

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **38 (1951)**

Heft 4

PDF erstellt am: **18.09.2024**

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

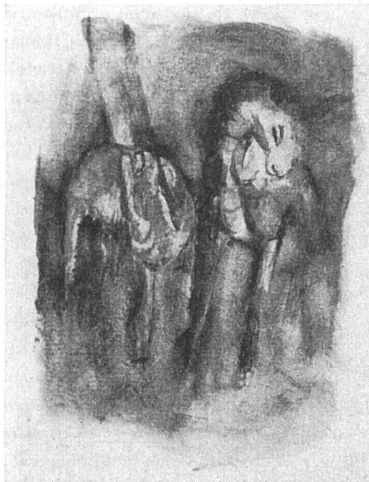
Basel

Franz Marc, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Nachlaß

Kunstmuseum, Februar bis Anfang März 1951

Die schöne Ausstellung erreichte nach ihrer Wanderung durch verschiedene deutsche Städte (1949/50) nun auch Basel, wo sie in dem Hause, das Marcs «Tierschicksale» beherbergt, in sehr instruktiver Zusammenstellung gezeigt wurde. Der Chronologie der Entstehung und der Entfaltung der Themen folgend – denn Franz Marcs Kunst ist immer ein organisches Wachsen auf ein Ziel, auf ein Zukünftiges hin. Mit Worten wird man dieses Ziel nicht besser umschreiben können als Marc selbst (Carl Georg Heise beschließt damit sein Vorwort zum kleinen Katalog dieser Ausstellung): «Der Taumel über unsere Klugheit wird sich bald legen, und die Kunst wird wieder zum großen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsere erschütterten Herzen einziehen.» Es ist, wie wenn sich aus verwehten Wolken ein Gewitter zusammenzieht, aus dem dann die Blitze ganz präzise und sicher in die höchsten Punkte über der Erdoberfläche einschlagen. So wirkt Marcs Entwicklung. Seine Anfänge: leichte zarte, und sehr französische Schilderungen von Cafés concerts und Parks bei Paris (1903/04). Dann beginnen sich die Kräfte zu konzentrieren: Marc wendet sich einen Augenblick Liebermann zu und wird akademisch streng und genau, wenn er Tiere zeichnet. Es ist zwar leicht und billig, es nachträglich festzustellen, aber die Tiere waren ihm wohl von Anfang an besonders wichtig. Er hält sich sehr streng an die Natur – während man bei den «Badenden» um 1910 deutlich die Anlehnung an Cézanne und Marées spürt.

Dann verläßt Marc den Menschen, seine Gestalt als Thema und seinen Idealismus als Inhalt und Haltung der Welt gegenüber. Er wendet sich (und mit ihm die Ausstellung) den Tieren zu, weil diese dem Kosmos und den Fabelwelten näher sind als der Mensch.



Franz Marc, Rotes und grünes Pferd, Aquarell

Von den Katzen, Pferden und Rehen haben ihn die Pferde – die «klagenden» und zitronenfarbigen – wohl am schnellsten hinüber in erträumte Märchenwelten gebracht. Sie sind auch heute noch die verzaubertsten unter seinen Tieren.

Im «Zaubrigen Moment» einer erregten Landschaft, mit dem «Arsenal für eine Schöpfung» und mit der «Schlafenden Form» klingt sein Werk aus: befreit von der Schwere der gegenstandsgebundenen Form, farbig, märchenhaft und poetisch, obschon es am Schluß nur noch, umgeben von der zerstörenden Macht des Krieges, auf den kleinen Blättern eines Feldskizzenbuches Platz finden konnte. m.n.

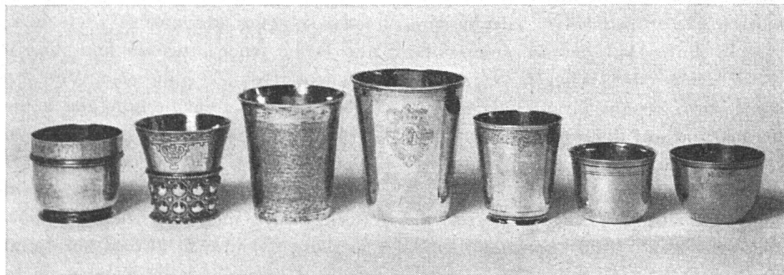
Altes Silber aus Basler Privatbesitz Kunsthalle, 27. Januar bis 18. März 1951

Sie hatten Unrecht – die Künstler –, dieser festlichen Ausstellung alten silbernen Gebrauchsgeräts die Lebensberechtigung in den oberen Sälen der

Kunsthalle absprechen zu wollen – noch bevor sie Wirklichkeit geworden war. Die französischen Leihgeber der Apokalypsenteppe aus Angers hatten sich nämlich mit vollem Recht ausgebeten, daß man neben diese kostbaren und großartigen Zeugen mittelalterlich-visionärer Bildkunst keine «anderen Bilder» stelle. Es war ein weiser Wunsch; was hätte neben der Apokalypse auch bestehen können? Die Künstler waren anderer Meinung. Sie wollten mit zeitgenössischen, einheimischen Werken den noch vorhandenen Platz füllen, und sie warfen dem alten silbernen Gerät vor, es gehöre in die kunstgewerbliche Abteilung und damit nicht in die Kunsthalle. Noch vor wenigen Jahren hätten sie wahrscheinlich die gleichen Argumente gegen die Apokalypsenteppe erhoben – die ihrer Technik und Bestimmung nach auch in den Bereich der «angewandten Künste» gehören.

Wie unsinnig es ist, den Trennungsstrich zwischen den sogenannten «freien» und «angewandten» Künsten zu ziehen, wie im eigentlichen Sinne welt- und zeitfremd, bewies dann die Silberausstellung selbst, nachdem sie von Christoph Bernoulli mit außerordentlich viel Geschmack, Kenntnis und Gefühl für die echte Qualität der Form aufgebaut worden war. Sie wurde – ohne daß es von vornherein etwa die Absicht der Veranstalter gewesen wäre – im ähnlichen Sinne vorbildlich wie die letzte Basler Silberausstellung, die Schau von 1912 «Erzeugnisse der Kunst und des Kunstgewerbes» aus Basler Privatbesitz, die nicht antiquarischen Reichtum ausbreiten wollte, sondern ausdrücklich darauf ausgerichtet war, der zeitgenössischen Kunst und dem gerade erst aus dem Käfig des Historizismus befreiten Kunstgewerbe «die schöne Form» als geschmackbildende Kraft zu zeigen.

Silberbecher aus Basler Privatbesitz. Von l. nach r.: Schweiz 16. Jahrhundert, Nürnberg 17. Jahrhundert, Colmar 1624, Königsberg 18. Jahrhundert, Augsburg um 1700, (2) Frankreich 18. Jahrhundert
Photo: Dietrich Widmer, Basel



Die zweite Basler Silberausstellung zeigte Werke aus den drei Jahrhunderten zwischen 1500 und 1800, d. h. Werke, die nicht nur mit allen möglichen Wert- und Beschauzeichen, sondern auch noch mit Meisternamen gezeichnet waren. Sie reichten noch in jene Zeiten zurück, in denen man die schöpferische Fähigkeit des Menschen, zu formen, noch nicht zweiteilte in Genuß und Gebrauch, Luxus und Notwendigkeit. Die silbernen und silbervergoldeten Kannen, Becher, Schalen und Löffel waren im 16. Jahrhundert noch beides: Kunstwerke, die den Genuß des Tafelns und Bechers steigerten, und einfaches Gerät, das ganz simpel dem Stillen von Durst und Hunger diente. Sie waren schön, formvollendet, materialgerecht und praktisch, weil damals Künstler wie Schongauer, Dürer, Holbein es nicht unter ihrer Würde hielten, sie zu entwerfen. Die vom Basler Kupferstichkabinett geliehenen Goldschmiedearbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts zeigten diesen Zusammenhang, während das große Bild der Familie des Goldschmiedes Hans Rudolf Faesch, von Hans Hug Kluber 1559 gemalt (Öffentliche Kunstsammlung, Basel), auf der gedeckten Tafel das Gerät «im Gebrauch» zeigte. Dies Bild war außerdem dazu angetan, das eine, leider nicht vermeidbare Handicap der ganzen Ausstellung etwas zu mildern: das Trennende der gläsernen Vitrinen zu überbrücken. Es muß am zauberhaft anziehenden Glanz von Silber und Gold liegen, daß gerade in dieser Ausstellung das «Gebrauchsgerät» so nach dem Gebrauchtwerden rief, die mehr dekorativen Dinge – wie die prachtvollen silbervergoldeten Rokokoleuchter aus der Silberkammer des Grünen Gewölbes in Dresden – weniger laut als die herrlichen Dinge, die so einfach und vollkommen geformt sind, daß wir uns glücklich preisen könnten, wenn nur ein Teil unseres «Küchensilbers» so schön und so zweckmäßig gestaltet wäre. Sie stammen zum größten Teil aus Frankreich und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Kerzenstöcke, Deckelschüsselchen, Büchsen und Bestecke – die man in einer Vitrine unter dem Stichwort «*Alte Sachlichkeit*» zusammengestellt hat. Daß gerade angesichts dieser Dinge der Wunsch besonders stark wird, sie aus ihren Glashäusern heraus und auf dem eigenen Tisch in Gebrauch zu nehmen, beweist (nicht nur die Notwendigkeit von Vitrinen, sondern auch), daß die gute Form von zeitloser Kraft und Schönheit ist.

m. n.

Moderne französische Bildteppiche

Gewerbemuseum, 17. Januar bis 4. März 1951

Es war mehr als nur eine ergänzende Parallelveranstaltung, daß das Basler Gewerbemuseum neben die Ausstellung der Apokalypsenteppeiche aus Angers in der Kunsthalle die gewirkten Wandbilder moderner französischer Künstler stellte. Man muß nicht einmal die apokalyptischen Zeiten mit ihrem Kriegsgeschrei und dem unruhigen Hin- und Herziehen der Menschen bemühen, um das gemeinsame Element des 14. und unseres Jahrhunderts zu sehen, für die das transportable, zusammenrollbare Wandbild immer noch am geeignetsten zu sein scheint. Beide Ausstellungen wären vor etwa dreißig Jahren noch gar nicht möglich gewesen. Beide bezeugen heute die Rückkehr des gewirkten Bildteppichs in die Reihen der «offiziell» anerkannten Träger von Kunstwerken. Diese Renaissance mag uns angesichts der mittelalterlichen Teppiche kaum mehr bewußt werden – in der Ausstellung der modernen Teppiche tritt sie klar hervor, fast aufs Jahr genau datierbar. Das ist das Verdienst dieser Ausstellung all den anderen gegenüber, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges an allen Orten abgehalten wurden, und zwar meistens ad maiorem gloriam Lurçats.

Jean Lurçat ist wohl in dieser Ausstellung zum erstenmal richtig placiert worden: wohl an den Anfang, als derjenige, der die alten werkgerechten Prinzipien der Wirktechnik wieder zum Leben brachte, der die Unzahl der bis dahin in den Manufakturen gebrauchten Farbtöne wieder auf einige wenige reduzierte und damit der Bildwirkerei als einer modernen Flächenkunst, als zeitgemäßer Kunst des Wandbildes die Wege ebnete. Lurçat war tatsächlich schulbildend, und das wird hier betont. Sein umfangreiches Werk aber, das mit seinen unruhig flammenden Kompositionen, den halb mythologisierenden, halb surrealistisch-pamphletischen Gestalten künstlerisch sehr diskutabel ist, wird hier nicht als Hauptakzent gesetzt. Es leitet – sehr gut ausgewählt – vielmehr die Reihe jener jüngeren und jungen Franzosen ein, für die der Wirkteppich (dank Lurçat) schon gar keine technischen Schwierigkeiten mehr zu bieten scheint. Der dekorative Picart Le Doux ist dabei, der Mönch Dom Robert mit seinen modernen Paradiesgärtlein, Coutaud, Couturier und einige Jüngere, die die Picasso nach-

folgende Malerei auf eigenen Wegen weiterzutreiben und zugleich in Einklang mit den Flächengesetzen des Wirkteppichs zu bringen suchen.

Interessant ist auch, wie selbstverständlich sich die religiös-symbolischen Abstraktionen von Manessiers glühender Farbigkeit in Teppichflächen umsetzen lassen und wie gut die Vergrößerung winziger Radierungen von Adam als schwarz-weißer Wandteppich wirkt. Daß von Matisse fast die schönsten Teppiche entworfen wurden – ganz «unteppichmäßig» aus weißen, ausgeschnittenen und zum Teil übereinandergeklebten Papierstücken auf hellblauem Grund – wirkt hier wie die Blutprobe für die Verwandtschaft der modernen dekorativen Malerei (reine Farben – reine Flächen!) mit der gleichen Aufgabe werkgerecht komponierter Wirkteppiche.

