

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **33 (1946)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Tribüne

Sind Grandhotels häßlich ?

Es gibt Urteilsclichés, die, aus einer historischen Situation heraus oder an einzelnen Erscheinungen geprägt, während Generationen mechanisch wiederholt werden. Mit weiterer Ausbreitung und wachsender Entfernung von ihrem Ursprunge werden sie immer inhaltsleerer und unrichtiger; aber sie geben dem Urteilsunfähigen die Illusion, eine Kritik auszusprechen, und sie können selbst die mit Unterscheidungskraft Begabten lange Zeit davon abhalten, den wahren Sachverhalt zu untersuchen.

So wird zum Beispiel seit einem Jahrhundert der Vorwurf von der «Überladenheit» der Barockarchitektur gedankenlos weitergegeben. Der Klassizismus formulierte ihn aus dem Generationengegensatz heraus; das spätere neunzehnte Jahrhundert sprach ihn nach, obschon es dazu wirklich keinen Anlaß hatte, und noch heute, wo die geniale Sicherheit barocken Raumschmuckes längst erkannt ist, wird in bestimmten Bildungsschichten das Attribut «überladen» mit der Präzision eines Automaten ausgelöst.

In ähnlicher Weise wird beim Anblick eines großen Hotels das Schimpfwort «Hotelkasten» viel zu regelmäßig wiederholt, als daß es nicht ebenfalls das Mißtrauen anstachelte und zu einer Überprüfung seiner Gültigkeit aufforderte. Verdächtig ist vor allem die Verallgemeinerung. Das Wort deutet eine Kritik an, die darauf verzichtet, über Stil und Qualität des einzelnen Objektes etwas auszusagen; vielmehr wird die Gattung in ihrer Gesamtheit verdammt.

Der summarische Vorwurf, den das Clichéwort enthält und der auch von Menschen erhoben wird, die dieses verschmähen, bezieht sich im Grunde einzig auf die Dimensionen der Gebäude, denn er wird gegen alte und neue, verfehlte und architektonisch untadelige Grandhotels angewandt. Doch gerade in bezug auf die bloße Proportion des Gebäudes zu seiner Umgebung ist er selten gerechtfertigt. Es ist zwar sehr wohl möglich, daß ein großer Hotelbau sich zu einer kleinteiligen Landschaft oder zu einer älteren Siedelung maß-

stäblich falsch verhält. In erster Linie werden aber die Großbauten im Gebirge in dieser Weise angegriffen, in einer Umgebung also, die sich als Größenordnung durchaus hält. Es wäre lächerlich, zu behaupten, daß etwa die Berge des Wallis, des Berner Oberlandes oder des Engadins durch ein großes Hotel verkleinert würden.

Begründeter ist die Aussetzung, daß ein Grandhotel als sichtbarer Ausdruck modernen Komforts und der Ansammlung von einigen hundert Menschen die Unberührtheit der Landschaft schädige. Diese Spannung zwischen Gebirgsnatur und Zivilisation – die vielfach sogar als etwas hybrider Reiz genießbar wird – läßt sich aber auch durch Auflösung in Kleinhotels und Pensionen von insgesamt gleicher Kapazität nicht vermeiden. Ob Hotel-siedlung oder Grandhotel – der Eindruck des wesensfremden Einsprengsels läßt sich nicht umgehen, und rechnerische Überlegungen wie die praktischen Ergebnisse zeigen, daß zwei Hotels mit zusammen 400 Betten einer Agglomeration von 16 Häusern mit 10 bis 40 Betten durchaus vorzuziehen sind. Sogar wenn es gelänge, den üblichen Stilwirrwarr zu vermeiden, infiziert ein solcher Kurort schon durch seine bloße Ausdehnung eine Landschaft viel stärker. Am leichtesten vermögen noch Alpengegenden mit Streusiedlung, das Berner Oberland zum Beispiel, eine größere Anzahl kleiner und mittlerer Hotels widerspruchslos aufzunehmen. In einem Gebiete aber, das immer großformig und konzentriert gebaut hat, wie etwa im Engadin, fällt der Vergleich durchaus zugunsten der großen Bauten aus. Nur ein eingewurzelt Vorurteil kann darüber täuschen, daß beispielsweise in St. Moritz die großen Hotels unterhalb des eigentlichen Dorfes – abgesehen von ihrer Fragwürdigkeit in der Ausführung – die weitaus günstigere Ansicht ergeben als die planlos zerstreuten kleinen Bauten gegen das Bad hin, und daß in St. Moritz-Bad nicht die Großbauten häßlich sind, sondern das Chaos von ein- und zweistöckigen Zweckbauten: Läden, Kiosken, Garagen usw.

