

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 8: Moderne Architektur und Kunst in Westdeutschland

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: 22.02.2026

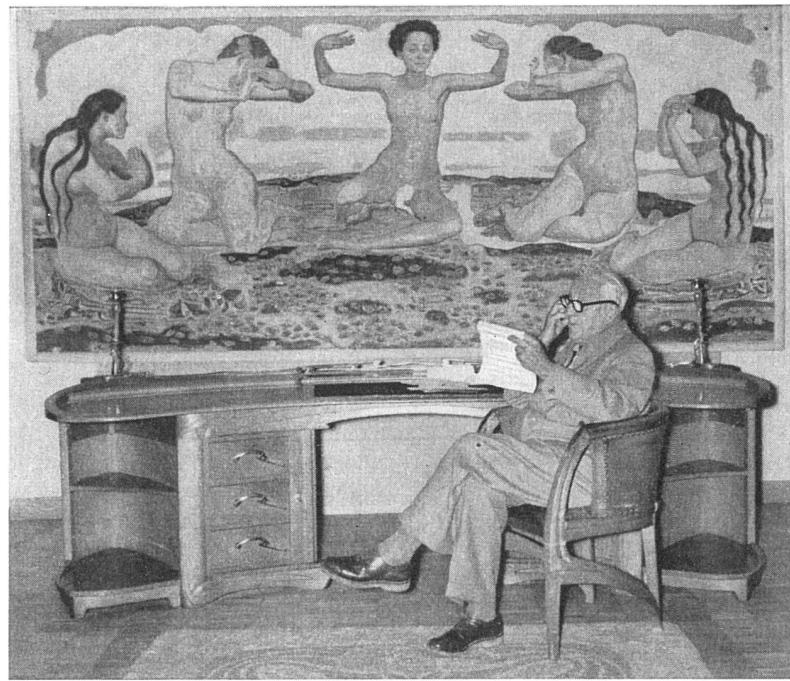
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ausstellungen

Zürich

Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil
Kunstgewerbemuseum,
28. Juni bis 28. September

Dem Direktor des Zürcher Kunstgewerbemuseums, Johannes Itten, gebührt das Verdienst, die erste generell umfassende Ausstellung des Kunstschaffens der Periode um 1900 gewagt zu haben. Mit dem Assistenten des Museums, Dr. W. Rötzler, als Mitarbeiter war der Unterzeichneter mit dem Aufbau der Ausstellung beauftragt worden, die ihr Material aus Museums- und Privatbesitz in der Schweiz, Frankreich, England, Schottland, Deutschland, Belgien, Holland, Österreich und Nordamerika zu beziehen hatte. Die Einrichtung erfolgte nach der Methode des team-work mit Direktor Itten an der Spitze; Willy Guhl und seine Klasse für Innenausbau, Hans Finsler und die Photoklasse sowie Dr. Fritz Hermann wurden für Spezialaufgaben beigezogen. Für den Frühherbst sind eine Reihe von Veranstaltungen vorgesehen, die in Vorträgen internationaler Redner Spezialprobleme des Ausstellungsthemas abklären sollen; ein Teil dieser Veranstaltungen soll den Nachbargebieten der Literatur, der Musik, des Theaters und möglicherweise auch der Wissenschaft der gleichen Periode gewidmet sein. Das Thema der Ausstellung war grundsätzlich fällig. Seit einiger Zeit ist die Diskussion um die Kunst der Jugendstilperiode in Fluss geraten, nachdem man noch vor kurzem mit einer Handbewegung über sie hinweggegangen war. Der Surrealismus interessierte sich für die besondere Art der Phantastik der Periode um 1900. Aber man schwelgte mit einer etwas verdächtigen selbstgefälligen Ironie in der merkwürdigen Formen- und Lebenswelt, ohne zu ihrem Sinn und zu ihrem Wesen vorzudringen. Verschiedene kleinere Ausstellungen in Paris, Hamburg, New York und Darmstadt begannen Teilprobleme anzuschneiden. Auch die Forschung begann sich mit dem Thema zu beschäftigen, und heute bieten eine Reihe gründlicher Arbeiten die Basis zur Orientierung.



Am 15. Juli wurde in der Ausstellung «Um 1900» im Zürcher Kunstgewerbemuseum ein Empfang zu Ehren von Henry van de Velde veranstaltet. Unser Bild zeigt Henry van de Velde während seiner Ansprache an dem Schreibtisch, den er 1898 für Julius Meier-Graefe entwarf

Für die Zürcher Ausstellung gingen wir von der Beobachtung aus, daß die Kunst um die Jahrhundertwende die Fundamente der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts legt. Es handelte sich demnach nicht um die Darstellung amüsanter und origineller schöpferischer Einzelzüge; es galt, die Klarheit der künstlerischen Ideen und Triebe aufzuzeigen. Folgerichtig wurde auf jede ausstellungstechnische Milieuschilderung verzichtet: keine kompletten Zimmereinrichtungen oder dergleichen, sondern die Objekte selbst in ihrem eigenen Formleben und in den kunstlebendigen Zusammenhängen untereinander.

Vor allem galt es, das Phänomen in seiner Breite zur Anschauung zu bringen. Die neuen Ideen sprühen mehr oder weniger gleichzeitig, mit und ohne Zusammenhänge untereinander, an verschiedenen Stellen des Erdballs hervor. Entsprechend versucht die Ausstellung, eben diesen auffallenden Parallelismus zu zeigen. Das internationale Zeitphänomen erscheint als das Primäre. Es tritt in regionalen Gruppierungen hervor; zuweilen auch im scharf umrissenen individuellen Werk. Im deutschsprachigen Sektor ist man gewohnt, den Vorgang «Jugendstil» zu nennen, in anderen Gebieten spricht man von «Art Nouveau»,

eine Formulierung, die vielleicht umfassender ist.

Eines der Grundprobleme für den Ausstellungsaufbau betraf die Frage der Qualität. Die Epoche hat durch übertriebene Ekstase, falsche Sentimentalität, unverständige Eingriffe industrieller Interessen und vor allem durch gewissenlose Kommerzialisierung Deformationen erlitten, für die leichtfertige Schreiber, die Künstler selbst und der Handel in gleicher Weise verantwortlich sind. So standen wir vor der Aufgabe, das Echte, schöpferisch Ehrliche vom nur Modischen und Routinierten zu scheiden. Zugleich galt es, Entwicklungslinien aufzuzeigen, von denen aus die generellen schöpferischen Ideen und die Umrisse bestimmter Einzelpersönlichkeiten abgelesen werden können.

Die Materialbeschaffung stieß auf große Schwierigkeiten. Zunächst ist enorm viel (zum Teil durch den Krieg) zerstört, noch mehr wahrscheinlich verschollen, verschwunden in irgendwelchen Haushalten, in Brockenhäusern usw. In den Museen befindet sich, abgesehen von den bildenden Künsten, nur Zufallsgut. Manches Museum hat vor fünfzig Jahren Material erworben, es später jedoch wieder verkauft! Umso höher ist es anzurechnen, daß die Museen von Paris, Nancy,

Hamburg beharrlich das Erworbenen bewahrt haben; sie waren wichtige Quellen unserer Ausstellung. Zu ihnen tritt Privatbesitz, der mühsam aufgesucht werden muß. Wertvolle Hinweise kamen von einer Reihe von künstlerischen Pionieren jener Zeit, die heute noch – wie Henry van de Velde, Richard Riemerschmid, Max Läuger, in Amerika Frank Lloyd Wright und Bernard Maybeck – in biblischem Alter am Leben sind. Und in denen heute noch jener jugendliche Elan lebendig ist, mit dem sie vor mehr als einem halben Jahrhundert zu neuen Ufern aufgebrochen sind!

