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

Band: 37 (1950)

Heft: 11: Wohnmöglichkeiten für Alleinstehende

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

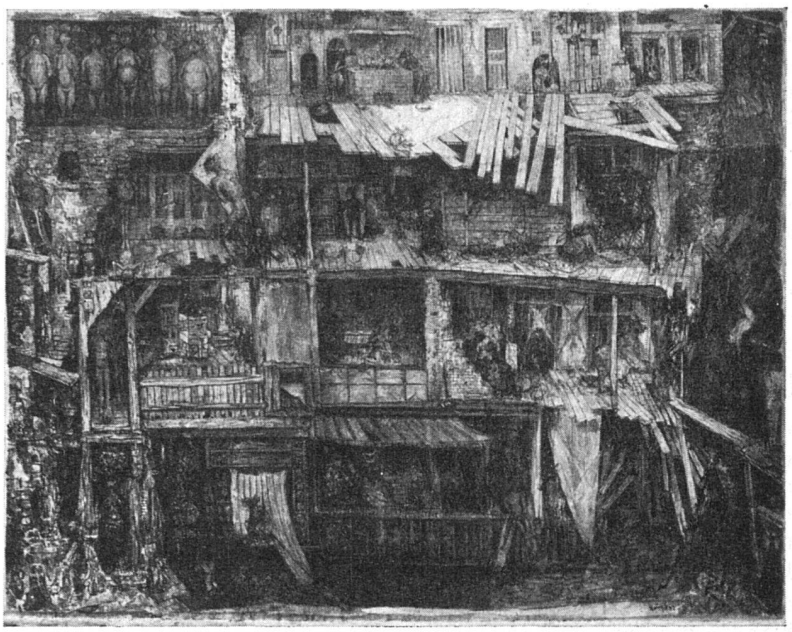
Basel

Kreis 48
Kunsthalle, 26. August bis 1. Oktober

Den Kern dieser neuen Basler Künstlergruppe, die sich vor zwei Jahren zusammenfand, bilden die Maler Max Kämpf, Karl Glatt und Gustav Stettler, die man bis vor kurzem noch «die Graumaler» nannte. Heute hören sie diese Bezeichnung mit vollem Recht nicht mehr gern. Für die zehn Künstler des «Kreises 48» ist der Generalnenner nicht mehr «Grau». Zu den drei genannten Malern kamen Maler und Bildhauer, die entweder schon lange zu dem gemeinsamen Freundeskreis gehörten, neu nach Basel zogen oder sich bisher als Einzelgänger durchs Basler Kunstleben schlugen: Jean François Comment aus dem nahen Pruntrut, der Metzger und Sonntagsmaler Romolo Esposito, die beiden Bildhauer Theo Lauritzen (aus Genf) und Peter Moilliet und die Maler Julie Schätzle, Paul Stöckli und Hans Weidmann. Nach der bescheidenen Antrittsvisite in der kleinen Librairie du Château d'Art vor zwei Jahren sind sie jetzt in der Kunsthalle zum erstenmal als geschlossener Kreis und mit übersichtlichen, zum Teil sogar retrospektiven Werkfolgen vor die Basler Öffentlichkeit getreten. Da in diesem Kreis gerade so viel beieinander sind, daß die verschiedenen Individualitäten sich künstlerisch steigern, anregen und helfen können, ohne einander zu beengen und vor allem ohne nach außen als ein unakzentuierter Verein von möglichst vielen Berufsgenossen in Erscheinung zu treten, wird sich die Existenz dieser neuen Künstlergruppe neben dem großen Berufsverband der GSMBA und der verhältnismäßig kleinen «Gruppe 33» für das Basler Kunstleben nur günstig auswirken können.

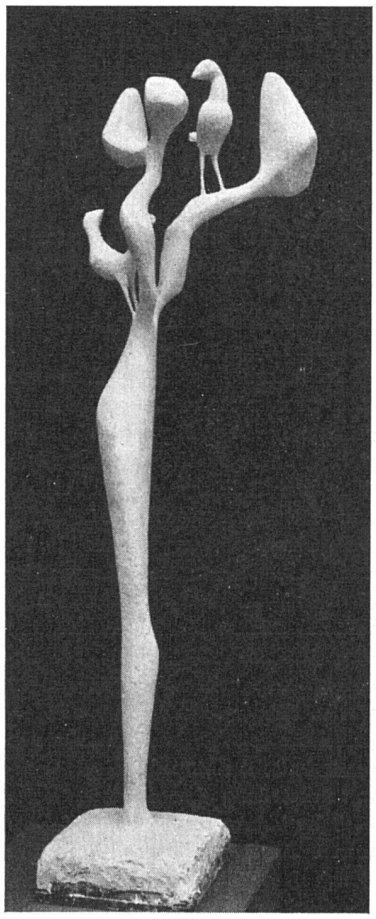
Nicht etwa, daß die 48er nun mit einem neuen «Programm» aufgetreten wären. Freundschaft und Gleichaltrigkeit (die meisten sind in dem Jahrzehnt 1910–1920 geboren) haben sie zusammengeführt, vielleicht auch das Gefühl, daß jeder von ihnen noch so stark auf der Suche nach einem eigenen, ihm selbst entsprechenden Weg ist, daß er des freundschaftlichen und kollegialen Rückhaltes bedürfe. Mit Ausnahme von Max Kämpf, der alle anderen an Begabung und Phantasie weit überragt, sind die 48er alle noch auf der Suche. Daß diese Wege bei einigen als Sackgassen erscheinen, liegt vielleicht daran, daß zu viel von ihren noch tastenden, unabgeklärten Versuchen ausgestellt wurde (wie bei Comment und Weidmann), oder daß der Fond an Erlebtem so ausgeschöpft ist, daß im Augenblick eine schöpferische Pause dringend notwendig ist. Das ist leider schon seit einigen Jahren der Fall bei Gustav Stettler, dessen Ausdruckskraft trotz allen Mühens immer dünner zu werden scheint. Ein Erlebnis, das gleich stark gewesen wäre wie das, als er vor ein paar Jahren vom Land in die Stadt kam, hat ihn noch nicht wieder getroffen. Und da das, was der Mensch erlebt, das eigentliche Generalthema aller dieser Künstler ist, sollte Stettler die Malerei vielleicht etwas ruhen lassen – dem Beispiel folgend, das ihm sein ehemaliger Kamerad bei den Graumalern, Joos Hutter, gegeben hat.

Eine neue Erscheinung ist Romolo Esposito, der Metzger (geb. 1911). Seine Bilder haben den ganzen Charme des peintre naïf, der am Sonntag seinem Gewerbe den Rücken kehrt und in der Welt der Träume untertaucht. Interessant ist bei ihm, daß sich der Zau-



Max Kämpf, Die Hölle, Fresko, 1948/49

Theo Lauritzen, Ma Muse, 1950. Photo: Eidenbenz SWB, Basel



ber seiner kleinen Märchenbilder nur dann enthüllt, wenn er mit trockenem Pinsel, fast zeichnerisch erzählen kann, während alles im Wasser untergeht, sobald er Aquarelle malt – wie bei der Kinderzeichnung. Mit mehr Können, aber vom gleichen naiven Charme erfüllt, sind die kleinen Bilder und Landschaften von Julie Schätzle – die in der menschlichen Einstellung zu ihrer Umgebung etwas an Paula Modersohn erinnert.

Daß Karl Glatt sich noch immer nicht aufgefangen hat zu einer handwerklichen Disziplin, stellt man mit Kummer fest.

Max Kämpf dagegen hat diese Disziplin, deren Fehlen ihn schon so oft (bei Wettbewerben z. B.) um die Ausführung seiner phantasievollen Entwürfe gebracht hat, endlich über die Zeichnung gefunden. Neben älteren Werken konnte er diesmal eine Reihe von Monotypien und, von Vorstudien umgeben, das Fresko die «Hölle» zeigen, das zwar wie eine riesige Radierung wirkt, aber in jedem Strich mit wunderbarer Formkraft seine skurrilen Bildvorstellungen verwirklicht hat.

Als erfreuliche, hoffnungsvolle bildhauerische Begabungen notiert man Theo Lauritzen und Peter Moilliet, über den wir im «Werk» erst kürzlich ausführlich berichten konnten.

Soweit der Bericht über das, was man *sehen* kann. Er wäre unvollständig, wenn man das, was man aus der Feder des Laienpräsidenten der neuen Gruppe im Vorwort zum Katalog *lesen* kann, übergehen würde. Dort erfährt der Betrachter der Werke nämlich zu seinem großen Erstaunen, daß die Hintansetzung der Formprobleme (der handwerklichen und formalen Disziplin würden wir sagen) bei den 48ern weltanschauliche Gründe hat; daß sie dazu «unter anderem auch die Erkenntnis geführt habe, daß die Überwindung der Gegensätzlichkeiten unserer Gesellschaft nicht in erster Linie ein formales, sondern auch ein geistig-materielles Problem ist». Zum Glück – für die 48er – deckt sich diese Behauptung keineswegs mit dem, was ihre Werke aussagen. Denn, daß die Anwendung dieser «Erkenntnis» sich für die Kunst bisher besonders fruchtbar ausgewirkt habe, wird niemand behaupten können. Falls diese «Erkenntnis» aber wirklich der Grund für gewisse, auch in diesem Kreis (aber keineswegs *nur* in diesem Kreis) vorhandene formale Nachlässigkeiten sein sollte, so würde das die bisher gemachten Erfahrungen bestätigen, daß die gestern von den Nationalsozialisten überbetonten Inhalte und der heute von den Kommunisten geforderte «soziale Realismus» eine Regression aller freien künstlerischen Kräfte bedeutet. Im Katalog der Basler Ausstellung wird zwar sehr richtig vom «Menschen als Zentrum der künstlerischen Bemühungen» gesprochen, aber auch – den optischen Tatsachen widersprechend – behauptet, es handle sich hier ausschließlich um den «gesellschaftlich gebundenen Menschen», und «die Vorliebe für die menschliche Psyche» lege es nahe, «das Kennzeichnende an den Arbeiten unserer Künstler in einem sozialen Humanismus zu erkennen, dem das freie Individuum in der sozialen Gemeinschaft vorschwebt». Von alledem ist nichts zu sehen – und deshalb scheint es mir richtig, festzustellen, daß diese soziologische Ausrichtung von außen an die Werke der 48er herangetragen ist. Wenn man schon von der «sozialen Herkunft» dieser Künstler reden will – und auch das tut ihr Präsident –, dann wäre aus ihr (einem einfachen sozialen Milieu) weniger die reale Anschauung der Welt und die konkrete Auseinandersetzung mit ihr abzuleiten – denn davon wird wenig sichtbar –, als eine gewisse Begrenzung der Sicht, was das Dasein den Menschen im allgemeinen betrifft. – Dies nur zur Richtigstellung anläßlich des ersten öffentlichen Auftretens der neuen Künstlergruppe, über deren Existenz man sich trotz aller gemeldeten Schwächen nur freuen kann. *m.n.*

Der Textildruck

Gewerbemuseum, 10. September bis 22. Oktober

Das Gewerbemuseum Basel hat diesmal nicht allein seine gewohnten Ausstellungsräume, sondern dazu die Räume seiner permanenten Sammlung geöffnet, um in umfassender Weise die Geschichte des Textildrucks unter dem doppelten Gesichtspunkt der Technik und der Gestaltung zu behandeln. Durch die Mitwirkung bedeutender in- und ausländischer Sammlungen ist eine Schau zustandegekommen, wie sie wohl in solcher Reichhaltigkeit und thematischen Vollständigkeit für dieses Gebiet noch nie zusammengetragen wurde. Zu der Ansammlung wunderbarster historischer Dokumente kommt die technische Abteilung, die der ganzen Ausstellung über das bloß Genießerische hinaus erst das Relief gibt: man erfährt, auf welche Weise der Druck eines Stoffes vor sich geht – vom primitivsten Stempeldruck eines Negers oder eines alten Mexikaners bis zum modernsten Maschinendruck.