St. Moritz hat in den letzten Jahren noch ein Weiteres gelehrt: die Gefährlichkeit einer Mischung großer und kleiner Formen. Zwischen den großen Hotels und dem See beginnen sich

kleine Einfamilienhäuser einzunisten, und im gleichen Gebiete werden Nadelhölzer angepflanzt. Dadurch erst, nicht durch das Verhältnis der Grandhotels zum Piz Julier und Piz Albana, entstehen Mißproportionen; die neuen Bauten und Pflanzungen erscheinen winzig, die Hotels überdimensioniert. Früher erhoben sich das «Grandhotel» und «Palace» über den baum- und strauchlosen Wiesenhängen, die als große ruhige Flächen eine gute Proportion schufen und die kompromißlose alpine Natur wirksam betonten. Am «Carlton» läßt sich diese Wirkung noch überzeugend kontrollieren. Darum ist zu hoffen, daß die Sanierung von St. Moritz-Dorf und -Bad jede Verniedlichung durch Pflanzungen vermeide. Wo nicht unbedingt Schatten erwünscht ist, geben die Engadiner Bergwiesen die viel richtigere Ergänzung zu den Hotelkörpern als Park- und Alleenanlagen, die wesensfremd sind und bei dem langsamen Wachstum der einheimischen Bäume während einem halben Jahrhundert nur kümmerliche Andeutungen bleiben. In dieser Landschaft bedeuten nicht die einzelnen großen, sondern die gehäuft kleinen Formen die Gefahr.

Was ernsthaft generell gegen die Grandhotels sprechen könnte, ist nicht eine ästhetische, sondern die Bedürfnisfrage. Es ist möglich, daß sie als Wohnform wirklich überlebt sind. Aber es wäre falsch, voreilig von der schweizerischen Abneigung gegen die großen Hotels, wie sie während des Krieges sich auswirkte, unmittelbar auf die Ansprüche des internationalen Publikums zu schließen. Vielleicht treffen sehr bald wieder jene Gäste ein, welche die weiten Räume, den lautlosen Betrieb, den Luxus, die größere Bewegungsfreiheit und die Anonymität im Grandhotel verlangen. h. k.

Ausstellungen

Chronique Romande

La XXI^e Exposition nationale des Beaux-Arts, qui vient de s'ouvrir à Genève, a, avant même qu'elle fût inaugurée, causé une certaine agitation dans les milieux artistiques. Les méthodes nouvelles d'après lesquelles elle a été

organisée ont eu des conséquences diverses, et qu'on ne saurait négliger.

Jusque ici, c'est à dire depuis que ce Salon existe, tout artiste suisse, ou étranger résidant en Suisse depuis plus de cinq ans, pouvait présenter des œuvres; elles passaient toutes devant le jury, qui décidait si elles devaient être admises ou non. Lors de la dernière Exposition nationale, qui avait eu lieu à Lucerne en 1941, le choix fait par le jury avait provoqué des polémiques assez vives. Aussi cette année, le Département fédéral de l'Intérieur et la Commission fédérale des Beaux-Arts, dans l'intention de donner un aperçu plus fidèle de la production artistique de notre pays, ont entièrement modifié les méthodes employées jusque à présent.

La première mesure qui a été prise cette année, et qui a consisté à donner une place plus grande aux œuvres d'art monumental (peintures, sculptures, mosaïques, vitraux), est assurément fort heureuse. Comme on l'a dit, elle souligne «l'importance toujours grandissante de l'œuvre d'art créée pour l'architecture», et elle contribuera à développer cet esprit d'étroite collaboration entre l'architecte, maître d'œuvre, et les autres artistes, qu'il est si nécessaire à notre époque de retrouver. Dans le même ordre d'idées, on a groupé des photographies d'édifices ayant un rapport direct avec les œuvres exposées. L'idée d'avoir organisé une section du livre illustré n'est pas moins heureuse.

Mais il est une autre mesure qui a été prise, qui est des plus discutables, et dont les effets ont été très regrettables. Un certain nombre d'artistes, 84 d'après le catalogue, ont été invités à exposer deux à cinq œuvres, sans avoir à passer par le jury. La conséquence de toutes ces innovations, c'est qu'une fois toutes ces invitations faites (car pour les œuvres d'art monumental on a aussi procédé par invitations), il ne restait plus guère de place pour les œuvres des non-invités, des artistes de seconde zone. Le jury a donc été obligé de se montrer très sévère; et par exemple, dans la section de peinture, il n'a retenu que 14 % des toiles envoyées.

Qu'un jury se montre sévère, on ne peut que l'en féliciter, car la tenue générale de l'exposition ne pourra qu'y gagner. Encore faut-il qu'il le soit à bon escient. Si cette XXI^e Exposition nationale ne nous avait montré qu'un choix restreint d'œuvres de valeur évidemment inégale, mais ne tombant jamais au dessous d'un certain niveau, elle ne mériterait que des éloges. Ce n'est pas le cas, malheureusement, et la proportion de toiles au dessous du médiocre est absolument la même

que dans les Nationales précédentes. Alors, à quoi bon changer?

Déjà, l'innovation qui consiste à épargner à 84 artistes les rigueurs éventuelles du jury est assez singulière. Pourquoi accorder à certains un privilège que l'on refuse à d'autres? D'autant que si l'on parcourt la liste de ces 84 invités, on constate que plusieurs noms y figurent, qui surprennent, et que d'autres sont absents, qui auraient largement mérité d'y être. Ainsi, pour ne parler que de la Suisse romande: Paul Mathey, Paul Baud, Adrien Holy, Charles Clément, Jean Ducommun. Puis, que se passera-t-il lors de l'Exposition nationale de 1951? La liste de 1946 subsistera-t-elle? Sera-t-elle remplacée par une autre totalement différente?

