

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

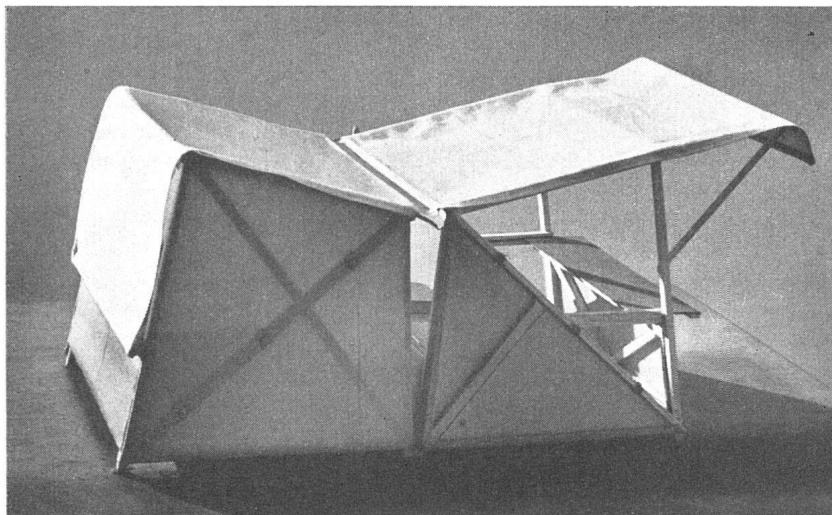
Ausstellungen

Chronique Romande

Le début de cette année 1948 ne s'est pas signalé à Genève par des expositions importantes; et sans doute sera-ce plus tard, entre la fin de janvier et Pâques que l'on verra se produire les manifestations les plus intéressantes.

Au moins a-t-on pu voir à l'Athénée, en cette période creuse, une exposition d'un jeune peintre qui en toute saison aurait mérité d'attirer l'attention. Fils de Hans Berger, et se sentant des affinités artistiques avec son père, Jean-Louis Berger a la sagesse d'accepter le fait, et de ne pas chercher à violenter son tempérament en réagissant brutalement contre ses tendances héréditaires. Son art est tout de franchise et de simplicité, et les subtilités exaspérées des dernières modes parisiennes n'ont pour lui aucun attrait. Il aime à peindre cette campagne genevoise où il a vécu, à en retracer les sites par de grands parti-pris de formes et de tons. La nuance n'est pas son fait, et une certaine brutalité ne lui fait pas peur. Ce désir de rendre par les moyens les plus simples et les plus forts la sensation immédiate ne laisse pas de donner à ses œuvres quelque chose d'un peu sommaire, et d'un peu superficiel. On souhaiterait que ce jeune artiste, qui est incontestablement doué, ne se contente pas de ce qu'on pourrait appeler des «reflexes picturaux», qu'il pense à s'attarder un peu devant un paysage avant de le transcrire, qu'il montre plus de recherche dans le choix de ses harmonies colorées. On est d'autant plus enclin à les faire, ces souhaits, que les qualités qu'il affirme le rendent fort sympathique.

Je n'insisterai pas longuement sur l'exposition des «Ascher Squares» qui s'est ouverte à la Galerie Moos, puisqu'elle a déjà été présentée au public zurichois. C'est le type de l'exposition «amusante». Mais en même temps, on peut à son propos émettre deux ou trois réflexions. Tout d'abord, on constatera que ces carrés de soie, sur lesquels une maison anglaise fit imprimer des dessins fournis par des artistes d'avant-garde (Matisse, Derain, Cocteau, Christian Bérard, Picabia, etc.) offrent tous un même caractère de négligence voulue dans l'écri-

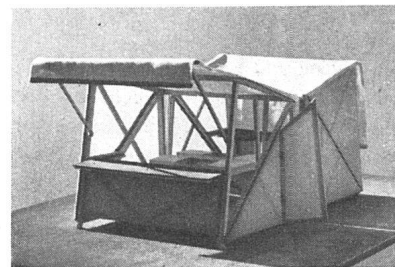


Markt- und Ausstellungsstand, entworfen von Ernst Gisel, Architekt, Zürich.

Oben: Stand, links geschlossen, rechts offen. Er kann vollständig zusammengelegt und transportiert werden.

Rechts: Ansicht von vorn. Materialien: Holzstäbe und Segeltuch.

Photos: Hugo P. Herdeg SWB, Zürich.



ture. Tous ces artistes se sont appliqués à exécuter un motif décoratif qui donne l'impression d'avoir été bâclé en quelques minutes sur un coin de table, où surtout jamais une ligne droite ne soit vraiment droite, un carré vraiment carré, un rond vraiment rond. Parce que jadis Giotto était capable de tracer, à main levée et sans compas, un cercle irréprochable sur une muraille, «L'O de Giotto» devint en italien une expression qui signifiait la perfection. Au contraire, le peintre-sculpteur anglais Henry Moore, ayant à dessiner un cercle, en a tracé un dont le contour est nettement incertain. Peut-être que «L'O d'Henry Moore» deviendra en anglais une locution qui exprimera l'imperfection...

Une autre remarque que l'on peut faire à propos de ces écharpes, c'est que peut-être les artistes qui en sont les auteurs ont été imprudents en acceptant d'en fournir les maquettes. Car en voyant ces carrés de soie imprimée tendus dans des cadres, on constatait qu'entre ces écharpes, et les tableaux que montrent d'habitude certains de ces artistes – notamment Matisse, Christian Bérard, Jean Hugo, Marie Laurencin – la distance est très faible. Dans les deux cas, il s'agit de taches de couleur négligemment jetées sur une surface, et n'ayant d'autre but

que de présenter aux yeux un jeu décoratif. Et la preuve, c'est que, si au lieu de demander à ces artistes des maquettes pour des écharpes, la maison Ascher avait reproduit sur des carrés de soie certains de leurs tableaux, entre les écharpes d'après des maquettes faites tout exprès et les écharpes exécutées d'après les tableaux, la différence se révélerait minime...

Pour ne pas allonger cette chronique, je laisse au lecteur le soin de tirer des conclusions.

