

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

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.

wurde, der man gerne einen hübschen Sinn unterschieben mag. Weil alle vier Beteiligten aus der Lebendigkeit ihrer künstlerischen Eigenart schufen, indem sie sich zugleich denselben Gegebenheiten unterwarfen, wuchs ihre Arbeit zusammen zum Zeitspiegel im Gesicht einer Stadt. *G. Oeri.*

Tribüne

Eine Daumier-Fälschung

Seit einiger Zeit zirkuliert im schweizerischen Kunsthandel ein Ölbild, das bezeichnende Aufschlüsse über das Handwerk der Kunstfälscher gibt. Es stellt eine Gruppe von vier Menschen auf einem Pariser Seinequai dar, ist auf eine Holztafel gemalt und links unten mit den Initialen Honoré Daumiers signiert. Der daumierhafte Charakter springt in die Augen, und wenn das Bild echt wäre, müßte es durch seine eher ungewöhnliche Größe (55,2:45,1 cm) zu den wichtigen Werken des Meisters zählen.

Es ist aber eine und wohl recht junge Fälschung. Rohe Pinselstriche im Himmel, die scheinbar zwanglose summarische Behandlung der Architektur, die voll Unsicherheiten steckt, die falsche Eleganz, mit der etwa der Zylinder des stehenden Herrn in einem Pinselzuge umrissen wird, die Zerfahrenheit in der Behandlung der Kleider, der mißglückte Kopf der Frau rechts im Bilde machen auf das halb freche, halb gequälte Taster des Nachahmers aufmerksam. Dem Werke des Meisters fremd sind auch die Schwächen der Komposition. Steif und beziehungslos stehen die Personen nebeneinander, und vollkommen abwesend ist jene Energie, mit der die Formen bei Daumier dem Rahmen einbeschrieben sind. Spannungslosigkeit ist überhaupt charakteristisch für dieses Bild: sie ist fühlbar im Anatomischen wie im Gange von Hell und Dunkel, ja sie ist auch der Erzählung eigen. Daumier stellt nicht dramatische Bewegung an sich dar, sondern er macht immer den eindeutigen Grund der Erregung deutlich. In diesem Punkte erscheint die müßige Sinnlosigkeit der Fälschung besonders klar. Die vier Personen, eine Dame, ein Herr im Zylinder, ein junger Ausläufer und eine Frau aus dem Volke, stehen hinter der Brustwehr des Seinequais nahe beisammen und blicken zum anderen



Honoré Daumier, Les Curieux



Honoré Daumier, La Laveuse



Ufer hinüber. Was aber ihr Interesse erweckt, bleibt unerklärt, denn drüben bewegt sich fern und undeutlich nur der alltägliche Großstadtverkehr. Es ist auch nicht ersichtlich, warum die

vier ungleichen Gestalten an dem weiten Quai so eng gedrängt stehen und aus welchem Grunde der Knabe sich zwischen den Erwachsenen durchzwängt.

Alle diese Fragen lösen sich, sobald man nach allfälligen Vorbildern des Fälschers sucht. Das Bild ist weder eine reine Neuschöpfung im Stile des Meisters noch eine unbedingte Kopie. Der Fälscher hat, wie dies häufig ist, die Schwierigkeiten des einen und die verräterische Eindeutigkeit des anderen umgangen und Teile aus verschiedenen Werken des Meisters zu einem scheinbar neuen Ganzen zusammengestellt. Die Figuren hat er dem Bilde der «Curieux», den Hintergrund der «Laveuse» (aus der Sammlung Gallimard) entnommen. Er beachtete dabei nicht, daß er dem Motive das Zentrum raubte, indem er es in eine andere Umgebung verlegte. Bei Daumier werden die fünf Personen aus den verschiedensten Bevölkerungsschichten durch den einen Gegenstand, die Auslage eines Graphikhändlers, angezogen, und in ihren Stellungen drückt sich das verschiedenartigste Interesse, von der Konzentration des Sammlers bis zur müßigen Neugier aus. Diesen Schlüssel des Geschehens wußte der Fälscher nicht zu ersetzen. Er ist auch in allen übrigen Eigenschaften seines Bildes weit unter seiner Vorlage geblieben, indem er die Gestalten weiter auseinanderrückte, sie verlängerte, ihre Haltung veränderte und abschwächte, die Lichtwirkung auf den rohen Gegensatz von hellem und dunklem Ufer brachte und die Pinselschrift den eigenen Möglichkeiten anpaßte. Besser als Worte beweist auch in der stark verkleinerten Reproduktion die Nebeneinanderstellung der drei Bilder die grandiose Überlegenheit Daumiers. *h.k.*