Enfin, les artistes qui se réclament de l'art abstrait et du surréalisme, et qui sont au nombre de douze, ont été invités en bloc. On nous dit que c'est «pour permettre à chacun de se rendre compte de ce qui se crée et de se fait dans ce domaine». Il est vrai qu'on dit aussi que si leurs œuvres avaient passé devant le jury, elles auraient été refusées, et qu'on a voulu empêcher cela.

Donc, le Département fédéral de l'Intérieur et la Commission fédérale des Beaux-Arts conservent bien le principe du jury, mais ils ne lui confient plus qu'une besogne restreinte et inférieure. En 1946, ils lui retirent le droit de juger 84 artistes sur 363, c'est à dire près du quart. Ils ne lui laissent plus que le soin de trier les envois des artistes qui n'ont pas été jugés dignes d'une invitation. Enfin, ils soustraient à son contrôle une école artistique particulière. Mais à quel titre les surréalistes et les peintres abstraits, quelque opinion que l'on ait sur leur art et sur leurs tendances, bénéficient-ils de ce privilège? Comme on le voit, on est plein dans le régime de l'arbitraire. On veut, à Berne, un art dirigé.

Et c'est là ce qu'il y a de grave dans ces innovations dues aux organismes officiels, le Département fédéral de l'Intérieur et la Commission fédérale des Beaux-Arts. Certes, les jurys n'étaient pas infaillibles et commettaient des erreurs; et cette année encore, on peut s'en rendre compte. Mais quelles que fussent les erreurs des jurys, ils étaient nommés par les exposants eux-mêmes, selon l'esprit de notre démocratie; et si les exposants n'étaient pas satisfaits de leurs décisions, ils n'avaient qu'à s'en prendre à eux-mêmes.

Désormais, tout cela sera changé: l'administration fédérale a mis la main sur l'organisation des grandes manifestations qui prétendent donner un aperçu

de notre vie artistique. Nous avons eu la chance, jusque ici, d'ignorer cette peste: un art officiel. Désormais, il existe... François Fosca

Nachwort der Redaktion

Wir geben die temperamentvolle Stellungnahme unseres hochgeschätzten Genfer Mitarbeiters als anregenden Diskussionsbeitrag wieder. Nach der Feststellung der Veranstalter ist das Reglement dieser 21. Nationalen Kunstausstellung «als ein Versuch zu betrachten, der neue Erfahrungen zeitigen, aber für spätere Ausstellungen keineswegs verbindlich sein soll». Diese Einschränkung fordert gleichzeitig zur offenerherzigen Kritik auf und begrenzt die Tragweite der Vorwürfe gegen bestimmte Tendenzen, die aus der Durchführung dieser Ausstellung abgelesen werden. Unser Korrespondent kämpft in seinem Berichte in erster Linie für die föderalistische Idee und für eine freie, nicht staatlich dirigierte Kunst. Aus dieser Situation heraus mag er manche Indizien für eine offizielle Kunstlenkung überschätzen. Das System der Einladungen, das in dem verwirrenden Vielerlei einer solchen Gesamtschau einen Grundstock gewichtiger Werke schaffen soll, ist nicht neu; es wurde schon in den «Nationalen» von 1931 (Genf) und 1936 (Bern) angewandt, und es drängt sich im Sinne einer Unterstützung des Hervorragenden gegenüber dem Mittelmäßigen durchaus auf. Es ließe sich dabei allerdings eine Lösung denken, welche die Jury nicht vollkommen ausschaltete, indem von den Eingeladenen eine größere Anzahl von Werken erbeten, die endgültige Auswahl aber doch im Zusammenhange der Ausstellung durch die Jury getroffen würde. Daß aber im übrigen mit den 84 Einladungen zu dieser Ausstellung nicht die Schaffung einer «gelenkten Kunst» beabsichtigt war, zeigt die Zugehörigkeit der Künstler zu den verschiedensten Richtungen. Gerade die starke Vertretung der «Abstrakten», «Konkreten» und der Surrealisten beweist, daß es den Veranstalter darum zu tun war, ausgleichend zu wirken und möglichst alle Tendenzen zu Worte kommen zu lassen. Die beiden Säle mit der Avantgarde bedeuten sogar einen der augenfälligsten Fortschritte gegenüber den früheren «Nationalen», und sie illustrieren am deutlichsten die besondere Aufgabe dieser eidgenössischen Veranstaltung gegenüber den Ausstellungen der GSMBA. Es ist die Möglichkeit, einen umfassenden, von Gruppierungen unabhängigen Überblick

über die schweizerische Kunst zu geben. Die so kräftig einsetzende Diskussion sollte dahin zielen, für eine qualitätvolle, lebendige und überlegene Organisation der kommenden Nationalen die beste Form zu finden.

