Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **36 (1949)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ausstellungen

Basel

Hermann Meyer – Heinrich Müller – Zeichnungen von Carl Burckhardt
Kunsthalle, 19. Februar bis 20. März 1949

Die Kunsthalle hat die zweite Ausstellung dieses Jahres ausschließlich für die Jubiläen zweier Basler Maler und für eine ihres kleinen Umfanges wegen nur andeutende Gedächtnis-Ausstellung für den vor 26 Jahren verstorbenen Basler Bildhauer Carl Burckhardt reserviert. Sowohl für den Maler Hermann Meyer wie für den Bildhauer Carl Burckhardt wären schon im vergangenen Jahr Ausstellungen zum 70. Geburtstag fällig gewesen. Beide sind 1878 geboren – im gleichen Jahre wie der Freund beider, Heinrich Altherr. Während Carl Burckhardt zwar ein herrliches und, wie uns heute scheint, in sich erfülltes Werk mitten im Aufbauen liegen lassen mußte, kann *Hermann Meyer* das vollendete Lebenswerk noch selbst überschauen und erweitern. Es mag mit seinen beiden thematischen Hauptlinien – Birslandschaften und Basler Porträts – etwas Einseitiges und Gleichförmiges haben. Sieht man das Werk jedoch von dem Ausgangspunkt dieser beiden Linien, d. h. von dem Moment an, da der dreißigjährige Künstler 1908 den Absprung aus dem Bannkreis Böcklins wagte, dann bekommt beides, zumindest für die Basler Malerei, ein anderes, schwereres Gewicht. Hermann Meyer fand damals den Mut, all den buntfarbigen, antikisch idealisierenden Küstenlandschaften und Nixen Böcklinscher Provenienz (die seinem stillen Temperament auch gar nicht lagen) den Abschied zu geben und, sich mit einem zarten, corothaften Pleinairismus begnügend, den einfachen, aber von ihm echt und wirklich empfundenen Birslandschaften seiner Heimat hinzugeben. Und ähnlich ist es auch mit seinen Porträts, unter denen sich das ausgezeichnete Bildnis des Malers Paul Altherr (1921), die Bildnisse Heinrich Altherrs, Nationalrat Oeris und der prachtvolle Prophetenkopf des Alttestamentlers Bernhard Duhm befinden: immer hat Hermann Meyer sich dem Mitmenschen so bescheiden gegenübergestellt, daß dessen äußerer Habitus und die in seinen Gesten sich verratende Charakteristik der Persönlichkeit – also das, was man heute noch von einem Porträt verlangen kann – in der Darstellung zu ihrem Recht kommen.

Während Meyer bei dem einmal gefundenen Weg bleiben konnte, hat man den etwa sechzig Zeichnungen und Aquarellen des gleichaltrigen *Carl Burckhardt* gegenüber das Gefühl, daß hier ein ungemein künstlerischer Geist auf der ständigen Suche nach der seinen Vorstellungen adäquaten Form ist. Auch hier ist die Böcklinsche und Klingersche Welt Ausgangspunkt; nur ist sie an sich kein Fremdkörper für den Künstler. Im Gegenteil – Carl Burckhardt ist eigentlich durch diese von Böcklin und Klinger ja bereits zu einem symbolhaften Mythus umgeformte Welt der Antike wieder durchgedrungen zum ursprünglichen naturhaften und poetischen Sinn der Antike. Es sind vor allem die Studien aus der Spätzeit (ca. 1915–1923), in denen sich die Beschäftigung mit bewegten Körpern, den Vorarbeiten zur «Amazone», zum «Tänzer» und zum «Ritter Georg» wiederspiegeln, in denen jene wunderbare Einfachheit der großen Form erreicht ist, in der wie mit magischen Kräften alle Plastik und alle Beweglichkeit des schönen Körpers von Mensch und Tier gebannt sind.

Nur sieben Jahre jünger und doch bereits der folgenden Basler Künstlergeneration angehörend, tritt *Heinrich Müller* (geb. 1885) mit 150 Werken in Erscheinung. Auch bei ihm und den gleichaltrigen Freunden P. B. Barth, Dick, Donzé, Lüscher, Roos und Ernesto Schieß vollzog sich 1908/09 in Paris die Absage an die allgemein herrschende Böcklinbegeisterung, nur sehr viel heftiger als bei den etwas älteren Künstlern. Ein dunkler, mit Ausdruck geladener Pleinairismus wurde dem bunten Mythos entgegengestellt, und die Konzentration auf den Menschen und das einfache Leben der lichten Idealwelt. Während die meisten dieses Kreises der erdhaft schweren Sprache auch nach 1910 treu blieben, wagten sich eigentlich nur P. B. Barth und Heinrich Müller noch ein Stück weiter. Sie öffneten sich wieder einer hellen, farbigeren Welt und nahmen freudig an, was Gauguin und Hodler der Farbe an Leuchtkraft und Ausdrucksmöglichkeit abgewonnen hatten. Bei Haiggi Müller setzt sich diese um 1911/12 begonnene Linie – 1911 gab eine Griechenlandreise mit Karl Joël auch klimatisch und thematisch einen weiteren Anstoß – in einer äußerst kultivierten und eleganten Malerei fort. Die Stillleben mit mittelalterlichen Plastiken und ostasiatischen Keramiken etwa, aber auch die zahlreichen Porträts sind bis heute zu einer ununterbrochenen Reihe genießerisch empfundener und Genuß vermittelnder morceaux de peinture geworden. *m. n.*

Bern

Schweizer Maler aus Paris
Kunsthalle, 12. Februar bis 13. März 1949

Wenn noch während des Krieges die Sektion Paris der GSMBA eine große Künstlerschar umfaßte und als geschlossene Gruppe auftreten konnte (die beispielsweise an einer bernischen Ausstellung im Jahre 1942 mit zwanzig Mitgliedern vertreten war und im ganzen das Gesicht eines maßvollen Nachimpressionismus aufwies), so liegen heute die Verhältnisse wesentlich anders. Künstler wie Gimmi, Barth, Holy, Hartmann, Hubert, Wehrlin, die ehemals zu den repräsentativsten Paris-Schweizern gehörten und die ihre durch den Krieg bedingte Abreise aus der Kunstmetropole zuerst nur als einen Unterbruch von mehr oder weniger langer Dauer betrachteten, sind heute trotzdem zum größern Teil nicht mehr nach Paris zurückgekehrt.

