

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 9: Ausstellungen

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: 08.01.2026

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

in der Vorführung des alten Kunstsitzes. Mit der Auffassung, das Interesse des Publikums aufklärend auf die Gegenwart zu richten, ging auch R. Huyghes Ablehnung von herumreisenden «Vedettenausstellungen» alter Meisterwerke. Er sah hierin eher ein Schmeicheln des Publikums als irgendwelche erzieherischen Werte, wobei noch das Weiterleben dieser Bilder durch Reisen und Klimawechsel aufs bedenklichste gefährdet seien. C.W.-G.

Ausstellungen

Luzern

Max Gubler – Varlin – Roland Duss – La Guilde internationale de la Gravure
Kunstmuseum, 8. Juli bis 9. September

Das Luzerner Kunstmuseum, das sich in seiner Ausstellungsaktivität dem Gesetz der «Saison», dem die Fremdenstadt ja in erster Linie unterworfen ist, auch nicht ganz entziehen kann, hat nicht nur 1946 mit der Ambrosiana-Ausstellung den Reigen schweizerischer Ausstellungen großer alter Kunst eröffnet – es hat auch, nicht als letztes Kunstinstitut unseres Landes, dieser in den ersten Nachkriegsjahren gewiß verständlichen und legitimen Mode massenhaften und etwas wahllosen Kunstangebotes den Rücken gekehrt. Die diesjährige Sommerausstellung zeigt Werke von drei ungefähr gleichaltrigen Schweizer Künstlern, nämlich der beiden Maler Max Gubler und Varlin (Willy Guggenheim) und des Luzerner Bildhauers Roland Duss, dessen 50. Geburtstag damit durch die Luzerner Kunstgesellschaft gefeiert wird. Außerdem ist die Graphik vertreten mit über 120 Blättern zeitgenössischer Künstler aus der Sammlung der «Guilde internationale de la gravure».

Die dreißig zum Teil großen und repräsentativen Bilder *Max Gublers*, die durchwegs aus den letzten paar Jahren stammen, bestätigen eine Feststellung, die man immer wieder machen mußte, die zu verallgemeinern man sich aber scheute (weil auch im künstlerischen Urteil der Wunsch oft der Vater des Gedankens ist): daß Gublers Entwicklung einen Weg genommen hat, auf dem man ihm nur noch schwer zu folgen vermag – und zwar umso schwerer, je größer die Bewunderung war, die



Am 23. Mai 1951 wurde der neue «Hof»-Brunnen vor der Kathedrale in Chur mit einer Bronzeplastik der thronenden Maria von Hans von Matt (Stans) eingeweiht

man seinem früheren Schaffen entgegengebracht hat; es scheint, als sei seine frühere psychologische und künstlerische Sensibilität durch eine fast brutale Kraft abgewürgt worden. Ein neuer «Fauvisme» (sogar im wörtlichen Sinn des Begriffs) ist über Gubler hereingebrochen; aber genau so wie der «Fauvisme» historisch nicht wiederholbar ist, vermag er auch individuell beim einzelnen Künstler nur als jugendlicher Aufbruch zu überzeugen. Diese Entwicklung empfindet besonders schmerzlich, wer mit den Sammlungsbeständen des Luzerner Museums vertraut ist, gehört ihnen doch mit dem großartigen Bild einer Frauenfigur ein Meisterwerk aus Gublers früherer, sensiblerer Schaffenszeit an. *Varlin*, der wie Gubler mit einer Gruppe neuerer Bilder vertreten ist, bleibt immer der gleiche. Das meinen wir kei-

neswegs im Sinne einer monotonen Wirkung, sondern als positive Feststellung einer (vielleicht endgültigen) Kongruenz von künstlerischem Temperament, Absichten und Realisierung im Werk. Immerhin, daß man sein Werk nicht auf eine zu simple Formel (etwa der Bohème-Vision von Paris à la Utrillo) bringen darf, dazu mahnen die prächtigen Bildnisse von einer seltenen psychologischen Transparenz des Physiognomischen. Schließlich *Roland Duss*, der eine Übersicht über sein ganzes Œuvre präsentiert, mit über 60 plastischen Werken und vielen Zeichnungen. Zwei Themenkreise treten uns hier fast ausschließlich entgegen: der Frauenakt und die Bildnisbüste. Aber wenn der Künstler seine Kraft auch gleichmäßig an sie beide wendet, so empfindet der Betrachter doch die unpersönlich-

figürlichen Werke als die ungleich echteren und gültigeren. Zum großen Porträtierten fehlt Duss die Fähigkeit des Eindringens in den psychologischen Sonderfall einer Persönlichkeit, vielleicht überhaupt der geistige Kontakt – dagegen fühlt er sich in der Sphäre der elementaren Körperlichkeit ganz zu Hause; bloß vermißt man auch hier oft jene letzte, befreiende Wendung durch den Geist, deren die Kunst nie entraten kann, wenn sie sich vom platten Abbild zum formgestalteten Ur- oder Sinnbilderheben will. Die frühe, prachtvoll geschlossene und wahrhaft klassische Figur der «Paulette» hat ein Versprechen gegeben, auf dessen Einlösung man eigentlich immer noch wartet. Auf die Blätter der «Gilde internationale de la Gravure» hat das «Werk» bereits im Septemberheft 1950 hingewiesen; es sind mehrfarbige Lithos und Schwarz-Weiß-Arbeiten in verschiedenen Techniken von den bekanntesten Künstlern der Gegenwart, wobei auch die Schweiz (Amiet, Erni, Walter Bodmer u. a.) angemessen vertreten ist. Besonders hervorheben möchten wir vielmehr die Unternehmung an sich, die von großer grundsätzlicher Bedeutung ist. Die «Gilde» hat das Ziel, einem breiten Publikum den Kauf hervorragender graphischer Originale zu niedrigem Preis zu ermöglichen. 25 Franken für eine fünffarbige Litho von Max Ernst, ebensoviel für ein farbiges Originalblatt von Henri Laurens, 15 Franken für ein Schwarz-Weiß-Blatt von Marquet oder Friesz – das entkräf tet doch wirklich das Schlagwort von den prohibitiven Preisen der Kunstwerke. Hoffen wir also, die Aktion der «Gilde», an deren Spitze der bekannte Genfer Kunstverleger Pierre Cailler und der Kritiker Nesto Jacometti stehen, möchte nicht das Schicksal so vieler ähnlicher Bestrebungen teilen und an der Indifferenz des Publikums scheitern. Dieses würde sich damit sehr ins Unrecht versetzen.

Hp.L.