Zürich

Englische Kindermalerei

Kunstgewerbemuseum,

29. August bis 11. September

Wir haben schon oft Kindermalereien ausgestellt gesehen. England bringt hier nicht eigentlich Neues. Auffallend allein sind das durchgehend große Format und die kräftigen Deckfarben, die man den Kindern in die Hand gegeben hat. Und da stoßen wir denn auf eindruckliche Figuren, deren farbige Sicherheit bei den Sechs- bis Zwölfjährigen noch ganz ungebrochen ist. Mit den Reifejahren geht meistens diese Unbefangenheit verloren und wird durch sachliche Genauigkeit (etwa im Fallschirmbild und in dem wirklich vorzüglichen Großstadtbild mit den Omnibussen und den unheimlich direkt erfaßten Flugzeugen) oder durch Imitation des Zeitgeschmacks der Erwachsenen ersetzt (in Stilleben und Interieurs).

Es scheint mir nicht ganz richtig, daß man die Bilder ohne Titel ließ. Kinder wissen meistens sehr gut, was sie zeichnen. Und gerade bei den gefühls- und ausdrucksstarken Werken, denen wir den Vorzug geben, entdecken wir dankbar einen Vermerk wie: «Bedtime Story», wo das blaßrosa gekleidete Mädchen ganz andächtig an die Knie der blauen Figur der Erzählerin gedrängt ist; und das grüne Bild einer Vierjährigen ist überhaupt nicht verständlich ohne die Erklärung, daß sich da Kinder um den Christbaum drehen. Unvergeßlich bleiben die drei Negerlein mit den tiefen türkisblauen Augen und dem roten, gelben und blauen Kleidchen, dann die echt kindlichen Tierdarstellungen aus allen Altersstufen: der große grau-lilarote Elefant und die an Negerkunst gemahnende große Ente. Wenig schöpferische Phantasiegestalten sind ausgewählt: zwei Affenmenschen tun es einem an in ihrer ernstesten Überzeugungskraft, und man freut sich auch der wenigen erzählenden Blätter, wo das Kindliche richtig zum Ausdruck kommt (Die Ankunft der Soldaten). Sonst gibt es viel an schlechte Matisse-Nachahmungen Erinnerndes, und einiges mit Klee See-

lenverwandte, wozu die Londoner Ausstellungen moderner Kunst Anlaß gegeben haben dürften (nicht bei den Kindern, versteht sich, wohl aber bei deren Juroren). Da die Arbeiten aus Schulen, wenn auch aus Volksschulen, stammen, ist die Unbefangenheit der Ausführung eben nicht gewährleistet. Es ist aber ein gutes Zeichen für die englische Pädagogik, daß sie den Kindern so viel Freude und Freiheit im Pinseln gibt, was man von unseren Primar- und Sekundarschulen nicht gerade sagen könnte, wo meistens ein verkrampftes Richtigzeichnenwollen alle farbige, instinktsichere Phantasie verdirbt.

Kinderkunst-Ausstellungen sind ein Symptom unserer Zeit. Unsere Großväter wären beleidigt gewesen über eine solche Zumutung. Sind sie ein Symptom für die Unentwickeltheit unserer Psyche oder eine verzweifelte Rückkehr zum echten Gefühl und dessen unbefangenen farbigen Ausdruck, wie er noch bei Kindern anzutreffen ist, wo Instinkt und Intellekt nicht so auseinanderklaffen wie beim heutigen Erwachsenen? Jedenfalls hinterlassen die besten dieser Blätter eine künstlerische Befriedigung in uns, die man in unseren großen Kunstausstellungen meistens vergebens sucht.

Hedy Alma Wyß

Junge Schweizer Kunst

Kunstsalon Wolfsberg,

24. August bis Ende September

In den intimen Räumen des «Wolfsberg» beginnt die neue Ausstellungsreihe mit einer unternehmungsfreudigen Schau, die fünfzehn jüngeren, in Zürich zum Teil noch völlig unbekannt Malern Gelegenheit gibt, kleinere Kollektionen in ansprechendem räumlichem Zusammenhang zu zeigen. Arnold Eichenberger beherrscht einen der fünf Räume mit lichten, luftigen Landschaften von fließender Farbigeit, die ohne kleinlichen Naturalismus freudige Naturstimmungen walten lassen. Wie sich die sympathische Begabung von Emanuel Jacob dem Weichen, Halbtonig-Nüancierten zugewendet hat, zeigen im Vorsaal, wo auch Zeichnungen von Robert Zuberhüler hängen, ein Herrenbildnis und eine Stadtlandschaft. Die Limmattalbilder Hans Brunners lassen in der kühlfarbigen Zusammenfassung einer großen Landschaftsweite an Max Gublers Werke aus dem gleichen geographischen Umkreis denken. Im gleichen Saale fallen Jakob Ochsners große Stil-

leben durch das belebte Spiel blauer und roter Töne auf. Von warmtoniger, kompositionell ausgeglichener Haltung sind Kurt Mühlebauers Landschaften, während Kaspar Ilgs Bodensee- und Limmattalbilder sich durch eine freudige Farbenhelle auszeichnen. Einen eigenen, besinnlichen Klang haben die dunkeltonigen Bilder von Hermann Schroer; von frischem malerischem Impuls sind die Arbeiten von Karl Bär, Walter Heß und Hermann Jakl. Etwas fremdartig wirken in dieser Umwelt die breit kontrastierten Rhonetalbilder von Christiane Zufferey mit ihrer betont linearen Rhythmisierung. Zeichnungen und Aquarelle von Katharina Anderegg, Rudolf Moser und Carlotta Stocker bereichern die mit dankenswertem Entgegenkommen für junge einheimische Talente unternommene Spätsommerausstellung im Wolfsberg.

