

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
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: 01.07.2025

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

Ausstellungen

Luzern

Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein

Kunstmuseum, 5. Juni bis
31. Oktober 1948

Die Ausstellung, die diesen Sommer im Luzerner Kunsthaus gezeigt wird, ist die zweite in Luzern seit dem Ende des Krieges, die ein durchaus europäisches Gepräge hat und zu den großen künstlerischen Ereignissen der Nachkriegszeit gerechnet zu werden verdient. Auch wer die Liechtenstein-Galerie in Wien kannte und sogar gut kannte, der wird in Luzern nicht enttäuscht. Wohl präsentiert sich die Sammlung hier nicht im Rahmen der bekannten fürstlichen Architektur, wohl vermißt man zuweilen ein einzelnes teures Bild, doch dafür tritt vieles, um nicht zu sagen das meiste, in der lockeren, durch den Luzerner Konservator vorbildlich gehandhabten modernen Ausstellungstechnik mit einer überraschenden, neu und einmalig wirkenden Unmittelbarkeit an den Besucher heran, und auch als Ganzes wirkt die Ausstellung erstaunlich geschlossen. Sie ist nicht zu groß und sie ist nicht zu klein, und obwohl die flämische Barockmalerei mit Rubens und van Dyck dominiert, so sind doch fast alle Provinzen der großen europäischen Malerei, vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert, durch charakteristische und bedeutende Stücke vertreten. Und die Verteilung der Bilder in den einzelnen Sälen bringt die großen Zusammenhänge der Kunstentwicklung übersichtlich, aber durchaus nicht pedantisch zur Geltung. Schließlich wirkt auch die Durchsetzung der Bilderschau mit einzelnen Stücken erlesenen Kunstgewerbes (Truhen, Bronzen, Goldschmiedearbeiten und Tapisserien) in hohem Maße erfrischend.

Aber nicht nur ein bedeutender Abschnitt niederländischer Kunstgeschichte wird in Luzern vor uns aufgeschlagen, sondern auch ein Stück altes Österreich, ein Stück Wiener Kulturbester Art wird lebendig. Der moderne Museumsbesucher vergißt nur zu leicht, daß eine derartige Sammlung nicht nur höchste künstlerische, son-



Peter Paul Rubens, Bildnis der Söhne des Künstlers (Detail). Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein
Photo: Benedikt Rast, Freiburg

dern auch ansehnliche mäzenatische Leistungen zur Voraussetzung hat. Mehr als in andern großen Privatsammlungen Europas verspürt man in der Liechtenstein-Galerie eine Leidenschaft des Mäzenatentums und des Sammelns, die jahrhundertlang von Generation zu Generation überliefert und kultiviert worden ist. Besonders seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts hat jeder der fürstlichen Sammler sein eigenes Profil.

Da ist zuerst jener *Karl*, der nachmalige Vizekönig von Böhmen, dessen Sammlungen schon den Neid Kaiser Rudolfs II. erweckten, und der sich besonders für Gemmen und Edelsteingefäße interessierte. Ihm folgt *Karl*

Euseb, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, der die zeitgenössische niederländische, besonders die holländische Malerei kultivierte und damit der Gemäldesammlung die bleibende Richtung gab. Nebst dem hatte er eine Leidenschaft für Pferde, war ein eifriger Alchimist und großer Wohltäter von Kirchen und Klöstern, so daß sein Sohn *Hans Adam*, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur Herrschaft kam, nicht nur schöne Sammlungen, sondern auch ansehnliche Schulden geerbt hat. Trotzdem erlebte die Liechtensteinische Kunstpflege gerade unter ihm ihre strahlendste Blüte. *Hans Adam* begann höchst nüchtern mit der Ökonomie. Er zog solchen Gewinn aus der

Rationalisierung seiner vielen Betriebe, daß er dem Kaiser selber große Summen vorstrecken konnte und eine Sammel- und Bautätigkeit zu entfalten vermochte, wie kein Liechtensteiner vor ihm. Er hat die vielen Gemälde der Rubens und van Dyck erworben, und er ließ in Wien die beiden berühmten Paläste erbauen. Es war damals nach der Belagerung Wiens und dem Sieg über die Türken, als die Hauptstadt des Habsburgerreiches innert kurzen Jahrzehnten das Gepräge einer jubelnden Barockstadt erhielt. Auch für Hans Adam von Liechtenstein haben damals die größten Baumeister der Zeit, die Fischer von Erlach, die Fontana und Marinelli gearbeitet.

