

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 2: Bäuerliches Bauen und Wohnen

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: 17.01.2026

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



Marc Chagall, *Die Harlekins*, 1922-44

Manet hätte als Stimmgabel bei der Wahl der einzelnen Werke gedient. Es ist jedenfalls so, daß der Saal, in dem einerseits Leibls «Rembrandt-Deutscher» und andererseits Hans von Marées' herrliches «rembrandtisches» Selbstbildnis hängen, mit dem kostbaren Stilleben von Schuch, den Trübner und Uhde, dem für den schlagfertigen Liebermann unglaublich menschlich-nahen Bildnis «Mutter und Kind» und der prachtvollen Thoma-Wand der starke Zauber edler «malerischer» Malerei herrscht. In etwas anderer Brechung, naiver und volkstümlicher (wenn man von Thoma absieht) beherrscht er auch den folgenden Saal, in dem Anker und Böcklin, Koller und Buchser, Zünd und Schider zusammen sind. Mit einer Reihe entzückender Studien dieser Maler und einigen Proben der zeitgenössischen Schweizer Malerei mündet die Sammlung der «Stiftung Oskar Reinhart» in die Gegenwart. *m.n.*

Ausstellungen

Zürich

Marc Chagall

Kunsthaus, 9. Dezember 1950
bis 28. Januar 1951

Während noch in den oberen Geschossen des Kunsthauses die Gorgonen-Physiognomie futuristischer Kunst von den Wänden grüßte, erschien in den unteren Ausstellungsräumen eine große retrospektive Darstellung des Werkes von Marc Chagall – ein Doppelklang, der als entschlossenes Be-

kenntnis der Kunsthausleitung zur kühnen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wirkte. Das Echo beider Ausstellungen, die zu den großen Taten des Kunsthauses zu zählen sind, erscheint typisch für die generelle Situation von heute, in der so heftig von einem Graben gesprochen wird, der sich zwischen den fortschreitenden Schaffenden und dem «Publikum» aufgetan habe. Abgesehen von einem kleinen Kreis von Kennern, die, mit Recht, im Futurismus ein entscheidendes künstlerisches und geistiges Phänomen sehen, begegnete die Futuristen-Ausstellung mehr oder weniger distanzierter Ablehnung, die sich zum Teil in offener Opposition, vor allem aber in schwachem Besuch manifestierte. Wenn auch ohne den fanfarehaften, umstürzlerischen Ton des Futurismus, erscheint die künstlerische Sprache Chagalls und sein Gestaltungsziel nicht weniger unkonventionell. Nichts mehr von den novellistischen oder formalen Idealen des 19. Jahrhunderts, aber auch keine direkte Bindung mit der malerischen Kultur des Impressionismus. «Verstöße» gegen die guten künstlerischen Sitten, die weit über diejenigen von Goghs oder Munchs hinausgehen: Auflösung der verschiedenen Dimensionen von Oben und Unten, von Fläche und Raum, von Innen und Außen, ja von Weiblich und Männlich; auf den Kopf gestellte Dinge, plötzliche Formauflösungen und -verschimmungen, simultane Durchdringungen und eine vom Naturvorbild völlig befreite, rein imaginative Farbensprache. In der Intensität selbstherrlicher Durchbrechung ist Chagalls Malerei nicht weniger kühn als die Kunst der Futuristen. Aber hier, bei Chagall, ging das Publikum mit, was unmittelbar im starken

Besuch der Ausstellung zum Ausdruck kam, und was wir als ein generelles Placet zum Geist der zeitgenössischen Kunst registrieren dürfen.

Denn «zeitgenössisch» ist diese Kunst zweifellos trotz ihrer Bindung an novellistischen Stoff, an die Atmosphäre des Märchens, an psychologische Situation, an skalenreiche «Peinture». Aber gerade durch das Mittel dieser Bindungen findet das mehr oder weniger konventionell fixierte Auge mühelos, ja sogar mit aktivem Schwung den Weg zu einer irrealen Formsprache, die sich aus frei schweifender Phantasie ergibt. Als weiteres bindendes Element tritt die Kraft des Folkloristischen in der faszinierenden Mischung des Jüdischen mit dem Russischen hinzu, in der formal erlaubt erscheint, was in rein künstlerischer Kunst so oft verboten ist. Endlich die Macht des Farbklanges an sich; überwältigt ergibt sich der Betrachter einem ungewohnten Rausch und wird von da aus gleichsam unmerklich in die Fülle einer künstlerischen Welt hineingerissen, die er für unbetretbar hält, wenn sie an Stelle der individuellen Suggestion Chagalls mit mehr objektivierter Gestaltungsgesetzlichkeit vor ihn gestellt erscheint. In solchen Regionen mag ein Teil der Gründe liegen, die zur positiven Reaktion des Publikums führen.

