

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **36 (1949)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

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

Zürich

Pierre Bonnard

Kunsthhaus, 6. Juni bis 24. Juli 1949

Kein anderer Maler schien geeigneter zu sein, die musikalischen und dramaturgischen Anlässe der Zürcher Festwochen zu begleiten, als Pierre Bonnard. Beim Betreten des Kuppelsaals kam einem unwillkürlich Beethoven in den Sinn und Schillers Verse von der Freude, denn die großen Panneaux zu einem Gartensaal sind in der Tat so, wie man sich das Sprühen schöner Götterfunken vorstellen möchte. Das Gold der Gelb in starkem Kontrast zu den Ultramarin und kühlen Grün sind hier beinahe zu einem Eigenleben gekommen und haben nur noch nebenbei ein farbiges Freilicht-erlebnis zum Motiv. Diese freudestrahlenden Übertretungen der malerischen Gesetze des schulmäßigen Impressionismus machen überhaupt die Eigenart Bonnards aus. Man verfolge (etwas mühsam, da die Bilder im Kunsthhaus, wenn auch sehr gut in den Räumen disponiert, für chronologische Betrachtung etwas zu bunt durcheinander hingen) seine Entwicklung aus der noch ins letzte Jahrhundert ragenden und aus einer sichtbar direkten Beziehung zu Manet und zum frühen Renoir stammenden Frühwerke mit ihrer Vorliebe für Schwarz (aber was für farbige, auf Farben antwortende Schwarz!) zu den erwähnten Werken der mittleren Zeit und bis zu den Spätwerken. Wie prachtvoll entwickelt sich Bonnard aus sich selbst, ohne sich zu wiederholen; bleibt er doch zeitlebens von einer Gefühlsstärke, die in den letzten Bildern von Le Cannet, vor allem mit der ebenfalls im Kuppelsaal placierten großen Landschaft aus seinem letzten Lebensjahr mit ihrer dramatischen Fülle und farbigen Intensität ihren Höhepunkt erreicht. Der Achtzigjährige malt wie ein Junger, wie ein ganz Moderner, eben gerade, weil er nie einer Mode verfiel oder um jeden Preis zeitgemäß sein wollte.

Motivisch bleibt er im häuslich-französischen Bereich wie Vuillard; doch

wieviel heiterer und freier ist er als jener, spürte man doch in der Basler Vuillard-Ausstellung eine gewisse müde Zeitgebundenheit. Bonnards bürgerlich-unbürgerliche Lebens- und vor allem Malensfreude hat zwei Weltkriege überstanden, ohne zu brechen, unbeeinflusst scheinbar vom Zeitgeschehen. Allein, was wissen wir vom inneren Erlebnis bei der Sensibilität eines solchen Meisters: er hat nur die leuchtenden Resultate seines Pinsels, nicht die Dunkelheiten ihrer Geburten hinterlassen, ganz im Sinne der Worte Böcklins: «Die Kunst ist zur Freude der Menschheit da, nicht zur Qual.» Wenn schon die Landschaften wie Blicke in die heitere Natur wirken, wird dieses Fensterhafte für sein ganzes Oeuvre charakteristisch. Die Überschneidungen der Figuren und Gegenstände durch die Bildränder sind oft von einer großartigen Willkür, sie sind jedoch immer durch den farberfüllten Raum bedingt, durch die vibrierende Atmosphäre; es ist die Komposition aus Farbflecken, nicht durch Konturen oder durch architektonisch gebaute Formmassen, was bestimmend ist. Was Degas begann, hat Bonnard ausgewertet, wie er überhaupt der Voller der Errungenschaften der großen Impressionisten zu sein scheint, nicht theoretisch-schematisch wie Marquet u. a., sondern gütig und verschwenderisch und irgendwie kindlich, im besten Sinne des Wortes. Es gibt wohl kaum eine weniger intellektuelle Malerei als die seine; man möchte wetten, daß Bonnard auf die Frage nach dem Entstehen einer Komposition wie die des rot karierten Tuchs mit der blonden Frau und dem Hund auf dem Silbergrund (und den silbrig-bläulichen Servietten des abgeräumten Tisches) geantwortet hätte: «Es hat mir eben gefallen, als ich es sah.» Dieses prachtvolle Aus-der-Natur-Quellen seiner Kunst ist es, was ihn mit den Größten der Vergangenheit verbindet.

In einem kleinen Früchtestilleben scheint er den Duft der frischen Früchte mit hineingemalt zu haben; und doch bleibt zuletzt die Farbe ausschlaggebend für die Vollendung des Bildes: man beachte, wie er am oberen Bildrand noch einmal die gelblich-grüne Pflaumenfarbe wiederholt, um den Kontrast der Früchte auf dem blau-weißen Tuch zu mildern.

Neben den vielen Ölbildern müssen auch die paar Gouachen erwähnt wer-

den, die technisch mit zum Schönsten der Ausstellung gehören. Sie sind in der Bildwirkung gewissen Ölbildern kleineren Formats zum Verwechseln ähnlich und zeigen nur, wie homogen Bonnards Farbausdruck ist.

Bonnards Graphik bedarf eines eigenen Studiums. Es fällt einem dabei auf, wie farbig er denkt, auch wenn er innerhalb des Schwarzweißen bleibt. Bei den illustrierten Buchausgaben bleibt man immer wieder bei Verlaine stehen (Parallèlement) und muß sich überlegen, wieso es möglich ist, auf so feines weißes Büttchen mit einem Ton zu drucken, der weder Rosa noch Karmin noch Zinnober genannt werden kann und der absolut nicht süß wirkt. So etwas ist wohl nur in Frankreich möglich gewesen. *Hedy A. Wyß*

Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute

Helmhaus, 28. Mai bis 3. Juli

Eine reichhaltige, anregende, von Edmund Stadler trefflich aufgebaute Ausstellung, die einer etwa fünfzigjährigen Periode schweizerischen Bühnenbildschaffens gewidmet war, deren Leistungen über die Schweiz hinaus für das europäische Theater von Bedeutung geworden sind. Hierbei war es interessant zu beobachten, wie das regionale schweizerische Element der europäischen Entwicklung einen bestimmten Akzent gibt, während auf der anderen Seite durch eine abgeschlossene Haltung der Schweizer Schaffenden von der europäischen künstlerischen Generallinie fruchtbare Anregungen empfangen werden.

Am Beginn der dargestellten Periode steht das Schaffen Adolphe Appias (1862–1928), des genial tragischen Erneuerers der Szene, auf den die ersten Ideen für das stilisierte Bühnenbild und auf die Verwendung des Lichtes als malerisch-szenischer Faktor zurückgehen. Die ausgestellten Entwürfe von den Wagner-Skizzen aus dem Beginn der neunziger Jahre bis zu den puristischen Faust-Entwürfen von 1928 gehören zum Schönsten und Reinsten, was auf dem Gebiet des Bühnenbildes geschaffen worden ist. Die künstlerische Haltung ruht in der Kunstvorstellung der Jugendstilperiode, die nach wesenhafter Vereinfachung und Klarheit strebt. Schweizerisch scheint uns die menschliche Ein-

stellung, die hinter Appias Werk steht; in seinen Schriften, die in ihrer Konsequenz an Rousseau gemahnen, kommt dies mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Daß ihm nur ganz fragmentarische Bühnenverwirklichung vergönnt gewesen ist, gehört zu den typischen Anzeichen einer Zeit, deren offizielle Kunstinstitute der wirklichen Entwicklung nachhinken. Anzumerken ist, daß von den wenigen Realisierungen doch zwei in der Schweiz – auf Initiative Wälterlins am Basler Stadttheater – stattfanden. Appias internationaler Einfluß ging praktisch von der Dalcroze-Schule in Hellerau aus, wo die beiden Genfer Freunde zu gemeinsamer Arbeit gelangten.

Der zweite Beitrag der Schweiz an das europäische Theater wurde von Karl Walser geleistet, der im ersten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts für Max Reinhardt in Berlin künstlerisch gearbeitet hat. Die ausgestellten Skizzen zeigten den strikten Gegensatz zu Appias strenger Bühnenarchitektur; sie führen der Bühne das Element des Skizzenhaften, des Leichten, des im besten Sinn modern Illustrativen zu. Eine ganze Generation von Bühnenmalern hat von Walser gezehrt, ohne seine knappe, überzeugende Zartheit zu erreichen.

Damals begann Alfred Reucker am Zürcher Stadttheater mit einer Reform des Bühnenbildes, wobei sich sein Mitarbeiter Albert Isler mit schönem Erfolg der Sezessionsbewegung anschloß. Ihm folgten in den zwanziger Jahren eine Reihe von Malern, wie Baumberger, Wilhelm und Eugen Hartung, Adolf Schnider, Otto Morach u. a., die in der Ausstellung durch Entwürfe vertreten sind, deren Frische ungebrochen erscheint. Damals gingen von dem von Alfred Altherr gegründeten Zürcher Marionetten-Theater auch auf die große Bühne lebendige Impulse aus. In der Ausstellung sah man mit großem Vergnügen einige Beispiele von Otto Morach im Original.

Das moderne künstlerische Element setzte sich zur gleichen Zeit auch auf der Bühne des Welschlands durch. Jean Morax und Alexandre Cingria arbeiteten für das «Théâtre du Jorat», René Auberjonois schuf die Bühnenbilder für die Uraufführung der «Histoire du Soldat» von Ramuz-Strawinsky, die teils im Original, teils in Skizzen zu sehen waren. Bleibende Leistungen!

Ein besonders lebendiger und erfreulicher Eindruck ging von den vielseitigen Arbeiten schweizerischer Künstler aus, die in den letzten zwanzig Jahren

für die Bühne gearbeitet haben. Glückliche Aktivität und künstlerischer Sinn, die seit etwa 1933 an einer Reihe von schweizerischen Theatern und Cabarets herrschten, haben Künstlern wie Carigiet, Butz, Hans Fischer, Max Sulzbachner, Hindenlang, Gunzinger, Perrotet, Röthlisberger, Bignens, Humm, Leo Leuppi, Joseph Müller-Brockmann und im Welschland Eric Poncy, Robert Privat, A. Holy, J. Stryjenski u. a. die Möglichkeit gegeben, sich mit der Bühne auseinanderzusetzen. Das Resultat ist, wie die Ausstellung zeigte, ausgezeichnet; die Chance, mit den Materialien der Bühne, mit Bau und Licht, mit Farbe und Stoffen (bei den Kostümen) zu arbeiten, hat die Phantasie der Künstler in lebhaftere Bewegung versetzt. Daß hierbei auch Anregungen aus dem Ausland, wie sie vor allem durch die Arbeit des am Zürcher Schauspielhaus schaffenden Teo Otto ausgingen – dessen Arbeiten an ausgezeichneten Beispielen in der Ausstellung vertreten waren –, hat sich nur positiv ausgewirkt. Man stellte an diesem Material ein hohes Generalniveau schweizerischen Bühnenschaffens fest, das zwar eigentliche Experimente – für die die Bühne sich grundsätzlich darbieten sollte – vermeidet, aber im europäischen Bühnenschaffen einen ausgezeichneten Rang einnimmt. *H. C.*

Filippo De Pisis

Galerie Moos, 24. Mai bis 11. Juni 1949

Den italienischen Maler De Pisis von der Gruppe der Fauves, mit denen er in seiner Pariser Zeit Fühlung nahm, abzuleiten, ist mehr eine biographisch-theoretische als ein stilkritische Bemühung. Das Werk des heute 53 Jahre alten, aus Ferrara stammenden Malers zeichnet sich durch einen so einmaligen Stil aus, der, ohne den französischen Impressionismus der Blütezeit wohl undenkbar, sich keineswegs in einer slavischen Anlehnung an die Sehweise eines Manet oder Monet entwickelte. Denn ebensogut könnte man statt dieser Deszendenz eine dritte vorschlagen, eine, die weiter ausgreift und weniger in den Begriff Schule gefaßt werden kann: nämlich in zwei Namen der großen venezianischen Malerei: Tintoretto und Guardi. Und wenn man in Ferrara selbst nach einem Verwandten in der Vergangenheit fahnden wollte, käme man auf Crivelli zu sprechen, von dem wir in der lombardischen Ausstellung eine Landschaftsdarstellung hinter dem Früchte- und Brokat-

gehänge um die Muttergottes entdeckten, wo wir eben jene nervöse, auf Schwarz-Weiß-Ocker-Olivgrün abgestellte, mit kleinen Akzenten geladene Pinselschrift bemerken, die für De Pisis so typisch geworden ist. Mit Vorliebe geben reine Schwarz als tiefste Akzente gleich japanischen Schriftzeichen das erste und letzte Skelett seiner Bilder ab. Und dies ist vor allem in den späten Werken ersichtlich, von denen wir in der Galerie Moos eine größere Anzahl trafen. Es sind dies die lichtereren Bilder.