Der Wechsel im Geist und Gesicht der Schweizer Malergruppe in Paris wird einem deutlich bewußt, wenn man die sechs Maler vor sich hat, die sich in die Februar/März-Ausstellung der Berner Kunsthalle teilen. Nicht daß dies halbe Dutzend, das nach dem Alter übrigens stark divergiert und neben einem 23-jährigen auch einen Sechziger aufweist, nun für die ganze Schweizergruppe unbedingt typisch wäre. Aber es spiegeln sich in den Bildern der sechs doch so wesentliche und charakteristische Phänomene der jungen Pariser Malerei, daß zum mindesten ihr Kontakt mit dem künstlerischen Aspekt der Seinestadt als eng und bezeichnend angesehen werden kann. Sie scheinen ganz aufgegangen in der heu-

tigen Kunstatmosphäre Frankreichs, und in diesem Sinn sind sie wohl typische Vertreter dafür, wie Schweizer Talente sich dort assimilieren. Die Skala ihrer Stile und Absichten reicht vom Kubismus (freilich in einer modifizierten, nicht mehr Braque und Picasso gemäßen Form) zum Surrealismus und zur Abstraktion, wobei auch Anklänge an den Fauvismus zu beobachten sind.

Und im ganzen? Wie ist dieser Umschwung zu werten? Sicher ist diesen Impulsen viel Frische und Geradheit eigen, auch wenn sie nicht allzu stark eigene Invention sind. Keiner verliert sich in einen Cri, der als leere, eitle Extravaganz bezeichnet werden müßte. Sie hüten sich vor Maßlosigkeiten. Aber in den Bahnen kubistischer und abstrakter Malerei entrinnen sie anderseits jenem Schicksal nicht, unter dessen Zwang die Malerei von einer Sache der Seele und des Ingeniums zu einer Angelegenheit des äußern Geschmacks, der Gewichte-Verteilung und Farb-Balancierung wird. Die Energetik in der Spannung von Flächen und Kurven ersetzt die Schwingungen menschlicher Gefühle, und der Sinn geometrischer Planung besiegt alle Äußerungsversuche des Eros. Wiegt der Gewinn den Verzicht auf? – Man antwortet mit Nein, wenn man in *Rolf Dürig* einen Jüngsten unter den sechs kennen lernt, der dieser Entwirklichung und Entsinnlichung noch nicht erlegen ist, sondern sich die Blutfülle frischer Welterfahrung bewahrt hat und sich zu greifbaren Formen bekennt. Seine großen Gruppenbilder «Les Cannibales» und «Les Muletiers» möchte man als die stärksten Leistungen der Ausstellung bezeichnen – wobei man auch seine kleinformatigeren Landschaften und Porträte als kräftig, lebensvoll und vehement im wahren künstlerischen Sinne empfindet.

Die Vorhalle macht erstmals mit der Malerei von *Friedrich Huf* bekannt. Er gibt seinen Kompositionen jene mosaikartigen oder glasmalerisch inspirierten Aufteilungen, die aus der Realität ein Spiel fließender, farbschöner Segmente machen. Herkunft und Ziel – auch die Beschränkung – dieser Kunst scheinen ganz im Formalen zu liegen. Seine neuere Plastik lehnt sich stark an die keim- und eiartigen Formen Arp'scher Abstraktionen an. – Der Mittelsaal zeigt *Gérard Schneider* mit einer stattlichen Zahl meist großformatiger Abstrakta, die eine starke Dynamik – fast möchte man sagen Hebelwirkung – der Kurven als Hauptakzent einsetzen. Die Formel dieser Malerei ist im Gleichgewicht wie die einer mathematischen Gleichung, und die dekorativen Werte sind unbestreitbar. Fast elementarer und sinngemäßer wirkt Schneider übrigens in seinen kraftvoll hingesetzten Kohle- und Bleistiftzeichnungen. – Die übrigen reihen sich mit jener Art von Variation an, wie die verschiedenen Programme und persönlichen Spielarten es modernen Malern ermöglichen: *Fernand Dubuis* mit einer Schicht von Realität in seinen leicht geometrisierten Stilleben, *Hans Seiler* mit schachbrettartigen, systemhaften Segmentkonstruktionen, deren Farbgebung man als helles, sonores Dur bezeichnen möchte, und *Gérard Vuillamy* endlich mit unruhig schwingenden Rhythmen, die wie graphische Darstellungen musikalischer Wellen und Wirbel sind.

W. A.

Zürich

Die wissenschaftliche Buchillustration
Kunstgewerbemuseum, 26. Februar bis 19. März 1949

Das wissenschaftliche Buch bedarf – wie kaum eine andere Buchgattung – grundsätzlich dringend der Illustration. Der Wissenschafter konnte zu keiner Zeit und kann auch heute nicht der Abbildung entraten, ob er als Schreibender anderen seine Forschungen mitteilt oder als Lesender die Forschungen anderer sich anzueignen sucht. Wo es darum geht, eine bestimmte Naturerscheinung, einen Tatbestand, ein Phänomen oder einen Vorgang anschaulich und unverkennbar mitzuteilen, bedient sich der Wissenschafter optischer Darstellungsmittel. Die wissenschaftliche Abbildung ist so alt wie die Wissenschaften selbst.

Wenn das Kunstgewerbemuseum die wissenschaftliche Buchillustration zum Thema einer großen Ausstellung gemacht hat, so betritt es damit vielleicht nicht völliges Neuland. Aber es rückt – unseres Wissens erstmals in solchem Umfang – ein überaus wichtiges und vielschichtiges Gebiet in den Mittelpunkt des Interesses, das zwischen graphischer Kunst und Wissenschaft liegt und von den Gesetzen beider bestimmt wird. Aus den kostbaren Beständen der Zürcher Zentralbibliothek, aus dem Besitz anderer Institute und Privater sowie aus Verlagen wurde ein erstaunlich reiches Material zusammengetragen und innerhalb der Fachgebiete Botanik, Zoologie, Paläontologie, Geographie, Astronomie, Mathematik, Physik, Technik, Chemie und Medizin in historischer Folge aufgebaut. Die anschauliche und ausstellungstechnisch sorgfältige Präsentierung der illustrierten wissenschaftlichen Bücher erlaubt dem Betrachter, den Weg der Illustration in jedem Fachgebiet genau zu verfolgen: von Miniaturenhandschriften und köstlichen Frühdrucken bis zu den jüngsten, teils ausgezeichneten Erscheinungen des Buchhandels. Die Anregungen, die so gewonnen werden können, sind überaus vielfältig. Zunächst wird und soll die Ausstellung den «Beteiligten» ein reiches Anschauungsmaterial liefern: den Wissenschaftern auf der einen Seite, den Zeichnern, Graphikern, Photographen, Typographen, Reproduktionsanstalten und Verlegern auf der andern Seite. Ohne daß dies in der Ausstellung expressis verbis zum Ausdruck käme, zeigt sich, daß die wissenschaftliche Illustration nur dann ihre Aufgabe ganz erfüllt, wenn sie wissenschaftlich so exakt als möglich und gleichzeitig so klar, anschaulich, einprägsam als möglich ist und schließlich sich mit der Typographie zur Einheit verbindet. Die wissenschaftliche Illustration gehört thematisch in den Bereich der Wissenschaften, formal aber gehorcht sie künstlerischen Gesetzen. Die geformtesten Illustrationen sind zugleich auch die wissenschaftlich brauchbarsten und eindrücklichsten. Aus sechs Jahrhunderten sind in dieser Ausstellung von den besten und schönsten illustrierten Büchern versammelt. Die vielseitige und überreiche Demonstration schenkt dem Besucher über alles Fachliche hinaus nicht nur ein künstlerisches Erlebnis, sondern weckt in ihm ein Gefühl der Ergriffenheit vor der unübersehbaren, uneigennützigen Leistung vieler Generationen im Dienste der Menschheit.

W. R.

Emil Nolde
Graphik und Aquarelle. Kupferstichkabinett der ETH., Februar bis April 1949

Emil Nolde zählt heute zweiundachtzig Jahre und tritt uns als unumstrittene, sozusagen der Kunstgeschichte angehörende, einen ganz bestimmten Ausdruck deutschen Geistes verkörpernde Gestalt entgegen. Das Wort Expressionismus faßt Nolde nicht ganz, denn was er am Anfang dieses Jahrhunderts Neues brachte, war eher eine eruptive Ausdruckskunst, eine

Art gesteigerter, ekstatischer Impressionismus, wie er sich in seinen Landschaften, den Meerbildern und in seinen Blumenstücken wie in den unvergeßlichen blauen Schwertlilien des Basler Museums offenbart. Nolde geht von einem gesehenen, aus der Außenwelt ihm entgegenströmenden Farberlebnis aus. Dies gilt größtenteils auch für seine Graphik, die, obwohl auf Weiß-Grau-Schwarz beschränkt, nichts desto weniger ein Farberlebnis ist. Die Linie ist vollständig oder wenigstens als Kontur ausgeschlossen; sie hilft höchstens dazu, den Bewegungsschwung seiner Kompositionen zu steigern. Dies vermitteln uns Blätter wie die Landschaft mit Bauernhof und hellem Kanal und die aus Kanälen, Dünen und Landzungen im Längsformat aufgebaute Radierung mit delikaten Zwischentönen, wie auch die groß angelegten, aus breiten Pinselflecken entstandenen Lithographien mit den Windmühlen. Die einfachen, mit ganzer Messerbreite gearbeiteten Holzschnitte leuchten in ungebrochenem Schwarz und Weiß. Auch dann, wenn seine Blätter mehr ins typisch Expressionistische gehen, scheint es Nolde schwer zu fallen, auf das Farberlebnis an sich zu verzichten; die Radierung «Sklaven» beispielsweise besteht aus zwei Reihen schwarzer und weißer Figuren, etwas wie Europäer und Insulaner, die einen bleich und hager, die anderen dunkel und glücklich, und Nolde scheint damit etwas sehr Persönliches aussprechen zu wollen. Denn auch er – wie Gauguin – erkannte die Überlegenheit der primitiven Natur. Die unserer Ausstellung beigegebenen Aquarelle aus den Südseetagen des Künstlers sowie einige verwandte Stücke sind von einer direkten, überwältigenden Farbschönheit: die «Südseegewächse» in Indigo und Goldgelb, die Landschaft mit schwarzen Wolken neben Blau und Kaltgrün, der seltsam ins Mystische gesteigerte «Ulrich von Hutten», ein goldgelb-blau-violett-roter Farbakkord, und der todernste karminrote Clown, der an Blätter des ungefähr gleichaltrigen Rouault erinnert.

Über die verschlossene Geistesart des Malers von der nordschleswig-holsteinschen Wasserkante sagt die seltsame, in lichten Grautönen geätzte Radierung der beiden «Nachbarn» aus. Zwei archaische Gestalten, zurückhaltend gegeneinander gekehrt und durch einen wohlbemessenen Zwischenraum getrennt. Die Fremdartigkeit eines solchen Blattes findet nur Verwandtes in frühgriechischen oder etruskischen spitzbärtigen Gesichtern. *Hedy A. Wyss*

Adolf Herbst, Jeune Folle, 1948. Privatbesitz Winterthur. Photo: Galerie Georges Moos

Adolf Herbst
Galerie Georges Moos, 12. Februar bis 5. März

Wenn ein Maler wie Adolf Herbst, der mit vollem Recht als eines unserer stärksten Maltalente anerkannt wird, seine neuen Bilder zeigt, dann ist das ein Wagnis für ihn. Denn wir kommen, selbst ohne uns dessen bewußt zu sein, mit dem Anspruch her, den Künstler, verglichen mit seinen früheren Leistungen, in einem Stadium gereifteren Schaffens zu finden. – Die Ausstellung der Galerie Moos enttäuschte uns in diesem Anspruch durchaus nicht. Zu sehen waren 19 Bilder, die Herbst in jüngster Zeit, das heißt im Jahre 1948, in Paris gemalt hat. Wie sehr die Atmosphäre dieser Stadt für das Gestalten dieses Künstlers wesentlich ist, muß immer wieder betont werden. – Früher haben wir in seinen Bildern oft Anklänge an die weiche Malweise von Bonnard gefunden. Heute fällt sein Wille zu einer klaren Tektonik auf. Er hat eine größere Distanz zur Umwelt, betrachtet sie mit kühleren Augen und doch mit neuer Intensität. Farblich kommt diese Distanz schon darin zum Ausdruck, daß er mehr Grün und Blau verwendet als früher und das damals oft fast zu reichlich benützte Rot zurücktreten läßt und gemäßigter zur Wirkung bringt. Wenn wir von Tektonik sprechen, dann wird diese durchaus mittels der Farbe erzeugt, und zwar dadurch, daß diese in Quadraten, Dreiecken und in den verschiedensten Strichmustern mehr einer bewußten Bildordnung dienstbar gemacht wird. In intimer Weise trat dieses neue Gestalten in den Bildern «Früchte und Wein», «Intérieur» und «Stilleben» in Erscheinung. In größerer Anlage und mehr auf Distanz kam sie in «Maler und Modell» zur Geltung. Auch innerhalb des Motivischen war diese Wandlung recht deutlich erkennbar, so in den beiden Bildern «Vanitas» und «Maske», wo Herbst eine bewußte Typisierung der Frau zu erstreben sucht. Als eindrücklichstes Bildnis, in dem das Reifen des Künstlers zum Ausdruck kommt, möchten wir aber die «Spanierin» erwähnen. Herbst findet auch heute in Bildnissen, Stilleben und Intérieurs seinen besten künstlerischen Ausdruck. Die einzige in der Ausstellung vertretene Landschaft, «Saint Rémy», trat in ihrer lockeren und etwas konventionellen Farbgebung hinter den übrigen Bildern zurück. *P. Portmann*

Nanette Genoud
Kunstsalon Wolfsberg, 10. Februar bis 6. März

Die Künstlerin versteht es, den Pinsel mit Beweglichkeit und Gewandtheit zu führen. Nicht daß in thematischer Hinsicht nur das Gefällige einbezogen würde – erinnern wir nur an den Titel «Noir et Rouge 1945», den eines der Bilder trug –; doch was künstlerisch realisiert worden ist, bleibt im Bereich der unbeschwerten Leichtigkeit. Eine Malerei, der Geschmack und künstlerische Kultur eigen ist. Das Sich-Anpassen an starke Vorbilder (Cézanne, Van Gogh etc.) geschieht mit Naivität und fraulichem Charme. Wir fragten vor diesen Bildern nicht: Mit welcher Konsequenz ist eine Landschaft durchgestaltet, oder wie ist dieser Mensch in seiner körperlichen Konstitution künstlerisch gemeistert, wie geht und steht er? Was uns anzog, war eine gewisse atmosphärische Stimmung, war eine Frische, die von den sauber verwendeten Farben ausging und von der Helligkeit, die über Landschaften und Gegenständen spielte. Zu den schönen Stükken der Ausstellung gehörten neben einigen Zeichnungen vor allem die Gouachen. – In den Vitrinen waren sorgfältig und einfach gearbeitete Kleinplastiken des Lausanner Bildhauers Pierre Blanc ausgestellt. *P. Portmann*

Chronique Romande

Le mois dernier a été, du point de vue artistique, un des plus vides que l'on puisse imaginer. Les trois expositions dont je vais parler fournissent bien matière à quelques commentaires, mais non certes! en raison de leurs qualités.

L'exposition Paul Camenisch, organisée à l'Athénée par les Amis des Beaux-Arts, d'habitude mieux inspirés, était, il faut bien l'avouer, à tous les points de vue pitoyable. L'artiste se serait appliqué à accumuler tous les motifs pour que sa peinture soit aussi mauvaise que possible, qu'il n'aurait pas obtenu un autre résultat.

En émettant une pareille énonciation, il est bien entendu que je ne fais intervenir en aucune façon les opinions politiques que Camenisch se plaît à affirmer dans ses œuvres. Un critique digne de ce nom n'a pas à se préoccuper des sentiments religieux ou politiques que manifeste un artiste. Il peut glorifier Staline ou Churchill, Dieu le Père, Mahomet ou Bouddha, c'est son droit; aux yeux du critique, ce qui importe, c'est s'il a du talent et de la personnalité.

On me dira que c'est là un truisme. Assurément; mais à l'époque où nous vivons, une pareille manière de voir apparaît aux yeux de certains aussi condamnable que surannée. Et pourtant, si l'on a vraiment l'amour et le respect de l'art, c'est la seule que l'on puisse et que l'on doive admettre.

Ces dernières années, la question: L'artiste doit-il ou non être «engagé»? a fourni le thème de discussions infinies. Il me semble qu'un artiste a entièrement le droit de l'être, à condition que sa foi, politique ou religieuse, n'intervienne pas dans le domaine qui est proprement celui de l'art, et que d'autre part, on n'évalue pas ses mérites d'artiste selon que l'on est ou non de son parti.

•

L'exposition Borès à la Galerie Moos et l'exposition de onze peintres français indépendants à la Classe des Beaux-Arts de l'Athénée ont démontré de façon frappante à quel point nombre de gens sont incapables de se rendre compte que nous sommes en 1949 et non plus en 1905. Il est un peu stupéfiant que l'on nous présente comme des «indépendants» ces onze jeunes peintres dont tous les efforts consistent à singer Picasso, Matisse, Rouault, c'est-à-dire des artistes qui sont actuellement considérés comme les plus grands peintres de notre temps, dont l'art fait éclore à foison des articles, des interviews et de gros livres illustrés, et dont les œuvres, que se disputent les collectionneurs d'Europe et d'Amérique, atteignent les plus hauts prix. Quand on veut vraiment se montrer «indépendant», on procède tout autrement. Ces jeunes peintres ne mériteront réellement ce titre que lorsqu'ils tourneront carrément le dos à ces artistes dont je viens de citer les noms, et se mettront à peindre d'une façon toute opposée à la leur. C'est-à-dire qu'ils feront ce que faisaient, à leur âge, Matisse, Picasso et Rouault.

Seulement, ce sera plus difficile que de faire ce qu'ils viennent de nous montrer.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Gauguin et ses amis
Galerie Kléber

Die Malerei Gauguins ist in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen eingehend vermittelt worden. Die Ausstellung in der Galerie Kléber konnte über sein persönliches Werk kaum etwas aufschlußreich Neues bieten. Sie verdiente aber ein besonderes Interesse, da sie Gauguin innerhalb seines Freundeskreises situierte und die Ausstrahlung, die er auf seine Freunde und Anhänger ausübte, überaus überzeugend anschaulich machte. Manche hervorragende Künstlerpersönlichkeiten haben auf ihre unmittelbaren Nachfolger hemmend und desorientierend gewirkt. Bei Gauguin aber war sein Einfluß auf seine Umgebung und auch auf die darauffolgende Generation ein historisches Ereignis, das entscheidend auf die Entwicklung der modernen Kunst einwirkte. Gleichzeitig erkannte man aber auch, daß Gauguin nicht einseitig als Lehrmeister seinen Freundeskreis beeindruckte, sondern daß er von ihm im Wechselspiel von Frage und Antwort einige seiner wesentlichsten Richtlinien übernahm. So war es der frühreife Maler *Emile Bernard*, der erstmals in großen farbigen, von genauen Konturen begrenzten Flächen malte und als Zwanzigjähriger (1888) Gauguin von seiner neuen Bildauffassung überzeugte und ihn vom Impressionismus abbrachte. Wir dürfen also Emile Bernard als den eigentlichen Erfinder des «*Cloisonnisme*» und «*Synthétisme*», der heute geradezu ein Synonym für die Kunst Gauguins geworden ist, betrachten. Emile Bernard wandte sich 1891 von Gauguin und von der Gruppe von Pont-Aven ab, widerrief die Kunst seiner Jugendjahre und kehrte zu einer in der Vergangenheit verankerten Kunstauffassung zurück.

Unter den Malern der Gruppe von Pont-Aven haben zwei Maler, *Paul Sérusier* und *Maurice Denis*, hauptsächlich dazu beigetragen, die theoretische Position des sogenannten «Mouvement Nabis» zu festigen. Sérusier wurde 1888 in Pont-Aven durch Emile Bernard Gauguin vorgestellt. Die Ausstellung an der Avenue Kléber zeigte von diesem Künstler ein kleines, auf den Deckel einer Zigarrenkiste gemaltes Bild, «Der Talisman», das er für Gauguin geschaffen hatte. Diese freie, ganz vom Gegenstand losgelöste Farbenharmonie enthält bereits – und mit einem Vorsprung eines halben Jahrhunderts – die Problematik der abstrakten und konkreten Kunst und hatte schon damals, als Sérusier das Bild an der Akademie Julien präsentierte, den Enthusiasmus von Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Ranson und Roussel entzündet.

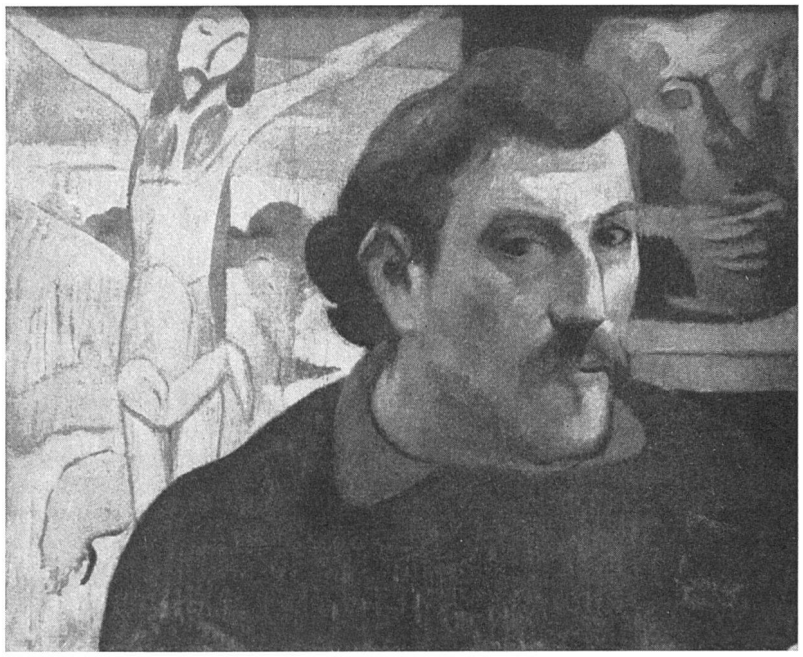
Mit Sérusier befreundet, kam auch Maurice Denis mit dem Kreis von Pont-Aven in Berührung. Maurice Denis spielte eine große Rolle im Kampf gegen die offizielle Kunst, und seine kunsttheoretischen Formulierungen gehören auch heute noch zum ABC der modernen Kunstauffassung. Von ihm stammt die berühmte Definition: «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés.» In seinen späteren großen Wandbildern – meist religiösen Inhaltes – ist er nicht um einen weichlichen Manierismus herumgekommen; doch gehören gerade die Frühbilder, die man in dieser Ausstellung zu sehen bekam, zum Zugänglichsten seines Werkes. Ferner zeigt diese Ausstellung auch sehr deutlich, wie diese Malergruppe von Pont-Aven in gewissem Sinne den Jugendstil vorbereitete, und es kam einem gleichzeitig vor einem Wandteppich von Ranson zum Bewußtsein, wie sehr der Jugendstil in die Entwicklungslinie der modernen Kunst gehört, wie er aber durch eine gewisse Unaufrichtigkeit und moralische Verschnörkelung seine Verwandtschaft mit den modernsten Kunstströmungen versteckt.

Deutlicher als in den Bildern Bonnards und Vuillards spürten wir in den drei schönen Bildern Odilon Redons die geistige Verwandtschaft mit Gauguin. Können wir in den Bildern *Emile Schuffeneckers* kaum irgendeine nähere Beziehung zur Malerei Gauguins finden, so war und blieb er doch einer der beständigsten Freunde Gauguins. Der holländische Maler *Jan Verkade* gehört formal schon näher zu der Künstlergruppe von Pont-Aven. Wir verdanken ihm die interessanten Erinnerungen «*Le Tourment de Dieu, ou les*

étapes d'un moine peintre», welche er als Mönch im Kloster Beuron niederschrieb. Bemerkenswerter als die beiden letzten Maler ist *Charles Filiger*. Seine Bilder weisen große Verwandtschaft mit denen Paula Modersohns auf. Sein mystisches zartes Temperament wurde durch den Aufbruch Gauguins nach Tahiti schwer erschüttert. Die Ausstellung erfreute den Schweizer Besucher ferner durch einen kleinen Cuno Amiet, und wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, daß Amiet in seinen Anfängen im Pouldu zum Gauguin-Kreis zählte und von dort seine starken Eindrücke aus Frankreich in die Schweiz brachte.