Ausstellungen

Bern

Die Sammlung Nell Walden

Kunstmuseum, 1. Oktober 1944
bis 2. April 1945

Das Berner Kunstmuseum zeigt den Winter über in einem Teil seiner Räume, die durch Evakuierung des gewohnten Bestandes leer geworden sind, die Sammlung von Malerei, Plastik und Ethnographica aus dem Besitze

der Schwedin Nell Walden, die sich selber seit mehreren Jahren in der Schweiz befindet. Der Kunstbesitz stammt aus den Jahren 1912 bis 1925 und repräsentiert als eine sehr persönlich gestaltete Schöpfung ein wichtiges Stück Kunstgeschichte des frühen zwanzigsten Jahrhunderts: es ist die Berliner Künstlervereinigung «Der Sturm», die zu einem Brennpunkte moderner Kunstentwicklung wurde und rasch internationale Bedeutung gewann. 1911 war in München die avantgardistische Künstlergruppe «Der blaue Reiter» gegründet worden, der als Begründer Franz Marc und August Macke und als bekannteste Mitglieder Paul Klee, Wassily Kandinsky und Marianne von Werefkin angehörten. Die meisten Mitglieder des «Blauen Reiter» schlossen sich dann der Berliner Vereinigung «Der Sturm» an, die ihren Namen nach einer Kunstzeitschrift trug, welche der Schriftsteller Herwarth Walden ins Leben gerufen hatte. Mit ihm zusammen wirkte im Kampf um die künstlerischen Ziele und in der Organisation der Ausstellungen, die in zahlreichen Hauptstädten Europas stattfanden, seine Frau Nell Walden, die selber als Malerin und Dichterin hervortrat und auch in der in Bern gezeigten Ausstellung mit einer Bilderreihe vertreten ist. Sie ist heute Besitzerin und Verwalterin der ganzen Sammlung. Nach der Auflösung des «Sturm» 1925 richtet sie ihre Sammeltätigkeit hauptsächlich auf das ethnographische Gebiet. Zu den oben erwähnten Namen kommen als bekannte Internationale noch die Russen Archipenko und Chagall, der Österreicher Kokoschka, die Franzosen Léger und Gleize, die Italiener Boccioni, Carrà und Severini, der Spanier Picasso. Diese Namen, wie auch die Devise «Der Sturm», lassen erkennen, welche Richtungen sich in der Sammlung Walden dokumentieren. Es ist einerseits die große Bewegung des Konstruktivismus, die in den geometrisch-abstrakten Formen eine Lösung von der zum Überdruß gewordenen Abhängigkeit von der Natur findet, und andererseits das Schaffen der Erregten, Unruhigen, die eine allgemeine revolutionäre Steigerung der Bildynamik brachten oder in radikaler Ablehnung gültiger Kulturformen zu einem neuen Primitivismus zurückzukehren suchten. Wenn man heute auch den meisten Werken gegenüber schon reichliche Distanz gewonnen hat, so bietet die Ausstellung doch viele überraschende und bewegende Aspekte. Farbe und Bewegung erschei-

