Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

des réalités nouvelles», der diesen Sommer in Paris stattfand, das einzige entscheidend Neuartige von Vantongerloo stammte. Wer ihn näher kennt, kann daran nicht zweifeln, ist darüber kaum erstaunt.

Georges Vantongerloo wurde am 24. November 1886 in Antwerpen geboren und studierte an der dortigen Akademie Architektur und Bildhauerei. Während des ersten Weltkrieges war er in Holland interniert, und es war gerade damals, als Mondrian seine «+ —»-Bilder (zum Beispiel «Weihnachtsstimmung, «Werk» 8, 1946, S. 272) entwickelte und unter dem Einfluß van der Lecks zur Anwendung der Primärfarben gelangte. Damals sammelte Théo van Doesburg seine Maler- und Architektenfreunde, um in einem Manifest die Grundlage zu vereinbaren, die in der Folge den ersten Jahrgängen seiner Zeitschrift «De Stijl» ihr Gepräge gab. Es ist nicht unwesentlich, daran zu erinnern, daß Georges Vantongerloo der jüngste der drei bedeutenden Künstler war, denen 1917 «De Stijl» zum Sprachrohr wurde. Théo van Doesburg starb schon 1931, erst 48jährig, in Davos. Piet Mondrian, der älteste der drei, starb 1944 72jährig in New York. Georges Vantongerloo, der seit über zwanzig Jahren ununterbrochen in Paris lebt, hat die Erkenntnisse der «Stijl»-Bewegung, an der er selbst führend Anteil hatte, weiter entwickelt. Aus seiner durch langes Studium der Mathematik entwickelten Philosophie des künstlerisch Wesentlichen liegen die Resultate einer kontinuierlichen Entwicklung vor, als Zeugnisse für die Arbeit eines der originellsten Denker und Künstler unserer Zeit. *bill*

Ausstellungen

Basel

Gedächtnis-Ausstellung Otto Roos
Kunsthalle, 28. September bis 20. Oktober 1946

Mit einer umfangreichen, etwa zweihundert Zeichnungen, Bilder und Plastiken umfassenden Gedächtnis-Ausstellung ehrt der Basler Kunstverein den im November 1945 verstorbenen Basler Maler und Bildhauer Otto Roos. Mit den etwa gleichaltrigen Künstlern Lüscher, Donzé und Dick gehörte der 1887 geborene Roos zu demjenigen Team der Basler Künstlerschaft, das in den ersten zwei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts sich entschlossen von dem letzten Erbstück des 19. Jahrhunderts, der idealisierenden Brille, trennte und auszog, um Menschen und Landschaft ihrer nächsten Umgebung in der herben Wirklichkeit ihrer Existenz aufzusuchen. Sie brachten Basel den Anschluß an die pleinairistische Malerei Courbetscher Provenienz.

Wie wenn es nur dies gäbe – die Weite einer bevorzugten Landschaft und das begrenzte Gegenüber zu einem nächsten Menschen –, hat sich Otto Roos' Künstlertum mit bewundernswerter Ausschließlichkeit zwischen Landschaftsbild und Porträt und zwischen den entsprechenden Gegenpolen, Malerei und Plastik, erfüllt. Selten trifft man Menschen auf seinen Landschaften, die ihm ihrem Wesen nach eigenständig und individuell genug waren, als daß sie noch des betonten menschlichen Bezugs bedurft hätten. Und ebenso meinen seine Plastiken, wo sie am schönsten und erfülltesten sind, immer nur das bestimmte und bestimmbare Individuum und nur in ganz wenigen Ausnahmen das überpersönliche Menschenbild. In dieser Grundhaltung ist Roos sich treu geblieben, von den glücklichen frühesten Schöpfungen bis zu den schwächeren späten Werken.

Roos hat, von Schider, Hermann Meyer und Maillol herkommend, sein Ziel eigentlich schon in den wenigen Jahren zwischen 1908 und 1912 erreicht, in denen die schönsten seiner herben, dunkeltonigen Bielerseelandschaften, das prachtvolle große Familienbild, die großartige Bildnisbüste seines Vaters und die schöne Dreiviertelfigur einer einfachen Frau entstanden sind. In großzügig lebensvoller Einheit verbinden sich geistige Erkenntnis und formale Aussage. Die Spuren der formenden Hand liegen in jedem kraftvollen Spachtelzug der Bilder und in jedem knetenden Fingerdruck der Plastiken offen zutage. Diese Hand läßt sich in völliger Freiheit von einem die Wirklichkeit des Lebens bejahenden Rhythmus führen – bis etwas dieser Lebensbejahung ein Ende bereitet, das sich 1912 wohl kaum erschreckender als in der «Abwehr» genannten Frauenfigur, der zu Stein gewordenen Verkrampfung selbst, äußern konnte. Von da an sucht Roos seinen Weg immer wieder zwischen dem freieren Pleinarismus und dem (an Maillol anschließenden) strengeren Klassizismus, zwischen einer atmosphärisch mit der Umwelt verbundenen und einer in der Oberfläche zwar geschlosseneren, aber nach außen trockener sich isolierenden Form ins Gleichgewicht zu bringen. Das gilt sowohl für die plastischen Werke wie für die in den letzten Jahren ganz hell, fast luftleer gewordenen Bilder.

So wird einem gerade in dieser Ausstellung, die in jedem der sieben Säle frühe und spätere Werke in ständigem Wechsel nebeneinander zeigt, wieder einmal die tragische Situation einer ganzen Künstlergeneration deutlich, welcher die ehrenvolle Aufgabe zufiel, die in ihrer Entwicklung um ein halbes Jahrhundert zurückgebliebene Basler Malerei wieder mit dem gesamteuropäischen Wachstum der Kunst zu verbinden. Diese notwendige und fruchtbare Aufgabe war offenbar nur mit dem Opfer des einmaligen Einsatzes aller Kräfte zu erfüllen. Nachdem sie ausgeführt war, hatten sich die Kräfte dieser Künstler verbraucht, während die europäischen Altersgenossen (Kandinsky, Klee, Picasso, Braque u. a.) in den gleichen Jahren nichts nachzuholen hatten, sondern sich vom Rhythmus *ihrer* Zeit immer wieder tragen, bestimmen und zum Fortschreiten fordern lassen konnten. *m. n.*

Bildhauerzeichnungen
Galerie d'Art Moderne, 15. September bis 10. Oktober 1946

In der hübschen Ausstellung sind fünf verschiedene plastische Temperamente vertreten: die drei Schweizer Alberto Giacometti, Louis Weber, Benedikt Remund, der Italiener Marino Marini und der Russe Jacques Lipchitz. *Lipchitz* dürfte in Basel und wohl auch in der übrigen Schweiz am wenigsten gut bekannt sein. Drei Zeichnungen und eine Radierung zeigen ihn als Vertreter einer Plastik, die in großen fließenden Formen, weit in den Raum vorstoßend, die ausdrucksgeladenen Bewegungen menschlicher Körper festhält. Seine Zeichnungen bedeuten Vorschau der räumlichen Wirkungen, die vom plastischen Körper ausgehen, im malerischen Wechsel von Licht und Schatten und im weichen Übergang der Formen nach ihren Hell-Dunkelwerten. Von den wirklichen Dimensionen seiner Plastiken im Raum gibt allerdings keines der Blätter eine zureichende Vorstellung. Im Gegensatz zu Lipchitz beschäftigen sich die sehr sensiblen Bleistiftzeichnungen von *Alberto Giacometti* nicht mit der Gesamtwirkung einer Plastik, sondern mit sehr schön empfundenen einzelnen

Ausdrucksstudien des menschlichen Antlitzes. Auf ganz amüsante, aber nicht gerade sehr spannungsreiche Weise äußert sich *Louis Weber* ausschließlich im abstrahierend Linear-Flächigen, zum Teil auf kleinen geritzten Schieferplatten. Mit vitaler Kraft hingegen erfaßt *Marino Marini* die volle plastische Rundung des menschlichen Körpers in der ihn umgebenden Atmosphäre. Seine Federzeichnungen sind kraftvoll, sicher im Strich und kühn im Aufbau der Figuren. Trotz des immer wieder andersartigen phantasievollen Kombinierens der verschiedensten zeichnerischen und technischen Mittel wirkt jede Form knapp und bestimmt. *Remund*, obwohl er im plastisch Realisierten in ganz ähnlichen Bereichen des statisch Gebundenen zu finden ist wie Marini, scheint sich in seinen Aktzeichnungen gerade umgekehrt, nämlich von außen kommend, dem Kern der endgültigen Form zu nähern. Besonders schön und sensibel sind die ausgestellten Radierungen. *m. n.*

Bern

Englische Malerei seit 1900
Kunstmuseum, 3. bis 25. Aug. 1946

Zum ersten Male seit ihrem Bestehen hat die Londoner Tate Gallery eine Auswahl aus ihrer Sammlung englischer Malerei für einen Ausstellungszyklus auf dem Festlande herausgegeben. Er war in einer Sonderausstellung im Berner Kunstmuseum zu sehen. Die 123 Gemälde und Aquarelle entstamten dem letzten halben Jahrhundert der englischen Malerei und vermochten ein eindrückliches und unmißverständliches Bild des englischen Charakters in der Kunst zu bieten, dazu auch ein sinnfälliges Dokument der allgemeinen Kunstentwicklung vom Erbe des 19. Jahrhunderts aus zur Moderne, einschließlich surrealistischer und abstrakter Richtungen.

Der Anf ng der Ausstellung zeigte eine Generation, die sichtlich unter dem Einfluß der führenden französischen Zeitgenossen steht, doch sind die Engländer in der Erfindung wie in den Ausdrucksmitteln vorsichtiger, zurückhaltender, im Porträt mehr auf Ernst und Würde und in der Landschaft mehr auf Besinnlichkeit und gedämpfte Stimmung bedacht. Was an Einfall und sprühender Lebendigkeit, an malerischem Naturtalent im Vergleich zu den Franzosen fehlt, das wird ersetzt durch eine Haltung von Vornehmheit und Gründlichkeit. Zu den bekanntesten Erscheinungen dieser Zeit, die die Ausstellung dokumentierte, gehört Philip Wilson Steer, der in die Nähe von Toulouse-Lautrec weist. Die Durchsetzung der ganzen Bildgestaltung mit Licht und Atmosphäre und das enge Verbinden von Figur und Landschaft gehören zu den Vorzügen dieser Malerei. – In den Jahrzehnten vor dem ersten Weltkrieg fiel sodann die große Zahl sorgsam gemalter Porträts auf. Der Zug zum Bürgerlich-Realistischen herrschte meist vor, doch fehlte auch das elegante Salonbildnis in großem Format und reicher Aufmachung nicht, mit der Schaustellung großer Toiletten und hoher, ruhig gestimmter Innenräume. Eine Sonderstellung nimmt im Porträt wie in der Komposition der 1892 geborene Stanley Spencer ein, der wohl als die originellste Erscheinung in der ganzen hier gezeigten Ölmalerei gelten darf. Sein Hauptstück «Le Christ portant la croix» verbindet eine eigenartige, leidenschaftliche Vision und Phantasie mit der Schilderung unmittelbarer Gegenwart. Die ganze Sprache des Bildes ist ebenso ungewöhnlich als packend und dokumentiert eindrücklich die Loslösung der englischen Kunst aus den Banden strenger Tradition.

Eine besondere Abteilung der Ausstellung, die im zweiten Untergeschoß des Museums untergebracht war, umfaßte Aquarellkunst und Graphik – also Gebiete, zu denen die Engländer seit alters in besonders engem und glücklichem Verhältnis stehen. Die Haltung ist denn hier auch besonders aufgeschlossen, fortschrittlich und phantasievoll. Dazu kommt noch die unmittelbare Wirkung der Motive, die vielfach an den Krieg anknüpfen. So zeigte beispielsweise Henry Moore einen ganzen Zyklus von Szenen aus Luftschutzkellern, die das Thema in grausamer Schärfe erfassen und zugleich künstlerisch zu sublimieren wissen. Albert Richards zeichnet Aspekte und Visionen mit Granattrichter-Landschaften und Fallschirmen, die sichtlich aus tiefer Beeindruckung durch die phantastische Erscheinung des Krieges hervorgegangen sind (die Lebensdaten 1919 bis 1945 verraten dazu genug von der Tragödie des vorzeitig vom Krieg weggerafften Genies). Vom Zeitgefühl voll erfaßt ist ferner Graham Sutherland, der sich von Eindrücken aus Maschinenräumen und kriegsverwüsteten Großstädten inspirieren läßt, und der eingestürzte Häuser oder selbst eine so monotone Erscheinung wie ein ausgebranntes Papierlager in einer packenden, vielsagenden Realistik dem Beschauer nahe zu bringen weiß.