Chronique Romande

Grâce à M. Pierre Bouffard, le directeur du Musée d'Art et d'Histoire, et à ses collaborateurs, MM. Schneeberger et Daulte, Genève a cet été le privilège d'héberger une fort belle exposition, «De Watteau à Cézanne». Très vraisemblablement, il se rencontrera des esprits pointilleux pour se plaindre qu'elle ne soit pas homogène, puisqu'auprès d'un ensemble de peintures du XVIII^e siècle français, on trouve une collection

de dessins français du XIX^e et quelques tableaux importants des impressionnistes et de leurs successeurs, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Mais une exposition est-elle obligée d'être un chapitre bien défini et limité de l'histoire de l'art, et n'a-t-on pas le droit d'être satisfait si elle présente un choix d'œuvres qui mérite l'attention?

Il serait impossible, dans cette brève chronique, de passer en revue toutes les œuvres que l'on trouve au Musée d'Art et d'Histoire. Je me bornerai donc à en donner une vue d'ensemble, et commencerai par la peinture française du XVIII^e. Après avoir été très admirée, trop parfois même, elle a perdu un peu de sa vogue parmi les amateurs. En réalité, pour se former d'elle une idée équitable, il faut se rendre compte qu'à côté d'artistes un peu trop empressés à plaire à leur public en rivalisant de charme et de grâce, elle a eu alors quatre beaux peintres, qui dépassent de beaucoup le reste de leurs contemporains: Watteau, Chardin, Perronneau et Fragonard.

Si les organisateurs de l'exposition n'ont pas vu arriver les trois ou quatre Watteau importants qui leur avaient été pourtant promis, ils ont réussi à amener à Genève des œuvres de Chardin et de Fragonard que leurs possesseurs ne prêtent pas facilement. Rien que pour cela cette exposition mérite qu'on vienne de loin pour la voir.

Chardin est représenté par un incomparable ensemble, qui comprend aussi bien des tableaux de figures que des natures mortes. Traitant des sujets semblables à ceux des petits maîtres hollandais, il les rend plus intimes, dégage la poésie de ces occupations quotidiennes. Quant à l'exécution de ces toiles, elle est d'une originalité qui dissimule sa netteté d'écriture. Car cette matière grasse, onctueuse, ce coloris si riche dans des harmonies où dominent les bruns, les roux, les blancs crémeux, tout cela appartient en propre à Chardin, et il ne l'a hérité de personne.

A côté de Perronneau, aux colorations si nuancées, si raffinées, la Tour apparaît un coloriste assez limité et assez sec. C'est dans ses préparations, plutôt que dans ses pastels excessivement travaillés, qu'il a donné le meilleur de lui-même. Fragonard éblouit par le brio de sa facture, et séduit par la chaude sensualité de ses scènes galantes. Il faut reconnaître que parfois il est inégal, et qu'il arrive que, l'inspiration lui ayant manqué, il ne lui reste plus que sa virtuosité. Mais lorsqu'il est dans ses bons jours, quelle verve étincelante, quel sens du corps féminin! Sa Fête de Saint-Cloud peut être mise en parallèle avec les fêtes

galantes de Watteau, tant l'artiste l'a imprégnée de poésie.

A côté des œuvres de ces maîtres, on découvrira dans cette exposition force tableaux d'artistes secondaires, qui retiendront l'attention.

Par une très heureuse idée, on a choisi pour l'affiche de l'exposition, une toile de Renoir; ainsi Renoir dont l'art a tant d'affinités avec celui de Watteau et de Fragonard, marque-t-il le lien entre les peintres du XVIII^e et ceux du XIX^e. Il a d'ailleurs au Musée un beau choix de toiles, et notamment trois de ses chefs-d'œuvre: la Petite fille à la gerbe, un portrait d'enfant et un nu. A côté de lui, l'impressionnisme est représenté par un charmant Pissarro, et une merveilleuse Vue de Saint-Cloud par Sisley. Quant à ces peintres que l'on a pris l'habitude d'appeler les post-impressionnistes, et qu'il serait plus juste de désigner sous le nom de contre-impressionnistes, tant ils ont voulu réagir contre la conception impressionniste de la peinture, on trouvera au Musée une remarquable figure de jeune garçon de Van Gogh, et deux opulentes natures mortes de Gauguin. Cézanne, malheureusement, ne figure là que par une toile qui n'est qu'une «carte de visite».

Venons-en maintenant aux dessins du XIX^e. Qu'ils soient de grands maîtres ou d'artistes secondaires, ils enchantent par leur diversité. Cela va du trait pur d'Ingres au modelé doux de Prud'hon et au dessin de Delacroix, où la forme est exprimée par un réseau serré de hachures. On trouve là aussi bien le croquis sommaire rapidement jeté sur le papier, que l'esquisse où l'artiste a cherché la composition d'un tableau qu'il avait en tête, et l'étude serrée d'après nature, qui est une préparation pour une œuvre en cours d'exécution. Ainsi en examinant ce que l'on peut considérer comme des confidences de l'artiste pendant qu'il travaille, on pénètre mieux ses intentions et ses recherches.

François Fosca

Saarbrücken

subjektive fotografie

Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, 12.–29. Juli

Unter diesem Titel zeigte die «Staatliche Schule für Kunst und Handwerk» Saarbrücken eine beachtenswerte Ausstellung, die Dr. Steinert, dortiger Lehrer an der photographischen Abteilung und Leiter der Gruppe «Fotoform», veranstaltete. Man wollte zeigen, wie

sehr das Photo über den baren Wirklichkeitsabklatsch hinausgehen kann, ästhetischer Selbstzweck im Sinne etwa der Kunst zu werden vermag, und wie sich in verschiedenen europäischen Ländern die Verhältnisse weiterentwickelten. Manches in der Auswahl blieb begrenzt und subjektiv; man hätte sie noch straffer machen sollen. Vor allem wäre noch radikaler die *experimentelle* Photographie hervorzukehren, denn besonders hier ist die Entwicklung weitergeschritten. Wenn schon *subjektives* Photo, dann bleibt diese Sparte noch immer die interessanteste: Photogramm, Negativwerte, Montage, Ineinanderkopieren, virtuelles Volumen durch Schwingungsdrähte-Experimente, Quellverfahren der Oberflächen, Solarisationswirkungen: überall ergeben sich erweiternde, dabei spezifische Möglichkeiten des Photos, soweit es über sein Zentralgebiet der Wirklichkeitsreportage hinausgreift. Hier entpuppt sich das Photo immer weiter als eine selbständige graphische Technik und Kunst, die ihre unvertauschbaren Sonderwirkungen besitzt, wie sie Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Litho usw. ebenfalls für sich enthalten.

