Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)

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

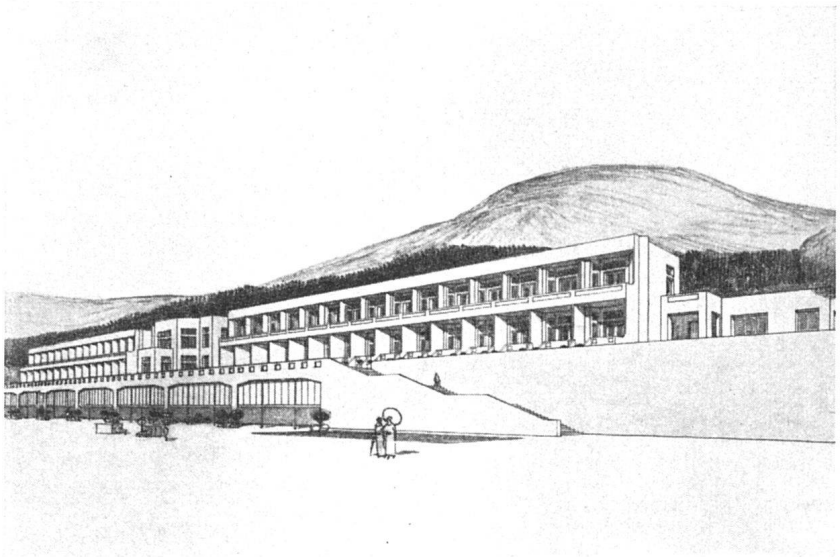
Download PDF: 14.07.2025

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

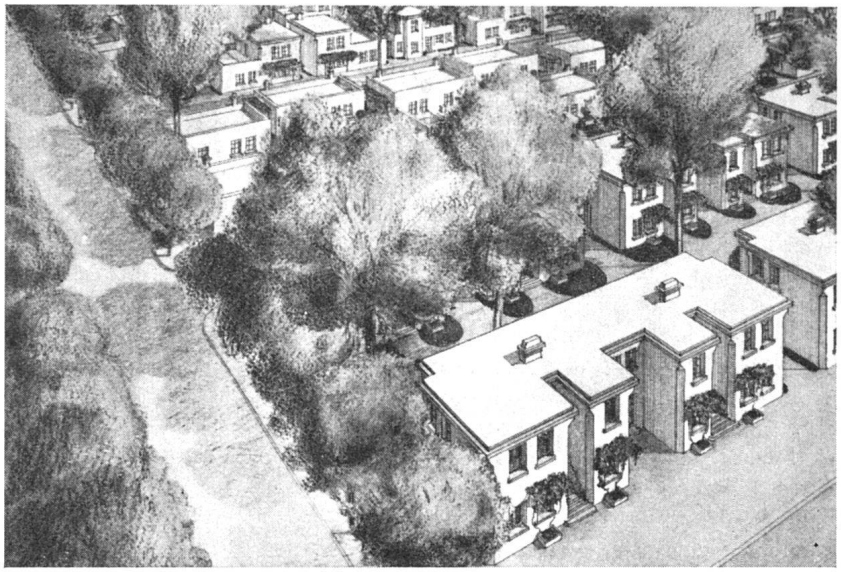
menheit der klassischen Tradition gegenüber und von eigenwilligerer Formauffassung. Wie bei Perret, so lebte auch in diesem Architekten der Konstrukteur, der sich vor allem dem Eisenbeton verpflichtet fühlte und diesem zu völlig neuen Anwendungen verhalf.

1869 in Lyon als Sohn eines Textilentwerfers geboren, besuchte Garnier die Pariser Ecole des Beaux Arts, um als Pensionär der Franz. Akademie einige Jahre in Rom zu verbringen. Dort begann er 1901 mit den Studien für sein 1904 fertig gewordenes großes Projekt «Une Cité Industrielle», wohl eines der ersten städtebaulichen Projekte, das auf völlig neuer, moderner Grundlage entstand. Die Aufteilung des Stadtgebietes in die verschiedenen Zonen des Wohnens, der Arbeit, des Erholens usw. ist darin bereits in überraschender Klarheit enthalten. Das in einem zweibändigen Mappenwerk 1917 erschienene Projekt (Ch. Massin & Cie., Paris) nimmt insofern eine Sonderstellung in der modernen Stadtbauliteratur ein, als es nicht nur Stadtpläne enthält, sondern weitgehend durchgearbeitete Vorschläge für sämtliche in einer Stadt vorkommende Bauten wie Wohnbauten, Spitäler, Versammlungsbauten, Bahnhöfe, Sportanlagen, Industriebauten usw. Seine wichtigsten Lyoner Bauten sind die großzügige Schlachthausanlage, die Markthalle, das Stadion und das Grange-Blanche-Spital.

Wir werden auf das Werk Tony Garniers in einem besonderen Aufsatze später zurückkommen. *a. r.*



Projekt für ein Sanatorium der «Cité industrielle» (1904). Architekt Tony Garnier



Wohnviertel der «Cité industrielle». Architekt Tony Garnier

Ausstellungen

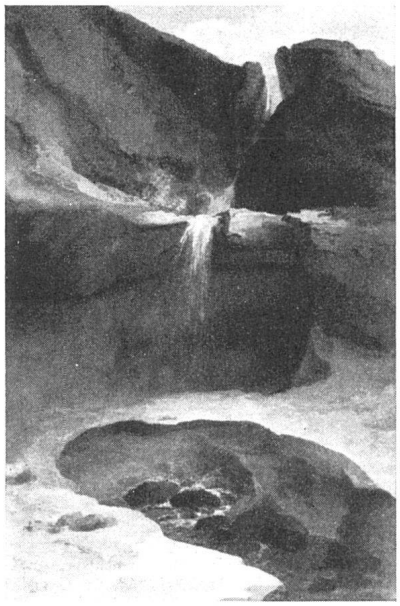
Aarau

Caspar Wolf
Gewerbemuseum, 9. Mai bis 6. Juni 1948

Durch diese Ausstellung wurde der schweizerischen Malerei und vor allem der Alpenmalerei ein sehr beachtenswerter Künstler wiedergegeben, der bisher fast einzig den Spezialisten eine Vorstellung war. Und auch diese konnten aus den wenigen bekannten Ölbildern, den verstreuten Zeichnungen und den entstellenden Nachstichen seine volle Bedeutung mehr nur erahnen als mit Sicherheit erkennen. Von Anfang an war klar, daß der aus Muri im Aargau gebürtige Caspar Wolf (1735–1798) zwar nicht der früheste Schweizer Maler war, der in den Alpen malte, wohl aber der erste, der sich ihrer Motivwelt mit Konsequenz zuwandte. Im Auftrage des Berner Verlegers A. Wagner schuf er von etwa 1773 bis 1778 155, vielleicht sogar 170 Ölbilder, die schweizerische Berggegenden darstellen; sie waren als Vorlagen für ein später nur zum kleinen Teil verwirklichtes Abbildungswerk gedacht. Vierzig dieser Gemälde wurden vor kurzem in Holland wieder entdeckt und nach der Schweiz gebracht, wo die wichtigsten bereits in öffentliche Sammlungen eingegangen sind. Sie bieten die Grundlage für eine neue und wesentlich sicherere Einschätzung des Meisters.

Wer mit der Erwartung einer realistischen Alpendarstellung vor die Werke tritt, mag zuerst die Bindung an die Stilformen des 18. Jahrhunderts besonders stark empfinden. Wolfs früheste Bilder in ihrer derberen, barock fließenden Pinselschrift erinnern an süddeutsche Landschaftsmalerei, wie sie offenbar durch die um die Jahrhundertmitte in Muri tätigen Maler aus Meßkirch vermittelt wurde. Die Technik der späteren, nach dem Pariser Aufenthalt entstandenen Werke ist in ungleich höherem Maße fähig, einen Natureindruck festzuhalten. Die Malerei ist beweglicher, feintöniger, reizvoller im Spiel von pastosem und lasierendem Farbauftrag geworden.