Das alles datiert eigentlich erst wenige Jahre – 1939 begann Lurçat mit seinem reformatorischen Werk in den Manufakturen von Aubusson. Und doch ist selbst das große Publikum schon so auf die eigenen Gesetze des Bildteppichs eingespield, daß es oft staunt und befremdet in demjenigen Saal der Ausstellung steht, wo die Zeugen von Marie Cuttolis Pionierwerk versammelt sind. Um 1930 begann Madame Cuttoli die Tretmühle des ewigen Kopierens nach alten Vorbildern in den Manufakturen von Aubusson anzuhalten, indem sie Bilder von Braque, Dufy, Derain, Picasso, Rouault usw. in gewirkte Teppiche umsetzen ließ. Es waren noch immer Kopien in Wolle – bei Rouault sogar bis in jede Faser jedes Pinselstrichs genau – aber es waren wenigstens Kopien nach modernen Bildern. Daß unter diesen Teppichen eigentlich nur die von Miró heute noch akzeptabel sind, ist weder Schuld der Maler noch der Auftraggeberin, sondern Folge der wiedergewonnenen Kenntnis der alten Technik, die heute wieder verlangen kann, daß man ihre eigenen Gesetze befolgt. Es ist die alte Kelim-Technik, bei der jede Farbe ihre Selbständigkeit (ihr Stück Fläche) behauptet und der Faden nicht blind auf der Rückseite über die ganze Breite der Stoffbahn laufen muß wie beim Weben.

Die technische Einheit aller gewirkten Stoffe im europäischen Mittelalter, in Peru und bei den Kopten expliziert eine eigene technische Abteilung der Ausstellung, in der auch einige Werkaufnahmen aus den großen französischen Manufakturen die Herstellung der modernen Bildteppiche nach altem Muster zeigen.

m. n.

Bern

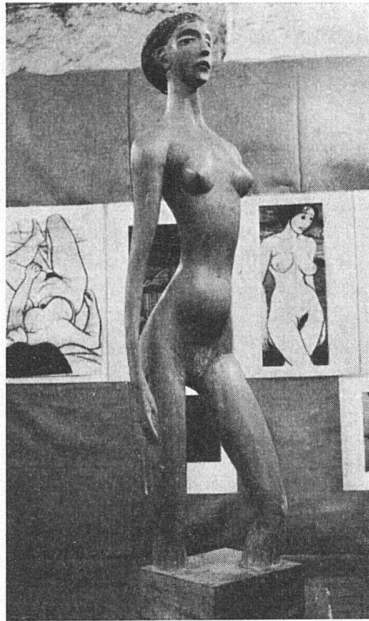
Neue Malerei und Plastik aus Zürich
Kunstkabinett René Simmen,
3. Februar bis 4. März 1951

Ein junger Buchantiquar mit viel Mut und Geschmack und großer Begeisterung für die lebendige Kunst unserer Zeit hat kürzlich in Bern eine neue Galerie eröffnet. Vorläufig noch ein wenig abgelegen vom Stadtzentrum in einer Wohnung im 5. Stock; aber was tut das, wenn die Ausstellungen so erfreulich sind. Simmen hat zuerst den jungen Berner Zbinden gezeigt und sich dann gleich einer ganzen Gruppe von Zürcher Malern und Bildhauern versichert: «*neue malerei und plastik aus zürich*» hieß die Ausstellung im Februar/März. Sie bestand zum größten Teil aus Bildern und Plastiken von Mitgliedern der «Allianz»: Graeser, Bill, Fischli, Aeschbacher, Leuppi, Eichmann, Lohse, Honegger, Coray und Vreni Loewensberg zeigten ihre neuesten Arbeiten. Man hatte sie so nach und nach wohl schon in Zürichs kleiner «Galerie 16» gesehen – für Bern und in dieser konzentrierten Zusammenstellung waren sie jedoch neu. So neu und so frisch, daß man Bern und den Leiter dieser neuen Galerie zu diesem guten Start nur beglückwünschen kann. m. n.

Beat Zumstein

Anlikerkeller,
2. bis 28. Februar 1951

Im Anlikerkeller an der Gerechtigkeitsgasse – einer Lokalität der Berner Altstadt von besonders reizvollem Cachet – führte der junge bernische Graphiker und Bildhauer Beat Zumstein eine Ausstellung seiner Farbholzschnitte, Zeichnungen und plastischen Studien durch. Schon anlässlich seines ersten Auftretens vor Jahresfrist hat Zumstein – damals erst 22jährig – sich als Begabung von starker innerer Spannkraft und durchaus eigenem Gesicht vorzustellen vermocht. Ohne irgendeinem der Extremstile zu huldigen, stellt sich besonders die Graphik als ungemein expressiv und erlebt dar. Es sind zum guten Teil Eindrücke von Reisen, die Zumstein in großformatigen, streng gebauten Blättern festhält. Er gibt damit den Ausschnitt eines reif wirkenden Weltbildes von einer dunkeln und gleichsam traumbehafteten Leidenschaftlichkeit, die sich die Romantik nicht versagt und in den Akten von einer starken Woge



Aus der Ausstellung Beat Zumstein in Bern

Eros getragen ist. Man findet darunter hieratisch wirkende Köpfe aus dem Reich des Islam, Kathedralen und Landschaften Spaniens und Englands, Straßenschilder, die die moderne Großstadt schlechthin symbolisieren, Variationen zu dem großen lyrischen Thema Nacht und Meer, dazu eine Reihe weiblicher Akte. Die Plastik – im ganzen mit nur drei Figuren vertreten – greift einzelne lineare Rhythmen auf, die sich auch in der Graphik als wesentlich erwiesen haben; sie vermag das Bild einer eigenwüchsigen Künstlerpersönlichkeit wirksam zu ergänzen. W. A.

Gerold Veraguth, *Le Café du Port*

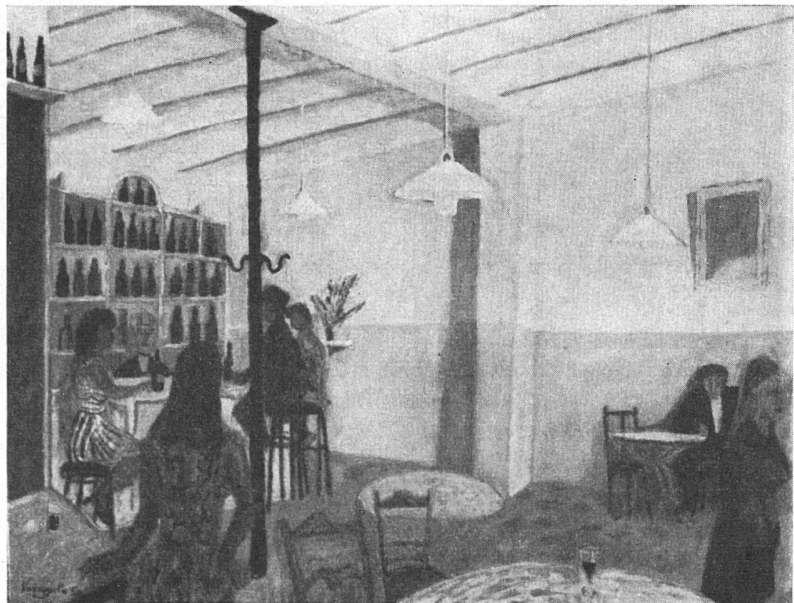


Photo: Dietrich Widmer, Basel

Lausanne

Gérolde Veraguth

«La Vieille Fontaine», 20 janvier
– 15 février 1951

Ce n'est pas faire un mince éloge à Gérolde Veraguth que d'assurer que son exposition à la Galerie de la Vieille Fontaine en ce mois de février, comptera parmi les manifestations artistiques les plus marquantes de cette année lausannoise.

Il n'est plus besoin aujourd'hui de présenter Veraguth. Mais on peut rappeler que ce jeune peintre d'origine grisonne, après plusieurs années vécues en France, dans les environs de Paris et dans le Midi, est revenu se fixer à Genève. Son exposition au Salon Wolfensberg à Zürich, voici deux ans, avait déjà attiré l'attention par son ampleur et la qualité des œuvres. La présentation à Lausanne de ses toiles plus récentes, si elle nous donne l'occasion de confirmer l'excellente impression acquise, nous a permis à travers ses travaux ultérieurs de vérifier l'authenticité de ses dons et l'originalité d'un talent fidèle à une attitude esthétique résolument adoptée et qui trouve sa raison d'être et sa justification dans le tempérament même du peintre.

La peinture, pour Gérolde Veraguth, est incontestablement un moyen d'évasion. Plus exactement de réaliser telles de ces aspirations secrètes qui vivent en nous tous, mais, faute des mêmes dons heureux confinées au seul domaine du rêve. Il est hors de doute que l'artiste trouve ici

une solution à quelques-uns de ses problèmes personnels. Peut-être est-ce en trichant un peu avec la vie, puisque au fond son art consiste à créer dans sa peinture – d'ailleurs strictement figurative – les images d'un monde non pas conforme à la réalité courante, mais bien davantage à la conception intime que se fait l'artiste d'un univers idéal.

Coloriste à la fois délicat et puissant, Véraguth tire de sa palette des accords chauds et lumineux. Ses matières souvent irisées font palpiter dans ses paysages et ses scènes d'intérieur on ne sait quelle émotion étrangement communicative. Mais il faut aussi et surtout souligner ce pouvoir de l'artiste de nous entraîner dans son climat poétique. Gérold Véraguth est possédé de la nostalgie du Sud. De là un goût marqué pour les larges et généreuses symphonies plastiques, la luxuriance et les débauches végétales qu'il parvient à nous suggérer non seulement dans ses paysages des bords de mer où les violacés, les glauques et les bleus de Prusse se confrontent avec l'éclat des ocres et des orangés, ou dans ses scènes méditerranéennes où fleurs branches et lianes entourent les baigneuses d'un cadre étrangement exotique, mais encore dans la peinture d'une simple salle de bistro ou d'un coin d'atelier.

En dehors d'un style personnel parvenu aujourd'hui à son maximum d'expression, l'art de Véraguth prend toute sa valeur par le message même qu'il nous transmet et son très grand pouvoir de communication.

C'est l'art achevé d'un peintre en pleine possession de ses moyens et qui compte dès maintenant parmi les personnalités les plus attachantes de notre mouvement artistique.

Georges Peilleux

Zürich

Arnold Böcklin

Kunsthhaus, Februar bis
März 1951

«Wo hat Böcklin die Kraft hergenommen, so ganz anders als die andern zu sein?» Mit dieser Frage schloß Wölfelin im Dezember 1927 seine letzte Vorlesung vor Weihnachten, und es dürfte damit etwas ganz Entscheidendes über Böcklins Stellung unter seinen Zeitgenossen angedeutet sein. In der Tat ist die vielumstrittene Gestalt dieses Malers auch heute noch nicht

in die Entwicklung der modernen europäischen Malerei eingereiht. Böcklin ist und bleibt ein Outsider, und der Versuch, ihn wegen Unreinheit des Malerischen einfach nicht ernst zu nehmen, wie das auch heute noch oft geschieht, scheidet an der Wucht seiner Erscheinung. Das Wort Malerpoet ist zu sanft für ihn, ist er doch durch und durch ein Farbtemperament im Sinne der alten Meister, ein sinnenfroher Romantiker mit heidnischem Einschlag, weswegen er auch schon unter die Klassiker im Sinne der Renaissance-maler gruppiert wurde. Daß ihm das Abmalen der Natur nicht genügte, wird ihm zum Vorwurf gemacht; daß er Symbolismus und Humor in sich vereinigte, ist seine Außergewöhnlichkeit, und daß er Bilder schuf, die auch den kleinen Mann seiner Zeit beglückten, verhalf ihm zur schlimmsten Taxierung. Wer könnte sich aber heute, in einer Zeit, wo alles möglich und alles erlaubt ist, vor seinem eminenten Können und seiner Einmaligkeit verschließen?

Die Quelle, aus der Böcklin schöpfte, und die ihn meistens davor behütete, in einem dünnblütigen Symbolismus festzufahren, war seine direkte, ungründlich frische, unmittelbare Beziehung zur Natur. Dieses, das Wasser wässrig, die Steine steinig, die Pflanzen und Blumen vom Saft ihres Wachstums erfüllt wiederzugeben, befähigte ihn auch, seine mythologischen Gestalten so lebenswahr zu erfinden, wie es keiner bisher getan seit der Antike. In der Zürcher Ausstellung sind die beiden Nixenbilder «Meeresstille» und «Spiel der Wellen» treffliche Beispiele dafür. Abgesehen von der klassischen Ausgewogenheit, mit der in seiner reifsten Zeit die Figur ins Bild komponiert ist, macht auch ihre kühn aus Feuerrot und Blau abgestufte Farbigkeit die «Meeresstille» zu einem Meisterwerk; nicht nur das Überzeugende des unter dem Wasser schwimmenden Wassermanns, nicht nur die Lässigkeit des ins Wasser hängenden, von trägen Möwen belagerten Fischeschwanzes, nicht nur die ölige Ruhe des Wassers, sondern vor allem die seltsame Geste der verkürzten Hand der Nixe sind Ausdruck jener böcklinschen Kraft, anders zu sein als die andern. Als Gegenstück die kalte Wasserfrische des «Spiels der Wellen» mit dem echten Basler Humor, ein Allegretto von vollkommener Köstlichkeit: nur Böcklin wußte, wie ein Nixensäugling auszu sehen hat, wenn er seine ersten Schwimmkünste erprobt. Böcklins Ausdruck bleibt immer in der Form; er

braucht seine Gurlittschen Titel weniger zu seinen Bildern als viele unserer Surrealisten.

