

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 6: Wohnbauten für die Ferien

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: 24.01.2026

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

Ausstellungen

Zürich

Moderne Kunst aus der Sammlung
Peggy Guggenheim

Kunsthhaus, 14. April bis 14. Mai

In ihrer Aufstellung im Zürcher Kunsthaus, die nicht allein eine fast lückenlos strenge geistige Ordnung, sondern auch eine Konzentration auf das Wesentliche erstrebte, ergab die Sammlung Peggy Guggenheim ein Bild der ungegenständlichen Strömungen in der modernen Kunst, wie es instruktiver kaum in einem Museum Europas zu sehen ist. Die Entwicklungen vom Kubismus zum Konstruktivismus und Neoplastizismus, von der Pittura metafisica und von Dada zum Surrealismus und der peinture automatique sind in dieser Sammlung beide dargestellt, nicht allein durch die Gestalten, die als die großen Neuerer gelten, sondern auch durch die heute oft übersehenen frühen Weggenossen: Neben Picasso, Braque und Gris erscheinen auch Gleizes und Marcoussis, neben Arp und Ernst auch Schwitters und Picabia, neben Mondrian und Kandinsky auch El Lissitzky und Malewitsch. Schwach vertreten ist dagegen der Futurismus, und aus Deutschland sind nur Klee und Schwitters, nicht dagegen z. B. Baumeister und Schlemmer anwesend.

Es war nicht allein das Verdienst der Sammlerin – auch die geschickte Präsentation in den verschiedenen großen Räumen des Zürcher Sammlungstraktes hatte ihren starken Anteil, daß die schöpferischen Taten der modernen Malerei und Plastik mit solcher Überzeugungskraft erschienen: So markierten denn gleich zu Beginn gewichtige Werke von Picasso, Braque und Gris aus den Jahren 1910 bis 1914 die Befreiung der künstlerischen Form von den imitativen Verpflichtungen durch den Kubismus. Kandinskys «Landschaft mit rotem Fleck» von 1913 und Mondrians große Kreidekompositionen von 1912 und 1914 leiteten in weiteren Sälen eine Entwicklung ein, die noch konsequenter von allen gegenständlichen Erinnerungen wegführt und – in der Zürcher Ausstellung – bei dem Höhepunkt der Zweiergruppe von Brancusis herrlichem «Oiseau dans

Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval*. Bronze, 1914. Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig

l'espace» von 1940 und Mondrians «Komposition» von 1939 gipfelte.

Nach der Reinheit und Strenge dieser Werke hatten Surrealismus und Automatismus schweren Stand, wenn auch in ihren Sälen so intuitive Schöpfungen wie die Calders, Alberto Giacomettis und Mirós enthalten waren. Hier lag das Schwergewicht, entsprechend den Proportionen der Sammlung, auf den Bildern von Max Ernst und damit auf einem Schaffen, das zwar seit den Tagen des Dadaismus viel programmatisch Neues gebracht hat und dem von den suggestivsten modernen Bilderfindungen gelungen sind, das aber auf der technisch-handwerklichen Seite etwas seltsam Surrogathaftes hat. Noch augenfälliger wird bei einzelnen jüngeren Surrealisten, wie sehr hier die Form nur Bedeutungsträger aber kein wesentlich künstlerischer Wert mehr ist.

Vor allem in der surrealistischen Abteilung wurde darum auch in Zürich die Problematik der Sammlung Peggy Guggenheim erkennbar, die in ihrer venezianischen Aufstellung noch deutlicher erscheint: eine gewisse Neigung zum Sensationellen und eine Überschätzung der formalen und inhaltlichen Erfindung. Es ist die Gefahr, die dem gesamten modernen Kunstleben droht: Ausgehend von der berechtigten Würdigung der grundlegenden und schöpferischen Taten in der modernen Kunst werden die immer neuen Ein-

fälle maßlos überbewertet, merkantil vom Kunsthandel, der mit ihnen spekuliert, in alexandrinisch anmutender Weise von einer Kunstgeschichtsschreibung, die überall auf die Suche nach den Erfindern geht, und am verderblichsten von vielen Künstlern selbst, denen der Ruhm, diese oder jene technische Neuerung zuerst gebracht zu haben, höher gilt als die innere Substanz, die zu gestalten ist. Die Geschichte bietet mehrfache Beispiele für solche Entwicklungen: Während im Übergang von der griechischen Archais zur Klassik oder von der Gotik zur Renaissance jeder oft nur kurze Schritt von fundamentaler Bedeutung war, bieten die Epochen des Hellenismus oder des Manierismus eine Überfülle von formalen Neuerfindungen, die entwicklungshaft durchaus wirkungslos blieben und nur einen artistischen Leerlauf bedeuteten. Wie sehr die moderne Kunstbetrachtung oft das Nur-Problematische auf Kosten des wesentlich Künstlerischen betont, wird z. B. an der Stellung von Braques großem Stilleben von 1926 in der Sammlung Peggy Guggenheim deutlich: dieses Bild, ein Fest reiner Malerei, aber ein Spätling der abstrakten Kunst, wirkt spürbar als Fremdkörper, während Werke viel geringeren Ranges widerspruchslos mitgehen, da sie in einer der Kampfzeiten entstanden sind. Größe und Gefahr dieser Sammlung

gehen aus den gleichen Eigenschaften hervor.

Heinz Keller

Das graphische Kabinett – Der graphische Kreis

Helmhaus, 18. April bis 26. Mai

Beim Durchschreiten der Säle des Helmhauses haben wir im Geiste eine private Auswahl getroffen, wie sich ein harmonisches und doch zugleich das Persönliche heraushebendes Ganzes zusammenstellen ließe. Von dem Altmeister der Schweizer Malerei, René Auberjonois, wählen wir gleich zwei seiner Bleistiftzeichnungen, die als überraschendes Merkmal die Daten 1897 und 1940 tragen und doch wie aus einem Guß scheinen: das frühe Porträt des Lord N. und die subtile Zeichnung «La grande sœur et le petit frère»: welch prachtvolle Kontinuität des Künstlerischen! Von Alexandre Blanchet hat es uns zudem das Porträt Auberjonois angetan. Zu diesen Zeichnungen gruppieren wir die Alte Frau von Epper. Dann von Hans Fischer gleich drei seiner entzückenden Drucke: die Lithographie der schreienden Forelle und die beiden exquisiten Steingravuren: Le grand poisson und die Silvesterkläuse in Urnäsch. Charles Hug frappiert von neuem durch sein inhaltlich leider immer noch zeitgemäßen, direkt auf den Stein graviertes Plakat in Doppelformat: «Und es hat kein Ende.» Von Leonhard Meißer ziehen wir diesmal das schöne Blatt «Ebbe» mit den auf sandigem Strand ruhenden Schiffen seinen heimatlichen Motiven vor, von Morgenthaler ist die Porträtstudie in Bleistift unübertrefflich, sogar wichtiger als seine sympathischen Farbstiftblätter; Pellegrini bewährt sich als guter Porträtist an Dr. Oeri, Rabinovitch als Radierer im «Wartaal». Von Walter Sautter zwei ausdrucksstarke Schleiereulen, von Gustav Stettler das Porträt «Peter» und von Dessouslavy die schöne, auf bräunliches Papier gedruckte Lithographie «L'ouvrière». Frische Volkstümlichkeit spricht aus den Holzschnitten von Giovanni Müller, und Rudolf Zenders innere Spannung vibriert zwischen subtilen Landschaftsinterpretationen – Schiffe, Notre-Dame, Rue du Bac – und starker Sinnlichkeit in der Schlafenden. Von Felix Hoffmann würde man am liebsten gleich die ganze Serie seiner Radierungen zu Amor und Psyche mitnehmen, das ist eine der schönsten Überraschungen der sonst etwas Hergebrachtes repetierenden Ausstellung:

ein poetisch-antikes Lebensgefühl verwertet Anregungen von Picasso und Bonnard zum eigenen Ausdruck. Eine weitere Entdeckung sind Bruno Meier mit seinen konstruktiven, zeichnerisch und helldunkel den Raum beherrschenden Blättern und Hermann Schroer, dessen gediegene Radierungen technisches Können mit lebendiger Naturauffassung verbinden. Albert Schnyders junge Füllen und die ruhigen Dächerflächen im Jura sieht man immer wieder mit derselben Freude. Den eigentlichen Rahmen des Graphischen sprengen die Aquarell- und Gouachemaler, unter denen wir diesmal Friedhold Morf mit Cézanne-treuen Landschaftsstudien, Eugen Früh mit farbig erfindungsreichen Gouachen, Heinrich Müller mit drei technisch verschiedenartigen farbigen Blättern aus dem Zoo, Max Hegetschweiler mit einer fröhlich lockeren, farbigen Impression aus der Normandie vorziehen. Eine besonders bemerkenswerte Qualität klingt aus Carigiets lavierten Kreide- und Pastellbildern: Wir legen zum Abschluß unserer imaginären Sammlung das Blatt «Frage in den Spiegel» mit den grünlich und rötlich aufleuchtenden Mädchenhaaren, den farbig und expressiv hervorragenden Clown und auch noch das an Munch gemahnende Blatt «Genesung» bei.

H. A. W.

Hermann Oberli

Buchhandlung Bodmer,
7. April bis 12. Mai 1951

Man fragt sich, warum es einem so wohl wird bei diesen Bildern, die doch im Persönlichen so zurückhaltend scheinen. Weil diese Kunst echt ist, keine Pose und kein Geschrei, sondern verantwortungsbewußte Malerei. Es ist nicht allein die an Marquet erinnernde Konsequenz, sondern das durchgehend saubere, flüssige Licht in und über den Dingen, die zugleich lebensbejahende und anmutige Großzügigkeit. Das Gefühl für die vereinfachte Form dürfte der in Ägypten aufgewachsene Maler aus dem Geist jenes Landes bezogen haben. Figürlich ist er mit Matisse vertraut, doch ist er wärmer als Holy und geheimnisvoller als Barraud, denen er beiden verpflichtet ist. Die Bilder stammen vor allem aus Südfrankreich: Häuserreihen in Grau, Mauve und hellem Blau, einmal in Öl, dann in Aquarell, wobei sich beide Techniken optisch fast gleich ausnehmen. Die Bilder haben eine bewußt ausgeglichene konstruktive Haltung. Die Stilleben sind einer besonde-

ren Beachtung würdig. Der Teller mit den silbrigen Fischen ist etwas vom Schönsten; die nature morte wird geradezu zu einer nature vivante, während sich das große Stilleben mit Früchten auf Tisch und Stühlen wie eine Kaskade von farbigen Werten in heiterer Harmonie ergießt. Es ist, als ob keine Schatten durch diese Malerseele gingen. Die mehr pflanzlichen Landschaften sind teilweise noch etwas zufällig, die Hafenbilder wiederum von ganz besonderem Reiz. Im Porträt ist eine gewisse Schematik störend, die freie weibliche Figur hingegen wirkt poetisch und gelöst.

