

Ausstellung Augusto Giacometti Paris : 20. März bis 14. April 1933

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **20 (1933)**

Heft 4: **Numéro spécial de la Section romande de la FAS**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die elf Bilder von *Hans Thoma* stammen alle aus der frühen oder mittleren Schaffenszeit des Künstlers, das jüngste von 1887. Sie sind konzentriert ausgewählt und geben einen starken Eindruck, denn es hängen nicht die Niedlichkeiten des späteren «Malerpoeten» da, sondern die reifen Werke eines grossen Gestalters. Das Bildnis Frau Gerlach vor tiefgrünem Hintergrund in bräunlich getönter Kleidung mit ein bisschen Rot in diesen dunklen Farbenharmen ist meisterlich gemalt. Man spürt hier, dass jenseits des Rheins Courbet lebt.

Wenden wir uns vom Bildnis den *Landschaften* zu. *Wasmanns* Bildskizzen zeigen, dass dieser peinliche Detailmaler von absolut grosser Formanschauung ausgeht. Das Motiv stammt aus Meran. Noch südlichere Gegenden wählen eine ganze Reihe deutscher Maler, die nach dem klassischen Italien zu künstlerischer Reifung ziehen; *Karl Blechen*, *Feuerbach*, *von Rhoden* (der schon als Siebzehnjähriger das grosse Bild der Villa des Maeceenas malte), *Karl Rottmann* und *Hans Thoma*, dessen Campagnalandschaften und das unvollendete Bild der Wasserfälle von Tivoli herb und unmittelbar wirken. Auch von *Waldmüller*, dem Maler des Wiener Biedermeiers, hängt neben den frischen, sonnigen Landschaften seiner Heimat, die das Herz jedes sentimental Oesterreichers entzücken, ein Bild aus Arco.

Ganz anders in Ton, Farbe, Stimmung und Motiv als die freundlichen Landschaftsgesichte dieser Künstler sind diejenigen von *Caspar David Friedrich*. Dem seltsamen Bild der Kreidefelsen auf Rügen, das vergangenes Jahr im «Werk» reproduziert wurde, sind noch drei weitere Werke des Künstlers beigegeben.

Unter den Schweizer Malern gehören *Anton Graff* und *J. H. Füssli* ins XVIII. Jahrhundert. Die ausgezeichneten Bildnisse von Anton Graff erübrigen ein weiteres Wort. Von J. H. Füssli hängen ein Gemälde und drei Zeichnungen. Die Gruppe der Schweizer Kleinmeister ist einzig mit einigen Bildchen von dem Winterthurer *J. J. Biedermann* und dem Genfer *W. A. Toepffer* vertreten. Ins XIX. Jahrhundert führen schon die sorgfältig ausgewählten Landschaften von *A. Calame*, *Fröhlicher*, *Menn*, *Stäbli* und *Zünd. A. Böcklins* Bilder der Sammlung Reinhart sind durch die erste Fassung von «Triton und Nereide» bereichert worden. *Anker* kennt man hauptsächlich als Genremaler. Sein Kinderbild «Luise», das dem Ausstellungskatalog als farbige Reproduktion beigegeben ist, zeigt ihn jedoch, unabhängig von einem illustrierenden

Thema, als einen Maler, den man fast neben Leibl stellen könnte: im Köpfchen noch etwas konventionell geführt, löst sich der Pinsel bei Gewand und Hintergrund zu freiem Schwung, die Farben fügen sich kühn, hell und frisch zu einem bezaubernden malerischen Werk. Auch das Bildnis eines Musikers von *Frank Buchser* fällt aus dem Rahmen dessen, was der Künstler gemeinhin geschaffen hat, ein auffallendes Werk in phantastischem, braunem Helldunkel und flammendem Rot.

Zehn Bilder von *Hodler*, alle kleineren Formates und vor 1900 entstanden, Landschaften, das kleine Mädchen mit Narzisse (Mlle Duchosal), ein frühes Selbstbildnis und die Genesende — bei der rote und rosa Töne reizvoll nebeneinander stehen, — sie zeigen, wie man Hodler sammeln kann: Keine der heute kaum mehr bejahten Kompositionen der Spätzeit in zahllosen Skizzen oder einer der endgültigen Fassungen, — der Nachdruck liegt vielmehr auf den frühen, unpräzisen, und gerade deshalb künstlerisch so frischen Bildern. Das gleiche liesse sich auch von den *Koller*-Bildern der Sammlung sagen, unter denen eine Anzahl Landschaften hängen, die unserem heutigen Geschmack, der das Intime, Unmittelbare liebt, mehr zusagen als die akademischen Grossleistungen.