Die dunkleren, farbsatteren sind die älteren. Da ist z. B. die «Mondnacht», ein jeder Romantik im Thematischen bares, im Gegenständlichen nicht eigentlich überraschendes Bild. Es sind die bei De Pisis seit Jahrzehnten zu treffenden Meertiere, die scheinbar absichtslos auf dem Vordergrund des Bildes, einem dümpfen Ockerton, herumliegen, ohne daß genau feststellbar wäre, ob es sich um einen Innen- oder Außenraum handelt. Im Mittelgrund erheben sich zwei zeltartige, bläulich-weiße Pyramiden, die die Suggestion eines Meeresstrandes aufs stärkste aufkommen lassen, eines allerdings seltsam unwirtlichen, höchstens von einer dunkeln Schlangenbewegung belebten Strandes, in dessen Hintergrund ein Flecken ausgelöschtes Orange sich als aufsteigendes Gestirn interpretieren ließe. In dieser unbestimmten Leere liegt nun gerade das, was De Pisis uns vermitteln will; und in der seltsam dramatischen Stimmung wird nun auch der Name Tintoretto in uns wach und seine weiten Spannungen leerer Dunkelheiten, aus denen die Helligkeiten der Figuren aufblühen.

Zu derselben Gruppe der dunkeln Bilder gehören die Pilze, auch sie wie Fische schimmernde, weißliche, aus einem Ockergrund auftauchende, von schwarzen Schattenklecksen belebte Helligkeiten.

Außer den Stilleben haben es uns die Landschaften angetan, vor allem der unvergleichliche, von Luft und Wind umwehte «Redentore». Hier darf nun ruhig auch von Guardi die Rede sein, was De Pisis' Verdienst keineswegs schmälert. Vor allem die Zeichnungen Guardis gehen mit dieser Pinselschrift im «Redentore» überein. Würde man Guardi unter der Lupe ansehen, so bekäme man etwas wie die moderne Zeichensprache dieses De Pisis. Nun hat unser Maler aber ein anderes Material als Papier und Feder, er hat grundierte Leinwand, die mit flüssiger Ölfarbe fast wie ein Aquarell behandelt ist. Nur ungefähr zwei Drittel der Leinwand sind

bedeckt; die Lichter in den Häusern sind roher Grundierton, und zwischen den hellen Blauflecken und den grauen oder beigen Wolken liegen wiederum leere Helligkeiten, die nur von den schwarzen Pinselstrichen der Schiffsmasten und den punktierten Vogelakzenten bedeckt sind. So bleibt der dunkelste Farbton das wässrige Grau der Lagune, alles andere ist Licht und Luft und was sich darin tummelt.

Die Technik des Auslassens wird in diesen neuesten Bildern bis an die äußerste Grenze des Möglichen geführt. Die «Fische am Strand» (1948) bestehen sowohl wie die Zitronenscheibe neben ihnen aus einem kleinen Rest von Farbe am Kontur; dahinter liegt ein Meereshorizont und eine seltsam naive Reihe wandernder Wolken. Alles ist nur noch Andeutung, ein sparsames Hinwerfen von Akzenten, zu denen auch die Signatur gehört, die sich in dieses Gewebe aus Luft und Nichts verspinnt.

Ist die Leinwand leicht grünlich grundiert, wird sie für den farbigen Aufbau eines unendlich sonnigen Blumenstraußes verwertet. In der einzigen Komposition «Auferweckung des Lazarus» ist es ein rötlicher Ockergrund, der zur Hautfarbe des Auferweckten wird: alles geschieht auf einer grauen Straße oder Platz, auf dem es wie in irgendeiner italienischen Stadt, von Lebewesen wimmelt. Die Christusfigur allein erhält ihre konventionelle Lokalfarbe: ein Zinnober und ein Schwarzblau, ein Scherzo, ein Capriccio auch dies.

Wie sehr diese überaus kultivierte Kunst ein Endstil ist und im Begriff ist, vom Gesehenen ein Gedachtes zu werden, ähnlich wie dies in den frühen Katakombenmalereien der Fall ist, wo die letzten Reste eines pompejanischen Impressionismus sich in einen neuen archaischen Stil verwandeln, zeigt sich hier. Der differenzierte und übersensible De Pisis bleibt jedoch zu sehr der impressionistischen Tradition treu, als daß er den Schritt aus dem Reiche der Luft auf das der Erde mit ihren Lokalfarben, etwa zu der neuen Naivität eines Dufy oder Klee, tun müßte.

Hedy A. Wyß

St. Gallen

Sammlung Dr. Othmar Huber

Kunstmuseum, 28. Mai bis
9. Juli

Der Kunstsammler mag oft dem Forschungsreisenden zu vergleichen sein, der in einem teilweise erschlossenen



Filippo de Pisis. Campo Sta Margherita, Venezia, 1947 Photo: Giacomelli, Venedig

Kontinent nach Neuland sucht. So planmäßig er auch vorgehen mag, so kommt ihm oft das Wertvollste auf Umwegen und unerwartet zu, und der Zufall spielt ihm manches in die Hand, das er gar nicht gesucht hat. Diesen Eindruck hatte man auch in dieser Ausstellung der Sammlung Dr. Othmar Huber (Glarus). Ein Sammeleifer, der – wie Dr. O. Huber an der Vernissage erklärte – schon im Knaben lebendig war und sich an Briefmarken und farbigen Bildern auswirkte, verband sich mit einem gesunden Instinkt, der sich sammelnd, betrachtend und in der Auseinandersetzung mit den Tendenzen der modernen Kunst durch die Erfahrung verfeinert und gesteigert hat. So ist die Sammlung nicht einheitlich. Sie verrät das geistige Wachstum des Sammlers, woraus sich die Qualitätsschwankungen ergeben. Ich beschränke mich darauf, das Wesentliche herauszugreifen. Den Höhepunkt bildet «La buveuse assoupie» von Picasso (1902), einst Besitz der Kunsthalle Hamburg. Daneben steht die «Tête de fou», eine Bronzeplastik Picassos von 1905, um die sich kleinere Bilder und Radierungen Picassos gruppieren. Neben Picassos Vielseitigkeit vertritt Juan Gris mit dem bedeutenden Bild einer Bäuerin den dogmatischen Kubismus. Einen besondern Raum füllten die Bilder Paul Klees. Außer der Empfänglichkeit für ihre farbige Magie erfordern sie eine starke Einfühlung in die Sprache des zeichnerischen Striches. Erst dann erschließen sie den ganzen Reiz ihrer feingliederten, geistvollen Formensprache. Drei kleinformatige,

stark abstrahierende Bilder Jawlenskys führen zu den Kompositionen Kandinskys. Zwischen Klee und Kandinsky steht der Schweizer Dalvit. Der Norden ist durch eine Farbenlitho Munchs vertreten, die in Noldes Farbenholzschnitt «Windmühle» ein würdiges Gegenstück hat. Außer einigen weiteren Blättern Noldes, worunter ein aquarelliertes, lichtvolles blaues Selbstbildnis, bilden Kirchner, Pechstein, Heckel, Schmitt-Rottluff, Rohlf und Macke mit kleineren Werken, und Marcs «Blau- es Pferd» die Wegbereiter des deutschen Expressionismus, die den eigentlichen Kern der Sammlung bilden. Kubins «Phantasien» sind ebenso leidenschaftliche Visionen eines Einsamen wie Barlachs Plastiken, die als Einzelgänger zwischen den ausgeprägten Gruppen der «Brücke» und des «Blauen Reiters» einen wesentlichen Bereich der deutschen Seele gestalten. Blätter von Käthe Kollwitz, Tuschzeichnungen und Bilder Masereels belegen die künstlerisch reifen Lösungen der Tendenzkunst, die leider nur zu oft, trotz ihrer starken Sprache des Herzens, überhört wird. Georges Rouault erweist mit seinen sechs Werken auch hier seine Sonderstellung als die eines der stärksten und leidenschaftlichsten Gestalter des heutigen Frankreich. Von den andern Franzosen blieben mir die Farbenlitho von Matisse, der Mädchenkopf von Derain, der Rückenakt von Gromaire und vor allem das Haus der Mimi Pinson von Utrillo haften. Innerhalb dieser Vielseitigkeit, die nicht nur den Expressionismus, sondern fast alle modernen Tendenzen

umfaßt, wirkten die einzelnen Bilder der Schweizer Albert Schnyder, Fred Stauffer, Karl Hosch und selbst Hodlers «M^{me} Darel» trotz ihrer Qualitäten mehr nur als Randbemerkungen, und dieser Eindruck wurde durch ihre isolierte Placierung noch verstärkt. Im gesamten eine sehr anregende Ausstellung einer privaten Sammlung, die sich noch «mausern» wird. Sie ist in der Hand ihres Besitzers ein Lebendiges, an dem er weiter formt und das nach außen und nach seinem innern Gehalt noch wachsen und reifen wird. kn.

Bern

Kunst des frühen Mittelalters

Kunstmuseum, 19. Juni bis 31. Oktober

Die Ausstellung «Kunst des frühen Mittelalters», die das Berner Kunstmuseum die Sommermonate über in den oberen Räumen des alten Baues beherbergt, vereinigt einen außerordentlich kostbaren Bestand an Handschriften, Evangeliaren, Bucheinbänden und weiteren Denkmälern der Kleinkunst aus den vorkarolingischen, karolingischen und ottonischen Epochen. Die Ausstellung ist durch die Initiative der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart (Leiter Dr. Hoffmann) zustande gekommen und als Gegengabe für die Hilfe gedacht, die deutsche Bibliotheken und Kunstinstitute von schweizerischer Seite empfangen. Rund sechzig Institutionen Deutschlands – Bibliotheken, Kirchenschätze und Museen der Westzonen – haben ihren Besitz aus der Zeit der ausgehenden Antike bis ins 13. Jahrhundert beigesteuert, ebenso die Bibliothèque Nationale von Paris, die für diesen Zeitraum besonders kostbare und seltene Denkmäler besitzt, und außerdem auch schweizerische Museen, Bibliotheken und Private. So hat eine Ausstellung Gestalt gewonnen, die in dieser Form als einzigartig bezeichnet werden darf. Seit einer Ausstellung, die 1902 in Düsseldorf stattgefunden hat, werden zum ersten Male wieder diese Seltenheiten und Kostbarkeiten vereinigt, die eine frühe Ära der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte dokumentieren. Je spärlicher das uns erhaltene Gut ist, um so unschätzbbarer ist es. – Um die Durchführung der Ausstellung und die Gestaltung des ausführlichen Katalogs (der dem Laien und dem Wissenschaftler eine vorzügliche de-

taillierte Führung bietet und bleiben den kunsthistorischen Wert beanspruchen darf) haben sich ferner verdient gemacht Prof. Albert Boeckler und Prof. Otto Homburger.

