

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.

Ausstellungen

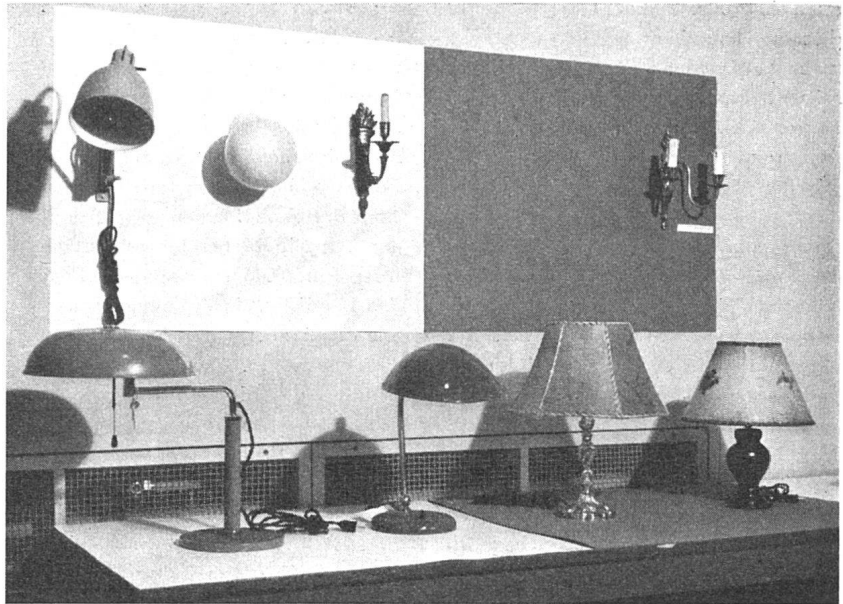
Aarau

Otto Wyler

Gewerbemuseum, 4. bis 18. April 1948

Der Aargauische Kunstverein veranstaltete zu Ehren des 60jährigen Otto Wyler eine Ausstellung von Werken aus allen Perioden des Schaffens, eine Schau, die Arbeiten aus der ersten Pariser Zeit, von Münchner Aufenthalten, von zahlreichen Reisen nach Südfrankreich, Nordafrika, in den Tessin, und erneut immer nach Paris zusammenfaßte und mit den Bildern aus dem heimatlichen Aargau einen trefflichen Überblick über die koloristisch so lebendige und delikate, formal so straff gebundene Kunst dieses Malers vermittelte. Notgedrungen fehlte hier das Wandbild, des Raumangels wegen das Aquarell und die Zeichnung; um so ergiebiger kam das Tafelbild zu Worte, das Wyler im Grunde immer am meisten beschäftigte und mit dem er sich unermüdet und voll künstlerischen Bewußtseins auseinandersetzte, ohne dabei an Liebenswürdigkeit und farbiger Belebtheit je einzubüßen. Standen zu Beginn Werke rein flächlicher Darstellung, verbunden mit dekorativen Elementen, so zeigte sich ein Stilwandel in der Richtung des Malerischen beim spätern Schaffen. Fesselnd war es, dieses vielgestaltige und reiche Nebeneinander zu verfolgen. Gereift, sehr gekonnt in den Mitteln die späten Stücke, unter denen Aargauer Landschaften (zum Teil großen Formats), dann virtuose Blumenbilder hervortraten. Waren diese dem Ausstellungsbesucher in ihrer charakteristischen Haltung bekannt, so erlebte er bei frühen Arbeiten köstliche Überraschungen, so bei einigen figürlichen Kompositionen, bei einem originellen Damenbildnis, bei zartgrauen Aarelandschaften, bei dem schönen Jugendfestbild unter blauem Himmel, das zweifellos zu den Hauptwerken des Künstlers zählt.

Zusammen mit Wylers Bildern war eine Anzahl Werke des 1945 verstorbenen Lenzburger Plastikern Arnold Hünerwadel ausgestellt: Terrakotten,



Aus der Ausstellung «echt oder unecht?» im Gewerbemuseum Basel

Links: Echt ist sowohl die Kerzenapplique Louis XVI (die zwar eine brennende Fackel nachahmt, aber handwerklich gut ist und dem Bedürfnis ihrer Zeit entsprach) wie die Wandloche und die Scherenlampe, die den heutigen Bedürfnissen entsprechen. Rechts: Elektrifizierte Imitation einer Louis-XVI-Applique mit tropfenden Kerzen! Darunter Craquelé-Schirm mit aufgeklebten Abziehbildblumen



Links: Schlecht imitiertes Rokokogesirr mit Abziehbilddekorationen. Rechts: Land-Service, Langenthal
Photos: Hans Berchtold, Basel

Majoliken, Arbeiten in englischem Zement, in denen die lyrisch feine Art dieses sensiblen Künstlers zur Geltung kam; in wenigen Figuren großen Formats, einer Schwebenden und einer Knienden, sammelte sich die Formkraft zu gesteigertem Ausdruck. g.

Basel

echt oder unecht?

Gewerbemuseum, 18. April bis 15. Mai 1948

Diese Ausstellung gehörte zu den meistbesuchten und meistdiskutierten in Basel. Daß an einem einzigen Sonntag über 3000 Menschen sich für die Frage «Qualität und

Kitsch beim Gebrauchsgerät» interessieren, zeigt zur Genüge, wie notwendig solche Ausstellungen heute sind. Es zeigt aber auch mit unübersehbarer Deutlichkeit, daß im breiten Publikum tatsächlich ein Bedürfnis besteht, sich über diese Fragen – es sind im Grund die unserer gesamten Lebenskultur und des Geschmacks – aufklären zu lassen. Gerade die breite Masse, die in der Praxis zu den treuesten Abnehmern jeglichen industriellen Modekitsches gehört, will im Grund nichts anderes besitzen als echte und qualitätvolle Dinge. Der Andrang zu den Führungen durch diese Ausstellung darf als hoffnungsvolles Zeichen dafür genommen werden, daß diese breite Masse keineswegs für die Erziehung zum guten Geschmack und zum Qualitätsgefühl verloren ist, daß

sie sich im Gegenteil belehren lassen will, und daß sich deshalb auch jeder Einsatz für das qualitätvolle Gebrauchsgerät lohnt. Daß sich heute auch ein großer Teil der Geschäftsleute diesem Gedanken wenigstens nicht mehr ganz verschließt, beweist die Bereitwilligkeit, mit der selbst Warenhäuser Ausstellungsmaterial zur Verfügung zustellten.