Im Unterschied zu diesen Liechtensteinern des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts ist dann *Josef Wenzel*, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine Persönlichkeit, die nicht nur als Sammler und regierender Fürst, sondern auch als österreichischer Staatsmann eine Rolle gespielt hat. In den letzten Lebensjahren Karls VI. war er als habsburgischer Gesandter in Berlin und Paris. Heimgekehrt wurde er Reorganisator der österreichischen Artillerie. Während er in Paris weilte, überblickte er die Situation der französischen Malerei ebenso richtig wie die der Politik: sein auf glänzende Prachtentfaltung eingestelltes majestätisches Naturell hat ihn durchaus nicht daran gehindert, in Chardin, dem Verkünder einer neuen bürgerlich schlichten Lebenshaltung, den Künstler der Zukunft zu feiern. Dieser Hinweis auf die Begründer der Sammlung ist nicht überflüssig. Sowohl das Arrangement wie auch der schöne Katalog der Luzerner Ausstellung vermag im Besucher den wohlthuenden Eindruck von etwas organisch Gewordenem zu erwecken. Im Vestibül und im ersten Kabinett sind die historischen Reminiszenzen an das Werden der Lichtensteingalerie in gemessener Auswahl versammelt. Dann folgen im Westtrakt die italienischen Meister vom 14. bis 18. Jahrhundert, ferner einige deutsche Maler des Spätmittelalters. Auserlesene Stücke alter niederländischer Kunst, von Hugo van der Goes bis Jan Brueghel d. J., sind in zwei anschließenden kleinen Kabinetten vereinigt. Der Nordlichtsaal zeigt Truhen und Tapisserien und ein paar Glanzstücke der Bildniskunst (Leonardo, Rembrandt). In den großen Sälen des Ostraktes dominieren Rubens und van Dyck, im Korridor gegen den See die holländischen Landschafts- und Genremaler des 17. Jahrhunderts.

Das imposante Finale der Ausstellung bilden die großformatigen Gemälde des Dezius-Mus-Zyklus, der in idealer Zusammenarbeit von Rubens und van Dyck geschaffen wurde, und die Himmelfahrt Mariä des Rubens, die im Oblichtsaaal vereinigt sind und sich gegenseitig zu einer außerordentlich intensiven, echt barocken Gesamtwirkung steigern, in der die christlichen und antiken Elemente harmonisch zusammenklingen.

X. v. M.

Bern

André Marchand, Max Fueter
Kunsthalle, 29. Mai bis
20. Juni 1948

Mit etwas über 70 Bildern aus dem Zeitraum von 1926 bis 1948 trat der Provenzale André Marchand in der Juniausstellung der Berner Kunsthalle auf, gemeinsam mit dem Berner Max Fueter, der mit dem zeichnerischen, malerischen und bildnerischen Ertrag einer großen Orientreise das Untergeschloß füllte.

Marchand ist ein charakteristischer Repräsentant französischer Gegenwartsmalerei, wie sie in Fortführung des Kubismus – gelegentlich auch mit Aufnahme surrealistischer Elemente – sich der Realität bald nähert, bald ein Spiel mit rein geometrischen Formen treibt. Marchands Bedeutung liegt in der ungewöhnlichen Farbenschönheit und konstruktiven Harmonie seiner Bilder, liegt zugleich aber auch in dem starken Anteil eines freudigen, blutvollen Temperaments, das jedes Bildschema – auch wenn es nur ein System von farbigen Segmenten und Schnitzeln rein dekorativer Art ist – mit unmittelbarem, quellendem Leben erfüllt. Es gibt in der abstrakten Malerei sicher nicht allzu viele Beispiele, die ein so unmittelbares, leicht erfassbares Blühen des Bildganzen erreichen. Der erste Eindruck mag ihn zwar fast eher als Dekorateur und bewußt abwägenden Komponisten erscheinen lassen; er steht darin durchaus im Kontakt mit einem vorherrschenden Zeitstil, der einen realistischen Vorwurf zum Anlaß nimmt, um ein mosaikhaftes Spiel geistvoller Gleichgewichtsverteilung von Form und Farbe zu entfalten. Sehr oft wird ein weiblicher Akt oder eine Figurengruppe in flächige Teile zerlegt und in neuer Ordnung wieder aufgebaut. Fast immer wählt Marchand dabei ein tiefes, warmes Schwarz als wesentlichen Bildteil. Zum Stärksten

in Marchands Malerei zählen ferner die Stilleben. Das dekorative Element wirkt sich hier bestechend aus, in den klaren Harmonien der Flächenschichtung und in einzelnen starken Farbakzenten, meist wiederum auf dem Teppich jenes wirkungssteigernden Dunkels.

Max Fueter, der bekannte Berner Bildhauer, ist schon mehrfach mit Landschaftszeichnungen hervorgetreten. Das Naturerlebnis findet seinen reinen und folgerichtigen Niederschlag in langen Reihen von Zeichnungen, die feinstrichig und sachte den Geländegliederungen nachgehen, und in Farbstudien, die sich mit den Tönungen befassen. Wenn diesmal die wechselnden und doch im Grunde unverwandten Landschaftseindrücke aus Syrien, Palästina und Ägypten der Gegenstand von Fueters Bemühung sind, so darf man wohl sagen, daß die Einfachheit und urtümliche Weite dieser Landschaften, ihr gelassener Rhythmus von Ebene und Erhebung, ihr seltsamer Wechsel von trockener Ödnis und strotzender Saftfülle ein besonders dankbares Feld für die Sensibilität des Aufzeichners sind.