H. A. W.

Jürg Spiller – Hans Erni

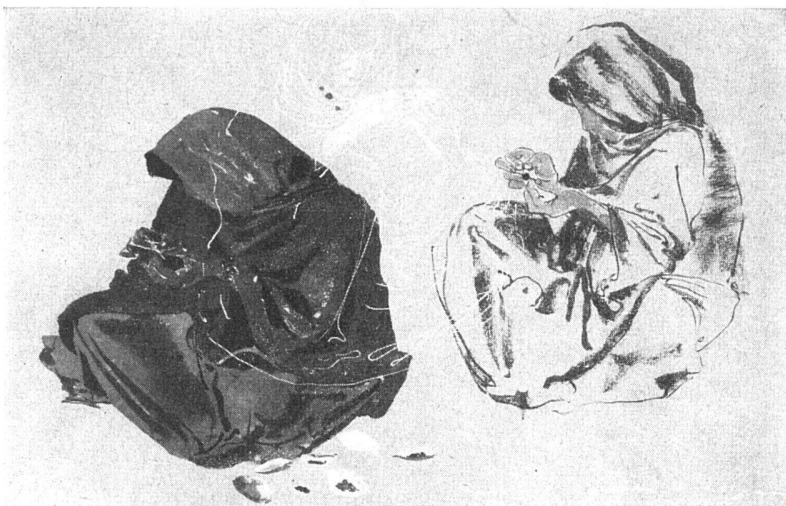
Galerie 16, April/Mai 1951

Der Monat April brachte zunächst eine Ausstellung von Werken des Baslers Jürg Spiller, von dem wir als Ergebnis kunstwissenschaftlicher Arbeit neue Aufschlüsse über Paul Klee, vor allem über dessen theoretische und pädagogische Hinterlassenschaft erwarten. Als Maler vermag er uns nicht zu überzeugen. Die früheren Arbeiten mit ihren kaleidoskopartigen Farb- und Formspielen zeigen Ansätze zu einer lebendigen Zusammenfassung von Zufallsvitalität und bewußter Komposition. Bei den späteren bemüht sich Spiller um eine gegenstandslose Formensprache, die zum Lapidaren strebt, aber steif und ungespannt bleibt. Wir vermissen die Kraft, zur Struktur zu kommen, und die Sensibilität im Linien- und Farbzug, die auch für den gegenstandslosen Gestalter die Voraussetzung der Arbeit darstellt. Man fragt sich bei solchen Werken nach dem Weshalb, wie man sich früher, sagen wir bei irgend einem Landschaftler, nach dem Weshalb fragte. Werke wie die Spillers jedoch als kompromittierend für die moderne Kunst zu bezeichnen, wie man es oft hören kann, geht nicht an. Sie stellen innerhalb der neuen Ausdrucksweise, die ihre generelle Legitimität besitzt, den rechten Durchschnitt dar. Man hatte ja früher auch nicht den Durchschnittslandschaftsmaler als kompromittierend für die Landschaftsmalerei bezeichnet. Mit der auf Spiller folgenden Erni-Ausstellung hat die Galerie 16 den Sprung vom Gegenstandslosen zum Extrem des Realistischen unternommen. Daß Hans Erni – in mehrfacher Beziehung das «heiße Eisen» der Schweizer Kunst der Gegenwart – ungewöhnliche zeichnerische und farotechnische Fähigkeiten besitzt und

dazu noch die Kraft der Bildvorstellung, ist längst zugestanden; auch daß hier andererseits ein Fall vorliegt, wo die Fülle der Fähigkeiten zur Gefahr werden kann, die man auch aus dem Entwicklungsgang des Künstlers, in dem sich mehrfach mit geradezu erschreckender Exaktheit große Vorbilder spiegeln, ablesen konnte. Wobei sich allerdings ein sehr persönlicher Ausdruck, unverkennbar im Individuellen der malerischen und zeichnerischen Handschrift, herausbildete, in dem sich die Ernischen Arbeiten der verschiedenen Epochen binden.

Beim Material der diesmaligen Ausstellung handelt es sich um etwas Spezielles. Es ist das Ergebnis einer mit Gelehrten der Universität Neuenburg unternommenen wissenschaftlichen Reise nach Afrika. Der Sinn des Auftrages, den die Wissenschaftler Erni gaben, war der, durch die zeichnende und malende Menschenhand Dokumentarisches festzuhalten. Erni hat mit der ganzen Virtuosität, die seiner Hand zur Verfügung steht, den Auftrag erfüllt. Aber – es erhebt sich eine Fülle von Problemen: Haben wir für das Dokumentarische heute nicht die photographische Kamera, deren vom Menschen gehandhabte technische Möglichkeiten alle Forderungen erfüllen? Begibt sich die Kunst da nicht wieder auf den verdächtigen Weg des plattesten Naturalismus? Ein neuer Frank Buchser in einer Zeit, in der ein solcher Typus ein Anachronismus ist? Alle Einwände mögen berechtigt sein. Der auftraggebende Wissenschaftler geht jedoch von anderen Gesichtspunkten aus. Er sagt: Der Mensch, der die Fähigkeit des Abbildens besitzt, vermag in entscheidenden Punkten mehr als die Kamera. Er vermag gesehene Akzente unmittelbar wiederum als Akzente zu fixieren. Außerdem vermag er nicht nur widerzugeben, was er sieht, sondern auch was er weiß. Das heißt was er beobachtet und was er gelernt hat. Man sieht hierfür in der Ausstellung, die den kleinen Raum fast sprengt – weniger wäre mehr gewesen – eine Reihe von Beispielen, vor denen man unmittelbar erkennt, worauf es den Wissenschaftlern ankam. Und man steht wieder vor dem Phänomen einer seltenen Virtuosität.

Es wird viele geben, die von den verschiedensten Gesichtspunkten aus ein scharfes Nein aussprechen. Eine Entscheidung zu treffen, setzt jedoch eine exakte Definition des Begriffes Kunst voraus, der diese Form des Dokumentarischen ausschließen würde. Generell ist in diesem Zusammenhang zu sagen,



Hans Erni, Maurin verfertigt Glasperlen (Mederdra). Farbige Zeichnung, 1951

daß es Epochen gab, in denen das Dokumentarische nicht von der Kunst ausgeschlossen war. Und vielleicht ist auch daran zu erinnern, daß wir gerade in unsrer Zeit auf einem anderen Gebiet erlebt haben, wie der Zustrom des Dokumentarischen das eigentlich Künstlerische beflügelt hat: wir meinen den modernen italienischen Film, der gerade seine künstlerische Vergeistigung der Verschwisterung mit dem Dokumentarischen verdankt.

So scheint uns der «Fall Erni» recht verzweigt. Ernische positive Leistung in den Sektoren der angewandten Kunst (Plakat, Gebrauchsgraphik usw.) steht fest. Mit seinem Schaffen im ganzen ist er an Probleme geraten, die komplizierter sind, als sie zunächst scheinen mögen.

H.C.

Chur

Anny Vonzun – Rudolf Mülli

Kunsthhaus, 14. April bis 15. Mai

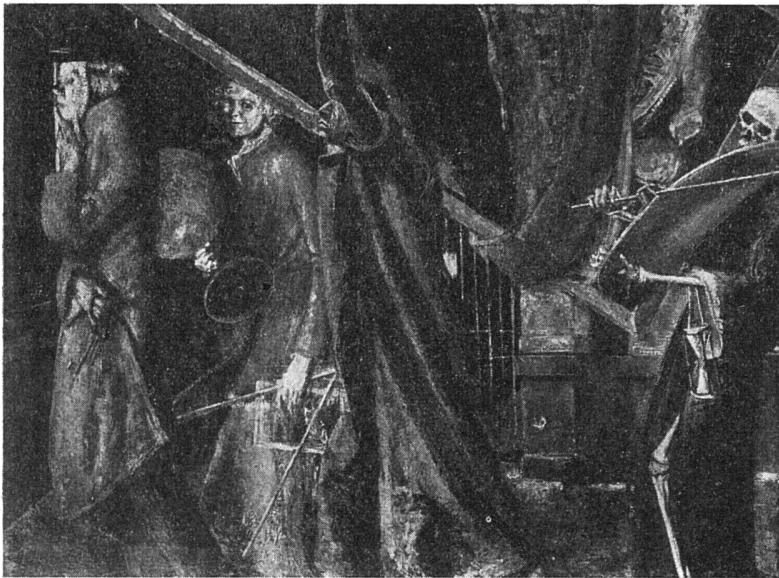
In den erneuerten und neu belichteten Räumen des Kunsthhauses fand eine Ausstellung des Zürchers Rudolf Mülli und der Churerin Anny Vonzun statt. Rudolf Mülli erweist sich in seinen Bildnissen und in seinen zahlreichen Jagdstilleben als ein sachlicher Beobachter der Natur und als ein sorgfältiger Bewahrer des malerischen Handwerks. In den landschaftlichen Zeichnungen, Aquarellen und Bildern hat er verschiedene Motive aus dem Bündner Oberland und dem Nationalpark festgehalten; aber viel mehr liegt ihm die tonig stimmungsvolle Landschaft am Rhein mit dem weiten Horizont und dem Zusammenspiel von Wasser, Him-



Hans Erni, Mädchenstudie (Kindia). Feder- und Pinselzeichnung, 1951

mel und grünen Bäumen. Auch in den Interieurs sucht Mülli die tonige Intimität des Räumlichen wiederzugeben. Unbeirrt vertritt er die malerische Tradition, in der er aufgewachsen ist, und weiß diese in jedem Bild von neuem zu verlebendigen.