Wie sehr das Landschaftserlebnis die Gestalten aus sich gebiert, empfindet man in «Odysseus und Kalypso». Die geologische Einfühlung in diese Felsen am Meer, der gegen die Sonne mit Zirkuswolken bedeckte Himmel, von dem sich die blaue, sehnsüchtige Gestalt des Griechen abhebt, alles wird zur Folie für die Glut der Lokalfarbe im roten Tuch der Frau.

Daß die etwas trockenen späten Bilder der neunziger Jahre, die «Gartenlaube» und der «Heilige Antonius» es nicht mit den Meisterwerken der Berner und Basler Museen aufnehmen können, mag den Zürcher etwas betrüben; doch machten «Frühlings Erwachen» von 1880 mit seiner eines Buonconsiglio oder Lorenzo Lotto würdigen, von frischen Wolken durchzogenen Landschaft sowie die großangelegte Vision der Reiter des «Kriegs» das Fehlende wieder wett. Als Begleitung dieser wichtigen Stücke betrachtet man mit Respekt die großen Baum- und Felszeichnungen und die frühen Landschaftskompositionen sowohl als auch die paar wenig bekannten unvollendeten Gestalten.

Hedy A. Wyß

Künstlergemeinschaft «Réveil»

Helmhaus, 13. Januar bis
11. Februar 1951

Wenn eine neue Künstlergruppe auftaucht, muß das nicht unbedingt ein frisches «Réveil» im Kunstleben einer Stadt bedeuten. Es kann auch sichtbares Zeichen der Resignation sein, Zusammenschluß der Grollenden, die nicht rüsierten oder wenigstens der Meinung sind, sie kämen als Einzelne oder als kleine Gruppe innerhalb einer großen Künstlergemeinschaft nicht recht zum Schuß, weil die mächtige Mehrheit sie nicht zum Schuß kommen lasse... Ich weiß nicht, aus welchen Motiven sich die Réveillisten zusammengeslossen haben, jedenfalls hatte die Gruppe, so wie sie sich in der umfangreichen Ausstellung des Helmhauses präsentierte, nichts abseitsstehend Grollendes, auch nicht das Kämpferische des roten Güggels, der den reizenden Katalog in Westentaschenformat schmückte, sondern nur die Frische seines morgendlichen Weckrufs. Offensichtlich wollten sie das: aus dem Streit der Richtungen herauskommen und jeden malen und bildhauern lassen, wie's ihm gefällt. So herrschte undogmatische Frische, Ab-

wechslung und selbstverständlich auch (das war die natürliche und sehr menschliche Folge) ein starkes Schwanken des Qualitätsniveaus. Zu den tragenden Kräften der Gruppe gehören sowohl die beiden sensiblen Maler Claude Loewer und Georges Froidevaux, denen Picasso «die Zunge löste» zu eigenem künstlerischem Ausdruck, als auch der besinnliche Holzschnittmeister Emil Burki, dessen farbige Blätter kräftig wie alte Einblattdrucke und poetisch zart wie die Holzschnitte Ostasiens sind. Unter den zahlreich vertretenen Bildhauern fielen als besondere Begabungen Tajiri und Genocchi auf, der erste mit zwei kleinen steinernen Köpfchen, die von erstaunlicher Dichte, Ausdruckskraft und handwerklicher Präzision sind – der zweite mit fülligen, plastisch erfüllten Wesen. – Daß hier nicht nur alle künstlerischen Sprachen, sondern in den Bildtiteln auch alle gangbaren europäischen gesprochen wurden, gehört außerdem zu der sympathisch weltoffenen Atmosphäre, die diese Künstlergruppe umgibt. *m. n.*

Louis Soutter

Galerie Moos, 3. bis 21. Februar

Die posthume Begegnung mit diesem höchst seltsamen Geist, der als Musiker begonnen hatte, um im zeichnerischen Festhalten innerer Gesichte zu enden – René Auberjonois hat ihm im Jahre 1948 im «Werk» tief berührte Worte gewidmet –, löste jenen seltsam gemischten Eindruck aus, der so oft von Erzeugnissen manischer Typen ausgeht. Das Gestaltungsbedürfnis ist größer als die Gestaltungskraft; aber, seltsamerweise, die Quantität der im Gefühl innerer Bedrängnis ausgestoßenen Gestaltungen besitzt etwas Faszinierendes im Nachdruck der Aussage und in der großartigen Monotonie des innerlich Geschauten. Wie so oft in solcher psychischer Situation geschieht der Schritt zu der formalen Sprache primitiver und prähistorischer Kunst. Aber bei aller Graphomanie, durch die sich die Dinge im Kreise drehen, wird eine Sensibilität der malenden und federführenden Hand und des sie antreibenden Geistes erkennbar, die eine echte und wahre künstlerische Veranlagung erkennen lassen. In den gespenstischen Gesichtern – manchmal steigt die Erinnerung an Ensor, manchmal an Rouault und manchmal an Höhlenzeichnungen auf –, in denen sich ein fein organisierter Geist von großer Zerbrechlichkeit manifestiert, wird die

Formensprache zuweilen plötzlich still und zart, ja edel, und Andeutungen eines bald roten, bald blauen Rasters erscheinen wie dankbar empfundener Halt, mit dessen Hilfe Soutter Ruhe findet. Auf jeden Fall gehören diese so ehrlichen Zeugnisse einer visionären Seele als Beispiele eines vibrierenden Irrealismus zum künstlerischen Gut, das gesammelt und bewahrt werden soll. – Wir erinnern daran, daß Louis Soutter 1870 in La Chaux-de-Fonds geboren und nach mancherlei Irrfahrten 1942 im Jura gestorben ist. Verwandtschaftliche Beziehungen verbinden ihn mit Corbusier. *H. C.*

Elsa Burckhardt – Norbert Hoffmann

Galerie Chichio Haller,
10. Februar bis 3. März 1951

Mit Elsa Burckhardt erhalten die malenden Architekten einen erfreulichen Zuwachs. Wie die Architekten früher vor der Natur skizzierten und aquarellierten – was dann zuweilen in verführerischen Architekturperspektiven praktische Verwendung fand –, so drücken sich jetzt eine Reihe von ihnen in der Sprache der neuen Malerei aus. Wir sehen darin ein nicht unbedeutendes Symptom: Trieb zur Auseinandersetzung mit äußeren und inneren Eindrücken, die sich ins Visuelle umsetzen, Bejahung der von der zeitgenössischen Kunst gestellten Probleme, Bejahung vor allem auch des Elementes der Phantasie, des «inneren Gesichtes». Mögliches Ergebnis: Personalunion von architektonischen und rein bildkünstlerischen Fragestellungen und damit Befruchtung beider. Die Zeichnungen und aquarellierten Blätter Elsa Burckhardts zeigen eine sehr persönlich gestaltete Verarbeitung der verschiedensten Aspekte der visuellen Formensprache unsrer Zeit. Man könnte leicht sich kreuzende Einflüsse mehrerer Malerpersönlichkeiten nachweisen. Hier scheint uns die Auseinandersetzung positiv zu sein. Die künstlerische Welt durch die Vielfalt der Formenwelt unsrer Zeit gesehen. Im Bildstofflichen spricht sich ein «inneres Gesicht» aus, das sein Leben aus dem Grotesk-Heiteren bezieht; manuell ist alles sehr klar, sauber und sensibel. Im Bildganzen lebt ein geistiges und formales Gleichgewicht, das wohl tut und die Erwartung auf weitere Entwicklung dieser künstlerischen Auseinandersetzungen gespannt macht.

Neben Elsa Burckhardt-Blum zeigte Norbert Hoffmann eine Reihe von

kleinen figürlichen Plastiken, interessant und phantasie reich in der Bewegungserfindung. Bei einigen Figuren scheint das Leben wie ausgelöscht; die Form wird merkwürdig unbestimmt, fast sackartig. Aber gerade aus diesen Bildungen spricht ein wie weit entfernter, verhaltener Ton, der den Betrachter berührt. Eine Reihe von Zeichnungen Hoffmanns gab Einblick in seine Grundbeziehung zum menschlichen Körper und in seine Schaffensart. *H. C.*

Marguerite Ammann

Orell Füßli, 10. Februar bis
10. März 1951

Die vorwiegend poetische Traumwelt Margrit Ammanns interpretiert jedes noch so verschiedenartige Objekt in subjektivster Weise. Von der Parklandschaft mit Bäumen und wasserdurchzogenen Wiesen geht es thematisch über die roten Häuser von Hampton Court, über die verstreuten Dörfer an den Berghängen von Intragna, die puritanischen Palais der Basler Anlagen, vorbei an der von kleinen Hotels, Pferdekutschen und Parkgittern und unendlich vielen Fenstern belebten Place de l'Odéon, durch die Getreidefelder einer sanft verträumten Toskana bis an die Meeresküste von Santa Margherita und wieder zurück zu den alten Häusern am Genfer See, Courbets Exil in La Tour-de-Peilz.

Konzessionen an eine abstraktere Kunstrichtung macht Marguerite Ammann in den teppichartig in Farbflächen aufgebauten Gouachen, wo das Geheimnisvolle, Hintergründige mehr Raum gewinnen kann als in den mehr an landschaftliche Vorbilder anlehenden anderen Blättern. Nicht daß die Künstlerin auch nur einen Moment ihre eigene Form verließ; sie bleibt stets die träumende Spinnerin und Weberin dieser humorvollen, poetischen Pinselstrichgewebe, von deren Existenz man nur beglückt werden kann. Selbst das sachliche Bildhaueratelier von Germaine Richier verwandelt sich in ihren Augen in ein Traumland, und die streng geometrischen Formen werden genau wie auch die Architektur von Notre-Dame zu einem poetischen Ornament. Zu den Requisiten ihrer Weltbühne gehören dann aber vor allem Pferde, Engel und Undinen. Pferde und Engel, beide ein bißchen wie aus dem Spielwarengeschäft unserer Kindheit hervorgeholt, poetisch verzückt, in runden Rhythmen immer wieder auftauchend,

zwischen Minaretten im Osten, als Quadriga unter einem Regenbogen, vielköpfig im Bateau Persévérance; die Undinen, in Muschelumgebung zwischen Einhornern, begleitet von Sonne und Mond, scheinbar harmlosen Saturnen und Davidsternen.

Die Skizzen zu einem ägyptischen Kinderbuch haben seltsamerweise nicht die Spontaneität ihrer übrigen Arbeiten; vermutlich fühlte sich die Künstlerin zu einer gewissen Konzession verpflichtet, die nicht unbedingt wünschenswert ist. Es ist bei der schöpferischen Phantasie einer Marguerite Ammann nicht verwunderlich, daß sie völlige Uneingeschränktheit braucht, um sich richtig zu entfalten. *H. A. Wyß*

Walter Sautter – Traugott von Stackelberg

Kunstsalon Wolfsberg,
8. Februar bis 3. März 1951

Seit wir vor vielen Jahren das überraschende Selbstbildnis des ganz jungen Walter Sautter bei Aktuaris sahen, ist uns dieser Name vor allem mit der Darstellung des Menschen, mit dem Porträt, in Verbindung geblieben, und es waren zweifellos auch bei dieser Ausstellung im Wolfsberg vor allem die Bildnisse, die diesen Maler zu einem Könnern stempelt. Die Spontaneität im Erfassen des Psychologischen ist im Porträt Wolfensberger wohl am eindrucklichsten; trefflich ist auch das Porträt des Vaters, das des Tessiners mit der Mütze und dasjenige des Malers Jan Wiegens. Doch reicht dennoch keines in der farbigen Intensität an jenes erste Selbstbildnis heran. In den übrigen Bildern und in einem gewissen Sinne auch in den Porträten befolgt Sautter thematisch und im Bildaufbau strikte die Einstellung und Auffassung seines Vorbildes Ernst Morgenthaler; findet er aber ein Motiv selber, wie beispielsweise den Trutthahn, so erfaßt er dieses neue Motiv mit bemerkenswerter Frische, ist ja überhaupt die Spontaneität seine stärkste Seite. Minder stark ist seine schöpferische Phantasie; sie geht nicht über das Programm des Impressionismus hinaus, und die Ansätze, es etwa einem Bonnard gleichzutun, scheitern an einem wiederum zu konventionell am Gegenstand haftenden Realitätsinn. Diese Gefahr der Konvention bleibt auch in den Zeichnungen bestehen; die außerordentliche Geschicklichkeit Sautters könnte ihm zum Verhängnis werden, falls er nicht, Morgenthaler und andere Vorbilder

abstreifend, zu seiner wirklichen künstlerischen Persönlichkeit zurückfindet.

Wohl am konventionellsten sind die Landschaften, denen man das Urteil «geschickt heruntergemalt» nicht vorenthalten kann. Eine gewisse Innerlichkeit hingegen vermittelt das Intérieur mit Kind, wo der in ein Bilderbuch vertiefte, fast in seinem Sessel versunkene Knabe, unter Einbeziehung der diskreten Farbigkeit sekundärer Gegenstände, eine Atmosphäre des Geborgenseins vermittelt, die Wohltut und wärmt. Hier dürften die Anknüpfungspunkte liegen, an denen Sautter sich interessant entwickeln könnte.

Traugott von Stackelberg versucht mit direkten Pinselzeichnungen in Tusche die Erlebnisse seines Auges wiederzugeben; es wäre aber nicht unbedingt nötig, daß dies so sehr in ostasiatischer Manier geschähe, wie das hier der Fall ist. Eine vorwiegend graphische, d. h. Schwarz-Weiß-Begabung auch in seinen Gouachen, von denen das Bild mit den Gletscherspalten mit das eindrucklichste scheint. Bei andern läuft der Malerpoet Gefahr, ins Dilettantisch-Sentimentale abzurutschen. Ein technisch und stimmungsmäßig schönes Blatt bleibt immerhin die Tuschezeichnung von der Insel Hōri. *Hedy A. Wyß*

Camille Graeser

Galerie 16, 10. Februar bis
27. Februar 1951

«Optische Musik» nennt Camille Graeser seine konkreten Gestaltungen, mit denen die Galerie 16 ihre Dokumentation der gegenstandslosen Kunst fortsetzte. Man sollte mit solchen Formulierungen sehr sorgfältig umgehen. Gewiß bestehen zwischen dem Bereich des Sichtbaren und dem des Hörbaren bestimmte Zusammenhänge. Sie sind jedoch höchst komplizierter Art; vereinfachende Interpretation, der durch die genannte Betitelung Vorschub geleistet wird, verleitet den Betrachter zu Oberflächlichkeit. Bei Graeser selbst besteht allerdings diese Gefahr nicht. Aus den Bildern spricht Gründlichkeit, gewissenhafte Gestaltungs-Überlegung und Sauberkeit auch des Manuellen. Besonders geglückt schien uns ein Breitformat auf graulila Grund, auf dem die elementaren geometrischen Grundformen sich klar und lebendig entwickeln. Zu den Grundgebilden der Grammatik Graesers, zum farbigen Quadrat und dem strichförmig langen Rechteck treten Brechungen und

Schrägen (Scheindagonalen). Gerüstkonstruktionen seelischer Emotion, die in der Skala der Farben und Abtönungen ebenso die scharfen, gleichsam linealmäßigen Abgrenzungen innehalten, wie sie für die Formensprache maßgebend sind. Als seien innere Vorgänge der menschlichen Existenz konstruktiv erfaßt und wie Planungen ins Sichtbare projiziert, wobei die Grundelemente (eben das Quadrat z. B.) zugleich als Gefäße symbolischer Gehalte erscheinen. Graesers Arbeiten, deren Subtilität auch dem zum Bewußtsein kommen wird, der sich an ihrer Spröde stößt, gehören der Entwicklungsphase der zeitgenössischen Kunst an, die von Theo van Doesburg zu den Bildungen der konkreten Gestaltung führt. *H. C.*

«Als die Graphik Photographie wurde . . .»

Graphische Sammlung der
Eidg. Technischen Hochschule,
24. Februar bis 14. April 1951

Der Titel dieser Ausstellung, von Dr. Gradmann, dem Leiter der Graphischen Sammlung nur als eine Art Stichwort formuliert, berührt eine wesentliche Seite der Graphik des 19. Jahrhunderts. Sie erfüllt einen großen Teil ihrer Funktion – es war in den vorausgehenden Jahrhunderten immer ein Teil ihrer Aufgabe gewesen – damit, Erinnerungsbilder der verschiedensten Art festzuhalten. Mit dem Aufkommen der Lithographie entsteht nun im Zusammenhang mit der Tendenz nach bildmäßiger naturalistischer Illusion eine graphische Technik, die mit ihren vielfältigen, weichen Schwarz-Weiß-Abtönungen sich mehr und mehr der Bildwirkung nähert, die dann nach der Jahrhundertmitte auf technischem Wege mit Hilfe des photographischen Abzuges auf Papier hervorgebracht wird. Wie weit zwischen diesen Tendenzen der Graphik und der technischen Handhabung der photographischen Kopie tiefere Parallelen vorliegen, wäre ein Problem künstlerisch-technischer Zusammenhänge, das in die Tiefe der Psychologie jener Epoche zu leuchten hätte. In unserer Ausstellung kommt jedenfalls der Gedanke auf, daß sich beide Techniken gleichsam bestätigen. Insofern gibt der improvisatorische Titel der anregenden Veranstaltung eine Wegleitung zur weiteren Betrachtung und Forschung. Das ausgestellte Material selbst gibt einen Querschnitt durch die gesamte Graphik des 19. Jahrhunderts, im Dargebotenen vielleicht etwas zufällig

durch die Einschränkung, die sich aus der willentlichen Beschränkung auf das Material des eigenen Besitzes der Graphischen Sammlung ergeben mußte. Andererseits hat gerade die Beschränkung positiv dazu geführt, daß aus den hintersten Ecken Blätter hervorgezogen wurden, die sonst meistens verschwiegen, ja verachtet werden. Man sieht wieder, wie fruchtbar es ist, unbegangene Pfade zu betreten und auch das Verstaubte der prüfenden Betrachtung zu unterziehen.

Das Material selbst umfaßt den Themenkreis des 19. Jahrhunderts vom Porträt über Landschaft, Genre- und Sittenbild zu Industrie, Architektur, Aktualität und symbolischer und psychographischer Phantasie. Man kann die graphischen Techniken studieren, die im 19. Jahrhundert sich gegenseitig bereichern und manchmal seltsam vermischen, und die verschiedenen Spielarten der künstlerischen Persönlichkeiten treten in Erscheinung, in denen sich die scharfen Kontraste der Zeit zeigen: Delacroix und Knaus, Daumier und Ludwig Richter, Jos. Anton Koch und Achenbach, Pierre Numa Bassaget und Adolf Schroedter, um nur einige Gegensatzpaare herauszugreifen.

Daß eine solche Ausstellung von vielfältigem und selten gesehendem Material zu Überraschungen und Anregungen führt, bedeutet ein besonderes Positivum. So beobachtet man etwa die verschiedenen Grade der graphischen Illusionstechnik bei Blättern, die im Dienst der Aktualität stehen: die formale Exaktheit bei Dorés «Matterhornsturz» und den artistischen Panoptikumstil bei Achenbachs «Untergang des Dampfschiffs „Präsident“». Man findet ein Blatt Bonaventura Genellis «Traumbild nach dem Maskenball», ausschweifend in der Phantasie, pathetisch in der Glätte der Körpermodellierung – und man begreift, daß Richard Wagner sich von Genelli besonders angeregt fühlte. Andererseits spiegeln Darstellungen aus Wagnerischen Werken von Fantin-Latour – Lithos, die wie Vorahnungen der Ausdrucksweise Seurats wirken – den Eindruck wider, der bei einem sensiblen Franzosen reiner war als die künstlerische Substanz, die Wagner selbst antrieb. An der Spätromantik Schwinds oder Schroedters, deren Arbeitsleben weit über die Mitte des Jahrhunderts reicht, freut man sich ebenso, wie man die «heimelige» Enge ihres Generationsgenossen Richter mit geteiltem Gefühl aufnimmt. Man sieht, wie nahe Menzel oder Leibl der französischen Graphik

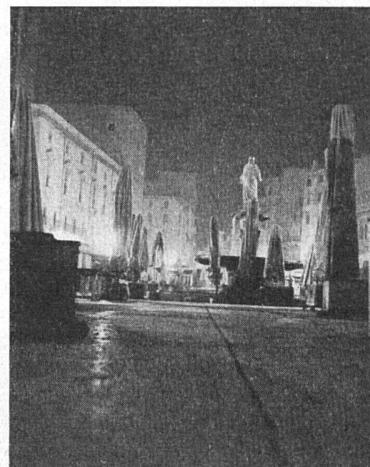
stehen, die mit schönen Blättern von Manet, Renoir, Cézanne, Rodin, Toulouse-Lautrec vertreten ist. Am meisten aber staunt man vielleicht vor einigen Blättern Max Klingers, deren eines mit Recht die Umschlagseite des guten Einführungsvortrages Dr. Gradmanns ziert: hier spricht eine Imagination zusammen mit einer Formkraft, die – wie uns scheint – in Bälde zu einer Revision in der Schätzung dieser Persönlichkeit führen könnte, die mit 23 Jahren schon die Basis für ein höchst seltsames Lebenswerk gefunden hat. H.C.

Kollegium schweizerischer Photographen

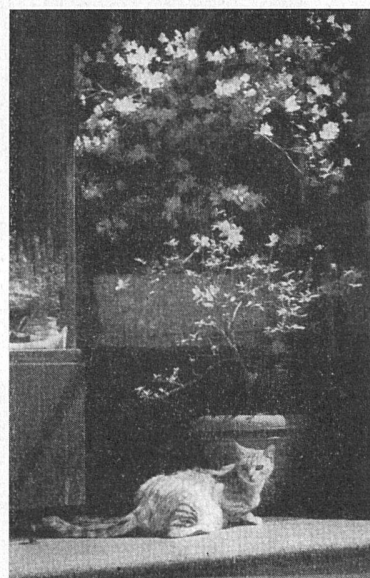
Helmhaus, 24. Februar bis
22. März 1951

In Zürich hat sich das Kollegium schweizerischer Photographen gebildet, dem Gotthard Schuh, Paul Senn, Jakob Tuggener, Walter Läubli und, als Jüngster, Werner Bischof angehören. Mit einer Ausstellung trat es zum erstenmal an die Öffentlichkeit, mit Photographien, deren Qualität und thematische Spannweite nachdenklich stimmten im Hinblick auf die vielen schweizerischen Zeitschriften mit ihren ungenutzten Möglichkeiten. Die üblichen Ausflüchte, ein Mittelmaß halten zu müssen, fallen angesichts der außergewöhnlichen Teilnahme dahin, die dieser Manifestation künstlerisch geschauter Photographie aus allen Volksschichten entgegengebracht wurde. Das Helmhaus verzeichnete eine seiner bestbesuchten Ausstellungen.

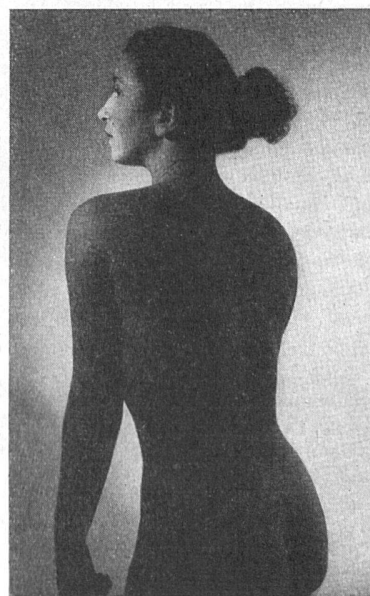
Avantgardisten der schweizerischen Reportage sind ihr Antrieb gewesen, doch war sie keine avantgardistisch-experimentierende Schau. Im Gegenteil: Vor Schuhs «Pastorale» wird man versucht, an romantische Vorbilder der Malerei zu denken; es ist aus einer Erlebniskraft geschaut, die sich nach durchlaufener Sturm-und-Drang-Zeit – Belege früherer Schaffensperioden zeugen davon – bis zur Idylle zurückfinden kann. Beste Dokumentation fernöstlicher Lebensformen sind seine dem Tänzerisch-Rituellen hingegebenen Bilder aus Bali und Java. Und herausheben möchten wir die mumienhafte alte Flüchtlingsfrau, eine erschütternde, ins Sinnbildliche vordringende Aufnahme. Die Titel, welche Jakob Tuggener seinen Arbeiten gibt: «Romantik der Dampfbahn», «Assoziationen zur Seemühle», «Bilder aus dem Buch vom schwarzen Eisen», verraten einen fanatischen Willen, das Mittel



Werner Bischof, *Die Piazza dell'Erbe in Verona um Mitternacht*



Gotthard Schuh, *Katze und Blütenstrauch*



Walter Läubli, *Rückenakt*

der Photographie den überlieferten der Künste einzuordnen. Seine in bezug auf die Ausschöpfung kargster Lichtquellen oft an der Grenze des technisch Möglichen erreichten Resultate wirken manchmal wie arretierte Streifen aus literarisch unterbauten Filmen. Ob Tuggener aber Fabrikarbeit oder Ballnächte photographiert, immer entreißt er sie dem Offiziellen.

Am eindeutigsten auf dem Boden unmittelbarer Dokumentation steht sicher Paul Senn, der durch und durch Reporter ist und den ein starkes soziales Gewissen mit bernischer Hartnäckigkeit immer wieder zum Anwalt Notleidender macht. Die beiden Bauern vor dem verseuchten Stall, die Heimarbeiterinnenversammlung sind dafür Beweis. Senns unverbildete Fähigkeit, das Leben ungefragt zu packen, wo es erscheint, ließ auch seine Musikerreportagen über Ansermet und Casals zu vor allem menschlich aufschlußreichen Bilderfolgen machen. Zwischen Senn und Tuggener ist Walter Läubli, ein Lyriker unter den Photographen, einzureihen. Einerseits schöpft er direkt aus bäuerlichen Welten, andererseits aber stellt er als feinsinniger Arrangeur die Kamera vor romantisch belebte Intérieurs, die das Modische streifen und denen eine verhaltene Sinnlichkeit innewohnt. Mit großgeschauten Mädchenbildnissen erscheint Läubli im Kollegium als erfahrener Porträtphotograph.

An das Schaffen Schuhs jedoch schließt sich das brillante Können Werner Bischofs, der erst einem ausgesprochen formalen Suchertum verpflichtet war, welches die Photographie mit abstrakten Experimenten über ihre traditionelle Bestimmung hinausführte. In ihnen bricht der Graphiker durch. Alle in der Ausstellung vertretenen Photographen sind oder waren – das sei ergänzend beigefügt – als Zeichner oder Maler der freien oder angewandten Kunst verpflichtet. Die Zeit, in die Bischof hineinwuchs, machte ihn zu einem intelligenten Reporter, der dem Nachkriegseuropa Bilder abgewann, in welche die Wirklichkeit jene Akzente setzte, die über dem Ästhetischen sind.

Hans Kasser

Architekturbücher vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert

Bibliothek der ETH, 12. Februar bis 17. März 1951

Es waren im ganzen etwa 170 Objekte, meist Originaldrucke aus den Beständen der ETH-Bibliothek und aus Pri-

vatbesitz, die ziemlich lückenlos eine kontinuierliche, hauptsächlich in stilistischer, daneben aber auch in sachlich-inhaltlicher Hinsicht interessante Entwicklung baulicher und buchtchnischer Interessen vom 16. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Deutschland, Holland und England aufzeigten.

Von den eigentlichen Kunsttheorien und den Lehrbüchern über Perspektive und Baukonstruktion unterschieden sich die Sammelwerke von geplanter oder ausgeführter Architektur und von dekorativer Kunst. Prachtausgaben zeitgenössischer Baukunst, worunter auch monographische Publikationen einzelner Gebäude, bildeten den Hauptbestandteil der Ausstellung. Ein Vorzug all dieser Werke liegt in der sorgfältigen Ausstattung. Die Illustrationen in Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung gehen mit dem Letterndruck eine einheitliche Symbiose ein von großer künstlerischer Wirkung, die allein schon des Studiums wert ist. Aus der Fülle des Gezeigten seien einige wenige hervorragende Exemplare herausgegriffen: Der alte Vitruv, der im 15. Jahrhundert wieder entdeckt worden war und von da an für die folgenden Generationen fast als heiliges Buch galt, war besonders gut vertreten. Einmal in der ersten illustrierten, von Fra Giocondo betreuten Venezianer Ausgabe von 1511, dann in der ersten deutschen, von Virgil Solis geschmückten von 1548 und in zwei weiteren (Basler) Ausgaben von 1575 und 1614. Eine erfreuliche Ergänzung stellen der französische Vitruv-Kommentar Claude Perraults von 1684 mit Kupfern allerersten Ranges und der Vitruvius Britannicus von C. Campbell von 1717 bis 1725 dar, letzterer in drei Bänden, die 1767 einen Nachtrag erhielten. Auf dem Boden der Neuzeit befinden wir uns aber erst bei Leone Battista Alberti, dessen Inkunabelausgabe seiner «Baukunst» von 1485 eine Zierde der Ausstellung bedeutete, vor der die Ausgabe von 1552 allerdings noch die schönen planmäßigen Holzschnitte voraus hat. Palladio war mit der Holzschnitt-Ausgabe von 1570 und einer spätern von 1786 sowie einer deutschen Ausgabe von 1698 vertreten. Durch den Reichtum ihres Schmuckes fesselten die «Römischen Gärten» von G.B. Falda (um 1690), die Theaterdekorationen im Jesuitenstil des Andrea Pozzo, die seiner «Perspektive» von 1719 entnommen waren, die gewichtigen Architektur-Prospekte von G. Galli Bibiena (1740), der «Palazzo di Caserta» von Luigi Vanvitelli

(1756) und die «Ornamenti diversi» von Giocondo Albertelli mit Stichen von Giacomo Mercoli (1782). Unter den Franzosen stachen hervor: Philibert de l'Orme mit seiner «Architecture» in Ausgaben von 1567 und 1626 und J. Fr. Blondel mit den seltenen «Maisons de Plaisance» (1737) und der vierbändigen «Architecture française» von 1752 bis 1756, wo die über 2 Meter langen Planstiche Bewunderung erregten. Von Ch. Aug. Daviler waren der «Cours d'Architecture» (1760) und von Pierre Patte seine berühmten «Monuments ... à la Gloire de Louis XV» (1765) zu sehen. Der einmal in hohem Ansehen stehende «Recueil de Décorations intérieures» von Percier und Fontaine (1812) fehlte nicht. Von den Deutschen waren vertreten J. Bernhard Fischer von Erlach mit seiner «Historischen Architektur» (1725), Heinrich C. Riedel mit dem gesuchten klassizistischen Vorlagenbuch (1803 bis 1818) und C. Fr. Schinkel mit der Sammlung von Architektur-Entwürfen (1828–1840). Nicht vergessen sei Hans Blum mit seinem bei Froschauer in Zürich verlegten «Säulenbuch» (1555), durch das Zürich in der nachfolgenden Architektur-Illustration eine maßgebende Bedeutung erhielt. Holland war vertreten u. a. durch J. von Sandrarts «Teutsche Academie» (1679) und England durch Rob. Adams «Dio-kletianspalast».

Von handgezeichneten Originalwerken sei hier als Unikum in doppelter Bedeutung nur das äußerst wertvolle Entwurfsbuch mit 169 Federzeichnungen eines deutschen Anonymus aus dem Jahre 1573 genannt. E. St.

Mexikanische Druckgraphik

Kunstgewerbemuseum,

3. Februar bis 4. März 1951

Der «Taller de Grafica Popular», die Werkstatt für graphische Volkskunst in Mexiko, deren Schaffen die Ausstellung zeigte, ist eine Werkgemeinschaft von rund 25, meist eingeborenen Zeichnern. Als Kind der mexikanischen Revolution stellt er sich die Aufgabe, deren Geschichte wie deren bis heute gültige, aus der Situation des halbkolonialen Landes geborene Forderungen zu illustrieren. Mehr noch: da sich der Analphabetismus über rund die Hälfte der Bevölkerung erstreckt, kommt dem vervielfältigten Bild als landesüblichem Verständigungsmittel besonderes Gewicht zu.

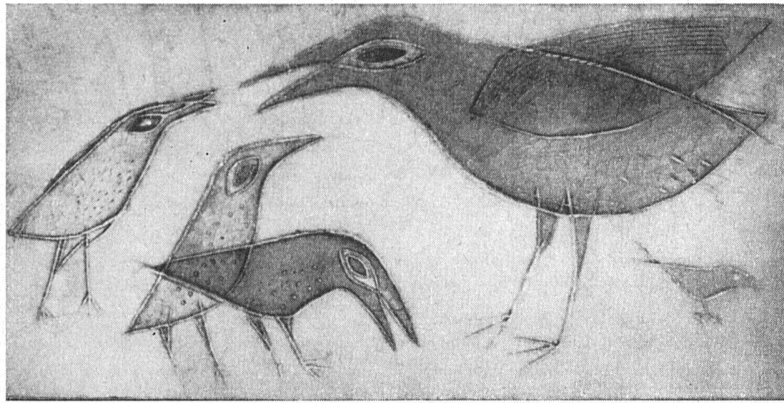
Eine graphische Kunst also, die nicht um ihrer selbst willen entsteht, son-

dern mit den Mitteln des Linolschnittes und der Lithographie sich in den Dienst der Öffentlichkeit stellt, politische, soziale, erzieherische, aufklärende Funktionen übernimmt. Ist das Thema ein aktuelles, so ist gleichzeitig seine Darstellungsweise möglichst der Denkart des einfachen Volkes angepaßt. Die Thematik ist herb, grausam, aggressiv und dumpf untergründig. Sie wird nur da menschlicher, wo Folkloristisches im Vordergrund steht. Der expressive Stil insbesondere der kraftvollen und wohl auch brutalen Linolschnitte dieser Werkgemeinschaft hat viele durchgehende Merkmale. Doch zeichnen sich einige individuelle Persönlichkeiten deutlicher ab, mehr denn allerdings in den weniger programmatischen Lithos. Mit unseren «rein künstlerischen» Maßstäben mag man solcher Graphik nicht gerecht zu werden. Sie stellt das Problem der politischen Kunst zur Diskussion. *W. R.*

Finnisches Kunstgewerbe

Kunstgewerbemuseum, 11. März bis 15. April 1951

Während das schöpferische Kunstgewerbe bei uns auf schmalen Boden steht und gegen den um sich greifenden Luxuskitsch nur schwer sich behaupten kann, blühen die «dekorativen Künste» in den nordischen Ländern in einem für uns erstaunlichen Ausmaße. Neben Dänemark und Schweden (das vor zwei Jahren seine Kunstindustrie in Zürich vorstellte) besitzt Finnland ein Kunstgewerbe von eigenwilligem Gepräge. Die intime, saubere Ausstellung bietet einen fesselnden Einblick in sein Wesen. Glas, Keramik und Textilien stehen im Vordergrund. Mit der charakteristischen Kunst der langhaarigen geknüpften Wandteppiche kann sich das heutige Schaffen auf die glanzvolle Tradition der Volkskunst, die «Ryen», stützen. Die modernen Ryen, saftig leuchtend in den Farben oder von verträumter Zartheit, haben sich vom Formenvorrat der Volkskunst befreit und rücken deutlich in die Nähe einer lyrischen ungenständlichen Kunst. Während die besten Serien des finnischen Gebrauchsglases auf eine schlichte, reine Form zustreben, entfaltet sich die allem Rationalen abholde finnische Formphantasie in den anspruchsvollen Einzelstücken. Glas wird hier wieder zum geheimnisvollen Werkstoff, der sich den ungewöhnlichsten, delikatesten Gestaltungen leiht. Damit stellt sich die heutige finnische



Rut Bryk (Finnland), Keramische Wandplatte

Glaskunst führend in die auch in Schweden wie in Italien erkennbare Richtung eines den geometrisch faßbaren Formen ausweichenden, «organisch abstrakter» Kunst nahen Schaffens. In der Keramik gehen einerseits die Bemühungen auf reine, jedoch nicht erstarrte, sondern lebendige Gefäßformen oder asymmetrisch elegisch sich emporreckende Vasen und auf aparte Glasuren. Daneben als eine keramische Gattung, die frei von jedem Gebrauchszweck ist, figürliche Wandplatten, auf denen Märchenphantasien wie Klee-verwandtes Fabulieren sich ausbreiten.

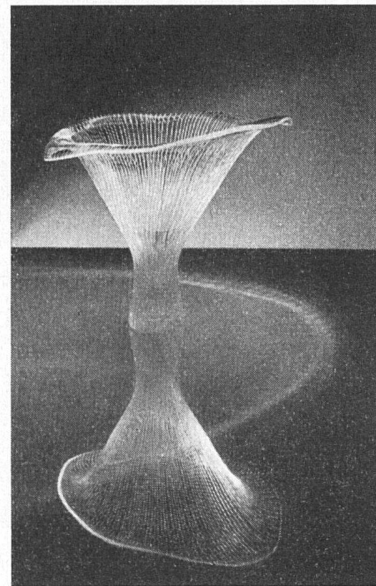
Dieses freie, formal und farbig eigenwillige, gefühlsstarke Kunstgewerbe, das immer wieder zur freien Kunst hinüberwechselt, dankt seine Existenz der Einsicht der finnischen Industrien, die, ähnlich wie die schwedischen, sei es aus materiell-kommerziellen wie aus ideellen Gründen dem freien Kunstgewerbe Arbeits- und Existenzmöglichkeiten schaffen. Leider deuten einige wenige Stühle das finnische Schaffen auf dem Gebiet der Möbelerstellung nur eben an, während die zartfarbenen Metallbeleuchtungskörper Finnlands eigenwilligen Beitrag zur Lösung des Lampenproblems besser erkennen lassen. *W. R.*

Der Buchumschlag

Die «Times»-Schrift

Kunstgewerbemuseum,
3. Februar bis 4. März 1951

Der Buchumschlag ist rund 120 Jahre alt. Ursprünglich anspruchslose, unbedruckte Schutzhülle des Ledereinbandes, später zur Kenntlichmachung mit dem Aufdruck von Autorennamen und Titel versehen, hat er aber erst um die Jahrhundertwende seinen Aufstieg begonnen. Die Schutzfunktion trat hinter der Werbefunktion zurück:



Tapio Wirkkala (Finnland), «Kantarell-Kristallglas»

es galt, möglichst wirkungsvoll das Buch in der Schaufensterauslage in Konkurrenz treten zu lassen. Buchgestalter, Illustratoren und Maler nahmen sich des ungezogenen Kindes an und machten allmählich aus ihm eine anspruchsvolle Gattung der Gebrauchsgraphik im Schnittpunkt von Buchgestaltung und Werbegraphik. Heute sind wir so weit, bereits von der «Kunst des Buchumschlages» zu sprechen.

Die anregende Ausstellung des Kunstgewerbemuseums zeigte diese Entwicklungsgeschichte nicht. Dafür bot sie, als eine vom Victoria- und Albert-Museum London veranstaltete Wander-Ausstellung, eine Auswahl von 400 Buchumschlägen der letzten Jahre aus 27 Ländern. Das Kunstgewerbemuseum fügte diesem Querschnitt, in dem die Schweiz stattlich vertreten ist, eine ergänzende Sondergruppe schweizerischer Umschläge bei. Ein reiches Material, das die Möglichkeit bot, das Schaffen der einzelnen Län-

der miteinander zu vergleichen, den Hauptarten des Buchumschlags, dem typographischen, dem kalligraphischen, dem illustrativen, nachzugehen oder, was vielleicht noch interessanter war, bestimmte, über die Landesgrenzen hinweg spielende Stile zu erkennen.

Unter den führenden Ländern bot England bestechende, bei aller Lebendigkeit, ja Gewagtheit, kultivierte, ausgesprochen «künstlerische» Leistungen. Deutschland wirkte im ganzen etwas zaghaft, allzu zeichnerisch-linear; hier scheinen die Möglichkeiten der Farbe noch nicht erkannt zu sein. Die Vereinigten Staaten boten wohl die effektivsten, aufwendigsten Umschläge, aber auch einige der frechtesten, amüsantesten. Die Schweiz behauptete sich durchaus in diesem Wettstreit. Besonders die Gruppe der formal kühnen, farbig bestechenden und vom Geiste ungegenständlicher Kunst getragenen Lösungen wirkten eindrucklich. Dagegen übersteigen unsere Belletristik-Umschläge selten die Grenzen des Konventionellen. Sie fallen ab gegenüber den illustrativen Gestaltungen der genannten Länder, besonders aber auch gegenüber den überraschend temperamentvollen, farbig wie formal suggestiven und fortschrittlichen tschechischen und polnischen Umschlägen. Als zweite Wanderausstellung wurde die vom British Council zusammengestellte Entwicklungsgeschichte der «Times»-Schrift (Times New Roman) gezeigt. Sie gab in knapper, anschaulicher Weise Aufschluß über den Werdeprozeß und die Anwendungsmöglichkeiten einer zeitgemäßen Schrifttype, die größtmögliche Lesbarkeit mit Raumökonomie zu verbinden sucht. W. R.

Chronique Genevoise

Qu'on soit disposé ou non à voir dans Otto Vautier un authentique talent, on peut se demander si l'exposition de ses peintures et de ses pastels, qui eut lieu dernièrement à Genève dans les salles des Amis des Beaux-Arts, était bien opportune. «Tout grand homme, a écrit un jour Goethe, tient à son époque par ses petits côtés.» L'artiste qui ne peut pas prétendre à être un grand homme – et ce fut le cas d'Otto Vautier – est encore plus profondément engagé dans son époque; et cela apparaît de façon flagrante au bout d'une trentaine d'années environ après sa mort. Plus tard, ce qu'il y a de transitoire et de fugitif dans son art, ou bien s'évapore, ou bien

charme précisément parce qu'il nous restitue le passé. Une fois qu'une génération s'est écoulée, l'œuvre d'un artiste de second plan offre un aspect démodé; après un siècle, ce sont ces marques mêmes de son époque qui font son charme, et nous rendent indulgents à ses faiblesses. C'est le cas de certains petits maîtres du XVIII^e qui ont dû paraître insupportables aux amateurs de 1800, et qui nous plaisent maintenant parce qu'ils nous restituent la «douceur de vivre» de ce temps-là. Est-ce à dire que vers l'an 2000 la peinture d'Otto Vautier retrouvera toute la vogue qu'elle a eue vers 1918? J'ai bien peur que non, parce qu'Otto Vautier, tout intelligent et doué qu'il fut, n'a pas pris la peine de mettre dans ses tableaux tout ce qu'il aurait pu y mettre.

Bien qu'il y a un an le jeune graveur Michel Ciry ait exposé à l'Athénée quelques unes de ses estampes, et que par conséquent il ne soit plus un inconnu pour le public genevois, j'imagine que sa récente exposition d'eaux-fortes et de lithographies à la Salle Crosnier, a dû, au premier abord, déconcerter quelque peu les visiteurs. Car Ciry s'est avancé encore plus loin dans la voie où depuis quelque temps il s'est engagé: la voie de l'austérité et du dépouillement. Ses thèmes, ce sont les sujets les plus douloureux des Evangiles et de la Vie des Saints, et il les traite sans nullement en atténuer ou en adoucir le pathétique. Il se trouvera peut-être des esprits myopes pour accuser les gravures de Michel Ciry d'être «littéraires», parce que l'artiste ne se borne pas à retracer ce qu'il a tous les jours sous les yeux, et entend traiter des sujets. Quelle erreur! Ce qui prouve que l'art de Ciry n'est pas «littéraire», c'est que les moyens qu'il emploie pour évoquer ces épisodes sacrés sont éminemment plastiques. Passé maître dans la difficile technique de l'eau-forte, il sait admirablement user de toutes ses ressources; et dans ses plus grandes planches, il obtient des contrastes de noirs et de blancs qui les rendent parfaitement propres à orner un mur. Enfin, si après, si douloureuses que soient ses images de la Crucifixion, de Sainte-Madeleine dans le désert, du Martyre de Saint-Sébastien, elles n'accablent pas. Il y a de la souffrance, dans ces estampes, de la souffrance morale et physique; mais ce qui s'en dégage par dessus tout, c'est l'espérance et la foi.

Depuis longtemps, on savait qu'Albert Chavaz était un des meilleurs artistes de

sa génération; mais l'exposition qu'il vient de faire aux Amis des Beaux-Arts a dépassé tout ce qu'on attendait de lui. Il y révélait une maîtrise sûre, un goût pour la simplicité et la sobriété qui n'exclut ni la richesse et la diversité du coloris, ni la beauté de la matière. A côté de peintures à l'huile et de dessins, l'artiste a montré les maquettes pour la décoration, en carreaux de faïence, d'une cave de la firme valaisanne «Provins»; et dans cette œuvre, d'une composition remarquable et d'une étonnante polychromie, il s'est surpassé. Il est intéressant de noter que parmi les toiles qu'exposait Chavaz se trouvait un grand nu intitulé «Hommage à Vallotton». Qu'un artiste de l'âge de Chavaz tienne à rendre hommage à Vallotton est un symptôme d'autant plus significatif que la peinture de ce jeune peintre, si l'on peut y discerner certaines traces de l'influence de Vallotton, est tout autre chose qu'une simple imitation de ce maître.

François Fosca

Pariser Chronik

Das französische Bauwesen

Vom Auslande kommend, ist man immer wieder erstaunt, wie wenig noch heute in Frankreich gebaut wird. Man spricht dabei leicht von der mangelnden Vitalität des Landes. Es ist aber voreilig und oberflächlich, sich mit einer solchen Begründung abzufinden. Jedes Land hat seine speziellen, ihm eigentümlichen Bauprobleme. Jedes Land nimmt hier in besonders sichtbarer Weise die Erbschaft und Erbfehler der vergangenen Generation auf sich. Wo es dies nicht tut, baut es auf brüchigem Grund. Es ist ein Zeichen schätzenswerter Probität, daß das heutige Bauministerium Frankreichs alle in der Vergangenheit begangenen Fehler als unumgängliche Gegebenheit ins Auge faßt. Eine solche Schuldanerkennung ist natürlich ein schwer lastendes Hemmnis, welches die Baupläne kompliziert. Überall aber, wo diese Probleme vereinfacht werden konnten, ist Frankreich seit dem Kriege schnell vorangegangen: Die einige tausend Straßen- und Eisenbahnbrücken, die während des Krieges zerstört wurden, sind in einer Rekordzeit zum größten Teil wieder aufgebaut worden. Riesige Wasserkraftwerke sind seit dem Kriege entstanden, die zu den hervorragendsten technischen Leistungen der Nachkriegszeit zählen. Der Wohnungsbau aber ist auf die komplizierte soziale Struktur gestoßen,

die sich auf dem gespannten Spiel von freier und dirigierter Ökonomie ergibt. Dabei muß man auch immer wieder auf das kranke und nachträglich schwer zu heilende Verhältnis von Hausbesitzer und Wohnungsmieter hinweisen. Die Mietzinse waren schon vor dem Kriege in Frankreich für langfristige Mietsverträge verhältnismäßig niedrig. Während des Krieges war die Zinsleistung aller mobilisierten Mieter aufgehoben. Als nach dem Kriege das allgemeine Preisniveau sich langsam bis auf das Dreißigfache erhöhte, wurden die Mietzinse aus demagogischen Gründen von der Regierung blockiert. Dadurch entstanden ganz unhaltbare Zustände. Während zehn Jahren war es den Hausbesitzern materiell unmöglich, auch nur die dringenden Reparaturen an ihren Häusern vornehmen zu lassen. Mit dem schnell zunehmenden Zerfall des sonst schon überalterten Baubestandes Frankreichs sank der Wert der Immobilien von Jahr zu Jahr. Die Mieter, ihrerseits durch den Zerfall gefährdet, unternahmen langsam auf ihre Kosten die Innenreparaturen und den Unterhalt der sanitären Anlagen. Als dann vor drei Jahren eine progressive Preiserhöhung von der Regierung vorgesehen wurde, die innerhalb von 6 bis 8 Jahren das übrige Preisniveau erreichen sollte, stieß die Regierung auf den heftigen Widerstand der Mieterverbände, die unter anderem das Argument geltend machten, daß ihre Mitglieder einen großen Teil des Unterhaltes in ihrer Qualität als Mieter auf eigene Kosten unternommen hatten und daß die Besitzer ohne ihre Mithilfe für den verlotterten Baubestand nur einen geringen Mietzins verlangen könnten. Diese somit immer noch sehr niedrigen Mietpreise haben auf die private Bauinitiative lähmend gewirkt. Anfänglich, weil durch die Blockierung der Mietpreise das Bauen einfach unrentabel war, in der Folge aber, weil niemand die niedrigen Mietpreise der alten Häuser mit den ver-



Le Corbusier vor seiner *Unité d'Habitation* für Marseille
Photo: M.R.U.

hältnismäßig hoch scheinenden Mieten der Neubauten vertauschen wollte. Dies ist mit einiger Vereinfachung eines der schwerwiegenden Probleme, vor die sich das Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (M.R.U.) gestellt sieht. Dieses Ministerium, dem Claudius Petit als Minister und M.Roux als Kabinettschef vorsitzen, ist aus einer tüchtigen Gruppe von Fachleuten und Architekten zusammengesetzt, die überall, wo es möglich ist, die modernsten Tendenzen der Baukunst zu Worte kommen läßt. Die Tendenz kommt vor allem dort zu voller Geltung, wo die erwähnten Komplikationen nicht mitspielen, wie z.B. im Wiederaufbau vollständig zerstörter Städte. Natürlich sind auch da gelegentlich regionale und andersartige Interessen mit im Spiel, die dem Ministerium nicht immer freie Hand lassen, ferner ist das Budget, über das dieses Ministerium verfügt, viel zu knapp bemessen; es muß heute vor den Militärauslagen des Staates zurücktreten. Zur Kennzeichnung der fortschrittlichen Haltung des Ministeriums genügt es aber, zu erwähnen, daß Architekten wie Perret und Le Corbusier sich an den führenden Stellen des Wiederaufbaus befinden. Wer sich von der nützlichen Tätigkeit dieses Ministeriums näher überzeugen will, der geht mit Vorteil

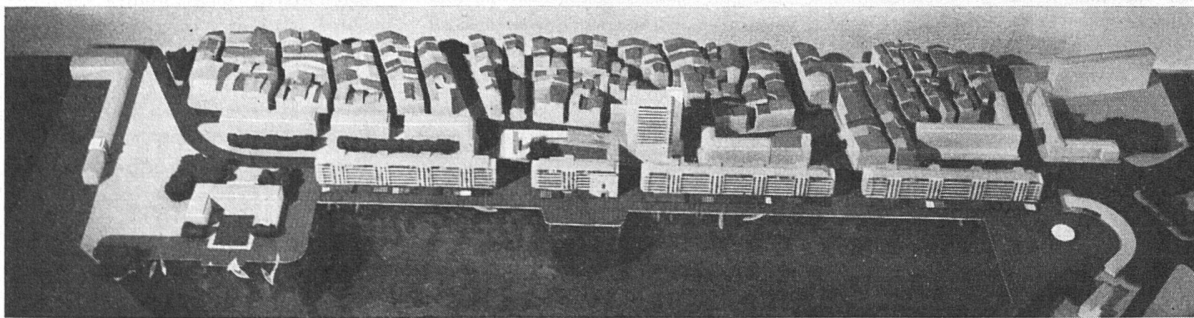
in die *Exposition de l'Habitation*, die sich dem diesjährigen *Salon des Arts Ménagers* anschließt. Dort sind nicht nur viele bedeutende Pläne, sondern eine ganze Anzahl guter Verwirklichungen zu sehen.