Doch auch hier wirken feststehende Formvorstellungen hinein: ein fast programmatischer Wechsel von kalten und warmen Farben und eine Neigung,



Caspar Wolf, Wasserfall und alter Schnee. Um 1775. Stiftung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur

die konkave Form, alles Gehöhlte, Trichterförmige, sich Einziehende zu betonen, so daß die rokokohafte Vorliebe für alles Kurvige wie eine ganz persönliche triebhafte Präokupation Wolfs erscheint. Nicht umsonst wurde er schon früh der «Höhlenwolf» genannt.

Hinter dieser äußeren Form wird aber schnell ein Weiteres deutlich, das Wolf heute vor allem aktuell macht: sein Naturgefühl. Er stellte nicht nur einen neuen Gegenstand, die Bergwelt, dar, sondern er sah in ihr auch Dinge, die seine Zeitgenossen noch nicht erkannten. Wo jene nur Idyllen fanden oder schreckhaft übersteigerte Formeln hinsetzten, suchte Wolf schon das eigentümliche Spiel des Lichtes in den Bergtälern zu fassen, das Zerstieben der Wasserfälle zu malen, die Formen des Gesteins und der Eismassen sachlich zu beobachten. Vor allem überzeugt in der Abfolge seiner Alpendarstellungen der Wechsel der Stimmungen. Er empfand schon die Einsamkeit der Paßhöhen, malte das Aufziehen des Schneesturms im winterlichen Lauterbrunnental und stellte in seinem ungewöhnlichsten Bilde nichts als einen zwischen Felsblöcken hervorbrechenden Wassersturz dar, der in einen Kessel mit ausgespültem Schnee hinunterfällt. Der moderne Betrachter erkundigt sich darum bald darnach, ob solche Bilder schon vor der Natur gemalt wurden, und er erfährt von den Zeitgenossen, daß sie zwar nach Zeichnungen im Altelier entstanden, aber an Ort und Stelle nochmals korrigiert wurden. Diese abschließende Arbeit vor dem Objekt mag je nach dessen Erreichbarkeit einen geringeren oder beträchtlicheren Umfang gehabt haben. Gerade bei den Einzelmotiven war sie offenbar recht wesentlich.

Trotzdem wagt man es bei Wolf nicht, von eigentlichem Landschaftsrealismus zu reden. Die echte Synthese ist noch nicht erreicht; eine an anderen Gegenständen ausgebildete Zeitform wird dem neuen Inhalte auferlegt, und die Alpenmalerei hatte nach Wolf in langer Entwicklung noch das Entscheidende zu leisten. Aber viele seiner Bilder wirken als frühe und überraschende Vorahnung des Kommenden; und unter den schweizerischen Alpenmalern um 1775 hat er den höchsten Grad von Überzeugungskraft erlangt. *h. k.*

Basel

Walter Müller
Galerie d'Art moderne, 1. Mai bis 30. Mai 1948

Schade, daß die Basler Kunstfreunde nicht ausgiebiger von der Gelegenheit Gebrauch gemacht haben, in dem Zürcher Maler Walter Müller nicht nur eine ihnen bisher nicht bekannte Persönlichkeit kennenzulernen, sondern auch einen Maler von unverwechselbarer Eigenart, von seltenem handwerklichem Können und von einem Geist, dem sich der baslerische verbunden fühlen müßte. Walter Müller zeigte in Basel vorwiegend kleinformatige Arbeiten aus jüngster Zeit: kleine Kostbarkeiten, für welche die Etikette «Surrealismus» wie die Etiketten «Kubismus» oder «Abstrakt» nur eine sehr vage Inhaltsangabe bedeuten. Müller ist, soweit wir sehen, in der Schweizer Malerei einer der wenigen, die beinahe mit innerem Widerstreben dem unerbittlichen Zwang gefolgt sind, in ihrem eigenen Werk den ganzen Weg der modernen Malerei, sagen wir seit Courbet, noch einmal zu gehen. Deshalb wohl das Überzeugende, Unausweichliche seiner jüngsten Schöpfungen: über einem Gerüst von geraden oder gekurvten Linien aufgebaute farbige Gebilde, für die ein Titel wenig besagt, die ausschließlich um ihrer selbst willen da sind. Der Zauber, den sie ausstrahlen, kommt dabei weniger von der geschickten und untadeligen Komposition als von der bewußten, sorgfältig erprobten und gleichzeitig ganz spontanen Technik. Jedes dieser kleinen Werke verrät ein Handwerk von erstaunlicher Sicherheit, Kühnheit und spielerischer Freiheit. Tiefer Ernst jedoch und leise Grazie heben Müllers Schöpfungen weit über alles Spielerische hinaus, machen sie zum Anlaß stillen Genießens. *W. R.*

Winterthur

Käthe Kollwitz
Kunstmuseum, 9. Mai bis 27. Juni

Zwei Jahre nach der großen Gedächtnisausstellung im Kunstmuseum Bern ehrte der Kunstverein Winterthur das Andenken der im Jahre 1945 mit 78 Jahren in Moritzburg bei Dresden (vermutlich unter Begleitumständen von beklemmender Tragik) verstorbenen Künstlerin durch eine gewählte, auch durch den Winterthurer Privatbesitz in wertvoller Weise bereicherte Ausstellung. Bei Käthe Kollwitz, die sich mit größter Konzentration dem graphischen Schaffen widmete, empfindet man ebenso stark wie bei einem Maler das Verlangen, vor den Originalen zu verweilen, um die Eigenart, Vielfalt und Kultiviertheit der darstellerischen Mittel ursprünglicher auf sich einwirken zu lassen, als dies durch Reproduktionen möglich ist. Der sorgfältig mit technischen Angaben ausgestattete Katalog wies auch den Fernerstehenden, der vor allem auf das Thematische eingestellt sein mochte, auf die höchst verfeinerte und differenzierte Kultur des rein graphischen Ausdrucks hin, die das Schaffen von Käthe Kollwitz dem Besten zuordnet, was die deutsche Kunst in der Blütezeit der Moderne hervorgebracht hat. In diesem Sinne war es auch zu begrüßen, daß neben schweizerischem Museums- und Privatbesitz die dem Sammler von heute gut erreichbaren Blätter ins Licht gerückt wurden.

Bei aller Bewunderung für die rein künstlerischen Schönheiten dieser bereits in die Kunstgeschichte eingegangenen Meistergraphik wird man nie vergessen, daß bei Käthe Kollwitz, mehr als bei irgend einem anderen deutschen Künstler des letzten halben Jahrhunderts, die Besonderheit des Thematischen und die Ausdrucksgewalt, mit der soziales Elend, menschliches Leiden, Not und Aufruhr, Krieg und Tod gestaltet sind, das Bestimmende des Eindrucks bleibt. Und da empfindet man es heute beim Betrachten dieser mit edler menschlicher Größe ausgesprochenen Wahrheiten

mehr als je als beängstigend, daß die dargestellten Themen keineswegs in geschichtliche Ferne gerückt sind, sondern in der Atmosphäre des Leidens, vielfach aber auch im Gegenständlichen und im Grundgefühl der Anklage, beschämend zeitnah wirken. Und gerade weil wir diese Motiv- und Gefühlswelt wieder neu erleben müssen, finden wir es bestätigt, daß Käthe Kollwitz keine Tendenzgraphik, sondern echte, tiefgründige und dauergültige Kunst geschaffen hat. *E. Br.*

Zürich

Alfred Kubin
Graphische Sammlung der ETH,
29. Mai bis 15. August 1948

Der in Zell am See und Salzburg aufgewachsene, unweit Passau im Innviertel in der Einsamkeit lebende Zeichner und Graphiker Alfred Kubin ist letztes Jahr siebzig Jahre alt geworden. Sein Werdegang ist derjenige eines Künstlers der alten Schule (wie übrigens auch bei Klee), der sein Metier an einer Münchner Akademie beherrschen lernte, und der sich dann durch schwere persönliche Schicksale zu seiner eigenen Kunst durchgerungen hat, einer Kunst, die bereits vor dem ersten Weltkrieg den Titel Surrealismus verdient hätte, obwohl es sich hier bei Kubin nicht wie bei den Heutigen um das Auseinanderfallen und Zerbrechen der alten Bildform, um die Schizophrenie einer zerrissenen Zeit handelt, sondern um das ins Ungeheuerliche An- und Auswachsen einer Naturform im realistischen Raum; ähnlich, wie es bereits bei Böcklin der Fall war.