W. A.

Zürich

Alvar und Aino Aalto
Kunstgewerbemuseum,
5. bis 27. Juni 1948

Die finnische Regierung hat zum fünfzigsten Geburtstag von Alvar Aalto eine Ausstellung veranstaltet, die das bisherige Schaffen dieses finnischen Architekten und seiner Gattin, Aino Aalto, in seiner ganzen Vielfalt und als überzeugenden Ausdruck unserer Zeit vor Augen führt. Diese Wanderausstellung wurde erst in Helsinki, dann in Kopenhagen und Oslo gezeigt, worauf sie nach Irrfahrten mit drei Wochen Verspätung nach Zürich gelangte und im Kunstgewerbemuseum während knappen vier Wochen zu sehen war. Diese kurze Dauer wurde von vielen äußerst bedauert. Das große Interesse und die starke Anregungskraft, die von den Arbeiten Aaltos ausgehen, haben sich bereits in den beiden überfüllten Vorträgen in der ETH und in der Kunstgewerbeschule gezeigt. Es wäre zu begrüßen, wenn solch gehaltvolle Architektur-Ausstellungen in vermehrtem Maße gezeigt würden. Die Ausstellung Professor Aaltos wird als Beispiel finnischer Architekturnach Zürich in anderen Städten gezeigt wer-

den. Was die finnische Regierung dazu veranlaßt hat, einen noch lebenden Architekten auf solche Art zu ehren und sozusagen zum Vertreter einer ganzen Nation zu machen, ist wohl die Erkenntnis, welche wichtige Rolle die Architektur für das soziale und kulturelle Leben heute spielt und wie verbunden sie mit der Allgemeinheit ist, eine Feststellung, die gerade für Finnland besonders bezeichnend ist.

Alvar Aalto begann 1927–1930 mit der Verwirklichung seiner modernen Bauideen, also einiges später als dies durch Gropius und Mies van der Rohe in Deutschland, durch Oud und Duiker in Holland und Le Corbusier in Frankreich geschah. Er hat in überzeugender Weise bewiesen, wie auf Grund starker Ideen und klarer Theorie eine neue, den Bedürfnissen und Naturgegebenheiten seines Landes entsprechende Architektur geschaffen werden kann.

Die Ausstellung zeigte fast ausschließlich ausgeführte Bauten, und Aalto hat ihr dadurch, daß er sie mit seiner Frau selbst aufbaute, den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. In derselben klaren und freien Art, die man schon im finnischen Pavillon in Paris 1937 und in New York 1939 bewunderte, hat er diese Ausstellung in den gegebenen Raum hineinkomponiert, nicht als monotone Aufreihung von Photos und Plänen, sondern als lebendiges Ganzes, das immer wieder auf das Biologisch-Organische hinweist.

Den Bauten Aaltos liegt stets eine geniale Idee zugrunde, die mit letzter Konsequenz verwirklicht wird. Diese Idee entspringt dem letztlich unergündlichen Menschlichen, d. h. stets wird der menschliche Sinn eines Baus in ebenso schöpferischer wie selbstverständlicher Weise interpretiert. In diesem Zusammenhang ist besonders die Stadtbibliothek von Viborg (1927 bis 1933) zu erwähnen, wo im Bibliotheksaal das «Auge» und im Vortragssaal das «Ohr» Ausgangspunkt der Gestaltung ist, sowie die organisch in den Wald eingegliederten Siedlungen. Ein einzigartiges Beispiel ist die im Bau begriffene Elektromaschinenfabrik Strömberg AG. in Vaasa, die in verschiedenen Pavillons für je 360 Arbeiter aufgelöst ist, wobei zu jedem Pavillon zwei soziale Einheiten mit je einem erdgeschossigen Restaurant gehören.

Neben den vielen Architekturmodellen und Photos bereicherten Möbel und Konstruktionsmodelle im Maßstab 1:1 sowie die von Aalto entworfenen Vasen die Ausstellung auf äußerst lebendige Art und vervollständigten das



Blick in die Aalto-Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich. Photo: Hans Finsler SWB, Zürich

Leistungsbild des Architekten-Ehepaares auf schönste Weise. Die Intensität dieser Arbeiten entspricht der Erkenntnis, daß Bauen, Wohnen und Arbeiten, Architektur und Konstruktion, Bauwerk und Natur eine auf den Menschen bezogene Einheit bilden sollen, und daß der Architekt nicht zum routinierten Spezialisten werden darf, sondern als Synthetiker die Dinge vom Gebrauchsgegenstand bis zum Stadtplan in schöpferischer Weise zu gestalten hat. Die Pläne für den Wiederaufbau von Rovaniemi (vgl. «Werk» Nr. 4, 1946) und für das Stromschnellenzentrum Oulu (1945) beweisen das umfassende Talent Aaltos auch in städtebaulicher Hinsicht.

O. K.

Deine Wohnung – Dein Nachbar – Deine Heimat

Helmhaus, 19. Juni bis 31. Juli 1948

Überschaubarkeit und klarer Aufbau sind neben der sehr geglückten graphischen Gestaltung die Hauptvorteile der zur Zeit des Internationalen Kongresses für Wohnungsbau und Städteplanung in Zürich eröffneten Ausstellung.

Inhalt und Form wurden vom Ausstellungskomitee des Kongresses geschaffen (Stadtbaumeister A. H. Steiner, E. F. Burckhardt, Architekt BSA, M. Werner, Architekt SIA); die Durchführung lag in den Händen des Hochbauamtes der Stadt und des Regionalplanungsbüros des Kantons Zürich. Die graphische Gestaltung besorgte J. Müller-Brockmann, der mit oft ans Surrealistische grenzenden Ta-

feln auf frische und subtile Weise die ihm gestellte große Aufgabe souverän gelöst hat.