Unsere Ausstellung selbst umfaßt Werke der bildenden wie der angewandten Kunst und, begleitend, photographische Architekturdarstellungen. Die künstlerische Totalität war eines der großen Ziele jener Zeit. Durch die Einfügung von malerischen und plastischen Meisterwerken von Puvis de Chavannes, van Gogh, Gauguin, Hodler, Klimt, Vallotton, Denis, Toorop, Burne-Jones usw. suchten wir sie anzudeuten. Also durch Form- und Substanz-Zusammenhänge, nicht durch vorgetäusches Milieu. Auf ein knappes Vorspiel, das einige der Hauptquellen der neuen Entwicklung zeigt, folgt zunächst eine umfassende Darstellung des Schaffens von Emile Gallé, der mit seinen Gläsern schon in den achtziger Jahren den neuen Weg einschlug. Es schließt sich eine Abteilung an, die den frühen Engländern gewidmet ist. Mackmurdo, Voysey, Ashbee gingen von William Morris aus, stießen jedoch zu neuer, eigener Formgebung vor. Schon zeigen sich Vorklänge des 20. Jahrhunderts. Im Zentrum der Ausstellung steht das Schaffen Henry van de Veldes, der großen schöpferischen und pädagogischen Persönlichkeit, die an den Möbeln, dem Silberwerk, den Keramiken und vor allem auch aus den vor der Wendung zu Architektur und Kunstgewerbe entstandenen Malereien mit Macht in Erscheinung tritt. Neben ihm stehen die Holländer mit Toorop, Thorn-Prikker, Berlage usw. Als nächster Hauptakzent folgt eine Darstellung der Glasgow School, mit Ch. R. Mackintosh an der Spitze. Amerika folgt mit Originalzeichnungen von Louis H. Sullivan, Frankreich mit Héctor Guimard, von dem Möbel und ein Portal der Pariser Metro beigebracht werden konnte. Eine Photo-Kollektion veranschaulicht das seltsame Schaffen des Spaniers Antonio Gaudi. Den Übergang zum deutschsprachigen Gebiet bildet der Schweizer Hermann

Obrist mit Stickereien und Skulptur-skizzen, in denen der frühe Futurismus vorweggenommen scheint. Es folgen Pankok, Eckmann und vor allem Richard Riemerschmid, der produktive Antipode van de Veldes, der von Elementen der Volkskunst lebhafte Anregungen erhielt. Ein Abteilung Darmstadt mit Möbeln Olbrichs und der Originaltür, die Peter Behrens 1901 für sein Darmstädter Haus geschaffen hat, schließt sich an, um schließlich zum Sektor Wien überzuleiten, wo frühe Möbel Adolf Loos', Entwürfe von Kolo Moser, Otto Wagner und Josef Hoffmann neben Gemälden von Gustav Klimt und kunstgewerblichen Gegenständen der frühen Wiener Werkstätte zu finden sind. Das obere Stockwerk beherbergt die Abteilung Mode und Schmuck und, in ausführlicher Darstellung, Graphik, Buchgraphik und Typographie mit Beispielen der wichtigen frühen Zeitschriften aus London, Paris, München, Berlin, Wien und – San Francisco, wo das Wetterleuchten der neuen Ideen nicht weniger zu verspüren gewesen ist als in den Zentren der alten Welt. Ein kleiner Sektor «Theater» mit Hinweisen auf die Theatervisionen Beardsleys, Appias, Gordon Craigs und auf die Pariser Kammertheater der beginnenden neunziger Jahre leitet über zu einer Kollektion von Photos, die das New Yorker Museum of Modern Art aus den Beständen der Zeitschrift «Camera Work», die mehr eine Kunst als eine Photozeitschrift gewesen ist, zur Verfügung stellte. Die Ideen und die Atmosphäre von Art Nouveau tritt in diesen kleinen Blättern mit aller Anschaulichkeit in Erscheinung, und in ihnen wird der Weg sichtbar, der vom Umsturz, den die Periode um 1900 bedeutet, zu den neuen Formen und Methoden des zwanzigsten Jahrhunderts führt. *Hans Curjel*

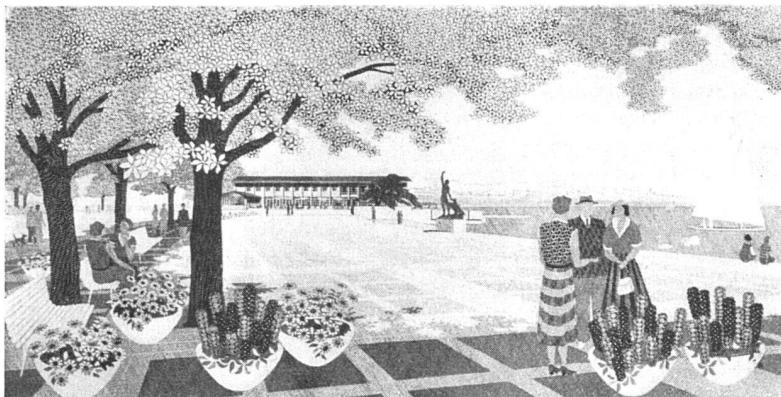
Edvard Munch

Kunsthaus, 22. Juni bis
11. August

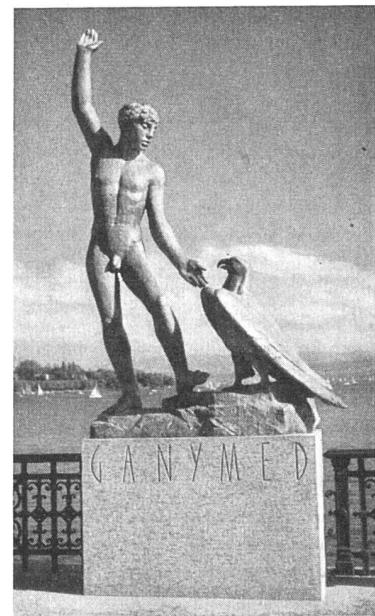
Unter Dr. Wehrlis Aegide setzt das Zürcher Kunstmuseum die Munch-Tradi-tion fort, die Dr. Wartmann, der frühere Direktor des Institutes, schon 1922 mit einer Munch-Ausstellung von über 500 Nummern begründet hatte. Im Katalog kommt Dr. Wartmann als Kenner der Kunst und der Seele Munchs zu Wort – Munch hat seinerseits Wartmanns Wesen mit einem höchst eindringlichen Portrait durchleuchtet –, wobei er ein aufschluß-

reiches Selbstbekenntnis Munch aus dessen Tagebuch von Saint-Cloud zitiert: «Es sollen nicht mehr Intérieurs mit lesenden Männern und strik-kenden Frauen gemalt werden. Es müssen lebende Menschen sein, die atmen, fühlen, leiden und lieben. Ich werde eine Reihe solcher Bilder malen: Man soll das Heilige dabei verstehen, und die Leute sollen den Hut davor abnehmen wie in einer Kirche.» Fügt man ein weiteres Selbstzeugnis hinzu, so hat man den Ausgangspunkt Munchs fixiert: «Malen ist für mich eine Krankheit, ein Rausch. Eine Krankheit, die ich nicht loswerden will, ein Rausch, den ich brauche... Hin und wieder kommt es vor, daß ich am Morgen ein Bild finde, das ich in der Nacht gemalt habe. Viele mei-ner Bilder habe ich gemalt, fast ohne es zu wissen.» Dieser thematische Hintergrund und diese Zwangsläufigkeit sind es, die in der Zürcher Ausstellung aufs stärkste in Erscheinung treten. Sehr ausgewogen in der Zusammenstel-lung bringt sie die Frühzeit mit Werken zur Anschauung, die, aus Oslo stammend, zum Teil noch nie in der Schweiz zu sehen waren; aber auch die Zeit nach 1900 bis kurz vor Munchs Tod im Jahre 1944 ist höchst eindrucks-voll vertreten. Für die jüngere Gene-ration der Maler und Kunstreunde bedeutet die Ausstellung, die auch das graphische Werk in herrlichen Druk-ken (meist aus Osloer Besitz) ausbrei-tet, ein Erlebnis höchsten Grades. Ein-mal mehr wird es klar, was die Darstel-lung eines künstlerischen Lebens-werkes bedeutet, wenn die Kunst in ihrer Verflechtung mit dem Leben er-scheint.