nen fast überall äußerst leidenschaftlich gesteigert, so daß das Auge durch ganz elementare Reizungen angezogen wird. Die Abkehr von der Tradition, die durchgängig ist und oberster Leitsatz scheint, hat zu einer förmlichen Wut gegen alles Flaue und Indifferente geführt; auch auf Wegen, die sich später nicht als zum Ziele führend erwiesen haben, erfolgt ein ungehemmt starker Einsatz künstlerischer Kräfte und ein Sich-Ausleben, das mitreißend wirkt. Bei Franz Marc und Kokoschka dürfte man – soweit dies heute schon möglich ist – die gültigsten malerischen Werte erkennen. Eigentümlich berührt es, daß durch die Aufnahme von Kultgegenständen, Kunsthandwerk und Gerät der Naturvölker die Einstellung des Beschauers dem «Sturm» gegenüber sich wieder verschiebt. Der Unterschied zwischen wild gewachsener Bildnerie der tropischen Länder und der Wildheit anstrebenden europäischen Kunst ist so stark, daß er den Vergleich mit einem verlorenen Paradies weckt. W. A.

St. Gallen

Sonderausstellung der St. Galler Künstler «Unsere Landschaft»

Kunstmuseum, 18. November 1944 bis 1. Januar 1945.

Es ist zur Tradition geworden, daß das Kunstmuseum St. Gallen seine für Wechselausstellungen in Frage kommenden Räumlichkeiten in der Weihnachtszeit den st. gallischen Künstlern zur Verfügung stellt. Nachdem letztes Jahr der Versuch einer juryfreien Ausstellung gemacht worden war, so daß jeder Aussteller die freie Wahl hatte, aus seinen Werken die herauszugreifen, von denen er den größten Erfolg erwartete, wurde dieses Jahr die Ausstellung unter das Motto «Unsere Landschaft» gestellt, wobei unter diesem Begriff die ostschweizerische Landschaft im engeren Sinne des Wortes gemeint ist. Zugehört wurden die auf st. gallischem Boden wirkenden Künstler und die in andern Landesteilen wohnenden Maler mit st. gallischem Bürgerbrief. Der Einladung folgten 45 Künstler, von denen eine nicht gerade streng urteilende Jury 115 Werke zuließ. Daß kein schärferer Maßstab angelegt wurde, brachte eine gewisse Senkung des durchschnittlichen Niveaus mit sich, andererseits aber wurde nicht nur die Vergleichsmöglichkeit vermehrt, son-

dern gleichzeitig auch der Überblick über das Schaffen und das Können der st. gallischen Künstlergilde erweitert. Wenn man die Ausstellung durchgeht, die, an den nicht gerade idealen Raumverhältnissen gemessen, geschickt zusammengestellt ist, so ist der erste Eindruck der, daß sich unsere Maler wieder in vermehrtem Maße zur einheimischen Natur zurückgefunden haben. Es ist dies naturgemäß eine Auswirkung der Zeitverhältnisse, die ihnen das Hinausfahren in die Welt verunmöglicht haben. Mag diese Beschränkung für die künstlerische Entwicklung auch ihre Nachteile haben, so hat sie doch den Maler gezwungen, sich wieder einmal auf die Schönheit, die Vielgestaltigkeit und die Eigenart der näheren Heimat zu besinnen. Dieser Aufgabe sind die St. Galler Künstler in schönem Maße nachgekommen. Die Wahl der Motive verrät vielfach eine Entdeckerfreude, indem die Klischeemotive stark in den Hintergrund treten gegenüber Einzelausblick, die eines intimen Reizes nicht entbehren. Interessant ist, wie sehr verschieden die einzelnen Künstler die Aufgabe anpackten; daß dabei die Qualität sehr ungleich ist, liegt auf der Hand. Erfreulich erscheint es uns, daß immer mehr Künstler sich von der Reichhaltigkeit der rheintalischen Landschaft mit ihren stark wechselnden Stimmungen angezogen fühlen. So bietet die Ausstellung, als Ganzes genommen, einen beachtenswerten Querschnitt durch die Arbeiten der st. gallischen Maler, und wenn sie sich auch nicht an die Seite großer repräsentativer Schauen von schweizerischem Ausmaß stellen kann, so vermittelt sie doch einen Ausschnitt aus dem Streben einer Reihe von Künstlern, die bemüht sind, ihr Bestes zu geben. Erfreulich ist, daß der Kanton, die Stadt, die Bürgergemeinde und die Billwiller-Stiftung Mittel zur Verfügung stellten, um den Ankauf einer Anzahl Werke sicherzustellen. Fr. B.

