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

teurs, graveurs, architectes et musiciens.
Ces pensionnaires, qui devront être de nationalité suisse, peuvent être boursiers d'une université ou d'une autre institution. Ils peuvent aussi séjourner à Rome à leur frais.
L'Institut offre à tous un logement gratuit et l'usage d'une petite cuisine. Les pensionnaires jouiront, en outre, des privilèges accordés aux étudiants et aux membres des Ecoles Etrangères de Rome, tels qu'entrées gratuites dans les musées et autres facilités.
La mise sur pied de l'Institut a été confiée à une archéologue genevoise, Mlle. *Marguerite van Berchem*, qui est chargée d'en assurer la gestion et de diriger ses premiers pas pour la durée d'une année. Mlle. van Berchem est l'auteur d'un ouvrage sur les mosaïques chrétiennes et d'une étude des mosaïques de Jérusalem et de Damas. Actuellement l'Institut, qui s'est ouvert le 15 mai dernier, peut loger 4 pensionnaires seulement, la donatrice ayant réservé une partie de la villa pour son usage personnel. Mais trois belles salles qui vont servir de bibliothèque, de salle de travail et de salon de recréation sont déjà aménagées. Une autre pièce de grande dimension et restée jusqu'ici inoccupée, pourrait dès maintenant servir d'atelier à un architecte. Les pensionnaires ont en outre l'usage du magnifique jardin où ils pourront s'installer pour lire ou travailler. *m. m.*

Ausstellungen

Chronique Romande

On ne pourra certes pas dire qu'il n'a pas été question d'art à Genève pendant ce mois de septembre 1948, puisque le thème choisi pour les Rencontres internationales était la crise de l'art contemporain, et qu'à leurs conférences et à leurs entretiens s'ajoutèrent une exposition Braque à l'Athénée, et une exposition André Marchand à la Galerie Moos.
Il ne peut être question, dans le cadre restreint de cette chronique, de donner un exposé détaillé des discussions des Rencontres. On peut pourtant noter que leur portée se trouva dès l'origine diminuée, et par la faute du programme tel que le dressèrent les organisateurs. Seule la peinture (et une certaine partie de la peinture), la poésie et la musique furent mises en cause. L'architecture et la sculpture, qui font tout de même partie des beaux-arts, se trouvèrent passées sous silence; de même d'ailleurs que le roman et le théâtre, ainsi que le releva Gabriel Marcel. A quoi a tenu cette exclusion tacite et que rien ne justifiait? Au fait que l'architecture contemporaine, et la sculpture dans son ensemble, n'offrent pas ces caractères que les organisateurs découvrent dans l'art de notre temps (solitude et révolte de l'artiste, outrance dans l'expression), et qui en fait n'apparaissent que dans un certain groupe de la peinture actuelle.
Ceux qui ont suivi les entretiens ont pu en outre remarquer qu'une bonne part de ceux qui prirent la parole n'avaient sur les arts anciens et ses conditions que des notions limitées et parfois fausses, que parmi les artistes d'autrefois ils ne semblaient connaître que ceux qui sont à la mode, et qu'il en était de même pour les artistes d'aujourd'hui. Enfin, il apparut que, pour eux, l'œuvre d'art était uniquement un document servant à illustrer des théories philosophiques et sociologiques, plus ingénieuses que fondées. La définition de Poussin, «L'art c'est la délectation», c'est tout juste si elle ne provoqua pas des haussements d'épaules. Il y a là une attitude de l'intelligentsia *actuelle, gavée de philosophie, qui explique pourquoi tant d'artistes d'aujourd'hui commettent l'erreur d'attacher une importance démesurée aux théories.*

•

Bien qu'intéressante, l'exposition Braque ne pouvait pas donner une idée d'ensemble de l'art de cet artiste. Certains aspects de son talent – notamment les toiles récentes où il associe des tons intenses – en étaient absents. C'est là peut-être la raison pour laquelle prenait une telle importance, dans cette exposition, le caractère d'ultra-raffinement de l'art de Braque, un raffinement qui bien souvent touche à la mièvrerie. On ne pouvait pas s'empêcher de penser, devant ces toiles qui ne sont plus que de subtils rapports de taches de couleur, que cet art est bien la fleur, séduisante mais maladive, d'une civilisation à son déclin. Ce qui renforçait cette impression, c'était l'étalage, sur les murs de la salle Crosnier, des fac-similés d'un manuscrit autographe de Braque illustré par lui. Ces dessins sont d'une rare insignifiance; et ils décelaient, tout comme l'écriture volontairement débraillée, cette application dans la négligence et le lâché qui est bien une des plus insupportables coquetteries de tant d'artistes d'aujourd'hui.

•

A la Galerie Moos, l'exposition André Marchand apparut assez décevante. Une demi-douzaine de toiles anciennes attestaient chez Marchand d'authentiques dons de peintre; un sens très fin de la couleur dans des arrangements de tons sourds, l'art de conférer à un motif ingrat une poésie discrète et singulière. Mais les toiles plus récentes, qui composaient la majeure partie de l'exposition, avouaient que Marchand, gagné par les exemples qu'il voyait autour de lui, tenait à hurler aussi fort que les autres. De là une outrance continue, l'emploi perpétuel des tons purs, une simplification de la forme poussée à l'extrême. Tout cela n'a rien de neuf, puisque les premières recherches de ce genre, dues aux fauves et aux cubistes, remontent aux environs de 1905, et qu'elles ont été depuis reprises jusqu'à satiété. Il faut être bien naïf pour croire qu'en 1948, en étalant de larges surfaces de tons purs, on fait acte de révolutionnaire et de novateur. On ne peut que souhaiter que Marchand revienne à des notions plus justes, et qu'il cesse de gaspiller des dons indéniables.