Von den frühen Bildern des Zweiund-zwanzigjährigen an spricht die Macht der Persönlichkeit Munchs und sein malerisches Temperament. Es ist wie bei Ensor: in der Epidermis der Peinture geistern Elemente, von denen aus das Bild jenen seltsamen Ton erhält, der bis zu Munchs Ende lebendig bleibt; eine Kopfhaltung, ein plötzlich zum Kristall werdendes Auge. 1885 war Munch in Paris. Aber erst der zweite Aufenthalt 1890 zeitigt Spuren, Infusionen, die Munch stärken, ihn aber nicht verändern. Man bemerkt etwas von Gauguin, wenig von Tou-louse, in der inneren Haltung Be-trächtliches von Van Gogh. Aber im-mer bleibt Munchs in der Jugend und in seinem Osloer Freundeskreis, der zu einem positiven Nihilismus tendierte, entwickelter Charakter erste Instanz. Der freie Mensch, gelöst von gesell-schaftlichen Konventionen, eine ent-



Am 29. Juni wurde die Bronzoplastik «Ganymed», die Hermann Hubacher auf Grund eines Legates von Heinrich Wölfflin schuf, auf der Bürkliterrasse in Zürich der Öffentlichkeit übergeben. Der Guß des 3,60 m hohen Werkes wurde durch den Bronzegießer Richard Jäckle ausgeführt. Die Plastik ist für den künftigen Ausbau der Bürkliterrasse bestimmt. Oben: Entwurf zum Ausbau der Bürkliterrasse. Projekt von Arch. BSA A. H. Steiner, Stadbaumeister, Zürich. Rechts: Die gegenwärtige Aufstellung der Plastik. Photo: Gemmerli, Zürich



sprechend freie Kunst, in der die Triebe entfesselt werden – man könnte diese Frühperiode Munchs in den neunziger Jahren seine «Art Nouveau»-Zeit nennen. Der Kreis in Paris, mit dem er damals Fühlung hat, sind Mallarmé, die Männer vom «Théâtre de l'Œuvre», für das er die Peer-Gynt-Decors schafft. Und «Art Nouveau» ist die Formensprache, die in ihren Schweißungen, ihrer Haltung, ihrer Ausdrucksintensität neu bei Munch entsteht. Es ist das große Verdienst der Zürcher Ausstellung, daß diese für Munchs deutsche Nachbarn so folgenschwere Frühperiode besonders reich und tief zur Darstellung gelangt. Wenn Munch auch schon 1892/93 mit den Berliner Avantgardisten zusammenkam, so sind doch die entscheidenden Werke erst nach diesem ersten deutschen Kontakt und in erneuter Beziehung zu Paris entstanden. Aus dem geplanten «Fries des Lebens» sind der Zürcher Ausstellung unvergeßliche Werke wie die «Mädchen auf der Brücke» und der «Tanz des Lebens» eingefügt.

Als Übergang die Nachtbilder. Zu Beginn die «Sternennacht» aus der Zeit um 1894, dann die drei stahlblauen großflächigen Winterbilder von 1900 und 1901. Die Menschengestalt ist verschwunden, die düster leuchtende Natur baut sich in breiten Flächen auf. Eine neue Ausdrucksform von höchster Dichte und Kraft ist gefunden, die nunmehr zur Basis der weiteren Entwicklung Munchs wird. Noch klingt zuweilen – in den acht Tafeln des für Max Reinhardts Theater entworfenen Frieses und im Bühnenbild zu Ibsens «Gespenstern» – die Frühzeit nach. Im ganzen geht es nun mit Riesenschritten zu der gewaltigen

Ausdruckswelt Munchs, aus der von den in Zürich zu sehenden Dingen nur «Die Sonne» von 1911 und das Selbstbildnis von 1940 hervorgehoben seien. Hier wie dort (wie immer) bringt Munch ein Maximum an Farb- und Formkraft hervor, und immer dringt er in die Tiefe der Erscheinung, wo die Gebilde, wie sie auch gestaltet seien, sich mit dem Symbolischen vermählen.

H. C.

St. Gallen

Zehn Zürcher Künstler

Kunstmuseum, 15. Mai bis
29. Juni

Acht Maler und zwei Bildhauer vertraten vom 25. Mai bis 29. Juni einige Aspekte zürcherischen Kunstschaffens. Diese Ausstellung zeigte erneut, wie die zürcherische Malerei durch die Impulse von Ernst Morgenthaler und Max Gubler aus ihrer idyllischen Versponnenheit des Kreises um Otto Meyer-Amden herausgeführt wurde. Dadurch verlor sie wohl an provinzieller Eigenart, gewann aber dafür einen größeren Atemraum. Sie versucht nicht mehr, den «Dialekt zur WeltSprache» zu erheben, wie Hermann Huber seine verträumte Formensprache zu definieren pflegt, sondern sie schließt sich der großen Weltsprache der Malerei an, die durch die Franzosen geformt wurde. Die beiden ältesten der vertretenen Maler, Eugen Meister und Henry Wabel, haben sich den farbigen Ausdruck im Sinne der Franzosen schon früh genähert und zeigen heute reife Bilder eigener Prägung. Die zurückhaltende, asketische Farbgebung Wabels hat ihre eigenen

Klänge von Rosa, Grau, Braun und Weiß, und seinen stark vereinfachten Bildnissen eignet immer etwas geistvoll Zugespitztes. Heinrich Müllers Bilder in Eitempera haben über ihren farbigen Reiz hinaus eine innere Haltung, die tief in einem reinen, künstlerischen Menschen verankert ist. Max Hegetschweiler beweist in seinem «Stilleben in Rot», daß man auch mit wenigen Tönen vollklingend auf der Orgel spielen kann, wenn man das Instrument so sicher beherrscht wie Hegetschweiler seine Palette.

Von Heini Waser sind die «Dächer in Valence» schön und gelöst wie eine reife Frucht. Der Farbklang erinnert an Cézanne, und manches verrät noch seinen Lehrer Friesz, wie bei Walter Sautter Morgenthalers Strich noch durchschimmt, jedoch «rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer» (Valéry). Und beide Maler haben, durch ihre stete Auseinandersetzung mit der Natur und dem Material, bedeutende Lehren ihrer Meister auf ihre Weise verdaut. Ähnliches läßt sich über Hermann Alfred Sigg, den jüngsten der Aussteller sagen, der Bonnard nicht verleugnet und in der Winterlandschaft der «Baumfäller» doch seine eigene, empfindsame Sprache spricht. Ein Sonderfall bilden die Kohlezeichnungen Bruno Meiers. Hier scheint ein Künstler am Werke zu sein, der immer noch am konstruktiven Fundament für eine Kunst arbeitet, die sich einmal befreiter darüber entfalten könnte. Nicht daß diese Blätter nur Vorbereitung wären. Sie sind mehr. Vielleicht für den Künstler sogar Er-

füllungen, während sie für den Betrachter den fertigen Bau noch hinter dem konstruktiven Gerüst verborgen. Er kommt auf ähnlichem Wege wie der Franzose Villon zu stark abstrahierenden, doch noch vom Gegenständlichen getragenen Formen und damit zu einer oft faszinierenden Synthese der Form auf der Fläche. Die beiden Bildhauer Uli Schoop und Alfred Meyer haben wenig Gemeinsames. *Alfred Meyer* liebt es, die plastische Form im impressionistischen Sinne zu beleben. Sie wird zu einem vielfältigen Träger des Lichtes, während *Uli Schoop* immer vom geschlossenen Block ausgeht und nur sparsam in seine Form eingreift. Die echte Könnerschaft zeigt sich darin, wie dieser Bildhauer durch die Lichtführung Bewegung in den Block hineinbringt und wie diese Bewegung nicht nur den Block belebt, sondern zugleich das Tier in seinem Wesen deutet. In der «Friedenssäule» lässt ihn seine abstrahierende Formphantasie eine emporstrebende Form aus Tauben aufbauen, in der die Idee in rhythmische plastische Elemente umgesetzt ist. Neben Uli Schoop behauptet sich Alfred Meyer durch seinen einprägsamen Realismus, wie er sich im «Alten Mann» dokumentiert, der in seiner belebten Oberflächenbehandlung das große Können verrät und durch seine innere Wahrheit zu einem überzeugenden Kunstwerk wird. Auch die kleinen Statuetten bestätigen den Künstler, der schon längst in der vordersten Reihe unserer Plastiker steht.

kn.

Lausanne

Rythmes et couleurs

Palais de Rumine,
20 juin – 14 septembre

L'exposition, qui sous le titre de «Rythmes et couleurs» attend les visiteurs cet été dans les salles du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, est intéressante, vue sous l'angle romand, en ce sens qu'elle est la première tentative faite dans cette ville de présenter officiellement les dernières tendances de l'art contemporain. On ne se contente plus cette fois de réunir un ensemble coûteux de grands maîtres anciens universellement reconnus comme pour les «Trésors de l'art vénitien» ou de peintres célèbres confirmés par l'Histoire comme Gauguin, mais on assume les risques d'une exposition dont l'ambition est d'attirer

l'attention sur les vivants. C'est une initiative on ne peut plus louable, et nous l'applaudissons.