Mit der Fragestellung «echt oder unecht?» berührte die Ausstellung in erster Linie das Problem des Geschmacks. Die einzelnen Gegenstände sind nach *Material, Konstruktion, Stil* und *Ausdruck* auf ihre Echtheit hin geprüft und in Gruppen einander gegenübergestellt worden, aber nicht im Hinblick auf ihre *Gebrauchsfunktion*. Man bedauert das Fehlen dieses letzten Gesichtspunktes vor allem deshalb, weil es für den Konsumenten letzten Endes doch immer die Gebrauchsgütekriterien (Solidität und Zweckmäßigkeit) sind, die beim Einkauf den Ausschlag geben – oder wenigstens geben sollten. Ohne das Kriterium der Funktion bleibt die Frage «echt oder unecht?» ein Teilproblem der Qualitätsfrage. Man wird sich auch darüber klar sein müssen, daß ohne das Kriterium der Funktion die Qualität ihrerseits plötzlich zu einer rein ästhetischen Größe, zu einer reinen unverbindlichen Geschmacksangelegenheit werden könnte. Diese Gefahr wird einem in der Ausstellung dort besonders bewußt, wo man von den ausgestellten Gegenständen geradezu eingeladen wird, sie auf ihre Gebrauchsfunktionen hin auszuprobieren: bei den Stühlen. Da zeigt sich nun plötzlich, daß der vielgeschmähte Plüschfauteuil trotz seiner imitierten Louis-XV-Beine und trotz seiner geschmacklosen Draperie es an Bequemlichkeit keineswegs fehlen läßt. Im Gegenteil: sofern es sich um den Gebrauch dieser Möbel, ums Sitzen und Ausruhen handelt, kann sich von allen modernen «echten» Fauteuils nur der Stahlrohr-Sessel mit ihm messen. Sehr deutlich wird dem Besucher am Anfang der Ausstellung an je einem Beispiel gezeigt, um was bei der Konfrontierung des Unechten (auf dunkelgrauem Grund) mit dem Echten (auf weißem Grund) es geht. Auf eine Gruppierung der ganzen Ausstellung nach den vier Gesichtspunkten *Material, Konstruktion, Stil* und *Ausdruck* hat man hingegen bewußt verzichtet, da viele Dinge in mehr als einer Hinsicht unecht oder echt zu nennen sind. Sehr schön ist vor allem der Unsinn des «falschen Craquelés» durch die Gegenüberstellung einer Fayenceplatte um 1800

mit ihren echten, durch das natürliche Alter bedingten Sprüngen gelungen. Auch der mit der Maschine vorgetäuschten «handwerklichen Bearbeitung» von Holzgegenständen ist ein Produkt echter Handarbeit – eine hölzerne Schale mit fast glatter Oberfläche, die von Eingeborenen der Admiralitätsinseln geschnitzt wurde, – sehr eindrucksvoll gegenübergestellt. Beim Geschirr stehen den schlecht imitierten Rokokoformen mit ihrer billigen Abziehbildchendekoration die in ihrer Einfachheit so schönen Formen des Landi-Geschirrs (Langenthal), sowie der Arzberg- und Wedgwood-Service gegenüber. Aus der Reaktion des Publikums wird hier übrigens deutlich, daß sehr viele Menschen heute gar nicht mehr in der Lage sind, die Stilimitation als solche zu erkennen, weil ihnen die Vorstellung von den Originalen fehlt. Die Gegenüberstellung von echten Stoffen, Spitzen und Leder mit ihren Imitationen in Plastic, Wachs- und Zellophan sprechen dagegen eine eindeutige Sprache.

In der Abteilung, wo es um echt und unecht des Ausdrucks geht, ist der Kitsch daheim. Deutlich in den sentimentalen, gestellten Photographien auf Konfirmationskarten, den Mondscheinlandschaften und in den ins Süßliche übersteigerten religiösen Öldrucken; für manche sicher sehr viel weniger sichtbar in Kinderbüchern und Spielzeugen. Merkwürdigerweise hat gerade die Kuckucksuhr – nicht einmal eine echte Schwarzwälder, sondern eine Briener Abwandlung billigster Machart – die begeistertsten Verteidiger gefunden. Im Namen des «Heimeligen», der wohnlichen Atmosphäre, die angeblich von diesem Schnitzwerk verbreitet werden soll, machen diese Fürsprecher für den Kitsch Propaganda. Diejenigen, die (subjektiv ehrlich) meinen, in einem solchen Werk wirklich ein Kunstwerk und einen Kunstwert zu besitzen, sind verhältnismäßig leicht zum Echten zu überzeugen. Die anderen, die den Kitsch als solchen erkennen, lieben ihn aus Snobismus.

Leider ist es im letzten Teil der Ausstellung, wo es bei den Möbeln gerade um Gebrauchsgegenstände geht, die am teuersten sind und am längsten halten sollen, nicht ganz gelungen, den Gegensatz von echt und unecht überzeugend darzustellen, weder für die Einzelmöbel noch für die Wohnlichkeit ganzer Zimmereinrichtungen. Die Hersteller der gangbarsten und geschmacklosesten Zimmereinrichtungen waren nicht zu Leihgaben zu bewegen,

so daß das Unechte fast ausschließlich durch das Altmodische vertreten wird. Demgegenüber segelt unter der Fahne des Echten leider auch so manches moderne Möbel, das bereits wieder mit Stil- und Konstruktionsimitationen Konzessionen gemacht hat oder mit wenig überzeugenden modischen Abwandlungen auftritt.

Hat der erste Teil der Ausstellung vor allem das große Publikum wieder einmal zum Nachdenken über die verschiedenen Qualitäten des fast unübersichtlich gewordenen Angebots an den Dingen des täglichen Gebrauchs angeregt, so ruft vielleicht gerade die problematische Möbelabteilung die Produzenten, nicht zuletzt die Werkbund-Mitglieder unter ihnen, zu neuem Besinnen auf. m. n.

Auguste Rodin

Kunsthalle, 10. April bis 4. Juli 1948

Vor genau dreißig Jahren, im April 1918, hat die Basler Kunsthalle dem Gedächtnis des 1840 geborenen und eben erst, im November 1917, gestorbenen Auguste Rodin eine große Ausstellung gewidmet. Als ein Niederschlag jener Ausstellung ist uns die kleine Schrift des bedeutenden Basler Bildhauers Carl Burckhardt geblieben, die «Rodin und das plastische Problem» zum Gegenstand hatte und fern von jedem Heroenkult unter schweizerischen Künstlern und Kunstfreunden ein vertieftes Interesse für Rodins Kunst wecken wollte. In verdienstvoller Weise hat der Basler Kunstverein zur jetzigen Rodin-Ausstellung die kleine Schrift neu herausgegeben. Sie erweist sich noch heute, tritt man mit ihr vor die Werke Rodins, als in den entscheidenden Punkten gültig.

Die Basler Rodin-Ausstellung, im wesentlichen aus den Rodin-Museen in Paris und Meudon zusammengestellt und um einige Werke aus schweizerischem Besitz vermehrt, zeigt rund 120 plastische Werke des Meisters, denen etwa 100 Zeichnungen beigegeben sind. Um die Hauptakzente in Rodins Schaffen, die jeweils als große Bronzen einen Saal dominieren, sind die kleineren Arbeiten, Bronzen, Gipsplastiken, Abgüsse von den Marmorwerken und wenige Marmore selbst angeordnet. Das Hauptgewicht liegt durchaus auf der Bronze. Wer die Rodin-Museen kennt und das Zwiespältige des weißlich verschwommenen, durchsichtigen Marmors, wie unsere Zeit ihn kaum mehr erträgt, der weiß diese Art der Auswahl

zu schätzen. Weiß vor allem zu schätzen, daß von vielen der berühmten und beliebten Marmorwerke in Basel kleinere Bronzefassungen zu sehen sind.