Neben diesen großzügigen Planungen werden auch die private Bauinitiative und der Unterhalt des bestehenden Baubestandes unterstützt. Hierzu werden einerseits die vom Staate abhängigen oder die vom Staate gedeckten Immobilienkredit-Gesellschaften und andererseits die Ausgleichskasse der «Allocations Familiales» benützt. In diese Ausgleichskasse haben volljährige Einwohner ihrem Einkommen gemäß einzuzahlen, und sie kommt all den Familien zu gut, die zwei oder mehr Kinder besitzen. An diese «Caisse d'Allocations Familiales» ist neuerdings eine Kasse, die «Allocations Logement», angeschlossen worden. Diese Kasse hat zahlreiche Funktionen. Sie erlaubt, die steigenden Mietzinse durch einen Ausgleichsbeitrag auch der unbemittelten Bevölkerungsschicht zugänglich zu machen oder den Umzug aus einer Notwohnung (Taudis) in eine neugebaute Wohnung zu ermöglichen. Sie erlaubt ferner die Subventionierung oder die Krediterteilung für Bauten, die vom Kleinbesitzer oder auch vom Mieter in vorschrittmaßiger Form projektiert oder bereits ausgeführt wurden. Die Hausbesitzer von baufälligen Mehrfamilienhäusern können von dem «Crédit Foncier» Subventionen erhalten, wenn die Häuser soweit noch instand sind, daß sich eine Reparatur noch lohnt. All diese kostspieligen Unterstützungsmaßnahmen versuchen, die seit dem Kriege verfallene Baupolitik wieder einzurenken. Das M.R.U. leistet hier eine riesige Kleinarbeit.

Im *Musée d'Art Moderne* wurde Anfangs Februar eine Retrospektive der Bilder von Jacques Villon eröffnet. Die Ausstellung beginnt mit Bildern, die

Modell des Wiederaufbauprojektes für den Quai Cronstadt in Toulon. Architekten: de Mailly und Mikelian

Photo: M.R.U.



um die Jahrhundertwende gemalt wurden. Zehn Jahre später finden wir Villon unter den ersten Kubisten. Seine Bilder aus den Jahren 1940 bis 1951 zeigen den Maler im vollen Besitz seiner künstlerischen Mittel. Sie sind die Krönung einer künstlerisch und menschlich reichen Lebenserfahrung. Einige Wochen später eröffnete die Galerie *Louis Carré* eine Ausstellung des graphischen Werkes von Jacques Villon aus den Jahren 1899 bis 1951. Villon hatte zu dieser Ausstellung sein ganzes graphisches Werk nochmals revidiert.

Die Galerie *Billiet-Caputo* und die *Galerie de France* haben sich zu einer einzigen Galerie vereinigt. Der Leiter der Galerie ist M. Caputo, der nun in die Galerie de France übersiedelt ist. Die beiden Galerien hatten von jeher freundschaftliche Beziehungen unterhalten. Nach einer ersten Ausstellung unter dem Titel «*Présences*» wurde kürzlich eine Ausstellung des spanischen Malers Dominguez eröffnet.

In der *Galerie Visconti* kann man sich in einer Gesamtschau des Malers Bernard Buffet eine Vorstellung von der Entwicklung des erfolgreichen jungen Malers geben. Glücklicherweise sind hier einige wirklich qualitätvolle Bilder – insbesondere eine Landschaft und ein Stilleben – zu sehen, so daß nach einer ersten kommerziellen Ausbeutung, zu der man das junge Talent verführt hatte, nun doch erfreulicherweise das Authentische dieser Malerei mehr und mehr zur Geltung kommt. Wir haben wohl an dieser Stelle seine früheren Bilder gelegentlich zu hart beurteilt.

In der *Librairie La Hune* war eine Ausstellung einiger hervorragender Photographen zu sehen. An ihrer Spitze steht wohl Brassai; doch auch Doisneau und Izis leisten künstlerische und handwerkliche Meisterarbeit. *F. Stahly*

Stuttgarter Kunstchronik

Hauptereignis des Winterprogramms war die das Landesgewerbemuseum füllende, als Überblick über den heutigen Stand der Glasverarbeitung und Glasveredelung gedachte Ausstellung «*Glas aus Württemberg-Baden*», veranstaltet unter der Leitung von Regierungsdirektor Thuma und Museumsdirektor Schnellbach, aufgebaut von Maximilian Debus, der, ein ehemaliger Mitarbeiter Johannes Ittens, vor kurzem aus Berlin auf den Lehrstuhl für Formgebung an die Technische Hoch-

schule Stuttgart berufen wurde. Das Anwachsen der Glasindustrie im Süden Deutschlands ist eine Folge des letzten Kriegs. Hauptgebiete der «*Glasmacherkunst*» waren zuvor das Sudetenland und Thüringen, wo um 1600 der «*Schwabenhannes*» Hans Greiner die Lauschaer Glashütte mitgegründet hat. Nach 1945 haben die aus ihrer Heimat Vertriebenen oder freiwillig Ausgewanderten in Württemberg und Baden ein neues Wirkungsfeld gefunden und sich vorwiegend in Schwäbisch-Gmünd, Karlsruhe und Wertheim niedergelassen. Heute bilden die Glaserzeugnisse einen ansehnlichen Posten im Export beider Länder, bei dem die Schweiz an erster Stelle steht. Die Stuttgarter Schau mit Beteiligung von rund 260 Firmen war eine *juryfreie* Veranstaltung. Der Vorteil dieser Maßnahme war eindeutige Klärung über den Umfang der gegenwärtigen Gesamtproduktion, der Nachteil, daß die Leitung keine Auswahl treffen konnte. Jeder Aussteller hat auf eigene Verantwortung und nach eigenem Gutdünken eingesandt. Darum standen Gut und Schlecht nebeneinander, und die Besucher hatten sich selbst ein Urteil zu bilden, wozu nicht jeder die Befähigung mitbrachte. Immerhin gab der vorzüglich gestaltete Katalog einen gewissen Fingerzeig, nicht im Text, der sich jeweils auf kurzgefaßte, sachlich-neutrale Angaben beschränkte, wohl aber in den Abbildungen, unter die nur aufgenommen wurde, was der Prüfung der Ausstellungsleitung qualitativ standgehalten hatte. Die ausstellungstechnisch vorbildliche Schau hat Debus der Juryfreiheit zufolge «*revuemäßig*» aufgezogen. Verteilt auf die weite König-Karls-Halle, größere und kleinere Räume, reihten sich die einzelnen Abteilungen in klarer Scheidung, übersichtlich, abwechslungsreich, allerhand fröhliche, das Auge bestrickende Überraschungen bietend. Der Rundgang begann mit einer Einführung in Rohstoffe, Erzeugung, Bearbeitung des Glases und die ihr dienenden Werkzeuge, beigesteuert von der seit kurzem der Staatlichen Höheren Fachschule für das Edelsteingewerbe in Gmünd angegliederten Glasabteilung, die unter der Leitung von Dr. Braun-Feldweg eine gute Entwicklung verspricht. Breiter Raum wurde der immer wichtiger und vielfältiger werdenden Rolle des Glases in der Neuen Architektur zugestanden, veranschaulicht durch Materialproben – das erst zwei Jahre alte wärmedämmende «*Isolierglas*» weckte besonderes Interesse – wie durch Photos ausge-

führter Bauten von Döcker, Gutbier, Gutbrod, Jäger, Stohrer, Wilhelm in Stuttgart, Haupt und Schweizer in Karlsruhe. In der reichbedachten, mannigfaltigen Flachglas-Abteilung, die fast durchweg einwandfreie Gestaltungen aufwies, fiel als zukunftsverheißende Neuschöpfung reiner Zweckmäßigkeit und ästhetischen Reizes die «*Ganzglasvitrine*» der Firma Kessel & Co. in Mannheim auf, die ohne jede Mithilfe fremder Stoffe allen Anforderungen an Stabilität, Schaustellung und Schutzgewährung gerecht wird. Ungeteilte Freude bereiteten die Glaserzeugnisse im Dienst der Wissenschaft und der Laboratorien, der Medizin, Chemie und Pharmazeutik sowie die für den Kraftwagen, für Instrumente usw. verwerteten gebogenen Gläser. Kurz: sämtliche Gattungen, deren Form in technisch vollendeter Durchbildung allein durch den Zweck bestimmt wird. Berechtigte Kritik mußte überall einsetzen, wo die «*Veredelung*» begann, die Kunst zur Mitarbeit aufgerufen wurde. Das galt nicht nur von den Trinkgläsergarnituren, den Vasen, Schalen, Gefäßen aller Art, den Beleuchtungskörpern; es galt auch von den Plakaten und Schildern, vom Schmuck im Raum der Glaskurzwaren usw. Nicht weil die technische Fertigkeit zu wünschen übrig ließ; der Aufwand an raffinierten Techniken war vielfach eher zu groß. Man sah eine Menge von Erzeugnissen, bei denen das Glas selbst und seine Form als das Nebensächliche, die schmückende Zutat als Hauptsache erschien, und gerade manche voll Stolz zur Schau gestellte Prunkstücke handwerklicher Fertigkeit erzählten nur von einem Verkennen des Wesentlichen. Die Kunst erschöpft sich ja nicht im Können, wie so oft in mißbräuchlicher Deutung des alten Spruchs, daß Kunst vom Können herkomme, angenommen wird. Das Können ist nur Voraussetzung für den Übergang vom bloßen Wollen zum Entscheidenden: der schöpferischen Gestaltung. Glücklicherweise enthielt die Schau auch in den oben genannten Abteilungen nicht wenige Beispiele echter «*Glasmacherkunst*», die einzeln anzuführen hier nicht möglich ist. Hervorgehoben seien nur eine stattliche Reihe von Erzeugnissen der Gral-Glas-Werkstätten in Göppingen und vor allem die in der Glashütte der württembergischen Metallwarenfabrik Geislingen entstandenen Gläser Professor Wilhelm Wagenfelds. Tiefe Liebe zur Schönheit des edlen Materials, genaueste Kenntnis seiner Stofflichkeit

und der aus ihr zu verwirklichenden Möglichkeiten, verfeinerter Sinn für die Form und Rücksicht auf die Zweckbestimmung erzeugten hier wahrhaft organische Gebilde, deren selbstverständlich anmutende Vollkommenheit nur durch lange Versuchsreihen bei der Gestaltung des scheinbar so Einfachen zu erzielen war. Wenn Wagenfeld zur Belegung einer Glas-Oberfläche schreitet, geht er behutsam vor. Nie wird durch sie die reine Form angetastet, sie wächst vielmehr aus dieser selbst hervor. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich auch bei der Glasveredelung in Württemberg-Baden das Gestalten aus Stoff und Form durchsetzen wird. Der Export könnte nur gewinnen, wenn allen Glaserzeugnissen beider Länder der Ruf hoher und eigenartiger Qualität voranginge. — Am Rande führte die Ausstellung auch Glasmalereien, teils mit Versuchen neuer Techniken von zweifelhaftem künstlerischem Wert und Glasmosaiken vor. Ein kirchliches Glasgemälde Professor Yelins erhärtete seine Berufung zur Erziehung des Nachwuchses an der Akademie in den Techniken der Wandmalerei. Die vor Jahrzehnten in der Werkstatt der Gebrüder Saile ausgeführten, ganz aus den reinen Formen und Farben entwickelten Glasmalereien Adolf Hölzels haben auch für das heutige Kunstempfinden nichts von ihrer Vorbildlichkeit eingebüßt. Ergänzend traten zu der aktuellen Schau eine Gedächtnisausstellung für Wilhelm von Eiff, der von 1921 bis zu seinem Tode 1943 an der Kunstgewerbeschule wirkte, und eine Auswahl aus den Beständen des Landesgewerbemuseums an historischer Glasmacherkunst. Eiff war nicht umsonst Begründer einer umfassenden Schule. Im Glas- und Edelsteinschnitt schwierigster Techniken war er unübertroffener, auch im Ausland gefeierter Meister. Sein künstlerisches Gestalten blieb im Herkömmlichen befangen. Was das Museum an alter Glasmacherkunst besitzt — Schmuck und Gefäße aus Alt-Ägypten und Alt-Rom, kostbare Ziergläser und formenreine Gebrauchsgläser aus allen Ländern Europas seit dem 15. Jahrhundert —, wurde seinerzeit von dem bedeutendsten Forscher auf dem Gebiet des Glases, Direktor Gustav E. Pazaurek, zusammengebracht und sucht seinesgleichen. Der geschichtliche Überblick schenkte der Ausstellung die willkommene letzte Abrundung. Gleichzeitig mit der Glas-Schau zeigte das Landesgewerbemuseum eine Ausstellung der Zürcher Kunstgewerbe-



Prof. Wilhelm Wagenfeld, Gebäckdosen aus turmalinfarbigem Kristallglas. Ausführung: Glashütte der Württ. Metallwarenfabrik Geislingen
Photo: Karl Schuhmacher

schule von der systematischen Vorlehre bis zu aufschlußreichen Proben aus dem Arbeitsbereich der einzelnen Fachklassen. Eröffnet durch einen mit lebhaftem Beifall begrüßten Vortrag ihres Direktors Itten, mit dem die Stuttgarter Wiedersehen feiern konnten, da er Jahre vor seiner Berufung an das Weimarer Bauhaus hier als Schüler Hölzels den ersten Grundstock zu seinem späteren fruchtbaren künstlerischen und pädagogischen Wirken legte. Aufbau, Schaffen und Bedeutung der Zürcher Kunstgewerbeschule sind in der Schweiz zu bekannt, um ein Wort über sie zu verlieren. Erwähnt sei nur, daß die vielen wertvollen Anregungen, die von ihr ausgingen, dankbar gewürdigt wurden, und daß der Besuch der Zürcher Schau äußerst rege war.
Hans Hildebrandt

