

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

PDF erstellt am: **27.04.2024**

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

Basel

**Max Birrer, Marie Lotz, Jakob Straßer,
Hans Eric Fischer, Eduard Spörri**
Kunsthalle, 14. August bis
8. September 1948

Nach den Höhenflügen, die uns in den Ausstellungen von Werken der Größten geschenkt werden, tun kleine Wanderungen auf vertrautem Boden, auf dem unsere eigenen Maßstäbe Geltung haben, in mancherlei Weise gut. Die Basler Kunsthalle gab in ihrer Spätsommer-Ausstellung Einblick in das Schaffen von fünf verschiedenartigen Schweizer Künstlern. Mit einer repräsentativen Werkgruppe wird der siebenzigste Geburtstag der Basler Malerin *Marie Lotz* (geb. 1877) gefeiert, die, weit über lokalen Ruf hinaus, in den Reihen unserer Malerinnen an führender Stelle steht. Ein kraftvolles, echtes Maler-Temperament, dessen bis heute nicht erlahmte Frische sich vor allem in üppig-heiteren Blumenstilleben ausdrückt, daneben aber auch in lebensvollen und farbig kostbaren Bildnissen. Ein feines, von französischem Empfinden überhauchtes Selbstbildnis konnte der eigenen Sammlung des Kunstvereins einverleibt werden. In Basler Ausstellungen häufig zu Gast ist der in Rheinfelden tätige *Jakob Straßer* (geb. 1896), der zu einem in die pittoresken Winkel verliebten Maler des alten Rheinstädtchens und seiner umgebenden Landschaft geworden ist. Dabei scheint der von französischer Kunst gegebene Auftrieb, wie er im Frühwerk vielversprechend sichtbar wird, weder in der formalen noch in der farbigen Haltung des späteren Schaffens sich ganz zu einem vollgültigen eigenen Stil vertiefen zu wollen.

Weit zwingender wirkt gerade darin das Schaffen des jung verstorbenen Baslers *Max Birrer* (1905–1937). Mit ihm ist zweifellos eine der größten Malerpersönlichkeiten nicht nur der baslerischen, sondern der gesamtschweizerischen jüngeren Kunst jäh und vorzeitig verstummt. Ein im Malerischen höchst sensibler, in der zwingenden und fast cézannehaften formalen Unausweichlichkeit kraftvoller Künstler, der besonders in den im

Süden Frankreichs entstandenen Werken sich nur mit dem Besten auf eine Ebene stellen läßt, was die jüngere Schweizer Malerei hervorgebracht hat. Festgefügte südliche Landschaften voller Stille und herbem Ernst, Stillleben mit Krabben, Zwiebeln, Zitronen, Austern und Crevetten, die in ihrer malerischen Köstlichkeit beinahe an Manet erinnern, Bildnisse provençalischer Menschen, die unvergeßlich bleiben, – auch diesmal ist die Begegnung mit Werken Birrers erlebnisreich und genußvoll.

Von völlig anderem Zuschnitt ist das Schaffen des Aargauers *Hans Eric Fischer*, der in vielem die Erinnerung an seinen einstigen Lehrer Carl Hofer wachhält. Seine Malerei strebt nach Größe. Größe in der Art, wie ein Akt gesehen und in wuchtiger Körperlichkeit in eine Landschaft gestellt ist. Größe in der Art etwa, wie ein menschliches Modell potenziert, ja geradezu dämonisiert wird – es gibt hier Akte, die in ihrer Unheimlichkeit, Nereidenhaftigkeit und Hintergründigkeit an Böcklin erinnern. Größe aber auch in den figürlichen Kompositionen, in denen Fischer eine Wiederaufnahme idealistischen Gedanken- und Vorstellungsgutes – man denkt wiederum an Böcklin, doch nun auch an Marées – anstrebt.

Als dritter Aargauer in dieser Ausstellung machte der Bildhauer *Eduard Spörri* den Beschluß. Auch bei ihm – in Freiplastiken, Bildnissen und vor allem Reliefs – ein Streben nach Größe, doch nun meist ruhevoll, ernst und still gefaßt. Daß – zumal in den Freiplastiken – die plastische Kraft nicht immer völlig durchhält, wird gerade dem Basler Kunstbetrachter bewußt, dessen plastisches Gefühl – durch das Wirken eines Carl Burckhardt und so manche Ausstellung großer Plastik geschärft – besonders empfindlich ist. *W. R.*

Bern

**Wilhelm Lehmbruck – August
Macke – Franz Marc**

Kunsthalle, 21. August bis
19. September 1948

Die Berner Kunsthalle hat sich in ihrem Programm der Nachkriegsjahre die Aufgabe gestellt, moderne Kunst des Auslands in charakteristischen

Ausschnitten und in weit gezogenem Rahmen vorzuführen. Die vielbeachteten Ausstellungen der Ecole de Paris (Malerei und Plastik), französischer Teppichweberei, abstrakter Bildnerie aus Amerika, neuer Belgier und Holländer traten in diesem Programm bereits auf. In zwei Ausstellungen wurde nun der deutsche Expressionismus vorgeführt: zuerst die Begründer wie Kirchner, Nolde, Pechstein (und als geladener Gast dieses Kreises Cuno Amiet) und in einer zweiten Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, August Macke und Franz Marc.

Wie die erste dieser Expressionisten-Ausstellungen wirkte auch die zweite durchaus lebendig und gegenwärtig – wobei die Werke fast alle der kurzen Zeitspanne von 1910 bis 1914 entstammten. In einem stürmischen und genialen Elan wird innert einer erstaunlich eng bemessenen Frist eine Höhe der Programmfüllung gewonnen, die bleibende Werte geschaffen hat. Betrachtet man die drei Lebensläufe, die bei Marc und Macke nach ganz wenigen Schaffensjahren schon zu Beginn des ersten Weltkriegs und bei Lehmbruck kurz nach Kriegsschluß abbrechen, so gewinnt dieses jähe Aufflammen der Bewegung eine tiefe schicksalsmäßige Bedeutung. Man könnte übrigens – im Zusammenhang all dieser Ausstellungen moderner Kunst gesehen – zu der Anschauung kommen, daß das Fragmentarische, das rasche Emporstoßen in einen neuen Bereich und das Wieder-Erlöschen, im Wesen dieser ganzen Kunstrichtungen begründet sei. Die drei Aussteller sind in ihrer Laufbahn gleichsam Symbole dafür. Auch wurde man sich klar, daß heute zum Teil noch auf der gleichen Linie gekämpft und vorgestoßen wird, immer wieder neu, und daß die drei Männer von 1910 mit ihren Eroberer-Problemen so nah und schlagkräftig wirken – und auch so problematisch – wie Künstler der Gegenwart.