Verdienstlich war es, daß man sich Arbeiten der älteren Generation, der großen Pioniere in diesem Durchbruch, hatte kommen lassen. Ein Saal beherbergte vor allem beinahe das gesamte Photowerk von Moholy-Nagy, das phantasievoll, ungealtert vor uns stand, beinahe jede der Photogattungen in den zwanziger Jahren befruchtend: mit Eleganz, Humor und subtilstem Auskosten der nur dem Photo eignen Lichtwirkungen. Auch Man Ray war mit einer erlesenen Sonderschau vertreten. Als dritter Herbert Bayer, wenn hierbei auch manchmal mehr als «Maler» denn spezifischer Photograph wirkend.

Für die Weiterentwicklung möchten wir vor allem auf Chargesheimer (Köln) hinweisen, auf Hajek-Halke (Wasserburg am Bodensee), auf Keetman (Prien am Chiemsee), Fritz Brill (Hofgeismar-Kassel) und Steinert (Saarbrücken). Gruppen aus England, Frankreich, Italien, Skandinavien usw. schlossen sich an, etwas willkürlich ausgewählt. Ergebnisse der Schulen gab es aus der Schweiz (unter Leitung von Finsler), aus Hamburg und Saarbrücken. Ein nobel illustrierter Katalog liegt vor, in dem ich «Thesen und Gegenthesen» zum hundertjährigen Streit um den Wertumfang der Photographie einander gegenüberstellte. Zur Eröffnung hatte ich das Thema «Mechanismus



Jean Metzinger, Stillleben, 1914. Galerie Rive Gauche, Paris. Photo: Maurice Poplin

und Ausdruck» zu behandeln, kämpfend gegen die «Romantiker», die den Mechanismus aus unserer Kultur verbannen möchten, ebenso aber gegen die Technokraten, die ihn dominieren lassen wollen. Die Schau zeigte, wie man ihn menschlich einzubauen und gestalterisch zu beherrschen vermag.

Franz Roh

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung «Rétrospective du Fauvisme» im *Musée d'Art moderne* ist ein außerordentlicher Beitrag zur Deutung der modernen Kunst. Der Fauvismus, diese revolutionäre Bewegung, die sich zwischen dem Impressionismus und dem Kubismus situiert, bildet in der Geschichte der modernen Kunst den Angelpunkt zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Von hier aus hat sich die moderne Kunst der ganzen Welt mit wenigen Ausnahmen neu orientiert. Ja, für viele Länder – zu ihnen zählt auch die Schweiz – ist der Fauvismus noch heute die einzige allgemein anerkannte Form modernen Kunstschaaffens. In jugendlicher Begeisterung hatten sich damals einige der begabtesten jungen Künstler Frankreichs zusammengeschlossen. Ihre Vorbilder waren Gauguin, Van Gogh und Seurat. In dem Saal der Vorräuber, der die Pariser Ausstellung der Fauves einleitet, werden auch Manet und Delacroix dazugerechnet. Die Fauves von 1905 sind seither die Meister der modernen Malerei geworden. Abgesehen von Henri Matisse und Raoul Dufy haben sie alle eine Ent-

wicklung durchgemacht, die sie weit von ihrem jugendlichen Fauvismus wegführte. Ja, die fauvistischen Werke all der Maler wie Braque, Derain, Vlaminck, Friesz, Van Dongen sind untereinander ähnlicher und verwandter als die Bilder jedes einzelnen dieser Maler aus seiner Früh- und Spätzeit. Man sieht hier, wie das persönliche Temperament jedes Malers in einem fruchtbaren Moment der Entwicklung hinter einer gemeinsam erleuchtenden Vision des Malerischen zurücktritt.

In dem 1936 gegründeten *Musée National des Arts et Traditions populaires*, dessen vollständige Eröffnung vorläufig noch nicht stattfinden kann, wurde eine musterhaft präsentierte temporäre Ausstellung «La Bretagne» gezeigt. Die Bretagne ist unter den französischen Provinzen auch heute noch für den Ethnographen eine der reichsten Fundgruben. Die Ausstellung war von dem Konservator des Museums, Georges-Henri Rivière, knapp und konsequent durchgeführt worden.

In der *Galerie Rive Gauche* wurden Bilder des Malers Jean Metzinger ausgestellt. Dieser Maler, der sehr lange Zeit fast nichts mehr von sich hören ließ, zeigt hier neben einer Anzahl Bilder, die er zu Beginn der kubistischen Bewegung gemalt hat, Werke aus den letzten Jahren. Metzinger war einer der Begründer des Kubismus und mit Albert Gleizes der Theoretiker der Bewegung. Er wurde 1883 in Nantes geboren. Zuerst malte er unter dem Einfluß von Seurat und den Neoimpressionisten. 1909 entstanden seine ersten kubistischen Bilder. 1912 veröffentlichte er mit Gleizes das Buch «Du Cubisme», das erste theoretische Werk über diese neue Ästhetik. Guillaume Apollinaire schrieb in seinem Buch «Les Peintres Cubistes – Méditations esthétiques» (1913): «Chacune de ses œuvres renferme un jugement sur l'univers, et son œuvre entier ressemble au firmament nocturne, quand il est pur de tout nuage et qu'il y tremble d'adorables lueurs.»

Der *Prix de la Critique* 1951 wurde dem aus Polen stammenden Maler Pressmane zugeteilt. Pressmane lebt seit 1926 in Paris. Unter den Kandidaten des Preises befanden sich ferner Jean Bertholle, Denise Chesnaye, Charbonnier, Roberta Gonzalez usw. Die bisherigen Preisträger waren Bernard Buffet, Bernard Lorjou, André Minaux, Jean Couty und Jean Le Moal.

In der *Galerie Jeanne Bucher* wurden die Illustrationen zu einer Broschüre «Et puis voilà» von Vieira Da Silva ausgestellt. Diese Illustrationen be-

gleiten fünfzehn kurze, von einem fünfjährigen Mädchen erzählte Geschichten. Sie wurden von dem Vater des Kindes – dem Maler Bazaine – aufgeschrieben. Die sorgfältig gedruckte Publikation, deren erste 35 Exemplare ein Originalaquarell von Vieira da Silva enthalten, ist ein bibliophil und künstlerisch geglücktes Werk.

Im Park des *Palais de Chaillot* wird für die Wintersitzung der ONU ein provisorischer Palast erbaut. Der Architekt ist Jean Carlu. Ein großer Teil des Baumaterials ist aus demontierbaren Bestandteilen zusammengesetzt, so daß der Bau nach der ONU-Sitzung an anderer Stelle und in anderer Zusammenstellung wieder aufgerichtet werden kann.