E. Br.

Schaffhausen

Alois Carigiet, Leonhard Meißer, Turo Pedretti

Museum zu Allerheiligen, 25. August bis 29. September 1946

Die drei Bündner Maler zeigen eine interessante und anregende Reihe von Arbeiten. Carigiet beschreibt in seinen Bildern die Tätigkeit der Bergbauern. Er malt jätende und kornscheidende Frauen und fuhrwerkende, zimmernde und mit Baumstämmen hantierende Männer. Er beschreibt diese Tätigkeiten und die Gegenden, in denen sie sich abspielen. Auch die Farbe ist in die Beschreibung mit einbezogen, dekorativ sehr wirksam angewandt. Er bleibt in seinen Bildern dem Illustrationsstil treu, den wir aus seinen graphischen Arbeiten kennen. Wo er versucht, den rhythmischen Schwung seiner Gestalten zum Bildinhalt werden zu lassen, entstehen an Stelle des zeichnerischen Witzes zackig-gabelige Gebilde, das vergrößerte, aber auch vergrößerte Geckritzel seiner liebenswürdig-skurrilen Zeichnungen.

Leonhard Meisser stellt eine vielseitige Kollektion von Landschaften, Stilleben, Porträts und Figurenbildern zur Schau. Er sucht die malerische Wirkung. Nicht der dargestellte Gegenstand, sondern die nüancenreiche, tonige Gestaltung ist es, die ihn fesselt. Er erreicht damit, meist auf starke Kontraste und ausgesprochen persönliche Charakteristik verzichtend, angenehme Wirkungen. Voll zur Geltung kommt

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Stadt- und Münstermuseum Gewerbemuseum Kunsthaus Pro Arte Galerie Bettie Thommen Galerie d'Art moderne	Otto Roos Burgen von Basel und Umgebung Britische Gebrauchsgraphik Joseph Anton Koch - Hieronymus Heß Basler Künstler Bildhauerzeichnungen: Giacometti, Lipchitz, Marini, Remund, Weber Jean Arp	28. Sept. bis 20. Okt. 29. Sept. bis 3. Nov. 21. Sept. bis 20. Okt. 14. Sept. bis Okt. 5. Okt. bis Ende Okt. 15. Sept. bis 10. Okt.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Schulwarte	Gabriel Lory fils Französische Architektur der Gegenwart Brühlhart, Burgmeier, Geiger, Bieri, Straßer Warschau klagt an Werkunterricht	12. Okt. bis 8. Nov. 6. Okt. bis Dez. 19. Okt. bis 10. Nov. 5. Okt. bis 27. Okt. 22. Sept. bis 13. Okt. 20. Aug. bis Oktober
Chur	Kunsthaus	Turo Pedretti	19. Okt. bis 17. Nov.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section Fribourg de la Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes suisses	5. Okt. bis 27. Okt.
Genf	Musée d'Art et d'Histoire et Musée Rath Athénée	Exposition Nationale des Beaux-Arts Noir et Blanc - Dessins de Hodler Germaine et Robert Hainard	31 août - 13 octobre 31 août - 10 octobre 12 octobre - 31 octobre
Küsnacht	Kunststube «Usterhof»	Zehn Schweizer Maler	15. Sept. bis 15. Nov.
Lausanne	Galerie d'Art du Capitole	Adrien Holy Jean Viollin	5 oct. - 24 nov. 26 oct. - 14 nov.
Ligerz	Im Hof	Herbstausstellung	14. Sept. bis 15. Okt.
Luzern	Kunstmuseum	Ambrosiana Mailand und Meisterwerke aus ober- italienischen Kirchen, Museen und Privat- sammlungen	23. Juli bis 31. Okt.
Muntelier	Am Rafort	Fernand Giaouque	5. Okt. bis 20. Okt.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Walter Knecht - Albert Merckling	6. Okt. bis 3. Nov.
St. Gallen	Kunstmuseum Raubach & Widmer	Georges Dessouslavy - Adrien Holy - Albert Schnyder Fred Sauter: Wald und Wild	5. Okt. bis 27. Okt. 1. Okt. bis 25. Okt.
Thun	Kunstsalon Krebsler	Thun im Spiegel der Kleinmeister und Graphiker Kleinmeister des Berner Oberlandes	1. Okt. bis 12. Okt. 17. Okt. bis 15. Nov.
Uster	Neue Turnhalle	Kunstaussstellung Zürich-Land	5. Okt. bis 27. Okt.
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Die Sammlungen und Neuerwerbungen Walter Läubli: Photos und Graphik	19. Aug. bis 15. Nov. 8. Sept. bis 6. Okt.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH. Baugeschichtliches Museum Galerie des Eaux Vives Pestalozzianum Ausstellungsraum Orell Füssli Buchhandlung Bodmer	Georges Braque - Wassily Kandinsky - Pablo Picasso Die Schweizerische Graphik im Zeitalter des Ro- koko und des frühen Klassizismus Englische Buchausstellung Moderne ungarische Künstler Kinder zeichnen den Garten Max Hunziker: Handzinkdrucke Aldo Patocchi - Jeannette Huguenin Eugen Zeller	21. Sept. bis 20. Okt. 26. Okt. bis 31. Dez. 12. Okt. bis 31. Okt. 15. Sept. bis 15. Okt. 17. Sept. bis Ende Okt. 5. Okt. bis 31. Okt. 1. Sept. bis 15. Okt. 19. Okt. bis 19. Nov.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-12.30 und 13.30-18.30 Samstag bis 17.00

F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 TELEPHON 327192

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE IN ZÜRICH

dies bei seinen Flußlandschaften, wo Wasser, Steine und Bäume durch leichten Nebel schimmern. Die ausgestellten Zeichnungen, figürlich belebte Landschaften und Dorfbilder, verraten den soliden Grundgehalt seiner Malerei.

In den Werken *Turo Pedrettis* finden wir weder die fabulierende Erzählung Carigiets, noch die tonige Malweise Meissers. Raum und Tiefe entstehen bei Pedretti nicht durch Hell-Dunkel, sondern durch die Farbe selbst. Die Farbwerte formen auch den Rhythmus und werden zum eigentlichen Bildinhalt. Damit erhalten seine Landschaften, Porträts und Stilleben eine Monumentalität, die sich nicht nur in den Formaten bemerkbar macht. Auch kleine Bilder wie die Malojastraße und die Morgenstimmung bei Celerina sind von eindrucklicher Größe. Die gelbe Baracke vor dem hellen Schnee der Talmulde und dem auftürmenden Berg ist ein herrliches Beispiel von farbiger Gestaltung und stark persönlicher Prägung. Nach dem intensiven Eindruck, den Pedrettis Bilder machen, ist man gespannt auf seine Oeuvre-Ausstellung, die demnächst in Chur stattfinden wird. C. J. J.

Sommer-Kunstaussstellungen in Deutschland

Nachdem über ein Jahr lang die Waffen schweigen, ist es immer noch nicht möglich, die Situation der zeitgenössischen deutschen Malerei genau zu umschreiben. Das gegenwärtige Bemühen gilt noch immer der Bestandsaufnahme, die umso umfangreicher ist, als sie mit dem Gegenwärtigen gleichzeitig eine Retrospektive der letzten zwölf Jahre zu geben hat, ja darüber hinaus für das große Publikum und die in diesem Zeitraum geistig mündig gewordene Welt bis zum Beginn dieses Jahrhunderts zurückgehen muß, um somit die notwendige Wiederanknüpfung zu sichern, ohne welche eine geistige Tradition bei Maler und Betrachter nicht möglich ist.

Die Anstrengungen, die in diesem Sinne aus lokalem Bereich wachsend überall unternommen wurden, waren allerdings äußerst beachtenswert. Fast jede Stadt arbeitete in dieser Richtung mit an der großen Rekapitulation. Fast jede größere Stadt zeigte ihre Ausstellung bisher verbotener, sogenannter «entarteter» Maler, die sich im allgemeinen mit der Malerei des deutschen

Expressionismus identifizieren, daneben auch von solchen Künstlern, die aus anderen Gründen, aus weltanschaulichen (Käthe Kollwitz), aus rassischen (Max Liebermann), aus politischen (Georg Schrimpf) in den vergangenen Jahren unter dem nationalsozialistischen Regime nicht erwünscht oder direkt verboten waren. Diese meist unter dem Namen «Befreite Kunst» (Celle, Leipzig, Braunschweig) oder «Die Wegbereiter» (Hamburg) oder «Erste Deutsche Kunstausstellung» (Berlin) oder «Neue Deutsche Kunst» (Konstanz) gezeigten Ausstellungen bezogen ihr Material zum geringsten Teil aus musealem, zum größten Teil aus privatem Besitz. Sie waren in hohem Maße gestaltvoll und gehaltvoll. Sie wirkten auf das Publikum und besonders auf die Jugend, der ein Einblick in solches Kunstschaffen bisher versagt war, in mancher Hinsicht sensationell. Dem Kenner bewiesen sie, wie sehr der Expressionismus schon in die Geschichte der Kunst eingegangen ist, wie sehr er aber immer noch dazu reizt, sich über sein Wesen Klarheit zu verschaffen. Die Bewegung ist dabei in ihrem weitesten Sinne verstanden. Die Bilder waren nach bestimmten Grundsätzen geordnet und gehängt. An den Anfang hatte man meist ein spätes Werk von Lovis Corinth gestellt, das gleichsam den Übergang vom deutschen Impressionismus zu der neuen Ausdrucksform darstellt, wie er sich in manchem Künstler vollzogen hat. Neben Corinth wurden dann zugleich Oskar Kokoschka und Otto Gleichmann gezeigt – Gleichmann in seinen letzten Werken, die der sublimierten Altersmalerei von Bonnard nahestehen mit einem leichten Anflug erregender Dekadenz. Karl Schmidt-Rottluff wiederum wurde sehr glücklich mit Max Pechstein konfrontiert, Emil Nolde, von dem besonders in den Ausstellungen Nordwestdeutschlands ein sehr ausgebreitetes Werk gezeigt wurde, mit Christian Rohlf. Ähnlich wie die Maler der «Brücke» wurden auch die Künstler des «Blauen Reiters» in einem Zusammenhang gezeigt: Marc, Macke, Campendonck, Jawlenski, Kandinsky und Klee. Feininger wurde Klee benachbart. Otto Müller, Kirchner, Heckel, Hofer und Beckmann beschlossenen solche Ausstellungen, in welche sich nur nicht – weder thematisch noch im Formalen – die allerdings ergreifend zeitnahen Blätter und Plastiken von Käthe Kollwitz einpaßten.