Die künstlerischen Werte des mittelalterlichen Buches liegen sowohl im Einband wie in den Miniaturen, ganz abgesehen vom literarischen und kulturellen Denkmalswert einer Handschrift überhaupt. Die Prachteinbände, die ins Gebiet der Goldschmiedekunst und Kleinbildnerei reichen, brachten es mit sich, daß aus den Kirchenschätzen auch weitere Stücke der Kleinkunst, wie Kirchengeschäft und Schmuck, Elfenbeintäfelchen und Gewebe, herangezogen wurden, wodurch die Ausstellung an reichem Schauwert außerordentlich gewinnt und zur vielseitigen Dokumentation eines halben Jahrtausends deutscher Kunst- und Geistesgeschichte wird.

An den Beginn der Ausstellung sind einige Werke der Spätantike und der vorkarolingischen Zeit gestellt, darunter das northumbrische Evangelium aus Echternach, das als die schönste vorkarolingische Handschrift gilt und das in großartiger Weise die natürlichen menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen mit abstrakter Ornamentik zu einer Einheit verbindet: der wesentlichste Unterschied der frühmittelalterlichen Kunst gegenüber der Antike und zugleich eine Stilhaltung, die für alle Gattungen der bildenden Kunst im Mittelalter richtunggebend bleibt.

Die karolingische Zeit, deren Kunst ganz auf der durchgreifenden Kulturarbeit Karls des Großen basiert, ist uns vor allem in Werken der Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei erhalten. Die großen karolingischen Malschulen sind mit ihren berühmtesten Stücken vertreten, wie der (nach einer Schwester Karls des Großen benannten) Ada-Handschrift und verschiedenen Evangeliaren des 9. Jahrhunderts, alle prunkvoll und farbig ungemain reich, offensichtlich höfischem Glanz dienend. Neben der großen karolingischen Schule von Tours sind auch hervorragende Handschriften aus St. Gallen zu sehen. Die karolingische Kunst mündet in die Schule von Corbie, die eine förmlich barocke Formen- und Bewegungsfülle ihr eigen nennt und die mit dem Evangelium von St. Emmeran glanzvoll vertreten ist. Neben der Handschrift ist hier auch der Einband mit reicher Goldschmiedearbeit und üppigem Edelsteinschmuck erhalten. – Den Haupt-

bestand der Ausstellung bilden die Werke der ottonischen Epoche, die mit allen großen Malschulen des 10. und 11. Jahrhunderts sehr reich und wertvoll zur Schau gelangt. Die Arbeiten der Reichenau, die nicht nur Zentrum einer klassisch monumentalen farbschönen Buchmalerei, sondern auch einer fein ausgebildeten Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei war, stehen neben den Schulen von Köln, Regensburg und Salzburg. Als führende einzelne Künstlerpersönlichkeiten treten der sogenannte Registrum-Gregorii-Meister und der Echternacher Meister mit prachtvollen Elfenbeintäfelchen auf. Der ottonische Stil, maßvoll und geistig verfeinert gegenüber dem bewegteren und «barockeren» der karolingischen Zeit, tritt hier in seinen schönsten Äußerungen zutage. Die Epoche wird ferner durch eine Anzahl Prunkstücke aus einem Kirchenschatz schaubar, der neben Kostbarkeiten der Buchkunst auch die Krönungsmäntel Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde enthält. – Mit der letzten Gruppe aus der vorgotischen Zeit, der Romanik, die in der Berner Schau ebenfalls sehr ausgiebig und eindrucklich vertreten ist, tritt gegenüber dem weltfernen, vergeistigten ottonischen Stil wieder eine kräftige Neubelebung mit realistischen Motiven und erzählerischen Details ein, die zwar immer von einem abstrakt-linearen Gesetz in Schranken gehalten wird, aber doch der ganzen Epoche ein grandios ausdrucksvolles Profil gibt. Hier tritt neben der Buchkunst auch das Kirchengeschäft verschiedenster Art in auserlesenen schönen Exemplaren auf. W. A.

Maurice Utrillo

Kunsthalle, 4. Juni bis 17. Juli

Mit einem genauen Hundert von Gemälden Utrillos, die alle aus schweizerischem Privatbesitz stammten, brachte die Berner Kunsthalle in ihrer Juni-Juli-Ausstellung eine Schau von sehr eindrucksvoller Geschlossenheit und setzte in die Reihe der Veranstaltungen mit ausländischer – vorzugsweise französischer – Malerei der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit, die seit Kriegsende begonnen haben, einen ungemain originellen Akzent.

Auch wer in schweizerische Privatsammlungen Einblick hatte, mußte vom Umfang und Wert des Utrillo-Besitzes in unserm Lande sehr überrascht sein. Wenn die Malerei Utrillos nach Stoff und künstlerischem Ausdruck schon

zum festen, eindeutigen Begriff geworden ist, und wenn seine menschliche Erscheinung mit den Zügen von gesteigerter Unbürgerlichkeit den Typus des leidenden, abirrenden Künstlers durch eine neue Charakterfigur erhärtet hat, so fügte die Berner Veranstaltung zu diesen sattsam bekannten Dingen doch sehr viel Neues. Das eine wäre vor allem dies, daß die Herkunft Utrillos aus dem französischen Impressionismus durch eine Reihe glanzvoller Bilder der frühern Zeit in frappanter Art sichtbar wird; und das andere möchte man ganz allgemein fassen: die Summierung so vieler Utrillos mit dem Verharren in der gleichen Motivwelt der nackten Häuserzeilen und verlassenen Straßen bringt eine ungeahnte Intensivierung und läßt uns erst so richtig in das eigenartige Weltbild und Lebensgefühl dieses Sondermenschen eindringen. Auch bringen die Abwandlungen der malerischen Lösung von Bild zu Bild – gerade wenn eins dem andern ähnelt – einen Einblick in ein Künstlertum, das man in dieser Großartigkeit doch noch kaum erahnte. Feinheit und Kraft des französischen Malergenies tritt triumphierend zu Tage.

Die impressionistisch konzipierten Bilder – 1906 beginnend – umfassen vor allem Landschaften aus Montmagny. Hier ist Utrillo noch Naturdarsteller, und er gibt sich an die Satttheit des Grüns und an das wohlige Spiel der Atmosphäre und des flottierenden Lichts hin. Das Sprühen und Blühen über allen Naturdingen, das auch die Architektur in den Freudbereich des bewegten Weltatems mit einschließt, scheint die Entwicklung zum Landschaftsdarsteller noch offen zu lassen. Doch dann tritt das erste «Faubourg de Paris» auf, und damit ist auch das eigentliche Schicksalsmotiv des Malers gefunden, das ihn unwiderstehlich in den Bann weißer und grauer Häusermauern und endlosen grauen Straßepflasters zieht. Eine Überraschung mochte manchem Ausstellungsbesucher die große Zahl der Bilder von Kathedralen sein, die – im Gegensatz zu den öden Straßenschluchten – die Freude an architektonischem Pomp erkennen lassen. Auch hier ist das volle Vibrato des impressionistisch erfaßten Weltbilds zu spüren. Wie die kirchliche Architektur dabei aus ihrer Starrheit gelöst wird und Lebensatem gewinnt, ist sicher eine der schönsten Erscheinungen der impressionistischen Epoche. Weit aus die größte Zahl der Bilder war dann aber «eigentlicher Utrillo»: Malerei des Stadt- und Vorstadtgesichts mit

jener Mischung von Geheimnisfülle und Nüchternheit, Öde und Phantasie, Kahlheit und verschwiegener koloristischer Pracht, wie sie eben nur diesem einen Maler eigen ist und bei ihm magische, bannende Kraft gewinnt. Dicht hinter dem Sachlichen steht hier etwas Gespenstisches, und in den scheinbar ganz stummen, menschenleeren Gassen hängt und webt das Fluidum von tausenden von Trotteurs. Die Gefangenschaft des modernen Menschen in den von ihm selber erbauten Mauern und Zellen tritt mit unheimlicher Kraft zu Tage.

Die Kellerräume der Kunsthalle zeigen eine reichhaltige Sammlung neuerer französischer Graphik und Kleinplastik, mit Namen wie Braque, Picasso, Rouault, Cézanne, Chagall, Matisse, Maillol und andern. W. A.

Basel

Joan Miro – Otto Abt

Kunsthalle, 14. Juni bis 17. Juli 1949

Zur Ausstellung Joan Miro, die, von der Berner Kunsthalle übernommen, in Basel den Ausschnitt des Werkes etwas konzentrierter und sinnvoller darbot, hatte der Basler Kunstverein das Werk eines Basler Surrealisten gefügt, das hier zum erstenmal in einer Gesamtausstellung zu sehen war. Otto Abts Malerei ist charmant und phantasiereich, voll kindlicher Naivität, zugleich in die Vielschichtigkeit des Traumes vorstoßend und das reale Nebeneinander entgegengesetzter Welten im Bewußtsein des Menschen der sichtbaren Bildform übertragend. Otto Abt, der 1903 in Basel geboren wurde, hat erst verhältnismäßig spät, als 21-jähriger Medizinstudent, mit der Malerei begonnen, zunächst grautonig und in zarten Farben, dann ein wenig «fauve»; erst gegen 1930 ist er zu phantastisch surrealistischen Kompositionen und zu den leuchtenden warmen Farben vorgestoßen. Dann und wann wird die Reihe der Traumbilder und der in farbigen Nuancen schwelgenden stilisierten Stilleben, der märchenhaften Städtebilder unterbrochen von rhythmisch sehr schönen abstrakten Kompositionen (1934, 1943), dann und wann tauchen auch (im Zusammenhang mit Wandbildaufträgen für Basler Primarschulen) Mosaiken auf. Es ist, wie wenn sich in Abts künstlerischem Temperament die Temperamente der Weggenossen, des frühver-

storbenen W. K. Wiemken und Walter Bodmers fänden: das schwermütige Durchschauen der Dinge des einen und das leichte musikalische Spiel mit Farben und Formen des anderen. m. n.

Max Bill

Galerie d'Art Moderne,
28. Mai bis 30. Juni 1949

Max Bills Arbeiten überraschen immer wieder durch die unerbittlich durchgehaltene Konsequenz der Konstruktion. Merkwürdigerweise wirkt sich bei ihm dieses Gestaltungsprinzip in der Fläche anders als im Raum aus. Wenn Bill in der Fläche mit den einfachsten Mitteln Grenzen, Distanzen, Rhythmen, Akzentuierung eines in sich ruhenden Grundelementes sichtbar machen will, so erweisen sich Gesetzmäßigkeit und Konstruktion oft als Gesetze ohne Gnade, und ihre Befolgung entzieht Farben und Formen oft (nicht immer) die sinnliche Ausstrahlungskraft. Der Gefahr entgehen eigentlich nur jene Bilder, die nicht mit linearen Elementen (Geraden, Kurven, Kommaformen), sondern mit (ihrerseits wieder flächigen und somit substantielleren) Farbgruppen bestimmte Rhythmen zum Ausdruck bringen. Sehr viel freier, unmittelbarer ist Bills Formen, sobald er die zweidimensionale Begrenzung verläßt und in den Raum vordringt. Die ausgestellten Kleinplastiken – Konstruktionen aus drei Kreisscheiben und aus Kreisringen, vor allem die sehr schöne kleine Fassung der «Kontinuität» – sind mit ihren Durchdringungen von Flächen und Körpern, den rhythmisch bewegten Flächen, wirklich sinnfällig gewordene Gestaltung des Raums. m. n.