François Fosca

Zürich

Siedlungsbau in der Schweiz 1937–47
Kunstgewerbemuseum, 12. September bis 10. Oktober 1948

Dieser als Wanderausstellung konzipierten Veranstaltung kommt deswegen besondere Bedeutung zu, weil sie einen Überblick über den in den letzten zehn Jahren realisierten schweizerischen Siedlungsbau vermittelt und damit ausgezeichnete Gelegenheit bietet, das Positive und Negative der in den verschiedenen Landesgegenden vollbrachten Leistungen gegeneinander abzuwägen, ohne sich von dem quantitativen Ausmaße des Vollbrachten zu sehr beeindrucken zu lassen.
Die Idee zu dieser Ausstellung stammt aus Basel. Während bald drei Jahren hat die Direktion des dortigen Gewerbemuseums an ihrer Realisierung gearbeitet, bis die Veranstaltung als Gemeinschaftsarbeit der Gewerbemuseen Basel und Bern und des Kunstgewerbemuseums Zürich in der heutigen Fassung zustande kam. Mit der fachlichen Bearbeitung des umfassenden Materials wurden die Architekten BSA

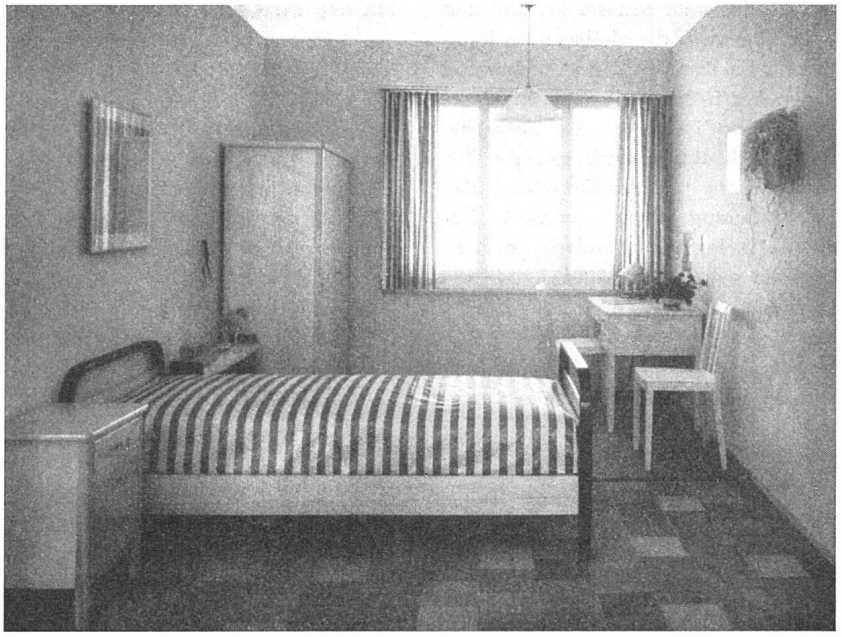
Paul Artaria (Basel) und *Alfred Altherr* (Zürich) betraut. Vom ersteren stammen außerdem verschiedene klare und lesenswerte textliche Beiträge in der Wegleitung. Ferner schrieb Karl Egender BSA über Grundrißgestaltung, während A. Altherr die Ausstellung als Ganzes und die darin aufgebaute und möblierte Dreizimmerwohnung schuf. An den Vorbereitungsarbeiten haben ferner die Architekten BSA H. Brechbühler (Bern), O. H. Senn (Basel) und E. A. Steiger (St. Gallen), sowie die Bauämter der verschiedenen Städte und das Regionalplanungsbüro Zürich mitgewirkt.

Die Ausstellung umfaßt im Hauptteil 140 Tafeln mit dem aus Situationsplänen, Grundrissen, Schnitten und Photos bestehenden Dokumentenmaterial. Außerdem ist jedes Beispiel mit einer tabellarischen Zusammenstellung der für das Studium und vor allem für den Vergleich mit anderen Beispielen unerläßlichen Zahlenmaterial versehen, so über Grundstücksgröße, Ausnützungsziffer, Wohnungsfläche, Baukosten per m^2 Wohnfläche, Gesamtanlagekosten, Mietzins usw.

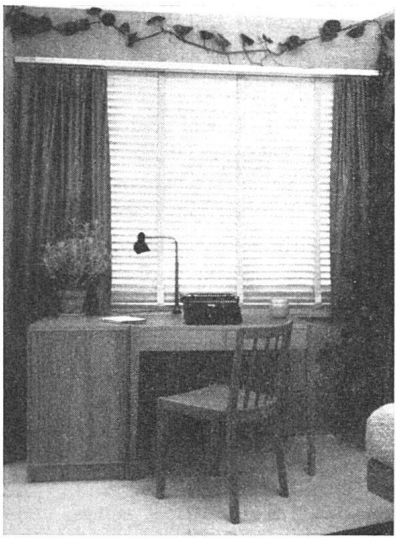
Der mittlere Teil der Halle beherbergt eine allgemeine theoretische Abteilung, in der auf einzelne Grundprobleme hingewiesen wird, so z. B. auf den Zusammenhang von Regional- resp. Ortsplanung und Siedlungsbau, ferner auf verschiedene grundsätzliche Bebauungsformen, von denen die gemischte «flach-hoch», dargestellt an Hand einer Studie des Hochbauamtes der Stadt Zürich und eines Modells des projektierten Quartiers in Prilly (Architekten BSA Haefeli, Moser, Steiger und Arch. SIA Dr. M. Hottinger, Zürich), besonders interessieren, weil die darin gebotenen neuen Möglichkeiten eines sozial differenzierten und Einförmigkeit vermeidenden Bauens heute von größter Aktualität sind. Ferner enthält diese Abteilung Untersuchungen über funktionelle Grundrißgestaltung in Verbindung mit praktischer Möblierung, Hinweise auf rationelles Bauen und als «Kern der Siedlung» eine vollständig eingerichtete und möblierte Dreizimmerwohnung, für deren Ausstattung sich verschiedene Firmen zur Verfügung stellten.

Diese allgemeine Abteilung ist in der Idee vollkommen richtig, und die Ausstellung wäre ohne sie überhaupt unvollständig. Leider haben jedoch die geringen zur Verfügung stehenden Geldmittel es nicht erlaubt, diese für Fachleute, Behörden, Genossenschaften und Laien außerordentlich wichtige Demonstration einprägsam genug zu gestalten. Dies ist bedauerlich, weil die heutige Situation des schweizerischen Siedlungsbaus, wie sie aus der Ausstellung in beredter Weise zum Ausdruck kommt, es dringend notwendig macht, mit allem Nachdruck auf die Grundforderungen eines in sozialer, städtebaulicher, architektonischer und ökonomisch-technischer Hinsicht mit gutem Gewissen vertretbaren Siedlungsbaus bei jeder sich bietenden Gelegenheit hinzuweisen. Selbst angesichts der besten ausgestellten Beispiele wird dem Besucher klar, daß speziell in grundrißlicher und formaler Hinsicht, abgesehen von der Gesamtkonzeption, kein Grund vorhanden ist, die vorzüglichen Leistungen etwa eines H. Bernoulli vor mehr als zwanzig Jahren oder die sich vorzüglich behauptende Siedlung «Neubühl» aus den beginnenden dreißiger Jahren zu vergessen!

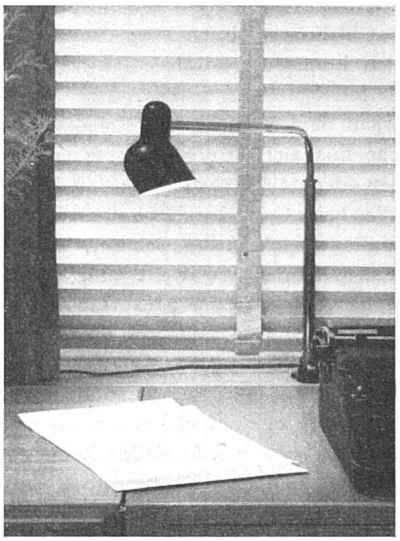
Mit den Problemen des neueren Siedlungsbaus haben wir uns im «Werk» schon bei verschiedenen Gelegenheiten auseinandergesetzt; auch wurden die interessantesten der ausgestellten Beispiele darin bereits ausführlich publiziert. Es erübrigt sich daher, in diesem kurzen Ausstellungsbericht erneut darauf zurückzukommen. Worüber man sich freut, ist die Tatsache, daß der genossenschaftliche Siedlungsbau, durch die äußeren Umstände begünstigt, gegenüber dem privaten speku-



Ausstellung «Siedlungsbau in der Schweiz 1937–1947» im Kunstgewerbemuseum Zürich
Dreizimmerwohnung, eingerichtet von Alfred Altherr, Architekt BSA, Zürich. Schlafzimmer mit Typenmöbeln



Arbeitsplatz am Fenster



Arbeitslampe, Fenster mit Lamellenstoren (Kirschstoren)

lativen das Feld beherrscht, und daß ganz allgemein die zielbewußte kommunale Siedlungspolitik an Bedeutung gegenüber früher gewonnen hat. Hervorzuheben ist ferner die Tatsache, daß der Siedlungsbau in engeren Zusammenhang mit der Orts- und Regionalplanung gebracht wird. In Zürich z. B. ist diese Tendenz im Rahmen der gebotenen Möglichkeiten besonders ausgeprägt, und es wird nicht nur danach gestrebt, die Siedlungseinheiten vernünftig in die Stadtrandgebiete einzufügen, sondern sie auch mit den nötigen Binnengrünräumen zu versehen, um Kindergärten, Kleinschulhäuser und andere soziale Bauten in guter Verbindung mit den Wohnungen einzustreuen.

In baukonstruktiver Hinsicht überrascht es festzustellen, daß trotz der Baukonjunktur, d. h. trotz der Notwendigkeit, rasch und billig zu bauen, nur an sehr vereinzelten Stellen Versuche zu rationellerem Bauen unter Verwendung von Element- und Montagebauweisen unternommen wurden. Auch diese wichtige Frage bedarf in den kommenden Jahren vermehrter Aufmerksamkeit, insbesondere dann, wenn dem Siedlungsbau die öffentliche finanzielle Unterstützung entrissen oder stark reduziert werden sollte.

Was beim Gang durch die Ausstellung am nachdenklichsten stimmt, ist die Tatsache der ungewollt und unbemerkt sich über das ganze Land ausgebreiteten Monotonie und Standardisierung in grundrißlicher und architektonischer Beziehung, so daß ein Mietblock in Genf von einem solchen beispielsweise aus St.Gallen kaum zu unterscheiden ist. Dieses ernste Problem ist unmöglich durch äußerliche architektonische Kunstgriffe, wie sie da und dort angestrebt werden, zu lösen, sondern nur durch ein Anpacken der Probleme in seinem lebendigen Wesen, an seiner Wurzel. Das heißt mit anderen Worten: durch sorgfältige Aufstellung sozial differenzierter Bebauungsprogramme, vom starren Schema befreite Grundrisse und Anwendung der ökonomischen und gestalterischen Mittel auf das Wesentliche. Möge diese Ausstellung auf ihrem Wanderwege durch die Schweiz das lebendige und ernste Interesse aller beteiligten Kreise wecken und zu gründlicher Auseinandersetzung mit den Grundfragen zeitgemäßen Siedlungsbaus auffordern, um die vorhandenen Schwächen zu überwinden und die Ziele für das Kommende klarer zu erkennen und zu vertreten! *A. R.*

Stiftung Paul Klee

Kunsthaus, 22. September bis 17. Oktober 1948

Am Eröffnungsabend dieser Ausstellung gab Max Bill eine Übersicht über die Ausstellung und eine sachliche Einführung zur Klee-Betrachtung. Er ging dabei von Voraussetzungen und Begriffen der Klee-Kritik aus und äußerte sich unter anderem über das Märchenhafte, das Spielerische und über die Benennung der Bilder. Wenngleich sich die Umgangssprache unsachlicher und abgeschliffener Begriffe bedienen mag, so führte seine Zurechtstellung zu einer solchen Vereinfachung und Beschränkung, daß sich entschiedene Bedenken melden.