Rodin hat lange, zumal in deutschen Landen, eine geradezu fanatische, kultische Verehrung genossen, für die etwa Rilkes Rodin-Worte nur der verdichtete und sublimierte Ausdruck sind. Für uns, die wir inzwischen durch die Läuterungen des Kubismus, der abstrakten und konkreten Kunst hindurchgegangen sind, steht das formale, das plastische Problem (wie für C. Burckhardt) im Vordergrund. Keiner von uns vermag sich Rodins Werk zu nähern, ohne zunächst die ihm eingetrichterten Axiome vom «Malerischen» und vom «Impressionistischen» dieser Kunst auf die Seite zu schaffen. Aber auch wenn die Unbefangenheit wieder hergestellt ist, gibt Rodin sich, um mit dem Basler Bildhauer zu sprechen, als «überaus komplizierte Erscheinung» und ist nur «schwer in eine runde Formel zu fassen». Die Basler Ausstellung bietet die großartige Gelegenheit, wenigstens die Bereiche, in denen sich solche Formel bewegen müßte, abzutasten, vor allem aber den verschiedenen, oft geradezu gegensätzlichen Wesenszügen Rodins nachzuspüren. So etwa zu verfolgen, wo Rodin ein wirklicher, echter Plastiker ist – von der kleinen, in den Raum hinausgetriebenen Einzelform irgendeines seiner Werke bis zu einzelnen der großen Schöpfungen –, wo er «malerisch» ist – wie in der lichthungrigen Oberflächenstruktur der Bildnisse – und wo er sich durch außerplastische Momente verführen und entführen läßt. Diese Momente rufen zunächst nach naheliegenden Vergleichen mit Michelangelo, dessen «terribilità» in seiner Zeit legitim war, während Rodins Geladenheit keiner analogen Dimension seiner Zeit entspricht. Sie rufen auch nach Überlegungen zum «Literarischen» in der Kunst Rodins, in dem wir wohl das Zeitgebundenste seines Schaffens sehen. Je länger man in Basel vor den Resultaten dieses Schaffens verweilt, um so vielfältiger werden ihre Probleme und Divergenzen, um so faszinierender aber auch und unsagbarer ihre Großartigkeit, im tragischen Versagen wie im glücklichen Gelingen. W. R.

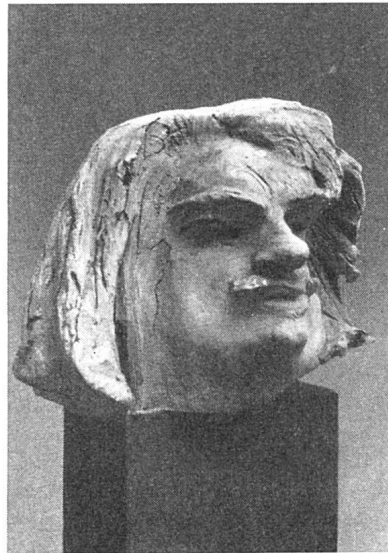
Jean Arp – Germaine Richier

Galerie d'Art moderne, 3. April bis 1. Mai 1948

Ein Hinüberwechseln von den Werken Rodins in der Kunsthalle zu den Wer-



Auguste Rodin, *Femme debout*, Gips. Musée Rodin, Meudon



Auguste Rodin, *Kopfstudie zum «Balzac»*, Terrakotta. Musée Rodin, Meudon. Photo: H. Eidenbenz SWB, Basel

ken zweier eigenwilliger Plastiker unserer Zeit, welch aufschlußreicher Gang! In vorwiegend neueren Reliefs und Vollplastiken ist auch bei dieser Begabung Arp der wirkliche Formier einfacher und doch vielfältiger, beziehungsreicher Gebilde, die, irgendeinmal selbst Natur, nun dieser gegenüberüberstehen, formal und geistig überzeugend, schwebend aber auch in beglückender Weise zwischen rationalem Sichfassenlassen und irrationaler, poetischem Sich-entziehen. Daneben Germaine Richiers Wesen: weniger geformte als hochgespannte Wesen, die in den Raum hinausjagen, diesen durchschneiden und in sich aufnehmen, Wesen, die von dem Holzklötz, auf dem sie gebildet wurden, mit ihren sehnigen Heuschreckengliedern und

ihren schnittigen Leibern in die Welt hinauszuschnellen im Begriffe sind. Ob sie sich nicht irgendwo mit einzelnen der ähnlich in den Raum hinausgreifenden Figurengruppen Rodins berühren? W. R.

Die mittelalterlichen Glasgemälde der Stephanskirche in Mülhausen

Öffentliche Kunstsammlung,

4. April bis 30. Mai 1948

Ein eigentümlicher Zauber geht von diesen Glasfenstern aus, die um 1350 für die alte Stephanskirche des elsässischen Landstädtchens Mülhausen von vier deutlich zu unterscheidenden Glasmalern geschaffen wurden. Mit den repräsentativen Kirchenfenstern der großen Kathedralen oder mit fürstlichen Stiftungen in einfachen Klosterkirchen lassen sich die Mülhauser Scheiben sicher nicht vergleichen. Sie sind Zeugnis einer handwerklichen Provinzkunst. Trotzdem üben sie je länger je mehr eine faszinierende Wirkung auf jeden Besucher aus. Denn ihr Charme liegt in jener unmittelbaren und unbefangenen Erzählfreudigkeit, mit der einfache Glasmaler hier die Geschichte des göttlichen Heilsplanes – von der Erschaffung des Menschen bis zur Seligkeit der ganzen Menschheit im Himmel – dargestellt haben. Die Form dieses Zyklus, der sich fortlaufend über die drei mittleren Chorfenster der Kirche erstreckte, war zweifellos von einem Theologen vorgeschrieben, der sich eng an das sog. «Speculum humanae salvationis», den 1324 fertiggestellten Kommentar des «Spiegels der menschlichen Erlösung» gehalten hatte. Obschon die gesamte mittelalterliche Kunst unter dem Einfluß dieser im «Speculum» niedergeschriebenen Anschauung stand, wozu in bestimmten Ereignissen des Alten Testaments und der antiken Geschichte bereits das christliche Heilsgeschehen verheißungsvoll vorausgesagt wurde, haben sich doch nur selten ganze Zyklen des Heilspiegels so vollständig erhalten wie in Mülhausen. Die übereinanderliegenden Felder sind dem Bau des Fensters entsprechend dreigeteilt: das christliche Heilsereignis in der Mitte wird von je zwei Praefiguren begleitet.

Bis auf die repräsentativen Bilder (Geburt Christi, Himmelfahrt, Kreuzigung usw.), die von jahrhundertealten Bildvorstellungen geprägt und damit für den Künstler unantastbar waren, haben die Glasmaler in Mülhausen bei allen übrigen Bildern den vorgeschrie-



Glasgemälde der Stephanskirche in Mülhausen, «Gideons Vlies» (aus dem Nordostfenster) und «Michal verhilft David zur Flucht» (aus dem Südostfenster). Um 1350

benen Inhalt benutzt, um hier fröhlich und unbefangen von ihrem eigenen handwerklichen Kleinstadtleben zu erzählen. Noch stehen ihnen dazu die schönen farbigen Gläser zur Verfügung, noch haben sie die wunderbare Unbefangenheit, diese Farben in völlig unnaturalistischem Sinn zu verwenden: Blätter und Heiligenscheine leuchten in allen Farben, so wie es ein harmonischer Zusammenklang erfordert. Noch beherrscht die Fläche die

Komposition. Mit ganzer Liebe aber haben diese Glasmaler versucht, den einzelnen Gestalten einen möglichst charakteristischen Ausdruck zu geben: den schlafenden und träumenden Königen, den grimmigen und tapferen Kriegern oder den hübschen und verführerisch lächelnden Frauen. Das Ganze ist voll heiterer Poesie und kühner Ausdruckskraft.