Die Zürcher Ausstellung selbst zeigt das gerundete Bild von Chagalls Schaffen über vier Jahrzehnte. Aus der Schweiz, aus Paris, aus Deutschland, Holland und Amerika kam das sorgfältig ausgewählte Material – ein geistiger und materieller Arbeitsaufwand, den wir nicht vergessen wollen –, rund achtzig Gemälde, dazu Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik. In der dargestellten Entwicklungskurve liegt der erste Hauptakzent auf der Jugendentwicklung des Frühreifen, der zwischen seinem zwanzigsten und fünf- und zwanzigsten Lebensjahr Werke von großartiger künstlerischer und geistiger Freiheit schafft. Die mittlere Periode, in der Chagall in einer Art von Ermüdungszustand sich einem gleichsam lyrischen Dämmer ergibt, tritt vor der Schaffensperiode der vierziger Jahre zurück, in der sich die Kunstsprache wieder strafft und intensiviert.

Sahen wir Chagall früher als Individualität, so sehen wir ihn heute vor dem Hintergrund der gesamten fortschrittlichen Kunst der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts. Gerade in solcher Perspektive tritt die Kraft einer einmaligen Persönlichkeit hervor; ganz abgesehen vom ursprünglichen malerischen Talent der Mut, der sich in der künst-

lerischen Bejahung der kleinen Welt seiner Jugend zu einem Hohelied des Bäuerlich-Kleinbürgerlichen verdichtet. Aus einer tiefen Verbundenheit mit dem tätigen Leben, um das Chagalls Jugend kreiste, strahlt eine Welt der Farbe, der Geste, des Blickes, die wie in chassidischen Geschichten im Handumdrehen ins Reich des Überwirklichen tritt, in dem alles möglich ist: die Durchsicht durch den Menschen, wegfliegende Köpfe, verwunschene, untrennbare Paare, Tiere, die wie Menschen, und Menschen, die wie Tiere aussehen – der volle Zauber von Zusammenhängen, die Jahrtausende zurückgehen, und in denen Poesie und Realität, Gesang und schriller Laut sich die Hände reichen. Stilistisch verläuft diese höchst persönliche Ausdrucksweise in engem Zusammenhang mit den Vorgängen, die sich von 1910 ab in der europäischen Malerei abspielen: mit der Lösung vom Gegenständlichen, mit der kubistischen Strukturierung, mit der Chagall schon bald nach seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1910 in Kontakt gerät, mit dem magischen Realismus, von dem aus der Weg zum Surrealismus führt. Chagall besitzt die Grunddisposition, die sich bei den anderen Großen der Zeit, bei Picasso, Kandinsky, Klee, findet; die Beziehungen und Anregungen verlaufen quer; Chagall ist im schönsten Sinn Gebender und Nehmender zugleich.

Von besonders eindrucksvollen Einzelheiten der Ausstellung seien die Frühwerke aus Rußland erwähnt, in denen der kaum Zwanzigjährige schon die malerische «Klaue» und eine Dichtigkeit der geistigen Gestaltung zeigt, die mehr mit der russischen Literatur als mit der russischen Malerei verbunden ist. Paris erst entbindet die bunte und zugleich tiefsinnige Farbwelt, die wir als russisch-jüdisch empfinden – die Distanz erst bringt den Kern zum Leuchten. Jetzt tritt uns Chagall in Selbstbildnissen gegenüber, einmal als Inkarnation eines «Petruschka» und dann als kleiner, soigniert frasierter jüdischer Bräutigam. Höchst merkwürdig, wie in der im allgemeinen geringer eingeschätzten Zwischenperiode Engel und andere Gestalten der christlichen Vorstellungswelt im Bild erscheinen. Von starkem Interesse sodann die Szenenentwürfe: zunächst die von 1919, als Chagall in einer Mischung von Expression und Konstruktion für das Moskauer jüdische Kammertheater arbeitete, und dann vor allem die prachtvollen Szenen- und Kostümskizzen für Strawinskys «Feuervogel»-Ballett, 1945