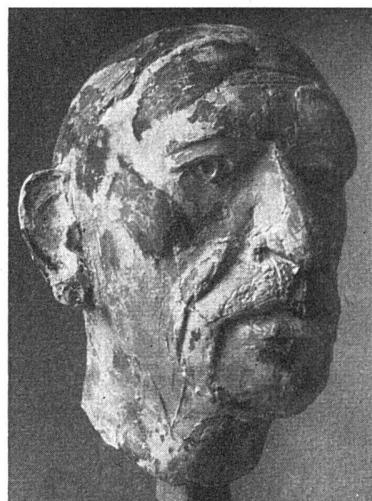
Nach vierjähriger Arbeit wurde in Vence bei Nizza die von Henri Matisse dekorierte Kapelle in Gegenwart des Bischofs von Nizza eröffnet. Der gesundheitliche Zustand erlaubte Henri Matisse nicht, an der Eröffnungsfeier teilzunehmen. Er wurde von seinem aus Amerika hergereisten Sohn, Pierre Matisse, vertreten. Diese Kapelle entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Dominikaner Bruder Père Couturier, der selbst schaffender Künstler ist. Er machte die Entwürfe für die Glasfenster und überwachte die Koordination von Architektur und Innenausstattung.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

London wurde im Mai und Juni zum erstenmal mit dem Werk Marino Marini bekannt gemacht. Die Ausstellung, die in der Hanover Gallery stattfand, enthielt nicht mehr als zwölf Skulpturen, meist neueren Datums. Zeitlich fiel sie mit der Festveranstaltung der Tate Gallery zusammen, bei der das gesamte Œuvre Henry Moores zu sehen war. Marini's kleine Schau wurde für die Engländer zu einem Ereignis ersten Ranges; sein Aufenthalt nahm Formen einer triumphalen Staatsvisite an. Die Ausstellung Moores dagegen stellte die Pyramide eines Lebens, eines integren, züchtigen, sich gemächlich entwickelnden künstlerischen Da-seins, dar, und kein Vernünftiger machte den beiden beinahe Gleichaltrigen den Rang in der Bildhauerei streitig, der ihnen gebührt: führend in unsrer Epoche zu sein.

Daß bei der zufälligen Gegenüberstellung dieser beiden Fünfziger der Italiener die Huld des Publikums so ein-



Marino Marini, *Bildnis Igor Stravinsky, 1950*

deutig für sich gewann, hat nicht viel zu besagen; die Engländer sind für den Reiz des Leichtblütigen immer besonders aufnahmefähig gewesen, und die der Karikatur nahen, nervösen und intelligenten Porträts Marini's genügten, um jene Welle glückseligen Entzückens hervorzurufen, die in England auch ein Belcanto-Sänger unweigerlich zu erzeugen vermag.

Er zeigte, um sicher zu gehen, seine drei besten Bildnisse, das seiner Frau, das Georg Schmidts und das Igor Stravinskys, das in den Vereinigten Staaten entstanden ist. Moores Schau, die während der halben Dauer des Festivals zu sehen ist, erstreckte sich von seinen ersten Akademien von 1924 bis zu den Beispielen der völligen Wendung in seinem Schaffen, die 1950 eingetreten ist, und erfuhr die Anerkennung des englischen Publikums, das, seiner Bedeutung bewußt, Moore wohl oder übel zu seinem Volkskünstler stempelt. Dies geschieht mit einer Begeisterung, die eher an die erinnert, die

Henry Moore, *Helm Nr. 2, 1950, Blei*



bei der Ausübung irgendeiner nationalen Pflicht entfacht wird. Viele aufgeweckte und kritisch begabte Engländer jedoch waren von dieser Ehrung der Tate Gallery, dem Zeugnis eines fünfundzwanzigjährigen Ringens um eine und dieselbe Form, eher erschreckt.

Marinis Werke, die in der Schweiz seit der denkwürdigen Ausstellung in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel im Jahre 1944 nicht mehr zu sehen waren, haben sich formal kaum geändert. Sie stehen heute alle in Bronzeuß da, und das verändert den Eindruck beträchtlich, denn dieser Guß ist mittels Hammer, Meißel und Feile bearbeitet, um jenen malerischen Effekt hervorzurufen, den er seinerzeit, von den kriegstechnischen Bestimmungen seines Gastlandes eingeschränkt, mit Farbe und Füllfertinte auf Gips zu erzeugen versucht hatte. Mit Moore hat Marini die Treue zu einer vor einem Vierteljahrhundert übernommenen Form gemein. Beide sind von ihren Lehrmeistern nie ganz weggekommen; beide lehnen sich sogar bei der Wahl ihres Materials eindeutig an diese an, Moore mit seinen hochglanzpolierten Steinen und Metallen an die mexikanische Bildhauerei, Marini mit seinen weichen Hölzern, für monumentale Figuren verwendet, an die Holzpferde in Padua, die Donatello für seinen Gattamelata schnitzte, mit seinen rudimentären Effekten auf der Bronze an die chinesische und etruskische Skulptur. Sie sind beide Verwerter und Übersetzer einer bereits gefundenen Form und unterscheiden sich nur in der Wahl ihrer Vorbilder von der übrigen Bildhauerei der nachbrancusischen Periode.

Wie kommt es aber, daß diese beiden Ausstellungen einen so grundverschiedenen Eindruck hervorriefen? bei Moore einen mühselig-experimentiererischen, bei Marini den weltmännischer Eleganz, den einer intensiven Lebens-Verwandschaft und, trotz Harlekinade und aller Equilibristik, den eines tiefen Ernstes? Weshalb sind Moores sich immer wiederholende hingelagerte Leiber weder Gartenplastiken noch Monumente, sondern wie das Wälzen und Liebkosen eines Formenkomplexes, der wohl Moores Problem, aber nicht unbedingt das anderer Leute ist, und das er mit seiner nordischen Standhaftigkeit und künstlerischen Integrität im Laufe der Jahre zu einem privaten akademischen Stil versteinert hat, darin die Funken seiner künstlerischen Intuition nur mehr selten zu erkennen sind, während bei seinen

Kleinplastiken das Verschmelzen und Verkneten dieser einen Form, von der er nicht loskommen kann, zu Resultaten geführt haben, die den objets d'art der Jugendstilzeit auffallend ähnlich sind? Die Verwandtschaft sitzt tiefer, als es vielleicht scheinen mag. Moores Werk ist ebenso weltfremd, klinisch und ernst gemeint, ebenso staubfrei, ebenso stilsicher und unberührt wie die Produkte jener Kunstrichtung, die zuletzt zu völliger Unbrauchbarkeit entarteten.

So Moores neueste Plastiken, die wie in einem luftleeren Raum stehen. Sind sie denn zu nichts anderem bestimmt, als im Museum zu stehen, in chronologisch richtiger Reihenfolge, zwischen Maillol und Giacometti? Picasso, in der Glanzzeit der zwanziger Jahre, pflegte seine Stilleben über eine Louis-XV-Kommode zu hängen, zur Probe. Man versuche dasselbe mit einer Plastik Moores...

