

Heft 1 [Werk-Chronik]

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Appendix**

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

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

PDF erstellt am: **19.09.2024**

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

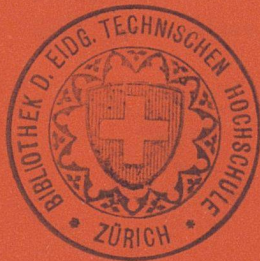
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

1/2
A 2017

29. JAN 1945

WERK

KUNST ARCHITEKTUR KÜNSTLERISCHES GEWERBE



Spinnereigebäude der SIS in Arlesheim

Architekten: Suter & Burckhardt BSA und H. E. Gruner SIA, Basel

Neubau der National-Versicherung in Basel

Architekten: Suter & Burckhardt BSA und W. Müller, Basel

Baukunst und Kunsttheorie im Mittelalter, von Ernst Stockmeyer

Der Stichbogen, von Hans Bernoulli

Carlo Carrà, von Lamberto Vitali

Das Erlebnis der Farbe, von Karl Scheffler

Künstler in der Werkstatt: Johann von Tscharnner

32. JAHRGANG

HEFT

2

FEBRUAR 1945

Dilatit

-Korksteinplatten
sind ein überragendes Isoliermittel
für Kühlanlagen und im Hochbau!

Wanner & Co. A-G., Horgen

Dilatit-Korksteinfabrik

Frostgefahr

Auch dieser Möglichkeit trägt der umfassende Schutz unserer

Wasserleitungsschaden-Versicherung

Rechnung. Lassen Sie sich daher durch unsere Mitarbeiter fachmännisch und unverbindlich beraten, ehe in Ihrem Wohn- oder Geschäftshaus oder in Ihrer Fabrik ein Schadenereignis eintritt. Unser gut ausgebauter **Schadendienst** reguliert Schäden prompt und kulant.



HELVETIA

Schweizerische Feuerversicherungs-Gesellschaft in St. Gallen

Kunstnotizen

Chronique Genevoise

Il s'est ouvert dernièrement à Genève, au Musée Rath, l'exposition du «Groupe II», qui comprenait onze artistes genevois entre trente et quarante ans environ. Certains d'entre eux, Chambon, Chavaz, Dunki, avaient là des envois qui dénotaient chez ces artistes un talent mûri par la réflexion, une authentique sensibilité servie par un métier sûr. Au contraire, les toiles d'artistes tels que Verdier et Rochat doivent être signalées à cause du mépris délibéré du métier, d'une gaucherie obstinée et têtue. Des deux, Jean Verdier est de beaucoup le plus doué; et il faut reconnaître que lorsqu'il ne tombe pas dans la sensiblerie et l'enfantillage, il se révèle un vrai peintre. Alors, il ne réussit pas à cause de sa gaucherie, mais malgré sa gaucherie. Quant à Rochat, je le mets très en dessous de Verdier. Il a un certain don de la couleur, l'amour des tons brouillés et sourds; mais il pousse l'indifférence à la forme au point le plus extrême. Ses deux figures de l'exposition sont exactement, dans le domaine de la peinture, ce que le vagissement du nouveau-né est dans le domaine du langage humain. De telles tendances ont d'abord ceci contre elles qu'elles datent terriblement. Un Gauguin a pu vouloir retourner au «cheval de bois de notre enfance» et peindre Le Christ jaune. Mais il lui fallait réagir contre une époque qui glorifiait Besnard, Boldini, La Touche, une époque qui ne voyait pas de différence entre la véritable maîtrise du métier, et cette virtuosité qui n'est que l'adresse manuelle ivre d'elle-même. En outre, l'étape de l'extrême gaucherie n'a été chez Gauguin qu'assez courte; et lorsqu'il a peint ses œuvres tahitiennes, il l'avait déjà dépassée. Mais où les tendances d'artistes tels que Verdier et Rochat prennent leur aspect le plus symptomatique, c'est lorsque l'on examine leurs toiles sous l'aspect de témoignages d'une civilisation, d'une certaine attitude de l'homme devant la vie. Quelle déficience! Quelle puérilité! Je ne commettrai pas l'erreur de comparer leurs toiles à des œuvres de maîtres du passé; je les confronterai simplement avec des travaux d'artistes

moyens d'autrefois; par exemple ceux du XVIII^e et du XIX^e siècles dont les noms figurent bien dans le Dictionnaire des artistes suisses, mais peu souvent, si ce n'est en passant, dans les ouvrages des historiens. Comment ne pas reconnaître, lorsque l'on procède à un pareil examen, qu'en abordant nos deux contemporains on constate une chute, une baisse du contenu humain? Ces petits maîtres de jadis n'avaient rien de génial et ne songeaient nullement à l'être. Ils ignoraient les mots «avant-garde», «expressionnisme», «déformation»; et ils se contentaient de peindre de leur mieux. Mais si peu géniales que soient leurs œuvres, elles sont visiblement l'ouvrage d'hommes adultes et doués de raison. Tandis ce qui s'étale dans les toiles de Verdier et de Rochat, c'est l'infantilisme intellectuel, la persuasion que le bégaiement est la suprême éloquence.

Nous vivons à une époque de grands bouleversements; les nations s'écroulent, les peuples meurent comme des mouches, et tout ce que nous lisions dans les livres d'histoire sur ces siècles de fer durant lesquels l'Occident fut foulé aux pieds par les Barbares, tout cela se déroule sous nos yeux. Je ne réclame nullement que les artistes soient désormais contraints à ne plus peindre que des villes en feu et des exodes de réfugiés. J'admets parfaitement qu'Eugène Martin continue à retracer les nuances du Léman, et Maurice Barraud de belles créatures oisives. Il n'est pas donné à tout le monde de se hausser jusqu'au ton de l'épopée, et il vaut mieux ne pas vouloir rivaliser avec Dante et Goya lorsque l'on est né pour peindre des idylles. D'autant qu'on peut invoquer que durant ces temps de détresse et d'angoisse, l'idylle est pour nous un répit et un soulagement, et qu'elle nous apporte un réconfort, tout comme le font un quatuor de Haydn et une sérénade de Mozart. Mais je voudrais au moins que dans les idylles de notre temps on découvrit, non pas tant dans le sujet traité, mais dans la façon de le traiter, un certain sérieux, et en tout cas la conscience dans le métier. L'époque que nous vivons mérite un autre art que ces jeux stériles.