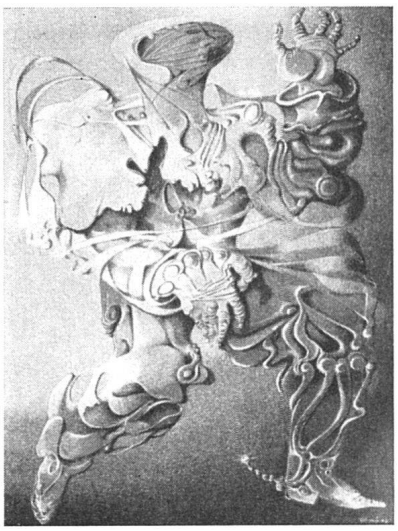
Die Zeichnung auf der Einladungskarte der Ausstellung ist vorzüglich gewählt und drückt neben einer bedeutenden künstlerischen Leistung auch das Drama in Kubin aus: ein Mensch will mit verzweifelter Kraft einem übermenschlichen Phantom, das an der Türe drängt, den Eintritt verwehren. «Verdächtiger Besuch» heißt eine andere Federzeichnung unserer Schau. Denn Kubin wird von sich aufdrängenden Gestalten heimgesucht; er ist ein Visionär von Bildern, die meistens aus einem kritzelnden Wirbel von Federstrichen, seltener aus Kreide- oder Kohleschattierung oder Pinsellavierung entstehen. Das Hell-Dunkel, vor allem das Dunkel, ist die Stätte, wo diese Gestalten geboren werden: Zwerge, Krüppel, Verbrecher, Vampire, Grotesken und Zaubervögel und eine Menge lebendig sich durch die Landschaften ringelnde Schlangen. Doch auch in Pflanzen und Gestein scheint animalisches Blut zu kreisen, und selbst die Häuser und alten Hütten scheinen uns mit unheimlichen Augen anzuschauen. Diese nahe am Wahnsinn vorbeihuschende Kunst hat aber gerade in solchen Blättern ihre stärkste Überzeugungskraft. Denn eben dann, wenn das erschreckende Urbild ihn ergreift, zeigt sich die Meisterung der Form. Wo das Unheimliche vermieden ist, wie in gewissen idyllischen Blättern der Spätzeit, fehlt auch das wahrhaft Künstlerische. Denn selbst in einem impressionistisch wundervoll ausgeglichenen Blatt wie dem «Schlafzimmer» begegnen wir in der nur langsam aus dem Strichgewebe sich lösenden Fledermaus dem Unheimlichen. Nicht daß Kubin nur vom Okkulten allein fasziniert wäre; er nimmt doch am Leben teil, wenn auch immer am tragischen, wie es die Blätter zum chinesischen und zum zweiten Weltkriegsgeschehen zeigen; aber hier berührt ihn auch die Gefahr des Anekdotischen, die dann etwa ins Schwankhaft-Österreichische auszuarten droht, wobei er mit der Farbe, die allerdings nicht seine Stärke ist, zu tönen sucht. Immerhin sind zwei nach dem Osten weisende, getönte Blätter bemerkenswert und tief empfunden: «Tibetanischer Mönch» (1945) und die «Malaya» genannte ostasiatische Traumlandschaft.

Der eigentliche Kubin bleibt aber im Bereich des Märchenhaft-Schauerlichen: die zum Rübezahl ausgewachsenen Waldbäume, der wotan- und jägerähnliche Nachtwächter mit dem Spitzbart, Schlangen und Tatzelwürmer, die unterweltliche «Kupplerin» und die gespenstisch aus dem Ahnenland heraufbeschworene Wachspuppe mit der Puderfrisur des Ancien régime. Nicht von ungefähr wurde Kubins Talent der Einfühlung für die Illustration vieler Bücher des letzten und des jetzigen Jahrhunderts von klugen Verlegern zugezogen, wovon wir eine Auswahl aus der Gurlittschen Sammlung hier zu sehen bekommen.

So rundet sich die Gestalt Kubins zu einem überzeugenden, eine Zeit und eine seelische Haltung verkörpernden Ganzen. Auch für sein Werk scheint richtig, was Hans Carossa in «Führung und Geleit» über sein Äußeres schrieb:

«Verschiedene Rassen, wilde und überzüchtete, westliche und östliche, mochten zusammengespielt haben, um diesen Kopf zu bauen und dieses Gesicht zu bilden, dieses Gesicht eines vor der Zeit weise gewordenen Knaben, eines Priesters der Unterwelt, in dessen Zügen hohe nervöse Spannungen mit Müdigkeiten wechselten, dieses Gesicht, das eher dem Reich des Mondes als der Sonne angehörte.»

Hedy A. Wyß



Otto Tschumi, Barocker Krieger. 1947. Tempera und Pastell. Privatbesitz New-York

Oscar Dalvit – Otto Tschumi 1947/48
Galerie Chichio Haller,
30. April bis 29. Mai 1948

Bei Chichio Haller – einer Galerie, die mit mutigem Zugriff häufig auch kunsthändlerisch nicht einbringliche Bilder ausstellt und dadurch vor allem jüngeren Künstlern mehr Ansporn und Bestätigung gibt als die meisten größeren Galerien in der Schweiz – waren bis Ende Mai Werke aus den letzten beiden Jahren von *Oscar Dalvit* und *Otto Tschumi* zu sehen. Dalvit, 37jährig, ein Zürcher Künstler, geht in seiner ganz ungegenständlichen Darstellung vom detaillierten und gesamten Naturerlebnis aus. Titel wie «Farnkraut», «Schmetterlingswesen», oder «Sternbild der Erde» mögen auf diese beiden Pole beispielsweise hindeuten und auf sein romantisches Weltbild zurückgehen. Das «Romantische» ist dabei lediglich als Geisteshaltung gemeint, denn Dalvit versteht diese «Natur» umzuformen, zu destillieren und in primär farbige Bild-Spannungen und -Bindungen zusammenzufassen, in Kompositionen, die oft eine schöne und eindringliche Leuchtkraft besitzen. Auch in der Erinnerung bleibt der farbige Eindruck primär haften, ebenso wie das sensible Gespinst seiner Strukturen, während die einzelnen

Ausstellungen

Bern	Kunsthalle	Paula Modersohn, Ernst Barlach und die Künstler der «Brücke»	26. Juni - 1. Aug.
	Gutekunst und Klipstein	E. L. Kirchner	3. Juli - 14. Aug.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	J. E. Liotard - J. H. Füßli	10 juillet - 15 août
	Musée Rath	Exposition tchécoslovaque	juillet - août
Le Locle	Musée d'Art	Les Girardet	23 mai - 18 juillet
Luzern	Kunstmuseum	Meisterwerke aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein	5. Juni - 31. Okt.
Neuchâtel	Galerie Léopold-Robert	Salon romand du Livre	30 juin - 20 juillet
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Hans Stocker	20. Juni - 25. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Heinrich Altherr	3. Juli - 8. August
Winterthur	Kunstmuseum	Geburtstagsausstellung Karl Hofer	11. April - 18. Juli
Zürich	Kunsthaus	Albert Marquet	26. Juni - August
	Graphische Sammlung ETH.	Alfred Kubin	29. Mai - 15. Aug.
	ETH. (Saal 12 b)*	Studentenarbeiten der Abteilung für Architektur (vom 1. Semester bis und mit Diplom)	21. Juni - 10. Juli
	Baugeschichtliches Museum*	«Deine Wohnung - Dein Nachbar - Deine Heimat»	19. Juni - 31. Juli
	Kunstsalon Wolfsberg	Cuno Amiet	17. Juni - 17. Juli
	Buch-und Kunsthandlung Bodmer	Henri Jaccard	7. Juni - 31. Juli
	* Anläßlich der internationalen Kongresse in Zürich und Lausanne		
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