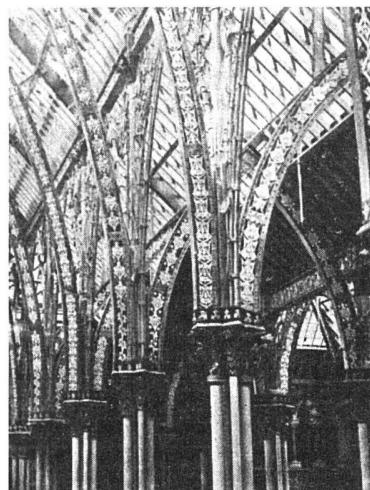
Dagegen Marini: seine Porträts, wie die römischen, für den Zimmergebrauch bestimmten, sind Raumplastiken – sofern nicht etwa ihre diabolische Ähnlichkeit für die Anwesenden auf die Dauer zu schwer zu ertragen ist. Die birnenförmigen Pomonen eignen sich für Paläste; seine Reiter könnte man als Denkmäler eines jeden Staatsmannes denken. Alle seine Werke scheinen einem dringenden Bedarfe zu entsprechen. Gerade die bestrikendsten Werke der italienischen Blüte sind Dekorationssobjekte, und Marini gehört in diesen Bezirk der Cosimo, Pollaiuolo, deren Wandbehandlungen in Sommervillen und Lusthäusern und Kanzleien am ehesten vom magischen Ernste des italienischen Genies zeugen. Marinis krümelnde Träumereien besitzen die Standfestigkeit eines bestimmten Vorwurfs, sie haben den Kopf fest auf der Schulter, wie der Franzose sagt, und dies ist der Grund, weshalb er den Vergleich mit Moore nicht nur aushält, sondern besser dabei wegkommt.

Hans Ulrich Gasser

One Hundred Years of British Architecture, 1851–1951

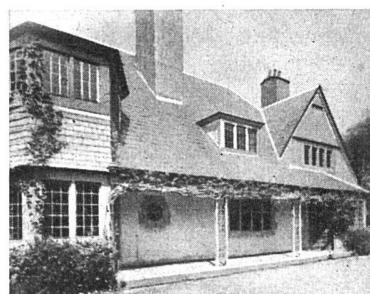
Royal Institute of British Architects, 12. Juli bis 8. Sept.

Es war ein guter Gedanke, gelegentlich des Festival of Britain einen kurzen Abriss der Architektur zu geben, die hier zwischen Kristallpalast und Kuppel der Entdeckungen entstanden ist. Das Jahrhundert beginnt in der Architektur Europas als ein englisches Jahrhundert, und in Städtebau und Organi-



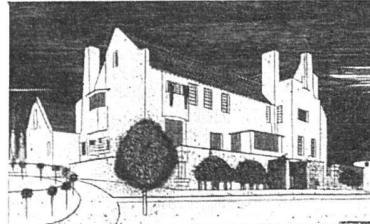
Eisenkonstruktion im Haupthof des Oxford University Museum, 1855–60. Architekten: Deane und Woodward

sation des öffentlichen Wohnungssewens bleibt England führend. In der Architektur hingegen sieht dies Jahrhundert aus wie ein Torso. Um 1900 waren aller Augen auf das gerichtet, was in England geschah. Nach dem ersten Weltkrieg verschwand es aus dem Brennpunkt des Interesses; Frankreich und Mitteleuropa traten an seine Stelle. In den dreißiger Jahren erhielt es von fremden – meistens deutschen – Händen, die reife Frucht zeitgenössischen Bauens zurück, zu dessen fröhlem Wachstum es so entscheidend beigetragen hatte, und so verändert erschien sie englischen Augen, daß diese ihre englischen Ursprünge nicht mehr erkannten.



Landhaus Moor Crag, Windermere, 1894. Architekt: C. F. Voysey. Photo: Herbert & Sons, Windermere

Landhaus Hill House, 1903. Architekt: Ch. R. Mackintosh



Einer der Autoren des hübschen Büchleins, das die Ausstellung begleitet, schreibt den jähnen Abbruch der englischen Bewegung dem reaktionären Einfluß zu, den Lutyens' Genius ausgeübt habe. Ein anderer bemerkt, daß uns die Zeit zwischen 1880 und 1900 besonders fremd geworden sei. Goodhart-Rendel, der einen gewichtigen Beitrag liefert, betrachtet das ganze Jahrhundert als ein Schlachtfeld der Stile und das Ende als die Tyrannie dessen, was er den «negativen Stil» nennt. Unter diesem Mangel an der rechten Einschätzung dessen, was seit 1851 geschah, besonders eben jener wichtigen Jahre zwischen 1880 und 1900, leidet auch die Ausstellung, und man ist versucht zu sagen, daß sie eine eindrucksvolle und schön präsentierte Sammlung von Rohmaterial für eine Ausstellung ist, die diese wichtigen Ereignisse mit größerer Überzeugungskraft dem Publikum vor Augen führen könnte.

Was in jenen Jahren geschah ist, kurz, dies:

Einmal: die Erweiterung des Wirkungsfeldes des Architekten. Mit Morris, Webb, Shaw, Voysey wird er der Gestalter alles dessen, was die Umgebung des Menschen ausmacht: Haus, Möbel, Gerät und Garten und endlich sogar der Siedlung selbst. In dieser Eigenschaft wird er der Erzieher des Geschmacks, der Erwecker des Sinnes fürs Dingliche.

Dann: die Erhebung des Plans zum entscheidenden Faktor im Hause, des freien Planes im bewußten Gegensatz zu dem streng gebundenen der palladianischen Villa. Das große Landhaus gibt einer jeden Funktion des Wohnens und der Geselligkeit einen besonderen Raum mit besonderem Charakter, möglichst mit seinem eigenen Gartenteil.

Wright hat diesen englischen freien Plan entwickelt. Le Corbusier hat ihn von außen nach innen gekehrt, indem er ihn in das strenge Netz seines konstruktiven Rahmens einbaut. Aber der Anstoß wurde in England gegeben, die ersten bedeutenden Ergebnisse wurden hier gezeigt. Mit Voysey erreicht diese Bewegung ihre Höhe und – unerwarteterweise – ihr Ende. Lutyens kehrt ihr den Rücken. Die besten englischen Landhäuser nach 1905 sind die von Muthesius in Berlin. Aber der Kontinent, obwohl tief beeinflußt, geht seine eigenen Wege.

Dies, scheint mir, ist der unvergängliche englische Beitrag zum zeitgenössischen Bauen. Die Ausstellung zeigt ein wenig, zu wenig, davon; aber sie

zeigt, was sonst geschah: Ruskins Versuch, Eisen dekorativ zu behandeln; das Kunstgewerbe von Morris; die letzten Ausläufer der Neugotik: Street, Butterfield und Pearson; den Stilismus und das neue plastische und räumliche Gefühl Mackintoshs; Lutyens' eigenbrötlerischen Eklektizismus; die steife Allerweltsarchitektur zwischen den Kriegen, in der das Gefühl für den Eigenwert des Details, besonders des Fensters, das in Voysey so kräftig entwickelt war, völlig verlorengeht; endlich die gegenwärtige Phase: Gibberd, Fry, Yorke, Lubetkin, Matthew, Tubbs. Das Ende ist hoffnungsvoll. Aber ich bin sicher, daß der ersten Hälfte der hundert Jahre, in diesem Lande, die größere Bedeutung zu kommt.

Julius Posener

New Yorker Kunsthchronik

Amadeo Modigliani
Museum of Modern Art

Mit einer umfassenden Modigliani-Ausstellung legte das Museum of Modern Art einen Akzent auf eine Künstlerpersönlichkeit der ersten Phase der modernen Kunst, in der sich der Entmaterialisierungsprozeß, der von der Naturform zur sublimen Ausdrucksform führt, in beispielhafter Reinheit manifestiert. Ein tiefer Eindruck, der den Wunsch nahelegt, daß eine entsprechende Ausstellung auch in Europa gezeigt wird. Modigliani geht einen klaren, einfachen Weg. Die frühen Bilder zeigen die Herkunft der malerischen Sprache; die Fäden laufen von den Nabis her, von Cézanne und vor allem von Gauguin. Sehr rasch bildet sich das eigene Idiom. In der Farbe in schmaler, aber reicher Variation die Skala des branstigen Gelb, der blauen Abstufungen und des starken Schwarz, in dem das Lineament geführt ist. Eine tiefe, echte Monotonie, die, unerschöpflich zugleich, eine Seite der Farbwelt spiegelt, in der die Melancholie als faszinierende Krafterscheint. Die menschliche Gestalt – in Bildnissen Jean Cocteaus, Blaise Cendrars, des Malers Kiesling und einfacher, intensiver Frauen aus der Umwelt Modiglianis – formt sich in der Atmosphäre dieser Melancholie um; ihre Stofflichkeit wird immer mehr nur eine Art Grundriß, die Formen strecken sich zu jener Schlankheit, die den Eindruck einer Jenseitigkeit hervorruft, die etwa auch die Entwicklung Lehmbrucks – man kann es an den großartigen Lehmbruckschen Skulpturen im gleichen

Museum erleben – kennzeichnet. Der Schritt zur Abstraktion, den Modigliani dann unter dem Einfluß der Kubisten macht, erscheint zuerst als eine Art vergeistigter Askese. In Wirklichkeit ist er aber eine Konzentration auf die Form an sich. In der gespannten Sensibilität der Zeichnungen, deren die Ausstellung eine ausgezeichnete Auswahl enthielt, kündigt er sich schon frühzeitig an. Eine besondere Bedeutung kam der Ausstellung dadurch zu, daß sie eine Reihe von Skulpturen Modiglianis einfügte. Hier erreicht Modigliani vielleicht die reinste Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten, den Übergang von der Naturform zur Symbolform. Die Parallele zu Formungen exotischer Plastik ist offenbar. Sie ergibt sich aber offenbar aus einer Gleichgestimmtheit. Die typischen Kurvaturen in der Gesichtsdarstellung finden sich schon in Frühwerken, bevor ein eigentlicher Einfluß exotischer Formbildung eintritt. Es ist daher eine etwas irreführende Methode, wenn in einer anderen, in der Kunsthändlung Perls stattfindenden Modigliani-Ausstellung neben seine Werke exotische Plastik gestellt wird, als ob hier die Quelle läge. Der Vorgang ist komplizierter und einfacher zugleich. Die exotische Formbildung bedeutet für Modigliani eine formale Bestätigung; der geistige Gehalt, die zu Grunde liegende künstlerische Vision hat nichts mit Primitivität zu tun. Sie verwirklicht neue und freie Impulse, die nur äußerlich zu ähnlichen Symbolformen führen. Hierin berührt sich Modigliani aufs engste mit Brancusi, mit dessen Skulpturen er stärker und wesentlicher verbunden ist als mit exotischer Plastik.

Moderne Plastik
Museum of Modern Art

Im Gartenhof des Museums – inmitten der Wolkenkratzer des New Yorker Zentrums eine irreal anmutende Oase mit Bäumen und Büschen – sind in weiträumiger Anordnung Werke von Maillol, René Sintenis, Gaston Lachaise, Raymond Duchamp-Villon, A. Calder, Henry Moore, Jacques Lipschitz, J. Samu Noguchi aufgestellt. Wir erwähnen diese kleinere Nebenausstellung nicht nur wegen der frappierenden Wirkung, die von diesen Werken im Zusammenhang mit den Bäumen und den Riesenbauten ausgeht, nicht nur wegen des Gleichklanges und des Lebenszusammenhangs, der sich herausstellt, sondern vor allem im Hinblick auf die geplante Erweite-

zung des Zürcher Kunsthause. Freilicht und natürliche Vegetation ergibt für Skulptur grundsätzlich einen Rahmen, der allein schon wegen der möglichen Distanzspannungen ein wahres Lebenselement darstellt. So ist das New Yorker Beispiel, das nichts von der bedrückenden Enge oder Feierlichkeit eines «Plastikhofes» besitzt, eine Erfahrung, die für Zürich in europäischer Form fruchtbar gemacht werden sollte.

Internationale Aquarell-Ausstellung
Brooklyn Museum

Eine dänische, eine deutsche und eine Schweizer Gruppe stehen hier neben einer umfangreichen Repräsentation amerikanischer Aquarellmalerei. Hierbei schneiden die Schweizer, die von Sigfried Giedion und Richard P. Lohse zusammengestellt worden sind, ausgezeichnet ab. Die Auswahl der höchst konventionellen Dänen geht offenbar auf einen Betriebsunfall zurück, der, tröstlich festzustellen, auch einmal einem großen und ausgezeichnet geleiteten amerikanischen Museum passieren kann. Die Deutschen lassen die schwierige Situation des Landes erkennen: Versuche, den Graben zu überbrücken, der durch die Pseudo-Kunstpolitik der Nazizeit entstanden ist; Anschluß an die verschiedensten Linien der neuen Entwicklung. Über die Amerikaner werden wir in einem späteren allgemeinen Bericht über die Malerei der «Jungen» im Geist und über die spezielle Situation und Bedeutung des Ungegenständlichen in Amerika Auskunft geben; in diesem Zusammenhang sind Diskussionen von aktuellem Interesse entstanden.