Das erstmalige Auftauchen der neuen Gestaltungsidee, wie es nur damals mit solcher Frische und elementaren Kraft vor sich gehen konnte, gehörte indessen zu den nachhaltigsten Eindrücken der Ausstellung. Das Freiwerden von den Bindungen an die Realität und das gleichzeitige schöpferische Gewinnen einer Bildordnung auf geometrisch-rhythmischer Basis zeigt sich bei diesen Pionieren in einer besonders reinen, von Nebeneinflüssen ungetrübten

Form. So sah man Lehmbruck nach einigen Arbeiten von 1910, in denen er sich vorbereitend zum Herrn über die reale plastische Erscheinung des Menschen machte, nach einer intensivierten Linienführung und einem gesteigerten Ausdruck streben. Die Glieder werden in dieser leidenschaftlicheren, sucherischen Modellierung gleichsam entfleischt und zum Träger des reinen konstruktiven Gedankens im menschlichen Körperbau. Die weltbekannt gewordene «Knieende» von 1911, der wenig später entstandene «Emporsteigende» sind eindrucksvolle Beispiele dieser Stufenleiter, die mehr und mehr ins ideelle Begreifen der Erscheinungen führt. – Analog bei den zwei Malern: Macke gelangt von einer aufgehellten, breiten Vortragsart zu den Flächenschichtungen, die zuletzt in einem abstrakten System münden; und Franz Marc – der ungleich Stärkere, tiefer dringende – läßt in seiner raschen Entwicklung erkennen, wie Form und Farbe sich wandeln und neu ordnen wie im Vorgang einer naturbedingten Kristallisation. Die Wahl des Tieres als Hauptgegenstand dieser Kunst ist ein Zeichen einer großen, bisweilen fast mystischen Sehnsucht nach Urtümlichkeit und nach Verschmelzung von animalischem und vegetativem Dasein. Die blauen Pferde, die roten Kühe, die Rehe im Schnee sind zu Sinnbildern dieses vom Märchen berührten Naturgefühls geworden. In den letzten Bildern von 1914 ist der neue Gestaltungswille am weitesten vorgeschritten: mit der Anlage von Kurven, Segmenten, Spannungen und Auflösungen ist die abstrakte Bildordnung erreicht.

W. A.

Schaffhausen

Wilhelm Busch

Museum zu Allerheiligen,
22. August bis 14. November

Wer an Wilhelm Busch, den populären philosophischen Humoristen, denkt, ist sich meist zu wenig bewußt, daß es sich in ihm um einen Maler handelt. Als Maler hat Busch die Akademie in Düsseldorf besucht, und in Antwerpen hat er die alten Niederländer studiert. Welchen Eindruck ihm diese gemacht haben, zeigt das Bildnis, das er von sich selbst in der Tracht des Frans Hals gemalt hat. Sehr schön empfunden ist das Bildchen seines Stubenplatzes, ein biedermeierliches Interieur von feiner Farbigkeit. Später werden seine

Bilder von einer dumpfen Schwere, zu der weder die Motive noch die kleinen Formate passen. Er selbst hat sich über diese Malerei ganz sarkastisch ausgesprochen, und doch hat er es nicht unterlassen, bis ins hohe Alter ständig neue Versuche zu unternehmen. Das Münchner Kunstzentrum hat ihm viele Probleme aufgegeben; die Farbe als Abstraktum beschäftigt ihn, ohne daß er je malerisch wird wie seine deutschen oder französischen Zeitgenossen. Daß er ein glänzender Darsteller ist, dessen Stift mühelos allen Vorstellungen folgt, zeigen seine vielen Zeichnungen, Landschaften, Idyllen und Figuren. Mit derselben Leichtigkeit sind seine Bildergeschichten entstanden, in denen sein fabulierender Geist sich auslebt. Es ist das Verdienst dieser Ausstellung, die Originale dieser Historien erstmals in unserm Lande zu zeigen. Vor ihnen wird sichtbar, daß ein bildender Künstler sie erfunden hat. Sie sind – man kann es an Dutzenden von Blättern verfolgen – erst gezeichnet und dann bedichtet worden mit den köstlichen Versen, die Wilhelm Busch im deutschen Sprachgebiet zu einem der meistzitierten Dichter gemacht haben. Die Originale dieser Blätter, in Bleistift oder mit weicher Kielfeder in Sepia gezeichnet, oft leicht getönt, sind viel schöner, als sie uns aus den grob gedruckten Büchern in Erinnerung sind, und bilden mit der skurrilen, schwer leserlichen deutschen Handschrift eine Einheit, der man mit Genuß und Vergnügen folgt.

C. J. J.

St. Gallen

Max Liebermann

Kunstmuseum, 28. August bis
24. Oktober 1948

In unserer gespaltenen Zeit, in der der uniforme, von der Masse geprägte Mensch immer mehr die Stelle der abgerundeten Persönlichkeit einnimmt, wirkt eine Erscheinung wie Liebermann als ein Denkmal jener Welt, die wir in unserer Jugend gerade noch versinken sahen. Wir haben ihre Ganzheit noch gefühlt und auch schon jene Kräfte gespürt, die sie bedrohten und die sie rascher, als man ahnen konnte, zu Fall brachten. Ähnliche Empfindungen hatte ich beim Tode Bonnards, wohl der letzten Künstlerpersönlichkeit, die noch aus dieser Ganzheit hervorging und sie bis an ihr Lebensende intakt zu bewahren wußte.

Liebermann war eine geistvolle, unproblematische und intelligente Persönlichkeit, und sie widerspiegelt sich in ihrem schönen Zusammenklang restlos in seinem Werk. Er ließ sich weder im kaiserlichen Deutschland noch während des dritten Reiches sein gerades und gesundes Verhältnis zu Welt und Leben von Ideennebeln trüben, und wenn er auch zu hohen Ehren aufstieg, so geschah es nicht aus kaiserlichen Gnaden, so wenig die Würde seines Menschen- und Künstlertums durch die Schikanen im dritten Reiche ange-tastet werden konnte. Liebermann ist eines der schönsten Beispiele des Menschen, der in seinem Wesen und seiner Kunst Deutscher blieb, in seiner ganzen Erscheinung Europäer war. Er bedurfte keiner Mittler irgendwelcher Art, denn das Geheimnis der Welt lag für ihn im Sichtbaren und unmittelbar Lebendigen. Seine Malerei ist daher von Anfang an ein fester und frischer Griff in die Wirklichkeit, und er beschließt damit die große Linie der Malerei, die von Frans Hals über Israels, Courbet und Manet geht.