Anny Vonzun, Engadinerin von Herkunft, in Basel und Paris geschult, hat sich von einem anfänglich tonigen Realismus mehr und mehr zu einer freien, delikate abgestimmten Farbigkeit entwickelt und geht in ihren Bildnissen, Stilleben und Stadtlandschaften von der farbigen Einheit des Le-



Martin Lauterburg, Totentanz

Photo: Spreng SWB, Basel

bens, von der räumlichen Atmosphäre aus. In den letzten Jahren malte sie öfters in Paris, Cherbourg und Rouen. Ihre Beobachtungen vom Rennplatz, von den Spaziergängern in den Tuileries und auf den Straßen und Brücken von Paris oder aus den Hafenstädten lassen die besondere Gabe erkennen, eine Situation vom charakteristisch Figürlichen her zu erfassen und sie zugleich rein malerisch aus dem sensiblen Farbempfinden darzustellen. Eine Chimäre von Notre Dame, die sich grünlich von einem zart violetten Himmel abhebt, ist für ihre Auffassung ebenso bezeichnend wie ein Hafenbild von Cherbourg oder die Bilder vom Pariser Vorfrühling. Daneben malt Anny Vonzun Wiesen und Waldblumen mit feinem Verständnis für das atmende, stille Sein der vegetabilischen Welt, und mit derselben Einfühlung malt sie Kinderbildnisse, wo im Kindlichen das Persönliche getroffen ist und im Ähnlichen das Bildhafte und Malerische vorherrschen. chr.

Bern

Martin Lauterburg

Kunstmuseum, 21. April bis
27. Mai

Die Stadt Bern, die sich als Heimatort Martin Lauterburgs mit seiner Kunst eng verbunden fühlt und in öffentlichem Besitz wie in Privatsammlungen eine große Zahl seiner besten Stücke beherbergt, hat den 60. Geburtstag des Künstlers zum Anlaß für eine größere Ausstellung seiner Werke genommen.

Seit einer Veranstaltung der bernischen Kunsthalle im Jahr 1930 ist Lauterburgs Schaffen in größerem Umfang in seiner Heimatstadt nicht mehr gezeigt worden. Nach Ausstellungen in Basel (1943), Genf (1946) und Paris (1948) hat das Berner Kunstmuseum es sich zur Ehrenpflicht gemacht, diesen Überblick über ein Werk zu bieten, das in der Eigenart seiner Inhalte und in der hohen Stufe seiner malerischen Qualität heute etwas Einmaliges an sich hat. Die Ausstellung, die den Treppenraum und das Hauptgeschoß des Museum-Neubaus einnahm, umfaßte eine Auslese von 85 Gemälden, beginnend mit einem Werk von 1917 und durch alle Phasen weiterführend bis zu zwei Großformaten von 1951. Nicht eine chronologisch angeordnete Dokumentation des Gesamtchaffens war indessen der Leitgedanke dieser Schau; vielmehr sollte, was vom Künstler als Einzelstück konzipiert wurde, auch in diesem Sinne gezeigt werden. Unabhängig von einem fortlaufenden Werdegang wurden bedeutende Werke aus allen Schaffenszeiten ausgewählt und nebeneinandergestellt. Die Lauterburgsche Kunst sollte in ihren Elementen und Konstanten vorgeführt werden; dem kontemplativen Wesen des Malers entsprechend überwog im Gesamteindruck das Zustandmäßige gegenüber der Evolution. In der Tat offenbart der Maler schon in den früh datierten Bildern seine eigentlichsten Absichten, seine stets hervorstechende, ihm eingeborene Passion der Beschäftigung mit der gegenstands- und problemreichen Welt seines Atelierraumes und der Erweckung dieser tausenderlei Dinge zu einem geheimnisvollen, ma-

gisch wirkenden Leben. Mit dem Hang für dieses Besondere, Gewesene und Weltentrückte verbindet er auch von Beginn an eine bedeutende formale Reife und Ausgeglichenheit.

Wenn man in jedem Bild das Total von Lauterburgs Wesenszügen finden kann, so war auch die ganze Ausstellung diesem Gedanken pflichtig. In jedem Raum vereinigte sich sozusagen alles: das oft wiederkehrende Thema des Geraniums in allen Stadien des Wachstums und der Blüte und selbst des Welkens und Verkümmerns; Darstellungen einer weiteren Flora, die man immer als mitfühlende und ausdeutende «Porträtierungen» aufzufassen hat; Atelierbilder, in denen die häufig auftretende Holzpuppe samt den vielerlei alten Figuren, exotischen Masken und weiteren Gerät zu einem phantastischen, oft spukhaften Mikrokosmos vereinigt sind; Landschaften, Straßenbilder und Darstellungen von Architektur von einer besonderen, gleichsam von innen heraus glühenden Farbigkeit, und nicht zuletzt – zwar leider nur in wenigen Stücken – eine sehr kultivierte und geistig wirkende Porträtkunst, in der die beiden Bildnisse von Ricarda Huch die Meisterstücke sind. Große Kompositionen wie die «Auferstehung» (1937), die «Überfahrt» (1940), die an gespenstische Ur-tiere gemahnenden «Baumstrünke» (1950) waren als Hauptakzente eingesetzt. Diese Mischung der Themata und Jahrgänge wirkte indessen nicht impressionistisch oder gar zufällig. In gut ausbalancierter Verteilung ließ sie als Gesetzmäßigkeit etwas aufkommen, was man als Simultaneität bezeichnen möchte, und was ganz eigenartig mit dem introvertierten Naturell des Malers zusammenklingt. Trotzdem lag auch eine Steigerung der Eindrücke gegen den großen Hodlersaal hin in der Absicht der Ausstellung. Sie erreichte hier ihren Höhepunkt im großen Triptychon aus der Hauskapelle der Dermatologischen Klinik in München (1929), das im Mittelstück die Auferstehung Christi und in den Seitenflügeln die Gestalten der heiligen Rochus und Sebastian zeigt. Nach Umfang, Thema und Kraft der legendären Stimmung nimmt dieses großartige Werk noch immer einen bevorzugten Platz in Lauterburgs Schaffen ein.

In den Würdigungen der Lauterburgschen Kunst, die besonders durch die Pariser Ausstellung an Ruf sehr gewonnen hat, wird der Künstler öfters mit den Magiern der Malerei der verschiedensten Epochen verglichen, von Bruegel und Bosch bis zu Ensor. Auch

auf seine Beziehungen zur Gegenwartskunst hin wird er natürlich geprüft, in Komponenten der Sachlichkeit wie des Surrealismus. Man gewinnt indessen gerade unter dem starken Eindruck dieser Berner Ausstellung die Überzeugung, daß Lauterburg einem Schaffensgeist und -gesetz untersteht, das die Isolierung fast als Lebensbedingung in sich hat. Man versteht ihn wohl am besten und tiefsten aus seinem eigenen Wesen heraus. Die Harmonie und klangvolle Schönheit seiner farblichen Gestaltung mag sich auch aus seiner starken musikalischen Begabung erklären, die ihm in seiner Jugend sogar als die eigentliche künstlerische Berufung erschien. W.A.

Basel

Die 35. Schweizer Mustermesse und die Sonderschau des SWB «Form und Farbe»

7. bis 17. April 1951

Die Stichworte der 35. Schweizer Mustermesse waren – so hieß es wenigstens in den offiziellen Aufrufen von Bundesrat und Mustermesseleitung – «Hochkonjunktur», «teilweise Rohstoffverknappung», «Rüstungsbestrebungen», «Notwendigkeit der Auslandswerbung zur Gewinnung ausländischer Märkte». Wäre einem das nicht offiziell mitgeteilt worden, das äußere Bild der Mustermesse hätte es kaum verraten. Man mußte schon die Statistiken zur Hand nehmen, um auch nur die zahlenmäßigen Verschiebungen der Aussteller (2258 statt 2303 im letzten Jahr) nach Warengruppen festzustellen. Daß der Rückgang in der Gruppe «Papier, Graphik, Werbung, Bücherschau, Verkehrswerbung» mit 10 % am größten, in den Gruppen «Maschinen», «Technischer Industriebedarf» und «Nahrungsmittel» nur 5–7 % betrug und die Zunahme vor allem in der Gruppe «Hauswirtschaft», die fast um die Hälfte größer geworden war, zeigt, wie und wo sich die oben genannten Zeichen der wirtschaftlichen Situation auswirken. Die große «graphische» Aufgabe, die einzelnen Waren und Gegenstände so zu präsentieren, daß sie in der Fülle des Angebotenen überhaupt gesehen werden können, ist geblieben. Offenbar können nur Maschinen auf irgendwelche «gestaltete» Präsentation verzichten, da sie für die Augen des Fachmannes als Instrumente für sich selbst sprechen. Man konnte sich in einer dieser Hallen

mit ratternden Maschinen nur fragen, warum der einzige Akzent, der dem Laien in symbolhafter oder illustrierend-aufklärender Weise etwas hätte sagen können – Hans Ernsts riesiges Tafelbild –, das Grau des Maschinenanstrichs noch einmal wiederholte. Grau in Grau schwebte es in großer Höhe, aus so weiter Distanz für das Auge unentzifferbar, wahrscheinlich einen Zusammenhang zwischen Mensch, Arbeit und Maschine darstellend.

