Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)

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

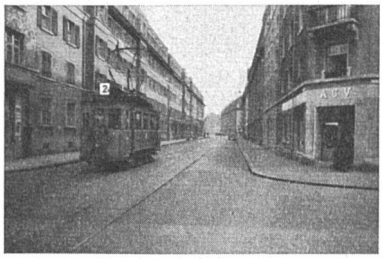
Download PDF: 13.07.2025

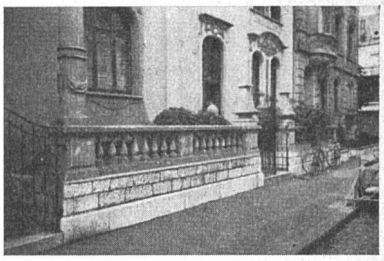
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ausstellungen

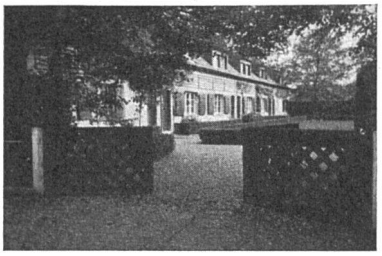
Basel

Das Grün im Stadtbild
Gewerbemuseum, 9. Oktober bis 6. November 1949

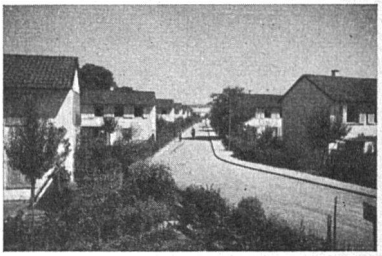




Straßenbild aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Basel). *Der Boden ist Spekulationsobjekt; er wird deshalb bis zum letzten Quadratzentimeter mit rentablen Bauten ausgenutzt – für erholsames Grün ist kein Platz. Die Miethäuser stehen entweder direkt am schmalen Trottoirrand (links), oder balustradenverbrämte «Vorgärten» bieten unbrauchbaren Ersatz für den eigenen Garten (rechts)* *(Photos: Jeck, Basel)*



1922/23 entsteht, angeregt von der englischen Gartenstadt-Bewegung, die Siedlung «Lindenhof» in Basel. Zwischen den niedrigen Häuserzeilen liegt der gemeinsame Garten. Architekt: Prof. H. Bernoulli BSA



In der neuen Siedlung «Jakobsberg» stehen die Häuserzeilen quer zur Straße. Ein Trottoir genügt für die Zufahrtsstraße. Die Gegenseite ist bereits grün. Architekt: Hermann Baur BSA. Gärten: Ad. Engler und H. Vivell *(Photos: Jeck, Basel)*

Der Mensch im Kampf – nicht gegen, sondern um ein Stückchen Natur, um das Aufgehen eines «Fensters in die freie Landschaft». Das ist das Thema dieser Ausstellung, die nicht von ungefähr gerade in Basel veranstaltet wurde. Basel mit seiner seit der Kantonstrennung immer härter werdenden Knappheit an verfügbarem Bauplatz bietet heute vielleicht das eindrücklichste Beispiel dafür, daß der Kampf um die «Grünflächen» nicht nur ein Problem der Großstadt ist. Auch eine «mittlere Stadt» wie Basel, die durch ihre mittlere Ausdehnung gar nicht so weit von der freien Landschaft an ihrer Peripherie entfernt ist, kann im Stein ersticken, wenn nicht beizeiten dafür gesorgt wird, daß da und dort statt Asphalt einem Stück grüner Matte und statt Häuserwänden und Masten technischer Anlage auch ein paar Bäumen ein Lebensrecht gelassen wird. Das Verdienst dieser Ausstellung aber war, daß sie sich nicht auf lokale Probleme zurückzog, sondern in Zusammenarbeit von Architekt und Gärtnermeister einen ganzen Fragenkomplex darstellte, der sich in gleicher Aktualität überall stellt, wo Städte oder Siedlungen im ständigen Wachstum begriffen sind. Sie zeigte vor allem, daß diese Fragen nicht mehr von einzelnen gelöst werden können, sondern nur dann, wenn die Architekten mit Gärtnern und vor allem mit einer sinnvollen Stadtplanung zusammenarbeiten. Ein erster, systematisch-historischer Teil (auf den später bei den thematischen Gruppen immer wieder zurückgegriffen wurde) zeigte ausgezeichnet die Entwicklung des Verhältnisses von Stadt und Landschaft, vom Entstehen der Stadt im Mittelalter bis zur modernen Großstadt. Der Wunsch nach dem «Grün im Stadtbild» ist ein moderner, die Stadt ohne Grün hingegen eine der wenig erfreulichen Erbschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei ihrer Entstehung kannte die mittelalterliche Stadt – ebensowenig wie jede kleine Siedlung, die heute irgendwo vor einer Stadt entsteht – das Problem nicht. Trotz ihres festumschließenden Mauerrings war man in der mittelalterlichen Stadt nicht von der Landschaft getrennt. Auch innerhalb der Mauern gab es kleine Gärtchen und Bäume auf Pfalzen und an verkehrsarmen Punkten; in den als Raumreserve klug «geplanten» Vorstädten baute man sogar Wein und Gemüse an. Merkwürdigerweise genügten diese Reserven im allgemeinen, bis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Industrialisierung die großen Menschenkonzentrationen und die rapide Bevölkerungszunahme brachten. Obschon damals die einengenden Mauern fielen, wuchsen die Städte nicht organisch in die Breite, weil der Stadtboden inzwischen Spekulationsobjekt geworden war. Das bekannte Bild der völlig überbauten engen Stadt entstand, als krassestes Beispiel dieser Entwicklung New York, wo man sich mit den grün eingefaßten «Parkways», den großen Ausfallstraßen an den Strand von Long Island, zu helfen versucht, da der einstmals ausgesparte «Central-Park» heute längst nicht mehr als Erholungsplatz genügt, sondern ein Schlupfwinkel für allerlei düsteres Gesindel geworden ist. Was in New York und in anderen Industriestädten versäumt wurde, das holt man jetzt in London (wahrscheinlich auch in Köln) nach. Die von den Bomben des letzten Krieges geschaffenen «Freiflächen» sollen nicht mehr überbaut werden. Man will die moderne Großstadt nicht mehr zügellos wuchern lassen, sondern in Form kleiner Satellitenstädte, von denen jede als ein kleiner städtischer Organismus für sich lebensfähig ist, wieder aufbauen. Und zwar von genügend viel auflockernden Grünflächen durchzogen. Man tut also das, was Fürsten und Bürger schon im 16./17. Jahrhundert im kleinen begonnen hatten: man legt Parks und große Gärten an. Aus dem 19. Jahrhundert stammen noch die «Anlagen», die entweder architektonisch-repräsentativ im «französischen» Stil oder frei, die natürlichen Schönheiten eines Landschaftsbildes unterstützend, im «englischen» Gartenstil angelegt wurden. Die wichtigsten Grünanlagen, die uns vom 19. Jahrhundert noch vererbt wurden, sind die Grünanlagen und Promena-

den auf den ehemaligen Befestigungen und Wällen und die Sportplätze; seit 1920 sind überall zahlreiche Sportplätze als reine Zweckanlagen gebaut worden. Vielleicht ist es überhaupt der Sport gewesen, der den Menschen wieder gelehrt hat, daß Gärten, Parks und freie offene Anlagen mitten im Häusermeer nicht nur zu Repräsentationszwecken da sind, sondern heute als Ausgleich, als Mittel zur Entspannung für den in Büroräumen und Fabrikhallen eingesperrten Menschen notwendig sind. Man bemüht sich heute jedenfalls, auch den Bewohnern von Mietwohnungen in hohen Reihenhäusern «die Grünanlage vor der Tür» zu schaffen. Die Ausstellung zeigt eine ganze Reihe ausgezeichneter Lösungen (die besten noch immer in der Weiterentwicklung der englischen «Gartenstadt»), sowohl für gemeinschaftliche Grünanlagen zwischen den Häusern, die für Kinder ideale und vor den Gefahren des Großstadtverkehrs geschützte Spielplätze und für die Erwachsenen ruhige Orte der Erholung bilden. Der schmale «Vorgarten» des 19. Jahrhunderts, in dem man sich nicht einmal aufhalten konnte, hinter dessen hohen Eisenstäben auch meist mehr Unkraut als Grün wucherte, gehört der Vergangenheit an. In der Ausstellung werden die verschiedenen Möglichkeiten von Privatgärten und Gemeinschaftsgärten am Einzelwohnhaus, an der Siedlung und auch an größeren Betrieben und öffentlichen Bauten (Arbeitersiedlungen, Schulen, Spitälern, Kirchen, Fabriken usw.) gezeigt. In immer höherem Maße wird heute auch der öffentlichen Anlage in der Stadtplanung Raum gegeben. Eine letzte Abteilung dieser sehr instruktiven Ausstellung zeigt schließlich noch, wie weit die landschaftlichen Gegebenheiten bestimmend und begrenzend sein können, an den Beispielen von Basel (arm an landschaftlichen Freiflächen), Bern (Naturreservat Elfenau, Waldreichtum, Möglichkeit zu Grünverbindungen), Zürich (See, Zürichberg, Ütliberg und Seeufer bilden Grenze für die Stadterweiterung, garantieren aber auch das Bleiben des landschaftlichen Elements in der Stadt), Genf (mit seinen herrlichen alten Parks, die am Seeufer erhalten bleiben sollen) und schließlich Solothurn (mit Grüngürtel um den alten Stadtkern). Besonders interessant ist dann noch das letzte Beispiel, *Stockholm*, eine Stadt von 750 000 Einwohnern, die man in konzentrischen Ringen um den alten Stadtkern weiterwachsen lassen will, wobei ähnlich wie für London eine Aufteilung in selbständige Gemeinden vorgesehen ist.

m. n.

Glarus

Deutscher Expressionismus
Kunstmuseum, 6. November bis 21. November 1949

In Glarus wurde am 6. November eine Ausstellung «Deutscher Expressionismus» eröffnet. Sie umfaßt Werke der «Brücke»-Künstler Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Müller und Nolde. Besonders gut sind Nolde und Kirchner vertreten. Die revolutionärere Münchner Gruppe des «Blauen Reiters» kommt mit Bildern von Franz Marc, Macke, Jawlensky und Kandinsky zum Wort, und von Klee sind 18 bedeutende Arbeiten aus allen Epochen ausgestellt. Ferner finden sich Einzelwerke oder kleinere Werkgruppen von Barlach, Lehmbruck, Kokoschka, Paula Modersohn, Helen Dahm, Käthe Kollwitz, Eduard Munch, so daß alle bedeutendsten Künstler des deutschen Expressionismus sich in Glarus zusammengefunden haben.

O. H.

Bern

Wohnausstellung
Laubeggstraße 6 und 8, 19. bis 30. Oktober 1949

Während noch vor zehn oder zwanzig Jahren in Bern neu erbaute Wohnungen nur höchst selten für Wohnausstellungen benützt wurden, hat sich dies nun geändert. Leider kommt es verhältnismäßig oft vor, daß irgendeine mehr oder weniger gut fundierte Möbelfirma ihre Ware in solchen Neuwohnungen ausstellt und mit großen Inseraten dafür wirbt. Je auffälliger die Werbung, um so mißlicher ist vielfach das Niveau der Ausstellung. Da die Zeitungen aber auf Inserate angewiesen sind, werden solche Darbietungen aufs schönste und wohlwollendste besprochen, sie mögen sein wie sie wollen.

Darum freut es uns, diesmal eine Wohnausstellung zu würdigen, die es auch verdient. Beim Rosengarten in Bern (Laubeggstraße 6 und 8) ist es neben anderen Firmen vor allem Innenarchitekt Gottfried Anliker SWB, Bern, welcher als führende Kraft dieser Schau anzusprechen ist. In allen vier Wohnungen fallen uns gute und originelle Ideen auf – nebst handwerklich schöner Arbeit –, die eine Wohnstätte interessant, anregend und vor allem wohnlich zu gestalten vermögen. Beispielsweise besticht uns ein Zimmer von Normalgröße, das für Sohn und Tochter derart hübsch und praktisch eingeteilt und möbliert ist, daß ein jedes seinen eigenen Teil hat und das andere kaum stört, wodurch mitgeholfen wird, relativ engen Wohnraum maximal auszunützen. Auch sonst überraschen wieder neue fruchtbare Lösungsversuche im Hinblick auf fröhliche Kinderzimmereinrichtungen, auf ansprechende Verbindung zwischen Wohnraum und Wohndiele oder glückliche Kombinierung von Arbeits- und Schlafraum. Das einzige, was uns nicht voll befriedigt, sind die Beleuchtungskörper, mit Ausnahme derjenigen von Anliker.

ek.

Lugano

Tessiner Kunst
Fiera di Lugano, 1. Oktober bis 16. Oktober 1949

Mit hundertneunzig Werken von 78 Malern und Bildhauern hat die Società Ticinese per le Belle Arti ihre Ausstellung zum «Sessentesimo» in einem diesmal erfreulich distanzierten Anbau der Fiera von Lugano reich belegt. Mit einer Werkauslese aus dem Nachlaß ihrer Gründer Filippo Franzoni, Luigi Rossi, Edoardo Berta und Luigi Vassalli begüterte sie mehr einen Annex «Retrospektive Kunst», als daß sie durch diese Ehrung Vergleiche mit dem Schaffen der Heutigen herausgefordert hätte. Die Gegenwart hätte ein Urteil jedoch nicht zu scheuen, zumal das Niveau der Kunstausstellung 1949 das vorjährige auffallend übersteigt. Bewundernswert ist, wenn nicht so sehr die Weite, so doch die Dichte und die Fülle des Ausdrucks einer einzigen Malergeneration innerhalb eines kaum hunderttausend Erwachsene zählenden Landesteils. Unaufdringlich schafft innere wie äußere Spannung dieser Kollektivschau Eigenart, namentlich in einem fein wie temperamentvoll ausgeprägten Landschaftsempfinden. Von den ungebrochenen Farbklängen im Märzenbild und den leuchtenden Tönen im Bücher-Stilleben Pietro Chiesas bis zu dem gleichfalls deutlichen Ausdruck einer künstlerischen Individualität in Renato Ovinis keck um das Zeltgrau

aufgereihten Komplementärfarben des «Karussells» ist kein weiterer Weg als von Augusto Sartoris Verklärung der anima ticinese in den mit charakteristischem Nußbraun getönten Bildnissen eines Mädchens am Fenster und einer «Pietà» zu dem zart mattierten Bildnis eines Knaben von Bruno Nizzola. Dazwischen vermag Theo Modesbacher in subtilem Auswägen sacht ineinanderfließender Nuancen gleicher Farben in hellstem Grau ein Stilleben zu schaffen und in zarten Übergängen von Grau die flimmernde Atmosphäre des Strandes von Bissone festzuhalten. Dazu gesellt sich ein kompositionell ebenso sorgfältig abgewogenes Fischerbild. Bruno Morenzoni versenkt drei Landschaften in etwas gewalttätiges Grün, wogegen Giuseppe Soldati den Stimmungsgehalt südlicher Städtchen ausschöpft und das charakteristische Bildnis eines Volkstyps für sein malerisches Feinempfinden sprechen läßt. In eigenwilligen Blau- und Rottieftönen koloriert, entfremdet sich uns Emilio Maria Berettas «Rè Moro» eher. Carlo Cotti lenkt durch ausgewogene Farbakzente und duftige Lichteffekte in einem Atelierbild und einem Blumenstück viel schönes Erwarten auf sein Malertalent.

Gleichsam nur mit Gußgrau faßt G. Bianconi mit wenig Pinselzügen die Stimmung um einen «Neubau» an einem Winterabend zusammen. Für einen sensiblen Impressionisten spricht G. Passeros «Bucht bei Agno» in den bei Sisley wiederzufindenden Spiegelungen. Mit viel Eigenständigem füllt Balmelli seinen «Kastanienhain». Wie Pietro Neris Bild der «Näherinnen» wagt Wilhelm Schmids «Streichquartett» einen achtbaren Schritt vom herkömmlichen Weg dem an der Fiera sonst karg bestellten Feld der abstrakteren Kunst entgegen.

Ugo Cleis bekundet namentlich in der Bewegungsstudie der «Hüpfenden Kinder» sein künstlerisches Temperament. Bernasconi warf mit eigenwilliger Verve seinen «Ausritt» in Tempera hin. Gordon Mac Couch versenkt den einsamen Gast seiner «Trattoria» in den lichtesten Punkt des konzentrisch aufgehellten, lasierten Grüns. Bildinhalt und Töne schaffen hier Doppelkontraste von Stimmungskraft.

Vor dem Bildnis des jungen Mannes von Giuseppe Foglia berührt uns jenes befreiende Erlebnis am stärksten, das uns immer wieder in diesen hellen, wunderbar improvisierten Kojen zuteil wird: Wissen um die innere Zerrissenheit, aber auch ein geballter Wille, sie zu überwinden; die erfrischende Begegnung mit einer Generation, die ihren Ausdruck in einer mutigen, ehrlichen Haltung findet.

Aldo Patocchis neuester Zyklus offenbart packend die Spannung zwischen Natur und Mensch. In bewußt strenger Konzentration läßt der Meister des Holzschnitts hier Wolken, Baum und Kreatürliches in einem Rhythmus an Kontrastformen und einer wundervollen Erlebnisdichte auswirken. In solch liebenswürdiger Fassung ist der Tod als Verwandter des Winters wohl kaum je mit einem Frühling von fast franziskanischer Stimmung in Beziehung gebracht worden.

Die stark vertretenen Skulpturen beleben die Säle nicht nur, sie überzeugen durch ihren Gehalt an Eigenwerten. Von Remo Rossis Torso und Gestalten bis zu den feingearbeiteten Tierplastiken C. G. Bauchs und den ausdrucksvollen Büsten Mario Bernasconis bekundet manch Löbliches, wie auch da Tessiner Kunstschaffen als Erbgut hutsam weiterentwickelt wird.

Hans Kägi

Die von Pierre Gauchat SWB/VSG für Stuttgart zusammengestellte Schau von Schweizer Plakaten und Kleingraphik (s. Bild) ist seither in der Münchner «Neuen Sammlung» großem Interesse begegnet. Im Oktober wurde sie anläßlich des «Reklame-Kongresses» der Werbewirtschaft nochmals in München gezeigt. Anschließend soll sie dem Österreichischen Werkbund in Linz zur Verfügung gestellt werden. Photo: Heddenhausen und Posse, Biberach

---

Zürich

Antoine Pevsner – Georges Vantongerloo – Max Bill

Kunsthaus, 15. Oktober bis 13. November 1949

In der heutigen Plastik ist die Erfassung und Formung des *Raumes* ein entscheidender Faktor. Sie nähert sich dabei von einem anderen, freieren Weg her den Problemen der Architektur. Für ein Publikum aber, das gewohnt ist, alle Begriffe der plastischen Gestaltung von der Bearbeitung des Volumens – und zwar vor allem aus dem Bereich der organischen Körpergestaltung – her zu beziehen, scheint diese neue Methode zunächst schwer faßbar. In diesem Sinne bedeutete die Oktober/November-Schau im Zürcher Kunsthaus, wo, nach längerer Pause, spezifisch heutige Darstellungsmethoden zu Worte kamen, etwas Ungewöhnliches, vor allem, wenn man von den heroischen Denkmälern oder anekdotisch-arrangierten plastischen Inszenierungen der Plätze, Anlagen und Friedhöfe kommen mag und von ihnen als von *der* legitimen Plastik erfüllt ist. Die Welt der Pevsner, Vantongerloo und Bill (ein Russe, ein Flame und ein Schweizer) muß daher durch ihre völlig andere Orientierung auf ein so beeinflußtes Publikum befremdend wirken. Von der gewohnten Bild-Hauerei kann und will hier keine Rede mehr sein, da kein massives Volumen mehr existiert, sondern Umschalungen und Umschwingungen des Luftraums an seine Stelle getreten sind, die durch ein Minimum an massivem Material und durch ein Maximum an räumlicher Energie wirksam sind. Die Malereien dieser Künstler, auf die in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden kann, begeben sich ebenfalls mit den Grundelementen von Farbe und Linie an die beziehungsreiche Rhythmisierung der Flächen. Bei Pevsner geht es zwar

auch in seinen letzten Malereien um räumliche Dynamik – ganz im Sinne seiner Plastik. Da diese Kunst im urbanen Bewußtsein wurzelt, ist sie auch eng verbunden mit dem Rhythmus modernen Lebens, mit dem Stand heutiger Erkenntnis, mit dem Geist moderner Wissenschaft und Technik. Man geht daher in der Plastik auch primär von einem universalen, *erweiterten* Raumgefühl aus und glaubt es der eignen Gegenwart schuldig zu sein, vor allem *ihr* Spezifisches künstlerisch zu projizieren.

Wie weit dabei das Intellektuelle restlos überwunden und in die reine künstlerische Sprache übertragen wird, hängt jeweils von Phantasie und Schöpferkraft ab. In *Bills* «Sechseck im Raum mit gleichen Seitenlängen» vollzieht sich innerhalb von Streckung und Zusammenziehung der Prozeß «mirakulöser» optischer Verwandlung einer gleichlangen Linie innerhalb ihrer verschiedenen Bewegungen. In der «Kontinuität» wird durch Flächendrehung bewegte Dynamik im Raum entwickelt, Luft umschließend und durchlassend, mit einbezogenen Landschaftsfragmenten. (Daß diese Plastik gerade vom Zorn der Bürger erschlagen wurde, während anekdotische Limmatgänse ungestört ihr nacktes Gänseliesel weiterzwicken dürfen, zeigt die bedenkliche Verhaftung des Publikums in einen noch so billigen Traditionalismus, gegenüber dem aggressiven Verhalten desselben Publikums zu jedem neuen Wagnis.) Eine der letzten und reifsten Arbeiten Bills, «Rhythmus im Raum», schwingt in schöner Lockerung und Elastizität aufwärts, getragen von einer großen durchfließenden Bewegung. Durch das mattweiße Material (Gips) wird das Auge durch keinerlei allzu effektvolle Brillanz, wie es bei Arbeiten in Messing der Fall ist, vom reinen plastischen Geschehen abgelenkt.

Vantongerloo – eine Generation älter als Bill –, der sein spezielles Raumerlebnis in rektanguläre und sphärische Konstruktionen, in Spiralen und geschwungenen Drahtlinien entwickelt, begibt sich auch asketisch in mathematische Ausdrucksbezirke, wobei konsequenterweise alle Massivität der Materie immer mehr fortfällt. Raum ist ihm nicht nur Ausdehnung, sondern Maß, Anziehung, Abstoßung. Materie wird in Energie umgesetzt im Sinne unseres modernen Weltbildes. Seit den kühnen Zeiten der holländischen Stijl-Bewegung, unter der Führung van Doesburgs und Mondrians, hat sich Vantongerloo mit diesen Problemen beschäftigt. Es waren mutige Anfänge, die nun schon dreißig Jahre zurückliegen. In seinen «Rapports des Volumes» (1917–1919) baute er durch freie Aufteilung und Rhythmisierung der Kuben, nach bestimmten Proportionsgesetzen, seine plastisch-architektonische «Harmonien» auf. Aus dieser Zeit ist leider nur die «Sphärische Konstruktion» ausgestellt.

Die Arbeiten *Antoine Pevsners* scheinen die Dynamik der Raumerfassung in einem verstärkten musikalischen Tempo zu vollziehen und innerhalb des gleichen herben Formvokabulars überaus lebendig und reich zu orchestrieren. Die Skala menschlicher Emotionen ist spürbar miteinbezogen und aktiv. Man empfindet unmittelbar: geistigen Aufschwung, seelische Erhebung, Dramatik, echtes Pathos – wie bei Brancusi, jedoch von einem anderen Pol her. Pevsners räumliche Vision ist aus den Tiefen menschlicher Emotion gestiegen und durch die peinlichste Sorgfalt meisterhafter Handwerklichkeit veredelt worden. Hier werden schwierige Lötarbeiten eigenhändig vollzogen; keine fremde Hand wird zugelassen, um die präzise Struktur der Schalungen zu vollziehen, gerade, aneinandergereihte Metallstäbe, die zur Entwicklung von Bewegung und zur Aufnahme und Erzeugung vielfältiger Licht- und Farbwirkungen vorbereitet werden. Nur aus dieser Synthese von schwungvoller Phantasie und geduldiger Arbeit konnte die nachhaltige psychische Ausstrahlung dieser Plastiken wachsen. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke sind eigentlich nur Modelle für monumentale Ausführungen: neben Emblemen für Flughäfen, Konstruktionen für Brunnen breiten sie suggestiv die Atmosphäre eines geheimnisvollen konstruktiven Geschehens im Universum aus. Die «Colonne développable de la Victoire» (1946), die er, angeregt durch das erschütternde Erlebnis der Befreiung von Paris, schuf, sollte als universales geistiges Zeichen an Stelle antiquierter Triumphbogen *unserer* Gegenwart dienen, allerdings vielfach vergrößert und in den weiten Raum gestellt. Überall großzügig atmende metallene Dynamismen, die Raum sammeln, Raum erobern. Ihre Bewegungen vollziehen sich vor uns in der Zeit wie mit großen Flügelschlägen. In der Plastik «Monde» ist es die spannungsreiche Beziehung von Mikro- und Makrokosmos, die Entschalung und Entfaltung von Weltkern in Welt, eine geöffnete Plastik, die von allen Seiten wieder anders erlebt wird, da sie durch ihren Aufbau den Beschauer zur Umkreisung anregt, anders als Calders physikalisch-reales Bewegungsspiel, das sich *vor* dem Betrachter vollzieht. Aufschlußreich, daß neben diesen Spätwerken auch frühe Arbeiten ausgestellt sind, aus der Zeit, in der Pevsner mit seinem Bruder Gabo das «Konstruktivistische Manifest» (Moskau 1920) herausgab. Seitdem hat der Künstler immer reicher, intensiver und reiner der Idee einer großen plastischen Dynamik Gestalt gegeben, Raum, Licht und Farbe in Taschen und Trichtern moduliert und eine neue mathematische Phantastik erstehen lassen. Farbe, nun nicht mehr aufgetragen, als Akzessorium, sondern durch Interferenzphänomene auf den dazu vorbereiteten Strukturen dem Licht ständig neu entlockt. Dadurch entsteht eine ewig lebendige und neue Verbindung mit der Natur, mit den Tages- und Jahreszeiten, die dadurch in das plastische Ganze mit einbezogen werden. Pevsner wäre befähigt und berufen, heute große monumentale Aufgaben zu erfüllen. Seine Visionskraft, seine künstlerische Reife und solide, handwerkliche Meisterschaft befähigen ihn in besonderem Maße dazu.

C. Giedion-Welcker

Schweizer Bildhauer-Zeichnungen

Graphische Sammlung der ETH, 29. Oktober 1949 bis 8. Januar 1950

Die Ausstellung, die Dr. Gradmann, an dessen Publikation über Bildhauerzeichnungen in diesem Zusammenhang erinnert sei, im etwas nüchternen Korridor der Zürcher Graphischen Sammlung aufgebaut hat, umfaßt Zeichnungen von mehr als vierzig Schweizer Plastikern unsrer Zeit. Da kaum einer der bekannten Namen fehlt, erhält man einen recht reichhaltigen Überblick über die Aufgaben und Ziele, die sich die Schweizer Plastiker stellen. Man kann die verschiedenen Strömungen ablesen; die einzelnen Persönlichkeiten heben sich voneinander ab, und man sieht zugleich, wie sich Anregungen, die von großen Gestalten der heutigen Bildnerei und der jüngsten Ahnen (etwa Rodin, Maillol, Brancusi, Henry Moore) im plastischen Schaffen der Schweizer Künstler spiegeln.

Für den Plastiker bedeutet die Zeichnung zunächst eine rasche Notiz, die im Hinblick auf die dreidimensionale Körperlichkeit entsteht. Die mensch-

liche Gestalt, deren künstlerische Umschreibung immer noch für den Plastiker zentrale Bedeutung besitzt, steht im Mittelpunkt. Teils begnügt sich der Plastiker mit dem Umriß – etwa Karl Geiser, der mit einer großen Zahl von Blättern vertreten ist –, dann wieder füllt sich der klare Kontur mit räumlich modellierendem Ton – wie bei Carl Burckhardt, der als einer der Väter der neueren Bildnerei der Schweiz den Reigen der Ausstellung eröffnet, oder bei den Zeichnungen Hermann Hubachers oder Ernst Gublers. Zu diesem Typus des figürlichen Bildhauer-Aphorismus gehören die ganz vom Interesse an der Körperform und dem vitalen Körperausdruck gelenkten Blätter Franz Fischers, August Suters oder etwa auch des Genfers Milo Martin, in denen wir spüren, wie der Blick des Zeichners das Objekt umkreist und auf die Möglichkeiten der symptomatischen Gestaltung des Sichtbaren prüft.

Aber auch die Zeichnung als mehr selbständige künstlerische Auslösung findet sich im Kreis der Plastiker, wie es die Blätter von A. d'Altri, E. Stanzani oder etwa Ch. Collet erkennen lassen, bei denen die rein graphischen Qualitäten, die graphische Epidermis gleichsam zum bestimmenden Faktor werden. Umgekehrt erinnern wir uns daran, daß von Bildhauern dieser Art auch beim dreidimensionalen Bildwerk der Oberfläche und ihren irisierenden Möglichkeiten ein Interesse entgegengebracht wird, das der Plastik einen Schuß des Malerischen verleiht.

In einem Zusammenhang, der über die Umfriedung des Körpergebildes hinausreicht in die Umgebung, und sei es manchmal auch nur in die Atmosphäre, die das Gebilde mit der Umwelt verbindet, erscheinen die Aquarelle Paul Specks, die eine gute und eindrucksvolle Wegleitung zur künstlerischen Zielsetzung dieses Plastikers darstellen: zu jener überraschenden Irrealität, aus der die Formkraft hervorwächst, durch die sich die Vision verwirklicht.

Als Übergang zur gegenstandslosen Bildnerei erscheinen die geistvollen Formstenogramme Walter Links, aus denen ein außerordentlicher Elan des graphischen Zuges spricht. Schließlich zwei Plastiker, die von der Bindung durch die anatomische Körperlichkeit zur freien Formgestaltung übergehen: Hans Aeschbacher mit sorgsam durchgebildeten graphischen Modellen und Max Bill mit ein paar interessanten und zugleich unterhaltenden Blättern, die erkennen lassen, daß die strengen, vom Geist der Mathematik erfüllten Gebilde dieses Plastikers in der Zeichnung festgehaltene Vorstufen besitzen, die aus dem schöpferischen Spieltrieb unmittelbar hervorwachsen. *H. C.*

Erziehung zum Schönen

Pestalozzianum, 8. Oktober 1949 bis Februar 1950

Die unter diesem anspruchsvollen Titel arrangierte Ausstellung im Pestalozzianum entbehrt nicht der Abwechslung, und wer sich vornimmt, daran selber sein ästhetisches Urteil zu bilden – das nun allerdings nicht immer mit der Ansicht der Aussteller übereinstimmen dürfte – wird sicher Nutzen davontragen. Es handelt sich um ein wenig einheitliches Nebeneinander von Schülerarbeiten jeglicher Altersstufe, unter Miteinbeziehung von Farbdrucken und Kinderbüchern. Unter den für den Wandschmuck bestimmten Blättern sind die des *Kunstkreises* Zürich (C. Lienhard) eine hervorragende Leistung sowohl im Druckverfahren als in der Auswahl der Kunstwerke. Was die Schülerarbeiten betrifft, fanden wir die Tonplastiken aus den Knabenhandarbeitskursen des Lehrers A. Schneider beachtenswert wegen ihrer echt plastisch empfundenen Großformigkeit, deren konsequente Durchführung wohl stark auf das Konto des Lehrers zu buchen ist. Die dabei entstandene Einheitlichkeit der Formgebung ist eine nicht unbedingt begrüßenswerte Nebenerscheinung; es scheint auch nicht einleuchtend, daß auf diesem Gebiet gerade Vervielfältigungsmethoden wie Tongüsse gelehrt werden müssen; es wimmelt ja ohnehin schon von vervielfältigter mittelmäßiger Plastik auf dem Markt. Die Menschendarstellung bleibt begreiflicherweise sehr hinter den Tieren zurück. Viel lieber ist uns die entzückende Krippengruppe eines Siebenjährigen, wo die kleinen, bemalten und lackierten Tonfigürchen die dem Alter entsprechende Naivität und den individuellen Ausdruck beibehalten. Ähnlich begrüßenswert ist die Auswahl von über einem Dutzend Farbstiftarbeiten eines überdurchschnittlich begabten, ebenfalls siebenjährigen kleinen Erdenbürgers.

Was sonst gezeigt wird, gibt Anlaß zu etlichen Bedenken. Was sagt ein Schönheitssucher zu den verwässerten, aus ihrem tektonischen Zusammenhang gerissenen, auf runde Holzteller und Schachteln gemalten Toggenburger Mustern? Dahin sind wir mit dem Heimatstil gekommen! Schlimmer noch, geradezu unentschuldbar sind die zu Mosaikköpfen in weichen Gips gedrückten Holzklötzchen, die verloren in der farblosen, nun erstarrten Masse stehen. Die Handarbeiten der Mädchen sind so zahm, daß man sie fast übersieht; viel geschmackliche Anstrengung ist da nicht zu finden, aber wenigstens auch nicht das Gegenteil. *H.A.W.*

Oscar Dalvit – Otto Tschumi – Paul Fontaine

Atelier Chichio Haller, 22. Oktober bis 11. November 1949

Oscar Dalvit baut aus Farben auf. Sehr ästhetisch, sehr differenziert in den Werken, die keine großen Schwarzflecken als Gerüst brauchen und die zu seinen älteren gehören. Sein neuer Stil ist extravertierter, formalistischer, dem hintergründigen Symbol entrückter. Wir begleiten ihn aber auch auf diesem neuen Weg mit Neugier.

Otto Tschumi: Das aus Linien entstandene Werk dieses eigenwilligen Malers variiert jetzt Themen, wie Stiere, Vögel, Katzen, neben zerdrückten und verdrehten, sehr gequälten Menschen. Er hat sich erneut in jene Drüsengespinste verwickelt, während die auf dem Sand aufgelaufenen Schiffe neuer Betakelung harren. Farbig leider ohne Überraschungen.

Paul Fontaine variiert geschickt bei anderen Abstrakten und Surrealisten entlehnte Bildideen. Trotz der Verschiedenheit der Künstlertypen trägt die Ausstellung einen einheitlichen Charakter, in den sich auch die schlanken Figuren-Krüge von Frau Linck-Daepp mit ihren geschmackvollen Glasuren harmonisch einpassen.

H.A.Wyß

Chronique Romande

Pour commémorer le centenaire de la mort du peintre Firmin Massot, le nouveau conservateur des Beaux-Arts, M. Pierre Bouffard, a eu la très heureuse idée de rassembler dans une galerie du Musée d'Art et d'Histoire quelques œuvres de cet agréable portraitiste genevois de la première moitié du XIXe siècle.

Firmin Massot appartient à cette catégorie de peintres qui, au début du XIXe siècle, prirent pour modèles les petits

maîtres hollandais, plutôt que les sculpteurs antiques comme le faisaient David et ses élèves. En France, un Boilly et un Drolling faisaient de même, en Angleterre, un Stubbs; et l'on trouverait d'autres exemples dans les divers pays du Nord, notamment au Danemark.

Massot, n'est qu'un petit maître, mais c'en est un charmant. Il est toutefois à regretter qu'il ait tant voulu plaire à sa clientèle bourgeoise, et que sa principale préoccupation en peignant semble avoir été d'obtenir le maximum de fini et de précision, de rivaliser avec les miniaturistes.

Ses modèles féminins étaient-ils aussi jolis qu'il les a peints, avaient-ils tous, vraiment, des teints à rendre jaloux les lis et les roses? Comme la question ne peut être tranchée, le mieux est d'accepter ces images charmantes que nous offre l'artiste, sans nous inquiéter s'il a été plus flatteur que véridique.

Massot ne peut passer pour un grand portraitiste, certes. Il a tout de même eu le mérite de fixer pour la postérité, et de façon très vivante, les visages de ces femmes et de ces hommes de la classe aisée, à l'époque où Genève, encore entourée de remparts, recevait force étrangers de marque et était un foyer de culture européenne. A voir ces élégantes bourgeoises de Massot, on sent que le goût des lettres et des arts était chez elles contenu dans des limites, et on comprend que la présence du satanique Byron les ait horrifiées.

•

C'est une toute autre peinture que nous a montrée la Galerie Motte en exposant quelques œuvres de Gimmi. De très intéressantes sculptures de Madame Gimmi les accompagnaient.

S'il est un art qui donne une impression d'équilibre et de maîtrise de soi, c'est bien celui de Gimmi. Il est manifeste que l'artiste n'a jamais tourmenté, forcé ni hâté son talent, qu'il l'a laissé mûrir lentement comme un fruit sur l'espalier. A une époque où tant d'artistes veulent chanter dans un registre qui n'est pas le leur, et où la recherche de l'originalité à tout prix les amène à se fabriquer une manière artificielle, l'exemple de Gimmi a bien son prix.

Bien que restreinte, son exposition montrait les diverses faces de son talent. Sans stylisations arbitraires, Gimmi arrive à donner à ses figures de femmes, qu'elles fassent leur toilette ou lavent des bouteilles, quelque chose de massif et de pesant, de simple et de grand, qui rappelle les plus belles sculptures antiques. Le terme «volumes» a été bien souvent rabâché depuis quarante ans. Gimmi est certainement un de ceux, plus rares qu'on ne le pense, qui ont le mieux compris son sens, et qui aient su le mieux l'exprimer par les moyens de la peinture.

Il n'a pas moins le sens de l'atmosphère d'une pièce où sont réunis quelques personnages, qu'ils discutent, fument ou boivent; le sens d'un espace clos où existent quelques êtres humains, sens que Daumier avait aussi. Gimmi ne pourrait-il d'ailleurs pas être appelé un Daumier purgé de tout romantisme, un Daumier classique et non baroque?

•

Je ne voudrais pas omettre qu'à l'Athénée ont eu lieu deux expositions. Celle de Philippe Zysset, qui a plus ou moins subi l'influence de Hans Berger, rassemblait des paysages qui ne manquaient pas de vérité, mais dont la lumière et la couleur crues étaient assez douloureuses pour les yeux. L'exposition de Madame Hainard-Béchard était un hommage à une femme peintre morte l'hiver dernier, la femme du regretté peintre Philippe Hainard et la mère du graveur sur bois Robert Hainard. A défaut de lyrisme et de poésie, la peinture de Madame Hainard-Béchard se distinguait par une probité et une conscience, qui ont surtout trouvé leur emploi dans des portraits.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Fernand Léger
Musée d'Art Moderne

In den letzten Jahren hatte man in zahlreichen Ausstellungen Gelegenheit, mit dem Gesamtwerk einiger der hervorragendsten französischen Künstler, wie Henri Matisse, Rouault, Braque und Picasso, vertraut zu werden. Dieses Jahr reiht sich nun auch Fernand Léger mit einer retrospektiven Ausstellung seines Lebenswerks im Musée d'Art Moderne zu diesen großen Veteranen der modernen französischen Kunst. Fernand Léger wird vielleicht weniger häufig genannt als Picasso, Braque und Henri Matisse, und doch ist er wohl der repräsentativste künstlerische Vertreter des Maschinenzeitalters, dieser Epoche der Technik, der Präzision und des Optimismus, dem eine jüngere Künstlergeneration schon sehr skeptisch gegenübersteht. Wenn wir in diesen Ausstellungssälen Bild um Bild der fünfzig Schaffensjahre nachfolgen, werden wir vor allem von der großen Einheit dieses Lebenswerkes beeindruckt. Schon gleich nach den ersten impressionistischen Versuchen von Légers Jünglingsjahren gibt eine kräftige gerade Linie seine künstlerische Richtung an. Da ist kein Tasten, kein Schwanken vor unbegangenen Wegkreuzungen. Der Kubismus ist nur Vorstufe zur Erfassung des Objektes, das er mit rücksichtsloser Vereinfachung in die Fläche transponiert. Die nüchterne, unromantische Schönheit des Maschinenteils findet hier ihr malerisches Äquivalent. Wie kaum ein anderer Künstler hat Léger auf die Wand- und Plakatkunst eingewirkt. Die großen Fernwirkungen der reinen flächigen Farbkomplexe kamen insbesondere dem modernen Plakat zugute, und bedeutende Plakatkünstler wie Cassandre scheuen sich nicht, ihre Dankesverpflichtungen gegenüber der Kunst Fernand Légers zu bekennen.

Le Cabinet d'un amateur d'aujourd'hui
Galerie de France

Die Galerie de France hatte vergangenes Jahr unter dem Titel «Le Cabinet d'un amateur d'aujourd'hui» in einer guten und knappen Auswahl die Meister des «Art Indépendant» gezeigt. Dieses Jahr wurden in derselben Form einer fiktiven Privatsammlung die Künstler zu einem Ensemble vereinigt, welche zwischen den beiden Weltkriegen zur Reife ihrer Kunst gelangten: Der Fauvismus und der Kubismus haben bereits ihre erste Stoßkraft verloren. Maler wie Beaudin, Borès, Alix, Goerg, Pascin und Soutine sind keine Erneuerer, sondern begabte Nachfolger. Auch Gromaire, Desnoyer, Loutreuil, Gondouin und auch der kürzlich verstorbene und im Salon d'Automne mit einer kleinen Gedenkfeier bedachte elsässische Maler Walch nähren sich von einer Kunst, die bereits vor dem ersten Weltkriege ihre Blütezeit hatte. Hingegen gehören die surrealistischen Maler, wie Max Ernst, Salvador Dali, Yves Tanguy, Klee, Lurçat, Masson und Miro, zu dieser künstlerisch-revolutionären Bewegung, die schon heute mit einem gewissen Abstand als die eigentliche Erneuerung der Zwischenkriegszeit betrachtet werden kann. Diese zweite Ausstellung der Sammlung von «Monsieur X» erreicht in keiner Weise die kräftige Einheit der letztjährigen Ausstellung, die im Zeichen von Bonnard, Matisse und Braque stand. Dies ist aber weniger den Organisatoren die-

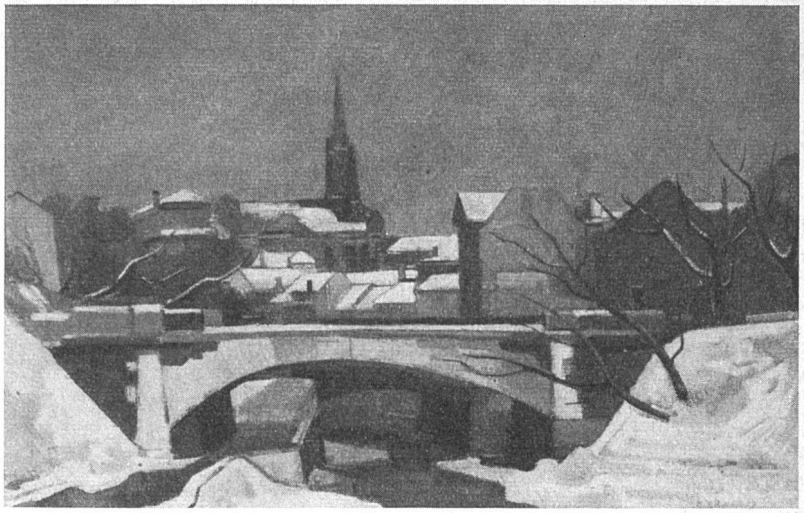
ser Ausstellung als vielmehr der Zerrissenheit dieser Zeitepoche zuzuschreiben.
Eine dritte Ausstellung dieser Art wird die junge Generation der Nachkriegsjahre zu Worte kommen lassen. Es ist zu erwarten, daß hier die Neo-Kubisten mit Bazaine und Manessier und die Neo-Fauvisten mit Pignon und Marchand figurieren werden.

Retrospektive Othon Friesz
Salon d'Automne

Der Tod des Malers Othon Friesz gab zu einer retrospektiven Ausstellung im Salon d'Automne Anlaß. Friesz gehörte in seinen Jugendjahren zu der ursprünglichen Gruppe der Fauves. Er war damals einer ihrer vorzüglichsten und eigenwilligsten Vertreter. Während Henri Matisse, dem Fauvismus treu bleibend, diesen zur größten Freiheit und Ungebundenheit der malerischen Mittel weiterentwickelte, kehrte Othon Friesz nach dem ersten Weltkrieg zu einer traditionsgebundenen Kunst zurück, die in Cézanne ihre letzte Krönung sah. Ein solides Handwerk und ein sicheres Auge machten ihn zu einem der führenden Maler der Gegenwart. Trotzdem heben sich in dieser Ausstellung vor allem die fauvistischen Bilder hervor.

L'Art Brut
Galerie René Drouin

Es ist dem Maler Dubuffet und mitunter auch einigen schweizerischen Geisteskranken zu verdanken, daß die Ausstellung L'Art Brut bei René Drouin zu einem außerordentlichen Ereignis geworden ist. Außerordentlich schon deshalb, weil sich diese hier vereinigten Zeichnungen, Malereien, Stickereien und Schnitzereien ganz außerhalb jeglicher Kunstkonzepte bewegen. Außerordentlich aber auch dadurch, daß Dubuffet es verstanden hat, diese Visionäre, diese Geisteskranken und diese kindlich gebliebenen Maler und Handwerker in eine große Familie zusammenzuschließen. Wir können diese Maler «die Unberührten» oder auch die von der modernen Kultur «Ausgestoßenen» nennen. «Art Brut» ist nicht mit «Peinture Naïve» zu verwechseln. Die naiven Maler versuchten alle mehr oder weniger, eigentliche Maler zu sein, und suchten sich ihre Vorbilder in den Provinzmuseen oder in Kalenderbildern zusammen. Ein Mangel an bedeutenden Vorbildern – nicht aber ein Mangel an *Bedürfnis* nach solchen Vorbildern – ließ ihre spontanen schöpferischen Qualitäten frei zu Worte kommen. Bei den Sonderlingen des Art Brut aber scheint auch dieses Bedürfnis nach Nachahmung gar nicht oder nur sehr verstümmelt vorhanden zu sein. Somit kommt diese direkte Übersetzung des Psychischen ins Formale ohne jegliche Einmischung des umgebenden Kulturbestandes zuwege. Es ist sehr bezeichnend, daß sich die modernen Künstler bei diesen exzentrischen pathologischen Kunstäußerungen Erholung suchen, nachdem auch das Zurückgreifen auf alle primitiven und insbesondere auf die Negerkünste keine Linderung der intellektuellen Übersättigung zustandebrachte.



Hamid Zaki, Basel im Schnee — *Photo: Robert Spreng SWB, Basel*

Hamid Zaki
Galerie Creuze

In der Galerie Creuze ist eine Ausstellung des in Basel lebenden Malers Hamid Zaki zu sehen. Zakis Kunst hat bereits eine Selbstsicherheit und Prägnanz erreicht, die einerseits eine Qualität ist, die anderseits aber Symptom einer etwas zu frühen Kristallisierung scheint. Glücklicherweise sind aber nicht alle Bilder von der gleichen künstlerischen Abgeschlossenheit, so daß schon diese Ungleichheit ein Anstoß zur künstlerischen Selbstkontrolle und Weiterentwicklung werden kann. Seine besten Bilder knüpfen an Cézanne an, und insbesondere ein großes Mädchenbildnis vereinigt die Qualitäten einer konstruktiv erfaßten Farbkontrastierung mit den speziellen psychologischen Forderungen des Porträtbildes. Man hat gelegentlich bei Zaki auf einen durch seine ägyptische Herkunft bedingten orientalischen Einfluß hingewiesen. Diese Komponente ist aber kaum mehr als in Form einer thematischen Sentimentalität gewisser – und nicht der besten – Bilder zu entdecken. Zaki gehört als Maler eindeutig zu der westlich modernen Malerei, und ganz besonders besitzt er die handwerkliche und malerische Zuverlässigkeit, die man in der Schweiz von der modernen Kunst erwartet. *F. Stahly*

Londoner Kunstchronik

Gerard David und seine Nachfolger
Wildenstein-Galerie

Die erste Ausstellung, die unter dem neulich abgeschlossenen Kulturabkommen zwischen England und Belgien veranstaltet wurde, ist die in der Wildenstein-Galerie abgehaltene Schau von Werken des Gerard David und seiner Nachfolger Adriaen Ysenbrant und Ambrosius Benson. Vor zehn Jahren veranstaltete die Stadt Brügge eine repräsentative Ausstellung von Memlings Werken und in diesem Jahre eine des Meisters, der nach dem Tode Memlings im Jahre 1494 die Vorrangstellung in Brügge eingenommen hatte, nämlich Gerard David. Nur ein Teil dieser Ausstellung, in welcher Werke aus Brügge, Paris, Lyon, Wien, Amsterdam, Brüssel, München und Lissabon vertreten waren, wurde nach London geschickt. Andererseits konnte in England die Ausstellung durch Werke aus englischem Besitz erweitert werden; so durch das Mittelstück eines Triptychons, das den an das Kreuz genagelten Christus darstellt (National Gallery), von dem die bei-

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum	Paul Gauguin	26. Nov. – 29. Jan.
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung	3. Dez. – 8. Jan.
	Stadt- und Münstermuseum	50 Jahre Staatsarchiv an der Martinsgasse	1. Okt. – 18. Dez.
	Gewerbemuseum	Die Ergebnisse des Wettbewerbs des Staatlichen Kunstkredits	13. Nov. – 14. Dez.
	Galerie Bettie Thommen	Coghuf, Ernst Morgenthaler	1. Dez. – 10. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Kunstwerke der Münchner Museen (Alte Pinakothek, Glyptothek, Bayrisches Nationalmuseum)	25. Sept. – Februar
		Kunst des frühen Mittelalters aus deutschen Bibliotheken, Kirchenschätzen und Museen	19. Juni – 2. Jan.
	Kunsthalle	Bernische Künstler	3. Dez. – 15. Jan.
	Schulwarte	Das Spiel des Kindes	23. Nov. – 11. Dez.
		Das gute Jugendbuch	26. Nov. – 11. Dez.
	Kantonales Gewerbemuseum	Bernisches Kleingewerbe	1. Dez. – 31. Dez.
Chur	Kunsthaus	GSMBA, Sektion Graubünden – Gedächtnisausstellung Maria Baß	12. Nov. – 11. Dez.
Fribourg	Galerie du Musée	L'Amazonie	5 déc. – 24 déc.
Lausanne	Galerie Paul Vallotton	Raoul Domenjoz	8 déc. – 21 déc.
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung – Alfred Schmidiger	27. Nov. – 31. Dez.
Olten	Neues Museum	Weihnachtsausstellung	27. Nov. – 18. Dez.
St. Gallen	Kunstmuseum	Böckli (Bö)	26. Nov. – Januar
	Olmahalle	GSMBA, Sektion St. Gallen	20. Nov. – 1. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	13. Nov. – 31. Dez.
Solothurn	Museum	Weihnachtsausstellung	26. Nov. – 8. Jan.
Thun	Kunstsammlung	Thuner und Oberländer Maler und Bildhauer	11. Dez. – 8. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum	Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur – Gedächtnisausstellung Albert Boßhard – Geburtstagsausstellung Frans Masereel	4. Dez. – 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Winterthurer Kunstgewerbe	27. Nov. – 23. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Schwarz-Weiß – Preis für Schweizer Malerei	17. Nov. – 11. Dez.
		GSMBK, Sektion Zürich	17. Dez. – 11. Jan.
	Graphische Sammlung ETH	Zeichnungen moderner Schweizer Bildhauer	29. Okt. – 8. Jan.
	Kunstgewerbemuseum	Geld, Münze, Medaille	19. Nov. – 18. Dez.
		Französische Gebrauchsgraphik der Gegenwart	26. Nov. – 18. Dez.
	Helmhaus	Zürcher Künstler	26. Nov. – 21. Dez.
	Pestalozzianum	Erziehung zum Schönen	8. Okt. – Februar
	Galerie Kirchgasse	Weihnachtsausstellung	10. Dez. – 31. Dez.
	Galerie Georges Moos	Arnold d'Altri	3. Dez. – 31. Dez.
	Galerie Neupert	Schweizer Künstler	26. Nov. – 31. Dez.
	Kunstsalon Wolfsberg	Mimi Langraf	1. Dez. – 31. Dez.
	Kunstsalon Anita Lüthy	J. P. Flück, K. Liner, H. Potthof, F. Stauffer, W. Suter, R. Wehrlin, E. Gianotti	1. Dez. – 20. Dez.
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

MÜLLER QUENDOZ + CIE
GLAS – UND SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH
Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30
Spezial-Abteilung: **Glasbeton-Oberlichter**
begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit
Fenster und Wände aus Glasbausteinen
wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

den Flügel sich in Antwerpen befinden; ferner aus der Sammlung C. L. Lloyd drei Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius von Padua und drei Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Bari.

Im Vorwort zum Katalog läßt M. J. Friedländer in seiner meisterlichen Art einige der kunsthistorischen Probleme im Zusammenhang mit dem Werk des Gerard David anklingen. So die Disharmonie zwischen der Maltechnik und der Komposition dieses Meisters, dessen Werk von holländischen Stilelementen ausging, deren einige sind: die Vorliebe für statische Figuren, die Betonung der Horizontalkomponente, der Mangel an Vitalität, eine fast ängstliche Wirklichkeitswiedergabe, aber auch das Gefühl für die Tiefe der Landschaft und für die organische Einheit von Landschaft und Figuren. Auch die Frage nach der Ursache für die kleine Anzahl von Porträts von Gerard David wurde dort berührt und die Vorliebe für die Miniaturmalerei im Gefolge des Meisters, sodann auch die Abhängigkeit der Kunst Pateniers, des ersten beruflichen Landschaftsmalers, vom Werk des Gerard David. Von der ergreifenden und intim erfühlten «Maria mit der Milchsuppe» war leider nicht das Original aus der Sammlung von Pannwitz, Heemstede, sondern eine Replik aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ausgestellt. Das Verhältnis von Kopie und Original konnte gut an dem kleinen Bild «Die Mutter Gottes, den toten Christus beweinend» studiert werden. In diesem Bilde hat David jene Verfeinerung erreicht, die er seinem Aufenthalt in Brügge zu verdanken hat und welche die Härten seines holländischen Stils aufhob. Im Zusammenhang mit der David-Ausstellung in Brügge hat Jacques Lavaleye in «Les Arts Plastiques» eine Studie geschrieben, in der die Beziehung zwischen der Kunst des David und der italienischen Renaissancemalerei untersucht wird, vor allem die Frage, ob Gerard David so wie Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jan Gossart u. a. m. auch Italien besucht hat. Diese Studie macht erst klar, was Friedländer gegen das Ende des Katalogvorwortes anführt, nämlich warum David das Ende und nicht wie Quentin Massys den Anfang einer neuen Epoche in der flämischen Malerei vertritt.

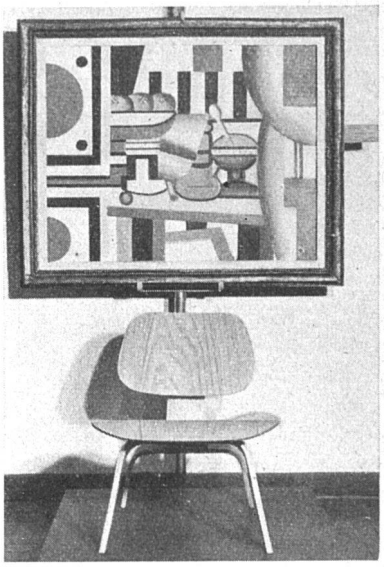
Jack B. Yeats

The Arts Council of Great Britain hatte in der Tate Gallery mit Beistand von privaten und öffentlichen Sammlungen, wie der Aberdeen Art Gallery, The Birmingham Museum of Art, The Municipal Gallery of Modern Art in Dublin, The National Gallery of Ireland, die erste große retrospektive Ausstellung von Werken des *Jack B. Yeats* veranstaltet. Jack B. Yeats, der Sohn eines bekannten Verfassers und Bruder des berühmten irischen Lyrikers, ist ein Expressionist. Seine Kunst ist der des Kokoschka, Ensor, Munch, Chagall und van Gogh, in dessen letzten Jahren, verwandt. Yeats ist wie alle Expressionisten (die wir von den Fauvisten unterscheiden wollen) ein Künstler, der aus innerer Erregtheit malt, und das zeigt sich sowohl in seiner Pinselführung, die unruhig und nervös ist, als auch in der Dynamik seiner Themen. Diese Dynamik kann sich nun in einem bewegten Objekt darstellen oder durch die innere Bewegtheit des Künstlers zum Ausdruck gelangen. Sie läßt uns an die erste Phase der mittelalterlichen Kunst denken, die eine so bezaubernde Wirkung unvergleichlicher Art auf uns ausübt.

Yeats begann in ruhigen, ausgeglichenen Kompositionen zu arbeiten. Es sind Pleinair-Darstellungen, man möchte fast geneigt sein, sie Genre zu nennen, in denen die Farbe zwar noch nicht dominiert wie in seinen späteren Arbeiten, aber die schon den schlummernden Romantiker in Jack B. Yeats verraten. Sie erfreuen durch ihre sehr sympathische Materialbehandlung und eine vorzügliche Zeichnung – welche durch die Farbe in den Hintergrund gedrängt wird. Später hellt sich diese Farbe auf, wird impressionistisch im Auftrag, oft pastos, irisierend, opalisierend. Alles gerät nun in Bewegung, in Fluß und verrät den expressionistischen Menschen. Hier sind Szenen dargestellt, die entweder dem Theaterleben entnommen sind; wie *Wey Hey, There She Rises*, 1932, oder solche, die einer mehr melancholisch-sozialen Linie folgen, wie *The Breaker Out*, ein Bild, das den Iren Yeats in die stilistische Nähe des schwedischen Primitivisten Sven Erixson oder des Norwegers Reidar Aulie stellt.

Diese Parallele ist nicht zufällig, sondern zeigt, wie sich die Saat des Expressionismus verbreitet hat, dann *Turf on the Canal*, 1930. *No Flowers*, 1945, ist das Begräbnis eines Vagabunden, auch *Loath to Depart*, 1943, stellt ein Begräbnis dar. Die nervöse Eleganz und Sehnigkeit der Pferde hat Yeats frühzeitig gefesselt, und ebenso schön, wie sie uns von Constantine Guy zeichnerisch wiedergegeben waren, so hat sie Yeats gemalt in dem genialen Bilde *Here comes the Chestnut Mare*, 1926, dann in *The Proud Galloper*, 1944, oder in *Freedom*, 1947, wo die schöne Bewegung des in die Freiheit stürmenden Tieres sich zu einem wahren Drama gestaltet.

Ausstellung «Der Stuhl» im Museu do Arte, Sao Paulo (Brasilien). Die Organisatorin, Arch. Lina Bo Bardi, in der Ausstellung. Vorn Thonet-Sessel. Hinten Stühle und Sessel von Le Corbusier, «Tripoline» und Alvar Aalto



Stuhl von Charles Eames unter einem Bilde von Fernand Léger. Photos: Roberto Maia

Von den Künstlern, die Yeats viel bedeutet haben müssen, möchte man neben Ensor und van Gogh auch Bonnard und Turner nennen, den alten Turner vor allem mit seiner mystischen, lichtdurchtränkten Atmosphäre. *Old Walls*, 1945, stellt ein leeres Interieur dar, in dessen Mitte eine einsame, aufrechte Gestalt steht. Das hätte Munch genau so gemalt, doch ist mir nicht bekannt, ob Yeats überhaupt Arbeiten von Munch gesehen hat. Das Dramatische steigert

sich bei Yeats niemals ins Spukhafte, wie bei Goya, und nur selten ins Tragische. Die transzendente, metaphysische Note ist am stärksten wohl in dem Bilde *Two Travellers*, 1942, erreicht. Es zeigt diesen unendlichen, sehnsuchtserfüllten Raum, der eines der Kennzeichen des echten Expressionismus ist. Yeats soll einmal gesagt haben, daß er nur in Gemütsbewegung zu malen imstande sei und daß er nur jene Seiten des Lebens wiedergebe, die ihn ergreifen. Zu ihnen gehört auch das lyrisch Stille, und schließlich auch das Märchenhafte. Das zeigt Yeats erst in seiner vollen romantischen Milde. Das Bild *Drive through a City in Fairyland*, 1938, ist mit seinen delikaten Farben – und Yeats ist ein ganz hervorragender Kolorist – eines der schönsten Zeugnisse der poetischen Seele dieses Künstlers.

J. P. Hodin

Aus den Museen

Dr. Paul Hilber †

Am 20. Oktober ist in Luzern Dr. Paul Hilber, der Konservator des Luzerner Kunstmuseums, nach langer Krankheit gestorben. Das künstlerische Luzern erleidet damit einen Verlust, der erst jetzt aus der Rückschau ganz ermessen wird. Der 1890 in Wil geborene Ostschweizer, der in München und Freiburg i. Ü. Kunstgeschichte studierte, wurde 1920 zum Bibliothekar der Bürgerbibliothek in Luzern gewählt. Mehr und mehr rückte aber das Kunstleben Luzerns und der Innerschweiz in den Mittelpunkt von Hilbers Interessen. 1922–1926 war er Präsident der Luzerner Kunstgesellschaft, 1925–1932 im Nebenamt und seither hauptamtlich deren Konservator. Ein Kunstmuseum galt es aber erst noch zu schaffen; 1925 konnten die Räume des ehemaligen Kriegs- und Friedensmuseums bezogen werden, nachdem man bisher im Rathaus ein mehr als fragwürdiges Gastrecht genossen hatte, und 1932 begann dann mit der Eröffnung des Museums im Neubau des Kunst- und Kongreßhauses die intensive Ausstellungstätigkeit Hilbers, die ja in den letzten Jahren internationales Gepräge annahm. Wenn Luzern heute im Kunstleben der Schweiz eine beachtliche Stellung innehat, dann verdankt es dies in erster Linie Paul Hilber, hinter dessen Menschenfreundlichkeit, Güte und Daseinsfreude sich ein unerschütterlicher Glaube an den schließlichen Erfolg seiner Ideen, äußerste Zähigkeit in der Verwirklichung seiner Pläne und auch ein gehöriges Stück Gleichmut im Hinnehmen von Mißerfolgen verbarg. Man darf sich ernsthaft fragen, ob Luzern ohne die Wirksamkeit Hilbers heute überhaupt seine Kunstsammlung und ein würdiges Museum besäße. – Mit dem schweizerischen Kunstleben war Hilber ebenfalls eng verbunden. So präsidierte er 1929–1935 den Schweizerischen Kunstverein, 1926–1930 die Ortsgruppe Luzern des SWB, dessen Zentralvorstand er während mehrerer Jahre angehörte, und 1935–1941 war er Mitglied der eidgenössischen Kunstkommission. Schließlich sei auch an Hilbers publizistische Wirksamkeit erinnert: Aus dem Pflichtenkreis des Bürgerbibliothekars erwuchs die Herausgabe der Bilderchroniken von Diebold Schilling und Tschachtlan. Später trat die Beschäftigung mit der bildenden Kunst auch hier in den Vordergrund, und noch vor wenigen Monaten ist eine umfangreiche Monographie über den Luzerner Maler Hans Bachmann erschienen.

Hp. L.

Zum Rücktritt von Dr. Lucas Lichtenhan

Das dreifache Revirement unter den Leitern der schweizerischen Kunsthallen – veranlaßt durch den Rücktritt Lucas Lichtenhans in Basel, den Rücktritt Wilhelm Wartmanns am Zürcher Kunsthaus und den Tod Paul Hilbers in Luzern – hat nun mit der Neubesetzung der Basler Konservatorenstelle durch Dr. Robert Thomas Stoll seinen Anfang genommen.

Dr. Lucas Lichtenhan, der auf den 1. Oktober von seinem Amt zurücktrat, um sich wieder einer alten Liebe – dem Kunsthandel – zu widmen, hat die Geschicke der Basler Kunsthalle 15 Jahre lang geleitet. Ein Jahrzehnt weniger also als sein Vorgänger Wilhelm Barth, dessen Tätigkeit noch heute in Basel als das große Vorbild einer lebendigen, allem bedeutenden künstlerischen Geschehen aufgeschlossenen Ausstellungs- und Erziehungsarbeit gilt. Für die Jüngeren sind diese Jahre zwischen 1909 und 1934, in denen dank Wilhelm Barth in Basel zum erstenmal Impressionisten, Rodin, Munch, die deutschen Expressionisten, Cézanne und Gauguin, gezeigt wurden, sogar zu einer fast legendär verklärten «Vorzeit» geworden. Ja, man zehrt heute noch, oft ohne es zu wissen, von den Früchten seiner Arbeit. Denn Wilhelm Barths leidenschaftliches Eintreten für die in seiner Heimatstadt Basel noch nicht bekannten oder noch nicht anerkannten großen Vertreter der neueren und modernen Kunst – vornehmlich der Franzosen – erstreckte sich auch darauf, in vollständiger Unabhängigkeit vom Kunsthandel manchen privaten Ankauf zu vermitteln. So ist in den Privatsammlungen manches bedeutende Bild in Basel festgehalten worden.

Die «Ära Lichtenhan» wird durch andere Dinge in Erinnerung bleiben. Seine Ausstellungstätigkeit erhielt den Impuls vor allem aus dem Wunsch, das ästhetische Vergnügen am erlesenen Einzelstück zu wecken. Man konnte es erleben, daß Lichtenhan einen Besucher, der einen Gesamtüberblick über eine neue Ausstellung bekommen wollte, an allem, was Namen und Rang hatte, vorbeiführte, um mit begeisterten Worten seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf eine kleine, liebliche Holzplastik zu lenken. Die ganze Ausstellung schien überhaupt nur um dieses einen erlesenen Werkes willen zu existieren. Voller Eigenwilligkeit und Originalität kaprizierte er sich oft auf das «groß Gesehene» im Kleinen, auf das «paysage intime», dessen Aufblühen er in einem Jahresbericht einmal als «das unglaublich schöne Ereignis in der Kunst des 19. Jahrhunderts» pries, oder auf das Herausstellen der Zeichnung, die er nicht selten der «Handgreiflichkeit des farbigen Bildes» vorzog. Von da aus ergab sich auch (neben den üblichen Pflicht- und Gelegenheits-Ausstellungen) die Wahl «seiner» Ausstellungsthemen: Der Douanier Rousseau, Mittelalterliche Plastik, Französische Meisterzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Schweizerische Volkskunst, Utrillo, Renoir, Calame, Der japanische Holzschnitt, Toulouse-Lautrec, Segonzac, Rodin, Vuillard und als letztes «Die Impressionisten». Mit Vorliebe berücksichtigte Lichtenhan – besonders während der kriegsbedingten Abgeschlossenheit der Schweiz vom Ausland – den baslerischen und schweizerischen Privatbesitz.

Das Herausstellen des intimen, privaten Werkes bestimmte auch Darbietung und Aufbau seiner Ausstellungen. Nach der Erkenntnis der Entwicklung oder des Wachstums eines Ganzen zu suchen, war nicht Lichtenhans Anliegen. Nur selten stellten