In der St. Galler Ausstellung läßt sich seine ganze Entwicklung verfolgen. Sie verläuft ungebrochen in der Linie eines malerischen Realismus, wobei in die frühesten Werke noch die Genremalerei hineinspielt. Wie rasch es ihm aber bewußt wurde, daß das Beschreibende und Erzählerische der Genremalerei in der malerischen Gestaltung aufzugehen habe, wird an dem einzigartigen Beispiel der beiden nebeneinander ausgestellten Bilder der «Konservenmacherinnen» aus dem Jahre 1873 sichtbar. Sicher ist das kleinere Bild mit seinem starken genrehaften Einschlag die erste und die etwas größere, malerisch freiere Lösung die zweite Fassung. Noch sichtbarer wird die Überwindung des Genrehaften bei den zeitlich weiter auseinanderliegenden Bildern des «Schustermädchens» (1871) und dem «Kleinen Kind» von 1876. Es ist der Weg aus der heimatlichen Enge und der Beschaulichkeit in die große malerische Welt. Denn inzwischen hat er Paris und die Maler von Barbizon kennengelernt, nachdem seine ersten Wanderjahre ihn schon nach Holland geführt hatten. Ein Bild wie die «Plätterin» (1887), die man durch einen offenen Türrahmen sieht, zu dem ein Boden von roten Steinfliesen führt, ist wie eine Variation zu Pieter de Hooch. Aber alle diese leicht erkennbaren Einflüsse sind so folgerichtig und liegen wie Meilensteine an seinem eigenen Wege, daß seine Entwicklung mit einer

erstaunlichen Geradlinigkeit verläuft. Er setzt sich als Maler mit dem auseinander, was er sieht, erweitert seine malerischen Ausdrucksmittel und erzieht sein Auge unerbittlich zur Fähigkeit, die letzte malerische Essenz aus den Dingen herauszuholen. Es ist daher, ähnlich wie bei Manet, fast die zwangsläufige Lösung einer Rechnung, wenn er die Form immer lapidarer in Farben umsetzt und in seinen späten Bildern der badenden Knaben, den Wannseelandschaften und den Reitern am Strande die Bewegung in großen Pinselstrichen in eine lichtvolle Form bringt. Man könnte ihn, im Gegensatz zu den programmatischen französischen Impressionisten, einen «Impressionisten der bewegten Form» nennen, die ihm näher lag als die geduldige Darstellung des Lichtes durch kleine Farbpartikelchen, wobei er noch weniger als Degas versuchte, die Bewegung in ein festes statisches Gefüge zu bannen. Die Leinwand ist ihm ein Stück offene Welt, wodurch er sich wieder eher dem späten Manet nähert. Und ich wüßte keinen Impressionisten, der die Meerluft zarter und bewegter gemalt hätte, als es Liebermann in dem kleinen Bilde «Strand bei Sturm» gelungen ist.

Es ist bei diesem starken Malertemperament begreiflich, wenn seine Intelligenz und seine Selbstkritik bisweilen von seinem Temperament überschwemmt wurden. Aber auch diese schwächern Bilder haben nie einen falschen Klang. Sie greifen nie in Überheblichkeit über sein Können und seine eigene Natur hinaus und scheitern dadurch an der Ohnmacht, sondern sie entspringen Stunden der Erschöpfung, wie sie jeder Künstler kennt. Aber selbst sie sind Bilder eines erschöpften Löwen und nie eines müden Lammes. Für Liebermann ist die Ehrlichkeit des Künstlers selbstverständliche Voraussetzung, und seine vielen Selbstbildnisse, wovon die Ausstellung einige der schönsten zeigt, zeugen ebenso für den Menschen wie für den Künstler. Sie sind vollkommen phrasenlos, ohne jede Pose, erfüllt von dem gesunden Selbstbewußtsein eines Menschen, der sich seines Wertes bewußt ist. Er betrachtet sich selbst mit der gleichen überlegenen Neutralität, wie alles, was er malt. Aus dieser innern Vornehmheit heraus hat seine Farbe auch nie etwas Aggressives und eine fast versteckte, selbstverständliche Schönheit, die in stiller Betrachtung herausgeholt werden will.

Liebermann ist auch einer der größten Zeichner. Die ausgestellten Ra-



Max Liebermann, *Konservenmacherinnen*, 1873. 1. Fassung. Privatbesitz Winterthur. Aus der Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen

dierungen, Zeichnungen und Skizzenblätter runden die Schau ab, die zu einem der schönsten Erlebnisse wird, das deutsche Malerei vermitteln kann.

Walter Kern

Winterthur

Sieben St. Galler Künstler

Kunstmuseum, 22. August bis
3. Oktober 1948

Im Frühjahr 1947 waren die fünf Winterthurer Maler Alfred Kolb, Gustav Weiß, Hans Schöllhorn, Rudolf Zender und Willy Suter Gäste des Kunstvereins St. Gallen. Die freundschaftliche Erwidierung von Seiten des Winterthurer Kunstvereins führt nun sieben St. Galler Künstler ins Winterthurer Kunstmuseum. Die Auswahl war vom Bestreben geleitet, «einige Maler und Bildhauer zu versammeln, die, über alle Generations- und Temperamentsunterschiede hinweg, der Realität in ähnlichem Maße nahestehen und in verwandter Weise der kompositionellen und farbigen Bewältigung starke Bedeutung beimessen». Dabei nahm man gerne die Gelegenheit wahr, auch einigen jungen Künstlern eine Chance zu geben, was besonders beim 27-jährigen *Max Oertli* gerechtfertigt scheint, der über die Basler Gewerbeschule als Graphiker nach St. Gallen gelangt ist, wo er neuerdings auch als Bühnenbildner mit Erfolg arbeitet. Sein Werk präsentiert sich in Winter-

thur, mit der einzigen Ausnahme eines Selbstbildnisses, als das eines Graphikers; dieses großformatige Selbstbildnis jedoch, das den Künstler in einem weiträumigen Atelier zeigt, fällt durch seine gedämpfte Farbigkeit, durch die flüssige Erzählung wie auch durch die menschlich wache Haltung auf; außerdem besitzt es die nervige Schönheit der zeichnerischen Werte, die in den Zeichnungen – «Eingeschlafener Mann» I und II, «Suppenesser» und Knabenskizze «Alois» – als konstituierendes Element wirken.

Auch der in St. Gallen lebende Schweizer *Josef Eggler* (1916), der nach dem Besuch der St. Galler Kunstgewerbeschule einige Zeit bei Alexandre Blanchet arbeitete, besitzt die unbedingte Ehrlichkeit dessen, der keine Stufe überspringt. Das zeigt sich im zweimaligen Anlauf zum Bild «Steinach», dessen Gefüge von Betonmauern und Grasflächen den Ansatz zum bewußten Spiel mit struktiven Formen und Flächen im Sinne Cézannes enthält; auch das Figürliche wird, vor allem im Knabenbild, mit dem Formenspiel von Stuhllehne und Bildrahmen, diesem Prinzip unterworfen. Im Bild «Stadtpark» liebt Eggler eine sonnigleuchtende, saftige Farbgebung; seine Zeichnungen vom Wochenmarkt sind ebenso schlicht sachliche wie formal wohl lautende Rapporte.