François Fosca

Basel

Jubiläums-Ausstellung Hans Stocker
Kunsthalle, 17. Januar bis
15. Februar 1948

Wie es Jahre gibt, in denen bestimmte Weine zur schönsten Reife gekommen sind, so scheint unter den Basler Künstlern der «Jahrgang 1894» die begabtesten Glasmaler hervorgebracht zu haben. Charles Hindenlang, Otto Staiger und Hans Stocker – zu denen sich heute als Glasmaler erst wieder die wesentlich jüngeren Maler Otto Abt und Jacques Düblin gesellt haben –

sind im Jahre 1894 geboren. Den anläßlich des 50. Geburtstages üblichen Rückblick haben Hindenlang und Staiger in den Räumen der Basler Kunsthalle bereits abgehalten. Mit dem etwas verspäteten Überblick über Hans Stockers Werk hat der Kunstverein nun die Ausstellungs-Saison des neuen Jahres begonnen.

Die Entwürfe und Ausführungskartons für Stockers vor allem im Auftrag der katholischen Kirche ausgeführten Glas- und Wandbilder bilden die Eckpfeiler der ganzen Ausstellung und, wie sich dem Besucher dann interessanterweise zeigt, auch die Grundpfeiler, den wesentlichen Kern seines Werkes. Die Tafelbilder, die naturgemäß hier zahlenmäßig überwiegen, wirken daneben wie etwas tastend Vorbereitendes. Und doch möchte man sie in dieser Ausstellung nicht missen, weil sie bei dem eigenartigen Auseinanderfallen von Tafelbild und Wandbild Stockers eigentliche Leistung für die Basler und noch viel mehr für die schweizerische Malerei sichtbar machen. Sie zeigen ihn von Anfang an mehr Frankreich zugewandt und auch dort mehr am Rande der Gebiete, in denen die eigentlichen künstlerischen Entscheidungen um 1920/1930 fallen. 1919 beginnt er in Genf bei Alexandre Blanchet, und nach einer kurzen Pariser Reise malt er vier Jahre von 1920 bis 1924 in Italien Landschaften im Stile Derains, die weniger in einem ausgesprochen persönlichen Stil münden als seine zunehmende Fähigkeit zur dekorativen Beherrschung der Bildfläche zeigen. Von den aufregenden Auseinandersetzungen, zu denen in Basel um 1922/1923 Munch und Kirchner unter seinen Altersgenossen geführt hatten, spüren wir bei Stocker fast gar nichts. Er ist – mit ganz wenigen Ausnahmen auch in all seinen späteren Tafelbildern – immer distanziert, fast unbeteiligt am Dargestellten, auch wenn es sich um die familiärsten Dinge handelt. Und zwar nicht im Sinne jener Eleganz, mit der der späte Braque (der immer zu Unrecht bei Stockers Pariser Bildern aus den Dreißiger Jahren zitiert wird) sich über das Wesen der Dinge hinwegsetzt, um sich dem Genuß von Form und Farbe hinzugeben. Die Distanz weicht eigentlich nur, wo er seinen Buben gegenübersteht, bei einem Bildnis seiner Mutter und bei den außerordentlich schönen Bildern, die aus der Faszination, mit der er ihr Leben, ihre Ausfahrten aufs Meer und das Meer selbst miterlebt hat.

Umso erstaunlicher scheint auf den

ersten Blick, was tatsächlich folgerichtig ist, daß der 32jährige Stocker bereits 1926 bei den riesigen Glasfenstern der neuen Betonkirche St. Antonius in Basel auf den Weg zu seiner eigentlichen Aufgabe geführt wird. Zusammen mit Otto Staiger, der gerade aus dem Tessin und aus der Arbeitsgemeinschaft mit den Kirchner-Begeisterten Herman Scherer und Albert Müller kam – hat Stocker aus den Bedingungen der Aufgabe und des Materials diese prachtvollen Fenster und damit das erste monumentale Werk der neueren Glasmalerei geschaffen. Ohne Kirchner und den deutschen Expressionismus wäre das undenkbar.

Das Formale ist aber für einen Künstler wie Stocker, der sich nie einer künstlerischen Richtung ganz verschrieben zu haben scheint (der Gruppe «Rot-Blau» trat er erst 1929 und sehr peripherisch bei), nicht das allein Entscheidende. In der katholischen Kirche – deren Glied er ist – fand Stocker die Gemeinschaft, für die das Bild an sich und das Wandbild im Besonderen noch eine echte, direkte geistliche Funktion hat. Fehlt die geistliche Aufgabe des Bildes der reformierten Kirche – so fehlt der «profanen Lebensgemeinschaft» die einheitliche Weltanschauung. Beides gehört mit zur Problematik des monumentalen Wandbildes in unserer Zeit. Und das wird gerade bei Stocker besonders sichtbar. Seine Glasbilder, Fresken und Mosaiken sind überzeugend und kraftvoll (besonders schön und ausdrucksvoll in dem großen Werk für die St. Karlskirche in Luzern), solange sich sein individueller Glaube mit dem der auftraggebenden Gemeinschaft, d. h. der Kirche deckt. Außerhalb dieses Bereiches muß alles unverbindlich werden, obschon man hinter der immer wiederkehrenden «Maternité» unschwer eine Übertragung der kirchlichen Marienverehrung auf die menschliche Mutterschaft erkennt und hinter der Fruchtbarkeit der in satten Farben strahlenden Landschaften, dem Boden für «Brot und Wein», immer etwas vom Charakter des Sakraments spürbar bleibt. Man vermißt gerade bei dem Hymnus auf das bäuerliche Leben die elementare Freude an der Schöpfung, die etwas Allgemeinverbindliches haben könnte. So muß man auch entschieden bezweifeln, daß die dralle Person, die mit ihrem Kind vor einem Acker ausgestreckt liegt (Karton zum noch nicht ausgeführten Wandbild im Basler Frauenspital), für jedermann wirklich «La joie de vivre» verkörpern kann.

Und das, obwohl sich auch wieder an diesem Bild zeigt, mit wie viel Erfahrung und Begabung Stocker eine Wandfläche formal zu gestalten weiß.

m. n.