Diese technologische Fragestellung ist ja überhaupt ein Charakteristikum der Ausstellungen des Basler Gewerbemuseums – man denke nur etwa an die letzte über den Eisenbeton –, und es zeigt sich auch diesmal wieder, wie sehr die Gestaltungen durch unsere Kenntnis der Herstellungsweise gewinnen, reicher, schöner werden. Abgesehen davon, daß es für den Laien geradezu spannend ist, sich beispielsweise den Entwicklungsgang eines modernen Filmdrucks auf einfachste Weise erzählen zu lassen.

Lange war der Textildruck ein Imitationsverfahren, durch das man kostbare Stoffe auf billige Weise zu ersetzen suchte. Hieran ist – wie man etwa bei den mittelalterlichen Beispielen sieht – nichts Anrüchiges, da ja nicht Techniken imitiert, sondern Motive der Weberei einfach im Zeugdruck übernommen wurden; oder man versuchte, in Gold- und Silberdrucken den kostbaren Glanz seidener Brokate zu erzielen. – Derartige Verfahren kommen, auf den verschiedensten Gebieten, gewöhnlich zu Zeiten auf, wo breitere Bevölkerungsmassen an der «Kultur» teilzuhaben beginnen. In der europäischen Geschichte heißt das: im Spätmittelalter und in der Renaissance. Diese These, die eigentlich eine geschichtliche Selbstverständlichkeit darstellt, trifft nicht zu auf den Textildruck. Bedruckte Stoffe – deren Wesen also die mögliche Vervielfältigung des Musters auf einem und vielen Stoffen und daher auch die größere Billigkeit ist – gab es lange vor den klassischen Vervielfältigungstechniken wie Holzschnitt, Blockbuch-Druck und Papierdruck. Diese haben bei ihrem Aufkommen im 15. Jahrhundert eher vom Bestehen des Zeugdrucks profitieren können. Im Zeugdruck wurde imitiert und vervielfältigt, nicht um andere Bevölkerungsschichten am Segen der Kultur teilnehmen zu lassen, sondern um Ländern, in denen die Seide selten und teuer war, einen Ersatz für Seidenwebereien zu bieten. Daher haben sich auch nicht im klassischen Lande der Seidenweberei Italien, sondern im seidenarmen Norden, vor allem im Rheinland, bedruckte Stoffe gefunden. Solche sind in größerer Anzahl in Basel ausgestellt: Stoffe seit dem 12. Jahrhundert! Aus dem gleichen Grund geht dann auch, wie man in der Ausstellung beobachten kann, in der Zeit des immer weiter um sich greifenden Großhandels, im 16./17. Jahrhundert, der Zeugdruck stark zurück: Nordeuropa

wurde damals von italienischen und spanischen Seidenstoffen förmlich überschwemmt und brauchte demnach keine «Ersatzstoffe» mehr. Fast nur noch auf dem Lande hielten sich kleine Druckwerkstätten, besonders auch in der Schweiz, aus denen volkskunstartige Stoffe von wunderbarer Herbheit und dabei zauberhafter Naivität hervorgingen.

Erst im 17./18. Jahrhundert, als der Indienhandel begann und indische Kattundrucke bei uns und bis an den Pariser Hof Furore machten, setzt die große Epoche des Stoffdrucks in Europa ein. Überall entstehen große «Indiennes»-Manufakturen. Der Textildruck erobert sich mit Hilfe feinster Baumwollgewebe, wie man sie im Orient kennengelernt hatte und wie sie nun auf diesem Gebiet rasch die traditionellen Stoffe Seide und Leinen verdrängen, die Mode, die höfische so gut wie die bürgerliche. Dieser gesellschaftliche «Abstieg» wird dadurch halbwegs wettgemacht, daß sich in jener Zeit das Bürgertum und mit ihm die bedruckten Stoffe ein gewisses höfisches Gepräge zu geben suchen. Ein großer Saal der Ausstellung ist solchen Stoffen des Dixhuitième reserviert, Stoffen aus den Manufakturen von Paris, des Kantons Neuenburg und des Elsaß. Sie stehen in deutlich erkennbarem Zusammenhang mit den am Anfang der Ausstellung, anschließend an die «Primitiven» ausgestellten indischen und persischen Stoffen des 18./19. Jahrhunderts.

Gezeigt wird weiter der Niedergang gegen das Ende des letzten Jahrhunderts, der im Fall des Textildrucks vor allem im Zeichen der Chemie, d. h. der plötzlich hereinbrechenden synthetischen Farbstoffe steht: man wird mit den heraufbeschworenen Geistern noch nicht fertig. Stoffe von William Morris leiten zu den «gereinigten» kunstgewerblichen Beispielen um 1920 und weiter zum modernen Textildruck über. Hier nun kommen offenkundig am besten die Dekorationsstoffe weg, was kein Wunder ist, da sie in ihrer vollen Funktion, nämlich als Dekorationsstoffe, zur Geltung kommen, während die Kleiderstoffe es ohne das lebende Modell, das heißt ohne Sichtbarkeit ihrer eigentlichen Funktion, wesentlich schwerer haben. Unter den Schweizer Textilien fallen die herrlichen Dekorationsstoffe der Firma Carl Eschke, Zürich (Entwürfe: Michèle Catala), sowie die Tücher der Firma H. Altepost (Cornelia Forster) und Stoffel & Co. (René Hubert) so stark auf, daß sie besonders erwähnt seien.

Rheinischer Seidendruck des 14. Jahrhunderts. Germanisches Museum, Nürnberg
Photo: Eidenbenz SWB, Basel

Einen letzten Höhepunkt – wozu es nach den «primitiven», orientalischen, koptischen, mittelalterlichen und bäuerlich-barocken Stoffen in der Tat etwas braucht! – bildet die Gruppe von Tüchern berühmter moderner Künstler wie Christian Bérard, Calder, Cocteau, Derain, Matisse, Henry Moore, Ben Nicholson, Sutherland und anderer (Auftraggeber: Ascher Ltd., London), die man in Basel bisher noch nicht gesehen hat. Die Tücher bewegen sich sehr individuell zwischen gemaltem «Bild» und wirklichem, getragenem Shawl.

Von der technischen Abteilung geben wir hier lediglich eine summarische Inhaltsangabe. Zunächst als Vorläufer und Vorform des Stoffdrucks: Bemalung, Siegeldruck und Tätowierung. Neben Tätowierstempeln von Borneo belegen Stoffdruckstempel von der Goldküste die unmittelbare Verwandtschaft. Von hier geht es zum Handmodeldruck weiter. Der Herstellung der Model (Holz, Messing und Guß) und dem Drucken mit ihnen ist ein ganzer Raum gewidmet, enthaltend vorwiegend alte Glarner Model, nebst Handwerkszeug und sogar Druckertisch, aber auch solche aus Vorderindien. Weiter wird der moderne Filmdruck dargestellt, nicht ohne einen flüchtigen Hinweis auf die im Prinzip vergleichbaren alten japanischen Färberschablonen. Sodann der Rouleaudruck, von den alten Mexikanern (tönerne Rollstempel) über die Maschinen des 19. bis 20. Jahrhunderts (herrliche Holzwalze aus dem Glarnerland!) bis zur modernen Rouleaudruckmaschine einschließlich der Walzengravur nach verschiedenen Verfahren. In einem weiteren Raum kommt das Thema «Farbstoffe» zur Behandlung und endlich an historischem und modernem Material die drei Druckarten des direkten, des Reserve- und des Ätzdrucks. Mit Photos über verschiedene Nachbehandlungen (Waschen, Dämpfen usw.) schließt die technische Abteilung ab. *wsch.*

Fritz Winter

Galerie d'Art Moderne, 30. September bis 28. Oktober

Suzanne Feigel eröffnete die Saison mit einem Künstler, von dem man in der Schweiz bisher zwar viel hörte, aber wenig sah, mit einer Auswahl jüngster Werke Fritz Winters. Winter gehört heute zu den wenigen, die auf den Sammelausstellungen deutscher Künstler auffallen, und zwar weniger durch die Originalität seiner Formulierungen als durch die glühende Intensität ihrer farbigen Ausdruckskraft. Diese Diskrepanz ist auch in den jüngsten Bildern noch nicht ganz überbrückt. Es wäre vielleicht auch zu viel verlangt, denn Winter ist ja einer von denen, deren organische künstlerische Entwicklung durch die Zeitläufte jäh unterbrochen wurde: erst vom Kampf der Nazi gegen die abstrakte Kunst (Winters letzte öffentliche Ausstellung war 1936 in München), dann von Krieg und Gefangenschaft. Erst im Sommer 1949 konnte er aus Sibirien nach Oberbayern zurückkehren. Was bedeutete, als 44jähriger neu anfangen zu müssen. Aber erstaunlicherweise konnte selbst dieser rohe Unterbruch von 13 Jahren das künstlerische Erbe des Bauhauses – wo er von 1927–1930 bei Kandinsky, Klee und Schlemmer in die Lehre ging – nicht antasten. Was wir heute von ihm sehen, beweist, daß sein malerisches Handwerk, das Verständnis für die Schönheit der verschiedensten Materialien und Techniken und der intuitive Sinn für das

Eigenleben ungegenständlicher Formen am Leben geblieben sind. Sie bilden noch immer die Grundlage, auf der die für Winter so charakteristische Transparenz der Formen sich leuchtend entfalten kann. Leuchtender und in der letzten Zeit auch seelisch befreiter als in seinen frühen Werken, die in den dreißiger Jahren sich noch zu dunklen Labyrinthen von Polypenarmen verschlungen hatten, die den Menschen von den unendlichen (Bild-) Räumen zu trennen hatten, in denen sich kristallinisch klare Formen überblendeten oder wie leuchtende Raketen aufblitzten. Auch von den schwerblütigen «Metamorphosen» und der Beschäftigung mit den «Triebkräften der Erde» (die nichts mehr von Klees heiteren Blütengärten hatten) ist Winter heute losgekommen. Zwar lösen auch die neueren Bilder Assoziationen an kosmische Vorgänge aus, aber unbelasteter von jener «weltanschaulichen» Beschwernis, die der Kunst in Deutschland schon so oft den Weg zur reinen, überzeugenden Form verbarrikadiert hat. «Geöffnet – geschlossen», als «Verwandlung» oder «Zwischen Grün und Weiß», «Fließend» oder als «Eindringende Kälte» – vollzieht Winter heute das Spiel mit den Strukturen von Bildgrund und Farbmaterien, so daß die schöne Transparenz seiner Formen – bei aller Flächigkeit im einzelnen – Bild-*Räume* entstehen läßt, die das Auge unbeschwert genießen kann.

m. n.

