

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.05.2024**

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

Aarau

Max Burgmeier

Kantonales Gewerbemuseum,
10. Mai bis 25. Mai 1947

Dem kürzlich verstorbenen Aargauer Maler Max Burgmeier war eine Gedächtnis-Schau gewidmet, die in das schlichte, ehrliche, verantwortungsbewußte Schaffen dieses stillen, sympathischen Künstlers Einblick gewährte. Bei aller Fülle hatte der Betrachter den Eindruck, nur einen kleinen Teil des Wirkens vor sich zu sehen: er ahnte, daß die Juralandschaften dieses von Burgmeier so regelmäßig und liebevoll gepflegte Gebiet nur repräsentieren, daß die Porträts nur als Bruchstück des gesamten Bildnisschaffens hier hingen. Burgmeier, dies ging mit aller Deutlichkeit aus der Ausstellung hervor, war in erster Linie Landschaftler, und von den frühen, in Kontur, Flächenhaftigkeit und Farbengebung durch Hodler und Amiet beeinflussten Bildern zu denen der Reife führt ein Weg, der als die stetige, folgerichtige Entwicklung zu überlegenem Können zu gelten hat. Die waldigen grau- oder gelbgrünen Juraberge unter sommerlichem Himmel, die lilagrauen oder bräunlichen Vorfrühlings- und Herbstwälder, die lehmig-bräunliche Erde, die hellen Steinbrüche, die korallenrot leuchtenden Dächer der bäuerlichen Gehöfte: sie fanden in den sicher und ausgewogen komponierten, bildhaft geschlossenen Bildern ihre charakteristische Gestalt. Die gleiche ruhige Sicherheit, die Unbeirrbarkeit in den malerischen Mitteln auch in den trefflichen Porträts, in den verhaltenen Stilleben, die die Reihen der Landschaften wirksam unterbrechen. g.

Basel

Henri de Toulouse-Lautrec

Kunsthalle, 10. Mai bis 29. Juni
1947

Vielleicht ist Kunst als eine Äußerung des Menschen bestimmbar, die das Unvereinbare vereinigt, das Unmögliche



Aus der Theater-Ausstellung der Schweizerischen Landesbibliothek. Links Figurinen und Maske von Bodjol, rechts Dekoration und Kostüm von Cingria. Photo: K. Blum, Bern

ermöglicht. Toulouse-Lautrec jedenfalls hat immer wieder den Gegensatz zu sich selber gestaltet und gerade dadurch im höchsten Sinne sich selbst verwirklicht. Man kann sich darüber streiten, ob Lautrec zu den «ganz Großen» der europäischen Malerei gehöre. Gerade an ihm kann einem bewußt werden, wie müßig diese Frage eigentlich immer ist. Sein Werk bleibt ein beispielloses Beispiel schöpferischer Selbstüberwindung, ein eminent und erschütternd europäisches Exempel der Überwindung physischer Gebrechlichkeit durch den Geist, durch den der Augenblick verweilt und ewig ist. Lautrec als Mensch und Lautrec als Künstler erwiesen die Zähigkeit und Stärke der Schwäche, hoben die (bürgerliche) Dekadenz im Ausdruck ihrer selbst über sich selbst hinaus. So feiert im Werk dieses Krüppels die Bewegung ihre von der Erdschwere losgelösten Feste; das Schwere wird leicht, enthebt sich seiner selbst im Brio eines scheinbar mühelos hingeworfenen Linienzuges, und die Würde des Menschen wird selbst noch und gerade in seiner Entwürdigung beglaubigt. Seither hat es größere Maler gegeben (größere Zeichner wohl schwerlich); aber kaum einer erreichte in der Schilderung der «condition humaine» diese Erlebnisspannung schonungslosen Erbarmens und mitleidlosen Mitgeföhls.

Es sei denn Picasso, der, auf ganz andere Art und zu ganz anderem Ziel, aus einer ähnlich gelagerten kalten Leidenschaft und eisigen Glut (– spanisch anstatt südfranzösisch –), mit seinen Harlekinen begann, als der Deuter der Welt des Zirkus als eines Lebensgleichnisses seinen Geist aufgab. G. Oeri

Bern

Das Theater in der französischen,
italienischen und rätoromanischen
SchweizSchweizerische Landesbibliothek,
9. April bis 1. Mai 1947

Im April wurde vom Verfasser im Auftrage der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur der Anteil der romanischen Landesteile an der schweizerischen Theaterkultur zum erstenmal in einer Sonderschau geschlossen dargestellt. Zwar haben sich alte Maskenbräuche nur in Domat erhalten, wo noch heute ein Maskenschnitzler tätig ist. In rätoromanisch Bünden lebt auch das Sternsingen fort und harret das originellste Schweizer Passionsspiel mit über die Alpen führendem Kreuzweg seit 1882 der Wiedererstehung. Ebenso einmalig sind die mimischen und liturgischen Karwochenprozessionen in

Mendrisio. In der Westschweiz hingegen und im Engadin haben der strenge Calvinismus und später die französische Revolution mehr an mimischem Brauchtum zerstört als die Reformation in der deutschen Schweiz. Immerhin erwächst in dem Winzerfest von Vevey bereits 1797 aus ursprünglichen Umzügen ein Jahreszeiten-Festspiel, dessen überragende Bedeutung für die Entwicklung des modernen schweizerischen, ja europäischen Theaters noch nicht überall erfasst worden ist. Hier ist nicht nur die Wiege des 1908 eröffneten «waadtländischen Bayreuth» der Brüder Morax und der nach dem ersten Weltkrieg einsetzenden Tessiner Tanzfestspiele wie des Kamelienfestes in Locarno, sondern es lassen sich auch Fäden knüpfen zum Werk der Begründer der modernen Stilbühne, Appia und Jaques-Dalcroze, deren Pioniertat nebenbei in der Schweiz die Genfer «Fête du Juin» 1914 zu verdanken ist. An den künstlerischen Möglichkeiten der typisch schweizerischen Festspielbühne konnte sich auch das dekorative Genie eines Alexandre Cingria recht eigentlich entzünden, sei es im «Théâtre du Jorat» oder bei den «Compagnons de Romandie», sei es bei gelegentlichen Festspielen in Fryburg, Genf und Lausanne. Beim Eintritt in die Ausstellung bannte seine neubarocke Formen- und Farbenpracht in szenischen Entwürfen und Figurinen, in Kostümen und ganzen Dekorationsteilen die Besucher gleich einem reichen Prospekt, auf den die kulissenartige Aufteilung des ersten Raumes bewußt hinführte. Denn nicht so sehr um eine historische Schau ging es uns in Bern, als vielmehr um die Sichtbarmachung der Atmosphäre des lebendigen Theaters, wie sie seit den Entwürfen René Auberjonois für «Guillaume le Fou» 1916 in Genf und «L'histoire du soldat» 1918 in Lausanne vor allem bildende Künstler prägen: Beretta, van Berchem, Bodjol, Chiriaeff, Gampert, Holy, Kainer, Poncy, Ramseyer, Ribola, Strawinsky, Wanner, Zeller u. a. m. Daß dabei die Maske, die z. B. das 1935 von dem Künstlerpaar Honegger-Soravia gegründete «Théâtre du Cigalon» in Conches ausschließlich verwendet, die Marionette, die durch Mlle Moynier seit 1930 in Genf eine Heimstätte gefunden hat, besonders anzog, überrascht nicht und ermöglichte der Berner Ausstellung die nötige Auflockerung. Es ist hier leider kein Platz, um auf die zahlreichen Theater näher einzugehen. Es sei nur als eindeutiges Ergebnis der Ausstellung festgehalten, daß in der Romandie in