Zürich

Gedächtnisausstellung

Hans Sturzenegger

Kunsthau, 25. November 1944 bis 23. Januar 1945.

Um in einer Gedächtnisausstellung seiner Ehrenpflicht gegenüber dem bedeutendsten Schaffhauser Maler der neueren Zeit genügen zu können, mußte der Kunstverein Schaffhausen

die Zürcher Kunstgesellschaft um Gastrecht bitten; denn die Schäden des 1. April 1944 und die exponiertere Lage verboten eine Veranstaltung im Museum Allerheiligen. So breiten sich die 265 Gemälde und 135 Aquarelle, Zeichnungen und Lithographien der nun glücklich verwirklichten Schau – vielleicht etwa ein Drittel des Gesamtwerkes Hans Sturzeneggars – in den oberen Sammlungssälen des Zürcher Kunsthauses aus. Ausstellungen von diesem Umfange sollen gewöhnlich dazu dienen, das Werden und die Entwicklungsstufen eines Werkes erkennen zu lassen. Das Schaffen Sturzeneggars war aber nach etwa 1905 von einer solchen Einheit, wie etwa bei einem Calame und Menn, daß darauf verzichtet wurde, eine historische Linie aufzuzeigen. Einzig die Akademiezeit mit ihrer klar sich spiegelnden Schülerschaft bei Kalkreuth und Thoma erfuhr ihre Darstellung in einem eigenen Saale, und der Ertrag der beiden indischen Reisen wurde singgemäß zu besonderen Gruppen vereinigt. Wie wohltuend eine noch weitergehende Gliederung gewirkt hätte – und wäre sie auch nur motivisch-geographischer Art gewesen –, empfindet man unter den wohl am reinsten sich aussprechenden Zeichnungen und Aquarellen, die nach Ländern geordnet wurden.

So gibt diese Ausstellung eher eine Charakteristik der Gesamterscheinung als eine Biographie. Durchgängig äußert sich der Gehalt der Persönlichkeit Hans Sturzeneggars, sein Herauswachsen aus ostschweizerischem Boden, die stille Einordnung in eine bestimmt umschriebene Gesellschaftsschicht, seine vornehme Zurückhaltung, seine Abneigung gegen alles Laute und ein immer wieder drohendes Überschattetsein, aber auch die heimliche Überlegenheit seines Geistes, seine innere Freiheit, die Fähigkeiten, auf Reisen alle zu engen Bindungen zu vergessen, ein edelmännisches Weltbürgertum und eine große menschliche Wärme. Die künstlerischen Mittel entsprechen diesen Eigenschaften vollkommen. Scheint in den Werken des Fünfundzwanzig- bis Dreißigjährigen die Unterordnung unter die Karlsruher Lehrer fast bis zur Abhängigkeit zu führen, so setzt unmittelbar darauf die Gestaltung der eigenen Vision ein. Selbst die Einwirkung Hodlers erfolgt derart, daß nichts Gewalttätiges einbricht, sondern durch ihn hindurch das Erbe Menns und Corots gefunden wird. Sturzeneggars reines Malerauge wird durch das Beispiel der deutschen

und französischen Malerei nur zu noch empfindlicherem farbigem Sehen, nie zur Forcierung eines Stiles angeleitet. So dient scheinbar seine Kunst ganz nur seinem leisen, eindringlichen Naturgefühle und der diskreten Menschendarstellung. Und doch beweisen Werke wie die indischen Gemälde und Aquarelle, wie schlackenlos sich ihm der Gegenstand in die bildnerische Form umsetzte. Sturzeneggars Schaffen versetzte nicht die Grenzpfähle der schweizerischen Kunst; aber es erscheint als ein Teil ihrer besten Substanz. k.