Koptischer Ärmelinsatz, 5. bis 6. Jahrhundert, Biblische Szene. Grabfunde aus Akhmīn. Galerie Heidi Vollmoeller, Zürich
Photo: E. Winizki, Dietikon

in Amerika entstanden. Hier ging höchste Belebung vom Maler auf den Choreographen und den Tänzer selbst aus, und Theatermenschen, die bekanntlich im Optischen eher zum Reaktionären neigen, wurden von Chagall zur Synthese von Urprimitiv und Zukünftig beflügelt; aus der malerischen Vision Chagalls erwuchs die Bewegung des lebenden Körpers.

H.C.

Spätantike und koptische Stoffe

Galerie Heidi Vollmoeller,
22. November bis 20. Dezember
1950

Die Subtilität dieser Gewebe aus der Zeitenwende um Christi Geburt sind eine Überraschung und ein ästhetischer Genuß, abgesehen von dem stark symbolischen und religiösen Gehalt dieser in Fragmenten erhaltenen Stoffe. Es handelt sich teilweise um reich ornamentierte Mumiengewänder und Kopfkissen. Immer sind, sowohl in den mehr hellenistischen, d. h. mehr zweifarbigen, wie auch in den an Farbnuancen reicheren koptisch-ägyptischen Geweben, Figuren anzutreffen, großköpfige, oft in rhythmischer Bewegung und Wiederholung gegebenen menschliche, anderswo auch Tiere; dann wieder mehr statische, in hieratische Dreiergruppen gefaßte Heilige. Oft ist der Aufbau durch rundbogige Architekturen erreicht, in deren Hohlräumen sich die Figuren ornamental ein-

fügen; doch bleibt auch diese Architektur ornamental und ist jeweils von ausgesprochen zentrierten Vierblattblumen, seltener von mäanderartigen Ranken begleitet. Die Farben sind zart, aber teilweise prachtvoll erhalten, ein sanftes Seladongrün, ein Rostrot und ein tiefes Blau bleiben neben dem Schwarz-Weiß die wichtigsten Farbakzente. Diese alten Bildgewebe strömen eine uns fremde, aber äußerst angenehm berührende Ruhe aus. Die Ausstellung soll im März auch in Basel gezeigt werden.

Hedy A. Wyß

Leonhard Oesterle

Galerie Chichio Haller,
5. bis 30. Dezember 1950

Unter den vielen Dingen, die gegen Ende jedes Jahres von unzähligen Weihnachtsausstellungen «auf den Markt» gebracht werden, fielen die Plastiken von Leonhard Oesterle bei Chichio Haller auf. Sie fielen auf durch die deutlich spürbare lebendige Beziehung zum Menschen, der diesem jungen Bildhauer nicht nur als «thematischer Vorwurf», nicht nur als Modell dient, sondern als der neu zu bildende Gegenstand, über dessen Dasein und Beziehung zu dem ihn umgebenden Raum es immer wieder neu etwas auszusagen gibt. Von den kleinen Bronzestatuetten stehender Figuren oder Figurengruppen (Mutter und Kind) geht die Atmosphäre der unmittelbaren Frische

aus, wie sie jeder erstmaligen Aussage anhaftet. Bei Oesterle haben diese Formulierungen nichts von einer Formel. Die noch tastende – die räumliche Beziehung des plastischen Körpers abtastende – Sprache seiner Formen läßt sich nicht auf einen bestimmten Stil festlegen. Nur die Spanne zwischen den kleinen Bronzen und den überlebensgroßen steinernen Köpfen, in denen Oesterle, noch die technisch-handwerklichen Mittel seiner Lehrer Wotruba und Aeschbach exerzierend, sich an monumentale Formulierungen wagt, deuten an, daß er daran ist, sich von den gelernten Methoden zu befreien und den eigenen Kräften freien Lauf zu lassen. Was ihm umso leichter fallen wird, da er als ehemaliger Feinmechaniker bereits eine handwerklich präzise Schulung und direkte Beziehung zur Bearbeitung des Materials mitbrachte, als er – vor etwa sieben Jahren als Flüchtling aus deutschen Internierungslagern in die Schweiz gekommen – in einem schweizerischen Lager von sich aus und ohne künstlerische Vorbildung begann, aus Lehmerde plastische Formen zu schaffen. m.n.