Zu der stillen, friedlichen Welt deutscher Romantiker und ihnen verbundener Meister steht die gleichzeitige Kollektivausstellung Frans Masereel, die Herrn Georg Reinhart zu verdanken ist, in grellem Gegensatz: XIX. zu XX. Jahrhundert. «Masereel steht als Kämpfer, Ankläger und Prediger in unserer Zeit», wie Dr. Fink in der Eröffnungsansprache sagte; seine Bildgesichte stammen hauptsächlich aus der Großstadt, der Hafenstadt, dem Leben der niederen Volksschichten, sie sind durchaus vital, aktuell.

Masereel, früher nur Graphiker, malt seit etwa 1920. Eine Reihe seiner Bilder aus den letzten fünf Jahren sind in einem grossen Saal vereinigt. Wie das meistens der Fall ist, steht der Maler nicht auf der Höhe des grossen Graphikers. Bestimmt verfügt der Maler Masereel über eine persönliche Handschrift, eine eigene Palette — seltsame Töne von Rosa, Grau, Grün, Blau, einen eigenen Themenkreis. Aber das Format seiner Bilder ist zu gross für deren Gehalt, die Pinselführung oft roh, gewisse motivische und deshalb ausserkünstlerische Absichten werden betont, kurzum, der Maler Masereel bedeutet uns nicht das, was uns der Graphiker ist.

Bekannt sind Masereels Holzschnitte und Buchillustrationen. Ausgestellt sind etwa dreissig Werke.

Doris Wild.

Ausstellung Augusto Giacometti Paris 20. März bis 14. April 1933

Monsieur Max Kaganovitch, der letztes Jahr Cuno Amiet und sein Werk den Parisern bekannt machte und der schon vorher eine grosse Schweizer Aus-

stellung veranstaltete, stellt der Kunstmetropole diesmal *Augusto Giacometti* mit 61 Malereien und Zeichnungen vor. Die Ausstellung findet auch diesmal «sous le

haut patronage» prominenter Persönlichkeiten statt, darunter *A. de Monzie*, Ministre de l'Education Nationale, *M. Bollaert*, die Bundesräte *Motta* und *Meyer*, die Herren *Daniel Baud-Bovy*, *S. Righini* und *Fritz Vital*, als Präsident, Vizepräsident und Sekretär der eidg. Kunstkommission und Minister *A. Dunant*.

Es wäre ein Ausweichen vor einer schmerzlichen, aber angesichts der heutigen Verwirrung in Kunstdingen notwendigen Entscheidung, würde der Schreiber verschweigen, dass für ihn die Kunst von Augusto Giacometti den Inbegriff des im Gewande eines anspruchsvollen Symbolismus auftretenden Nur-Dekorativen bedeutet, was der Sympathie für die liebenswürdige Persönlichkeit des Künstlers natürlich nicht den geringsten Abbruch tut. Wir zitieren aber gerne auch die gegenteilige Meinung zahlreicher Zeitgenossen, die sich in Vorworten des Katalogs zur Kunst Augusto Giacomettis äussern:

«Ce visionnaire regarde le monde externe avec les yeux de l'âme. Il semble percevoir l'atmosphère dramatique à travers le prisme de ses vitraux. Son espace saturé de couleurs est une irradiation.»

Max Kaganovitch.

«L'œil d'Augusto Giacometti, étonnant instrument, Stradivarius optique, aux accords uniques et comme prédestinés...»

Daniel Baud-Bovy.

Sogar unsern hochgeschätzten Mitarbeiter *Walter Hugelshofer* finden wir in diesem Chorus der Elogen:

D'une forme serrée, ses vitraux atteignent à des effets de grand art.»

«Si nous constatons depuis quelques années, en Suisse, l'existence d'un mouvement caractérisé en faveur du vitrail de style nouveau (Morach, Bille, Wanner, Stocker, Staiger), c'est en premier lieu à l'initiative heureuse et à la sûre volonté de Giacometti que nous devons l'attribuer.» — ein Verdienst, das gewiss mit Recht hervorgehoben wird.