Je ne crois d'ailleurs pas être le seul à penser ainsi; preuve en est le remarquable article de Paul Budry, paru dans Servir (33 novembre 1944), L'Avenir de l'Art. On ne peut accuser Paul Budry ni de ne pas avoir depuis trente

ans défendu l'art moderne, ni d'être un moraliste austère et un mômier. Mais dans son article, il ne craint pas de dénoncer «ce culte bâtard de l'art où glissent les sociétés quand l'autre religion ne va plus». Et Budry déclare avec une rude franchise et une louable clairvoyance: «Quand on songe aux cent mille 'nourrissons des dieux' que notre dévotion a fait sortir de l'ombre des mansardes, l'étoile au front, pour proposer à notre contemplation leurs 'petites sensations' mal fichues, il n'y a pas de quoi rire des artistes, certes, mais de nous-mêmes qui nous trompons si lamentablement sur le sens de leurs ouvrages. Ils nous apportent des images et nous y découvrons des idoles.» Certes; et notre tort est non seulement d'idolâtrer ces images, mais d'accepter, avec une excessive complaisance, qu'elles soient «mal fichues». Si l'artiste veut trouver sa place dans la société de demain, il faudra qu'il prouve qu'il est un homme, et non un enfant capricieux qui se désintéresse de tout ce qui fait le prix de la vie.

L'exposition Adolphe Milich, qui s'est tenue à Genève à la Galerie Moos, a permis au public romand de se familiariser avec l'art d'un peintre qui, entre 1918 et 1939, s'était fait fort apprécier à Paris. Milich est d'origine polonaise, mais on ne découvre nullement dans ses œuvres des traces de cette inquiétude slave qui se manifeste chez un Pascin ou un Soutine. Il semble bien que certaines vertus françaises, le sens de l'harmonie et de l'équilibre, la méfiance de l'outrance, on les retrouve chez Milich, non par suite de mimétisme ou d'excès de docilité, mais parce qu'il en portait déjà en lui le germe et le désir. Ainsi a-t-il été amené, sans luttes intérieures, à accepter les tendances traditionnelles de l'art français. Que son développement n'a pu qu'y gagner, on s'en aperçoit devant ses figures et ses paysages d'un très beau style, où l'artiste met un métier solide au service d'une fraîche sensibilité.

Mais la peinture de Milich présente encore un autre intérêt, car elle prouve à quel point l'enseignement de Cézanne est encore vivace. On sait que l'influence du maître d'Aix atteignit son maximum entre 1905 et 1920 environ; et l'on se rappelle peut-être que vers 1930, elle parut décliner dans les milieux de jeunes peintres. D'autres maîtres, d'au-

tres théories obtenaient alors l'attention: Matisse, Picasso, les surréalistes. On se demanda alors si Cézanne méritait vraiment la gloire qu'on lui accordait depuis un quart de siècle; et cette question donna lieu à des discussions assez vives. Il est certain que l'on avait poussé le culte de Cézanne jusqu'au fétichisme. C'est un maître, sans contredit, mais un maître incomplet. Il a limité la peinture à un problème qui est fondamental, le problème de l'expression du volume par la couleur; mais il ne s'est attaché qu'à celui-là, et ne s'est pas préoccupé des autres. Ce serait un grand tort de mésestimer Cézanne; c'en serait un autre que de n'interroger que lui. Ce tort, Milich ne l'a pas commis; et c'est pour cela que son art donne tant de satisfaction.

François Fosca

Basler Staatlicher Kunstkredit 1944

Es ist denkbar, daß sich in den Arbeiten, die in diesem Jahr, durch den Kunstkredit angeregt, ermöglicht worden und zustande gekommen sind, ein neuer Weg staatlicher Kunstpflege abzeichnet. Er ginge dahin, daß diese zur Förderung der Kunst ins Leben gerufene Institution die nach Verwirklichung drängenden künstlerischen Impulse in ihren Auftrag nimmt, sie für sich auffängt und dadurch, daß sie ihnen die Nachfrage schafft, auch ihre Verwirklichung ermöglicht. Der Kunstkredit entkäme damit der Verlegenheit, sich mit dem allzu großen Andrang von Erzeugnissen auseinanderzusetzen, ja unter Umständen identifizieren lassen zu müssen, die sich für Kunst halten, ohne es zu sein, und die er nur bemerken und damit gewissermaßen beurteilen, respektive ernst nehmen muß, weil sie sich von sich aus seinem Kompetenzbereich zugehörig halten. Allgemeine Wettbewerbe von der Art wie der eben beschickte – für Aquarelle, die sich für die Krankenzimmer des neuen Bürgerspitals eignen – rufen jeweils einer Flut von Äußerungen des Dilettantismus, die die guten Eindrücke ertötet und mit ihrer Mittelmäßigkeit jeden Ansatz zu befreiend sich aufschwingender Gestaltungsfähigkeit aus den Niederungen idyllisierender Naturkopie im Keime erstickt. Es ist eine vollkommen ökonomische Desorganisation der Kräfte. Denn selbstverständlich gehört die dilettantische Malerei, bleibt sie in ihrem Bereich, zu den lebenswürdigsten und bereicherndsten Dingen, und es ist ein Glück, daß sie selbst heute nicht ausgestorben ist. Das heißt, sie

stirbt gewiß, wenn sie in Verkennung ihrer Eigenwürde sich mit falschen Präntionen an ungeeignetem Maßstab messen will. –

Demgegenüber könnte sich der Kunstkredit den Bereichen des Dilettantismus verschließen, je mehr er seiner Aufgabe in direkten Aufträgen oder beschränkten Wettbewerben gerecht würde, besonders wenn es ihm gelänge, seine Aufträge mit dem latenten Angebot zu koordinieren. Beide Arten der Kunstförderung haben in diesem Jahr zu sehr guten Ergebnissen geführt.