Besonders gut kommen all diese Einzelheiten zur Geltung, da die ca. 90 Panneaux an den Glaswänden des kleinen Binnenhofs im Kunstmuseum eine vorzügliche Aufstellung gefunden haben. Sie ist in erster Linie dem Kenner alter Glasmalerei, Dr. Fridtjof Zschokke (Assistent an der Öffentlichen Kunstsammlung), zu danken. Die Glasbilder werden nach der Ausstellung wieder in die Fenster des neugotischen «Temple protestant» in Mülhausen zurückkehren, aus dem sie während des Krieges evakuiert wurden und wo sie im allgemeinen ein etwas verstecktes Dasein fristen müssen. *m. n.*

Schaffhausen

Victor Surbek

Museum zu Allerheiligen,
18. April bis 6. Juni 1948

Die Schaffhauser Ausstellungen brachten bei Beginn des Jahres zuerst eine Schau von *Hans Rippmann*, *Albert Rüegg* und *Arnold Huggler*. Der Bildhauer zeigte ausschließlich fein formulierte Tierplastiken, während die Gemälde Rüeggs wenig differenziert wirkten. Von Rippmann überzeugten vor allem seine Bleistiftzeichnungen, darunter interessante Dichterporträts, die den reizvollen Anlaß zu literarischen Abenden im Ausstellungssaal boten.

Dem Schaffhauser-Zürcher *Jakob Ritzmann*, der zum Sturzenegger-Kreis gehört, verfügte für seine Werke über den gesamten Ausstellungsraum. Seine Arbeiten zeichneten sich weniger durch impulsive Verve, als durch ein sehr solides Können aus. In seinen figürlichen Arbeiten, die seinen persönlichsten Eindruck hinterließen, wurde dies besonders sichtbar.

Bis zum 6. Juni ist jetzt eine Ausstellung von *Victor Surbek* zu sehen. Den stärksten Eindruck seiner Persönlichkeit vermitteln seine lavierten Zeichnungen und diejenigen Gemälde, die sich am nächsten an deren Darstellungsart anlehnen. Es ist kein Zufall, daß sich dabei viele Winterlandschaft-

ten finden, denen er mit kräftigen Strichen und einigen feinen Grautönen wirkliche Reize abgewinnt. *C. J. J.*

Solothurn

Alois Carigiet

Museum, 24. April bis 30. Mai
1948

Die Ausstellung dieses Künstlers setzt ein mit Bühnenbildern für das Zürcher «Cornichon», die seinerzeit wohl erstmals die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Carigiet lenkten. Kurz darauf ließen ihn seine ersten Gemälde als einen ebenbürtigen Nachfahren der jugendfrischen, farbenfrohen Maler erscheinen, die die Schweizermalerei am Anfang unseres Jahrhunderts ausgezeichnet hatten. Das starke Erlebnis, die enge Verbundenheit mit der Natur und die Kraft des unmittelbaren, sprechenden Ausdrucks sind auch seinen späteren Bildern geblieben. Immer tiefer dringt Carigiet darin in die Schöpfung ein, sei es, daß er die Bauern seiner Bündner Heimat bei der Arbeit beäugt, sei es, daß er den Raubvögeln nachspürt und das verborgene Leben der Bergwildnis mit elementarer Wucht darzustellen weiß. Selbst ein unruhiger Geist, der den Weg im Gesicherten meidet, wendet er sich in seinen neuesten Arbeiten einer innerlichen Welt zu, die nicht mehr ohne weiteres eindeutig ist, einer Welt mit einem doppelten Gesicht. Seine Zeichnungen bestätigen aufs schönste die großen Gaben dieses geborenen Malers.

Josef Müller

Zürich

Paul Basilius Barth

Galerie Georges Moos, 1. bis
22. April 1948

Rot-Blau: Wer hat nicht sofort diese Farbvorstellung, wenn der Name Paul Basilius Barth genannt wird? Blaues Gewand – rotes Halstuch; blaues Tisch Tuch – rote Gegenstände. – Natürlich birgt eine solche Beschränkung die Gefahr der Monotonie in sich. Wer das aber von dieser Ausstellung hätte behaupten wollen, würde dem Künstler gehörig Unrecht getan haben, denn mit den zwanzig Bildern zeigte er sich in der ganzen Frische seines schöpferischen Gestaltens. Die Beschränkung bedeutete in diesem Falle durchaus

Reichtum, bedeutete inniges Erfüllen und Erfahren des ihm eigenen Gestaltungsbereiches. Es waren durchwegs kleinformatige Bilder ausgestellt (und im Verwenden des kleinen Formates hat sich der Künstler stets am sicheren bewährt). Wir kannten seine Motive schon von früher her: Portraits, Stilleben und Landschaften. Aber hier sind sie da und dort mit neuer Intensität aus der Farbe heraus gestaltet worden. Und die warme, lyrische Atmosphäre, welche diese zu vermitteln vermochte, berührte uns unmittelbar. – Die Bodenseelandschaft fanden wir in einigen Varianten dargestellt: ein schlichter Küstenstreifen und dahinter die weite Fläche des Wassers. Die schönste unter diesen intimen Landschaften war wohl die «Gewitterstimmung am Bodensee», darin der Maler die Atmosphäre mit erstaunlichschlichten Mitteln festgehalten hat. Wir nennen diese Landschaften, weil gerade in ihnen die einfachere und doch reichere Gestaltungsweise des Künstlers realisiert worden ist. In ihnen erhält der viel verwendete Farbgegensatz Rot-Blau schon symbolische Bedeutung: Rot (in erweitertem Sinne) das Feste, Nahe, Blau das Ferne – und beide in einem groß empfundenen, schwebend ruhigen Einklang. P. Portmann

Chronique Romande

En 1748, sur le vu d'un rapport favorable du professeur Jean-Jacques Burlamachi, jurisconsulte fameux et amateur d'art averti, la République de Genève ouvrit une école de dessin, où l'enseignement était donné par Jean-Pierre Soubeyran, peintre et graveur dont par malheur nous ne possédons aucune œuvre. Cette initiative n'avait pas pour but de faire de Genève une métropole du grand art, mais bien voulait former les dessinateurs que réclamaient les ateliers et fabriques alors existantes. La direction de cette école fut remise en 1786 à la Société des Arts. Mais en 1849, à la suite de la Révolution de 1846, l'Etat prit possession de l'Ecole. Barthélemy Menn fut chargé de l'enseignement de la figure, et pendant quarante-deux ans professa avec l'autorité, le zèle et le dévouement que l'on sait. En 1869, à l'Ecole des Beaux-Arts fut adjointe l'Ecole d'art appliqué à l'Industrie, qui en 1877 devint l'Ecole des Arts industriels. Actuellement, l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole des Arts industriels forment une section de l'Ecole des Arts et Métiers, dont M. Albert Dupraz est le directeur, et elles

ont pour doyen le bon peintre Gabriel Haberjahn.

Il était donc tout indiqué qu'en 1948 fut célébré le deuxième centenaire de l'Ecole de dessin de Jean-Pierre Soubeyran, puisqu'elle fut le germe modeste d'où devaient naître et l'Ecole des Beaux-Arts et l'Ecole des Arts industriels.