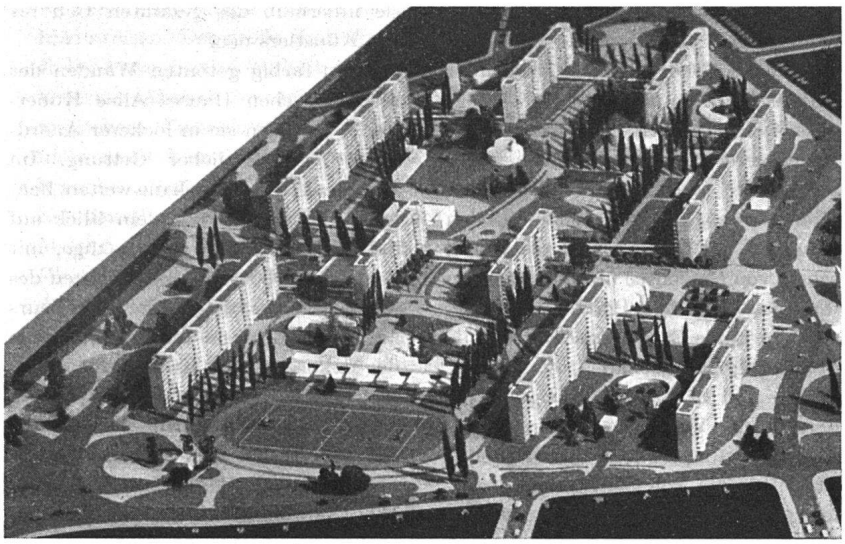
Weniger direkt ans Erleben unserer Zeit angeschlossen erschien die Kunst einiger Surrealisten und Bekenner kubistischer und geometrischer Richtungen. Auch sie sind indes Zeugen für die Zunahme des Willens zum Schritthalten mit der Moderne in der englischen Malerei. *W. A.*

Serge Brignoni, Otto Tschumi, Hermann Jeanneret
Kunsthalle, 31. August bis 29. September 1946

Diese Herbstausstellung vereinigte die umfassenden Schaffensausschnitte zweier Maler, die vor 1940 in Paris lebten und sich dort den surrealistischen Richtungen anschlossen. Seit ihrer Rückkehr nach Bern haben sie im Wesentlichen ihr Programm beibehalten. Wenn die Anklänge an französische surrealistische Malerei auch klar erkennbar sind, so erweisen sich die beiden auch innerhalb der Schweiz keineswegs als isolierte Erscheinungen. *Serge Brignoni*, dem der große Saal für seine zum Teil monumentalen Formate eingeräumt war, erwies sich als eine Art Landschaftslyriker und philosophisch reflektierender Naturanalytiker. Auf dem erstern Gebiete, der Landschaftskunst, steht er indessen mehr auf dem Boden des Impressionismus; auch er verfolgt das Ziel, dem Licht und der Atmosphäre in ihrer freien, hellen, gelösten Schönheit möglichst reichen Eingang in die Bildstruktur zu gewähren. In einem tupfen- und stäbchenartigen Farbgewebe läßt er in vollem Strom die Elemente Licht und Luft in den Aspekt der Natur eindringen. Eine größere Zahl südlicher Landschaften belegt diese von starker, glücklicher Naturempfindung getragene Landschaftskunst. Den eigentlichen Surrealisten lernte man dann in einer Reihe großformatiger Bilder kennen, die menschliche Gesichter und Gestalten – oder Teile davon – in ein netzartig ausgebreitetes System von Strahlungen, Adern, Keimen und Energiebahnen einspinnen. Man denkt an den Querschnitt durch ein Pflanzen- oder Körperinneres mit seinen Wachstumszellen und mannigfachen Keimen und Leitungen. Als die besten Leistungen dürften hier einige Bilder gelten, die diesen naturphilosophischen Gedan-

ken mit einer gewissen Einfachheit und Konzentration ausdrücken, wie «La Vénus floréale» oder «Paul et Virginie», während anderswo das Prinzip dieser Naturbetrachtung zu einer willkürlichen Häufung und Aneinanderreihung von Bildpartikeln führt. – Eine Reihe von Plastiken und dekorativ-kunstgewerblichen Arbeiten zeigt wieder ein viel stärker geprägtes Formgefühl.

Brignonis Ausstellungspartner *Otto Tschumi* dürfte durch seine Illustration von Erzählungen wie Gotthelfs «Schwarze Spinne», Melvilles «Moby Dick» oder Carolls «Alice in Wonderland» am bekanntesten geworden sein. Auch in der Ausstellung stand seine Graphik stark im Vordergrund und überzeugte durch ihre sichere und zugleich allen Phantasiepforten geöffnete Haltung, ihre Satire und heimliche Dämonie, ihren ganzen zu spontanen Einfällen und witzigen Ausfällen geneigten Geist. Neben der Graphik zeigte Tschumi etwa achtzig Ölbilder, Tempera- und Pastellmalereien, die alle eine gleichsam submarine Strömung unter dem Tagesgesicht der Dinge aufsuchen und in Bereiche vorstoßen, wo die Gestaltwerdung noch im Fluß ist und Hunderte von Möglichkeiten zu haben scheint. So wird etwa die Menschenfigur auf einer Art Halbstufe der Körperwerdung gezeigt, kaum dem Chaos entronnen und stets der Zersetzung in Fetzen, Geknöchel, Schleim und deformierte Einzelorgane ausgesetzt. Ein anderes häufig aufgesuchtes Stoffgebiet ist das maritime Thema: Schiffsrümpfe, Strand, Schrauben, Takelage, wobei auch hier das Dahinterliegende wesentlicher ist als die Dinge selber. Gerade das Unwägbare aber, das aus dem Traumhaften und Verschwommenen herstammt, ist durch den Maler zu besonders fest umrissener, streng durchmodellierter Form entwickelt und auf eine hohe Stufe koloristischer Schönheit gebracht worden. *W. A.*



Wiederaufbauprojekt für ein zerstörtes Quartier in Rouen. Zehngeschossige Wohnbauten, in den weiten Freiflächen Kinderhorte und -gärten, Schulen, Sportanlagen, Läden usw. Das Quartier mit 820 Wohnungen auf einer Fläche von 20 ha ist für 4000 Personen bestimmt (6 % des Geländes sind bebaut). Architekt: Marcel Lods, Paris

Französische Architektur der Gegenwart

Kunstmuseum, 26. Oktober bis 10. November 1946

Am 26. Oktober ist im Kunstmuseum Bern die als Wanderausstellung gedachte «Exposition d'Architecture Française» feierlich eröffnet worden. Diese Veranstaltung wird von den schweizerischen Fachkreisen auf das wärmste begrüßt, bietet sie doch Gelegenheit, neueres französisches Architekturschaffen, dem heute im Zeitalter des Wiederaufbaus besondere Bedeutung zukommt, eingehend studieren zu können. Initiant und Veranstalter ist die französische Regierung, die zur Durchführung dieser und ähnlicher Ausstellungen in anderen Ländern ein besonderes Komitee bestellt hat. Sein Präsident ist *Auguste Perret*, und die Mitglieder sind: MM. Croizé, Dufournet, Guilbert, Hermant, Lods, Pingussion, Bouxin (Sekretär) und Messonnier (Delegierter). Die Ausstellung steht französischerseits unter dem Patronat des Ministers für Wiederaufbau und Stadtplanung, sowie der «Association Française de l'Action artistique» und schweizerischerseits unter der Obhut der Verbände BSA, SIA, SWB und L'Oeuvre. In Verbindung mit der Ausstellung finden Vorträge namhafter französischer Fachleute statt, so von *Marcel Lods, Le Corbusier, Ing. Freyssinet, René Herbst.* Diese Referate verteilen sich auf die ganze Dauer der Ausstellung in der Schweiz und werden in Verbindung mit den Verbandsortsgruppen der betreffenden Städte und der «Association Suisse des Conférences de Langue Française» durchgeführt.

Die Ausstellung findet nach Bern (26. Oktober bis 10. November) im Gewerbemuseum Basel (22. November bis 23. Dezember), im Helmhaus Zürich (11. Januar bis 9. Februar 1947) und hernach in Lausanne und Genf statt. Zur Durchführung derselben wurden für die verschiedenen Orte delegiert: Bern: E. Hostettler und M. Jenny, Arch. BSA; Basel: H. Baur, Arch. BSA; Zürich: E. F. Burckhardt und A. Roth, Arch. BSA; Lausanne: J. P. Vouga, Arch. BSA; Genf: D. Honegger, Arch. BSA, der gleichzeitig als Sekretär der gesamtschweizerischen Veranstaltung amtet. *a. r.*

Gerzensee

Hans Zaugg

Haus Friedberg, September 1946

Mit seiner unvergleichlichen Vedute auf Voralpen und Hochgebirge gehört der Ort Gerzensee zu den altrenommierten, klassisch gewordenen Stätten des Bernbiets. In einem der hübschesten Landhäuser (das in Tavels Roman «Der Donnergueg» zum Schauplatz einer Liebesidylle geworden ist) führte der derzeitige Hausherr, der bernische Maler *Hans Zaugg*, eine Heim- und Atelierausstellung durch, die zum Sehenswertesten und Echtesten gehörte, was man in dieser Art zu sehen bekommt. Es war eine Einheit von Landschaftsschönheit und feinem Baustil und gleichzeitig von stilvoller Ausstattung und feinem, aus dem Ortsgeist hervorgegangenem Malstil erreicht, wie sie sich wohl kaum überbieten läßt. Dabei wirkte weder die Ausstellung irgendwie arrangiert, da fast alle Bilder der ständige und natürliche Wandschmuck dieser feinen Biedermeierräume sind, noch haftete der Malerei etwas gezwungen Antiquarisches an. Denn Hans Zaugg ist ein Bewahrer malerischer Traditionen aus Veranlagung. Wenn er seinen Blumenstilleben eine Untermalung von

tiefer warmer Tonigkeit gibt, so ist es nicht Manier, sondern das Bedürfnis nach gründlicher Ausschöpfung aller malerisch-stimmungsmäßigen Möglichkeiten. Das Altmeisterliche, die Feinmalerei ist ein Stück Lebensphilosophie, die hier auf dieser reizenden alten Campagne ihren idealen Boden gefunden hat. Zaugg malt die Landschaft von Gerzensee übrigens nicht in ihrer vedutenhaften Pracht und Breite, sondern in kleineren Ausschnitten, die Stimmung und Gehalt stiller Naturwinkel und bäuerlicher Tätigkeit widerspiegeln. Vor allem die Ernteland-schaften, die vollen sommerlichen Baumkronen, die saftigen Wiesenhänge und tief ins Grün eingebetteten Höfe sind bevorzugte Stoffe; dazu kommen als ebenso wesentliches Schaffensgebiet die Blumen- und Früchtestilleben, mit einer tiefen, warmen Fülle von dunklen Hintergründen, aus denen die Blatt- und Blütenfarben leuchtend hervortreten. *W. A.*