Eine schwerblütige, fast grüblerische Natur, die der Kunst nachdenkliche Inhalte gibt, ist der in Ermatingen wirkende Berner *Ernst Graf* (1909). Ihm gibt die Graphik Gelegenheit zum

Zeitkommentar im Stile der expressionistischen Linolschnitte «Nachkriegsjugend» und «Halbblinder». Die Intensität des Erlebnisses ist bei Graf jedoch nicht geringer in den Temperabildern, die das Zeitlose der Landschaft wiedergeben; sie empfangen ihren Rang von der Substanz an gestalteter Wirklichkeit.

Neben diesen drei Jüngeren ist der Toggenburger *Hans Looser* (1897), der, nach einer vielseitigen Ausbildung, in St. Gallen als Zeichenlehrer wirkt, mit Proben vertreten, in denen sich wie in «Herbststrauß» und «Kämmende» ein stark dekoratives oder wie in der Stockberglandschaft ein kraftvoll erzählerisches Element zeigt.

August Wanner (1886), bei Schider und Wagen an der Basler Gewerbeschule sowie in München bei Franz von Stuck und Becker-Gundahl geschult, ist Wandbild- und Glasmaler. Weniger bekannt als seine Arbeiten in ostschweizerischen Kirchen sind die gewissermaßen zur Erholung gemalten Bildnisse, Stilleben und Landschaften der Winterthurer Ausstellung, in denen sich ein ausgesprochen gestalterisches Temperament mit den formalen Möglichkeiten auseinandersetzt, die einst, nach der impressionistischen Zerfaserung, von Cézanne und Gauguin zur Festigung des Bildaufbaus aufgezeigt wurden.

Von den beiden Bildhauern hat der 1899 geborene, an den entscheidenden Kunststätten autodidaktisch geschulte *Otto Teucher* durch seine herbe Formgebung, mit welcher er die meist schwere Masse der Figur in fast kristalline Elemente gliedert, rasch den Blick auf sich gelenkt. Gegenwärtig wirkt seine Formgebung milder, ohne deswegen schwächer geworden zu sein. Die Knaben- und Mädchenfiguren folgen immer noch einem strengen und eigenwilligen Kanon, während die Große «Stehende», in ihrer plastischen Auffassung hervorragend, in der Gesamtkonzeption nach neuen gestalterischen Möglichkeiten Ausschau hält.

Der andere Luzerner, *Roland Duss*, 1901, in Köln geboren und weit herum geschult, bildet in einer sinnfroheren Art, die Formbewußtsein mit natürlichem Wohllaut verbindet; besonders aber schöpft er aus dem Bereich des Menschlichen psychologisch ebenso faszinierende wie schwerwiegende Offenbarungen in den Bildnissen «Meine Frau» und «Lu».

Hans Mast

Zürich

Braque, Gris, Picasso – Deutsche Expressionisten – Gustav Gamper – Augusto Giacometti

Kunsthaus, 20. August bis

Mitte September 1948

Welch unerhörte Tat für die Weiterentwicklung der Kunst der Kubismus bedeutet hat, welch kühnes Unternehmen er darstellte, das wurde jedem Besucher der Kubisten-Ausstellung bewußt, die vor einiger Zeit in der Basler Kunsthalle, später auch in Bern gezeigt worden ist (vgl. Werk-Chronik 4/1948, S. * 37 *). Den Grundstock dieser Ausstellung, die das Frühwerk von Picasso und Braque und das Lebenswerk von Juan Gris umfaßte, zeigt nun auch das Zürcher Kunsthaus, leicht modifiziert und um einige Werke bereichert, die ein paar neue, willkommene Akzente setzen. Einmal mehr erlebt man an den in jeder Weise kühnen und doch so erstaunlich disziplinierten Schöpfungen des frühen (und eigentlichen) Kubismus das Wunder eines neuen, dynamischen Raumerlebens. Diese farbig zum Teil herrlichen Werke bezeugen erneut, daß Malerei nicht nur mit der Farbe allein zu tun hat.

Wie bedeutsam und wie richtig diese Lehre, daß Malerei wesentlich auch ein Problem der Form, ein Problem des Raumes und, in anderem Sinne, ein Problem der Selbstdisziplin ist, das drängt sich dem Besucher des Kunsthauses auf, der von den Werken der Kubisten hinüberwechselt zu den Sälen, in denen aus dem Nachlaß von Augusto Giacometti (1877–1947) eine stattliche Kollektion von Ölgemälden, Pastellen und Entwürfen zu Glasgemälden gezeigt wird. Der Berichterstatter muß gestehen, daß er – je und je von der zugleich hellen und heftigen wie süß verschummerten und verfließenden Farbigkeit Giacomettis unangenehm berührt – gerade unter dem Eindruck der Disziplin im Farbigen und Formalen, wie sie von den Bildern der Kubisten ausstrahlt, kopfschüttelnd an den Werken dieses Eigenartigen unter den Schweizern entlang geschritten ist.

Daß die Farbe durchaus nicht mit der Strenge und Kultiviertheit behandelt werden muß, wie sie die Kubisten vertragen, lehren die Gemälde deutscher Expressionisten, die in einem anderen Raum versammelt sind. Als Ergänzung zu den in jüngster Zeit in der Schweiz gezeigten Ausstellungen expressionistischer deutscher Kunst vermitteln sie Bekanntschaft mit einigen

ungewöhnlichen und teilweise bedeutsamen Schöpfungen der wichtigsten Persönlichkeiten des Expressionismus. Auch hier wieder drängen sich Vergleiche mit dem Kubismus auf, Vergleiche, die darauf hinzielen, germanisches und lateinisches Kunstwollen gegeneinander abzuwägen. Hier steht das Erlebnismäßige, Menschliche im Vordergrund, dem temperamentvolle eruptive Form, oft ebenso ungebändigt wie die Farbe, die sie erfüllt, zwingenden Ausdruck verleiht.

Haben, alle auf ihre Weise, die Kubisten, die Expressionisten und ein Augusto Giacometti darum gerungen, das künstlerische Erbe wie die Denk- und Erlebnisformen des 19. Jahrhunderts von sich zu streifen und der eigenen Zeit, ihren Erfordernissen und Problemen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, so treten wir in ein ungetrübtes noch romantisch überhauchtes 19. Jahrhundert zurück, wenn wir in die Räume treten, die dem Gedächtnis des stillen Dichter-Musiker-Malers Gustav Gamper gewidmet sind. Gerne lassen wir uns von den aus naher Verbundenheit mit dem Leisen und Zurückgezogenen entstandenen Worten Hans Reinharts, die der Katalog uns mitteilt, näher an die stillen und zarten Aquarelle und Zeichnungen des nur wenigen bekannten Gustav Gamper heranzuführen. Den heimlichen Zauber, den sie ausstrahlen, vermögen selbst die lautereren Töne der übrigen ausgestellten Werke, auch wenn sie uns näher stehen, nicht zu verwischen. *W. R.*

Ausstellungen über Schweizer Architektur

Die große Ausstellung «Schweiz. Planen und Bauen» wurde am 25. Sept. im Palais Municipal von Luxemburg eröffnet und dauert bis 10. Okt. Sie steht unter dem Patronat der Großherzogin von Luxemburg. Nachher soll sie im November in Köln gezeigt werden.

