

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 10: Stadtbauprobleme

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

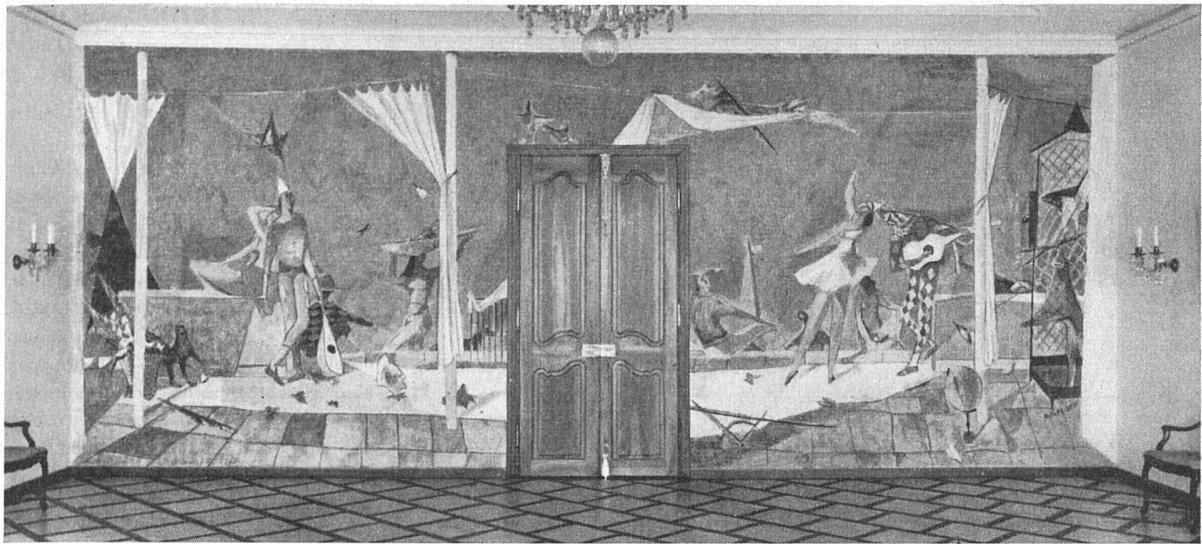
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 16.01.2026

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



Wandbild von Alois Carigiet im Gartensaal des der Stadt Zürich gehörenden Muraltenguts, 1951 Photo: Max Buchmann SWB, Zürich

Ausstellungen

Zürich

Die Städtische Kunstkammer «Zum Strauhof»

Neben den zahlreichen privaten Kunstsammlungen, die in Zürich regelmäßig Wechselausstellungen durchführen, besitzt die neue «Städtische Kunstkammer» in dem günstig gelegenen Altstadthause «Zum Strauhof» (Augustinerstrasse 9) ihre organisatorische Eigenart. Sie wird von der Stadt einzelnen Künstlern oder kleineren Künstlergruppen jeweils für einige Wochen zur Verfügung gestellt, mit der Verpflichtung, die Bedienung während der Öffnungszeiten (vormittags, nachmittags und abends) selbst zu besorgen, keinen Eintritt zu erheben und die Miete (Fr. 300.—) in Form eines Gutscheins zur gelegentlichen Erwerbung eines Kunstwerks nach freier Wahl zu entrichten. Es stehen zwei vorzüglich restaurierte, vornehm wirkende Ausstellungsräume mit prachtvollen Stuckdecken aus dem 18. Jahrhundert zur Verfügung; der Vorraum wurde von der im Obergeschoß eingemieteten Raumkunstfirma einladend ausgestattet. — Die erste Ausstellung umfaßte neue Bilder, Studien und Zeichnungen von Alois Carigiet; sie stand im Zusammenhang mit dem von diesem Künstler jüngst vollendeten Wandbild im «Muraltengut», dem städtischen Repräsentationsge-

bäude. Noch betonter als jene leicht beschwingte, im Figurenstil grazile Wanddekoration zeigten die ausgestellten Bilder eine durchaus persönliche Verbindung von «Commedia dell' Arte» und Artistenmotiven mit dem Ausdruck von ernster Besinnlichkeit und eindringlicher Beseelung des Gaukelspiels, das über Drohungen des Schicksals und über innere Gefahren hinweghilft. — Die zweite Ausstellung vereinigte die aus öffentlichem und privatem Besitz herangeholten Bildstilkreisen von Lissy Funk, die vor allem durch den großen, gemeinsam mit Willy Dünner (Winterthur) entworfenen und in mehrjähriger Arbeit ausgeführten heraldischen Wandbehang im Zürcher Rathaus bekannt geworden ist. Diese gestickten Wandteppiche sind von außerordentlicher Dichte der textilen Flächengestaltung und wirken dort am schönsten, wo sie Pflanzliches in sicher beobachteter und zugleich dekorativ stilisierter Fülle sich ausbreiten lassen. Figürliche Motive werden in den wandschmückenden Rhythmus miteinbezogen, und von den phantasiereich durchgearbeiteten Kompositionen geht eine festliche Wirkung aus.

E. Br.

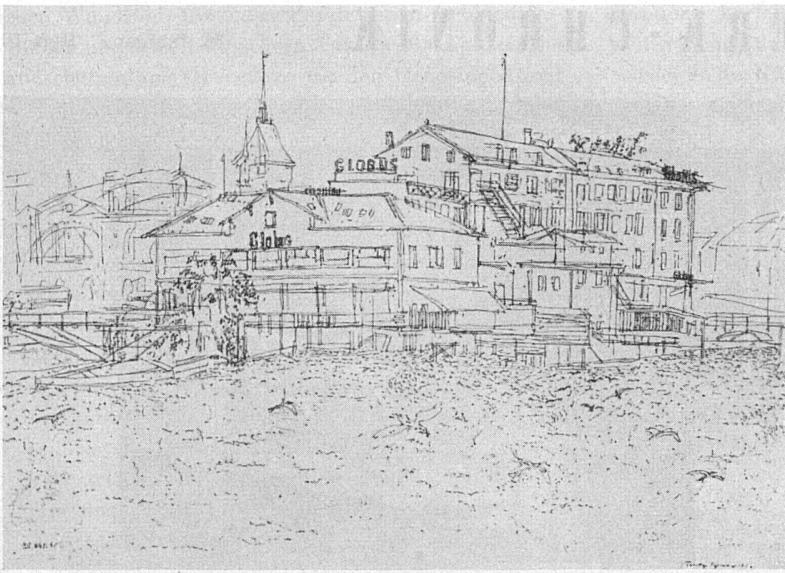
Daumier – Toulouse-Lautrec

Kunsthaus, 1. September bis
14. Oktober

Honoré Daumier und Henri de Toulouse-Lautrec vertreten Frankreich und Paris im intensivsten Maße, und doch sind beide Welten für sich,

voneinander so verschieden, wie nur zwei Künstler es sein können. Der aus dem Volke stammende Marseiller Daumier ist genau 54 Jahre älter als der fragile, physisch benachteiligte, aristokratische Toulouse-Lautrec, der mit 37 Jahren 1901 starb. Während fünfzig Jahren behauptete Daumier das Feld der Pariser Karikatur mit seinen gleichmäßigen, nie an Intensität nachlassenden Blättern, die ganz aufs plastische Schwarz-Weiß abgestellt sind, sich vor allem auf die Figur konzentrieren und Landschaftliches und Innenraum völlig nur als Akzessorien behandeln. Toulouse-Lautrec spricht zwar auch stets mit der menschlichen Figur; aber sie ist im impressionistischen Sinne ins Bildganze verwoben, hie und da nur fragmentarisch angedeutet, mit einzelnen Akzenten hervorgehoben.

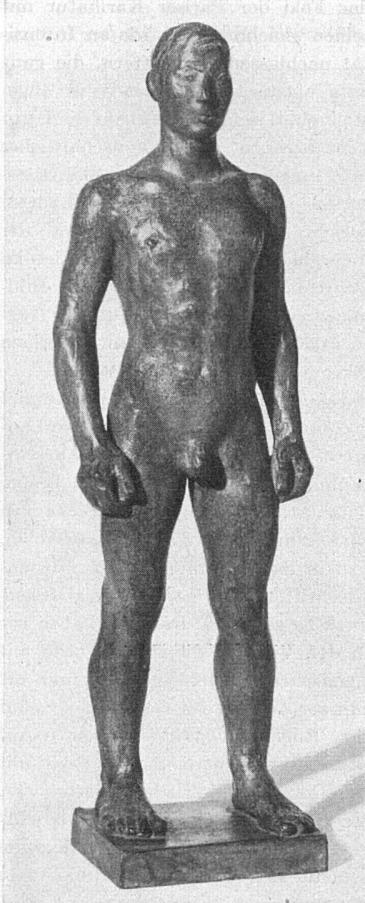
Alle ausgestellten Blätter von Daumier stammen — wie die von Toulouse-Lautrec — aus einer französischen Privatsammlung und sind von der besten Qualität, vorwiegend Erstdrucke von samtem Schwarz auf seidenweißem, festem Papier, zum Großteil noch unbeschriftet, noch ganz nur als Kunstwerk zu genießen. Daneben haben wir in den Vitrinen die Probendrucke mit handschriftlichen Legenden und oft mit der Adresse des Textverfassers auf der Rückseite. Wir erhalten damit einen Einblick in die Zeitungswelt, mit der Daumier beruflich verketet war. Er konnte weitgehend der Farbe entraten; Toulouse-Lautrec hingegen scheint sich auch im Schwarz-Weiß dauernd nach ihr zu sehnen, und seine



Trudy Egendorf-Wintsch, *Der alte Globus*, Federzeichnung. Aus der Ausstellung «Künstler und Geschäftswelt» bei Orell Füssli

Größe entfaltet er in der Tat in den an Farbideen reichen Großplakaten und farbigen Lithographien, die uns beim Eintritt in die Ausstellung begrüßen. Vor diesen Blättern versteht man voll

Otto Charles Bänninger, *Fußballspieler*, Kleinbronze. Beispiel eines künstlerischen Sportpreises Photo: F. Engesser, Zürich



und ganz, wie sehr der japanische Holzschnitt diese Lithographien beeinflußt hat. Man wundert sich, wie ungeniert der Künstler das erkennen läßt und wie er bis in die Stilisierung und Plazierung der Signatur dem asiatischen Vorbild nachging. Später übernimmt zwar seine Farbe den selben subtilen, durch leichte eckige Striche mehr impressionistisch entwickelten Stil, der seine einfarbigen Lithographien und die Kaltnadelblätter kennzeichnet.