Von diesem Spezialfall abgesehen waren Werbung und Gestaltung der Stände mehr noch als andere Jahre aufs Spielerische abgestellt. Im guten und richtigen Sinn, den Zeiten der Hochkonjunktur entsprechend, in denen das Kaufen und Verkaufen spielend leicht vor sich geht und gehen soll. Das Publikum konnte spielen – und wie gerne benutzte es die Gelegenheit! – indem es z.B. großen weißen Kartonelefanten Holzwürfel wie Zuckerstückchen reichen konnte, um dann per Rüssel ein Paket Persil-Seifenpulver zu bekommen. Das Publikum war mit Andacht und Eifer bei diesem lukrativen Glücksspiel ohne Niete, das als solches selbstverständlich auch die Vorzüge der Ware symbolisierte. Selbst die Elektrowirtschaft warb durch ein Kasperlitheater. Vor allem aber herrschte in der Halle der Textilindustrie die Atmosphäre des Spiels und des Amusements bunten unbeschwernten Jahrmarktstreibens. Dort drehten sich Figuren, Büsten und alle Abarten des Riesenrads. Wie stark die Illusion, das Spielerische und Verspielte dieser Art der Werbung empfunden wird, wie zwingend sie im Besucher die Lust weckt, mitzutun und direkten Kontakt mit dem Stofflichen, Gegenständlichen zu suchen (was ja Ziel jeder Werbung ist) konnte man zufällig in der Modenhalle «Création» beobachten. Sie war mit ihren Rondellen, Säulen und drapierten Stoffbahnen diesmal etwas schwerfälliger, feierlicher als sonst – mehr auf den Ton «vornehme Eleganz» gestimmt als unbedingt nötig – enthielt aber eine Abteilung, in der «das Stoffliche» sich in reizender Weise luftig und leicht präsentierte: das Podium, auf dem St.-Galler Stickereien das Material für blütenweiße Blätter stilisierter Pflanzen geliefert hatten. Mit den im Raum aber standen große, echte Blütenzweige, an die immer wieder Besucher herantraten, um sich vorsichtig, «von Hand», von der Natur ihrer Stofflichkeit zu überzeugen. Dieser behutsame Griff nach dem Blütenzweig scheint mir symptomatisch zu sein sowohl für das neue, mit Neugier

und Mißtrauen gemischte Interesse am Material (denn noch nie gab es so viel neue Materialien wie heute) wie für die Lust der Menschen, jedes Ding prüfend und probierend selbst in die Hand zu nehmen. Über beides kann man sich, vor allem vom Werkbund aus, nur freuen. Denn je mehr man diese beiden Tendenzen im Publikum unterstützt, desto sicherer wird sich wieder ein allgemeines, unbestechlich kritisches Qualitätsgefühl ausbilden können.

Der Schweizerische Werkbund war ja erfreulicherweise auch diesmal wieder (es ist das dritte Mal) mit einer Sonderschau an der Mustermesse vertreten. Von vorneherein nicht ganz unangefochten, da sich scheinbar im letzten Augenblick noch Kreise des Heimatschutzes bemühten, diese Veranstaltung ausgerechnet zu Gunsten der Blumen- und Grasbeete gegenüber der Hauptmessehalle zu minieren. Glücklicherweise wurde diese spontane Pflanzenliebe des Heimatschutzes von den entscheidenden Instanzen nicht für gerechtfertigt angesehen, so daß der Pavillon mit der

SWB-Sonderschau «Form und Farbe»,

die die Unterstützung des Eidgenössischen Departementes des Innern und der Schweizer Mustermesse genoß, von Architekt Alfred Altherr und den beiden Graphikern Armin Hofmann und Celestino Piatti aufgebaut werden konnte. So verfehlt der Titel war – auf ihn wurde weder durch die Ausstellung als Ganzes noch in dem etwas schwerfälligen Aufsatz über «das Wohnen» im illustrierten Prospekt Bezug genommen, und Schrifttafeln mit den Behauptungen, wie «Form ist Ausdruck – Farbe ist Ausdruck» oder «Form ist Gesetz – Farbe ist Gesetz», sagen im Grund überhaupt nichts –, so problematisch alles wörtlich Formulierte war, so frisch und heiter war dagegen der Gesamteindruck in dieser Halle. Der ersten, so heißumstrittenen Sonderschau «Die gute Form» gegenüber hatte sie den großen Vorteil, daß die Gegenstände selbst in handgreiflicher Gegenwartigkeit ausgestellt waren, und zwar sehr schön aufgestellt, z.T. auf luftigen Gerüsten aus Eisenstangen, zusammen mit Photographien, Schrifttafeln und einfachen farbigen Flächen. Ihr Nachteil bestand darin, daß sie mit dem in der Schweiz Vorhandenen zu rechnen hatte, z.T. von der Unterstützung einzelner Firmen abhängig war und deshalb da und dort auch Dinge zeigen mußte, die man in einer vorbildlichen Werkbund-Ausstellung vielleicht lie-

ber nicht gesehen hätte. Aber diese kleinen Schönheitsfehler, die man in einem internen «Werk»-Bericht nicht unterdrücken darf, fielen im Gesamten nicht ins Gewicht. Was ausgestellt war, vom Spielzeug des Kindes und dem des Erwachsenen (dem sinnvoll und schön konstruierten Sportgerät) über Küchen- und Büro-«Maschinen» zu den Geräten und Möbeln, Lampen und Vorhangstoffen der Wohnung, war fast alles doch geeignet, die anfänglich große Besorgnis zu zerstreuen, ob es überhaupt möglich sein werde, eine so große Halle nur mit schweizerischen Produkten zu füllen, wenn man das gutgeformte Gebrauchsgesamt zeigen wolle. Interessant war vor allem, daß eine ganze Reihe neuer Stuhlmodelle, z.T. ausländische, in der Schweiz hergestellte Modelle, gezeigt werden konnten, zusammen mit den guten alten Formen, die neuerdings wieder fabriziert werden. Interessant war auch zu sehen, wie selbstverständlich gut die einfachen verchromten Bestecke sind, die man heute in den Warenhäusern kaufen kann, den kunstvoll, aber unzulänglich spielerisch geformten der zünftigen Silberschmiede gegenüber. Unsere Einstellung zum Material hat sich überhaupt geändert: Flugzeugsperrholz im Möbelbau und hell angestrichenes Eisenblech bei den Lampen werden immer selbstverständlicher. Nicht nur weil sie neuen Konstruktionsmöglichkeiten entsprechen, sondern vor allem, weil sie unserem Wunsch, möglichst unbeschwert, mit leicht zu verstellenden, leicht transportablen Möbeln zu leben, entgegenkommen.

In diesem Zusammenhang muß immerhin erwähnt werden, daß nach einer Führung der Basler Ortsgruppe des SWB durch Architekt Altherr der alte Vorwurf, das Handwerk werde vom Werkbund nicht genug berücksichtigt, wieder einmal laut wurde. Zu Unrecht, wenn dieser Vorwurf gegen diese Ausstellung erhoben wird, wie Altherr nachweisen konnte, denn eine ganze Anzahl von Möbeln kamen aus kleinen, der heute möglichen Form des Handwerks entsprechenden Betrieben, in denen jedes Möbel nur in kleinen Serien hergestellt wird. Es würde über den Rahmen dieses Berichtes hinausgehen, diese Basler Diskussion *Handwerk- und* (denn es handelt sich um kein «Oder», wie die Schreinermeister meinen) *Industrie-Produkt* im einzelnen wiederzugeben. Aber es würde sich wohl lohnen, wenn der Werkbund die heutige Situation einmal in einer Ausstellung darstellen würde, und zwar nicht nur

durch eine vergleichende Zusammenstellung der Endprodukte, sondern mit Einschluß von Herstellungsmethoden, Preisen, Materialien und Verwendungsmöglichkeiten. Dann könnte diese auch außerhalb des Werkbundes interessierende Frage einmal auf dem Boden konkreter Tatsachen klärend diskutiert werden.

m.n.

Ernest Bolens – Paul Burckhardt – Heinrich Altherr (1878–1947)

Kunsthalle, 31. März bis 29. April

Maria La Roche – Theodor Barth (1875 bis 1949) – Arthur Riedel – Emil Schill

Haus Sarasin-Warner, 14. April bis 12. Mai

Jubiläums- und Gedächtnisausstellungen können freudig erwartete oder mühsam zu absolvierende Verpflichtungen sein; auf jeden Fall bedeuten sie für die geehrten Künstler wie für die ehrenden Kunstfreunde Rückblick und Erinnerung auf ein Stück der eigenen künstlerischen Vergangenheit, deren Wertung von den Ereignissen der Gegenwart bestätigt oder überholt, fast immer aber in irgendeiner Weise revidiert worden ist. Die beiden Ausstellungen des Basler Kunstvereins galten sieben sehr verschiedenen Künstlern, in deren Werken sich Basels künstlerische Vergangenheit in sehr merkwürdiger Weise brach. Die Generation der um 1880 Geborenen war in der Kunsthalle ausgestellt, die ältere, um 1870 geborene, in den Räumen eines gerade leerstehenden Privathauses. Beide erzeugten das Gefühl, daß die Basler Malerei um 1905–1910, bzw. um 1895–1900 ihre entscheidende, formende Anregung nur durch zwei Tore der Basler Stadtmauern bezogen hat: durch das eine führte die Straße nach Karlsruhe, durch das andere der Weg nach München, mit einer Abzweigung nach Stuttgart. In der Stadt selbst war Schider der große Lehrmeister. Nicht, daß all diese Maler nicht auch auf Reisen gewesen wären. *Bolens*, der 1881 im thurgauischen Mühlheim geborene ehemalige Dekorationsmaler, fügte den Akademie Jahren in Karlsruhe und München sogar längere Aufenthalte in Paris und Florenz, später auch im Tessin und in Südf frankreich an. Aber aus all den Einflüssen der Fremde kristallisierte sich schließlich ein malerisches Instrument von größter Bescheidenheit, leicht expressiv gefärbt und ganz von ferne noch an die Schulung, an Cézanne erinnernd, das ganz im Dienste eines anspruchs-

losen Jägerlebens und der Schilderung des Baselbietes steht. Hartnäckige Einseitigkeit möchte man das nennen, was für den Maler selbst natürlich die Ausschließlichkeit einer großen Liebe ist.