Klee hat wohl kaum Märchen illustriert oder dargestellt. Daraus jedoch abzuleiten, in seinen Werken finde sich nichts Märchenhaftes, ist mißverständlich. Die Imagination des Künstlers transformiert und ergänzt Reales – sie gibt es, «wie es sein könnte» –; darüber hinaus aber stößt sie in eine psychische Realität, die gewaltig viel weitere räumliche und zeitliche Beziehungen enthält und die unserem Bewußtsein und Empfinden nicht mehr zugänglich sind. Optische Vision und dichterische Deutung werden bei Klee zu einer Einheit. Das Dargestellte – Gegenständliches oder Vorgänge – zeigt nicht allein Elemente allgemeingültiger Gedanken, sondern damit auch geradezu formel- und zeichenhafter Bildmittel. Diese Ansätze einer Gesetzlichkeit in der Logik der Handlung und der Gegenstände ist aber das Wesen des Märchenhaften. Man wird darin aber nur ein Teilproblem von Klees Kunst sehen, denn seine Darstellungen reichen weit über den literarischen Vorgang hinaus.

Die weitere Diskussion über das Spielerische und über die Titelgebung der Bilder versucht sich eigentlich über das scheinbar Zufällige klar zu werden. Die Spontaneität der Schöpfung ist ein entscheidender Vorgang in Klees Schaffen, und sein Interesse für alles, was unkontrollierte Gestaltung und elementare Formulierung betrifft, weist auf dieses Abstreifen gewohnter Vorstellungstypen und Gesichtspunkte. Ihn interessieren der Vorgang, die formenden Kräfte und nicht die «Form-Enden». Sein Witz, der in seiner frühen Graphik 1903/04 seltsam bitter ist, in seiner weiteren Entwicklung aber heiter kritisch wird, setzt seine Äußerungen in eine persönliche Beziehung zum Täglichen, ebenso wie die Wahl seiner Materialien – Leinenfetzen, Zeitungspapier, Gips oder Sacktuch. Vielleicht haben die Struktur seiner Medien oder zufällige Materialeigenschaften seiner Phantasie einen ersten Anstoß gegeben, woraus sich spielerisch probend oder formal abwägend ein Bild entwickelte und sich einstellende Assoziationen zu einem Titel verdichteten. Dabei aber wird man nach mehreren Vergleichen von Klees Werken immer klarer die Eindeutigkeit und Präzision von Form und Inhalt der Darstellungen anerkennen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß eine Reihe stetig wiederkehrender Zeichen und Formen allgemeingültige Bedeutung haben, die allein durch unsere Empfindung und Wertung gemäß naturalistischen Vorbildern verdrängt sind.

Seinen meisten Bildern gemeinsam ist das Strukturelle, das für die Darstellung von Handlungen gilt wie für Gegenständliches und den Zusammenhang und die Form der Dinge nicht eigentlich fest umschreibt, sondern in Beziehungen andeutet. Das Auseinanderbrechen von Körpern und Reduktion auf ihre wesentlichen fragmentarischen Merkmale ermöglicht durch entsprechende Konstellation innerhalb einer Struktur eine unserer sinnlichen Wahrnehmung eigentlich entsprechende Darstellung. Durch Spannungen zwischen statischen malerischen Bildelementen wird der dynamische Vorgang und die stets wechselnde Realität in optische Bewegung übersetzt. «Tiergarten» 1918 ist ein solcher struktureller Kompositionsprozeß; in der «Zeichnung zu Pflanzen-, Erd- und Luftreich» 1920 schafft Klee organische Schöpfungen; «Die große Kuppel» 1927 bedeutet Reduktion einer Baumasse auf ihre architektonische Struktur; «Regen» 1927 ist die poetische Strukturierung von Bewegung; mit «Katharsis» 1937 schafft er urtümliche vegetabile Formkonstellationen; schließlich greift er mit den beiden bedeutungsvollen großen Bildern «Vorhaben» und «Park bei Lu» 1938 über das Miniaturenhafte ins Monumentale.

Unter seinen späten Werken findet sich die Transformierung seiner psychischen Bilder in allein mehr Zeichenhaftes. Man beachte dabei im Bilde «Vorhaben» die Verschiedenheit in der Ausdrucksform der beiden Bildseiten. Die Zeichen stehen auf der einen Seite in düsterem Farbhofe, rechts inmitten leuchtend hellem, als Grundstimmung gegensätzlicher Spannung. Das zentrale, leuchtend orangefarbene Zeichen des Keimens in «Park bei Lu»

intensiviert das gesamte organische Geschehen –, man wird es probeweise mit der Hand abschirmen, und das Bild wird erstarrt allein schon die Leuchtkraft seiner Komposition verlieren.

Beim Gange durch die chronologisch gegliederte und sehr sorgfältig aufgebaute Ausstellung macht es vorerst Mühe, eine Ordnung und Entwicklung festzustellen. Selbst wenn man sich einige grundsätzliche Gedanken und Erscheinungen zurechtgelegt hat, stößt man immer wieder auf neue Einzelheiten, die in eine Gesamtbetrachtung der Ideenwelt Klees einzuordnen wären. Vorderhand aber wird man sich an den gut beschrifteten Katalog halten und besonders der Liste von Bildtiteln eine Aufmerksamkeit schenken, wie man es gegenüber Poesie tut; man wird sich damit eine nochmalige Erweiterung des Genusses verschaffen.