Auf Grund desselben Materials wurde eine neue Ausstellung zusammengestellt, die speziell für die deutschen Hochschulen bestimmt ist. Die von der Pro Helvetia organisierte, 376 Tafeln umfassende Ausstellung wurde erstmals vom 21. August bis 15. September in München im Deutschen Museum gezeigt. Nachher wird sie in Stuttgart und Karlsruhe sowie in andern deutschen Städten wiederholt.

Die im Jahre 1945 für eine internationale Architektur-Ausstellung in Glou-

cester (England) im Auftrage des BSA zusammengestellte Ausstellung über moderne Schweizer Architektur wird gegenwärtig in Düsseldorf unter dem Patronat des Wiederaufbau-Ministeriums gezeigt. Nachher geht das Material, 30 Tafeln umfassend, geschenkwiese an die Studenten der Architekturabteilung der Technischen Hochschule von Stuttgart über.

Schwäbische Kunst- chronik

Stuttgart

Als erste Nachkriegsbotschaft aus dem Ausland, zugleich um ihrer künstlerischen Werte willen, bedeutet die gemeinsame Ausstellung des ehemaligen Bauhausmeisters Josef Albers, der heute am Black Mountain College in Amerika wirkt, des Elsässer Plastikers, Malers und Dichters Hans Arp in Paris sowie des Zürcher Architekten, Malers, Plastikers und Schriftstellers Max Bill in der *Galerie Herrmann* ein Ereignis für Stuttgart. Umsomehr als man hier wohl mit einem Gestalten vertraut ist, das keine der Natur entliehenen oder an sie erinnernden Formelemente verwendet, die besondere Prägung jedoch, die es in der von den Genannten vertretenen Konkreten Kunst erfährt, nicht kennt. Obwohl diese Schau sich auf Graphik beschränkt – nur Bill hat eine Metallplastik beigeleitet –, enthüllt sie an dem folgerichtigen und reifen Schaffen dreier, trotz Übereinstimmung in der Grundeinstellung, wesensverschiedenen Persönlichkeiten die Fülle der innerhalb der konkreten Kunst gebotenen Möglichkeiten, die der Realität der Natur eine Realität der Kunst entgegenstellt. Albers, Arp und Bill gestalten für das Erlebtwerden durch den Gesichtssinn geschaffene Formgebilde, aber jeder von ihnen auf seine eigene Weise. Albers, dessen Lieblingsmaterial das Glas ist und dessen «Wandglasbilder» die Glasmalerei um eine neue, modernem Geist entsprungene Gattung bereichert hat, vereint auch in seinen Holzschnitten und Lithos das Irrationale mit dem Mathematisch-Gesetzmäßigen, das Dreidimensionale, das sich bei ihm mehrdeutig als Bewegung von vorn nach rückwärts wie umgekehrt ablesen läßt, mit der Fläche. Die von der Neigung zum Urtümlichen beherrschte Dynamik Arps tritt auch in seinen, oft «nach den Gesetzen des Zufalls» geordneten Graphiken zutage. Sie sind, wie

seine von starkem Leben erfüllten Plastiken und Gemälde, Verdichtungen organisch wirkender Kräfte. Erzeugnisse der Kunst, stehen sie doch in geheimem Bund mit den Erzeugnissen der Natur, weil das gleiche Gesetz ihr Form-Werden bestimmt. Bills architektonische Grundanlage prägt, wie seine Gemälde und Plastiken, auch seine Graphiken, sinnvolle Spiele des Vorstellungsvermögens, meist schöpferische Erfindungen und Ausdeutungen mathematischer Beziehungen. Ihre Wirkung auf Auge und Geist erklärt sich daraus, daß der Beschauer ein Gesetz in ihnen walten spürt, das nicht offen zutage tritt, aber als ein Neues, Form und Wirklichkeit Gewordenes entdeckt werden will. Die Ausstellung Albers-Arp-Bill wird viel besucht und viel disputiert. Sie erweist gerade damit ihre Fruchtbarkeit für das Stuttgarter Kunstleben.

Hans Hildebrandt

Tübingen

Tübingen hat früher nie eine auch nur bescheidene Rolle im deutschen Kunstleben gespielt. Seit 1946 aber entfaltet diese kleine schwäbische Universitätsstadt eine außerordentlich rege kunstpflegerische Initiative. Einige der bedeutendsten süddeutschen Kunstaustellungen hat Tübingen veranstaltet: eine Ausstellung von Meisterwerken aus den Kölner Museen und der Württembergischen Staatsgalerie von den Bildern und Skulpturen der Kölner und Schwäbischen Schule bis Courbet, Leibl, Renoir, Degas und van Gogh, danach eine Auslese zeitgenössischer französischer Skulpturen, eine große Schau moderner deutscher Kunst vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Im Frühjahr wurden Arbeiten ehemaliger und jetziger Schüler der graphischen Abteilung an der Württembergischen Akademie der bildenden Künste gezeigt. Sie wird seit 1920 von *Ernst Schneider* geleitet, der mit F. H. Ehmecke, Rudolf Koch, Walter Tiemann und E. R. Weiß zu den Pionieren der sich um die Jahrhundertwende aus der Gelegenheitsgraphik entwickelnden, der kaufmännischen Werbung dienenden Gebrauchsgraphik gehörte. Schneiders Lehrtätigkeit hat die «Stuttgarter Schule» begründet, die in der deutschen Gebrauchsgraphik rühmlich bekannt geworden ist.