Zürich

Eduard Bick (1883–1947)

Kunsthau, 10. Januar bis
8. Februar 1948

Die Gedächtnisausstellung für den im vergangenen Sommer mit 64 Jahren verstorbenen Bildhauer und Maler Eduard Bick ließ beide Schaffensgebiete des Künstlers in reicher, nur fast allzu breiter Repräsentation zur Geltung kommen, und die nicht in strenger Trennung dargebotenen Gruppen der Skulpturen und Gemälde wurden begleitet von vielen Zeichnungen, einigen Aquarellen und einer Kollektion von Radierungen aus früherer Zeit. Man hätte auch noch eine Vitrine mit Goldschmiedearbeiten hinzunehmen können; denn Eduard Bick hatte dieses Kunsthandwerk nach dem Vorbild des Vaters und des Großvaters, die in Wil tätig waren, regelrecht erlernt, betrieb es aber nach seinem 23. Jahre nur noch als Erholungsarbeit, da das gleichberechtigte Nebeneinander von Plastik und Malerei, das sich dann seit 1909 herausbildete, ihn voll in Anspruch nahm. Als Maler bildete er sich in München aus. Völlig spontan gelangte er dann in Rom zur Plastik, und gleich seine erste Arbeit, die ohne Modell geschaffene Ganzfigur eines halbwüchsigen Mädchens, ließ in ihrer schwächlichen Natürlichkeit einen neuen Ton erklingen. Die nachfolgenden Bronzen wandten sich dann aber mehr einer klassizistisch beeinflussten Linienmelodik und einer gefühlsbetonten, zart klingenden Ausdruckskunst zu.

Eine stattliche Zahl von Bildnissen im Bereich von Plastik und Malerei hilft dem Betrachter des Gesamtwerkes, die beiden Schaffensgebiete von der inneren Haltung her, von der ruhevoll-besinnlichen Erfassung des Charakteristischen aus als Ganzes zu sehen. Der persönliche Ausdruckswille, die Gestaltung einer bestimmten Daseinstimmung, das Zuständliche in der Darstellung von Mensch und Tier, Landschaft und Blume, macht die höhere Einheit des doppelspurigen Schaffens aus. Dieser oft ausgeprägte sensitive Eigengehalt muß auch dafür entschädigen, daß die skulpturalen und die malerischen Ausdrucksmittel

nicht in einem spezifisch künstlerischen Sinne bis zu ihrer letzten Möglichkeiten weiterentwickelt wurden. –

Die Zürcher Kunstgesellschaft widmet Eduard Bick ihr *Neujahrsblatt 1948*, das zahlreiche Werkwiedergaben enthält. Der Text von Konrad Bänninger bietet aber keine Analyse des singulären Doppeltalentes, sondern eine freundschaftliche «Zwiesprache» in Versen und ein knappgefaßtes Lebensbild.

E. Br.

Pierre Gauchat: Arbeiten aus Ägypten und Lenzerheide

Ausstellungsraum Orell Füssli,
5. Januar bis 7. Februar 1948.

Es handelte sich in der Ausstellung vorzüglich um Zeichnungen, ausgeführt in Bleistift, Feder und Rötel. «Arbeiten aus Ägypten und Lenzerheide» lautete der Titel über dem Verzeichnis. In der ersten Motivgruppe fanden wir die bekannten Motive, wie sie uns im Laufe der letzten Jahrzehnte aus vielen künstlerischen Darstellungen bekannt wurden: Wüstensiedlungen, Beduinengestalten in weiten Gewändern und in müßig lässigen Stellungen. Die zweite Motivgruppe umfaßte einerseits intime Waldpartien, andererseits Gebirgslandschaften aus Distanz gesehen. Was die Darstellungsweise betrifft: geschickte Anordnung der Motive, ein flüssiger, gewandter Strich, ein sicher abgewogenes Verteilen von Licht- und Schattenpartien, ein gut fundiertes Wissen um Mittel und Möglichkeiten, mit denen eine wirkungsvolle Darstellung zu erzielen ist. – Die Bleistiftskizzen aus den dreißiger Jahren haben uns am unmittelbarsten angesprochen. Sie gaben einen momentanen Eindruck lebendig wieder, den der Künstler in schnellen Strichen festzuhalten suchte. Skizzen in Rötel und Kreide muteten weniger eindrucksvoll an. Es sind aber gerade die gemachten Feststellungen, welche Gauchat als vorzüglichen Graphiker kennzeichnen.

P. Portmann

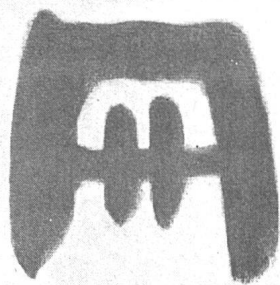
Winterthur

Deutsche und schweizerische Maler des 19. Jahrhunderts aus der Stiftung Dr. Oskar Reinhart

Kunstmuseum, 11. Januar bis
7. März 1948

Aus der Stiftung Dr. Oskar Reinhart, die in nicht mehr allzu ferner Zukunft

KUNSTHAUS ZÜRICH



GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG

14. FEBRUAR - 14. MÄRZ 1948

HEINRICH ALTHERR

TÄGLICH 10-12 UND 14-17 UHR, MITTWOCH AUCH 20-22 UHR,
MONTAG GESCHLOSSEN

Plakat von Pierre Gauchat SWB für die
Ausstellung Heinrich Altherr im Kunst-
haus Zürich