erster Linie die Laienspiele die künstlerische Avantgarde darstellen und nicht die Berufstheater, die nur zögernd dem Beispiel folgen, berühmte Maler und Graphiker zur Mitarbeit heranzuziehen. Eine nicht unbedeutende Rolle spielen dabei die akademischen Spielgruppen, aus deren Reihen so namhafte Spielleiter wie Baeriswyl, Kiehl und Pasquier hervorgehen. Auch auf dem Gebiete des Freilichttheaters hat die Westschweiz in den letzten Jahren neue Wege zu beschreiten versucht: Neben dem «Théâtre du Château» in Lausanne sei besonders erinnert an einen der letzten Entwürfe Cingrias für eine Aufführung der «Judith» von Morax-Honegger vor dem Schlosse Tourbillon in Sitten mit phantastischer Einbeziehung einer ganzen Landschaft, sowie die vielmustrirte Inszenierung des «Gefesselten Prometheus» im letzten Sommer im antiken Theater von Avenches: Jedenfalls gehörten die graphisch vollendeten Entwürfe und originellen Masken und Kostüme von Hans Erni zum Interessantesten der ganzen Ausstellung. Nicht übersehen endlich wurde in Bern der wesentliche Anteil des romanischen Elementes am Bühnenbild in der deutschen Schweiz, den Namen wie Carigiet, Gauchat und Perrotet hinlänglich erweisen.

Edmund Stadler

Calder, Léger, Bodmer, Leuppi

Kunsthalle, 4. bis 26. Mai 1947

Die von Arnold Rüdinger sorgfältig zusammengestellte und katalogisierte, am 8. Mai von dem französischen Botschafter H. Hoppenot und Prof. S. Giedion eingeleitete Ausstellung zeigt zunächst ein glückliches Zusammengehen heutiger europäischer und amerikanischer Kunst. Die gemeinsame Sprache dieser durch Herkunft und individuelle Temperamente so differenzierten Schöpfungen ist dabei bemerkenswert. Manchmal geht es, wie bei Leuppi und Calder, sogar bis in die gemeinsame *elementare Form-Vokabel* zurück. (Ein positives Zeugnis für das Heranreifen einer gemeinsamen, interkontinentalen künstlerischen Zeichensprache.)

Minister H. Hoppenot, ein feiner Kenner und Sammler moderner Kunst, erläuterte suggestiv an dem Fall Léger-Calder den fruchtbaren wechselseitigen Einfluß Amerika-Europa. Denn beide Künstler wurden jeweils von dem anderen Lande inspiriert und in ihrem eigenen Wesen bestätigt und erzogen. Die gute Aufnahme Fernand

Légers und der gesamten «Ecole de Paris» in New York in den Jahren des Exils und interessante Einzelheiten aus Légers vierjähriger Amerikazeit hervorhebend, ging der Vortragende auf die Arbeitsjahre Calder in Paris über, wo er mit jenem eigenartigen, humorvollen kleinen Drahtzirkus im Montparnasse begann, durch den sich dann ein interessierter Austausch mit den Künstlern Duchamp, Mondrian, Miro und Arp entspann. Die Förderung des eigenen Ausdruckswillens jenseits aller Anlehnung ist bei Calder entscheidend. Prof. Giedion sprach ebenfalls von Légers künstlerischer Auseinandersetzung mit den spezifischen Phänomenen des neuen Kontinents: seinen Dimensionen, seiner mechanisierten städtischen Zivilisation, seinen mit üppig wuchernden Wildnissen verwachsenen Maschinenträumen, diesen phantastischen amerikanischen «Objets», die Léger zu pikturalen Transfigurationen reizen. Es sind ihm aber auch allgemeine Symbole des Lebens, der Verwandlung und *Bewegung*, wie die vitalen Schwimmer-, Taucher- und Radfahrergruppen, die er malt, wobei die Durchdringung des frei Vegetativen und Mathematisch-Konstruktiven sich immer entscheidender herausbildet. Es ist eine lebensbejahende Kunst, aus der immanenten Gegenwart geschöpft und gestaltet. Gerade solche Bilder wären zum Teil geeignet, in ihrer strahlenden Farbenfreudigkeit, aus großen vereinfachten Formen gebaut, auch große Wände zu gliedern, zu vitalisieren und dabei auf eine weite Öffentlichkeit zu wirken. Bei Alexander Calder, diesem intensivsten und originellsten amerikanischen Künstler wird wiederum durch die französische Sensibilität und durch den Kontakt mit den modernen europäischen Meistern in Paris (1926-33) und ihren aktuellen Problemen – wie schon Minister Hoppenot betonte – seine eigene amerikanische Einstellung gefördert, d. h.: Bewegung innerhalb eines phantasievoll konstruierten Mechanismus im Raum zu gestalten. Es geht gerade dies mit den primären Lebensäußerungen seines Kontinents zusammen, die er oft mit dem gleichen Humor zu formulieren scheint, wie sein Landsmann Saroyan in seinen literarischen Burlesken. Reale Bewegung aus Zufall und Gesetz wird von diesen «Mobiles» aus Blech, Draht, Eisen und Holz erzeugt, während in den «Stables» latente Dynamik sich auswirkt. Überall ist Massivität und Schwere aufgelöst. Die Fragilität des Drahtes und die Labilität des Gewichtes domi-

niert. Luft, das Element, mit dem wir uns heute auseinanderzusetzen haben, wird hier umspielt und modelliert, wie der Vortragende betont.