Lenzburg

Ernst Morgenthaler
Villa Alice Hünerwadel, 8. bis 30. September 1946

Ernst Morgenthaler war von der Stadt Lenzburg aufgefordert worden, vierzehn Tage des Sommers in ihren Mauern als ihr Gast zu verbringen: die Ortsbürgerkommission von Lenzburg, der die kulturellen Aufgaben übertragen sind, beabsichtigt, jedes Jahr einen Schweizerkünstler einzuladen und von den hier entstandenen Werken eine Ausstellung zu veranstalten. Als erster erschien Morgenthaler während den Vorbereitungen und über den Tag des Jugendfestes, das ein Anlaß von zentraler Bedeutung im Leben dieser Kleinstadt ist. Der Maler, für den sowohl die landschaftliche Umgebung als das Bild der Stadt mit ihren alten Gassen unbekannt war, lebte sich in erstaunlicher Aufgeschlossenheit ein und nahm an dem täglichen und festtäglichen Leben teil; skizzierend zog er durch die Straßen, in die Kirche, wo die Schulmädchen bunte Dekorationen von Blumen und Kränzen herstellten, auf den Platz mit dem Tanzboden unter schattigen Bäumen. Nicht nur Studien entstanden indessen, sondern eine Reihe von Bildern, die in improvisiertem Atelier und später zuhause zu Kompositionen ausreiften. Sie sind von köstlicher Frische und Unmittelbarkeit, und thematisch wirken sie innerhalb des gesamten Oeuvres des Künstlers neu.
An den farbig getönten Wänden des klassizistischen Hauses Alice Hünerwadel kommen sie in lockerer Anordnung zu erfreulicher Geltung. Im Hauptsaal reihten sich die weiten, lichten Landschaften mit dem Blick auf nahe Hügel und ferne Jurazüge, mit den sommerlich hellen Grüntönen des Vordergrundes aneinander; Interieurs aus der Stadtkirche mit den Gestalten der dekorierenden Kinder und Gärtner standen dem in seiner düstern Stimmung sehr eindrücklichen Bild aus dem Hof der Strafanstalt gegenüber. In den beiden Nebenräumen erneut landschaftliche Themen auf großen Tafeln, sowie Skizzen, in denen Morgenthalers temperamentvolle Sicherheit der kompositionellen Erfassung und sein ausgeprägter Sinn für die farbig malerische Darstellung sich aussprechen. Ein paar alte Bürgerhäuser mit ihren charakteristischen Fassaden, eine Ecke mit Jassern im Gasthof, und wieder ein Bild über das Thema des Jugendfestes, eines der schönsten und geheimnisvollsten, das Bild der unter Bäumen tanzenden Kinder: dies einige der ausgestellten Werke aus zwei Sommerwochen. *g.*

Lugano

Circolo Artisti di Varese
Ghilda del Libro, 7. September bis 15. Oktober 1946

Die Büchergilde Luganos, die immer bestrebt war, den geistigen Austausch zwischen dem Tessin und der ennetbirgischen Schweiz einerseits und zwischen dem Tessin und Italien andererseits zu fördern, veranstaltete in ihrem Sitze eine Kunstausstellung, die die Werke von acht Künstlern der benachbarten lombardischen Stadt enthielt. Unter den Gästen der Büchergilde befanden sich Persönlichkeiten, die durch ihre Beiträge zur Biennale in Venedig und anderen wichtigen italienischen und ausländischen Ausstellungen einen verdienten Ruf genießen. Wir erwähnen als solche die Maler Domenico De Bernardi, Giuseppe Montanari und den Bildhauer Angelo Frattini. Als Keramiker trat ehrenvoll Alessandro Pandolfi auf, während der künstlerische Nachwuchs von Varese durch die Maler Nino Moroni und Umberto Vedani würdig vertreten wird, auch Luigi Prada, dessen Bilder die Merkmale des lombardischen Impressionismus aufweisen. Enrica Turri und die in Italien geborene, einer niederländischen Familie angehörende Ada van der Schalk, lieferten überzeugende Beweise ihres Könnens auf dem Gebiete der Malerei. *L. C.*

St. Gallen

Gedächtnis-Ausstellung Carl Liner
Kunstmuseum
1. bis 29. September 1946

Es war für den Kunstverein und das Kunstmuseum St. Gallen eine Ehrenpflicht, eine umfassende Schau des Werkes Carl Liners, der am 26. März dieses Jahres die Erlösung von einem mannhaft getragenen Leiden gefunden hatte, zu veranstalten, da der Künstler der Stadt seiner Jugend aufs engste verbunden geblieben war, wenn er auch sein Heim während nahezu vier Jahrzehnten am Fuße des Säntis gefunden hatte. Die neben Gemälden auch Zeichnungen, Aquarelle, Holzschnitte und Lithographien aufweisende, sich über fast alle Räume des Kunstmuseums erstreckende Schau gestattete einen vorzüglichen Einblick in die Entwicklung dieses ununterbrochen schaffenden, ohne wesentliche Abweichungen seinen Weg weiterschreitenden Maler, von seiner Münchner Zeit hindurch durch die Dezennien seiner Wirksamkeit am Wege von Appenzell nach dem Weißbad. Wie sehr Liner der Landschaft seiner Wahlheimat verbunden war, zeigte die große Zahl von Gemälden, die irgendeinen Ausschnitt dieser Gegend zum Gegenstand haben. So drang er in das innerste Wesen der Landschaft als ein scharfer, aber gleichzeitig auch liebevoller Beobachter ein. Und was für seine Landschaften gilt, das trifft auch für seine Bildnisse zu. Die Ausstellung enthielt verschiedene Bildnisse, die seine sichere Hand und seinen auf das Charakteristische gerichteten Blick verraten. Am populärsten geworden ist er durch seine Trachtengestalten; aber gerade hier erkennt man, wie sehr er bestrebt war, neben einer wohlabgestimmten Wiedergabe des Äußern in das Seelische vorzudringen, ein Bemühen, das ihn vor der besonders auf diesem Gebiete naheliegenden Gefahr der Verflachung bewahrte. Das Beste sind aber ohne Zweifel seine Kinderbildnisse. Es ist typisch für Liner, daß das Stilleben in seinem Werke vollständig in den Hintergrund tritt; sein Blick und sein Herz waren allzusehr dem

pulsierenden Leben zugewendet, als daß ihn die reglose, keinen Wandlungen unterworfene Materie hätte fesseln können. Wenn man seinem Werke eine gesamthafte Bezeichnung geben wollte, so müßte man es am besten als «ansprechend» bezeichnen, und zwar im guten Sinne des Wortes. *Fr. B.*

Zürich

Moderne ungarische Kunst
Galerie des Eaux-Vives,
16. September bis 18. Oktober 1946

Das erste Land in Europa, in dem das Ausstellen moderner Kunst, genauer: abstrakter, surrealistischer und konkreter Malerei und Plastik, von staatswegen seit 1919 verpönt war, ist Ungarn. Dennoch hat sich dort ein kleiner Kreis entwickelt. Dies ist vor allem das Verdienst des langjährigen Kunstrezensenten des «Pester Lloyd», Ernst Kállai, der hin und wieder auf die Entwicklung der modernen Kunst in Westeuropa hinwies und dabei immer mit besonderem Wohlwollen an die führenden Schweizer Sammler und Künstler erinnerte. Die bekanntesten ungarischen Künstler der Vorkriegszeit aber, Moholy-Nagy (Chicago), Béothy und Prinner (Paris), leben im Ausland.

Im Mai-Juni dieses Jahres wurde nun in Budapest die erste Ausstellung einer Gruppe moderner ungarischer Künstler gezeigt, die ein sehr beachtliches Niveau aufwies und über die ein illustrierter Katalog mit einem erläuternden Text von Ernst Kállai Auskunft gibt.

Waren an jener Budapester Ausstellung erst 10 Künstler vertreten, die vorher ohne gegenseitige Beziehung zueinander lebten, so zeigte jetzt die Galerie des Eaux-Vives in Zürich in ihrer Ausstellung «Moderne ungarische Kunst» schon Werke von 17 Ausstellern. Damit eröffnete Frau Egger-Schindler nach einer sommerlichen «fermeture annuelle» wieder die Tore der Galerie, die sich in der Pflege modernster Kunst in der Schweiz spezialisiert hat.

Die ungarischen Gäste waren vorwiegend mit graphischen Arbeiten, Aquarellen und Zeichnungen, vertreten. Wenn wir nach dieser erfreulichen, aber dennoch vielleicht eher transportbedingt zufälligen Auswahl wagen, einige Namen hervorzuheben, so geschieht das lediglich, um auf einige besonders ausgeprägte Erscheinungen hinzuweisen. Der große Teil der Aussteller bewegt sich innerhalb einer kultivierten Abstraktion mit expressionistischem Einschlag, die wir heute nicht mehr besonders hervorzuheben brauchen, weil sie den Stil einer verhältnismäßig breiten Schicht jüngerer Maler darstellt. Einige aber gehen neue Wege in einer bisher wenig bekannten Art. So sind die Zeichnungen des gegen Kriegsende verstorbenen Lajos Vajda hervorzuheben. Eine neue Note geben auch die Zeichnungen von Béla Fekete und Gyula Marosán, die wie psychische Seismogramme anmuten, von feinen Schwingungen und differenzierter Linienführungen. Konstruktivere Kräfte sind Tamás Lossonczy mit seinen interessanten Farbe-Linien-Durchdringungen und Sameer Makarius, der einzige Aussteller, von dem auch kleine Ölbilder gezeigt werden, die im allgemeinen aus drei Farben in Flächen-Linien-Rhythmus gebaut sind. Wenn wir hier diese fünf Maler besonders erwähnen, soll dies noch keine Wertung sein, bis eine umfassendere, in Basel geplante Ausstellung moderner ungarischer Kunst ein vollständigeres Bild vermitteln kann, auf Grund größerer Werke in einer weniger durch Transport-Schwierigkeiten eingeschränkten Auswahl.

Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung möchten wir noch auf ein Buch von Ernst Kállai hinweisen, das kurz vor dem deutschen Einmarsch in Ungarn herauskam und sofort in die Keller versteckt werden mußte. Nun ist es für die jungen ungarischen Maler und Plastiker von besonderer Bedeutung: «Cézanne es a XX. Század konstruktiv Müveszete» (Cézanne und die Entwicklung der konstruktiven Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts), Verlag Anonymus-Kiadas, Budapest. Sein reicher Bildteil mit den beigefügten Erläuterungen führt in der Malerei von Velazquez, der als Vorläufer angeführt wird, über Cézanne, Matisse, Braque bis zu Mondrian, mit Einschluß der ungarischen Vertreter eines kubistisch-expressionistischen Naturalismus. Die Plastik wird dargestellt anhand der Entwicklung von Duchamp-Villon, über Archipenko und Lipschitz, bis zu Pevsner und Bill.

Wie wir vernehmen, ist diese Ungarische Ausstellung in der Galerie des Eaux-Vives der Beginn einer Reihe interessanter Veranstaltungen, bei denen neben Schweizern in vermehrtem Maße auch ausländische Künstler dargestellt werden sollen. Auf dem weiteren Programm stehen Einzelausstellungen von Oskar Schlemmer und Willy Baumeister, von Max Bill und Vordemberge-Gildewart. Eine international zusammengestellte Schau von konstruktiver Kunst, eine amerikanische Ausstellung und die Weihnachtsausstellung der Zürcher Gruppe der «Allianz» sind in Vorbereitung. *bill*

Die Frau als Schöpferin und Bewahrerin von Kulturgut
Helmhaus, 8. September bis 2. Oktober 1946

Welche Überraschung, wenn wir in die Ausstellungssäle des zweiten Stockes kamen und die hier versammelten kostbaren Kunstwerke vorfanden. – Um die Fülle des Dargebotenen in großen Zügen zu umfassen: Die Auswahl enthielt Gemälde aus der Zeitspanne von Hodler bis zu Kandinsky und Plastiken von Maillol bis Bänninger. In einer kleinen Auswahl wurde uns von dem Bedeutendsten geboten, was seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen worden ist. Wie sprach diese Sammlung für das sichere Einfühlungsvermögen der Frau, für ihren stillen und intensiven Einsatz, wo es um wertvolles, bleibendes Gut geht. Es wurde bewußt, mit welcher Sicherheit die Frau zu sammeln weiß und wie wenig sie sich dabei von äußeren Belangen beeindrucken läßt. Nicht großformatige und durch den Ton des Außerordentlichen überraschende Bilder hatten wir vor uns. Es handelte sich vielmehr um solche, von denen eine unaufdringliche und intime Kraft ausgeht. Wir spürten ihnen gleichsam ihre Einbezogenheit in die Atmosphäre des Wohnhauses an. – Dadurch, daß Bildgruppen aus ganz verschiedenen Privatsammlungen gewählt worden waren, gewann die Gesamtschau außerordentlich an Lebendigkeit. Intim und unmittelbar sprach uns die Eigenart eines jeden Sammelmilieus an, so daß wir geradezu Lust bekamen, von den Bildgruppen auf die betreffenden Persönlichkeiten zu schließen, um die sie versammelt worden sind. – Im ersten Stock war dann die Auswahl von Werken zu sehen, die von schweizerischen Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen der Gegenwart stammen. Fraglos zeugten diese Bilder von einer unbedingten künstlerischen Hingabe. In qualitativer Hinsicht hervorragend wagen wir sie allerdings nicht zu nennen. Vielleicht traten wir, von der prachtvollen Sammlung des zweiten Stockes herunterkommend, auch mit einem besonders strengen Maß-