Lugano

Tessiner Kunst

Fiera di Lugano, 30. September bis 15. Oktober

Im Pavillon der Mostra di Belle Arti gewähren Licht und Hängeflächen soviel Vorzüge, daß die Erhaltung dieses Raumes für temporäre Ausstellungen der Südschweiz während des ganzen Jahres zu wünschen wäre.

Für heute scheinen einzelne Kojen durch die insgesamt 200 Werke von 72 Künstlern dermaßen beansprucht, daß man es als Besucher nicht bedauern muß, daß einzelne Mitglieder sich separiert und im Autosalon gegenüber dem Supercinema, im Circolo di Coltura sowie im Palazzo d'Italia Sonderausstellungen eingerichtet haben. Ansehnlich ist der Nachwuchs, der, wenn auch in durchaus selbständiger Art, sich den Altmeistern der Tessiner Malerei sichtlich verpflichtet zeigt. Der Zug ins Problematische hat – Brignonis hell hervorleuchtende Komposition und die großen Kartons Salatis ausgenommen – eine kaum wesentliche Gefolgschaft. Für das Können Salatis zeugt auch ein kraftvolles Fresko an der Front der Fassade, das die Sparten der Fiera sinnreich zusammenfaßt.

Neben der Landschaft pflegt die heutige Tessiner Kunst vor allem das Figürliche. Pietro Chiesa behauptet sich in seinen ausdrucksreichen Porträts und dem am Boden spielenden Kinderpaar auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Das sinnierende Mädchen in wunderbarem Zusammenklang von Blau und Grau, in seiner stillvornehmen Haltung, die volle Bewegung, die in den versunken spielenden Kindern aufgefangen ist, sie ragen durch ihre malerischen Werte wie durch die Haltung hervor. Chiesas unverkennbarer Eigenkraft kommt Augusto Sartori nahe. In seinen Tessiner Frauen ist alles auf den Gesichtsausdruck konzentriert, so daß der Maler dem Umgebenden, wie etwa der Armverkürzung der Strickenden, kaum mehr Beachtung zu schenken schien. In einer Landschaft Sartoris entwickelt sich überraschend aus der nußbraunen Tonigkeit eine ganze Farbenskala.

Aldo Patocchi hat seine neuesten Holzschnitte legendären Stoffen zugewandt. Wiederum bannen Erlebnisdichte, die Knappheit des Ausdrucks. Alles wird hier Aussage – ein halb geschlossener Laden, die drängende, füllige Kraft des Akazienstrunks, das schwere Wasser voll geheimer Unruhe –, und wie kräftig und durchaus nicht übersinnlich angehaucht ist der «Angelo pizzardone» der beiden Liebenden in Gandria! Natürlich, ungezwungen, mitten aus der herben Alltäglichkeit gebiert sich das Wunder.

Samuel Wülser vereint in wenigen, sparsamen Tönen im kleinen Porträt des greisen Geschichtsschreibers Pometta Ruhe und Bewegtheit, Einkehr und Weitblick. Dieser Maler des Mendrisiotto hat auch den Stimmungsgehalt seiner weiten Heimatlandschaft in seine «Campagna di Stabio» gebannt, wo die zarte Farbgebung mit der Großzügigkeit der Behandlung nicht im Widerspruch scheint.

Auch Passera ist dem verhaltenen Tessiner Himmel zugetan. Die Farbklänge eines geblümten Rockes wie das lichte Gewölk über dem von Baumkronen beinahe verborgenen Gehöft sind erfüllt von einer schwebenden Atmosphäre, auf Grautönen aufgebaut. Neben Soldatis etwas milchig timbrierten Blumenstücken offenbart die nuancenfeine Behandlung der ländlichen Häuserwände, mit welch sicherem Empfinden jeder einzelne Tonwert abgewogen wird.

Von Angelo Giorgetti gibt das Aktbild der Sitzenden kund, wie formal und farblich überlegen da zu Werk gegangen wird. Der warme Purpurschimmer des Teppichstücks scheint im Körperton aufgefangen wie das füllige Gelb des Tuches über dem Stuhl. In glücklicher Weise hat Giorgetti das freudig Helle der Piazza gegenüber dem Luganeser Municipio auf die Leinwand übertragen.

Über Theo Modespachers Landschaft breitet sich eine verschleierte Ruhe, zu der die Seitenhügel um so auffallender kontrastieren, als die Tiefenstufung etwas gewollte Horizontalen einlegt. Durch Ugo Cleis gewinnt die Mostra auch diesmal einen Akzent. Frau und Mädchen seiner «Nudi» runden mit jeder Gebärde und Bewegung von einem zum andern die Komposition, Unruhe und Gelöstheit einend, die sich auch in seinem «Ligornetto» so schön verbinden. Ugo Zaccheo scheint von seinen zahlreichen Kollegen mit kräftig ziehendem Pinsel die «nordischste» Akribie zu führen. Selbst ein kleines Straßenbild wie das winterliche überzeugt von der Eigenart eines in seiner Heimat tief sich versenkenden Künstlers wie von der Spannweite der südschweizerischen Kunst überhaupt.

Zwischen Hafen- und Stadtmotive stellt Mac Couch wieder eines seiner unverkennbaren grünlasierten Interieurs. Jede Rille im Fußboden ist von unbarmherziger Unerbittlichkeit, dämonisch leuchten die Liqueurs auf; eine am Boden schwimmende Lichtlache, das Licht der armseligen Petrollampe, alles wird Zeuge der unwiderruflichen Einsamkeit derer, die sich in diesem «Café» aufhalten. René Bernasconi bezeugt sein Temperament in seiner «Sortie de l'église». Im ausgewogenen stehenden Winterbild mit dem kahlen Schimmer der einzig senkrecht stehenden Straßenlaterne auf die gestutzte Akazie wie im Bildnis des alten Schusters gibt er eine starke Begabung kund.

Carlo Cottis «Margherita nello Studio» ist voll morgenhafter Frische. Überall gibt es geheime Bezüge, das Rot der Tischdecke zum Mädchen oder im andern Atelierbild das blaue Tuch über dem Ofen. Welch schönes Talent wir in Ovini verloren haben, gibt uns wohl am besten noch einmal seine «Anita» kund, ein Akt von klassischer Vornehmheit und Reinheit der Linienführung. Walter Schmid zeigt wieder einmal mehr, daß seine Stärke im Mo-

tivischen liegt. Seine Hausschlachtung bei Mondbeleuchtung wird zu einer fast sakralen Handlung innerhalb dieser geschlossenen andächtigen Gemeinschaft mit traurigen Augen und lüsternen Lippen. Vergessen wir die interessanten Holzschnitte Bianconis und entzückenden Aquarelle Fontanas nicht.

Einem vortrefflichen Brauch der Fiera folgend, sind auch dieses Jahr wieder Künstler zu Gast, die Vareser Bernardi und Montenari. Der erstere, mit sparsamer Palette arbeitend, alles scharf und bestimmt umreißend, von einer geheimen nervösen Unruhe erfüllt, mit sicherem Spürsinn für das bildhaft Wirkungsvolle. Montenari arbeitet mit farbigen Massen, mit geistreichen Farbkontrasten, mit hellem Grün, Blau und Rot.

Die Plastiken waren bei unserem Besuch noch nicht an ihren Standort gestellt. Deshalb beschränken wir uns darauf, beizufügen, daß Remo Rossi, Bauch und Lomazzi vertreten sind. Soweit das ständige Hin und Her der Arbeiter ein Urteil erlaubte, ist Bernasconis «Inso» eine der wertvollsten Schöpfungen, von einer seltenen Vornehmheit der Haltung und Ruhe, Unmittelbarkeit und untrüglicher Sicherheit. *H. Kägi*

Bern

Grandma Moses und drei Schweizer Malerinnen

Kunsthalle, 7. September bis 8. Oktober

Die Farmersfrau aus Virginien, die beinahe 80jährig war, als sie zu malen begann, und die heute – mit neunzig Jahren – zur populärsten Malerin Amerikas geworden ist (unter dem familiären Namen Grandma Moses), war mit einem halben Hundert ihrer Bilder in der Septemberausstellung der Berner Kunsthalle zu Gaste. Es ist für die alte Dame, die selber übrigens nichts weniger als ruhmsüchtig ist und sich nicht einmal um die Einkünfte aus ihren Bildern kümmert, von geschickten Unternehmern eine Europatournee arrangiert worden, die Stationen in Wien, Salzburg und München machte und in Bern gerade an dem Tage ihren Einzug hielt, als die überseeische Grandma ihren Neunzigsten feierte.

Das Renommee, das amerikanisch riesenhafte Formen angenommen hat, steht in seltsamem Gegensatz zu der schlichten, kindlichen Anspruchslosigkeit der Bilder. Offensichtlich ist es zum guten Teil das Dahinterstehende, was den Ruhm der Grandma begründet und zum Schwellen gebracht hat: die Figur der Greisin, die, fern aller städtischen Kultur, erst dann zum Pinsel griff, als die ungelenk gewordenen Finger nicht mehr zum Nähen und Stricken taugten, und die ihre Tableaux anfänglich zusammen mit Konfitüre und anderer Ware zu Markte brachte. Ein atavistischer Hang zum Farmertum und seiner Freiheit mag Amerika in seiner Passion für die Grandma bestärkt haben, in der die ganze Nation nun eine Art Urtyp ihrer Landesart erkennt. Sie ist zu einer Art First Lady im Bereich des Gemüts geworden.

Grandma Moses, Hier kommt Tante Judith. Copyright by Galerie St. Etienne, New York

Auch der Nichtamerikaner wird den Bildern indessen mit Sympathie und Respekt gegenüberstehen, da sie unzweifelhaft die Vorzüge der naiven Malerei besitzen, auf die man ja durch eine ganze Reihe von bedeutenden Erscheinungen, wie Rousseau, Bombois, Séraphine, Metelli, Trillhaase und unsern Schweizer Dietrich, sattsam vorbereitet ist. Die Grandma malt Landschaften und gesellige Szenen aus ihrem täglichen Umkreis im Shenandoah Tal in Virginien und in den Bergen von Vermont, alles mit der gläubigen Hingabe an eine absolute Veristik, die nichts, auch nicht den kleinsten Begleitumstand, vergessen zu dürfen glaubt. So ist jedes Bild in der Tat ein vollkommener Lebensausschnitt amerikanisch bäuerlichen Daseins, zugleich ein vollkommener Ausdruck starken, reinen Naturempfindens und menschlichen Gemeinschaftsgefühls.