L'exposition qui s'est ouverte à cette occasion a été fort judicieusement conçue, et elle offre un aperçu très complet du passé et du présent de l'enseignement officiel des beaux-arts à Genève. Au rez-de-chaussée du Musée Rath sont présentés d'abord quelques documents historiques, puis des œuvres des anciens maîtres et des maîtres actuels de l'Ecole. Ensuite ce sont des œuvres d'anciens élèves ayant été primés dans des concours; et l'on a eu l'excellente idée d'y ajouter des photographies d'œuvres dont le déplacement n'était pas possible: ainsi des peintures murales, des sculptures décorant des monuments ou les voies publiques. Enfin dans les sous-sols du Musée sont exposés des travaux d'élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, des Arts industriels et de l'Ecole normale de dessin. L'exposition des œuvres de maîtres et d'anciens élèves, que je ne puis malheureusement étudier en détail, est très diverse, très intéressante, et très heureusement installée. Je rappelle que les premiers ont compté parmi eux des artistes comme Jean Jaquet, Adam Tœpffer, Barthélemy Menn, Auguste Baud-Bovy, Hugues Bovy, Ferdinand Hodler, Maurice Sarkisoff, pour ne citer que les morts. Quant aux seconds, ce sont tous des artistes qui se sont fait un nom. L'exposition des travaux d'élèves encore en cours d'études montre les résultats obtenus dans vingt-sept ateliers. Le public a pu se rendre compte avec quelle application et quel sérieux travaillent ces jeunes gens.

L'Ecole est la seule de ce genre en Suisse qui donne un enseignement portant à la fois sur les arts majeurs et sur les arts mineurs. Il est à remarquer que dès sa naissance, on voit apparaître les deux tendances qui tour à tour se sont accusées dans l'enseignement, et ce point de vue se trouve déjà exprimé dans le rapport de Jean-Jacques Burlamachi. Si à ses débuts l'Ecole s'efforça de former des dessinateurs pour les ateliers d'horlogerie et les fabriques d'indiennes, Barthélemy Menn tenait avant tout à diriger ses élèves vers l'art pur. Aujourd'hui, la balance est maintenue égale entre les deux tendances, et l'enseignement vise à tenir compte des aptitudes des élèves pour les diriger vers tel ou tel atelier. D'ailleurs, comme le signale G. Haberjahn dans l'excellente introduction qu'il

a donnée au catalogue de cette exposition, «de nombreux artistes, peintres, sculpteurs, ont pratiqué d'abord les arts appliqués, tout en pensant à la peinture ou à la sculpture».

Il me reste peu de place pour signaler une exposition qui a remporté un très vif succès, celle du sculpteur Willy Wuilleumier à l'Athénée. Wuilleumier est sans conteste un des meilleurs animaliers de l'heure présente. Evitant aussi bien cette stylisation facile, qui est pour certains animaliers une tentation irrésistible, qu'un pittoresque tout extérieur, il nous donne des bêtes, sauvages ou non, grandes ou petites, des images qui prouvent avec quel soin il les a étudiées. En même temps, Wuilleumier a exposé quelques bustes et statuettes qui prouvent qu'il connaît l'homme autant que l'animal. Un tel ensemble d'œuvres, où se révèlent de pareilles qualités, classe définitivement Wuilleumier parmi les artistes sur lesquels on peut compter.

François Fosca

Mailand

Aldo Patocchi

Galerie der «Illustrazione Italiana», 25. März bis 9. April

Die Ausstellung der Holzschnitte Aldo Patocchis in der Kunstgalerie der führenden Zeitschrift «Illustrazione Italiana» in Mailand verzeichnete einen bemerkenswerten Erfolg, der durch einen starken Besuch wie in den anerkennenden Bewertungen der maßgebenden Kritik der lombardischen Hauptstadt zum Ausdruck kam. Im «Popolo» bezeichnete G. Baroni die Blätter des tessinischen Künstlers als «eine wirkliche Freude für die Augen» und stellte die Befreiung des ehemaligen «Mystikers» der «Eroica» aus jeder literarischen Ausschweifung fest, was ihn in die Lage setzt, «sich restlos und mit glücklicher Hingabe auf ausschließlich zur Malerei gehörigen Motive zu konzentrieren». Seinerseits bemerkt der Kritiker des «Corriere di Milano» in Patocchi die Beherrschung der Ausdrucksmittel und die Eleganz der Zusammenfassung. Der in den schweizerischen Kunstkreisen bekannte Maler Aldo Carpi, der Vorsitzende der Brera-Akademie, zählt Aldo Patocchi zu den bewährtesten Holzschnitzern Europas. L. C.

Londoner Kunstchronik

Von den ausländischen Kunstausstellungen, die in den letzten Monaten in London Aufmerksamkeit erregt haben, war die bedeutendste die *Exhibition of Art chiefly from the Dominions of India and Pakistan* in der Royal Academy. Schon vor dem Kriege geplant, kann diese Ausstellung nur mit jenen der persischen und chinesischen Kunst verglichen werden, die 1931 und 1935 an derselben Stelle abgehalten wurden, und die sich als Ziel gesetzt hatten, typische Meisterwerke der Kunst und Kultur der großen Weltzivilisationen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die indische Ausstellung, deren Katalog 1436 Nummern aufwies, umfaßte Stein- und Bronzeplastiken, Bilder, Buchillustrationen, Photographien der berühmten indischen Tempelmalereien der Gupta-Periode (5.–6. Jahrhundert v. Chr.), sowie auch Kunstgewerbe aller Art: Statuetten, Siegel, Glas, keramische Arbeiten, Teppiche, Stoffe und Waffen. Sie umspannte die Zeit vom 3. Jahrtausend v. Chr. bis zur Gegenwart. Denn da war auch eine Sammlung moderner indischer Malerei, die jedoch qualitativ stark gegen die früheren Zeiten abfiel, vor allem durch den Einfluß der europäischen Kunst auf die Inder, der verheerende Folgen hatte.

Das prähistorische Indien war vertreten durch die Ausgrabungen von Harappa und Mohenjodaro; der Aufschwung der Steinskulptur wurde anschaulich gemacht durch eine Kolossalfigur aus dem Museum in Kalkutta, sowie eine große Stierskulptur, die vom Kaiser Asoka um 257 v. Chr. in Rampurva, Bihar errichtet worden ist. Die folgende Periode war durch die Skulpturen der Yaksha- und Yakschinifiguren repräsentiert, kleinerer Gottheiten, die als Torträger bei Tempelbauten Verwendung fanden. Die kosmopolitische Schule des Gandhara-Distriktes (6.–1. Jahrhundert v. Chr.) mit ihren griechisch-römischen und buddhistischen Einflüssen konnte ebenso hier studiert werden, wie die gleichzeitige Bildhauerkunst von Mathura (ca. 200–50 v. Chr.). Die klassische Periode der indischen Skulptur mit lebensgroßen Buddhas und Bodhisattvas aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. war hier mit herrlichen Werken vertreten. Da die mittelalterliche indische Skulptur größtenteils aus Reliefs besteht und von der Architektur der Tempel nicht getrennt werden kann, gelangte diese Seite der indischen Kunst nicht zur vollen Geltung. Doch

waren hier einige Stücke der schönen erotischen Bildhauerei aus den Tempeln von Bundelkhand und Orissa, sowie ein ganz wunderbarer Pferdekopf zu sehen. Nach der Machtübernahme durch die Mohamedaner verfiel die indische Skulptur.

In sehr bedeutender Auswahl war die indische Malerei vertreten: Die berühmten Miniaturen der verschiedenen technisch raffinierten Schulen, in Handschriften auf Palmenblättern (11.–13. Jahrhundert), «Jain»-Malereien auf Papier aus Westindien, Werke aus Orissa und Bijapur, dann die der Hofmaler der Moguldynastien, sowie der Rajputschulen.