Neues Schweizer Kunstgewerbe

Kunstgewerbemuseum, 4. November bis 17. Dezember 1944

Nachdem die vom Schweizerischen Werkbund und der Schweizerischen Zentrale für Verkehrsförderung letztes Jahr für Rom vorbereitete Ausstellung schweizerischen Kunsthandwerks infolge der politischen Verhältnisse nicht abgehalten werden konnte, wurde der Gedanke einer umfangreichen, welches und deutschschweizerisches Kunstgewerbe umfassenden Schau nicht fallen gelassen und die nun eröffnete Veranstaltung vorbereitet. Sie soll als Ausgangspunkt für die Organisation einer mustergültigen Werbeausstellung dienen, die für die Nachkriegszeit bestimmt ist und dem Ausland einwandfreies, zum Export geeignetes Kunstgewerbe schweizerischer Herkunft zeigen wird. Diese Pläne begegneten denen des Oeuvre, des welschen Werkbundes, der von sich aus schon seit längerer Zeit an die Vorbereitung einer Ausstellung in Zürich herantreten war. Diese vielseitige Schau westschweizerischen Kunstgewerbes nimmt den ganzen Nordflügel des Museums ein. Die gezeigten Stücke, vor allem die Möbel, wurden eigens für Zürich ausgeführt, woraus sich ihr repräsentativer Charakter teilweise erklärt. Wir haben technisch sehr sorgfältige, vielfach recht luxuriöse Einzelstücke vor uns. Hin und wieder meldet sich im Mobiliar ein etwas kapriziöser Stil; aber im ganzen genommen werden doch viel ruhigere, ausgeglichene Stücke als früher gezeigt. Es gilt dies beispielsweise von der westschweizerischen Keramik, unter der sich formschöne, technisch reizvolle Vasen, Schalen und Kleinplastiken befinden. Auch schöne Unigewebe werden gezeigt, ferner kleine, dekorative Bilder, z. B. in Prägedruck, gemusterte Tapeten und eigenartige Batiken für Wandbehang.

Ein anderer Geist herrscht bei den Kunstgewerblern der deutschsprachigen Schweiz. Alles ist schlichter, intimer, ruhiger und zweckhafter. Es drückt sich darin eine stetige, auf einer guten Tradition fußende Entwicklung aus. Die Ausstellung wurde nicht nur auf die Mitglieder des SWB beschränkt. So wurde der Gruppe «Raum dem Handwerk» eine stärkere Beteiligung ermöglicht. Diese Gruppe unterhält eine Beratungsstelle für kleinere, vielfach ländliche Schreinermeister und pflegt das massive, vielfach überbetont konstruktive Bauernmöbel. Es ist zu hoffen, daß durch Mitarbeit formal sicherer Entwerfer diesen Bestrebungen eine neuzeitliche und gefällige Richtung gegeben werden kann.

Der Südflügel des Museums umfaßt ferner eine Auslese von sorgfältig ausgesuchtem Kunstgewerbe. Umfangreich kommen Stickereien und sonstige textile Techniken, sowie Handwebereien und Handdruck zur Darstellung. Auch das Schweizer Heimatwerk ist verdienstermaßen einbezogen worden, und dem Thema der Reiseandenken mit der Vereinigung «bel ricordo» wurde eine Vitrine eingeräumt.