E. Neuenschwander

René Auberjonois

Galerie Georges Moos,
9. bis 29. September 1948

Um die Beziehung zum Werke von René Auberjonois muß der Betrachter werben, denn Ereignis im äußeren Sinne ist es keineswegs. Auberjonois gestaltet aus einer unerschöpflichen Fülle von Gesichten, und was er darstellt, ist stets von einer besonderen Ausdruckskraft und Eigenbeständigkeit. Sei es ein Mensch, sei es ein Tier oder ein Stilleben, uns fesselt stets das Einzigartige des Dargestellten, dem dann doch eine große, in ihrer lapidaren Auffassung fast kindlich anmutende Auffassung zugrunde liegt. Einer außerordentlichen Sicherheit im Erfassen der inneren Existenz der Dinge verdanken wir es, daß uns Ansichten von Rom zum Erlebnis werden, ohne daß die Art der Darstellung klassisch genannt werden könnte. Und es gelingt Auberjonois selbst, Stierkampfszenen glaubwürdig zu gestalten, obwohl er sich zu keinerlei heroischen Gesten verleiten läßt. Wie wenig würden solche zu ihm passen, der mit soviel Takt und kluger Distanzierung gestaltet, der geistreich anmutet und zugleich von einer beglückenden Natürlichkeit ist. Wie wenig Auberjonois die große Gebärde liebt, die zu gewaltsamer Vereinfachung führt, wird uns sofort bewußt, wenn wir auf seinen subtilen Strich achten, der nie aufdringlich und grob wird. Ein Strich, der uns oft zögernd und unentschieden hingekritzelt anmutet und der von der Darstellung des Ganzen aus gesehen dann doch überraschend richtig sitzt und dominiert. Es handelt sich hier eben um ein Zögern, das dadurch entsteht, daß eine große innere Schau da ist und ein Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten. – Achten wir nur darauf, in wievielen Stufungen und Intensitäten dieser Strich verwendet wird. Einmal wird damit eine Gestalt sehr entschieden umrissen und gegen das Monumentale hin gesteigert (Mutter mit Kind), das andere Mal bringt er intimste Stimmungen zum Ausdruck. Und wo Schummerungen angebracht werden, geschieht dies stets mit außerordentlicher Zurückhaltung. Denn diesem diskreten, die letzte Klarheit und Reinheit des Ausdrucks liebenden Künstler ist jede falsche und mit zu leichten Mitteln erreichbare Stimmungsmache fremd. Seine große Fähigkeit, mit dem herben und doch fügsamen Bleistift umzugehen, fasziniert und überzeugt uns so, daß uns die Lithographie neben diesen subtilen Zeichnungen schon beinahe zu schematisch und dem Wesen dieses einzigartigen Gestalters wenig entsprechend anmutet. Ähnlich ergeht es uns im Betrachten der Federzeichnungen, die mit zur Ausstellung gehören. Die Feder will uns in der Hand dieses Künstlers fast schon als ein zu wenig subtiles Instrument erscheinen. *P. Portmann*

Rudolf Zender

Orell-Füßli, 25. September bis
23. Oktober 1948

Es liegt nicht nur an den «leichten» Ausdrucksmitteln, daß die Zeichnungen und Aquarelle Rudolf Zenders luftig sind. Es liegt an dem Gefühl räumlicher Annehmlichkeit, das sie hervorzurufen vermögen. Um dem, was man empfindet, beschreibend nahe zu kommen, möchte man sagen, daß das eigentliche Sujet dieser Blätter nicht so sehr das Abgebildete – ein Stück Stadt oder Landschaft – ist, sondern noch mehr das «Dazwischen», der luftige Raum, der durch die abgebildeten Gegenstände abgesteckt und dadurch fühlbar wird. In zweierlei Arten von Bildern nähert sich Zender seinem «unsichtbaren» Thema; in den «Innenräumen» und den «Gerüsten». Zu den «Innenräumen» gehören keineswegs nur die tatsächlichen Innenräume wie beispielsweise die der Kirchen von Disentis und Sitten. Sie bestätigen mehr die Affinität zu einem innenräumlichen Sehen, als daß sich dieses darin erschöpfte. Es gibt Gärten und Parks, die in einer verwunschenen Intimität die räumliche Evokation der Luft beschlossen halten, eine gegen äußere Störungen beschützte Ordnungsstille. Demgegenüber sind die «Gerüste» eine Art Umkehrung. Und sie verbinden sich denn auch thematisch mit Gegenständen der Ferne, mit landschaftlichen Fernsichten, mit Schiffshäfen, wo die Kamine in die Luft ragen und die Weite sehnsüchtig auswerfen. Sie kommen Stützpunkten gleich, an deren Begrenztheit man ermißt, wie groß die Kuppel der Unbegrenztheit ist, die sie tragen.

Es gibt einen Sonderfall in dieser Ausstellung, wo weder ein offener noch ein geschlossener Raum erfaßt ist, und der wohl nicht zufällig «Zerstörung» heißt. Es ist eine Zeichnung von Häuserruinen, von riesig aufragenden Mauerbruchstücken in Genua. Die räumliche Kuppel ist hier eingestürzt, und der Raum ist hier das Aufgerissene, das Leere. So liefert dieses Blatt den Schlüssel dazu, in welchem Maße die unsichtbare Luft die konstutive Komponente zum Bau der Welt ist, die dieser Zeichner und Maler vor dem Auge des Beschauers ausbreitet. *G. O*

Walter Helbig

Galerie Neupert,
4. bis 30. September 1948

Trotz seiner Zugehörigkeit zum Künstlerkreis von Ascona hat der Maler Walter Helbig die Verbindung mit dem Zürcher Kunstleben immer aufrecht erhalten, und so zeigte er auch bei Anlaß des vollendeten siebzigsten Lebensjahres eine größere Auswahl neuerer und neuester Bilder in Zürich. Seine außerordentlich stabile, dem Naturalistischen entrückte Malweise, die ihre kompositionelle Festigung durch prägnante Konturführung betont und das Farbige aus vollklingenden, harmonischen und aus der Materie heraus entwickelten Akzenten aufbaut, wird in unternehmender Art auf neue Themata angewendet. So etwa auf Zweier- und Dreiergruppen, die das intime Beisammensein alltäglicher Menschen oder dann dekorativ gesteigerter Frauengestalten schildern. Der idealisierende Zug wirkt sich am eindrücklichsten in dem an eine höfische Szenerie erinnernden «Schloßpark» aus und spielt auch in die Zusammenordnung von Figuren in der freien Landschaft hinein. Blumenbilder von satter Koloristik und flächig vereinfachte Halbfiguren bereicherten die sehr einheitliche Kollektion. *E. Br.*