Noch stärker wirkten die Stadtmauern als engmaschiges Sieb bei *Paul Burckhardt* (geb. 1880), dem Bruder von Basels leider so früh verstorbenem bedeutendstem Bildhauer Carl Burckhardt. Auch für ihn war München entscheidend: dort wurde aus dem Architekten der Maler, ein Maler, der zunächst Sandreuters dunkeltonig schlichte Landschaftsmalerei aufnahm und nur dann und wann Eskapaden in farbige Regionen unternahm, einmal – 1913/14 auf einer ausgedehnten Indienreise – sich sogar vom farbigen Orient zu ausgesprochener Buntheit verführen ließ, die er dann allerdings sofort wieder im klassisch komponierten Figurenbild zu bändigen suchte. Ich will nicht behaupten, daß die Bejahung der Fülle des Lebens unbedingt an bunte Farbigkeit gebunden sein muß. Aber bei Paul Burckhardt hat man doch immer wieder das Gefühl, daß die von Zeit zu Zeit unternommenen Versuche, mit farbigerer Palette zu malen, Ausbruchsversuche in die Weite der Welt bedeuteten, deren Gelingen dann irgendwelche innere oder äußere Hemmnisse verhinderten. Seine Bilder und Zeichnungen von fremden Gegenden lassen ihn mit jenem Typ des Baslers vergleichen, der alle Länder bereist und viele Sprachen spricht – aber alles mit dem unverkennbaren Baslerakzent ausspricht. Übersetzt ins Malerische heißt das, daß bei Burckhardt auch die südlichste Landschaft aussehen kann, als wäre sie im Jura gemalt worden. Und daß er seine malerische Sprache nur dann unverfälscht und frei spricht, wenn er von seinem baslerischen Lieblingsthema berichten kann – der Landschaft des Rheins mit ihren immer wieder neu sich zeigenden Ufern, Fischergalgen, Menschen und Anwesen. Man hätte diese Rheinbilder in der Ausstellung ruhig alle zusammenhängen können. Selbst die Gleichheit der formalen Mittel, der immer gleiche Klang der Farben von Sand, fahlem Grün, Ziegelrot und dem Blaugrau von Himmel und Strom, hätte sie nicht langweilig gemacht. Warum sollte man solch bewußte Ausschließlichkeit, in der sich noch dazu ein Bild der Stadt so charakteristisch offenbart wie in Paul Burckhardts Rheinbildern, nicht anerkennen und deutlich herausstellen?

In der Gedächtnis-Ausstellung für

Heinrich Altherr, die wirkungsvoll in den oberen Sälen der Kunsthalle untergebracht war, ließ sie sich – als Ausschließlichkeit eines Weltbildes – ja auch nicht verheimlichen. Altherr hat nur in Landschaften nie eine malerische Anziehungskraft gefunden. Dafür umso mehr im Menschen als der leidenden Person eines tragischen Weltgeschehens. Es ist der Mensch, der im Dunkel der Welt kämpft, der «Schiffbrüchige», der «Gerechte», der «Standhafte». Diese Welt ist dunkel, und Altherrs Farben, seine vom Expressionismus herkommende Formgebung (er ging schon 1907 nach Karlsruhe, lebte von 1913 an in Stuttgart) wirken wie die Wellen eines stürmischen Meeres, das ohne Unterlaß schmutzig braunen Sand ans Ufer wirft. Eine pathetische Erlösungssehnsucht spricht sich darin aus – eine Sehnsucht, die den Trost erkämpfen und sich erleiden will, ohne ihn letzten Endes zu bekommen. Charakteristisch, daß Altherr die malerische und kompositionelle Lösung als Zeichen der geistig-seelischen Erlösung immer wieder in schwebenden Figuren sucht. Und seine Tragik liegt wohl darin, daß selbst jene Figuren, die, aus anderen himmlischen Welten kommend, als helle, engelgleiche Gestalten aus dem Dunkel auftauchen, die Erdschwere nicht abstreifen konnten.

Völlig anders ist die Stimmung bei den Malern der Generation von 1870, deren Ausstellung man eigentlich als eine Manifestation der *Basler Hans-Thoma-Nachfolge* hätte bezeichnen sollen. Ihre bedeutendste Vertreterin ist noch heute Maria La Roche (geb. 1870). Die Ausstellung bot einen sehr schönen Überblick, der bis in die Neunzigerjahre zurückgriff, frühe Stilleben von charadinhaftem Schmelz und kleine Landschaften von corotartiger Anmut zeigte und bis zu den Silberstiftzeichnungen neueren Datums ging, mit denen diese vitale Malerin des alten Basler Stadtbildes und der Schönheit der Blumen und Pflanzenwelt eine der schönsten alten Techniken zu neuem Leben brachte.

Mit welcher Kraft und Präzision sie heute noch den Silberstift führt, mochte ein Vergleich mit den Zeichnungen Riedels in der gleichen Technik zeigen. Riedel, der für diese Technik nicht die gleiche Sensibilität besitzt, dessen Vorliebe auch mehr dem folkloristisch Buntten gehört. Auch für seine Landschaften war Thoma der Lehrmeister, ebenso wie für die nach 1900 von Emil Schill

gemalten, während Theodor Barth (ursprünglich Chemiker) sich schließlich zu einem sympathischen Kleinmeister blanker «Neuer Gegenständlichkeit» entwickelte. m.n.

Jean Hartung

Galerie d'Art Moderne,
14. April bis 15. Mai 1951

Ich weiß nicht, ob die Formulierung, die Franz Roh einmal brauchte, von ihm selbst stammt oder ob Hartung selbst damit den schöpferischen Prozeß seiner Kunst umschrieben hat. Auf jeden Fall trifft die Behauptung, daß Hartung «aus dem atmenden organischen Körperhythmus des Menschen formen» will, auf den optischen Tatbestand zu. Seine durch keinerlei Titel näher bezeichneten Kompositionen sind aus der *peinture automatique* entstandene Aufzeichnungen rhythmisch verlaufender Bewegungen, die sich in schwarzen Pinselzügen oder Kreidestrichen, Hieben, kreisenden, aufsteigenden, fallenden oder langausgehenden Bewegungen widerspiegeln. Das Ganze vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, wohl aber in einem scheinbar unbegrenzten, erzeugt durch farbige Flächen, die hinter den schwarzen Zeichenschweben, schwerelos wie diese. Obwohl diese Farbflecken manchmal grob wie von einem Flachmalergesellen hingestrichen sind – die Heiterkeit ihrer Farben nimmt dem Schwarz der linearen Formen jeden dunklen, schweren Klang.

Noch fehlen die Codeworte, um Hartungs Bilder und Formen zu beschreiben, die weder an Gegenständliches noch an irgendwelche faßbaren Vorgänge oder Geschehen assoziieren. Und doch hat Hartung sich eine Bildsprache von unverwechselbarer Eigenart gebildet, ein Ausdrucksmittel, das er selbst sowohl gut und überzeugend wie auch experimentierend und weniger gut beherrscht. Wenigstens nach dem Material dieser Ausstellung. Bei allem beabsichtigten oder zugelassenen Automatismus ist die Konsequenz eines Formwillens also ebenso vorhanden wie die Möglichkeit, ihn mit unterschiedlicher Intensität und Qualität zu erfüllen.

Hartungs Kunst ist – wenn man so will – die Fixierung jener begrenzten Unruhe, die das Ausschwingen von Bewegungsimpulsen verursacht. Ein Vorgang, der – vom Technischen her gesehen – der Tätigkeit eines Instrumentes gleicht – des Seismographen oder des Barometers z.B. –, mit dem

Unterschied, daß der aufzeichnende Stift nicht über ein regelmäßig ablaufendes Papierband geht, das Element der Zeit also nicht einbezieht, dafür aber – weil von Menschenhand geführt – die Intensität der inneren Bewegung zum Ausdruck bringen kann. Von der Geschichte der neueren Kunst aus gesehen läßt sich in Hartungs *peinture automatique* am ehesten ein dem spontanen Ausbruch Kandinskys in die Welt ungegenständlicher assoziationsfreier Formen vergleichbarer Vorgang sehen. Diese kurz vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Improvisationen Kandinskys und der deutsche Expressionismus, wie ihn Franz Marc vertrat, waren ja auch Hartungs Ausgangspunkt. Ob er, der 1904 in Leipzig geboren wurde und heute in Frankreich naturalisiert ist, aus dem Automatismus die Syntax einer neuen Formensprache entwickeln wird, wird sich erweisen. So wie sie sich heute präsentiert, überzeugend in ihrer inneren Notwendigkeit, enthält sie alle Elemente eines Neuanfangs, einer Reaktion gegen die allzu dogmatische Formgebung mancher abstrakten Zeichnungen und damit alle charakteristischen Merkmale eines Übergangsstadiums. m.n.

Walter Kurt Wiemken – Walter Bodmer

Galerie Bettie Thommen,
31. März bis 26. April 1951

Die Ausstellung war ein hoher Genuß. Vielleicht mit deshalb, weil in ihrer Zusammenstellung – der Bilder und Gouachen aus dem Nachlaß des 1940 verstorbenen Walter Kurt Wiemken mit den neuesten Bildern und Drahtplastiken seines Freundes Walter Bodmer – ein so großes Wagnis lag. Wie gefährlich hätten sie füreinander werden können, wenn die Intensität auf der einen oder anderen Seite nachgelassen hätte! Das aber war weder beim Nachgelassenen noch bei dem kürzlich Entstandenen der Fall. Wiemkens Gabe, die verschiedensten Spannungen des Lebens zusammenfassend anzudeuten und damit doch alles auszusprechen, seine traumhaft visionären Bilder der Welt, in der Frieden und kriegerische Vernichtung, Glück und Elend nebeneinander existieren, haben ihre Kraft behalten, obschon die Visionen kommender Kriegsschrecken ja längst Wirklichkeit geworden sind. Jede neue Begegnung mit Wiemkens Bildern – selbst in dieser verhältnismäßig kleinen Ausstellung, die noch eine Anzahl früher, noldehafter Aqua-

relle zeigte – bestätigt aufs Neue, daß die außerordentliche menschliche und künstlerische Sensibilität dieses so früh verstorbenen Baslers sein Werk zu einem der bedeutendsten in der gesamten Schweizer Malerei der letzten Jahrzehnte gemacht hat. Und welche Schätze liegen noch ungehoben in seinem Nachlaß!