Thematisch ist Daumier ebenso verschieden von Toulouse-Lautrec wie in der Technik, was nicht nur dem sozialen, sondern dem Generationenunterschied zuzuschreiben ist. Daumier verfolgte die ganze Entwicklung vom Biedermeier bis zum Zusammenbruch des zweiten Kaiserreichs mit seiner beibenden, unnachgiebigen Gesellschaftskritik, immerfort mit den selben rundschädlichen, stupsnäsgen Durchschnittstypen beiderlei Geschlechts hantierend, bitter und wehmütig er selbst, mit einer verdeckten Sehnsucht nach verlorener Freude und verlorener Jugend, ähnlich Wilhelm Busch hierin und sehr anders als Toulouse-Lautrec, der die große Welt und die Halbwelt von Paris viel weniger karikiert als in seinem das Häßliche farbig verklärenden Stil umschreibt. Er bringt die Theaterwelt der achtziger und neunziger Jahre in ihren berühmten Frauengestalten: Yvette Guilbert, Lender, May Belfort usw., dazu le grand public, die Welt der Kutschen und Zylinder, der Veilchenverkäuferinnen und der schwarzen Strümpfe. Mehr noch als die Ölbilder scheint uns sein lithogra-

phisches Werk mit seinen unendlich melodiösen Variationen Ausdruck zu sein für eine ganz persönliche, sehr subtiler Regungen fähigen Seele. H.A.W.

Künstler und Geschäftswelt

Orell Füssli, 4. bis 22. September

Zum zweitenmal Veranstaltete die Zürcher Sektion der GSMBa eine Ausstellung, die eine mögliche Beziehung nicht der Nur-Graphiker, sondern der freien Künstler zur Geschäftswelt aufzeigte. Da sich für die Werbe- und Reklamekunst ein eigener Berufsstand herausgebildet hat, sind diese Bemühungen einer Kontaktnahme der Künstler mit den Geschäftsleuten zuvorderst natürlich von finanziellem und in anderer Hinsicht von geistig-künstlerischem Interesse: der frei Schaffende hat reale Gegebenheiten für seine Arbeit zu berücksichtigen; er kann am klar umrissenen Auftrag sein Können erproben. Den deutlichsten äußern Widerstand stellt wohl die Bildnisdarstellung dem Künstler entgegen; von der künstlerischen Persönlichkeit des Autors wird es abhängen, ob einer bloß augenfälligen Ähnlichkeit auch eine innere entspricht. Meist schon bekannte Zeichnungen, Radierungen, Ölbilder und Plastiken von Fritz Pauli, August Weber, Walter Sautter, Heini Waser, Otto Bänninger, Franz Fischer und Estrid Christensen zeigten in dieser Richtung Ergebnisse, die der Selbstherrlichkeit der Form ein erträgliches Maß zugestehen.

Unter den dreißig vertretenen Künstlern war es Otto Baumberger, der mit vierzig minutiös durchgearbeiteten Zeichnungen von Maschinenhallen und Fabrikanlagen mehr als die Hälfte aller Arbeiten stellte. Mit gleicher thematischer Voraussetzung zeigten Fritz Zbinden und besonders Bruno Meier Blätter, deren formale Gestaltung bewußter und offensichtlicher ist. Zwei sorgfältig gezeichnete Ansichten des «Globus» aus der Feder Trudy Egeners sind hier noch anzuführen.

Neben schönen Arbeiten, die aber keine direkte Beziehung zum Geschäftsladen aufwiesen, allenfalls als Geschenkblätter gebraucht werden können, von Hermann Alfred Sigg, Henri Schmid und Max Hegetschweiler bedeuteten die Wanddekoration Hans Fischers, die Mosaiken Eugen Häfelfingers, die Glasmalereien Heinrich Müllers und die Statuetten von Bänninger und Arnold Hugger, die als Preise für sportliche Veranstaltungen und Ehrungen verdienter Ver-

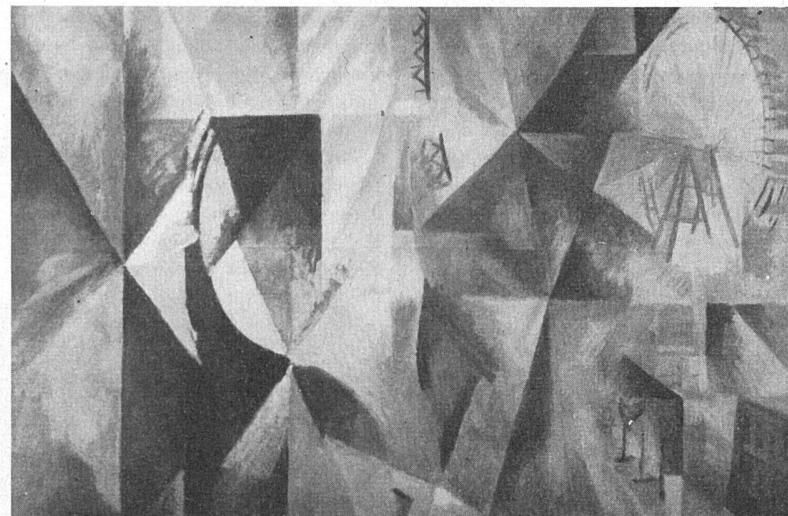
einsmitglieder gedacht sind, verbindlichere, wenn auch nicht unbedingt neue Anregungen zu dem Thema. age.

Robert Delaunay

Kunsthalle, 26. Juli bis
2. September

Langsam beginnt man die Rolle Robert Delaunays in der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst richtig zu werten. Die Ausstellung bei Louis Carré in Paris mit dem von Jean Cassou (1946) eingeleiteten Katalog, und das reich illustrierte zusammenfassende Werk von F. Gilles de la Tourette (1950) waren in diesem Sinne aufschlußreich. Aber schon in den Vorkriegsjahren hörte man von den Künstlern direkt, sei es von Arp, Léger, Klee, dem Macke- oder Kandinsky-Kreis immer Lob und Bewunderung für die einzigartige Leistung und anspornende Kraft Delaunays. (Die offizielle Presse kommt natürlich immer reichlich spät nach.)

Es ist daher besonders zu begrüßen, daß Arnold Rüdlinger mit gewohnter Intensität in der Berner Kunsthalle einen schönen Überblick dieses künstlerischen Œuvres zusammenstellte. Wenn man Delaunays Hauptleistung – sagen wir ruhig: Erfindung – umreißen will, so ist es seine *Gestaltungsmethode mit farbigem Licht*. Sie wird ihm zum elementaren und autonomen Ausdrucksmittel des schwebend Räumlichen und Psychischen. In diesem Sinne gab er die Farbe auch in jenen asketischen Frühzeiten des Kubismus nicht auf, als die beige-grauen Bilder von Picasso, Braque und Juan Gris die Farbe bewußt vernachlässigten, um sich primär einer neuen Gestaltung der Form zuzuwenden: ihrer Gegenstandsbeziehung, ihrer kompositionellen Beziehungsetzung und ihrer räumlichen Dynamik. Apollinaire taufte diesen neuen Lyrismus der Farbe «le cubisme orphique» und wurde selbst zu einem seiner schönsten Gedichte «Fenêtres» durch einen gleichnamigen Bildzyklus Delaunays angeregt. An den Beispielen der Frühzeit sieht man, daß Delaunay vom Neoimpressionismus – wie die Futuristen – und von Cézanne – wie die Kubisten – ausging. Eine «Nature morte néo-impressionniste» (1907) und eine wie buntes Geschmeide auflaufende «Nächtliche Landschaft» mit dem Untertitel «Le Fiacre» (1906/07) zeigen Herkunft und Beginn einer koloristischen Entwicklung, die mit Farbpartikeln immer freier zu schalten und zu bauen beginnt. Die beiden aus-



Robert Delaunay, *Les trois fenêtres, la tour et la roue*, 1912

Photo: Kurt Blum, Bern

gestellten Selbstbildnisse, die aus den Jahren der künstlerischen Bewußtwerdung stammen, zeigen ein aufgeschlossenes, scharf beobachtendes und entschlossenes Gesicht.