Chronique Romande

Ces derniers temps, les expositions n'ont pas manqué à Genève, mais les deux qui méritent vraiment qu'on parle d'elles sont l'exposition des tapisseries de Lurçat, et celle du sculpteur italien Minguzzi

On sait tout le zèle qu'a mis Lurçat à rappeler quelles avaient été les vraies traditions de la tapisserie, et que, si l'on voulait qu'elle vive et soit vraiment une œuvre d'art, il fallait les remettre en honneur. Il est certain que, depuis trois siècles, on s'est fourvoyé en voulant faire de la tapisserie une pure et simple traduction de tableaux peints à

l'huile. L'erreur a atteint son comble au XIX^e, lorsque l'on demandait aux Gobelins de réaliser des fac-similés en laine de pasyages de Claude Monet et de pastels d'Odilon Redon. Techniquement, c'était un prodigieux tour de force; mais artistiquement, c'était absurde. Ce n'était pas moins absurde économiquement, car cette conception de la tapisserie en mettait le mètre carré à un prix si élevé que si l'Etat n'avait pas subventionné les fabriques des Gobelins et de Beauvais, elles auraient dû bientôt fermer leurs portes. En réclamant que l'on revienne à une conception purement décorative de la tapisserie, en exigeant que l'on limite le nombre des tons, qu'on n'emploie que des laines teintes de couleurs stables, et que l'artiste chargé d'exécuter un carton fournisse à l'ouvrier tapissier un véritable carton, propre à être traduit par les moyens de la tapisserie, Lurçat a eu une action extrêmement utile, et extrêmement féconde.

Apôtre de la tapisserie, il a en même temps prêché d'exemple, en faisant exécuter des tapisseries d'après les cartons qu'il avait composés. Un certain nombre d'entre elles ont été dernièrement exposées à la Galerie Moos et ont obtenu un vif succès. On a pu constater une fois de plus que Lurçat, sans jamais pasticher les tapissiers du Moyen-Age, travaille dans leur esprit. Les éléments que lui fournit la réalité, il les interprète à sa façon, très librement, et compose des ensembles qui sont d'une invention décorative étonnante. Ses agencements de tons sont robustes, francs, parfois pourtant un peu durs. Mêlant les plantes et les feuillages aux animaux et aux hommes, il a su tirer un parti excellent des libertés que se sont accordées les peintres de notre temps; libertés qui, dans le domaine qui est le sien, celui de la fantaisie décorative, sont pleinement justifiées.

Les Amis des Beaux-Arts, qui avaient organisé à l'Athénée une exposition de quelques peintres romains contemporains dont l'intérêt était plus que discutable, se sont rachetés en rassemblant dans cette salle une quinzaine d'œuvres d'un jeune sculpteur italien, Luciano Minguzzi.

Le cas de cet artiste est intéressant, parce qu'il prouve que l'évolution d'un art ne se poursuit pas toujours selon un rythme régulier. Depuis trente ans, bien que l'on ne méconnût pas le génie de Rodin, les artistes et le public accordaient plutôt leur faveur aux tendances qu'illustraient Maillol, Despiau, Bourdelle. Or, si l'on veut trouver un

ancêtre à Minguzzi, c'est Rodin qu'il faut désigner, bien plutôt que les trois artistes que je viens de nommer; et, en même temps que Rodin, Donatello.

Habiee, Minguzzi l'est incontestablement; mais il ne s'abandonne jamais à son habileté; il la maîtrise. Il aime à retracer le mouvement, les attitudes tourmentées des acrobates et des danseuses, leur musculature fortement accentuée. Il ne serait pas un sculpteur de notre temps s'il n'aimait pas les beaux volumes simples; mais il ne tombe jamais dans une stylisation facile, dans un archaïsme qui n'est qu'un académisme camouflé. Son sens de la vie et des formes révèle chez lui une originalité foncière, et que ne gête aucun maniérisme.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Die zunehmende wirtschaftliche Krise lastet auch auf dem Pariser Kunstbetrieb. Fast alle Maler haben ihre Verträge mit den Kunstgalerien gekündigt bekommen, und man muß mit einiger Bitterkeit feststellen, daß in den vergangenen mageren Jahren die Künstler besser davonkamen, als heute, wo wieder alles in Überfluß zu kaufen ist. Trotzdem war die beginnende Früh-sommersaison so reich an interessanten Ausstellungen und künstlerischen Manifestationen, daß wir auch weiter mit der Vitalität der französischen Kultur rechnen dürfen, obwohl man im Auslande und gerade auch in der Schweiz immer wieder zu hören bekommt: «Der gallische Hahn ist tot!» Von der Lebenskraft und Permanenz der französischen Kunst zeugt auch der Salon

Henri Matisse. Zeichnung 1947



Henri Matisse
Musée d'Art Moderne

de l'Imagerie, der dieses Jahr nicht mehr im Pavillon der Marsan, sondern im Musée Galiéra stattfindet. Von diesem Salon ist unter der Leitung seines Direktors Lavalley seit dem Kriege eine eigentliche Stilerneuerung des französischen Kunsthandwerkes ausgegangen. Frankreich hat bekanntlich nur zögernd an der Bewegung des Funktionalismus teilgenommen; die bequemen Louis-XV-Sessel sowie die vielen anderen sehr gebrauchstüchtigen Stilmöbel leisten immer noch in allen bürgerlichen Wohnungen gute Dienste. Auch hat man gerade wieder während des letzten Krieges gesehen, wie Frankreich in Zeiten der Not den Sinn für das Überflüssige bewahrt, und oft lieber mit leichtem Herzen das Nötige entbehrt. Der Luxus ist kaum aus dem französischen Handwerk wegzudenken; er hat aber mitunter das moderne französische Kunstgewerbe in eine schlimme Sackgasse geführt. Der Salon de l'Imagerie scheint aber hier einen glücklichen Mittelweg gefunden zu haben; er zeigt uns, daß ein kunsthandwerklicher Gegenstand nicht nur seine Funktion zu erfüllen hat, sondern über seine Dienstleistung hinaus auch eine schmückende Aufgabe besitzt. Trotz dem Reichtum an Ideen und Talent bedauert man, daß solche Ausstellungen meist nicht konsequent genug durchorganisiert sind, und man hat das Gefühl, der Elan, mit dem das Unternehmen begonnen wurde, sei plötzlich mitten drin ins Stocken geraten. Man darf aber zur Entschuldigung sagen, daß alles Gute, das in Frankreich geleistet wird, von der persönlichen Initiative Einzelner getragen werden muß und daß der Staat und sein komplizierter Apparat fast einzigstörend und hemmend an solchen Kunstmanifestationen teilnehmen. Um so mehr bemerkt man in Paris immer wieder die gründlich durchgeführten schweizerischen Ausstellungsstände, so wie sie auch heute wieder im Salon de l'Aviation das allgemeine Lob hervorriefen. Der Zürcher Architekt Walter Custer und der Maler-Graphiker Richard Lohse haben in konsequenter Auffassung Technik, Architektur und Graphik zu einem Ganzen vereint. Diese Abteilung darf als Muster eines richtig durchdachten und auch in allen Einzelheiten durchgeführten Ausstellungsstandes genannt werden.

Jedes Jahr schließt das Musée d'Art Moderne die «Saison de Paris» mit

einer bedeutenden Ausstellung. Dieses Jahr wurde Henri Matisse diese Ehre angetan. Neben der Darbietung von Bildern aus den Jahren 1947 bis 1948 versucht diese Ausstellung die spezielle Atmosphäre seines Schaffens wiederzugeben, indem sie, von den Wänden des Ateliers in Vence und am Boulevard Montparnasse inspiriert, in bunter Folge Zeichnungen, Scherenschnitte, Buchillustrationen, Lithographien und Tapisserien gruppiert. Henri Matisse, dieser distinguierte und reservierte Greis, erstaunt uns immer wieder durch seine dauernd sich verjüngende Kunst. Die Erfahrungen Cézannes aufnehmend, führt er die reine Sensation der Farbe zur äußersten Möglichkeit. Er selber spricht sich darüber folgendermaßen aus: «La forme se modifie, selon les réactions des voisinages colorés. Car l'expression vient de la surface colorée que le spectateur saisit dans son entier.» Was Künstler über ihre eigene Kunst aussagen, steht oft im Widerspruch zu ihrem Werk. Das *Wollen* geht bei solchen Künstlern andere Wege als das *Können*. Bei Henri Matisse deckt sich aber die Prägnanz seiner Aussagen mit ihrer formalen Verwirklichung.

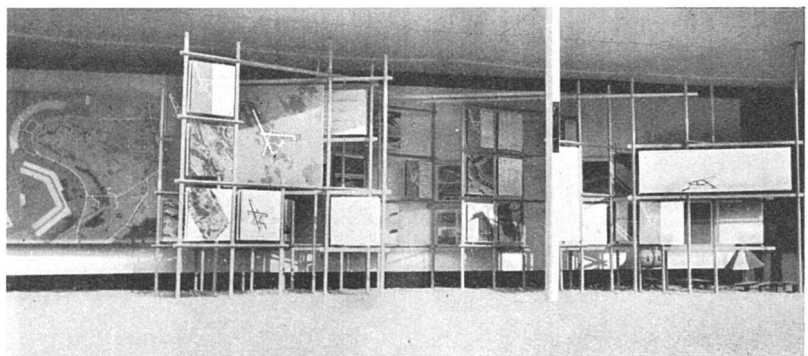
Despiau et ses amis
Cercle Volney

Anlässlich der Vollendung des Bronzegusses seines Apollo kam Despiau erstmals seit dem Kriegsende in einer Gedenkausstellung zu seinem Rechte. Um den Apollo, der die Achse der Ausstellung bildet, gruppieren sich einige bedeutende Porträtbüsten Despiaus. Ferner enthält eine Vitrine Dokumente über Despiau, Photographien und einen Gipsabguß seiner Hand. Diese Gruppe ist von Werken der Freunde des Künstlers eingerahmt, zu denen Rodin, Pompon, Wléric, Malfray, sowie die Maler Derain, Friesz, Segonzac usw. gehörten. Der Apollo ist das letzte Werk Despiaus, an dem er während zehn Jahren bis zu seinem Tode, arbeitete. Es war ihm bei dieser Arbeit daran gelegen – er wies immer wieder darauf hin –, der Nachwelt endgültig zu beweisen, daß er nicht nur als ein Porträtist anzuerkennen sei, sondern daß er wie Rodin, Bourdelle und Maillol die Freiplastik ohne Einschränkung beherrsche. Despiau hatte sein ganzes Leben darunter gelitten, daß er nicht zu größeren Arbeiten beigezogen wurde, und er behauptete, daß einzig seine Armut, die ihm bis ins reife Alter