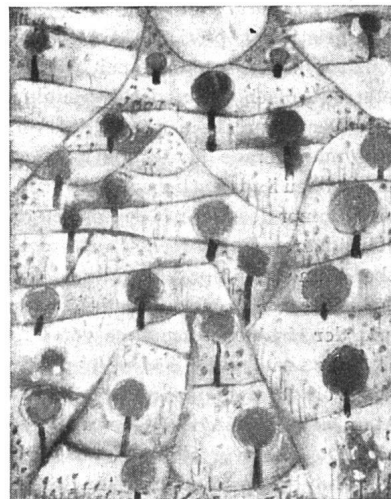
Aus deutschen Kunstausstellungen



Karl Hofer, *Stürmisches Meer*, 1913
Photo: Marburg



Otto Dix, *Selbstbildnis* 1942
Photo: Marburg



Paul Klee, *Rhythmische Landschaft*, 1926
Photo: Landesbildstelle Braunschweig

Wie stellt sich der deutsche Expressionismus heute dem rückblickenden Auge dar? Seine Vertreter, die, soweit sie noch unter den Lebenden weilen, heute ohne Ausnahme zwischen 65 und 75 Jahre alt sind, bezeugen durch ihr

Werk noch einmal ihre nun gleichsam schon geschichtlich zu bewertende Mission: Bahnbrecher, Wegbereiter eines neuen künstlerischen Lebensgefühls gewesen zu sein. In ihrem Werk ist viel Bewußtes, die Reaktion, der Protest gegen das Weltbild des Impressionismus, das noch in einem glücklichen Wechselverhältnis zur Welt der sichtbaren Erscheinungen stand, Protest gegen die Verklärung dieser Welt durch die Harmonie der Komplementärfarben, durch die Mittel der impressionistischen Strichmanier zu einer Poesie, einem Lobgesang auf die Schönheit der Schöpfung. In diesem Sinn wirken die Expressionisten als Parallelbewegung zu den Fauves, mit denen sie auch im Formalen, in der Leuchtkraft der ungebrochenen Farben, in der summarischen Zwingkraft des Bildaufbaus viel Ähnlichkeit haben. Aber zwischen ihnen und den Franzosen macht sich doch auch sogleich ein wesentlicher Unterschied geltend: während die Fauves ihre Form immer noch aus dem Objekt, aus der Naturform gewinnen (wobei sie sich ausdrücklich auf Cézanne berufen), verläuft der Weg der expressionistischen Konzeption gerade umgekehrt wie beim Impressionismus, nämlich von innen nach außen, von einem seelischen Erlebnis zu einem Vorstellungsbild, für welches in der Natur oder in der Abstraktion lediglich ein Gleichnis gesucht wird. Man hat auch schon einmal im Expressionismus einen Versuch sehen wollen, der Technisierung unserer Zeit eine freie geistig schöpferische Welt entgegenzustellen, «die dann auch wie ein letzter Aufschrei wieder versunken ist». Der Expressionismus – das vermag man gerade heute aus unserem Abstand zu ihm deutlicher zu ersehen – zeigt immer das Signum des großen revolutionären Bahnbrechertums, nicht aber immer das der Vollendung. Von den heute noch lebenden Künstlern ist (mit der einzigen Ausnahme von Carl Hofer) zu sagen, daß sie in ihren letzten Werken nicht mehr jenen großen Atem ihrer Anfängerzeit bewahrt haben. Dies gilt vor allem von Heckel, Dix und dem späten Christian Rohlf, der 1938 gestorben ist, gilt mit Einschränkung auch von Pechstein und Schmidt-Rottluff, die auf diesen Ausstellungen gleichsam einen akademischen Expressionismus, lehr- und lernbar demonstrierten. Das Spätwerk eines einzigen Künstlers entzieht sich allerdings unserer Kenntnis, dem wir so gerne wieder in Deutschland begegnet wären: die letzten Bilder Oskar Kokoschkas.

