

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **31 (1944)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

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.

reur ni cruauté rappelé qu'aucun grand artiste n'avait été une femme, se vit vertement rabroué par une peintresse. Et pourtant, c'était là affirmer un fait que nul ne peut nier. Comme l'a dit un jour le peintre Théodore Rousseau: «Il n'y a jamais eu de M^{me} Giotto, de M^{me} Velasquez, ni de M^{me} Delacroix.» On me répondra qu'il y en aura un jour. Soit, j'attendrai.

Ce n'est pas du tout que je pense qu'une femme soit incapable de faire de la bonne peinture. J'en connais même quelques-unes, en Suisse, qui ont autrement plus de talent qu'un certain nombre d'hommes qui font partie de la Société des Peintres et Sculpteurs; société qui, comme on le sait, s'interdit de recevoir les femmes dans son sein. On n'a d'ailleurs invoqué, pour justifier cette intransigeance, que de bien faibles arguments. Car, ou bien une candidate aura du talent, et alors il n'y a pas de raison de l'exclure; ou bien elle n'en aura pas, et alors il suffit de lui refuser l'entrée. La véritable explication de cette mesure serait-elle que la Société craint que ses adhérents, au moment de voter, ne se laissent influencer par les attraits du beau sexe? Cette explication, qui serait en somme flatteuse pour elles, en fin de compte, devrait consoler ces dames d'être tenues à l'écart. Buchser, qui fonda les Peintres et Sculpteurs, ne passe pas pour avoir été insensible au charme féminin, loin de là; et c'est peut-être lui qui, instruit par de nombreuses expériences, a voulu que sa société fut un Paradis sans Eve, et par suite sans serpent.

Dans le Journal des Arts, Maurice Barraud consacre tout un article à cette question des femmes-peintres; et son esprit ingénieux et subtil improvise sur ce sujet les variations les plus nuancées. J'avoue avoir, au premier abord, été fort surpris qu'au moment de citer une femme-peintre contemporaine, il n'ait pas trouvé un autre nom que celui de Marie Laurencin. Quoi, Barraud admirerait ce faux talent, cette Angelica Kaufmann de notre temps, cette fabricante en série de bibelots de modes, de figurines minaudières et zézayantes? Alors que parmi les femmes-peintres contemporaines il existe l'artiste au talent probe et vigoureux qu'est Suzanne Valadon, et Louise Hervieu, l'étonnante créatrice de ces dessins veloutés et nacrés, de ces évocations de troubles débâches dans des salons bourgeois encombrés de buffets Henri II et d'ottomanes en moquette aux franges de pompons ...

Oui, Maurice Barraud tresse des couronnes à Marie Laurencin, et je le

regrette moins après avoir relu attentivement son article. Car dans ces couronnes, Barraud a inséré une épine, et une épine qui est de taille. «Avoir inventé une peinture si exclusivement féminine sera sa gloire», nous dit-il. Il faut donc comprendre que pour Barraud, la peinture féminine n'a jamais été si bien représentée que par l'art d'une Marie Laurencin, dont il ne laisse pas de marquer les limites, malgré tout. Ce qui, en dépit de toutes les gentilleses et de tous les compliments, est peut-être ce que l'on a écrit de plus dur sur la peinture des femmes.

Puisqu'aucune exposition importante en Suisse romande ne fournit de la matière à cette chronique, il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur un très intéressant article qui a paru dans la belle revue Formes et Couleurs de Lausanne. Le dernier numéro, qui est consacré au théâtre, contient entre autres une enquête où Jean Fréteval a recueilli les opinions de cinq artistes qui ont eu à exécuter des décors et des costumes: Raoul Dufy, A.-M. Cassandre, Jean Hugo, André Villebœuf et Lucien Coutaud. Leurs réponses sont du plus grand intérêt, parce qu'elles prouvent que dans une question qui a été longtemps embrouillée par trop de parti-pris, les artistes ont su, des expériences qu'ils ont faites, dégager quelques faits certains.