Chronique Romande

Le mois dernier, les événements importants de la vie artistique à Genève ont été l'Exposition de la Section genevoise de la Société des Femmes peintres, sculpteurs et artistes décorateurs, et le Prix de la Jeune Peinture genevoise. La première de ces deux manifestations a paru d'une tenue supérieure aux précédentes. Citer des noms serait difficile, car on n'y trouvait pas de véritables révélations. Je ferais exception pourtant pour Marguerite Seippel, dont les toiles ont prouvé qu'elle était en sensible progrès. Une fois de plus, on a pu constater que, les sections prises dans leur ensemble, celle des arts appliqués offrait de bien plus grandes qualités que celles de la peinture et de la sculpture. Il est hors de doute que, dans la broderie, la reliure, l'émail, la tapisserie, la verrerie, les femmes font preuve d'un goût très sûr, d'une invention remarquable, et d'une connaissance approfondie des techniques.

Il existe à Genève de nombreux peintres de talent qui sont des «jeunes» au sens strict du mot, puisqu'ils n'ont pas encore quarante ans; et à part de rares exceptions, ils ne sont pas encore parvenus à s'imposer au public. Par suite, ils ont

beaucoup de peine à persuader les amateurs de leur acheter des toiles.

Attirer sur ces jeunes peintres l'attention du public, et tâcher de faire vendre de leurs œuvres, telle a été la double tâche que s'est posée la Galerie Motte en organisant le Prix de la Jeune Peinture genevoise. Les peintres n'ayant pas encore atteint la quarantaine ont été invités à envoyer chacun une peinture à un concours. Leurs envois seraient jugés par un jury composé de MM. Pierre Bouffard, conservateur du Musée des Beaux-Arts, Louis Archinard, architecte, un écrivain, Jacques Chenevière, deux peintres, Maurice Barraud et Adrien Holy, et deux critiques d'art, Albert Rheinwald et le signataire de ces lignes. Les récompenses consistaient en un premier prix de cinq cents francs, et quatre autres prix, en nature ou en espèces. Tous les envois, primés ou non, devaient, après avoir été jugés, être exposés à la Galerie Motte, de sorte que même les œuvres n'ayant pas obtenu de prix auraient la chance de séduire un amateur. L'accueil fait à cette initiative a été très favorable, puisque cinquante-six toiles, aux tendances les plus diverses, sont arrivées à la Galerie Motte. Le jury, après avoir délibéré, a décerné le premier prix à André Aeberhard, et les prix suivants à Edouard Arthur, Saas, Marino et Weber.

Il faut avouer que, lorsqu'il est arrivé à la dernière partie de son travail, lorsqu'il n'avait plus que les sept ou huit meilleures toiles devant lui, le jury n'avait pas une tâche facile. Aucune de ces toiles, en effet, ne distançait nettement les autres. Il a fallu longuement sopeser les mérites des divers concurrents avant d'arriver à une conclusion.

Il est une autre remarque qu'ont pu faire les membres du jury: c'est que la plupart des artistes dont ils connaissaient les œuvres n'avaient manifestement pas envoyé la toile qui les représentait le mieux. Faudrait-il en conclure que les artistes ne sont pas toujours très bons juges de leur production?

Quoi qu'il en soit, le Prix de la Jeune Peinture genevoise a incontestablement bien servi la cause des jeunes peintres de Genève. François Fosca

Pariser Kunstchronik

L'Art Sacré du XIX^e et XX^e Siècle
Musée d'Art Moderne

Im Musée d'Art Moderne war im Dezember und Januar eine große Schau religiöser Malerei Frankreichs aus dem 19. und 20. Jahrhundert zu sehen. Das