Diese Ausstellung indischer Kunst war einzigartig und erfreute sich internationaler Aufmerksamkeit. Noch nie waren so viele indische Werke aus öffentlichen und privaten Sammlungen – auch aus England, Amerika, Holland und Frankreich waren Werke gekommen – unter einem Dach versammelt.

An der großen *Chagall*-Ausstellung der Tate Gallery konnte man das Werk dieses Malers von seinen ersten Anfängen bis in die gegenwärtige Zeit verfolgen. Chagall lebt seit Jahren in den U. S. A. Schon in seiner ersten kubisierenden Periode – die von manchen Kennern als seine bedeutendste angesehen wird – kommt seine Persönlichkeit stark zur Geltung, wenn auch seine Farbe erst später wie ein Zaubergarten zu blühen beginnt. Da ist echte Volkspoesie und Mystik, da ist ein echter, kein schulmäßiger Expressionismus. Chagall ist eine Frühbegabung, gesammelt und bewußt gemacht durch Paris. Was nach seinem 40. Lebensjahr, ist Variation und mühevoller Arbeit. Es gab Bilder auf der Ausstellung, an denen Chagall durch zehn Jahre gemalt hat. Chagalls Kunst geht auf literarische Impulse zurück; seine Maleien sind Illustrationen der sehr bildreichen jüdischen Sprichworte des Ostens. Wenn z. B. ein solches Sprichwort hieße: «Der Mann geht mit dem Kopf durch die Wand», würde es Chagall wörtlich darstellen, ganz ähnlich wie dies Pieter Bruegel tat.

Einem engeren Kreis von Kunstliebhabern als die überaus erfolgreiche Van Gogh-Ausstellung der Tate Gallery galt die Ausstellung der Redfern Gallery von *Georges Rouaults* Aquatinta-Serie zu André Suarès' Büchern *Miserere* und *Guerre*. Außer diesen 57 Blättern waren hier noch weitere 35 graphische Arbeiten sowie 7 Ölbilder zu sehen. Die Serie, die 1916 von Ambroise Vollard in Auftrag gegeben war,

und die 100 Blätter umfassen sollte, wurde nie vollendet. Rouault arbeitete an ihr 1916–1918, 1920–1927, und zeitweise 1927–1931. Nach Vollards Tode konnten die Platten nicht gefunden werden. Wahrscheinlich sind sie vernichtet worden. Nur einige wenige Blätter von jeder Platte wurden gedruckt; sie befinden sich heute im Besitz Rouaults. Ob sie jemals als Buchillustration Verwendung finden werden, ist zweifelhaft. Rouault ist ein vortrefflicher Lithograph, doch droht bei einer so großen Anzahl von Werken die Monotonie. Bedeutend waren die Blätter mit dem großen Christuskopf mit Dornenkrone, dem großen Kopf des Clowns, einer trauernden Frau, einer Vorstadtlandschaft, einem *Ecce homo*.

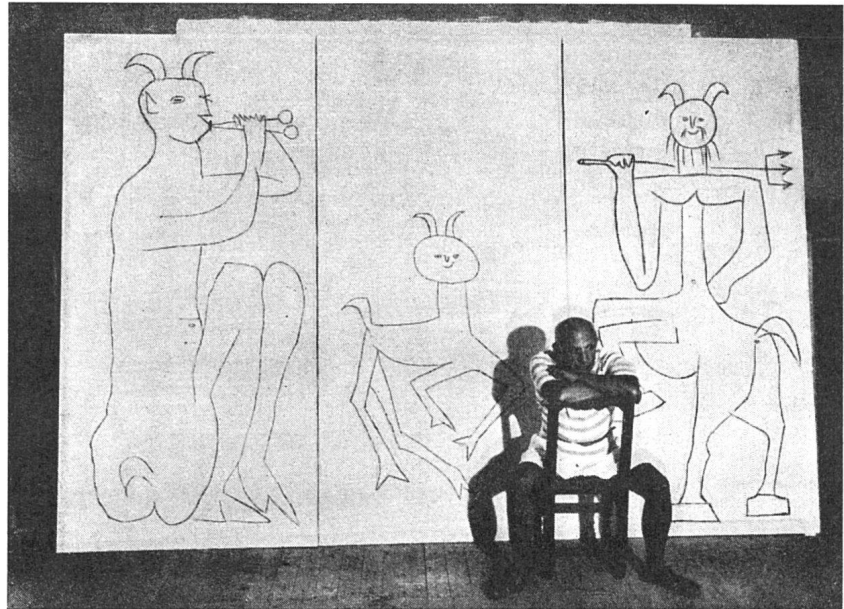
Die Ausstellung *Forty Years of Modern Art* in der Oxfordstreet, brachte eine Auswahl von Werken aus englischem Privatbesitz, die die moderne Kunstbewegung von der Zeit der ersten kubistischen Bilder Picassos bis zur Gegenwart anschaulich machen wollte. Mit dieser Ausstellung ist das Komitee des *Institute of Contemporary Arts* zum erstenmal vor die Öffentlichkeit getreten. Diesem Institut, mit dem Zentrum in London, soll eine bedeutsame Kulturaufgabe zufallen. Es soll der modernen Zeit geben, was ihr bisher fehlte und was andere Epochen im Schoße der Kirche und der Kunstförderung durch den Adel gefunden haben, nicht nur ein neues Museum oder eine bloße Organisation für Veranstaltung von Ausstellungen. Eine kooperative – im geistigen Sinne, als Koordination aller Künste – experimentale, informative und schöpferische Tätigkeit soll der bildenden Kunst, dem Theater, der Musik, dem Ballett, der Literatur, dem Radio und der Architektur in ihren Bestrebungen um eine neue Formgebung ein Arbeits- und Experimentalfeld bieten. Das Institut wird von *Living Arts Ltd.* kontrolliert, die als ein «non-profitmaking body» bezeichnet ist, was die Arbeit des Instituts und die Künstler vor Geschäftsspekulationen sichert. Das Institut soll auf breitester internationaler Basis arbeiten. Diese englische Initiative ist auch für Europa von Bedeutung, und wir hoffen mit dem Vorstand dieser Ausstellung, Herbert Read, daß das Institut bald über ein eigenes Haus in London, mit Ausstellungshallen, Bibliothek, Arbeitsräumen, Vortragssälen, Ateliers, Theater, Kino und Rundfunkräumen verfügen wird.