Ces faits certains, c'est que le décor doit servir la pièce et non pas vouloir attirer toute l'attention, jouer un rôle de premier plan. C'est aussi qu'un artiste, lorsqu'il a à travailler pour la scène, ne doit pas se borner à être un peintre tout court, mais doit s'appliquer à être un peintre-décorateur de théâtre. Il ne s'agit pas là que d'une question de termes, et la distinction est capitale. Le peintre ne peut se contenter de remettre au spécialiste, qui l'accommodera aux exigences techniques de la scène, une rapide esquisse, qui vaut surtout par de plaisants accords de tons. Ainsi que le dit très bien Cassandre: «Dans cet espace qu'est la scène, on se contente souvent d'installer une esquisse, une suggestion.»

Le même Cassandre émet d'ailleurs les réflexions les plus pénétrantes et les plus justes, sur ce que le décor n'est pas un tableau, mais de l'architecture peinte; il s'agit «d'organiser de l'espace... La tâche (du décorateur) est à cheval sur l'architecture et la peinture... Or, les peintres ne savent plus l'architecture et ne pratiquent plus la perspective.» Cette dernière réflexion concerne le décor de

théâtre; mais ne concerne-t-elle pas aussi la peinture contemporaine en général? Il y a là une question qui mériterait d'être méditée.

Tout cet article est à lire et à relire. Je suis surpris, pourtant, que parmi les cinq artistes qui ont été interrogés, il ne s'en soit pas trouvé un pour insister sur un point qui me paraît essentiel: le rôle de première importance que joue, dans le décor de théâtre, la lumière.

Lorsqu'un peintre exécute un tableau de chevalet, il n'a pas à se préoccuper de l'éclairage auquel sera soumis son tableau, puisqu'il ignore où ce tableau, mobile par définition, sera placé, et qu'en général le tableau sera vu tantôt à la lumière du jour, tantôt à la lumière artificielle. Quand le peintre peint une peinture murale, il sait qu'elle sera toujours soumise au même éclairage, en général, et il exécute son travail en conséquence.

Il en est tout autrement du décor de théâtre. Point n'est besoin d'être soi-même décorateur; il suffit d'avoir comme spectateur assisté à des représentations théâtrales pour se rendre compte que la lumière est un facteur essentiel du décor. Car rien qu'en la modifiant on peut transformer complètement les colorations d'un décor, et par suite l'impression qu'il opère sur le public. Voilà ce dont ne se préoccupent pas assez, bien des fois, les peintres qui travaillent pour le théâtre; de même que, comme le relève Cassandre, habitués qu'ils sont à la peinture à deux plans qu'est la peinture contemporaine, ils ne se préoccupent pas assez du rôle important que joue la profondeur, oubliant que la scène est un espace à trois dimensions.

Et, pour conclure en élargissant le débat, pourquoi ne pas rendre obligatoire pour tout aspirant-peintre une étude de l'architecture et de la perspective? Il ne serait pas impossible que cela déterminât un renouvellement de la peinture.

François Fosca.

Ausstellungen

Aarau

Hubert Weber

Gewerbemuseum,

14. bis 19. Oktober 1944

Dem Gedächtnis des jung verstorbenen Malers Hubert Weber (1908-1944) wurde eine Ausstellung im Kantona-