Überraschend ist, wie Leo Leuppi farbige und formal zart ausgewogene und gegliederte Kompositionen – in nächster Berührung mit Calders Werken – mit diesen zusammenschwingen. Es herrscht in seinem Bildraum der gleiche Schwebezustand wie in dem freien Raum des Plastikers, und wie wiederum Leuppi mathematische und Walter Bodmers präzise, «feinmechanistische», äußerst konzentrierte Ausdruckssprache das spezifisch Schweizerische in diesem Zusammenhang beibehalten. Besonders hervorzuheben sind Bodmers Drahtreliefs und Plastiken, die locker und gleichzeitig auf knappstem Raum zusammengerissen, musikalisch differenziert wirken, gewissenhaft und originell bis ins kleinste Detail. Es ist nur zu bedauern, daß das späteste aus dieser Reihe: «Ikarus», ein Drahtrelief, das für das Stiegenhaus eines Basler Gymnasiums geplant war, nicht zur Ausführung in großem Maßstab gelangte, wo es eine unmittelbar erzieherische Funktion erfüllt hätte.

C. G.-W.

Joseph Anton Koch

Kunstmuseum

22. Mai bis Ende August 1947

Bern ist sowohl mit Joseph Anton Koch (1768–1839) wie mit der Forschung über diesen Maler auf spezielle Weise verbunden. Mit Koch insofern, als der Tiroler nach seiner Flucht aus der Stuttgarter Hohen Karlsschule und einem kurzen Zwischenaufenthalt in Straßburg von 1792 bis 1794 in der Schweiz und dabei auch in Bern gewesen ist; Motive aus den Berner Alpen sind die Hauptgegenstände seiner in der Schweiz entstandenen Blätter, und nach Bern führt auch die einzige faßbare Beziehung Kochs zu den damals in der Schweiz tätigen Malern: zu dem älteren Lory, in dessen Haus der junge fremde Maler verkehrt hat. Und mit der Koch-Forschung ist Bern insofern besonders verbunden, als derjenige Forscher, der die Wesenserkenntnis der Kunst J. A. Kochs in einer erstaunlichen Erstlingsschrift («Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800», Straßburg 1917) begründet hat – nachdem Ernst Jaffé in seinem Buch über Koch 1905 die Realien bereitgestellt hatte – seit zwanzig Jahren in Bern Universitätslehrer ist; Wilhelm Stein ist es denn auch gewesen,



Joseph Anton Koch, *Aus dem Schweizer Jura*. Aquarellstudie, um 1793. Akademie Wien

der mit einem Hinweis auf die in der Wiener Akademie liegenden Schweizer Aquarelle Kochs den Anstoß zu der jetzigen Berner Ausstellung gegeben hat. Unerwartet rasch kam die Gelegenheit, jene Anregung zu realisieren. Die Absicht, vor allem die Schweizer Arbeiten Kochs zu zeigen, blieb der Schwerpunkt des ganzen Planes. Dabei zeigte sich sofort, daß man über den Besitz der Wiener Akademie, obwohl diese mit ca. dreihundert Blatt über den größten Bestand von Werken Kochs überhaupt verfügt, hinausgehen und andere Sammlungen beiziehen müsse, aus dem einfachen Grunde, weil die Schweizer Blätter auch in den großen Sammlungen besondere Raritäten sind. Aus dem gleichen Grunde war es klar, daß, wollte man eine auch quantitativ einigermaßen gewichtige Veranstaltung zustande bringen, man nicht nur den Autor der Schweizer Blätter, sondern, in einer Auswahl des Charakteristischen und Besten, den ganzen Koch zeigen müsse. Neben Wien, wo außer der Akademie die Albertina und die Österreichische Galerie ihren Besitz herlihen, wurde von österreichischen Sammlungen das Innsbrucker Ferdinandeum als Leihgeber in Anspruch genommen. Bei den deutschen Sammlungen war man gezwungen, sich auf diejenigen Badens zu beschränken, die nun glücklicherweise gerade wichtigstes Material enthalten. Sehr bedauerlich ist es, daß die Stuttgarter Blätter, unter denen sich namentlich ganz frühe Arbeiten befinden, nicht erhältlich waren. Ein unverhoff-

ter Zuwachs kam hingegen aus Rom, wo noch heute in Familienbesitz kostbare Stücke aufbewahrt werden, darunter das schönste der Schweizer Aquarelle, das eine der beiden einzigen bekannten gemalten Bildnisse von Kochs Hand und die späteste seiner gemalten Hochgebirgsdarstellungen, wo sich der Erneuerer der klassischen Landschaft in merkwürdiger Weise den norddeutschen Romantikern von der Art des C. D. Friedrich nähert. Das in der Schweiz befindliche Material – die Basler Sammlung steht hier bei weitem an erster Stelle – wurde möglichst vollständig zusammengebracht. Im ganzen floß es so reich, daß zuguterletzt an die hundert schwächere, zweifelhafte oder von fremder Hand übergangene Blätter (letztere sind leider im zeichnerischen Werk Kochs infolge der verhängnisvollen Verbesserungstätigkeit seines Schwiegersohnes Wittmer zahlreich) ausgeschieden werden konnten.

Die Ausstellung, im wesentlichen chronologisch angeordnet, beginnt mit den Zeichnungen zum Tagebuch der Ferienreise an den Bodensee, die Koch noch als Karlsschüler 1791 unternommen hat, und mit den Zeichnungen und Aquarellen aus der Schweiz. Den Übergang zur römischen Zeit bildet das kapitale Aquarell von Vietri von 1795, das später die Grundlage der «Heroischen Landschaft mit dem Regenbogen» war. Es folgt die frühe römische Zeit mit den großen bildmäßigen «historischen Landschaften» in Sepia und mit den Radierungen und