Aus *Erwin Poeschels* Beitrag erfahren wir, dass *Puvis de Chavannes*, *Fra Angelico* und die Fenster von *Chartres* als Quellen von *Giacomettis* Kunst zu gelten haben, — nicht ohne Ueberraschung, da uns gerade das Wesentlichste dieser drei Kunstpotenzen zur Kunst *Giacomettis* im entscheidensten aller denkbaren Gegensätze zu stehen scheint.

François Fosca stellt als schweizerische Meister der Farbe *Giacometti* mit *Moillet* und *Alexandre Cingria* zusammen.

Charensol deutet die Gefahr dieser Kunst wenigstens an:

«Sur cette habileté il y aurait beaucoup à dire, et je ne suis pas certain qu'elle l'ait toujours bien servi. Indispensable quand il s'agit de faire œuvre de décorateur, elle est plutôt un handicap dans le tableau de chevalet où le résultat est souvent fonction de la difficulté vaincue.»

Ausserdem äussern sich *Paul Fierens*, *Maximilien Gauthier*, *Paul Hilber*, *Gaston Poulain*, *Marcel Zahar*.

Der sehr schön gedruckte Katalog ist mit 15 Abbildungen ausgestattet.

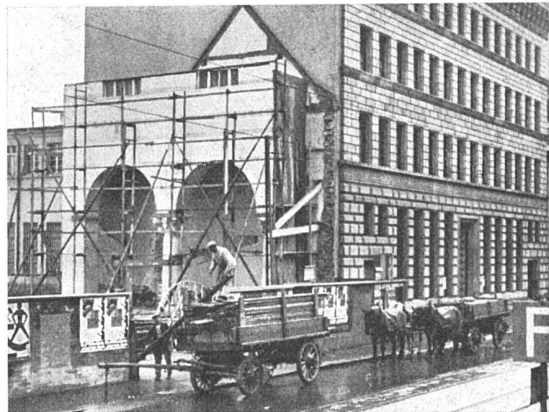
Augusto Giacometti, par *Waldemar George*. Und grand volume in-4° raisin avec quarante-huit planches en phototypie, publié sous la direction artistique de *Max Kaganovitch*. Tirage limité à 350 ex. sur vélin et 75 ex. sur papier d'Arches. Prix: Edition de luxe, 400 fr.; édition sur vélin 150 fr. Edition des Quatre-Chemins, 18, Rue Gaudot-de-Mauroy, Paris.

Augusto Giacometti, par *Georges Charensol*, Collection «Les Artistes Suisses», même éditeur.

P. M.

Kunstmuseum Basel

Ein Leser übersendet uns liebenswürdigerweise die nebenstehende Aufnahme vom Basler Museumsneubau, auf der ersichtlich ist, wie die Architekten *Bonatz* und *Christ* an einem Modell in Naturgrösse sich endgültig über die Proportionen Klarheit zu schaffen versuchen. Der Einsender schreibt: «Diese Gipskulisse scheint mir doch die innere Unsicherheit der Architekten handgreiflich zu demonstrieren. Sie scheinen damit eine nachträglich über sie gekommene Angst vor der eigenen Monumentalität zu verraten.» Dieser Meinung möchte ich mich doch nicht vorbehaltlos anschliessen. Monumentalaufgaben sind heute so selten, dass sich kein Architekt jene Routine in der Handhabung klassischer Formen erwerben kann, wie sie die Renaissance-Architekten hatten. Eine gewisse Unsicherheit ist also selbstverständlich, und es ist eher verdienstlich, dass man sie sich eingesteht. «Ferner», schreibt der Einsender, «scheinen mir die Architekten damit jetzt schon den Beweis für die Richtigkeit Ihrer damaligen Kritik geliefert zu haben: dass dieser



Palazzo die arme Bank zu einem Schächtelchen diminuieren wird.» Damals («Werk» 3, 1932) wurde über die Proportion des Museums und ihr Verhältnis zur Bank folgendes gesagt:

«Wenn man aber schon einmal durchaus in den Formen des klassischen Palastbaues glaubte bauen zu müssen, dann