len Gewerbemuseum Aarau gewidmet. Die starke Begabung des Künstlers kommt in über 40 Gemälden und fast ebensovielen Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen zum Ausdruck. Weber, von Geburt Berner, in Genf aufgewachsen, während mehreren Jahren an Pariser Akademien und auf langen Reisen in Europa, Amerika und Afrika studierend und Eindrücke sammelnd, die letzten Jahre in Baden arbeitend, war ein außerordentliches Maler temperament mit ausgeprägtem Sinn für die Wirkungen der Farbe; ein ebenso deutlicher Wille zur Komposition ließ indessen die zu klaren, bisweilen heftigen Klängen gesteigerten Farben sich einem übersichtlichen Bildaufbau unterordnen. Während sich die kompositionell ordnende Hand schon in frühern Werken aus der Bretagne oder aus Italien (unter denen eine «Straße in Rom» und ein «Italienischer Bauernhof» hervorzuheben sind) bemerkbar macht, Bildern, die farbig noch zurückhaltend wirken, wird sie in den spätern, farbig lebhafteren umso dringlicher erfordert. Jenes Aufblühen der Farbe in breiten, großen, oft auch nur locker gesetzten Flächen kennzeichnet vor allem einige Gartenbilder und Stilleben. Eine Rückkehr zu grauen und aus farbigem Grau entwickelten Tönen läßt sich in einigen Landschaften und figürlichen Kompositionen feststellen. Die thematische Vielseitigkeit, kraftvoller Daseinsfreude entspringend, der hohe künstlerische Ernst in der Durchführung der verschiedenen Themen spricht sich nicht weniger deutlich in den graphischen Arbeiten aus, die das Gesamtbild dieses Schaffens vorzüglich abrunden. *Mg.*

Basel

Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz

Kunstmuseum, 14. Oktober bis Dezember 1944

Die im obersten Geschoße des Kunstmuseums sich ausbreitende, ausgezeichnete disponente Ausstellung bietet nicht nur einen der heute seltenen Ausblicke in die Weite des internationalen Kunstschaffens am Beispiele von vier Künstlern, die, mit Ausnahme des von jeher in der Schweiz schaffenden D'Altri, in ihren Heimatländern Frankreich, Italien und Österreich in der vordersten Linie der jüngeren Generation standen. Sie ver-

mittelt auch den Genuß einer reinen Plastikschaue und legt durch das Nebeneinander der vier ausgeprägten Persönlichkeiten die Vielfalt der Möglichkeiten innerhalb des Kreises der figürlichen Plastik dar.

Eine stilistische Affinität verbindet den Italiener D'Altri und den Österreicher Fritz Wotruba; es ist die Vorliebe für die unmittelbaren Materialien, den Stein in erster Linie, die Anwendung der *taille directe* und ein expressionistisches Element, allerdings mehr der Form als des Ausdrucks. Ausgangspunkt der Entwicklung ist bei jedem ein überschlanke Steintorso, bei Wotruba von 1928, beim jüngeren D'Altri von 1940. Der vegetative, bewegte Profilreichtum von Arnold D'Altris weiblichem und der fließende Aufbau aus Wölbungen bei Wotrubas männlichem Torso erreichen beide Male eine barocke Dynamik. Von hier aus gehen die Wege nach verschiedenen Richtungen. D'Altri spielt mit den Materialreizen seiner Skulpturen, lockt Korrosion und Patina, Brand- und Gußfehler hervor, daß sie das Aussehen von Fundstücken aus der Erde und dem Meere erreichen und oft stärker einem Naturgegenstande als einem bewußt gestalteten Kunstwerke gleichen. Der plastische Gehalt wird dadurch verschleiert und läßt sich oft aus dem Aufbau und vereinzelt auftauchenden Forminseln fast nur noch erraten. Seine beiden jüngsten Steinplastiken leben darum von einem unendlichen Spiele der Oberfläche über einem beinahe amorphen Kern. Fritz Wotrubas Plastik dagegen hat sich von jener Bewegtheit des frühen Torso zu immer entschiedener Stilisierung und energischer, oft abstrakte Gestaltung streifender Körperhaftigkeit entwickelt. Sie schöpft die Opposition eindeutiger Pläne und die drei Dimensionen des Raumes konsequent aus. Besonders weit im Verzicht auf die Reize der Materialwirkung gehen die letzten Skulpturen aus rauhkörnigem Muschelkalk, um dafür, am gegensatzreichsten in der «Allegorischen Figur», ganz nur den Schwung der Kurven, die großen Verschiebungen, das Vor und Zurück, den hellen und den beschatteten Plan sprechen zu lassen. Es sind Monumentalwerke, die weite Räume einzeln zu beherrschen imstande sind und unter der ausstellungshaften Vereinigung in einem Saale am stärksten leiden.