Les organisateurs ont pris au reste des garanties et n'ont pas oublié l'attraction que pouvaient avoir sur le public les noms des vedettes. On a réuni quelques artistes représentatifs de la jeune peinture française, mais on les a fortement encadrés des témoignages des plus célèbres artistes de ce demi-siècle. Et ce sera sans doute sa force auprès du public, même si c'est une incontestable faiblesse au jugement des esprits rigoureux. On a réuni beaucoup de grands noms représentés par d'excellents tableaux, et il faut en rendre grâce aux généreux collectionneurs qui ont bien voulu se désaisir de leurs trésors pour contribuer à la réussite de la manifestation; on nous donne à voir des œuvres souvent admirables que l'on est bien heureux de pouvoir contempler tout à son aise dans les salles si bien éclairées de ce musée, mais on ne sait pas très bien l'idée qui a présidé à cet assemblage ni ce qu'il entend démontrer, en dépit de son étiquette. Une exposition qui va de Bonnard à Hartung et comprend également quelques toiles d'Utrillo ne peut être qu'une esquisse d'anthologie. Contrairement à ce que voudrait suggérer cette exposition, Bonnard n'introduit pas à l'art actuel. Bonnard n'introduit à rien du tout, étant lui-même la fin – éblouissante – d'une des veines de la peinture du XIX^e siècle.

Ceci dit, insistons sur la beauté de la plupart des œuvres exposées. De Bonnard, précisément, on admire le nu émouvant de *La Jeune fille au flacon* et l'intimité rousse et safranée de *La lampe à pétrole*, parmi six autres toiles également dignes d'admiration. Les cubistes triomphent grâce aux plus beaux Braque, Picasso (*Les deux sœurs* du collectionneur soleurois), et le magistral *Homme à la guitare* prêté par un Lausannois), Delaunay et Juan Gris près de qui on a mis *La Fresnaye* représenté par un seul, mais très beau *Nu à la cheminée*. Les Fauves ne le cèdent en rien à leurs rivaux et on a là, datés de l'époque héroïque, des paysages de Vlaminck (historiquement le premier des Fauves) de Derain (à qui l'on doit également une curieuse toile néo-impressionniste) et un peu plus tardifs, de Marquet.

Si Dufy n'est que modestement représenté (une salle à la Biennale et la grande rétrospective de Genève ont accapré les pièces importantes), il n'en est pas de même de la fantaisie

poétique de Chagall, de l'art rigoureux de Fernand Léger, de Rouault surtout admirable dans son *Christ aux outrages* qui est une des belles créations de ce maître, et de Jacques Villon dont on a là quatre compositions importantes qui situent bien l'art d'un des hommes qui est resté le plus fidèle et dans l'esprit le plus pur, à l'aventure cubiste. Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró, Modigliani, Matisse, Soutine, Othon Friesz figurent également dans cette première partie de l'exposition et cette seule suite de noms donne une idée de la diversité de son esprit.

Le second groupe comprend des représentants des générations plus jeunes et se signale à quelques exceptions près par un art assez éloigné de la représentation figurative. Les meilleurs éléments en sont certainement Bazaine, Manessier, Singier, Estève, Pignon, et Tal-Coat que l'on a tort ici de prendre pour un surréaliste. Cette dernière remarque est également valable pour Lanskoy dont l'invention se cantonne entièrement dans l'abstraction. Ce dernier excepté, les peintres que nous venons de citer, s'ils sont non-figuratifs, doivent être moins considérés comme abstraits que comme «synthétistes». C'est le cas encore de Chastel, de Garbell, de Geer van Velde et de Vieira da Silva. Nous trouvons les purs abstraits chez Hartung, l'un des chefs de file actuels de cette tendance, Marie Reymond, Soulages et Nicolas de Staël. Autre abstrait, mais appartenant à une tendance divergente, plus rigoureuse dans sa conception, et se réclamant des recherches de De Stijl, il y a enfin Pablo Palazuelo.

Parmi les figuratifs, on remarquera surtout Bernard Buffet et, cherchant le dépouillement elle aussi, mais par d'autres moyens, Véra Pagaya. Georges Hillaireau, dans un univers tourmenté, conserve lui aussi certains éléments de la réalité, tout comme Bercot, certainement moins convaincant, Borès au style assez mou, et Granges, dont on ne comprend pas très bien la présence dans un tel ensemble.

Georges Peilllex

Basel

Antoine Bourdelle – Giovanni Giacometti

Kunsthalle, 14. Juni bis 20. Juli

Mit dieser Doppelausstellung knüpfte der Basler Kunstverein bewußt an die

Tradition von Wilhelm Barth an – so heißt es im Vorwort zum Katalog. Mit anderen Worten: es soll sich der Vorgang wiederholen, daß auf die große Rodin-Ausstellung Bourdelle folgt und daß den Heutigen noch einmal ein Gesamtüberblick über das malerische Œuvre des Bündner Hodlerschülers und Malergefährten Amets, Giovanni Giacometti, geboten wird.

Die Wirkung dieser beiden fast gleichaltrigen Künstler, die beide durch einzelne Meisterwerke in den Basler Sammlungen ständig anwesend sind, ist heute jedoch sehr unterschiedlich. Bei Giacometti verwischt die gleichmäßig auf alle Perioden – die starken wie die schwachen – verteilte Auswahl der Werke die eigentliche Leistung. Man begleitet den Maler von seinen ersten pleinairisten Versuchen aus der Zeit, die er mit Cuno Amiet in Paris verbrachte (wofür zwei reizende Intérieurs zeugen: Amiet malte den malenden Giacometti, und umgekehrt – beide an den Staffeleien in der gemeinsamen Wohnung), bis zu der großartigen Anwendung des Pointillismus auf eine durchaus schweizerische Landschaftsmalerei. Giacometti beginnt mit der Übung in dieser für die Schweiz neuen, aber doch sehr sinnvoll an Segantini anknüpfenden Methode ca. 1902 und steigert sie machtvoll zu einem eigenen ausdrucksvoollen Instrument. Er trägt die Farbe auf, wie wenn er farbige Mosaiksteinchen im breiten Querformat verlegen würde: mit dem Sinn für die Schönheit der rhythmischen Ordnung gleicher geometrischer Elemente, zugleich aber angetrieben von einem starken Drang zur expressiven Formensprache. Prachtvolle, starke Landschaftsbilder entstehen in dieser Epoche (1908): «Abend auf der Alp» und «Regentag, Maloja». Aber, wie wenn es für die Anwendung des Pointillismus im Dienste einer Expressivität schon zu spät wäre, siegt bei Giacometti sehr bald die Linearität über die eigenmächtige Kraft geometrischer Farbflächen. 1910 gilt für ihn Van Gogh und damit die fließende, expressive Linie, die bald schon zu einem neuen malerischen Stil führt. 1911 entstehen Bilder, die von den Fauves stammen könnten – hätten sie nicht ein wenig Munchschen Geist in sich aufgenommen. Von 1912 an malt er pastos, dicht und im wahrsten Sinn des Wortes prachtvoll: die Jacke der «Alten Bergellerin» (Kunstmuseum Winterthur) – die Ufer des Silsersees bei Sonnenaufgang. Und dann – kommt eigentlich nur noch ein langsames Abnehmen der Kräfte, von

Jahr zu Jahr, von Bild zu Bild. Man verfolgt es traurig und wünscht sich, statt dieses langsam Absinkens eine breitere Darstellung der kraftvollen schöpferischen Zeit zwischen 1908 und 1912 genießen zu können.

•

Von *Antoine Bourdelle* sind ca. 60 Bronzen und 20 Zeichnungen und Aquarelle ausgestellt, in allen «Kategorien» und – das ist das Bewundernswerte an ihm – erfüllt von plastischer Kraft und Klarheit bis in das letzte Detail, sinnvoll in ihrer fast noch jugendstiligen, durch die Liebe zur Antike aber immer gebändigten Monumentalität.

m. n.

Otto Meyer-Amden (1885–1933)

Kunstmuseum, 28. Juni bis
27. Juli

Zufall und Notwendigkeit haben zu dieser schönen Ausstellung geführt. Den äußeren Anlaß bot der Basler Besuch der Schweizer Tagung der «Association Internationale des Critiques d'Art»: Basel, das als einziges Schweizer Museum ein Meyer-Amden-Kabinett besitzt, wollte ein Stück bedeutsamer Schweizer Kunst zeigen, das nur selten in öffentlichen Sammlungen zu sehen ist. Den inneren Anlaß bot der kommende 20. Todestag Meyer-Amdens (am 15. Januar 1953), zu dem das Kunstmuseum Zürich eine umfassende Gesamtausstellung angezeigt hat. Sofern man zu der Generation gehört, die die Gedächtnisausstellungen in Zürich, Basel und Bern vom Jahre 1934 noch nicht «mitbekam», erwartet man diese Gesamtausstellung mit Ungeduld und freut sich unterdessen der kleinen, aber konzentrierten Basler Vorläuferin. Sie zeigt 207 Werke aus 22 privaten und 3 öffentlichen Sammlungen, d. h. also etwa $\frac{2}{5}$ des gesamten Œuvres.