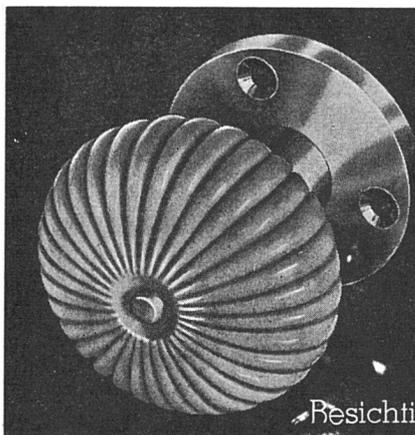
Ohne ein lebendiges, von erfinderischen Kräften getragenes Kunsthandwerk gibt es auch keine kultivierte, formal befriedigende Industrieproduktion. Direktor Itten sucht in dieser Ausstellung dieersprießlichkeit des Zusammenwirkens zwischen Handwerk und Industrie zu betonen. Besonders überzeugend ist die Zusammenarbeit zwischen der Industrie und einzelnen Werkbund-Mitgliedern auf dem Gebiete der bedruckten und bestickten Stoffe gelungen. Der größte Teil der Mittelhalle ist dieser Abteilung gewidmet, die außer den reichlich gezeigten Textilien auch neue Embru-Modelle und eine Gruppe von Kombinationsmöbeln aus einfachen Einheiten umfaßt. Diese wurden von Wilhelm Kienzle konstruiert; ihre Ausführung besorg Robert Strub. Sie sind weniger für Wohnungen gedacht als für Zwecke, bei denen die leichte Zerlegbarkeit und Transportfähigkeit wesentlich sind, also als Gestelle für Messen, Ausstellungen, Lagerräume, Büros, für Ferienlager und als vorübergehender Ersatz von Mobiliar, z. B. für dringenden Bedarf der Nachkriegszeit. Bemerkenswert ist auch der Versuch, an Stelle der meist unerfreulichen Puppen ein gut durchgebildetes Spielzeug von Sascha Morgenthaler in Hartmasse industriell herzustellen, und zwar in einer billigeren und einer

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Malerei in Italien von der Spätantike bis zur Renaissance in Photographien und Reproduktionen	Bis auf weiteres
	Galerie Bettie Thommen Galerie d'art moderne	Weihnachtsausstellung Schweizer Künstler W. K. Wiemken	28. Nov. bis 10. Jan. 6. Jan. bis 30. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Zeichnungen und Gemälde alter Meister aus Privatbesitz Italienische Malerei des 19. Jahrhunderts Sammlung Nell Walden «Der Sturm»	15. Sept. bis 2. April 15. Sept. bis 15. Jan. 1. Okt. bis 2. April
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung bernischer Künstler Paul Zehnder - Zeichnungen von Hans Fischer	3. Dez. bis 14. Jan. 28. Jan. bis 25. Febr.
	Gewerbemuseum	Der Bahnhof Bern in Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Ausstellung des Umbauprojektes	13. Jan. bis 28. Jan.
Chur	Kunsthhaus	Gedächtnisausstellung P. R. Berry	14. Jan. bis 11. Febr.
Genève	Athénée	Alexandre Cingria	6 jan. - 25 jan.
	Galerie Georges Moos	Aquarelle und Zeichnungen Schweizer Maler	6 jan. - 25 jan.
Lausanne	Galerie d'Art du Capitole	Marc Gonthier	6 jan. - 25 jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	3. Dez. bis 6. Jan.
St. Gallen	Kunstmuseum	Ulrich Häny - Bruno Kirchgraber	6. Jan. bis 28. Jan.
Winterthur	Gewerbemuseum	Tierbilder und Zeichnungen von F. Sauter, Basel	14. Jan. bis 11. Febr.
Zürich	Kunsthhaus	Gedächtnisausstellung Hans Sturzenegger «Schwarz-Weiß». Schweizer Graphik der Gegenwart	25. Nov. bis 23. Jan. 9. Dez. bis 30. Jan.
	Graphische Sammlung ETH.	«Lob der Arbeit». Schilderungen schweizerischer graphischer Künstler der Gegenwart	20. Jan. bis 29. März
	Kunstgewerbemuseum	Der Film	14. Jan. bis 25. Febr.
	Galerie Aktuaryus	«Visage de France»	28. Jan. bis 18. Febr.
	Galerie H. U. Gasser	Surrealistische Ausstellung	Anfangs Jan. bis Febr.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-18.30, Samstag 8.30-17 Uhr

Gesamtausbau für Wohn- und Geschäftshäuser

KNUCHEL & KAHL · ZÜRICH
RÄMISTRASSE 17 · FABRIK: WOLFBÄCHSTRASSE 17 · TELEPHON 32 72 51



Feine Beschläge

F. BENDER, ZÜRICH
Oberdorfstrasse 9 und 10 · Telephon 27.192

Besichtigen Sie meine Ausstellung in der Bau-Centrale Zürich

teureren Ausführung. Diese Puppen sind voller Anmut und dürften in der Schweiz und später auch als Exportartikel Anklang finden. Solche Dinge beweisen, wie fruchtbar die Zusammenarbeit von Gestalter und Fabrikant sein kann. So sollen auf verschiedenen Gebieten Arbeitsgruppen gebildet werden, um aktuelle Aufgaben anzupacken und einer neuen Lösung entgegenzuführen. *E. Sch.*

Allianz

Galerie des Eaux-Vives, 2. Dezember 1944 bis 4. Januar 1945

Jeden Monat zeigen Mitglieder der Allianz in dieser Galerie neuere Proben ihres Schaffens. Dieses bescheidene, aber stetige Werben erweist sich als geeignetste Form zur Popularisierung der konkreten und abstrakten Gestaltung. Außerdem werden diese Bemühungen durch ein monatliches Bulletin unterstützt. M. Bill versucht in diesem anregenden Heft mit pädagogischem – und oft auch kämpferischem – Geschick eine Klärung der Begriffe. Signierte Hektographien der Aussteller illustrieren die Aufsätze. In den bis jetzt gezeigten drei Ausstellungen dominierten Max Bill, Richard Lohse und Leo Leuppi als die konsequentesten Vertreter dieser Kunstauffassung.

Bill zeigte einige Schulbeispiele konstruktiver Kunst. Mit seiner grauen «Relativen Konstruktion» scheint er sich ein neues Gebiet lockender Möglichkeiten erschließen zu wollen. Auf der von ihm geleisteten Arbeit bauen nicht wenige der Ausstellenden auf und verwerten seine Grundkenntnisse. Diese für Bill sicher erfreuliche Erscheinung schließt aber für die Aufnehmenden die Gefahr der Verflachung in sich, der nicht alle zu entgehen vermögen. Lohse, der Einzelgänger, entwickelt sich in der konkreten Sphäre zum individuellsten und originellsten der schweizerischen Vertreter. Seine «Konstruktion 1943», ein außerordentlich kraftvolles und großzügiges Bild, zeigt keine Spur mehr von den Anfangsmühen, welche zum Beispiel die «Konstruktion 1939» noch belasten. Auch scheint er die gefährliche Tendenz zum Kleinlichen endgültig überwunden zu haben. Leuppi, der lebenswürdige Blau-Spieler, erinnert uns, daß in der oft etwas harten und trotz aller Konstruktion manchmal zufälligen Welt des «Abstrakt-Konkreten» auch die Gefühle sich unbeschwert und optimistisch äußern sollen. Neben einer sehr schönen Komposition hängen

leider zwei verspielte kunstgewerbliche Arbeiten, die nicht vom üblichen heitern Ernst Leuppis erfüllt sind. In den Arbeiten des hoffnungsvollen Eichmann geistert Klee. Aber man kommt nicht in Versuchung, über ihnen den Meister zu vergessen. Weiter möchten wir die Arbeiten von R. Geßner, C. Graeser, M. Huber und Vreni Löwenberg hervorheben und an die Bilder H. Fischlis und D. Grafs erinnern. *F. S.*

Juan Gris (1887-1927)

Galerie H. U. Gasser
Oktober/November 1944

Die Galerie H. U. Gasser brachte in der Ausstellung von Juan Gris eine glückliche Auswahl von Bildern aus seiner prägnantesten Schaffensperiode (1916–1922). Eine ungebrochene Frische geht von vielen dieser kubistischen Dokumente aus, die eine Durchdringung elementarer spanischer Kraft und französischer Kultur zu enthalten scheinen.