Vor zwei oder drei Jahren hatte Heinrich Altherr im Auftrag des Kunstkredits in einer der Abdankungshallen des Hörnligottesackers ein Jüngstes Gericht gemalt, das zugleich durch die Echtheit und Wucht des Erlebnisses wie durch die Konzeption und Stärke der Gestaltungskraft auf jeden Beschauer einen tiefen Eindruck machte. Dieses Wandbild war nun zwar das äußerst glückliche Ergebnis eines sonst ziemlich deploralen Wettbewerbs, und doch war es das auch wieder nicht. Denn Altherr hatte sich schon jahre- – um nicht zu sagen jahrzehntelang – mit diesem Thema höchster Anforderung auseinandergesetzt und kam, wohl auch zur Beendigung durch die Wettbewerbsausschreibung angespornt, gerade recht mit einer Lösung zustande, um in diese öffentlich gebotene Möglichkeit der Verwirklichung einzumünden. Dieser Umstand und die Größe der dabei erreichten Leistung mußten den Wunsch erregen, diesem Künstler neue Gelegenheit zu schaffen, sich im Wandbild auszusprechen, der sich sowohl in geistiger als auch gestalterischer Hinsicht in solch eindrücklicher Weise dafür berufen zeigte. So kam der direkte Auftrag an Heinrich Altherr zustande, den Kreuzgang des Staatsarchivs auszumalen, wobei dem Künstler anheim gestellt wurde, wie er die Aufgabe thematisch und formal lösen wolle. Im Herbst dieses Jahres ist der letzte Teil dieser Arbeit abgeschlossen worden. Es sind zwei Kompositionen über je drei Bogenfelder («Der Standhafte», «Der Lichtbringer») und der in einem Bogenfeld stehende «Mahner». Mächtige Gestaltenströme sind hier in bekennnishaftem Drang zu sinnbildlichem Dasein gebändigt und gestalterischen Gesetzen untergeordnet worden. Und der Kunstkredit kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, einer künstlerischen Leistung zum Auftraggeber geworden zu sein, die zum Besten und wohl Gütigsten

gehört, was in der Basler Wandalei der letzten Jahrzehnte geschaffen worden ist.

Auch das große «bewegliche» Wandbild *Ernst Coghufs* für die Basler Kaserne (es ist als fresco auf in einem Holzrahmen befestigte Pavatexplatten mit Wandverputz gemalt) entstand zunächst ohne Auftrag, und der Kunstkredit (zusammen mit der Sektion Heer und Haus) schuf die finanzielle Möglichkeit der Ausführung und konnte für das noch Wichtigere sorgen: für einen sinnvollen Platz. Unter dem Eindruck des Grenzübertretts versprengter französischer Armeeteile im Jura Anno 1940 gestaltete der Maler das direkte Erlebnis in einer großen Komposition, die es in der Distanzierung in einen allgemeinen und allgemeingültigen Vorgang festhält. Als Historienbild moderner Prägung, nicht so sehr schildernd als anteilnehmend, spricht es nun, im Treppenhaus der Kaserne, von einem weltgeschichtlichen Moment, der zu allen Zeiten immer wieder erlebt wird, auch wenn er sein Gewand wechselt.

Zu einer reizvollen Manifestation des genius loci sind die acht Glasscheiben geworden, die vom Kunstkredit für einen der Flure im neuen Polizeigebäude bei vier Künstlern direkt in Auftrag gegeben worden waren. Er gab dabei einer lokalen Vorliebe für die Glasmalerei Nahrung, welche möglicherweise mit der Kunst des Laternenmalens für die Fasnacht in innerer Verwandtschaft steht. Reizvoll ist dabei aber vor allem geworden, daß sich in den zweimal vier Scheiben vier künstlerische Persönlichkeiten aussprechen und daß sich zugleich – bei vollkommener thematischer Freiheit – eine vielfacettierte Homogenität ergab, augenscheinlich auf Grund des gleichen Nährbodens rein städtischer Denkstruktur. Und dies, indem *Charles Hindenlang* den Namen des Gebäudes «Spiegelhof» in «Spiegel» und «Hof» bildmäßig apostrophierte, indem *Otto Staiger* einen Blick in die Wirren unserer Zeit tat, mit Flüchtlingen und Konzentrationslagern, indem *Jacques Düblin* den Amtsschimmel dem freischaffenden Leben des Künstlers gegenüberstellte, indem *Otto Abt* die in Hörigkeit armen Menschen der Geldkatze nachzappeln ließ. Jeder machte, was ihn freute; bei jedem kam etwas zustande, das im Zusammenhang mit dem Gebäude steht; eines jeden Arbeit verträgt sich mit der des andern, sinnmäßig, formal und farblich, so daß hier, ohne vorherige Verabredung, eine sehr hübsche Einigkeit erreicht

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

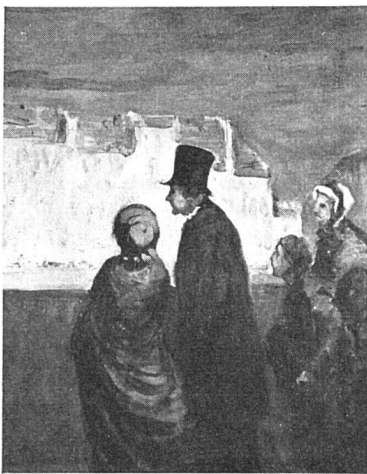
Eine Daumier-Fälschung

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 Taten 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 rheinischen 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 Sturzenegggers – 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 Sturzenegggers 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 Sturzenegggers, 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. Sturzenegggers 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. Sturzenegggers 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

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.



Filippo Franzoni, Lodano. Museo Caccia Lugano

Aus den Museen

Die Neuordnung des Museo Caccia in Lugano

Das in zwei Stockwerken der klassizistischen Villa Ciani eingerichtete Kunstmuseum von Lugano verdankt sein Entstehen dem Vermächtnisse des 1893 gestorbenen Antonio Caccia. Es wurde 1932 in dem heutigen Gebäude untergebracht, und seit 1937 sucht die leitende Kommission der Stiftung bei der Erwerbung neuer Werke besonders das Schaffen der im Tessin lebenden Künstler auszuwerten und zu fördern. Die 1937 im Schlosse Trevano abgehaltene Tessinische Kunstausstellung gab Anlaß zur Aufstellung dieser Richtlinie. Im Frühjahr 1943 wurde eine teilweise Neuordnung der Sammlung und ihre Erweiterung um Räume im obersten Geschosse vorgenommen; sie gestattet nun, die charakteristischen Eigenschaften der Kunstentwicklung im Tessin vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu verfolgen. Deutlich erscheinen die bis zum Ausbruche des ersten Weltkrieges sehr engen Zusammenhänge mit den maßgebenden Bewegungen der italienischen Kunst, gleichzeitig aber auch die Bewahrung einer regionalen Eigenart. Unter einer kleinen Gruppe italienischer Bilder befindet sich als hervorragendstes Werk die noch wenig bekannte, durchaus eigenhändige kleine «Taufe Christi» von Jacopo Tintoretto. Die tessinische Malerei setzt ein mit den Mei-

