderschen Mobiles zu sehen. Es war ja schon lange zu erwarten, daß die Werbekunst die faszinierende Wirkung der Mobiles eines Tages ausnützen würde. Diese sogenannten «Mobiles de l'Amour» stammen von Nicolas Schöffer, einem abstrakten Künstler aus der Bewegung der «Réalités Nouvelles». Neu ist an diesen Mobiles, daß ihre Bewegung rhythmisch ist. Durch kräftige Ventilatoren in Bewegung gesetzt, wiederholen sie regelmäßig einige Bewegungskombinationen, die sich allerdings genügend komplizieren, um nicht den Eindruck des Mechanischen zu erwecken. Formal unabhängig von Calder sind die Arbeiten Schöffers, die er «Spatioplastiques» nennt. Sie sind im Sinne eines experimentellen Funktionalismus zu verstehen.

Die *Matisse*-Ausstellung in der «*Maison de la Pensée Française*» ist besonders darum sehenswert, weil man hier die seltene Gelegenheit hat, das plastische Werk dieses Malers vereint zu sehen. Die Plastik von Matisse steht zwischen Rodin und Picasso. Das eine Mal ist die impressionistische Lichtführung im Sinne Rodins, das andere Mal die phantastisch-monströse Übertreibung der Form vorherrschend. Immer aber bleibt die von innen heraus gebaute strukturale Form (wie das ja übrigens auch bei Rodin der Fall ist) im Gleichgewicht mit der vom Licht bewegten Oberfläche. Weniger überzeugend wirkt das kleine Modell der Kapelle von Vence; als Kirchenkunst erscheinen diese Wanddekorationen etwas dünn. Das virtuose Können, das anderswo bei Matisse unsere Bewunderung auszulösen vermag, kommt hier unserem Bedürfnis nach feierlicher Wirkung in keiner Weise entgegen. Die Dominikanerkreise, die die Kirchenkunst von Henri Matisse unterstützen, möchten, daß die Freude wieder ein eigentliches christliches Gefühl werde; doch wenn in der Tradition der Kirchenkunst die Freude sich innig oder jubelnd äußerte, so wirkt daneben die Freude von Henri Matisse nur heiter.

Die *Paul-Klee*-Ausstellung bei *Jeanne Bucher* zeigte Werke dieses Malers, die hauptsächlich aus Pariser Privatbesitz stammen. Man war erstaunt zu sehen, wieviel gute Bilder und Zeichnungen Klees in Paris versteckt sind, kommt man hier doch nur selten zu dem Vergnügen, diesen auch in Frankreich immer mehr geschätzten Künstler aus Originalen kennenzulernen. *F. Stahly*

Venedig

Il Lavoro nella Pittura Italiana d'oggi
Ala Napoleonica, Juni–Oktober

Giuseppe Verzocchi, ein italienischer Industrieller und Selfmademann, hat die originelle und großzügige Idee gehabt, bei siebzig Malern Italiens je ein Bild über das Thema «Die Arbeit» zu bestellen, das außer einheitlichem Format als einzige Bedingung den Wunsch erfüllen sollte, daß sozusagen als Signet an einer versteckten Stelle desselben ein Backstein mit den Initialen der Fabrik angebracht würde. Im übrigen sollte der Künstler ganz frei sein. Das Ergebnis dieses großzügigen Auftrags ist denn auch etwas ausgesprochen Erfreuliches. Es ist diesen Sommer am Markusplatz in einer eleganten Aufmachung zu besichtigen. Gleichzeitig wurde die ganze Schau in einem schmucken Band mit guten farbigen Reproduktionen publiziert, wobei jeder Künstler noch ein graphisches Selbstbildnis und ein paar Worte zu seinem Bild lieferte, welche Texte wiederum in vier Sprachen übersetzt sind. Auf diese Weise wird dieses Buch ein wirklicher Baustein für die Kunstgeschichte der Gegenwart; es gibt uns einen vortrefflichen Querschnitt durch das Schaffen der heutigen Malergeneration Italiens. Da der Auftraggeber weder stilistische noch politische Einschränkungen in der Wahl der siebzig Maler machte, kommen die modernsten Abstrakten ebenso zum Wort wie ehemalige faschistische Pompiers; und auch die alte Garde der Tosi, Carrà, Semeghini, Casorati, Carena ist da, neben Santomaso, Moreni, Migneco, Pizzinato und anderen, die die Avantgarde vertreten; ja selbst der in eine irre, sogenannt traditionelle Wachsfigurenkabinettmalerei geratene De Chiricos ist nicht vergessen. Eines der schönsten Bilder bringt zweifelsohne diesmal Campigli; doch befinden sich eigentlich fast alle Bilder in ihrer individuellen Unbeschränktheit auf einem hohen, freudig erreichten Niveau. Diese Frische und Freiheit äußert sich auch in der Wahl des Arbeitsthemas: neben den Fabrikszenen finden wir die stille Arbeit einer Näherin, den unscheinbaren Bürolisten neben dem die harte Erde hackenden Bauer Siziliens, und Tosi bringt lediglich die braunen, frischgepflügten Felder seiner geliebten Poebene, bleibt so seinem Wesen ebenso treu wie der mit einem schwarzweißen «Stahlgewitter» aufwartende Abstrakte Vedova.