Londoner Kunstchronik

Das Londoner Institut für zeitgenössische Kunst, I.C.A., eine in den Nachkriegsjahren gegründete Gesellschaft zur Förderung dessen, was von einer immer breiter werdenden Schicht des englischen Publikums in Malerei, Plastik, Musik und Literatur als unakademisch und daher unverständlich abgelehnt wird, hat ihren festen Sitz erhalten. Er liegt im Herzen von Mayfair, Nummer 17 der Dover Street, und ist von den Architekten Jane Drew und Maxwell Fry umgebaut worden. Man tritt in eine geräumige Galerie mit Podium aus Sperrholz, denn der Raum wird auch als Vortragsaal benützt werden, in ein Klublokal mit Bar. Das Wort «Museum of Modern Art» wird vom Personal vermieden, obschon das Institut atmosphärisch dem in New York in vielem gleicht. Aus irgendeinem Grunde soll es auch keine Galerie mo-

derner Kunst sein, obschon sich das Ausstellungsprogramm nach im Januar eröffneten Schau «Aspects of British Art 1950» nicht anders als das jeder experimentierenden Kleingalerie auf dem Kontinent darstellt. I.C.A. ist, wie die leitenden Persönlichkeiten einmütig betonen, ein Laboratorium. Von was? Von exzentrischen Kunstäußerungen — um sich der Worte des Nefen des englischen Königs, Lord Harewoods, zu bedienen, der das luxuriös ausgestattete Haus eröffnete und es mit einem SOS-Ruf für Fonds den daran interessierten Kreisen übergab. Einer der vielen englischen Snobismen besteht darin, in kulturellen Dingen zeitlich distanziert oder gleich provinziell wacker dreißig Jahre im Rückstand zu verweilen. Dieser eigentümlich würdige Provinzialismus wird denn auch der Grund sein, weshalb dieses Institut im Hause, wo einst Lady Hamilton wohnte, ein Viertel eines Jahrhunderts verspätet einige Gemüter etwas verärgert hat. Die Presse gab den Ton an, der durchwegs abschätzig-ironisch war.

Das Gebäude wurde mit einer Ausstellung eröffnet, die einen Überblick über britisches Malen und Bildhauern um 1950 bieten sollte. Unter den fünfunddreißig Ausstellern waren die drei dem Ausland geläufigen Namen Henry Moore, Ben Nicholson und Graham Sutherland vertreten, Craxton und Butler, die beiden Jungen, auf die viele Einsichtige ihre Hoffnung setzen, nicht.

Moore's neueste Plastik, von den Bronzen aus Benin sichtlich inspiriert, weicht von seinem seit Jahren unveränderten Stil ab — und erregt einiges Mißtrauen. Die Auflockerung seiner immer schwerer werdenden Form mittelst einer Art Verbandagierung scheint kaum eine logisch bedingte Entwicklung anzudeuten. Daneben ist nur noch eine erstaunliche, großangelegte Komposition des naiven Mystikers Scottie Wildson, eines im Ruhestand lebenden Schiffers, zu nennen, der seine Werke teils auf der Straße, teils in führenden Galerien anbietet, und dessen ursprüngliches, grüblerisch-folkloristisches Talent von keinem aufgeschlossenen Beobachter angezweifelt werden kann. Sonst aber herrschte die bemühende, gewalttätige Uniformität einer nach-picassoschen Gruppenausstellung in einer Galerie des Rive Gauche.

Dabei darf man nicht den Fehler der Londoner Kritik begehen, die das Institut und die Eröffnungsausstellung als eine Privatangelegenheit eines klei-

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Ernest Bolens – Paul Burekhardt – Heinrich Altherr	31. März – 29. April
	Gewerbemuseum	Die Times-Schrift – Schweizer Buchumschläge	17. März – 29. April
	Galerie d'Art Moderne	Jean Hartung	7. April – Ende April
	Galerie Joos Hutter	Scottie	10. April – 19. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Kurt Wiemken – Walter Bodmer	1. April – 28. April
Bern	Librairie du Château d'Art	Ferdinand Hodler	7. April – 10. Mai
	Kunstmuseum	Martin Lauterburg	21. April – 27. Mai
	Kunsthalle	Autour de la Revue Blanche. Les Nabis	21. März – 22. April
	Gewerbemuseum	Schweizer Holzbildhauermeister stellen aus	21. Feb. – 17. März
	Schulwarte	Grabmal und Friedhof	18. März – 22. April
Chur	Galerie Max Rohr	Jugement sur incognito	16. März – 15. April
	Galerie 17	L'Homme nu	20. April – 20. Mai
	Kunsthau	Guy Dessauges	31. März – 20. April
	Kunsthau	Anny Vonzun – Rudolf Mülli	14. April – 12. Mai
	Musée Rath	Section genevoise de la Société suisse des beaux-arts	7 avril – 23 avril
Genève	Galerie Georges Moos	Jean-François Liengme	14 mars – 14 avril
	Galerie Motte	G. H. Sabbagh	10 avril – 28 avril
	Kunststube Maria Benedetti	8 Maler – 2 Bildhauer	10. März – 20. April
	Kunstmuseum	Jeunes Peintres Romands	18. März – 29. April
	Musée des Beaux-Arts	La gravure contemporaine	7 avril – 29 avril
Küsnacht	Galerie Léopold Robert	Laure Guyot	24 mars – 15 avril
	Kurbrunnen	Heinz Balmer – Otto Trey – Bruno Hesse – Georg Troxler	23. April – 23. Mai
	Kunstmuseum	Joseph Büsser – Fritz Gsell – Bruno Kirchgraber – Oskar Vonwiller	7. April – 14. Mai
	Olma-Halle	Bauten und Gärten	31. März – 15. April
	Galerie Seehof	Varlin	1. April – 30. April
Luzern	Kunsthau	Hermann Haller	17. März – 29. April
	Graphische Sammlung ETH	Als die Graphik Photographie wurde...	24. Feb. – 14. April
	Kunstgewerbemuseum	Finnisches Kunstgewerbe	11. März – 15. April
	Helmhaus	« Graphisches Kabinett » und « Graphischer Kreis »	4. April – Mitte Mai
	Buchhandlung Bodmer	Hermann Oberli	7. April – 5. Mai
Neuchâtel	Galerie Kirchgasse	Rätus Caviezel – Toni Gebert – Walter Wrubel	28. März – 17. April
	Galerie Neupert	Sami Melchert – Hermann Schroer	18. April – 2. Mai
	Galerie 16	Gampert – Koller – Steffan	10. März – 14. April
	Orell Fübli	Jürg Spiller	4. April – 20. April
	Kunstsalon Wolfsberg	Hans Erni	21. April – 11. Mai
Rheinfelden		Albert Rüegg	17. März – 14. April
		Michael Ayrton – Richard M. Weisbrod	21. April – 19. Mai
		M. Barraud – E. Weinmann	12. April – 5. Mai
St. Gallen			
Zug			
Zürich			
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale CBC, 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 343650

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

nen Kreises eigensinniger Menschen abgetan hat, denn es geht darum, festzustellen, daß hier dem Aufgeschlossenen Gelegenheit geboten wird, sich mit den Kunstproblemen unserer Epoche auseinanderzusetzen. Dem Ausländer wird es bewußt, daß es zwei Briten sind, deren Weg, von Picasso und Klee kommend, sie zu eigenem schöpferischem Ausdruck und von da vorwärtsblickend in die Zukunft geführt haben. Moore und Sutherland haben eine englische Schule gegründet; Butler in der Plastik, Craxton in der Malerei gehen von ihnen aus und haben in den paar Nachkriegsjahren mehr Erfreuliches geleistet als das, was man auf dem Kontinent zu sehen bekommen hat.

Des weitern gelang es dem Institut, einen Fünfundzwanzigjährigen ausfindig zu machen, dessen klare, feurige Abstraktion einer Landschaft aus dem muffigen Kunterbunt längst gelöster Probleme wie ein ruhiger nördlicher Stern herausleuchtet. Sein Name ist Martin Froy. Er beweist, daß man ein Schüler Klees sein kann, ohne ihm unbedingt als sein Imitator ins Grab nachfolgen zu müssen.

Trotz alledem fragt man sich, wozu das Institut? Denn jede nach neuen Talenten verzweifelt Ausschau haltende Galerie – und das tun sie unentwegt – würde in absehbarer Zeit auch Froy entdeckt, die rapide handelnde Tate Gallery mit ihren beträchtlichen staatlichen Mitteln dem Kunsthandel auf dem Fuß gefolgt sein.

Man sucht nach einem Zweck für die so trefflich installierte Stätte; man ist guten Willens dabei, man ist sich einig, daß dieses Institute of Contemporary Art für intelligente Leute bestimmt ist, und man findet wahrlich keinen besseren als den, gegen das Treiben der Königlichen Akademie aufzutreten. Und dabei wünscht man dem I.C.A., es möge in seiner Aggressivität nicht etwa nachlassen, wenn es auch, wie in dieser Eröffnungsausstellung, mittels Revolutionären der älteren Garde und deren Nachahmern geschieht.

Denn was die königlich privilegierte und deshalb allgemein wortlos hingegenommene Akademie leistet mit ihren halbjährlich dauernden vulgären oder ganz einfach entsetzlichen Salons d'Automne, die sich hier über den ganzen Sommer hinweg dehnen, kann nicht scharf genug bekämpft werden. Ihr entgegenzuwirken, ist keine leichte Aufgabe, denn sie wird, was für den Kontinentalen erstaunlich erscheinen mag, eben doch ernst genommen.

Und mit echt englischem Humor hat diese verstaubte und verstockte Aka-



Eröffnungsausstellung des Institute of Contemporary Art in London. Links der Bronzекopf 1950 von Henry Moore
Photo: Westwood & Johnson, Weybridge

demie bereits auf das I.C.A. reagiert. Einige Tage nach dessen Eröffnung zog sie mit einer großen Ausstellung, die eine Übersicht über die Ecole de Paris, von Rousseau über Matisse, Bonnard zu Miró, ja zu Magnelli und Hartung führt, ins Feld. Diese Bumerang-Handlung der Akademie wirkte hier schlagartig, so etwa, als trügen die englischen Richter keine Perücken mehr, als intonierte die Musikkapelle der Leibgarde auf einmal Schönberg...

Man sieht also, daß, trotz der auf einen ausnahmslos abschätzigen Ton gestimmten Presse über Sinn und Zweck des I.C.A., dessen Wirkung bereits bis zu den unnahbarsten Stellen öffentlicher Kunstpflege gereicht hat, zur im Renaissancestil der achtziger Jahre gebauten Festung der Akademie. Das ist schon etwas. Davon ermutigt, kann man getrost auf die künftigen Bemühungen dieses Laboratoriums zeitgenössischen Kunstschaffens blicken. Es liegt an der Leitung des I.C.A., daraus ein lebendiges Forum zu machen, wobei der Name Herbert Read im Direktorenregister zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gibt. Hans Ulrich Gasser

Vorträge

«Urkunst und Gegenwart»

Prof. Dr. S. Giedion sprach in Zürich im Rahmen des Schweizerischen Werkbundes, des BSA und der studentischen Hochschulgruppe für zeitgenössische Kunst über dieses Thema, das heute besondere Aktualität besitzt, nachdem in den Künsten der Gegenwart die verschiedensten Relationen

zur künstlerischen Betätigung des prähistorischen Menschen in Erscheinung getreten sind. Giedion geht an das reiche statistische Material der Urgeschichtsforschung mit den Methoden der vergleichenden Kultur- und Kunstwissenschaft. Die Zeiträume, um die es sich handelt, erreichen die Grenze menschlichen Vorstellungsvermögens. So ist die Spanne von den vermutlich frühesten künstlerischen Erzeugnissen bis zu den Anfängen der menschlichen Geschichte ungefähr fünfmal so lang wie die Zeit von diesen Anfängen bis heute. Wie sich die Dinge in der prähistorischen Spanne abgespielt haben, wissen wir nicht. Wir sehen aber aus den Dokumenten, den Höhlenzeichnungen in Südfrankreich und Spanien, daß die malerische Gestaltung der Architektur weit voraus geht. Von hier aus gehen Impulse auf die gesamte künstlerische Entwicklung, deren Gewicht auch heute noch gilt. Die Relationen, die Giedion – unter völliger Vermeidung modischer Vereinfachungsperspektive – zwischen Urkunst und Gegenwart aufspürt, sind substantieller Natur. In bestimmten Formbildungen unserer Zeit tauchen Parallelen zu urzeitlichen Symbolen auf – aus den Tiefen des Un- und Unterbewußten. Giedion dokumentierte seine Gedankengänge mit hervorragenden neuen photographischen Aufnahmen H. P. Herdegs, denen er Reproduktionen nach Werken von Picasso, Klee, Mondrian usw. gegenüberstellte. Die Betrachtungsmethode Giedions, die neue Gebiete und neue Perspektiven erschließt, besitzt außerordentliche Bedeutung für die Erziehung des Nachwuchses – der Vorsitzende des Schweizerischen Werkbundes, Hans Finsler, machte in seinen dem Vortrag vorausgehenden Einführungsworten mit