Eine stark farbige Wandschirmfolge empfängt den Besucher in der Erdgeschoßhalle des Helmhauses, und auf Schritt und Tritt begleiten ihn die oft humoristisch, oft satirisch gezeichneten Tafeln. In lebendigster Art beleben sie die tabellarischen, planlichen und photographischen Dokumente.

Im Gegensatz zu den bekannten Planungsausstellungen, wo Idealpläne und -Modelle oft ins Propagandistische gehen und Reklame für ein Land oder

Deine Gemeinde ist der Rahmen deines Lebens. Tafel aus der Ausstellung im Helmhaus. Graphische Gestaltung: J. Müller-Brockmann SWB



eine Stadt machen, zeigt die Zürcher Ausstellung in schlichter und ehrlicher Art vor allem Dinge, die vorhanden sind. Die Ausstellung stellt allen die Notwendigkeiten eines geordneten Aufbaus von Wohnung, Haus, Quartier, Gemeinde und Land vor Augen.

Sie beginnt bei der Behausung, zeigt den engsten Lebensraum der Familie mit seinen Zellen, die den Bedürfnissen Schlafen, Essen, Beisammensein, Kochen und Körperpflege dienen. Mit einem originellen Hinweis auf die Einraumwohnung (Lappenzelt, Alphütte, Schäferhaus) leitet sie die Darstellung aller Räume, ihrer Größe und Wesensart ein. Die Kosten der Wohnung, die Entwicklung der Baukosten, die Notwendigkeit der öffentlichen Hilfe durch Subventionen, sowie die Möglichkeit, genossenschaftlich zu bauen, werden sinnfällig dargestellt.

Im nächsten Raum tritt der Nachbar auf, der, treffen wir kein Abkommen mit ihm, die bestgeplante Wohnung unbewohnbar machen kann. Baulinien und Gebäudeabstände und das heikle Thema vom Reihen- und Einzelhaus werden formuliert. Große Häuser erdrücken kleine; häßliche Nachbarbauten vernichten den Lebensraum für das beste Einzelhaus. Die verschiedenen Straßen werden in Gestalt und Funktion gezeigt.

Der nächste Schritt führt zum Quartier und zur Gemeinde. Die Gesellschaft verschiedener Häuser ergibt die größere Einheit, deren Bedürfnisse durch Einfügen öffentlicher Bauten und Flächen befriedigt werden. Gebiete und Bauten für Arbeit, Erziehung, Erholung müssen von den Wohngebieten abgetrennt werden, genau wie in der Wohnung selbst. Quartier- und Nutzungszonenplan entstehen. Unordnung führt wie im privaten Leben auch in der Gemeinde zu unerträglichen Verhältnissen.

Aus vielen Gemeinden bildet sich das Land, die jedem eigene Heimat. Wird hier, wie im ganzen des Staates, jedem freier Lauf gelassen, so entsteht das Chaos. Molochartig wird das landwirtschaftliche Gebiet von Industrie und Verkehr aufgefressen. Die gestaltlose Masse unorganisch ineinanderwachsender Vorstädte überflutet das einst in Gewerbe- und Wohndörfer und landwirtschaftliche Gebiete aufgeteilte Land. Hier muß jeder dazu helfen, die alte Ordnung mit ihrem natürlichen Rhythmus an möglichst vielen Orten zu erhalten. Durch eigene Gesetze müssen wir uns schützen vor den Auswüchsen einer falsch ausgelegten Freiheit. Die Regional- und Landesplanung

hat deshalb national wichtigste Güter zu verteidigen und zu verwalten.

Im oberen Stockwerk des Helmhauses wird die Ausstellung aufs lebendigste ergänzt durch die Demonstration der speziell in Zürich geleisteten Arbeit auf dem Gebiet der Planung und des Stadtbaus. Ausgehend von der Darstellung des Wachstums der Stadt zeigt die Ausstellung die wesentlichen Merkmale der modernen Stadt, die Entwicklung der Altstadt, ihre Entwertung durch übermäßige Aufteilung und Aufstockung und die Versuche zu ihrer Sanierung. Diesem Teil ist besondere Sorgfalt gewidmet. Der Gang der Arbeiten von der Bestandesaufnahme, den Inventarplänen und dem Richtprojekt bis zu den Ausführungsvorschlägen ist sinnfällig an bestehenden Projekten für Altstadtviertel dargestellt. Das Eingreifen des Hochbauamtes bei allzu skurrilen Projekten sei besonders hervorgehoben. Fußgängerstraßen und Fragen der Verkehrsleitung führen hinüber zu einer Gruppe von Bildern, die die Entwicklung von Wohnhaus und Schulbau durch die Jahrzehnte in packender Weise veranschaulichen. Man freut sich bei den neueren kleinen Schulhäusern über den wirklich menschlichen Maßstab. Endlich leitet die Ausstellung in die Zukunft. Zürich ist von der Flußstadt zur Seestadt geworden. Die Seeufergestaltung wird in den nächsten Jahren neben den laufenden Aufgaben die wichtigste Arbeit für Architekten und Behörden sein. Verlockend sind die Bilder vom späteren Bürkliplatz, vom Zürichhorn und den Anlagen in Wollishofen.

Zie

Chronique Romande

A la fin de ce mois de juin 1948 s'est éteint à l'âge de quatre-vingt cinq ans le peintre vaudois Ernest Biéler, qu'entourait cette considération que l'on accorde volontiers chez nous à toute personnalité marquante qui atteint un âge avancé; tout comme s'il y avait un mérite particulier à vivre vieux. Son cas doit être examiné, car il est assez typique. On le fera, bien entendu, en toute impartialité.

Né en 1863, Ernest Biéler avait eu pour mère une Polonaise, ce qui pourrait expliquer ce penchant pour le «décoratif» qui apparaît dans toute son œuvre. Il s'était fait remarquer par ses peintures murales du Victoria-Hall à Genève, où se reflète une lointaine influence de Besnard. Il parut ensuite, avec ses Feuilles

mortes du Musée de Berne, incliner vers une sorte de préraphaélisme gracieux. Plus tard, il montra des peintures à l'œuf d'un dessin très minutieux, où il retraçait des types de ce Valais qui fut pour lui une seconde patrie. A la chapelle de Tell à Lausanne, au Musée Jenisch à Vevey, dans la salle du Grand Conseil à Sion, il exécuta d'authentiques fresques sur mortier frais. Enfin on lui doit également de nombreux cartons de vitraux et de mosaïques, et des gravures.

Que Biéler ne fût pas dépourvu de talent, que surtout il ait acquis une grande habileté, et qu'il se soit voué tout entier à son art, ce n'est pas moi qui le nierai; pas plus que je n'aurai l'idée de lui reprocher d'avoir ignoré l'exemple que donnaient les impressionnistes, Cézanne, Gauguin et Van Gogh. On a exalté sa conscience, sa loyauté, son labeur obstiné. Mais sans réfléchir qu'à tant insister sur des vertus qui ne sont que secondaires chez un artiste, on avoue implicitement que Biéler était plus digne d'admiration du point de vue de la morale que du point de vue de l'art.

Mais ni ces vertus, ni le grand âge qu'avait atteint Biéler ne doivent retenir de chercher à estimer exactement ce qu'il valait comme peintre, à porter un jugement aussi équitable que possible sur son œuvre. Il y a trente ans, on a égalé ses méticuleuses peintures d'après des montagnards valaisans aux œuvres incomparables des maîtres florentins et flamands du XV^e siècle. Ce qui était une erreur, car précisément le tort de ces peintures de Biéler était le rappel délibéré de ces grands modèles, et de n'en rappeler que l'aspect extérieur: la vivacité du coloris, l'insistance sur la moindre ride, le moindre brin d'herbe, la moindre fleur brodée d'un corsage. Bien plutôt que de la peinture, c'était de l'imagerie; et Biéler aurait mieux fait d'illustrer les pages d'un livre que d'exécuter ce qu'un mauvais plaisant appelait «les plus grandes miniatures du monde.» Car le Valais et ses habitants, il ne les avait considérés que par le petit bout de la lorgnette, n'en ayant vu que le pittoresque extérieur et folklorique.

Qu'il ait été avant tout un illustrateur, cela se révèle nettement dans ses peintures murales. Malgré leur tendance au «décoratif», leur recours au vénérable procédé de la fresque sur mortier frais, leur emploi du cerné et leur modelé plat, elles n'ont rien d'authentiquement mural, et n'offrent aucun grand parti-pris; pas plus qu'elles ne cherchent à renouveler les lieux communs de leurs sujets par une présentation originale.

Encore une fois, je ne songe pas à re-

procher à Bièler d'avoir résisté aux grands courants de la peinture de son temps, mais le faisant, de n'avoir pas laissé une œuvre plus personnelle et plus forte. A deux ans près, il était contemporain de Vallotton, qui lui aussi, tint à se différencier de cet expressionnisme qui marqua la peinture des trois derniers quarts de siècle. Mais dès que l'on compare l'œuvre d'un Vallotton à celle de Bièler, comme aussitôt celle du peintre de Savèze reprend son rang! C'est loin d'être le premier.

Lorsque pendant des mois un critique a vu défiler beaucoup de toiles quelconques, qui semblent avoir été peintes sans grande conviction ni ferveur, c'est pour lui une joie sans pareille que de voir se révéler un jeune artiste, sur lequel il semble bien qu'on peut compter. Parmi les quelques peintures et dessins qu'André Aeberhard a exposés à la Salle Beauregard, il en est qui sentent encore l'école, mais partout on discerne une vraie personnalité qui tend à s'affirmer. L'accabler sous des louanges excessives serait lui rendre un mauvais service; mais on peut sans doute aucun inscrire son nom parmi le petit groupe de ceux dont on attend avec impatience les œuvres prochaines.

François Fosca

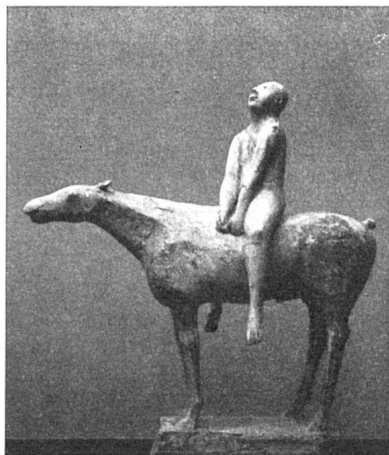
Venedig

XXIV Biennale di Venezia

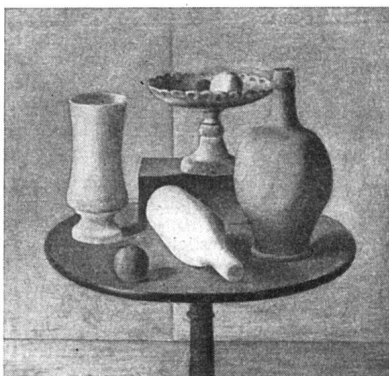
Mai bis September 1948

Die diesjährige Biennale bedeutet nicht nur das erste große internationale Treffen europäischer Malerei und Plastik nach dem Kriege (über Europa hinaus sind ferner Ägypten und Palästina vertreten, und die Vereinigten Staaten und Brasilien haben ihr Erscheinen zugesagt); sie ist in der Reihe dieser venezianischen Ausstellungen wohl auch die von den Veranstaltern am angelegentlichsten betreute.

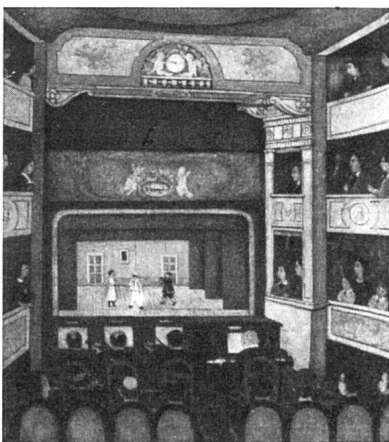
Dem Besucher stellt sich in ihr das bekannte Problem aller Riesenausstellungen. Im ersten Tagesbesuche kann er sie kaum auch nur überblicken, und selbst beim wiederholten Besuche wird er sie vernünftigerweise wählerisch behandeln, wie eine Ferienlandschaft, in der er nicht unbedingt jeden Weg abschreiten, jeden Ruheplatz benützen wird. Während aber eine Gegend sich verhältnismäßig schnell in ihren Grundzügen erkennen läßt, setzt schon die Orientierung in der Biennale, vor allem in den 54 Sälen der italienischen Abtei-



Marino Marini, Der Reiter, 1947



Giorgio Morandi, Stilleben, 1920



Cesare Breveglieri, Il Gerolamo
Photos: Giacomelli, Venedig

lungen, eine ungewöhnliche Arbeitsleistung und ein erhebliches Urteilsvermögen voraus. Wer sie aufbringt, kann aber schon am zweiten, dritten Tage zum Genusse und zu wertvollen Einsichten gelangen. Der Berichterstatter ist versucht, vor allem einen Wegweiser durch die Schau zu geben. Viel Interessantes hat glücklicherweise Italien mit seiner überaus breiten Vertretung zu bieten. Dabei bestätigt sich die alte Erfahrung, daß einzig die größeren Werkgruppen der seit jeher gepflegten, diesmal mit besonderer Sorgfalt ausgebauten «Mostre personali»

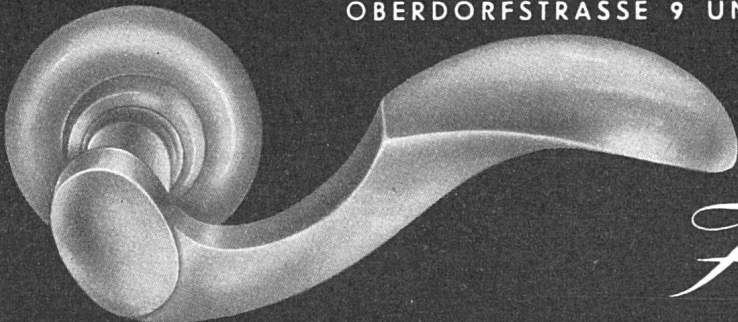
eine verbindliche Vorstellung von einer Künstlerpersönlichkeit geben können. Ihrer mehrere sind an den Anfang gestellt: Über eine Retrospektive des gegenwärtig lebhaft umstrittenen Arturo Martini (1889–1947) – eines Plastikers, geleitet von einem starken Stilwillen, dem die Gefahr des Formalismus drohte, aber auch von einem echten bildhauerischen Triebe – gelangt der Besucher gleich zu einem ersten bedeutenden Höhepunkte, der «metaphysischen» Malerei von Chirico und Carrà. In der ausgezeichneten Auswahl erscheint Carrà vielleicht als die größere malerische Begabung, Chirico aber deutlich als die stärkere und die eigentlich schöpferische Persönlichkeit. Den «Metaphysikern» angeschlossen wurde Giorgio Morandi, der hier nun endlich, für Italien selbst und für das Ausland, durch Werke von 1916 bis 1920 zu eindrucklicher Darstellung gelangt. Seine reine, harmonische, überaus tonempfindliche und völlig persönliche Malerei bedeutet für die meisten wohl die wesentlichste Neuentdeckung an dieser Biennale. (Eine kleine Ausstellung neuerer Werke Morandis in der Galleria del Cavallino an der Frezzeria bringt dazu eine wertvolle Ergänzung.) Ferner sind hier dem bis zur Formzerfaserung farbempfindsamen De Pisis und dem unterhaltsam-dekorativen Massimo Campigli zwei aufschlußreiche Gruppen gewidmet.