Hedy A. Wyß

Armando Pizzinato, Der Kernmacher. Sammlung Giuseppe Verzocchi, Venedig

Massimo Campigli, Der Architrav. Sammlung Giuseppe Verzocchi, Venedig

---

Mailand

IX. Triennale 1951

In Mailand werden die Vorbereitungen für die neunte Triennale getroffen. Diese Ausstellung der modernen Architektur und angewandten Künste ist

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Kreis 48	26. Aug. – 1. Oktober
	Gewerbemuseum	Der Zeugdruck	3. Sept. – 15. Oktober
Bern	Kunstmuseum	Sammlung Henry Reitlinger, London	Sept. 1949 – Sept. 1950
	Gewerbemuseum	Faksimiledrucke der Wiener Staatsdruckerei	Mitte Sept.– Mitte Okt.
	Schulwarte	Das Realheft	15. Sept.– 15. Nov.
Brunnen	Kursaal	Urschweizerische Maler und Bildhauer der Gegenwart	20. Aug. – 20. Sept.
Fribourg	Musée d'art et d'histoire	Auguste Dietrich	2. Sept. – 24. Sept.
Genève	Musée Rath	L'art du moyen âge en Autriche	22 juillet – 30 sept.
	Galerie Motte	Art gothique	6 juillet – 25 sept.
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 – Paul Klee	7. Juli – 30. Sept.
Lausanne	«La Vieille Fontaine»	R. Bosshard – M. Brianchon – A. Barth – J. Berger – Ch. Chinet - V. Diserens – O. Friesz – E. Martin	16 sept. – 5 octobre
	Galerie de la Paix	Gisiger, sculptures	8 sept. – 22 sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	«Le Réveil»	30. Juli – 30. Sept.
St. Gallen	Kunstmuseum	Cuno Amiet – Giovanni Giacometti	2. Sept. – 8. Oktober
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Der Rhein von der Quelle bis Basel in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts	23. Juli – 17. Sept.
Solothurn	Kunstmuseum	Malerei aus Solothurner Privatbesitz	23. Sept. – 26. Nov.
Winterthur-Töß	In der untern Kempt	Freilichtausstellung Arnold D'Altri	2. Sept. – 1. Oktober
Zürich	Kunsthaus	Ernst Georg Rüegg	30. Sept. – 29. Oktober
	Kunstgewerbemuseum	Hundert Jahre Eisenbeton	30. Sept. – 29. Oktober
	Pestalozzianum	Die Welt- und Schweizerkarte in Vergangenheit und Gegenwart	24. Juni – September
	Buchhandlung Bodmer	Albert Reinhart	2. Sept. – 7. Oktober
	Galerie Kirchgasse	Hans Boßhard	1. Sept. – 14. Sept.
		Bernhard Steffen	19. Sept. – 2. Oktober
	Galerie Neupert	A. Holzmann – E. von Vietinghoff – O. Weiß	12. Sept. – 2. Oktober
	Galerie 16	Manuela D'Altri	19. Aug. – 8. September
		Anna Indermaur	9. Sept. – 30. Sept.
	Orell Füßli	Künstler und Geschäftswelt	26. Aug. – 16. Sept.
		Robert Wehrlin	23. Sept. – 21. Oktober
	Kunstsalon Wolfsberg	Hildi Heß – Yoshida Blenk	7. Sept. – 30. Sept.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30–18.30 Samstag bis 17.00

MÜLLER QUENDOZ + CIE
GLAS – UND SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH
Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30
Spezial-Abteilung: **Glasbeton-Oberlichter**
begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit
Fenster und Wände aus Glasbausteinen
wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

für Frühjahr bis Herbst 1951 geplant. Neben der eigenen Tätigkeit Italiens auf dem Gebiete des modernen architektonischen, kunstgewerblichen und industriellen künstlerischen Schaffens wird die Ausstellung die Entsprechungen auf internationalem Gebiete zeigen. Die Veranstaltung soll allen lebendigen und führenden Strömungen der künstlerischen und gewerblichen Produktion offenstehen. Auch der Werkbundgedanke wird an ihr zum Ausdrucke kommen, da geplant wird, auch Dinge des täglichen Gebrauchs zu zeigen, sofern sie geschmacklich tadellos, technisch richtig ausgeführt und zweckmäßig sind. In der Versuchssiedlung «QT8» sollen weitere Bauten erstellt und zu Ausstellungszwecken eingerichtet werden.

Edvard Munchs Werk erstmals in Amerika

Man sollte es nicht glauben, daß der bedeutendste nordische Künstler in Amerika so gut wie unbekannt ist. Nur von seiner Graphik war nach seinem Tode 1944 eine Auswahl in dem New-Yorker Kunstsalon Valentins und im Fogg Museum in Cambridge gezeigt worden. Allmählich hatte aber die expressionistische Kunst Zentral- und Osteuropas doch mehr Beachtung gefunden. Der langjährige Aufenthalt Max Beckmanns und Marc Chagalls in Amerika hatte gewirkt, und die kürzlichen Besuche Kokoschkas hatten das Interesse aufgefrischt. Die grandiose Van-Gogh-Ausstellung des Metropolitan Museums im letzten Winter, die das Werk des am höchsten geschätzten Expressionisten in einer bisher noch nie möglich gewesenen Zusammenschau zeigte, hat die Gemüter aufgerührt. Und nun folgt eine repräsentative Ausstellung der Malerei und Graphik des nordischen Meisters, der auf die unmittelbare Entwicklung des deutschen Expressionismus am stärksten gewirkt hat.

Sie ist wiederum der Initiative des Direktors des Bostoner Institute of Contemporary Art, James S. Plaut, zu danken, der bei der norwegischen Regierung freundlichstes Entgegenkommen und großzügige Förderung fand, so daß ein Unternehmen zustande gekommen ist, das Amerika wirklich mit dem Lebenswerk des Künstlers vertraut zu machen geeignet ist. Die norwegischen Museen und schwedischen Privatsammler hatten sich für lange Zeit von ihren Schätzen zu trennen, denn die Ausstellung soll durch zehn amerikanische Kunstinstitute – in Washington, New York, Chicago, San Francisco und anderwärts – die Runde machen. Boston hat mit Recht den Vortritt. Und hier ist das künstlerische Ereignis durch eine feierliche Eröffnung betont worden. Die Schau ist so umfassend, daß sie auf zwei Stellen verteilt werden mußte. Das Gros der Gemälde hat im Bostoner Institut, der Rest und die Graphik im Fogg Museum Aufnahme gefunden.