19. Jahrhundert war mit Werken von Delacroix, Chassériau, Puvis de Chavannes, Redon und Gauguin vertreten. Sehr spärlich ist das ausgehende 19. Jahrhundert und unser beginnendes Jahrhundert am religiösen Kunstschaffen beteiligt. Es war dies die Zeit, in der Altarschmuck, Christus- und Marienbilder industriemäßig hergestellt wurden. Man nennt in Paris diese Kunstabart den «Style St-Sulpice». Mit Maurice Denis und dem kürzlich in hohem Alter verstorbenen Georges Desvalières begann eine Erneuerung der sakralen Kunst. Eigenartigerweise hat aber die Kirchenkunst erst durch den Beitrag einer Anzahl der Kirche und dem katholischen Glaubensbekenntnis mehr oder weniger fernstehender moderner Maler und Bildhauer wieder einen eigentlichen Aufschwung erlebt. Zu erwähnen sind hier einige typische Fälle, wie Chagall, Bonnard, Léger, Lurçat, Gromaire, Zadkine und Lipchitz. Rouault ist als gläubiger moderner Maler unter ihnen geradezu eine Ausnahme. Erst in allerletzter Zeit haben sich einige junge moderne Maler wie Manessier und Bazaine aus dem christlichen Glaubenserlebnis heraus der religiösen Kunst zugewendet. Es wäre interessant, die Werke gläubiger und nichtgläubiger Künstler, die an dieser Ausstellung beteiligt sind, einander gegenüberzustellen und sie so gewissermaßen eine Probe der Authentizität bestehen zu lassen. Doch wie die Dominikanermönche vom Faubourg St-Honoré sagen: Der christliche Geist ist in jedem großen und echten Künstler wirkend. Schließlich kann man auch hoffen, daß, wer lange Zeit «gläubig» malt, schließlich auch «gläubig» glaubt.

Picasso. Plastiken und Zeichnungen

Maison de la Pensée Française

Es war schon lange keine solch hervorragende Picasso-Ausstellung mehr zu sehen wie diese letzte Ausstellung seiner Plastiken und Zeichnungen. Die Plastiken aus den Jahren 1914–1950 (meist Bronzen) stellen allein schon ein künstlerisches Lebenswerk dar; ja man wird zur Behauptung verführt, Picasso sei die bedeutendste Kraft der modernen Bildhauerei. In einem seiner letzten Werke, «L'Homme au Mouton», schafft Picasso eine menschlich tief ergreifende Figur, in der wir den guten Hirten in seiner archaisch-urchristlichen Bedeutung wiederfinden, in der aber auch noch der antike Daimon waltet. Die Zeichnungen, häufig Kohlenzeichnungen, sind von derselben

menschlichen und künstlerischen Höhe. Das unglaubliche Können Picassos, von dem man hier besonders fasziniert wird, ist bereits eine Binsenwahrheit.

Plastiken von Jakobsen – Ausstellung der Preisträger des Kandinsky-Preises
Galerie Denise René

Die Ausstellung des jungen dänischen Bildhauers Jakobsen bei Denise René zeigte, welche architektonisch bedeutende Rolle die rein abstrakte Plastik zu spielen vermag. Die Ausstellung hatte auch sehr geschickt vermieden, Zeichnungen oder Bilder an die Wände zu hängen, so daß das schwarze Schmiedeeisen sich räumlich klar von den hellen Wänden abhob. Jakobsen, der vor einigen Jahren in Paris ankam, arbeitete in einem Vorort von Paris bei einem Schlosser, wo er dank eines verständigen Schlossermeisters neben seiner Brotarbeit noch Zeit zu diesen abstrakten Schmiedeeisenplastiken findet, die heute bereits eine ganze Galerie füllen.

Auf die Ausstellung Jakobsen folgte bei Denise René eine Gesamtschau der Kandinsky-Preisträger. Wie bekannt ist, hat die Witwe Kandinskys einen Kandinsky-Preis gestiftet, der jedes Jahr einem jungen Künstler zugeteilt wird, der im Geiste Kandinskys weiterarbeitet. Unter den Preisträgern befindet sich der Schweizer Künstler Max Bill. Weitere Preisträger sind: Dewasne, Mortensen, Deyrolle, Marie Raymond, Poliakov und Chapoval. Die Galerie Denise René hatte sich seit ihrem Entstehen ganz dieser Richtung der modernen Kunst gewidmet. Alle Preisträger sind oder waren Mitglieder oder Teilnehmer des Salon des Réalités Nouvelles.