Als Partnerinnen der Grandma stellen die beiden Bernerinnen Ruth Stauffer und Trudy Schlatter und Helene Dahm (Oetwil) aus. Wenn sich von der Malerei der Schweizerinnen zu derjenigen der Grandma Moses kaum irgendwelche Assonanzen ergeben, so vereinigen sich ihrerseits die Eigenschaften der Malerinnen Dahm, Stauffer und Schlatter zu einer eindrücklichen Repräsentation fraulichen Künstlertums, wie es in der Schweizer Malerei Geltung hat. Alle drei entfernen sich von harter Naturalistik, ohne indessen einem der surrealen oder abstrakten Stile zu huldigen. Helene Dahm, die Seniorin unter den dreien, malt sichtlich im Auftrag starker innerer Schau und unter wesentlicher Beteiligung der Phantasie. Die Gegenstandswelt ist wie durch einen linden, die Dinge entrückenden Schleier gesehen, und das Verhältnis zur Farbe steht im Zeichen der Symbolik und Mystik. Wie aus alten Mauern hervorgeholt und zu geheimnisvollem Leben wiedererweckt ist diese Malerei, besonders da, wo Figuren der biblischen Welt dargestellt sind. Aber auch das gegenwärtige Leben, eine Lese von Blumen oder ein knapper Landschaftsausschnitt, ist in diesen Bereich traumhaften Schauens gerückt. – Den Mittelsaal füllen die Bilder von Ruth Stauffer: in der Hauptsache Stilleben, die der Stoffwelt und Atmosphäre des Wohnraums und der Küche verpflichtet sind und die neben der Blume und dem Krug gerne auch das Gemüse und Dinge wie Kaffeemühle und Flasche zum Motiv nehmen. Die Wahl dieser häuslichen

Attribute geht Hand in Hand mit der Anwendung einer sehr einfachen, aber einprägsam und voll wirkenden Farbskala. Festgefügt und daseinskräftig liegen die Dinge vor dem Beschauer, in tiefdunkle Bildgründe gebettet, deren Wärme man mit der Wirkung bäuerlicher Keramik vergleichen kann. – Trudy Schlatter hat ihre Stärke vor allem in einer Porträtistik, die von intensiver Anteilnahme am Charakter und seinen Äußerungen spricht. Die menschliche Erscheinung ist dabei auf einfache Grundzüge zurückgeführt, und man darf wohl sagen: intensiviert und verwesentlicht. *W. A.*

Schaffhausen

Hans Berger
Museum zu Allerheiligen
1. Oktober bis 5. November

Von Hans Berger konnte man in den letzten Jahren wohl hin und wieder einzelne Werke sehen; aber in der Nord- und Ostschweiz hat es seit langem oder überhaupt noch keine umfassende Ausstellung seines Œuvres gegeben.
Einige frühe Arbeiten aus der Bretagne und der Provence, in denen er seine Motive mehr und mehr vereinfacht und große Farbflächen und harte Konturen verwendet, zeigen, wie Berger, zeitliche und zeitgenössische Anregungen verarbeitend, sich von der Graumalerei zur lichten Farbigkeit durchrang. Ohne an direkte Vorbilder zu erinnern, wird man zugeben, daß seine Malerei ohne die moderne französische Kunst aus der Zeit der Fauves nicht denkbar ist, aber eben nur insoweit, als er ihr Zeitgenosse ist, der mit offenem Sinn die neuen Ausdrucksmöglichkeiten verwendet.
In seinen neuen und neusten Werken zeigt er die souveräne Beherrschung seiner Mittel. In Stilleben, Landschaften, Figurenbildern und Porträts hat er nicht nur seinen Formen- sondern auch seinen Farbkanon gefunden, der weit über allen Naturalismus hinaus seine Vorstellungen zu Bildern werden läßt. Er vereinfacht das Gesehene, ohne daß es verarmt. Er hat die ursprüngliche Begabung, die ihm gemäßen Motive zu finden und diese in schöner Farbigkeit aufblühen zu lassen. Sein Sinn für Rhythmus und die Farbwerte läßt ihn durchaus eigene und in unserer Schweizer Malerei neue Wirkungen erzielen. Einige Freskoentwürfe verraten seine jahrelange und intensive Beschäftigung mit der Kunst der großen Fläche und ihren künstlerischen und technischen Gesetzen. Die Resultate dieser Bemühungen werden aber auch wieder in seinen Tafelbildern sichtbar, nicht nur durch die neuerliche Bevorzugung der Temperamalerei, sondern in der großzügigen Aufgabestellung, die ihn zu einem der repräsentativen Meister der Schweizer Kunst macht. *C. J. J.*

Solothurn

Hundert Jahre Malerei aus Solothurner Privatbesitz
Museum, 23. September bis 26. November

Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Solothurner Kunstvereins haben die privaten Sammler ihre Schätze zu einer Schau «Hundert Jahre Malerei aus Solothurner Privatbesitz» zur Verfügung gestellt. Diese Schatzkammern sind so reichhaltig, daß die Fassungskraft der drei Säle des Museums gesprengt wurde und die Werke übereinandergehängt werden mußten. Wenn man bedenkt, daß Solothurn selbst eine Reihe führender Künstler hervorgebracht hat, wie Urs Graf, Dietler, Disteli, Frölicher, Buchser, Berger, Amiet und den Bildhauer Richard Kißling, darf man ein gewisses künstlerisches Interesse voraussetzen. Was jedoch in den Solothurner Privatsammlungen für den Außenstehenden verborgen war, geht weit über den lokalen Rahmen hinaus. Durch Oscar Miller sind Hodler und Amiet noch in den Jahren des Kampfes in Solothurn eingezogen, und beider Kollektionen enthalten so wesentliche Werke wie den «Tell» und Amiets «Sonnenflekken». Ebenso begegnet man Hodlers Zeitgenossen Max Buri, dem poetischen Albert Trachsel und dem Walliser Edouard Vallet. Gewichtige Gruppen zeigen auch Hans Berger, Ernst Morgenthaler, Karl Walser und Giovanni Giacometti, der treue Weggefährte Amiets. Mit je vier Bildern sind Paul Klee und Otto Meyer-Amden vertreten, die beiden großen Außenseiter schweizerischen Kunstschaffens, von denen Klee bereits Weltgeltung erlangt hat, während der Otto Meyer rechtens zukommende Ruhm sich nur zögernd Bahn bricht. Von Paul Bodmer beglückt neuerdings die an die Präzision Bruegels gemahnende «Winterlandschaft». Das Pastell «Mädchen am Tisch» führt in seine frühe Zeit zurück, die von der seltsamen Scheu des in sich gekehrten Suchers gekennzeichnet ist. Mit reifen Werken rücken die Jüngern, Max Gubler, Albert Schnyder, Johann Peter Flück, Carigiet und Coghuf auf, und mit einzelnen Bildern Augusto Giacometti, Martin Lauterburg und Fritz Pauli. Félix Vallotton schlägt die Brücke zu den großen Franzosen, mit denen das Bildnis eines jungen Mädchens von 1908 zu rivalisieren vermag. Die welsche Schweiz weist starke Gruppen von Auberjonois, Maurice Barraud, Blanchet, Otto Vautier und zwei Bilder Eugène Martins auf. Neben diesen Schweizern bilden die Franzosen die geschlossenste Gruppe, die von Monticelli über Courbet und Boudin zu Cézanne, van Gogh, Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Bonnard, Vuillard, Laprade, Dufy, Segonzac, Matisse, Rouault, Roger de la Fresnaye, Utrillo, Bouche, Soutine, Picasso, Braque, Derain, Gris, Léger, Mirò und Modigliani führt. Hier bewundert man ebenso den frühen Cézanne mit dem «Garçon en blouse bleu», den drei Totenschädeln und der im Silberlicht der Provence schwebenden Landschaft «Au fond du ravin» wie den zauberhaften Garten von Bonnard oder sein «Intérieur à contrejour», das junge Mädchen von Renoir und die «Chaise lorraine aux pêches» von Matisse, die selbst in der großen Matisse-Ausstellung in Luzern als eines der Hauptwerke dieses Meisters auffiel. Nicht minder fesseln die Utrillos und die herrliche Materie des «Baigneur dans la forêt» von Segonzac oder das Bildnis Dilewskys von Modigliani. Heben wir noch Picassos «Zwei Schwestern» von 1907 hervor, in denen dieser beweglichste und undurchsichtigste Maler aller Zeiten mit einem lockern Pinselstrich in braunen Tönen eine beunruhigende Intensität erreicht, die immer wieder zur Auseinandersetzung mit dem Bilde reizt. Mehr als Außenseiter wirken Liebermann, Kandinsky, Klimt und Ernst Ludwig Kirchner, die zahlenmäßig den schmalen Beitrag der deutschen und österreichischen Malerei liefern. In diesem polyphonen Orchester der modernen Malerei zogen die frühen Maler mit ihren eher verborgenen Tugenden die Aufmerksamkeit zuletzt auf sich. Frank Buchser, der zu seiner Zeit zu den Farbenfreudigsten gehörte, wirkt mit unverminderter Frische weiter, während die stillen Farben Albert Ankers die Konkurrenz schwerer ertragen. Ähnlich geht es den beiden Landschaften Alexandre Calames. Eine letzte, vornehmste Augenfreude schenken zwei Landschaften Barthélemy

Menns. – Der mit 16 Abbildungen geschmückte Katalog wird durch eine kurzgefaßte Geschichte des Kunstvereins Solothurn von G. Loertscher eingeleitet, der man mit Interesse und Sympathie folgt. *kn.*

Winterthur

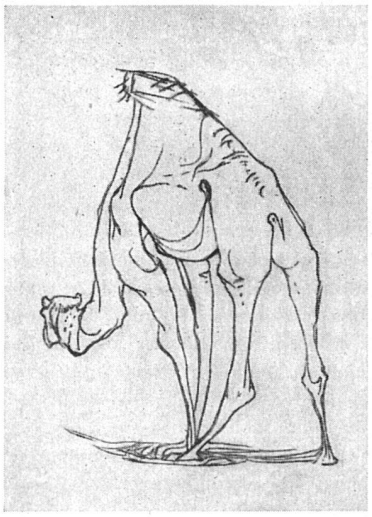
Rolf Dürig – Erich Müller
Kunstmuseum, 8. Oktober bis 12. November

Der große Londoner Erfolg des vierundzwanzigjährigen Berner Malers Rolf Dürig wurde an dieser Stelle bereits im April besprochen. Nun gestattet eine Ausstellung von 46 Ölbildern und 9 Lithographien im Winterthurer Museum, sich vom Schaffen des jungen Künstlers eine umfassende Vorstellung zu bilden. Die Reihe setzt ein mit einem Gartenbild des Achtzehnjährigen, bereits einer überraschenden Talentprobe, zeigt in einer Gruppe von großformatigen Pariser Landschaften den ersten Schritt zur Meisterschaft, eine großzügige Harmonisierung heller Farbflächen, und macht in den Werken der vergangenen drei Jahre jenes gleichzeitige Verfolgen zweier Ziele anschaulich: einer reich gebauten, wandbildhaften Komposition und einer dichten, glühenden farbigen Materie. Auch die – selteneren – Kleinformate sind streng rhythmisiert und wirken als Bausteine zu den großen Kompositionen. Die glasbildhaft satt strahlende Farbe wird getragen von mehrfach übereinandergelegten Pigmentschichten wie in den besten Bildern eines André Marchand. Der Zweiklang von Rot und Blau, wie er noch die Werke dieses Winters beherrschte, wurde in den jüngsten abgelöst durch den kühleren von Blau und Grün oder Blau und Gelb, wobei gleichzeitig das Geflecht von Zweigen, Blättern und Meer- oder Himmelsfragmenten, das die Bildfläche strukturiert, eine kräftige Akzentsetzung durch ausgeprägtere Körperhaftigkeit der Leiber erfährt. In die jugendlich träumerische Phantastik der älteren Werke – eine Welt der Schatzinseln und Robinsone – dringt heute immer deutlicher die Natur Zentralfrankreichs, wo der Maler sich niedergelassen hat, und bereichert seine Kunst um jene Lebensnähe, die den früh beherrschten Mitteln großer Malerei erst die volle Legitimation gibt.

Noch jünger als Dürig, kaum dreiundzwanzigjährig, ist sein Mitaussteller, der Berner Bildhauer Erich Müller.

Rolf Dürig, L'Odyssée, 1949

Aber auch hier äußert sich eine überragende Begabung mit voller Klarheit. Ähnlich wie Dürig zur farbigen Materie verhält sich Müller zum bildnerischen Material. Verbissene Energie und Leidenschaft werden in der Technik der taille directe deutlich, mit der Müller dem Stein und Holz die gespannten Formen abgewinnt, die unwiderstehlich zum Fassen und Nachfahren einladen. Sind diese Skulpturen, meist Tierplastiken von großer Intensität der Charakterisierung und panische Masken, noch gering an Zahl – ihrer zwölf sind in Winterthur ausgestellt –, so beweisen die Zeichnungen und Holzschnitte, aus welch unerhörten Kraftreserven der junge Künstler noch wird schöpfen können. Sie sind gleich reich an technischen wie an stilistischen und geistigen Möglichkeiten. Neben dem abstrahierenden Bleistiftstrich steht die satteste Plastik der gewischten Kohle, neben dem japanisch geschriebenen Tuschpinselzug die flächige Schwärze des Holzschnitts. Fin-de-siècle-haft Hybrides – man denkt an Klimt, an Rops, an Beardsley – wechselt mit kraftgeladenem Naturburschentum. Müllers großartige Beobachtungs- und Darstellungsgabe, der alle Mittel recht sind, äußert sich – neben Akten von grausamer Treffsicherheit – vor allem in der Tierzeichnung. Wie hier die hochmütige Blasiertheit des Kamels, die Gespanntheit des Katzenkörpers, die geballte Kraft des Bären, die urzeitliche Landschaft des Elefantenleibs gesehen sind, das hat nichts mit der Virtuosität des Tierspezialisten, aber alles mit der intuitiven Sicherheit der starken Naturbegabung zu tun. Wenn es in den nächsten Jahren dem Künstler gelingt, alle diese Energien in seine Plastik hinüberzuleiten, ist die Schweiz um einen bedeutenden Bildhauer reicher. *h. k.*



Erich Müller, Kamel, Holzschnitt, 1949
Photo: Wullschleger, Winterthur

Zürich

Hundert Jahre Eisenbeton
Kunstgewerbemuseum, 30. September bis 12. November

Beim Eisenbeton wie bei so vielen anderen Errungenschaften unserer Zeit läßt sich in guten Treuen über den Zeitpunkt der «Erfindung» und den «Erfinder» streiten. War es François Coignet (der 1847 als erster für Wohnhäuser in Schalungen gegossenen Beton verwendete), war es J.-L. Lambot (der 1848 aus armiertem Zement eine Barke herstellte) oder Joseph Monier (der 1849 Blumenkübel statt aus Holz aus mit Drahtgeflecht verstärktem Zement produzierte)? Man hat sich darauf geeinigt, dem Gärtnermeister Monier die Ehre zu überlassen. Und deshalb wurde im vergangenen Jahr in Paris durch das Syndicat des Constructeurs en Ciment Armé de France das hundertjährige Jubiläum des Eisenbetons mit einer gewichtigen Ausstel-

lung begangen. Wenn man gerecht sein will, muß man aber jeder Geschichte des Eisenbetons ein kleines Kapitel voranstellen, in dem davon die Rede ist, daß die Römer uns nicht nur den Namen des Betons (Betunium) geschenkt haben und nicht nur diesen in wesentlichen Punkten unserem Beton verwandten Baustoff (den übrigens schon die Griechen gekannt haben), sondern, wenn auch nur vereinzelt, selbst das Prinzip der Verstärkung, der Armierung eines Baustoffes durch Eisen. Viel entscheidender als die Frage nach dem Erfinder ist jedoch die Tatsache, daß die Entwicklung des Eisenbetons durch zwei Ereignisse erst möglich geworden ist: die Erfindung des Portlandzements und die Entwicklung der Eisenwalzwerke. Dies erst hat die Grundlagen geschaffen, aus den zunächst spielerischen Versuchen der Eisenbeton-Pioniere allmählich die neue Konstruktionsmethode zu entwickeln.

Teilweise auf der Pariser Ausstellung fußend, hat das Gewerbemuseum Basel im März-April dieses Jahres in einer systematischen Ausstellung auf die Bedeutung des Eisenbetons hingewiesen. Das französische Bildmaterial wurde vor allem um Bauten aus anderen Ländern und um Darstellungen der elementaren statischen Gesetzlichkeiten der Konstruktionsmethoden in Stein, Holz, Eisen und Eisenbeton ergänzt. Leitgedanke dieser von Werner Schmalenbach aufgebauten Ausstellung war zu zeigen, wie weit die Form der Bauten zu allen Zeiten von den sich aus dem verwendeten Material ergebenden Konstruktionsmethoden abhängig ist. Gleichzeitig aber sollten die ausgewählten Objekte den Nachweis erbringen, daß der Eisenbeton nicht nur in technischer Hinsicht im Bauwesen aller Völker zu einer Umwälzung führen mußte, sondern, was für die Architektur unserer Zeit weit entscheidender ist, ebensosehr in formaler Hinsicht. Aus diesem Grund wurde den kühnen, kompromißlosen Leistungen der Ingenieure und Architekten ein breiterer Raum gewährt als den Bauten des Alltags, die in ihrer Formensprache sich wenig oder nicht von derjenigen älterer Bauweisen unterscheiden.

Diese eindrückliche, als Zusammenfassung wertvolle Ausstellung ist vom Kunstgewerbemuseum Zürich übernommen worden, wobei der Aufbau im wesentlichen beibehalten werden konnte und lediglich an einigen Stellen die Auswahl des Materials kleine Änderungen erfuhr. Die größeren Räumlichkeiten erlaubten es, den logisch aufgebauten Rundgang vielleicht noch eindrücklicher zu gestalten als in Basel. Die Demonstration zerfällt in zwei Teile, einen technischen und einen architektonischen. Proben römischer Betonarbeiten leiten die Ausstellung ein; Dokumente aus der Pionierzeit unterstreichen ihren Jubiläumscharakter. In einer ersten größeren Abteilung wird das Material mit seinem Werdegang vorgeführt; gleichzeitig werden die verschiedenen Aspekte seiner Verarbeitung dargelegt: Schalung, Armierung, Vibration, vorgespannter Beton, Gunitverfahren. In einer weiteren lapidaren, vor allem dem Laienbesucher das Verständnis erleichternden Abteilung über die Eigenschaften des Materials sind nebeneinander die elementaren statischen Eigenschaften von Holz, Stein, Eisen und Eisenbeton schematisch und an praktischen Beispielen aufgezeigt und anschließend einige der wichtigsten Konstruktionselemente des Eisenbetons herausgegriffen. Abermals in einem Vergleich der genannten Baustoffe werden daraufhin die Bauarten (Wandsysteme, Skelettsysteme) gezeigt. Mit dem Hinweis auf die wachsende Bedeutung vorfabrizierter Bauelemente schließt dieser erste Teil der Ausstellung.

Unter dem Titel «Durch den Eisenbeton neue Formen» sind einige besonders markante Beispiele für die vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten des Eisenbetons zusammengestellt. Sie wollen den Besucher zu einer Umstellung veranlassen: nicht mehr um das Technische, sondern um das Formale, um die Architektur geht es nun im zweiten Teil der Ausstellung. Jedem Kenner des Eisenbetonbaus ist nur zu gut bekannt, wie schwer es hält, eindrücklich herauszuarbeiten, wo, wie und in welchem Maße «Eisenbeton als Gestalter» (um den Titel der am Ende der zwanziger Jahre erschienenen Schrift von Vischer und Hilberseimer zu variieren) auftritt. Gewiß, in all seinen gültigen Erscheinungen ist der echte Eisenbetonbau ein sinnfälliger Ausdruck der fortschrittlichen Kräfte unserer Zeit. Aber er ist doch zunächst bloß zähflüssiger Brei, dem nicht allein die Schalung, in der er das Gestänge der Armierung umfließt, die Form gibt. Der Eisenbeton fordert von seinem Gestalter nicht nur exakte materialtechnische Kenntnisse und umfassendes konstruktives Können, sondern auch strenge Logik, Kühnheit und Freiheit in der Lösung der gestellten Aufgabe. Sind diese Anforderungen erfüllt, dann können Bauwerke entstehen von größter Zweckmäßigkeit in der Materialausnützung und von eigenwilliger, formal zwingender Gestaltungsweise. Die konsequente und schöpferische Anwendung der Möglichkeiten des Eisenbetons führt zur Befreiung von Traditionen bisheriger Konstruktionsmethoden. Einen Einblick in diese neue Formenwelt will der zweite Teil der Ausstellung geben. Nach Aufgaben geordnet gibt er eine Übersicht über ältere und neuere Bauten in verschiedenen Ländern. Zunächst Wohn- und Miethäuser, Geschäftshäuser, Bibliotheken, Spitäler, Schulen, Kirchen. Dann die Industriebauten aller Art, mit einer eindrücklichen Gruppe des dem Eisenbeton besonders gemäßen Hallenbaues. Es folgen die Brücken, die breit zur Darstellung gelangen und bei denen nicht nur die grobe Aufteilung in Balken-, Rahmen- und Bogensysteme getroffen ist, sondern auch die wichtige Unterscheidung der Bogensysteme (eingespannte Bögen, Dreigelenkbögen, versteifte Stabbögen, Zweigelenkbögen mit Zugband). Das Kapitel Brücken ist zu einer kleinen Ehrung für Robert Maillart geworden, in dessen Schaffen die Erfordernisse, die der Eisenbeton an seinen Gestalter stellt, zu besonders schöner Einheit zusammengeflossen sind. Silos und Reservoirs, Straßen- und Pistenbau und schließlich der «Monumentalbau» im Eisenbeton, die Staumauer, beschließen die Ausstellung.

Es muß im Wesen einer solchen Ausstellung liegen, daß sie nur bescheidener Ausschnitt ist. Jedes Beispiel steht für viele. Manches Beispiel ist konstruktiv von Interesse, formal aber diskutabel. Umgekehrt gibt es auch formale Spielereien. Bei aller Zufälligkeit, die einer derartigen Auswahl anhaften muß, darf aber wohl gesagt werden, daß die Ausstellung nicht nur eine Fülle bedeutender und teilweise so gut wie unbekannter Eisenbetonbauten neben den bekannten «Marksteinen» bietet, sondern daß sie darüber hinaus (und deshalb ist sie gerade in einem Gewerbe- oder einem Kunstgewerbemuseum am rechten Ort) auf die neuen Möglichkeiten hinweist, die der Eisenbeton uns in die Hand gibt, und auf die neue architektonische Formenwelt, die in ihrer Weise dazu beitragen wird, die allgemeinen Formvorstellungen auszuweiten und zu verändern.

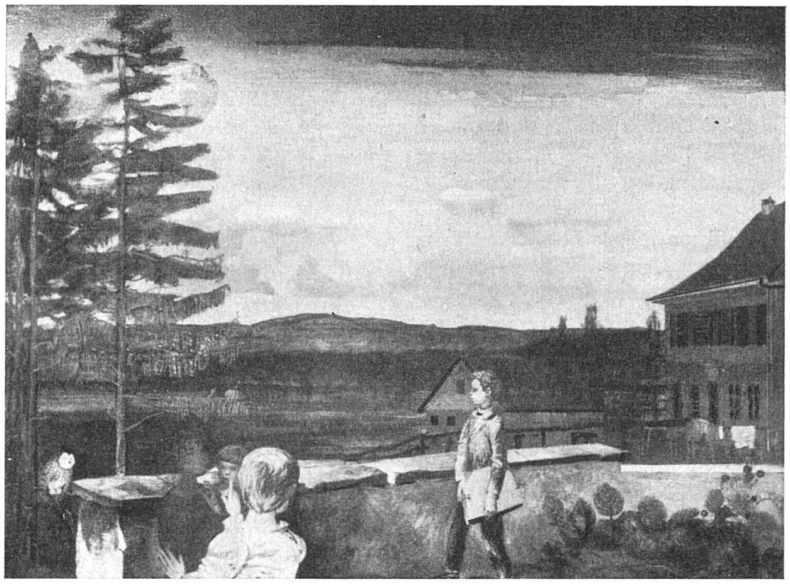
W. R.

Ernst Georg Rüegg

Kunsthaus, 13. September bis 22. Oktober

Bis Mitte Oktober zeigte das Zürcher

Kunsthaus das malerische und graphische Werk des 1948 verstorbenen *Ernst Georg Rüegg*. Rüegg hatte sich innerhalb der verhaltenen Zürcher Schule, deren führende Künstler Hermann Huber, Paul Bodmer, Johann von Tscharner, Oscar Lüthy und Karl Hügin näher oder distanzierter von Otto Meyer-Amden bestrahlt waren, seine eigene Welt geschaffen. Sie ruht ebenfalls in der Beschaulichkeit und der innern Bescheidenheit, die von Otto Meyer ausging, und zieht das Leise dem Lauten vor. Während Paul Bodmer Idylle und Realismus zu einem persönlichen Klang vermählte, Hermann Huber Idylle und Symbolismus zu eigenwilligen Werken verdichtete, gibt Ernst Georg Rüegg neben seinen traumstillen Landschaften allegorisch gesteigerte Idyllen («Scheue Tiere nähern sich dem entvölkerten Dorfe», «Kinder sagen, sie hätten im Walde Männlein gesehen», «Schemen der Getöteten verfolgen den Wilddieb» usw.). Er bedient sich dabei allerdings nicht der landläufigen allegorischen Attribute, sondern er holt sie aus den Tiefen seines Unterbewußten und personifiziert diese Traumbilder. Man dürfte nicht fehlgehen, wenn man etwa in Bildern wie «Grimmige Tiere und wilde Männer bedrohen das Menschenkind» oder «Die schlimmen Nachbarn betören das Knäblein» den Archetypus des Göttlichen Kindes erkennt und in den Tieren die Instinkte, die der Künstler bald furchtsam von sich weist, bald wieder zu sich ruft, wenn sie ihn zu verlassen drohen. Jedenfalls gibt Ernst Georg Rüegg in diesen Werken sein Wesentlichstes, aus denen wir mehr zu lesen vermögen als aus seinen Landschaften, so sehr sie uns durch ihre Stimmungen und malerischen Mittel auch anzusprechen vermögen. Aber selbst in den Landschaften ist die Farbe nicht allein um der Farbe willen da, sondern ein blauer Zaun unter einem Rosahimmel (Nr. 115) hat mehr als nur malerische Funktionen. Er steigert diesen seltsamen Realismus behutsam ins Unwirkliche, und so nähert sich auch auf diesem Wege der Künstler, selbst vor dem Motiv, einer erträumten Welt. Daneben gibt es Landschaften von praller malerischer Materie («Rheinsfelden», «Blick ins Tal»), die auch von schönster farbiger Differenzierung sind. Seine romantische Traumwelt belegen auch die rund hundert Nummern umfassenden graphischen Blätter, meist Radierungen. Dabei fällt auf, wie schon die frühesten Bilder und Blätter die romantischen Motive des Wanderers, des einsamen



Ernst Georg Rüegg, Gespräch der Jägerbuben, um 1942. Sammlung eines Zürcher Kunstfreundes, Kunsthaus Zürich

Jägers, des armen Mannes und des dörflichen Friedens umkreisen. Früh war seine innere Welt festgelegt, und das ganze Werk zeigt das Suchen – und oft ein glückliches Finden – der seinem Erleben adäquaten Ausdrucksmittel. Die Begegnung mit Ernst Georg Rüegg in dieser umfassenden Gedächtnisausstellung ist wie eine Reise in längst vergessenes Kinderland, voll Glück und Bangnis, voll Unbekanntem und Vertrautem. *kn.*

Robert Wehrlin

Orell Füßli, 23. September bis 21. Oktober

Die meisten der ausgestellten Zeichnungen und graphischen Blätter stammen aus den Kriegs- und Nachkriegsjahren 1939–1950. Wehrlin lebt in der Nähe von Paris. Eine Serie von Landschaftsausschnitten, betitelt «Banlieue de Paris», zeugt unmittelbar für diesen Aufenthalt. Ob es sich um diese Darstellungen, ob um Motive aus Paris selbst handelt, es fällt des Künstlers Hingezogenheit zu dem Unauffälligen und Intimen auf. «Les fenêtres de Paris», «Vue sur cour» oder «Vieilles maisons» sind Titel, die schon erkennen lassen, daß es eher darum geht, die stimmungsmäßige Eigenart dieser Partien zu erfassen und nicht schlechthin Landschaften darzustellen. – Eine weitere Gruppe von Blättern war mit «Etude d'enfants» betitelt. Es sind dies Studien im besten Sinne des Wortes. Sie wirken köstlich frisch und unmittelbar. – Ein dritter Motivkreis umfaßt Entwürfe zu Teppichen (1949 und 1950 entstanden). Wir erwähnen darunter die Studien zu «Wilhelm Tell». Sie überzeugen eher durch ihre lyrisch sagenhafte Stimmung als durch dramatische Spannung aus mythisch heroischer Übersteigerung der Begebenheiten. Nicht zuletzt erinnern sie in ihrer formalen Struktur wie in der stimmungsmäßigen Wirkung an die Stundenbuch-Darstellungen. Es scheint uns der Eigenart dieses Künstlers zu entsprechen, daß er das Bedürfnis hat, Teppiche zu entwerfen, findet er in diesen Entwürfen doch die Möglichkeit, das Nebeneinander verschiedener Handlungen zu schildern, die er in epischer Gleichwertigkeit hinreiht. Es fragt sich allerdings, wie diese kleinen Entwürfe, auf die bedeutend größeren Teppichflächen übertragen, zu wirken vermöchten. – In den Studien zu der Tapisserie «Esculape-Pharmacien» umreißt der Künstler die Figuren mit einer einzigen Linie und tendiert zu ähnlich groß angelegter Darstellungsweise wie etwa Picasso in seinen klassisch einfach anmutenden Zeichnungen. *P. P.*

Ferdinand Hodler

Galerie Georges Moos, 26. September bis 14. Oktober

Neben den bekannten Bildern von Hodler, welche die Museen von Bern, Genf und Zürich besitzen, ist ein großer Teil des umfassenden Werkes in Privatbesitz verstreut und für den Betrachter oft schwer zugänglich. – Die Galerie Moos zeigte uns in ihren zwei Räumen eine kleine Anzahl von sol-

chen Beständen aus Privatbesitz. Es handelte sich um Bilder, die uns wohl kaum schon in einer öffentlich zugänglichen Schau zu Gesicht gekommen sind. Die Ausstellung enthielt neben etwa 20 Bildern sechs Zeichnungen. Mannigfaltig war die Auswahl innerhalb dieser kleinen Auswahl von Werken. Neben Landschaften, Porträts und kleinen Genredarstellungen wurde selbst die bekannte Komposition «Der Frühling» gezeigt, und zwar die zweite Fassung aus dem Jahre 1907. Auch zeitlich ist keine Beschränkung vorgenommen worden. Die Schau umfaßte Werke aus allen Schaffensperioden. Das früheste Bild «Landschaft bei Langenthal», 1875, gemahnte in seiner olivgrünen Farbgebung noch ganz an die Tradition von Hodlers Meister Menn. Dessen unmittelbar daneben aufgehängte Paysage intime ließ diese starke Beeinflussung besonders deutlich werden. Noch unter dem direkten Eindruck der Spanienreise ist das «Bildnis Frau B.», 1879, entstanden. Wie sehr durch das Wählen von Früh- und Spätwerken zugleich auch die großen formalen Gegensätze sichtbar wurden, zeigte sich im Vergleich der genannten frühen Landschaft mit den beiden stark vereinfachten und expressiv wirksamen Gebirgsausschnitten «Das Stockhorn», 1913, und «Die Jungfrau», 1914. Eine ähnliche formale Verschiedenheit kam hier zum Ausdruck, wie sie zwischen dem genremäßig losen Vereinen von Figuren in «Kegelspieler», 1881, und «Der Frühling», 1907, besteht, wo der Künstler strenge Kompositionsgesetze zur Anwendung bringt. – Unter den Zeichnungen nennen wir einen Entwurf (Pinselzeichnung) zur bekannten «Mère Royaume» und die Bleistiftskizze (eine unter den vielen) zum Holzfäller. – Obwohl die Schau nicht die auserlesensten Stücke unter Hodlers kleinformatigen Bildern vereinigte, regte sie in ihrer Vielfalt doch dazu an, die künstlerische Qualität dieses reichhaltigen Œuvres nicht mehr nur einseitig im Früh- oder dann im Spätwerke zu suchen. *P. P.*

Chronique Romande

En 1942, le Comptoir suisse de Lausanne se distingua par une innovation qui fut fort appréciée: une section des beaux-arts, intitulée le «Salon de Lausanne». Certains discutèrent l'opportunité d'exposer des tableaux et des statues à côté de machines agricoles et de stands de viticulteurs. On leur répondit très justement qu'ainsi cela mettait un très vaste public en contact avec les œuvres des artistes contemporains; et ce but serait encore mieux atteint si le Salon de Lausanne n'exigeait pas de ses visiteurs le paiement d'un droit d'entrée supplémentaire.

Pour diverses raisons, il n'y eut plus de Salon de Lausanne au Comptoir, à partir de 1947; mais cette année, la tradition fut reprise, et à tous les points de vue, on ne peut que s'en féliciter.

Limité aux artistes de la Suisse romande, le Salon de Lausanne de 1950 n'apporte pas de révélations sensationnelles; mais l'ensemble est d'une bonne tenue, et donne une idée de la production actuelle, bien que nombre d'artistes réputés n'y figurent pas. Si on n'a guère de chance d'y découvrir un talent nouveau, en revanche on ne peut qu'enregistrer le déclin de certains peintres auxquels on a trop longtemps fait crédit: ainsi Bosshard, qui se perd dans les nuées, et Nanette Genoud, dont les envois sont bien insignifiants. Adrien Holy a là un bel ensemble, fort divers, qui montre toutes les faces de son talent; Albert Chavaz expose un grand nu très simple, et faute de place, je ne puis que citer les noms de Charles Clément, Eugène Martin, Georges Dessouslavy, Charles Chinet, Marcel Poncet, et enfin Gueydan, qui montre un grand paysage fort réussi. La sculpture est dans l'ensemble excellente, avec des œuvres de Paul-Maurice Baud, Pierre Blanc, Henri Koenig, Max Weber, Milo Martin, Willy Vuilleumier et Casimir Reymond.

•

Certains, dont l'idée fixe est d'être «du dernier bateau», se sont scandalisés qu'à l'occasion des Rencontres internationales de 1950 à Genève, l'Athénée montrât des œuvres de Hodler. Il était au contraire excellent, puisque ces Rencontres amènent à Genève force étrangers cultivés, qu'on leur présentât un ensemble du plus grand artiste suisse de notre temps. D'autant que ces toiles, qui provenaient uniquement de collections genevoises, appartenaient à toutes les époques de la carrière de Hodler, et donnaient de lui une idée très complète.

Relever les défauts et les erreurs de Hodler est facile; mais une fois que l'on en a tenu compte, il demeure indiscutable qu'il est un artiste de génie. Un génie solitaire, qui grâce à la direction de Menn, sut se trouver et s'affirmer, sans se laisser influencer par le grand courant de l'impressionnisme français. En les revoyant, ces toiles où il exprima son âme de lutteur obstiné, son amour de la nature helvétique, et aussi des rêveries et des théories assez primaires, il faut bien l'avouer, on se rend compte que ses meilleures œuvres, à l'Athénée, étaient ses paysages, et surtout ses paysages de montagnes. Toute son œuvre de grand peintre mural, où il se révéla un maître du premier ordre, ne pouvait être représentée à cette exposition que par des croquis préparatoires et des esquisses. Ce qui a le plus vieilli, chez Hodler, ce sont ces toiles d'un symbolisme puéril, qui s'imposent par la puissance du dessin et le parti-pris, mais dont on ne peut dire qu'il ait créé son monde personnel. Il est impossible de prendre au sérieux ces personnages hagards, aux attitudes contournées, ces toiles où la grandeur et le style sont si péniblement cherchés.

Au contraire, on ne peut se lasser de ces paysages, aussi bien des plus anciens, où se lit encore l'influence de Menn, que de ceux de ses vingt dernières années, où Hodler a alors pleinement et heureusement exprimé son besoin de grandeur. On en arrive à penser que l'homme était une créature trop débile pour contenter sa soif d'héroïsme, si bien qu'il en était réduit à en violenter et à en torturer les formes. Au contraire, il trouvait dans les géants des Alpes des êtres à sa taille; aussi les images qu'il a peint d'eux sont-elles empreintes de sérénité et de paix.

•

A côté de l'exposition Hodler, je tiens à citer deux autres expositions particulières par quoi a débuté la saison d'hiver. A la Galerie Moos, Edouard Bauty a montré des aquarelles fort habiles et d'une grande fraîcheur de coloris. A l'Athénée, Théodore Strawinsky, le fils du célèbre compositeur, a rassemblé des peintures à l'huile – nus, portraits, paysages – auxquelles on ne pouvait refuser le sérieux et la conviction, mais qui révélaient des tendances trop multiples. L'artiste était bien mieux représenté par une série d'aquarelles gouachées exécutées en Provence. François Fosca

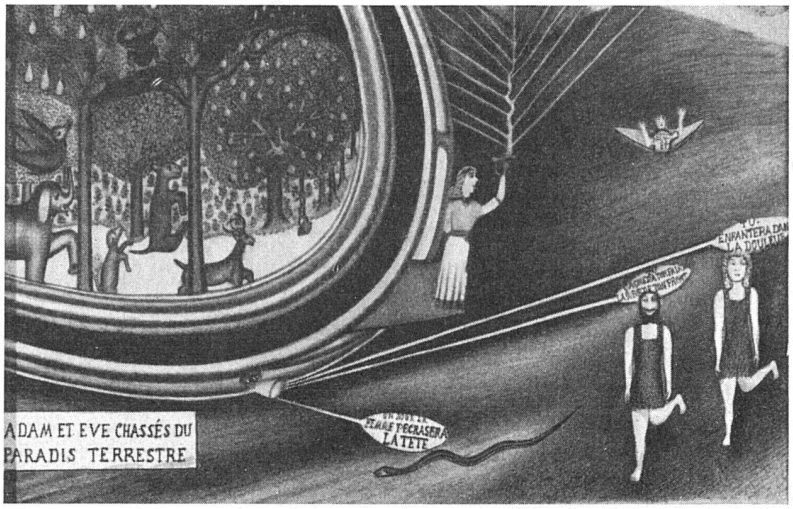
---

Pariser Kunstchronik

Exposition internationale des œuvres des malades mentaux, Hôpital Ste-Anne

Es gehört zu den «Caprices de Marianne», daß ein Großteil der Pariser Kunstgalerien in der vom Fremdenverkehr belebten Sommersaison geschlossen ist. Da auch der Herbst-

salon dieses Jahr im Frühsommer abgehalten wurde, ist die «rentrée des classes» noch von keinem aktiven Kunstbetrieb begleitet. Die einzige markante Ausstellung ist die internationale Ausstellung der Kunstwerke von Geisteskranken im Hôpital Ste-Anne. Sie begleitet den an der Sorbonne abgehaltenen internationalen Kongreß für Psychiatrie. Die hier gezeigten Bilder und Zeichnungen kann man in zwei Gruppen aufteilen. Die Bilder der einen Gruppe stammen von Malern, die im Laufe ihrer Arbeit geisteskrank wurden. Zur zweiten Gruppe kann man die Bilder von Geisteskranken zählen, die ihren hauptsächlichsten künstlerischen Antrieb von der Geisteskrankheit selber erhalten, d. h. die erst durch ihre Krankheit und Internierung zum Schaffen gelangten. Trotz dem reichlichen Material hat diese Ausstellung, abgesehen von einigen systematischen Klassifikationen, auch unter den psychologischen Spezialisten zu keinen eindeutigen Schlüssen geführt. Es ist ja auch sehr schwer, eine genaue Grenzlinie zwischen dem normalen und dem geisteskranken Künstler zu ziehen. Dazu kommt, daß man dem Phänomen der Kunst allein vom Psychologischen aus kaum beikommen kann. Künstlerisch interessant sind hier eigentlich meist die Grenzfälle. Das Pathologische kann dort, wo es von den gesunden Kräften des Menschen in der Waage gehalten wird, zur Quelle intensiver künstlerischer Vision werden. Ein großer Teil der klinisch behandelten Geisteskrankheiten charakterisiert sich aber durch eine langsam zunehmende Apathie, die schließlich jegliches künstlerisches Ausdrucksbedürfnis lähmt. In gewissen anderen Fällen erlaubt die Geisteskrankheit ein fieberhaftes künstlerisches Schaffen, ohne jegliche Anzeichen einer Energieverminderung. Besonders interessant sind hier die Arbeiten von einfachen, ungebildeten Patienten. Ihre Arbeiten zeugen oft von einem ursprünglichen Kontakt mit der Formenwelt der Symbole. Die Tatsache, daß dekorative Formen ältester Kulturen immer wieder in solchen Arbeiten auftauchen, zeugt davon, daß die Kunst sich nicht nur durch die Nachahmung von Vorbildern überliefert, sondern daß sie in den geheimnisvolleren Wegen der Psyche selbst ihre direktere Verbindung mit der Vergangenheit besitzt. – Überrascht ist man anderseits in dieser Ausstellung, wie viele Geisteskranke mit einer konventionellen, harmlosen Formensprache auskommen. Es ist wohl möglich,



Vertreibung aus dem Paradies. Zeichnung eines Geisteskranken (Hufschmied aus Grenobel)
Photo: R. Colin, Paris

daß der Fachmann hier in seinem Test Abgründe aufzudecken weiß. Eine solche Ausstellung zeigt auf jeden Fall, daß die Krankheit noch nicht den Künstler ausmacht, und wenn es auch möglich ist, daß das Genie des Pathologischen bedarf, so ist ihm die gesunde Geistesgegenwart ebenso unentbehrlich.

Diese Ausstellung gibt ein ungewöhnlich reiches Anschauungsmaterial. Vom künstlerischen Standpunkte aus haben in gleicher und ähnlicher Richtung Prinzhorn und neuerdings Dubuffet in seiner Sammlung von «Art Brut» bedeutenderes Material zusammengetragen. Wohl die beste Sektion dieser Ausstellung ist die schweizerische Abteilung, die besonders der Arbeit des Schweizer Psychiaters Dr. Ladame sowie der Mithilfe des Foyer de l'Art Brut ihre sorgfältige Zusammenstellung zu verdanken hat. Zu erwähnen ist ferner die Mitarbeit von Dr. Weber und Dr. Steck.

Cassandre
Pavillon de Marsan

Im Pavillon de Marsan wurde eine Ausstellung des Plakatkünstlers, Theaterdekorateurs und Malers Cassandre organisiert. Es ist eigenartig, wie sich dieser bedeutendste moderne Plakatkünstler über Theaterdekoration und Wanddekoration immer mehr der freien Kunst zu nähern versucht, wo er aber leider nicht an die Großen der modernen Malerei heranreicht. Nur sehr selten sind noch Plakate von Cassandre auf den Pariser Straßen oder im Metro zu sehen, und er selber spricht gelegentlich sehr abschätzig von seiner Plakatkunst. Die Ausstellung im Pavillon de Marsan zeigt aber, in den meist zwischen 1923 und 1935 entstandenen Plakaten, wie eindeutig Cassandre zu dieser modernen Wandkunst berufen war. Besseres ist seither noch kaum auf diesem Gebiete geleistet worden, und was heute in Frankreich Gutes an Plakaten gezeigt wird, ist meist auf Cassandre zurückzuführen.

Zwei Pariser Atelierschulen für Kupferstich und Radierung

Die Eröffnung der von Flocon, Friedländer und Leblanc geleiteten Atelierschule und der Atelierschule von William Hayter ist auch vom Auslande her sehr zu begrüßen. Gerade solche Ausbildungsmöglichkeiten erlauben dem lernbegierigen jungen Künstler, der aus dem Auslande in Paris ankommt, auf dem lebendigsten Wege den Kontakt mit der modernen französischen Kunst zu finden und gleichzeitig ein solides Handwerk zu erlernen, wie es in Paris noch, wie kaum anderswo auf der Welt, gepflegt wird. Aus dem Atelier Hayters gingen die besten Kräfte der jungen französischen Kupferstecher und Radierer hervor. Seit dem Kriege arbeitete der aus England gebürtige Künstler in Amerika; doch hat er, trotz allen großzügigen amerikanischen Angeboten, schließlich doch die materiell engeren und eingeschränkteren, aber geistig anregenderen Verhältnisse von Paris vorgezogen. *F. Stahly*

Münchner Kunstchronik

Das Münchner Ausstellungsleben ist äußerst rege. Da die großen Museen noch kaum wieder aus ihren Trümmern erstanden, werden wechselnd

Ausstellungen

Aarau	Kantonale Kunstsammlung	Sektion Aargau GSMBA	28. Okt. – 18. Nov.
Basel	Kunsthalle	Jubiläumsausstellung A. H. Pellegrini	14. Okt. – 19. Nov.
	Galerie Bettie Thommen	Coghuf	6. Nov. – 30. Nov.
	Librairie du Château d'art	Ausgewählte Handzeichnungen	1. Nov. – 30. Nov.
Bern	Kunsthalle	Walter Linck - Max von Mühlenen	4. Nov. – 3. Dez.
	Schulwarte	Jugendbuchausstellung	25. Nov. – 10. Dez.
	Galerie Max Rohr	Fleurs et Fruits	27. Okt. – 26. Nov.
Chur	Kunsthaus	Weihnachtsausstellung der Bündner Künstler	25. Nov. – 21. Dez.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section de Fribourg de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	4 nov. – 25 nov.
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	D. Galanis - Robert Naly	23 nov. – 6 déc.
	Galerie d'Art du Capitole	Charles Clément	28 oct. – 16 nov.
	«La Vieille Fontaine»	Victor Surbek	28 oct. – 16 nov.
		Estampes japonaises du XVIIe siècle	18 nov. – 7 déc.
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Exposition des Femmes Peintres et Sculpteurs	11 nov. – 26 nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Ernst Ludwig Kirchner	15. Okt. - Nov.
	Olmahalle	Sektion St. Gallen GSMBA	26. Nov. – 1. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	19. Nov. – 31. Dez.
Solothurn	Museum	100 Jahre Malerei aus Solothurner Privatbesitz	23. Sept. – 26. Nov.
Weinfelden	Rathaussaal	Religiöse Kunst der Gegenwart	11. Nov. – 26. Nov.
Winterthur	Kunstmuseum	Rolf Dürig – Erich Müller	8. Okt. – 12. Nov.
Zug	Galerie Seehof	Heinrich Danioth	1. Nov. – 30. Nov.
Zürich	Kunsthaus	Otto Charles Bänninger	28. Okt. – 3. Dez.
		Italienische Futuristen und Pittura metafisica	4. Nov. – 17. Dez.
	Graphische Sammlung ETH	Die farbige Zeichnung	14. Okt. – Jan.
	Pestalozzianum	Das Kinderdorf Pestalozzi	4. Nov. – Febr.
	Buchhandlung Bodmer	Walter Geßner	25. Okt. – 22. Nov.
	Atelier Chichio Haller	Französische Meisterzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Alberto Giacometti – Benedict Remund – Fiorenzo Fontana	20. Okt. – 15. Nov.
	Galerie Kirchgasse	Hans Portmann	10. Nov. – 30. Nov.
	Galerie 16	Silvano Bozzolini	11. Nov. – 24. Nov.
	Orell Füßli	Ernst Morgenthaler	28. Okt. – 25. Nov.
	Kunstsalon Wolfsberg	Albert Schnyder-Delsberg	9. Nov. – 2. Dez.
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

kleinere Bereiche gezeigt, so daß die Beschauer nicht mehr durch Massen erschlagen werden. Hierbei wird immer wieder deutlich, wie aktuell die Formenabstraktionen des Mittelalters geworden sind, während uns «klassische Kunst», besonders aber der virtuose Naturalismus des Barocks heute weniger sagen. Auch deutsche Kunst der Gegenwart, immer wieder reichlich dargeboten, ist keineswegs ungewichtig oder provinziell, wie man «draußen», besonders in Paris, weiterhin zu glauben scheint. Nur ist unsere wirtschaftliche Lage für lebende Künstler höchst bedenklich, da verstehende Betrachter ohne Mittel sind, die zertrümmerten Städte nirgends genügend Bilder oder Plastiken aufnehmen können und die ganz dünne Schicht neuer Verdiener noch keine Verbindung zur wahrhaft aktuellen Kunst besitzt.

Obgleich frühmittelalterliche Kunst kühn abstrahiert, wird die herrliche Ausstellung «Ars Sacra» enorm besucht. Möchten die Betrachter jenseits der in Bayern anziehenden Religiosität dabei spüren, welche souveräne Formungskraft hier am Werke ist. Die Berner Ausstellung des frühen Mittelalters, dem großen Kenner Boeckler zu verdanken, hat sich jetzt sehr gewandelt, ist ausgeglichener geworden, da zu den kostbaren, farbenglühenden Handschriften mehr Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei gekommen ist. Schweizer Besitz ist weggefallen, dafür Bedeutendes aus deutschen Kirchen und Sammlungen hinzugetreten, auch aus der Pariser Bibliothèque Nationale und der Wiener Nationalbibliothek. Minderes wurde ausgeschieden, so daß jetzt einmütige Bewunderung herrscht, welche den einfachsten Mann wie auch den kunstwissenschaftlichen Kenner und den extrem modernen Künstler erfaßt.

Regen Zustroms erfreute sich auch die «Große Münchner Kunstausstellung», die einen riesigen Jahresquerschnitt durch die heutige deutsche Produktion gewährte. Obgleich hier nicht einmal ganz Deutschland auftrat, denn der Osten war kaum vertreten und scheint auch wegen «naturalistischer Tendenzen für den kleinen Mann» wenig Bedeutendes hervorzubringen, war eine solche Schau bereits zu groß. Menschlich sinnvoller wäre es, wenn die verschiedenen Gruppen monatlich nacheinander aufträten, wobei sich dann das Publikum mehr auf deren Eigenart konzentrieren würde. Allerdings ist diese Eigenart nicht mehr beträchtlich, da sich «Künstlergenossenschaft», «Sezession» und «Neue Gruppe» einander anglichen: auch die beiden älteren Gruppen durchsetzten sich stark mit neuen Elementen. Selbst qualitativ haben sich die Unterschiede vermindert, so daß man überall interessantes, mittleres, aber auch schlechtes Formengut findet. Stiefmütterlich wurden die «Gegenstandslosen» behandelt, deren Anhängerschaft in Deutschland ständig wächst. Sie waren lieblos und zu dicht gehängt.

Ein kleines Idyll bildete «Deutsche Romantik in Italien», die in der Städtischen Galerie gezeigt wurde, jenes deutsche Sonderphänomen vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, das im Kreis von J. A. Koch eine innige Landschaftsmalerei hervorbrachte.

Die kleine rührige Galerie Stangel zeigte Zeichnungen und Skulpturen des stillen, ein wenig unterschätzten Bildhauers Stangl, sodann neuere Aquarelle von Feininger, dessen schönheitliche und gepflegte Malerei, im Gegensatz zu bedeutenderen ehemaligen Bauhauskollegen, wie Klee, Kandinsky und Schlemmer, breitesten Publikumserfolg erreichte. An gleicher Stelle sah man dann Arbeiten von Cavael, Chagall, Fietz, Klee, Macke, Marc, Schlemmer und Winter.

In der Galerie Gauß eine gute Auswahl deutscher Expressionisten.

Franke zeigte Pastelle von Werner Scholz, der sich neuerdings mit biblischen Zyklen befaßt. Sein Expressionismus hat leider karikierende Restbestände und Formeln, obwohl alles religiös gemeint ist. Die weltlichen Aquarelle von Xaver Fuhr, ebenfalls bei Franke aufgewiesen, überzeugten durchaus. Sie sind zusammenfassender, summarischer als Fuhrs frühere Arbeiten, behalten aber ihre Eigenwilligkeit, die immer auf die Natur zurückgeht.

Die Kunsthandlung Heller brachte Graphik von Grieshaber, einem der originellsten jüngeren deutschen Holzschneider, der mit abstrakt eingesetzten großen Farbflächen arbeitet, dem deutschen Expressionismus eine neue, durchaus positive Wendung gebend.

Im «Haus der Kunst» unserer offiziellen Ausstellungsstätte, sah man Werke von Rouault, die eigentlich unfranzösisch wirken. Schwer beklommene, etwas dumpfe Tonart, die man gerade in der deutschen Expressionistengeneration allzusehr pflegte, von der man aber auch hierzulande neuerdings wegstrebt. Eine große Kokoschka-Ausstellung folgte; gedrängter Überblick über sein ganzes Schaffen. Dieser Meister der nervös schwellenden expressiven Farbengebung, der so lang in Deutschland wirkte, hat hier eine enorme Anhängerschaft, die durch sein persönliches Auftreten noch vermehrt wurde. (Die Presse erzählte von seiner wunderbaren menschlichen Hilfsbereitschaft für Arme und Kranke.) Während seine neuesten Bilder zu impressionistisch sprühen, ja beinah zerflattern (manche erinnern fast wieder an Slevogts Malerei), imponieren die großflächigeren, farbenglühenden Bilder der zwanziger Jahre noch heute. Auch aus der vorausgehenden psychologisierenden Periode waren charakteristische Werke vertreten. Man zeigte ihn auch als Graphiker, besonders in der kleinen Galerie des «Blauen Hauses», die der Kunsthändler und Museumsdirektor Gurlitt aus Linz kürzlich gründete.

Franz Roh

Tribüne

«Die Sanierung der Berner Altstadt auf wirtschaftlicher Grundlage»

Die Sanierung von Altstadtkernen stellte von jeher ein schwieriges Problem dar. Es existieren gute Gründe, am Alten festzuhalten (Denkmal vergangener Zeiten, Anreiz für den Fremdenverkehr, Respekt vor guten Zeugen alter Baukunst); andererseits steht die neue Zeit mit all ihren Forderungen vor uns auf.

Der verstorbene Nationalrat und Bernische Baudirektor Ernst Reinhard hat in seinem Buch «Die Sanierung der Altstädte», erschienen 1945, die wichtigsten Punkte hervorgehoben. Er betonte, daß die Erhaltung unserer Altstädte ein Stück bester Denkmalpflege sei. Die Altstadtsanierung, sagte er, dürfte sich aber nicht vorwiegend vom Gedanken der Rendite leiten lassen, und die Idee, als ob auch der Rest der Altstädte nach dem Beispiel der City umgebaut werden könne, sei abwegig und würde zu großen Fehlinvestitionen führen. Altstadtkerne seien zu ruhigen Wohn- und Gewerbestädten auszubauen.

Diese knappen Andeutungen waren notwendig im Hinblick auf das, was nun kommt. Am 3. Juli dieses Jahres hat nämlich der Architekt und Ingenieur Strub-Rößler in Bern eine Versammlung einberufen lassen, um im großen und ganzen so ziemlich das Gegenteil von dem zu behaupten, was die Kenner von Altstädten bisher für gut gefunden haben. Das Projekt Strub