

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 7

PDF erstellt am: **26.09.2024**

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

Bern

«Les Fauves» und die Zeitgenossen
Kunsthalle, vom 29. April bis
29. Mai

Diese Ausstellung mit dem Namen einer Künstlergruppe – Les Fauves – als Titel und mit der Bezeichnung ihrer Taten – «Fête des couleurs» – als Untertitel hat sich als jüngstes Glied in die Reihe jener Retrospektiven eingefügt, die – einem ausgesprochenen Bedürfnis unserer Zeit entsprechend – sich um die Klärung der zeitgenössischen Kunst durch das Herausschälen ihrer Wurzeln bemühen. Das große Verdienst der Kunsthalle Bern und ihres jungen Leiters Arnold Rüdlinger ist es, immer wieder neue und konsequente Ansätze zu diesem Klärungsversuch zu unternehmen. Diesmal wurde versucht, die Gruppe der Fauves in einer möglichst originalen und vollständigen Besetzung zu rekonstruieren. Das heißt jene Gruppe junger Maler um Matisse, Derain und Vlaminck, die 1905 aus den Bahnen der konventionellen Malerei ausbrach, indem sie mit jugendlicher Verachtung der Malerei ihrer «Väter» – der Nachimpressionisten – auf das Erbe der «Großväter», auf den frühen Expressionismus von van Gogh und Gauguin und zum Teil auch auf Seurat zurückgriff. Es war nicht nur der Ausbruch einer jungen Generation, es war für die bedeutenden unter ihnen zugleich der Aufbruch zu neuen künstlerischen Reichen. Schon im großen Eingangssaal der Kunsthalle stößt man auf Georges Braque, 1906/07 in vollem Fauvismus, der – wie man allerdings erst rückblickend feststellen kann – schon damals distanzierter, bewußter, zerebraler ist als derjenige seiner ursprünglichen Vertreter. Schon wenig später ist Braque ja mit Picasso als Partner (der seinerseits von Toulouse-Lautrec und der Kunst der Neger, also ebenfalls von einem «Expressionismus» herkommt), den Spuren Cézannes folgend, mit dem Kubismus als dem wirklich wesentlichen Formexperiment der Moderne beschäftigt. Dem eigentlichen Haupt der Fauves, Henri Matisse, räumt die Ausstellung den ersten Saal ein. Mit Recht, denn Matisse und –



André Derain, *Port de Pêche*. Privatbesitz: Basel



Albert Marquet, *La Passerelle*

Photos: H. Stebler, Bern

nach einem kurzen Abstecher in den frühen Kubismus – auch Dufy sind die einzigen Fauves, denen es gelungen ist, die eruptive Formensprache zu bändigen und noch heute Feste der Farbe zu feiern, mit jenem Formgefühl und jener kindlichen Freude an der schönen Dekoration, die von vornherein die leeren und peinlichen Ge-

fühlsausbrüche der sich selbst überlebenden deutschen Expressionisten verhindert. Leider ist Dufy in dieser Ausstellung ebenso mit dem schwächeren Marquet in einem Saal zusammengespannt worden wie der disziplinierte kraftvolle frühe Derain mit dem von Anfang an brutalen Vlaminck, dessen gewalttätige Formen und glühende

Farben im Augenblick des kollektiven Ausbrechens allerdings der ganzen Gruppe einen gewaltigen Impuls gegeben haben.

Von den übrigen Fauves, die der «historischen Treue» wegen hier noch einmal ausgestellt werden – Manguin, Marinot, Valtat, Othon Friesz, van Dongen –, kann man heute eigentlich nur noch zur Kenntnis nehmen, daß sie damals mit dabei waren und dadurch die Stoßkraft der bedeutenden Fauves verstärkten. Ihre Bilder sind im großen ganzen zu schwach, um noch irgendwelche Begeisterung zu entfachen.

Als historische Anmerkung sind der Gruppe der Fauves unter dem nicht ganz zutreffenden Titel «Die Zeitgenossen» (sie waren mehr als das) sieben Künstler gegenübergestellt worden, an denen deutlich wird, daß der Expressionismus der Fauves nicht auf Paris und nicht auf diese Gruppe beschränkt war, sondern eine Strömung, die zur gleichen Zeit an den verschiedensten Orten Europas ausgebrochen ist: die beiden Schweizer Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, in München die beiden Russen im «Blauen Reiter», Alexey von Jawlensky und Wassily Kandinsky, und in Dresden, in der Künstlergruppe «Die Brücke», Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff. Meines Wissens ist diese Gegenüberstellung, die auf das Europäische des Fauvismus hinweist, in dieser Ausstellung zum erstenmal unternommen worden. Aber so verdienstvoll und bedeutsam sie ist, so bedauerlich ist es auch, daß sie nicht das konsequent durchgearbeitete Hauptthema dieser Ausstellung war, sondern nur ihr Anhang. *m. n.*

Cornelia Forster

Anliker-Keller, 6. bis 28. Mai 1950

Der Anliker-Keller an der Gerechtigkeitsgasse in Bern strahlt schon an und für sich ein persönliches, eigenartiges Fluidum aus. Tief unter der Erde, mit weißem Backsteingewölbe, Kamin, gutem künstlichem Licht, schafft er ein originelles Klima für das Ausstellungensgut.

Cornelia Forster ist eine Künstlerin von unerhörter Aufgeschlossenheit. Mit einer Vitalität von großer Kraft und erstaunlichem Empfinden bearbeitet sie ihre Materialien, Stoffe, wie Keramiken, Leinwand, Papier, Wandbehänge, eigentlich alles, was ihr unter die Hände kommt und von ihren

künstlerischen Launen und ihrer zeugenden Kraft erfaßt und befruchtet wird. Man kann sich fragen, ob ihre Werke problematischer Natur seien oder, umgekehrt, so lapidar einfach, daß sie das Geistige überwuchern. Die Bilder sind größtenteils abstrakter Art, doch werden sie kaum so empfunden; sie bringen einfach Geschautes, Empfundenes, ja sogar Gedachtes zu künstlerischem Ausdruck. Bei Cornelia Forster ist auch das rein Handwerkliche stark ausgeprägt; dies kommt besonders bei den keramischen Arbeiten – in diesem Falle höchst eigenartigen Maskenköpfen, über deren praktische Verwendungsmöglichkeit (als Vasen) man streiten kann – zum Ausdruck. *ek.*