Aarau	Kant. Kunstsammlung	Sektion Aargau der GSMBA	2. Nov. bis 24. Nov.
Basel	Kunstmuseum	Staatlicher Kunstkredit 1946 (Wettbewerbe und Aufträge)	3. Nov. bis 17. Nov.
	Kunsthalle	Martin A. Christ - Max Fueter	26. Okt. bis 24. Nov.
	Gewerbemuseum	Französische Architektur der Gegenwart	22. Nov. bis 23. Dez.
	Galerie Bettie Thommen	Coghuf	1. Nov. bis 30. Nov.
	Galerie d'Art moderne	Jean Arp	12. Okt. bis 8. Nov.
Bern	Kunstmuseum	Gabriel Lory fils	6. Okt. bis Dez.
		Französische Architektur der Gegenwart	26. Okt. bis 10. Nov.
	Kunsthalle	Max Hunziker - Paul Speck	2. Nov. bis 1. Dez.
	Schulwarte	Jugendbuchausstellung	23. Nov. bis 8. Dez.
Biel	Galerie des Maréchaux	Adolf Funk	2. Nov. bis 24. Nov.
Chur	Kunsthaus	Turo Pedretti	19. Okt. bis 17. Nov.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Joseph Reichlen	3 nov. - 24 nov.
Genf	Musée Rath	Alexandre Cingria	novembre
	Musée d'Ethnographie	L'art rustique des Alpes rhodaniennes	25 juillet - 25 déc.
	Athénée	Adrien Holy	2 nov. - 21 nov.
Küsnacht	Kunststube «Usterhof»	Künstler der GSMBA	14. Sept. bis 15. Nov.
Lausanne	Galerie d'Art du Capitole	Jean Viollin	26 oct. - 14 nov.
		Pizzotti	16 nov. - 5 décembre
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Petra Petitpierre - Léopold Gugy - Max Theynet - Octave Matthey	12 oct. - 3 novembre
St. Gallen	Kunstmuseum	Martha Cunz	2. Nov. bis 24. Nov.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Stadt- und Dorfbilder	17. Nov. bis 31. Dez.
Thun	Kunstsalon Krebser	Kleinmeister des Berner Oberlandes	17. Okt. bis 15. Nov.
Winterthur	Kunstmuseum	Die Sammlungen und Neuerwerbungen	19. Aug. bis 15. Nov.
	Gewerbemuseum	Kunstgewerbliche Arbeiten	24. Nov. bis 21. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis März 1947
	Graphische Sammlung ETH.	Die Schweizerische Graphik im Zeitalter des Rokoko und des frühen Klassizismus	26. Okt. bis 31. Dez.
	Kunstgewerbemuseum	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis März 1947
	Galerie des Eaux Vives	Max Bill	20. Okt. bis 15. Nov.
		«Die Allianz»	16. Nov. bis 31. Dez.
	Galerie Neupert	Reinhold Kündig	2. Nov. bis 25. Nov.
	Pestalozzianum	Kinder zeichnen den Garten	21. Sept. bis November
	Ausstellungsraum Orell Füßli	Zeichnungen von Maurice Barraud	2. Nov. bis 30. Nov.
	Buchhandlung Bodmer	Eugen Zeller	19. Okt. bis 19. Nov.
		Ernst Morgenthaler	20. Nov. bis 15. Jan.
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 IN ZÜRICH

stab an diese Bilder heran. Nennen wir aber unter der auch hier sorgfältig zusammengestellten Auswahl die schönen Zeichnungen von Cornelia Forster, Marguerite Frey-Surbek, die Aquarelle von Gertrud Escher oder die Plastik «L'Andalouse» von Hildi Heß, um einige der eindrücklichen unter diesen Werken herauszugreifen.

P. Portmann

Braque – Kandinsky – Picasso
Kunsthaus, 21. September bis 20. Oktober 1946

Diese Ausstellung bringt als Neuheit den reichen Überblick über Wassily Kandinskys Werk. Picasso und Braque sind dem Zürcher und Schweizer Publikum durch zusammenfassende Ausstellungen der letzten fünfzehn Jahre bekannt gemacht worden, während der hier gewährte Einblick in das umfangreiche Oeuvre Kandinskys zum erstenmal ein zusammenhängender ist. Man erlebt bei dieser Gelegenheit den heute stark divergierenden Gestaltungswillen dieser drei prominenten Persönlichkeiten aus der modernen Bewegung, deren Kunst vor sechsunddreißig Jahren eine optische Revolution einleitete. Picasso und Braque gehörten einer engeren künstlerischen Gemeinschaft an, und auch zwischen den beiden führenden Kubisten in Paris und Kandinsky in München bestand eine geistige Verbindung in der Ablehnung aller naturalistischen und impressionistischen Kunst, eine Beziehung, die auch in den theoretischen Schriften und Publikationen Kandinskys aus der damaligen Zeit ihren Ausdruck fand.

Die Sprache *Picassos* hat sich im Laufe der letzten zwanzig Jahre immer mehr in der Richtung des Dramatischen entwickelt. Nach den drei schwebenden, in Braun-Beige gehaltenen architektonischen «Kompositionen» aus der frühkubistischen Epoche (1911) und den strengen grauen und farbigen «Konstruktionen» (1927/29) ist in den späteren Tier- und Menschendarstellungen ein expressiver Dynamismus festzustellen. Picassos Kunst entzündet sich primär an den Realitäten, vom täglichen Leben bis zum großen Weltgeschehen. In seiner Kunst spiegelt sich unser heutiges Menschheitsgesicht am krassesten und grausamsten. Seit zwanzig Jahren projizieren seine Bilder eine bedrohliche Atmosphäre, die Tatsächlichkeiten vorausfühlend. Zeitwahrheit wird aber bei ihm durch immer neue, verblüffende optische Ausdrucksmethoden in eine künstlerische Sphäre gebannt, welche die Problematik des Lebens in eine Problematik der visuellen Prägung überleitet. Der Inhalt einer lastenden Realität wird durch die Kühnheit der erfinderischen Kraft verwandelt und befreit. Während der kubistische Picasso den Gegenstand kinetisch umkreiste, dabei Volumen und Raum verwandelnd, geht der heutige Picasso mit der Einführung von Zeit und Bewegung an die psychische Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten in der Erfassung des Menschen heran. Gegenüber Eindeutigkeit und Statik wird hier Vielschichtigkeit und Veränderlichkeit betont und in eine optische Simultaneität gebracht.

Im Gegensatze zu der experimentierenden Kunst und dramatischen Spannkraft Picassos wirken die großen Stillleben von *Georges Braque* wie von einer lyrisch-elegischen Note getragen. Die Schatten der letzten Jahre liegen auch auf diesen Bildern, die in ihrer farbig gedämpften Haltung, in ihrer sanften linearen Flüssigkeit und Disziplin in traditioneller französischer Würde die Kraft und Schönheit eines stark vergeistigten Metiers entfalten.

Von der Welt *Kandinskys* geht allerdings eine ganz andere Atmosphäre des Optimismus und der geistigen Universalität aus. Weder als Inhalt noch als Ausgangspunkt spielt das Gegenständliche hier irgend eine Rolle. Die Quellen dieser Kunst, die technisch das größte Können aufweist, sind rein spiritueller Natur; ihre farbigen und graphischen Ausdruckszeichen stammen aus einer völlig befreiten künstlerischen Imagination, die von elementaren Linien, Formen, Farben und ihrer psychischen Resonanz ausgeht und sie bis ins Orchestrale steigert. Ein unerschöpflicher Reichtum an Bewegungsmotiven, Spannung und Entspannung, Steigen und Sinken spiegelt sich in diesen Bildern; eine vielfältige und vielstimmige «Harmonie des Ausgleiches» wird aus den Grundelementen der Malerei erweckt und von der einfachsten bis zur kompliziertesten Form- und Farbkomposition entwickelt. Malerei und Musik scheinen eng verschwistert. Von den frühen, zum Teil auch musikalisch betitelten, Bildern («Improvisation», «Pastorale» usw.) von 1910 bis 1914, mit ihrer großzügig-expressiven linearen Rhythmik und farbigen Klangkraft, bis zu der späten, bis ins Minutiöse gemalten Kleinwelt freier Farb- und Formwesenheiten, die im dynamischen Beziehungsspiel zu einer großen Einheit verschmolzen werden, ist diese Musik optisch lebendig. Aber nicht nur Malerei und Musik werden einander näher gerückt. Kandinsky geht prinzipiell darauf aus, die verlorene Einheit der Künste wiederherzustellen, das Reich der Zeichen Farben-Töne-Worte vom Elementaren her mit neuer geistiger Kraft zu laden und die getrennten Gebiete der Kunst im Dienste einer allgemeinen menschlichen Erneuerung zu vereinigen. Diese Ideen vertrat er nicht nur bei seinen verschiedenen Lehrtätigkeiten in Moskau, Weimar und Dessau, sondern dies ist auch in der Reihe seiner wissenschaftlichen und poetischen Schriften seit 1910 niedergelegt worden. Wassily Kandinsky sah seine eigene Zeit als eine problematische, komplizierte und unruhig bewegte; aber er wollte auch dieser Zeit ihr verlorenes Gleichgewicht wiedergeben, mit seiner Kunst die in ihr mögliche «Harmonie» herausholen. Schon 1910 schreibt er: ... «Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende ‚Prinzipien', unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die mehrere zu einem machen, Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie. Die auf dieser Harmonie fußende Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches *Bild* heißt.» In seinen verschiedenen Entwicklungsphasen, von jenen monumentalen Frühbildern (1910–1914), die sich zum ersten Mal vom Gegenständlichen befreien, zu den präziser kristallisierten geometrischen Formen der Bauhauszeit (1922–1932) mit ihrem interstellaren Bewegungsspiel, bis zu den Pariser Jahren (ab 1932 bis zum Tod 1944) mit ihrer immer reicher entfalteten Farbskala und Formphantastik – stets geht sein Kunstwollen und Realisieren dahin, Geistiges in eine rein imaginative optische Bildsprache zu bannen, gebundene Materie in freie Energie zu verwandeln. Die Parallelen zu den Entdekkungen in der modernen Naturwissenschaft erscheinen dabei evident, wo auch Materie in Energie überfließt. Kandinsky spricht die Sprache einer neuen und kommenden Epoche und hat gleichzeitig die Kunst zu ihren Urgesetzen und Urschönheiten zurückgeführt.

C. G.-W.

Chronique Romande

Pour la cinquième fois, le Salon de Lausanne s'est ouvert au Comptoir suisse; et il sied à ce propos de rendre hommage à ceux qui en eurent l'idée, et l'imposèrent. Exhiber des tableaux et des sculptures au milieu des machines agricoles, des fromages et des aspirateurs n'était ni du goût de ceux que l'art laisse indifférent, ni du goût de ceux auxquels il est cher. Pour les premiers, il était inutile d'introduire un salon artistique dans le Comptoir; pour les seconds, il était quasiment sacrilège de montrer des œuvres d'art parmi des relents de fondue et de vin blanc. – L'une et l'autre de ces manières de voir me paraissent excessives; il est bon que l'on tienne à rappeler aux visiteurs du Comptoir que l'art existe, qu'il est capable de procurer des joies, et que par suite il doit avoir sa place dans la vie de la communauté.

Seulement, pour que le Salon de Lausanne joue vraiment ce rôle, il faut qu'il maintienne sa qualité, et que les œuvres inférieures en soient impitoyablement éliminées. On s'est efforcé de le faire les premières années, mais depuis deux ans il s'est produit un fléchissement; le niveau moyen de ce Salon a sans conteste visiblement baissé. Certes, on y rencontre encore des tableaux et des sculptures qui ont du mérite; mais elles voisinent avec d'autres qui sont si nettement insuffisantes, qu'on en vient à se demander si les membres du jury discernent ce qui sépare les premières des secondes.