stern des Barocks, die der tessinischen künstlerischen Auswanderung zu internationalem Rufe verhelfen, mit Piero Francesco Mola aus Coldrerio, Giovanni Serodine aus Ascona und Giuseppe Petrini aus Carona. Unter den Künstlern, deren Werke die Merkmale des italienischen Ottocento am klarsten widerspiegeln, seien Filippo Franzoni (1857–1911) aus Locarno, ein feinfühlig und hochbegabter Maler, der 1850 in Pura geborene, 1924 in Mailand verstorbene Maler Adolfo Ferraguti Visconti, Luigi Rossi aus Tesserete (1853–1923), der in Mailand und Paris als Graphiker für führende Verlagshäuser tätig war, und der 1931 verstorbene Edoardo Berta genannt, in dessen Bildern die auf persönliche Weise verarbeiteten Einflüsse Segantinis und Previatis bemerkbar sind. Das Bild des tessinischen Kunstschaffens im vergangenen Jahrhundert vervollständigen die Werke des Bildhauers Luigi Vassalli, sowie der beiden Maler Antonio Ciseri aus Ronco und Antonio Rinaldi aus Tremona (1816 bis 1875), der als Proträtist und dank seiner mit frischem Humor geschilderten Szenen ländlichen Volkslebens einen besonderen Hinweis verdient. Die Verbindung dieser künstlerischen Welt mit den gleichzeitigen in Italien herrschenden Richtungen ist aus Werken der Italiener Domenico Morelli, Giuseppe Palizzi, Mosè Bianchi und anderer Künstler ersichtlich. Was die zeitgenössische Kunst betrifft, deren Werke insbesondere in den hellen, vor zwei Jahren mit geschmackvoller Einfachheit neu eingerichteten Räumen des dritten Stockwerkes Platz finden, so sei die Tatsache betont, daß

nicht nur Tessiner, sondern auch schweizerische Künstler anderer Kantone, die nationale Anerkennung genießen, wie zum Beispiel Cuno Amiet und Giovanni Giacometti, Einlaß fanden. Unter den Werken, die während der letzten Jahre in den Besitz des Museums gelangten, seien die im Tessin lebenden Deutschschweizer Ugo Cleis, Ernst Musfeld und Theo Modespacher hervorgehoben. Tessiner, denen das Museum Gastrecht geboten hat, sind Pietro Chiesa mit seiner die sanften Ausdrucksformen bevorzugenden Malerei, Giuseppe Foglia, dessen Gemälde Schmerz und Qual ausprechen, Remo Rossi und Mario Bernasconi, die unter den Tessiner Bildhauern eine führende Stellung einnehmen, die Maler Attilio Balmelli und Emilio Maccagni, deren Werke eine innige Verbundenheit mit der tessinischen Heimatscholle verraten, und Filippo Boldini, der als feinfühligster Poet des Stillebens gilt. Die modernsten Tendenzen liefern in den Werken von Alberto Salvioni, die eine Verwandtschaft mit den Bestrebungen des italienischen Novecento zur Schau tragen, Felice Filippini und Pietro Salati einen namhaften Beitrag. Unter den Graphikern behalten Aldo Patocchi und Giovanni Bianconi durch ihre Holzschnitte einen Ehrenplatz. L.C.

Kunstpreise und Stipendien

Kunststipendien

Laut Bundesbeschluß vom 18. Juni 1898 und Art. 48 der zudienenden Verordnung vom 29. September 1924 kann aus dem Kredit zur Förderung und Hebung der Kunst in der Schweiz alljährlich eine angemessene Summe für die Ausrichtung von Stipendien an Schweizerkünstler (Maler, Graphiker, Bildhauer und Architekten) verwendet werden. Die Stipendien werden zur Förderung von Studien bereits vorgebildeter, besonders begabter und wenig bemittelter Schweizerkünstler, sowie in besondern Fällen an anerkannte Künstler auch zur Erleichterung der Ausführung eines bedeutenderen Kunstwerkes verliehen. Dieser Unterstützung können somit nur Künstler teilhaftig werden, die sich durch die zum Stipendien-Wettbewerb einzusendenden Probearbeiten über einen solchen Grad künstlerischer Entwicklung und Begabung aus-

weisen, daß bei einer Verlängerung ihrer Studien ein ersprießlicher Erfolg für sie zu erwarten ist. Schweizerkünstler, die sich um ein Stipendium für das Jahr 1945 bewerben wollen, werden eingeladen, sich bis zum 15. Februar 1945 an das Sekretariat des Eidg. Departementes des Innern zu wenden, das ihnen das vorgeschriebene Anmeldeformular und die einschlägigen Vorschriften zustellen wird. Künstler, die das vierzigste Altersjahr überschritten haben, können sich nicht mehr am Wettbewerb beteiligen.

Bücher

Domenico Ghirlandajo

Von Jan Lauts. 58 Seiten, 112 Taf. und 3 Farbtaf., 24,5/17,5 cm, 1943.

Desiderio da Settignano

Von Leo Planiscig. 50 Seiten und 87 Abbildungen, 24,5/17,5 cm, geh. RM. 6.-, geb. RM. 7,20, beide Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1943.

Die Monographienbände der Sammlung Schroll stellen jeweils das gesamte gesicherte Oeuvre des betreffenden Künstlers im Bild zusammen, eingeleitet von einem berufenen Fachgelehrten, der die Werke in die Biographie des Künstlers und den kulturgeschichtlichen Rahmen ihrer Zeit einordnet.

Die beiden vorliegenden Bände betreffen Meister der italienischen Frührenaissance. Durch Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin stand die Zeit der Renaissance während einiger Jahrzehnte im Vordergrund der öffentlichen Teilnahme, inzwischen ist sie fast etwas in den Schatten zurückgetreten. Sie schien in ihrem Streben nach naturalistischen Formen einerseits, und nach idealer Komposition andererseits unproblematisch und damit uninteressant und den Bestrebungen sowohl des Expressionismus wie aller darauf folgenden Spezialismen abstrakter und surrealistischer Richtung entgegengesetzt. Wenn nicht alles trägt, bahnt sich hier gegenwärtig ein Umschwung an; gerade die menschliche Totalität und die fundamentalen Beziehungen der menschlichen Existenz zu ihrer Umwelt im weitesten Sinn, um die es der Kunst der Renaissance geht, interessieren von neuem, und so werden die schönen Bände ein dankbares Publikum finden. *Desiderio da Settignano*, etwa 1430 bis