Und neben ihm Walter Bodmer mit neuen Bildern von neuer intensiver Farbigkeit, einer Serie zusammengehörender kleiner Skizzen, in denen sich der Rhythmus der Drahtbilder mit dem Malerischen verbindet: wie Stadien einer organischen Entwicklung musikalischer Rhythmen und Melodien. Es ist auch hier so, daß man erst rückblickend die Entwicklung der letzten Jahre erkennen und deuten kann, daß sich der Weg zwischen dem strengen «Wieder gefaßt» mit seinem edlen Gelb-Schwarz-Klang bis zu der frei schwebenden Komposition «In sich gebunden» wie der Start zu neuen, noch befreiter jublierenden Formen ausnimmt. Wie eine Bestätigung dafür sind die vier neuen Drahtreliefs, zum Teil mit farbigen Akzenten, erfüllt von einer außerordentlich zarten reifen Harmonie.

m.n.

Scottie

Galerie Joos Hutter,
17. März bis Ende April 1951

Scottie ist das Pseudonym, das sich der ehemalige englische Matrose Wildson (geb. 1890 in Glasgow) zulegte, als er seine Leidenschaft fürs Malen entdeckte. Scotties Name wird langsam in der Welt bekannt. Aber nicht das Aufsehen, das seine Ausstellungen in Canada, London und Paris erregten, war der Grund dafür, daß Hutter nun seine erste Ausstellung in der Schweiz durchführte, sondern das Ziel der Galerie, uns möglichst ursprüngliche Talente zu zeigen, Künstler, die reinen Herzens und ohne allzu großen intellektuellen Ballast malen. Und all das trifft in höchstem Maße für Scottie zu. Er hat sich eine sehr eigene Malmethode geschaffen, die sich von der zünftigen Technik durch die ausschließliche Liebe zu schraffierten Flächen und zum ornamentalen Bildaufbau (oft im Rund einbeschlossen) unterscheidet. Vor seinen von Vögeln und Fischen umschwirrten «Lebensbäumen» oder vor dem «House of Peace» wird man an mittelalterliche sphärische Weltbilder und zugleich an bauerliche Malereien und Scherenschnitte erinnert. Und wenn seine Vorstellungen von den Zu-

sammenhängen der Welt und des Lebens nicht so undogmatisch eigensinnig-individualistisch wären, könnte man meinen, sie gehörten zu einer naturschwärmerischen volkstümlichen Sekte. Scotties Welt besteht aus friedlichen Häusern, aus deren Kaminen dicke schwarze Rauchwolken steigen, spielenden Fischen und Enten, Spielzeughäusern und Märchenkuppeln über Palästen. Es ist das Bild einer in sich ruhenden, in sich abgeschlossenen Welt, deren Frieden allerdings auch dann und wann bedroht werden kann von schreckhaften Fratzen dämonischer Natur. Vielleicht ist Scottie mit diesen Bildmotiven auf seinen ausgedehnten Seereisen in Berührung gekommen. Denn durch sie unterscheidet sich seine Malerei von der üblichen peinture naïve Europas, die von sich aus solche Verwandtschaft mit dem Märchenstil persischer und indischer Miniaturen nicht kennt. Auf jeden Fall steckt hinter Scotties Besessenheit für sein erträumtes und im Traum real erlebtes Weltbild eine starke künstlerische Kraft mit viel Charme und außerordentlich großer dekorativer Wirkung.

m.n.

Chronique Romande

Les expositions qui le mois dernier se sont succédé à Genève n'ont en tout cas pas manqué de variété, puisqu'elles ont permis de voir les œuvres d'un groupement d'artistes suisses, des tapisseries françaises modernes, et des peintures de deux artistes francisés, l'un égyptien d'origine, l'autre chinois.

L'exposition de la section genevoise de la Société Suisse des Beaux-Arts, qui remplissait les salles du Musée Rath, ne comprenait pas seulement des œuvres des membres de cette section, mais aussi des envois d'artistes jurassiens invités. De cet ensemble, qui était en moyenne honorable, se détachaient les toiles de trois peintres genevois, dont on peut assurer qu'incontestablement ils dépassent leurs confrères. D'abord un fort beau paysage de Paul Mathey; par la fraîcheur de sa vision et son sentiment si profond de la nature, cet artiste prouve qu'en dépit de tout ce que l'on a proclamé depuis quarante ans, l'impressionnisme n'est pas mort et enterré, et que sa conception de la peinture est toujours viable. Puis, les deux toiles de Jean Roll, tenues dans les harmonies de gris et de noirs qui lui sont habituelles. Si austère que soit l'art de Roll, il révèle une personnalité fort attachante. Enfin, quelques paysages d'un jeune artiste, Georges Laub-

scher (dont sauf erreur c'était là le début), offraient des harmonies personnelles et très justes. Peu de temps après, Georges Laubacher a montré à la Galerie Ammann d'autres paysages, également intéressants.

À l'Athénée, dans les salles des Amis des Beaux-Arts, le groupe des cartonners d'Aubusson a exposé toute une suite de tapisseries modernes. Certaines avouaient une excessive influence de Lurçat, représenté là par deux belles œuvres. Ce n'est pas une raison, parce que Lurçat a créé un style qui lui est propre, pour lui emboîter le pas si docilement, lui emprunter ses feuillages déchiquetés et ses personnages mi-végétaux, mi-humains. Certes, on doit louer les tapisseries modernes d'avoir nettement réagi contre l'incompréhension des tapisseries du XIX^e siècle, et de vouloir exécuter des tapisseries qui soient des décors de laine, et non des peintures traduites en laine. Mais ceci dit, on est en droit de se demander si, en renonçant à bon droit aux harmonies décolorées par le temps des tapisseries anciennes, ils n'exagèrent pas trop dans l'autre sens. A cause des contrastes très durs de tons intenses et de noirs, leurs tentures, une fois placées dans une pièce où l'on vit, risquent d'y prendre une importance excessive, et de tuer tout ce qui est autour.

G.-H. Sabbagh est d'origine égyptienne; mais français de cœur et selon la loi, il a fait son éducation de peintre à Paris. À l'Académie Ranson, il écouta surtout les enseignements de Maurice Denis et de Félix Vallotton. À première vue, en pensant aux tendances opposées de leur art, on pourrait craindre que chacun de ces deux maîtres n'ait contredit l'autre, et que l'élève n'en ait pâti. En fait, Sabbagh a su harmoniser les leçons qu'il reçut d'eux, et depuis trente ans montrer une singulière continuité dans l'effort. Quand on le revoit au bout de tant d'années, son Nu à la fourrure, qui fut son début et le fit connaître, n'a rien perdu de son attrait, et de sa suave austérité. C'est dans ses paysages d'Égypte, de Savoie, de Bretagne, que Sabbagh paraît donner le meilleur de lui-même. Sans doute, au premier abord, son Égypte aux harmonies grises et ocreuses étonne, tant nous sommes habitués à ce que le mot «Orient» éveille en nous des idées de lumière éblouissante et de polychromies intenses; et peut-être le coloris de Sabbagh pêche-t-il parfois par un peu de lourdeur. Mais les paysages de Savoie, où l'artiste retrace une nature et une lumière que nous

connaissions, nous attestent qu'il est un observateur véridique.

Il est aisé de retrouver dans les peintures du Chinois Zao Wou-Ki, qui à vingt ans était déjà professeur de dessin dans son pays, une subtile mixture des antiques traditions des maîtres chinois avec l'art allusif et quintessencié de Klee. Ce n'est nullement d'avoir voulu fondre ces deux enseignements que je lui reprocherai, mais plutôt de se limiter à un nombre restreint d'effets; à force d'être répétés de toile en toile, ces arbres grêles et ces poissons schématiques finissent par engendrer une certaine monotonie.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

L'Art Mural Norvégien
Musée d'Art Moderne

Les Mosaïques de Ravenne
Musée des Monuments Français

Sur quatre Murs
Galerie Maeght

Im April waren gleich drei, wohl zufällig zusammenfallende Ausstellungen der Kunst der Mauer gewidmet. Das aktuellste Interesse erweckte die Ausstellung der nachgebildeten Mosaiken von Ravenna im Musée des Monuments Français. Diese Mosaiken sind nicht etwa durch ein Reproduktionsverfahren wiedergegeben; es handelt sich hier vielmehr um einen möglichst getreuen Wiederaufbau, Mosaikstein um Mosaikstein, welcher der unglaublichen Geschicklichkeit des italienischen Kunsthandwerkes zu verdanken ist. Die Lage jedes kleinen Würfels wurde auf einer Pause genau aufgenommen. Diese Kunst, die noch zur Zeit Jakob Burckhardts als barbarisch oder dekadent empfunden wurde, ist im Lichte der modernen Kunst zu einem wesentlichen Wegweiser abstrahierender Monumentalität geworden.

Die Ausstellung «L'Art Mural Norvégien» im Musée d'Art Moderne zeigte nicht nur einen Versuch, sondern die bereits über Jahrzehnte sich ausdehnenden Erfahrungen einer der modernen Architektur angepaßten Wandmalerei. Der Einfluß des Kubismus ist häufig spürbar. Kubismus wird hier ein wirklich bauendes Element der Wandfläche. Eigentümliches schöpft diese norwegische Monumentalkunst auch aus ihrem heimatlichen Volksbewußtsein; häufig knüpft sie direkt an die Tradition der Bauernkunst an.