Die Welt von Germaine Richier und Marino Marini ist heller und beweglicher. Germaine Richier, die Schülerin

von Bourdelle, steht unter den vier Künstlern darin allein, daß sie den menschlichen Körper nicht zunächst als Volumen und Oberfläche, sondern als Organismus aus Skelett, Muskeln und Sehnen sieht; in seinen Bewegungen wirkt das anatomische Gesetz. Ihr Handwerk, das in der großen Tradition von Rodin her steht, spricht deutlich südfranzösische Züge aus, präzise Raschheit und feurige Spannkraft, und es ist bezeichnend, daß als Hauptwerke die «Fechterin» in ihrer edlen, federnden Gespanntheit und die erregte, hagere Jünglingsfigur «Juin 1940» erscheinen. Schon dieses letztere Werk zeigt die selbe feine Energie auch im Psychischen, und eine Reihe von Porträtköpfen zeichnet sich durch eine seelische Empfindlichkeit aus, die sich in dem Bildnisse «La Giehse» bis zum Tragischen steigert.

Sehr vielschichtig äußert sich diese lateinisch geartete Sensibilität in den Gipsen des Italieners Marino Marini. Sie wirkt in der Modellierung, die zwischen reiner Form und leidenschaftlichem Spiele sich bewegt. Sie zeigt sich aber auch im Ausdrucke, der oft beglückend unbefangen, oft überschattet, oft eigenwillig ist. Formen, die mit Besessenheit bildhauerisch bearbeitet sind, erscheinen vielfach fast schmerzhaft fragmentiert und werden in der Isolierung noch deutlicher; ja häufig muß eine farbige Tönung ihre Wärme noch steigern helfen. Gerade diese an das Auge und das Tastgefühl zugleich appellierenden Eigenschaften, treten auf dem kostbaren Hintergrunde der plüschbespannten Wände des Basler Böcklinsaal's doppelt eindringlich hervor. Im Einzelnen wie im Ganzen ist die Ausstellung ungemein anregend und außergewöhnlich. *h. k.*

Chur

Alois Carigiet

Kunsthau, 22. Oktober bis 19. November 1944

Wer die vielseitige Begabung von A. Carigiet noch nicht kennen sollte, der hatte Gelegenheit, dies in dieser Ausstellung zu erfahren. Dementsprechend war auch die Zusammenstellung sinnvoll angeordnet, indem für jedes Schaffensgebiet ein eigener Raum zur Verfügung gestellt wurde.

Im Vestibül wurde ein Überblick über die Theatermalerei des Künstlers gewährt. Ebenso bekannt sind die Plakate, wobei allerdings neben meister-

haften Schöpfungen auch Entwürfe zu finden waren, die nicht als Volltreffer bezeichnet werden dürfen. Die Zeitschriftenillustrationen fallen durch die Leichtigkeit der Linienführung und Farbgebung vorteilhaft auf. Am wenigsten bekannt ist Carigiet wohl als Zeichner und Graphiker. Dabei erreicht Carigiet gerade auf diesem Gebiet die höchste Vollendung. Die Wirkung, die mit wenig Strichen erreicht wird, und die Verteilung im Raume müssen als meisterhaft bezeichnet werden. Kornfelder und die schlanken Linien der Halme und Ähren lassen Carigiet immer wieder zur Feder greifen. Mit seiner neuen Wahlheimat Obersaxen scheint Carigiet bereits eng verbunden zu sein, denn überall sind Motive von dieser Oberländer Landschaft zu finden. Weniger scheint mir die Technik der Ölkreidezeichnung zum Charakter des Malers zu passen. Bedeutend besser kann sich Carigiet in den Ölbildern entfalten, wo es ihm gelingt, Phantasie und Technik harmonisch zu vereinen. Diesem phantasievollen und begabten Bündner Künstler stehen sicher noch reiche Entwicklungsmöglichkeiten offen.

m. s.