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Franz Marc und August Macke im Kreise ihrer Zeitgenossen	9. Okt. – Mitte Nov.
	Kunsthalle	André Dunoyer de Segonzac – Paul Klee	23. Okt. – 21. Nov.
	Gewerbemuseum	Wettbewerbe des Staatlichen Kunstkredits	6. Nov. – 30. Nov.
	Galerie d'Art moderne	Künstler aus Italien: Afro, Cagli, Guttuso, Marini, u. a.	6. Nov. – 4. Dez.
	Librairie du Château d'Art	Gunter Böhmer	13. Nov. – 4. Dez.
	Galerie Bettie Thommen	Coghuf	5. Nov. – 30. Nov.
Bern	Kunstmuseum	Kunstschätze Berns	17. Okt. – 12. Dez.
		Altdeutsche Malerei	7. Nov. – Januar
	Schulwarte	Die Farbe	2. Okt. – 14. Nov.
		Jugendbuchausstellung	27. Nov. – 11. Dez.
Biel	Galerie des Maréchaux	Das gute Jugendbuch – Original-Schulwandbilder	7. Nov. – 21. Nov.
Chur	Kunsthaus	Jüngere Bündner Künstler	13. Nov. – 5. Dez.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section de Fribourg de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	6 nov. – 28 nov.
Genève	Athénée	Hans Erni	16 oct. – 4 nov.
	Musée Rath	Section des Beaux-Arts de l'Institut National Genevois	6 nov. – 28 nov.
	Galerie Georges Moos	Baldo Guberti	23 oct. – 11 nov.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Albert Merkling – Etienne Robert – Gertrud Escher – Helene Labhardt	16. Okt. – 27. Nov.
Lausanne	Galerie d'Art du Capitole	Ernest Pizzotti	23 oct. – 11 nov.
St. Gallen	Kunstmuseum	Sektion St. Gallen GSMBA und eingeladene Gäste	20. Nov. – 1. Jan. 1949
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler	28. Nov. – 9. Jan. 1949
Winterthur	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	28. Nov. – 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Wandmalereien (Wettbewerbe)	24. Okt. – 14. Nov.
Zürich	Kunsthaus	Kunstschätze der Lombardei	31. Okt. – März 1949
	Graphische Sammlung ETH	Schweizer Graphik von 1848 bis 1918	23. Okt. – 9. Jan. 1949
	Kunstgewerbemuseum	Berta Tappolet – Sammlung Baron E. von der Heydt – Sammlung Menten (Chinesische Grabkeramik und Bronzen) – 20 Jahre Kunstverlag	November – Dezember
	Pestalozzianum	Vertiefte Heimatpflege	9. Okt. – Mitte Febr. 49
	Buchhandlung Bodmer	Erna Yoshida Blenk	15. Okt. – 15. Nov.
		Marguerite Frey-Surbek	22. Nov. – 15. Jan. 1949
	Galerie Chichio Haller	Max Hunziker, Glasmalereientwürfe	19. Okt. – 6. Nov.
		Jean Lurçat	9. Nov. – 1. Dez.
	Galerie Georges Moos	Max Hunziker	19. Okt. – 6. Nov.
	Ausstellungsraum Orell Füßli	Leonhard Meißer	30. Okt. – 27. Nov.
	Kunstsalon Wolfsberg	Wilhelm Gimmi – Cécile Gimmi	7. Okt. – 10. Nov.
		Französische Graphik	11. Nov. – 4. Dez.
Zürich	Schweizer Baumeister-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

Helene Ilonay-von Tscharner
Buchhandlung Bodmer, 1. September bis 12. Oktober 1948

Das im Schaufenster der Bodmer-Buchhandlung ausgestellte Stilleben Helene Ilonay-von Tscharners trug – im Vorbeigehen gesehen – dermaßen die Züge der Kunst des verstorbenen Gatten der Künstlerin, daß man glauben konnte, ein Werk Johannes von Tscharners vor sich zu haben. Es ist ziemlich schwer, auf das Eigene dieser Frau zu dringen, und doch ist in dem thematisch und farbig so pietätvoll an die großzügige Malerei ihres Lehrers anlehnenden Werk eine Pinselführung, die sich stark von jenem unterscheidet. Wo bei Johannes von Tscharner alles sfumato und ruhig, oft wie unter einem grün-braunen Schleier verhüllt, erscheint, treffen wir nun hier eine kräftige, hie und da fast eckige, abstrahierende Form und Farbigkeit, die von einem andersgearteten Temperament zeugen. Leider lassen sich nur Vermutungen über die zeitliche Folge dieser undatierten Werke aufstellen, doch scheinen uns die Landschaften selbständiger als die auch im Gegenständlichen mit den Vorbildern des Gatten allzu verwandten Stilleben. Das eindrucksvollste Bild ist zweifellos die grau-blau-grüne Rheinlandschaft, die eine ganz neue, fremdartige Auffassung des bekannten Flusses bringt und einen auf das direkteste berührt. Auch das Porträt eines älteren Mannes weist eine der Künstlerin eigene Farbskala auf. Von den Stilleben ist wohl das längliche mit den Gurken, auf Rot-Grün abgestimmte, das ausgewogenste. *Hedy A. Wyß*

Max Hegetschweiler – Alfred Meyer
Kunstsalon Wolfsberg,
2. September bis 2. Oktober 1948

Der seit mehr als anderthalb Jahrzehnten in Zürich arbeitende Maler Max Hegetschweiler tritt nur selten mit einer größeren Ausstellung hervor. Seine Bilder atmen die Ruhe eines bedachtsamen, von starkem innerem Klang erfüllten Schaffens. Sie sind unverwechselbar in der Fülle ihrer hellen, warmen, aus komplementären Grundakkorden entwickelten Farben, die den Landschaften und Stadtbildern eine poesievolle Dichte und Lebendigkeit geben. Am befreitesten wirken die lichten Landschaften aus dem Umkreis von Coppet. Auch Bildnisse werden mit malerischem Beziehungsreichtum erfüllt und in den freien, leichten Farbenauftrag, der für Hegetschweiler charakteristisch ist, umgesetzt. – Der Bildhauer Alfred Meyer, der als erster im räumlich erneuerten «Wolfsberg» eine größere Zahl plastischer Arbeiten zeigte, wirkt besonders glücklich in grazilen oder hagerherben Kleinfiguren, die durch eine sicher beherrschte Bewegtheit erfreuen. Die überlebensgroßen Gestalten dagegen sind noch mehr Wille als Vollendung. Zahlreiche Bildnisbüsten lassen prägnante Erfassung der ausdrucksbestimmenden Züge und formale Sammlung erkennen. *E. Br.*