im umgebauten alten Gymnasium Winterthurs dauernd der Öffentlichkeit sichtbar sein wird, sind gegenwärtig im Winterthurer Kunstmuseum deutsche und schweizerische Bilder des 19. Jahrhunderts ausgestellt. Die auf die beiden Räume des Erdgeschosses verteilten Werke bilden zugleich eine gewichtige Zugabe zu der bis zum 7. März verlängerten Ausstellung «Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen». Denn ganz abgesehen davon, daß die von Dr. Reinhart gesammelten Bilder den Münchner Werken sich qualitativ gewachsen zeigen, bieten sie eine Fülle vor Ergänzungen und anregenden Vergleichen. Allgemein wirken neben den äußerlich oft anspruchsvolleren Galeriestücken aus München die Winterthurer Bilder intimer und namentlich in ihren koloristischen Tendenzen oft um einen Grad kühner. Es sind gerade die malerisch interessanten Nebenwege, welche den freieren Geschmack des modernen Privatsammlers verraten, im Unterschied zum Besitz der Neuen Pinakothek und der Schackgalerie. Dies gilt vor allem für die Schöpfungen der Romantiker, unter denen die «Weiden im Mondschein» und die vier Ostseelandschaften C. D. Friedrich's – darunter der so kühne Blick durch die Kreidefelsen von Rügen – die Gebirgs- und Ruinenbilder aus den Münchner Museen auf das schönste und notwendigste ergänzen. Die kleinen Landschaften des Wiener Wandmüller unterscheiden sich durch ihre saftige Frische von den glatter gemalten Spätwerken aus München. Noch freier sind die beiden südlichen

Motive von Karl Blechen, dessen Stellung als Vorläufer des deutschen Impressionismus hier besser zu Tage tritt als in der großen, in ihrem überhitzten Licht etwas theatralischen Ansicht von Assisi aus der Neuen Pinakothek. Kleine, doch qualitätvolle Ergänzungen zu der durch Münchner Werke bereits sehr eindrucksvoll dargestellten deutschen Entwicklung sind Franz Krügers liebevoll gemalter «Reitervorposten», die beiden Landschaften Kobells, ferner das ebenso frei wie delikat gemalte «Etschtal» Friedrich Wasmanns oder der «Mittag» Schwinds, dessen romantisch problematische Personifizierung hier durch eine besondere Delikatesse der Farben gemildert wird. Von den Landschaften aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fesseln neben Schuch und Trübner vor allem die Bilder, die Thoma von Sorrent und Tivoli malte, um südliches Licht und klassische Formationen mit einem auch hier nicht ganz verleugneten Gemütston zu verbinden. Dieser deutsche Ton lebt in schöner Sentimentalität in Thoma's spät gemalter Abendstimmung «An der Nidda», die sich mit der «Mainlandschaft» aus der Staatsgalerie durchaus messen darf, und verstärkt sich zum Innig-Treuherzigen in den Bildnissen von Mutter und Schwester. Von den letzteren heben sich die Bildnisse Leibls ab durch ihre ungleich gelöstere Farbgebung, die sie mit Frankreich verbindet, während sie das kleinere Format von den repräsentativeren beiden Damenbildnissen der Staatsgalerie unterscheidet. – Unter den Werken Böcklins aus der Reinhart-Stiftung zeigen «Pan im Schilf» und «Triton und Nereide» zwar kleinere und auch koloristisch weniger prunkvolle Gegenstücke zu den Münchner Fassungen, um dafür ein Mehr an essayhaftem Reiz zu bieten. Im «Bacchantenzug» und namentlich in den «Gefilden der Seligen» läßt sich die Entwicklung über die früheren Bilder der Schackgalerie hinaus verfolgen. Umgekehrt beschränkt sich die Repräsentation Hans von Marees' mit dem noch deutlich die Nähe Lenbachs verratenden frühen Selbstbildnis und der skizzenhaft gemalten Martin-Szene auf die Frühzeit, die noch frei ist von der farbigen Askese der späten, gegenwärtig im Oktogon des Obergeschosses überaus eindrucksvoll neu aufgestellten Kompositionen. – Es sei noch bemerkt, daß auch die Gruppe der Handzeichnungen aus der Stiftung Dr. Reinhart dem Vergleich mit den Münchner Beständen durchaus gewachsen ist.

R. Z.

Kölner Kunstchronik

Das Rheinland ist die Zone, in der sich das untergehende Formenreich der Römer und die noch formlosen Kunstkräfte der Germanen überschneiden: Romanische Kunst hat sich speziell hier aus den Trümmern der Antike gebildet. Mitten unter den Trümmern einer wahnwitzigen Gegenwart, die in Köln allein 34 mittelalterliche Kirchen mit sich in den Strudel des Verderbens riß, fand im September bis November 1947 in der Alten Universität eine *Ausstellung romanischer Kunst* statt: 150 vor der Vernichtung bewahrte Meisterwerke aus dem näheren Umkreis der Domstadt. Der Betrachter wurde ohne Umschweife auf das Kernproblem der Kunst des frühen Mittelalters hingewiesen: Wie und warum vollzieht sich – um das Jahr 1000 etwa, kulminierend gegen Ende des elften Jahrhunderts – der offenbare, radikale Verzicht auf alle Errungenschaften antiker, also (vergleichsweise) anthropomorpher Kunst? Dieser Verzicht mag durch die seit langem schon mitspielenden, «abstrakten» Tendenzen der sogenannten nordischen Kunst vorbereitet worden sein, – erst um diese Zeit wird der entscheidende Bruch offenkundig. Und in ihm, welcher merkwürdige, wahrhaft erregende Parallele zu der Abwendung vom sichtbar Gegenständlichen, welche seit mehr als vierzig Jahren die Geister scheidet! Dafür gab die Kölner Ausstellung Beispiele von dichter Beredsamkeit.