Solothurn

Albert Schnyder

Kunstmuseum, 8. Oktober bis
5. November 1944

Nachdem die Galerie Aktuaryus in Zürich im September/Oktobre hauptsächlich mit den jüngsten Werken von Albert Schnyder (Delsberg) bekannt gemacht hatte, bot die Solothurner Ausstellung mit ihren 67 Nummern einen historisch erweiterten Überblick über das Schaffen des heute immer stärker in den Vordergrund tretenden 46jährigen Künstlers. Wertvoll an ihr war nicht nur, daß sie Hauptwerke wie die Landschaften «Les Enfers mit Kühen» 1935, «Der Feldweg» 1942, «Dorfstraße im Jura» 1941-1944, «Les Lavoires de Cœuves» 1942-1943 sichtbar machte, sondern daß sie auch die Herkünfte und Entwicklungsstufen wieder in Erinnerung rief. Die Malerei Schnyers wird heute oft einseitig als intensive künstlerische Gestaltung der Juralandschaft gewürdigt, als hochwertige Heimatkunst; frühe Werke der Jahre 1932-1933 wiesen darauf hin, daß der Künstler von der Problematik abstrakter Gestaltung ausging und daß seine Bilder ihren stimmenden Bau und ihre klare



Albert Schnyder, *Der Sonntag*

Aus der Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn

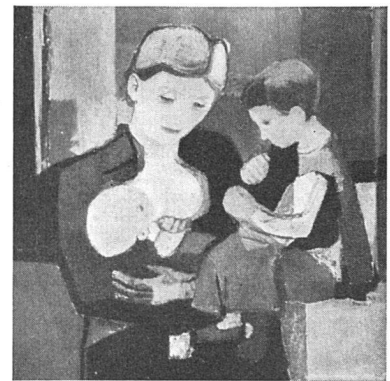
farbige Fügung dieser Berührung mit moderner französischer Kunst verdanken. So sind auch unter den jüngsten Werken die die vorzüglichsten, in denen der kräftige Realismus jurassischer Malerei sich mit dem strengen Aufbau der absoluten Form verbindet. Eine imponierende Kollektion meisterhafter Zeichnungen und Aquarelle wies in der gleichen Richtung. k.

Zürich

Vier Schweizer Künstler

Kunsthaus, 21. Oktober bis
19. November 1944

Es war durchaus zu begrüßen, daß gleichzeitig *drei Basler Maler* größere Kollektionen zeigen konnten, denn unbeschadet der spezifischen Eigenart der Einzelpersonlichkeiten trat als Gemeinsames die Stoßkraft und frisch zugreifende Vitalität des baslerischen Künstlertums von heute eindrucklich in Erscheinung. Hans Stocker ist energisch und lebenswürdig zugleich; seine konzentrierte Formvorstellung und seine außerordentlich differenzierte Farbenphantasie verbinden sich zu flächigen Kompositionen, die den starken Augenreiz mit dem Ausdruck besinnlicher Dauer vereinigen. Am eigenwertigsten sind die dem häuslichen Leben entstammenden Figuren- und Gruppenbilder, deren vereinfachte Gegenständlichkeit auch etwa Elemente abstrakter Flächengestaltung in sich aufnehmen. Solche Themen werden mit einer Prägnanz behandelt, die wie von selbst zu den Ausdrucksmitteln des Wandbildes und der Glasmalerei



Hans Stocker, *Maternité*. Aus der Ausstellung im Kunsthaus Zürich

Photo: Spreng SWB

führt. Kühler, gemessener äußert sich Hans *Haeftiger* (Oberwil), der für ein Basler Schulhaus ebenfalls großformatige Wandbilder geschaffen hat. Hans Stockers Bruder, der unter dem Namen *Coghuf* in Saignelégier arbeitet, gestaltet mit einem durchaus persönlichen, oft fast rauhen Impetus jurassische Motive von herbem Ernst. Der Zürcher Bildhauer Hans *Aeschbacher* tritt erstmals mit einer größeren Kollektion von Ganzfiguren und Köpfen hervor, die durchwegs in Stein ausgeführt sind und die vollrunden plastischen Elementarformen betonen.