Man gewann in der Ausstellung den Eindruck, daß diese Schule die Künstler zur Ehrlichkeit, zur reinen Sprache der eigenen Empfindung erzieht, nicht zu einer modernen oder antiquierten Manier, der man von weitem ansieht,

woher sie schlecht und recht abgeleitet ist. Es fällt auf, wie sehr die Schneider-Schule das Schriftschreiben gegenüber dem Schriftzeichnen bevorzugt und wie stark sie die freie zeichnerische und aquarellierende Tätigkeit bei den Schülern anregt, ohne die einzelnen Talente zu Ambitionen über den Rahmen des Angewandten, Illustrativen und einer sympathischen, ihrer Grenzen bewußten Kultivierung ihrer linearen oder koloristischen Ausdrucksmöglichkeiten hinaus zu verführen. Die «freien» Arbeiten bleiben Etuden oder halten sich dienend im Illustrativen und Dekorativen, was ihren künstlerischen Wert nicht mindert, sondern erhöht. Bedeutend ist der Einfluß, den die Stuttgarter Schule auf die Buchausstattung württembergischer Verlage ausübt. So ist als Buchgestalter des Rainer Wunderlich Verlages in Tübingen *Walter Brudi* tätig, der sich als eines der stärksten Talente erweist und auch ausgezeichnete Werbedruck-sachen für die «Eßlinger Wolle», Signete und illustrative Aquarelle schuf, die von einer reichen, anschaulichen Phantasie zeugen. Neben ihm ist gewiß *Albrecht Appelhans*, seit 1938 selbst Lehrer an der graphischen Abteilung der Stuttgarter Akademie, eine der glücklichsten Begabungen. Dafür zeugen die typographischen Arbeiten und Illustrationen, die die Ausstellung von ihm zeigte. *Karl Keidel* ist für die Buchdruckerei Christian Scheuffele tätig, *Peter Schneider*, *Hans-Joachim Kirbach* (Bucheinbände mit Schriften in fließendem Duktus und farbige Titelblätter für Bücher und Zeitschriften des Rowohlt-Verlages) und andere haben für die Buchausstattung der neuen Stuttgarter Verlage Gutes geleistet. *Erich Mönchs* farbige Illustrationen für ein botanisches Werk erfüllen die Forderung der Sachtreue mit bemerkenswertem künstlerischen Empfinden. Bei *Imre Reiner* und *H. A. P. Grieshaber* werden surrealistische Tendenzen spürbar. Von *Eva Aschoff* waren schöne Bucheinbände, auch einige mit gemalten Buchdeckeln, ausgestellt. Im übrigen sah man gute Arbeiten von *Eugen Funk* (Studien in Öl auf Papier und Zeichnungen), von *Walter Renz* (dekorativ sehr reizvolle Aquarellen), *Otto Kraft-Bielefeld*. *Hans Eckstein*

Pariser Kunstchronik

Die Kunstschatze Europas sind auf der Wanderschaft. Die Münchner und Wiener Sammlungen, die französischen

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Bettie Thommen Galerie d'Art moderne	Ernst Morgenthaler Basel im neuen Bund Jean Ducommun Gruppe «Parallele» Gruppe RA aus der Tschechoslowakei	18. Sept. - 17. Okt. 28. Aug. - 10. Okt. 15. Sept. - 5. Okt. 11. Sept. - 9. Okt. 9. Okt. - 7. Nov.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Schulwarte Landesbibliothek Gewerbemuseum	Alfred Kubin Gedächtnisausstellung Emil Prochaska Die Farbe Die Bundesverfassung von 1848 Schnitzerei, Keramik, Geigenbau; Ausstellung der Fachschulen	4. Sept. - 10. Okt. 25. Sept. - 24. Okt. 3. Okt. - 14. Nov. 10. Sept. - 23. Okt. 25. Sept. - 31. Okt.
Biel	Galerie des Maréchaux	Heinz Balmer Edouard Henriod - Trudi Kuhn - Aurèle Lebert	3. Okt. - 17. Okt. 24. Okt. - 3. Nov.
Chur	Kunsthau	Heinrich Altherr	2. Okt. - 31. Okt.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Emilio M. Beretta	9 oct. - 31 oct.
Genève	Musée Rath Galerie Georges Moos	Exposition internationale de la Faïence ancienne provençale E. Othon Friesz	4 sept. - 17 oct. 28 sept. - 16 oct.
Glarus	Gemeindehaus	Christine Gallati - Margrit Gsell-Heer	2. Okt. - 17. Okt.
Jegenstorf	Schloß	Schweizerische Keramik	16. Mai - 31. Okt.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Berner Künstler - Karl Hosch	28. Aug. - 15. Okt.
Lausanne	Galerie du Capitole	Helfer Ernest Pizzotti	2 oct. - 21 oct. 23 oct. - 11 nov.
Ligerz	Im Hof	28. Herbstausstellung	25. Sept. - 17. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Meisterwerke aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein	5. Juni - 31. Okt.
St. Gallen	Kunstmuseum	Max Liebermann	28. Aug. - 31. Okt.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen Galerie Forum	Wilhelm Busch Gunter Böhmer	22. Aug. - 17. Okt. 29. Sept. - 24. Okt.
Solothurn	Kunstmuseum	Cuno Amiet	25. Sept. - 31. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Lise Rioult-Stiefel - Fritz Deringer - Hans Jakob Meyer Deine Wohnung - Dein Nachbar - Deine Heimat Wandmalereien	10. Okt. - 14. Nov. 5. Sept. - 10. Okt. 24. Okt. - 14. Nov.
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Baugeschichtliches Museum Galerie Chichio Haller Pestalozzianum Kunstsalon Wolfsberg Ausstellungsraum Orell Füßli Buchhandlung Bodmer	Stiftung Paul Klee Schweizer Graphik von 1848 bis 1918 Siedlungsbau in der Schweiz, 1938 bis 1947 Von der Kohle zum Gas Wandteppiche von Jean Lurçat Vertiefte Heimatpflege Wilhelm Gimmi Rudolf Zender Helene Ilonay-von Tschärner	22. Sept. - 17. Okt. 23. Okt. - 9. Jan. 12. Sept. - 17. Okt. 25. Sept. - 31. Okt. 15. Okt. - 15. Nov. 9. Okt. - Februar 7. Okt. - 6. Nov. 25. Sept. - 23. Okt. 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

Tapisserien und manch andere europäische Kleinodien haben das Reiseieber und scheuen auch kaum mehr den Weg über den Atlantischen Ozean. Möge dieser Reisedrang des europäischen Kulturpatrimoniums nicht ein Vorzeichen sein, und hoffen wir – so bereichernd auch diese großen Wanderausstellungen für ein universelles Kulturverständnis sind –, daß all diese Kunstschatze recht bald wieder zu ihrem heimatlichen Kulturboden zurückkehren, aus dem sie erstanden sind oder zu welchem sie seit Jahrhunderten gehören. Wir können heute – vier Jahre nach der Befreiung von Paris – noch kaum einen zusammenhängenden Überblick über die Pariser Kunstsammlungen gewinnen. Trotz dem unerhörten Glück, das Paris vor größeren Bombenschäden bewahrte, ist die Wiedereinrichtung von großen Museen eine verantwortungsvolle Aufgabe, die umso weniger überstürzt werden darf, als sie die einzigartige Gelegenheit zu einer museumstechnischen Erneuerung bietet oder aber – wie dies beim Musée de Cluny der Fall ist – die durch die Kriegsräumungen möglich gewordene Restauration und Festigung der baufälligen Teile historischer Museumsgebäude abzuwarten hat.