Die Thematik der darauffolgenden Epoche wächst aus dem Wesentlichen der nächsten Umgebung; diese empfängt aber neue Bedeutung und Gestalt. Zunächst die Ville Lumière, die Stadt Paris als dynamisch bewegter und farbig orchestrierter Kollektivrhythmus. Das Wahrzeichen dieser bewegten Einheit: der vertikal emporziehende, durchbrochene Eisenturm – ein ganzes Häuser- und Wolkenmeer miteinbezehend – wird als Symbol einer neuen Ära in seinem Aufwärtsstrudel optisch erfaßt. Und nicht zuletzt wird die in Paris lebende Vergangenheit miteinbezogen: der gotische Innenraum des Chorumganges von Saint-Séverin wie im Taumel schwingend. Um diese Hauptmotive kreist die Kunst des jungen Delaunay; an ihnen läßt seine er künstlerischen Experimente aus, zu ihnen kehrt er – auch in späteren Jahren – immer wieder zurück. Das große Eiffelturmbild aus der Emmanuel-Hoffmann-Stiftung Basel (1910/11), das ausgestellt ist, eines der schönsten Beispiele aus dieser Gruppe, die beiden Varianten von «Saint-Séverin» zeigen leichte farbige und kompositionelle Abweichungen in der Behandlung des gleichen Themas. Raummystik der Gotik wird durch ein modernes Auge gesehen und in neuer Kinetik erfaßt, wobei die farbige Aufsplittung des Lichtes sich leise ankündet. Stadtbilder aller Art werden nun geprägt, vom kubistisch geblockten und bewegten Leben ihrer Formpartikeln, durch ein feines, farbig getupftes Netz zu sehen, bis zu den

rein aufleuchtenden «Contrastes simultanés des couleurs» und ihrer endgültigen farbigen Harmonisierung der «Disques» und «Formes circulaires». Diese Bilder übten alle einen starken Einfluß nicht nur auf die nächste Umgebung aus, sondern auch weit über die Grenzen hinaus. Die Blaue-Reiter-Gruppe in München, an ihrer Spitze Kandinsky, sah in Delaunay damals den wichtigsten Vertreter Frankreichs, was neue farbige Gestaltung anbelangte. Die Paletten von Marc, Macke und Klee – um nur einige zu nennen – lichteten sich unter seinem Einfluß auf, wurden transparent und leuchtend. Klee scheint besondere Stimulierung von ihm erfahren zu haben. Schon in seinem Frühwerk erscheinen bewegt schwingende Innenräume «Bewegung der Gewölbe», «Lachende Gotik» (1914–1917), während das fundamentale Grunderlebnis der «Fenêtres simultanées» durch das ganze Klee-sche Œuvre klingt. Allerdings von der Genialität ihres Schöpfers zu etwas Neuem verwandelt: als Fenster mit farbigen transparenten Vorhängen, die sich nun nicht dem leuchtenden Tag öffnen, sondern meist ein nächtliches Zauberseine führen, in einem schwelbenden Auf und Ab farbigen Kubenspiels. Klee bezeichnet den Pariser Künstler, den er 1912 persönlich kennengelernt, als «einen der geistvollsten Typen unserer Zeit». Er überträgt seine Abhandlung «Über das Licht» ins Deutsche. (Es war eine glückliche Idee, diese Theorie zweisprachig in den Katalog zu bringen, wobei die Quelle Delaunays mit der sicheren Einleitung Arnold Rüdingers und der eingehenden Dokumentation Hans Bolligers sich zu einem Ganzen fügt.) Delaunays Kunst erreicht ihre höchste

farbige Konzentration und Freiheit in den «Disques simultanés» und «Formes circulaires», wo Sonnen und Monde zu kreisen scheinen und wo Farbe und Form eine universelle Sprache sprechen, wie sie aus den Bildern Kandinskys klingt. Heute noch strömen sie in ungebrochener Kraft etwas von dem aufbauenden Optimismus jener Jahre aus, von deren großem Schwung und Zusammenspiel mit der Architektur man noch jüngst im Triennale-Wandbild Fernand Légers einen starken Hauch verspürte. Wenn auch Delaunay in den darauffolgenden Phasen dem Gegenständlichen wieder näherrückte, so hat er immer an dem großzügigen, elementaren Rhythmus der Form und an der architektonischen Gesetzmäßigkeit der Farbe festgehalten. Eine Einstellung, die seine Kunst – wie die Légers – prädisponierte, in einem architektonischen Ganzen eingefügt zu werden, nicht dienend-dekorativ, sondern beigeordnet, als freies, poetisierendes Element. Seine Wandbelebungen in der Pariser Weltausstellung von 1937 waren erste und letzte Verwirklichungen dieser Pläne, die allerdings, von einer großen Equipe ausgeführt, etwas von der persönlichen Suggestion der Frühzeit eingebüßt hatten.

C. G.-W.

Basel

Sechs Basler Malerinnen und Bildhauerinnen

Kunsthalle, 1. bis 30. September

Eine Ausstellung, die wieder einmal geeignet ist, die Öffentlichkeit auf die hinterwäldlerische Unsinzigkeit der Aufteilung in «Frauenkunst» und «Männerkunst» und damit in gesonderte Gesellschaften der Künstler und Künstlerinnen aufmerksam zu machen. Was diese drei Malerinnen und drei Bildhauerinnen verbindet, ist allein die Tatsache, daß man sie in das Maquis einer eigenen Organisation drängte und damit vom gesunden Wettbewerb mit ihren männlichen Kollegen künstlich fernhält. Und da von jeher die Frauen weniger zahlreich Muße zur schöpferischen Tätigkeit und die Energie, sie dann auch in der Öffentlichkeit zu präsentieren, fanden als die Männer, verschieben sich notgedrungen die Maßstäbe, mit denen ihre Werke im allgemeinen gemessen werden.

Es wird deshalb auf Seiten der frauenfeindlichen Kollegen dieser sechs

Künstlerinnen kein Grund zum Triumphieren sein können, wenn man – versuchend, diese Ausstellung objektiv zu beurteilen – feststellen muß, daß sie wenig Neues und bis auf die Werke Leony Karrers auch wenig künstlerisch Überzeugendes bietet.

Ausgestellt haben die drei Malerinnen Maly Blumer, Madeleine Fix und Lotti Kraus – oft mit viel zu großen, nicht bewältigten Bildformaten. *Maly Blumer* im gewohnten Farbklang ihres seit Jahren fast unverändert beibehaltenen gelblichen Grüns, in das sie Landschaft und Figurenbild ohne Unterschied zu tauchen pflegt. Dadurch begibt sie sich nicht nur eines Überraschungsmomentes – auch das in dieses Grün eingebettete, immer stärker hervortretende, die einzelnen Formen stützende konstruktive Gerüst trägt nicht zur Verlebendigung ihrer Malerei bei. – Stil ist nicht Klischee. Das hat vor allem *Madeleine Fix* begriffen, die sich in glücklicher Weise von ihrer teppichhaft dekorativen Malerei abgelöst hat, indem sie aus einer bestimmten Beschränkung ihrer formalen Möglichkeiten die Konsequenz zog, den Versuch, zu malerisch abgerundeten Formen zu kommen, aufzugeben und in letzter Zeit äußerst reizvolle, auf farbiger Linearität aufgebaute Temperalandschaften und Städtebilder schuf. Und damit sind sowohl Klischee als auch die Beschränkung überwunden. *Lotti Kraus'* dunkle expressive Malerei dagegen überzeugt nur dann, wenn sie in kleinem Format dem Ausdruck individueller Menschlichkeit dient.

Von den drei Bildhauerinnen zeigt *Hedi Frei* sauberes Handwerk in ihren Medaillen und *Elly Iselin-Boesch* eine Reihe Porträtbüsten, die leider noch immer stark im Konventionellen stecken.

Die große Überraschung und zweifellos auch die stärkste künstlerische Potenz der sechs ist *Leony Karrer*. Geboren 1910, kam sie erst verhältnismäßig spät (1940) zur Bildhauerei. Heute geht von ihren schlichten Arbeiten eine schöne plastische und menschliche Ausstrahlung aus. Alle Formen sind erfüllt von atmendem Leben, und jede Gebärde ist überzeugend und sinnvoll. Sie beherrscht ihr Handwerk, weiß mit ihren zurückhaltenden Porträts für den Menschen zu interessieren und mit ihren kleinen Reliefs und Statuetten («Flucht», «Waisenknabe», «Freundinnen» und besonders mit dem «Faulen Mädchen») für das Menschliche, für den lebensvollen Kern jeder ihrer plastischen Formen.

m. n.

Chronique Romande

A l'occasion des Rencontres internationales, la Société de l'Athénée a organisé une très intéressante exposition d'art suisse contemporain; ou plus exactement, puisque la sculpture en est absente, de peintres suisses contemporains. «Leur peinture représente ce que nous avons de mieux chez nous. Mais tous nos bons peintres, hélas, ne sont pas là», remarque Eugène Martin dans la spirituelle et charmante préface qu'il a placée en tête du catalogue. Sans doute, certains des artistes dont aucune œuvre ne figure à l'Athénée avaient-ils de bonnes raisons pour ne rien envoyer. On est quand-même en droit de regretter que, parmi les 14 peintres qui ont exposé, on n'en trouve aucun qui ait moins de quarante ans.

En qualifiant cette exposition de «très intéressante», je dis ce que je pense, et elle me paraît présenter la peinture suisse d'aujourd'hui sous un jour très heureux. Toutefois, je ne puis m'empêcher de penser que, les envois de Paul Matthey et de Hans Berger mis à part, les œuvres des douze autres exposants m'ont laissé une impression de déjà vu, le vague soupçon que ces artistes vivent un peu trop sur leur acquis, et ne cherchent pas assez à se renouveler. Il se peut que cette impression soit fausse, injuste, et que j'aie tort. Je n'en suis pas pourtant certain.

J'ai cité tout à l'heure Paul Matthey et Hans Berger. Le premier a envoyé trois paysages et un bouquet de fleurs, qui sont d'une étonnante fraîcheur de vision et d'une remarquable maîtrise d'exécution. Une fois de plus, Paul Matthey prouve la jeunesse de ses dons d'artiste, qui avec le temps s'enrichissent et se perfectionnent sans rien perdre de leur spontanéité. Quant à Hans Berger, j'avais été assez déçu par le caractère exagérément sommaire des dernières toiles qu'il avait montrées, et leur désagréable matière plâtreuse. Son Portrait de Mélie est tout au contraire une toile d'une décision et d'une franchise magnifique, où l'on retrouve toutes ses qualités, et aucun de ses défauts; bref, une de ces toiles qu'un musée devrait s'empresser d'acquérir, parce qu'elle constitue une œuvre maîtresse de l'artiste.

Parmi les envois des autres exposants, je citerai la belle Femme à l'éventail de Blanchet et sa nature morte Le Pain et le Vin, Lac et Eté d'Eugène Martin, Baraque foraine et L'Entrée du cirque d'Adrien Holi. Il est regrettable que, Gimmi mis à part, la Suisse alémanique

ne soit pas mieux représentée. L'envoi de Cuno Amiet est bien hétéroclite; comment concilier la vision naturaliste de la Violoncelliste avec ces études de jardins qui par leur caractère résolument décoratif font penser aux œuvres de jeunesse de Vuillard? J'avoue rester assez froid devant les «Lav.-pastels» d'Aloys Cariquet, et regretter que le beau talent de Max Gubler se dissipe en une truculence assez vide.

L'exposition actuellement ouverte à la Galerie Motte forme un très heureux contraste avec celle de l'Athénée. Elle est consacrée aux arts anciens de la Chine, et l'on a le plaisir d'y découvrir un choix excellent, et extrêmement varié, d'œuvres d'art. Des peintures taoïstes on passe aux bronzes, des objets de jade et de pierres dures aux porcelaines et aux terres cuites. Une vitrine renferme un fort bel ensemble de ces terres cuites funéraires, qui rappellent si étrangement celles de l'art grec par leur grâce ingénue. Enfin, cette exposition offre aussi un ensemble très abondant de bijoux anciens, et notamment de diadèmes. Il est si rare qu'en Suisse romande nous ayons l'occasion de voir et d'admirer des œuvres d'art anciennes d'Extrême-Orient - Inde, Chine, Japon, Malaisie - que nous devons être tout particulièrement reconnaissant à la Galerie Motte de nous avoir procuré ce plaisir. François Fosca

Französische Kunstchronik

La Dame à la Licorne
Musée de l'Orangerie

Die Tapisserienfolge «La Dame à la Licorne», dieses bekannteste Meisterwerk französischer Teppichkunst, das vor dem Kriege im Musée de Cluny zu sehen war, wurde seither in Paris nur noch 1946 an einer Ausstellung im Musée d'Art Moderne gezeigt. 1946 bis 1948 reisten diese Teppiche nach Amsterdam, Brüssel, London, New York und Chicago. Da die Neueinrichtung des Musée de Cluny noch nicht beendigt ist, wurden die Teppiche diesen Sommer in einer temporären Schau im Musée de l'Orangerie ausgestellt. Wir wissen wenig über die Herkunft dieser Teppiche. Der Künstler ist unbekannt, und auch die Gegend Frankreichs, in der sie gewirkt wurden, konnte bis jetzt nicht bestimmt werden. Man nimmt an, daß sie im Anfang des 16. Jahrhunderts als Verlobungs- oder Hochzeitsgeschenk von Jean de



Auguste Renoir, *Le Jugement de Pâris*, Bronze. Aus der Ausstellung «Die Plastiksammlung Werner Bär» im Kunstmuseum Winterthur
Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

Chabannes-Vandenesse an Claude Le Viste übergeben wurden. Lange Zeit hingen die Teppiche im Château de Boussac (Creuse), von wo sie 1882 vom Musée de Cluny angekauft wurden. Damals wurden Restaurierungen vom Gobelinatei unternommen; sie sind heute deutlich sichtbar geworden, da der restaurierte untere Teil der Teppiche bereits stark verblüht ist.

Die Biennale von Mentone

Die sogenannte «Biennale de Menton» hielt ihre erste Ausstellung in den Sälen des Kursaals von Mentone ab. Der erste Preis des damit verbundenen Wettbewerbs wurde zwischen Albert Gleizes und Limouse aufgeteilt. Gleizes ist einer der Begründer und mit Metzinger der maßgebende Theoretiker des Kubismus, den er auch heute noch trotz den seither eingeschobenen christlich-symbolischen Deutungen getreu weiterführt. Der figurlichen Malerei von Limouse unterliegt ein geometrisches Netz, das dort, wo es im Sinne Villons verwendet wird, dem Bilde einen stärenden Halt gibt, dort aber, wo es wie bei Gromaire oder Lhote zum System wird, die Blößen des Dekorativen zeigt. Unter den Preisträgern befindet sich auch der Schweizer Maler Hans Seiler, der in den letzten Jahren in verschiedenen Pariser Ausstellungen zur Geltung kam und dessen impressionistisch sensibler Kubismus eine interessante Entwicklung erwarten läßt. Die Biennale von Mentone scheint vorderhand eine

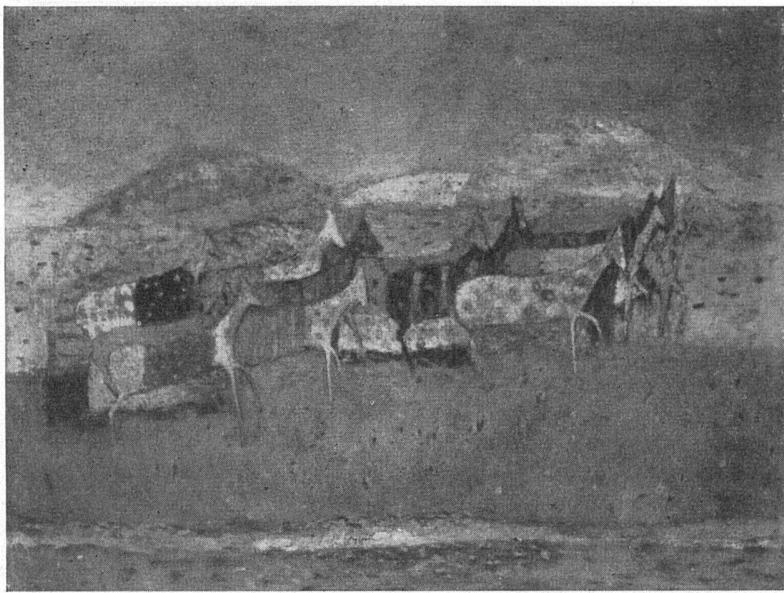
intern französische Angelegenheit zu sein, da allzu viele regionale und provinziale Interessen berücksichtigt wurden.

Exposition d'Art Sacré Vézelay

In einem Raum der Kathedrale von Vézelay wurde eine Ausstellung religiöser Kunst eröffnet. An der Organisation der Ausstellung waren Jacques Jaujard, Directeur des Arts et des Lettres, und die Benediktinerpatres des kulturellen Zentrums «L'Abbaye de la Pierre-qui-vire» beteiligt. Unter den ausstellenden Künstlern befanden sich Manessier, Singier, Villon, Gromaire, Gleizes, Lipchitz und Osouf. Ferner waren ein Christuskopf von Rodin und eine Maria von Bourdelle ausgestellt.

Le Prix de Paris

In Cortina d'Ampezzo in den Dolomiten wurde aus lokalen Mitteln der Kurdirektion der *Prix de Paris* gegründet. Diese sympathische Initiative wurde vom Centre Italien de Culture in Paris sowie von Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens unterstützt. Die Jury war von französischen Kunstkritikern unter dem Präsidium von Jacques Villon gebildet. Der Malerpreis wurde Music und Corpora ex aequo zugeteilt. Der Bildhauerpreis kam Mascherini zu. Den Preisträgern wird ein einmonatiger Aufenthalt in Paris sowie eine biographische Publikation geboten, die bei Gelegenheit einer Pariser Ausstellung publiziert werden soll. Der Maler Music war be-



Antonio Music, *Cavalli che passano*. Prix de Paris 1951

reits diesen Frühling in der Pariser Ausstellung der 50 italienischen Maler vielfach bemerkt worden. Seine Bilder erinnern an Odilon Redon und haben im Gehalt wie im Farbigen eine bezauernde Poesie von orientalischem Glanz. Die zarte menschliche Gefülltheit der Bilder gemahnt gelegentlich an Otto Meyer-Amden. In der Galerie Jeanne Bucher, wo Music diesen Herbst ausstellt, wird er eine ihm verwandte Umgebung antreffen. Music wurde 1909 in Görz geboren. Er lebte längere Zeit in Dalmatien und siedelte sich 1942 in Venedig an, von wo er 1943 nach Dachau deportiert wurde. In der Schweiz waren seine Bilder bereits bei Chichio Haller in Zürich (1948) und bei Moos in Genf (1949) zu sehen.

Die Pariser Kunstpresse

Es wird in Paris nicht nur viel Kunst gemacht; es wird auch ebensoviel über Kunst geschrieben und diskutiert. Die vermittelnde Rolle, welche die Kunstkritik zwischen Künstler und Publikum zu erfüllen hat, wird hier in allen positiven und negativen Varianten entwickelt. An diesem lebendigen Kunstgespräch beteiligen sich weniger die sorgfältig präsentierten Kunstzeitungen, die aus technischen Gründen meist erst nach dem Ereignis erscheinen, als vielmehr die Tages- und Wochenzeitungen, von denen einige eine ausführliche und regelmäßige Kunstsseite halten. Zwei lateinische Erbfehler charakterisieren diese Kunstberichte: sie sind meist entweder panegyrisch oder pamphletisch gehalten. Gegen diese rhetorische Deformation

versuchte nach dem Kriege die Kunstdaktion des *Combat*, welche lange Zeit von Charles Estienne geleitet wurde, zu reagieren. Seither ist der von Albert Camus gegründete *Combat* in andere Hände übergegangen, und die Equipe hat sich unter Claude Bourdet in der Wochenzeitung *L'Observateur* wieder zusammengefunden, wo Charles Estienne seine kunstkritische Tätigkeit mit größtmöglicher Objektivität, doch mit besonderer Sympathie für alles Moderne weiterführt. Bürgerlicher orientiert und oft gegen die abstrakte Kunst polemisch Stellung nehmend ist der *Figaro Littéraire*, wo Claude-Roger Marx nicht weiter als bis zu Rouault und Henri Matisse in die Formprobleme unserer Zeit vorstößt. Zwei weitere gutorientierte Wochenzeitungen sind *Carrefour*, mit einem regelmäßigen Leitartikel von Frank Elgar, und *Bataille*, wo Jacques Lassaigne in der Kunstdaktion tätig ist. Konventionellere Wochenzeitungen sind *Opéra* und die gute, doch geradezu royalistisch reaktionär gehaltene Wochenzeitung *Rivarol*. Die *Nouvelles Littéraires* erhalten in gemäßigter Tonart weiterhin den Kontakt mit allen wesentlichen Kunstströmungen unserer Zeit. Auch die Kunstseite der Tageszeitung *Le Monde* ist in diesem Sinne zu erwähnen. Ganz der Kunstinformation gewidmet sind *Arts* und *Amis de l'Art*. Ferner führen die Monatszeitungen *Esprit*, *L'Age Nouveau*, *Critique*, *La Gazette des Lettres* und *Contemporains* eine Kunstchronik, die sich auf der Höhe dieser literarisch-philosophischen Eliten hält. Die vorübergehend eingegangene, nun wieder er-

scheinende Zeitschrift *L'Art Sacré*, die von den Dominikanerkreisen geleitet wird, versucht der modernen Kunst den Weg zur sakralen angewandten Kunst zu öffnen. Polemische Kampfstellungen nehmen die beiden Zeitschriften *Arts d'Aujourd'hui* und *Les Lettres Françaises* ein. *Arts d'Aujourd'hui* wurde vor zwei Jahren vom Redaktor der Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui*, André Bloc, der selber als abstrakter Plastiker tätig ist, gegründet. Die Zeitschrift steht mit grammatischer Ausschließlichkeit für die abstrakte Kunst ein. Die *Lettres Françaises* sind die literarisch-künstlerische Wochenzeitung der kommunistischen Partei. Sie setzen sich, nachdem sie zu Kriegsende der abstrakten Kunst sympathisch zugewandt waren, konzessionslos für den Réalisme Socialiste ein. Zeitschriften wie *L'Amour de l'Art*, *Art et Décoration*, *Art et Industrie* sind Luxuszeitschriften, die man gewohnt ist, auf hochpolierten Möbeln aufliegen zu sehen. Wenn man sie öffnet, ist darin manch Interessantes und gut Reproduziertes zu sehen. *Cahiers d'Art* gehört natürlich nicht in diese Kategorie von Luxuszeitschriften, obwohl das allzu schwere Glanzpapier und die großformatigen Reproduktionen jedes schnell hingeschriebenen Striches von Picasso so teuer zu stehen kommen, daß diese Zeitschrift kaum mehr von den Künstlern gekauft werden kann, was sie doch erst in die lebendige Kunstdebatte einfügte. So sind die *Cahiers d'Art* mehr als Kunstdokumente und weniger als eine spezifisch französische Kunstzeitschrift zu werten.

F. Stahly

Darmstadt

«Mensch und Raum»

Darmstadt, das vor fünfzig Jahren mit der Ausstellung «Darmstädter Künstlerkolonie 1901» in die Geschichte der modernen Architektur eintrat, unternimmt in der Ausstellung «Mensch und Raum» einen neuen Vorstoß, die baukünstlerischen Aufgaben der Zeit zu lösen. Es verdient Anerkennung, mit welchem Mut eine demokratische Stadtverwaltung unter so ungleich schwierigeren Umständen das Werk eines kunstliebenden Fürsten fortsetzt. Der Unterschied ist freilich groß: wo einst fertig gebaute und eingerichte Häuser die Besucher aufnahmen, müssen sie heute ihre Wünsche an Plänen und Modellen befrie-

digen, von denen niemand weiß, ob und wann sie ausgeführt werden können.

Das hat immerhin den Vorteil, daß man sie diskutieren kann, und von dieser Möglichkeit wird ausgiebig Gebrauch gemacht. Die Stadt hat einige der bekanntesten und fähigsten deutschen Architekten, dazu aus dem Ausland Willem Marinus Dudok und Max Taut, aufgefordert, aus der Fülle ihrer Erfahrungen und unter Berücksichtigung der neuesten Erkenntnisse vorbildliche Entwürfe für die Gestaltung öffentlicher Bauten zu schaffen.

Sechs von den elf «Meisterbauten» sind Schulen und Kindergärten. Mit einer Ausnahme (Rudolf Schwarz' Mädchenberufsschule und Schulheim, die auf einem für den Umfang des Projekts zu kleinen alten Schulgelände im Stadtinnern untergebracht werden mußten) haben sämtliche Architekten ihre Bauten so auf die Grundstücke gestellt, daß die Unterrichtsräume sich groß nach Süden öffnen. Die Belichtung erfolgt, teils ein-, teils zweiseitig, durch hohe Fenster; das direkte Sonnenlicht wird sinnreich abgeschirmt. Vorgelagert sind in die Gartenhöfe übergehende Freiräume; wo die Umstände es zulassen, wird ein- bis zweigeschossig gebaut. Max Taut erreicht durch eine sehr differenzierte Grundriß- und Höhengestaltung, daß auch die Schulräume der oberen Stockwerke Terrassen erhalten. Hans Schwippert verlegt die Terrassen auf die niedrigeren Dächer der Flügel für die Verwaltungs- und Gemeinschaftsräume. Die heftigsten Diskussionen entfesselt das weit auseinandergezogene Pavillon-System der Schule von Hans Scharoun (das u. a. ein schweres Beheizungsproblem darstellt). Dudok, Schweizer und Schuster präsentieren einfache, überzeugende Lösungen, in denen zwischen allzu überspitzter Theorie und den praktischen Gegebenheiten der Ausgleich gefunden wird.

Ernst Neufert, der Autor der bekannten «Bauentwurfslehre», entwarf für unverheiratete Berufstätige ein dreiteiliges, bis sieben Stockwerke hohes Appartement-Haus, in dem nichts vergessen ist.

Otto Bartning ging bei der Gestaltung eines Klinikneubaues ganz von den psychischen Bedürfnissen des Kranken aus, denen er den technischen Apparat unterordnet. Das besondere Konstruktionsmerkmal seines Baues ist der vorgezogene Erker mit den großen Krankenzimmern, durch den er die langen Schläuche der Ein- und Zweibettzimmer vermeidet.

Der Darmstädter Stadtbaumeister Peter Grund hat sich das neue Stadthaus vorbehalten. Dem zehnstöckigen Zweckbau in Form eines Y haften einige schwer korrigierbare Schönheitsfehler an; vor allem aber würde er an der geplanten Stelle das Stadtbild empfindlich stören – für den Stadtplaner gewiß ein schwerer Vorwurf.

Die Tonhalle von Paul Bonatz, mit dem sehr schönen (an Poelzigs Großes Schauspielhaus in Berlin erinnernden) säulenlosen amphitheatralischen Hauptsaal für 1200 Personen, kleineren Sälen und Räumen für eine Musikakademie, kann sich wohl in absehbarer Zeit keine deutsche Stadt leisten.

Neben den Meisterbauten sind Entwürfe von Studenten verschiedener deutscher Hochschulen zu den gleichen Aufgaben ausgestellt. Die Stadt selbst zeigt ausgeführte und geplante Schulbauten und Siedlungen, Pläne für die Neubebauung der Altstadt und für ein Gewerkschaftshaus.

Die retrospektive Abteilung zeigt in 300 gutgewählten Großphotos, die durch Zitate der Architekten und zeitgenössischer Kritiker unterstützt werden, die Entwicklung der Architektur in den ersten fünfzig Jahren unseres Jahrhunderts. Es ist ein weiter Weg von den ersten Bauten Morris' über die Gartenstadtbewegung (Riemerschmidt, Tessenow), Industriebauten und Siedlungen (Behrens, Messel), Bauhaus und Weißenhofsfiedlung (Gropius, Mies van der Rohe, die Brüder Taut, Mendelssohn, Le Corbusier) bis zu den sozialen Aufgaben des Nachkriegsaufbaus. Fazit der Entwicklung ist die immer größere Auflösung der Baukörper, die Hinwendung des Innenraums zur Natur, die immer größere Einfachheit der Linie. Der Weg der Architektur ist der Weg der großen Baumeister, die, wie alle Künstler, Medien und Schöpfer zugleich sind und die Forderungen der Zeit spüren und verwirklichen. (Beispiel von Adolf Loos, Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright u. a.) – Das gezeigt zu haben, ist das besondere Verdienst der Ausstellung. R.d'H.

«Zen 49» (Fritz Winter, Gerhard Fietz, Rolf Cavael, Rupprecht Geiger, Willy Hempel) waren Willi Baumeister, Max Ackermann und der Schweizer Oskar Dalvit aus Privatsammlungen vertreten. Die Ausstellung gab einen ausgezeichneten Überblick und fand (dank günstiger Führungen!) große Zustimmung bei den zahlreichen Besuchern. Den stärksten Eindruck machten Fritz Winter, Rolf Cavael und Oskar Dalvit. Von letzterem wünschte man sehr, eine Gesamt-Ausstellung zu sehen.

Die nachfolgende *Frans-Masereel-Ausstellung* gab den Ausgleich nach der anderen Seite. Geist und Herz der Besucher wurden bewegt. Man war nicht nur interessiert, sondern aufgerüttelt und erschüttert. Masereel gewann sich, vor allem durch seine apokalyptischen Tuschzeichnungen der letzten Jahre, viele Freunde, namentlich unter den zahlreichen jugendlichen Besuchern. Die Gedächtnisausstellung für *Oskar Moll*, dessen große Lebensbegegnung Henri Matisse war, war mehr als nur eine Ehrung eines frühen deutschen Impressionisten. Voll Staunens kehrte man zurück in die leuchtende Durchsichtigkeit und geistige Anmut dieser längst versunkenen Welt.

Von stärkster Wirkung war die Ausstellung des graphischen Werkes von *Georges Braque* aus der Sammlung Buchheim-Militon. An ausgezeichneten Blättern und Folgen konnte das Bild als selbständiger Organismus erlebt werden, in dessen Grenzen sich ein formales Gesetz der Ordnung mit bildnerischen Mitteln erfüllt. Es hätte für Lübeck keine bessere Bestätigung der Notwendigkeit der Moderne geben können als diese Ausstellung.

Im Behnhaus zeigte die Overbeck-Gesellschaft eine repräsentative Schau «Moderne Schweizer Plakate», die sehr besucht wurde und begeisterte Zustimmung fand. Auf dem Gebiet des modernen Plakates ist die Schweiz Vorbild, und man fragte sich, wie sich dieses «Wunder» erklären läßt. Das Bild und nur das formgewordene Bild wird zum einprägsamen Symbol bei einem Minimum an Text, das Bild, das jeden anspricht: das bescheidene Gemüt und den verwöhntesten Geschmack.

Die um den kulturellen Ausgleich sehr verdiente englische «Brücke» brachte eine große Wanderausstellung von Reproduktionen «Vom Impressionismus bis zur Malerei der Gegenwart», veranstaltet von der UNESCO. Die Besucher, namentlich Jugendliche, drängten sich in Scharen. Es gab bewegte Diskussionen und leidenschaft-

Norddeutsche Kunstchronik

Lübeck

Die Overbeck-Gesellschaft eröffnete das neue Jahr mit einer umfassenden Ausstellung «Gegenstandslose Malerei». Außer den Mitgliedern der Gruppe

liche Stellungnahmen. Bis Picasso war man einverstanden. Joan Mirò und die Konstruktivisten erregten die Gemüter.

In Lübeck wurden die noch erhaltenen und restaurierten Teile des durch Bombenangriff zerstörten romanischen Domes der Öffentlichkeit übergeben. Die restaurierte Marienkirche, das Schmuckstück Lübecks, wird im September nicht nur der Stadt Lübeck, sondern der künstlerisch-interessierten Welt eine große Überraschung bringen: die freigelegten Fresken aus den Jahren 1320–1340. Der Brand nach dem Bombenangriff 1942 ließ die in vier Jahrhunderten aufgetragenen Weiße Tünchen absplittern und gab die Wandmalereien frei, die die gesamten Innenwände bedecken.

Hamburg

Der Kunsthalle in Verbindung mit dem Hamburger Kunstverein sind einige große künstlerische Begegnungen zu danken: die Ausstellungen Oskar Kokoschka, Henri Matisse und Edvard Munch.

Die große *Kokoschka-Ausstellung*, die von München nach Hamburg kam, war mit Recht eine künstlerische Sensation. Sie war nicht nur eine Feier anlässlich der Wiederkehr Kokoschkas in das «andere Deutschland», das er nie aufgegeben und verlassen hat, sondern zugleich ein Erlebnis einer künstlerischen Erfüllung unserer Zeit. Erstaunlich war die Fülle von Meisterwerken, die sich noch in Deutschland befinden. Sie wurde erweitert durch zahlreiche neue Schöpfungen. So mischte sich dem Wiedersehen mit einem einst gefeierten Künstler die tiefe Genugtuung bei, daß es sich gelohnt hatte, ihn zu lieben. Kokoschka weilte selbst längere Zeit in Hamburg. Er erhielt den Auftrag zu einem Porträt des um Hamburgs Weltgeltung verdienten Bürgermeisters Brauer.

Die *Henri-Matisse-Ausstellung* zeigte einige bedeutende frühe Gemälde aus den Jahren 1896–1902 und 1910–1918. Aus der Zeit von 1928 waren nur drei Bilder, aus der Zeit nach 1935 nur fünf Bilder vertreten. Das war, gemessen an dem umfangreichen Lebenswerk von Matisse, sehr wenig und doch wiederum viel nach den langen Jahren des Entbehrens. Vier Handzeichnungen, drei Skulpturen und Druckgraphik gaben der Ausstellung wenigstens äußerlich eine Geschlossenheit. Die Ausstellung war gleichsam erst einmal ein Vorgericht. Sie beglückte und machte hungrig nach einer großen Schau.

Die *Edvard-Munch-Ausstellung* war

eine Schau der Ehrung und Rehabilitierung eines großen Künstlers, der nicht nur entscheidende Jahre seines Lebens in Deutschland verbracht hat, sondern der – wie Justi 1927 sagte – durch sein Schaffen in Deutschland nicht weniger und wohl nachhaltiger gewirkt hat als Cézanne und van Gogh. Die Ausstellung schöpft nicht wie die Berliner von 1927 aus der Fülle des Lebenswerkes von Munch, sondern aus den Resten dessen, was den deutschen Museen verblieben ist (Lübeck, Hamburg, Frankfurt, Wuppertal), aus Privatbesitz, aus Neuerwerbungen. Diese Reste allein hätten nicht genügt. Erst der Hochherzigkeit und Großzügigkeit von Zürich und Basel ist es zu danken, daß die Ausstellung ein Gesicht bekam. Die ältere Generation sah einen langentbehrten Freund wieder, die jüngere stand voll Staunen und Bewunderung vor einer der bedeutendsten Erscheinungen der europäischen Malerei unseres Jahrhunderts. Gemessen an diesen großen Begegnungen traten die Ausstellungen «Moderne italienische Kunst», des Plastikers Bernhard Heiliger und des im Tessin lebenden Malers Hans Purrmann zurück.

Eine sehr beachtliche Ausstellung zeigte die *Landeskunstschule* in Hamburg, die seit über einem Jahr unter der Leitung des Architekten Prof. Hassenpflug steht. Alle Werkstätten, Klassen und Ateliers stellten sich vor, um die neuen Ziele der Schule sichtbar zu machen. Man bemüht sich um eine enge Verbindung von freier und angewandter Kunst, um die Erkenntnis der wissenschaftlichen, technischen und sozialen Grundlagen, um eine produktive Verbindung von Lehre und Forschung, um Auswirkung der Arbeit im kulturellen und wirtschaftlichen Leben durch den gestalteten Massenartikel neben dem Einzelkunstwerk um Überwindung jeder Art von Luxuskunst. Die Lehren des «Bauhauses» wurden sichtbar, vor allem in dem ausgezeichnet geführten «Vorkursus» des vom Bauhaus herkommenden Kurt Kranz.

Bremen

Die Kunsthalle Bremen rückt dank ihrer fortschrittlichen Leitung durch Direktor Busch mehr und mehr in den Vordergrund der künstlerischen Bemühungen der Gegenwart. Sie hat durch ihre vorbildliche erzieherische Arbeit (Arbeitsgemeinschaften, Vorträge) eine treue Gemeinde und darf darum Neues wagen. Die moderne Abteilung der Kunsthalle wurde durch bedeutende Neuanschaffungen aufge-

füllt. Nicht nur die anerkannten Namen sind vertreten, sondern auch junge umstrittene Künstler wie Nesch und Nay, Meistermann und Gilles.

Ein großer Erfolg war die Ausstellung *Paul Klee*, die von der Galerie Buchheim-Milliton zusammengestellt war. Endlich sah man wieder einmal bedeutende Klee-Originale.

Kurz nach der Klee-Ausstellung wurde eine umfangreiche internationale Schau von *Kinderzeichnungen* eröffnet. Die verschiedenen kunsterzieherischen Richtungen wurden sichtbar: die eine, die die fröhliche Ausdruckskraft unter allen Umständen erhalten möchte und so der Gefahr des «modernen Kitsches» ausgeliefert ist – und die andere, die sich zwar folgerichtig der Ratio, dem Realismus, aufschließt, der Gefühlsäßiges nicht künstlerisch bewältigen kann. Wichtig wäre ein Weg, der dem Naturalismus als reinem Naturalismus seine Aufgaben zuweist und der daneben die anderen Ausdrucksmittel des Künstlerischen durch Schulung und Übung pflegt.

Hannover

Hannover steht durch die klare und entschiedene Arbeit der Kestner-Gesellschaft nach wie vor an der Spitze der norddeutschen Städte, die sich um die Anerkennung der modernen Kunst bemühen, ohne dabei einseitig zu sein. Nach einer Ausstellung von Kinderzeichnungen wurde der Versuch gemacht, einmal 30 junge deutsche Maler der Jahrgänge 1910–1920 in ihren wesentlichen Arbeiten vorzuführen. Man ging davon aus, daß die zu Ende des 19. und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geborenen Künstler zu meist bekannt sind, daß es darum dringlich erscheint, die Aufmerksamkeit einmal auf die jüngere Altersschicht zu lenken, die es sehr schwer hat, sich durchzusetzen, die aber berufen ist, das durch die Meister Erreichte in die Zukunft fortzusetzen. Dreißig junge Maler stellten sich vor. Interessant war zu erleben, daß bei fast allen das Bild das Ziel der Malerei ist, das Bild, das «das Wesen des Menschen, der es schuf, und die Zeit, der es entstammt, spiegelt». Die Frage nach Programmen und Richtungen scheint vollkommen wesenlos zu sein. Als sehr eigenwillig fielen auf: Wolfgang Frankenstein, Heinz Trökes, Mac Zimmermann und Horst Skodlerrak.

Eine außerordentliche und beispielhafte Tat der Kestner-Gesellschaft ist die doppelte Ausstellung «*Bildhauer der Gegenwart*» und «*Plastik im Garten und am Bau*», einmal im Ausstellungs-

gebäude der Kestner-Gesellschaft, dann auf dem Gelände der Bundes-Gartenschau. Es ist beglückend zu erleben, wie diese große und schwere Aufgabe gemeistert worden ist. Darauf kommt es an: Plastik nicht nur in Räumen zu zeigen, sondern in einer ihr gemäßen Umgebung, sie inmitten des Lebens zu stellen, so wie das vor Jahren schon in Zürich und Lübeck mit großem Erfolg versucht worden ist, wie es sich bei repräsentativen Ausstellungen bewährt hat. — Hannover scheint eine sehr mutige Stadt zu sein. Hoffen wir, daß sie diese Linie nicht nur anlässlich einer Bundes-Gartenschau beibehält. Die Verantwortlichen sollen sich keine Sorge machen, wenn sich «das Volk» streitet. So bleibt es jung und lebendig — und die junge Kunst verläßt ihre museale Isolierung.

Kiel

Die ständigen Bemühungen der schleswig-holsteinischen Landeshauptstadt Kiel um die Kunst der Gegenwart dürfen nicht unbeachtet bleiben. Die Kunsthalle Kiel (Direktor Richard Sedlmaier) und der Kunstverein haben es nicht leicht in der Nachbarschaft von Hamburg und Lübeck. Anlässlich der «Kieler Woche» brachte die Kunsthalle eine sehr mutige Ausstellung «Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts» die das Publikum mit 140 Arbeiten von 60 Künstlern bekanntmachte, von Emil Nolde bis zu den Gegenstandslosen. Man wählte sehr sorgfältig und vorsichtig aus, vor allem bei der jüngeren Generation, «wo niemand mehr als eine erste Andeutung des „heute Lebendigen“ erwarten kann.»

Hans-Friedrich Geist

London

International Poster Exhibition

Victoria Embankment, Juli bis September

London hat in diesem Sommer eine wahre Ausstellungsflut erlebt. Unter den mehr oder weniger direkt mit dem Festival of Britain in Zusammenhang stehenden Veranstaltungen verdient die einzige internationale Ausstellung, eine Schau des heutigen Plakatschaffens in 17 europäischen Ländern, besondere Beachtung. Sie wurde veranstaltet vom Council of Industrial Design in Zusammenarbeit mit einigen Berufsverbänden. Die Auswahl der zahlenmäßig dominierenden 60 engli-

schen Plakate wurde von der Society of Industrial Artists getroffen, die der 220 fremden Plakate von Charles Rosner, der auch dem Katalog einen fesselnden Essai über den Wandel der Plakatsituation vorausschickte. Was den Besucher dieser Ausstellung zunächst und vor allem beglückt, ist die Tatsache, daß hier Plakate in einem ihnen gemäßen Rahmen ausgestellt sind, nämlich im Freien. Dem Festival gegenüber ziehen sie sich dem Spazierweg um eine mächtige Rasenfläche in einer Parkanlage des Victoria Embankment entlang. So hat man Gelegenheit, jedes Plakat aus der Nähe wie aus der Distanz zu studieren und auf seine Wirkung hin zu prüfen. Je zwei oder drei wurden die Affichen auf große, in Gestellen leicht aufgehängte Tafeln aufgezogen, wobei für jedes Land eine andere Hintergrundfarbe gewählt wurde. (Am besten bewahren sich dabei Weiß und Schwarz, da sie die Farbigkeit des Plakates nicht konkurrieren.) Die Übersicht, die über das Plakatschaffen in den verschiedenen Ländern gewonnen werden kann, ist eine sehr anregende, bei allen Lücken, die sich gezwungenermaßen auch hier nicht vermeiden ließen. Mit rund 25 Plakaten, unter denen fast alle unsere wichtigen Plakatgraphiker vertreten sind, präsentiert sich die Schweiz als eine der stattlichsten Gruppen. Bei aller Vielfalt der individuellen Stile, die dabei zutage tritt, zeichnet nicht nur das einheitliche Format unserer Plakate (damit stehen wir noch immer fast allein), sondern auch ein gewisses Raffinement in der Durchführung wie in der qualitätvollen technischen Ausführung unsere Affichen aus. Daß hier vielleicht eine Gefahr lauert, wird gerade beim Vergleich mit den technisch bescheideneren Plakaten manches anderen Landes sichtbar. Da zeigt sich denn, daß oft die Not finanzieller Beschränkungen zu einer Tugend gemacht wurde in dem Sinne, daß durch originellen Einsatz einfacher drucktechnischer Mittel spontane, starke Wirkungen erzielt wurden. Daß die kleine Gruppe überlegener französischer Plakatgraphiker auch in London ein gewichtiges Wort spricht, darf nicht überraschen. Überraschen aber darf, was einzelne Plakatgraphiker Polens, der Tschechoslowakei und Ungarns zu zeigen haben: mit formal und farbig eigenwilligen, kühnen Plakaten können sie sich einige der ersten Plätze in diesem Wettbewerb sichern. Mit Abstand gilt ähnliches auch von Holland. Schließlich die Engländer selbst, die einen ausgezeichneten Ein-

druck hinterlassen. Ihre meist kleinformatigen Plakate wissen von vier Dingen bestechenden Gebrauch zu machen: einmal von den Reizen einer souverän und spontan gehandhabten Lithographie, dann von einer überlegenen Schriftkultur, ferner von einer suggestiven Verwendung surrealistischer Elemente und Assoziationen, und schließlich von einem Humor, der in seiner naiven wie in seiner spirituellen Brechung unseres Neid erregen darf. Das Vergleichen und Abwägen, wie es diese Ausstellung erlaubt, ist überaus fruchtbar und anregend, auch wenn sie, um nur einen Gesichtspunkt herauszugreifen, beispielsweise den prozentualen Anteil überdurchschnittlicher Plakate an der Gesamtproduktion in den einzelnen Ländern nicht erkennen läßt, einen Anteil, der in der Schweiz wohl unvergleichlich größer ist als in jedem andern ausstellenden Land.

W. R.

New York

Maler des «Stijl»

Sidney Janis Gallery

Eine in ihrer Knappheit und Konzentration eindrucksvolle Ausstellung. Fünf Vertreter des «Stijl», der von Theo van Doesburg und Mondrian geführten abstrakten holländischen Gruppe; die überwiegende Zahl der rund dreißig ausgestellten Werke aus den Jahren 1917 bis 1921. Die Werke sind aus Amerika, Holland, der Schweiz zusammengebracht. Mondrian, Van Doesburg und Vantongerloo (von ihm auch drei kleine Skulpturen) mit Arbeiten, die vom Aussteller mit großem Gefühl für Qualität ausgewählt sind. Einen besonderen Akzent erhält die Ausstellung durch die Werke von Bart van der Leck und Vilmos Huszar, des Ungarn, der sich der Stijl-Gruppe angeschlossen hatte. Beide stehen qualitativ den drei bekannten nicht nach. Van der Leck, 1876, vier Jahre nach Mondrian geboren, ist vielleicht weniger streng als Mondrian, aber seine Ausdrucksweise spiegelt den gleichen klaren, konstruktiven Geist, der sich in vielfältiger Form und leichterer Farbskala ausspricht. Huszar, 1885 geboren und wie Van der Leck noch lebend, macht Mondrian gegenüber bei aller Straffheit des Konstruktiven einen fast draufgängerischen Eindruck. Die «figurale Komposition für ein mechanisches Theater» zeigt die noch längst nicht ausgeschöpften

Möglichkeiten dieser Ausdrucksform für die Bühne, die Moholy Nagy seinerzeit in seiner Inszenierung für «Hoffmanns Erzählungen» so lebendig angewendet hat.

Sidney Janis hat die Ausstellung besonders gut angeordnet. Wohlüberlegte Asymmetrie sowohl in der Horizontalen wie in der Vertikalen, einzelne Werke von der Wand losgelöst und frei im Raum hängend, wodurch die in der konstruktivistischen Gestaltung schlummernden räumlichen Beziehungen zu lebendigem Spiel gelangen. Die Lichtführung durch kleine Scheinwerfer unterstützt, die der gesamten Anordnung plastische Akzentuierung verleihen.