1464, geht in seiner Kunst von Frühwerken des Donatello aus, um sich dann im Gegensatz zu diesem in der Richtung des Heiteren und Lieblichen zu einem Spezialisten in der Darstellung von Kindern, jungen Mädchen, eleganten Damen und goldschmiedartig durchziselierten Ornamenten zu entwickeln. Die Skala seiner Ausdrucksmöglichkeiten und Absichten ist beschränkt, und wenn man allzu viele seiner lächelnden und manchmal ein wenig hochnäsigen Gesichter nebeneinander sieht, liegt die Gefahr des Süßlichen nahe. Jedes einzelne Werk aber ist in seiner Art vollkommen durchgeformt und bringt einen bestimmten für die Frührenaissance charakteristischen Ton rein zum Klingen, ganz abgesehen von der menschlichen Liebenswürdigkeit einzelner Köpfchen, die schon im 16. Jahrhundert in Form von bemalten Stuckabgüssen vervielfältigt wurden. Das Hauptwerk des Meisters ist das monumentale Grabmal des Staatskanzlers Carlo Marsuppini (†1453) in Sta Croce in Florenz.

Der Maler *Ghirlandajo* braucht dem Publikum nicht vorgestellt zu werden. Er gilt mit Recht als einer der Höhepunkte der Frührenaissance. In seinen figurenreichen Wandgemälden in San Gimignano, in der Sassetti-Kapelle in Sta Trinità und den für die Familie Tornabuoni in Sta Maria Novella zu Florenz ausgeführten Fresken gipfelt der Zweig der Wandmalerei, der von Giotto zu Masaccio, Uccello und Castagno führt. Auch bei ihm ist noch etwas von der Härte, der Unausgeglichenheit der Frühzeit fühlbar, in der man sich so stark für das Problem der Darstellung des perspektivischen Raumes und für die porträtgetreue Erfassung der Einzelpersönlichkeit interessierte, daß das Bild im ganzen oft etwas absichtsvoll konstruiertes und die dargestellte religiöse Szene etwas Gestelltes, Profanes und ein wenig Gewaltames bekommt. Die Generation des Ghirlandajo ist die letzte, die sich des tragischen Widerspruchs zwischen religiöser Zielsetzung und realistischem Wirklichkeitsinteresse noch nicht bewußt geworden ist, und deren Werke jenen beglückenden Zug von gutem Gewissen und Naivität haben, der den eigenartigen Glanz der Frührenaissance ausmacht. Mit der leidenschaftlichen Reaktion des Mönches Savonarola wird diese heitere Gegenwartsfreude gebrochen. Ghirlandajo ist kurz vor diesem Wiederaufblühen mittelalterlicher Weltverneinung 1494 gestorben. Abgesehen

von ihrem hohen künstlerischen Rang zählen seine Werke zu den allerwichtigsten Denkmälern der Renaissance-Kultur, besonders ihrer Wohnkultur, die in seinen zahlreichen Darstellungen von Innenräumen sichtbar wird, ferner durch die große Zahl von Bildnissen aus dem Kreis des florentinischen Patriziats aus der Zeit der Republik.

p. m.



Einhorn. Indische Bronze des 16. oder 17. Jahrhunderts. Aus dem Kunstkalender des Holbein-Verlages

Kunstkalender 1945 des Holbein-Verlages

1 mehrfarbige und 54 einfarbige Tafeln. Fr. 5.20. Holbein-Verlag, Basel.

Wiederum ist unter den erschienenen Kunstkalendern der des Holbein-Verlages der vorzüglichste. Er ist es durch die Größe und Qualität der Reproduktionen, die mit wenigen Ausnahmen aus den jüngsten Publikationen des Verlages stammen, ist es aber auch durch die durchwegs erstrangige Auswahl europäischer und asiatischer Kunst. Vermeer und seine Zeitgenossen und Jean Fouquet bestimmen das Bild entscheidend.

k.

Hermann Leicht: Indianische Kunst und Kultur

352 Seiten mit 36 Abbildungen und 116 Tafeln. 15,5/22,5 cm. Fr. 16.-. Orell Füssli, Zürich.

Aus der indianischen Welt hat Hermann Leicht das Volk der *Chimu*, das bis zur Herrschaft der Inka um 1400 ein blühendes Reich an der nordperuanischen Küste bildete, gewählt, um eine versunkene Hochkultur zu erfassen und als abgerundetes Kulturbild einem weiten Leserkreis darzustellen. Schöpfend aus den Chroniken der spanischen Entdecker, welche die Endphasen der altperuanischen Kultur schildern und damit viel altes Gedankengut festhalten, zusammen mit der archäologischen und ethno-

logischen Forschung und den weltumspannenden kulturhistorischen und stilistischen Vergleichen, versteht er, die Fundstücke – besonders die in den Museen der Welt verstreuten Tongefäße – zu deuten. Wohl mußte er stark vereinfachen, um die großen Zusammenhänge herauszuschälen und diese leichte Lesbarkeit zu erreichen; stets mahnt er uns aber daran, daß wir uns die Dinge in Wahrheit viel komplexer vorzustellen haben. Interessiert folgt man den Hypothesen über die Herkunft des Reiches der Chimu, deren Pyramiden, Tempel und Städte, Bewässerungsanlagen und Terrassen auffällige Beziehungen zu den Kulturrelikten der Maya und Azteken im Norden haben, und wir werden gebannt von den Abbildungen der prachtvollen, ausdrucksstarken Herrscherköpfe auf den Gefäßen, in denen sich diese Menschen selbst verewigten. Im zweiten Teil seines Buches führt uns Leicht zu den wichtigsten Fundstätten und versucht, an der Vielfalt der Gefäße die Haupttypen zu charakterisieren: Die plastisch geformte, figurenreiche Keramik der Chimu verschiedener Perioden, Spezialformen in den Gebirgstälern und an der interessanten Kultstätte von Pachacamac und – im Gegensatz dazu – die bunte, phantasievolle Gefäßmalerei von Nasca an der südlichen Küste Perus, die dem Ungeübten voller Rätsel ist. Der Verfasser vermag vieles zu entziffern und gibt uns mit seinen Deutungen zugleich das Weltbild dieser Indianer. Denn alle Kunst ist ihnen Symbol, die Gefäßmalerei ein Zusammenspiel magischer Zeichen als eine Art Bilderschrift, das Sinnbild eines ausgeprägten Mond- und Meerkultes, neben der Verehrung der Ahnen. *E. L.*

Berner Heimatbücher

Die «Berner Heimatbücher» sind um drei weitere Nummern bereichert worden: «Das Rathaus zu Bern» von Robert Grimm, «Das Gürbetal und sein Bauernhaus» von Paul Howald und «Berner Holzbrücken» von Walter Laedrach – wie die früheren, im Format 18/24, bei Paul Haupt erschienen und zum Preise von Fr. 2.60 kart. erhältlich.