Aquarellen nach Carstens, unter dessen Einfluß Koch eine zeitlang die Landschaft fast ganz zugunsten der menschlichen Figur und die Malerei zugunsten der Zeichnung aufgab. An die Radierungen von Carstens (1799) schließen sich eng die Illustrationen zu Ossian an. Aus ausstellungstechnischen Gründen folgen nun nicht die frühen Dantezeichnungen (seit etwa 1801), sondern die Blätter aus dem Wiener Landschaftsskizzenbuch von ca. 1805, auf dem die radierte Folge der römischen Ansichten von 1810 beruht. Den direkten Übergang zum großen Schlußsaal des Geschosses, der die Gemälde enthält, vermittelt dann eine Kojе mit Entwürfen und Vorzeichnungen für Bilder, anhebend mit dem Entwurf für den Drachenkampf St. Georgs von 1807 in der Münchner Pinakothek und endend mit Entwürfen für Bilder der Mitte der dreißiger Jahre. Ein Dutzend Ölbilder, das einen Hauptsaal der Berner Ausstellung füllt, und in dem sich prachtvolle Hauptstücke wie das große «Berner Oberland» von 1817 (Innsbruck) befinden, gibt der Abfolge der Aquarelle und Zeichnungen den wohlthuenden Höhepunkt und Akzent. Zwei Nebenräume enthalten Bilder, Aquarelle und Zeichnungen jenes Kreises bernischer Kleinmeister, in den Koch 1793 hineingeriet. Das zweite Untergeschoß zeigt zunächst den Dante-Illustrator. Von den ca. zweihundertzehn bekanntgewordenen Dantezeichnungen Kochs sind hier vierzig der frühen Blätter (bis ca. 1805) vereinigt, darunter die ersten Formulierungen von Kochs Dantevorstellungen aus Karlsruhe und zwei wichtige, noch nicht im großen Oeuvre-Katalog von Lutterotti (1940) verzeichnete Blätter aus den Museen Winterthur und Bern, das Berner Blatt die Vorzeichnung für ein 1931 verbranntes Bild des Innsbrucker Museums, das Winterthurer vermutlich ein Titelblatt-Entwurf zu diesen Zeichnungen-Komplex, den Koch als radierte Folge herausgeben wollte. Um 1825 hat der Maler diesen Themenkreis noch einmal aufgenommen, als er die Fresken des Casino Massimo konzipierte. Von den Massimo-Entwürfen gibt die Berner Ausstellung ebenfalls mit zehn Zeichnungen einen Begriff. Es folgen die Zeichnungen zum alten und zum neuen Testament, ebenfalls aus einer älteren (1805–1810) und einer jüngeren Gruppe (um 1822) bestehend, die Entwürfe zum «Tiroler Landsturm 1809» und zum «Tellschuß», die Folge von Landschaftszeichnungen aus dem Sabingerbirge von ca. 1820 (Wien), die Ent-

würfe zu den nicht ausgeführten Wandbildern in einem Leipziger Privathaus (um 1832) und schließlich das letzte Skizzenbuch des Meisters, das die Wiener Akademie aufbewahrt. Den Abschluß bildet eine kleine «Koch-Ikonographie», mit Bildnissen und Karikaturen des großen Malers, u. a. vom Basler Hieronymus Heß und dem Winterthurer J. C. Weidenmann.

Fritz Schmalenbach

Lausanne

Trésors de l'art vénitien

Musée cantonal des Beaux-Arts, 1. April bis 31. Juli 1947

Vor allen vergleichbaren Veranstaltungen der letzten Zeit zeichnet sich diese Ausstellung durch ihre Geschlossenheit aus, denn sie zeigt nicht den Kunstbesitz eines Museums, sondern die Kunstleistung einer Provinz. Und da diese Provinz erst noch Venetien ist, ergab sich fast zwangsläufig ein Gesamtbild von überwältigendem malarischem Reichtume. Es kommt dazu, daß die Art der Darbietung den vorbildlichen italienischen Ausstellungsstil spiegelt. Durch Stellwände, farbig richtig abgestimmte Hintergründe und sogar eine maßvoll verwendete Draperie wurde in den gewöhnlich überdimensioniert erscheinenden Sälen des Palais de Rumine der adäquat großzügige Rahmen für die venezianischen Kunstwerke geschaffen. Durchgehend wirkte die Absicht, die ausgestellten Kunstwerke zu möglichst vorteilhafter Wirkung zu bringen und nicht, wie in manchen ähnlichen Ausstellungen, möglichst vieles zu zeigen, wenn auch unter ungünstigen Bedingungen. So werden auch kunsthistorische Neuentdeckungen der letzten Jahre wie der interessante Manierist Pietro de Marascalchi und der raffinierte barocke Francesco Maffei nur in richtig proportionierter Vertretung vorgestellt. Eine genauere Beschäftigung mit dem einzelnen Werk, die durch die stilgeschichtlichen Hinweise in Palluchinis ausgezeichnetem Katalog in wertvoller Weise gefördert wird, bringt einige schmerzliche Enttäuschungen, denn ein großer Teil der älteren Bilder ist in schlechtem Zustande. Die Pietà des Antonella da Messina, alle ausgestellten Werke des Giovanni Bellini – von der wichtigen Sacra Conversazione aus Murano abgesehen fast ausschließlich Frühwerke –, die späte Verkündigung des Tizian aus S. Salvatore, die

zwar immer noch Stellen von überwältigender Pracht enthält, sind durch alte Restaurationen oder Übermalungen entstellt. In manchen Fällen allerdings, wie bei Bellinis früherer Kreuzigung aus dem Museo Correr und der Hieronymus-Legende des vorzüglich vertretenen Carpaccio, hat eine Reinigung der letzten Jahre neue Schönheiten freigelegt.

Da der staatliche Kunstbesitz Italiens das Land nicht verlassen darf, wurde die Auswahl in den städtischen und privaten Sammlungen, den Scuole und Kirchen Venedigs, und seiner Terra ferma getroffen. Stark sind vor allem das kultivierte Museo civico von Vicenza und das Museo Correr in Venedig vertreten. Die Akademie dagegen fehlt gänzlich. Diese Beschränkung der Auswahl und der schlimme Zustand mancher früheren Bilder machen, daß bei aller beglückenden Reinheit venezianischer Frührenaissance die stärksten und ungetrübtesten Eindrücke von der Barockmalerei ausgehen. Die Reihe jener Maler, die durch unbestrittene und tadellos erhaltene Hauptwerke vertreten sind, setzt mit Jacopo Bassano und seinem großartigen Vorbild der Rektoren von 1573 aus Vicenza ein und findet in Piazzetta, Tiepolo und Guardi ihren Höhepunkt. Hier gehen die Bedeutung des Einzelwerks und die Qualität der Präsentation am vollständigsten ineinander auf. – Wenige Skulpturen, illuminierte Manuskripte und sechzig ausgewählt schöne Zeichnungen ergänzen das prachtvolle Bild venezianischen Kunstschaffens. h. k.