Chronologisch und innerhalb der Chronologie thematisch aufgebaut, offenbart diese Ausstellung nicht nur eine künstlerische Entwicklung von unerhörter Konsequenz und, bei aller Vorläufigkeit des einzelnen Werkes, ständig zunehmender Verdichtung dem angestrebten Ziel entgegen; sie zeigt auch Entfaltung und Verdichtung des in allem aufklingenden Generalthemas von Otto Meyer-Amens zarter und zauberhafter Kunst. Das, was Meyer-Amden als den umfassenden Bild-Inhalt, das Motiv und gleichzeitig auch als Ziel und Sinn der bildenden Kunst auffaßte – er nannte es «die unwill-

kürliche innere Bewegung des tätigen Künstlers» und die «dämonische, die innere Stimme des Künstlers, Abbilder des „Reiches Gottes“ –, verkörpert sich ihm fast von Anfang an in den Gestalten der zahllosen nackten Knabenfiguren, in denen er das Lebensgesetz des Menschen schlechthin zu formulieren sucht. Schon ziemlich früh (1906/07) tritt die Figur des Jünglings in Meyer-Amens Werk auf. Damals noch zu gleichen Teilen griechischer Kouros, Narziß und romantischer Märchenprinz. Damals *schon* – wie in der Zeichnung des aus dem Wald hervortretenden Jünglings – als Idol zu schaffendes Kunstwerk und zugleich – wie in dem Motiv des «Gärtners» – visionäre Erscheinung, in die eine erlebte Realität sich verwandelte. Und von Anfang an ist auch das Verzuberte dieser Welt da, die ihr Maß schließlich im Rhythmus gleicher, abstrahierter Formen und im Gesetz der harmonischen Zuordnung findet. Bezeichnenderweise enthalten auch die Aquarellkopien nach Werken alter Meister schon Meyer-Amens eigentliche Thematik. Er hat weder Stillleben noch Porträts oder Landschaften ausgesucht, sondern sofort Bilder, in denen sich das Verhältnis des Individuums zum anderen und zur Masse zeigt: Leonards Felsengrottenmadonna – ein Gruppenbild, und mythologische Paare, wie Jupiter und Antiope. Als Einzelwesen findet man den Menschen zuweilen auch im Zustand eines dynamischen Ausbalancierens: als den in der Diagonale liegenden Jüngling und als «Gekreuzten» oder «Gekreuzigten» im Wirbel zwischen Tanz und Tortur. «Eine sanfte Ersatzbeschäftigung» dafür, daß die großen Zeichnungen auf diese Art verzichten», steht auf einer dieser Diagonalkompositionen, die zwischen 1912 und 1914 entstanden sind.

Die Amdener Zeit beginnt 1914 und endet 1928. Sie bringt durch die Webefamilie des Nachbarhauses für Otto Meyer eine kurze Versuchszeit, den Menschen innerhalb der Familiengemeinschaft zu situieren. Daneben beschäftigt er sich in minutiösen Zeichnungen mit dem Gegenstand; er geht zur Farbstiftzeichnung über und wird hier von dem nun aus der Erinnerung ausbrechenden Jugenderlebnis – der Jahre im Berner Waisenhaus – ergreift. Der Einzelne und das Knaben-Paar innerhalb der Masse der Uniformierten ist nun eigentlich das Hauptthema. Entkleidungs- und Bekleidungsszenen in traumhaft-visionärer Wirklichkeit kreisen vielleicht um das

Problem der Enthüllung und Verschleierung der eigentlichen Form, der Formel für den Menschen und das menschliche Wesen. – Über zahlreiche Zwischenstufen – zarte Bleistiftzeichnungen und Aquarelle – kristallisierte sich diese endgültige Form schließlich im Kreisrund des Glasfensters im Kirchgemeindehaus von Wiedikon (1924/25) als Harmonie des reinen Rhythmus der abstrakten Form, aller Gegenständlichkeit entzogen durch die alles umschließende, von der Welt abschließende magisch leuchtende Kugel. m. n.

Chronique genevoise

Le mois de juin a été, à Genève, un triomphe pour la peinture française contemporaine, puisque quatre expositions, et non des moindres, lui étaient consacrées. Par un très heureux contraste, la Galerie Motte a choisi ce moment pour présenter un choix très varié d'œuvres de la Grèce antique. De toutes ces manifestations, l'exposition Raoul Dufy, au Musée des Beaux-Arts, est de beaucoup la plus importante. Le conservateur, M. Pierre Bouffard, a eu l'excellente idée de ne pas offrir seulement au public genevois des peintures de l'artiste, mais aussi des aquarelles, des dessins, des gravures, des céramiques, des tapisseries et des toiles imprimées. Quelqu'un qui ignoreraient tout de Dufy sortirait de là sûr de maintenant bien connaître son art.

C'est un lieu commun que de dire que l'art de Dufy rayonne de joie, qu'il chante sans répit «la douceur de vivre». Il n'est donc pas abusif de reconnaître que cet art est tout imprégné de l'esprit du XVIII^e siècle, et que Dufy appartient, avec Renoir, à la famille de Watteau, Tiepolo et Fragonard. Les sujets de la vie contemporaine qu'il se plaît à traiter, ce sont des divertissements, des fêtes: régates, courses de chevaux, réceptions mondaines, concerts. Peint-il un paysage, ce ne sera pas une lande déserte et hostile, ni une forêt dénudée par l'hiver, mais un site de Normandie, de Provence ou de Sicile, fait pour le plaisir des vacances.

Pour s'exprimer, Dufy s'est créé une manière bien à lui, où l'expression du dessin est étroitement alliée à celle de la couleur. De ce qu'il découvre dans la nature, il élimine tout ce qui lui paraît superflu, et ne conserve que ce qui lui sera utile. Il faut avouer qu'il n'évite pas toujours le schématisme; et certains paysages de lui, par le dédain systématique des valeurs et l'entassement des

éléments, laissent une impression de confusion. Mais le plus souvent, Dufy réussit fort bien à nous suggérer la diversité des valeurs et des plans sans les rendre vraiment. Peintre exquis, il est en même temps un prodigieux décorateur, qu'il s'agisse pour lui d'ornier la page d'un livre, le flanc d'un vase, ou de composer un carton de tapisserie. Quel dommage qu'on ne lui ait pas plus souvent offert des murailles!

pour illustrer les Fables de La Fontaine. Quant à l'exposition d'art grec ancien à la Galerie Motte, elle rassemble des exemples nombreux et très variés de cet art: bronzes, marbres, vases, ivoires, monnaies, terres cuites. Il y a là des œuvres d'un art très savant, très raffiné, et aussi d'humbles objets d'art populaire, à la facture naïve et sommaire. A passer de l'un à l'autre on demeure émerveillé par la diversité et la pureté de cet art. François Fosca

Fort divers, les tableaux de Derain et de Vlaminck réunis à la Galerie Moos permettent de se faire une juste idée de ces deux artistes. Il y a une vingtaine d'années, la revue Les Chroniques du Jour publia un numéro intitulé Pour et contre Derain, où s'affrontaient les opinions les plus opposées. Le titre était fort bien choisi, car il y a beaucoup à dire pour et contre Derain; et son cas est fort complexe. Certaines de ses toiles inspirent l'admiration et le respect par leur maîtrise, leur mépris des effets faciles, leur gravité, la franchise avec laquelle l'artiste s'est attaqué au problème qu'il s'était posé. D'autres, il est vrai, laissent le spectateur indifférent, tant Derain semble n'avoir voulu y donner qu'un reflet docile et froid des maîtres d'autrefois.

Quant à Vlaminck, il y avait de lui à la Galerie Moos, parmi des œuvres d'un romantisme facile et grossier, une toile où il a dépassé son niveau habituel: L'Inondation.

André Planson, dont le Musée Rath abrite une importante exposition, appartient avec Brianchon, Oudot, Legueult, d'autres encore, à ce groupe de peintres français que l'on a réuni sous l'étiquette: «Les Peintres de la Réalité poétique». Formule bien vague, et qui pourrait convenir à presque tous les artistes d'aujourd'hui. Planson n'a pas en partage la finesse et le raffinement de Brianchon, ni les heureuses audaces chromatiques de Legueult. En revanche, son art, moins concerté que celui de ses camarades, est plus vigoureux, plus direct et plus dru. Il s'en dégage un profond amour de la vie: mais un amour qui n'aboutit jamais au lyrisme désordonné, à la frénésie. Planson est bien trop épris des beautés multiples que lui offre la nature pour les exagérer, ou prendre avec elles des libertés.