E. Br.

Edvard Munch (1863-1944)

Galerie Aktuaryus, 29. Oktober bis 22. November 1944

Mit der nordischen Kunst von Ibsen, Strindberg, Grieg hat Munch das Leidenschaftliche gemeinsam, den Drang mitzuteilen und das bohrende Interesse am eigenen Selbst. Aber die Kraft

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Malerei in Italien von der Antike bis zur Renaissance in Photographien und Reproduktionen Vier ausländische Bildhauer in der Schweiz	Juli bis auf weiteres 14. Okt. bis a. weiteres
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung der Basler Künstler	25. Nov. bis 31. Dez.
	Gewerbemuseum Galerie Bettie Thommen	Die Lithographie in der Schweiz Weihnachtsausstellung Schweizer Künstler	5. Nov. bis 17. Dez. 28. Nov. bis 10. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Gemälde und Zeichnungen alter Meister aus Privatbesitz. Italienische Malerei des 19. Jahrh. Sammlung Nell Walden «Der Sturm» Bau- und Kunstdenkmäler der Schweiz	15. Sept. bis 31. Dez. 1. Okt. bis 31. Dez.
	Kunsthalle Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung bernischer Künstler Weihnachtsausstellung des bernischen Klein- gewerbes	3. Dez. bis 7. Jan. 1. Dez. bis 31. Dez.
	Schulwarte	Jugendbuchausstellung	25. Nov. bis 10. Dez.
Biel	Galerie des Maréchaux	Weihnachtsausstellung	3. Dez. bis 7. Jan.
Chur	Kunsthaus	Sektion Graubünden GSMB	2. Dez. bis 22. Dez.
Genève	Athénée	Exposition collective de Noël	16 déc. - 30 déc.
	Musée Rath Galerie Georges Moos	Dessins des anciens élèves de l'Ecole des Beaux- arts Emilio Beretta	2 déc. - 24 déc. 9 déc. - 4 jan.
Lausanne	Galerie Paul Valotton Galerie d'Art du Capitole	Gaston Vaudou Maurice Barraud	7 déc. - 23 déc. 9 déc. - 31 déc.
	Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung der Kunstgesellschaft
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Projets d'affiches de Jules Courvoisier Études de Edmond de Pury et autres peintres neuchâtelois	19. Nov. bis 31. Dez. 9 déc. - 24 déc. 9 déc. - 24 déc.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	3. Dez. bis 6. Jan.
Solothurn	Städtisches Museum	Weihnachtsausstellung	11. Nov. bis 10. Dez.
	Buchhandlung Lüthy	Lilly Spengler	2. Dez. bis 17. Dez.
St. Gallen	Kunstmuseum	«Unsere Landschaft»	18. Nov. bis 1. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur	26. Nov. bis 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Kunstgewerbe-Weihnachtsausstellung	26. Nov. bis 24. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Gedächtnisausstellung Hans Sturzenegger	26. Nov. bis Januar
	Graphische Sammlung ETH.	Claude Lorrain und seine Nachfolger	23. Sept. bis 23. Dez.
	Kunstgewerbemuseum	Neues schweizerisches Kunstgewerbe	5. Nov. bis 17. Dez.
	Baugeschichtliches Museum	Buchausstellung des Zürcher Buchhändlervereins	10. Dez. bis 24. Dez.
	Kunst-Chammer	«So sammelt man Bilder»	1. Nov. bis Ende Dez.
	Galerie Aktuaryus	Weihnachtsausstellung Schweizer Maler	26. Nov. bis 31. Dez.
	Galerie Beaux-Arts	Weihnachtsausstellung	2. Dez. bis 31. Dez.
	Galerie des Eaux Vives	Allianz, Sektion Zürich, Weihnachtsausstellung	2. Dez. bis 4. Jan.
	Galerie Neupert	Albert Jakob Welti	25. Nov. bis 18. Dez.
	Pestalozzianum	Schöne Jugendbücher aus aller Welt	29. Nov. bis 31. Dez.
Kunstsalon Wolfsberg	Schweizer Kunst	Dezember/Januar	
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-18.30, Samstag 8.30-17 Uhr



Feine Beschläge

F. BENDER, ZÜRICH

Oberdorfstrasse 9 und 10 Telephon 27.192

Resichtigen Sie meine Ausstellung in der Bau-Centrale Zürich

der Vision ist das Zeichen, das ihn von den Nachbarn in unmißverständlicher Weise scheidet. Munchs Kunst ist zu erst visionäre Kunst.