Eine in ihrer Zeit revolutionäre Malermethode manifestiert sich hier in vielfältigen Variationen von Stilleben und menschlicher Gestalt (meist Pierrots). Sie ist vor allem durch ihren strengen geometrischen Aufbau und ihre farbige Verhaltensweise (Olivgrün, Ocker gelb, Braun, Schwarz, Grau – nur selten dominiert ein leuchtendes Blau oder Grün) charakterisiert. Gemessen an der explosiven Vitalität Picassos ist Gris still und beschaulich; gemessen an der malerischen Sensibilität und urbanen Kultur Braques erscheint der Kastilier zunächst primitiv und spröde. Seine mathematische Strenge erstarrt sogar bisweilen im doktrinären Formalismus, vor allem im Figürlichen. Darüber hinaus aber muß betont werden, daß Juan Gris, wie kein anderer seiner damaligen kubistischen Kampfgenossen, mit prachtvoller Präzision und unbeirrbarer Konsequenz reines mathematisches Sehen mit subtiler poetischer Imagination verband. Er blieb ein Lyriker, ein nach Innen Gekehrter, meditativ und beschaulich, und es erscheint heute kaum faßbar, daß diese Werke, die für uns eine Atmosphäre klassischer Ruhe und Ausgeglichenheit wohlthuend ausströmen, vor einer Generation noch Stürme der Opposition und des Unwillens entfachten.

Die beiden Seiten der Grisschen Wesenssubstanz, das Technische und das Poetische – in dieser Hinsicht erinnert er uns an Le Corbusier – lassen es als nicht zufällig erscheinen, daß er, der

ursprünglich zum Ingenieurberuf bestimmt war, 1906 nach Paris übersiedelte, um dort schließlich im «bateau-lavoir» auf der «Place Ravignan» bei seinem Landsmann Picasso in jenem Dichter- und Malerzentrum zu landen, in dem man eine epochale künstlerische Neugestaltung inaugurierte und gläubig in eine verheißungsvolle – allerdings für das Publikum utopische – künstlerische Zukunft hinaussteuerte. Neben dem dominierenden Einfluß Picassos ist die geistige Sensibilisierung, die für ihn von jenem Poetenkreis (Apollinaire, Salmon, Jacob, Reverdy) ausging, nicht zu unterschätzen. Es war eine Zeit gegenseitigen Austausches und gemeinsamen Kulturwillens, der Malerei, Dichtung, Theater, Ballett und Musik verband.

Auf dem in der Galerie ausgestellten großen «Stilleben mit Traube», einem der vollendetsten und schönsten malerischen Dokumente nicht nur der Kunst des Juan Gris, sondern jener heroischen Epoche des Kubismus überhaupt – ein Museum sollte es besitzen – bricht die gebändigte Kraft der Komposition, die farbige und formale Geschlossenheit wie eine Offenbarung neuen Sehens und Gestaltens unmittelbar hervor. Diese typische konstruktiv-poetische Imagination kreiert hier suggestiv eine neue Bildrealität und breitet das Geformte vor uns aus wie eine poésie pure, in unendlicher Vielfalt und Einfachheit, von Form zu Form, als Durchdringung, als Überblendung, als Nebeneinander. Es scheint, als ob diese Gläser, Flaschen, Schalen, Mandolinen, Pfeifen sich auf ihre eigentliche Urform besonnen hätten und diese nun ausstrahlten. Dazwischen werden die diversen Strukturen: des Karierten, Punktierten, Gemaserten, Bedruckten und Geschriebenen lebendig kontrastiert. Juan Gris geht immer von der geometrischen Vision aus. «Du cylindre je fais une bouteille.» Er glaubt an eine geheimnisvolle Verbindung zwischen den Dingen und ihren Ideen und läßt die Gegenstände des täglichen Lebens simplifiziert wieder aufstehen in ewiger Wiederholung und Abwandlung.

Juan Gris starb vierzigjährig nach vierjähriger schwerer Krankheit in Boulogne-sur-Seine. Das Werk, das er zurückließ, erhielt durch seinen frühen Tod etwas Unverrückbares und Endgültiges. Dadurch ist es vielleicht das reinste Testament der Kubistischen Bewegung geworden.

C. Giedion-Welcker.