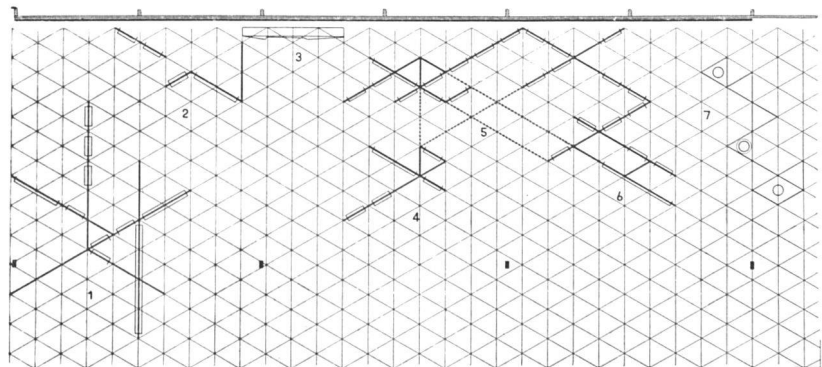


Ausstellung über den Flugplatz Kloten am 18. Salon International de l'Aéronautique in Paris, 29. April bis 15. Mai 1949

Walter Custer SWB, Architekt und Richard P. Lohse SWB, Graphiker, Zürich. Auftraggeber: Baudirektion des Kantons Zürich und einige am Bau beteiligte Firmen. Seitlicher Eingang, links Abteilung 2. Konstruktion: dreieckige Naturholzstäbe, Phototafeln und farbige Tafeln. Der Pavillon fand dank seiner Frische größtes Interesse



Frontalansicht



Grundriß 1:150 (aufgebaut auf einem Dreiecksraster): 1 Zürich im interkontinentalen Luftverkehrsnetz; 2 Kantonaler Richtplan für Flughafengebiet und Zürcher Unterland; 3 Modell des Flughafenkopfes 1:1000; 4 Projekterläuterung; 5 Bautechnische Einzelheiten; 6 Flugsicherung; 7 Neue Pistenscheinwerfer der Firma Baumann, Koelliker & Co. AG., Zürich

kaum erlaubte, ein Modell zu bezahlen, daran schuld sei, daß er sich so lange Zeit auf die Porträtkunst beschränkte. Es wurde ihm zur eigentlichen Lebenssorge, wenn man immer

nur von seinen Bildnissen sprach, und dieser Kummer hat seine letzten Lebensjahre vielleicht ebenso bedrückt, wie die Beschuldigung kollaborationistischer Haltung während des Krie-

ges, die wohl hauptsächlich seiner politischen Lebenserfahrung zuzuschreiben war.

Letzte Werke Kandinskys
Galerie René Drouin

Seit der ersten großen Kandinsky-Ausstellung, die René Drouin vor drei Jahren organisierte, ist der Einfluß Kandinskys auf die junge französische Malerei immer deutlicher spürbar geworden. Bis Ende des Krieges war seine Kunst fast nur den speziellen Mitkämpfern der «konkreten Kunst» vertraut. Die jungen Maler, die vor vier Jahren ausschließlicher als heute den Ton angaben, waren Pignon, Tailleux, Bazaine, Manessier usw., die, wenn auch unter sich sehr verschiedenen, sich gemeinsam auf den französischen Kubismus von Braque und Picasso und andererseits auf den Fauvismus von Henri Matisse zurückführen ließen, die also ihre Kunst nur abstrahierend vom Objekt ableiteten, ihr aber nicht völlige Unabhängigkeit und Losgelöstheit von jeglichem darstellbaren Gegenstände zugestanden. Durch den seither entstandenen Salon des Réalités Nouvelles hat die künstlerische Sendung Kandinskys diesen breiten Zubau erhalten, der einerseits die besondere Leistung seines Werkes hervorhebt, andererseits aber bereits den Anfang eines akademischen Manierismus in sich trägt. Die Bilder der diesjährigen Ausstellung aus den zehn letzten Lebensjahren des Künstlers (1934–1944) bieten uns keineswegs Überraschungen und Revelationen über Kandinsky. Sie bilden eine folgerichtige Vollendung seiner Kunst.

Les Peintres de la Réalité Poétique
Galerie Bernier

Dieser Titel ist etwas verfänglich, und man könnte glauben, daß hier eine Ausstellung surrealistischer Tendenz angekündigt wird, denn das Wort «poétique» und insbesondere «Le Poétique» ist von den Surrealisten – wenn es sich um Bilder oder Plastiken handelt –, geradezu beschlagnahmt worden. Auch die Kombination Réalité Poétique kommt immer wieder im surrealistischen Vokabular vor. Und zwar im Sinne: Réalité Poétique = Surréalisme. Die Maler aber, die unter diesem Leitwort in der Galerie Bernier ausstellen: Brianchon, Caillard, Cavallès, Legueult, Limouse, Oudot, Planson, Terechkovitch, haben nicht

im entferntesten etwas mit der surrealistischen «Poésie» gemeinsam. Setzen wir aber den Akzent auf das Wort «Réalité», und sehen wir in «Poétique» nur ein antinaturalistisches Korrektiv zu «Réalité», so kommen wir diesen Malern schon näher. Diese Malergruppe besitzt fast durchgehend die Qualitäten, die man in der Schweiz von einer maßvoll modernen Malerei verlangt, und die Parallelen und Verwandtschaften insbesondere von Oudot, Legueult und Brianchon mit den anerkannten Schweizer Malern liegen auf der Hand. Farbige Qualität und Sensibilität einer vom Expressionismus mäßig stimulierten impressionistischen Malerei sind, etwas rund formuliert, die speziellen Eigenschaften dieser Malerei.

Magnelli
Galerie Denise René

Als klassischer Italiener, wenngleich mindestens ebenso «unfigürlich», steht der Maler Magnelli Kandinsky gegenüber. Wir sehen hier gerade, wie diese an keine spezielle nationale Vergangenheit gebundene Kunst trotzdem nicht so ohne weiteres über ihre ethnischen Bindungen hinauskommt. Diesmal hat Magnelli allerdings seine römisch-klassische Strenge etwas aufgelockert, und in den bei Denise René ausgestellten «Ardoises d'écolier», Papiermontagen und Scherenschnitten erlaubt sich Magnelli einen oft geradezu surrealistischen Humor.

«L'Enfance»
Galerie Charpentier

Die Galerie Charpentier, die ihre Ausstellungen häufig thematisch orientiert, hat diesmal als Thema einer aufwendigen Ausstellung «Das Kind» gewählt. Die Organisatoren haben hierbei recht glücklich vermieden, dieser Ausstellung einen einseitig sentimental Charakter zu geben, wie dies ja mit diesem Sujet sehr leicht hätte geschehen können. Vom kunsthistorischen Standpunkte aus haben solche Ausstellungen ja keinen großen Sinn; sie geben aber Anlaß, anhand eines bestimmten Gesichtspunktes die Entwicklung der Malerei zu demonstrieren. So ist es einleuchtend und lehrreich zu sehen, wie aus den mittelalterlichen Gottes- und Engelskindern die Putti der Renaissance entstehen und sich dann, immer dicker werdend, als barocke Amoretten unnütz machen. Im 19. Jahrhundert wird das Kind als Kind gemalt. Endlich, wenn wir in

unsere eigene Kindheit eintreten, sind unsere Jugendbildnisse fast nur noch malerischer und formaler Vorwand, hinter welchem der Gehalt immer dünner wird. Dieser Querschnitt scheint geradezu eine Demonstration der historischen Unabwendbarkeit der *unfigürlichen* Kunst zu sein. Auf jeden Fall sieht man nicht ohne weiteres ein, mit welchem Recht die formal und äußerlich gewordene *figürliche* Malerei der Gegenwart sich gleich einer Mission auf einen modernen Humanismus beruft. Der hauptsächlichste Genuß unserer Ausstellung besteht darin, daß wir einige seltene Bilder von Memling, Van der Weyden, Dirk Bouts, einen schönen Veronese aus Lyon, «Auffindung des Moses», ferner gut ausgewählte Bilder von Hals, Watteau, Chardin, Fragonard, Greuze, Corot, Daumier, Renoir, Bonnard usw., um nur die wichtigsten zu nennen, zu sehen bekommen.

Die Galerie *Denise René*, die sich seit vier Jahren ausschließlich für die abstrakte Kunst einsetzt, hat sich eine Ausnahme erlaubt und zeigte in einer Ausstellung «*Wilhelm Uhde*» all die Maler, die dank Uhde einem größeren Kreis bekannt wurden. Dies waren hauptsächlich die sogenannten naiven Maler, Rousseau (wenn man ihn zu ihnen zählen darf), Bombois, Vivin und die außergewöhnliche Séraphine de Senlis, diese Malerin, die sich als Dienstmädchen ihr Leben verdiente, im Asyl starb, und die durch ihre mediurnistischen Blumenstilleben fasziniert. Neben den Bildern von Séraphine hingen auch einige abstrakte Bilder des jungen Malers Deyrolle, und wir sahen hier, welche vorurteilslose Haltung auch in Kunstdingen dieser bedeutende Sammler befolgt hat. Die *Galerie Daber* stellt neben einer Reihe wenig bekannter Bilder von *Courbet* 17 aus Privatbesitz stammende Bilder dieses Künstlers, die bis jetzt noch kaum in der Öffentlichkeit gezeigt wurden, aus. Wir lernen hier Courbet in einigen «*Dormeuses*» und vor allem in einigen Porträts, die noch an die Romantik anklingen, von seiner intimeren Seite kennen. Die *Galerie Kaganovitch* beginnt ihre Wiedereröffnung mit einer bedeutenden *Degas*-Ausstellung. Die *Galerie Pierre* zeigt neue, immer wieder bezaubernde Bilder der portugiesischen Malerin *Vieira da Silva*. Der Dichtermaler *Camille Bryen*, der mit dem Schweizer Maler Fischli verwandte Züge aufweist, stellt seine letzten Arbeiten in der *Galerie des Deux Iles* aus.

Der amerikanische Preis Hallmark (2000 Dollar) wurde für die französische Beteiligung dem Maler *Georg* vergeben. Der Preis war die Auszeichnung eines Wettbewerbes über das Thema «Weihnachten».

Der Preis der «Jeune Sculpture» wurde dem Bildhauer *Etienne Martin* zugeteilt.
F. Stahly

Venedig

Giovanni Bellini

Palazzo Ducale, 12. Juni bis
5. Oktober 1949

Die Ausstellung Giovanni Bellinis setzt die durch den Krieg unterbrochene Tradition fort, die großen Meister Venedigs in umfassenden Einzelausstellungen zu zeigen. Dank der Initiative des hervorragenden Fachkenners venezianischer Kunst, Professor Rodolfo Pallucchini, ist es gelungen, für einige Sommer- und Herbstmonate 127 Bilder und 14 Zeichnungen in 16 Sälen des Dogenpalastes zu vereinigen.