Man erlebt es aufs neue, wenn man die Reihe von Gemälden, Lithographien und Holzschnitten betrachtet, die als Leihgabe aus schweizerischem Privatbesitz bei Aktuaryus vereinigt waren. Bekannt ist das Bildnis der Alexandra Thaulow: Weite, rotflam-mende Untergründe, deren Intensitäten sich in der lotrecht gegebenen Frauengestalt zu einem Bilde erregter Bereitschaft verdichten. Dann eine «Winternacht auf Ekely»: ein schmaler Streifen Himmels, ein dunkler Waldsaum, ein Schneefeld, vom un-tern Bildrand her die Vision eines auf-steigenden Baumes; es ist, als ob die nächtliche Landschaft erst im Traum-bild dieses Baumes wirklich würde. Vision kann Traum sein. Munch aber erfährt sie auch aus ideellen Wurzeln. Schönste Zeugnisse gibt sein graphi-sches Werk. Mehrfach abgewandelte Themen, «Das kranke Mädchen», «Die Einsamen», «Mädchen auf der Brücke», und besonders die Blätter «Eifersucht», «Trost», «Der Tag da-nach» umschreiben sowohl malerische wie literarisch faßbare Gehalte. Doch übersteigt der Aussagewillen Munchs kaum je die einheitliche Kraft seiner Formen. Sein Expressionismus ist bildnerisch gesichert. J. F.

Max Gubler

Galerie Beaux-Arts, 21. Okto-ber bis 9. November 1944

Landschaft, Stilleben, Selbstporträt: das sind die Themen, um die Max Gubler ringt, intensiv und beherrscht. Was die Landschaft des Limmattales an geheimen Formen und Farben be-sitzt, deuten seine Bilder in erstaun-licher Mannigfaltigkeit. Ob aus kühl rahmendem Vordergrund sich gegen das Bildzentrum hin in immer stei-gender Akzentuierung ein Motiv – ein Dorf und ein über ihm aufsteigender Bergrücken – entwickelt, ob in sanfter Kurvung ein Kornfeld in die Tiefe der Bildgründe sinkt, ob ein paar Bäume zu wenigen Kontrasten zusammenge-rissen da stehen – es ist die Idee des Gleichgewichtes farbiger Werte und der kompositionellen Geschlossenheit, die überall spürbar wird. Kein Einzel-nes verliert sich: Irgendwo will ein Horizont in der Ferne verdämmern; doch begegnet ihm sogleich, klar ge-geben, eine dunkle Hügelmasse. Man könnte von Gublers Kontrapunktik

sprechen. Denn Impressionen an sich haben in seiner Malerei keine Berech-tigung. Was nicht der zugleich sehr einfachen und sehr klugen Bilddispo-sition entspricht, scheidet aus.

In diesem Sinne beanspruchen die Stil-leben ein besonderes Interesse. Zwei-mal ist das Motiv der Malvenzweige gegeben. Wenn das eine Mal die Far-ben sich gleichsam gegenseitig auf-lauern in grellen Widersprüchen, so erscheinen sie im zweiten Bild besänf-tigt, gedämpft, versöhnt. Was Gublers Selbstporträte anlangt: sie bekommen einen Zug ins Entschiedene. Sie sind am ehesten Zeichen einer Kunst, die einen souveränen Gestaltungswillen mit einer prächtig pulsierenden Le-benskraft zu vereinigen weiß. J. F.