Ce qui vaut la peine d'être regardé, dans ce Salon, ce sont en peinture les envois d'artistes vaudois tels que Clément, Francillon, Marcel Poncet, Nanette Genoud, Hartmann, Kaiser, Apothéloz, et ceux des Genevois Ducommun, Chavaz et Adrien Holy; et en sculpture, ceux de Paul Baud, Milo Martin, Max Weber, Pierre Blanc et Muller-Robichon. Quant au reste, ce sont des œuvres bien tranquilles, bien anodines, et qui inclinent à penser que, chez ces artistes, l'ambition suprême est de ne pas se faire remarquer. Vraiment, ils ne donnent pas l'impression que le feu sacré les prenne aux entrailles.

Pour pénétrer dans ce Salon, il faut traverser la salle où les horticulteurs ont exposé les plus beaux produits de septembre: dahlias, zinnias, glaïeuls, etc. Quand on compare cette exubérance, cette prodigalité, cet éclat, avec ce que l'on pourrait appeler la parcimonie artistique d'une bonne part des exposants du Salon, on en vient à se féliciter que, contrairement au mot d'Oscar Wilde, la nature n'imite pas l'art, et à penser que bien des exposants ont là, sous les yeux, un exemple qui devrait les faire réfléchir.

•

Dernièrement, un jeune peintre du Jura bernois, Pierre Stämpfli, a fait dans un hôtel de Bienne une exposition qui méritait l'attention, et pour plusieurs raisons. Je m'empresse de dire qu'il n'a que trente ans, et que, si ce qu'il montre révèle des dons authentiques, il ne faut pas considérer qu'il soit parvenu à entièrement dégager sa personnalité. Mais des débuts aussi remarquables permettent d'avoir de l'espoir.

Bien que Pierre Stämpfli ait fait des séjours à Paris et y ait travaillé, on ne trouve dans ses toiles aucun reflet de ce qu'on appelle «L'Ecole de Paris». Ni Matisse, ni Picasso, ni Rouault, ni Dufy n'ont eu d'influence sur lui. Il use d'harmonies sourdes, de gris fins, très nuancés, mais qui ne sont jamais fades ni «distingués».

Les œuvres de Stämpfli comprennent d'une part des paysages, presque tous urbains, et de l'autre, des compositions: soit des sujets religieux, soit des transpositions de scènes de la vie quotidienne, marchés, intérieurs de cabarets, etc. Ce qu'il y a de moins bon dans l'ensemble qu'il montrait, ce sont des figures et des nus, qui par leur vision et leur exécution sentent encore l'école; j'excepterai pourtant une toile intitulée La Parisienne. *En revanche, les paysages sont excellents et rendent parfaitement l'atmosphère de Paris, notamment des rives de la Seine et ses quais. Ces sujets n'ont pas été pour l'artiste un simple prétexte à assembler des taches de couleur; il est parvenu à traduire l'âme de la vieille cité, ce grandiose familier qui la rend unique. Mais, malgré le charme qu'ont ces paysages, je mets encore plus haut les compositions de l'artiste. Il a réussi à évoquer les sujets sacrés,* Le calvaire, *la* Mise au tombeau, *à les baigner dans une atmosphère qui, toutes proportions gardées, fait songer à Rembrandt. De même, lorsqu'il prend des thèmes de la vie quotidienne, un marché, la queue à la porte d'une boutique, une dispute dans une loge de concierge, il les soustrait à la réalité immédiate, à l'anecdote, en dégage une poésie très prenante, très personnelle. Bref, nous avons là ce qui est peut-être la chose la plus rare chez nous, un visionnaire, un artiste de la lignée de Goya et de Breughel.*

Encore une fois, en citant ces grands noms, je n'ai voulu que marquer des points de repère. Pierre Stämpfli débute, et a encore à évoluer, à se dégager de certaines influences; mais ce qu'il vient de montrer à Bienne prouve qu'il faut retenir son nom et suivre ce qu'il fera.

François Fosca

Baden-Baden

Moderne französische Malerei
Kurhaus, 30. September bis 8. Oktober 1946

Diese Ausstellung französischer Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart – für die meisten Besucher wohl seit langem die erste Wiederbegegnung mit großer europäischer Malerei – wurde unter Mithilfe von Museumsleuten durch die Abteilung «Bildende Kunst» bei der Militärregierung der französischen Besetzungszone veranstaltet; nach ihrer Eröffnung in Baden-Baden soll sie nach Berlin und Mainz weitergehen. Sie bietet 130 Werke von rund hundert Malern, zumeist aus französischem Museums-, Kunsthandels- und Privatbesitz, die einen beglückenden Ausblick auf die malerische Kultur Frankreichs geben. In der sorgfältigen Berücksichtigung der jungen Talente der Ecole de Paris legt sie zugleich Zeugnis ab für die neugewonnene Aufgeschlossenheit der französischen Behörden gegenüber der jungen Kunst.

Für das deutsche Publikum, das die Malerei des Auslands seit Jahren nicht mehr hat verfolgen können, mag die Vielfalt der Namen und Erscheinungen fast verwirrend sein. Wegleitend für den nichtorientierten Besucher wirken aber die Abstufungen in der Vertretung. Während die meisten Künstler nur mit einem und meist kleinformatigen Bilde vertreten sind, erscheinen einzelne führende Meister mit mehreren und gewichtigen Werken. So werden die entscheidenden Akzente gesetzt durch Manet (mit der «Serveuse de bock à Reichshofen» und dem «Fliederstrauß» aus Berlin), Cézanne (mit dem Mannheimer «Raucher»), Monet und Sisley (mit kostbaren frühen Landschaften), Renoir, Toulouse-Lautrec, van Gogh (mit seinem Zimmer in Arles), Rousseau, Matisse, Picasso (mit sieben Werken seit 1903), Braque, Chirico und die beiden Bronzen von Rodin («L'homme qui marche») und Maillol.

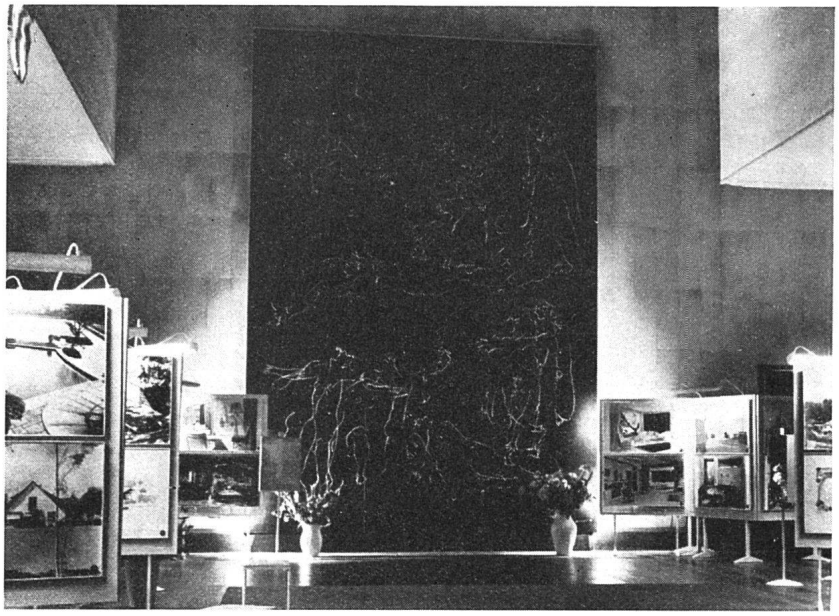
Die Wirkung der Ausstellung ist heute noch nicht zu ermessen; es bleibt die Hoffnung, daß die so angelegentlich

betreute Veranstaltung das ihre zu der kulturellen Verständigung Europas beitrage. *h. k.*

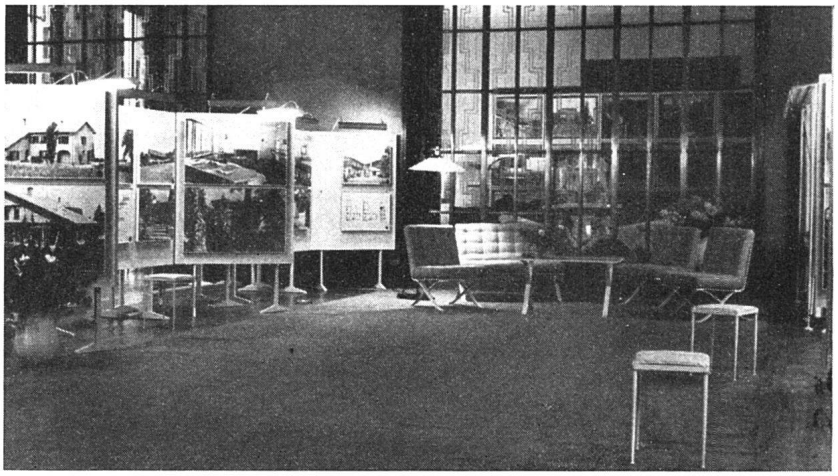
London

Switzerland
Planning and Building Exhibition
The Royal Institute of British Architects, 19. September bis 26. Oktober 1946

Diese Ausstellung schweizerischer Gegenwartsarchitektur, die erste umfassende, die unseres Wissens bisher im Auslande zustande kam, ist von einem großen Erfolge begleitet. Diese Tatsache geht aus Besprechungen mit maßgebenden englischen Kollegen, aus den zahlreichen, zum Teil sehr reichhaltigen Berichterstattungen in englischen Fachzeitschriften (zum Beispiel Sondernummer The Architectural Review) und aus Berichten in der Tagespresse und im Radio hervor. Die Londoner Ausstellung bestätigt die Richtigkeit unserer Auffassung, wonach die schweizerische Auslandwerbung nicht mehr länger auf den Beitrag unseres Planens und Bauens verzichten kann. Das Interesse der ausländischen Fachwelt insbesondere an unserem fortschrittlichen Schaffen und damit auch an unseren Architekturpublikationen und Zeitschriften, war schon vor dem Kriege in stetigem Wachsen begriffen und ist besonders heute ein außerordentlich starkes geworden. Im Zeitalter des materiellen und geistigen Wiederaufbaus haben nicht allein Kunst, Literatur, Politik, sondern auch die Baukunst in hohem Maße Wesentliches über Leben und Streben eines Volkes auszusagen. Es ist auch bezeichnend, daß die Anregung zu dieser Ausstellung von London kam, damals nämlich, als die ersten Verhandlungen für die Veranstaltung einer ersten schweizerischen Nachkriegsausstellung eingeleitet wurden. Die realistisch denkenden englischen Kreise wünschten ausdrücklich eine Bauausstellung, weil sie daraus für die Lösung ihrer eigenen Probleme wertvolle Anregungen erhoffen. Schon liegen auch Anfragen aus anderen Ländern vor, welche die Ausstellung nach London übernehmen möchten, so von Schweden, Dänemark, Holland, Frankreich u. a. m. Der Erfolg dieser Veranstaltung soll von uns Schweizern nun dahin ausgelegt werden, daß wir unsere besten Kräfte fortgesetzt für die schöpferische Gestaltung eigener Aufgaben einsetzen,

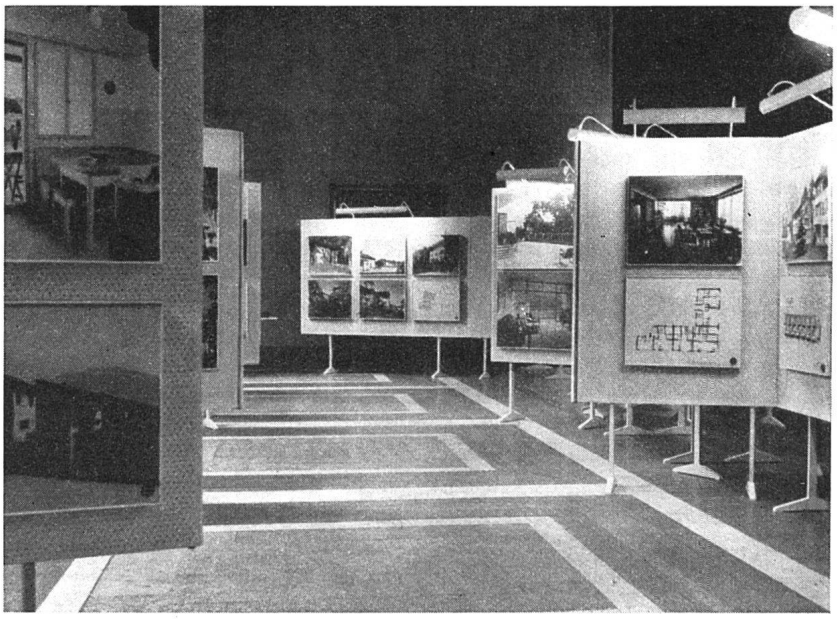


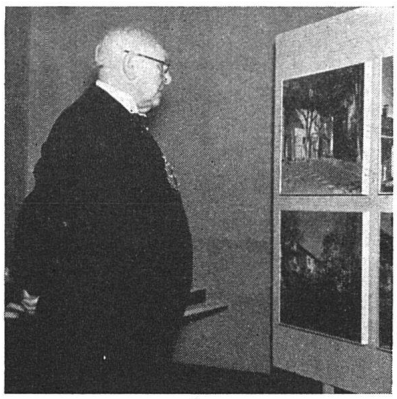
Schweizerische Architekturausstellung in London, Arch. BSA C. D. Furrer, Zürich
Mittelhalle mit Wandbild «Schöpferische Kräfte» von Hans Erni



Ruheraum in der Mittelhalle

Abteilung Siedlungen und Wohnbauten am Anfang der Ausstellung





Der Lord Mayor von London an der Ausstellungseröffnung

im bestimmten Bewußtsein, damit nicht nur unseren schweizerischen Verpflichtungen nachzukommen, sondern darüber hinaus gleichzeitig auch den ausländischen Kollegen in ihrer Arbeit wertvolle Anregungen vermitteln zu können. Außerdem lehrt uns die Ausstellung, wie wichtig für das geistige und künstlerische Fortkommen der Architektur die nun wieder möglich gewordene Berührung mit dem Schaffen anderer Länder ist.