War für die großen Cinquecentisten – Tizian, Tintoretto, Veronese – die Welträumigkeit des von Longhena erbauten Palazzo Pesaro der geeignete Rahmen, so hat man für den Quattrocentisten Bellini mit der intimeren Atmosphäre der alten Dogenwohnung eine glückliche Wahl getroffen. Diese im zweiten Stock gelegenen Räume wurden nach einem Brande im Jahre 1483 neu aufgebaut, sind also zu Lebzeiten Bellinis entstanden. So war die für die Bilder stilgerechte Umgebung gefunden. Bei der Instandsetzung dieser lange unzugänglich gewesenen Säle ergab sich ein Problem: Wie sind die alten Wohn- in moderne Ausstellungsräume umzugestalten? Teilweise hat man die Wände hell gestrichen, teilweise hat Architekt Carlo Scarpa mit weißem Leinen bespannte provisorische Wände angebracht und viele Bilder mit ebensolchen Passepartouts umgeben. So wurde ein modernes Ambiente geschaffen, das unter den gegebenen Umständen die größtmögliche Helligkeit für die auszustellenden Werke garantiert. Im Interesse der Stileinheitlichkeit beließ die Ausstellungsleitung nur die ganz wenigen Originalrahmen und zeigt die andern Bilder rahmenlos. Der Gesamteindruck ist von erfreulicher Frische und vornehmer Schlichtheit. Weniger glücklich präsentieren sich die direkt in die provisorischen Wände eingelass-



Séraphine Louis. Musée d'Art Moderne, Paris. Ausgestellt an der Ausstellung «Wilhelm Uhde», Galerie Denise René

senen Bilder, da sie sich nicht reliefmäßig von dem hellen Hintergrund abheben. Je öfter man jedoch die Ausstellung besucht, desto wohltuender empfindet man, durch keinerlei geschmacklerisches, an eine boutique d'antiquaire gemahnendes Beiwerk von der Betrachtung und dem Studium der Kunstwerke abgelenkt zu werden. Berücksichtigt man die Tatsache, daß weder die Londoner National Gallery, noch die National Gallery in Washington zu Leihgaben berechtigt sind, und daß es immer noch auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt, einzelne Werke aus Deutschland für Ausstellungen zu erhalten, so ist ein Maximum an Vollständigkeit erreicht worden. Wenn man auch bedauerlicherweise auf die Predella mit der «Geschichte der Drusiana» (Prinz Ruprecht von

Bayern), den «Ölberg» (London), die «Auferstehung Christi» (Berlin) und das späte «Bacchanal» (Washington) verzichten mußte, so kann man doch an Hand gesicherter und zugeschriebener Werke das Oeuvre Bellinis durch seine ganze lange Schaffensperiode in noch nie dagewesener Fülle verfolgen. Die Werke aus venezianischen Museen und Kirchen bilden den Grundstock; wichtige Bilder aus öffentlichen und privaten Sammlungen des In- und Auslandes vervollständigen das Gesamtbild. Zahlreiche Museen Italiens und schwer zugängliche Privatsammlungen tragen mit bedeutenden Werken zum Gelingen der Ausstellung bei. Aus England, Frankreich, Holland, Schweden, der Schweiz und den Vereinigten Staaten kommen weitere 25 Bilder und Zeichnungen.

Ausstellungen

Basel	Gewerbemuseum	Schülerarbeiten der Allgemeinen Gewerbeschule Basel	28. Aug. – 17. Sept.
Bern	Kunstmuseum	Kunst des frühen Mittelalters aus deutschen Bibliotheken, Kirchenschätzen und Museen	19. Juni – 31. Okt.
	Kunsthalle	Moderne primitive Maler	30. Juli – 28. Aug.
Genève	Musée Rath	Trois siècles de peinture française XVI ^e – XVIII ^e siècle	16 juillet – 16 octobre
	Musée d'Ethnographie	La Parure dans le monde	21 mai – 15 novembre
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	10 Schweizer Maler und Bildhauer	9. Juli – 26. Aug.
Luzern	Kunstmuseum	Henri Matisse – Dix siècles de livres français	9. Juli – September
	Galerie Rosengart	Marc Chagall	Juli – September
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Philippe Robert	9 septembre – 10 oct.
Romainmôtier	Musée	Steven-Paul Robert	28 mai – 30 septembre
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Rembrandt und seine Zeit	10. April – 2. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum	E. Graf – W. Müller – M. Oertli – R. Seitter – W. Thaler	20. Aug. – 25. Sept.
St. Moritz	Stahlbad	Giovanni Segantini	19. Juni – 1. Oktober
Thun	KABA	Die Kunst im Kanton Bern	17. Juni – 19. Sept.
Winterthur	Kunstmuseum	Sammlung und Jubiläumsgeschenke	12. Juni – 10. Aug.
		Winterthurer Privatbesitz II (Werke des 20. Jahrhunderts)	27. Aug. – 20. Nov.
Zug	Galerie Seehof	Eugen und Edith Häfelfinger	5. Juli – 31. August
Zürich	Kunsthaus	Rudolf Dreher – Margrit Gsell-Heer – Charles Montag – Adolf Thomann – Eugen Zeller	30. Juli – 11. Sept.
	Graphische Sammlung ETH	Gustav Klimt – Egon Schiele	28. Mai – 13. August
	Kunstgewerbemuseum	Schwedisches Schaffen heute	9. Juni – 21. August
	Helmhaus	Wilhelm Busch	23. Juli – 17. Aug.
	Pestalozzianum	Zeichen- und Kunstunterricht an holländischen Volks- und Mittelschulen	25. Juni – 17. Sept.
	Buchhandlung Bodmer	Adolph Koelsch	1. Juli – 15. Aug.
	Orell Füssli	Robert S. Geßner	27. Aug. – 24. Sept.
	Kunstsalon Wolfsberg	Internationale Graphik	14. Juli – 27. August
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

Die ersten drei Säle enthalten die Frühwerke der fünfziger und sechziger Jahre, die zuerst noch unter dem Einfluß des Vaters Jacopo und des Schwagers Mantegna stehen. Um die vier Altäre der Carità (Academia, Venedig) und dem hier aus der Nähe gut zu studierenden Altar des S. Vincenzo Ferrer (SS. Giovanni e Paolo, Venedig) gruppieren sich Madonnen, Kreuzigungen und andere Tafelbilder. Als Abschluß dieser Epoche des pathetischen und noch zeichnerischen Stils kann die Pietà der Brera gelten.

Der monumentale Altar aus Pesaro mit der Marienkrönung, Predellen und Heiligen in der alten prachtvollen Umrahmung ist das Zentralstück der Ausstellung. Hier hat Bellini den Einfluß Mantegnas und der Muranesen überwunden und seinen eigenen Stil unter dem Eindruck von Piero della Francesca's Luminarismus gefunden. Viele der Farb- und Lichtprobleme, die die venezianische Landschaftsmalerei der nächsten Jahrzehnte beschäftigen werden, sind hier vorgeahnt. Noch nie vorher kam der Landschaft ein so starker Selbständigkeitswert zu wie vor allem in den zauberhaften Predellen, wo Natur und Figur zu einer neuen koloristischen Einheit verschmelzen. Von hier führt der Weg zu Giorgione und Tizian.

Wir sehen heute in den Werken der siebziger und achtziger Jahre die glücklichste Schaffensperiode Bellinis; eine lange Reihe seiner vollendetsten Schöpfungen, wie die «Transfiguration» (Neapel) und die «Allegorie» (Uffizien) fallen in diese Zeit. Von selten gezeigten Bildern nennen wir: «Hl. Giustina» (Barone Bagatti-Valsecchi, Mailand), die kleine antonelleske «Kreuzigung» (Principe Corsini, Florenz) und den «Hl. Hieronymus in der Landschaft» (Conte Contini Bonacossi, Florenz). Die «Kreuzigung» der Sammlung Conte Niccolini da Camugliano (Florenz) mit ihrer weichen atmosphärischen Malweise leitet zu dem giorgionesken Stil der Spätzeit, den Altären aus S. Zaccaria (1505), S. Giovanni Crisostomo (1513) und Murano über.

Die überreiche Produktion an Madonnenbildern, einem Lieblingsthema des Meisters, illustriert eine alle Schaffensperioden charakterisierende Auswahl: von der frühen, hieratisch strengen Madonna Davis (Metropolitan Museum, New York) über die klassisch ausgewogenen Madonnen der Reifezeit (Marquess of Northampton, Castle Ashby; Earl of Harewood, London)

bis zu den sanften Mariengestalten mit überwiegender Landschaft (Museum Detroit, 1508; Brera, 1510). Unter den acht gezeigten Porträts wäre das Jünglingsbildnis (Barber Institute, Birmingham, ehemals Slg. Benson), das 1474 datierbare Fuggerporträt (Conte Contini Bonacossi) und das spät entstandene Bildnis des Kardinals Bembo (?) (König von England, Hampton Court) hervorzuheben.

Noch nicht abzusehen ist die Rückwirkung dieser Ausstellung auf die Bellini-Forschung. Sicher wird die direkte Vergleichsmöglichkeit so zahlreicher Bilder manche Datierungsfragen klären und eine präzisere Abgrenzung des Früh- und Spätwerkes ermöglichen. Außerordentlich wichtig für die Lesbarkeit der Bilder erscheint die Reinigung zahlreicher Werke von ihren störenden Übermalungen und schmutzigen Firnissen, die in allerletzter Zeit in meisterhafter Weise von Prof. Mauro Pellicoli durchgeführt wurde, so z. B. des Pesaroaltars und der Pietà des Palazzo Ducale, der ihre ursprüngliche Lünettenform zurückgegeben wurde.

Der ausführliche und vorbildlich redigierte Katalog Prof. Rodolfo Palluchinis informiert über den heutigen Stand der Bellini-Forschung und bringt Abbildungen sämtlicher ausgestellter Werke. *Ingeborg Eichmann*

Turin

I. Internationale Ausstellung der Art Clubs

Palazzo Carignano, Juni 1949

Bald nach Kriegsende, im Oktober 1945, taten sich in Rom einige italienische und ausländische Künstler zusammen und gründeten den ART CLUB (Unabhängige internationale Künstlervereinigung). Was der PEN CLUB für die Literatur ist, sollten die «Art Clubs» für die bildenden Künste sein. Sie haben die gleichen gesellschaftlichen Ziele, d. h. sie streben nach dem kulturellen Austausch unter den Malern, Bildhauern und Graphikern der verschiedenen Nationen. Im Verlaufe der ersten vier Jahre seines Bestehens hat der römische Art Club bereits 45 Kunstausstellungen veranstaltet, an denen 400 Künstler teilnahmen; es wurden 65 Vorträge von Schriftstellern, Kunstkritikern und Künstlern gehalten, zu denen die bekanntesten und meistdiskutierten gehörten; 21 Preise für Malerei und Pla-

stik wurden erteilt und 8 Kunstausstellungen im Auslande eröffnet. Auf Grund dieser Tätigkeit haben die «Art Clubs» im Juni im Palazzo Carignano ihre erste internationale Ausstellung eröffnet, an der 160 Künstler aus 10 Nationen mit 300 Werken teilnahmen. Es war eine Ausstellung, die entsprechend den Ideen der Vereinigung aufgebaut war: sich auf die neuen Strömungen und die jungen Generationen zu stützen, die aus der gegenwärtigen Nachkriegszeit hervorgegangen sind. Der Erfolg dieser Ausstellung bestand auch wirklich in ihrem avantgardistischen Charakter. In ihr waren die Bewegungen vom Nachimpressionismus zum Neokubismus, zur abstrakten Kunst und, mit einigen wenigen Beispielen, zum Surrealismus vertreten. Die Ausstellung machte auch mit Werken und mit Künstlern bekannt, die in Italien noch nie ausgestellt waren. Unter den ausländischen Gruppen figurierten die Südafrikaner von Pretoria, die Türken aus Istanbul, die Uruguayer aus Montevideo. Die Werke dieser Künstler, die über ihrem Bestreben, in Fühlung mit den jüngsten europäischen Strömungen zu bleiben, die einheimische figurliche Tradition nicht vergessen, waren sehr interessant. Daneben konnte man die Österreicher und ihre zahlreichen Mitglieder und Tendenzen kennenlernen. Die «Jeune peinture belge», die von dem bekannten Kunstkritiker Delevoy geleitet wird, war ebenfalls zum erstenmal in Italien vertreten. Sie setzt sich aus besonders lebendigen Kräften von hervorragenden Qualitäten zusammen. Leider nahmen die Schweizer, obschon eingeladen, aus verschiedenen Gründen an der Ausstellung nicht teil. Unter den italienischen und französischen Malern waren manche der repräsentativsten anwesend, für Frankreich z. B. Braque, Lhote und Gischia. Zu den besonders zahlreichen italienischen Künstlern gehörten die des ehemaligen «Novecento» mit Carrà, Sironi und Tosi und weitere, wie Campigli, De Pisis, Morandi, Marini, Severini, Casorati (Präsident der Ausstellung) und Joseph Jarema (Präsident des Art Clubs). Die jüngsten Tendenzen zeichneten sich ab in den Werken von Castello, Prampolini, Fazzini, Guttuso, Cagli, Pirandello, Afro, Mirko, Consagra, Leoncillo, Borra, Spazzapan, Paolucci, Menzio, Dorazio, Guarrini, Turcato und anderen. Die Ausstellung war erfüllt von Vitalität und Aufbauwillen und enthielt jene künstlerischen Werte, die in der gegenwärtigen unruhigen und beunruhigen-