Denkmalpflege

Eine Ausstellung über Denkmalpflege

Das *Gewerbemuseum Basel* hat zur Jahresversammlung der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte eine *Ausstellung über die Bau- und Kunstdenkmäler der Schweiz, ihre Erfassung und Pflege* veranstaltet, über ihren Wert als Erbe der Vergan-genheit, ihre Bedeutung für die Gegen-wart, über Wesen und Aufgabe ihrer Inventarisierung. Sie legte in Wort und Bild alles Grundsätzliche klar und war sehr dazu angetan, die-ser Bestrebung neue Freunde zu ge-winnen. Da wurde auf großen Kartons mit trefflich ausgesuchten Aufnahmen und wenigen Worten klar erklärt, was als Bau- oder Kunstdenkmal zu gelten hat, was diese Werke, mit Einschluß der Stadtplanung und der Altstadt-sanierung, für die Gegenwart und die Zukunft bedeuten und wie man heute vorgeht, um diesen wichtigen Aufga-ben zu genügen.

Schon zu Ende des 18. Jahrhunderts, so erfuhren wir da, regte sich bei uns der Wunsch, die Denkmäler der Ver-gangenheit besser kennen zu lernen, sobald man begann, an der vaterlän-dischen Geschichte wieder eindring-licher Anteil zu nehmen. Damals gab der Ingenieur Johannes Müller seine «Merkwürdigen Überbleibsel von Al-tertümern in verschiedenen Orten der Eidgenossenschaft» (1774) heraus und eröffnete damit den Reigen der zahl-reichen Veröffentlichungen, welche die romantische Zeit mit viel Liebe, aber wenig Kritik diesem Gegenstand wid-

mete. Am tüchtigsten erwies sich bei solchen Forschungen die Antiquari-sche Gesellschaft in Zürich, deren Mit-teilungen viele stattliche Bände um-fassen, die man immer noch mit Respekt und Gewinn zur Hand nimmt. Aus ihr ging dann jener Kunsthisto-riker hervor, der als Begründer der wissenschaftlichen Denkmalpflege in der Schweiz zu gelten hat, J. Rudolf Rahn, dessen Geschichte der bilden-den Künste in der Schweiz im Jahre 1876 erschien, der selber eine Inven-tarisierung des ganzen Landes, aller-dings nur der mittelalterlichen Denk-mäler, plante, wovon nur die Bände über Tessin, Solothurn und Thurgau erschienen, und der vor allem dafür besorgt war, Schüler heranzubilden, die sich weiter dieser Aufgabe widmen konnten. Unter diesen haben sich na-mentlich Joseph Zemp und Robert Durrer hervorgetan, mit zahlreichen Werken, von denen die stattliche Ar-beit über das Kloster zu Münster in Graubünden besonders erwähnt wer-den muß. Dann machte sich Durrer an die gründliche Bearbeitung seines Hei-matkantons Unterwalden, wobei er das Programm Rahns wesentlich erwei-terte und vertiefte. Dieses vorzügliche Werk erschien bogenweise als Beilage zum Anzeiger für Altertumskunde über 28 Jahre, von 1899 bis 1927, verzettelt. Es ist das Muster geworden, an das man sich bei den seit 1927 erscheinenden «Kunstdenkmäler der Schweiz» anlehnt, von denen nun fünfzehn gut ausgestattete Bände von den siebzig erschienen sind, auf die das Werk angelegt ist. Bei seinem Zustandekom-men und bei der Gründung der Gesell-schaft für Kunstgeschichte mit ihrer stattlichen Mitgliederzahl, die nun statt der kleinen und armen Gesell-schaft für die Erhaltung der Kunst-denkmäler als Herausgeberin zeichnet, war wiederum ein Rahn-Schüler, Paul Ganz, führend, und so ist denn endlich ein Unternehmen im schönsten Fluß, wo während eines Jahrhunderts nur mühselig Tropfen um Tropfen zusam-menlief.

Die Ausstellung machte dann mit der Technik der Aufnahme von Kunst-denkmälern vertraut. Sie zeigte, wie das architektonische Bild durch Grundriß, Aufriß und Schnitt zustande kommt und wie unter Umständen ein perspektivischer Schnitt vom Organismus eines Bauwerks einen einleuchten-den Begriff zu geben vermag, wie der Photograph nicht auf überraschen-de Aspekte, sondern nur auf schlichte und ausgiebige Sachlichkeit halten muß, und wie dennoch die freie Zeich-