Die karolingischen und ottonischen Elfenbeine (aus der Reimser Liuthardgruppe und aus kölnischen Werkstätten) weisen noch auf klassische Vorbilder, Reliefs der augusteischen Zeit. Desgleichen bezeugt die übersensible Weichheit des Gerokreuzes von 970 (trotz ungewöhnlicher Größe eher in einem Kasten zu denken als in statuarischer Verbindung zu einem Bauwerk) noch einen Nachklang antiker Körperlichkeit – Nachhall, wie er zu ahnen ist auch unter der flitterartigen Goldhülle der Essener Goldenen Madonna von zirka 920 (der einzigen erhaltenen «Goldenen» neben der aus Conques). Aber hier schon wird alle schaubare Dinglichkeit verdrängt zugunsten eines esoterischen, wie entmaterialisierten Glanzes. Die vollzogene Wendung zeigt sich dann am stärksten im Werdener Kruzifixus von 1060; nicht mehr aus einem Zusammenleben bilden sich die Glieder organisch, vielmehr «gedacht», wie sie

sind, wird eines zum andern in systematische, «konstruierte» Beziehung gesetzt. Das Greif- und Tastbare wird nach einer höheren, unirdischen Ordnung mit souveräner Strenge unterteilt. Die gleiche Entwicklung ist ablesbar an den Holztüren von St. Maria im Capitol. An den einzigartigen Schreinen, Höhepunkten abendländischer Goldschmiedekunst, dokumentiert diese «heilige» Ordnung sich mit strahlender Überlegenheit. Hier, vorab am Schrein des Hl. Heribert (1170), wird der rationale Gehalt der Glaubensgeheimnisse in vollendeter Weise zur Form. Die Ausstellung brachte noch manche Beispiele dafür. Sie fand, über die Wiedersehensfreude hinaus, das andächtige Interesse einer weitverzweigten Gemeinde, die sich – was wunder? – größtenteils aus Freunden gegenwärtiger, sogenannter «abstrakter» Kunst zusammensetzte.

Die *Galerie Rusche*, auf Grund ihrer Ausstellungen zeitgenössischer, zumeist abstrakter Kunst bei weitem die lebhafteste Kunsthandlung des Westens, zeigt im November/Dezember an die dreißig Bilder des jungen rheinischen Malers *Georg Meistermann*. Meistermann – 1911 in Solingen geboren und ohne das merkwürdige Ambiente dieser Stadt der Stahlveredelung auch künstlerisch nicht zu verstehen – war Schüler der Klassen Nauen und Mataré, erschloß sich dann aber den Einflüssen des Glasmalers Thorn-Prikker. Glasmalerei, bei der ja Bleiruten an Stelle der Farbkonturen treten, war seinem Drang zur Tektonik gerade recht. Mit diesen Bleiruten ließ sich ein selbständiges Spiel dynamischer Abstraktionen treiben. Seit einigen Jahren aber drängt es ihn, über das sperrige Eigenleben der Konturen hinweg zur absoluten Freiheit des Malens zu gelangen. Eine Art Gitterwerk schwärzlicher oder metallisch gelber Umrandungen wird dabei, bewußt, nie ganz aufgegeben. Das unverwechselbar Eigene seiner Form liegt in dem, was man vielleicht «Bandwerk» nennen könnte – lege es sich nun spitzig ausfahrend oder weich gerollt um die Formen, aus denen es selbst abgeleitet ist. Auf den Täfelchen der Jahre 1946/47 (die Berner Ausstellung des Sommers zeigte einige Beispiele) ist das «Materielle» seines Konturs nahezu in diesem Bandwerk aufgegangen. Das ergibt als schönste Wirkung ein so inniges Gleichgewicht, daß noch die farbkräftigsten Bilder wie schwebend erscheinen. Meistermann steht jetzt

schon in vorderster Reihe der Jüngeren. Aufmerksame Liebhaber gegenwärtiger Kunst erwarten noch viel von ihm. *Albert Schulze-Vellinghausen*

Münchener Kunstchronik

Antiken aus den Münchner Museen

Die Münchner Museumsbauten (Glyptothek, Pinakotheken, Staatsgalerie am Königsplatz, Völkerkunde, Bayrisches National-, Residenzmuseum) sind zerstört oder zum mindesten stark beschädigt; im Nationalmuseum sind nur noch einzelne Räume nach ihrer Wiederherstellung zu Ausstellungszwecken benutzbar. Der bewegliche Kunstbesitz ist, von geringen Einbußen abgesehen, erhalten geblieben. Ein Teil der Bilder der Staatlichen Galerien wird seit zwei Jahren in Räumen des ehemaligen «Hauses der deutschen Kunst» gezeigt. Die übrigen Museen veranstalten wechselnde Ausstellungen aus ihren Beständen in den beiden Sälen des Studieng Gebäudes des Nationalmuseums. Man hat dort bisher sehen können: Werke des Landshuter spätgotischen Bildschnitzers Hans Leinberger und ihm Verwandtes, eine Auswahl schöner Kunstwerke des bayerischen Rokoko, die spätromanischen Glasgemälde aus der Augsburger Kathedrale, chinesische Malereien aus der Sammlung Praetorius mit Skulpturen, Gefäßen usw. aus dem Völkerkundemuseum, eine Ausstellung zum Gedächtnis Adolf Hildebrands zu dessen 100. Geburtstag. Über die Wintermonate ist nun eine glückliche Auslese griechischer Skulpturen, Terrakotten, kleiner Bronzen und Tongefäße aus der Glyptothek und dem Antiquarium ausgestellt.

Nach dem Verlust der antiken Skulpturen des Berliner Museums und Dresdener Albertinums, die bis auf belanglose Reste und sehr vereinzelter Werke, die zufällig nicht in Ostdeutschland geborgen waren (wie die Nofretete-Büste, die lange Zeit im Wiesbadener Landesmuseum, dem Sitz des Central Art Collecting Point, ausgestellt war) nach Rußland abtransportiert wurden, ist die Münchner neben den viel kleineren und ihrem Bestande nach qualitativ geringeren Kasseler und Frankfurter Museen jetzt die einzige große Sammlung antiker Skulpturen in Deutschland. Berlin hatte in den letzten Jahrzehnten seinen Besitz an griechischen Originalen, im besonderen auch an hervorragenden Werken der archai-