Es ist in diesen Blättern nicht nötig, die Bedeutung Munchs für die Entwicklung der modernen Kunst neu zu würdigen. Nur der Aspekt, unter dem der Amerikaner von heute sie sieht, sei angedeutet. Die in den gut illustrierten Katalog aufgenommene umfassende Studie des Kunsthistorikers der Harvard University, Frederick B. Deknatel, mancherlei Pressestimmen und Vortragsveranstaltungen geben dazu die Richtlinien. Man fühlt sich hier besonders angezogen von der ersten, subjektiven Periode, in der der Künstler die innerste Gefühlswelt des Individuums zu so unerhört starkem Ausdruck gestaltet hat: die unentrinnbare Abhängigkeit von den unheimlichen Mächten der Natur, wie Krankheit und Tod das Leben umlauert, wie die Angst vor dem Leben in seiner Unergründlichkeit dem Menschen die Kehle zuschnürt oder in gellendem Aufschrei verstörter Verzweiflung sich Luft macht, wie in der Beziehung der Geschlechter eine magische Anziehungskraft, für die es kein Entweichen gibt, zu beinahe schmerzhafter Annäherung und Vereinigung treibt, wie die mehr animalische Natur des Weibes zu vampirhafter Aussaugung der männlichen Kraft, zu Eifersucht, Tod und Vernichtung führt. Hier spürt man, daß die stärksten emotionellen Situationen des Lebens eine neue künstlerische Form gefunden haben, was dem auf die Wiedergabe des reinen Natureindrucks abgestellten Impressionismus nicht möglich gewesen und von ihm auch nicht gewollt war. Hier fühlt man die unmittelbare Lebensnähe, in der der Künstler verwurzelt und verstrickt ist, und hier wird man auch an die eruptive Menschen- und Naturschilderung van Goghs erinnert, nicht im Technischen, sondern im Geistigen, stärker vielleicht im graphischen Werk als in der Malerei. Munchs Graphik hat es dem Amerikaner besonders angetan. Man bewundert, wie der Künstler in der Radierung, in der Lithographie und besonders im Holzschnitt für die subtilsten Seelenregungen den schärfsten und prägnantesten Ausdruck findet. Im Malwerk bleibt, durch den Charakter des nordischen Landes und seiner Lichtverhältnisse – den dunklen Winter und die hellen Sommernächte – bedingt, ein dem Amerikaner unverständlicher Rest. Immerhin findet die Idee des Künstlers, die typischen Situationen des menschlichen Lebens in ihrer seelischen Ausprägung bildhaft zu gestalten, einen «Fries des Lebens» zu schaffen, dessen Gefühlsgehalt den Beschauer packt und ergreift, von aufrichtiger Schätzung getragene Aufnahme.

Die freiere, beruhigtere Periode von Munchs Schaffen, die etwa in der Mitte der zweiten Dekade des Jahrhunderts anhebt, in der das Interesse des Künstlers mehr auf die Erfassung des äußeren Weltbildes gerichtet ist und wo Natur und Menschen mit größerer Objektivität geformt werden, kommt in der Würdigung des Amerikaners etwas zu kurz. Freilich war das Hauptwerk dieser Epoche, der grandiose Freskenzyklus in der Aula der Universität Oslo, nicht transportabel. Aber von dem mächtigsten dieser Fresken, dem Bilde der Sonne, Symbol lebenspendender Kraft, die zwischen den Felsklippen des Fjords in majestätischer Größe aufsteigt, ist eine zweite, zwar kleinere, aber noch intensivere Fassung zu sehen. Die Bilder, die eine soziale Note anschlagen, bringen eine Erweiterung des Motivkreises. Die «Heimkehrenden Arbeiter» mit der energisch vorwärtsdrängenden Bewegung sind zur Stelle, und von dem mächtigen Werk der «Schneeschaufler» ist eine lithographische Version zu sehen. Und diese objektive Phase läßt natürlich auch Porträts entstehen. Die Bildnisse Walter Rathenaus, des Nervenarztes Dr. Jacobson und des Juristen Thorvald Stang sind nicht nur äußerlich groß angelegt, sie sind auch meisterhaft charakterisiert und mit hinreißendem Schwung gemalt. Aber die Klimax der Porträtkunst wird in dem monumentalen Selbstporträt des beinahe achtzigjährigen Künstlers erreicht.