Die Schweizer Gruppe ihrerseits zeigt eine Geschlossenheit und Klarheit der künstlerischen Problemstellung und ein Gelingen, das hier einen großen Eindruck macht. Als Konsequenz wurde ihr der zentrale Raum der Ausstellung zugewiesen. Teilnehmer der Ausstellung sind: Bill, Bombelli, Dalvit, Gertrud Debrunner, Eichmann, Lili Erzinger, Geßner, Graeser, Graf, Kohler, Vreni Löwensberg, Lohse, Julia Ris, Spiller und Urech. Die starke Wirkung geht vor allem von klarer Struktur, von der gleichsam architektonischen Spannung, von der künstlerischen Sauberkeit und vom Reichtum der Bildvorstellung aus. Bei aller Vielfalt der Ausdrucksformen liegt eine Art team work vor, eine Art stillschweigender Gemeinsamkeit, mit der an den Problemen der gegenwärtigen

Kunst gearbeitet wird. Lohse und Bill vor allem zeigen Wege, die hier überraschen. Lohse durch die formale und farbige Logik, die sich mit Visionskraft vereint und die musikalische Zusammenhänge berührt, auf die man in Amerika besonders stark reagiert, Bill durch die gleichsam axiomatischen Bildthemen, aus denen ein konstruktiver Geist spricht, um den die jungen amerikanischen Maler und Architekten aufs lebhafteste diskutieren. Aber auch die anderen Schweizer, vor allem Dalvit, Geßner und Graeser, finden ein starkes Echo. Kühnheit in der Zielsetzung und Disziplin in der Verwirklichung – diese fundamentalen Voraussetzungen sind es, durch die sich die Schweizer Gruppe gerade in der amerikanischen Atmosphäre auszeichnet.

H. C.



Dir. Robert Greuter. Photo: F. Henn SWB und F. Meyer-Henn, Bern

Hinweise

Zum Rücktritt von Dir. Robert Greuter

Nach vierzigjähriger Tätigkeit als Direktor der Gewerbeschule Bern trat dipl. Arch. Robert Greuter diesen Sommer von seinem Amt zurück. Robert Greuter hat nach bestandener Maturität in Winterthur an der ETH in Zürich Architektur studiert und mit dem Diplom abgeschlossen. Anschließend arbeitete er praktisch als Bauhandwerker. Später war er Mitarbeiter von Muthesius in Berlin. Die drei Jahre dauernde Tätigkeit bei diesem außergewöhnlich anregenden und kultivierten Architekten, der auch auf den kunstgewerblichen Unterricht maßgebenden Einfluß hatte, blieb für Greuter grundlegend und richtunggebend. Einige Zeit arbeitete er auch bei Prof. Bruno Möhring in Berlin.

Die Behörden der Stadt Bern haben vor 40 Jahren eine glückliche Wahl getroffen, indem sie dem jungen Architekten Vertrauen schenkten und ihn als Direktor der Gewerbeschule anstellten. Hermann Kienzle, der unvergessene Direktor der Gewerbeschule Basel, schrieb anlässlich des 60. Geburtstages von Robert Greuter im «Bund»: «Die Gewerbeschule der Stadt Bern gehört mit denen von Zürich und Basel zu den wichtigsten Gewerbeschulen der Schweiz, und die Bedeutung dieser großen städtischen Schulen liegt nicht allein in ihren Schülerzahlen, sondern darin, daß diese es sehr viel leichter haben als die kleinen Schulen, neue

wertvolle Gedanken aufzunehmen und zu verwirklichen. Für den auf dem Bauplatz praktisch Geschulten, von den neuen künstlerischen Strömungen und den kunstpädagogischen Gedanken Begeisterten, war es klar, daß die bisher in der Schweiz geltenden Methoden des gewerblichen Unterrichts einer gründlichen Erneuerung bedurften. Indem Robert Greuter mit großer Konsequenz schrittweise an Stelle des einseitig allgemeinen Unterrichts den Werkstätteunterricht für die verschiedenen Berufe einföhrte, gelang es ihm mit der Zeit, die von ihm geleitete Schule von Grund auf zu modernisieren und den heutigen Bedürfnissen der Praxis anzupassen. In der Lehrhalle, die vor der Durchführung des Neubaus errichtet wurde und die den Lehrlingen und Gehilfen der Bauberufe die Möglichkeit praktischer Betätigung bietet, durfte Greuter seine Bestrebungen in weithin anerkannter Weise realisieren.

Seiner Arbeit kommt die ruhige Sonnenheit und Stetigkeit zustatten, die sein Wesen auszeichnet, Eigenschaften, die ihm gerade in Bern zu Erfolg und Anerkennung mögen verholfen haben. Sein klares und entschiedenes Wort und die Wärme, mit der er für eine von ihm als gut anerkannte Sache eintritt, sind schon oft in wichtigen Verhandlungen ausschlaggebend gewesen. Allem äußerlichen Effekt abhold, verläßt ihn nie das Gefühl für die „Nuance“ und die feineren, in die Tiefe persönlichen Wesens hinabreichenden Bedürfnisse.»

Eine wesentliche Hilfe bei der Gestaltung des Unterrichts und der Aufstellung der Lehrpläne sah Greuter in

der Mitarbeit der paritätisch zusammengesetzten Fachausschüsse. Durch sie wird die enge Verbindung zwischen Beruf und Schule hergestellt.

Dabei achtete er stets streng darauf, daß dieses Mitspracherecht der Berufsverbände nicht nur deren wirtschaftlichen Interessen diente, sondern daß das erste Ziel der Schule stets die unbedingte und kompromißlose Forderung nach Erfüllung absoluter Qualität blieb. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Greuter der sorgfältigen Weiterbildung ausgelernter Berufsleute, die nicht gesetzlich gezwungen sind, fachliche Kurse zu besuchen, sondern die aus eigenem Bedürfnis ihre Kenntnisse und Fähigkeiten zu erweitern wünschen.

Der Schweizerische Werkbund besitzt in Dir. Robert Greuter ein wertvolles Mitglied, das stets bestrebt war, den Werkbund-Gedanken zu verbreiten und den Werkbund seinen Zielen näherzubringen. Dafür sei ihm der herzliche Dank des Werkbundes ausgesprochen. Wir wünschen Herrn Direktor Greuter viel Glück für die Zukunft und sind ihm dankbar, wenn er der Gewerbeschule und dem Werkbund weiterhin mit seinem großen Wissen und ausgeprägtem Sinn für Kultur beratend zur Seite stehen wird.