schen Skulptur, erheblich vergrößert. (Vgl. Carl Weickert, Griechische Plastik, Berlin 1946, Verlag Gebrüder Mann; mit Abbildungen bisher noch kaum bekannter Werke aus den Berliner Museen). Das ist der Münchner Glyptothek nicht möglich gewesen, für die nach ihrer Eröffnung (1830) nur noch sehr selten Erwerbungen gemacht wurden. So war die Glyptothek ihrem Charakter nach eigentlich mehr ein dekoratives Monument des Philhellenentums der Byron- und Goethepoche, speziell des Bayernkönigs Ludwigs I. und seines Architekten Leo Klenze, als ein Antiken-Museum im modernen Sinne. Ludwigs I. ursprüngliche Absicht war zwar die Sammlung erstrangiger Kunstwerke; aber der Gedanke an ein klassizistisches Gesamtkunstwerk, in dem Architektur und Dekoration den würdigen Rahmen für die antiken Originale abgeben sollten, doch auch umgekehrt diese der Veredelung des Rahmenwerks und seiner Steigerung zum Feierlichen, Monumentalen zu dienen hatten, führte zu uns heute nicht mehr verständlichen Opfern zugunsten der dekorativen Nebenaufgabe. Die wertvollsten Skulpturen, die archaischen Giebelfiguren vom Aphaia-Tempel auf Ägina waren zum Glück schon (1813) erworben, ehe Ludwig I. Klenze mit dem Bau beauftragt hatte (1814) und das dekorative Ensemble im Vordergrund seines Interesses stand, die Einkäufe nicht nur eingeschränkt wurden, sondern sich danach richteten, was der Architekt für die Ausstattung seiner Räume brauchte. Geringere Werke, bloße Ausstattungsstücke, wurden bedeutenden vorgezogen, obschon man über die Qualitätsunterschiede keineswegs immer im Unklaren war. Die Statuen wurden einer scharfen Reinigung und Überarbeitung unterzogen. Sie wurden recht willkürlich und für unser Empfinden oft überaus brutal ergänzt – recht schlecht leider auch die «Ägineten» (von Thorwaldsen und Martin Wagner).

Mit der Zerstörung der Glyptothek ging ein einzigartiges Denkmal unter, das steinerne Manifest des deutschen Philhellenentums, das Gesamtkunstwerk des deutschen Klassizismus. Dieser Verlust aber betrifft eigentlich mehr unser historisches Bewußtsein als unser künstlerisches Empfinden, und er betrifft gar nicht unser Verhältnis zur antiken Kunst. Im Gegenteil, wir sehen darin, daß die Antiken nun aus der kalten Pracht, mit der sie Klenze umgab, befreit sind, einen Gewinn. (Der Verfasser muß gestehen,

daß in ihm schon vor Jahren der Wunschtraum erwachte: man möchte für die wertvollen Münchner Antiken ein ganz modernes Museum bauen und die Glyptothek, mit Gipsabgüssen und den bloß dekorativen Stücken ausgestattet, zu einem reinen Monument des Klassizismus machen). Gewiß läßt sich der Bau der Glyptothek wiederherstellen – mit den Arbeiten dafür ist bereits begonnen. Nach außen hin wird seine Erscheinung erhalten bleiben. Aber eine peinliche Restituierung der zerstörten Räume mit ihren klassizistischen Dekorationen wäre kaum möglich. Sie ist nach den Worten, die der Leiter der Münchner Antikensammlungen, Hans Diepolder, bei der Eröffnung der jetzigen Ausstellung sprach, auch nicht beabsichtigt. Man glaubt schon aus wirtschaftlichen Gründen auf eine Wiederverwendung des Glyptothekbaues als Museum antiker Skulpturen nicht verzichten zu können (wobei freilich noch die Frage offen bleibt, ob nicht ein wirklich moderner, ganz sachlicher Neubau gerade wirtschaftlich das Rentablere wäre – siehe Basler Museum!). Man will aber jedenfalls die Ausstellungsräume modernisieren.

Die Entlassung aus der Feierlichkeit des klassizistischen Rahmens tut den antiken Originalen außerordentlich gut. Das zeigt die jetzige Ausstellung im Nationalmuseum. Man hat hier die erste nahe, wirkliche Begegnung mit dem Apoll von Tenea, nun, wo er aus dem klassizistischen Rahmen herausgetreten, aus der hohen Nische, in der er, dem Auge zu weit entrückt, in der Glyptothek thronte, auf einen niederen Sockel herabgestiegen ist und sich von allen Seiten dem Blick darbietet. Ähnlich geht es einem mit den Ägineten, von denen wenigstens einige gezeigt werden. Daß man dem Einzelwerk gegenübersteht und durch die Aufstellung nicht der Versuch einer Rekonstruktion des Giebelfeldes gemacht wird, was einem kleinen Gipsmodell zudem besser gelänge, empfindet man als angenehm. Gut bekommt die Isolierung, die neutrale Umgebung auch dem wundervollen Grabrelief der Mnesarete aus dem Beginn des 4. Jahrhunderts, das die Verstorbene auf einem Hocker sitzend zusammen mit ihrer Dienerin darstellt. Aus dem einst im Erdgeschoß der Alten Pinakothek untergebrachten Museum antiker Kleinkunst sind kleine Weihgeschenke aus Ton und Bronze, Tonstatuetten der klassischen Zeit, die sehr bekannte bezaubernde kleine Bronze eines stehenden Mädchens – ist es Aphrodite,

ist es eine Badende? – und eine große Zahl von Tongefäßen ausgestellt, von denen München eine große Sammlung besitzt, die zu den schönsten Europas gehört.
Hans Eckstein