Schweizerische Architektur-Ausstellung in Rom, Juni 1949

Der Präsident der Italienischen Republik; Luigi Einaudi, der die Ausstellung am 1. Juni eröffnete, wird vom Delegierten des BSA Paolo Mariotta (rechts) und vom Ausstellungsarchitekten C. D. Furrer (links) durch die Ausstellung des schweizerischen Architektur-schaffens geführt, die er mit größtem Interesse studierte. An der Eröffnungsfeier sprachen vor 300 geladenen Gästen der Schweizer Minister René de Weck und der italienische Erziehungsminister Guido Gonella. Die Ausstellung fand in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna am Pincio statt und genoß die tatkräftige Unterstützung des Ministerio della Pubblica Istruzione. Die Organisation besorgte wie früher die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung. Die Ausstellung sah eine große Besucherzahl und war ein voller Erfolg. Dafür sind insbesondere die schweizerischen Architekten den italienischen Kollegen aufrichtig dankbar

den Spannung zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst sich drängen. *Enrico Prampolini*

Köln

Ausstellung des Deutschen Werkbunds 14. Mai bis 3. Juli 1949

Man kommt beim Kölner Hauptbahnhof an, unmittelbar beim Dom, wie in alten Zeiten. Aber da ist nun alles Trümmer und Ruinen. Wo man hinsieht und wie weit man auch durch die Straßen geht: ein einziges Bild des Grauens. Nur der Dom steht aufrecht da in seiner gigantischen Unschönheit. Er hat sechszwanzig Volltreffer erhalten, aber er steht, wenn auch von innen gestützt durch eine Mauer, die ihn – quer durchs Schiff und bis ans Gewölbe – in zwei Hälften teilt. Wenn schon alte Kirchen dran haben glauben müssen, hätte man es vielleicht lieber ihm gewünscht als den romanischen Herrlichkeiten dieser Stadt: St. Maria im Kapitol, St. Aposteln, St. Gereon, St. Martin – lauter Wracks. Man überquert die Hohenzollernbrücke. Sie ist provisorisch wieder hergestellt für Eisenbahn und Fußgänger. Ein Teil der alten Eisenkonstruktion liegt noch im Wasser. Bloß die vier berittenen Hohenzollern an den «romanischen» Brückenpfeilern, die haben

nichts abbekommen. Es scheint, daß sie nicht totzukriegen sind.

So läßt man die Ruinenstadt des Kölner Ufers hinter sich und gelangt auf die andere Seite des Flusses, nach Deutz. Hier liegen die großen Messehallen. Sie sind relativ heil davongekommen – relativ zu dem Trümmerhaufen, der Köln heißt. In der Kriegszeit war dies eine der Sammelstellen für Juden aus dem Westen. Man versucht, nicht daran zu denken. Die Ruinen machen einem das Vergessen leichter. Aber auch viele Menschen, die man nun trifft, und die Arbeit, die hier geleistet und zu Schau gestellt wird.

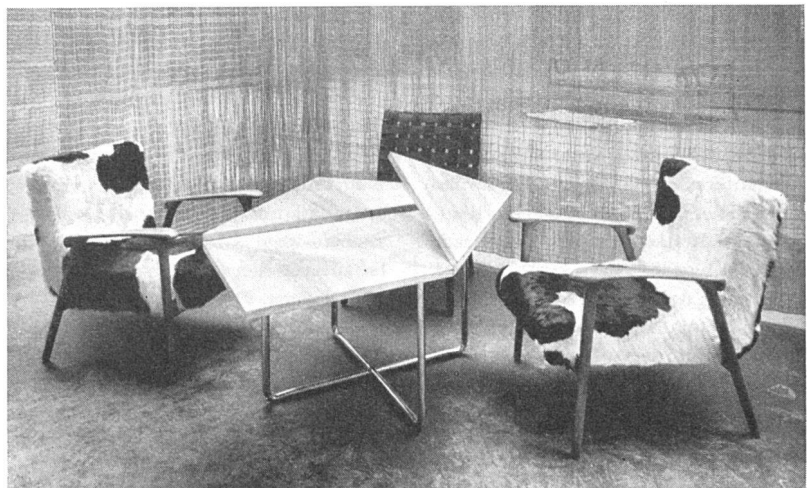
Denn hier ist die große Ausstellung des Deutschen Werkbunds untergebracht, die am 14. Mai feierlich eröffnet wurde. Man hat damit nicht nur an die Werkbundtradition im allgemeinen, sondern zudem an eine besondere Kölner Tradition angeknüpft. Denn Köln ist alte Werkbundstadt. Im Jahre 1914 fand hier die erste große Werkbundaussstellung statt, in die dann jäh der Weltkrieg hineinbrach. Eine weitere war nach der Stuttgarter von 1927 für das Jahr 1932 geplant, aber sie kam wegen der Krise schon nicht mehr zustande. 1934 war es mit dem Werkbund überhaupt zu Ende. Inzwischen haben sich seit Kriegsende die verschiedenen Landesverbände wieder konstituiert. Im Herbst 1947 fand der erste deutsche Werkbundtag auf Schloß Rheidt statt. Und nun hat man diese Ausstellung

aufgebaut. Das ist zunächst einmal gleichsam physisch eine unerhörte Leistung. Wer erlebt hat, was es heißt, im heutigen Deutschland auch nur die allergeringste Bagatelle zu «organisieren», der kann den Kraftaufwand, der zu diesem Resultat geführt hat, nur bewundern. Das muß man in die Beurteilung der ganzen Veranstaltung einkalkulieren, wenn es auch nicht bedeuten soll, daß man seinen kritischen Maßstab beiseite legen darf. Man soll die Dinge genau so kritisch beurteilen wie irgendwo, aber ohne das Unternehmen damit zu verurteilen.

Ein unbehagliches Gefühl wird und wird man so leicht nicht los. Ein Gefühl, das einen bei allem beunruhigt, was heute kulturell in Deutschland vor sich geht: wo wird da geschichtlich angeknüpft? Wo kann, wo darf man anknüpfen? Einfach vor 1933? Oder einfach beim heutigen Ausland? Jeder wird spontan sagen: nein – und doch hat kaum jemand eine klare Vorstellung davon, inwiefern wir heute weiter oder auch nur anderswo sind, inwiefern die zwölf Jahre ein geschichtliches Faktum und als solches wirksam sind, inwiefern sich das alles nicht einfach vergessen läßt: der Nationalsozialismus, der Krieg. Da sitzt man einen Abend lang mit ein paar jungen Malern zusammen (die Jungen – das sind in Deutschland die 40- bis 50jährigen!), sie erzählen von den Bomben, vom Krieg, und man spürt ihren Erzählungen an, daß das alles weit davon entfernt ist, vergessen zu werden – und dann gehen sie hin und malen abstrakte Bilder. Zum Teil sogar hervorragende abstrakte Bilder. Auch fühlt man, daß sie darin etwas vollkommen Positives erleben. Und doch will einen jenes unbehagliche Gefühl nicht verlassen. Fast in der ganzen Ausstellung geht es einem so. Der Kontrast zwischen den Ruinen drüben auf dem Kölner Ufer und der säuberlichen Werkbundarbeit hier in den Messehallen ist allein schon groß genug. Aber dem optischen Bild der Ruinen und dem faktischen Leben in ihnen muß doch ein psychisches Bild entsprechen? Und besonders den Bildern, die die Erinnerung bewahrt! Drückt es sich nirgends aus? Wir müssen sagen: nein! Wir können das nur konstatieren und sind weit entfernt, es zu kritisieren. Das steht uns nicht zu, aber man staunt darüber und wird die Unruhe nicht los. Vielleicht gibt es schließlich gar keine Möglichkeit, diese Erlebnisse der zwölf Jahre einzubauen, ohne pathetisch zu werden und sich, in Ermangelung von etwas Positivem,

in die Negation, in das Nichts zu verliehen. Eines jedenfalls ist gewiß: derartige nihilistische, existentialistische und ähnliche Neigungen lassen sich nicht in der Herstellung von Gebrauchsgütern ausleben, um solche aber geht es beim Werkbund ja in erster Linie.

Den ersten Hauptteil der Ausstellung, die im gesamten den Titel «Neues Wohnen» trägt, bildet eine «*Standardschau des Werkbunds*». Sie gibt einen Überblick über die Nachkriegsleistungen des Deutschen Werkbunds, Gruppe Köln-Mittelrhein. Jegliche Dinge des täglichen Bedarfs, handwerkliche und industrielle Produkte, sind da ausgestellt: Möbel, Lampen, Öfen und Herde, Tapeten, Textilien, Fußbodenbeläge, Haus- und Küchengeräte, Glas, Keramik, Porzellan, Beschläge, Spielzeug, Sportartikel, Baustoffe. Manche ausgezeichnete Gebrauchsformen – altbewährte wie neu entworfene – findet man da neben solchen, die eigentlich nicht zu verantworten gewesen wären. Besonders bei den Möbeln wurden neuerdings eine Reihe interessanter Modelle entwickelt, die für die Serienproduktion bestimmt sind und zum Teil eigens für die Ausstellung hergestellt wurden (folglich noch weit von der Serienproduktion entfernt). Ohne daß Probleme als solche behandelt würden, erkennt man überall: die Probleme sind nicht mehr die alten Werkbundpostulate von materialgerechter Verarbeitung, von funktioneller Gestaltung, von geringer Preislage usw. Das sind Vorbedingungen, aber nicht Ziele. Man gibt sich heute mehr mit den psychischen («reaktionären») als den bloß physischen Funktionen all dieser Dinge ab. Jene Postulate von einst bilden dabei die feste Grundlage. Aber solange sich die Menschheit im Werkbundgewande nicht wohl fühlt, hat der Werkbund seinen Zweck nicht erreicht. Hierum drehen sich die meisten Diskussionen. Man hat erkannt, daß die psychischen Bedürfnisse, die zum Kitsch führen, sich nicht einfach wegbagatellisieren lassen. Wenn es dem Werkbund nicht gelingt, diese gleichen, höchst realen Bedürfnisse mit seinen Mitteln, auf seine Weise zu befriedigen, hat er keine Aussicht, im Kampf gegen den Kitsch irgend etwas auszurichten. Man erkennt ja gerade in Deutschland, das heute auf, ja unter das Existenzminimum zurückgeworfen ist: selbst da treibt der Kitsch wieder alle seine fröhlichen und trübseligen Blüten, trotz des Existenzminimums – nein, gerade deswegen! Denn gerade dadurch öffnet sich das psychische Ventil, und das läßt sich nicht



Sessel und Mehrzwecktisch von Hans Junghanns, Düsseldorf Photo: J. Canis, Heidelberg

einfach mit «guter Qualität» zustoßen. Man darf der Menschheit nicht, entgegen ihren Bedürfnissen, einen Werkbundstil aufzwingen wollen. Dieser gewisse Werkbundstil ist noch in fataler Erinnerung, und manches Exemplar seiner Gattung begegnet in der Kölner Ausstellung, so gut wie es bei uns begegnen würde. Der Werkbund soll keinen Stil hervorbringen, er soll saubere Formen für jegliches vorhandene Bedürfnis schaffen. An solchen Formen, die mehr umfassen als Material, Konstruktion und Zweck – ohne aber dagegen zu verstoßen – experimentieren die Besten, die da vertreten sind, herum.