Estampes Japonaises anciennes – Céramiques Japonaises contemporaines
Musée Cernuschi

Der hervorragende französische Orientalist und Konservator des Musée Guimet René Grousset organisierte im Musée Cernuschi eine Ausstellung alter japanischer Holzschnitte. Das 18. Jahrhundert, dieser Höhepunkt japanischer Bürgerkultur, ist hier hauptsächlich vertreten. Frankreich war eines der ersten europäischen Länder, wo diese japanische Graphik gesammelt wurde; doch seit einigen großen Ausstellungen zu Beginn des Jahrhunderts, die die moderne französische Kunst so stark beeinflussen sollten, ist kaum mehr

eine umfassende Schau japanischer Holzschnitte gezeigt worden. Heute wird es erstmals der jüngeren Generation erleichtert, mit den großen japanischen Künstlern Harunobu, Koryusai, Kiyonaga, Utamaro, Sharaku usw. vertraut zu werden.

Gleichzeitig wurde unter der Initiative von R. Grousset der Konservator des National Museums von Tokio, Dr. Koyama, mit der Organisation einer Ausstellung moderner japanischer Keramik im selben Museum betraut.

Pascin
Galerie de l'Elysée – Galerie Lucy Krogh

Vor zwanzig Jahren nahm sich der Maler Pascin das Leben. Er zählte zu der Gattung der «Peintres Maudits», die damals, mehr wohl als heute, Montparnasse und Montmartre bevölkerten. Sein Leben war reich an tragisch-pittoresken Episoden, wie sie die moderne Kunstliteratur so gerne benützt. Alle, die Pascin näher kannten, waren von seiner kultivierten Intelligenz und seinem distinguierten Charme eingenommen. Daneben war aber sein Leben ständig von Trunksucht und pathologischen «Einfällen» gestört. Pascin war ein hervorragender Zeichner; sein Strich ist von einem großen Raffinement und von scharfer Präzision. Die Farben dagegen bilden ein flaumiges Ineinander, in dem die Gestalten wie in einer erotischen Atmosphäre leben.

Jules Pascin, Trois filles. Galerie de l'Elysée, Paris



Pablo Picasso, L'homme au mouton

Die beiden Ausstellungen, die eine in der Galerie de l'Elysée, die andere bei Lucy Krogh, wurden unternommen, um Pascin vor dem langsamen Vergessen durch eine härtere Generation zu bewahren.

Die zahlreichen weiteren Ausstellungen und Kunstereignisse können hier nur summarisch erwähnt werden. In der Galerie Charpentier fand eine Retrospektive von Othon Friesz statt. Die Bilder aus seiner Fauve-Epoche 1904–1907 hoben sich besonders hervor. Die Galerie Bernier veranstaltete eine Ausstellung «Présence de la Nature». Bil-

der von Bonnard bis zu Gruber wollten zeigen, daß die Natur noch immer zahlreichen Malern zum Vorbilde dient. Die *Galerie* und *Editions de Beaune* stellten bei Gelegenheit der Erscheinung der Monographie für *Jacques Villon* Bilder dieses Malers aus, die von Louis Carré geliehen wurden. An der Rue Royale stellte der Antiquar *Paul Ambroise* in seinen prachtvollen, von Gabriel dekorierten Privaträumen *Goya-Radierungen* aus, die man sonst nur im Prado von Madrid zu sehen bekommt. Unter 211 Radierungen befanden sich die ersten Drucke der «Caprichos» (1792–1799), der «Taurromachie» (1801–1815) und der «Desastres de la Guerra» (1810–1820). Die *Galerie Carmine* am linken Seineufer stellte Bilder *André Marchands* aus, die hauptsächlich vergangenen Sommer in Arles entstanden sind. Marchand zeigte in dieser Galerie vor Jahren seine ersten Werke. In den Ausstellungsräumen der Buchhandlung *Morihien* stellte der amerikanische Maler, Illustrator und Bühnendekorateur *Eugen Berman* Zeichnungen und Aquarelle aus, die auf seinen kürzlichen Reisen in Mexiko und in Italien entstanden sind. Es sind dies vorzüglich barocke Architekturphantasien, wie sie Berman mit großem Können in seinen surrealistischen Bühnenbildern verwendet.