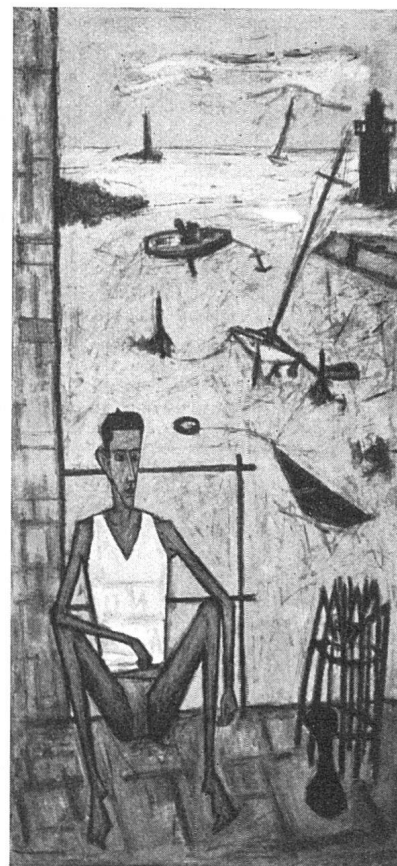
Umso mehr ist es zu bedauern, daß ein großer Teil der Sammlungen des Palais de Chaillot aus politischen Prestigegründen für die Sitzung der U.N.O. geräumt werden mußten. Glücklicherweise konnten die ethnographischen Sammlungen des *Musée de l'Homme*, das eines der schönsten völkerkundlichen Museen und vielleicht das muster-gültigste Museum Frankreichs überhaupt ist, durch den energischen Protest des Konservators vor der hastigen Umräumung gerettet werden. Man kann nicht ohne nicht wieder gutzumachende Verluste ein solches Museum innerhalb weniger Wochen in ein Kongreßgebäude und eine internationale Telephonzentrale verwandeln.

Als Trost sind hier die schönen neu eröffneten und neugruppierten Säle des *Louvre* zu erwähnen, unter ihnen ganz besonders die Sammlungen der der «Antiquités Orientales» (vertreten ist hier vor allem der nahe Osten, während die Kunst des mittleren und fernen Ostens im Musée Cernuschi und vorzüglich im Musée Guimet zu sehen ist). Die hellen, kahlen Steinwände der Säle kommen der monumentalen Einfachheit dieser ägyptischen, assyrischen und sumerischen Plastiken sehr entgegen, während diese selben hellen Wände in die volle Harmonie der italienischen Renaissance-

bilder eine störende Unruhe bringen. Ähnliches wäre auch über die allzu gründliche Restauration einiger dieser Bilder zu sagen.

Das Musée du Louvre oder genauer das Musée de Jeu de Paume, in dem vorläufig alle impressionistischen Maler vereint sind, feiert dieses Jahr den hundertsten Geburtstag des Malers *Gustave Caillebotte* (1848–1894), der besonders als Mäzen und Sammler eine wichtige Stellung in der Geschichte der modernen Malerei einnimmt. Aus einer reichen Pariser Familie stammend, nützte Caillebotte seine Mittel dazu aus, seinen unbemittelten Malerfreunden, die wie er an die Schaffung einer neuen farbigen Welt des «unmittelbaren Eindruckes» glaubten, beizustehen. Monet, Sisley, Pissarro und Renoir betonten in ihrem Briefwechsel immer wieder den Dank, den sie ihrem Freunde Caillebotte schulden. Die Malerei Caillebottes ist nicht unbedeutend. Sie enthält spezifisch impressionistische Qualitäten; doch seine Bescheidenheit und sein klarer Westmaßstab diktierten ihm eine Zurückhaltung gegenüber seinen begabteren Freunden, die sich auch im Text seines Testaments ausdrückte. Er sprach den Wunsch aus, seine Sammlung dem Musée de Luxembourg und später dem Louvre zu vermachen, erwähnte aber neben den Bildern von Monet, Degas, Manet, Pissarro, Sisley, Renoir und Cézanne seine eigene zahlreiche Produktion überhaupt nicht. An dieser Stelle wurde schon früher daran erinnert, mit wieviel Schwierigkeiten die Aufnahme der Impressionisten ins Musée de Luxembourg und in den Louvre verbunden war. Die Schenkung der Sammlung Caillebotte, die heute den Kern des Impressionistenmuseums im Jeu de Paume bildet, wurde durch einen offiziellen Protest des «Institut» und durch die Intervention des Senates beinahe verhindert.

Die letzten Vertreter dieses klassizistisch bornierten offiziellen Geschmacks gruppieren sich heute um die *Ecole des Beaux-Arts*, wo sie immer noch mächtig und verheerend tätig sind. Trotzdem sind auch in der Ecole des Beaux-Arts an der Rue Bonaparte seit wenigen Jahren einige Impulse zur Erneuerung spürbar. So ist z. B. seit dem Kriege der Bildhauer Marcel Gimond zum Professor dieser Kunsthochschule ernannt worden. Doch hat er unter seinen Kollegen eine schwierige Stellung. Dieses Jahr weigerte er sich, seine Schüler an den jährlichen Prix de Rome (der höchsten Auszeichnung der Ecole des Beaux-Arts) teilneh-



Bernard Buffet, *Vacances*. Prix de la Critique 1948. Photo: Galerie St-Placide, Paris

men zu lassen. Hingegen schlug er der Jury des *Prix Blumenthal* (eines angesehenen Privatkunstpreises) als Kandidaten den Bildhauer Etienne-Martin vor, der dann auch mit dem Preise ausgezeichnet wurde. Auf diesem Umwege hat Marcel Gimond angedeutet, in welcher Richtung die Erneuerungsmöglichkeiten der jungen Bildhauerei liegen. Die von jugendlicher Frische überströmende Persönlichkeit Etienne-Martins erschien als Empfänger des Preises umso geeigneter, als Martin, trotz seiner Vertrautheit mit den Problemen der abstrakten Plastik, die menschliche Figur als einen nötigen Träger der formalen Ausdrucksmöglichkeiten empfindet. – Ähnliche Beweggründe haben wohl auch die Preisrichter des *Prix de la Critique* veranlaßt, diesen Preis dem Maler Lorjou und dem 20 jährigen Maler Buffet (nicht zu verwechseln mit Dubuffet) zuzusprechen. Beide Maler vertreten eine Kunstanschauung, die ihre Inspiration aus den unmittelbar erschütternden Aspekten des Lebens bezieht und die formalen Transpositionen nur soweit anerkennt, als sie zu einer eindeutigen Ausdruckssteigerung im expressionistischen Sinne dienen. Die Absichten dieses von Kunstkritikern gebildeten Preisgerichtes gliedern sich

einer größeren Bewegung zugunsten der Wiederbelebung des Bildgegenstandes ein; die Maler, die an dieser Bewegung beteiligt sind, glauben sich dazu berufen, eine neue avantgardistische Rolle zu spielen. F. Stahly

Tribüne

Zur Diskussion um das Bundesfeierabzeichen

Ein Bravo dem Einsender des Protestes gegen das *Bundessiegel als Knopflochgarnitur in Blech* zum 1. August 1948*!