Pariser Kunstchronik

J. Bertholle, Etienne Martin, J. Muller-Le Moal, Vera Pagava, F. Stahly bei Jeanne Bucher

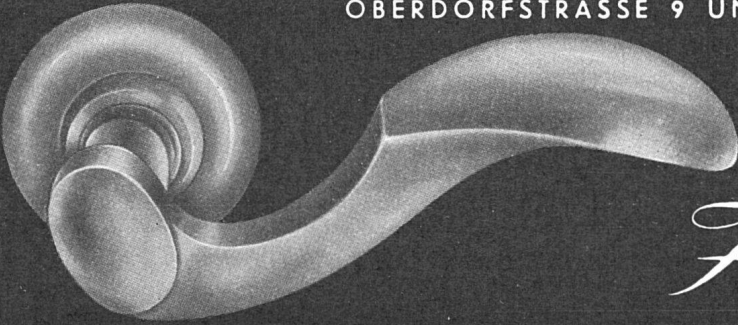
Die Galerie Jeanne Bucher zeigte in ihrer Dezemberausstellung zum ersten Male eine größere Bilderauswahl des Malers *Jean Bertholle*, den man bisher besonders durch seine bemerkenswerten Bühnendekorationen kannte. Bertholle ist aber, obwohl seine Malerei sich zur Bühnendekoration eignet, vor allen Dingen ein Maler der Innenwelt. Für ihn ist die Malerei eine unumgängliche Sprache, in der jede Farbe, jeder Ton Träger einer magischen Deutung ist. Man möchte vor der Malerei Bertholles von einer surrealistischen Religiosität sprechen und wird sich an seinem Beispiel erstaunt bewußt, daß der Surrealismus nicht häufiger den Weg ins Religiöse gefunden hat. Vielleicht hat die materialistisch-psychoanalytische Haltung seiner Gründer diese natürlich gegebene Tendenz des Surrellen zum Transzendenten bisher willentlich vermieden. Die Georgierin *Vera Pagava* führt mit ihren mythischen, doch ganz unliterarischen Figurenkompositionen in eine Welt eisiger Leidenschaftlichkeit. Der Bildhauer *Etienne Martin* bewegt sich ähnlich wie Bertholle auf dem Grenzgebiete des Religiösen und Surrealistischen. Wie sich Etienne Martin in seiner kräftigen südfranzösischen Sprache ausdrückt: «Ich möchte Bildwerke schaffen, die uns einen heiligen Schrecken einjagen!»

A. Magnelli bei René Drouin

Der im Zeichen des Poetischen stehenden Gruppenausstellung bei J. Bucher könnte man die Ausstellung des Florentiners *A. Magnelli* bei René Drouin gegenüberstellen. Bei Magnelli, dessen Bilder vor zwei Jahren in Basel zu sehen waren, ist die Form nicht nur Mittel und Sprache, sondern sein formaler Selbstwert. (Soweit dies überhaupt möglich ist.) Jegliche Symbolik, jegliche Analogie oder Äquivalenz ist hier willentlich vermieden. Ein Viereck ist ein Viereck, ein Dreieck ein Dreieck, und unser geistiges Ver-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie d'Art moderne	Wassily Kandinsky, Aquarelle und Zeichnungen Juan Gris - Georges Braque - Pablo Picasso Kurt Schwitters	28. Febr. bis 11. April 25. Febr. bis 21. März 28. Febr. bis Ostern
Bern	Kunstmuseum	Wiener Privatgalerien Czernin - Harrach - Schwarzenberg Cuno Amiet Friedrich Simon (1828-1862) Französische Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Louvre Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris Beispiele für den Zeichenunterricht an Primarschulen Ascher Squares	20. Dez. bis 31. März 22. Febr. bis 4. April 8. Febr. bis 14. März 14. März bis 30. April 14. Febr. bis 29. März verlängert bis 15. März 28. Febr. bis 20. März
Biel	Galerie des Maréchaux	Edmond Bille	6. März bis 21. März
Fribourg	Musée d'art et d'histoire (Université)	Jean de Castella	28 févr. - 21 mars
Genève	Musée Rath Musée d'Ethnographie Athénée	Section de Genève de la Société suisse des Beaux-arts L'art rustique des Alpes rhodaniennes Maurice Barraud M. I.-Ch. Goetz Mia Gielly	28 févr. - 21 mars oct. - avril 28 févr. - 18 mars 20 mars - 15 avril 28 févr. - 20 mars
Lausanne	Galerie Georges Moos Galerie Paul Vallotton Galerie du Capitole	Gaston Vaudou Marcel Stebler Raoul Domenioz	4 mars - 18 mars 21 févr. - 11 mars 13 mars - 1 avril
St. Gallen	Kunstmuseum	Theo Glinz - Hans Looser - Emil Schmid	14. März bis 18. April
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Jakob Ritzmann	7. März bis 11. April
Winterthur	Kunstmuseum	Große Maler des 19. Jahrhunderts aus den Münchner Museen - Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts aus der Stiftung Dr. Oskar Reinhart	16. Aug. bis 7. März
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH. Kunstgewerbemuseum Atelier Chichio Haller Galerie Neupert Kunstsalon Wolfsberg Galerie Georges Moos Ausstellungsraum Orell Füssli Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Heinrich Altherr Indische Miniaturen Lehrlingswettbewerb des städtischen Jugendamts II Rolf und Vanda von der Lenne Aktbilder und Kompositionen zeitgenössischer Maler Walter Sauter - Max Truninger Französische Meister der Gegenwart Eugen Früh «Xylos» schweiz. Holzschnittkunst	15. Febr. bis 14. März 7. Febr. bis 11. April 29. Febr. bis 13. März 5. März bis 24. März 7. Febr. bis 15. März 4. März bis 27. März 26. Febr. bis 20. März 14. Febr. bis 20. März 4. März bis 14. April
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 - 12.30 und 13.30 - 18.30 Samstag bis 17.00



F. BENDER/ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

gnügen läßt sich nur aus der Wechselbeziehung dieser Formen oder farbigen Dimensionen ermitteln. Magnelli gehört mit Mondrian, Doesburg, Sophie Täuber-Arp zu jener Gruppe asketischer Künstler, die bis an die äußersten Grenzen des in der Kunst Möglichen vorgedrungen sind.