Walter Rösch

Michèle Catala †

Michèle Catala wurde am 15. Mai 1921 im Toggenburg geboren. Im schulpflichtigen Alter siedelte sie mit ihren Eltern nach Zürich über, wo sie die Primar- und Sekundarschule besuchte. Schon als Schülerin zeigte sie eine wahre Leidenschaft zum Zeichnen – keine Wand, kein Papier war vor ihr sicher. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule Zürich verbrachte sie eine Studienzeit in Paris. In Basel arbeitete sie bei dem Graphiker Eidenbenz und führte ihre Studien in Genf weiter. Als Halbblut-Zigeunerin hatte sie es nicht leicht, ihre Unabhängigkeit zu bewahren und ihren Wanderdrang gleichzeitig zu befriedigen. Durch ein Engagement in der Firma Carl Eschke, Zürich, konnten sich ihre Talente im Entwerfen von Dekorationsstoffen auswirken – außerdem sicherte ihr diese Anstellung das Auskommen. Eine reiche, lebendige Kollektion von Handdruck-Stoffen machte sie in der ganzen Welt bekannt.

Von ihren Reisen nach Spanien, Portugal, Italien, Dänemark, Schweden und Frankreich kehrte sie stets mit

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Arnold Böcklin Jüngere Basler Malerinnen und Bildhauerinnen	23. Juni – 16. Sept. 1. Sept. – 30. Sept.
	Gewerbemuseum	Schülerarbeiten der kunstgewerblichen Abteilung der AGS	8. Sept. – 6. Okt.
	Galerie d'Art Moderne	Brazzola, Gisiger, Meystre, Prêbandier, Yersin	8. Sept. – 27. Sept.
Bern	Kunstmuseum, Kunsthalle und Schulwarte	Schweizerische Kunstausstellung 1951	8. Sept. – 21. Okt.
	Gewerbemuseum	Glasschliffarbeiten	15. Sept. – 15. Okt.
	Galerie Marbach	30 zeitgenössische Maler	11. Sept. – 28. Sept.
	Galerie 17	«Groupe Carré». Junge Berner Photographen	1. Sept. – 28. Sept.
Genève	Athénée	Art Suisse contemporain	20. August – 20. Sept.
	Galerie Motte	Chine	9. August – 20. Sept.
Lausanne	Galerie de la Paix	Silvio Loffredo Charles Meystre	1 ^{er} Sept. – 14. Sept. 15. Sept. – 28. Sept.
Ligerz	Im Hof	31. Herbstausstellung	16. Sept. – 16. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Max Gubler – Willy Guggenheim – Roland Duß – Guilde Internationale de la Gravure	8. Juli – 9. Sept.
	Galerie Rosengart	Französische Meister des 20. Jahrhunderts – Zeichnungen von Henri Matisse	10. Juli – 29. Sept.
Otten	Neues Museum	Albert Häubi	23. Sept. – 14. Okt.
Rheinfelden	Kurbrunnen	Cuno Amiet – Wilhelm Gimmi – Leonhard Meißner – Ernst Morgenthaler – Alfred Heinrich Pellegrini – Jakob Straßer – Rudolf Zender	18. Sept. – 6. Okt.
St. Gallen	Kunstmuseum	Ruth Stauffer – Max von Mühlenden – Alexander Mülegg – Fred Stauffer	26. Aug. – 30. Sept.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Meisterwerke europäischer Malerei	14. Juli – 28. Okt.
Sion	Musée de la Majorie	Collection Czernin de Vienne	17. juillet – 15. oct.
Thun	Kunstsammlung	Werner Engel	19. Aug. – 9. Sept.
Winterthur	Kunstmuseum	Die Plastiksammlung Werner Bär	16. Sept. – 11. Nov.
Zürich	Kunsthaus	Honoré Daumier und Toulouse-Lautrec, Lithographien	1. Sept. – Mitte Okt.
	Kunstgewerbemuseum	Ravennatische Mosaiken	23. Sept. – 4. Nov.
	Helmhaus	Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten	1. Sept. – 28. Okt.
	Galerie 16	Piero Dorazio – Mino Guerrini – Achille Perilli	1. Sept. – 21. Sept.
	Galerie Kirchgasse	H. von Branca	5. Sept. – 25. Sept.
	Orell-Füssli	Jean Bünter	27. Sept. – 10. Okt.
	Kunstsalon Wolfsberg	Künstler und Geschäftswelt	1. Sept. – 22. Sept.
		Max Hegetschweiler – Heinrich Müller – Hermann A. Sigg	6. Sept. – 29. Sept.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

Das «Werk» kann im Ausland bezogen werden bei:

Australien: Universa Publications, Box 3783, G. P. O., Sydney / **Belgien:** Librairie Mondiale, 62 rue Ravenstein, Bruxelles, N. V. Standaard Boekhandel, Lange Kruisstraat 2, Gent / **Dänemark:** Arnold Busck, Boghandel, Kopenhagen / **Deutschland:** Ausland-Zeitungshandel W. E. Saarbach, Frankenstraße 14, Köln-Junkersdorf / **England:** Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street 72, London W.1 / **Frankreich:** Librairie d'Art Ancien et Moderne, Vincent, Fréal & Cie., Rue des Beaux-Arts 4, Paris VI^e / **Holland:** Meulenhoff & Co., N. V., Amsterdam / **Italien:** Libreria Ulrico Hoepli, Corso G. Matteotti 12, Milano / **Irland:** Eason & Son, Ltd., P. O. Box 42, Dublin / **Luxemburg:** Mess. Paul Kraus, 29 rue Joseph Junck, Luxembourg /

Norwegen: Buchhandlung Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 43, Oslo / **Österreich:** Gerold & Cie., Habsburgerstr. 3, Wien I / **Palästina:** A. Lichtenhain & H. H. Latz, International Booksellers, P. O. B. 1030, Tel Aviv / **Schweden:** Wennergren-Williams A. B., Box 657, Stockholm 1. C. E. Fritzes, Fredsgatan 2, Stockholm / **Spanien:** Libreria Herder, Balmes 22, Barcelona 7 / **Süd-Afrika:** Vanguard Booksellers, Ltd., 28 Joubert Street, Johannesburg / **Tschechoslowakei:** Orbis Co. Ltd., Stalinova 46, Prag 12 / **Türkei:** Berkaly Kitabevi, Bankalar Caddesi 15, Ankara. Librairie Hachette, 469 İstiklal Caddesi Beyoğlu, Istanbul / **Ungarn:** Kultura, Akadémia- u. 10, Budapest / **U.S.A.:** Wittenborn and Company, 38 East 57th Street, New York.