Man darf von diesen schlichten, aber volkstümlich gediegen ausgestatteten Heften von knapp 50 Seiten Umfang in sachlicher und ästhetischer Hinsicht nicht allzuviel Vollständigkeit und Abrundung erwarten. Doch wenn man schon fast in jeder Zeile, wie es

R. Grimm tut, die Begeisterungsfreudigkeit des Lesers am neu renovierten Rathaus in Anspruch nimmt, sollte man füglich zur Unterstützung der Anschaulichkeit eine kleine Grundrißskizze beifügen, zumal im Text auf die Raumfolge Bezug genommen wird. Beim Gürbetal vermißt man eine wenn auch nur schematische Kartenbeilage über das ganze Gebiet. Und auch die Holzbrücken würde man gerne in einer topographischen Übersicht verzeichnet finden. Das alles würde Beschreibung und Bilder in nicht unbequemer Weise ergänzen.

Trotzdem muten die mit trefflichen Photos, auch Detailaufnahmen, versehenen «Bücher» wie Gaben eines aus dem vollen schöpfenden Spenders an, der in unserm Fall eben der überaus vielgestaltige, an Kunst und kulturellem Volkstum reiche Kanton Bern ist. Wie anschaulich wird z. B. im Gürbetalheft die Geschichte von der Holzschenkung der drei Ritter für das Haus des Bauern Uli Leman in Gelterfingen aus der alten Hausinschrift herausgelesen und in eine soziologisch leicht faßliche Beziehung zu jener Zeit gebracht.

Die Berner Heimatbücher sollen die Liebe zur engern Heimat wecken. Sie bilden deshalb eine nicht unwichtige Vorschule und Wegebahn für das Interesse an den kommenden Bänden der bernischen Kunstdenkmäler. *E. St.*

Raekkehustyper – Reihenhaustypen

Eine Übersicht, ausgearbeitet auf der Architektenschule der Kunstakademie, unter Leitung von Prof. Kai Fisker. Herausgegeben von der Zeitschrift «Architekten», Akademisk Arkitekt forening, København 1941. 47 Seiten, 41 Typen aus 8 Ländern (25 aus Dänemark) im Maßstab 1:250 in Grundrissen und Fassaden sowie Photos wiedergegeben.

Diese Broschüre stellt eine ähnliche systematische Zusammenstellung von Flachbauwohnungen dar, wie sie 1936 Kai Fisker mit seinen Schülern für Mietwohnungen in der Schrift «Kopenhavnske Boligtper» = Kopenhagener Wohnungstypen herausgegeben hat. Jedermann, der sich mit Wohnungsbau beschäftigt, wird mit Gewinn immer wieder zu diesen beiden Heften greifen, die allgemeine Bedeutung haben, trotzdem (oft aber auch weil) dänische Beispiele darin überwiegen. Mit großem Interesse liest man Kai Fiskers Einleitung zu «Raekkehustyper». Es zeigt sich darin, daß auch in Dänemark, das man in der Schweiz

oft mit England, Holland und Belgien als Hochburg des Einfamilienhauses ansieht, der Flachbau wie bei uns sich nur im scharfen Wettbewerb mit dem Miethausbau behaupten kann, wenn starke Kräfte sich zielbewußt für das Einfamilienhaus einsetzen. Hier einige Stellen dieser Einleitung übersetzt: «Als die Allgemeine Kopenhagener Baugesellschaft 1922 den wertvollen Vorstoß machte und von Ivar Bentsen und Thorkild Henningsen die Reihenhäuser in Bellahøj, die sog. 'Bakkehuse' bauen ließ, stieß diese Gesellschaft weder beim Publikum noch bei den Behörden auf Verständnis. Man wollte nicht in Baracken wohnen. Die Bakkehuse wurden deshalb auch nicht von der Gesellschaftsschicht bewohnt, für die sie bestimmt waren, vom Arbeiterstand; sie wurden, wie Bentsen einmal schrieb, eine Zuflucht für vorurteilsfreie Intellektuelle mit vielen Kindern. Wenn man heute an einem Sommerabend zwischen den üppigen Gärten spaziert, so ist das Leben, das diese Häuser und Gärten erfüllt, der beste Beweis für die Richtigkeit dieses Typs, besonders wenn man ihn mit den gleichzeitig aufgeführten 5-Etagen-Blöcken vergleicht. In der Geschichte des dänischen Reihenhauses ist übrigens die Arbeit von Thorkild Henningsen ein Kapitel für sich, das vom harten, ständigen Kampf eines Mannes handelt. Es glückte ihm, eine verhältnismäßig umfassende Reihenhausbauerei durchzuführen. Aber sein eigentliches Ziel, der Bau von Arbeiterwohnungen in Form von Reihenhäusern, erreichte er erst kurz vor seinem Tod, in Damvaenget beim Damhus-See. . . . Das Interesse, das sich im Lauf der letzten Jahre wieder dem Reihnhaus zugewandt hat, liegt auf einer andern Ebene: das billige Reihnhaus, die Arbeiterwohnung, das Haus für kinderreiche Familien, das nun von gemeinnützigen Baugesellschaften forciert auf den Markt gebracht wird, zuallererst möglich gemacht durch das Interesse, das die Behörden jetzt für diese Wohnform zeigen. Es sieht so aus, als ob die Bestrebungen der Architekten auf diesem Gebiet in den letzten 20 Jahren nun plötzlich zu Resultaten führt.»

(In den letzten drei Jahren war der Wohnungsbau in Dänemark sozusagen ausschließlich auf den Eisen und Zement sparenden Einfamilienhausbau beschränkt. Er wurde besonders begünstigt durch die Garantierung der Hypotheken durch den Staat, wenn die Baukosten 19 000 Kronen nicht überschritten.) *P. B.-V*

Verbände

Krankenkasse für schweizerische bildende Künstler

Die Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler hat unter finanzieller Mitwirkung des Schweizerischen Kunstvereins (S. K. V.) und der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMB A.) eine Stiftung gegründet. Als selbständige, nach dem Grundsatz der Gegenseitigkeit tätige Rechtspersönlichkeit tritt die Krankenkasse an Stelle der Unterstützungskasse hinsichtlich der von ihr bisher auf freiwilliger Basis verabfolgten Krankengelder. Das Stiftungsvermögen stammt zur Hauptsache aus dem je zur Hälfte an die Nationalspende und an die Unterstützungskasse für schweizerische bildende Künstler ausgerichteten Reinertrag der von der schweizerischen Künstlerschaft dotierten Kunstausstellung der Schweizerischen Nationalspende 1941/42.