Formen mehr versinken. Dalvit hat das Erlebnis der Kleeschen oder besser einer Seite der Kleeschen Kunst selbständig verarbeitet. Aber auch ohne ihn mit Klee messen oder «fassen» zu wollen, wäre diesen ansprechenden Bildern oft ein gründlicheres Vordringen bis zum Bildgerüst zu wünschen. Man geht da oft Formspuren nach, die sich plötzlich verflüchtigen, gerade dort, wo man sie, bei aller farbigen Faszination, erfassen möchte, wie in dem in Rot schwingenden Bilde: «Osternacht». Bei *Otto Tschumi*, dem Berner, der seine geistige Hellhörigkeit und sein hervorragendes illustratives Können vor allem an Melvilles «Moby Dick» und Gotthelfs «Schwarze Spinne» auf hohem Niveau bewährt hat, ist es neben einer kristallinen Durchsichtigkeit und Lauterkeit der Farbe die graphische Seite, die Linien-Phantastik, die besonders hervortritt. Alles kleinformatige Bilder, die mit letzter Präzision meisterhaft durchgearbeitet sind.

Das vielfach wiederkehrende Kriegermotiv, sei es der «Betroffene Krieger», der «Tanzende Söldner» oder der «Barocke Krieger», formal und inhaltlich variiert und mit dämonisch-humoristischem Unterton durchsetzt, scheint wieder inhaltlich einer neuen schweizerischen Phantastik graphisches und Urs-Grafisches Spielfeld zu liefern. Es scheint aber, als ob der moderne Künstler nicht mehr mit attributiven Fahnen und Gewändern, sondern nun mit total entfesselten und deformierten Gliedmaßen und Rüstungselementen wirble. Versponnen und beziehungsvoll das vierfache «Narrenbild», wo trotz eines durchaus modernen psychischen Klimas und einer surrealistischen Formensprache eine direkt mittelalterliche Grundsubstanz mitschwingt. Und auch jene präzisen, traumlandschaftlichen Unwirklichkeiten mit ihren fischhaften Schiffsbäuchen, ihrer fabulösen Tau- und Takelwerk-Kalligraphie – hier zeichnerisches Glanzstück – und mit ihrem schönen intensiven Blau spiegeln wieder jenes Gewissenhafte und gleichzeitig Phantastische dieser Tschumischen Bildwelt. Dabei ist die häufige Verbindung von Tempera und Pastell von besonderem strukturellem Reiz. Daß solche schöne schweizerische Leistungen, im Ausland schon vielfach anerkannt, vor allem in die öffentlichen und privaten Schweizer Sammlungen gehörten, ist evident. Wünschenswert wäre auch, daß ein solcher Künstler für theatralische Neugestaltungen hinzugezogen werden würde, um dort auch das Dekorative – von dem seine Malerei und Graphik allerdings völlig frei ist – zu inspirieren und in interessantere Ausdruckssphären zu lenken, als es in unserer Bühnengestaltung gewöhnlich der Fall ist.

C. G.-W.

Chronique Romande

Le public genevois ne pourra certes pas se plaindre qu'en ce mois de mai 1948, on ne lui a pas offert un choix très divers de manifestations artistiques. Il a pu voir au Musée Rath les célèbres collections autrichiennes Czernin et Harrach, précédemment montrées au Musée des Beaux-Arts de Berne, à l'Athénée un bel ensemble d'œuvres de Cuno Amiet à l'occasion des quatre-vingts ans de l'artiste, une double exposition de Marguerite Frey-Surbek (des peintures à la galerie Moos et des bois en couleurs au Lyceum), enfin une salle d'art nègre au Musée d'Ethnographie.

A vrai dire, un certain nombre des visiteurs du Musée Rath ont été quelque peu déçus par les toiles des collections Czernin et Harrach; et je m'empresse d'ajouter que ce n'était nullement la faute des organisateurs. Bien des gens avaient été admirer à Zurich les trésors des Musées de Vienne, ou tout au moins en avaient entendu faire l'éloge. Par association d'idées, ils se sont figurés par avance que ces deux grandes collections viennoises allaient leur étaler un choix de chefs-d'œuvre; et quand ils se sont aperçus que ce n'était pas le cas, ils ont émis un jugement sévère à l'excès. En réalité, ces deux collections contiennent des œuvres remarquables, d'autres qui sont plutôt faites pour intéresser les historiens d'art et les amateurs avertis que le grand public, et finalement des toiles aux attributions plus vénérables qu'exactes. Je pense notamment à un prétendu Velasquez qu'il serait bien difficile de justifier, et à un Saint Laurent *donné au Greco qui me semble sortir tout droit de l'atelier de Véronèse. A coté de cela, de nombreux tableaux du XVIIe italien, dont certains fort curieux, permettaient de compléter ses connaissances en matière de peinture baroque; et j'y ajouterai, auprès des deux très beaux Rubens, tous deux en excellent état, l'étonnant* Mendiant aveugle *de Herrera le Vieux.*

•

Si l'exposition Cuno Amiet à l'Athénée comprenait bien moins de toiles que l'exposition du Musée de Berne, elles avaient été si judicieusement choisies qu'elles permettaient de se faire une idée exacte de l'évolution d'Amiet durant sa longue et féconde carrière. Il apparaissait comme un beau tempérament de peintre, plus instinctif que réfléchi, subissant des influences passagères mais sans jamais y perdre sa personnalité, trop souvent impatient de jeter son impression première sur la toile avec le minimum de travail. On dirait qu'Amiet traduit en langage pictural le dicton «Le premier mouvement est le bon», et que pour lui, la toute première impression que suscite en lui un motif, et elle seule, mérite d'être notée. Une toile de lui apparait bien souvent, non comme l'aboutissement d'une longue méditation, mais comme le résultat immédiat et spontané d'un réflexe. Il se pourrait bien que ce soit là son point faible; quel est d'ailleurs l'artiste qui n'en a pas?

•

J'ai été pour ma part très heureux que le public genevois soit à même de connaître le talent éminamment sympathique de Marguerite Frey-Surbek. Elle a le mérite, qu'elle partage d'ailleurs avec Victor Surbek, de peindre sans se laisser détourner de son chemin par les multiples courants de la mode picturale. Ce qu'elle montre est toujours l'expression sincère de l'émotion que la nature a suscitée en elle. Parfois, cette émotion a été faible, ou l'artiste n'est pas parvenue à la traduire dans toute sa totalité. Parfois aussi il est arrivé que l'artiste a méconnu qu'elle était plus faite pour les petites toiles que pour les grandes. Mais ces réserves faites, l'ensemble de son exposition était très satisfaisant; et je n'aurai garde d'oublier que ses bois en couleurs pour Carmen *de Prosper Mérimée illustraient à merveille ce drame concis, cruel et narquois.*

Quant à la salle d'art nègre au Musée d'Enthographie, elle prouvait une fois de plus l'activité et le zèle du professeur Pittard et de son équipe de collaborateurs. Ils font, lui et eux, de l'excellent ouvrage; et par la façon dont ils présentent les œuvres, en les entourant de notices brèves et de cartes, ils renseignent le grand public sans jamais tomber dans la pédanterie. Il y a là un exemple qui devrait bien être suivi. En tout cas, le succès qu'ont les manifestations du Musée d'Ethnographie atteste que tout le monde, les ignorants comme les savants, s'intéresse à ce qu'ils font et leur est reconnaissant de la peine qu'ils se donnent.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Kurzer Wegweiser durch die Pariser Kunstgalerien

Wer sich nur kurze Zeit zum Studium moderner Kunst in Paris aufhält, dem wird es nicht leicht gemacht, sich in dem Labyrinth der über hundert Kunstgalerien zurechtzufinden. Es wird vielleicht für manchen Leser des WERK von Nutzen sein, zur beginnenden Reisesaison einige summarische Richtlinien zur Orientierung zu erhalten.

Die meisten Galerien des rechten Seineufers, ja so ziemlich alle sehenswerten Galerien der Rive Droite mit Ausnahme der von René Drouin (2. Arrondissement) und der Galerie Alendy (16. Arrondissement) befinden sich im 8. Arrondissement. Unter diesen Galerien hat fast jede ihre Richtlinie, oder sie versucht zum mindesten, diese eine Zeitlang einzuhalten. Die Galerien Louis Carré, René Drouin, de France und Maeght nehmen durch den Aufwand ihrer Ausstellungen und auch die Bedeutung der ausstellenden Künstler den ersten Rang ein. Bei *Louis Carré* waren in diesem und im vergangenen Jahre sorgfältig vorbereitete Ausstellungen von Picasso, Léger, Delaunay, Dufy, Calder, Laurens zu sehen. Zu diesen gesellen sich einige neuerdings zur Geltung gekommene Maler wie Jacques Villon, Bazaine, Estève, Lapicque und der Bildhauer Adam, die gewissermaßen zum Hause gehören, das heißt durch Verträge verpflichtet sind.

Die Galerie *René Drouin* und die Galerie *Maeght* eignen sich durch ihre großen museumsartigen Räume zu größeren Manifestationen. So hatte René Drouin 1945 erstmals eine Ausstellung moderner Plastik, wie man sie in ähnlicher Auswahl diesen Frühling in Bern zu sehen bekam, organisiert, während die Galerie Maeght mit großem Aufwand und vielen Unkosten letzten Sommer die internationale surrealistische Ausstellung in ihren Räumen beherbergte. Solche große Galerien haben es übrigens nicht leicht, ihr Niveau beizubehalten. Besonders die Galerie Maeght scheint schwankend und unsicher im Geschmack, obwohl ihr von Zeit zu Zeit eine bedeutende Ausstellung wie zum Beispiel die letztjährige Braque-Ausstellung glückt. René Drouin ist in mancher Hinsicht die erste Galerie von Paris. Drouin hat sich nicht leichthin mit einigen bekannten Namen begnügt, sondern hat versucht, die neuen schöpferischen Kräfte der jungen Malerei herauszuschälen und ans Licht zu stellen. Alle die jungen Maler, die man jetzt häufig auch in der Schweiz zu sehen bekommt wie Pignon, Fougeron, Tal Coat, Robin, Manessier, Le Moal und Singier hatten ihre ersten bedeutenden Erfolge dem Einsatz Drouins zu verdanken. Auch Kandinsky, Pevsner, Magnelli und Wols wurden bei Drouin erstmals einem größeren Pariser Publikum bekannt. Einige der hier genannten Maler wie Pignon, Fougeron, Tal Coat sind zu den befreundeten Galerien *Billet-Caputo* und *Galerie de France* übergegangen, mit welchen sie nunmehr durch Verträge oder Abkommen verbunden sind. Zu ihnen haben sich seither auch Francis Tailleux und Borès gesellt.

Unter den Galerien, die sich ausschließlich für die abstrakte und konkrete Kunst einsetzen, sind die Galerien *Lydia Conti*, *Denise René* und *Roux Henschel* zu nennen. Die Maler Hartung, Goetz, Dewasne, Deyrolle, Staël, Schneider, Herbin und Servrankx stellen hier aus, oder haben dauernd einige ihrer Bilder in diesen Galerien deponiert. Ferner sind in der Galerie *Leiris* ständig Bilder von Juan Gris, Braque, Léger, Picasso, Klee und Plastiken von Laurens zu sehen.

Einige Maler, die ihren Ruf nach dem ersten Weltkrieg festigten, wie Segonzac, Dufresne, La Patellière, Gromaire, Desnoyer stellen in der Galerie *Charlessin* und in der Galerie *des Garets* aus. Schließlich sind noch die großen Galerien von altem Ruf, *Bernheim Jeune* und *Charpentier*, die immer noch ganz im Zeichen des Impressionismus stehen, zu erwähnen. Auch bei *Durand-Ruel* sind ständig Impressionisten, sowie häufig Degas, Vuillard und Gauguin anzutreffen. Alle diese Galerien befinden sich in dem Dreieck: Place Vendôme–Etoile–Parc Monceau.

Das linke Seineufer, das früher im Pariser Ausstellungswesen eine so bedeutende Rolle spielte, hat heute einen großen Teil seiner Bedeutung verloren. Trotzdem spürt man, daß die Künstler doch vor allen Dingen an der Rive Gauche leben und schaffen. In den kleinen Kunsthandlungen, wie der Galerie *Mai*, Galerie *Pierre*, Galerie *Rive Gauche*, Galerie *de Luxembourg*, Galerie *Breteau* wird auch heute noch vorbereitet, was in einigen Jahren am rechten Seineufer zu Ansehen gelangen wird. Hier gibt es keine Kunstverträge; doch hat man das Gefühl, daß hier nicht die Kunsthändler, sondern die Künstler sich zu Hause fühlen. Die an eine Familienpension gemahnende Galerie *Jeanne Bucher* am Boulevard Montparnasse hatte schon vor 25 Jahren die Plastiker Arp, Lipchitz, Giacometti in ihren Anfängen unterstützt und ist auch heute noch immer die Galerie der Avant-garde. Die surrealistische Kunst ist in der Galerie *Rive Gauche* und in der Galerie *de Luxembourg* vertreten. Ferner ist etwas abseits gelegen die Galerie von *Madame Alendy* (die Frau des bekannten Arztes) nicht zu übersehen. In einem schönen Privatpavillon in Passy sind ständig Bilder von Klee, Kandinsky, Miro und Picabia zu sehen.

Natürlich ist gar manches Wichtige ganz unerwartet in unbedeutenden oder kaum bekannten Galerien anzutreffen. Eine fast vollständige Liste der Galerien wird wöchentlich in der Pariser Kunstzeitung *Arts* veröffentlicht.

F. Stahly

Rom

Internationale Plakatausstellung
Galleria di Roma, 17. bis 31. Mai 1948

Die Straßenbilder der großen Städte bieten in ihrem ästhetischen Pragmatismus eine Geometrielektion, die eine lebensprühende Lehre von den Beziehungen zwischen Mensch und Leben, Individuum und Allgemeinheit darstellt. Die Künstler und Architekten, die sich der Kunst der Straße widmen, müssen vor allem große Psychologen sein, denn sie haben es mit den Beziehungen zwischen Publikumsgeschmack und Propagierung der Gebrauchsgüter zu tun. Das Bestreben der heutigen Künstler und Architekten, eine zeitgemäße Werbekunst zu schaffen, hat erstaunliche Ergebnisse gezeitigt und darüber hinaus zur Wandlung des allgemeinen Geschmacks und zur ästhetischen Erziehung der Massen beigetragen. Wenn man daran denkt, wie die Ladenbauten, die Schaufenster und die Werbekunst vor dem Siege der neuen künstlerischen Tendenzen aussahen, erkennt man, daß sich auf diesem Gebiet nicht nur eine Evolution, sondern eine Revolution vollzogen hat. –

Solche Überlegungen stellten sich ein, wenn man die von dem Architekten Ugo Blättler in den Räumen der Galleria di Roma veranstaltete Ausstellung «Mostra del Cartello pubblicitario» besuchte. Sie war von dem Maler Marrucci vorzüglich eingerichtet worden und enthielt neuere Arbeiten

zahlreicher Künstler aus sechs Ländern, nämlich Italien, der Schweiz, Frankreich, England, der Tschechoslowakei und Österreich. Man stand einem historischen Überblick gegenüber, der ebenso an die ersten einfarbigen Plakate des alten Nadar, an die gleichzeitig expressiven und beschreibenden Plakate eines Toulouse-Lautrec oder eines Vallotton wie auch an die des Erneuerers Cappiello erinnerte. Unseres Cappiello, über dessen Schaffen kürzlich eine prachtvolle Publikation mit Vorwort von Jean Cocteau erschienen ist. Und von Cappiello muß man sprechen, wenn von zeitgenössischem Plakat die Rede ist. Cappiello, der als Haupt der über die veristische und illustrative Karikatur des 19. Jahrhunderts hinausgehenden Schule gilt, hat die Formel des visuellen Paradoxons, den «Schlag ins Auge» geschaffen. Ihm ist diese Erfindung zu verdanken, die zum Angelpunkt der modernen Werbekunst wurde. Mit einer ungehemmten Phantasie und einer Alogik, die das Absurde streifte, schuf er die Spannung zwischen dem Verkaufsgegenstand, der anzupreisen war, und seiner graphischen Darstellung. Andere Meister führten die künstlerische Revolution weiter, die Cappiello eingeleitet hatte. Sie war um so organischer und folgerichtiger, als sie mit den künstlerischen Erfahrungen des Kubismus, des Futurismus und des Surrealismus verbunden war, die in ihren beunruhigenden Werken den «Bildschock» schufen.

Cassandre, Paul Colin und der Schweizer Hans Erni sind einige der bedeutendsten Vertreter der zeitgenössischen Plakatmalerei, die an dieser Schau gezeigt wurden. Wenn die Malereien der führenden Vertreter dieser neuen Richtungen den Außenstehenden unzugänglich blieben, so wirkten doch ihre Ausdrucksformen als fruchtbare Lehre in der neuen Plakatkunst weiter. Die Prinzipien der geometrischen Synthese, der Simultaneität, der gegenseitigen Durchdringung der Pläne und der abstrakten Rhythmen bildeten die Grundlage einer neuen Formensprache, aus der diese Meister des Plakates wichtige Lehren und überraschende und überzeugende Resultate zogen. Cassandre mit seinen Raumrhythmen, seinen Bilddurchdringungen, der technischen Präzision der mise en place hat stärker als jeder andere die Schönheit der Maschine und die Bedeutung der typographischen Komposition empfunden. Paul Colin dagegen, obschon er durchdrungen ist von der Wichtigkeit der Formprinzipien, die durch die neuen künstlerischen Erfahrungen entdeckt wurden, ist mehr Maler als Typograph, mehr Romantiker als Rationalist; – seine Gegenstände sind mehr menschlich oder symbolisch als alltäglich-realistisch. In seinem effektvollen und vornehmen Plakate für das überseeische Frankreich pflanzt er ein ungeheures wehendes Banner auf, das den französischen Dampfern den Weg weist und beschützt. Das große «V» ist ein anderes Plakat, das die fruchtbare Genialität dieses zweiten erstaunlichen Meisters beweist, von dem es heißt, daß er über 1200 Plakate und 700 Bühnenbilder geschaffen habe. Von den vertretenen Franzosen ist ferner Seyl mit einem glücklichen Plakat für die Preissenkung zu nennen, das in einer Diagonalkomposition auf gelbem Grund zwei geflügelte Merkurmasken sich gegenüberstellt. Ein anderes Plakat von raffinierter surrealistischer Eleganz ist das des bekannten französischen Bühnenbildners Malclès.

Neben Frankreich zeigen die Schweiz und Italien die interessantesten und lebendigsten Werke. Aus der Schweiz sehen wir neben zahlreichen Verkehrsplakaten, die, an Volkskunst anklingend, Orte und Landschaften mit äußerster Präzision aufrufen (Monnerat, Miedinger, Carigiet), die Plakate eines großen Meisters dieser Gattung, von Hans Erni. Die Plakate Ernis, dem die reichsten technischen Hilfsmittel und graphischen Lösungen zur Verfügung stehen, gehen von der Farbenphotographie, der der Surrealismus aufgepfropft wurde, bis zu anderen, einprägsameren und wirksameren, wie denen für die Luzerner Musikalischen Festwochen, wo mit maßvollen Farben, mit arabeskenhaft linearer Synthese der gewünschte Effekt durch Noblesse der Erfindung und zeichnerische Meisterschaft erreicht ist.

Von Donald Brun war ein Plakat da, das durch seine Einfachheit überzeugte. Es zeigt eine spielende Katze, die in den scharfen Krallen einen Garnknäuel hält. Die Arabeske scheint von einem Negerfetisch inspiriert, der von westlichen Händen gedrechselt wurde. Leo Leupin hat eine schlagende Reklamewirkung erreicht, indem er seinem Plakate für die PTT auf abgestuftem chromgelbem Grunde einen Telephonhörer und einen riesigen Gänsekiel sich überschneiden ließ.

Italien war nur unvollständig vertreten. Es fehlten die Plakate von Sironi, Nizzoli, Maga, Edel, Ricas, Retrosi. Immerhin sah man einige gegenständlich-typographische Kompositionen von Carboni und Sepo für die Firma Motta und andere von technisch abstraktem Charakter von Pintori für die Firma Olivetti. Zwischen der schweizerischen und der italienischen Werbegraphik steht die Produktion des Ateliers Ugo Blättler, das in Rom tätig ist. Der Architekt Blättler hat es verstanden, um sich eine glückliche ideologische und technische Mitarbeiterschaft zu versammeln; ihr Gelingen geht aus den zahlreichen Plakaten hervor, die er an dieser Ausstellung zeigt. Von packendem Effekt ist die Anzeige des Films «Tombolo» und ebenso wirksam das Werbeplakat für Rom, in dem die magische Arabeske der Straßenzüge geschickt ausgewertet ist.

Österreich und die Tschechoslowakei sind durch einige Plakate für Konzerte und verschiedene Produkte vertreten, die sich weder durch Originalität der Erfindung noch durch Lebhaftigkeit der Farben einprägen. Die stilistische Schwere und der ernste Ton der Farbe werden auch dann nicht lebhafter, wenn die mise en page der kompositionellen Elemente kühner wird. Zu erwähnen sind die Plakate des Ateliers B.A.R. in Prag und das Feuerwerk des Graphikers Willrab für die Wiener Messe.

Natürlich besitzt das Schaffen Englands ein eigenes Gesicht, es ist ausgesprochen angelsächsisch, fast außereuropäisch. Die graphische Sprache dieser englischen Plakate ist wie ihre Gegenstände von einem Konformismus und einem Realismus, die außerhalb unserer Zeit stehen. Sie beziehen nie Stellung und treten der Öffentlichkeit nur schüchtern gegenüber. Die aufklärende, fast möchte man sagen didaktische Illustration hat die Oberhand über die einschlagende Erfindung, den Schock. Es sieht aus, wie wenn diese Plakate nicht für ein zerstreutes, sondern ein aufmerksames Publikum bestimmt wären, das nicht begeistert, sondern unterrichtet werden will vom Wert und der Bedeutung eines Produkts, eines Schauspiels oder eines Ereignisses.

Es ist sicher, daß die graphische Kunst, wenn sie auch an die Psychologie des Einzelnen und eines Volkes gebunden ist, die unerwartetsten Seiten, die mannigfaltigsten Ausdrucksmöglichkeiten besitzt. Aus dieser Verschiedenartigkeit der Ziele, aus diesem Kampf der Ideen, aus diesem Auftauchen lebendiger und gegensätzlicher Bilder entwickelt sich die Plakatkunst zu neuen Zielen. Sie hat die aufschlußreiche Funktion, daß sie die Produktionskraft des Menschen preist und

daß sie das zerstreute Leben unserer Straßen, dieser wundervollen Pisten mit den tausend Ausblicken, erleuchtet und belebt. *Enrico Prampolini*

Londoner Kunstchronik

Fuseli Redivivus

Paris und London haben nun ihre Füßli-Ausstellungen gehabt, und die Londoner Schau hat nach der Feststellung von Sir Kenneth Clark sowohl an Qualität als auch an Vielseitigkeit die französische noch übertroffen. In der Roland, Browse & Delbanco Galerie in London waren 39 Werke des 1741 in Zürich geborenen Johann Heinrich Füßli aus Privat- und Galeriebesitz ausgestellt. Es waren teils Ölbilder, teils Zeichnungen aus verschiedenen Epochen, die einen guten Überblick über Charakter und Entwicklung von Füßlis Kunst boten. Füßli hat sich 1778 in London endgültig niedergelassen, und im Jahre 1790 wurde er zum Mitglied der Royal Academy ernannt: *Fuseli R. A.* Man konnte in dieser Ausstellung leicht feststellen, wie die heroische Tendenz in Füßlis früher Kunst durch den englischen Einfluß eine elegante Milderung erfuhr. Was heute jedoch mehr interessiert, ist dies: wie der Historienmaler die Grenzlinie zwischen dem Mythologischen und Historischen – also der Wirklichkeit seiner Bilder – und der Traumwelt überschreitet. Diese Seite seiner Kunst ist es, die Paris und London veranlaßt haben, Füßli neuerdings in das Rampenlicht des Interesses zu stellen. Was kann surrealistischer sein als die düster-romantischen Visionen dieses Künstlers, die wie Illustrationen zu irgendwelchen Freudschen oder Jungschen tiefenpsychologischen Untersuchungen wirken? Füßli hat vieles mit dem modernen Surrealismus gemein. Die literarische Seite seiner Kunst vor allem, die bei ihm so verständlich ist, – nicht nur durch den Zeitgeist, sondern weil er selbst Dichter und Verfasser war. Erst unter Reynolds Einfluß, den er vor seiner Italienreise in London getroffen hatte, widmete er sich ausschließlich der Malerei. Seine Art von «literarischem» Stil – so wie es auch bei Böcklin, im Gegensatz zu Munch und Kokoschka, der Fall ist – birgt die Gefahr in sich, daß das malerische Element übertönt wird. Füßli wirkt oft sehr akademisch, und rein künstlerisch gesehen hat er wohl in den Zeichnungen seine bedeutendsten Werke geschaffen. Auf den, der für makabre Effekte empfänglich ist, wirkte das grau auf dunkel gemalte «Mrs. Siddons In The Character Of Lady Macbeth» sehr stark. Es ist auch ein schön gemaltes Bild. Ganz überraschend ist das «Portrait Of A Lady In Hat And Red Dress», spontan gemalt, mit einer humoristisch-satirischen Note, die an Hogarth denken läßt. Diese Note findet man bei Füßli des öfteren, und sie mildert das Pathetische, wie es auch die Eleganz tut, mit der er seine Frauengestalten begabt hat.

Die Betonung des literarischen und dadurch des zeichnerischen Elementes – im Gegensatz zum Malerischen – ist der Schlüssel für die Bewunderung, die die Blake-begeisterten Engländer Füßli zollen. Diese Elemente verbinden auch Füßlis Kunst mit dem Klassizismus, der ja nirgends so stark wie in England verwurzelt war. Wenn man Chiricos oder Dalis Bilder vom technischen Gesichtspunkte aus betrachtet, ihre glatte realistische Ausführung vor allem, – ist das nicht schließlich auch traditionell und aus demselben klassizistischen Erdreich gewachsen? So verbindet selbst die Maltechnik Füßli mit dem modernen Surrealismus.

Gedächtnisausstellung Paul Nash

Die Tate Gallery hat eine Gedächtnisausstellung des im Jahre 1946 im Alter von 57 Jahren verstorbenen Malers *Paul Nash* veranstaltet. Sie umfaßte mehr als 150 Arbeiten in Öl und Aquarell, sowie auch Zeichnungen. Mit dieser Ausstellung sollte einer der führenden Künstler der englischen Moderne vollends geehrt und gewürdigt werden. Die Stellung Nashs in der Entwicklung der englischen Malerei, die schon zu seinen Lebzeiten feststand, wurde von der Kritik unterstrichen, und der Widerhall der Ausstellung im Publikum war groß und entscheidend. Er wird als der metaphysische Künstler, als ein malender Philosoph und Dichter angesprochen, vor allem aber als der genuine Ausdruck des englischen Temperamentes.

Ein kontinentaler Betrachter ist geneigt, bei der kritischen Betrachtung dieses Werkes all dem zuzustimmen. Doch muß eine Bedeutungsverschiebung der Begriffe in Rechnung genommen werden. Nash ist sehr englisch. Was bedeutet das nun? Der nationale Kritiker legt gerne zweierlei Maßstäbe an. Einen internationalen, wirklichen Maßstab, der, so wie das Urmetermaß, aus Paris stammt – mit ganz wenigen Ausnahmen wird in England prinzipiell nur nach Paris «gemessen» – und einen nationalen, nur relativ wirklichen, der sich stets neben dem prinzipiellen behauptet. Für den Engländer ist das Werk von Nash englisch, weil es sauber, kühl, zurückhaltend ist. Zurückhaltend im Thema und auch in der Farbe. Die Farben weisen in den jeweiligen Perioden von Nashs Kunst stets dasselbe Schema, stets nur einen Grundakkord auf (um eine neue Farbe einzuführen, vergingen in Nashs Leben etwa zehn Jahre); es sind im allgemeinen Erdfarben, Grau und Weiß und Lachsrosa, ein seltenes Gelb und das kühle Blau des Himmels. Englisch ist auch Nashs durchdachte, etwas dekorative und vorsichtige Kompositionsart, sowie auch das lyrisch-literarische Moment. Dem kontinentalen Betrachter fehlt in der Lyrik die menschliche Note, und es fehlt ihm in der Malweise das primäre Erlebnis der Farbmaterie. Nash war zeichnerisch begabt, wie alle englischen Künstler; er kolorierte, wenn er malte, und verblieb Aquarellist selbst im Ölbild. Turner, Blake, das ist sein geistiger Hintergrund: der ölmalende Aquarellist, der zeichnende Poet. Nur ist die Poesie bei Nash, weil er einer späteren Generation angehört, nicht griechisch, sondern cézannisch, surrealistisch und abstrakt gestaltet. Was die Bedeutung eines Nash in den Augen des kontinentalen Betrachters ausmacht, ist nicht sein Ästhetizismus, der etwas akademisch wirkt und seine Wurzeln in der klassizistischen Tradition in England hat, sondern der heroische Versuch, seine subjektive Welt gegen den Ansturm von Paris zu behaupten. Um einem Picasso zu entgehen, muß der englische Künstler auf die Figur verzichten. Die letzten zwei Menschen kommen bei Nash in der Zeit des ersten Weltkrieges vor; so könnte man es paradox ausdrücken. Ebenso könnte man sagen, daß seine Kunst die Steigerung des Unmalerischen zum persönlichen Stil darstellt. Um Picasso zu entgehen, floh Nash in die englische Landschaft. Doch ist er kein typischer Landschaftsmaler. Die Landschaft ist ihm bloß der Vorwand, um seine kosmischen Phantasien mit Sonne und Mond und totem Frühling, den Wohnungen der Toten und der Sonnenblume mit der Sonne als Kraftfeld zu gestalten.

Nash war sowohl im ersten als auch im zweiten Weltkrieg ein «war-artist», daher die zahlreichen Kriegsmotive in seinem Œuvre. Die bedeutendsten Bilder dieser Art sind die makabre, wenn auch ziemlich hell und dekorativ gemalte Landschaft The Menin Road,

1918, mit Scheinwerferlicht und Baumstümpfen und Granatenkratern, und The Battle of Britain, 1941, worin er seine persönlichste Note gefunden hat. Die weißen Ornamente, die die Flugzeuge in der kalten Luft hinterlassen, entfalten sich wie Visionen. Die Greuel des Krieges sind zu Schönheitseindrücken geworden, die Explosionen in der Luft zu Blumen zwischen Wolken (wie in Apollinaires Gedichten die Feuerwerke), abgeschossene Flugzeuge zu geheimnisvollen Formkonstruktionen. In den besten Bildern des Paul Nash fühlt man etwas Unausgesprochenes, Gehemmtes. Es ist, als wäre er zu früh gestorben, noch ehe er sich ganz gefunden hatte, als hätte er etwas mit sich genommen, das ihm nicht beschieden war, auszudrücken. Das gibt seinen Bildern eine melancholische Note und das ist auch das Geheimnis ihrer Wirkung. Nash ist wie Sir Lancelot aus König Artus' Tafelrunde, der den Gral nur von Ferne erblicken durfte, ohne ihn zu erringen. Aber ebenso wie Sir Lancelot nicht erblindet ist, als er ihn erblickte, so hat Paul Nash seine Persönlichkeit nicht verloren; er ist kein französischer Maler mit einem bloß englischen klingenden Namen. *J. P. Hodin*

Stockholm

Schweizerische Architekturausstellung in Stockholm

Nachdem die schweizerische Architekturausstellung in London, Warschau und Kopenhagen gezeigt worden war, wurde sie am 20. Mai 1948 in der Liljevalch-Kunsthalle in Stockholm durch den Kronprinzen Gustav Adolf in Anwesenheit des schweizerischen Gesandten Minister H. Valloton eröffnet. Arch. BSA Hermann Baur hielt zur Eröffnung einen Vortrag über die schweizerische Architektur. Die Einrichtung der Ausstellung besorgte der in Stockholm ansäßige Genfer Architekt Charles E. Geisendorf. Sie dauert bis zum 17. Juni. Ein ausführlicher Bericht folgt.

Aus den Museen

Das Essener Folkwangmuseum auf dem Lande

Zum Schlosse *Hugenpoet* ist es vom Bahnhof Kettwig dreiviertel Stunden Fußweg durchs Ruhrtal. Zunächst geht es vorbei an stillen, sauberen Fabriken: Tuchindustrie. Dann kommt die wiederhergestellte Straßenbrücke – an einem massigen Wehr wird noch geflickt – und gleich treten die Höhen näher, milchblau im Rauch des Aprilmorgens. Den Pfad begleitet ein schnelles Wasser, zur Seite ein gepflegter Hain, der schon zum Park zu gehören scheint; dann steigen Türme aus den Wipfeln, scharfkantig, enden in schweren, wie gekneteten Walmdächern. Der Bau ist aus düsterem, in der Zeit schwarz gewordenem Bruchstein – ein Ambiente halb für Walter Scott, halb für Julien Green. Am Portal des Renaissancehofes ein improvisiertes Schild, in Tinte: Folkwangmuseum.

Wieder stolpere ich über den ehedem so vertrauten Namen: welch absurde Nordtümelei für eine Sammlung, die dann zur Hauptsache westliche Bilder umfassen sollte! Aber der Name war vordem gewesen – fixe Idee eines noch nicht großjährigen Millionenerben –, und dieser grundsympathische Außenseiter hatte sich erst ein paar Jahre später in die damals zeitgenössische Kunst vernarrt. Das war vor mehr als 45 Jahren gewesen, noch am Ausklang des Jugendstils. Van de Velde und Peter Behrens hatten beraten; zu Renoir hatten sich freundschaftliche Beziehungen entwickelt, und späterhin hatte man Rohlfs entdeckt, aus Weimar herübergeholt und sich von ihm leiten lassen. Dann starb der merkwürdige Sammler (Osthaus hieß er), Volkserzieher von bestem Willen, skeptischer Idealist, und die Bilder siedelten von Hagen nach Essen über. Die Nazis «säuberten» die Bestände, der unvergleichliche Franz Marc (die «Roten Pferde») ward verschleudert, der Krieg kam; aber die Reste wurden gerettet und sind nun, in wechselnder Auswahl, hier zu sehen. Herzklopfen: alte Freunde nach zehn oder zwölf Jahren Spanne – das ist immer ein Risiko. Zumal die van Goghs: jenes Gran «zuviel» an Popularität, hatte es sie nicht in die gefährdete Nähe des Bamberger Reiters und der Uta von Naumburg versetzt?

Aber der Garten des «Hospitals», nun bestand er alles: Das Pathos der überschärften Fluchtlinien, das manchmal so pointiert und nahezu «anekdotisch» gedünkt hatte, nun stellte es sich dem ersten Eindruck als geradezu friedvolle Natürlichkeit dar. Das Sehen hatte sich eben doch immens verändert in dieser Dekade des Nicht-Sehens. Wieviel ehedem Bestürzendes erschien nun schlicht und wie selbstverständlich; wieviel «Sensation» war entfallen! Gewiß, das Gejagte, Leidende war nicht weniger spürbar; aber war nicht alles «literarisch» Bedrängende nun hinter das Bild gewichen und sprach aus ganz anderen Tiefen? Es blieb das erregend *gute* Dokument großer Malerei, geklärt durch Abstand.

Der Abstand, wie sehr kam er nun auch der Seinelandschaft Claude Monets zugute: hatte früherhin ein durchgängiges, ja, ornamental durchwirkendes Violett stutzig gemacht und erschreckt, wohl, weil der Jugendstil uns und dem Bilde noch zu nahe war – nun öffnete sich dem Blick einzig die unglaubliche Fülle, der wie mit hundert Augen gleichzeitig fixierte Reichtum der Durcharbeitung: das Wunder eines «Gerüstes», das allein in der Dichtigkeit eines *Netzes* beruhte, und Bestand hatte, ohne den Griff zu sensationellen Wagnissen schriller, klaffend dialektischer Komposition nötig zu haben. Lächerlich, sich zu erinnern, wieviel theoretische Kämpfe diese Art Gegenstandsauflösung hatte bestehen müssen! Wo diese auflösende Verwandlung uns nun den ganzen Zauber einzig einer *Poesie* des Verwandelns darzubieten scheint! Wären wir hellsichtiger als die «andern» von damals? oder ist es einfach, daß die Welt, älter geworden, die Zeugnisse aus Großväterzeiten (alle!) mit Gerührtheit betrachtet? Nein, daß die Auflösung, durch die Kraft des Verwandelns, *auch* eine Los-lösung, eine Transzendierung werden kann und nicht unbedingt mit einem wütigen oder verbissenen Zerschlagen gleichzusetzen ist, das ist uns unter dem Ansturm sinnloser Zerstörungen nun merkwürdig evident geworden. So sehen wir in *diesen* Auflösungen die geistige Kraft, deren passio wir noch vor zwanzig Jahren hinter all der, wie uns schien, rein materialistischen Theorie von Farbzersetzung, Komplementärfarben, Pointillismus und dergleichen gar nicht vermuten wollten. Mag auch sein, daß das Materielle selber sich uns neu vergeistigt hat, seit die Physik, in der Erkenntnis fragwürdiger Sprünge, in der Ahnung ewig neuer, bodenloser Abgründe, sich selber so jäh spiritualisierte. Das alles also käme Monet zugute; und der Rationalismus auch seiner technischen Experimente, der uns nur diesseitsverhaftet dünken wollte – damals, als wir im Banne des Expressionismus standen –, jetzt also erhielte er die Vorzeichen eines legitimen Spieles?, nun uns durch Valéry, Planck, Broglie