Zürich

Zürcher Maler

Paul Bodmer, Augusto Giacometti, Wilhelm Gimmi, Max Gubler, Hermann Huber, Karl Hügin, Reinhold Kündig, Otto Morach, Ernst Morgenthaler, Albert Pfister, Ernst Georg Rüegg, Alexander Soldenhoff; Alfred Marxer †, Johann von Tschärner †
Kunsthaus, 8. Mai bis 4. Juni 1947

Man könnte diese Ausstellung als die Selbstdarstellung der Generation der Sechzigjährigen bezeichnen. Sie ist repräsentativ im materiellen und geistigen Sinne und strahlt jenen substanzgeklärten Glanz aus, der ein Attribut der Reife ist und auf der Sicherheit eines lebenslang stets von

neuem erworbenen Könnens beruht. Was die handwerkliche Technik angeht, sind diese Maler unnachsichtig, lassen sich kaum Flüchtigkeiten, geschweige denn Unehrllichkeiten durchgehen. Daraus ergibt sich eine bedeutende Substanzwirkung, zugleich allerdings auch der Eindruck der Unbewegtheit, des unverrückbar Festgelegten, das keine Schwingungen mehr zuläßt. Fast durchgehend besteht die Gefahr, daß das (künstlerische) Erlebnis vom technischen Können erstickt, daß es gleichsam in aller Ausführlichkeit zu Tode gemalt wird. Es hängt wohl ebenso stark mit unserem Respekt vor der materiellen Qualität als mit unserer Schamhaftigkeit des Gefühlslebens zusammen. Daß es nicht auch stark und heftig sein könne, ist eine Legende, nur ist es ihm ungemein schwer gemacht, sich direkt auszuleben und doch noch Form zu werden. So mottet es unter der Decke, unter der Dämpfung durch die Materie dahin, verschlüpft sich in der gegenständlichen Darstellung. Bewußt als Gefahr verstanden ist diese Situation bei Ernst Morgenthaler, der sein ganzes Können dazu aufbietet, um es nicht weiter zu treiben, als bis es die Frische des Erlebnisses eingeholt hat. Es bedürfte kaum des Bildnisses, das Morgenthaler von Johann von Tscharner gemalt hat, um die Beziehung zu bestätigen, die zwischen dem Werk des einen und des andern besteht, so gegensätzlich sie scheinbar sind. Welche chaotischen Spannungen, welche Erfahrungen einer auseinanderstiebenden Welt hatte und vermochte von Tscharner zu bändigen. Unter welchen Verzichten auferlegte er der vergänglichen Erscheinung seine unerbittliche Form, hielt er am Ding fest, damit das Nichts nicht hereinbreche. Welche Orkane müssen gerast haben, um diese Stille als einzigmögliche Rettung zu empfinden. Wie ein Fixpunkt steht der Knauf der Staffelei im Leben und im Werk dieses Malers, dessen slawisches Erbteil der Grenzenlosigkeit (er wurde in Lemberg geboren) einwilligte, in seinem schweizerischen aufzugehen, um zu bestehen.

Nichts hätte die Generationsgemeinschaft der Sechzigjährigen in die Augen springender dartun können, als das Werk des mit dem Jahrhundertbeginn (1898) geborenen Max Gubler, der mit Vehemenz etwas ganz anderes beginnt. Man mag seine künstlerische Potenz zuweilen überschätzen. Der Einbruch eines neuen und von etwas Neuem bewegten Sehens ist ungeheuer. Farbe und Form haben bei ihm einen andern

Sinn. Er malt wohl noch gegenständlich, aber er sieht nicht mehr gegenständlich, und seine Sehweise kommt einer Befreiung gleich.

G. Oeri

Moderne Aubusson-Teppiche und Sonderausstellung Jean Lurçat

Kunstgewerbemuseum, 11. Mai bis 15. Juni

Die Arbeit Jean Lurçats für die Kunst der Teppichwirkerei in Aubusson bedeutet eine Wiederbelebung dieses verflachten und erstarrten Kunsthandwerks, das sich schließlich ganz als Nachahmung der Ölmalerei präsentierte. Immer mehr Farben wurden verwendet und die Struktur mehr und mehr verfeinert. Die hohe Schönheit der alten Wirkteppiche des Mittelalters ging verloren. Lurçat ist auf die Technik des 14. und 15. Jahrhunderts zurückgegangen, die kräftigere, gröbere, aber viel wirkungsvollere Stücke geschaffen hat als die spätere Zeit. Es ist mehr eine gewisse Achtung vor der technischen Verfeinerung, die wir den Wirkereien des 17. und 18. Jahrhunderts entgegenbringen als eine Zustimmung zu ihrer stilistischen und farblichen Haltung.

Jean Lurçats Wandteppiche sind in Farbe und Technik von hoher Schönheit. Es zeigt sich, wie die Konzentration auf weniger, aber harmonisch zusammenklingende, satte Farben stärkere Akzente hervorzurufen vermag als die kleinliche Nachahmung des Tafelbildes. Seine Sujets spiegeln mit meisterhafter Übersetzung der Formen in die Fläche und Wirktechnik die Spannung unserer Zeit. Sie sind phantasievoll, leidenschaftlich, vielfach voll Grauen und dann wieder von wunderbarer Schönheit und Unbeschwertheit. Einzelne Farben, zum Beispiel Lurçats Gelbgrün, sind einzigartig. Auch die Zeichnung ist formreich, wobei sich naturalistische und frei behandelte Formen vermischen.

ss.

Chronique Romande

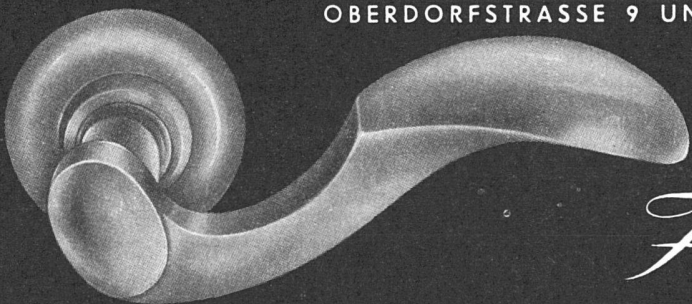
La ville de Genève ayant récemment décerné à Jacques-Dalcroze, à Jacques Chenevière et à Alexandre Blanchet le triple prix qu'elle vient fort heureusement d'instituer sur l'initiative de M. Samuel Baud-Bovy, cela nous a valu une abondante et très belle exposition de l'œuvre de Blanchet, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui.