Die derzeitigen Aktivmitglieder der GSMB A. werden als obligatorische Mitglieder in die Kasse aufgenommen. Ferner können Künstler und Künstlerinnen in die Krankenkasse aufgenommen werden, die Passivmitglieder der GSMB A. oder Mitglieder der Sektionen des S. K. V. sind, und zwar bis auf weiteres *ohne besondere Prämienzahlung*. Gegen *Einzel-Prämienzahlung* werden die keiner dieser Organisationen angehörenden Künstler und Künstlerinnen versichert. Die Bedingungen für die Aufnahme *jeder* Kategorie sind: 1. Das schweizerische Bürgerrecht oder mindestens dreijährige Niederlassung in der Schweiz. 2. Berufsmäßige Ausübung eines Zweiges der bildenden Kunst. 3. Teilnahme an einer nationalen schweizerischen Kunstausstellung oder an einer offiziellen Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins.

Anmeldeformulare können bezogen werden beim Präsidenten der Krankenkasse, Herrn Dr. H. Koenig, Alpenquai 40, Zürich 2.

Regionalplanungsgruppe Zentralschweiz

Samstag den 18. November 1944 fand im Hotel Wildenmann, Luzern, unter dem Vorsitze von Architekt SIA C.

Moßdorf, die Gründungsversammlung der Regionalplanungsgruppe Zentralschweiz, beziehungsweise die Überleitung der bereits bestehenden Regionalplanungsgruppe der Sektion Waldstätte des SIA in eine größere Organisation statt. Außer den Mitgliedern der seit über drei Jahren bestehenden Planungsgruppe (Obmann: Stadtbaumeister W. Türl er, Luzern) waren eine Reihe von Behördevertretern erschienen. Zu Beginn referierte Ing. W. Schüepp, Leiter des Zentralbüros der Schweiz. Vereinigung für Landesplanung (V. L. P.), über «Wesen und Aufgabe der Landesplanung». Anschließend hielt Architekt W. Custer vom Regionalplanungsbüro des Kantons Zürich einen reich dokumentierten Lichtbildervortrag über die Tätigkeit eines Regionalplanungsbüros. Hierauf gab Direktor Ernst, Luzern, einen Einblick in den von ihm ausgearbeiteten Entwurf für die Statuten der Regionalplanungsgruppe der Zentralschweiz. Die 25 Artikel umfassenden Statuten wurden alsdann von der Versammlung mit geringfügigen Änderungen genehmigt. Anschließend folgten die Wahlen von 27 Vorstandsmitgliedern. Das Präsidium der Regionalplanungsgruppe wurde Nationalrat Dr. Winiker, Baudirektor des Kantons Luzern, übertragen.

Anschließend hielt der neu gewählte Vorstand seine erste Sitzung ab. Als Vizepräsidenten wurden Landammann Betschart, Schwyz, und Regierungsrat C. Staub, Zug, bezeichnet, als Sekretär Stadtbaumeister W. Türl er (Stellvertreter Architekt A. Zeyer), als Rechnungsführer Dir. H. Siegwart, Luzern. Die Geschäftsleitung besorgt ein neunköpfiger engerer Ausschuß. Delegierte zu den Vorstandssitzungen der V. L. P. sind Stadtbaumeister Türl er, Stellvertreter Architekt Dreyer.

M.T.

Wettbewerbe

Neu

Grande salle, salle de concerts Paderewski et locaux annexes à Lausanne

Concours de projets à deux degrés, organisé par la Municipalité de Lausanne. Sont admis à concourir: les architectes vaudois domiciliés en Suisse ou à l'étranger; les architectes suisses domiciliés dans le canton de Vaud depuis le 30 novembre 1943.

Le jury est composé de MM.: J. Peitrequin, président, ing., directeur des Travaux et des Ecoles; J. H. Addor, syndic de I usanne; E. Béboux, arch.; R. Bonnard, arch.; F. Decker, arch. FAS, Neuchâtel; A. Laverrière, arch. FAS; E. d'Okolski, arch.; J. Tschumi, arch.; A. Guyonnet, arch. FAS, Genève; M.-L. Monneyron, arch., chef du service des bâtiments. Comme suppléants, MM.: M. Amann, municipal, directeur des Œuvres sociales; A. Pilet, architecte, chef du service du plan d'extension. Le jury du concours au premier degré dispose d'une somme de fr. 17 500 pour huit à dix prix. Une autre somme de fr. 17 500 est réservée à des achats de projets et à des allocations aux auteurs non primés. Après versement préalable de la somme de fr. 20 au boursier de la Commune, Annexe de l'Hôtel de Ville, Place de la Louve (compte de chèques postaux: II 395), le programme pourra être retiré à la Direction des Travaux, Service des Bâtiments, Escaliers du Marché 2, troisième étage. Délai de livraison des projets (concours au premier degré): 30 avril 1945.

Allgemeiner Wettbewerb für Spielsachen

Das Eidg. Departement des Innern eröffnet in Verbindung mit der Eidg. Kommission für angewandte Kunst, sowie dem Schweiz. Werkbund und dem «Œuvre» einen allgemeinen Wettbewerb zur Erlangung von Modellen und Ideen für Spielsachen künstlerischer Gestaltung. Zur Teilnahme an diesem Wettbewerb sind alle Künstler und Künstlerinnen schweizerischer Nationalität, sowie die seit mindestens sechs Jahren in der Schweiz niedergelassenen Künstler und Künstlerinnen ausländischer Herkunft eingeladen, ferner alle, die glauben, eine neue Idee bringen zu können. Eine Preissumme von Fr. 6000.- ist der Jury zur Verfügung gestellt. Einlieferungstermin: 31. März 1945.