Jawohl: Wo bleibt da die Arbeit und der Einfluß unserer öffentlichen Kunstinstitute, von der Eidg. Kommission für angewandte Kunst über die Kunstgewerbeschulen und Museen bis hinunter zu den vielen einzelnen Kunschtätigen und Kunstgewerbetreibenden?

Ist die Kenntnis von der Existenz und den Bemühungen dieser Fachkreise nie bis zu den hohen Herren gedrungen, die über die Form der Abzeichen zu befinden haben? Der Abzeichen, die in hunderttausend Exemplaren als Zeugen des Opferwillens des Schweizers für eine gute Sache dienen, gleichzeitig aber auch die kulturelle «Höhe» des Schweizervolkes dokumentieren! Oder setzen sich die Herren einfach über die Fachkreise hinweg, die sich ihr Leben lang um die Form der Dinge mühen, welche dem Menschen dienen? Warum gibt man Stipendien für junge Künstler und läßt die größten und schönsten Aufgaben, an denen sie wachsen könnten, ungenützt liegen? Und dabei wäre es doch eine ausgezeichnete Propagandamöglichkeit auch für den guten Zweck, wenn in einem öffentlichen oder engern Wettbewerb vor aller Augen und unter Mitarbeit der Fachkreise die Form des nächsten Abzeichens gesucht würde.

Freilich, man müßte dann vielleicht einige Kompetenzen in andere Hände legen, und das tut man offenbar nicht gern... Die Finanzierung eines solchen Unternehmens dürfte bei gutem Willen möglich sein, denn das Volk, das die Abzeichen kauft, würde bestimmt nicht streiken, wenn es wüßte, daß ein geringer Bruchteil der Einnahmen das geistige Leben befruchtet, für das man doch soviel übrig hat in Reden auf dem Festplatz und im Parlament! C. F. Z.

* Werk-Chronik 9/1948, S. * 117*.

Kunstnotizen

Richard Riemerschmid achtzigjährig

Am 17. Juni hat der Deutsche Werkbund München in dem von Riemerschmid erbauten Schauspielhaus – den «Kammerspielen» – in der Maximilianstraße eine eindrucksvolle Feier veranstaltet. Das Bayerische Landesamt für Denkmalschutz hat diesen Bau jetzt unter Denkmalschutz gestellt. Es ist das in Bayern das erstmal, daß der Denkmalschutz für das Werk eines Lebenden ausgesprochen wurde, das erstmal auch, daß dieser Schutz einem Bauwerk aus der Jugendstilperiode zugesprochen wurde.

In einer atomisierten Gesellschaft können weder die Literatur noch die bildenden und die gewerblichen Künste wurzeln und gedeihen. Daß Männer und Frauen erscheinen, die durch Lauterkeit der Gesinnung, durch Ehrlichkeit des Strebens und schöpferische Begabung zum Mittelpunkt eines sich bildenden und erweiterungsfähigen Kreises werden, auf dieser Voraussetzung beruht jede Erneuerung und jeder Aufstieg des kulturellen Lebens.

Richard Riemerschmid, der diesen Sommer in München das 80. Lebensjahr vollendet hat, war dazu berufen, solch ein Mittelpunkt zu werden. Er ist der Gründer des Deutschen Werkbundes, den er jahrelang als Vorsitzender geleitet und mit allen Impulsen seiner frischen, mutigen, phantasiereichen Persönlichkeit erfüllt hat. Als Maler hatte er angefangen; schon 1897 begann er vollständig eingerichtete Räume für die «Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk» zu schaffen: Möbel, Wohn- und Küchengerät, Stoffe, Leuchten und Lampen, auch Steinzeug, neu alles in Formgebung und Ornament und doch gedacht als Widerspruch zu allen kommerziellen Neuheiten, den Nouveautés. «Soll ein Leuchter Riemerschmids deswegen» – so schrieb F. A. O. Krüger im Vorwort des Katalogs einer Ausstellung von 1901 – «weil er vor vier Jahren entworfen worden ist, heute nicht mehr schön sein, und deswegen, weil ihn vielleicht schon 500 Personen besitzen, nicht an noch weitere 500 verkauft werden?» Hier äußerte sich die Bejahung des Industrieerzeugnisses, das einst die englischen Reformer, William Morris vor allem, durch erneuerte Handwerkskunst verdrängen zu können meinten. In Hellerau bei Dresden,

wo Riemerschmid die erste deutsche Gartenstadt erbaute, schuf er die Fabrikgebäude der «Deutschen Werkstätten AG.», aus denen die ersten Maschinenmöbel nach seinen Entwürfen hervorgingen.

Als Riemerschmid 1913 die Direktion der Kunstgewerbeschule München übernahm, erwies er sich als feinsinniger und leidenschaftlich fühlender Pädagoge, der zu sagen wußte, «daß im Arbeitsvorgang, sei er auch noch so einfacher Art, die helfenden Kräfte stecken, welche die rechten Formen zutage bringen; daß die Vorstellungskraft, die Fähigkeit, das Ganze und Wesentliche zu sehen, gesteigert werden müsse». Diese Fähigkeit ist dem unerschöpflich tätigen Manne in hohem Maße verliehen, weit über den Umkreis rein künstlerischer Bereiche hinaus. Als im Jahre 1907 in München Richard Riemerschmid die geistigen und künstlerischen Kräfte dieser Stadt zur Durchführung einer Ausstellung aufrief, welche den Formwillen einer neuen Zeit verkörpern sollte, da nannte er die letzten vier Jahrzehnte, die ersten des neuen Reiches, erfolgreich für Deutschland auf vielen Gebieten, aber nicht auf dem des guten Geschmacks. So sei ein Zustand geworden, der auf immer weiteren Kreisen bedrückend laste und immer mehr Menschen spüren lasse, daß die Machtstellung des Reiches, die riesigen technischen Errungenschaften, der sich mehrende Reichtum nicht das Ziel sein könne: der Weg müßten sie sein, und das Ziel müsse Kultur sein.

Die den Reichtum lenkten und die Macht in Händen hielten, sie begriffen den Warner nicht oder wollten ihn nicht hören. Würden sie es heute tun?

Günther v. Pechmann

Tagungen

Tagung des Schweizerischen Werkbundes

Am 23. und 24. Oktober findet in Basel die diesjährige Tagung des SWB statt. An ihr soll im Anschluß an die Diskussion von Langenthal die Frage des Nachwuchses erörtert werden. Als Hauptreferent wird Prof. Gregor Paulsson (Upsala) über das Thema «Die soziale Aufgabe des kunstindustriellen Unterrichts» sprechen. Dieser Vortrag, nebst zwei Kurzreferaten, ist für den Samstagnachmittag vorgesehen. Der