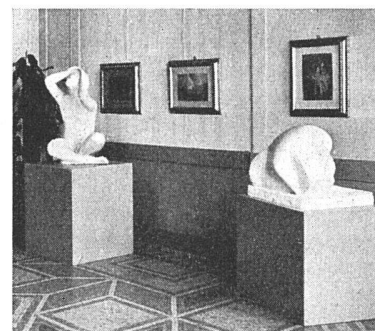


Im Istituto Svizzero in Rom fand eine stark beachtete Ausstellung «Acht zeitgenössische Schweizer Plastiker» statt. Sie wurde von Bildhauer Hermann Hubacher ausgewählt und eingerichtet. Saal mit Werken von Otto Bänninger, Karl Geiser, Hermann Haller, Hermann Hubacher, Alexander Zschokke

Die dritte Ausstellung in dieser Richtung, unter dem Leitnamen «Sur quatre Murs», tritt in der Galerie Maeght mit einigen großen Namen auf: Braque, Chagall, Léger, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Bazaine. Sie ist im Vergleich zu der norwegischen Ausstellung noch stark dem isolierten Staffeleibild verpflichtet. Man darf nicht vergessen, daß fast all diese Maler ihre Kraft und ihren Ansporn im Zeichen der Unabhängigkeit – und dadurch mitunter auch der Unabhängigkeit von einer architektonischen Bindung – fanden.

Die Sammlung Curtis
Bibliothèque Nationale

Die Bibliothèque Nationale erhielt durch die Schenkung der Sammlung Curtis einen sehr wertvollen Zuwachs. Die besten Stücke der Sammlung wurden diesen Monat zu einer Ausstellung vereinigt. Atherton Curtis, einer der bedeutendsten amerikanischen Sammler, starb achtzigjährig in Paris während des Kriegsjahres 1943. Seit 1894 lebte Curtis fast ununterbrochen in Paris; er wurde schließlich eine charakteristische und einflußreiche Pariser Persönlichkeit und spielte eine große Rolle in den verschiedenen französischen Museumskommissionen. Seine graphische Sammlung wie übrigens auch seine Sammlertätigkeit auf dem Gebiete der freien Kunst hatten vorzüglich eklektischen Charakter. Diese Sammlung zeichnet sich durch besonders gute Abzüge aus. Hervorragend sind die zahlreichen chinesischen und japanischen Drucke. Bereits 1938 hatte Curtis einen Teil seiner Sammlung

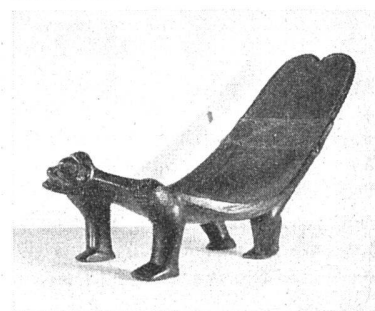


Lesesaal mit Arbeiten von zwei Studenten des Instituts, Giuseppe Bolzani und Manfred Patocchi

dem Louvre, dem Musée de Cluny und dem Musée d'Art Moderne übergeben.

Das Musée de l'Homme erfreut sich auch einer bedeutenden Schenkung. Ein äußerst seltenes Stück, ein präkolumbianischer Ehrensitz, Duho genannt, wurde von David Weill dem Museum geschenkt. Man kennt in der ganzen Welt nur acht solcher Duhos. Der Duho des Musée de l'Homme soll das schönste Stück dieser Art sein.

Präkolumbanischer Ehrensitz (Duho).
Musée de l'Homme, Paris. Photo: R. Pasquino, Paris



In der Galerie de France wurde erstmals die von den Klosterbrüdern der Abbatte de Ligugé ausgeführten Emailarbeiten gezeigt. Es sind meist Bilder moderner französischer Künstler, die hier auf Metall reproduziert erscheinen. Die Technik ist durchwegs meisterhaft durchgeführt; aber man hat das Gefühl, daß hier derselbe Fehler begangen wird, der noch vor kurzem von den Gobelinwerkstätten gemacht wurde: eine hervorragende Technik wird einzig als Reproduktionsverfahren verwendet und wertet also nicht die spezifischen Möglichkeiten des Handwerks aus.

Hartung, Lansky, Schneider
Galerie Louis Carré

Die Galerie Louis Carré hat ihre Pariser Ausstellungstätigkeit wieder regelmäßiger aufgenommen. Die große New-Yorker Galerie scheint also doch nicht ohne Filiale in Paris auskommen zu können. Erstaunlich ist es, bei Louis Carré die ungegenständliche Tendenz der französischen Malerei durch Hartung, Lansky und Schneider vertreten zu sehen. Bisher stellte in dieser Galerie Jacques Villon gerade die Grenze des Möglichen dar. Zu dieser Neuorientierung der Galerie hat wohl die Mitarbeit von Lydia Conti wesentlich beigetragen. Einzig Lansky hatte, neben Bazaine, schon früher hier ausgestellt; er wurde aber in der allgemeinen Tendenz der Galerie als eine Ausnahme betrachtet, und Bazaine ist schon längere Zeit zu Maeght übersiedelt.

Denise Chesnay
Galerie Mai

In der Galerie Mai gewann man erstmals einen Überblick über das junge und energische Talent von Denise Chesnay. Diese 27jährige Malerin verbrachte ihre Jugend in Algerien. In den Jahren, die für die künstlerische Orientierung entscheidend sind, lebte sie in vollständiger Zurückgezogenheit. Als dann mit Kriegsende der Kontakt mit der Metropole wieder möglich wurde, kam Denise Chesnay nach Paris und entdeckte in der abstrakten Kunst die eigenartigen Analogien zu der ihr vertrauten arabischen Kunst. Aus dieser Verwandtschaft heraus bezieht Denise Chesnay die Bestätigung ihres Weges. Wenn man häufig der abstrakten Kunst den Vorwurf des nur Dekorativen macht, so haben wir bei

dieser Malerin gerade umgekehrt den Eindruck, daß ihr das Dekorative nicht als ein Mangel, sondern als eine ursprüngliche Qualität der Bildauffassung eignet.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Graham Sutherland

Als Beitrag zum Festival of Britain hat das «Institute of Contemporary Arts» eine rückblickende Ausstellung von Werken Sutherlands gewählt. Er ist Englands kaum mehr angezweifelter großer Malertalent europäischen Ausmaßes. Die Wahl war für das junge, tatenfreudige Etablissement zu erwarten. Der allgemeine Anklang, den diese aufschlußreiche und prächtige Schau beim Publikum gefunden hat, war berechtigt. Die Liste der Leihgeber liest sich wie das Namensverzeichnis jener Persönlichkeiten, die diesseits und jenseits des Kanals den letzten fünfundzwanzig Jahren kulturell ihr wesentliches Gesicht gegeben haben. Es tönt unwahrscheinlich, aber erst 1938, in der Galerie Paul Rosenberg, hatte Sutherland seine erste Ausstellung, und heute blickt er auf ein Werk zurück, das unwiderleglich reif besteht, dessen Entwicklung sich wie ein gleichmäßiger und immer breiter werdender Strom dahinzieht.

Die ersten Federzeichnungen aus dem Jahre 1924 lassen deutlich sein Vorbild, Samuel Palmer, den Zeitgenossen und Freund Füßlis und Blakes, erkennen. Palmer, Naturmystiker, beinahe Naiver, im Sinn der Naturphilosophie Wordsworths arbeitend, der ihn protegierte, schuf Landschaften, die in ihrer verschobenen, vorwärtsblickenden Krausheit zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nur von wenigen erkannt wurden. Er versank in der nachkommenden viktorianischen Zeit in Vergessenheit und wurde erst wieder in den Nachkriegsjahren dieses Jahrhunderts ausgegraben. Palmer, auf dem Kontinent zu Unrecht unbekannt, erinnert mit seinen dämmrigen, von Lianen überwucherten Baum- und Gebüsch-Stücken an Kokoschka, in seiner kühnen Federführung an Van Gogh, mit den feurigen Gouachen, fluoreszierende Baumstrünke darstellend, mit dem Blütenwirbel seiner Obstgärten in Kent an die Thunersee-Aquarelle des jungen Klee.

Hier setzte Sutherland an. Und schon anfangs der dreißiger Jahre gelang ihm die Bildung einer Landschaft, aus der Farbe heraus, unterstützt von einer

Kraft des linearen Ausdrucks, die ihn in die erste Reihe der großen englischen Landschafts-Tradition rückte. Und aus diesen ersten Hügelkompositionen aus Wales und Pembrokeshire schälte sich seine eigentümliche Manier der Naturversinnbildlichung, seine Zeichensprache, die sich des Gerölls, vegetabiler Trümmer, der fletschenden Taubnessel-Gesichter bediente, um seine Naturempfindung mitzuteilen. Er hat seinen Stil gefunden.

Und von dieser landschaftlichen Lyrik geht es, zufolge seiner Konversion zum römisch-katholischen Glauben, zu seinen von Grünewald beeinflussten Kreuzabnahmen, die ihm, und das ist typische englische Toleranz, den Auftrag des großen Wandbildes in der anglikanischen Kirche von Northampton eintrug. Er läßt sich unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg im Süden Frankreichs nieder, und seine malerische Sprache, dort in den verstaubten Rivieragärten, unter unbarmherzigem Lichte, schien sich in einem fast bedenklichen Maße zu profanisieren. Es ging ihm immer leichter von der Hand. Seine Wirklichkeitsangst mittelst Dornen, Bambuskorpeln, Skorpionen, Gottesanbeterinnen, Palmwedeln und des verwirrenden Zickzacks des Weinstocks auszudrücken, gelang ihm in immer farbenprächtigerer Weise. Seine für einen Engländer ohnehin ungewöhnlich sinnliche Materie blühte und schillerte, seine Pergola- und Kürbisbilder gehören in die Reihe der erstaunlichsten ästhetischen Manifestationen der Nachkriegszeit. Jedoch immer deutlicher verstüßte sich diese Pracht, und man fing an, sich bei ihrem Anblick an jene kandierte Fruchtarrangements zu erinnern, wie sie in den spiegelbestandenen Konfiserien von Nizza zu finden sind.

Man fing an, ihn abzulehnen; das sprudelnde Urphänomen schien zu versiegen; die sagenhafte Formenwelt, aus geologischen und botanischen Fabelwesen bestehend, an den Felsen von Monaco, seiner Wahlheimat, zu verkümmern; die Blüte seiner malerischen Invention war emporgeschossen gleich der der Aloe, auf Kosten der Substanz. Die USA. wurden zum unersättlichen Abnehmer seiner Produktion, die Pariser Ausstellung zu einem «Tour-de-force»-Erfolg; in seiner Heimat bildete sich eine «Schule Sutherland»: das Versinken in einen geläufigen und gefälligen Manierismus schien unausbleiblich.