Es folgen siebzehn Räume, voll von jenem ehrenwerten Mittelmaß, das offenbar die nationalen Salons der ganzen Welt charakterisiert. Fast einzig die Retrospektive für den Einzelgänger Gino Rossi (1884–1947), dessen Entwicklung sich zwischen Pont-Aven und dem Kubismus bewegte, verlangt in dieser Fülle eine konzentrierte Beschäftigung. Erst in den antithetisch angeordneten Räumen der beiden Bildhauer Giacomo Manzù und Marino Marini setzt wieder eine Diskussion ein, die übernationales Interesse hat. Manzù erscheint hier als ein höchst sensibler, mit der italienischen Vergangenheit noch eng verbundener Plastiker, während bei Marini der künstlerische Spieltrieb, der formale Einfallsreichtum, die avantgardistische Aktualität wiederum bezaubern. In dem dazwischen liegenden Saale sind unter anderem gediegene Malereien von Arturo Tosi und eher enttäuschende neuere Bilder von Carrà zu sehen.

Wenn in der anschließenden Saalfolge auch der Stil der «Salons» fortgesetzt wird, so lohnt sich doch immer wieder das Verweilen vor einzelnen bedeutenden Werkgruppen: Guidi, Majai,

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Marie Lotz - Max Birrer - Hans E. Fischer - Eduard Spoerri	14. Aug. - 12. Sept.
	Galerie d'Art moderne	Gruppe «Parallele»	11. Sept. - Ende Sept.
Bern	Kunstmuseum	Englische Zeichnungen der Sammlung Reitlinger, London	15. Juli - 31. Aug.
	Kunsthalle	Wilhelm Lehmbruck - August Macke - Franz Marc	22. Aug. - 19. Sept.
	Gutekunst und Klipstein	E. L. Kirchner, sein graphisches Werk	3. Juli - 14. Aug.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	J. E. Liotard - J. H. Füssli	10 juillet - 12 sept.
	Musée Rath	L'Art Populaire Tchécoslovaque	17 juillet - 15 août
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	L'Art Vivant Neuchâtelois	12 juin - 12 sept.
Lausanne	Galerie du Capitole	Rouillier	11 sept. - 30 sept.
Le Locle	Musée	Les Girardet	23 mai - 15 août
Luzern	Kunstmuseum	Meisterwerke aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein	5. Juni - 31. Okt.
	Gewerbemuseum	Mittelalterliche Kunst	20. Juni - 3. Okt.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Wilhelm Busch	22. Aug. - 17. Okt.
St. Gallen	Kunstmuseum	Heinrich Altherr	3. Juli - 8. Aug.
		Max Liebermann	21. Aug. - 17. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum	Sieben St. Galler Künstler	22. Aug. - 3. Okt.
Zürich	Kunsthaus	Albert Marquet	26. Juni - 14. Aug.
		Braque, Gris, Picasso - Gedächtnisausstellung Gustav Gampfer - Aus dem Nachlaß Augusto Giacometti	20. Aug. - Mitte Sept.
	Graphische Sammlung ETH.	Alfred Kubin	29. Mai - 15. Aug.
	Kunstgewerbemuseum	Siedlungsbau in der Schweiz	5. Sept. - 3. Okt.
	Buchhandlung Bodmer	Helene Ilonay-von Tschärner	1. Sept. - 12. Okt.
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

Saetti, Scipione sind unter anderem gründlicher kennen zu lernen; der Schriftsteller *Carlo Levi* erscheint hier als Maler, und mit besonderem Vergnügen wird man die Werkgruppe des Mailänders *Cesare Breveglieri* (1902 bis 1948) betrachten, der, ohne ein eigentlicher *peintre naïf* zu sein, in der Farbe wie in der Erzählung die Intensität der Primitiven erreichte.

Unter dem Faschismus traten an der Biennale unfehlbar die Futuristen, angeführt durch Marinetti, mit einer lärmigen Manifestation auf die Tribüne. In wesentlich sympathischerer Weise wird heute die Avantgarde durch die Gruppe der wirklich Jungen repräsentiert, die seit Kriegsende den Anschluß an die europäische Kunst suchen. In zehn Sälen breitet sich eine Malerei und Plastik aus, die in robusterer Weise ähnliche Ziele ungegenständlicher oder abstrahierender Gestaltung verfolgt wie die junge *Ecole de Paris*. Einzelne Persönlichkeiten wie *Renato Birolli, Giuseppe Santomaso, Armando Pizzinato, Renato Guttuso* – abgesehen von dem einer älteren Generation angehörenden *Alberto Magnelli* – beginnen sich bereits individuell abzuzeichnen.

Der italienische Pavillon enthält auch drei Ausstellungen ausländischer Kunst, die für Italien neu sind. Bei zweien von ihnen hat die Schweiz entscheidende Unterstützung geleistet. *Picasso* erscheint durch jene durchwegs gewichtigen und programmbe-tonten Bilder einer Zürcher Privatsammlung, die das Kunsthhaus im Herbst 1946 zeigte, *Paul Klee* durch eine vorzügliche kleine, fast präziös adrett montierte Auswahl aus dem Besitz der Berner Klee-Gesellschaft. Von beiden geht – nicht auf das breite italienische Publikum, aber auf die aufgeschlossenen Geister – bereits eine tiefere Wirkung aus. Die von Eberhard Hanfstaengl sicher sorgfältig getroffene Auswahl *deutscher Malerei* erlaubt noch immer keine bündigen Schlüsse. Abstrakte Malerei und besonders Surrealismus haben stark eingewirkt; die Expressionisten, vor allem Dix, haben sich bis zur Unkenntlichkeit gewandelt; über das künstlerische Gewicht der neuen Bestrebungen vermögen diese einzelnen Bilder noch nichts Allgemeingültiges auszusagen.

Italien selbst hat ferner in einigen Einzelpavillons ausländische Kunst zu Gaste geladen, *Oskar Kokoschka* in einem starken Querschnitt durch sein Schaffen und vor allem den französischen *Impressionismus* im ehemaligen deutschen Pavillon. Einzelne Gruppen dieser Impressionistenschau, vor allem

die Manets, sind von hervorragender Qualität, und selbst dort, wo offenbar die unsichere Weltlage den Plänen der Veranstalter entgegenwirkte, wie bei Cézanne und van Gogh, entscheidet der Gesamteindruck dieses herrlichen Themas und das Gewicht berühmter Einzelstücke.

Für die ausländischen Pavillons stellt sich immer das Problem, wie zugleich das Beste und etwas Unbekanntes geboten werden könne. *Belgien*, das bestrebt war, in seinen 32 Vertretern von Ensor bis zur Generation der Dreißigjährigen nur die Hervorragendsten, und zwar mit ihren Hauptwerken, nach Venedig zu schicken, gibt ein sehr imponierendes Bild von seiner Malkultur. *Holland*, das sich überlegte, nach diesem Prinzip müßte sein Pavillon in zwei Jahren wieder fast gleich aussehen, und das deshalb 22 meist jüngere und weniger bekannte Künstler schickte, rückt dagegen deutlich in einen tieferen Rang. Mehrere Staaten begnügten sich darum mit der Delegation einer Zweier- bis Vierergruppe. *England* vereinigt mit seiner erstaunlichen Turner-Ausstellung die größte Schau von Plastiken und Zeichnungen Henry Moores, die bis jetzt auf dem Kontinent zu sehen war. In dem schönen *Österreichischen Pavillon* demonstrieren Wotrubas Plastiken – zusammen mit einer dekorativ flächenfüllenden Retrospektive für Egon Schiele – wirksam ihre raumbeherrschenden Qualitäten. Die Gefahren dieser Zweiervertretungen – falls die Wahl auf Künstler fällt, bei denen schon das vierte und fünfte Werk, geschweige das zwanzigste oder das fünfzigste, nichts Neues mehr auszusagen hat – verrät deutlich die *Polnische Pavillon*. Würdig vertreten die Schweiz – leider auf zu weißen Wänden, die alle farbige Atmosphäre töten – René Auberjonois und Albert Schnyder als Maler, Franz Fischer als Plastiker und Fritz Pauli als Graphiker. Die Wahl erweist sich namentlich in bezug auf Auberjonois als außerordentlich glücklich; bereits ist zu spüren, daß er – endlich – vom Ausland entdeckt und zu den interessantesten ausstellenden Malern gezählt wird. *Frankreich* versuchte die beiden Systeme, das der Gruppen- und das der Sonderausstellung zu vereinigen. Es ist kein Wunder, daß die drei Säle von Braque, Chagall und Rouault die stärkeren Eindrücke hinterlassen als die Einzelwerke der jüngeren Generation, die, obschon die meistgenannten Namen der «Ecole de Paris» versammelt wurden, nicht nur in den Tendenzen, sondern – vor allem bei der Plastik –



Aus der Schenkung Hélène de Mandrot: Jacques Lipchitz, *Le chant des vogelles*, in der ursprünglichen Aufstellung bei Le Pradet

auch im Werte von fühlbarer Uneinheitlichkeit sind.

Einen höchst anregenden Abschluß bedeutet endlich der Pavillon mit der Sammlung Peggy Guggenheim, in der, im Sinne einer wissenschaftlich kompletten Anthologie, alle bedeutenden Vorkämpfer der ungegenständlichen Malerei vom Kubismus bis zum Surrealismus enthalten sind. h. k.

Aus den Museen

Die Schenkung Hélène de Mandrot an das Kunsthhaus Zürich

Am 27. Mai fand in der Gartenhalle des Zürcher Kunsthhauses eine kurze Feier zur Übergabe der von Mme. H. de Mandrot, La Sarraz, dem Zürcher Kunstinstitut vermachten Plastiksammlung statt. Dieses großzügige Geschenk umfaßt insgesamt 20 ausserlesene Skulpturen der Antike, aus Afrika und der Südsee und hauptsächlich von Künstlern der Neuzeit wie Rodin, Villon, Lipchitz, Rabi, wobei die ungegenständlichen Werke der drei letzteren überwiegen. Die Donatorin bekundet mit dieser Geste ihre rege Anteilnahme an den fortschrittlichen künstlerischen Bestrebungen der Limmatstadt, in der sie seit Kriegsausbruch zeitweise wohnte und mit der sie durch manche freundschaftliche Bande verbunden ist. Durch diese wertvolle