Zur Ausstellung: Sie wurde am 18. September durch Ansprachen des Präsidenten des R. I. B. A., Architekt *L. H. Keay*, und unseres Ministers Dr. *P. Rüegger* in Anwesenheit des *Lord Mayor of London* und zahlreicher Vertreter des öffentlichen und geistigen Lebens Londons feierlich eröffnet. An der Spitze der im Katalog aufgeführten beiden Patronats-Komitees stehen *The Most Rev., His Grace The Lord Archbishop of York* und Bundesrat Dr. *Ph. Etter*. Schweizerischerseits waren an der Eröffnungsfeier ferner zugegen die Mitglieder des Ausstellungs-Komitees *H. Baur*, Prof. Dr. h. c. *H. Hofmann* und *M. Kopp*, sowie der Ausstellungsarchitekt *C. D. Furrer*, Architekten BSA, und Dr. *Masnata* (OSEC). Veranstalter der Ausstellung ist das Departement des Innern zusammen mit der Stiftung «Pro Helvetia» und den Fachverbänden SIA, BSA, VLP. Der erforderliche Kredit wurde vom Bundesrat seinerzeit beschlossen. Die geschäftliche Durchführung besorgte die Schweiz. Zentrale für Handelsförderung. Zum Gelingen hat ferner die Schweiz. Zentrale für Verkehrsförderung beigetragen.

Englischerseits bekundete man von Anfang an großzügigstes Entgegenkommen. Die schönen Räume des «Royal Institute of British Architects» (wie nützlich wäre ein solches Haus für unsere schweizerischen Belange!) wurden unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Wertvolle Dienste leistete Mr. *G. E. Marfell*, Public Relations Officer des R. I. B. A.

Das Ausstellungskomitee bestimmte zusammen mit dem Architekten die Auswahl der Bilder und den Rahmen der Ausstellung. Als Graphiker wirkten E. Haefelfinger SWB und W. Käch SWB mit.

Die Ausstellung ist folgendermaßen gegliedert: Auf dem Treppenpodest bildet eine etwa vier Meter breite Photovergrößerung der Zürichseelandschaft mit den Alpen im Hintergrund, flankiert von einer Photo der Jungfrau und von Brissago am Langensee, den Auftakt. Dazu die Beschriftung:

Switzerland – The Mountains
England – The Sea
Nature's eternal forces of protection challenge inspiration.

In der Vorhalle des Hauptgeschosses sind gute alte Berg- und Landhäuser der verschiedenen Landesgegenden ausgestellt, gleichsam als Sinnbilder der lebendigen Vielfalt unseres Bauens. Anschließend betritt man die verhältnismäßig kleine Schau von Planungsstudien (Zonenplan Zürich, Uferschutz Greifensee, Dorfplanung Neftenbach usw.). Alsdann beginnt die eigentliche Bilderschau heutigen Schaffens: Siedlungen, Wohnbauten, Kindergärten, Schulhäuser, Hochschulen, Bauten des öffentlichen Lebens, Kirchen, Ausstellungen, Bauten der Arbeit, Bauten der Gesundheitspflege und der Erholung (Spitäler, Freibäder, Sportanlagen, Ferienhäuser usw.). Die letzteren Beispiele sind auf dem Zwischengeschoß untergebracht. An verschiedenen Stellen wurden Architekturmodelle aufgestellt (Bürgerspital Basel, Freibad Letzigraben Zürich, Siedlung Jakobsberg Basel, Kinderdorf Pestalozzi u. a. m.). Im Untergeschoß ist in richtiger Weise eine besondere Abteilung der Architektenausbildung angeschlossen, mit Studentenarbeiten der E. T. H., der Ecole Polytechnique de l'Université de Lausanne, der Haute Ecole d'Architecture de Genève.

Ausstellungstechnische Aufmachung: Die gesamte Einrichtung, inklusive Möbel und Lampen, wurde aus der Schweiz fertig mitgenommen. Für die Photos wählte der Architekt zwei Einheitsformate von 102 × 64 und 51 × 32 cm, die dem englischen Normalformat entsprechen. Die sehr sorgfältig ausgeführten Vergrößerungen sind aufgezogen und an weiß gestrichene Stellwände aus Holz und perforierten Celotexplatten aufgehängt. Tageslichtleuchten über jeder Stellwand sorgen für ein angenehmes Licht. Die Stellwände sind meist fortlaufend aneinandergereiht, wobei in gewissen Abständen solche keilförmig abstehen, was allerdings da und dort dazu führte, die Bilder ein und desselben Objektes auseinanderzureißen. In der Mitte des großen Saales ist ein freier Raum offengelassen, dessen Boden mit einem in England bestellten roten Teppich belegt und mit weiß gestrichenen Metallsesseln mit gelben Überzügen möbliert ist (Entwurf C. D. Furrer). An der Rückwand dieses Ruheraumes hängt ein 4 × 6 Meter großes Wandbild von *Hans Erni*. In weißen Konturen nur leicht hingeworfene Figuren stehen auf schwarzem Grunde, «Schöpferische Kräfte» symbolisierend. Die Wirkung des eleganten Bildes ist vornehmlich dekorativer Natur. Beim Eingang des Saales ist ein zeltartiger Stand aufgeschlagen, worin Fachliteratur und Zeitschriften aufliegen und wo zwei junge Schweizerarchitekten, *Beat Hirt* und *Beda Küng*, Auskunft erteilen.

Der Gesamteindruck der Ausstellung bezüglich der Aufmachung ist ein sehr gediegener. Die über 500 Photos umfassende Kollektion wird aber auch vom Engländer als etwas zu groß empfunden, was auch in der sehr dichten und nicht immer klaren Hängung zum Ausdruck kommt. Offizielle Ausstellungen stehen fast immer der Gefahr gegenüber, auf zu viele Interessen Rücksicht nehmen zu müssen, was zugunsten des Durchschnittes und zu ungunsten der maßgebenden starken Einzelleistungen ausfallen muß.

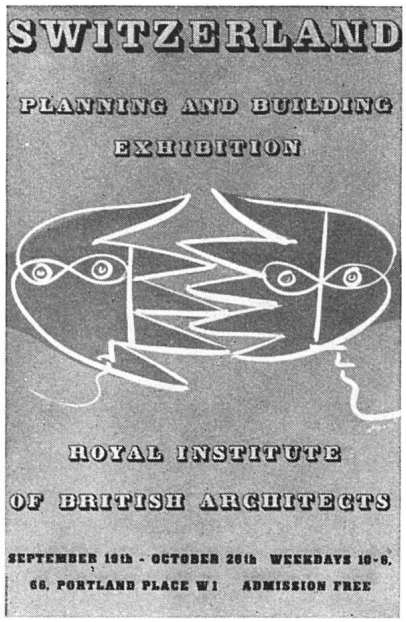
Zum Katalog: Dieser ist mit seinen 52 ganzseitigen Abbildungen graphisch sehr gepflegt (Umschlag von H. Steiner SWB). Verschiedene Architekturprobleme werden in acht kurzen Aufsätzen in englischer Sprache behandelt, so von P. Meyer (Geschichte), Prof. Dr. H. Hofmann (Gegenwartsarchitektur), P. Jacquet (Westschweizerisches Schaffen), C. D. Furrer (Planung), H. Oettiker (Genossenschafts-Wohnbau), M. Kopp (Wohnbauten), A. Roth (Schulbauten), H. Fietz (Spitalbauten), H. Baur (Kirchen). Wir müssen es uns vorbehalten, bei einer anderen Gelegenheit auf diese Beiträge zurückzukommen.

Der Katalog enthält ferner ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher ausgestellter Photos, welche letztere nur mit Nummern versehen sind. Diese Lösung vereinfacht in der Tat die Wiederverwendung der Bilder in einem

anderen Lande, ohne daß sie umlegendiert werden müssen. Für den Besucher hat dies den Nachteil, daß er sich dauernd des Kataloges bedienen muß, das heißt für die vielen, die dazu nicht die Zeit haben, bekommt dadurch die Ausstellung leicht den Charakter einer Bilderschau. Zu dieser Kritik ist noch hinzuzufügen, daß man gerne mehr Grundrisse und Schnitte gesehen hätte. Vielfach fehlen sie gerade bei Bauten, die ohne solche Unterlagen nicht ohne weiteres erfaßt werden können.

Zum Plakat: Der Verfasser ist *Hans Erni,* und sein künstlerischer Entwurf ist einfallsreich. Wer aber das Plakat im Reklamegewirr von Londons Straßen entdeckt, hat große Mühe, den Gegenstand, für den es werben soll, zu erfassen. Abgesehen von der schlecht lesbaren Schrift, die vom roten Grund aufgezehrt wird, hat man Mühe, die innere Verbindung der Zeichnung mit Architektur herauszulesen.

Wir beschließen unseren Bericht mit dem Wunsche, es möge in absehbarer Zeit in der Schweiz eine Ausstellung von Arbeiten der englischen Kollegen möglich werden. Denn sie und insbesonders die Planer, welche heute mitten in einer intensiven produktiven Arbeit stehen, haben uns manches zu sagen. *Alfred Roth*



Ausstellungsplakat von Hans Erni. Farben: Grund starkes Rot, Schrift helleres Rot, Hände Ocker (die Reproduktion gibt ein ungenaues Bild von den Helligkeitswerten)

«American Painting»

Tate Gallery, Sommer 1946

Es gibt malende und nicht malende Nationen. Zu den letzteren gehören ohne Zweifel die Amerikaner. Man ist sich über die Ursachen des Phänomens nicht ganz klar, warum zum Beispiel die Russen sehr gute Erzähler, Musiker, Schauspieler und Tänzer, aber schlechte Maler hervorgebracht haben. Bei den Amerikanern ist es eindeutig: das Land der technischen Vollendung, der weitgetriebenen Organisation hat mehr Sinn für wissenschaftliche als für die künstlerische Seite der menschlichen Produktivität. Man sah nichts «Amerikanisches» in dieser repräsentativen Sommerausstellung der Tate Gallery in London, an deren Zustandekommen die wichtigsten Museen der Vereinigten Staaten beteiligt waren. Was man sah, waren zweitrangige, mittelmäßige Nachklänge europäischer Kunstbestrebungen. Man vermißte Muße und Innerlichkeit. Und da die Ausstellung Werke vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart enthielt, kann man getrost hinzufügen, daß die neueste Kunst Amerikas, wenngleich die ausübenden Künstler auch allen möglichen Völkern entstammen, qualitativ noch viel ärmer erscheint als die Kunst der früheren Epoche, was wohl auf die immer mehr gesteigerte Industrialisierung, das Tempo und die Traditionslosigkeit zurückzuführen ist. Da hat die Kunst Mexicos zum Beispiel bei all ihrer verwirrenden Mannigfaltigkeit doch ein höheres Niveau aufzuweisen, mehr echtes Gefühl, Religiosität, Lebensfreude. Was besonders stark in einem nachklingt, nachdem man diese Schau verlassen hat, ist das plötzliche Bewußtwerden dessen, wie grenzenlos reich und vielfältig das Kunstleben Europas gewesen ist, wie bedeutend das Paris der letzten Generationen war, welche Kraftquelle von Inspiration und künstlerischer Intensität. Amerika kauft bedeutende Kunst, doch kann es selbst keine schaffen. Ob es einmal anders werden wird, ist eine Frage, die zu beantworten uns heute nicht ansteht. Es ist im Grunde die Frage, ob die moderne mechanistische Zivilisation den Künstler im Menschen nicht doch umbringt.