In einer Sonderschau wird «*Das Kunsthandwerk*» gezeigt. Auch da manches Schöne (vor allem Webereien) neben den bekannten, allzu geschmackvollen kunstgewerblichen Arbeiten, und auch ein paar regelrechte Entgleisungen sind zu sehen (schmiedeiserne Türen!). In einem Seitentrakt der selben großen Halle ist die *Auslandabteilung* untergebracht. Aus Frankreich eine Abteilung über Architektur und Städtebau 1948/49, mit einer Tafelgruppe von Le Corbusier – leider ziemlich lieblos zusammengestellt. England ist, offenbar um überhaupt auch dabei zu sein, mit Photos von einem Möbelwettbewerb in Schottland vertreten, ferner mit Aufnahmen von Gebrauchsgegenständen. Aus Amerika ist eine Serie von Tafeln über industrielle Formgebung gekommen, mit vielen ausgezeichneten, bei uns großenteils schon publizierten Beispielen. Schweden hat eine komplette Wohnung geschickt, ferner eine KÜcheneinrichtung sowie eine sehr erfreuliche Abteilung über das Hausgerät.

Die *Schweiz* ist in Köln mit einer Doublette der SWB-Ausstellung «Die gute

Form» vertreten, die gleichzeitig an der Basler Mustermesse zu sehen war. Die Ausstellung macht in Köln allein schon durch ihre graphische Frische einen guten Eindruck und wirkt – davon konnte sich der Schreibende oft überzeugen – überaus anregend durch ihre Offenheit für alles Moderne von der bildenden Kunst bis zum Industrieprodukt. Gerade diese gewisse Internationalität wird dort als ein charakteristischer Beitrag der Schweiz empfunden. Daneben zeigt das Basler Gewerbemuseum seine Ausstellung «Der Film – wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch» (1943), die auf ihrer Wanderschaft durch die Schweiz, Belgien, Holland und Deutschland nun auch in Köln Station gemacht hat. Eine *Firmenschau* oben auf der Galerie der großen Messehalle geht nicht auf Werkbundkonto. Nur wenige Auftraggeber haben den Graphikern freie Hand gelassen, so daß der Gesamteindruck reichlich unglücklich ist.

Im sogenannten Staatenhaus auf dem weiteren Messereaal sind zwei Ausstellungen vereinigt: «Deutsche Architektur seit 1945» und «Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart».

Die *Architektur*ausstellung bietet ein instruktives Bild der Lage des Bauens im heutigen Deutschland. Schon nur ganz äußerlich: viele Pläne, wenig Photos. Die Situation ist bei uns einigermaßen bekannt. Es hat nicht viel Sinn, dazu allgemeine Bemerkungen zu machen. Man müßte die Ausstellung von Projekt zu Projekt durchgehen; auch das ist hier nicht möglich. Es sind eine Reihe von Gruppen gebildet worden: Stadtplanung, Wohnungsbau, Erholung und Kultur, Schulen, Kirchen, öffentliche Bauten, Denkmalpflege, Geschäftsbauten, Werk- und Industriebauten. In auffallender, aber

sehr verständlicher Weise tritt ein Bauthema, das bei uns nach wie vor an der Spitze steht, ganz in den Hintergrund: die private Villa. Dafür ist von um so brennenderer Notwendigkeit und daher auch um so brennenderem Interesse die Wiederaufbauplanung. Hier wird in manchen deutschen Städten, ganz besonders gerade in Köln, großartige Arbeit getan. Allerdings: Arbeit auf Jahre und Jahrzehnte hinaus! Ein Blick auf die Stadt Köln genügt, um alle rosigen Hoffnungen zunichte zu machen. In vielen Städten ist das Problem ja fast weniger der Wiederaufbau als das Wegräumen des Schuttes. Man braucht nur einmal zuzusehen, wie da und dort ein paar Menschen mit Schaufeln an einem haushohen Schutthügel herumkratzen! Das sieht mehr nach Arbeitslosenunterstützung als nach programmatischer Arbeit im Rahmen der Wiederaufbauplanung aus. Dennoch ist die Planung, so weit sie noch von der Verwirklichung entfernt ist, die grundlegende Bedingung für alles Weitere. Und seit der Währungsreform wird auch schon wieder recht intensiv gebaut. Unter den ausgestellten Beispielen finden sich viele gute, moderne, dabei einfallsreiche Lösungen. Erinnerungen an den Fassadenschwulst des Dritten Reichs tauchen selten auf. Wenn man sich dafür interessiert, woher denn diese fortschrittlichen Architekten kommen, so erfährt man, daß viele von ihnen sich in der Nazizeit sozusagen nicht hinaus-, sondern hineingerettet haben: nämlich zum Beispiel in die Organisation Speer. Dort stellten sich Bauaufgaben, wie ein moderner Architekt sie sich nur wünschen kann; der ganze klassizistische Repräsentationsschwindel der offiziellen Nazibauten kam da gar nicht in Frage. Da gab es nur: Material, Konstruktion, Zweck, maximale Funktionserfüllung bei minimaler Ausnützung usw. – kurzum, der Architekt brauchte sein Credo nicht zu verleugnen. Er konnte da gleichsam «untertauchen». Freilich: er arbeitete für den Krieg. Aber er war ein Rad in der Maschine, und eine andere Möglichkeit gab es nicht für ihn. Das war noch die beste. Mit Spannung betritt man die hieran anschließende Ausstellung *«Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart»*. Mit Spannung, weil man mit deren Besuch endlich und mit einem Schlag über die künstlerische Situation Deutschlands im Bilde ist. Besonders als Ergänzung zur gegenwärtigen Ausstellung im Zürcher Kunsthaus ist diese Ausstellung wichtig. Sie ist in-

teressanter als jene; aber auch da ist viel Wertloses ausgestellt und ist die «Hängung» denkbar unübersichtlich und gedankenlos. Der Schreiber hat sich vorgenommen, in diesem Referat keine Namen zu nennen. Im Fall der Kunstausstellung fällt ihm das schwer, denn da kommt es ja vor allem darauf an, die paar wesentlichen Künstler herauszustellen und sich deren Namen einzuprägen. Das kann hier nicht geschehen. Immerhin: es gibt ein paar Namen! Wenn man bedenkt, wie selten es einem auf den langen Streifzügen etwa durch die junge Kunstproduktion in Paris passiert, daß man stehen bleibt, dann muß man sagen: ein paar sind schon viel!

Einmal sind da die «Alten», soweit sie heute noch am Werk sind: eine einzige bittere Enttäuschung, man erlebt es immer wieder. Der einzige, der großartig geblieben oder sogar geworden ist (in Zürich leider schlecht vertreten), ist – dieser Name sei nun doch genannt – Max Beckmann. In den vier ausgestellten Bildern umfaßt er eine erstaunliche Nuancen-Spanne vom peintre naïf über Chagall bis – ja, bis zu Manet! Von den vielen Jüngeren, die an einer traditionellen Malerei festhalten oder mit dem Expressionismus nicht fertig werden, soll hier nicht die Rede sein. Unter den Künstlern der jungen Generation – wie schon gesagt: es ist die der 40- bis 50jährigen – treten nun alle Modernismen auf. Man hat nicht mehr den beklemmenden Eindruck des allzu hastigen Sichaneignens der internationalen Moderne, wie noch vor ein paar Jahren. Vor allem aber erlebt man auch hier: Ob einer halbwegs traditionell malt, ob abstrakt oder surrealistisch, das ist vollkommen belanglos. Es gibt heute schon eine abstrakte Konvention, die genau so konventionell ist wie irgendeine «peinture»-Malerei von vorgestern. Das einzig Interessante, was übrig bleibt, ist die Qualitätsfrage. Eine Avantgarde gibt es in Gottes Namen nicht mehr. Allenfalls in Deutschland hat die junge Kunst noch einen gewissen avantgardistischen Schwung, aber er ist und wirkt künstlich und verspätet, weil er künstlich und frühzeitig abgedrosselt worden ist. Eine Bewegung mit Programm oder Programmen gibt es nicht. Es ist aber eine große Frage, ob die Kunst ohne Programme auskommt. Bis jetzt hat es solche Programme immer gegeben, war die Kunst immer von Bewegungen getragen, in denen soundsoviele mitschwammen, die nachher vergessen wurden. Daß das gänzlich fehlt, macht einen

skeptisch, überall, nicht nur in Deutschland. Der Schreiber hat hierüber lange mit einigen Malern diskutiert (den «abstrakten» – und doch nicht ganz und programmäßig abstrakten – Malern Faßbender, Berke und Hann Trier – da sie zweifellos zu den interessantesten im heutigen Deutschland gehören, mögen ihre Namen hier doch noch durchschlüpfen; die beiden ersten sind übrigens auch in Zürich ausgezeichnet vertreten). Diese Künstler bekennen sich geradezu enthusiastisch zur Programmlosigkeit. Endlich keine Programme mehr! Keine Fahne mehr, der jeder nachlaufen muß! Wenn ein Programm, dann dieses: keines zu haben! Ausrede? Es klingt nicht so, ist aber vielleicht doch eine, wenn auch eine tragische, weil es keinen andern Ausweg gibt aus dieser ganzen Windstille. Für einen rezeptiven Menschen mag dies heutzutage eine mögliche, ja die einzig mögliche Haltung sein; aber für den produzierenden? Das sind alles Fragen, die offenstehen, Fragen, die man als Nicht-Künstler vielleicht nur resignierend beantworten kann, die von den Künstlern aber schließlich, wer weiß, doch vielleicht noch eine positive Antwort erfahren. Oder aber, es liegt gar nicht an den Künstlern, sondern an der Gesellschaft – wir können hier keinen Schlußstrich unter diese Diskussionen machen. Hinzu kommt ja auch noch das Rätsel, von dem wir eingangs sprachen und das in Deutschland die ganze Windstille so unheimlich macht: die Vergangenheit der zwölf Jahre, von der man nicht weiß, wie weit sie Gegenwart, verdrängte Gegenwart vielleicht, ist. Im Grunde betreffen diese Fragen ganz Europa und beschäftigen die wachen Geister überall. Aber die deutsche Entwicklung ist darum so ungeheuer spannend, weil die Geschichte hier alle Dinge auf die äußerste Spitze getrieben hat.

Werner Schmalenbach

Öffentliche Kunstpflege

Lettre de Genève

Je disais, dans une récente chronique, le plaisir que nous avons ressenti en apprenant que les autorités genevoises avaient décidé, sur la proposition d'un membre du Grand-Conseil, d'aider désormais les artistes d'une manière plus effective qu'en leur achetant de temps en temps une toile ou une sta-