Une exposition où se trouve rassemblée la plus grande partie de ce qu'a peint un artiste pendant trente ans est toujours une rude épreuve; et il en est beaucoup pour qui ce serait un désastre. Celle-ci tourne tout à l'honneur de Blanchet. On peut y constater combien son évolution a été harmonieuse, exempte de heurts, de brusques revirements, combien elle a été une lente maturation de ses dons. Même des œuvres qui datent d'une vingtaine d'années, et qui pourraient risquer de refléter les modes artistiques de leur temps, ont conservé leur fraîcheur et leur franchise. Une seule toile détonne un peu: La Toilette (1916), qui, par l'outré de la forme, révèle chez le Blanchet d'alors une crise de baroque qui n'a duré que fort peu de temps.

Comme on le sait, Blanchet s'est libéré de l'influence de Hodler en voyant des Cézanne, en retrouvant chez le maître d'Aix ce sens des grands volumes simples que lui-même avait dès ses débuts; et des grands volumes simples exprimés par des modulations colorées, tandis que chez Hodler la forme est bien plus traduite par le dessin que par la couleur. Mais cet enseignement de Cézanne, dont Blanchet a si bien su comprendre les possibilités essentielles, sans jamais tomber comme tant d'autres dans la puérile imitation des gaucheries du maître d'Aix, il est arrivé un moment, vers 1930, où Blanchet s'en est complètement et peu à peu libéré. Le portrait de sa femme en peignoir à grands dessins rouges et blancs est pour cela très significatif, et marque une étape. Si l'on avait exposé au Musée Rath cette grande toile de deux nus dans une forêt qui figurait à Berne en 1914, on aurait constaté encore plus nettement comment Blanchet est parvenu à éliminer le cézannisme d'il y a trente ans. De même, on pouvait discerner que c'est vers 1936 que Blanchet a adopté cette facture par petites touches accumulées, qui caractérise sa peinture des dix dernières années, et dont il a tiré de si heureux effets. En comparant les grands nus des environs de 1923, celui du Musée de Genève et celui de la collection Escher, des toiles comme La Foire de Sion et Les Petits bergers, avec des œuvres récentes telles que le Portrait de Maria, Suzanne, le Nu au bras levé, et les natures mortes de fruits, à la polychromie si intense, on comprend comment, sans nullement renier sa nature profonde, un artiste peut varier sa vision et son métier, demeurer lui-même sans persister dans une manière. Si Blanchet y est parvenu, c'est qu'il a toujours fait la sourde oreille aux caprices passagers des modes esthétiques, et a eu

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Romantische Landschaften aus fünf Jahrhunderten	18. Mai bis 6. Juli
	Gewerbemuseum	Schülerarbeiten der baugewerblichen Abteilung	15. Juni bis 6. Juli
	Galerie Bettie Thommen	Marguerite Ammann	15. Juni bis 10. Juli
Bern	Kunstmuseum	Joseph Anton Koch, 1768-1839	17. Mai bis August
	Kunsthalle	Jean Lurçat	21. Juni bis 13. Juli
	Schulwarte	Das Ortsmuseum im Dienste der Heimatkunde	1. Juni bis 13. Juli
	Gewerbemuseum	Britische Gebrauchsgraphik	15. Juni bis 13. Juli
Küssnacht	Kunststube «Usterhof»	10 Maler, 5 Bildhauer	31. Mai bis 30. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Moderne Kunst der Tschechoslowakei	20. Juli bis 7. Sept.
Neuchâtel	Galerie Léopold-Robert	Elsa Perret	15. Juni bis 13. Juli
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Meisterwerke altdeutscher Kunst	3. Juni bis Ende Aug.
St. Gallen	Kunstmuseum	Hauptwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe	26. April bis 12. Juli
Zürich	Kunsthaus	Ausgewählte Werke aus der Sammlung des Petit Palais, Paris	10. Juni bis 31. Aug.
	Graphische Sammlung der ETH.	Die schweizerische Graphik des späten Klassizismus und der Romantik	26. April bis 19. Juli
	Kunstgewerbemuseum	Dänische Gebrauchsgraphik	6. Juli bis 24. August
	Baugeschichtliches Museum	Zürich - Gestern und Heute	3. Mai bis Juli
	Galerie Neupert	Moderne Schweizer Künstler	Juni bis Juli
	Buchhandlung Bodmer	Eugen Früh	7. Juni bis 31. Juli
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

la sagesse de n'écouter que son secret instinct, d'être lui-même.

Cette exposition ne laisse qu'un regret. Pourquoi faut-il que les pouvoirs publics aient été si lents à s'apercevoir que Blanchet était éminemment doué pour la décoration murale? D'autres heureusement l'ont compris, et il faut rendre hommage à M. Adolphe Guyonnet, qui le premier a confié à Blanchet des murailles.

Peu de temps après l'exposition Blanchet au Musée Rath, il s'est ouvert à l'Athénée une exposition très copieuse de l'œuvre du peintre genevois Georges Darel, mort en 1943 à cinquante et un ans.

Lui aussi avait débuté comme disciple de Hodler, qui l'avait choisi pour l'aider dans ses grandes décorations. Mais en 1921, Darel alla s'installer à Paris, et il découvrit dans la longue lignée d'artistes français qui va de Le Nain à Manet en passant par Chardin et Courbet les maîtres qui correspondaient le mieux à ses désirs profonds. Ni le fauvisme ni le cubisme, ni l'exemple de Matisse, de Picasso, de Bonnard et de Rouault ne le touchèrent. Pendant la vingtaine d'années où il produisit, il demeura fidèle à un naturalisme franc, et désireux de représenter ce qu'il voyait sans déformation ni outrance, avec une parfaite probité technique. Il avait l'amour du beau métier et de la belle matière picturale, sans jamais aboutir à une technique cuisinée. Il a retracé des scènes de la vie rustique, des paysages de Paris et de Normandie, peint de nombreuses natures mortes et des bouquets. Mais s'il n'a jamais cherché à exalter la couleur, il a démontré qu'avec une palette relativement sobre on pouvait être un coloriste savant et riche. Solidement établies, soigneusement élaborées, avec la conscience d'un loyal artisan, ses toiles satisfont autant l'esprit que la vue. Lui aussi, comme Blanchet, il fut fidèle à lui-même, travailla sans s'inquiéter des modes. Habile comme il l'était, il lui aurait été facile de se composer une personnalité factice, de s'attirer les éloges des snobs en démarquant Matisse ou Rouault. Il a préféré son indépendance; et c'est là ce qui donne à sa peinture ce bel accent de sincérité. J'ajouterai quelque chose qui a son importance. Parce qu'elles ont été exécutées par un homme qui possédait fort bien la technique de son art, et s'y conformait scrupuleusement, les toiles de Darel vieilliront fort bien. On ne pourrait pas en dire autant de bien des tableaux qui aujourd'hui enchantent nos contemporains, et qui ont grande chance de décevoir fortement nos arrière-neveux.