J. P. Hodin

Französische Kunst- chronik

*Die Wandmalereien Picassos in
Antibes*

Im Musée Grimaldi in Antibes sind seit einiger Zeit die großen Wandbilder zu sehen, die Picasso im Sommer und Herbst 1946 dort an Ort und Stelle malte. Die seltsamsten Gerüchte wurden in den Cafés des Boulevard St. Germain in Paris über diese «sensationellsten» Arbeiten Picassos kolportiert. Nur wenige Eingeweihte hatten diese Bilder bisher gesehen, und man fragte sich, ob die kleine Stadt Antibes allen Metropolen zuvorgekommen sei, indem sie Picasso zur Ausstattung ihres Museums einlud. In Wirklichkeit handelt es sich aber nur um ein unverbindliches, ja geradezu stillschweigendes Einvernehmen (genauere Verpflichtungen könnte man sich bei Picasso auch gar nicht vorstellen) zwischen Picasso und den Kunstbehörden von Antibes. Am Beginn stand nur eine anonym ausgesprochene Bitte an Picasso, das Museum mit einer Zeichnung zu beschenken; doch wie bei ihm oft ein Schuhnagel oder ein Velosattel Anlaß zu einer Plastik werden kann, so wurde aus dieser Zeichnung ein umfangreiches, ja vielleicht das umfangreichste Werk Picassos, das in seiner historisch gewordenen Kunstentwicklung als «Epoche von Antibes» in die moderne Kunstgeschichte eingehen wird. Ganz natürlich ergab es sich (zum mindesten will die Geschichte so erzählt sein, wenn auch hinter dem Vorhang wahrscheinlich einige Stadträte beschwichtigt werden mußten), daß Picasso bei einem Besuch des Museums in den Vorräumen auf einige nutzlos umherstehende Platten aus «Fibro-Zement» stieß, worauf er, durch dieses undankbare und schwer zu handhabende Material gereizt, vorschlug – das heißt, sich entschied –, diese Platten als Malgrund zu benutzen. «Ohne Schwierigkeiten» fand man auch im Museum selbst eine Arbeitszelle, die dem Künstler die nötige Ruhe und Ungestörtheit garantierte. So sind in relativ kurzer Zeit im Museum von Antibes ungefähr fünfzig Kompositionen entstanden, von denen ein großer Teil auf die drei Meter langen und anderthalb Meter hohen Zementplatten gemalt sind. Stilistisch und technisch schließen sich diese Bilder an das für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937 gemalte Wandbild «Guernica» an, doch sind sie im Thema weniger dramatisch und eher aus der mythisch-



Pablo Picasso vor seinen Wandbildern für Antibes. Aus: *Picasso à Antibes*. Ed. René Drouin, Paris

phantastischen Ader Picassos entstanden.

Der Verlag René Drouin hat über Picasso in Antibes ein großes photographisches Werk herausgegeben (*Picasso à Antibes* – Ed. René Drouin. Photo Michel Sima. Commentaires de Paul Eluard. Introduction de J. Sabartès). Wir sehen hier die Bilder teils im Entstehen, teils fertig. Picasso selber ist meist mit auf der Photographie aufgenommen. Im Badekostüm über seinen am Boden liegenden Zementbildern gebeugt, oder eulenartig zusammengeschrumpft neben einer beendeten Komposition kauend, erweckt er in unserer Phantasie die Vorstellung eines prähistorischen Malers. Kein einziges Mal haben wir auf all diesen Photographien den Eindruck einer Pose. Wie wäre dies auch möglich bei diesem Mann, dessen ganzes Lebenswerk eine geniale und ständig improvisierte und inspirierte Pose ist.

*Johann Heinrich Füllli und
Liotard im Musée de l'Orangerie*

Die Schweizerfahne weht wieder einmal auf der Place de la Concorde. Auf dem bannerartig aufgepflanzten Plakat stehen zwei Namen, von denen der eine, nämlich Johann Heinrich Füllli, dem französischen Publikum noch kaum bekannt ist. Beim Betreten des Museums findet man den großen Hauptsaal, in dem sich die Porträts Liotards aneinanderreihen, fast leer, während in den hintersten Sälen eine dunkle Menschenmasse sich zusammengedrängt, so daß man nur mit Mühe schließlich Füllli entdeckt. Es ist eigenartig, wie

gewisse geistige und künstlerische Werke, die auf dem heimatlichen Boden Gehalt und Sinn haben, aus größerer Entfernung fast nur noch als Objekt eines nationalen Stolzes wirken. Für die Schweiz ist es natürlich wichtig, einen so tüchtigen Vorfahren und Repräsentanten des Realismus, und dazu noch oft des typisch schweizerischen Realismus, wie Etienne Liotard zu besitzen, während man in Frankreich für solche Qualifikationen unzugänglich ist und überzeugt ist, Besseres in dieser Art geleistet zu haben. Ganz anders, ja gerade umgekehrt steht es mit Füllli. Wie oft kann man in der Schweiz vor Bildern wie «Titania liebkost Zettel» die Ungeduld des Puritaners beobachten, während man in Frankreich über Hieronymus Bosch und die Surrealisten zum Zentralen des Bildes vordringt.

Paris ist heute für die inhaltlichen Werte, ganz besonders dort, wo sie sich, wie bei Füllli, über das Literarische hinaus mit der psychologischen und psychoanalytischen Deutung der Form decken, immer empfänglicher. In diesem Sinne wäre auch eine Böcklin-Ausstellung in Paris zu befürworten, obwohl für ein französisches Empfinden Füllli wesentlich leichter zugänglich ist.

*La Femme de 1800 à 1930. Galerie
Bernheim Jeune*

Es ist bei Kunstgalerien und ganz besonders bei Kunstzeitschriften, die ein großes und ein wenig oberflächliches Publikum benötigen, Mode geworden,

Ausstellungen

Aarau	Gewerbemuseum	Caspar Wolf	9. Mai - 6. Juni
Basel	Kunsthalle	Auguste Rodin	10. April - 4. Juli
	Galerie d'Art moderne	Edvard Munch und moderne Meister	Juni
Bern	Kunstmuseum	XXI. Ausstellung der GSMBuA	17. April - 13. Juni
	Kunsthalle	André Marchand - Max Fueter	29. Mai - 20. Juni
		Paula Modersohn - Ernst Barlach und die Künstler der «Brücke»	26. Juni - 1. Aug.
	Gewerbemuseum	Die Münze	27. Mai - 30. Juni
Chur	Kunsthaus	Leonhard Meißer	5. Juni - 4. Juli
Genève	Musée Rath	Collections Czernin et Harrach	8 mai - 13 juin
	Athénée	Stéphanie Huber	5 juin - 24 juin
Lausanne	Galerie du Capitole	Pierre Stampfli	5 juin - 26 juin
Le Locle	Musée d'Art	Les Girardet	23 mai - 18 juillet
Neuchâtel	Galerie Léopold-Robert	Paul Bouvier	11 avril - 13 juin
Rheinfelden	Kurbrunnen	Ernst Baumann - Karl Moor - Fritz Ryser	13. Juni - 11. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Willy Fries	29. Mai - 27. Juni
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Hans Stocker	20. Juni - 25. Juli
Thun	Kunstsalon Krebsler	Der Niesen in der Kunst	26. Mai - 30. Juni
Winterthur	Kunstmuseum	Käthe Kollwitz	9. Mai - 13. Juni
Zürich	Kunsthaus	Georges Rouault	10. April - 20. Juni
		Albert Marquet	26. Juni - Juli
	Graphische Sammlung ETH.	Alfred Kubin	29. Mai - 15. Aug.
	Kunstgewerbemuseum	Arbeiten der Architekten Alvar und Aino Aalto	23. Mai - 13. Juni
	Baugeschichtliches Museum	«Deine Wohnung - Dein Nachbar - Deine Heimat»	19. Juni - 31. Juli
	Atelier Chichio Haller	Charlotte Behrend-Corinth - Jo R. v. Kalkreuth	29. Mai - 20. Juni
	Galerie Neupert	Gemälde aus dem 19. Jahrhundert	20. Mai - 30. Juni
	Pestalozzianum	Das Zeichnen an deutschschweizerischen Lehrerbildungsanstalten	24. April - 30. Juni
	Kunstsalon Wolfsberg	Orneore Metelli	13. Mai - 12. Juni
	Galerie Georges Moos	Otto Bachmann	2. Juni - 26. Juni
	Ausstellungsraum Orell Füssli	Heinrich Müller - Ernst Kempfer	Juni
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Henri Jaccard	7. Juni - 31. Juli
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 327192