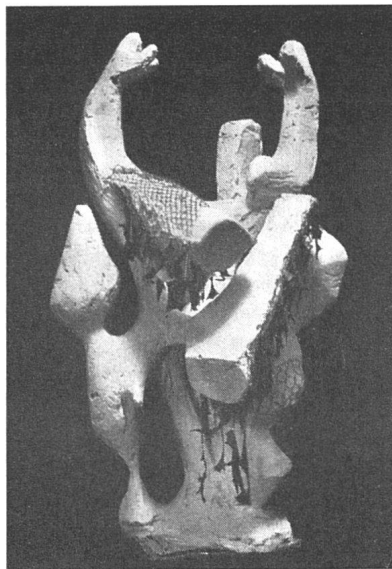
F. Stahly

Kunstnotizen

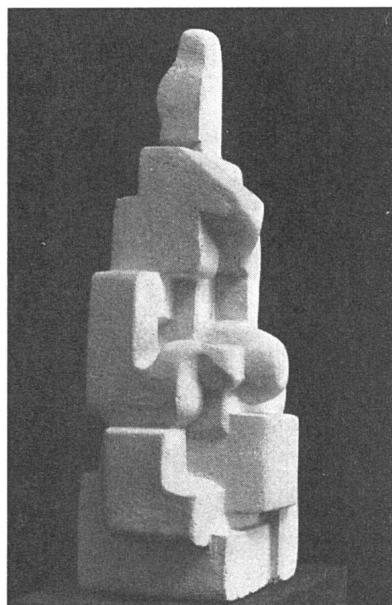
Reinhold Kündig sechzigjährig

Am 15. Januar dieses Jahres beging der Zürcher Maler Reinhold Kündig seinen sechzigsten Geburtstag. Die Reihung von Sechziger-Feiern in den letzten Jahren, auf die das «Werk» mit Freude hinweist, zeigt, wie wesentlich für die schweizerische Malerei die Generation der zwischen 1885 und 1890 Geborenen ist. Kündig steht mitten in der eng verbundenen Gruppe von Zürcher Malern, die sich an Otto Meyer-Amden (geboren 1885) anreihen, zusammen mit Paul Bodmer (1886), Johann von Tscharnier (1886) und Hermann Huber (1888). Gemeinsam ist diesen Malern der Sinn für das Bleibende, eine Beschäftigung mit der plastischen Erscheinung im Raum, die zugleich Vergeistigung heißt, das Suchen nach dem gesetzvoll ponderierten Bildaufbau. Während seine Mitstreitenden vor allem auf die nahen und greifbaren Dinge, auf das Stilleben und die menschliche Gestalt hingewiesen wurden, wandte sich Reinhold Kündig früh der Landschaft zu. Aber auch für ihn existiert die Versuchung des Reisens nicht. Nicht der Wechsel der Szenerie ist es, der ihn zum Schaffen bewegt, sondern der Wandel des Ausdrucks einer einzigen, eng umgrenzten Landschaft, der Gegend um den Horgenberg und Hirzel, wo er schon seit Jahrzehnten lebt. Hier malt er, wie das wandelhafte Wetter, wie die Tages- und Jahreszeiten über die Landschaft hinweg gehen. Die Zurückhaltung seiner Technik und die bedächtige Ruhe, die von dem beharrenden Gegenstande ausstrahlt, erlauben es ihm auch, Zwischenstimmungen zwischen Tag und Nacht zu fassen, deren künstlerische Gestaltung der Malerei nur in seltenen Momenten erlaubt ist. Bei Kündig sind sie legitim. – Die guten Wünsche und die Anteilnahme weiterer Kreise begleiten den Künstler in sein neues Lebensjahrzehnt.

h. k.

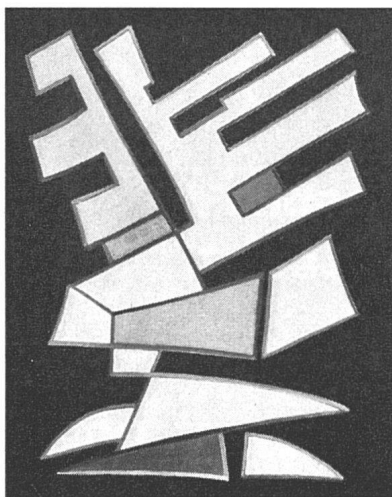


Etienne Martin, Skulptur, Gips. Galerie Jeanne Bucher, Paris. Photo: Marc Vaux



François Stahly, Maya, Stein

A. Magnelli, Komposition. Galerie René Drouin, Paris. Photo: Marc Vaux



Wiederaufbau

Wiederaufbau

Zu zwei Vorträgen

Am 25. Oktober 1947 sprach Hofrat Prof. Dr. Karl Holey, Rektor der Technischen Hochschule Wien, in der ETH. über den Wiederaufbau der durch den Krieg arg mitgenommenen für Österreich repräsentativsten Dombauten von Salzburg und Wien. Daß öffentliche Bauten, die derart im Mittelpunkt des religiösen und geistigen Lebens einer Stadtbevölkerung stehen wie diese beiden berühmten Gotteshäuser, so rasch wie möglich wieder instand gesetzt werden, ist an und für sich vollkommen richtig. Der Referent hat auch großen Wert darauf gelegt zu betonen, daß diese Bauarbeiten derart durchgeführt werden, daß sie keine wesentliche Beeinträchtigung bezüglich Baumaterialien und Arbeitskräften für die dringende Beschaffung von Wohnräumen bringen.

In äußerst lebendiger und sympathischer Weise erläuterte Prof. Holey alle mit der Wiederinstandstellung der beiden Bauwerke zusammenhängenden technischen und architektonischen Fragen und machte aus den enormen Schwierigkeiten praktischer Natur, welche die Arbeiten ständig beeinträchtigen, kein Hehl. Für den vollkommen abgebrannten Dachstuhl des Stephansdomes wird eine leichte Eisenkonstruktion verwendet; außerdem wird über den ganzen Bau eine feuerfeste Betondecke gelegt, die schon allein notwendig ist, um den dachlosen Bau gegen Durchnässung zu schützen. Im Innern wird alles Beiwerk, das im Verlaufe der Jahrhunderte hinzukam und das als unorganisch empfunden wird, beseitigt. Die zerstörten Glasfenster sind bereits durch solche aus leicht getöntem Glas in mosaikartiger Musterung ersetzt worden. Außer dieser Darlegung der in Ausführung begriffenen Arbeiten, berichtete der Referent in ausführlicher Weise über die wechselvolle Entstehungsgeschichte dieser beiden großartigen Bauten.

Am 26. Januar 1948 sprach in der ETH. Prof. Adolf Abel aus München, Lehrer an der Architekturabteilung der dortigen Techn. Hochschule (er sprach außerdem in Basel und Bern). Im Dritten Reiche in Ungnade gefallen, hatte Abel die Zeit nicht ungenützt vorbeistreichen lassen; er hat früh-