François Fosca

Kopenhagen

Schweizerische Architekturausstellung

Im Kunstgewerbemuseum in Kopenhagen wurde die Ausstellung zeitgenössischer schweizerischer Architektur eröffnet, die im Herbst 1946 für London zusammengestellt worden war.

Pariser Kunstchronik

Ein Impressionistenmuseum im Musée du Jeu de Paume

Die kriegsbedingte Räumung der französischen Museen hat den Kunstbehörden die einzigartige Gelegenheit gegeben, die Kunstwerke neu zu gruppieren und museumstechnische Erneuerungen vorzunehmen. So darf man es nicht allzusehr bedauern, daß so manche interessante Sammlung der nationalen Museen vorläufig noch geschlossen bleibt. Unter den seit bereits acht Jahren untergetauchten Bildern vermißte man ganz besonders den Besitz des Louvre an Impressionisten. Die historische Bedeutung des Impressionismus gewinnt seit einiger Zeit immer mehr an Gewicht. Nach einer zweiten heftigen Ablehnung des Impressionismus, die vor einigen Jahrzehnten mit den «Fauves» begann, sehen wir heute viel klarer den Einfluß, den die Impressionisten auf die zeitgenössische Malerei ausübten. Von Pissarro über Cézanne führt der Weg zu den Kubisten. Auch van Gogh ist nur im Zusammenhang mit den Impressionisten zu situieren; er führt aber mit seinen späten Werken direkt zu Picasso.

Dieser langsamen Rehabilitierung des Impressionismus entsprach die Projektierung eines Museums, welches die verschiedenen, in den entlegensten Sälen des Louvre zerstreuten Impressionisten-Sammlungen zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen sollte. Gleichzeitig erreichten die Impressionisten auch die Anerkennung durch den offiziellen und konventionellen Geschmack, der sich nun doch so langsam über David und Ingres hinaus zu dieser «revolutionären» Maltechnik der Impressionisten durchgerungen hat. Unter solchen Voraussetzungen war der Eröffnung eines provisorischen Impressionistenmuseums am 13. Mai im Musée du Jeu de Paume ein allgemeiner Beifall gesichert. Man darf aber nicht vergessen, wie schwer es die Impressionisten hatten, gegen die

rückständige staatliche Geschmacksorientierung der dritten Republik zu kämpfen. Als man ihnen bei Gelegenheit der Weltausstellung 1900 auch einen entlegenen Platz unter den Ausstellern einräumen mußte, nannte sie der damalige Kunstminister «die Schande unserer nationalen Kunst». So ist es einzig einem weitsichtigen Großbürgertum zu verdanken, daß durch ihre Sammlungen und späteren Donationen die impressionistische Malerei dem nationalen französischen Kunstbesitz bewahrt blieb und nicht vollständig nach Amerika und Deutschland auswanderte. Dieses Mißverhältnis zwischen Staat und Kunst scheint sich heute, trotz eines schwerfälligen Staatsapparates, bedeutend zu bessern, und der Eifer, mit welchem gewisse nationale Museumsdirektionen den modernsten Kunstströmungen entgegenkommen, gleicht einem «*mea culpa*» im Rückblick auf eine kompromittierende Vergangenheit. Ausstellungstechnisch sind im Musée du Jeu de Paume einige glückliche Erneuerungen versucht worden. Die Treibhausatmosphäre des Tuileriengartens paßt ausgezeichnet zu dieser Freilichtmalerei. Auch sind die Bilder besser und passender gerahmt als zuvor.

Aristide Maillol

Galerie Charpentier

Die gegenwärtige Maillol-Ausstellung bei Charpentier gibt einen umfassenden Einblick in das Werk des Bildhauers als die letztjährige Retrospektive im Salon d'Automne. Maillols Plastik ist von einer überzeugenden Einheit, und seine antikische, aber ganz unliterarische Formvorstellung hat weit über Frankreich hinaus ihren Einfluß auf die figürliche Plastik der letzten Jahrzehnte ausgeübt. Leider hat die Galerie Charpentier in dieser Ausstellung Maillol als Maler und Zeichner einen allzu großen Platz eingeräumt. Sicher ist es biographisch interessant zu wissen, daß Maillol bis zu seinem vierzigsten Jahre ausschließlich Maler und Gobelinentwerfer war; seine erste Plastik versuchte er im Alter von 39 Jahren. Doch diese erste Hälfte seines Lebens war im Grunde eine unfruchtbare Zeit des Suchens und Tastens, und er war, wie er es selbst gestand, durch all die damaligen Kunsttheorien und die widersprechenden Einflüsse seiner Freunde so irre geworden, daß er sich schließlich zur Bildhauerei flüchtete, wo er ganz plötzlich und unerwartet seine eigentliche Begabung entdeckte.

Die Bilder, die bei Charpentier zu sehen sind, sind fast ausschließlich unbedeutend, und was sich sonst noch an Malerei in Maillols Atelier in Marly le Roy befindet, ist ebenso ungenial. Ja sogar mit seinen großen Zeichnungen hat man einen übertriebenen Kultus getrieben; die kompositionellen Möglichkeiten des menschlichen Körpers beschränken sich auf einige wenige sich wiederholende Posen. Die eigentliche Bedeutung Maillols ist aber sein natürliches Gefühl für die plastisch volle Form, die ein Maximum von Oberfläche dem Lichte entgegenhält. Doch diese seine persönlichste Genialität ist nur in seinem dreidimensionalen Werke ganz zum Ausdruck gekommen. Hier hatte er nach Rodin und neben Renoir wirklich Neues zu sagen.