Aarau

Wilhelm Schmid

Gewerbemuseum, 29. April bis 14. Mai

Im Gewerbemuseum Aarau bot der seit dem zweiten Weltkrieg im Tessin lebende, aus dem Aargau gebürtige Maler Wilhelm Schmid eine wechselvolle Reihe von 60 Werken aus früherer und späterer Zeit, die über ein Schaffen auszusagen vermochten, das verhältnismäßig früh den eigenen darstellerischen Stil gefunden hatte: von Anfang an liebte Schmid die plastisch klare, scharf umrissene Form in Landschaft, Bildnis und Stilleben, die ebenso klar geschiedenen Farben, die sich oft zu reinen Hell-Dunkel-Kontrasten steigern. Noch vertiefter die Gegensätze in den Arbeiten der letzten Jahre, noch einfacher, emailartig leuchtend und stark die Farben; um so eindeutiger, lapidarer die Wirkung, die mit dem Wunsch nach wandbildmäßiger Gestaltung übereinstimmt. Landschaften aus dem Tessin, aus dem Dörfchen Brè (wo der Künstler wohnt), aus Cureglia, aus der Umgebung von Lugano, in denen ein tiefes Grün und Blau vorherrscht, das Weiß und Rosa der Häuser und das satte Schwarz der Schatten hinzutreten, bildeten zusammen mit Stilleben von übersichtlich einfachem Bau und überdeutlicher Gegenständlichkeit, mit Bildnissen und figürlichen Kompositionen ein vielfältiges Ganzes, das die wenig alltägliche Künstlerpersönlichkeit Wilhelm Schmid (der seinerzeit in Paris, vor allem aber in Berlin neben einem Hoyer, Beckmann und andern zu den führenden Malern zählte und im Ausland einen weitaus bekannteren Namen be-

saß als in seiner Heimat) trefflich zu spiegeln vermochte.

Durch den Aargauischen Kunstverein wurde im Mai/Juni eine Schau mit Bildern von zehn jüngern Schweizer Malern veranstaltet, die mit je sieben Werken vertreten waren und in ihnen Proben ihres Könnens boten, das sich auf verschiedenste technisch-handwerkliche Arten und nach verschiedensten Richtungen künstlerischen Ausdrucks bewies. Jean Cornu (Paris), Oskar Dalvit (Zürich), Georges Froidevaux (La Chaux-de-Fonds), Adolf Herbst (Zürich), Max Kämpf (Basel), Jean Roll (Genf), Hermann Alfred Sigg (Oberhasli), Gustav Stettler (Basel), Willy Suter (Genf), Gerold Veraguth (Nizza) waren diese Maler. Ihnen ist wohl als einzig gemeinsamer Zug der Wille zu einer Form eigen, welche sich vom schaubaren Thema weg- und einer Interpretation zuwendet, die den Gegenstand mehr oder minder verwandelt, sei es zu farbiger Phantastik oder zu reiner Ungegenständlichkeit, zu expressiver Figurenkomposition oder zu apokalyptischer Vision. *g.*

Basel

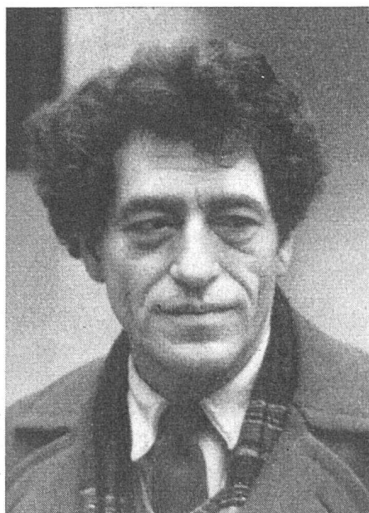
André Masson und Alberto Giacometti

Kunsthalle Basel, vom 6. Mai bis 11. Juni 1950

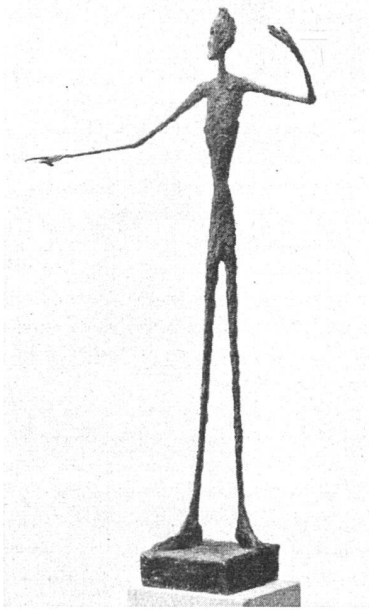
Wie fest die persönliche Freundschaft und wie ähnlich die Ziele Massons und Giacomettis auch sein mögen, der unüberbrückbare Gegensatz zwischen dem Unkünstlerischen und dem Künstlerischen könnte nicht deutlicher demonstriert werden wie mit diesen beiden Ausstellungen unter einem Dach. *André Masson*, der oft als einer der wesentlichsten Vertreter des Surrealismus bezeichnet wird, muß sich hier von seinen eigenen Werken bloßstellen lassen, wie man es keinem Künstler wünschen möchte. Nicht einmal Masson, dessen gesamte Entwicklung sich hier an über 100 Werken aus den Jahren 1918 bis 1950 übersehen läßt. Dieser Überblick läßt erkennen, daß Massons Malerei epigonenhaft und im schlechten Sinne des Wortes «literarisch» ist von Anfang an. Nach einem kurzen fauvistischen Auftakt knüpft er 1918 beim Kubismus an, dessen klassische Zeit damals längst abgeschlossen ist. Indem er sich an den späten Juan Gris hält, der von allem «Kubistischen» nur noch das «Kubische» – das Betonen alles Plastischen – beibehält, und der sich damit schon wieder auf einem Rück-

weg zu einer zwar stilisierten, aber letztlich doch naturalistischen Formenwelt befindet, geht Masson gleich zu Beginn allen Schwierigkeiten des kubistischen Formexperimentes aus dem Wege. Er «absolviert» nicht einmal diese einzigartige Formschule – wie Gris es immerhin tat –, er kultiviert auch keine eigene Form, sondern er benutzt nur die formalen Ergebnisse des Kubismus. Noch mehr müssen Form und Formgefühl hinter seinen literarischen Interessen zurücktreten, als er sich Mitte der zwanziger Jahre den Surrealisten anschließt. Miro, Max Ernst und Dali sind von da an immer in vergleichbarer Nähe und werden doch nie erreicht. Und da Masson mit seinen Formen nicht überzeugen kann, werden auch die Inhalte seiner Bilder, ob sie sich nun auf blutige Visionen, unbewußte Vorgänge, auf Metamorphosen und auf Assoziationen angewiesene Kompositionen beziehen oder auf die neuesten süßlichen Landschaftsbilder mit rosaroten Wolken, sie sind von unvorstellbarer Banalität. Zu diesem Ergebnis kommt der Besucher, der die echten Kräfte des Surrealismus kennt. Dem großen Publikum gegenüber, dem die unmittelbaren Vergleiche in dieser Ausstellung fehlen, bedeutet diese überdimensionierte Ausbreitung von Massons Werk nur eine einzige Kompromittierung des ganzen Surrealismus.

Ganz anders die Ausstellung *Alberto Giacomettis*, die erste Schweizer Ausstellung dieses seit 1922 in Paris lebenden Schweizer Bildhauers. In dieser überraschenden und in ihrer Art faszinierenden Schau wird Giacomettis künstlerischer Weg nur mit drei Werken aus den dreißiger Jahren angetönt. Der Hauptakzent liegt auf den von 1947 bis 1950 entstandenen Plastiken, mit denen Giacometti aus dem langen Stadium unentwegt tastender Versuche zur Realisierung einer neuen plastischen Ausdrucksweise vorgestoßen zu sein scheint. Im Juniheft des «Werk» hat F. Stahly diesen Weg in einem ausführlichen Aufsatz geschildert. Wenn J. P. Sartre in der Einleitung zu einem Ausstellungskatalog die Versuche Giacomettis unter dem Titel «La recherche de l'absolu» beschreibt und das Problem dieser Plastik mit der Frage präzisiert: «Wie soll man einen Menschen aus Stein bilden, ohne ihn zu versteinern?», so umschreibt er damit die allgemeine Problematik des plastischen Menschenbildes, die zwar so alt ist wie alle Bildnerie, aber wohl noch nie so aktuell war wie in unserer Zeit, die einen ihrer stärksten Impulse im Erlebnis der im-



Alberto Giacometti. Photo: Maria Netter, Basel



Alberto Giacometti, *Homme au doigt*, 1947. Photo: Peter Heman, Basel

mer schneller werdenden Überwindung großer Distanzen, d. h. in der Bewegung des Menschen im unendlichen Raum, zum Ausdruck bringt. Mit diesem Problem beschäftigt, steht Giacometti zwar in der Tradition des Barocks und der Plastiken Rodins; aber es geht ihm doch nicht in erster Linie darum, die Illusion der Bewegung zu geben, sondern ein Bild des lebendigen, im umfassenden Sinne bewegten und sich bewegenden Menschen. Dieses Bild zu erreichen, gelingt ihm mit überraschenden Mitteln: indem er der menschlichen Figur das gewohnte plastische Volumen nimmt und sie in eine, dem unmittelbaren Vergleich durch den Betrachter ent-

zogene, eigene räumliche Welt mit eigenen Proportionsgesetzen stellt. Man darf wohl sagen, daß Giacometti diese «construction transparente» einer neuen plastischen Welt in fast allen der ausgestellten Plastiken gelungen ist, sowohl in den Gruppen bewegter und unbewegter Figuren – «Place», 1948/49, und den verschiedenen Fassungen der «Trois Figures» (1949) – wie in den überdimensionierten «Grande figure» I und II (1948), in denen die Bewegung nicht im Ausgreifen der Glieder, sondern in der plastischen Beweglichkeit der dünnen krustigen «Oberfläche» aus Gips oder Bronze besteht, die das auf den Eisendraht reduzierte Skelett umhüllt. Daß Giacometti nach einem objektiven Maß sucht, das den Menschen im Raum und zugleich den Raum, der den Menschen umgibt, bestimmt, ist vielleicht noch deutlicher abzulesen in seinen 1949/50 entstandenen Bildern – sensiblen grautönig zurückhaltenden Kommentaren zum Thema «cage avec une construction libre à l'intérieur».

m. n.

Zürich

Ortsgruppe Zürich des SWB und «Die gute Form»

Kunstgewerbemuseum,
3. Juni bis 20. August

Der Schweizerische Werkbund ist in den vergangenen Jahren zu wenig mit größeren Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten. Es gibt Gründe aller Art, die solchen Verzicht auf Rechenschaftsberichte vor dem breiten Publikum entscheidend bestimmen: Mangel an Material, an ausstellungswürdigen Objekten und sicher auch das allseitige Warten auf die geplante und nun wohl endgültig abzuschreibende schweizerische Gesamtausstellung angewandter Kunst in Luzern. Andererseits hat das Schweigen vor der Öffentlichkeit diese doch allzusehr vergessen lassen, daß es bei uns einen Zusammenschluß von künstlerisch, handwerklich und industriell Tätigen gibt, die bei allen individuellen Besonderheiten an einem mehr oder weniger gut gedrehten Strick ziehen. Das ist bedauerlich vor allem deshalb, weil in den Jahren der Abgeschlossenheit, der «Selbstbesinnung» unter dem Schirmdach der Armbrust Heimatstiliges und Stilimitatorisches von der Geschmacksunsicherheit breiter Schichten gefährlich viel profitiert haben. Solche Einsichten und jene weitere, daß «der Werkbund» als ein verschwommenes Kollektives

und Anonymes von gewissen Seiten massiven Angriffen ausgesetzt war, gaben dem Kunstgewerbemuseum Anlaß, in Zusammenarbeit mit dem Vorstand der Ortsgruppe Zürich in einer großen Ausstellung wenigstens einmal deren Persönlichkeiten und jüngere Leistungen wieder der Öffentlichkeit vorzustellen. Welches Gewicht der Ausstellung beigemessen wird, bezeugt die Tatsache, daß diese Ortsgruppen-Schau zur repräsentativen Juni-Festwochen Ausstellung des Kunstgewerbemuseums gemacht wurde.

Wie immer man sich zum Aufbau der Ausstellung selbst und zum Ausstellungsgut im einzelnen stellen mag: die kühle Strenge der Ausstellungshallen wird überspielt von einer prickelnden Lebendigkeit und Farbigkeit, von einer undogmatischen und fast verwirrenden Vielfalt der von frischer Luft umwehten Aspekte. Den Aufbau der Ausstellung besorgte Architekt Ernst Gisel, der ein wohltuend wenig «ausstellungsgraphisches», aber auch nicht allzu streng architektonisches Ganzes geschaffen hat, dessen Hauptmerkmal die Transparenz ist. Keine geschlossenen Räume und festgefühten Kompartimente, sondern nur Andeutungen mit architektonischen Elementen, die weitgehend schwerelos über der Ausstellung schweben.

Da das Augustheft des «Werks» zur Hauptsache dieser anregenden Ausstellung gewidmet sein wird und in verschiedenen Aufsätzen und mit reichem Bildmaterial deren Bedeutung gerecht werden soll, versagen wir es uns hier, den Aufbau der Ausstellung wie ihren Inhalt im einzelnen zu kommentieren. Die wohltuende Frische der ganzen Ausstellung teilt sich dem Besucher sofort mit; der Eindruck des Wohligen hält an, wenn man – welches Novum! – im Ausstellungscafé zum Kaffee nicht nur ein architektonisches «Werkbundguetzli» verzehren, sondern ungestraft auch eine Zigarette rauchen darf; der Eindruck der Frische aber hält auch an, wenn man sich den ausgestellten Objekten genauer widmet. Erfreulich viel Neues, Überzeugendes, zumindest aber Anregendes begegnet auch dem kritischen Blick. Es ist durchaus richtig, wenn der Ausstellungsarchitekt in der Wegleitung bemerkt, daß von einigen Mitgliedern Arbeiten zur Verfügung gestellt wurden, deren hohe Qualität in Staunen setzt und die Frage auftauchen läßt, ob heute nicht die geistige Konstellation so eindeutig den Voraussetzungen für eine derartige Schau entspreche, daß diese nicht Zufall, sondern notwendige Kon-

sequenz dieser Konstellation sei. Jedenfalls wäre es vor ein, zwei Jahren wohl noch unmöglich gewesen, mit den selben Mitgliedern eine ähnliche Ausstellung aufzubauen. Vielleicht ist dies, wir wissen uns darin mit zahlreichen Besuchern einig, das wichtigste Ergebnis der Ausstellung: daß sie als Auftakt nach langer Brache neue Entwicklungen ankündet. Es liegt im Wesen der Sache, daß zu diesem Eindruck vor allem die Möbelgruppen beitragen und hier – wie gegenwärtig in fast allen Ländern – besonders die Sitzmöbel, deren Entwicklung in neuen Fluß gerät. Die Ausstellung wirft gleich eine ganze Fülle neuer Stuhlmodelle verschiedener Entwerfer in die Diskussion. Sehr viel weniger eindeutig ist die Architektur-Vertretung, die, abgesehen von einigen bemerkenswerten unpublizierten Projekten und Bauten, Beispiele enthält, die wenigstens den «Werk»-Lesern bereits bekannt sind. Ebensovienig eindeutig ist vielleicht die Entwicklung bei der Gebrauchsgraphik und Photographie, wobei hier der Akzent deutlich auf die Richtung verlegt wurde, die sich in lebendigen Elementen, Spannungsfeldern und einer strengen kompromißlosen Eigenwirkung ausspricht.

Das eigentliche Kunstgewerbe scheint nur zögernd dieser sichtlichen Entwicklung zu straffen, frischen, aggressiven, zeitbewußten und zukunftsge wandten Lösungen zu folgen. Wer die Mitgliederliste der Ortsgruppen nach im weiteren Sinne kunstgewerblich Tätigen durchgeht, erkennt, daß viele der wohl stilleren, «brävereren» Kräfte an der Ausstellung sich nicht beteiligt haben, was die Beteiligung des Kunstgewerbes an der Schau zwar zahlenmäßige eingrenzt, aber vielleicht frischer macht, als das «Werkbund-Kunstgewerbe» vom Durchschnitt ist. Bei einzelnen Ausstellern dieser Gruppen spürt man deutlich den Willen, über die brave Solidität hinauszugehen und das Wort Kunstgewerbe von dem etwas verächtlichen Beigeschmack entschieden zu befreien. Keramik, Metallarbeiten und Textilien bieten solch erfrischende Lösungen.

Die Ortsgruppen-Ausstellung, in der – was gerade heute etwas erstaunen mag –, abgesehen von Serienmöbeln, die Industrieprodukte fast völlig fehlen, wird auf der Galerie ergänzt durch die Wander-Ausstellung «Die gute Form», die vom Werkbund bereits an verschiedenen Orten, besonders im Ausland, gezeigt worden ist. Die wiederum von Architekt Max Bill zusammengestellte und aufgebaute systematische Dar-

stellung der guten Form handwerklich und industriell hergestellter Gegenstände bedeutet für den Besucher der Ortsgruppen-Ausstellung eine wertvolle thematische Ergänzung. Sie trägt aber hoffentlich auch dazu bei, daß Werkbundeleute vermehrt als Entwerfer von Gebrauchsgegenständen sich betätigen und daß vor allem die Produzenten vermehrt die Notwendigkeit einer guten Formgebung ihrer Produkte einsehen.

W. R.

Johann Peter Flück

Kunstsalon Wolfsberg, 1. bis
30. Juni

Es war ein brusker Sprung von der farbflächigen Helligkeit der familiären Interieurs von Heinrich Müller in der Mai-Ausstellung des «Wolfsberg» zu der impetuosen Dunkelmalerei von Johann Peter Flück (Schwanden bei Brienz), die man erstmals in so umfassender Repräsentation vor sich sah. Das ehrliche, grundgesunde und von starken Impulsen getragene Schaffen dieses Landbarners ist tief im Realismus verwurzelt und erhält durch die intuitive Treffsicherheit in der Beobachtung der Tonwerte eine robuste Schlagkraft. Die saftvolle Breite des Farbauftrags läßt hie und da eine gewisse Ökonomie vermissen, bewahrt aber diese traditionsverbundene Malerei immerhin vor einem Abgleiten in naturalistische Glätte. Wenn bei Heinrich Müller das Landschaftliche völlig fehlte, so bildet es hier in stimmungsbetonter, malerisch etwas schwerer Art ein Hauptelement der Kollektion. Am lockersten gibt sich der spontane Rhythmus gebrochener Töne in «Herbstweide»; am freiesten in der nuancenreichen Aufhellung wirkt «Frischer Schnee». J. P. Flück ist ein gewandter, das Helldunkel für plastische Formgebung auswertender Porträtist. Ein achtungsgebietender Ernst ließ ihn auch ein Familienbild in Angriff nehmen; doch war das Thema allzu schwierig, um das Charakterisierende im Malerischen aufgehen zu lassen.

E. Br.

Chronique Romande

A Genève, l'exposition Bridget Borsinger, dans les salles des Amis des Beaux-Arts à l'Athénée, a prouvé que cette jeune artiste avait fait de sérieux progrès depuis sa dernière exposition. Il y avait là des paysages d'une rare justesse de coloris, et certainement personnels. Il

est rare de voir une femme-peintre jeune affirmer une telle indépendance à l'égard des modes du jour. Les portraits étaient de valeur assez inégale. Il semble que l'artiste ait assez de peine à se dégager du type de portrait si en vogue il y a cinquante ans, et que l'on pourrait appeler «portrait mondain» ou «portrait de salon». C'est le portrait où l'on sent trop que le modèle a pendant de nombreuses séances tenu la pose patiemment, si bien que sur la toile il a quelque peu l'air empaillé. Il est curieux que les peintres aient si peu profité des exemples de portrait que leur donnait Degas avec ses portraits de Martelli et de Duranty. Ce sont là des œuvres qui appartiennent au genre du «portrait familial», et qui nous fournissent des modèles une image autrement plus vivante. Quant aux toiles aux intentions vaguement surréalistes qu'exposait aussi Bridget Borsinger, j'avoue qu'elles m'ont laissé assez froid. Il me paraît qu'il s'agit là d'un surréalisme mondain, plus artificiel que senti.

La Galerie Motte nous a montré ce mois-ci un ensemble d'œuvres de Vuillard qui consistait en grande partie en pastels. Aussi bien dans les œuvres les plus poussées que dans des croquis plus hâtifs, on retrouvait là ce sens raffiné de la couleur qui est peut-être le plus précieux des dons de Vuillard. Vivant à une époque dont la préoccupation dominante, en peinture, a été l'intensification des impressions colorées et l'affirmation de la personnalité de l'artiste, Vuillard a toujours refusé de hausser le ton et de s'imposer par la force. Il est presque incroyable de penser qu'il fut un contemporain des Fauves, de Matisse et de Rouault. Sa discrétion lui vaudra sans doute, durant quelques années, de faire un stage dans le purgatoire de la gloire; mais son tour reviendra, car ses dons étaient trop rares pour être définitivement méconnus.

Je ne puis que signaler l'exposition d'eaux-fortes de Matisse, organisée à l'Athénée par les Amis des Beaux-Arts, et qui avait l'avantage de nous montrer au complet l'œuvre gravé de l'artiste. J'en viens maintenant à ce qui a été à Genève l'événement artistique de ce printemps, le Concours de Sculpture A. N. 1950. Grâce à un généreux mécène, la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts a pu organiser un concours de sculpture dont le sujet était un nu féminin debout, avec draperie, d'une hauteur de 1 m. à 1 m. 20, qui devait être exécuté en plâtre. Les envois ne devaient

pas porter de signature, et le concours était doté de deux prix: l'un, de 1600 francs, décerné par un jury de neuf membres, l'autre de 600 francs, décerné d'après un plébiscite ouvert à tous les visiteurs.

Je dois dire que pour ma part, je n'approuve nullement un plébiscite de ce genre. On m'assure qu'il a l'utilité de faire venir à une exposition artistique des gens qui sans cela n'y viennent pas. A quoi je réponds: «Si ces gens ne viennent pas aux expositions, c'est que l'art ne les intéresse pas. Dans ces conditions, quelle valeur peut bien avoir leur vote?»

Ce qui justifie mon scepticisme, c'est que précisément l'œuvre désignée par le plébiscite a été l'envoi de M^{me} Malbine, lequel se distinguait plutôt par un charme assez facile que par de véritables qualités sculpturales. En outre, M^{me} Malbine avait peint son plâtre en faux bronze, ce qui lui assurait un avantage sur les envois de ses rivaux, laissés en plâtre blanc.

Le prix du jury a été au sculpteur Peter Siebold. A mon sens, son œuvre, bien qu'estimable, était trop raide pour justifier cette récompense. En outre, il faut se rappeler que les conditions du concours spécifiaient que la figure féminine comporterait une draperie; c'est-à-dire que la draperie devait jouer un rôle dans l'ensemble. Or celle de la figure de Siebold était d'une extrême pauvreté, et ne jouait qu'un rôle infime.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Der Berichterstatter des Kunstteils einer großen Pariser Tageszeitung entschuldigte sich, daß er Freitag, den 21. April, die 26 Vernissagen, die auf diesen Tag fielen, nicht alle besuchen konnte. Bei dem intensiven Kunstbetrieb der Pariser Frühlingssaison wird es auch in dieser Kunstchronik recht schwierig sein, allen interessanten Ausstellungen gerecht zu werden. Nur schon die großen Ausstellungen wie: «Les Primitifs de l'Ecole Allemande» im Musée de l'Orangerie; «La Vierge dans l'Art Français» im Petit Palais; «Christian Bérard»; «Francis Gruber»; «L'Art Italien Contemporain»; «La Jeune Gravure Contemporaine» im Musée d'Art Moderne; der «Salon de Mai» im Musée de la Ville de Paris verdienen jede ausführlich kommentiert zu werden. Wir möchten hier aber nur auf die Ausstellungen hinweisen, welche die speziellen Neigungen des gegen-

wärtigen Pariser Kunstlebens vermitteln helfen. Auf das bedeutende Schaffen des jungverstorbenen Francis Gruber wird das «Werk» in einer kommenden Nummer im Hauptteil zu sprechen kommen. Auch die Ausstellung «L'Art Italien Contemporain», die im Herbst in der Schweiz zu sehen sein wird, braucht hier nicht im Näheren behandelt zu werden. Diese Ausstellung wurde in Paris mit großem Interesse aufgenommen, und man konnte dabei bereits in einem historischen Rückblick sehen, welcher wichtigen Anteil Italien an der Entstehung und Entwicklung der modernen Kunst hatte. Giorgio Morandi, dessen Frühwerke hier zu sehen waren, ist in Paris noch kaum bekannt. Hingegen vermißt man Alberto Magnelli sehr; denn er schuf unter den italienischen Malern als einer der ersten rein gegenstandslose Bilder.

Besondere Erwähnung gebührt dem diesjährigen Salon de Mai. Er wird immer deutlicher der Salon der jungen französischen Kunstelite. Auch die besten Kräfte des «Salon des Réalités Nouvelles» stellen seit dem letzten Jahre hier aus. Der Einfluß, den diese Gruppe auf den gesamten Salon ausübt, war nicht zu verkennen. In fast allen Bildern spürte man die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der abstrakten Kunst, und die figurlich und thematisch lesbare Malerei war auch hier fast eine Ausnahme. Noch deutlicher bekennt sich die Sektion der Bildhauer zu dieser Problematik. Der Saal der Plastiken, der dieses Jahr mit Glück ganz von der Malerei getrennt war, wies nicht eine einzige Porträtbüste oder naturalistische Aktstudie auf.

Auch die ausländische Beteiligung hatte dieses Jahr bedeutend zugenommen. Künstler aus Nordamerika, Belgien, Brasilien, China, Dänemark, Deutschland, England, Griechenland, Holland, Island, Israel, Italien, Kuba, Persien, Rumänien, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei und Venezuela waren hier vertreten. Fügen wir aber hinzu, daß ein großer Teil der ausländischen Aussteller momentan in Paris arbeitet. In der schweizerischen Sektion waren die Maler Tobias Schieß, Hans Seiler und Charles Meystre zu bemerken. Obwohl in diesem verhältnismäßig sehr kleinen Salon nur die jüngere Generation zu Worte kommt, werden jährlich einige hervorragende Veteranen der modernen Kunst miteingeladen. Dieses Jahr bemerkten wir besonders die Bilder von Jacques Villon und das große, zweieinhalb Meter hohe,

Ausstellungen

Basel	Galerie Bettie Thommen	Marguerite Ammann - Lindi	9. Juni - 9. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Henry Moore Leo Leuppi	10. Juni - Juli 17. Juni - Juli
Bern	Kunstmuseum	Sammlung Henry Reitlinger, London	Sept. 1949 - Sept. 1950
	Kunsthalle	Henry Moore Japanische Kunst	9. Juni - 16. Juli 22. Juli - 27. August
	Gewerbemuseum	Photographische Kunst aus 15 Ländern	17. Juni - 16. Juli
Chur	Kunsthaus	Rudolf Zender	10. Juni - 9. Juli
Genève	Musée Rath	L'Art du Moyen âge en Autriche	22 juillet - 30 sept.
	Galerie Motte	Art Gothique	6 juillet - 27 sept.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	10 Schweizer Künstler	3. Juni - 14. Juli
Lucern	Kunstmuseum	Wiener Biedermeiermaler und Carl Spitzweg aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein	27. Mai - 2. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum	Ernst Morgenthaler	18. Juni - 16. Juli
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Der Rhein von der Quelle bis Basel in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts	23. Juli - 17. Sept.
Thun	Kunstsammlung	Fritz Pauli	1. Juli - 13. August
Zürich	Kunsthaus	Europäische Kunst des 12. bis 20. Jahrhunderts	Juni - Juli
	Graphische Sammlung ETH	Max Liebermann - Max Slevogt - Lovis Corinth	3. Juni - 13. August
	Kunstgewerbemuseum	SWB Ortsgruppe Zürich - «Die gute Form»	3. Juni - 20. August
	Pestalozzianum	Neue Lehrmittel und Jugendbücher aus West- und Ostdeutschland Die Welt- und Schweizer Karte in Vergangenheit und Gegenwart	24. Mai - September Juni - September
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Ilonay von Tschärner	10. Juni - 15. Juli
	Galerie Kirchgasse	La Guilde Internationale de l'Amateur de Gravures	1. Juli - 21. Juli
	Galerie Neupert	Deutsche, französische und Schweizer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts	15. Juni - 1. August
	Galerie 16	Henri Laurens	5. Juli - 20. Juli
	Orell Füssli	Gunter Böhmer	3. Juni - 8. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	Rosina Viva	15. Juni - 15. 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

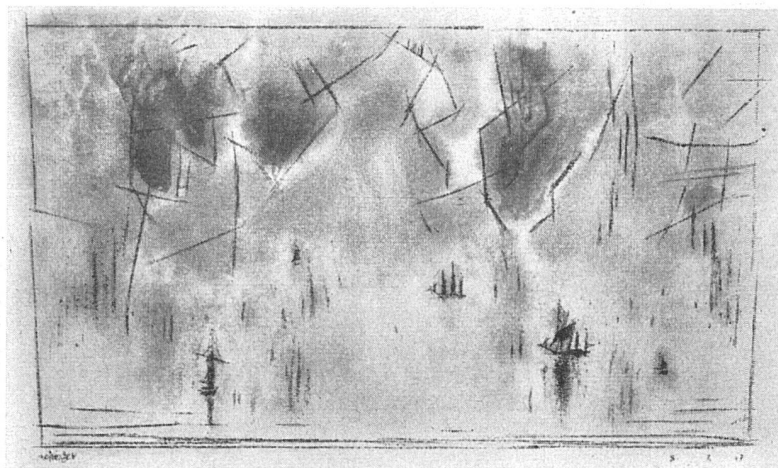


Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

aus farbigen Papierausschnitten komponierte Bild von Henri Matisse, das der bejahrte Meister von seinem Bett aus leitete und zusammenkleben ließ. Die *Galerie Maeght* zeigt in der diesjährigen Miro-Ausstellung Plastiken, Gegenstände, illustrierte Bücher, Lithographien und Holzschnitte dieses Künstlers. Die *Librairie La Hune* zeichnet sich in letzter Zeit durch eine Folge interessanter Ausstellungen aus. Sehr erfreulich war es, hier neben Vieira Da Silva, den aus Deutschland stammenden Maler *Reichel* näher kennenzulernen. Reichel, der den ganzen Krieg über in französischen und deutschen Konzentrationslagern zubrachte, lebt sehr zurückgezogen, und bisher war es einzig die *Galerie Jeanne Bucher*, die von Zeit zu Zeit seine Bilder ausstellte. Dieser Künstler nimmt leider nicht den Platz ein, der ihm gebührt. Seine kleinen Aquarelle haben die poetische Intensität eines Paul Klee, bewahren aber immer die Eigenart einer durchaus persönlichen Farben- und Traumwelt. Die letzte Ausstellung dieser Galerie ist dem graphischen Lebenswerk des Malers Jacques Villon gewidmet. Wir haben hier das seltene Glück, die graphische Entwicklung der letzten 60 Jahre am Werke eines Künstlers zu verfolgen. Jacques Villon zeichnete im Moulin Rouge neben Toulouse-Lautrec, dessen Einfluß für den jungen, der Rechtswissenschaft entflohenen Studenten sehr entscheidend war. Später zeichnete er für den «*Courrier Français*» und andere charakteristische Pariser Blätter der Jahrhundertwende. Etwas später finden wir Villon unter den ersten Kubisten, von wo aus er langsam den Weg zur heutigen Meisterschaft ging. Villon beherrscht die Radier- und Kupferstichtchnik mit einer kühlen gezügelter Leidenschaftlichkeit, wie sie dem französischen Temperament eigen ist.

Lionel Feininger, einer der Begründer der modernen Malerei in Deutschland, ist in Paris noch kaum bekannt. Für die meisten Besucher war die Ausstellung seiner Aquarelle bei *Jeanne Bucher* eine verspätete Entdeckung. Mit diesen Aquarellen könnte man Feininger nicht nur geographisch, sondern auch geistig zwischen Villon und japanischer Kunst situieren. Feininger wurde 1871 in New York geboren. Er studierte anfänglich Musik; dann wandte er sich zur Malerei und studierte in Hamburg, Berlin und Paris. 1913 stellt er in Berlin mit der Gruppe des Blauen Reiters neben Kandinsky und Paul Klee aus. Mit ihnen wirkte er am Bauhaus in Dessau. 1937 kehrte er nach Amerika

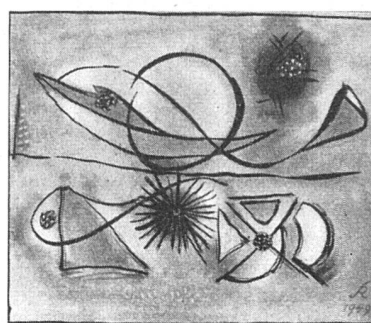


Lionel Feininger, *Raumstudie I. Aquarell 1947. Buchholz Gallery, New York*
Photo: Adolph Studly, New York

zurück, wo er seither als einer der führenden modernen Maler Amerikas anerkannt ist.

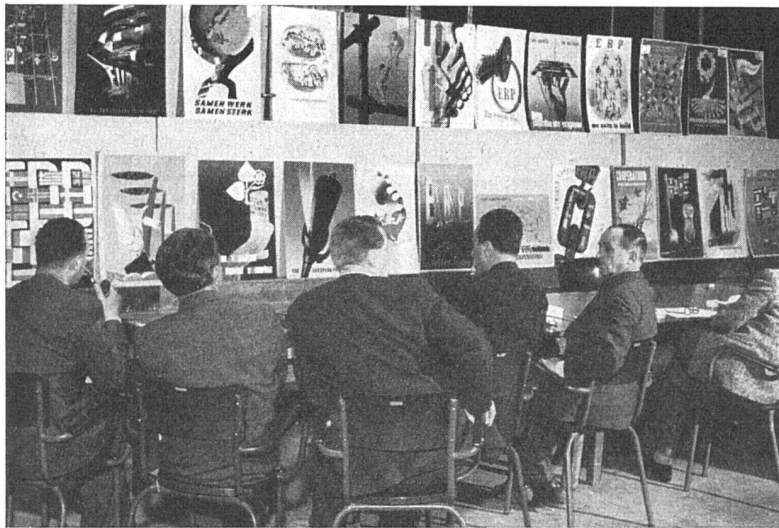
Immer häufiger bekommt man in Pariser Ausstellungen wieder Schweizer Maler zu sehen, und man darf annehmen, daß die kulturellen schweizerisch-französischen Beziehungen die Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegszeit nun langsam überwunden haben. Man war froh, durch die Ausstellung Hans Ernis in der *Librairie Paul Morihien* sich hier ein genaueres Bild vom zeichnerischen Können dieses Künstlers machen zu können. In der *Galerie Jeanne Bucher* stellte kürzlich die Keramikerin Margrit Linck aus. Ihre phantasievollen keramischen Gefäße oder vielmehr Geschöpfe passen durchaus in die immer zur geistreichen Eskapade stimulierende Pariser Atmosphäre. Ja, man war hier erstaunt, daß in der «*funktionalistischen*» Schweiz solch herausfordernde Gegenstände entstehen können. Der Maler R. Th. Boßhard stellt in der *Librairie des Portes de France* eine Auswahl Aquarelle aus, die uns diesen früher so positiv figürlichen Maler auf dem Wege zum Abstrakten zeigen. Schließlich sei noch der Winterthurer Maler Robert Wehrli erwähnt, der mit seinen farbigen Lithographien im «*Salon de la Gravure Contemporaine*» nicht nur als einer der bedeutendsten Graphiker der Schweiz, sondern als einer der begabtesten modernen Graphiker überhaupt erschien (Editions Enderli, Winterthur).

Unter dem Titel «*Euvres Choisies du XIX^e Siècle*» zeigt die *Galerie Kaganovitch* in Paris eine Auswahl französischer Meisterwerke des 19. Jahrhunderts. Auch in Paris bekommt man nur selten eine so konzentrierte Schau, wie sie hier dank der sorgfältigsten Vor-



Reichel, *Bewegtes*, 1949. *Librairie La Hune, Paris*

bereitung geglückt ist, zu sehen. So manche großaufgezogene Ausstellung schlägt, in immer neuen Varianten der thematischen Gruppierung, Zinsen aus dem nun unbestrittenen Ruf der Malerei des letzten Jahrhunderts, begnügt sich aber, neben einigen berühmten Meisterwerken vor allem eine eindrucksvolle Liste bedeutender Namen im Katalog vorweisen zu können. Es gibt im Werke jedes großen Künstlers Schwächen und Tiefpunkte, die nur in *Œuvre*-ausstellungen aufgezeigt werden sollten, wo sie zum allgemeinen Verständnis seiner künstlerischen Entwicklung beitragen können. Wie bedauerlich ist es aber, wenn wir in gewissen Pariser Ausstellungen ein halbes Dutzend Bilder Renoirs von mittelmäßiger Qualität nur gerade darum zu sehen bekommen, weil sie leicht aufzutreiben waren. Solchen Leichtfertigkeiten stellt die Ausstellung der *Galerie Kaganovitch* die einwandfreie Leistung einer homogenen Organisation entgegen. In einer knappen Auswahl, die sich mit den Sammlungen der besten europäischen Museen messen kann, verfolgen wir geradezu mit Spannung die Entwicklung der französischen Malerei von Delacroix bis Cézanne. Kein



Die Jury des Intereuropäischen Plakatwettbewerbes des Marshallplans in Paris vor den Wettbewerbsarbeiten. Obere Reihe, zweiter Entwurf von links: erstprämiertes Projekt von Reijn Dirksen (Holland); untere Reihe, dritter Entwurf von links: zweitprämiertes Projekt von Pierre Gauchat SWB (Schweiz)

einziges Bild ist hier überflüssig, und jedes ist so gewählt, daß das geistige Band, das alle untereinander verbindet, immer wieder deutlich wird. Bei den Romantikern Géricault und Delacroix werden wir durch die Freiheit der malerischen Auffassung auf den Naturalismus Courbets vorbereitet. Von ihm her ist der Weg über Manet zum Impressionismus geöffnet. Schließlich gelangen wir zu Cézanne, Renoir, Van Gogh und Seurat, die eigentlich weniger das 19. Jahrhundert abschließen, als das neue Jahrhundert beginnen. Es lag den Veranstaltern weniger daran, eine kunsthistorische Dokumentierung zu präsentieren, als vielmehr die eigentliche malerische Mission des 19. Jahrhunderts klarzulegen, und diese war ja vor allem die Befreiung der Farbe, die mit Géricault und Delacroix beginnt und mit Cézanne und van Gogh zur Apotheose gelangt. Diese Ausstellung verdient, von den schweizerischen Kunstkreisen ganz besonders bemerkt zu werden, da mehr als zwanzig Bilder der 54 Katalog-

nummern aus schweizerischem Privatbesitz stammen. Auch die Museen von Basel, Bern und Winterthur haben je ein Bild zur Verfügung gestellt. An dieser zahlenmäßig sehr beschränkten Auswahl kann man mit einiger Genugtuung konstatieren, mit welcher hervorragenden Werken die französische Malerei in den privaten und öffentlichen Sammlungen der Schweiz vertreten ist.

F. Stahly

Angewandte Kunst

Die schönsten Bücher des Jahres 1950

So fragwürdig Prämierungen für Publikum und Beteiligte sein mögen, sie haben immer wieder gezeigt, daß sie geeignet sind, weite Kreise mit früher unbeachteten Problemen bekannt zu machen und sie dafür zu interessieren. Wenn auch immer Gegenstimmen laut

werden, wenn auch immer wieder gelächelt und die ganze Prämierungssucht von einzelnen abgelehnt wird, so ist nicht abzustreiten, daß jede Prämierung in großem Maße dazu beiträgt, den Herstellern sowie den Käufern (und mithin späteren Eigentümern) Bereicherung zu bieten – sei es beim Produzenten durch Anstacheln des Ehrgeizes, durch bewußteren Vergleich mit den Konkurrenz-Erzeugnissen, sei es beim Konsumenten durch Mehrung seiner Achtsamkeit, Verfeinerung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks.

Daß jegliche Auszeichnung in Händen von Menschen liegt, daß diese subjektiv urteilen, ist so selbstverständlich wie die Tatsache, daß die zu beurteilenden Produkte Menschenwerke sind. Daß jedoch bei der Fragwürdigkeit menschlichen Urteils und Schaffens trotzdem Resultate zu erzielen sind, beweist die Buchproduktion der letzten Jahre. Das schweizerische Verlagsbuch hat, wenn wir es allgemein, das heißt als Gesamtproduktion beurteilen wollen, große Fortschritte gemacht. Der Einfluß einzelner begabter und vorzüglich geschulter Fachleute auf dem ganzen Gebiete des graphischen Gewerbes zeigt sich besonders bei dem weiten und recht vielseitigen Gebiete des Verlagsbuches sehr deutlich.

Weitaus am besten ersichtlich ist der Fortschritt in der Buchgestaltung bei einer Gruppe von Büchern, die bis vor wenigen Jahren der Graus und Schreck aller Bücherfreunde waren: bei den Schulbüchern und wissenschaftlichen Werken. Diese früher meist nachlässig, typographisch unleserlich oder häßlich gestalteten, in Einband und Bild liederlichen, «bloß» für Lehr- und Nachschlagezwecke hergestellten Bücher gehören doch gerade zu jenen, die am stärksten und häufigsten gelesen und auch im Bildteil immer wieder konsultiert werden. Es ist erfreulich, daß hier ein besonderer Fortschritt in der sachlich richtigen und geschmackvollen Herstellung gemacht wurde. Der eigentliche Zweck der Buchprämierung ist ja von Anbeginn gewesen, durch Wettbewerb und Ansporn die Qualität der Buchgestaltung zu heben. Dieser Zweck ist bis zu einem gewissen Grade erreicht worden und ermutigt zur Fortsetzung der Prämierungen auf breiter Basis.

Das Vorgehen bei der Prämierung ist dieses Jahr auf Grund der Erfahrungen verbessert worden und hat sich im großen ganzen bewährt. Es wurden durch 11 Jury-Mitglieder (Verleger, Buchhändler, Typograph, Graphiker,

Zwei prämierte Kunstbücher. Links: Pierre Gauchat, Marionetten. Eugen Rentsch Verlag, Zürich-Erlenbach. Rechts: Otto Charles Bänninger. Editions Graphis, Zürich