«Deine Wohnung, Dein Nachbar, Deine Heimat»
Helmhaus

Die Ausstellung war von Anfang Juli bis 21. August 1948 dem Publikum zugänglich und wurde in dieser Zeit von rund 26 000 Personen besucht. Auch die regelmäßigen öffentlichen Führungen fanden erfreulichen Zuspruch und mußten teilweise sogar doppelt durchgeführt werden. Vom 4. September bis 10. Oktober befand sich die Ausstellung im Gewerbemuseum in Winterthur, wo sie sich ebenfalls eines regen Besuches erfreute. Daß sie auch im Ausland allgemeines Interesse gefunden hat, beweist die Tatsache, daß Anfragen von London, Wien, München, Augsburg und Luxemburg um Überlassung des Materials eingetroffen sind.

Solothurn

Cuno Amiet
Museum, 25. September bis 31. Oktober 1948

Unsere Jubiläumsausstellung zum 80. Geburtstag des Meisters durfte keine Wiederholung der drei in Bern, Genf und Zürich vorausgegangenen werden. Sie sollte einen gültigen, zusammenfassenden Einblick in sein gesamtes Lebenswerk erlauben, um so der jüngern Generation die starke Persönlichkeit des großen Wegbereiters der neueren Kunst in der Schweiz wieder aufzuzeigen. Der verfügbare Raum für die Schau war beschränkt und forderte Auswahl und strenge Sichtung der Bilder. Um so eindrücklicher wurde dadurch die große Linie fühlbar, die sich durch das ganze Werk Amiets bis heute zieht.
Die Ausstellung setzt ein mit Bildern des Fünfundzwanzigjährigen aus der Bretagne. In Paris und Pont-Aven war Amiet in enge Berührung mit der französischen Malerei gekommen, und er vermittelte ihr lebendiges Vermächtnis von da an der Schweiz wohl als erster. Heimgekehrt, konnte auch er sich eine kurze Zeit dem Einflusse Hodlers nicht entziehen, was etwa die «Richesse du soir», die «Hoffnung» und die «Wandelnde Frau im Obstgarten» verraten. Bald aber besinnt er sich auf sich selbst. Er tritt vor als Verkünder der tönenden, reinen Farbe und der rhythmisch belebten Fläche und eröffnet dadurch der Kunst seiner Zeit den Weg zu neuer, freier Entfaltung.
Damals entstand eine Reihe inniger Bildnisse, stiller Winterlandschaften und jauchzender Frühlingsbilder, die hier zum erstenmal seit langem wieder gezeigt werden. Jener Zeit auch entstammt der schöne große Bauerngarten mit den drei Bernerinnen, der nun als Geschenk Amiets an seine Vaterstadt unsere Sammlung so wesentlich bereichern wird. Als Hauptwerk jener Jahre aber werden wohl stets die «Sonnenflecken» gelten, jenes wunderbare Bild, das in seiner schlichten, echten Größe und Pracht alle Lehren der zeitgenössischen Malerei wie in einem Edelstein zusammenzufassen scheint. Es folgen die Mädchenakte, die festlichen Sommergärten und die Obsternten. In ihnen spiegelt sich das Wesen Amiets, sein Reichtum, seine männliche Kraft und überschäumende Lebensfreude, wohl am reinsten wieder. Immer hat Amiet mitten im Leben gestanden, wie er auch stets seiner eigenen Zeit, im Einklang mit der europäischen Malerei, verbunden war.
So klingt denn auch nach dem ersten Weltkriege die Melodie seiner Bilder etwas gedämpfter, und über seinen spätesten schwebt eine verklärte, milde Ruhe. Immer aber spricht der geborene Maler aus ihnen, und seine allerletzten Bilder sind noch, was schon seine ersten waren: ein aus vollem Herzen überströmender, beglückter Dank ans tägliche Leben. *J. M.*

Bern

Die Farbe
Schulwarte, 3. Oktober bis 14. November 1948

Die zweite Jahresversammlung der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer in Bern gab Anlaß dazu, eine Spezialausstellung «Die Farbe» zu ver-

anstalten. Sie zeigt «das Farberlebnis des Kindes auf verschiedenen Stufen, methodische Wege zur Entwicklung des Farbempfindens und technische Hinweise zur Förderung der Ausdrucksfähigkeit». Tatsächlich ist es erstaunlich, was bereits 5- und 6jährige Kinder im Sinne des Farbenempfindens zu leisten vermögen (oder sollte es gar nicht so erstaunlich sein?) und welche Phantasie und Ausdruckskraft hier zur Geltung kommen. Ist es nicht vielleicht so, daß in diesem Alter, frei von Hemmungen, die naive, ursprüngliche Geltungsweise am stärksten zum Ausdruck kommt? Nun, die Kinder werden älter, die Mittel reicher, die Einsichten tiefer und die Lehrerschaft bewußter, so daß mehr und mehr Bilder von gelegentlich beträchtlicher künstlerischer Kraft entstehen (während andererseits eine gewisse Unschuld verloren geht). Wir denken da an ganz besonders gut und schön wirkende Maskenbilder, an die Basler Lällekönige, an die düsteren Ruinenstädte, schließlich an «Glasbilder» und Mosaikdarstellungen und die Anwendung verschiedener Materialien. Uns Älteren will es bedauerlich erscheinen, daß zu unserer Zeit von solchem Können und Wissen kaum etwas vorhanden war. *ek.*

Basel

Ernst Morgenthaler
Kunsthalle, 18. September bis 17. Oktober 1948

Als eine nachträgliche Feier zum 60. Geburtstag von Ernst Morgenthaler trug der Basler Kunstverein – unterstützt von Sammlern und Freunden des Künstlers – eine eindrucksvolle Ausstellung zusammen, die in schönster Weise das Werk des Malers in seinem ganzen Ablauf nacherleben läßt. War Morgenthaler in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten wohl immer wieder Gast der Basler Kunsthalle, so tritt er doch in dieser Ausstellung erstmals mit einer umfassenden Darbietung seines Werkes vor die Basler Kunstfreunde. Über sämtliche Räume verteilt, geben die nahezu 300 ausgestellten Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen über das Schaffen eines unserer bedeutenden und repräsentativen Maler beinahe erschöpfenden Aufschluß.

Manchmal fällt es leicht, den Weg und die Besonderheiten eines Künstlers aus seiner landschaftlichen und milieumäßigen Herkunft heraus zu verstehen. Nicht so bei Morgenthaler. Er hat sich erst spät, um das Jahr 1914, unter dem Erlebnis pariserischer Kunsteindrücke aus einem anderen Berufe befreit und zum Künstler durchgerungen. Die Tätigkeit als Nebelspalter-Zeichner, eine ironisch-kritische, manchmal auch elegisch-leise Auseinandersetzung mit der damaligen, etwas brüchigen Welt, bildet das aufschlußreiche Bindeglied zwischen bürgerlichem Beruf und freiem Künstlertum. Viele Dokumente dieser Zeit lassen entscheidende Wesenszüge Morgenthalers klarer erkennen als die späteren Gemälde, wo sie hinter dem Malerischen sich verbergen.

Als die Meister, die Morgenthaler den Weg zur Kunst geebnet haben, werden uns unter anderen Cuno Amiet und Paul Klee genannt. Die Geistesverwandtschaft mit dem in die Farbe verliebten Amiet wird bei Morgenthaler zeitlebens sichtbar bleiben. Aus dem Vollen gegriffene, spontane und klingende Farbe ist tatsächlich das Zeichen, unter dem ein erster Blick sein Schaffen bis in die jüngsten Werke hinein zu begreifen vermeint. Wer hinter die Oberfläche zu blicken versteht, mag aber auch Fäden zu Klee aufspüren. Das Leise und Verzauberte, das Nächtige und Untergründige, das Liebevoll-Verspielte, – all diese Besonderheiten, die ihn von dem viel diesseitigeren, robusteren Amiet unterscheiden, mögen ein Nachhall der Berührung mit dem größten Magier und Dichter unter den zeitgenössischen Malern sein.

Läßt man in der Basler Ausstellung Morgenthalers Lebenswerk an sich vorbeiziehen, dann fällt – wenn man von der immer wieder unmittelbar erlebten Farbe absieht – die unerhörte Konstanz auf, mit der sich sein Schaffen während mehr als drei Jahrzehnten geäußert hat. Beinahe vom ersten Bilde an ist Morgenthaler ganz da. Sein spätes Hinfinden zur Malerei mag der Grund dafür sein, daß er sich sofort voll ausspricht, daß es kaum ein Zögern, kaum eine Unsicherheit und keine Umwege und Irrwege gibt. Dieses Werk bewegt sich geradezu beispielhaft, ja fast allzu unentwegt, auf einem hohen Niveau, das man – bei aller Unmittelbarkeit und Frische – als schweizerische Qualitätsarbeit ansprechen möchte...

Daß Morgenthaler als bereits reifer Mensch zum Maler geworden ist, erklärt vielleicht auch, weshalb er von den künstlerischen Problemen und Strömungen wenig berührt worden ist, die eigentlich die Probleme seiner Generation, der zwischen 1880 und 1890 Geborenen, sind: Kubismus in Frankreich, Expressionismus in Deutschland. Einmal mehr erleben wir vor diesem Schaffen die eigenartige Situation der neueren Schweizer Kunst: Sie besteht darin, daß die nur temporäre Berührung mit den fortschrittlichen Kräften in den europäischen Kunstzentren unsere Künstler den unmittelbaren Anschluß an die großen, neuen, zukunftweisenden künstlerischen Strömungen und Sehweisen versäumen läßt. Dieser für einen Großteil der Schweizer Malerei charakteristische «Isolationismus» ist nun aber bei Morgenthaler nicht identisch mit der häufigen schweizerischen Bravheit, die höchstens durch ein kultiviertes Malerhandwerk erträglich gemacht wird. Denn Morgenthaler stellt nicht nur in jedem Bilde von neuem ein magistrales handwerkliches Können unter Beweis, sondern er versteht darüber hinaus, auf diesem sicher beherrschten Instrument mit jener Leichtigkeit, jener Unmittelbarkeit und gelegentlich Virtuosität zu spielen, die der Kenner seiner Kunst als spezifisch «morgenthalerisch» empfindet. Es gehört dazu, daß der Maler sich nicht einer einzigen Bildgattung verschrieben hat, sondern seine Themen in allen Bereichen zu finden weiß. Über seine Neigung zum Bildnis, zum Interieur und zur Darstellung menschlichen Arbeitens hinaus fühlt sich Morgenthaler allerdings am stärksten von der Landschaft angezogen. Was bei seiner innigen Begegnung mit einer bestimmten landschaftlichen Situation von einmaligem Wesen und Stimmungswert sich niederschlägt zum Bilde, das ist weit entfernt von allem Abschildern, ist aber ebensoweit entfernt von aller flüchtigen Bravour, auch wenn die Kühnheit und Eigenwilligkeit der Pinselführung und der Farbgebung gelegentlich an die gekonnte Leichtigkeit ostasiatischer Malerei erinnern.

Wenn in Hodlers herber Malerei die unnahbare Welt unseres Hochgebirges auf einmalige Weise ihren kongenialen Niederschlag in der Kunst gefunden hat, dann gilt Ähnliches für Morgenthaler und das vielgestaltige schweizerische Mittelland. Er hat dieser sanften Landschaft mit ihren leisen und heimlichen Schönheiten im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten so viele jener mit Worten nicht zu fassenden Geheimnisse entlockt, daß wir staunend und ergriffen zugleich in seinen Bildern eigenes unaussprechbares Landschaftserleben wiedererkennen. *W. R.*