Charlotte Henschel
Galerie Berri

Um die Chronik über die künstlerischen Aktualitäten zu vervollständigen, wäre über die Schmiedeisenplastiken Gargallo im Garten des Petit Palais, dann über die im Kunsthandel sehr diskutierte Ausstellung André Marchand der Galerie Maeght und schließlich über die Ausstellung Salvador Dalis in der Galerie du Luxembourg zu berichten. Doch neben all diesen bekannten Namen hat man ein schlechtes Gewissen, wenn man nicht von Zeit zu Zeit den Blick auf so manche unbekannte Maler richtet, die sehr oft in kleinen unbeachteten Galerien ebenso Bedeutendes zu sagen haben wie die zehn oder zwanzig Künstler, die ein systematisch organisierter Kunsthandel auserwählt hat, um sie überall ins Blickfeld des internationalen Kunstinteresses zu stellen. So sah man vor kurzem zum ersten Mal eine Gesamtausstellung der Malerin Charlotte Henschel. Ihre Kunst hat mindestens das künstlerische und geistige Niveau eines Pignon oder Fougeron, und sie gehört mit zu jenen Malern der jungen Ecole de Paris, die eine Synthese der abstrakten und expressionistischen Kunst versuchen.

F. Stahly

Kunstnotizen

Wilhelm Pinder †

Geheimrat Pinder, der am 13. Mai mit 68 Jahren in Berlin gestorben ist, ge-

hörte nach einem Wirken an den Universitäten von Würzburg, Breslau, Straßburg, Leipzig, München und Berlin zu den Kunsthistorikern, die auch vom dritten Reich auf seinen Schild erhoben wurden. Pinder selbst bewegte dabei nicht die Vorteile der politischen Konjunktur, sondern ein bisweilen freilich blinder Patriotismus, dem die verschiedensten Wege erlaubt schienen. In seiner durch und durch intuitiven Art trat er dem Kunstwerk nicht in ruhiger Analyse gegenüber, sondern in einer leidenschaftlichen Einfühlung, die ihn oft zum Irrationalen hinriß; denn Ahnung war ihm mehr als Wissen. – So wurde Pinder zum oft genialen Deuter jener deutschen Kunst, die durch den mehr oder weniger offenen Expressionismus von Gotik, Marismus, Barock und Romantik bestimmt ist. Dabei fühlte sich Pinder nicht nur als Interpret, sondern auch als Verteidiger sowohl gegen unverdientes Vergessen, als auch gegen bisweilen nur eingebildete Angriffe. Diese Haltung kennzeichnet schon seine frühen, jedoch eindrucksvollsten Darstellungen in den «Blauen Büchern» «Deutsche Dome» und «Deutscher Barock». Doch nicht nur als Deuter, sondern auch als Neuland beschreitender Forscher hat Pinder Hervorragendes geleistet, so vor allem in seiner Bearbeitung der deutschen Plastik des Spätmittelalters im Handbuch der Kunstwissenschaft. Seine letzten Werke, wie die zwischen 1933 und 1940 erschienenen drei Bände «Geschichtliche Betrachtungen vom Wesen und Werden deutscher Formen», wirken freilich oft gequält und zerfahren.

In seinen Büchern, Vorlesungen und zahlreichen Vorträgen sah Pinder die Entwicklung im Sinne eines Dramas, das den einzelnen Meister nur auf vorbestimmtem Platz handeln läßt. Der Deutsche schien ihm dabei im tragischen Sinne meist auf unzeitgemäßem und damit auf verlorenem Posten zu kämpfen. Am deutlichsten wird dies in seinem «Problem der Generationen», wo die Künstler nicht nur nach dem gemeinsamen Zeitraum ihres Wirkens, sondern in diesem nochmals nach ihrem gemeinsamen Alter zusammengefaßt werden; der kunstgeschichtliche Ablauf gewinnt dadurch den Charakter einer großen Polyphonie.

Als während des zweiten Weltkrieges die deutschen Kunststädte in Trümmer sanken, klang aus Pinders Protesten ein Schmerz, der echt war, auch wenn er im Dienste der Kriegspropaganda stand. Es ist dies nicht der einzige Zwiespalt in Pinders Wesen, des-

sen bewegtem Werben um das Kunstwerk und dessen oft genialem Nacherleben gerade die deutsche Kunstwissenschaft Wesentliches zu verdanken hat.

Richard Zürcher

Bauchronik

Eindrücke aus Wien

Vom 5. bis 9. Mai weilte der Schreibende als Gast des Bürgermeisters Dr. Th. Körner und auf Einladung des Österreichischen Werkbundes, der Zentralvereinigung der Architekten, des Ingenieur- und Architekten-Ver eins und des Amtes für Kultur und Volksbildung in Wien, um in den genannten Kreisen zwei Vorträge zu halten. (Themen: «Der Wiederaufbau – eine entscheidende Epoche der Stadt- und Architekturentwicklung» und «Architektur-Malerei-Polychromie»).

Der erste Vortrag wurde an der Technischen Hochschule in Graz wiederholt.

Wien heute: Die Stadt bietet einen niederschmetternden Eindruck der Zerstörung. 100 000 Wohneinheiten sind zerstört oder stark beschädigt. Unzählige Kulturbauten sind von Bomben und Feuer vernichtet oder beschädigt worden. Die Stadtverwaltung, vor allem die unter Dipl. Ing. Hans Gundacker stehende Stadtbau- direktion, hat unter größten Schwierigkeiten (Transportmittelmangel) die Straßen vom Schutt befreit, die Straßenbahn im ganzen Stadtgebiet wieder flott gemacht, die Wasser- und elektrische Kraftversorgung in verhältnismäßig kurzer Zeit wieder sichergestellt. Zum Ruinenschutt kamen gewaltige aufgestapelte Müllmassen (200 000 m³). In normalen Zeiten betrug die tägliche Abfuhr 1500 m³. Noch verbleiben gewaltige Schuttmassen auf den Ruinenfeldern, wobei viele Baureste durch Sprengung beseitigt werden müssen. Fast täglich laufen bei der Stadtbau- direktion Meldungen über Bauten ein, für die unmittelbare Einsturzgefahr besteht. In solchen Fällen müssen diese sofort abgesperrt, provisorisch gestützt oder gesprengt werden, um weitere Menschenopfer zu vermeiden.

Von einer eigentlichen Wiederaufbauplanung kann unter den heutigen Verhältnissen noch nicht gesprochen werden. Wien und Österreich erhoffen den baldigen Friedensvertrag und damit die Rückkehr zur freien Handlungs-