So gibt die Ausstellung ein abgerundetes Bild des künstlerischen Lebenswerks des nordischen Meisters und gibt zugleich ein Bild seiner sympathischen menschlichen Persönlichkeit, der nichts Menschliches fremd war. Seine historische Stellung in der Geschichte der Kunst steht fest; er gehört zu den Überwindern der impressionistischen Epoche, zu den großen Künstlern, die neue Pfade betraten. Und wenn manche amerikanische Kritiker mit einer

gewissen Verwunderung feststellen, daß er sich nicht mit Cézanne auseinandergesetzt hat und vom Kubismus völlig unberührt geblieben ist, so mag man nicht vergessen, daß ein Künstler nur nach dem Maßstab seiner eigenen Natur und den Bedingungen seines eigenen Landes beurteilt werden darf.

Heinrich Riegner

Wiederaufbau

Planung und Willkür im rheinländischen Wiederaufbau

Ein nächtlicher Gang durch die Straßen Düsseldorfs vermittelt den Eindruck, als ob man es mit einer blühenden Handelsstadt zu tun habe. Erst der Anblick bei Tag läßt die Schäden ahnen, die die Stadt durch die Einwirkung des Krieges genommen hatte. Im Jahre 1949 veranstaltete das Stadtplanbüro eine Ausstellung, die als Fernziele folgende Punkte in Aussicht nahm: Regelung des Verkehrs zwischen den beiden Rheinufern durch zusätzliche, tangential angeordnete Brücken; Regelung des innerstädtischen Verkehrs, teilweise durch Anlage von Einbahnstraßen, teilweise durch Errichtung neuer Straßenzüge; Reorganisation der Straßenbahnlinien; Entfernung der Straßenbahn aus der Königsallee; Schaffung von Parkplätzen. Die beiden großen Verkehrsadern des West–Ost und Nord–Süd verlaufenden Durchgangsverkehrs gedenkt das Stadtplanbüro tangential an der Innenstadt vorbeizuführen. Leider aber macht sich in Düsseldorf innerhalb dieser recht sorgfältig durchgeführten Planung ein privates Bauwesen breit, wie man es sich als Musterkarte der Geschmacklosigkeiten nicht schöner wünschen könnte. Vorerst sind es aus finanziellen Gründen bloß die Erdgeschosse, die dieser willkürlichen Bauwut zum Opfer fallen. Superlative reihen sich an Superlative; der Komparativ scheint vergessen. Der Pioniergeist, der Düsseldorf schon seit jeher beseelt hat und der vom wirtschaftlichen Standpunkte aus nur zu begrüßen ist, treibt hier seine üblen Blüten. Es ist nur zu hoffen, daß diesem ersten Anlauf eine Periode ruhigerer Entwicklung folge, die an die würdigen Beispiele eines Stummhauses oder Stahlhofes von Paul Bonatz oder eines Zapp-Verwaltungsgebäudes von William Dunkel anknüpfe.