Entschieden

Sekundarschulhaus mit Turnhalle in Rüti (Zürich)

Die Sekundarschulpflege Rüti hat zur Erlangung von Plänen für ein Sekundarschulhaus mit Singsaal und Turnhalle unter acht eingeladenen Architekten einen Wettbewerb ausgeschrie-

Wettbewerbe

Veranstalter	Objekt	Teilnehmer	Termin	Siehe Werk Nr.
Municipalité de Lausanne	Grande salle, salle de concerts Paderewski et locaux annexes à Lausanne	Les architectes vaudois, les architectes suisses domiciliés dans le canton de Vaud depuis le 30 novembre 1943	30 avril 1945	janvier 1945
Schweizerisches Holzsyndikat	Behelfsheime in Holz für kriegsbeschädigte Länder	Alle schweizerischen und seit mindestens 1935 in der Schweiz niedergelassenen ausländischen Architekten, Ingenieure und Holzbaufachleute	15. Jan. 1945	Dezember 1944
Hilfskomitee für Trans (Domleschg)	Entwürfe für den Wiederaufbau von Trans	Alle im Kanton Graubünden heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1943 wohnhaften Fachleute schweizerischer Nationalität	verlängert bis 25. Febr. 1945	Dezember 1944
Gemeinde Beringen (Schaffhausen)	Elementar- und Realschulhaus in Beringen	Alle seit mindestens 31. Dez. 1942 im Kanton Schaffhausen niedergelassenen Fachleute	15. Febr. 1945	Dezember 1944
Gemeinden Rorschacherberg, Rorschach, Goldach und Thal	Planung im Gebiete der Gemeinden Rorschacherberg, Rorschach, Goldach und Thal	Alle im Kanton St. Gallen verbürgerten oder seit mindestens 1. November 1943 niedergelassenen Fachleute schweizerischer Nationalität	28. Mai 1945	Dezember 1944
Gemeinderat Zofingen	Verwaltungsgebäude, Gebäude der Städt. Werke, Erweiterung der Gewerbeschule, Neugestaltung des Verkehrsplatzes beim unteren Stadteingang	Alle im Kanton Aargau seit dem 1. April 1943 niedergelassenen oder heimatberechtigten Fachleute schweizerischer Nationalität	verlängert bis 28. März 1945	August 1944
Städtische Baudirektion II Bern	Projekt-Wettbewerb für den Neubau eines städtischen Verwaltungsgebäudes a. d. ehem. Werkhofareal und Haafgut in Bern	Alle im Kt. Bern wohnhaften und im Kt. Bern heimatberechtigten auswärtig. Architekten	verlängert bis 28. Febr. 1945	Juni 1944
Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich	Neubauten für die veterinärmedizinische Fakultät der Universität Zürich	Alle Schweizer Architekten	verlängert bis 26. Febr. 1945	Mai 1944

ben. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Dr. M. Haegi, Präsident der Schulpflege; Karl Strickler; Karl Flatz, Arch., Zürich; Walter Niehus, Arch. BSA, Zürich und Hermann Weideli, Arch. BSA, Zürich, ist am 17. November zu folgendem Ergebnis gekommen: Zusätzlich der festen Honorierung von je Fr. 1000 wurden vier Preise zugesprochen. 1. Preis (Fr. 1600): E. Boßhardt, Arch. BSA i. Fa. Kräher & Boßhardt, Arch., Winterthur; 2. Preis (Fr. 1300): A. und H. Öschger, Arch. BSA, Zürich; 3. Preis (Fr. 600): Paul Hirzel, Arch., Wetzikon; 4. Preis (Fr. 500): K. Knell, Arch. BSA, Zürich und Küsnacht. Das Preisgericht empfiehlt der ausschreibenden Behörde, den Verfasser des erstprämiierten Projektes mit der weiteren Bearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen.

Gestaltung des Seeufers im Gebiete der Gemeinde Weesen

Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 2600): G. Ammann, Gartenarchitekt, Zürich, und W. Wehrli, dipl. Arch., Weesen; 2. Preis (Fr. 2000): Robert Walcher, Arch., Rapperswil; 3. Preis (Fr. 1400): H. Fischli, Arch. BSA, und O. Stock, Arch. SIA, Zürich; Ankauf (Fr. 800):

H. Brunner, Arch. BSA und E. Thomen, Ing., Wattwil; sowie drei Entschädigungen zu Fr. 500, Fr. 400, und Fr. 300. Preisgericht: E. Kid, Gemeindeammann, Weesen (Präsident); A. Ewald, Kantonsbaumeister, St. Gallen; K. Kirchhofer, Kant. Straßeninspektor, St. Gallen; Ernst F. Burekhardt, Arch. BSA/SWB, Zürich; R. Steiger, Arch. BSA/SWB, Zürich; Ernst Fehr, Arch. BSA, St. Gallen.

Technische Mitteilungen

Dänische Architekten unter sich

In Kopenhagens «Baumuster-Zentrale», der offiziellen Bauausstellung der dänischen akademischen Architektenvereinigung wird zur Zeit eine kleine Spezialausstellung gezeigt: «Die Organisation des Zeichenbüros» (Tegnestues organisation). Fünf der bekanntesten Kopenhagener Architekten zeigen die technische Organisation ihres Ateliers, wobei das Ausstellungsmaterial nach folgenden Gruppen aufgeteilt erscheint:

1. Registrieren von Baumaterial, 3. Registrieren von Zeichnungen, 3. Eingehende

hende Korrespondenz, 4. Ausgehende Korrespondenz, 5. Internes Rapport-system, 6. Unternehmerrechnungen, 7. Bürorechnungen, 8. Diverse.

Die einzelnen Gruppen werden anhand von Zeichnungen, Photographien, Originalia, Karten, Mappen usw. veranschaulicht. Wie «Arkitekstens Ugehaefte» mitteilen, soll ein Komitee von Architekten das gezeigte Material bearbeiten und die Möglichkeiten studieren, um allgemein anwendbare Richtlinien elastischer Art zur Organisation von Zeichenbüros aufzustellen. Ein wahrhaft großzügiges, von echter Kollegialität getragenes Unternehmen, zu dem wir unseren dänischen Berufskollegen nur gratulieren können. *Zie.*

Katalog 30 der Belmag

Das neue Nachschlagewerk der Belmag Zürich (Beleuchtungs- und Metallindustrie AG.) führt in 1310 Abbildungen auf 382 Seiten nahezu 500 Typen von Beleuchtungskörpern für Wohn- und Geschäftshäuser, Schulen, Spitäler, Restaurants, für repräsentative und technische Zwecke vor. Eine Auswahl von Metallarbeiten weist auf Aufträge hin, die für neuere Bauten ausgeführt wurden. Der technische Katalog erscheint separat.