Faute de place, je ne puis que signaler, à la Galerie Gérald Cramer, l'exposition des eaux-fortes exécutées par Chagall

Venedig

XXVI Biennale di Venezia

Giardini, 14. Juni bis
19. Oktober

Ein Aufenthalt in der Biennale während der letzten Tage vor der Eröffnung gibt manche interessante Einblicke in die Arbeitsweise der einzelnen Kunstabnionen. Neben der wissenschaftlichen Methodik der amerikanischen oder deutschen Ausstellungsorganisation, die das Material aufs gründlichste vorbereitet und schon nach den Maßen der Räume ausgewählt heranbringt, wird z. B. die geniale Improvisationsfähigkeit der Franzosen deutlich, die aus einer zunächst wild heterogen erscheinenden Auswahl im letzten Moment doch noch eine spannende, stellweise sogar elegante Konfiguration schaffen.

Dennoch erscheint schließlich das sinnvolle Ziel all dieser Bemühungen, das Resultat, wie es sich jedem Besucher darbietet, als die aufschlußreichste Darstellung der wirkenden Tendenzen, instruktiv in bezug auf das Kunstleben der einzelnen Länder, soweit es von den offiziellen Stellen als ausstellungswert betrachtet wird, lehrreich aber auch für die beteiligten Nationen, die vor der Frage stehen, wie sie das Schaffen ihrer Künstler hier am wirksamsten darstellen. Gerade den Besucher aus der Schweiz, wo das Bewußtsein herrscht, in den letzten Jahren habe das Problem der Vertretung an der Biennale noch nicht die befriedigende Lösung gefunden, werden beide Gesichtspunkte gleichmäßig beschäftigen.

Es sind mancherlei Entscheidungen, vor die sich die Organisatoren der einzelnen Länder gestellt sehen: Was soll gezeigt werden, letzte Aktualität, beruhigt Ausgereiftes, historisch Anerkanntes? Soll man viele Künstler mit Einzelwerken oder eine kleine Zahl von Persönlichkeiten mit starken

Werkgruppen zeigen? Ist es richtiger, nach Einheitlichkeit oder nach Vielfalt der Richtungen zu streben?

Wieder wurden Lösungen aller Art versucht; einige unter ihnen prägen als vorbildlich ein.

Italien hat im Hauptteil seines fast labyrinthisch umfangreichen Pavillons die Durchführung einer einheitlichen Fragestellung versucht. Die Vierzig- bis Fünfzigjährigen werden mit starken Kollektionen vorgestellt. Voraus gehen zwei Retrospektiven für Maler des 19. Jahrhunderts, die piemontesischen Landschaftsmaler und den Venezianer Federico Zandomenighi, den Freund der Impressionisten, und es folgt eine «Antologia dei Maestri», in der mit je einem Werk wirkliche Meister (z. B. Campigli, Carrà, De Pisis, Morandi, Tosi), solche, die es einmal waren (Balla), und solche, die es kaum je sein werden, vertreten sind. Ferner zeigt der Fünfundsechziger Casorati eine imponierende Retrospektive. Dennoch sind hier wie bei den Vierzigern die ganz starken Eindrücke selten, und Marino Marini mit einer als Material wie als Präsentation gleich glanzvollen Kollektion schwingt bei weitem oben-aus. Unter seinen Altersgenossen fehlen zwar die Niederungen konventioneller Naturkopie, dafür droht eine gewisse Monotonie robuster Aktualität, von der manche sympathische Einzelerscheinungen zugedeckt werden. Stark wirkten auf diese Generation in den letzten Jahren Magnelli und Picasso, den die im Lande Verbliebenen erst vor vier Jahren in Originalen richtig kennen lernten. Daneben gibt es bemühende Rückfälle von einer programmativen Abstraktion in eine ebenso programmatische Anekdotenmalerei im Sinne des «sozialen Realismus»; Guttuso z. B. malt heute monströse bunte Historien.

Auch für die ausländischen Pavillons war ursprünglich ein einheitliches Thema vorgesehen worden: der Expressionismus. Die schöne Retrospektive für Soutine und die sparsame und doch gewichtige Kollektion Oskar Kokoschka erinnern noch daran, und Belgien und Deutschland haben dieses Programm durchgeführt.

Deutschland zeigt sorgfältigst gewählt und in galieremäßig beruhigter Präsentation die Maler der «Brücke», dazu den Bildhauer Gerhard Marcks und die Abstrakten Willi Baumeister, Xaver Fuhr und Theodor Werner. Belgien, das, um immer wieder sein Bestes zu schicken, sich vor Wiederholungen durchaus nicht scheut, hat sich ganz auf den flämischen Expressi-



Bildhauer Remo Rossi, Arch. BSA Bruno Giacometti, der Erbauer des neuen Schweizer Pavillons, und Dr. Eduard Vodz vor dem Café Florian in Venedig



Chichio Haller, Germaine Richier und Dr. Georg Schmidt, Basel, an der Eröffnung der Biennale



Germaine Richier und Gino Severini im Schweizer Pavillon



Marino Marini neben seiner «Pomona»
Photos: Maria Netter, Basel

sionismus (wobei der Basler Kunstsitz Wesentliches beitrug) konzentriert. Das Resultat ist hier vielleicht noch eindrucksvoller als bei den Deutschen. Das mag mindestens teilweise damit zusammenhangen, daß Belgien eine besonders starke Persönlichkeit, den kürzlich verstorbenen Constant Permeke, beherrschend ins Zentrum stellte. Denn mit einer ähnlichen Formel hat England seinem Pavillon

ein entscheidendes Übergewicht verschafft. Hier gruppieren sich um den sehr imponierend dargestellten Graham Sutherland die heutige Avantgarde: Malereien eines Älteren, kürzlich Verstorbenen, Edward Wadsworth, und dazu die von vitaler Experimentierlust erfüllten jungen Bildhauer, wie Reg Butler und Eduardo Paolozzi. Die Schweiz wird gut tun, die Dosierungen von Individuellem und Verbindendem in diesen beiden als Programm vorbildlichsten Pavillons genau zu studieren.

Amerika hat eine ähnliche Lösung angestrebt, wie sie in der letzten Zeit der Schweiz vorschwebte. Eine kleine Anzahl ausgeprägter Künstler wurden mit ansehnlichen Kollektionen annähernd gleichwertig nebeneinander gestellt: ein Maler des amerikanischen Realismus mit suggestiven, doch im erzählenden Gehalt das Magazinbild streifenden Stadtlandschaften und Intérieurs (Edward Hopper), ein Vertreter sensueller Peinture von der Art eines Pascin (Kasuo Kuniyoshi), ein Abstrakter (Stuart Davis) und dazu ein über den Kategorien stehender Schöpfer des Neuen (Calder). Der Besucher nimmt diesen Überblick mit Vergnügen zur Kenntnis; doch wäre der Eindruck noch kräftiger, hätte man den Hauptakzent auf den jetzt etwas eingewängten Calder gelegt. Noch weiter geht Frankreich im Bestreben, ein Panorama der Tendenzen und Generationen zu geben: Bourdelle – Dufy – Léger und Lipchitz – Desnoyer – Germaine Richier – Hartung – Soulagès und Bazaine – Buffet – der jüngste Realismus mit Minaux, Aizpiri usw. – «retour à la tradition» mit Brianchon... Keine andere Nation dürfte es sich leisten, derart die Musterkarten auszubreiten. In Frankreich dagegen kann fast alles durch Künstler der vordersten Ränge dargestellt werden, auf die zudem der Besucher beinahe restlos eingespielt ist. Die Prinzipienlosigkeit der Wahl wird hier durch kritischen Qualitätssinn wieder korrigiert. Wohin es führt, wenn auch dieser fehlt, zeigt erschreckend der Kunstbasar im ehemals schweizerischen, heute ägyptischen Pavillon. Mehrere Nationen bringen nur Graphik, so Holland und Mexiko. Gerade an diesen beiden vorzüglichen Vertretungen wird aber die bedrohte Position der graphischen Künste in der Biennale sichtbar: der Besucher bringt in der Überfülle des Gebotenen kaum mehr die Konzentration auf, sich ihnen zu widmen. Am schmerzlichsten empfindet er dies im österreichischen Pavil-

lon, wo neben fünf markanten jüngsten Skulpturen Wotrubas einzig ein Überblick über Kubins Schaffen geboten wird, eine hervorragende Auswahl des Wichtigsten, die man irgendwo als Einzelschau in Ruhe genießen möchte. Holland kann sich die Beschränkung am ehesten leisten, da es im griechischen Pavillon auch noch die hochinteressante «Stijl»-Ausstellung aus dem Amsterdamer Stedelijk Museum zeigt.