Aus Köln dagegen scheint prima vista alles Leben verbannt; der größte Teil der romanischen Kirchen und die ganze Innenstadt liegen in Trümmern; einzig der Dom steht noch, obschon auch stark beschädigt. Ein Blick ins Büro des Generalplaners der Stadt Köln, Prof. Rudolf Schwarz, wirkt erfrischend und stimulierend. Er geht ziemlich radikal ans Werk, ohne sich aber in Utopien zu versteigen. Die auf hohen Dämmen angelegte Eisenbahn, die augenblicklich die Stadt Köln in zwei Teile schneidet, will er in den Grüngürtel verlegen und halbkreisförmig um die Stadt herumführen, um sie dann an der nördlichen Peripherie mittels einer neuen Brücke in ihr altes Trassee münden zu lassen. Diese Lösung bringt eine Verlegung des Bahnhofes mit sich, was Vergleiche mit den Bahnhoffragen in Zürich und Bern zuläßt. Im gleichen Grüngürtel wird ein breiter Boulevard als Auffangstraße des Fernverkehrs angelegt, der wiederum mit der Innenstadt in Verbindung steht. Eine andere Idee von Prof. Schwarz möchte die «Hohe Straße» als Geschäfts- und Ladenstraße in der jetzigen Breite belassen und durch die Hinterhöfe, wo der Boden bedeutend billiger ist, eine parallel verlaufende Entlastungsstraße führen. Alle diese Ideen kommen auf der Ausstellung «1900 Jahre Köln», die gegenwärtig stattfindet, in frischer Weise dargestellt, vollauf zur Geltung. Ist Köln in seinem Wiederaufbau bedächtiger zu Werke gegangen als Düsseldorf, so hat es immerhin die Chance, durch die ihm gesteckten Fernziele eine gute und zweckmäßige Form zu erhalten. Allerdings bleibt noch abzuwarten, ob die Bürgerschaft sich von der Qualität der neuen Ideen überzeugen läßt, sobald die finanziellen Schwierigkeiten überwunden sind und die eigentliche Bautätigkeit beginnen wird.

Thomas Schmid

Vorträge

Frank Lloyd Wright in Zürich

In der zweiten Julihälfte stattete Frank Lloyd Wright auf Einladung verschiedener Vereinigungen, unter denen sich auch der Bund Schweizer Architekten und der Werkbund befanden, Zürich einen mehrtägigen Besuch ab, der den mehr als achtzigjährigen, jedoch in voller Kraft stehenden Bahnbrecher des Neuen Bauens zum erstenmal nach der Schweiz führte. Für die Schweizer Architekten, auch für die Architektur-Studenten der jungen Generation, hatte dieser Besuch insofern eine höchst anregende Bedeutung, als Wright selbst gern und in entspannt unkonventioneller Art die verschiedenen direkten Kontakte aufnahm. Großes Interesse brachte er einer Reihe moderner Bauten und auch der gegenwärtigen Ausstellung der Zürcher Ortsgruppe des Werkbundes entgegen.

Im Kreis des SIA, BSA, des Schweizerischen Werkbundes und der Swiss American Society for Cultural Relations sprach Wright zum Abschluß seines Aufenthaltes über Architekturfragen. Die Magie seiner Persönlichkeit hatte eine solche Menge Interessierter angelockt, daß der Vortrag wiederholt werden mußte. Der Vortrag selbst stellte eine Reihe von analytischen und synthetischen Bemerkungen zur Lage der Architektur unsrer Zeit dar. Wright, dessen Schaffen aus der Situation Amerikas hervorgegangen ist, stellte den Gedanken der «organischen Architektur» in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, die zugleich Forderungen sind: keinerlei formale Imitationen, weder solche irgendwelcher Stilepochen noch solche der Volkskunst, aber auch keine der sogenannten modernen Formensprache. Der Architekt habe tiefer zu gehen zu den Problemen der Beziehungen zwischen Natur und Bauen, zu den Fragen der Entwicklung des Baues aus der landschaftlichen Situation (damit Verbindung zu wechselnden Materialien), zu den Zusammenhängen, die sich aus der Bauaufgabe als organische Idee und den gesellschaftlichen Relationen ergeben, die hinter dem Bau stehen. Aus neuen Konstruktionsmöglichkeiten, die durchdacht und nicht mechanisch anzuwenden sind, ergeben sich neue künstlerische und baumoralische Pflichten. Der Kasten (the box), früher nach Wrights Auffassung für den Bau entscheidend oder akzentsetzend, ist nicht mehr maßgebend; der Bauprozeß vollzieht sich von innen her. Hier geht Wright zu philosophischer Betrachtung über. Von innen aus hat sich ein neuer Sinn baulicher Zusammenhänge gebildet, eine neue gestalterische Sensibilität, die vom Individuum immer weiter und weiter auszubilden ist. Sie ist zugleich formschöpferisch und aufs tiefste verbunden mit einer neuen Idee des Lebens und einer neuen Form der Lebensführung. Wright geht zurück auf die innere Gefühlskraft des Menschen, in deren