Erstes Manifest des «Salon des Réalités Nouvelles»

Die Künstlergruppe der «Réalités Nouvelles» gab als Vorbereitung zu ihrem diesjährigen vierten Salon ein Manifest heraus. In einigen kurzen Definitionen versucht dieses Manifest, die ästhetische, geistige und moralische Haltung dieser Gruppe zu fixieren. Das Manifest beginnt wie folgt: «Qu'est-ce que l'Art abstrait non-figuratif et non-objectif? Sans lien avec le monde des apparences extérieures, c'est, pour la peinture, un certain plan ou espace animé par des lignes, des formes, des surfaces, des couleurs, dans leurs rapports réciproques et, pour la sculpture, un certain volume animé par des plans, des pleins, des vides, exaltant la lumière.» Diese etwas summarische Definition der Kunst ist im großen und ganzen dieselbe, die Maurice Denis, wie wir es weiter oben erwähnten, vor einem halben Jahrhundert schon formuliert hatte. Nur ist unterdessen das «cheval de bataille» davongelaufen, oder vielmehr, man hat es – nicht ohne Mühe – in die Freiheit zurückgejagt! Wir möchten hier nicht für das Inhaltliche in Form von Historienbildern und Schlachtrossen einstehen. Doch hat auch die abstrahierende Kunst in bemerkenswerten Beispielen, wie z. B. bei Paul Klee und Brancusi, das Inhaltliche keineswegs aufgegeben, und gerade Brancusi ist in der synthetischen Verdichtung des Objekts besser gegen jegliche zufällige Naturassoziationen geschützt als manche programmatisch arbeitende abstrakte oder, genauer gesagt, konkrete Künstler. Gibt es überhaupt Form ohne Inhalt, oder ist Form so ohne weiteres Selbstinhalt? Es besteht in jedem gültigen Kunstwerk ein glückliches Spiel von Immanenz und Transzendenz, wobei wir die Form das Immanente und den Inhalt das Transzendente nennen können.



Paul Gauguin, Selbstbildnis *Photo: E. Brücken, Paris*

Das Manifest schließt mit einem Abschnitt über die politische Haltung der «Réalités Nouvelles», und es klärt uns die eigenartige Situation, in die die Bewegung der abstrakten Kunst – teils unwillentlich – geraten ist: «Contrairement à ce qu'il était permis d'espérer, le Parti Communiste, sans raisons valables, a cru bon de prendre une position d'hostilité contre l'Art abstrait non-objectif. Sans appuyer sur la contradiction de cette attitude avec celle de ses premiers dirigeants, nous persistons à considérer que toute démagogie en art engendre infailliblement l'idolàtrie qui conduit à l'esclavage et nous revendiquons plus que jamais la liberté d'expression...» «... Malgré la mort des civilisations, ce qui reste et restera toujours vivant dans les œuvres, à travers les siècles, ce qui étonnait si fort Marx et ce qu'un matérialiste exclusif ne peut comprendre, c'est l'essence propre de l'Art, c'est-à-dire l'expression de l'élément spirituel de l'homme par les moyens propres à l'Art.» *F. Stahly*

Londoner Kunstchronik

Barbara Hepworth

Einer der größten Bildhauer der Gegenwart und ohne Zweifel der bedeutendste weibliche Repräsentant dieser virilen Kunst ist die Engländerin Barbara Hepworth. Als abstrakte Bildhauerin ging sie den Weg, den Laurens und Brancusi geebnet und auf dem Henri Moore und Gabo so überraschend persönliche Resultate erzielt haben. Mit ihrem sicheren Instinkt für Form und Harmonie hat sie Werke geschaffen, die die neue Schönheit rein und überzeugend aussprechen. Natürlich gab es auch in ihrer Entwicklung Experimentalstadien – die auf einen mehr realistischen, später kubisierend-realistischen Anfang folgten –, während denen ihre Arbeiten etwas trokken wirkten, weil sie doktrinär waren. Aber das war bald überwunden. Der Instinkt machte sich geltend. Es entstanden die runden und eiförmigen Körper mit Durchbrechungen des Volumens, in denen gleichsam das Innere der Formen plastisch erlebt wird – ein Erlebnis, das noch erhöht wird durch die Heranziehung der Farbe als bildhauerischen Elements –, alle die Überschneidungen von Linien und Flächen, die ihre Arbeiten in die geistige Nähe der uralten Flechtornamentik, aber auch der neolithischen Steindenkmäler rücken, von denen gerade die Landschaft Cornwalls, wo die Künstlerin lebt, gekennzeichnet wird. Die Aushöhlung, das Loch im Stein spielt bei ihr eine bedeutendere Rolle als die Rundung, die in der Kunst eines Maillol etwa als einzig skulptural angesehen wurde. Auch Henri Moore hat dieses neue Element in seinen Skulpturen eingeführt: ihm war es ein natürlicher Vorgang, so wie die See Felsen aushöhlt und Kiesel formt.

Barbara Hepworth ist auch eine be-

Internationale Ausstellung Christlicher Kunst der Gegenwart in Köln. Blick in die Schweizer Abteilung *Photo: Bildarchiv des Rheinischen Museums*

deutende Holzplastikerin mit einer überzeugenden Liebe und deshalb einem guten Gefühl für das Material. Ihre Ausstellung in der Lefèvre Gallery rief Überraschung hervor. Dort stellte sie neben einigen wenigen abstrakten Skulpturen eine größere Anzahl von Zeichnungen und Bildern aus. Die Technik dieser Bilder war kombiniert. Auf einer ölfarbenen Untermalung hat sie durch die Zeichnung die Kontur, durch Kratzen und Freilegen des hellen Untergrundes die Plastik der Formen erzielt. Aber es war nicht die Technik, es waren die Motive, die überraschten. Szenen aus einem Operationssaal machten den überwiegenden Teil der ausgestellten Werke aus. Der Rest waren Akte und Skulpturzeichnungen. Die Abstraktion war aufgegeben; was blieb, war die Darstellung von Vorgängen, mit einer menschlich-dramatischen Spannung wiedergegeben. Deshalb vielleicht gemahnten manche ihrer Gruppenkompositionen in ihrer Vereinfachung und Gehaltenheit an Giotto oder an Meister der Frührenaissance. Die Formen waren groß gesehen, monumental in ihrer Auffassung wie Fresken, trotz der kleinen Formate. Man fühlte, daß es ein Bildhauer war, der da gezeichnet hatte. Und wenn man die Werke genauer studierte, erkannte man, daß alle abstrakten Elemente auch darin enthalten waren, so wie sie in großen Werken alter Kunst stets vorhanden waren, als Kompositionsgesetze, als Formwille hinter dem Thema. Die abstrakte Kunst, die den menschlichen Inhalt hat abschütteln wollen, wendet sich wieder der Seele zu. Sie wird dadurch nur gewinnen und das Leben bereichern. Das beweist gerade der Widerhall, den Barbara Hepworths neueste Werke hervorriefen. *J. P. Hodin*

Köln

Internationale Ausstellung Christlicher Kunst der Gegenwart

Aus Anlaß der Dom-Feierlichkeiten fand letzten Herbst in Köln eine internationale Ausstellung moderner Christlicher Kunst statt. In den großen Ausstellungs-Hallen auf dem Messegelände waren über 1000 Werke der Malerei, Bildhauerkunst, Architektur, Graphik, Goldschmiedekunst, Paramentik usw. ausgestellt.

Deutschland allein war mit über 700 Werken vertreten – eine Zahl, die naturgemäß zu einer gewissen Niveausenkung führen mußte. Viele Glasfenster, vor allem von Thorn Prikker, dann Bilder von Nolde, Käthe Kollwitz, Campendonk, Plastiken von Mataré und Gerhard Marcks stachen besonders hervor. In angenehmem Gegensatz zu dieser überladenen allgemeinen deutschen Abteilung stand der offenbar strenger zensurierte Raum der Kölner Werkgruppe mit interessanten Kirchenprojekten von Schwarz und Steffan, Paramenten von Grete Badenheuer usw.

Ungefähr die Hälfte der Räume war für die fremden Staaten reserviert. Frankreich, England, Österreich und Schweden waren offiziell und z. T. ziemlich reichhaltig vertreten; die Schweiz durch eine kleine, von der Basler Gruppe der St.-Lukas-Gesellschaft ausgewählte Schau. In der französischen Abteilung gab es Werke von Maurice Denis, Georges Desvallières, Jean Lurçat, Georges Rouault zu sehen. England machte einen ziemlich konservativen Eindruck. In der österreichischen Abteilung fiel ein etwas merkwürdiges Kirchenprojekt von Holzmeister, für Ankara, auf. Schweden zeigte vor allem einen schönen Bestand kirchlicher Textilien und Geräte, während das Fehlen der Bauten von Asplund überraschte.

Die Schweizer Abteilung machte einen recht frischen Eindruck, und besonders die Architektur-Werke wurden außerordentlich beachtet. Auf Veranlassung der Ausstellungs-Leitung hielt der Schreibende einen Vortrag über die Erneuerung der kirchlichen Architektur in der Schweiz. *H. Baur*

Boston

Oskar Kokoschka

Die längst fällige repräsentative Kokoschka-Ausstellung in Amerika ist nun Ereignis geworden. Sie ist der Initiative und Energie des Direktors des Bostoner «Institute of Contemporary Art», James S. Plaut, zu verdanken, der dafür die Unterstützung vier weiterer Kunstinstitute des Landes gefunden hat.

Nun, die Ausstellung ist wirklich ein großes künstlerisches Ereignis geworden. Sie wurde vom Publikum gut besucht und eifrig diskutiert. Die Bostoner Presse hat sehr eingehend von ihr Notiz genommen. Man war stolz, daß Boston das Prävenire haben durfte. Um aber zu erfahren, was *den* Amerikaner, also das große Publikum, wirklich interessiert und sein Urteil zu formen hilft, ist es wohl angebracht, zu zeigen, was die für den Durchschnittsamerikaner schreibenden großen Blätter ihren Lesern mitzuteilen haben. Das dürfte aufschlußreicher sein als die reviews der von hochstehenden Kunstkritikern bedienten Weltblätter, wie des Bostoner «Christian Science Monitor» oder der «New York Times», die ihre kunstgelehrte Mitarbeiterin eigens zu der Bostoner Première entsandt hatten.

Was interessiert also den Durchschnittsamerikaner an Kokoschka? In erster Linie ist es das ungewöhnliche, wechselreiche Lebensschicksal des Künstlers. Der Sinn für die «facts» ist hier besonders entwickelt. Das ist das Sichere, das Bleibende; die Folgerungen kann jeder in seiner Weise ziehen. Bei Kokoschka kommt dieses Interesse auf seine Kosten. Die Herkunft von einer bescheidenen, kunstreichen Goldschmiedefamilie, das erste, gleich mit einem öffentlichen Skandal verbundene künstlerische Auftreten, begleitet von dem ermunternden Beifall der kulturellen Avantgarde, die schwere

Zeit des Durchhungerns, dann das langsame Sich-Durchsetzen, die vita amorosa mit ihren Höhepunkten und Konflikten, die Einführung in die gute Gesellschaft, die er verachtet, das Verflochtensein in zwei Weltkriege, das ist schon Stoff genug, die Phantasie und die Teilnahme anzuregen. Auch die Einzelheiten interessieren: die freiwillige Meldung zum Kriegsdienst trotz seiner nie verleugneten pazifistischen Überzeugung, und der Eintritt in ein vornehmes Reiterregiment wird niemals zu berichten vergessen. Die schwere Verwundung durch einen Kopfschuß, die eine lange Erholungszeit erforderte und ihn zeitweilig an den Rand des Wahnsinns brachte, das seltsame Benehmen, das ihm den Namen des «tollen Kokoschka» eintrug, dann die jahrelangen Wanderfahrten durch die halbe Welt, die ihn malen ließen, was sein Auge reizte; alles das ist angetan, Interesse und Sympathie zu wecken. Aber die Hauptattraktion bilden die Verfolgungen der Nazis, die die Werke des «degenerierten Künstlers» aus den Museen entfernten und der berüchtigten Münchener Ausstellung einverleibten und ihn selbst zur Flucht zwangen, erst in die Tschechoslowakei – wo Präsident Masaryk sein Freund wurde – und endlich nach England. Alles das wird mit lebhafter Teilnahme und warmer Sympathie registriert und gewürdigt.

Man findet in diesem Schicksal eines Künstlers, «der mehr als normalen Anteil an Armut, Krankheit, Verfolgungen und andern Drangsalen erfahren hat», den Schlüssel zu seiner Kunst. Es gibt die Erklärung für das Explosive seines künstlerischen Wesens, das ihn oft zu wilder Bewegtheit treibt, zu heftig zuckenden und wirbelnden Formen, zu einem vulkanartigen Ausbruch der Farbe und zu einem seltenen Reichtum an farbigen Nuancen.

Die Porträts der frühen Zeit werden wegen ihrer tief schürfenden Ausdeutung der dargestellten Persönlichkeit geschätzt, die vor allem den Enterbten und Gezeichneten gewidmet wird. Der scharfe Blick des Künstlers sieht in diesen Gesichtern drohende Mahnzeichen «of the progressive disruption going on all over the world».

Auch die symbolischen Bilder, wie die «Windsbraut» oder der «Irrende Ritter», werden gewürdigt, die ersten Dresdner Landschaften, «breit und geometrisch aufgebaut», werden hervorgehoben, und endlich werden die schönen Städtebilder und Küstenausschnitte aus Frankreich und England sowie die majestätischen Alpenlandschaften bis zu dem neuesten großartigen Matterhornbild als Höhepunkte moderner Landschaftsmalerei gepriesen.

Ein anderer Kritiker, den Kokoschkas Kunst besonders begeistert, will dem Institut um dieser Ausstellung willen alle seine früheren «Sünden» verzeihen. «Hier ist», schreibt er, «flammende Farbe, die unabhängig von aller Tradition gebraucht wird. Hier ist moderne Kunst, gegründet auf die klassischen Werke der Kunstgeschichte, aber ausgedrückt in der typischen Weise eines großen persönlichen Ingeniums. Hier ist lebendige, vibrierende Gestaltung, geboren aus der Seele eines Mannes, der gelebt und gelitten hat und von Krise zu Krise gegangen ist. Ob er bald heftig satirisch, bald poetisch zart ist, er ist immer innerlichst erfüllt von dem Verständnis für den harten Kampf um die menschliche Existenz, für die noble Größe der Natur und des Menschengeistes.»

In diesem Sinne wird Kokoschkas Kunst dem amerikanischen Publikum nahegebracht. Und das sind nur die Stimmen von einer Stadt; die Ausstellung macht die Runde durch das ganze Land. Man vernimmt gerade, daß sie gegenwärtig in der Hauptstadt des Landes, in Washington, eine ganz besonders starke Wirkung entfaltet.

Heinrich Riegner

Aus den Museen

Kunstsammlung der Stadt Thun

Aus einer Sammlung von Gemälden zeitgenössischer Maler und einem Besitz an alter Graphik, der aus der Stiftung C. F. L. Lohner stammt, hat sich die Stadt Thun seit einigen Jahren eine Kunstsammlung angelegt, die jetzt zum ersten Male als geschlossene Schau öffentlich gezeigt werden kann. Bisher waren die Bilder, zu deren Anschaffung ein Kunstkredit der Einwohnergemeinde Thun dient, zur Ausschmückung von Ämtern und öffentlichen Gebäuden verwendet worden. Einige Parterre-Säle des «Thunerhofs» sind für Ausstellungszwecke hergerichtet worden und stellen mit ihren geräumigen Wänden – mit eingerechnet die prachtvolle Sicht seewärts ins Grüne und in die Voralpenkette – eine gute Gelegenheit für eine solche Schau dar, deren Bestand im übrigen ausgewechselt werden soll.

In der Sammlung moderner Gemälde festigt und vertieft man die Bekanntschaft mit den Thuner Malern, zu denen einige regelmäßig am See schaffende Gäste kommen. Thun stellt in der bernischen Malerei ein Kontingent von Künstlern, die den alten Ruhm der alpinen Landschaftsdarstellung (er datiert bis ins 18. Jahrhundert zurück) würdig weiterverwalten und mit einzelnen Vertretern führende Richtungen angebahnt haben. Wenn das Hauptgewicht mit Recht auf die Landschaft verlegt wurde, so fehlt doch keineswegs die Vertretung der Porträt- und Stillebenmalerei, wie sie für den vollen Umfang eines Schaffens charakteristisch ist.

Ein Maler der Stadt, der Uferlandschaft und des Sees mit der Alpensicht, wie er lange Jahre hindurch das Gesicht der Thuner Kunst mitbestimmen half, ist der vor einigen Jahren verstorbene Fred Hopf. In leichtflüssigem Vortrag, der seinen lockeren Strich und seine Lichtfülle von der Impressionistenzeit herschreibt, wandelt er das Thema seiner heimischen Landschaft in heiterer, unproblematischer Art ab. Der große Gegensatz dazu: der Alpendarsteller Alfred Glaus, der in die Urformen und das Urwesen der Gebirgsnatur eindringt und die zeitlosen Elemente, den ruhenden See, die starrenden, nackten Felsformationen und die feine Dünstung der Höhenluft gestaltet. Für diese Stoffwelt, in der die feine Witterung für den «Schöpfungskeimgeruch» (wie Spitteler dies Ursprungsgefühl nennt) ebenso stark ist wie das verstandesmäßige Erfassen geologischer Entwicklungsgesetze, stehen dem Maler außerordentlich subtile Ausdrucksmittel zur Verfügung. Es ist eine Gebirgsmalerei, die den Hodlerschen Gedanken der plastischen Monumentalität weiterführt und mit den Differenzierungen eines Naturgefühls bereichert, das in die Elemente mit ihrer Zeitlosigkeit tief und tiefer eindringt. – Eine ganze Anzahl Thuner Maler ist weiter zu nennen: der vor einigen Jahren verstorbene Werner Engel, Paul Gmünder mit einer sehr ruhigen, formal ausgeglichenen Stillleben- und Kinderporträtmalerei, der farblich sehr temperamentvolle Robert Schär und der pastos malende Fritz Bütikofer und als Gäste Albert Schnyder (Delsberg) und Fred Stauffer (Bern).

Ein Raum ist als graphisches Kabinett eingerichtet und enthält Teile der Sammlung Lohner, die 1817 vom damaligen Landammann der Stadt Thun geschenkt wurde. Sie enthält Kupfer-