Die besten Bilder der Ausstellung waren Whistlers Manet-Velasquezartiges «Porträt von Miß Cicely Alexander» und J. S. Sargents «Lord Ribblesdale», in traditionellem englischem Stil gemalt. Überraschend und in ihrem peinlichen Realismus oft humoristisch wirkten einige primitive Bilder anonymer Maler wie «Meditation by the Sea», «Runaway Horse» und «The Quilting Party». Ivan le Lorraine Albrichts (geb. 1897) Bild «That which I should have done I did not do» ist ein interessantes surrealistisch-realistisches Werk. Hyman Blooms (geb. 1913) «The Synagogue» ist undisziplinierter byzantinischer Expressionismus, ebenso das chaotische Bild Max Webers (geb. 1881) «Chassidic dance». Lyonel Feininger (geb. 1871) ist ein alter Bekannter aus dem Bauhaus. Seine mechanistischen Träumereien werden von einer Dosis Kleescher Sensibilität vor dem Kältetod gerettet. Es ist letzten Endes reiner Manierismus. George Grosz (geb. 1893) hat ohne Zweifel nachgelassen, seitdem er amerikanischer Kunstlehrer ist – auch er kann aus seiner engen Zwangsjacke nicht mehr heraus. Man vermißte die «Amerikaner» Raoul Dufy, Lesser Uri, Maxim Kopf, die schließlich bessere Maler sind als so manche der hier ausgestellten. Jack Levines (geb. 1915) «The Feast of Pure Reason» ist ein uneheliches Kind von Rouault und Grosz, gemalt mit deutscher Nachkriegsdoktrin. Ja, man findet alles hier: kleine Klees, Bonnards, Manets, Renoirs, Vlamincks, Miros, Ernsts. Im allgemeinen kann man sagen, daß die amerikanische Malerei durchwegs realistisch ist, wie anders sie sich auch zu geben scheint, und daß dort, wo das Imaginative durchbricht, es in einer ungeschickten Weise geschieht, die eher desillusioniert als anregt. So A. R. Ryders (1847–1917) romantisches «The Temple of the Mind» und D. Austins (geb. 1917) ganz leeres «Black Beast». Der Rationalismus ist zu stark; der amerikanische Realismus wirkt noch trockener und roher als der europäische. Anatomie, geometrische Perspektive, optische Gesetze, das schafft eben noch keine große Kunst, daher auch der illustrative Zug in den meisten amerikanischen Arbeiten.

Die Revolte von Henri, Luks, Glakkens, Sloan und Shinn gegen den europäischen «Kosmopolitismus» führte in eine neue realistisch-phantasielose Sackgasse, diesmal mit einer sozialen Note – was auch ein längst abgeleiertes europäisches Programm darstellt. In der Hudson River School, die sich der Landschaftsmalerei in den östlichen Staaten Amerikas widmet, findet man manchmal echtes Naturgefühl und Sinn für Corotsche Harmonien. Ihre Vertreter sind Thomas Doughty, Asher Brown, Thomas Cole und John P. Kensett.

Nach dem Dargebotenen hätte sich die Ausstellung anders präsentieren müssen als mit der selbstzufriedenen Einführung, die John Walker in einer Vorlesung im Courtaned Institute of Art

gab, und man hofft nur, daß manche englische Kritiker Recht behalten mögen, wenn sie bezweifeln, ob die Auswahl der Bilder auch die beste war.

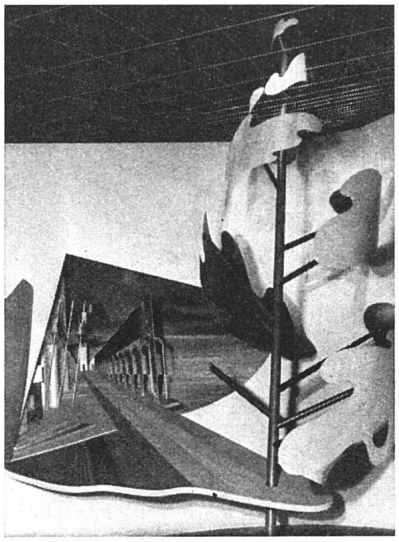
J. P. Hodin

«Britain Can Make It»

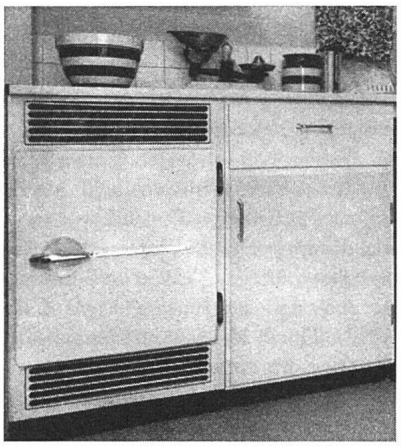
Victoria and Albert Museum, 24. September bis 31. Oktober 1946

Diese erste umfassende Nachkriegsausstellung Englands wurde am 24. September in Anwesenheit des Königs und der Königin, des Premierministers Attlee, des Präsidenten des «Board of Trade» Sir Stafford Crips, des Präsidenten des «Council of Industrial Design» Sir Thomas Barlow und seiner übrigen Mitglieder, sowie zahlreicher eingeladener in- und ausländischer Gäste mit einer Ansprache des Königs feierlich eröffnet. Schweizerischerseits waren anwesend: Dr. Alfred Escher, Vize-Geschäftsträger unserer Gesandtschaft, Dr. Masnata (Office Suisse d'Expansion Commerciale) und der Schreibende. Der *Council of Industrial Design*, der Initiant und Veranstalter der Ausstellung, ist eine etwa zwei Jahre alte Neugründung; seine Aufgabe besteht in der Förderung der industriellen Herstellung guter Gebrauchsgüter. Er verfolgt also ähnliche Ziele wie der Schweizerische Werkbund, nur mit dem Unterschied, daß es sich um eine staatliche Stelle und nicht um einen Verein handelt. England steht heute vor einer großen und doppelten Aufgabe: einmal für eine rasche Versorgung des Inlandmarktes mit einwandfreien Gebrauchsgütern und dann für die Ingangsetzung des so dringend erforderlichen Exportes zu sorgen. Aus diesem Grunde besteht auch zwischen «Council of Industrial Design» und «Board of Trade» eine enge Zusammenarbeit.

Die Vorarbeiten für die Ausstellung gehen auf etwa ein Jahr, das heißt bis zum Ende des Krieges mit Japan zurück. Die Veranstaltung hat in keiner Weise Messecharakter; sie ist eine rein thematische Ausstellung mit ausschließlich aufklärendem Sinne. Eine ähnliche Veranstaltung, jedoch mit ausgesprochen kommerziellem Charakter, ist für das Jahr 1947 vorgesehen. Die Gestaltung der Ausstellung und vor allem die Auswahl der Gegenstände und Produkte lag ganz in der Befugnis des «Council of Industrial Design», der zu diesem Zwecke für die einzelnen Abteilungen verantwortliche Expertenkommissionen bestellte.



Neues biegsames Sperrholz (die stilisierten Blätter), aus dem englischen Flugzeugbau übernommen



Standard-Metallkasten mit Elektrolux-Kühlschrank zusammengebaut. Gute, einfache Griffe

Die wesentlichen Abteilungen sind die folgenden: Vom Krieg zum Frieden (Auswertung der Kriegsproduktion zu friedlichen Zwecken); Wovon die Gegenstände gemacht sind (Materialien); Licht- und Wärmeapparate; Einzelmöbel; Glas und Porzellan, Haushaltungsartikel; Textilien; Damen- und Herrenkonfektion; Reise- und Sportgüter; Spielzeuge; Gartenmöbel und -geräte; Radio; Eingerichtete Arbeits- und Wohnräume; Entwicklungsgeschichte der sich mit «Industrial Design» befassenden Körperschaften Großbritanniens; Was heißt «Industrial Design»?; «The Council of Industrial Design» (seine Funktion und Organisation); Einschlägige Literatur; Graphisches Gewerbe; Ausblick in die Zukunft.

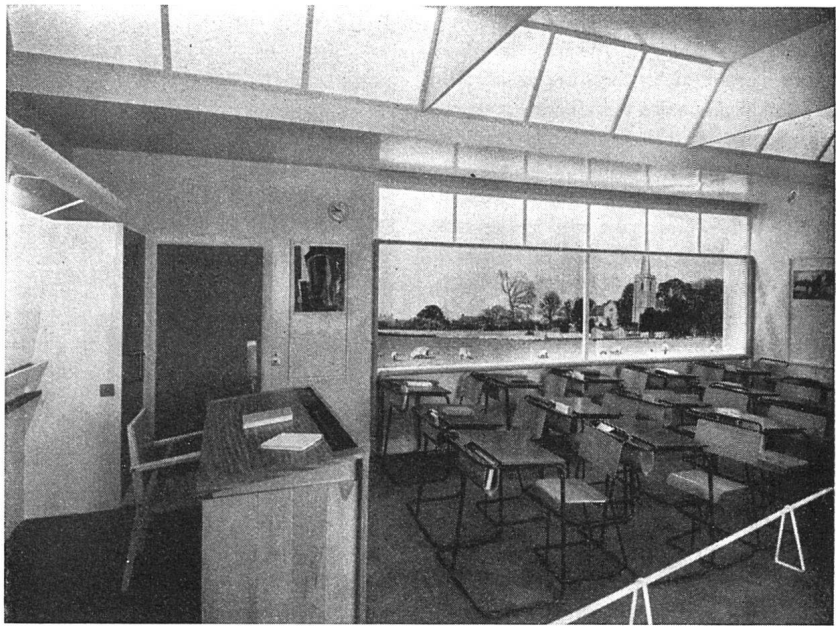
Für die allgemeine ausstellungstechnische Gestaltung sind verantwortlich als Chef-Architekt Basil Spence und als Mitarbeiter James Gardner (Industrieentwerfer). Für die einzelnen Abteilungen wurden zahlreiche Architekten und Graphiker herangezogen.

Zur Ausstellung: Nach Erkundigungen bei englischen Kollegen bedeutet die Ausstellung «Britain Can Make It» gegenüber früheren englischen Ausstellungen einen beträchtlichen Fortschritt in der allgemeinen Aufmachung und Organisation. Der Besucher ist beeindruckt von der frischen, phantasiereichen Art, mit der die konventionellen Räume des weitläufigen Museums für die besonderen Zwecke umgewandelt wurden, und von dem Gedanken, wie dies überhaupt praktisch möglich war, in einem Lande, in dem es heute noch an so vielem fehlt. Diese allgemeine Haltung der Ausstellung ist äußerst bezeichnend für den starken realistischen und optimistischen Willen Englands, aus der durch den Krieg geschaffenen Notlage herauszukommen. Dieser unbeugsame Wille zur Tat hätte im Titel der Ausstellung «Britain Can Make It» nicht besser ausgedrückt werden können, wobei allerdings in der Tagespresse sarkastisch hinzugefügt wird «Britain Can Wait For It». Bei aller Frische der Gesamthaltung der Ausstellung stellt jedoch der aufmerksame Besucher fest, daß er die vielerorts etwas zu laute ausstellungsgraphische Aufmachung als einen Ersatz für fehlendes Wichtigeres, das aus begreiflichen Gründen noch nicht vorhanden sein kann, hinnehmen muß. Dennoch ist das Dargebotene von einer erstaunlichen Reichhaltigkeit und fast durchwegs von gutem Geschmacke. Der schwache Punkt in den einzelnen Abteilungen bleibt das Fehlen des guten, billigen Massenproduktes, und es ist auch eine Aufgabe dieser Ausstellung, gerade darauf hinzuweisen, was noch alles erst geschaffen werden muß. In sehr richtiger Weise gibt der Ausstellungskatalog über jeden einzelnen Gegenstand genauestens Auskunft, ob er heute oder erst später erhältlich ist, und zwar getrennt für den Inlandmarkt und den Export. In seiner Presseorientierung teilte Sir Thomas Barlow mit, daß heute schon 36 Prozent der ausgestellten Güter für das Inland – wenn auch noch nicht in genügender Zahl – erhältlich sind, daß auf Jahresanfang weitere 14,5 % hinzukommen werden und daß die entsprechenden Zahlen für den Export bereits 41,5 %, resp. 20,5 % betragen.