Auch über die Retrospektiven erlaubt diese Biennale ein Urteil. Sie sind dann sinnvoll, wenn sie zu dem Thema der ganzen Schau, Schaffen der Gegenwart, in direkter Beziehung stehen: «Brücke», «Soutine», «Flämischer Expressionismus», «De Stijl». Die «Divisionismus»-Schau scheint schon am Rande zu liegen, weil die Wahl mehr Vollständigkeit der historischen Namen als künstlerische Bedeutsamkeit suchte. Ein Wändchen mit sechs kleinen und kleinsten Bildern von Seurat bildet hier den unerreichten Höhepunkt. Auf die zwei Dutzend meist ausgesucht schönen und raren Werke von Corot dagegen (aus allen Zeiten des Meisters, nicht nur aus Italien, wie versprochen wurde) stößt der Besucher gänzlich unvorbereitet und stimmungsmäßig desorientiert. Ein einziger moderner Pavillon ist auf jene malerische Sensibilität der alten Pariser Schule eingestellt, die hier Anknüpfungspunkte ergeben könnte: überraschenderweise der jugoslawische.

•

Es bleibt der *Schweizer Pavillon*. Der mit den einfach-schönen Baumaterialien Italiens errichtete Neubau Bruno Giacomettis bietet unvergleichlich viel günstigere und lebendigere Darbietungsmöglichkeiten als die bisherige Behausung. Das WERK wird ihn in seinem Septemberheft ausführlich publizieren.

Die Aufnahme der schweizerischen Vertretung durch das internationale Publikum ist wiederum lehrreich. Daß Max Gublers mediterrane Festlichkeit in Venedig verstanden würde, war zu erwarten und wurde auch sofort durch den ihm zugesprochenen Kunstpreis bestätigt. Dem Graphiker Hans Fischer haben seine Zeichnungen und graphischen Blätter (auf die Kinderbücher wurde verzichtet) sogleich eine Einladung nach New York eingetragen. Dagegen scheint die Plastik von Jakob Probst dem ausländischen Besucher starke Hindernisse entgegenzustellen. Immer noch bleibt Ferdinand Hodler der einzige neuere Künstler, der spezi-

fisch Schweizerisches zu übernationaler Geltung brachte.

Auch an der Stellung der Schweizer Vertretung im Ganzen der Biennale wird ein Wandel oder mindestens eine Zusitzung im Charakter dieser größten internationalen Kunstschaus klar. Mit dem Einblick immer weiterer Kreise in die Problemstellungen der modernen Kunst wird hier von den einzelnen Ländern nicht mehr einfach die Präsentation starker oder sympathischer Künstlerpersönlichkeiten erwartet, sondern Auskunft über ihr Verhalten gegenüber den bewegenden Fragen der Kunst dieser Zeit. h. k.

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung der neuen Werke von *Georges Braque* in der Galerie Maeght wurde in Paris mit sehr verschiedenen Sympathien aufgenommen. Die Verehrer der großen Zeit des Kubismus sehen in diesen Bildern nur noch einen fernen Abglanz früherer Größe, während andere betonen, daß Braque mit jeder neuen Ausstellung sich selbst übertreffe und wie keiner verstanden habe, die moderne Kunst in eine typisch französische Maltradition einzugliedern.

Die Ausstellung der aus dem Zürcher Kunsthause übernommenen Meisterwerke von *Claude Monet* in der Galerie du Journal ARTS zeigt diesen Maler in seiner vollen Bedeutung, nicht nur als den Entdecker der reinen farbigen Sensation, sondern als eine große Naturbegabung, gegenüber welcher alle Farbtheorien nur beiläufig zu werten sind.

Die Ausstellung «*La figure humaine dans l'œuvre de Fernand Léger*» ist als eine Stellungnahme in der Richtung des Réalisme Socialiste zu werten. Ob das Menschenbild dieser guten und kräftigen Kompositionen auf die Länge den Ansprüchen der Politik entsprechen werde, bleibt dahingestellt. Eine große Werkausstellung des Malers *Jean Lurçat* wurde in der Maison de la Pensée Française eröffnet. Keramiken, Zeichnungen, Buchillustrationen, Bilder und Wandteppiche zeugen von dem vielseitigen Schaffen dieses Künstlers während den Jahren 1925 bis 1952.

Die Ausstellung der Negerplastiken aus der *Sammlung Pierre Verité* in den hocheleganten Räumen des Dekorateurs Leleu bringt die vollständige Zusammenhanglosigkeit unseres modernen Kunsterlebens zum Bewußt-

sein. Aller seltenste Sammlerstücke wurden hier inmitten von Orchideen und hochpolierten Mahagonimöbeln präsentiert.

Die Ausstellung des an der Triennale in Mailand gezeigten *italienischen Kunsthandswerks* in den Räumen des Silberwarengeschäftes Christofle an der Rue Royale wurde allgemein mit großem Interesse erwartet. In modernen französischen Kunstsälen kann man die Meinung hören, daß das französische Kunsthandswerk sich mit dem italienischen nicht messen könne. Daraum war man eher enttäuscht, aber andererseits auch wieder ermutigt, als man sah, daß, abgesehen von den venezianischen Gläsern, Frankreich auf allen Gebieten ebenso Gutes und auch Besseres aufzuweisen hat. Nur ist es leider so, daß das Gute von den offiziellen französischen Stellen nur selten oder ungenügend gezeigt wird, während in Italien immer die besten Kräfte zu den offiziellen Ausstellungen beigezogen werden.

Die *Galerie Babylone* bemüht sich weiter, die aktuellen Aspekte der jungen französischen Kunst zu zeigen. Diesmal wurde eine junge, noch kaum bekannte Gruppe abstrakter Maler und Bildhauer präsentiert, welche in den letzten Jahren von der unternehmungslustigen kleinen Galerie Arnaud in Einzelausstellungen gezeigt wurden. Zu bemerken waren Damiani, Maussion, Enard, König, Nallard und unter den Bildhauern der junge Belgier Anthoone.

Bei Colette Allendy stellte der Maler und Dichter *Camille Bryen* Bilder teils größerer Formates aus. Bryen hat Sinn für das Seltene und Ungewöhnliche. Er hält keine Regeln der farbigen Harmonie ein, sondern sucht einen direkten Ausdruck eines seelischen Zustandes.

Das Studio Facchetti zeigte zwei Gruppenausstellungen: «*Signifiants de l'informel*» und «*Peintures non abstraites*». Die Bilder beider Ausstellungen würde man in einem freien Sinne zur abstrakten Malerei rechnen. In der ersten Ausstellung stellten Maler wie Mathieu, Pollock, Riopelle, und in der zweiten Ausstellung Michaux, Guiette, Ossorio usw. aus.

In der Galerie Mai zeigte der aus Deutschland stammende amerikanische Maler *Hans Richter*, bekannt durch sein avantgardistisches Filmschaffen in Berlin, abstrakte Malereien aus den Jahren 1911–52, «*Orchestrations*» betitelt, sowie einen abstrakten Film. Gleichzeitig wurden in dieser Galerie einige plastisch interessante

Keramiken von *Simone Longuet-Boisecq* ausgestellt.

Die Ausstellung des deutschen Malers *Fritz Winter* in der Galerie Roque wurde allgemein mit Sympathie kommentiert. Zu erwähnen sind ferner «Neue Radierungen» von *Henri Matisse* bei Berggruen; Zeichnungen des in Amerika bekannten Malers surrealisticischer Tendenz *Matta* bei Nina Dausset; die gut komponierten, teils fast abstrakten Landschaften des Malers *Brustlein* in der Galerie Jeanne Bucher; Bilder von *Pignon* in der Galerie de France; die «Ziege» von *Picasso*, mit Studien zu dieser Bronzeplastik in der Galerie Beaune. – Die Galerie Bing veranstaltete eine Gedächtnisausstellung für den während des Kriegs an der Riviera verstorbenen Schöpfer des «orphischen Kubismus» *Robert Delaunay*. Die florentische Galerie Arte Contemporanea stellte in der Galerie Arnaud *Alberto Moretti*, *Martin Krampen* und *Paola Mazzetti* aus. Im Obergeschoss der Galerie waren Collagen von *König* zu sehen.