Da, 1949, beauftragte ihn der Schriftsteller William Somerset Maugham, sein Porträt zu malen. Es war Suther-

lands erstes, und es stellt den bis zur Dämonie weltweisen und -männischen einsamen Greis dar, den Pro-Sektor der Großen Welt, den eleganten Eremiten von Cap Ferrat, dessen Einkünfte jene Shaws übertreffen. Widerwillig schuf hier der Lyriker der Landschaft ein Meisterwerk. Mit heimlicher Genugtuung beobachtet man dabei, wie der von seinen Landsleuten bis dahin als «modern» verschriene avantgardistische Maler mit diesem Porträt und dem Lord Beaverbrooks, des Zeitungsmagnaten, an dem er gegenwärtig arbeitet, über Nacht zur nationalen Figur geworden ist. Mit diesem malerischen Nachtschiff-Kunststück hat sich Sutherland, dessen Werke in England bis dahin von einer beschränkten Gruppe von Kennern und Kritikern geschätzt worden ist, den Platz in der breiten Öffentlichkeit erobert. Es ist festzuhalten, daß dieses Bildnis alle Elemente seiner Ausdrucksfähigkeit besitzt, daß er keine Konzessionen machte und trotzdem jene erschreckende Ähnlichkeit des Naturalisten erreichte. Die granitene Bügelfalte, der Wespenmund, der geröllartige Aufbau dieses fast achtzigjährigen Greisengesichts, dem es nicht gelang, alt zu werden, die ganze grauenerregende Isolierung, in der dieser wohl bedeutendste Schilderer und Diagnostiker heutiger Gesellschaft lebt, der seine Laufbahn als Arzt begann – alles ist in diesem Porträt enthalten. *H. U. Gasser*

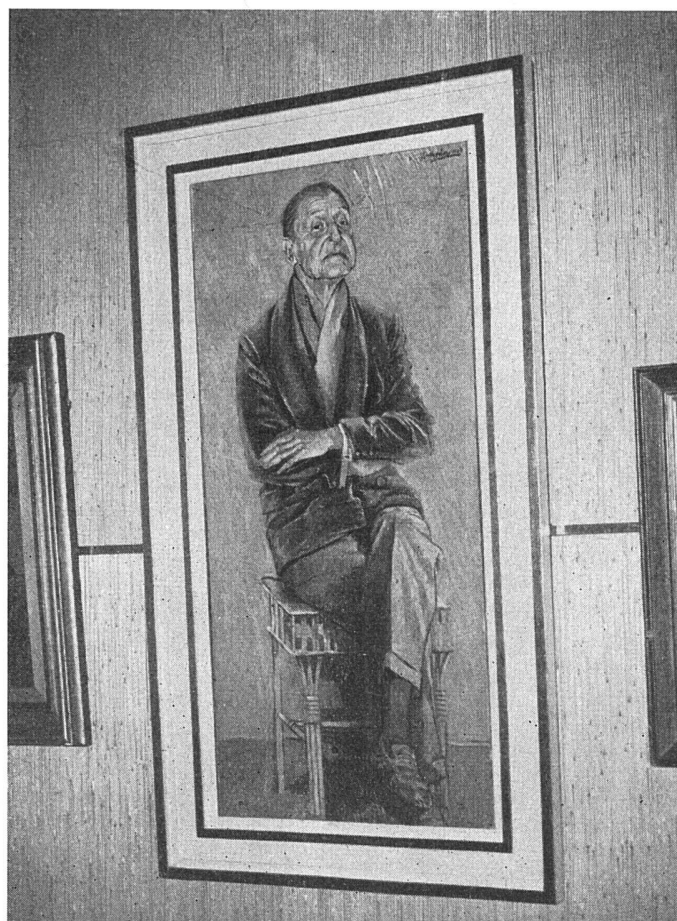
Hundert Jahre britische Architektur

Das Royal Institute of British Architects, Portland Place 66, London, veranstaltet aus Anlaß des Festival of Britain eine Ausstellung «Hundred Years of British Architecture», die vom 12. Juli bis 8. September dauert.

Angewandte Kunst

«Die besten Plakate des Jahres 1950»

1941 wurden zum erstenmal «die 24 besten Plakate des Jahres» vom Eidgenössischen Departement des Innern mit einer Ehrenurkunde ausgezeichnet. Die jüngste Auswahl bestätigt, daß die Gesamthaltung schweizerischer Plakatkunst im vergangenen Jahrzehnt fast unverändert geblieben ist, d. h. ein Niveau des guten Durchschnitts mit wenigen wirklichen Höhepunkten hält.



*Graham Sutherland, Bildnis des Schriftstellers William Somerset Maugham
Photo: Topical, London*

Rund ein Drittel der jetzt erkorenen Affichen stellt Abwandlungen der werbemäßigerfolgreichen Basler Schule dar, an deren Spitze, was die Produktivität anbetrifft, Herbert Leupin mit vier Arbeiten (1941 deren drei) steht – also: präzise Nüchternheit und derber Witz (Beispiele: Mustermesse- und Eptingerplakat). Auf der sachlichen und formal großgeschauten Darstellungsweise Niklaus Stöcklins (1941 Binacaplakat) baut Donald Brun mit seiner «Contra-Schmerz»-Affiche weiter und entwickelt sich die streng symmetrische, farbig fein abgewogene Graphik Hans Hartmanns (Bern) für den Linoleumhandel. Der Tradition der Zürcher Kunstgewerbeschule verpflichtet sind das Winterhilfe-Symbol Sollbergers (Bern) und die «Schuhmacher-Kerzen» von Bruggmann in Luzern.

Als wertvolle Pole der diesjährigen Prämierung erscheinen Alois Carigiet und Richard Lohse. Ihre Arbeiten kennzeichnen ein schöpferisches und formales Vermögen, welches das Plakatschaffen als reine Äußerung der Auftragskunst erkannt hat. Carigiets sammelnde Kinder für die Stiftung pro

Juventute bestätigen von neuem Farbigkeit und Stimmungskraft, die ins Träumerische, Märchenhafte weisen, Eigenheiten eines Malers, der die «Künstlerplakate» verjüngte. An die Arbeiten jener Epoche, in der Hodler, Cardinaux, Amiet, Baumberger, Mangold, Laubi usw. dem Schweizer Plakat eigenwillige Züge gaben, schließen sich auch die Blätter von Jegerlehner für die Bundesbahnen, von Gauchat für die «Olma» und Hans Falks elegante Graphik für Grieder an. Begegnen wir Elementen abstrakter Kunst im heutigen Plakatschaffen nur zu oft in spielerischer Oberflächlichkeit, so verdichten sich dieselben in Lohses Affiche für die Zürcher Künstler im Helmhaus zur bildhaften Konstruktion, die ganz aus dem abstrakten Denken des modernen Lebens heraus geworden ist. Und eine neue reine Sprache redet das feinlineare Schriftbild Armin Hofmanns für die Kunsthalle Basel («Kreis 48»). Starke Fernwirkung hat die muntere Abstraktion des Berners Kurt Wirth für die Seva-Lotterie. Dagegen vermag Hans Ernis «Cinéma-thèque Suisse» weniger zu überzeugen, an mancher symbolischen Lösung gemessen, die der Luzer-

Ausstellungen

Basel	Gewerbemuseum Galerie Joos Hutter Galerie Bettie Thommen Galerie d'Art Moderne	Das Schlossereigewerbe Arthur Dillier Hans Erni Lambert Werner – Jacques Doucet	26. Mai – 1. Juli 9. Juni – 7. Juli 15. Mai – 10. Juni 19. Mai – 15. Juni
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Schulwarte Galerie Marbach Galerie 17	Frans Masereel Das schweizerische Bühnenbild Schweizerische Lehrmittel für die Volksschule Fritz Winter Walter Simon	8. Juni – 29. Juli 19. Juni – 15. Juli 4. Juni – 25. August 17. Mai – 29. Juni 19. Mai – 8. Juni
Chur	Kunsthau	Sektion Graubünden GSMBA	1. Juni – 1. Juli
Genève	Musée Rath Galerie Motte	Dessins de Victor Hugo Berthe Morizot	15 mai – 15 juin 7 juin – 7 juillet
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	11 Maler und 5 Bildhauer	28. April – 8. Juni
Lausanne	Galerie du Capitole «La vieille Fontaine»	Wilhelm Gimmi Yves Trévédy	19 mai – 8 juin 12 mai – 7 juin
Rheinfelden	Kurbrunnen	Cuno Amiet – Wilhelm Gimmi – Leonhard Meißer – Ernst Morgenthaler – Alfred Heinrich Pellegrini – Jakob Straßer – Rudolf Zender	27. Mai – 29. August
St. Gallen	Kunstmuseum	Paul Bodmer – Hermann Huber	27. Mai – 1. Juli
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Robert Lienhard – Hans Ulrich Saas – Willy Suter Form und Farbe. Wanderausstellung des SWB	27. Mai – 8. Juli 19. Juni – 15. Juli
Zürich	Kunsthau	Zürich 1351–1951	1. Juni – 5. August
	Graphische Sammlung ETH	Edvard Munch	2. Juni – August
	Kunstgewerbemuseum	600 Jahre Zürcher Seide	23. Mai – 19. August
	Helmhaus	Hodler als Historienmaler	9. Juni – 8. Juli
	Galerie Kirchgasse	Willi Büchli	21. Mai – 12. Juni
	Galerie 16	E. G. Häußler Belgische Graphik	2. Juni – 22. Juni 23. Juni – 13. Juli
	Orell Füssli	Marguerite Frey-Surbek	26. Mai – 14. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	Fritz Zbinden – Heinrich Frisch	7. Juni – 30. Juni
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

MÜLLER
GLAS – UND



QUENDOZ + CIE
SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH

Spezial-Abteilung: Glasbeton-Oberlichter

begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit

Fenster und Wände aus Glasbausteinen

wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30