Peter Lufft

Aus den Museen

Neuerwerbungen des Zürcher Kunsthhauses

Der Jahresbericht 1945 der Zürcher Kunstgesellschaft weist an erster Stelle auf den erfreulichen Zuwachs der Sammlung des Zürcher Kunsthhauses hin. Allerdings ist der Sammlungsfonds auf 114 000 Franken zurückgegangen, und wenn es nicht gelingt, ihn kräftig zu äufnen, so werden künftig die Ankäufe in viel engeren Grenzen bleiben müssen als in den letzten Jahren. Nachdem das Vorjahr die Erwerbung einiger Holzplastiken des deutschen Spätmittelalters gebracht hatte, konnten nunmehr vier *französische Steinskulpturen* in der strengeren Haltung des 13. und 14. Jahrhunderts erworben werden. An Gemälden ausländischer Meister wurden eine Französische Sommerlandschaft von *Harpi gnies* (1858) und «Les Fugitifs» von *Rouault* angekauft. Bedeutsam ist sodann die Erwerbung der 80 Radierungen «Los Caprichos» von *Goya* in der Ausgabe von 1803. Ferner wurden die planmäßig ausgebauten druckgraphischen Bestände ergänzt durch Lithographien von Daumier, Delacroix, Toulouse-Lautrec und Hans Thoma, sowie durch Radierungen von Beckmann und Jaeckel. Als Schenkungen sind zu verzeichnen: ein *französisches Steinrelief um 1300* und eine Bildnismaske von *Barlach*, Gemälde von *Pieter Claesz*, *Frans Masereel* und *Pechstein*, sowie als schweizerische Werke Bilder von *J. J. Oeri*, *Heinrich Sauter*, *Karl Gehri*, *Caspar Ritter*, *Franz Ricklin* und *Cuno Amiet*, ferner viele Zeichnungen und druckgraphische Blätter. Die Zürcher Regierung erwarb als Leihgabe für das Kunsthhaus den großen Bronzetorso mit Draperie von *Hermann Hubacher*, und das Eidg. Departement des Innern stiftete als Leihgaben einen Bronzekopf von *Ch. O. Bänninger* («Mein Vater als Greis») und ein Bild von *Varlin*. Schließlich seien als Ankäufe schweizerischer Werke ein Bild von *Heinrich Freudweiler* und Zeichnungen und Druckgraphik von *Geßner*, *Agasse*, *B. Bodmer*, *W. Hummel* und *G. Rabinovitch* erwähnt. Die jüngsten Erweiterungen der Sammlung von 1946 betreffen die Gruppe der Holzskulpturen von *Ernst Barlach*. Als Schenkung ging die Bildnismaske *Albert Kollmann*, als Ankauf das Relief «Mutter und Kind» in sie ein. *E. Br.*

Die Neuerwerbungen der Basler Öffentlichen Kunstsammlung

Die zweifellos wichtigsten Ereignisse für Basels Öffentliche Kunstsammlung in den beiden vergangenen Jahren sind die Wiedereröffnung des Museums im September 1945 und die ihr vorangegangene Neueinrichtung und Neuhängung der alten Meister. Was von Konservator Dr. Georg Schmidt an dem Bilderbestand des 18. und 19. Jahrhunderts bereits erprobt worden war – der entwicklungsgeschichtliche Aufbau statt der üblichen regionalen oder schulmäßig bestimmten Anordnung der Bilder –, das mußte sich jetzt auch am kostbaren Bestand der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts bewähren. Er hat sich bewährt; jedenfalls gehörte das Erlebnis, die künstlerische Vergangenheit dem zeitlich einheitlichen Wachstum folgend durchschreiten zu können, zu den glücklichsten und verheißungsvollsten Augenblicken überhaupt.

Die Bilderreihe der spät- und nachmittelalterlichen Malerei wird abgeschlossen durch die für Basels künstlerische Vergangenheit besonders wichtige Neuerwerbung des Faeschischen Familienbildes (1591) von *Hans Hug Kluber*, das zu Anfang des Jahres 1945 durch einen vom Großen Rat bewilligten Sonderkredit für das Basler Museum gesichert werden konnte. Es ist ein Bild, das in einzigartiger Weise aus dem Geist jenes nachreformatorischen Basel entstanden ist, in dem ein Goldschmied und Zunftmeister sich und sein bürgerliches Familienleben so wichtig nehmen konnte, wie es vorher und nachher nur die Fürsten oder die kirchlichen und bürgerlichen Korporationen getan haben. Trotz aller puritanischen Strenge und Enge dieses Geistes einer ausklingenden Epoche, strahlt das Bild in seiner reizvollen Malerei einzelner Gegenstände doch viel von der liebevollen Pflege aus, die gerade in dieser Abgeschlossenheit die kleinen Dinge des Lebens erfuhren. Immerhin hatte der Zunftmeister, rückblickend beurteilt, nicht so Unrecht, sich wie der Gründer einer Dynastie, umgeben von seinen neun Kindern, darstellen zu lassen; denn durch seinen Enkel, den Juristen Remigius Faesch d. J. (1595–1667), ist der zweite wichtige Grundstock zur Basler Kunstsammlung gelegt worden und der Name Faesch zu unvergeßbarer Bedeutung für alle baslerische Kunst gekommen. Auch sonst hat die Abteilung der alten Meister eine kostbare Bereicherung erfahren. Basels großer