Die staatliche Teppichmanufaktur von *Aubusson*, deren Orientierung durch Jean Lurçat eine bedeutende Erneuerung erfahren hatte, verfertigte neuerdings eine Anzahl Teppiche abstrakter Konzeption von Künstlern wie Arp, Kandinsky, Sophie Täuber-Arp, Magelli, Le Corbusier, Mortensen, usw. Durch die Initiative der amerikanischen Kulturattachée Miss Darthea Speyer wurden mit Beteiligung der Association des Amis de l'Art im Cinéma Lux einige abstrakte *amerikanische Experimentalfilme* von Francis Lee, Amos Vogel, Cinema 16 und Thomas Bouchard gezeigt. In ähnlicher Richtung sind die teils beweglichen teils projizierten Dekors für das Théâtre de l'Humour von Lapoujade und Vasarelli zu erwähnen.

Die moderne Photographengruppe «*Groupe des 15*» stellte in den Empfangsräumen der Revue Adam aus. Zu dieser Gruppe zählen Doisneau, Lorelle, Ergy-Landau, Nora Dumas, Thérèse Le Prat, J. M. Auradon, Jahan usw. Jahan hatte in verdienlicher Weise in der Photographie-Ausstellung in Luzern den französischen Pavillon gestaltet.

Im Untergeschoß eines Geschäftshauses wurden auf einer Rohrstruktur von *Schöffer* einige moderne Plakate von *Huguette Cromières*, *Etienne Bucher* und *Raymond Gid* gezeigt. Ideologisch und thematisch bewußt orientiert, stellen die Plakate von Raymond Gid einen Versuch dar, für Ideen, und zwar unpolitische Ideen, zu werben.



Simone Longuet-Boisecq, Keramik, 1949.
Galerie Mai, Paris

In dieser Richtung wäre manch Positives zu entwickeln. Die paradox klingenden Schlagworte heißen z. B. «*Pitié pour les Riches*» oder «*Vous dont la vie est creuse, vivez celle des autres; lisez des romans*». Bezeichnenderweise wurde diese ironische Anspielung auf die innere Leere des heutigen Menschen von einem Buchhändlerverein als ein ausgezeichnetes Werbeplakat zum Ankauf verlangt. Der *Salon de la Jeune Sculpture* wurde durch einen Zwischenfall gestört. Eine Steinplastik und eine Monumentalplastik aus Gips, die im Geiste des kommunistischen Realismus geschaffen waren, wurden im Park des Musée Rodin über Nacht umgestoßen und vollständig zerstört. Das Komitée des Salons, das sich aus völlig unpolitischen Elementen zusammensetzt, protestierte heftig gegen einen solchen Eingriff in die Ausdrucksfreiheit. Diesen Winter wurde im Quartier St. Germaine des Prés vom «*Atelier de l'art abstrait*» eine Reihe von Vorträgen veranstaltet, die am 9. Juni mit einem Vortrag des Kunstkritikers Degand über «*Réminiscences de la figuration dans l'art abstrait*» abgeschlossen wurde. *F. Stahly*

Verbände

Generalversammlung des Bundes Schweizer Architekten 1952

Die diesjährige Generalversammlung des BSA findet vom 27. bis 29. September in Genf statt. Am Sonntag

werden neuere Bauten in Genf und Umgebung besichtigt. Am Montag ist ein Ausflug auf das Plateau d'Assy vorgesehen, um dort die bekannte Kirche mit den Bildwerken erster moderner französischer Maler zu besichtigen. Die BSA-Mitglieder werden heute schon gebeten, diese drei Septemberstage für die Teilnahme an der Tagung freizuhalten.

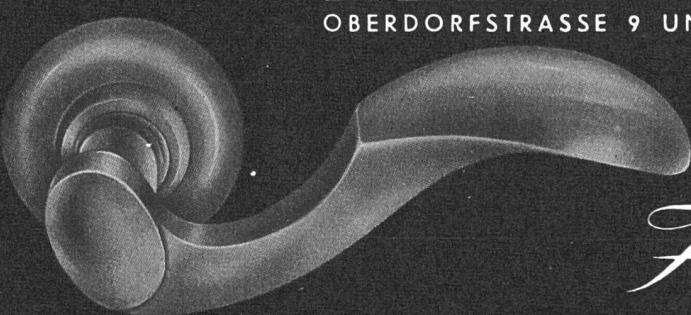
Arch. BSA Otto Burckhardt †

Am 29. April 1952 ist in Basel Arch. BSA Otto Burckhardt als einer der letzten Architekten, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg in maßgebender Weise zur Gestaltung des Stadtbildes beigetragen haben, dahingegangen. Der Verstorbene erhielt, nachdem er die Matura in Basel bestanden hatte, seine berufliche Ausbildung in Paris an der Ecole des Beaux-Arts und arbeitete später in derselben Stadt bei Architekt Meves, einem der führenden Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die starken künstlerischen Eindrücke, die Otto Burckhardt damals empfangen hat, wurden bestimmt und richtunggebend für seine ganze spätere berufliche Tätigkeit. In seinen besten Werken schwingt daher, auch heute noch klar erkennbar, etwas vom französischen Geist des 18. Jahrhunderts mit. Seine Kenntnisse und sein Wissen beschränkten sich aber nicht nur auf das für einen Architekten Nächstliegende, das heißt Architektur und darstellende Kunst, sondern auch auf alle anderen Gebiete menschlicher Kultur. Für uns junge Architekten, die später mit ihm zusammenarbeiten durften, war es daher stets ein Erlebnis, wenn Otto Burckhardt ein Werk der Architektur oder ein Architekturelement erläuterte, die historischen Zusammenhänge erklärte und den Werdegang darstellte. Verschiedene Reisen in Frankreich und ein längerer Studienaufenthalt in Italien, Spanien und Nordafrika mit seinem Jugendfreund Rudolf Suter schlossen die Ausbildungszeit ab. 1901 eröffneten die beiden Freunde in Basel das Architekturbüro Suter & Burckhardt, das schon nach wenigen Jahren dank dem künstlerischen Können und der beruflichen Tüchtigkeit der beiden jungen Architekten großes Ansehen genoß und dem recht bald wichtige und verantwortungsvolle Aufgaben anvertraut wurden. Die beiden Freunde ergänzten sich bei ihrer Arbeit aufs schönste. Die starke künstlerische Begabung, von Otto Burckhardt und der

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	L'art phantastique	30. Aug. – 12. Okt.
Bern	Kunsthalle	Kunst der Südsee	13. Juli – 24. Aug.
Biel	Galerie Dufour	Biel und seine Vergangenheit	30. Aug. – 28. Sept.
Fribourg	Musée d'art et d'histoire	Chefs-d'œuvre du Musée de Lucerne	12 juillet – 24 août
Genève	Musée d'art et d'histoire Athénée Galerie Motte	Raoul Dufy Les peintres naïfs Art grec Masques	14 juin – 28 sept. 2 juillet – 25 août 20 juin – 27 sept. 27 juillet – 29 sept.
Glarus	Kunsthaus	VII. Schweizerische Ausstellung alpiner Kunst	23. Aug. – 20. Sept.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	«Rhythmes et Couleurs»	20 juin – 14 sept.
Luzern	Galerie d'art National	Fritz Winter	1. Juni – 31. Okt.
Rheinfelden	Kurbrunnen	Arthur Beyer – Fritz Deringer – Adrien Holy – Victor Surbek – Niklaus Stöcklin – Jakob Straßer	11. Mai – 11. Sept.
Rorschach	Heimatmuseum	Paul Meyer	17. Aug. – 7. Sept.
St. Gallen	Kunstmuseum Industrie- und Gewerbemuseum	Peter Trüdinger – Hans Fehr Kostüme und Modebilder aus 5 Jahrhunderten	23. Aug. – 21. Sept. 11. Juli – 31. Aug.
St. Moritz	Palace-Hotel	Internationale Kunstausstellung 1952	12. Juli – 14. Sept.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Moderne Schweizer Kunst im Jura Die Tangente	13. Juli – 24. Aug. 31. Aug. – 4. Okt.
Thun	Kunstsammlung	IV. Sommerausstellung Etienne Clare	29. Juni – 17. Aug. 31. Aug. – 21. Sept.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Pestalozzianum Bücherstube Ex Libris Galerie Neupert Kunstsalon Wolfsberg	Edvard Munch Neue deutsche Graphik Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil Ihr Kind im Kindergarten Arnold Eichenberger Cuno Amiet 4 peintres naïfs Ferdinand Großhardt Alois Carigiet	22. Juni – 17. Aug. 28. Mai – 17. Aug. 28. Juni – 28. Sept. 21. Juni – 19. Okt. 9. Juli – 31. Aug. 19. Aug. – 20. Sept. 12. Juli – 24. Aug. 6. Aug. – 24. Aug. 30. Aug. – 27. 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

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



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH