

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 12: **Grosszügiges Wohnen**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

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.

bericht über den gegenwärtigen Stand der Kunst und seine Voraussetzungen behauptet, ist die eigenwillige, kompromißlose, zukunftsweisende Leistung. Alles Gestrige fällt ab. In der fast unverdaulichen Fülle von Gemaltem und Geformtem, die den Besucher der Biennale umfängt, wird dessen Blick nur dort wirklich gefesselt, wo er sich einer Produktion gegenüber sieht, die aus ihrer Umgebung herausfällt, die von einer eigenwilligen, starken Persönlichkeit zeugt und neue Wege beschreitet oder wenigstens andeutet, die den Betrachter packt, in eine Diskussion verwickelt und zur Auseinandersetzung zwingt. All dies vermochte der Schweizer Pavillon nicht. Daß auch andere Pavillons es nicht vermochten, kann keine Entschuldigung für das sein, was wir an der diesjährigen Biennale getan und unterlassen haben.

Zugegeben, unser Pavillon auf dem in der Sommerhitze wenig gastlichen, schattenlosen Erweiterungsareal der Biennale liegt wenig glücklich. Man besucht ihn und seine Nachbarn in bereits ermüdetem und überfüttertem Zustand. Allein, wenn sich kein anderer Platz für die Schweizer Teilnahme finden läßt (was unbedingt mit allen Mitteln nochmals zu versuchen wäre), zwingt uns die unbefriedigende Lage unserer Räumlichkeiten zu einer besonders intensiven und lebendigen Darbietung, inhaltlich und ausstellungstechnisch.

Unsere Instanzen haben sich richtigerweise dazu entschlossen, an der Biennale nicht mehr eine Vielzahl von Ausstellern mit nur wenigen Werken, sondern wenige Persönlichkeiten mit einer möglichst vielfältigen und repräsentativen Werkgruppe zu zeigen. Dieses Prinzip ist richtig. Es sollte auch in Zukunft beibehalten werden, wobei, wenn man markante Persönlichkeiten oder gesinnungsmäßig und stilistisch geschlossene Künstlergruppen nach Venedig schickt, vielleicht bis zu vier oder fünf Teilnehmer in Frage kommen.

Entscheidender ist die Wahl der Aussteller und der Werke. Vergleicht man die Namen unserer beiden diesjährigen Vertreter (des Malers A.H. Pellegrini und des Bildhauers Ernst Suter) mit dem eingangs skizzierten Charakter der Biennale, dann wird, auch ohne Kommentar, deutlich, daß die Wahl ein Fehlgriff war. Nicht etwa weil zwei «Unwürdige» auserkoren wurden (es geht hier keineswegs um eine Kritik an den beiden Künstlern, die ihre bestimmte Stellung innerhalb der neuen

Schweizer Kunst haben), sondern weil die für den Schweizer Pavillon verantwortlichen Instanzen bei ihrer Entscheidung den Charakter der Biennale zu berücksichtigen vergaßen und gleichzeitig in unseren Nationalfehler verfielen: das, was wir selbst vielleicht für wichtig und uns wertvoll halten, auch für die andern, nicht-schweizerischen Betrachter als anregend und bedeutungsvoll anzusehen. Mangelndes übernationales Denken also.

Das hat sich an der diesjährigen Biennale bitter gerächt. Der Schweizer Pavillon fand überhaupt kaum Beachtung. Sorgfältige Beobachtungen zeigten dem Schreibenden, daß ein Großteil der Besucher des Pavillons nach einem flüchtigen Blick sofort wieder kehrt machte. Auch in den vielerlei Diskussionen rund um die Biennale fielen die Namen der beiden Schweizer nicht. Unser Pavillon hinterließ offensichtlich den Eindruck, daß unser Land in Kunstdingen Provinz ist, über die man kommentarlos zur Tagesordnung übergehen kann. Daß solcher Eindruck sich einstellte, ist ein Affront für all jene jüngeren Schweizer Künstler, die weit über unsere Grenzen hinaus wirklich etwas zu sagen haben und die mit ihrem Schaffen dazu beitragen, daß unser Land als ein kleines, aber intensives und ernsthaftes Zentrum fortschrittlicher Kunst gilt. Wenn wir uns nicht entschließen können, unsere Biennale-Vertretung in dieser Richtung zu entwickeln, dann empfiehlt sich der Verzicht auf eine weitere Teilnahme. So machen wir uns wenigstens nicht lächerlich. Wenn wir aber an der Biennale gehört sein wollen, dann müssen wir die Verantwortung für die Beschickung in weniger retardierende, weniger durch Verbands- und andere Interessen gebundene, auf internationalem Boden unsichere Hände legen und jene Persönlichkeiten zum Wort kommen lassen, die – ob schon bekannt oder nicht – auch in einem internationalen Konzert etwas zu sagen haben und sich Gehör zu verschaffen verstehen. Wir schicken an Schützen- oder Rudermeisterschaften auch nicht die Garnitur der Großen von gestern oder eine Equipe der Zweitrangigen! Und noch etwas: Es ist eines Landes, dessen Gebrauchsgraphik und Ausstellungstechnik Weltruf genießt, unwürdig, sich ausstellungstechnisch eine so öde Präsentation seiner Vertreter zuschulden kommen zu lassen wie an der diesjährigen Biennale. Deren Statut sieht ausdrücklich vor, daß Einrichtung und Hängung durch das betreffende Land vorgenommen werden

können. Es ist beschämend, daß wir von dieser Möglichkeit keinen besseren Gebrauch gemacht haben. Allein schon eine Unterteilung und Gliederung des uns zur Verfügung stehenden Raumes würde in den Schweizer Pavillon das erfrischende Element der Spannung und Überraschung tragen. Gilt es doch, den Besucher so lange als möglich zurückzuhalten und nicht – wie das in diesem Jahre geschehen ist – ihn mit einem einzigen Blick das ganze Ausstellungsgut überblicken zu lassen.

Willy Rotzler

Nachschrift der Redaktion:

Ohne mit den Urteilen des vorstehenden Beitrages in allen Einzelheiten einig zu gehen, geben wir ihn gerne wieder, da er auf die Hauptpunkte aufmerksam macht, in denen die schweizerische Beteiligung an der Biennale einer dringenden Revision bedarf: 1. Der Turnus unter den bekannteren Schweizer Künstlern, der vor langer Zeit begonnen wurde, beginnt sich totzulaufen, und eine neue Methode der Auswahl drängt sich auf. 2. Seit dem Ende des Faschismus wird die Biennale immer stärker zum Treffpunkt der internationalen Avantgarde; die Schweiz tut darum gut, auf diesen neuen Charakter der Veranstaltung Rücksicht zu nehmen. 3. Der gähnenden Leere des schweizerischen Pavillons sollte durch bauliche Vorkehrungen entgegen gewirkt werden.

Ausstellungen

Basel

A. H. Pellegrini

Kunsthalle, 14. Oktober bis
19. November

Der konkrete Anlaß dieser umfangreichen Jubiläumsausstellung – Pellegrinis 70. Geburtstag – wird zu Beginn des nächsten Jahres fällig, im gleichen Jahre also, in dem auch Picassos 70. Geburtstag gefeiert werden wird. Sähe man nur die jüngsten Bilder dieser beiden Maler vom gleichen Jahrgang – sie zu vergleichen, käme einem wohl kaum in den Sinn. Aber der Rückblick, zu dem Pellegrinis Jubiläumsausstellung nun Gelegenheit bietet, drängt den Vergleich geradezu auf. Pellegrinis künstlerische Ausbildung beginnt 1899 in München, ein wenig akademisch, «münchenerisch» eben – dann kehrt er für kurze Zeit nach Ba-

sel zurück, von 1901 bis 1905 werden in einer Genfer Lithographieanstalt technisch handwerkliche Kenntnisse erworben, die bis heute die Basis seiner Kunst bleiben; 1903 versucht sich der junge Zeichner zum erstenmal in der Ölmalerei – mit einem reizenden kleinen Landschaftsbild, in dem sich sein Sinn für den Aufbau eines Bildes aus tragenden Flächen schon ankündigt – und dann kommt die entscheidende Zeit: die Jahre 1906 bis 1914, die Pellegrini in Stuttgart verbringt. Hölzel ist sein Lehrer, und mit Brühlmann und Meyer-Amden arbeitet er zusammen. Hier tritt er die Erbschaft Cézannes an, und – in diesem Augenblick beginnt man zu vergleichen. Cézanne in deutscher Rezeption ist etwas anderes als in der französischen, mit der ja etwa gleichzeitig auch Picasso, Braque und Derain beschäftigt sind. Was in Frankreich «fauve» ist und zum Ausbruch in die période nègre führt – ist in Deutschland «Expressionismus», Ausbruch subjektiver Gefühle. Pellegrinis Bilder um 1917 (das Jahr, in dem er sich endgültig in Basel niederläßt) bestehen aus kubischen Elementen – die Form aber steht im Dienst gefühlsbetonter, idealistischer Inhalte. Aus dieser Verbindung entstehen 1917 die Fresken am Kirchlein von St. Jakob – die besten modernen Historienbilder in der Schweiz nach Hodler. Sie erregen zunächst Widerspruch genug. Pellegrini bleibt auf dieser Linie – der expressionistisch-nordischen. Nicht umsonst ist Munch von ihm begeistert. Die Konsequenz der französischen Kubisten, die zur reinen abstrakten Form führt, zum reinen Rhythmus, zieht er nicht. Er verliert diese Konsequenz aber auch nicht aus den Augen. Sie wird nur abgeleitet in die innere Organisation seiner Bilder – seiner «gebauten Bilder» – wie man sie einmal mit Recht genannt hat. Sie ist stets anwesend und verhindert, daß die Inhalte die Formen überborden (wie es beim konsequenten deutschen Expressionismus geschah), und bewirkt, daß jede Fläche, gleich welchen Ausmaßes, die Pellegrini angreift, in vollendeter Ausgewogenheit gestaltet wird. Darin gipfelt Pellegrinis künstlerische Begabung, die sich in Basel nicht nur in vielen Wandbildern in der Stadt spiegelt, sondern jetzt auch in den zahlreichen Landschaften, Porträts (unter denen vieler, die im kulturellen Leben bedeutende Rollen spielen) und Stilleben. Pellegrini, der sich für seine Jubiläumsausstellung ein Plakat mit dem sich im Wasser spiegelnden «Narziß» schuf,

darf das Spiegelbild seiner Leistung im vergangenen halben Jahrhundert mit Stolz betrachten. *m.n.*

Norwegische Graphik: Edvard Munch und zeitgenössische Künstler

Kunsthalle, vom 2. bis 22. Oktober 1950

Es ist, wie wenn es diese kombinierte Ausstellung – 75 graphische Blätter Edvard Munchs und etwa 50 Blätter von 18 norwegischen Künstlern unserer Tage – gebraucht hätte, um Munch aus der schon fast magischen Zeitgenossenschaft, die durch sein hohes Alter bis 1944 dauerte, zu erlösen. So sehr das künstlerische Schwergewicht dieser Wander-Ausstellung auch auf seiner Seite liegt, so wenig unter den Jüngeren (bis jetzt) ein an Kraft und Bedeutung Ebenbürtiger erkennbar ist – allein die Existenz dieser Jüngeren wirkt wie ein Repoussoir, so daß Munch mit seiner ganzen formalen und vor allem inhaltlichen Problematik für uns in die historische Distanz rückt, in die sie gehört, in die Zeit Toulouse-Lautrecs (geb. 1864), in die Reihen der französischen Nabis, die um eine neue Möglichkeit der Wandmalerei kämpften – in die Jahre um 1900, in denen man (der Mann!) nicht von der «Frau», sondern vom «Weib» redete, in die dumpfe Strindbergsche Wohn-, bzw. Familienstuben-Atmosphäre, die schicksalsbeladenen Straßen und Plätze, die einsamen Meeresufer mit sehnsüchtigen Frauen. So großartig Munch auch ist, so befreiend sein Werk einmal war – vieles ist heute nur noch schwer erträglich oder überhaupt nur noch der klaren wunderbaren Form wegen möglich. Dazu gehört alles aus dem thematischen Umkreis der «Madonna», einer Farbenlithographie von 1895/1902 und ihrem aus Embryo und Spermafäden gebildeten dekorativen Rahmenwerk. Neben diesen zeitbedingten Geschmacklosigkeiten traten die urbildhaften Porträts des Menschen (Ibsen, Alter Schiffer usw.) und der Leidenschaften (in Eifersucht, Erbschaft, Sterbezimmer) großartig hervor. Aber Munchs Graphik ist so bekannt, daß wir sie im einzelnen nicht aufzählen müssen.

Zwischen Munch und den Künstlern der Gegenwart besteht zunächst nur eine Kluft. Die älteren, um 1890 geborenen Künstler, wie Henrik Finne, Joh. Rian und Henrik Sorensen, knüpfen nicht bei ihm an, wenn sie die heimatische Landschaft und das Leben ihrer Landsleute so darstellen, wie

wenn sie für ein Schulwandbilder-Werk arbeiten müßten. Und auch Sigurd Winge (geb. 1909), dessen Radierungen zunächst durch ihre technische Schönheit bestücken, gibt sich einem Expressionismus hin, dem die Glaubwürdigkeit fehlt. Der frische Impuls, der von einer Gruppe junger Künstler ausgeht, unter denen Gauguins Großsohn Paul Gauguin (geb. 1910) und Tidemand Johannessen (geb. 1916) durch ihre frische farbige Kraft hervorstechen – geht vom rein Dekorativen, fast Verspielten aus. Ihre großen Farbholzschnitte mit Fischen, Vögeln, Seepferdchen, Bären usw. sind erfüllt von der einfachen, musikalischen Poesie des Volksliedes. Sie haben sicher nicht nur den sinnvollsten, sondern auch künstlerisch den reizvollsten und bedeutsamsten Weg zu einer lebendigen modernen Kunst gefunden – für ein Land wie Norwegen, «das seiner Armut wegen keine lange Tradition in der Malerei aufzuweisen hat», in dem vielmehr der farbige Holzschnitt die Aufgabe des Tafelbildes erfüllen muß. *m.n.*

Bern

Graubündner Künstler

Kunsthalle, 8. bis 29. Oktober

Die Stadt Bern hat schon verschiedentlich den Kontakt mit der graubündischen Kunst aufgenommen, am eindrucksvollsten vor einigen Jahren mit einer Ausstellung «Kunstschätze Graubündens» im Kunstmuseum, die diesen ganzen Landesteil kulturhistorisch – vor allem mit kirchlicher Kunst – erfaßte und zur Schau brachte. In verschiedenen Veranstaltungen der Kunsthalle konnte der Kunstfreund auch einen Überblick über die Malerei Graubündens gewinnen; die letzte Schau galt den Malern der südgraubündischen Täler italienischer Zunge – womit ein räumlich zwar kleines und zudem auseinandergerissenes, kulturell aber straff zusammengefaßtes Gebiet zur Geltung kam. Die gegenwärtige Schau verstärkt und vertieft den Eindruck der graubündischen Malerei, die im wesentlichen eine Landschaftskunst von spürbarer Bindung an den italienischen Kulturkreis ist; durch ihre wuchtige und malerische Stoffwelt hat sie zudem auch in Stil und Ausdrucksmitteln ein bestimmtes Gepräge empfangen: im großen ganzen das einer ausgeglichenen realistischen Auffassung, die je nach den Künst-

lertemperamenten subtiler oder robuster auftritt, die Quergänge ins Surreale und ins Psychologisieren aber vermeidet.

Die Ausstellung setzte sich aus sechs Künstlern zusammen, die trotz des sehr spürbaren Bandes gemeinsamer Bodenzugehörigkeit als recht verschiedene Individualitäten auftreten. Bei *Leonhard Meißer* ließ man sich vor allem von den fein angelegten, auf sordinierten Grautönen abgestimmten Herbst- und Winterlandschaften fesseln. *Turo Pedretti* ist kräftiger, sonorer und resoluter, im Figürlichen ein Bekenntnis zu unverwickelter Vitalität. *Ponziano Togni* stellte den Beschauer vor die interessantesten Probleme der Ausstellung: Porträt und figürliche Szene, vor allem aber Atelierbilder, die eine Gliederpuppe in den Mittelpunkt stellen und dabei eine bemerkenswerte, feinkultivierte koloristische Phantasie entfalten. *Anni Vonzun*, *Fernando Lardelli* fügten sich mit klar gestalteten Landschaften ein; eine kleine Gedächtnisausstellung für die unlängst verstorbene *Maria Baß* war angeschlossen.

W. A.

Max von Mühlenen – Walter Linck
Kunsthalle, 4. November bis
3. Dezember 1950

Nicht zu Unrecht rühmt sich diese Ausstellung, «einen Mangel zu beheben». Schon des öfteren sah man einzelne Bilder von v. Mühlenen und einzelne Plastiken von Linck mit dem Wunsch, mehr zu sehen. Beide Künstler stehen heute im 47. Altersjahr; sie gehören nicht mehr zu den ganz Jungen, sondern zur mittleren Generation, die schon gute zwei bis drei Jahrzehnte am Werk ist. Von Mühlenens Weg führt anfangs der zwanziger Jahre von der Malschule Surbek direkt nach Paris, zu André Lhote, und nach Südfrankreich. Frankreich, und vor allem seine Ecole des Paris, ist bis heute die Quelle geblieben, aus der er Anregungen und immer neue wechselnde Impulse für seine eigene Art, sich auszudrücken, nimmt. In seinen Bildern, die sich hier von 1930 an übersehen lassen, spiegelt sich der gesamte französische Fauvismus – von Matisse und Dufy bis zu den neueren expressiven Ausdrucksformen Picassos, Villons und Marchands, verarbeitet und erfüllt von einem sensiblen, malerisch empfindenden, verträumten Berner. Ohne daß man von direkter Übernahme reden könnte – denn dazu ist die ernsthafte Auseinandersetzung des Malers

doch zu deutlich spürbar –, fällt einem doch vor fast jedem seiner Bilder der Name dessen ein, in dessen Sprache hier gesprochen wird. «Der Schritt weiter», wie Mühlenen 1938, nach seiner Rückkehr aus Frankreich, die mit Ciolina, Seiler und Lindegger gegründete Gruppe nannte, bedeutet also – um es mit Arnold Rüdlingers Vorwort im Katalog auszudrücken – die Arbeit «jenes Künstlertypus, den wir heute vielleicht am nötigsten haben: ... der die wesentlichsten Erkenntnisse der vorausgegangenen Revolutionen sieht und in einem persönlichen Werk zusammenfaßt und realisiert». Diese Sichtung konzentriert sich bei Mühlenen seit ein paar Jahren unter dem Stichwort «Rot-Blau» (es ist das gleiche programmatische Wort, das schon einmal, in den zwanziger Jahren, einer Basler Gruppe als Kampfwort diente). Landschaften aus der Umgebung Berns, so gut wie die – auch in natura – farbenglühenden Bilder von der französischen Küste, Interieurs mit verträumten jungen Mädchen oder «Methusalem» – Abstraktionen von dem immer wiederkehrenden Thema «Hafen mit Schiffen» (und dem Vorhang von Masten, der den Menschen von diesem Bildraum trennt) – alles steht, mit gelegentlichen Abweichungen in pastellfarbige Regionen, unter dem Thema «Rot-Blau». Das «Bleu-blanc-rouge» der Fauves erscheint hier also in der äußersten Konzentration der größten Spannweite. Nur braucht es Mühlenen nicht mehr für die gleiche Aufgabe. Die expressive Flächenform auf der von allen plastischen und räumlich-perspektivischen Elementen befreiten Bildebene haben schließlich die vorangegangenen Generationen erobert. Mühlenen sucht eine andere Spannung: im warmen, nahen Rot will er Raum schaffen und im kalten, fernen Blau die fest umrissene Gestalt. Was fern ist, soll nah und greifbar werden – und was nah ist, soll in den Raum hineinprojiziert werden. Das ist wohl der tiefere Sinn, der sich hinter diesem merkwürdigen, die eigengesetzliche Wirkung der Farben fast vergewaltigenden Experiment verbirgt. Mühlenen exerziert es mit besonderer Vorliebe am «Mann mit dem Velo» – weil hier dieses aus «linearen» Elementen bestehende, durchsichtige, dank seiner Gelenkigkeit raumschaffende Vehikel beinahe unauffällig die nötigen linearperspektivischen Elemente liefert, denen sich die Farben Rot-Blau dann fügen müssen. Wo dieses Experiment hinauswill, ist bis jetzt noch nicht ganz abzusehen. Viel-

leicht ist es der notwendige Umweg, der Verarbeitungsprozeß, auf dem dieser begabte und sensible Maler schließlich doch noch seinen, den «von Mühlenenschen» Stil findet.

Bei *Walter Linck*, von dem auch nur Werke aus den letzten Jahren zu sehen sind, liegt alles von vornherein anders. Bei ihm dominieren Phantasie und musikalischer Rhythmus. Sie bestimmen die plastischen Volumen – sie erzeugen all die faszinierenden, tänzerisch bewegten Mischwesen, nach deren Herkunft man gar nicht mehr fragt. Isoliert ist deshalb Lincks Formensprache auch wieder nicht. Noch vor sieben Jahren muß der Einfluß der deutschen Lehrzeit, die Erinnerung an Lehmbruck, lebendig gewesen sein. Heute sind seine Skulpturen Geschwister der kleinen Gipsfiguren Alberto Giacomettis. Linck ist vielleicht noch einen Schritt weitergegangen: sein «Orpheus», jenes merkwürdige Zwischenwesen zwischen Relief und Rundplastik, das er für die «KABA» in Thun (1949) schuf, scheint zum erstenmal einen möglichen Weg für eine neue, mit der kubisch-einfachen Form der modernen Architektur organisch verbundene Plastik zu weisen. Jedenfalls ist der in wunderbarer Freiheit weit-ausholende Sänger die eindrucksvollste unter Lincks Plastiken.

m. n.

Muntelier

Fernand Giauque

Am Rafort, 30. September
bis 15. Oktober

Der Bieler- und Murtensee-Maler Fernand Giauque führt seit einer Reihe von Jahren Atelierausstellungen in seinem Hause in Muntelier, unweit Murten, durch, die sowohl durch die reizvolle Ambiance des Hauses (das er selber aus einem verfallenen alten Bau zu einer wohnlichen und originellen Wohn- und Schaffensstätte umgestaltet hat) wie auch durch die charakteristische Art der Malerei selber sehenswert sind. Die Bilder und Skizzen sind im Atelier zur Schau gestellt: einem ehemaligen Trotterraum, der noch die wuchtigen Stütz- und Deckenbalken einer einfachen bäuerlichen Zweckbauweise früherer Jahrhunderte zeigt. – Giauque pflegt eine der Atmosphäre des bernischen Seelandes eng verbundene Malerei, die ihre Ausdrucksmittel aus der Tradition des französischen Impressionismus hereschreibt und die dem grünen, kühlen



Fernand Giauque, Tuschzeichnung, 1950

Licht der Rebberge und Seeufer eine angemessene Sprache leiht. Die diesjährige Ausstellung bringt als neues Schaffensgebiet das Thema der rebdörflichen Gärten und Häuser und vor allem der menschlichen Figur: Gärtner und Bauern bei ihrer Arbeit im spielenden, warmen Pleinair des Kulturlandes, Bäuerinnen mit Körben am Dorfplatz und weiterhin Gestalten, die im Wechselspiel von Sonne und Schatten zwischen den Gartenbeeten wandeln oder stehen. Diese ganze Figürlichkeit ist sehr innig in die Landschaftsdarstellung einbezogen; der ganze Malstil ist förmlich aufgebrochen und tief empfänglich für alles Atmosphärische und Luminaristische. – Daneben tritt auch das Thema der Murtenner Fasnacht mit ihrem lebhaften Farben- und Gestaltenwirbel auf, vom Maler rasch eingefangen und keck hingesezt. Eine große Zahl von Zeichnungen und Tuschmalereien, alle in lockerer, weiter Streuung des Strichs, präsentiert sich als wertvolles Studienmaterial. W. A.

St. Gallen

Ernst Ludwig Kirchner

Kunstmuseum, 15. Oktober bis 19. November

Der deutsche Maler Ernst Ludwig Kirchner, der 1938 freiwillig aus dem Leben schied, fühlte sich nicht nur als ein Einsamer, sondern auch als ein Ausgestoßener, «trotzdem mich niemand ausstieß», wie er einmal über sich selbst schrieb. Sein äußerer Erfolg, der ihm während seines Schaf-

fens noch zuteil wurde, hätte zu einer so weltschmerzlichen Haltung keinen Anlaß gegeben, denn sein Wirken in Deutschland und seit 1918 von der Schweiz aus brachte ihm einen großen Schülerkreis und eine leidenschaftlich für ihn eintretende Anhängerschaft. Schiefler schuf den zweibändigen Katalog seiner Graphik; Grohmann gab in Arnolds Graphischen Büchern Zeichnungen Kirchners heraus, und Zeitschriften wie «Kunst und Künstler», «Das Kunstblatt», führende belgische, holländische und schweizerische Zeitschriften setzten sich mit seinem Schaffen immer wieder auseinander. Seine aus Gesundheitsrücksichten selbstgewählte Einsamkeit auf der Staffalp, später auf dem Wildboden bei Frauenkirch, vermochte ihn wohl menschlich zu isolieren, doch blieb seine künstlerische Ausstrahlung weiter wirksam. Er war in den bedeutendsten Museen moderner Kunst in Deutschland vertreten, bis die Kunstherrn des Nationalsozialismus, die bestimmten, was deutsch sein sollte, seine Bilder aus den öffentlichen Sammlungen entfernten. Wenn auch Kirchner mit Verachtung diesem Treiben zusah, so hat die Verfehlung doch sein Gefühl des Ausgestoßenseins noch gesteigert, sein Mißtrauen gegenüber Welt und Menschen gefördert; aber schließlich unterlag er nicht diesen äußern Schwierigkeiten, sondern seiner eigenen Sensibilität und seelischen Labilität. Von hier aus muß auch seine Kunst betrachtet werden. Sie versucht immer wieder die Realität in einem Zustand zwischen Rauschhaftigkeit und Skepsis zu erfassen, was am deutlichsten an seinen Bildnissen, etwa des holländischen Malers Wiegers

und Gräfs abzulesen ist. Bisweilen versucht er sich ins Dekorative zu retten, wie in der Landschaft von Clavadel mit den stilisierten Lärchen. In andern Bildern aus den Davoser Bergen überwiegt das Rauschhaft-Expressive, und die steil aufgetürmten Formen reißen den Beschauer in das aufgewühlte Erlebnis hinein, in das der Maler mit äußerster Anspannung des Willens eine erregende Ordnung bringt. Seine Malerei spiegelt die scharfe, analysierende Intelligenz Kirchners und seinen zähen Willen zur künstlerischen Umsetzung der sichtbaren Welt in das Eigenleben des Bildes, der den sehr reizbaren Nerven abgetrotzt wird. Sie enthält die ganze menschliche Problematik des Künstlers und einen wesentlichen Teil der Problematik unserer Zeit. Noch eindeutiger ist seine nervöse Kunst in seiner Graphik zum Ausdruck gekommen, und man geht nicht zu weit, wenn man ihn den bedeutendsten Graphiker seiner Generation in Deutschland nennt. Die beschränkte, doch gute Auswahl von Farbholzschnitten und Radierungen aus den verschiedensten Epochen genügt, um sein unfehlbares, eigenwilliges Stilgefühl, seine Intensität des Handwerklichen und der künstlerischen Umformung feststellen zu können. An der Vernissage gab Walter Kern ein menschlich ergreifendes Bild des Menschen und Künstlers aus persönlicher Bekanntschaft heraus. Die Ausstellung darf als ein schweizerisches Kunstereignis gewertet werden, für das nicht nur dem Kunstverein St. Gallen, sondern auch dem Kunstmuseum Basel zu danken ist, dessen Obhut der Nachlaß Kirchners anvertraut ist. kn.

Zürich

Otto Charles Bänninger

Kunsthhaus,
28. Oktober bis 3. Dezember

Der erste Eindruck beim Gang durch diese Ausstellung ist der einer unmittelbaren plastischen Wirkung der mannigfaltigsten Lösungen, die sich der Künstler an den verschiedenen Motiven stellt oder die ihm gestellt werden. Dann entgeht dem Betrachter auch das große Handwerk nicht, über das Bänninger verfügt. Es mag ein Erbe Bourdelles sein, dessen Schüler und Gehilfe Bänninger vor dreißig Jahren war und dem er auch das Streben nach formaler Klarheit verdanken

dürfte. Aus dieser Frühzeit fehlen Belege seines Schaffens in dieser Ausstellung; die frühesten Arbeiten der «Athleten» von 1928/29 zeigen ihn auf der Suche nach einer eigenen Form, die mehr in der Richtung der impressionistisch bewegten Oberfläche Rodins liegt als in jener Bourdelles, der die pathetischen Wellen mit einem bewußten Stilwillen zu bändigen suchte. Sie erinnern in der akzentuierten Herausarbeitung der einzelnen Formen auch eher an die Plastiken von Matisse. Da Bänninger aber immer wieder von der Natur ausging, fallen solche Anklänge mehr und mehr von ihm ab, und in der Porträtstatue eines Mädchens von 1944 dürfen wir einen Höhepunkt seiner subtilen und eigensten plastischen Sprache sehen, die ihre Vorläufer in der lebensgroßen «Paulette» von 1936 und in der Figur des Knaben für die Gruppe der Landesausstellung hat; diese erhält wiederum eine plastische Klärung in jener Frau mit dem Pferd von 1949, die als räumliche Belebung einer Rasenfläche konzipiert ist. Man mag auch einige andere wesentliche Werke auswählen und an ihnen die Entwicklung, Purifizierung und gleichzeitige Bereicherung der Form ablesen: Man wird immer feststellen, daß Bänninger nur innerhalb eines organischen Wachstums der Form unter ständiger Kontrolle der Natur experimentiert und daher mit diesem geschlossenen Werke aufwarten kann, das scheinbar wenig von der Beunruhigung der Zeit berührt ist. Die letzten großen Steinfiguren von 1950 scheinen sogar das Zeitlose eines Maillol zu streifen und dem Bewegten ein absolutes Schönes und Ruhendes entgegenstellen zu wollen. Wie sehr Bänninger vom Motiv angesprochen werden kann, zeigen seine Bildnisköpfe. Auch hier gibt er keine psychologische Zerfaserung. Er schafft aus dem Bewegten und Veränderlichen ein Zuständliches und Dauerndes. Gerade in diesen Köpfen, deren manche dem Betrachter vertraut sein dürften, kann man den Weg von der vielfältigen, veränderlichen Natur zur eindeutigen plastisch-künstlerischen Form verfolgen. Nicht die Ähnlichkeit überzeugt, sondern eine Identität auf einer andern Ebene, die nicht durch Nachahmung der Natur, sondern durch Gestaltung im Material erreicht wird. Da die Plastik die Kunst der Führung des Lichtes ist, bildet die Logik und Geschlossenheit der Lichtführung auch eines der wichtigsten Kriterien. Man betrachte daraufhin das Werk Otto Charles Bänningers,

und man wird diese Schau mit der Überzeugung verlassen, daß hier eine bedeutsame schöpferische Kraft wirkt, angereichert vom Menschlichen und geführt von einer starken künstlerischen Intelligenz. *kn.*

Die farbige Zeichnung

Graphische Sammlung der ETH,
14. Oktober 1950 bis 13. Januar
1951

Die Ausstellung im Kupferstichkabinett umfaßt im Grunde als Technik alles, was mit Farbe auf Papier zu tun hat. Vom vielfarbigen Druckverfahren geht es über die kolorierte Handzeichnung zum eigentlichen Aquarell und zum Pastell. Sechsfünfzig Künstler sind vertreten.

Unter den farbigen Lithographien und Aquatintablättern heben sich Robert Wehrlin und Gustav Pauli durch heitere und ungewohnte Farbgruppierungen hervor, wobei sie ganz frei vom Plakathaften bleiben, was man bei Carigiet auch in seinen nicht druckgraphischen Blättern nicht durchwegs behaupten kann. Sympathisch persönlich wirken Pierre Gauchats farbige Lithos von den Marionetten.

Max Gublers tragische alte Frauen und seine monumentalen Katzen gehören mit zum Stärksten, was wir diesmal zu sehen bekommen, doch auch Hans Fischers nervös subtile Tierdarstellungen mit den ökonomisch gesetzten Farbakzenten nehmen sich gut aus. Charles Hug bringt in seiner sich selber treu bleibenden Entwicklung Theaterskizzen mit wenig Farbflecken und breiten Tuschpinselakzenten. Coghuf, Christ und Hegetschweiler pflegen in Aquarellen eine keine neuen Überraschungen bringende großzügige Malerei. Zu ihnen kann unter andern auch Hosch gerechnet werden. Nannette Genoud hat sich gottlob zu ihrer einstigen unkonventionellen Farbigekeit zurückgefunden. Richard Seewald bleibt zu kunstgewerblich illustrativ, als daß er neben Künstlern standhielte, die die Farbe stärker als er empfinden.

Bei den Abstrakten scheint uns der diskretere Max Binder noch intensiver als Dalvit und Cornelia. Eine neue, seltsame Schlacken zurücklassende Läuterung der Gestaltung geschieht in Giovanni de Micheli.

Trudi Egender-Wintsch hingegen ist sowohl in der Gouache-Zeichnung eines sonnedurchschienenen Waldes als in dem schönen Pastell ihres Hundes eine einmalige Künstlerpersönlichkeit ge-

worden. Helen Dahm wirkt als die Älteste in dem Kreis durch die ruhige Großformigkeit ihrer technisch wie seelisch geheimnisvollen Blätter. Daß die frischen und beschwingten Farbskizzen Morgenthalers mit zum Schönsten gehören, was das Œuvre dieses Meisters bietet, darf nicht unerwähnt bleiben. Ziemlich enttäuschend hingegen erscheint uns die Richtung, die Hans Erni neuestens eingeschlagen hat.

Der frische Luftzug, der in unser Kupferstichkabinett eingezogen ist, wird auch durch die Einbeziehung des sonst so leeren Studiensaals in die Ausstellung angenehm spürbar. *Hedy A. Wyß*

Graphik – Plastik

Galerie Moos,
21. Oktober bis 9. November

Diese Ausstellung hatte insofern etwas Privates, als man sich diese ausgesuchten Stücke von Degas bis Calder in der Sammlung eines wäherischen Kunstfreundes denken konnte, der den zarten Hauch über der Lithographie «Le chapeau épinglé» von Renoir ebenso zu goutieren wußte wie die Verve in den Plastiken von Degas oder die immer geistvollen Variationen der Bronzen und Lithos von Picasso, der neben Eule, Pan, Stier und Fisch nun auch den Hummer in seinen antik-mediterranen Motivkreis einbezieht, in dem sich auch Braque mit seinen Gouachen und Lithos bewegt. Das Thema des Helios mit dem Sonnenwagen von Braque wird in einer Gouache in Blau und Violett und in einer farbig abgewandelten Litho gezeigt, und seine Radierungen zur «Theogonie» sind vom Lichte der Antike bestrahlt. Die Bronzen eines Fisches, eines Ibis und das Relief einer Jagd sind ebenso eigenwillige als vollkommene Gegenstände, die man zu wiederholter Zwiesprache besitzen möchte.

In einer andern – und dünnern Luft – atmen die «Mobiles» von Calder. Dieser Amerikaner ist nicht mit dem Erbe der Antike beschwert, das Picasso und Braque mit neuer Schönheit füllen. Seine beweglichen Gegenstände, in denen mit einer eigenartigen Formphantasie Pflanzen in abstrakte Gebilde verwandelt werden, sind wie Blumen und Zweige künstlicher Gärten, die man sich als anregenden Schmuck auf den Dachgärten New Yorks oder auf dem grünen Rasen zwischen dem Tropengewucher der Gärten Kaliforniens, durchzittert von den warmen Winden, denken könnte. Nennen wir noch die einzelnen Bilder

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Galerie Bettie Thommen	Weihnachtsausstellung der Basler Künstler Schweizer Künstler	2. Dez. – 31. Dez. 5. Dez. – 5. Jan.
Bern	Kunsthalle Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung der Berner Künstler Weihnachtsausstellung des bernischen Klein- werbes	9. Dez. – 21. Jan. 1. Dez. – 31. Dez.
	Schulwarte Galerie Max Rohr Galerie René Simmen	Das gute Jugendbuch Mers, Nefs et Cieux Lebende Schweizer Künstler	25. Nov. – 10. Dez. 1. Dez. – 31. Dez. 1. Dez. – 1. Febr.
Chur	Kunsthau	Weihnachtsausstellung der Bündner Künstler	25. Nov. – 21. Dez.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	La Guilde internationale de l'amateur de gravures	2 déc. – 24 déc.
Genève	Musée Rath	Groupe genevois de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs	2 déc. – 24 déc.
	Galerie Georges Moos Galerie Motte	Dante Morozi Prix de la jeune peinture genevoise	2 déc. – 23 déc. 9 déc. – 28 déc.
Lausanne	Galerie de la Paix	André Gigon Jacques Berger Richard Hartmann Dessins français du XX ^e siècle	2 déc. – 22 déc. 23 déc. – 12 janv. 14 déc. – 30 déc. 9 déc. – 30 déc.
St. Gallen	Kunstmuseum Olmahalle	Gedächtnisausstellung Hans Wagner – Willy Baus Sektion St. Gallen GSMBA	26. Nov. – 17. Dez. 26. Nov. – 1. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	19. Nov. – 31. Dez.
Solothurn	Museum	Weihnachtsausstellung Sektion Solothurn der GSMBA und Kunstverein Solothurn	9. Dez. – 7. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Künstlergruppe Winterthur Winterthurer Kunstgewerbe	3. Dez. – 31. Dez. 26. Nov. – 22. Dez.
Zug	Galerie Seehof	Josef Rickenbacher	1. Dez. – 31. Jan.
Zürich	Kunsthau	Italienische Futuristen und Pittura Metafisica Marc Chagall Die farbige Zeichnung Der Textildruck – Mexikanische Graphik Weihnachtsausstellung der Zürcher Künstler Das Kinderdorf Pestalozzi Michel Ciry Franz Brüsclin Felicitas d'Albert Paul Bodmer – Fritz Deringer – Edwin Hunziker – Theo Wiesmann Adolf Herbst Gottardo Segantini Weihnachtsausstellung von Schweizer Künstlern Robert S. Geßner Karl Weber	10. Nov. – Dez. 9. Dez. – 28. Jan. 14. Okt. – Jan. 2. Dez. – Jan. 11. Nov. – 20. Dez. 4. Nov. – Febr. 25. Nov. – 15. Jan. 2. Dez. – 15. Dez. 16. Dez. – 2. Jan. 11. Nov. – 24. Dez. 15. Nov. – 9. Dez. 1. Dez. – 31. Dez. 25. Nov. – 31. Dez. 9. Dez. – 22. Dez. 7. Dez. – 6. Jan.
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

MÜLLER
GLAS – UND



QUENDOZ + CIE
SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH

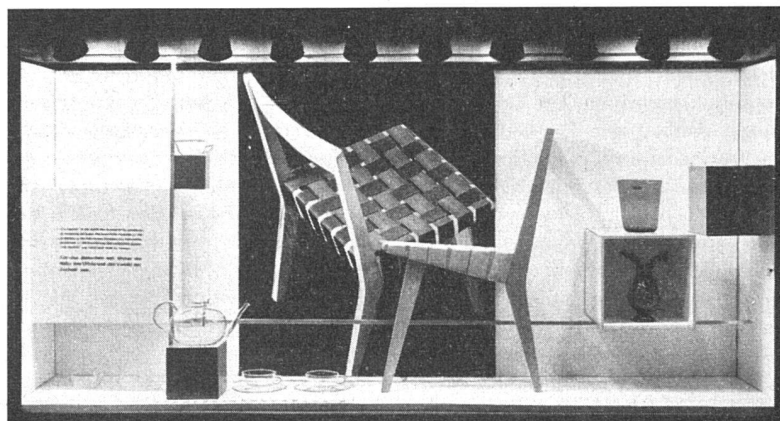
Spezial-Abteilung: Glasbeton-Oberlichter
begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit
Fenster und Wände aus Glasbausteinen
wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30

von Mirò, Max Ernst und Léger, um den Kreis dieser kleinen, sorgfältigen Kollektion zu schließen, die mehr an Anregung vermittelt, als der Rezensent in einer kurzen Würdigung einzufangen vermag. *kn.*

Fritz Deringer – André Blondel
Kunstsalon Wolfsberg,
5. Oktober bis 4. November

Fritz Deringer gehörte zu jenen im Leben Behinderten, die nicht Mitleid forderten, sondern von denen selbst etwas Tröstliches ausging. Seine seelische Kraft leuchtete durch den gelähmten Körper und verriet das reine Wirken eines lauten Menschen. Dieser Eindruck wurde durch diese Gedächtnis-Ausstellung, die einige Monate auf den Hinschied des 47-jährigen Malers folgte, bestätigt und verstärkt. Seine meist kleinformatigen Landschaften, denen man dann und wann in Ausstellungen begegnete, konnten der Aufmerksamkeit nicht entgehen, verrieten aber kaum die ganze Persönlichkeit, wie sie uns in dieser Schau entgegentrat. Denn was hier besonders überraschte, waren die stille Stetigkeit einer folgerichtigen Entfaltung des Farbigen und die minimalen Schwankungen der Qualität von Bild zu Bild. Gewiß sind Bilder wie «Das blaue Tor» oder «Die blaue Stube» besonders glückliche Lösungen; ihnen reiht sich aber, wenn auch in gedämpften Akkorden, manche gleichwertige Landschaft an, und der helle Akt in dem warmen Grün («Im Garten» II) bestätigt die klare Anschauung und die selbstverständliche Beherrschung der Mittel eines Malers, in dem sich natürliche Anlage und künstlerischer Verstand aufs schönste verbunden haben. Deringer steht etwa zwischen einem Maler wie Wilfried Buchmann und den Landschaften Paul Bodmers. Obschon er seine Motive aus seiner engeren Heimat bezieht und die Dörfer und Obstgärten vom Zürichsee bis zum Untersee zu allen Jahreszeiten malt, liegt ihm jede Heimattümelei fern, denn er gibt nirgends eine nur dem Sentiment entsprungene Stimmung, sondern immer das malerische Erlebnis, das ihm das Motiv vermittelt. Das gilt auch für seine lebendigen Zeichnungen, in denen der Strich nicht nur das Motiv «darstellt»; es wächst gewissermaßen aus der pulsierenden Bewegung der Hand als die unverkennbare Handschrift einer Persönlichkeit, die keine Besonderheit ausspielt, weil sie eine *ist*. An der Eröffnung sprach der



Schaufenster des SWB und der Wohnbedarf AG., Zürich. Der Graphiker G. Honegger-Lavater SWB, Zürich, gestaltete für die Schweizerische Kreditanstalt Zürich 16 einheitliche und schöne Schaufenster nach Gesichtspunkten der Formqualität

Schriftsteller Traugott Vogel aus einer dem Maler verwandten geistigen Schau heraus.

In den untern Räumen des «Wolfsberg» begegnete man rund 40 Bildern André Blondels, die das Gedächtnis an den 1909 geborenen und 1949 gestorbenen Maler wachriefen, der dem Kreis um François Desnoyer und der Ecole de Sète angehörte. Aus den Zeilen, die Desnoyer dem toten Freunde widmete, sei der das Werk charakterisierende Satz zitiert: «Œuvre passionnée et sincère qui ne cherchait pas à plaire, lumineuse dans la désagrégation et la construction de la forme par la couleur.» Das Temperament Blondels liegt zwischen der konstruktiven Linie Desnoyers und der Vehemenz Soutines, an den das Selbstbildnis von 1949 erinnert. Die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der Natur liegt ihm näher als die Abstraktion, wie sie in den «Personnages» von 1947 versucht wurde. Eine außerordentliche Begabung ist durch einen tragischen Unglücksfall nach einem bewegten Leben politischer Verfolgung durch

das nazistische Deutschland, der er sich in Südfrankreich entziehen konnte, jäh abgebrochen worden. Der «Wolfsberg» hat das Verdienst, André Blondel zum erstenmal außerhalb Frankreichs gezeigt zu haben. *kn.*

Hans Fischli
Galerie 16,
15. Oktober bis 10. November

Die Galerie 16 ist eine ausgezeichnete Einrichtung. Man gerät unmittelbar von der Straße, von der aus man im Schaufenster gesehen hat, was innen zu sehen sein wird, in den kleinen Raum, der zugleich zum vielbesuchten Bistro «Select» führt. Viele, die keineswegs die Absicht haben, die Ausstellungen zu besuchen, passieren hier und werden von den Bildern festgehalten. Eine magnetische Art der Verbindung von Kunst und Leben. Man ist voll von Alltag und steht plötzlich vor der Kunst. Automatisch entsteht die Atmosphäre von Auseinandersetzung und Diskussion.

Diesmal waren es Farbtafeln und ein paar graphische Blätter von Hans Fischli. Muß man umstellen? Ist diese Art des künstlerischen Ausdrucks lebensfremd? Tafeln mittleren Formates, nur Farben, auch kein Schatten einer gegenständlichen Bindung oder Assoziation, in der Struktur eine Art von farbigen Reliefkarten einer inneren Geographie. Der Totaleindruck erscheint zunächst kunstgewerblich, vielleicht – im guten Sinn – spielerisch. Erst wenn man sich innerhalb des einzelnen Bildes zum Detail begibt, dringt man zum künstlerischen Leben und zur gestalterischen Absicht des Autors vor. Farbspannungen und -klänge von außerordentlicher Sensibilität und voll von echtem brodelndem Leben, voll von innerer Überlegung und materialer Vitalität. Dann erkennt man und genießt man die formkompositionellen Zusammenhänge, Aufbau der Partikel, lineare Farbzüge, die vom Bildmikrokosmos zur Gesamtheit des Bildaufbaus führen. Daß neben Geglücktem auch Unklares steht, ist in der Gegebenheit der menschlichen Schwäche begründet, der es schwerfallen muß, Spannung und Klarheit der Struktur mit diesen völlig auf sich selbst gestellten Mitteln durchzuhalten. Aber das Geglückte überwiegt, und wir sind im positiven Sinn getroffen von einer farbmusikalischen Klangwelt, die in uns parallele künstlerische Erlebnisse hervorruft. In dieser Beziehung empfinden wir die Tafeln Fischlis, in denen man Entwicklungsgeschichtlich Zusammenhänge mit Meyer-Amden oder auch Schlemmer erkennt, als lebensnah, als Ergebnisse einer Sicht und einer künstlerischen Spielform, die aufs engste mit der inneren Struktur der gegenwärtigen Gedanken- und Gefühlswelt verbunden ist.

H.C.

Chronique Romande

Le hasard a fait que, dans la même semaine, deux mosaïques ont été inaugurées dans le canton de Genève: l'une, due au peintre Marcel Poncet, est venue s'ajouter à celle déjà placée dans le portique de la rue des Barrières, sur les pentes de la vieille ville; l'autre, l'œuvre d'un jeune artiste d'origine polonaise, Stryjenski, décore l'abside de l'église catholique de Chêne-Bourg, dans la banlieue genevoise.

La première mosaïque de Poncet représentant Neptune, la seconde a pour sujet l'Arve, et la troisième illustrera le

Rhône. L'Arve, comme Neptune, est entièrement exécutée en cubes de marbres et de pierres de couleur, l'artiste n'ayant utilisé les cubes de verre aux teintes vives que pour de rares rehauts. Bien que traitée dans une gamme de tons relativement sourds, cette mosaïque s'impose par sa sobriété, sa grandeur et la fermeté de ses formes. Marcel Poncet a eu la très heureuse idée de symboliser la torrentueuse Arve par une sauvageonne à la tignasse embroussaillée. Il a justifié une fois de plus la confiance de ceux qui lui confièrent ce travail; et lorsque la troisième mosaïque sera en place, Genève possédera une œuvre d'art public dont elle sera à juste titre fière.

En revanche, il serait bien difficile de faire l'éloge de la mosaïque de Stryjenski dans l'église de Chêne-Bourg. En d'autres occasions, l'artiste s'était montré un illustrateur ingénieux et charmant. Mais cette fois, il s'agissait pour lui de remplir un vaste espace de personnages passablement plus grands que nature; et il faut bien avouer qu'il s'est montré inférieur à sa tâche. Il a cru bien faire, puisqu'il avait à composer une mosaïque, de s'inspirer étroitement des Byzantins; lourde erreur, car cela l'a amené à concevoir un pastiche d'une grande gaucherie, au coloris peu plaisant et peu lisible. Il faut souhaiter que Stryjenski sache reconnaître pourquoi et comment il s'est trompé; mais en attendant, sa mosaïque est là, et pour longtemps.

•

Le comité de la Classe des Beaux-Arts a eu la très heureuse idée d'une suite de salons de peinture, où seraient successivement invités les meilleurs peintres de Genève. Le premier a rassemblé une quinzaine d'artistes connus, à raison de deux toiles par artiste. Bien qu'il n'ait pas apporté de révélations, et qu'aucun de ceux qui ont participé n'ait envoyé d'œuvres sensationnelles, ce premier Salon genevois de peinture avait une très bonne tenue; et s'ils n'étaient pas si nombreux, tous les exposants (ou presque) mériteraient d'être cités.

Pour faire suite à son exposition d'art gothique de cet été, qui a obtenu un franc succès, la Galerie Motte a offert au public une très belle et très abondante exposition Othon Friesz. Toutes les phases de la carrière de Friesz y étaient représentées; même son époque «fauve», dont on est en droit de penser que ce ne fut pas sa meilleure. De l'époque que l'on pourrait baptiser «cézannienne», on pouvait admirer des toiles inspirées par la Provence et le Portugal, où le Normand qu'était

Friesz a su exprimer l'enthousiasme qu'avaient éveillé en lui les contrées du Midi et la Méditerranée. Ce fut un autre Friesz – et pourtant c'était toujours Friesz – qui se manifesta dans la période de l'après-guerre, avec des toiles au dessin moins stylisé, plus proche de la nature, et au coloris plus sobre. Il restait pourtant un lyrique, et affirmait librement les formes par des traits cursifs. Il semblait né pour chanter les choses visibles, les beautés des jardins et des ports, des fleurs, des fruits et des femmes.

Cette exposition avait aussi l'intérêt de montrer un fort beau choix d'aquarelles, où l'artiste avait, avec une concision et une liberté étonnantes, noté les spectacles qui avaient enchanté ses yeux.

Une autre exposition, à la Galerie Moos, a été le début d'une jeune artiste qui a adopté le pseudonyme de Marino. On pouvait y voir de ravissants paysages à la gouache, d'une rare finesse de tons et d'une grande justesse, et des peintures à l'huile d'une délicieuse fraîcheur de vision. Il n'est pas fréquent, à une époque où tant de grands exemples sollicitent les peintres, et de façon contradictoire, de voir une jeune artiste préserver si bien sa spontanéité de toute influence. Il est toujours risqué de prophétiser; mais il semble bien qu'on peut avoir confiance dans l'avenir de Marino.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Exposition du Microfilm et de la Photographie

Musée d'Art Moderne

Die so betitelte Ausstellung gibt einen interessanten Einblick in die moderne Photographietechnik im Dienste der französischen Museen, Bibliotheken und Archiven. Der Mikrofilm ist ein äußerst kleines Negativ, das erlaubt, Bilder, Manuskripte und seltene Bücher photographisch zu reproduzieren oder zu projizieren. Der Mikrofilm ermöglicht die schnelle Klassierung und Identifikation von Kunstwerken unter größter Platzersparnis. Wertvolle, nichttransportierbare Manuskripte oder seltene Bücher können in Form einer getreuen Miniaturkopie in alle Weltgegenden versandt werden. Die Bibliothèque Nationale stellte im Jahre 1949 543 000 Filmabzüge und 26 000 Filmvergrößerungen her. Jeder Mikrofilm wird in zwei feuerfesten Exemplaren hergestellt, die in Kriegzeiten an zwei verschiedenen Orten deponiert werden. Auch bei Restau-

rationsarbeiten hat der Mikrofilm bereits gute Dienste geleistet.

Salon des Tuileries
Galerie Charpentier

Der diesjährige Salon des Tuileries ist kaum mehr ein eigentlicher Salon zu nennen. Nur noch die Häupter des früher sehr umfangreichen Salons stellen dieses Jahr in der Galerie Charpentier aus. In dieser reduzierten Form war es allerdings möglich, die Geltung der figürlichen Malerei nochmals zu retten. Braque, Villon, Dufy und Rouault formen bereits die extreme Tendenz dieses Salons. Im übrigen sind hier hauptsächlich eine Reihe qualitätsvoller Landschaftsmaler, wie Oudot, Waroquier, Cochet und Segonzac, zu erwähnen. Ein riesiges Bild von Lorjou erschreckt durch seine unglaubliche Vulgarität; man sieht hier kaum den Ansatz zu einem neuen Humanismus, obwohl dieser Anspruch in auffälligen Manifesten verkündigt wurde. Auch die Malerei Buffets ist kaum mehr als eine unerhörte Anmaßung, an der der junge Mann sicher nicht allein schuld ist.

«Les Mains Eblouies»
Galerie Maeght

Aimé Maeght gibt jährlich einigen jungen Malern und Bildhauern – die meisten sind kaum mehr als 25 Jahre alt – die Chance, in seiner Galerie auszustellen. In dieser sympathischen Initiative wird Maeght von dem künstlerischen Leiter der Galerie, Louis Clayeux, unterstützt, der in den zwei letzten Jahren wesentlich dazu beigetragen hat, das Prestige dieser Galerie zu festigen. «Les Mains Eblouies» ist nicht der Titel einer Gruppe. Unter diesem emphatischen Leitwort stellen jedes Jahr wieder andere junge Künstler aus. Obwohl keine programmatische Orientierung diese Ausstellung bestimmt, sind ausgesprochen figürliche Bilder hier kaum zu sehen. Zu bemerken sind dieses Jahr die Bilder von Denise Chesnay, Alexandre Goetz, Bernard Quentin, Nejad, Pierre Alechinsky und Laurent de Brunhoff. Ferner ist eine gut konstruierte abstrakte Plastik von Chillidà zu erwähnen.

Reichel, Vieira da Silva, Bertholle, Manessier
Galerie Jeanne Bucher

In der Galerie Jeanne Bucher ist eine interessante Konfrontation vier unter



Denise Chesnay, *Lutte*

sich verwandter und doch wieder sehr gegensätzlich begabter Künstler zu sehen: Reichel, Vieira da Silva, Bertholle und Manessier. Verbindend wirkt ihre poetische Vision. Sie ist dicht und intim bei Reichel, tief- und weiträumig bei Vieira da Silva, magisch faszinierend bei Bertholle und einem christlichen Mystizismus zustrebend bei Manessier. Der Hauptsaal der Galerie wird von Reichel eingenommen. Für solche Malerei ist man entweder unempfindlich oder bezaubert eingenommen. Man fragt sich nicht mehr: Ist dies abstrakt, konkret, gegenständlich oder ungegenständlich? Man wird in den Bann einer Wunderwelt eingeschlossen, die dem verwehrt ist, der es an Muße und Beschaulichkeit fehlen läßt.

F. Stahly

Verbände

Mitgliederaufnahmen des SWB

An der Zentralvorstands-Sitzung in Aarau wurden folgende Mitglieder aufgenommen:

Ortsgruppe Zürich:

Gugelot H., Architekt, Zürich;
Rohner B., Innenarchitekt, Zürich;
Wehrli, Dr. R., Konservator am Kunsthaus Zürich.

Ortsgruppe Bern:

Geiger B., Leiter der keramischen Fachschule, Bern.

Ohne Ortsgruppenzugehörigkeit:

Bischoff N., Architekt, Basel.

Seit der Tagung von 1949 sind dem SWB als Förderer beigetreten:

Ortsgruppe Basel:

Koller Frau H., Basel.

Ortsgruppe Zürich:

Holzleitner G., Zürich, i.Fa. Nievergelt W., Klischeefabrik.

Zu keiner Ortsgruppe gehörend:

Baumann-Koelliker, AG. für elektrotechn. Industrie, Zürich;
Eberle A., Kaufmann, Zürich;
Lenzlinger & Schaerer, Beleuchtungskörper, Zürich;
Linoleum AG., Giubiasco;
Nievergelt W., Klischeefabrik, Zürich;
Sauerländer H. R. & Co., Aarau;
Schuster & Co., Teppichhaus, Zürich;
Zollinger H., Söhne AG., Präz.-Masch. und Apparatebau, Zürich.

Kunstpreise und Stipendien

Eidgenössisches Stipendium für bildende Künstler

Schweizer Künstler, die sich um ein eidgenössisches Stipendium für das Jahr 1951 bewerben wollen, werden eingeladen, sich bis zum 15. Dezember 1950 an das Sekretariat des Eidg. Departements des Innern zu wenden, das ihnen das erforderliche Anmeldeformular und die einschlägigen Vorschriften zustellen wird. Die Bewerber wollen angeben, ob sie auf dem Gebiete der *freien Kunst* (Malerei, Bildhauerei, freie Graphik, Architektur) oder der *angewandten Kunst* (Kunstgewerbe, Innenausbau, angewandte Graphik [Buchillustration] usw.) konkurrieren. – Altersgrenze für die Beteiligung am Wettbewerb Freie Kunst: 40 Jahre.

Bücher

Hans R. Hahnloser: Chorfenster und Altäre des Berner Münsters

Band V der «Bernern Schriften zur Kunst». 56 Seiten Text mit 23 Abbildungen und 8 Farbtafeln. Bern-Bümpliz, Verlag Benteli, 1950

Das Mappenwerk, dessen Reiz allein in den Farbtafeln liegt, vermag als Buchtyp nicht mehr zu befriedigen. Der Berner Ordinarius für Kunstgeschichte, Hans R. Hahnloser, und der Verlag Benteli haben nun den Versuch unternommen, die Eindrücklichkeit großer Farbtafeln mit dem Ge-