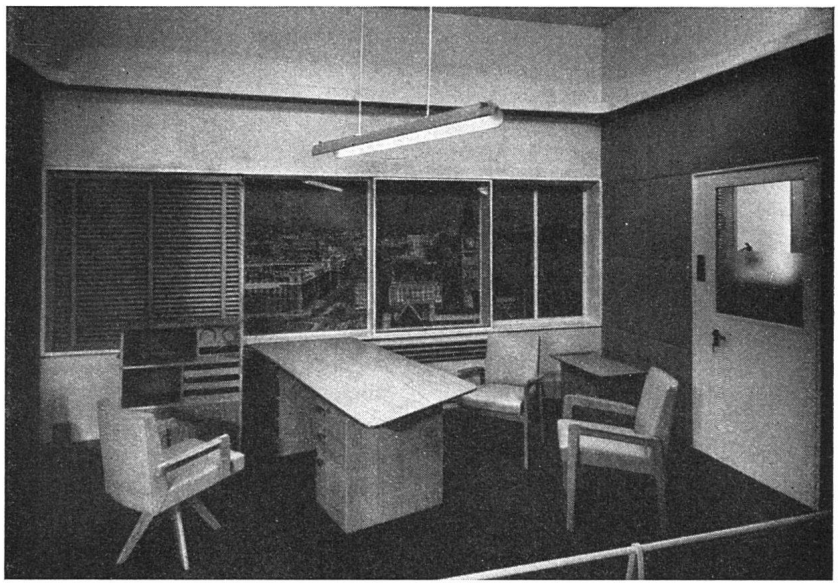
Zu einzelnen Abteilungen: In der Abteilung «Vom Krieg zum Frieden» am Anfang der Ausstellung sieht man Flugzeuge, Kriegsgerät, Militäraus-

rüstungen, in denen neue Materialien (Preßstoff, Papier, Stoffe, Holz, Leichtmetalle) verarbeitet wurden, die neue Anwendungsmöglichkeiten für Gebrauchsgeräte bieten. Die wohl gelungenste Abteilung, die den Werdegang eines Gegenstandes für die Masse in all seinen verschiedenen Phasen in vorzüglicher Weise darstellt, ist einem scheinbar unwesentlichen Ding, dem Eierbecher, gewidmet. Die Arbeit des industriellen Entwerfers und die Forderungen, die an einen solchen Massengegenstand gestellt werden müssen, hat der Architekt der Abteilung, Michel Blake, außerordentlich klar und eindrucksvoll dargestellt. Die zu erfüllenden Forderungen werden wie folgt genannt (sie werden überdies durch Lautsprecher in der Ausstellung an verschiedenen Stellen verkündet): 1. Der Zweck des Gegenstandes muß richtig erfaßt und erfüllt werden; 2. Die richtigen Materialien sind richtig anzuwenden, und die letzte Lösung in formaler und technischer Hinsicht muß tatsächlich erreicht, nicht bloß vorgetäuscht werden; 3. Der Gegenstand muß in Material, Form und Farbe gefällig aussehen.

Die Abteilung «Eingerichtete Räume» stand unter der Oberleitung von Architekt F. R. S. York. Es sind insgesamt 24 Räume, Büros, Schulzimmer, Küchen, Wohnräume, Eßräume, Schlafräume, Bäder für Einfamilienhäuser sowohl als für Etagenwohnungen verschiedener Größe und Ansprüche, ausgestellt. In den Büroräumen sind Schreibtische, Aktenschränke, Kassenschränke usw. in Metall von ausgezeichneter Formgebung zu sehen. Einige vorzüglich durchorganisierte Küchen sind zur Hauptsache mit Standardtypenmöbel in Metall ausgestattet. Das Sekundarschulzimmer von Arch. Denis Clarke Hall zeigt die Anwendung neuartigen Oberlichtes zur Erzielung eines gleichmäßigen Lichtes. Unter den Wohnräumen vermißt man zunächst den Raum des «common man» mit einfachen billigen Serienmöbeln. Was gezeigt wird, sind im allgemeinen individuelle, teurere Möbel und Einrichtungen von meist guter moderner Formgebung und gutem Geschmacke. Stilmöbel, auch nur in Anklängen, oder gar komplette Einrichtungen à la Heimatstil gibt es überhaupt nicht, weil man dies in richtiger Weise für unvereinbar mit der industriellen Produktion hält. Fast in allen diesen Räumen begegnet man den sympathischen «Venitian Blinds», den überall leicht montierbaren Sonnenschutzeinrichtungen, meist aus Me-



Klassenzimmer mit leichten Metallmöbeln und schrägem Oberlicht
Architekt: D. Clarke Hall, London



Büro eines Direktors mit hellen Holzmöbeln. Fenster mit «Venitian Blinds» (Sonnenschutz) aus Metallamellen. Architekt: B. O'Rorke, London

Küche mit Eßplatz und Standard-Metallküchenmöbeln. Architekt: F. Mac Manus, London

tall, die auch bei uns eingeführt werden sollten.
Eine besonders typisch englische Abteilung ist jene der Sportgeräte, wie sie ja längst wegen ihrer Formvollendung in der ganzen Welt bekannt sind. Jedes einzelne Stück, ob Tennisracket, Golfschläger usw., ist ein Musterbeispiel für richtige Formgebung, richtige Materialwahl und Formschönheit. Wer diese Ausstellung gesehen hat, wird, wenn er auch noch verschiedene Lücken feststellen kann, die ausgezeichneten Ansätze zu einer klaren, glücklichen Entwicklung der englischen Gebrauchsgüterproduktion feststellen und die Ausstellung in der festen Überzeugung verlassen: «Britain can and will make it». *Alfred Roth*

Varese

Tessiner Künstler

Galleria Varese, 15. September bis 15. Oktober 1946

Durch eine Ausstellung von Werken Tessiner Künstler erwiderten die Künstler von Varese die ihnen von der Büchergilde in Lugano gewährte Gastfreundschaft. Diese Schau umfaßte Gemälde von Emilio Beretta, Costante Borsari, Pietro Chiesa, Ugo Cleis, Carlo Cotti, Felice Filippini und Giuseppe Foglia, Holzschnitte von Aldo Patocchi und Plastiken von Remo Rossi. Sie vermittelte ein aufschlußreiches Bild der Begabung einer Gruppe von Künstlern, die auch außerhalb ihres Heimatkantons die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums auf ihre Tätigkeit zu lenken vermochten, und hinterließ den italienischen Besuchern einen günstigen Eindruck. *L. C.*

Bücher

Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VI

Puschlav, Misox und Calanca. 397 Seiten mit 434 Abbildungen. Birkhäuser, Basel 1945. Fr. 48.—

Das vorliegende Buch stellt den vorletzten Bündner Band und letzten Band der Bündner Landschaft dar, wie alle vorhergehenden Bände überaus reich an Anschauungsmaterial und interessant an künstlerischen und kulturellen Einblicken und Eindrücken. Was sind das für Täler, die trotz ihrer relativen Abgeschlossenheit und Verkehrsentrücktheit eine solche Fülle an herrlichen Kunsterzeugnissen heute noch aufweisen!
Die Einheit und Individualität einer Talschaft, eines topographisch umgrenzten Bezirks, weist im allgemeinen und hier ganz besonders eine gewisse Wiederholung von Formen und Typen auf, die in leichter Variierung für bestimmte bauliche Aufgaben immer wieder von neuem Vorbild sind und so tonangebend den Charakter einer Gegend mitbestimmen helfen. Im Puschlav ist für die Kanzel die viereckige Truhenform mit ihrer rhythmischen Felderaufteilung und plastischen Dekoration häufig als die Kanzelform an sich befunden worden; im Misox wiederum dominierten unter den Schiffsdecken die bemalte und mit geschnitzten Rosetten verzierte Kassettendecke und im Chor, als Schema einer Stuckdekoration des Kreuzgewölbes, die aus Putten wachsenden Gratlisenen, die abermals von Putten bekrönt sind und die Gewölbezwickel mit oder ohne Stuckfüllungen einfassen. Auch der gerade Chorschluß ist sehr verbreitet. Daß hier in der Durchbildung von sakralem Innenraum und Altaraufbau ein hohes künstlerisches Niveau anzutreffen ist, wird denjenigen nicht wundern, der die baukünstlerische Mitsprache dieses Tals und seiner Architekten im Zeitalter des Barocks kennt.
Schon das bloße Studium des Buches kommt einer erquickenden Wanderung durch diese schönen Täler gleich, wobei die sprachlich vollendete, knappe Formulierung des Textes nebst dem gutgewählten Bildermaterial über einige Unebenheiten in Druck und Klischierung, die leicht hätten vermieden werden können, mühelos hinweghilft. *E. St.*

Wärmeisolierung

Wärmetechnische Grundlagen und Technologie der Isolierstoffe, von Max Hottinger und Alfred Imhof. Schweizer Druck- und Verlagshaus Zürich, 1945. 205 Seiten, 58 Abb., geb. Fr. 10.50

Es war ein verdienstvolles Unternehmen, die vielen einzelnen Untersuchungen und Beiträge zur Wärmeisolierung im Bauwesen einmal zusammenfassend in leicht verständlicher Art darzubieten. Der erstgenannte Verfasser vermittelt die rechnerische Erfassung des Wärmedurchgangs durch Wände, Rohre, Kessel, wobei die einzelnen Begriffe wie Wärmeleitzahl, Übergangszahl, deren Zusammenhänge mit Raumgewicht, Feuchtigkeit usw. eindrücklich werden. Berechnungsbeispiele für typische Konstruktionen ergeben den Kontakt mit der Baupraxis. Der technologische Teil von A. Imhof bringt Ordnung und Übersicht in den durch die zahllosen Prospekte verursachten Wirrwarr der handelsüblichen Isolierstoffe, deren Struktur und geeignete Anwendung er charakterisiert. Das vorliegende Handbuch ist geeignet, das labile «Gefühl» vieler Architekten und Bautechniker für Wärmeisolierung auf eine reale Basis zu führen. *H. S.*

Tagungen

Internationale Kongresse für Neues Bauen (CIAM)

London, 28. September 1946

Aus Anlaß der Tagung der RIA versammelten sich die in London anwesenden Mitglieder der CIAM zu einer Aussprache, an der außer dem Präsidenten *C. van Eesteren* (Amsterdam) und dem Generalsekretär *Dr. S. Giedion* (Zürich) Vertreter der englischen, der niederländischen, schweizerischen und tschechoslowakischen Gruppe teilnahmen. Gegenstand der Beratungen war zunächst das Verhältnis zwischen CIAM und RIA resp. der neuen Weltorganisation. Grundsätzlich bestehen beide Organisationen für sich, jedoch sind sie bestrebt, nach Möglichkeit zusammenzuarbeiten. Ferner wurde der nächste Delegiertenkongreß besprochen, welcher in erweiterter Form im Frühjahr 1947 in Paris stattfinden wird.
Von der englischen CIAM-Gruppe, der sog. «Mars-Group» eingeladen, hielt *Dr. S. Giedion* am Mittwochabend im vollbesetzten Vortragssaal des «Royal Institute of British Architects» ein Referat mit Lichtbildern über das Thema «The need of a new monumentality», eingeführt vom Präsidenten der Gruppe *Hartland Thomas.*
Die an den interessanten Vortrag anschließende rege Diskussion zeigte, wie problematisch sich das aufgeworfene Thema heute erweist, wie wichtig aber die Erörterung der Fragen der Formgebung, der Einbeziehung von Malerei und Plastik in die Gegenwarts-Architektur ist. *a. r.*