Die Wirkung dieser Ausstellung war in New York besonders stark, weil in der neuen amerikanischen Malerei, die in ausgesprochenem Maß auf der Linie des Gegenstandslosen verläuft, das emotionelle Element vorherrscht: in der Form des offen sich darbietenden Leidenschaftlichen, des momentanen Impulses und eines tragischen Pathos. In dieser Atmosphäre erweckte die Klarheit, Disziplinertheit und Logik der künstlerischen Gestaltung – die Linie, auf der übrigens der in New York schaffende, aus Zürich stammende Fritz Glarner arbeitet – einen besonders reinen und hellen Klang, der indessen heute noch nicht den Widerhall findet, der ihm angemessen wäre.

H. C.

Jacques Lipschitz

Buchholz Gallery (Curt
Valentin)

Curt Valentin hat die wahrhaft beneidenswerte Möglichkeit, in seiner Galerie repräsentative Plastik-Ausstellungen zu veranstalten. Nachdem er im letzten Jahr einen Überblick über das Schaffen Marino Marinis gegeben hatte, zeigte er in diesem Frühjahr etwa vierzig Skulpturen und eine Reihe von Zeichnungen Jacques Lipschitz', dessen Werk man in solcher Breite in Europa lange nicht gesehen hat.

Die Ausstellung setzt mit frühen Werken aus den Jahren 1915 bis 1918 ein, deren substantielle Vereinfachung und Abstraktion Lipschitz auf einer Linie mit Modigliani und vor allem mit Picasso erscheinen lassen. Vor allem der «Mann mit Musikinstrumenten» (1916), in rein kubistischem Aufbau, zeigt die Übertragung der Schaffensprinzipien Picassos ins Skulpturale, ein Bruder der kubistisch ummontierten Men-

schen, die, etwa zur gleichen Zeit, Picasso mit seinen überlebensgroßen Tanzfiguren für Eric Saties Ballett «Parade» aufgebaut hat. Auch die nächste Entwicklungsphase Lipschitz' geht mit Picasso parallel. Es sind die Werke der beginnenden zwanziger Jahre, in denen sich die Formgebung gleichsam architektonisch vereinfacht. Geometrische Tendenz verbindet sich mit einer neuen Rezeption des Erlebnisses exotischen Primitivismus. Mit dieser Wendung ergibt sich zugleich eine monumentale (man verstehe diesen Ausdruck nicht falsch!) Dämonisierung, die den Werken einen liturgischen Charakter verleiht. Dann runden sich die Formen («Mutter mit Kind», 1926), die Gestaltung gerät in Bewegung und wird durchbrochen. Bronze wird das bevorzugte Material. Die nun einsetzende Entwicklung vollzieht sich kontinuierlich auf dieser Basis. Wölbungen, Durchbrechungen, wulstig bewegte Verschränkungen sind die entscheidenden Formgebungen, mit denen sich das Werk breit entfaltet. Darin eine Rückwendung zu Rodin zu sehen, wie manche Kritiker mit halb positivem, halb negativem Vorzeichen es formulieren zu müssen glauben, scheint mir mißverständlich. Eher könnte man ein Aufleben von Jugendstilgut erkennen, wenn man neben die Arbeiten von Lipschitz solche von Hermann Obrist aus den ersten Jahren nach 1900 stellt. Der Zusammenhang heutigen Schaffens mit den vitalen künstlerischen Tendenzen des Jugendstils wäre damit von neuem unter Beweis gestellt.

Daß hier eine Persönlichkeit von starken Graden am Werk ist, steht außer Zweifel. Der inneren Qualität geht die Qualität der technischen Ausführung parallel. Das Werk ist voller Visionskraft. Die Naturform wird durchwaltet, und es bilden sich Neuformen von suggestivem Ausdruck. Die Formierung, die aufs stärkste vom Drang nach Bewegung genährt ist, schreitet immer zu neuen Bildungen, deren Werdegang in den ausgestellten Zeichnungen zu verfolgen ist. In ihrer Hefligkeit und inneren Spannung sind die Skulpturen echte Zeitbilder der vitalen Kräfte, von denen die Gegenwart erfüllt ist. Die skulpturale Handschrift zeigt die Macht und das Temperament einer Persönlichkeit, der die Formenwelt, in der sie schafft, eine echte Notwendigkeit ist. Dies besonders zu betonen, scheint mir wichtig angesichts der Angriffe, denen Lipschitz' Werk mit dem Vorwurf der Manieriertheit gerade hier ausgesetzt ist.

H. C.

Tagungen

8. Kongreß der «Internationalen Konferenzen für Neues Bauen»

Die CIAM tagten dieses Jahr vom 7. bis 14. Juli auf dem englischen Landgut «High Leigh» in der Grafschaft Hertfordshire. Insgesamt nahmen 120 Delegierte teil aus Algier, Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Holland, Indien, Irland, Israel, Italien, Japan, Kolumbien, Kuba, Nordamerika, Norwegen, Schweden und der Schweiz. Bedauerlicherweise fehlten Vertreter aus Ländern im sowjetrussischen Einflußgebiet. Anwesend waren ferner Herr Van der Goot als Delegierter der UNO (Department of Social Affairs) und die Herren Branca und Hell von der UNESCO.

Zur Diskussion standen als Hauptthema die Probleme der *sozialen und kulturellen Stadtkerne*, Fragen, die bis heute in der Stadtbaudiskussion noch recht wenig Beachtung fanden. Grundlage der Untersuchungen bildeten die von den verschiedenen CIAM-Gruppen eingereichten, nach einheitlichen, von der englischen MARS-Gruppe vorbereiteten Richtlinien ausgearbeiteten Untersuchungen bestehender oder neu projektiertener Quartier- und Stadtkerne. Eingereicht wurden insgesamt 26 Arbeiten verschiedensten Charakters, die sich auf Orte von ungleichen Größen bezogen. Zum Beispiel brachte die japanische Gruppe den neuen Plan der Stadt Hiroshima, des bekannten tragischen Opfers der ersten Atombombe. Diese Stadt wird bereits als «Stadt des Friedens» wieder aufgebaut, und im neuen Plan sind weitausgedehnte, räumlich zusammenhängende Zonen für allerhand Bauten und Anlagen des kulturellen und sozialen Gemeinschaftslebens, der körperlichen Erholung vorgesehen. Aus der Schweiz lagen zwei voneinander sehr verschiedene Studien vor: die Untersuchungen der Stadt Basel (O. H. Senn, Architekt BSA; Mitarbeiter: Aebli, Gutmann, Manz, Merkle) und der Vorschlag für ein neues Zentrum der Stadt Lausanne (W. Vetter, Architekt BSA; Mitarbeiter: J. P. Vouga und Mitglieder der welschen Gruppe), eine Arbeit, die im Hauptteil dieses Heftes ausführlich dargestellt ist.

Während der Arbeitstagung wurden verschiedene mit dem Hauptthema zusammenhängende Referate gehalten, so durch den bekannten engli-

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Galerie Bettie Thommen	Paul Basilius Barth – Hermann Haller Schweizer Künstler	20. Okt. – 25. Nov. 9. Okt. – 30. Okt.
Bern	Kunstmuseum, Kunsthalle und Schulwarte	Schweizerische Kunstausstellung Bern 1951	9. Sept. – 28. Okt.
	Gewerbemuseum	Bernische Schliffscheiben	21. Sept. – 21. Okt.
	Galerie Marbach	«Groupe 5»	3. Okt. – 2. Nov.
Fribourg	Musée d'art et d'histoire	Henri Robert	6 oct. – 28 oct.
Genève	Athénée	Art portugais Jean Ducommun	22 sept. – 11 oct. 13 oct. – 1 ^{er} nov.
Grenchen	Bildergilde	Charles Barraud	6. Okt. – 21. Okt.
Küschnacht	Kunststube Maria Benedetti	5 Maler, 8 Bildhauer	8. Sept. – 18. Okt.
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	Renée Boiceau	18 oct. – 3 nov.
Ligerz	Im Hof	31. Herbstausstellung	16. Sept. – 16. Okt.
Muntelier	Am Rafort	Fernand Giauque	6. Okt. – 21. Okt.
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Eric du Bois-de Dunilac – Ed. Bovet Exposition marocaine	22 sept. – 7 oct. 12 oct. – 11 nov.
Otten	Neues Museum	Albert Häubi	23. Sept. – 14. Okt.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Meisterwerke europäischer Malerei	14. Juli – 28. Okt.
Ston	Musée de la Majorie	Collection Czernin de Vienne	17 juillet – 15 oct.
Weinfelden	Turnhalle	Neue Schweizer Kunst	7. Okt. – 21. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Die Plastiksammlung Werner Bär Neue Schweizer Graphik	16. Sept. – 11. Nov. 29. Sept. – 28. Okt.
Zürich	Kunsthaus	Honoré Daumier – Henri de Toulouse-Lautrec	1. Sept. – 14. Okt.
	Graphische Sammlung ETH	Volkskunst in der Graphik	20. Okt. – Jan. 52
	Kunstgewerbemuseum	Mosaiken aus Ravenna	22. Sept. – 4. Nov.
	Helmhaus	Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten	8. Sept. – 28. Okt.
	Galerie Palette	Schaffhauser Künstlervereinigung	14. Sept. – 9. Okt.
	Galerie 16	Diogo Graf Aimée Moreau	22. Sept. – 12. Okt. 13. Okt. – 2. Nov.
	Galerie Georges Moos	Karl Hügin	2. Okt. – 24. Okt.
	Kunstsalon Wolfsberg	Fritz Pauli	4. Okt. – 3. Nov.
	Buchhandlung Bodmer	Judith Schmied-L'Eplattenier	3. Okt. – 20. Okt.
		Gunther Böhmer	27. Okt. – 17. Nov.
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

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



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER - CENTRALE ZÜRICH