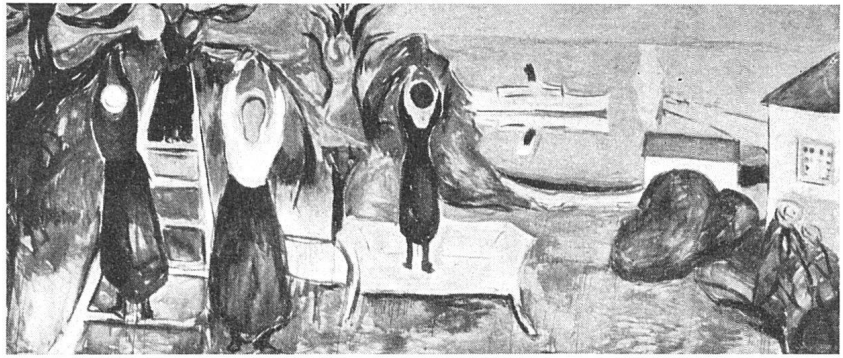


Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

gewisse Ausstellungen und gewisse Publikationen ganz äußerlich thematisch zu gruppieren, so z. B. «Der gedeckte Tisch in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts» und ähnliches. Warum nicht auch einmal «Die Entwicklung des Schnurrbartes von der impressionistischen Malerei bis zum Neokubismus»? So geht man nicht ohne Vorurteil in die Ausstellung «Die Frau von 1800 bis 1930» bei Bernheim Jeune. Doch sobald man in den ersten Saal der Galerie eintritt (die nun endlich wieder eröffnet werden konnte, nachdem sie während dem Krieg beschlagnahmt und umgebaut worden war), so spürt man sofort die Gegenwart eines bedeutenden Kunstereignisses. Wir erleben hier in einem bequemen Rundgang eine eigentlich tragische Liquidation der menschlichen Erscheinung in der Malerei der Neuzeit. Schon am Anfang der Ausstellung, d. h. mit dem beginnenden 19. Jahrhundert, sind wir am Ende der eigentlichen Porträtkultur. Nach einem großartigen Gérard sind in dieser Ausstellung Manet und besonders Courbet die letzten Vertreter einer selbständigen Porträtkunst. Wohl ist noch ein sehr schönes Kinderbildnis von Renoir zu sehen, doch wird bei Renoir vom Menschen vorzüglich nur noch das farbige und plastische Fleisch gesehen. Die Impressionisten malen ihre Frauen gleich Landschaften; die Welt ist farbige Erscheinung, die sie möglichst getreu und ideenlos wiedergeben möchten. Erst bei den Expressionisten geht es wieder ein wenig «menschlicher» zu; die willentlich subjektive Vorstellung vom Menschen läßt zwar kaum Raum zu einer eigentlichen Porträtkunst, doch ist der Mensch als Träger aller Bewegtheit wieder im Bilde verwendet. Die modernen Maler, d. h. die Maler der Gegenwart, seien es Neoimpressionisten, Nachfolger Cézannes, Bonnard's oder auch Kubisten, sind sich im Grunde alle einig: der Mensch, sowie auch die ganze ihn umgebende Natur sind für den Maler nur Vorwand. Die Malerei ist ausschließlich eine Sache der Form und der Farbe. Die Ausstellung endet mit einigen kubistischen Bildern, in denen der weibliche Körper vollständig in geometrische Formen aufgelöst ist. Dieser Zersetzungsprozeß des Inhaltlichen zugunsten des Formalen scheint eine logische und unvermeidliche Entwicklung der modernen Malerei zu sein. Ob wir dabei gewinnen oder verlieren, das wird eine spätere Generation entscheiden; doch verläßt man mit einem gewissen Schwindelgefühl die Ausstellung.

F. Stahly



Edvard Munch, Wandgemälde im Arbeiterspeisesaal der Freia-Schokoladefabrik, Oslo, 1925

Kunstnotizen

Die moderne norwegische Monumentalmalerei

Während des ersten Weltkrieges machte sich in Norwegen eine Kunstbewegung merkbar, die für ganz Skandinavien, insbesondere für Schweden, die nachhaltigsten Folgen zeitigen sollte und in Norwegen selbst zu ganz hervorragenden künstlerischen Leistungen geführt hat. Es handelt sich um die neue Wandmalerei, die Renaissance der Freskotechnik. Die Wurzeln dieser bemerkenswerten Bewegung sind teils in sozialen, teils in künstlerischen Umständen zu suchen. Durch den heftigen Meinungskampf, den die modernen Kunstprinzipien überall in Europa hervorriefen, wurden immer breitere Schichten der Bevölkerung für Fragen der Kunst interessiert, Schichten, die erst durch die Entwicklung des Industrialismus sozial und kulturell bewußt geworden waren. In Norwegen war es vor allem Edvard Munch, dessen Name mit dieser revolutionären Epoche verbunden ist. Er hat in einer Zeit des Realismus seiner Malerei einen symbolischen und expressionistischen Charakter verliehen; er hat ihr, im Gegensatz zum Geschmack der Zeit, ein monumentales Gepräge gegeben, und diese Monumentalität hat er dann in den berühmten Auladekorationen der Universität in Oslo auf mächtigen Wandgemälden vollends entwickelt. Munchs Auladekorationen sind das erste moderne Monumentalwerk Norwegens. Gleichzeitig mit ihm könnte in Skandinavien nur noch der Däne Joakim Skovgaard genannt werden, der in einem mehr präraffaelitisch-byzantinischen Stil gearbeitet hat und der bei den ersten öffentlichen Wettbewerben der Monumentalkunst in Norwegen in allen Jurys vertreten war.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß, wenn auch etwas später, der Norweger Henrik Sörensen die Domkirche zu Linköping in Schweden dekoriert hat, ganz einfach deshalb, weil es in Schweden damals keinen Künstler gab, der eine solche Aufgabe hätte lösen können. Erst durch die zielbewußte und ganz energische Tätigkeit der auf Munch folgenden norwegischen Künstlergeneration – besonders Axel Revolts, Per Krohgs und des bedeutendsten von ihnen, Alf Rolfsen – sowie einiger kulturbewußter Mäzene, kam es zu einem Durchbruch der modernen norwegischen Monumentalkunst. Sie ist ein Ausdruck des Zeitgeistes, der Forderung nach einer Kunst, die wieder der Öffentlichkeit in höherem Maße angehört und in öffentlichen Gebäuden ihr Heim findet, all das mit einer merkbaren Tendenz gegen die Kunsthändlerkunst der kleinen Formate und großen Rahmen, die nur für Privatwohnungen gedacht ist. Erwähnt sei auch hier, daß in Schweden, gleichzeitig mit dem Streit um die Auladekorationen Munchs, der erste Versuch unternommen wurde, eine extreme Lösung der modernen Monumentalaufgaben im Sinne des Fauvismus zu finden. Es war Isaac Grünewald, der damals seinen vielleicht bedeutendsten Monumentalentwurf vergeblich gegen den Ansturm der öffentlichen Meinung und der Museumsleiter verteidigte.

Die norwegischen Monumentalwerke aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen weisen recht verschiedenen Charakter auf. Einen stilistischen Einfluß übte von den Neuen Puvis de Chavannes aus und später der Quasi-kubismus eines André Lhote, von der älteren Kunst vor allem die italienische Renaissance; das Trecento in seiner flächigen Vereinfachung und Ruhe der Komposition und die mehr dramatisch-erzählende, plastische Freskounst des Michelangelo. Wir finden einen realistisch-stilisierenden, auf Pla-