Das vor einem Jahr herausgekommene Gesetz, nach welchem 1 % aller Baukredite des Ministère de l'Education Nationale (und somit der Direction des Beaux-Arts) den bildenden Künsten reserviert werden, ist nun in Kraft getreten, nachdem die Finanzkommission ihre heftige Opposition aufgegeben hatte.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Picasso in der Provence

Die letzte Ausstellung des sich erneuernd fortspinnenden Lebens und Werks des Spaniers sahen die Engländer 1946. Der es erlebt hat, erinnert sich noch der prächtig aufgemachten Schau in der Tate Gallery mit den düsteren Stillleben der Besetzungszeit, die außer einer eintönig ins Schwärzlich-Violette gestimmten Palette nicht viel Umwälzendes enthielten, jedoch die sechs Jahre lang isolierte englische Hauptstadt in einen Tumult versetzte. Das Schlangenstehen zum Einlaß wurde ebenso ausdauernd besorgt wie für die damals noch karger vorhandenen Le-

bensgüter. Das Hin und Herderschwan-kenden Stimmung, das Dagegen und Dafür hatte für den europäisch denkenden Beobachter fast etwas Rührendes. Man glaubte sich in den Revolutionsfrühling der Sezessionen zurückversetzt. Bischöfe schlossen das Thema in ihre Predigten ein. Der Höhepunkt der brandenden Stimmung war die groteske Protestkundgebung einer greisen Tochter irgendeines präraphaelitischen Malers. Sie nahm ihren Schirm übers Knie und zerbrach ihn vor einem Bilde Picassos. Die knirschende Ohnmacht dieser Kundgebung, ja das Objekt, das dabei in Mitleidenschaft gezogen wurde, entbehrte nicht einer gewissen ironischen Symbolik.

Die in der Galerie des «Arts Council of Great Britain» veranstaltete Ausstellung «Picasso in Provence» wäre demnach vorbestimmt gewesen, gleichviel Aufsehen zu erregen. Vier Jahre lang haben die Londoner kein neuestes Werk des Malers zu sehen bekommen. Trotzdem fand die Ausstellung nur halbwegs Beachtung, sie war ein mittleres Ereignis, sie enthielt auch mittleres Gut, ein einziges Ölbild, eine Reihe Farbstiftzeichnungen im linearen Antikes-Stil, ein paar Gouachen, Lithographien, flötende Faune darstellend, und die Keramik. Die war in archäologisch anmutenden Glaskästen aufgestellt, ovale Platten, unverwendbare Krüge, weder Fisch noch Vogel, weder auf Ton ausgeführte Bilder Picassos noch farblich mündendes oder sonstwie ansprechendes Geschirr. Und da nach den neuesten Berichten der Maler seine Töpferei-Epoche bereits beendet hat, kann man diesen nicht gerade gelungenen Produkten nur mehr historischen Wert beimessen.

Darf man die Preise, die ein Maler für seine Werke verlangt, ohne weiteres als künstlerisch unbedeutend von der Hand weisen? Man wird sagen, daß Preise das Allerrelativste seien und daß wir heute, wie zur Zeit Wildes, den Preis von allem und jedem kennen, nicht aber den Wert.

In der Londoner Ausstellung waren sämtliche Werke Picassos verkäuflich. Für Zeichnungen und Gouachen oder Ölskizzen auf Papier wurden je zwölf-tausendfünfhundert Schweizer Franken verlangt, für Keramiken, inbegriffen der Einfuhrzoll für Eßgeschirr, rund dreitausend. Das war anscheinend für die einfach denkenden Briten zu viel, was nicht heißen will, daß man Picasso eine derartige Quote mißgönnt. Man gönnt es Picasso – falls er diese Beträge erhält, was er jedoch, was London betrifft, nicht tat. Außer den

rechterschwinglichen graphischen Blättern wurde nichts verkauft.

Dagegen wird man einwenden, daß die Engländer nicht aufgeweckt genug seien, daß es Picasso hier eben mit der Provinz zu tun gehabt hätte. Man sehe sich jedoch einmal die neuesten Ankäufe der Tate Gallery an – den «Homme au doigt», das Hauptwerk Alberto Giacomettis, die große Plastik Reg Butlers, die Allee von Moores hingelagerten Figuren, und man wird kaum behaupten können, daß hier die öffentliche Kunstpflege hinter der New Yorks oder Basels stehe.

Aber man sollte nach fünfzig Jahren Picasso aufhören, ihn als einen künstlerischen Sonderfall zu betrachten, weder im zustimmenden noch im ablehnenden Sinne, und ihn dafür mit den qualitätskritischen Maßstäben, die man an die bedeutenden Maler der Vergangenheit anzulegen gewohnt ist, betrachten. Dann wird es kaum mehr geschehen, daß er sich in einer Ausstellung, die er und seine Veranstalter offenbar ernst nehmen, mit einigen Dutzend Bildern und Plastiken vertreten läßt, an die sich der unvoreingenommene Betrachter, mit einer oder zwei Ausnahmen, nach ein paar Stunden nicht mehr erinnern kann, und die ohne wesentlichen Erfolg zum Kauf angeboten werden. In den gleichen Räumen, wo 1938 einen Picassos *Guer-nicabild* erschütterte, hingen heute jene kniffligen, dünnen Skizzen, mit einigen Farbflecken zusammengefügt, Stilleben in der Skala neapolitanischer Eisbomben. Vergebens sucht man da nach dem Revolutionär der ersten Weltkriegsjahre, dem Meister des Stillebens der zwanziger Jahre, dem Maler, dem mitunter die bedeutendsten ästhetischen Ereignisse dieses halben Jahrhunderts gelungen sind. Was London zu sehen bekam, waren nur mehr die etwas mißhandelten Requisiten der Artisten, die nach einem atemraubenden Akt im Sand der Manege zurückbleiben.

H. U. Gasser

Bücher

Doris Wild: *Moderne Malerei. Ihre Entwicklung seit dem Impressionismus*

262 Seiten mit 96 Abbildungen und 8 Farbtafeln. Büchergilde Gutenberg, Zürich 1950. Fr. 18.–

Dieses vom Verlag aufs sorgfältigste ausgestattete Buch will «ein Beitrag zur Geistes- und Kunstgeschichte un-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Bettie Thommen Galerie d'Art Moderne Galerie Hutter	Aquarelle und Zeichnungen von Franz Marc Les Tapisseries de l'Apocalypse de la Cathédrale d'Angers Altes Silber aus Basler Privatbesitz Moderne französische Bildteppiche Adrien Holy Edoardo Bargheer Jean Lurçat	Jan. – Feb. 8. Jan. – 4. März 27. Jan. – 4. März 17. Jan. – 15. Feb. 15. Feb. – 15. März 20. Jan. – Feb. 17. Jan. – 24. Feb.
Bern	Kunsthalle Kunsthandlung Aug. Klipstein Galerie Max Rohr Galerie René Simmen	Marc Chagall Das graphische Oeuvre von Jacques Villon Das schöne Gemälde Moderne Zürcher Künstler	4. Feb. – 4. März 10. Feb. – 10. März 16. Jan. – 10. Feb. 1. Feb. – 27. Feb.
Fribourg	Musée d'art et d'histoire	Raymond Meuwly	24. fév. – 18. mars
Genève	Musée Rath	Louis Goerg	3. fév. – 25. fév.
Lausanne	«La Vieille Fontaine»	Gérolde Veraguth	20. janv. – 15. fév.
Winterthur	Kunstmuseum	Jakob Ritzmann – Fritz Zbinden	18. Feb. – 1. April
Zug	Galerie Seehof	Karl Zürcher	1. Feb. – 28. Feb.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Pestalozzianum Helmhaus Buchhandlung Bodmer L'Art Ancien Atelier Chichio Haller Galerie Neupert Orell Füssli Galerie 16 Kunstsalon Wolfsberg	Arnold Böcklin Max von Mühlenen Der Buchumschlag Mexikanische Druckgraphik Das Kinderdorf Pestalozzi – Jugendsiedlungen in Europa Künstlergemeinschaft «Reveil» A. Heß Mittelalterliche Miniaturen. Graphik und Zeichnungen des 15.–20. Jahrhunderts Helen Dahm – Katarina Sallenbach Pietro Chiesa Marguerite Ammann Camille Graeser Lindi Walter Sautter	3. Feb. – 11. März 3. Feb. – 25. Feb. 3. Feb. – 4. März 3. Feb. – 4. März 4. Nov. – Feb. 13. Jan. – 11. Feb. 27. Jan. – 24. Feb. 3. Jan. – 3. März 19. Jan. – 9. Feb. 20. Jan. – 20. Feb. 10. Feb. – 10. März 10. Feb. – 27. Feb. 28. Feb. – 16. März 8. Feb. – 3. März
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale CBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00



F. BENDER/ZÜRICH
OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH