Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)

Anhang: Heft 12 [Werk-Chronik]
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Tribüne

Bemerkungen zur Architekturabteilung an der «Nationalen» in Genf

Am diesjährigen «Salon» in Genf ist der Versuch unternommen worden, eine eigene Architekturabteilung zu zeigen. Photos und Modelle, die im Musée Rath neben den Skulpturen zu sehen waren, ließen – um es vorwegzunehmen – gewiß einzelne Wünsche offen. Vor allem hätte man dieser Sektion etwas mehr «Umschwung» gegönnt und eine im Ganzen bessere Plazierung; dies gilt im übrigen auch für die meisten Plastiken in dem allzusehr vollgepropften Museum.

Prinzipiell ist aber mit allem Nachdruck zu betonen, daß die Initiative des BSA, in relativ kurzer Zeit und entgegen allen Schwierigkeiten eine Bau-Abteilung zusammenzustellen, außerordentlich zu begrüßen ist, da dadurch der schweizerischen Baukunst ihr Platz in der Übersicht des Kunstschaffens unseres Landes gegeben worden ist. Damit ist jenen immer etwas peinlichen und mehr als zufälligen Schaustellungen einiger weniger Pläne in früheren «Salons» als kläglicher Repräsentation der Architekten wohl endgültig ein Riegel gestoßen worden. Diese erste größere Unternehmung ist besonders nach einer Seite hin überaus glücklich aufgebaut worden: Mit ganz wenigen Ausnahmen handelt es sich bei den verschiedenen Photos um Aufnahmen, die das Einfügen von bildhauerischen Arbeiten und Wandmalereien in größere repräsentative Bauwerke zeigen, d. h. um den Nachweis der organischen Einbeziehung der bildenden Künste in den architektonischen Ausdruck. An ausgezeichneten Beispielen von Kirchen, Bibliotheken, Universitäten etc. ist darauf hingewiesen worden, welche wichtige und schöne Rolle die Zusammenarbeit zwischen Architekt und Künstler spielen kann, um das einzelne Bauwerk zu bereichern.

In dieser Beziehung entsprach die Architekturabteilung einem seit langem gehegten Bedürfnis, da sie die Werke der bildenden Kunst endlich in ihrer richtigen Umwelt und in ihrer definitiven Eingliederung erkennen läßt. In viel höherem Maß ist es so beispielsweise klar geworden, wie eine Plastik für ihren Bestimmungsort konzipiert worden ist, als durch die vielen großen Gips- oder Bronzefiguren, die im Musée Rath kaum in ihrer ganzen Bedeutung erkannt werden konnten.

Es ist zu erwarten, daß diese erstmals unternommene Zuziehung der Architekten auch Ausstrahlungen auf andere Abteilungen des «Salons» mit sich bringt: In der Sektion «Wandbildentwürfe» wird die mehr oder weniger zufällige Reihung von im Format und im Wert verschiedenen Kartons ein l'art pour l'art-bedingtes Spiel bleiben solange nicht gleichzeitig durch Pläne und Photos nachgewiesen wird, in was für Räume oder Raumteile die einzelnen Skizzen gedacht sind und wie sich diese zu schmückenden Bauteile in den Gesamtrhythmus eines Bauwerkes eingliedern.

Es ist in diesem Zusammenhang überflüssig, sich über das Pro und Contra der «Nationalen» an sich auszusprechen, – besonders wenn man an die unfähigen Reorganisations-Vorschläge denkt, die schon seit Jahren von den verschiedensten Seiten angeregt worden sind. Zu wünschen ist aber, daß bei einer Wiederholung des «Salons» sich der BSA wiederum der Aufgabe unterzieht, eine Architekturabteilung in die Gesamtschau einzufügen. Der diesjährige Versuch gibt wertvolle Hinweise darauf, wie eine solche bildmäßige Darstellung im Sinne des schöpferischen Zusammenwirkens von Architektur und bildender Kunst ausgebaut werden kann. Welche Rolle in einer solchen konsequent zusammengestellten Gruppe allerdings Modelle spielen werden, ist eine Frage, die erst später zu prüfen sein wird. Auf jeden Fall werden sie nur dann einen Sinn – und nicht nur einen Kuriositätswert – haben können, wenn sie in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, das heißt wenn durch diese dreidimensionale Wiedergabe ein bestimmtes Thema wie zum Beispiel Siedlung, Kirchen- oder Spitalbau auf breiterer Basis den Ausstellungsbesuchern zum Vergleich vorgeführt wird. Allerdings besteht damit die Gefahr, die Architekturausstellung so aufzublähen, daß sie dadurch mit einer Nationalen Kunstausstellung wenig mehr zu tun hat.

Trotz gewissen Imponderabilien war in Genf zu konstatieren, daß dieser erste Anlauf eine wertvolle Ergänzung des «Salons» gebildet hat und daß er unbedingt in größerem Maßstab zu wiederholen ist. Für ihre Durchführung 1946 wissen diejenigen Ausstellungsbesucher, die Sinn für einen Überblick haben und die über unwesentliche Details hinwegsehen können, den mit der Durchführung betrauten Organen des BSA aufrichtigen Dank. *str.*

Ausstellungen

Basel

Martin A. Christ und Max Fueter
Kunsthalle, 26. Oktober bis 24. November 1946

Einer der gewiß nicht wenigen Reize der über hundert Bildwerke des Baslers Martin Christ besteht darin, daß sie alle aus den letzten drei bis vier Jahren stammen und eine gegenwärtig erreichte Situation der Synthese darstellen, zu der man sich die Voraussetzungen, den Hinweg dazu, denken muß. Der Beschauer wird mitten hinein geworfen in ein künstlerisches Ergebnis von respektablem Können dessen in verschiedenen Facettierungen spielende Lebendigkeit immer wieder zu der Frage verführt, wie denn das Grundgesetz laute, auf das die Äußerungsvielfalt des gegenwärtig Sichtbaren, des gegenwärtig Erreichten bezogen ist.

Denn das Gesamtbild ist reich an Abwechslung und Überraschungen, thematisch sowohl als auch in der künstlerischen Bewältigung des Thematischen. Christ begegnet dem Menschen, der Landschaft, der Komposition, dem Interieur mit gleichem Interesse. Und mit gleicher Heftigkeit verfolgt er vorherrschend einmal das formale (vor allem in den Zeichnungen), einmal das farbliche Problem. Seit einem Jahr vielleicht entdeckte er, bezeichnenderweise außerhalb seiner Heimat Basel, weil man es in Basel fast nicht entdecken kann, das Licht. Es ist, wie wenn in dieser Entdeckung eine Bindung alles Bisherigen sich ankündigte, als sei mit dem Licht, in seiner malerischen Erfassung die umschaffende Kraft gefunden, durch die die geschaute Erfahrungswelt in die zwei-

dimensionale Übersetzung eines Bildes eingeht. In einem «Abend am Murtensee» taucht das Wiesenseeufer mit weidenden Kühen, mit Bäumen, hinter denen die Helligkeit der Seefläche dämmert, in die verzauberte Atmosphäre milchig feuchten Dunstes, die die gesamte Farbigkeit durchsickert und wie unter den einhüllenden Schleier der einmaligen Stunde legt. Eine Tessiner Berglandschaft (Monte Lema, 1946) vibriert im entrückenden und gleichwohl deutlich begreifenden Sonnenlicht des Südens. Und beidemale werden die Formen, der atmosphärischen Stimmung untergeordnet, abstrakt: man würde sie, einzeln herausgenommen, in ihrer gegenständlichen Bestimmung nicht mehr erkennen. Im Zusammenhang betrachtet sind sie von einer Genauigkeit der Notierung, die auf den ersten Blick direkt naturalistisch anmuten mag.

Es gibt Bilder unter diesen jüngsten Arbeiten Christs, die an Böcklin, an Sandreuter, an Ernst Schieß erinnern, die aber in ihrer ganzen Erlebnislage von ganz anderer Substanz sind: ihre malerische Übersetzung wurzelt in den Darstellungsmitteln des Expressionismus, in dessen bewegendem Unternehmen innerhalb der europäischen Malerei Christ seinen Weg als Künstler antrat. Wenn eingangs von dem Grundgesetz die Rede war, auf das sich die Arbeit dieses Malers mittelbar immer wieder zu beziehen scheint, so wird man es in der Verbindung sehen dürfen, die die zeitgenössische Verbindlichkeit mit den traditionellen Kräften des genius loci eingegangen ist.

Bei aller Konstanz eines durchwirkenden Erbes erscheint Christ gegenüber dem bildhauerischen Werk des Berners Max Fueter fast als Vagabund, als nervöser, intelligibler, ja zerrissener Sucher, der Um- und Abwege machen muß. Bei Fueter ist alles Stetigkeit, bedächtige Evolution im Hinblick auf eine unverrückbare Vorstellung dessen, was er erreichen will. Keine Rundung, weder im Einzelnen noch im Ganzen, wird entlassen, ehe sie nicht ihr volles, das ihr innewohnende Maß erreicht. Alle seine Plastiken haben etwas in sich Gekehrtes, auf sich Bezogenes. Aus dieser ehrlichen Ökonomie beziehen sie ihre unauffällige, anhaltende Dichte. Seine Porträts gewinnen aus der geruhsamen Abklärung der plastischen Werte in der personellen Charakterisierung jene allgemeine und still nachhaltige Wirksamkeit, die seinem ganzen Werk eignet. – Eine besondere Stellung in Fueters Arbeit nimmt die Zeichnung ein, nicht so sehr die Bildhauerzeichnung, die Studie zur bildhauerischen Arbeit, als vielmehr der Bereich seiner ganz selbständigen Landschaftszeichnungen, der freilich in dieser Ausstellung nur andeutungsweise sichtbar wird. In diesen schwarzweißen landschaftlichen Darstellungen kommen zwei Dinge zusammen, von denen man anzunehmen geneigt wäre, daß sie sich ausschließen: die Gabe zu abstrahierender Zusammenfassung und das Eingehen bis auf kleinste Details, deren Aufzeichnung sich wie ein lebendiges Gespinst in die große Auffassung fügt. Es liegt eine Spannweite darin, durch die ein neues Licht auf die Plastik und ihren Entstehungsweg fallen mag. *G. Oeri*

Bern

Französische Architektur der Gegenwart

Kunstmuseum, 26. Oktober bis 17. November 1946

Das November-Heft des «Werk» hat bereits auf Zweck und Charakter dieser bedeutenden Ausstellung, welche der Reihe nach in Bern, Basel, Zürich, Lausanne und Genf gezeigt werden soll, hingewiesen. Sie zeigt auf rund 90 gerahmten Sperrholztafeln im Hochformat 80 × 120 zur Hauptsache schöne und aufschlußreiche Großphotos: Außen- und Innenansichten von Markthallen, Warenhäusern, Miethäusern, Villen, Weekendhäusern, Bahnhöfen, Fabriken, Theatern, Kinos, Brükken, dazu einige Pläne von Städten und Siedlungen. An der Vitrinen-Rückwand sind zwischen den Tafeln in rhythmischen Abständen die wichtigsten französischen Fachzeitschriften zu sehen, welche mit ihren Farben das Grau der Photos angenehm unterbrechen. Zum ersten Mal in einer französischen Architektur-Ausstellung wird hier den großen Ingenieuren und Dekorateuren des Landes als gleichberechtigten Partnern Gastrecht gewährt.

Dem Doyen der modernen französischen Architekten, Auguste Perret, wurde eine besondere größere Koje beim Eingang zugewiesen und auf 10 Tafeln eine gedrängte Übersicht der Hauptetappen seines Lebenswerks geboten, von der Garage Ponthieu 1906 und dem Théâtre des Champs-Elysées 1908 über Notre-Dame de Raincy 1922 bis zum jüngsten Großprojekt für den Wiederaufbau von Le Hâvre (zusammen mit einigen Schülern des Meisters). Le Corbusier zeigt ein überaus klares Beispiel seiner städtebaulichen Prinzipien anhand des Wiederaufbauprojektes für St. Dié. Lods bringt Plan und Modellphoto des Wiederaufbaus von Sotteville. Die rue-corridor ist in all diesen Projekten moderner Städte fast restlos verschwunden. Andere, weniger bekannte oder neue Namen, wie Le Ricolais, André etc., überraschen durch neuartige Formgebungen oder Konstruktionen. Ingénieur Freyssinet erfreut uns durch seine kühne Schöpfung, einen Viadukt in Savoyen. Einige Beispiele von maisons préfabriquées, so von Prouvé und Mirabaud et Chemineau, sowie von Möbeln und Innenräumen von Charlotte Perriand und René Herbst ergänzen die Ausstellung sinngemäß.

Beim Treppenabstieg zum Ausstellungsraum streift unser Blick, gleichsam als Vorbereitung, vier Tafeln von historischen Bauwerken; es sind der Pont du Gard, die Kathedrale von Bourges, die Häuser an der Place des Vosges in Paris und die Maschinenhalle der Weltausstellung Paris 1889. Diese Zeugen französischer Baukunst sind eine eindrückliche Mahnung an die Lebenden, in der Baukunst neben allen technischen Errungenschaften das Schöpferische und Bleibende zu suchen. *c. ho.*

Chur

Turo Pedretti

Kunsthaus, 20. Oktober bis 17. November 1946

Der Bündner Kunstverein hat Turo Pedretti anläßlich seines 50. Geburtstages die Räume des Churer Kunsthauses zur Verfügung gestellt. Seine Schau ist außerordentlich reichhaltig und vermittelt uns einen guten Einblick in das Schaffen des Malers. Ein solcher Überblick über ein halbes Künstlerleben legt den Versuch nahe, verschiedene Gegebenheiten, die zu einem fruchtbaren Schaffen notwendig sind, analysierend abzuwägen. Daß eine angeborene Begabung vorhanden sein muß, bedarf keiner weiteren Worte. Wie groß aber der Einfluß der Umgebung und der Umwelt auf das Wirken und Gestalten eines Künstlers ist, hängt von einer Menge anderer Komponenten ab. Um sich in die Natur einfühlen zu können, braucht es eine ausgesprochene Naturverbunden-

heit. Um die Gebirgswelt richtig zu verstehen, muß man sie nicht nur im Sonnenschein und auf Skitouren kennenlernen, sondern die Berge bei Wind und Wetter und bei jeder Jahreszeit miterleben.

Gerade dieser Einfluß der schönen und doch wieder kargen und harten Bergwelt tritt bei Pedretti besonders hervor. Wie der Himmel in den Bergen besonders blau ist und die Farben der Alpenblumen besonders leuchtend sind, so sind auch die Bilder Pedrettis von einer sprühenden Farbigkeit. Anderseits sind die harten, scharfen Linien der Gebirgswelt in Pedrettis Schaffen überall wieder zu erkennen. Dieser Einfluß geht aber nicht so weit, daß Pedretti nicht auch die Schönheit des weichen Lichtes zu schätzen und zu verarbeiten weiß. Beim Betrachten verschiedener Arbeiten aus den letzten Jahren bekommen wir den Eindruck, als ob der Künstler sich bemühte, die Härte der Berge durch eine gewisse Weichheit des Pinsels zu dämpfen. *m. s.*

Lugano

Mostra d'arte della Svizzera italiana
Schweizer Mustermesse Lugano, 28. September bis 13. Oktober 1946

Diese siebente Kunstausstellung der italienischen Schweiz, die der Tessiner Kunstverein im Rahmen der Schweizer Messe Lugano veranstaltete, umfaßte dieses Jahr mehr als 200 Werke, die den Beitrag der meisten Künstler des Tessins und des italienischen Teils Graubündens darstellten. Als Ehrengäste traten diesmal mit je über 10 Werken zwei Maler und ein Bildhauer auf: Pietro Chiesa, Alexander Blanchet und Mario Bernasconi.

Pietro Chiesa feierte dieses Jahr in einer beneidenswerten geistigen Frische seinen siebzigsten Geburtstag. In seiner Werkgruppe lieferte er durch seine Landschaften und Porträts (insbesondere das Selbstbildnis) den Beweis dafür, daß er eine erstaunliche Kraft der Selbsterneuerung besitzt. Aufrichtige Anerkennung erntete Mario Bernasconi, dessen Statue der Madonna im September dieses Jahres auf der Terrasse vor der Kathedrale Luganos mit einer meisterhaften Rede Francesco Chiesas eingeweiht worden war. Was die Anwesenheit Blanchets anbelangt, so bezeugt sie neuerdings den Wunsch der Veranstalter dieser Ausstellungen, die Verbundenheit der im Tessin und Italienisch-Bünden wirkenden Künstler mit den künstlerischen Kreisen der ennetbirgischen Schweiz zum Ausdruck zu bringen.

Unter den übrigen Ausstellern gelang es nochmals den Vertretern des jungen Nachwuchses, Bruno Morenzoni, Mario Marioni, Mario Moglia, Mario Ribola und Pietro Salati, das Interesse der Besucher durch Gemälde zu erregen, die Einblicke in eine Welt der magischen Melancholie ermöglichen. Ein kämpferisch eingestellter Wortführer der neueren Richtungen bleibt Felice Filippini, in dessen Kompositionen die Eigenart des ländlichen Lebens mit einer poetisch wirkenden Form sich verbindet. Als andere Vertreter der neuzeitlichen Tendenzen seien Salvioni, Brignoni und Filippo Boldini genannt; letzterer bewegt sich auf den Spuren des vorbildlichsten italienischen «Novecento».

Spontane Treue zu den Grundsätzen einer einheimischen Romantik kennzeichnet die Malerei von Attilio Balmelli und Emilio Maccagni. Unter den deutschschweizerischen im Tessin ansässigen Malern verraten Ugo Cleis in Ligornetto, Theo Modespacher in Bissone ihren Werken eine echte Inspiration und eine sichere Gestaltungskraft. Einen günstigen Eindruck hinterläßt auch Samuele Wülser in Corteglia.

Einen nachdrücklichen Hinweis verdienen ferner Giovanni Bianconi, der diesmal als Maler hervortritt, nachdem er bisher seinen ausgezeichneten Holzschnitten einen beachtenswerten Ruf verdankte, und Aldo Patocchi, der biblische Szenen mit der tessinischen Landschaft umrahmt. Unter den Bildhauern seien Remo Rossi, der sich auch auf dem Gebiete der religiösen Kunst erfolgreich betätigt, Giovanni Genucchi und Fiorenzo Fontana genannt, dessen kleine Statuen das Ergebnis einer feinfühligen Forschung in der Tierwelt sind. *L. C.*

Zürich

Meisterwerke aus Oesterreich
Kunsthaus und Kunstgewerbemuseum, November 1946 bis März 1947

Eine Kunstausstellung von der hohen Bedeutung dieser Doppelveranstaltung war in der Schweiz erst ein einziges Mal zu sehen: in der Prado-Ausstellung in Genf. Es handelt sich im Grundstocke auch, wie dort, nicht um eine für kurze Zeit vereinigte Ansammlung von Kunstwerken heterogener Herkünfte, sondern um den jahrhundertealten Kunstbesitz eines der ersten Fürstenhäuser Europas, des habsburgischen. Während die Ambrosiana-Ausstellung in Luzern sich um einen geistlichen Besitz gruppierte und ihren besonderen Reiz aus der Vermittlung der Atmosphäre einer Provinz, der Lombardei, zog, wird dieses Kunstgut aus einem ganzen Reich, zeitweilig einem Weltreich, gespiesen. Der wahrhaft kaiserliche Charakter des hier Vereinigten wird in der Abteilung der Gemälde im Kunsthaus durch einen Verzicht noch erhöht, den Verzicht auf die Tafelbilder der Gotik und der Frührenaissance. Sogar die Hochrenaissance noch erscheint nur mit wenigen Werken. Es ist die Prachtentfaltung der Spätrenaissance und des Barocks, die das Bild bestimmt.

Die Gemälde und Bronzen stammen, mit zwei einzigen Ausnahmen, aus einer Quelle allein, aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, das auf die kaiserlichen Sammlungen zurückgeht. So spiegeln sich auch in den vertretenen Kunstprovinzen überall politische und dynastische Beziehungen. Österreich selbst, das für die weggelassene ältere Abteilung Wichtiges hätte beitragen können, kommt fast nicht zur Sprache, Frankreich, sein großer Gegenspieler nur ganz spärlich. Dafür nimmt Venedig eine beherrschende Stellung ein. Zwei Werke des Giorgione-Kreises und Palma Vecchio halten gerade noch die Hochrenaissance fest; der überwältigende Tiziansaal enthält, da die Zigeunermadonna und die Kirschenmadonna in Wien bleiben mußten, lauter Spätwerke des Meisters, die schrittweise die Entfaltung seines Altersstils bis zu der letzten Steigerung in den Kompositionen «Tarquinius und Lukretia» und «Nymphe und Schäfer» verfolgen lassen. Tintoretto schließt sich in seiner «Susanna im Bade» fast ebenbürtig an. Venedig rundet auch den Kreis mit Guardi und Tiepolo und endlich den beiden Canaletti, in deren Veduten sich schon der kühlere Realismus des 19. Jahrhunderts ankündigt. Es ist bezeichnend, daß in dieser sinnlichfarbigen Welt Florenz fast vollkommen fehlt. Nur die ungestüme, daseinsfreudige Barockmalerei Neapels behält neben der Venedigs noch einiges Gewicht. – Nirgends außerhalb der habsburgischen Sammlungen ist Velazquez mit so vielen eigenhändigen Wer-

Tizian, Nymphe und Schäfer, nach 1570. Kunsthistorisches Museum, Wien

Claude Lorrain, Campagnalandschaft. Bister, braun und grau laviert. Albertina, Wien

ken zu sehen. Abgesehen von Madrid und Wien erscheint er in den Museen Europas nur mit vereinzelten Werken oder in Werkstattwiederholungen. Hier sind gleich fünf seiner Infanten- und Infantinnenbildnisse vereinigt.

Glanzvoll wie die Vertretung Venedigs ist die der Niederlande. Rubens und van Dyck stellen sich in umfangreichen Werkgruppen dar, wobei es besonders beglückt, daß zu den meist frühen und noch italienisch beeinflußten großen Kompositionen und Bildnissen des Rubens seine kostbaren Studien treten. Ihnen gehen die Sittenmaler des mittleren 16. Jahrhunderts wie Aertsen und Bueckelaer und vor allem Pieter Bruegel voran. Aus der einzigartigen Bruegel-Sammlung, die Kaiser Rudolf II. zusammenbrachte, sind der «Vogeldieb» und der unvollendete «Seesturm» nach Zürich gekommen, zwei Spätwerke, die man in Wien über den Jahreszeitenbildern leicht übersieht, und die doch Bruegels ganzes Genie einer magischen Naturdarstellung aussprechen. – Die nördlichen Niederlande, obgleich zu jener Zeit schon außerhalb der habsburgischen Machtsphäre gelegen, stellen sich unvergeßlich dar. Hier sind es fünf Werke, vor denen alles übrige verblaßt, vier Bildnisse Rembrandts, die alle aus den fünfziger und sechziger Jahren stammen, und Vermeers «Maler im Atelier». Der tiefsten Menschlichkeit, in der unergründlichen Technik Rembrandts verwirklicht, steht in Vermeer die vollkommenste Malerei gegenüber, die es sich erlauben darf, gegenständlich fast bedeutungslos zu sein, da sich ihr Inhalt ganz in der unbegreiflich schönen Form erschöpft.

In großartiger Weise ergänzt und erweitert wird das Bild durch die Zeichnungen und Aquarelle, sowie eine Gruppe von Einblattdrucken aus der Albertina und durch Buchmalereien des 8. bis 16. Jahrhunderts aus der Nationalbibliothek in Wien. 29 Zeichnungen Dürers, darunter seine bedeutendsten, 18 Blätter seiner deutschen und schweizerischen Zeitgenossen, ein Kabinett mit Rafaelzeichnungen, eines mit Zeichnungen Bruegels, eine Wand mit Bisterblättern von Poussin und Claude Lorrain, eine mit Rubens-, eine andere mit Rembrandtzeichnungen – dies sind nur die hervorstechendsten Werkgruppen. Die Plastik beschränkt sich ganz auf die Kleinbronzen der Estensischen Kunstsammlung, vor allem solche der Spätrenaissance.

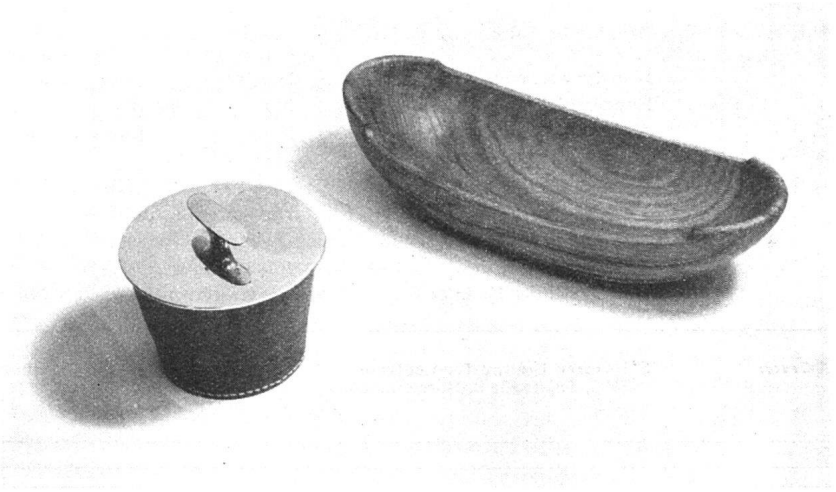
Der Ausstellung im Kunsthaus ist ferner in zwei Sälen eine Schau von Werken zeitgenössischer Kunst angeschlossen. In kluger Beschränkung haben die Veranstalter nur eine kleine Gruppe von führenden Malern und Plastikern eingeladen, nämlich Herbert Boeckl, Georg Ehrlich, Oskar Kokoschka, Anton Kolig, Franz Wiegele und Fritz Wotruba. Dadurch wurde eine Verwässerung der Qualität vermieden. Der feine Georg Ehrlich und Franz Wiegele, der 1944 in seiner Heimat im Gailtale bei einem Luftangriffe ums Leben kam, halten noch eine gedämpfte, kultivierte Vorkriegsstimmung fest. Die befreite Form und Farbe Boeckls und Koligs steigert sich, besonders im «Universitätszyklus» von Kolig, bis zum Ausdrucke einer oft vitalen, vielfach aber schmerzhaften Erregung. Besonders augenfällig sind die ersten in Wien entstandenen Plastiken von Fritz Wotruba (die neben zwei der bedeutendsten Werke seiner Zuger Zeit zu sehen sind), von dem Erlebnis der Ruinenstadt bestimmt. Oskar Kokoschkas in London

entstandene politischen Gemälde (siehe «Werk» 7/1945) überraschen umgekehrt durch ihre zarte, helle und durchsichtige Malerei.

Die Fülle des Ausstellungsgutes im Kunstgewerbemuseum in knapper Zusammenfassung zu umschreiben, ist fast unmöglich. Das Kunsthandwerk von der Hallstattzeit bis zur Moderne, das gezeigt wird, spiegelt zwar wieder die Kulturbeziehungen Österreichs, und der Anteil Österreichs selbst ist hier unvergleichlich viel größer als im Kunsthaus oben; doch gehen diese Beziehungen noch ungehemmter über Europa hinweg, bis nach Asien hinein und nach Zentralamerika hinüber, und die verschiedenartigen Techniken und Zweckbestimmungen der Gegenstände gestalten das Bild noch reicher. Was aber das Ganze wieder zusammenhält, ist die Qualität, die durchgehend die höchste ist, fast durchgehender noch als bei den Gemälden. Eine ganze Reihe von Ausstellungsgruppen sind in dem Sinne einzigartig, daß sie an keinem zweiten Orte mehr in dieser Art versammelt zu sehen sind. Das gilt zum Beispiel für die romanischen und gotischen Ornate aus St. Paul (ursprünglich St. Blasien) und Göß, für die altmexikanischen Federarbeiten und für die raffinierten manieristischen Goldschmiedearbeiten aus Wiener, Prager und Augsburger Werkstätten. Dieses Studienmaterial läßt sich nur im vielfachen Besuche einigermaßen überblicken. Das Ausstellungsgut, das nicht nur aus dem Museum für Kunst und Industrie und dem Kunsthistorischen Museum, sondern aus ganz Österreich, besonders auch aus geistlichen Sammlungen stammt, ist aber in überschaubarer Weise historisch geordnet.

Höchst aufschlußreich sind die Auskünfte über das österreichische Kunsthandwerk, das die moderne Abteilung gibt. Bezeichnenderweise steht die Erinnerung an Adolf Loos an ihrem Anfange. Hier sind alle Anklänge an das Wiener Neubarock verschwunden. Mit einer beglückenden Einmütigkeit wird heute die Würde des Kunstgewerbes in der Veredelung von Material und Form gesucht. Völlig durchgehend ist das Streben nach einer disziplinierten sanft geschwungenen Linie. Weder das allzu Robuste, wie es das heutige schweizerische Schaffen oft kennzeichnet, noch das Verspielte und zu Gefällige, das früher von Wien aus verbreitet wurde, erscheinen hier. Auch diese Abteilung ist darum vorbildlich zu nennen und eines eingehenden Interesses würdig. *h. k.*

Mexikanischer Federschild, nach alter Überlieferung aus dem Besitze Montezumas



Modernes österreichisches Kunstgewerbe. Tabakdose von Erich Redel, Wien, und Schale aus Holz von Karl Auböck, Wien

Max Bill

Galerie des Eaux-Vives, Zürich
20. Okt. bis 15. Nov. 1946

Die Ausstellung umfaßte 22 neueste Arbeiten des Künstlers als kleinen Ausschnitt aus seiner reichen Produktion der letzten Jahre. Gezeigt wurden Werke in verschiedenen Techniken: Ölbilder, Lithographien, Metallplastiken. Allen gemeinsam ist der starke Wille zur klaren, absoluten Form und zu einer in sich sicher gefügten totalen Gestaltung der Bildeinheit vermittelst aus der Geometrie entwickelter linearer und flächiger Elemente. Bill arbeitet mit ganzer Hingabe, großer Sicherheit und fesselndem Ideenreichtum an der künstlerischen Ausdrucksweise weiter, die Künstlerpersönlichkeiten wie Theo van Doesburg und Piet Mondrian begründet haben, und

Basel	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung	6. Dez. bis 5. Jan.
	Gewerbemuseum	Französische Architektur	22. Nov. bis 23. Dez.
	Galerie Bettie Thommen	Weihnachtsausstellung	5. Dez. bis 31. Dez.
	Galerie d'Art moderne	Jean Arp - Camille Bryen	16. Nov. bis Mitte Dez.
Bern	Kunstmuseum	Gabriel Lory fils	6. Okt. bis 31. Dez.
	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	7. Dez. bis 12. Jan.
	Schulwarte	Jugendbuchausstellung	23. Nov. bis 8. Dez.
	Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung	1. Dez. bis 31. Dez.
Biel	Galerie des Maréchaux	Weihnachtsausstellung	7. Dez. bis 5. Jan.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Pietro Chiesa	1 déc. - 22 déc.
Genf	Musée Rath	J. P. Chabloz - Jean Chomel - Fred Goerg - A. C. Lambert	7 déc. - 29 déc.
	Musée d'Ethnographie	L'art rustique des Alpes rhodaniennes	25 juillet - 25 déc.
	Athénée	Alexandre Rochat	23 nov. - 12 déc.
		Collective de Noël	14 nov. - 30 déc.
	Galerie Georges Moos	Adolphe Herbst - Maîtres français contemporain	16 nov. - 5 déc.
		René Guinand	7 déc. - 4 janvier
Küsnacht	Kunststube «Usterhof»	Schweizerische Maler, Bildhauer und Glasmaler	15. Nov. bis 14. Jan.
Lausanne	Paul Vallotton	Raoul Domenjoz	28 nov. - 14 déc.
	Galerie d'Art du Capitole	Ernest Pizzotti	16 nov. - 5 déc.
		Albert Chavaz	7 déc. - 29 déc.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	17. Nov. bis 31. Dez.
Solothurn	Museum	Weihnachtsausstellung	16. Nov. bis 15. Dez.
St. Gallen	Kunstmuseum	Sektion St. Gallen der GSMBA	30. Nov. bis Jan. 1947
Winterthur	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur	1. Dez. bis 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung	24. Nov. bis 21. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis März 1947
	Graphische Sammlung ETH.	Die Schweizerische Graphik im Zeitalter des Rokoko und des frühen Klassizismus	26. Okt. bis 31. Dez.
	Kunstgewerbemuseum	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis März 1947
	Baugeschichtliches Museum	Zürcher Künstler	23. Nov. bis 19. Dez.
	Atelier Chichio Haller	Paul Mathey - Claire L. Monnier	5. Nov. bis 15. Dez.
	Galerie des Eaux Vives	«Die Allianz»	16. Nov. bis 31. Dez.
	Pestalozzianum	Das Tier in der Kinderzeichnung	23. Nov. bis 5. Jan.
		Das gute Jugendbuch	23. Nov. bis 5. Jan.
	Kunstsalon Wolfsberg	Quelques peintres parisiens	14. Nov. bis 14. Dez.
		Adrien Holy	16. Dez. bis Jan. 47
	Buchhandlung Bodmer	Ernst Morgenthaler	20. Nov. bis 15. Jan.
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

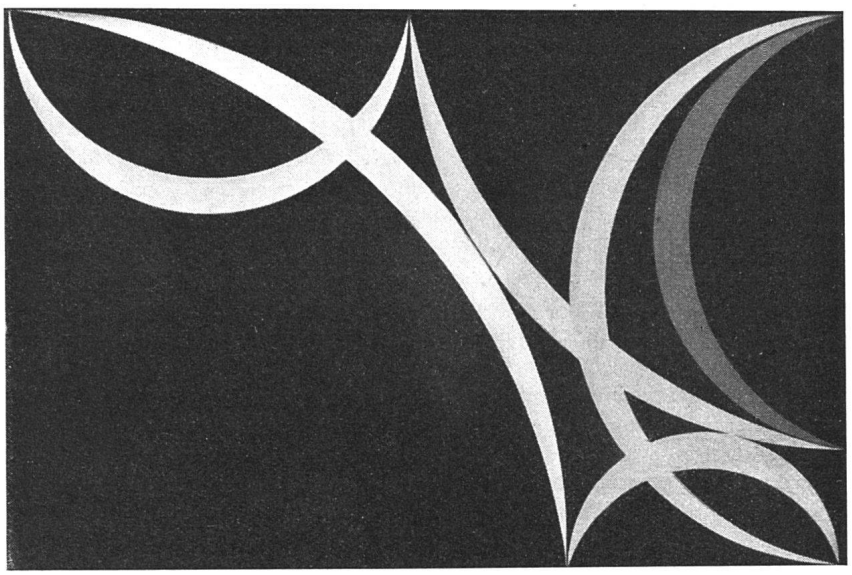
Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE IN ZÜRICH

in welcher sich die geistigen und schöpferischen Impulse unserer Zeit in reinster Form wiederspiegeln. Nicht Naturimitation, auch nicht Naturtransposition, sondern direkte, autonome Kreation will diese Kunst sein, in ähnlicher Weise, wie dies z. B. für die Musik selbstverständlich ist. Wenn die konkrete Kunst auf die Einbeziehung der geschauten Lebens- und Naturerscheinungen, auf denen die bisherige Kunst aufbaute, verzichtet, dann bleibt sie nach wie vor an das Wesen der Malerei insofern gebunden, als sie durch das Mittel der Form und Farbe und der künstlerischen Konzentration menschliche Ergriffenheit erzeugen will. Nicht die mathematischen Zahlenrelationen, noch die geometrischen Ordnungsprinzipien, die den Bildern Bills zugrunde liegen, sind daher das Entscheidende in dieser Kunst, sondern einzig und allein die Intensität der schöpferischen Idee und ihrer bildmäßigen Gestaltung. Im Aufspüren und Erfühlen dieser Intensität – einer ausgesprochen individuellen Angelegenheit natürlich – scheiden sich denn auch die ausgestellten Werke in stärkere und schwächere.

Zum Stärksten der Ausstellung gehört das kleinformatige Bild «auswechslung» 1946. Das annähernd quadratische Bild (28/30 cm) ist zunächst sehr schön in einen unteren ockergelben Streifen und in eine obere schwarze Fläche unterteilt. Die beiden Grundfarben werden sodann in zwei kleinen, an der Trennungslinie haftenden Quadraten ausgewechselt. Dazu kommen vier gleichgroße, äußerst spannungsreich über die Bildfläche verteilte Akzente in hellem Grün, Weiß, Violett und Zinnoberrot. Diesem Bilde ist eine starke magische Kraft und menschliche Wärme eigen, und man ist geneigt, es als glückliches Ergebnis dessen, was der Künstler in verschiedenen in letzter Zeit entstandenen «Akzentbildern» gesucht hat, zu bezeichnen.

Im Gegensatz zu Doesburg und Mondrian fühlt sich Bill durchaus nicht an die Gerade und den rechten Winkel gebunden, sondern bedient sich jeder Form, die sich mit Zirkel und Schiene erzeugen lassen. Zeugnis davon legt in schönster Weise das Bild «sechsteilige bewegung 1:2:3» ab. Auf dunkelblauem Grunde des liegenden Rechteckes (72×48) steht in der rechten Bildhälfte ein Gefüge von Halbkreisen, violette, grüne und ein roter (siehe Reproduktion), während die linke Bildhälfte frei ist. Abgesehen vom schönen Klang der Farben und vom spannungsreichen Ablauf der Bogenreihe, wirkt dieses Bild durch die Herausarbeitung



Max Bill, Sechsteilige Bewegung 1:2:3, 1944/46

des Kontrastprinzipes. Erinnert sei an die Forderung Delacroix': «L'art par opposition», die wir hier in ihrer vollen Gültigkeit bestätigt finden und welche die klare Unterscheidung zwischen dem kunstgewerblichen Muster und der nach ganz bestimmten künstlerischen Absichten gestalteten Bildfläche schafft.

Daß die künstlerische Äußerung sich auch auf ein bloßes, frei in die Bildfläche gesetztes Zeichen beschränken kann, dafür spricht das durch seine Subtilität ansprechende Bild «vier gleich lange betonungen» (36×49).

Von den ausgestellten Messingplastiken sei besonders auf eine als «kontinuität» bezeichnete Weiterentwicklung der bekannten «unendlichen schleife» und auf «konstruktion mit und im kubus» hingewiesen.

Die Berührung mit dem Schaffen Bills führt stets zur Feststellung einer außergewöhnlichen formalen und gestalterischen Begabung, die über den engeren Rahmen der Malerei und Plastik hinaus wertvolle Anregungen für die Abklärung heutiger Formprobleme im allgemeinen und damit im besonderen derjenigen der Architektur vermittelt.

Auch zu solchen Ausblicken und Hoffnungen gibt die Ausstellung Bills Anlaß. *a. r.*

Die schweizerische Graphik des Rokoko und des frühen Klassizismus

Kupferstichkabinett der E.T.H., 26. Okt. bis 31. Dez. 1946

Das Kupferstichkabinett versucht in der am 26. Oktober eröffneten Ausstellung, einen Gesamteindruck über siebzig Jahre des schweizerischen Settecento zu geben. Da die Schweiz von jeher in künstlerischer Beziehung nie ein Autarkiestaat war, kann auch bei einer solchen Auswahl nur etwas Heterogenes entstehen; denn es gab auch damals eine Menge von Leuten, die es nicht weiter als bis zu einem geschickten Imitieren des Auslandes brachten. Wir müssen darum nur diejenigen Namen herausholen, die ihren eigenen, vom Nationalen mehr oder weniger unabhängigen Ausdruck in ihre Werke gelegt haben. Während z. B. ein David Herrliberger hauptsächlich in seinen technisch vorzüglichen Wiedergaben von Landschaftsmalereien zeitgenössischer Meister sein Bestes gibt, finden wir bereits bei Caspar Wolf einen eigenwilligen Gebirgsschilderer, der seine felsigen Themen mit schwungvollem Pathos erfüllt; und die beiden gestochenen Lawinenbilder von Düringer haben in ihrer romantischen Phantasie und naturwissenschaftlichen Unwahrscheinlichkeit, sowie in ihrer persönlichen Technik ihren ganzen Reiz. Der eigentliche Meister des schweizerischen Landschaftsbildes ist jedoch J. L. Aberli, der in seinen Aquarellen noch viel stärker zu uns spricht als in seinen so hochgeschätzten farbigen und schwarzweißen Stichen. Die Landschaft «Bei Köniz» ist von einer eigenen Größe und Weite, die auch durch das idyllische Verweilen bei den dargestellten Dingen keine Einbuße erfährt. Großzügig und gleichzeitig im Kleinen verweilend sind auch die beiden großen Ansichten der Stadt Bern, die Adrian Zingg nach Aberlis Vorlage in fri-

schem Helldunkel gestochen hat. Ähnlich frei und mutig und voller Atmosphäre erscheinen uns die von Büchel ausgeführten Veduten der Stadt Basel mit den vom Wind bewegten Himmelspartien, deren geistige Vorbilder man am ehesten in Holland vermutet.

Die beiden kleineren Deckfarbenbilder von Salomon Geßner zeigen uns diesen damals weltbekannten Zürcher Malerpoeten von seiner schönsten Seite: das eine zeigt einen mythenartigen Felsen im niedrigen Unterholz im Mittelgrund und eine einer Furt zustrebende Herde als Vordergrundstaffage, alles im Gegenlicht einer Abendbeleuchtung, wie sie nach einem abziehenden Gewitter in unserer Gegend hie und da diese zauberhafte Schönheit hervorruft. Das mehr höfische Gegenstück stellt eine an das Grand-Trianon erinnernde Villa am Wasser dar von unergründlichem Grundriß und undeutlicher Bestimmung, aber umso traumhafter durch die Lichtführung der Sonnenstrahlen, die durch schlanke, leicht vom Wind bewegte Bäumchen von links ins Bild dringen, während sich am Berghang rechts die letzten dunkeln Wolken verziehen. Ein der Pastorale Beethovens würdiges Blatt. Geßners Naturgefühl bleibt aber stets klassisch im goetheschen Sinn, und erst in seinen Nachfolgern, in Ludwig Heß zum Beispiel, stoßen wir auf Stimmungslandschaften, die bedingungslos aus dem Naturerlebnis entstanden sind und direkt auf den Impressionismus hinzielen: teilweise auf grauem Papier, mit weiß gehöhten Berg- und Wellenkämmen. Verlassen wir jedoch die Ausstellung nicht, ohne dem Genfer Liotard in seinem meisterhaften Aquatintablatt ins Angesicht geschaut zu haben, um mit dem starken Eindruck eines großen Künstlers abzuschließen.

Hedy A. Wyss

Chronique Romande

Ce mois d'octobre aura été marqué, à Genève, par l'ouverture de cinq expositions, fort diverses les unes des autres, et dont trois méritaient particulièrement l'attention: celle de Paul Mathey à la Galerie Moos, et celles de Robert Hainard et de M. Chambaz à l'Athénée.

Paul Mathey me paraît prouver péremptoirement que, quels que soient les dogmes que proclame une époque, certaines tendances artistiques se font jour et s'affirment. Depuis une trentaine d'années, depuis que s'est répandue l'influence de Cézanne et qu'est apparu le cubisme, l'impressionisme a été traité avec le dernier mépris, et dénoncer ses tares est devenu un lieu commun de la critique d'art. Or voici qu'en 1946, Paul Mathey, avec des toiles où éclatent les dons les plus nets, les plus assurés et les plus séduisants, se révèle clairement comme un héritier des impressionistes, c'est à dire comme un artiste qui s'efforce de fixer l'impression que les choses ont laissée sur sa rétine de peintre, sans que jamais il cherche à leur imposer un parti-pris, à déformer ou à styliser. Prenez tel paysage de la campagne genevoise ou tel bouquet de fleurs de Mathey; ils ressortissent à la même esthétique qui fut celle de Claude Monet, de Sisley, de Pissarro. Ce qui ne signifie nullement que Mathey tente de ressusciter une esthétique qui serait aujourd'hui périmée. Il a eu l'intelligence de comprendre que l'esthétique qui fait fi de la nature ne convenait pas à son tempérament, et il a adopté celle qui s'accordait avec sa conception de la peinture. En quoi il a fait preuve de sagesse, tout comme Puvis de Chavannes qui, au moment où autour de lui on ne parlait que de réalisme, a tranquillement choisi une esthétique totalement différente. Une fois de plus, en dépit de ce que pensent un bon nombre de nos contemporains, il est démontré que ce qui compte avant tout chez un artiste, ce n'est pas s'il se conforme ou non aux théories en vogue, mais s'il a des dons et sait s'en servir.

Paul Mathey est un des coloristes les plus subtils et les plus raffinés de la peinture romande; mais il n'use pas de sa science gratuitement. Je veux dire qu'il ne combine pas des rapports de tons pour le plaisir d'obtenir de jolis agencements de taches. Il veut que ses tons rendent fidèlement les relations de lumière et de couleur qui forment le sujet de son motif. En somme, il récuse la boutade fameuse de Dufy: «Après tout, la nature n'est qu'une hypothèse.» Pour lui, la nature est une réalité, qu'il aime à retracer, et à laquelle il n'entend nullement substituer une conception arbitraire.

En même temps que Paul Mathey, Claire-Lise Monnier exposait des œuvres sur des sujets qui le plus souvent dépassent ses capacités. Au contraire de celles de Mathey, les toiles de Claire-Lise Monnier n'offrent que des taches, d'une couleur très «mode», et où la forme demeure fort approximative.

On ne peut pas ne pas classer le graveur Robert Hainard parmi les artistes animaliers; mais on doit reconnaître qu'il est un animalier d'une espèce particulière, un naturaliste autant qu'un artiste. On pressent que les mœurs et les habitudes de ses modèles l'intéressent autant que leur aspect physique, tandis qu'au contraire, pour un Pisanello ou un Delacroix, un lévrier et un lion étaient uniquement un assemblage de formes et de tons. Des croquis qu'il rapporte de ses affûts, Robert Hainard compose des gravures en couleurs qui sont des prodiges d'habileté technique en même temps que des œuvres d'art où rien n'est consenti au hasard. Ce qui peut-être est le plus surprenant, c'est que, retraçant des animaux et des fleurs par le moyen du bois en couleurs, il ne doive absolument rien aux Japonais, qui ont traité les mêmes sujets par le même procédé. Je suppose que Robert Hainard a trouvé de quoi s'instruire techniquement en étudiant les estampes japonaises; mais, aussi bien par sa vision des choses que par les effets qu'il obtient du bois en couleurs, il demeure original. La seule réserve que l'on pourrait faire sur ses gravures, c'est que dans quelques-unes d'entre elles, l'artiste accorde trop au naturaliste, d'où parfois une certaine froideur, et que, dans ses estampes d'après des fleurs sauvages, Robert Hainard semble viser à une minutie de miniaturiste dont on ne perçoit pas la nécessité. Ses réussites, ce serait, à mon sens, ces planches où, nouvel enchanteur Merlin, il nous dévoile les secrets de la vie des bêtes en homme qui les a pénétrés à fond, et en arrive, simplement en retraçant fidèlement une famille de renards ou un engoulevent, à nous faire communier avec ce mystérieux monde animal, dont par la faute de la civilisation et de la vie urbaine nous avons perdu le sens.

Auprès de son mari, Germaine Hainard-Roten expose des toiles, pour la plupart des paysages, dont le défaut le plus grave est qu'on ne peut en dire ni mal ni bien. Cela est honnêtement vu, honnêtement peint, mais on y cherche en vain ce je ne sais quoi de personnel qui révèle l'artiste-né. Il est possible qu'il existe chez Germaine Hainard-Roten, et ne soit pas encore parvenu à se manifester.

Au premier coup d'œil, il semblerait que les toiles exposées à l'Athénée par M. Chambaz doivent rentrer dans la même catégorie que celles de Germaine Hainard-Roten. Ce sont des paysages qui le plus souvent embrassent une vaste étendue, offrent une facture appliquée, et qui ne manifestent aucune velléité d'audace ou de rébellion. Il s'agit là d'un lointain héritier de

Barthélemy Menn, que les orgies de couleur ne séduisent pas, et qui veut avant tout une mise en place bien établie, un métier soigneux, et des valeurs justes. Sa peinture, confrontée avec celle de Maurice Barraud et de Paul Mathey, apparaîtrait timide, réticente, sage à l'excès, et somme toute plutôt triste.

Soit; seulement, si l'on s'attarde devant ces toiles qui rarement sourient, on en vient à penser que les qualités qui en font le mérite, le sérieux, le mépris de la négligence et de l'à-peu-près, notre temps a un peu trop tendance à en faire fi, et qu'après tout, la gravité sobre de ces sites aux vastes horizons, on s'en accommoderait peut-être plus longtemps que des pétarades et des fusées de bien des toiles d'aujourd'hui, dont les défis, les paradoxes et les artificieuses coquetteries s'éventent en peu de saisons. Qui n'a connu de ces tableaux «coup-de-pistolet», vedettes qui retenaient extasiée la foule d'un vernissage, et qui, cinq ou dix ans après, offensaient la vue par leur tapage superficiel?

François Fosca

Paris

La Tapisserie Française
Musée d'Art Moderne, Juni bis Oktober 1946

Die Ausstellung der französischen Wandteppiche war eine der bedeutendsten künstlerischen Manifestationen, die in Paris seit dem Kriege veranstaltet wurden. Sie bot eine hervorragende Demonstration von sieben Jahrhunderten französischer Dekorationskunst im höchsten Sinne. In gedrängtem Überblick war es möglich, die große Kontinuität dieses Kunsthandwerks und seine erstaunliche Anpassungsfähigkeit an die verschiedenen Stile zu erfassen. Ein Demonstrationssaal, wo auf haute lisse und basse lisse gewoben wird, führte in die Technik ein.

Was besonders überraschte, war das hohe Niveau der modernen Wandteppiche, deren beste ohne weiteres den guten alten Arbeiten des Mittelalters standhielten. Eine hohe Kultur wird hier von anspruchsvollen jungen Kräften erneuert. Der retrospektive Teil der Ausstellung gruppierte die seltensten Meisterwerke nach Epochen und Werkstätten. Das Mittelalter war mit besonders markanten Werken vertreten. Die Apokalypse von Angers eröffnete die Ausstellung als imposante

Der Engel gebietet Johannes, das Buch zu verschlingen. Wandteppich aus der Apokalypse von Angers. Paris, Ende des 14. Jahrhunderts

«Noble Pastorale». Blumenteppich, Loiregegend, Anfang des 16. Jahrhunderts

Aubusson. Wandteppich nach Entwurf von Jean Lurçat

Folge von 30 Teppichen; ursprünglich waren es sogar ihrer 70. Die großartige lyrisch-visionäre Formgebung, die Unmittelbarkeit der Darstellung und ein schon vollkommenes technisches Können erreichen eine einzigartige künstlerische Intensität. Die geheimnisvollen Teppiche der «Dame à la Licorne» aus dem Musée de Cluny nähern sich schon der Renaissance; doch während des ganzen 17. Jahrhunderts bewahren die Teppiche noch den Charme und die Werkgerechtigkeit des Mittelalters. Erst mit dem Grand Siècle tritt die Emanzipation ein. Die Farbenskala

erweitert sich bedeutend, und das kunstvolle Handwerk wird zur Virtuosität, um dann im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zu einem eigentlichen Reproduktionsverfahren von Ölgemälden zu werden. Im 19. Jahrhundert beschleunigen sich die Dekadenzerscheinungen bis zum Second Empire, wo dem französischen Bürger das Bildnis des Kaisers zusammen mit dem Goldrahmen vorgewoben wird.

In den Sälen des 20. Jahrhunderts empfing einen das erfrischende Gefühl eines wirklichen Fortschrittes. Anfänglich wird nur das geschmackliche Niveau erhöht. Moderne Künstler wie Henri Matisse, Rouault, Dufy und andere wurden aufgefordert, Kartons für die Teppichmanufaktur von Aubusson herzustellen. Vorläufig blieb man noch im Irrtum der Reproduktionsverfahren stecken. Erst mit Jean Lurçat trat eine gründliche Neuerung ein. Er will aus dem Teppich wieder eine autonome Kunstform machen, eine «bewegliche Freske», welche ihre eigene Technik und Strenge zurückerwirbt. Die mehrere tausend Farbtöne werden wie im Mittelalter auf einige hundert herabgesetzt. Anderseits ist dank des surrealistischen Einflusses das Inhaltliche wieder ganz selbstverständlich da; die entwerfenden Künstler finden den Weg zum fabulierenden Mittelalter zurück. Auch scheint der Surrealismus in dieser «angewandten» gewobenen Form dem großen Publikum zugänglicher zu sein; es war ganz erstaunt, daß ihm die surrealistischen Assoziationen im Grunde vertrauter sind als die surrealen Vorstellungen der Apokalypse von Angers. *T. Stahly*

Dresden

Deutsche Kunstausstellung

Armeemuseum, Herbst 1946

Dresden, die Hauptstadt des sowjetrussisch besetzten Landes Sachsen, zeigt gegenwärtig die erste allgemeine deutsche Kunstausstellung seit Kriegsende; es ist die erste freie Gesamtschau seit 1933. Völlig überrascht sieht man in den schön belichteten Sälen der Ausstellung mehr als sechshundert Bilder hängen, die dafür zeugen, daß nicht nur Älteres erhalten geblieben ist, sondern daß die deutsche Malerei lebt und sich nach ihren eigenen Gesetzen weiterentwickelt. Auch, daß trotz der «Nationalkitsch»-Periode der Anschluß an die internationalen Strömungen nicht verloren gegangen ist.

Leo von König, Bildnis Käthe Kollwitz, 1941

Bernhard Kretzschmar, Synagoge

Karl Schmidt-Rottluff, Frau und Mädchen, 1945

Nach einem monatelang dauernden Papierkrieg konnte Anfang Juli mit den eigentlichen Vorbereitungen begonnen werden. Dr. Gute, von der sächsischen Landesverwaltung, und der durch seine Klee-Forschung auch in der Schweiz bekannte Prof. Grohmann starteten eine Rundreise durch Deutschland (nur die englische Zone blieb ihnen verschlossen), um Bilder in Galerien und bei den Künstlern zu sammeln. Am 15. August eröffnete Marschall Sokolowski die Ausstellung im zu diesem Zweck ausgeräumten Armeemuseum.

Die Schau zeigt mehr als 200 Künstler, darunter je 60 Berliner und Dresdener; altersmäßig dominieren die Vierzig- bis Fünfzigjährigen, die wohl die zwölf Jahre Nationalsozialismus als gereifte Künstler am sichersten überleben konnten. Eine «Brücke»-Rückschau soll dem ziemlich verwirrten Publikum die kühnsten heutigen Versuche verständlicher machen. *E. L. Kirchner*, *K. Schmidt-Rottluff* (u. a. mit einem Bild von 1945), *Otto Müller*, der in Berlin sehr umworbene *Pechstein*, *Erich Heckel* (u. a. mit zwei sehr braven letztjährigen Bodenseelandschaften) beleben diese ersten Säle. *Kokoschka*, der immer noch in London weilt, ist mit einem verträumten «Stilleben mit Hasen» vertreten. Unter den aus Deutschland Abwesenden zeigen *George Groß* (Amerika) und *Max Beckmann* (Amsterdam) Arbeiten, die stark von Otto Dix beeinflußt sein mögen. Dieser hat sich während seiner Kriegsgefangenschaft in Straßburg sowohl farb- wie formmäßig einen neuen Stil angeeignet, eine «Kulturmalerei», die von seinem gewaltigen vierteiligen, romantischen «Krieg» (1934) stark absticht. Eine Art Naturalismus ist durch zahlreiche Dresdener vertreten, worunter *Bernhard Kretzschmars* «Synagoge», sein vielleicht geglücktestes Bild. Die Berliner *Nerlinger Lympasik* und *Duda* wirken durch die Kraft ihrer Linien. *Leo von Königs* (gest. 1944) dramatisches Bildnis von Käthe Kollwitz (1941) ist ein überragendes Werk.

Der Süden ist phantasievoller, farbenfroher, ideenreicher. Geistig gehört *Carl Hofer* wohl zu ihm, obschon er jetzt als Direktor der Berliner Hochschule für freie und angewandte Kunst amtet. Aus dem Süden stammen *Klee*, mit fünf wunderbaren Aquarellen aus den Jahren 1923 bis 1932 vertreten (es wird die Klee-Liebhaber interessieren, daß die Bienert-Sammlung wohl geborgen ist), *Hölzel* (mit drei Pastellen) und seine Schüler, *Baumeister* und der während des Krieges verstorbene *Schlemmer*. Der Kunstphotograph *Kesting* zeigt in seinen Ölbildern Chagallsche Züge; der Münchner *Geitlinger* entzückt mit einer reizvollen, kindhaften «Erinnerung an Konstanz». Bemerkenswert sind auch die etwas verschwommenen, aber schwungvollen Aquarelle des in England lebenden Bildhauers *Eugen Hoffmann*. Im nächsten Kabinett finden wir den in Amerika malenden *Lyonel Feininger*, dann den Regensburger *Xaver Fuhr*,

«Die Insel» von *Karl Kunz*, mit einem im Himmel sich umschlingenden Paar, und Klees versprechenden Schüler *Fritz Winter*. Unter den ausgesprochenen Surrealisten zeigt der Münchner *Edgar Ende* drei an die Technik Dalis erinnernde Bilder, die ihn wohl unter den Nazi den Kopf gekostet hätten. Im Gegensatz zur großen Mehrzahl der ausgestellten Bilder, die die «äußere Wirklichkeit» darstellen oder auslegen, entsteht bei den letztgenannten eine neue Wirklichkeit: «Die Abbilder der Natur haben hier ihren Gleichniswert verloren» (Grohmann).

Die Bildhauer sind in kleiner Zahl vertreten. *Barlachs* (gest. 1938) Bronze: «Kopf des Güstrower Totenmales» dominiert durch seine stille Macht. *Lehmbrucks* «Emporsteigender Jüngling», ein Gipskopf des Berliner *Fritz Cremer* und zwei Bronzefiguren von *Renée Sintenis* sind außergewöhnlich schöne Werke.

Zuerst mag es überraschen, in der ganzen Ausstellung wenig von einer «gestalterischen Erfassung der sozialpolitischen Revolution» zu spüren. Von *Käthe Kollwitz* abgesehen, bleiben nur wenige Bilder übrig, die eine der zeitgenössischen Wirklichkeit treue Anklage gegen die Gesellschaft oder das heutige Leben überhaupt ausdrücken. (Am eindeutigsten in dieser Hinsicht sind die Radierungen der nach Palästina emigrierten *Lea Grundig*.) Und doch ist dies nicht verwunderlich. Zerstörung, Niederlage und Schmach sind dem Menschen noch zu nah. Der überwältigende Schrecken und der sinnlose, opferreiche Kampf lasten noch zu schwer auf jedem Menschen und auf dem Lande der zerstörten Städte, und die sich regende Hoffnung und der Aufbauwille haben noch zu wenig Raum gefunden, um sich schöpferisch zu formen. Die «neue deutsche Kunst» ist erst im Werden. Dies ist, was die maßgebenden politischen Kreise ihren stutzigen Anhängern zu erklären versuchen. Denn mehr als tausend Menschen besuchen die Ausstellung jeden Tag (im Laufe des ersten Monats wurden Kunstwerke für mehr als 200000 Mark verkauft), und unter ihnen sind viele, welche die erbauliche Kunst des ehemaligen Hauses der deutschen Kunst in München auch verwerfen möchten, aber die aufbauenden Kräfte nicht zu erkennen vermögen und sich darüber beklagen. Es wird heftig diskutiert. Im Goldenen Buch der Besucherbemerkungen sind Perlen einfältiger und verdrehter Kritik niedergeschrieben,

Oskar Schlemmer, Knabenfigur

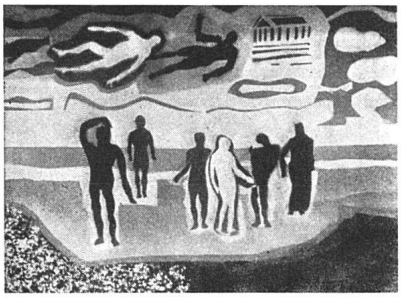
aber auch ergreifende Aussprüche heißen Dankes, daß Deutschland wieder die freie Kunstgestaltung gegeben wurde. *François Lachenal*

Tendenzen in der neuen deutschen Kunst

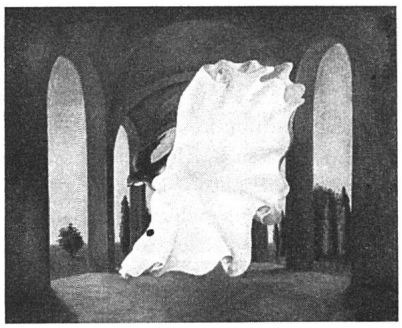
Einige der deutschen Kunstausstellungen dieses Sommers, besonders jene beachtenswert weitgespannte «Neue deutsche Kunst» in Konstanz, führten die Entwicklung seit dem Expressionismus weiter bis auf den heutigen Tag, wobei allerdings die Mängel zu bemerken waren, die immer ein solches Unterfangen in sich schließt, die Unzulänglichkeit des vollständigen Überblicks, der falschen Proportionierung, die sich aus technischen Gründen, aus der Unmöglichkeit der Herbeischaffung aus dem Ausland und aus weit entlegenen Orten Deutschlands geltend macht. Wenn es auch in diesem Zusammenhang noch nicht gestattet ist, die einzelnen künstlerischen Erscheinungen kritisch und entwicklungsgeschichtlich zu werten, so wollen wir doch den Versuch unternehmen, auf einige Tendenzen hinzuweisen, die sich im allgemeinen aus der Fülle der dargebotenen Leistungen ablesen lassen. Eines läßt sich sofort klar erkennen: daß die deutsche Malerei der Gegenwart immer – heute wie in den Jahren ihres Katakombendaseins – mit der ganzen ihr eigentümlichen Leidenschaft an der künstlerischen Auseinandersetzung ihrer Zeit teilnimmt, daß gleichsam das geistige Band, das sie mit der Malerei jenseits der Grenzen verbindet, in all den Jahren der äußeren Abkapselung nicht zerrissen ist.

Mehr noch als in Frankreich oder in der Schweiz scheinen die verschiedensten Strömungen der deutschen Malerei in das große Gefäß der surrealistischen Kunst zu münden, das sie alle zunächst aufnimmt, ohne nun seinerseits auch schon bescheidene Rinnsale in anderen Richtungen freizugeben. So schwer der Surrealismus, der in der Bewegung als solcher wie in dem einzelnen Werk die heterogensten Elemente zu verschmelzen geneigt ist (womit sogleich sein wesentlichstes Stilmerkmal bedeutet ist), als Ausdruck einer einheitlichen Seh- und Gestaltungsform begriffen werden kann, so schwer ist auch der einzelne Künstler in seinem Verhältnis zu ihm festzulegen. Denn es ist doch so: die gesicherte Einheit der malerischen Tradition, die seit dem neunzehnten Jahrhundert verloren ist und die sich seitdem in immer größere Gegensätze der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten aufgespalten hat, kann, wie die Dinge heute liegen, vom Formalen aus nicht mehr zurückgewonnen werden. Und doch setzt diese Gegensätzlichkeit die Einheit der Persönlichkeit voraus, wie unsere ganze gegenwärtige Malerei eine einheitliche geistige Situation, ein einheitliches Lebensgefühl voraussetzt.

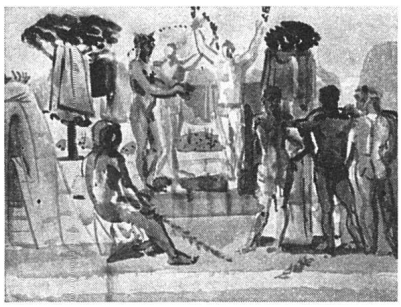
Was ist diese geistige Situation, die sich in der Mannigfaltigkeit der surrealistischen Form manifestiert? Man findet in ihr nebeneinander die Abstraktion, die Neue Sachlichkeit, den Kubismus, den Konstruktivismus, Neoklassizismus, Symbolismus, Archaismus, Megalographie, Höhlenzeichnung, Kosmisches, Montage, Malerisches und Zeichnerisches, ungebrochene Farben und Tonmalerei. Fast jeder der jüngsten Maler gelangt durch die Aufnahme von zwei oder mehreren heterogenen Formelementen in diesen surrealistischen Zusammenhang. Die künstlerischen Vorbilder der jüngsten deutschen Malerei sind, wie man auf diesen Ausstellungen mit aller Deutlichkeit feststellen konnte, nicht die ausgeruhten Meister wie Matisse (für dessen Kunst das Auge



L. Kuhn, Olympisches Gespräch, 1936



Edgar Ende, Das Tuch



Eduard Frank, Figürliche Komposition
Photos: Marburg

des großen Publikums nun auch in Deutschland inzwischen sehend geworden ist), wie Braque, der den Fortbestand der gleichermaßen sinnlichen wie raisonnablen Tradition in Frankreich garantiert, wie Bonnard oder Vuillard, die den Impressionismus ungeschwächt bis zur letzten Sublimierung fortgeführt haben, sind auch nicht die «Neoprimitiven» wie Adolf Dietrich, Vivin, Bombois, Bauchant. Die Vorbilder der jüngsten deutschen Malerei sind vielmehr in Klee und Picasso, in Chirico, in Max Ernst und Arp zu suchen. Damit tritt wieder einmal der Fall ein, daß eine Generation, die die Möglichkeit hat, zwischen der Hingabe an die Welt der sichtbaren Erscheinung und der Spekulation zu wählen, sich für die letztere entscheidet. Es ist ein typisch deutscher Fall, der sich am Beispiel der Nazarener, am Beispiel Böcklins, am Beispiel der Anekdotenmalerei, am Beispiel der Expressionisten um Frank Marc und wieder am Beispiel der Surrealisten nachweisen läßt.

Die Spekulation, die sich sowohl auf die Form wie auch auf den Inhalt erstreckt, findet im Eklektizismus der surrealistischen Form einen adäquaten Ausdruck, an dem sich der reflektierende, spielerische Geist dieser Generation in einer faszinierenden Vielseitigkeit manifestieren kann. Dem Willen zur Vergeistigung sind mehr als jemals in der Geschichte der Kunst alle Mittel recht, die der Entmaterialisierung, der Formzertrümmerung, des gesteigerten Verismus, der Anekdote, der Hingabe an das Unbewußte, das assoziative Spiel, die Flucht in die Vergangenheit, in die Zeitlosigkeit des Urzustandes, in die Zukunft, ins Nirwana, in den Traum. Das Vacuum, das die ehemals (vor 1933) «modernen», dann «entarteten», jetzt wieder «befreiten» Künstler hinterlassen haben, ist angesiedelt mit einer Fülle von Gesichten, die alle dem idealistischen Bereich entstammen, mit den aufbäumenden Rossen, Minotauren, Sibyllen, Gigantomachien, kosmischen Kompositionen, olympischen Zuständen, Orakeln, marmornen Blöcken, Muscheln, Megalithen, Wasser und Gestein, ein bestürzendes Gleichnis der geistigen Problematik unserer Zeit, die in der schwebenden Angst verharrt zwischen Technisierung und Atomisierung, zwischen Untergang und Auferstehung. Dix nähert sich Chirico, Cäsar Klein Picasso und Carl Hofer Max Ernst. Alles schwebt in der schwerelosen Traumhaftigkeit, zeitlos wie die Sehnsüchte der Menschheit.

Peter Lufft

Verbände

SWB-Tagung in Zürich
2/3. November 1946

Ob die starke Beteiligung der Mitglieder eine Folge des reichhaltigen Programmes oder der gleichzeitigen Ausstellungen von Meisterwerken aus Österreich war, oder ob vielleicht die Tatsache, daß sich der Werkbund seit 1932 nicht mehr in Zürich versammelt hatte, die Ursache bildete, läßt sich kaum feststellen. Auf jeden Fall wies der Rathaussaal am 2. November für die *Generalversammlung* eine stattliche Besetzung auf. In seiner Begrüßung erinnerte der erste Vorsitzende an die verstorbenen Mitglieder und unter ihnen vor allem an den Vizepräsidenten und Quästor Dr. Hermann Kienzle und seine bleibenden Verdienste um den Werkbund und um die Ausbreitung der Werkbund-Idee.

Die statutarischen Geschäfte fanden ihre rasche und reibungslose Erledigung. Nach 21jährigem Wirken als erster Vorsitzender legte E. R. Bühler sein Amt nieder; er wurde ersetzt durch H. Finsler, Lehrer für Photographie an der Kunstgewerbeschule Zürich, der unter dem Beifall der Versammlung und im Namen des gesamten SWB dem scheidenden Präsidenten aufs herzlichste dankte für seine vielseitigen Verdienste und seine unermüdliche Arbeit für die Anerkennung des Werkbundes, besonders in jenen Kreisen, die dem SWB und seinen Zielen lange Zeit hindurch gleichgültig oder sogar ablehnend gegenüber gestanden hatten.

Herr Bühler wird weiter dem Zentralvorstand angehören, nachdem er zusammen mit den Herren Fischer, Kadler und Steiger für eine neue Amtsdauer bestätigt wurde. An Stelle von Dr. Kienzle wählte die Versammlung Herrn B. v. Grünigen, Direktor der allgemeinen Gewerbeschule und des Gewerbemuseums Basel, neu in den Zentralvorstand, sowie als zweiten Vorsitzenden.

Am Samstagabend besammelte sich die Werkbund-Gemeinde auf Einladung der Zürcher Ortsgruppe zum *traditionellen Fest* im Waldhaus Dolder, zu welchem neben zahlreichen Gästen auch die Vereinigung der ehemaligen Kunstgewerbeschüler geladen war, um den Kontakt zwischen dem SWB und dem Nachwuchs enger zu gestalten. Als musikalischen Auftakt sang Frau Mabella *Ott-Penetto* mit ihrem wundervollen Alt «Lieder des weißen Mannes in Amerika», trefflich begleitet von Fräulein Silvia *Kind*; an Stelle des erkrankten Dr. Scherchen kommentierte diese zudem aufs charmanteste die Darbietungen. In den von E. Großhardt und H. Leuppi ausgezeichnet «umgebauten» und farbig «korrigierten» Saal wickelte sich bis in die frühen Morgenstunden ein beschwingtes Leben ab.

In den *öffentlichen Vorträgen* sprachen am Sonntagmorgen im Kammermusiksaal des Kongreßhauses Architekt *Ernesto N. Rogers*, Direktor des «Domus» Mailand («Wiederaufbau: Vom Gebrauchsgegenstand zur Stadt»), Architektin Miss *Jane Drew*, London («Problèmes actuels d'aménagement de la maison») und der Direktor der

Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums Zürich, Johannes Itten («Kunstgewerbe und Industrie»). Das «Werk» wird auf die wertvollen Beiträge noch ausführlicher eintreten. Ihren Abschluß fand die Tagung im *offiziellen Mittagessen* im Zimmerleuten-Saal, der durch das Städtische Gartenbauamt einen festlichen Schmuck von leuchtenden Herbstblumen erhalten hatte. Mit besonderer Genugtuung begrüßte der scheidende Vorsitzende neben den Vertretern der Behörden und den befreundeten Verbänden die Referenten, sowie eine Delegation des wiedererstandenen Österreichischen Werkbundes. Der besondere Dank galt dem Leiter des British Council, Zürich, Mr. Martin, der durch seine liebenswürdige Vermittlung den Vortrag von Miss Drew in jeder Weise erleichtert hatte. Durch dieses Zusammenbringen verschiedener ausländischer Kreise schätze sich der Werkbund glücklich, innerhalb seines Rahmens einen positiven Beitrag zu leisten zu der so dringend notwendigen Wiederanknüpfung internationaler Beziehungen. In launiger Weise überbrachte Stadtrat Dr. Landolt die Grüße der Behörden und versprach den Zielen des Werkbundes seine Unterstützung. Für das «Oeuvre» nahm dessen Generalsekretär, Magnat, einer der treuesten Tagungsbesucher und -sprecher, das Wort; der Obmann des BSA, Architekt A. Gradmann, schloß den Reigen der Tischreden ab, indem er in warmen Worten die Notwendigkeit einer intensiveren Zusammenarbeit beider Verbände auf verschiedenen sich berührenden Arbeitsgebieten betonte und der Freude über die gemeinsame Tätigkeit am «Werk» Ausdruck gab. *str.*

SWB-Mitglieder-Aufnahmen

In seinen letzten Sitzungen hat der Zentralvorstand folgende neue Mitglieder in den SWB aufgenommen:

O. G. Aargau:
Steiner-Widmer F., Créateur bei Bally; Wüest Susanna, Handweberin, Leiterin der Handwebwerkstätte, Brugg.

O. G. Basel:
Messerli E., Fachlehrer für Maler an der Gewerbeschule.

O. G. Bern:
Claudon Walter, Faktor.

O. G. Zürich:
Aepli K., Goldschmied, Lehrer an der Kunstgewerbeschule.

Vorträge

Vorträge über französische Architektur

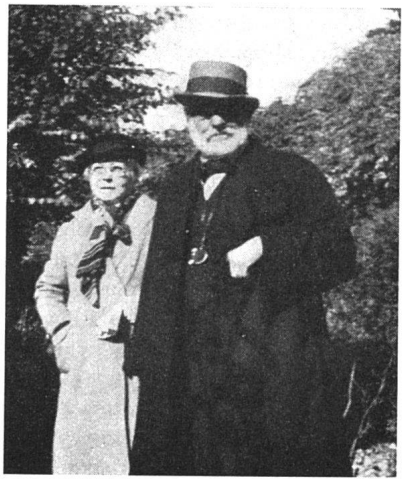
1. Vortrag: Architekt Marcel Lods, Paris, über «La reconstruction vue par un Français à travers quelques pays du continent, l'Angleterre et l'Amérique»

Mit diesem Vortrage, veranstaltet von den Verbänden SIA, BSA, SWB und l'Oeuvre in Bern, Zürich, Basel, Lausanne und Genf, wurde die für diesen Winter vorgesehene Reihe von Vorträgen über französische Architektur eröffnet. Besondere Bedeutung erhielt diese Veranstaltung durch die gleichzeitige Anwesenheit von

Auguste Perret in der Schweiz.

Dieser Besuch bedeutete für die schweizerischen Architekten ein außergewöhnliches Ereignis, hielt sich doch Perret zum ersten Male in seinem Leben in unserem Lande auf. Zürich fiel die besondere Ehre zu, Perret am Vortragsabend von Marcel Lods in der Eidg. Technischen Hochschule begrüßen zu können (22. Oktober), ein Zusammentreffen, auf das die übrigen Städte verzichten mußten. In seinen kurzen Einführungsworten würdigte der Schreibende kurz die große Bedeutung des genialen französischen Architekten und Meisters des Eisenbetons als eines der großen Wegbereiter der Baukunst unseres Zeitalters. Seine Architekturidee läßt sich auf drei, während seiner ganzen überreichen Schaffensperiode beobachtete Grundprinzipien zurückführen: «Sincérité – Economie – Humanité». Unter sincérité versteht Perret Aufrichtigkeit sowohl in funktioneller als auch in konstruktiver Hinsicht. Die unbedingte Wahrung der ökonomischen Erfordernisse zwingt zu einer letzten Sparsamkeit der aufgewendeten materiellen und künstlerischen Mittel, um ein Maximum an Zweckerfüllung, ästhetischer Einfachheit und Klarheit zu erreichen. Die Architektur soll human sein durch die Wahrung des menschlichen Maßstabes; gleichzeitig aber soll sie durch Erhabenheit und Schönheit, die über Zweck und Konstruktion stehen, zum Menschen sprechen. Zu diesen drei Grundprinzipien fügte der Sprechende einige wenig bekannte Aussprüche Perret's hinzu, die sein Werk besonders deutlich charakterisieren und auch heute unverminderte Geltung haben:

Auguste Perret und Frau in Zürich, 22. Oktober 1946



«Si la structure n'est pas digne de rester apparente, l'architecte a mal rempli sa mission.»
«Mon béton est plus beau que la pierre. Je le travaille, je le cisèle. Le béton est une pierre qui naît et la pierre naturelle est une pierre qui meurt.»
«Dans la vie comme dans l'art on doit tendre à obtenir un maximum de rendement et de beauté avec un minimum de dépens.»
«Si l'édifice est réalisé par des moyens strictement soumis aux lois de l'économie, il aura du style.»
«L'ornement est né de la nécessité de cacher un défaut. Celui qui dissimule une partie quelconque de l'ossature se prive du plus bel ornement. Si le bâtiment montre clairement sa fonction, l'édifice aura du caractère.»
«L'architecte est un poète qui pense et parle en construction.»

Dem hochbetagten noblen Vertreter jenes unsterblichen Frankreichs, das heute einmal mehr der Welt so vieles zu sagen hat, wurde in allen Städten ein herzlicher Empfang bereitet.

Zum Vortrag von Marcel Lods

Architekt Lods, der heute mit großen Stadtbauaufgaben in Frankreich (Rouen) und in der französischen Zone Deutschlands (Mainz) beauftragt ist, stellte einleitend fest, daß der Wiederaufbau nicht als isoliertes Problem, sondern nur als Teil der notwendigen allgemeinen städtebaulichen Reorganisation und weitsichtigen Vorausplanung betrachtet und praktisch gelöst werden kann. Nach einem knappen Bericht über seine Eindrücke von Reisen in verschiedenen europäischen Ländern und nach Amerika, wo er überall wertvolle Beiträge an die allgemeine Lösung der Gegenwartsprobleme vorfand, führte der Referent

seine Hörer in raschem Zuge durch die wesentlichen Grundprobleme des Städtebaus. Mit eindrucksvoller Klarheit und anhand ausgezeichneter Lichtbilder wiederholte er Wahrheiten, die, obwohl zu einem guten Teile bereits bekannt, nicht oft und scharf genug immer wieder ausgesprochen werden können. Nur am Schlusse seines Referates äußerte er sich kurz über sein Projekt für Rouen, das wir in der Chronik des letzten Heftes bereits abgebildet und mit einigen Angaben versehen haben. Man hätte gerne auf gewisse theoretische Darlegungen, speziell auf die entwicklungsgeschichtlichen Hinweise am Anfang des Referates verzichtet, um mehr von der praktischen Wiederaufbauplanung in Rouen und Mainz zu vernehmen. Dennoch hinterließ der Vortrag dieses unerschrockenen Realisten, der sich auf vage, beschönigende Formulierungen nicht einläßt, einen starken Eindruck. *a. r.*

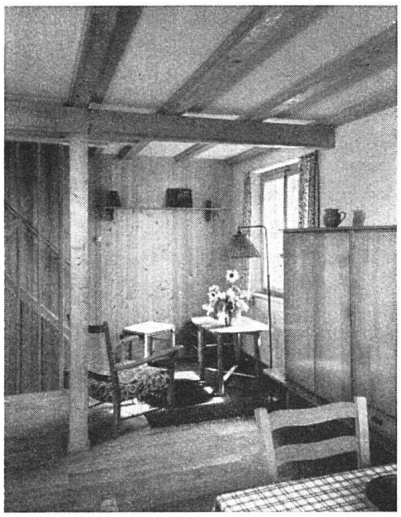
Bauchronik

Gemeindewohnbauten Hohliebe in Bern-Bümpliz

Als erste Bauetappe sind auf der Hohliebe, etwa 15 Minuten außerhalb Bümpliz, 42 Einfamilienhäuser durch den Architekten *Walter Schwaar* BSA, Bern, erbaut worden. Eine zweite Etappe von 16 ähnlichen Bauten wird voraussichtlich im Laufe des kommenden Winters in Angriff genommen, zugleich mit einem Kindergarten. Die Bauten wurden auf Ende August beendet, nach einer Bauzeit von 7 Monaten. Die 42 Häuser bilden 6 Baublöcke zu 4 Objekten und 6 Baublöcke zu 3 Objekten. 24 Wohnungen haben 4 Zimmer mit Eßküche und Bad, 18 Wohnungen haben 5 Zimmer mit gleichem Ausbau. Die reinen Baukosten betragen pro 4-Zimmerhaus Fr. 35000 und pro 5-Zimmerhaus Fr. 37000. Die Mietzinse konnten sehr niedrig gehalten werden, einerseits dank ausgiebigen Subventionen (Kanton, Bund und Gemeinde je 15%, mit Amortisationen), andererseits dank einem genauen Studium aller einzelnen Positionen und Baudetails. Sie betragen Fr. 102.– für das Vierzimmerhaus und Fr. 105.– für das Fünfzimmerhaus. Die Häuser werden nur an Familien mit Kindern abgegeben; die Grundrisse nehmen darauf Rücksicht, sie erlauben eine gute Möblierung mit zahlreichen Bettstellen.

Siedlung Hohliebe in Bern-Bümpliz. Eingangsseite. Architekt: Walter Schwaar BSA Bern

Gartenseite



Wohnraum, mit Möbeln von G. Anliker SWB, Langenthal. Photos: Tschirren, Bern

Die Siedlung macht einen schmucken, freundlichen Eindruck. Das Gelände fällt etwas ab, und die Niveauunterschiede wurden geschickt ausgenutzt. Durch Staffelung der Bauten konnten wirksame und zugleich praktische Resultate erzielt werden. Die Außenwände der Bauten wurden in Ständerkonstruktion mit äußerer und innerer Verschalung ausgeführt und mit Glaswolle isoliert. Die Innenwände sind in Holz aufgeführt, die Brandmauern in Backstein. In einigen der Häuser wurde bei der Einweihung eine *Wohnausstellung* aufgetan, an der sieben Firmen beteiligt waren. Die Typen- und Serienmöbel von Innenarchitekt Gottfried Anliker SWB, Langenthal, waren einfach und doch schön, praktisch und angemessen in den Preisen. Zu erwähnen bleiben ferner die Wandbilder von Fred Stauffer. Es ist vorgesehen, später auch noch plastischen Schmuck in der Siedlung anzubringen. *ek*

Aus Zeitschriften

cantieri. informatore tecnico

Organ des Centro industriale lombardo di coordinamento per l'edilizia. Herausgeber Organizzazione Cantieri, Milano, Piazza Duomo 20. Direktion: Ing. Ciocca und Arch. Mazzocchi. Jahresabonnement (12 Nummern) Fr. 10.–, Einzelnummern Fr. 1.–

Von der neuen Zeitschrift «cantieri» liegen zwei Nummern vor. Man erkennt daraus die Programmstellung der Herausgeber, die man folgendermaßen zusammenfassen kann: Darstellung der technischen Probleme des Bauens und der Entwicklung der Bautechnik im Dienste des Wiederaufbaus, als Grundlage zu einem rationellen und künstlerisch fortschrittlichen Bauen.

Heft 1 bringt Daten über Stahlblech-Träger, über englische Versuchsbauten, Aufsätze über Normalisierung, über standardisierte finnische Treppen von Alvar Alto. Neue Leichtstahlskelett-Bausysteme aus Italien, französische Versuchsbauten und viele Informationen aus allen Ländern runden das Heft ab, das mit einem Bericht über die neu eröffnete «Mostra permanente della Costruzione» (die Mailänder Baumusterzentrale), die ebenfalls unter der Leitung der Organisation Cantieri steht, abschließt.

In Heft 2 wird in einem ausführlichen Aufsatz von Arch. Maurizio Mazzocchi die schweizerische «Durisol»-Bauweise beschrieben und durch viele Ausführungsbeispiele dargestellt. Das schwedische Holzbausystem wird anhand eines für Großbritannien bestimmten Projektes von Arch. Cyril Sjöstrom erläutert. Ein weiterer Aufsatz behandelt das von der Metallbau AG. Zürich fabrizierte «AL-Dach». Viele Seiten mit Informationen über den Stand der Wiederaufbau- und Planungs-Arbeiten, über technische Neuerungen und andere wissenswerte

Mitteilungen beschließen das zweite Heft.

«cantieri» ist infolge seiner internationalen Haltung nicht nur für die italienischen Fachleute von Bedeutung, sondern für alle, die sich in der italienischen Sprache zurechtfinden, ein nützliches Informationsblatt, wie es uns in der Schweiz vorläufig leider fehlt. *bill*

Schweizer Abteilung an der Internationalen St. Eriksmesse in Stockholm, 24. August bis 2. September 1946. Da die Schweiz den Mittelteil der Königlichen Tennishalle zur Verfügung hatte, deren Boden nicht verletzt werden durfte, wurde eine leichte Konstruktion gewählt, die in zwei Tagen montiert war. Architekt: A. Dürig in Firma Bräuning, Leu Dürig, Arch. BSA, Basel

Bücher

Michael Stettler:
Eingriffe ins Berner Stadtbild seit hundert Jahren

19 Seiten und 10 Tafeln. Paul Haupt, Bern 1945. Broschiert Fr. 1.–

Eine gut geschriebene mit guten Beispielen und ebensolchen Abbildungen belegte Schrift von knapp 20 Textseiten, wie sie von Zeit zu Zeit, vielleicht alle 20 Jahre, in jeder bedeutenden Ortschaft unsres Landes erscheinen sollte, nicht um die sogenannten «Leute des Fortschritts» zu bekehren oder zum Verschwinden zu bringen – denn das ist vergebliche Liebesmühe, es wird immer wieder «heillose Dummköpfe» (Hodler) geben –, sondern um dokumentarisch die Etappen einer ebenso trostlosen wie sichern Verschandelung unsrer Städte wenigstens der Nachwelt zu überliefern. Stettlers Schrift ist zwar optimistischer gehalten. Seine Berner Beispiele sollen die Augen öffnen, und zudem verwahrt er sich grundsätzlich gegen eine Mumifizierung alter Überlieferung. Aber im Grunde wird jeder Eingriff in das alte Stadtbild auch in Zukunft zu Enttäuschungen, im besten Fall zu kläglichen Kompromissen führen, die man dem auf Charakter und innere Wahrhaftigkeit haltenden *modernen* Architekten nicht zumuten möchte. Am meisten Berechtigung wird man den Wiedergutmachungen alter Sünden – es ist peinlich genug das einzugestehen – und dann den wohl nicht zu umgehenden Altstadtsanierungen zuerkennen, die heute in unsern Städten mit viel Feingefühl und Hygiene ohne Verletzung des äußern Aspektes durchgeführt werden. Man wird diese letztern schon deshalb begrüßen müssen, weil sie gerade eine gewisse Garantie zur Erhaltung des Stadtbildes sind. Im übrigen wird man aber der schon des öftern in verschiedenen Varianten gestellten Forderung nach gänzlichem Schutz des alten Stadtkerns vor einem maskierten Mitmachen mit der Zeit den Vorzug geben, indem man ein *unantastbares Reservat* schafft. «Denn viel häufiger als auf eigentliche Zerstörungen gehen die angerichteten Schäden auf Umbauten und Restaurationen zurück – oft auf vermeintliche Verschönerungen –, bei denen es an der Einsicht und an der Kenntnis der wissenschaftlichen Grundlagen einer richtigen Denkmalpflege fehlt.» (H. K. in «Werk»-Tribüne, 1945/6). Es handelt sich aber hier nicht bloß um die Erhaltung dieses oder jenes historisch denkwürdigen oder ästhetisch hervorragenden Objekts, sondern eben um das Bild als Ganzes, um den Charakter der Bebauung als lokale Wesenheit, um den aus topographischer Eigenart entstandenen Stadtorganismus, wobei wir als das wichtigste den von Stettler in so einleuchtender Weise betonten *Maßstab* einer Stadt als besondere «Tugend» alter Bauweise auch hier noch einmal hervorheben möchten. *E. St.*

Miro Martini: Pittura di Cantatore

4 Seiten Text und 10 farbige Abbildungen, 9,5 : 7 cm. All' Insegna del Pesce d'Oro, Milano

Unter der erstaunlich reichen Buchproduktion Mailands im Nachkriege könnte dieses reizvolle kleine Büchlein, das fünfte einer Serie, die Giovanni Scheiwiller herausgibt, unseren Verlegern eine Anregung geben. Mit seinen zehn Farbtafeln und vier Textseiten in Westentaschenformat hält es treffender die Erinnerung an die Gemälde Domenico Cantatores fest, als es manche der großen Reproduktionen tun können, wie sie in der Schweiz üblich sind, da der Richtigkeit der Farbtöne besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Wobei zu erwähnen ist, daß die Malerei von Cantatore, eines schwerblütigen, italienisch großformigen Nachfolgers von Cézanne, entscheidend auf dem Farbklange aufbaut. *h. k.*

Wettbewerbe

Entschieden

Basler staatlicher Kunstkredit für 1946

Im allgemeinen Wettbewerb für ein *Wandbild in der Eingangshalle des Frauenspitals* traf die Jury unter den 58 eingegangenen Entwürfen folgenden Entscheid: 1. Rang (Fr. 2000): «La joie de vivre» von Hans Stocker; 2. Rang (Fr. 1000): «Kreislauf» von Ernst Baumann; 3. Rang ex aequo (Fr. 800): «Jeunesse» von Otto Abt; 3. Rang ex aequo (Fr. 800): «Freier Tag» von Karl Glatt und Karl Weber (Architekt); 4. Rang (Fr. 400): «Verlorenes Paradies» von Anton Rebholz Ferner wurden zwei Entwürfe mit je Fr. 300 und dreizehn mit je Fr. 200 entschädigt.

Veranstalter	*Objekt*	*Teilnehmer*	*Termin*	*Siehe Werk Nr.*
Direktion der Bauten und Eisenbahnen des Kantons Bern	Neubau von Verwaltungsgebäuden von Amt und Kanton Bern auf dem Holligenareal in Bern	Alle Architekten schweizerischer Nationalität	31. Jan. 1947	August 1946
Stadtrat von Zürich	Primarschulhaus mit Turnhalle und 2 Kindergärten «Im Sydefädeli», Zürich	Die in der Stadt Zürich heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1945 niedergelassenen Architekten	31. Jan. 1947	Oktober 1946
Gemeinderat der Stadt Solothurn	Primarschulhaus mit Turnhalle in der Vorstadt, Solothurn	Die im Kanton Solothurn seit mindestens 1. Januar 1945 niedergelassenen Architekten	31. Jan. 1947	Oktober 1946
Gemeinderat von Emmen	Zentralschulhaus mit Turn-, Sport- und Badeanlagen in Emmen	Die im Kanton niedergelassenen oder heimatberechtigten Architekten, die seit 1. Januar 1945 ein eigenes Architekturbüro führen	24. Jan. 1947	November 1946
Einwohnergemeinde Thun	Schulhaus und Kindergarten im Göttibach, Thun	Die seit mindestens 1. Oktober 1945 in der Gemeinde Thun niedergelassenen oder heimatberechtigten Fachleute	31. Jan. 1947	November 1946
Gemeinderat Rüschlikon	Überbauung des Schulhausareals mit Gemeindebauten zu einem Dorfzentrum in Rüschlikon	Die im Bezirk Horgen verbürgerten oder seit 1. Juli 1945 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	17. März 1947	November 1946
Gemeinderat der Stadt Winterthur	Primarschulhaus mit Turnhallen in Winterthur-Veltheim	Die in der Stadt Winterthur heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Jan. 1944 niedergelassenen Fachleute schweizerischer Nationalität	31. März 1947	Dezember 1946

In dem engeren Wettbewerb unter sechs eingeladenen Künstlern für eine *Plastik auf dem «Grab der Einsamen» im Friedhof* am Hörnli traf die Jury folgenden Entscheid: 1. Rang (Fr. 2800): «Pietà» von Peter Moilliet; 2. Rang (Fr. 1800): Alexander Zschokke; 3. Rang (Fr. 1600): «Granit bleu» von Louis Weber; 4. Rang ex aequo (Fr. 1400): «Am Ziel der Reise» von August Suter; 4. Rang ex aequo (Fr. 1400): «42» von Ernst Suter; Entschädigung (Fr. 1000): «Post tenebras lux» von Willi Hege.

Im allgemeinen Einsendungs-Wettbewerb für die *Ausschmückung der Krankenzimmer im Frauenspital* wurden 34 Blätter zu je Fr. 250 und 10 zu je Fr. 150 angekauft.

Ferner wurde das von Ernst Wolf vorgelegte Bildnis von Dr. Hermann Kienzle angenommen, und unter 7 eingeladenen Künstlern wurde je ein Bild von Paul Burckhardt, Numa Donzé und Karl Moor angekauft. Vier weitere Maler erhielten die ausgesetzte Entschädigung von je Fr. 250.

Kirchgemeindehaus und Pfarrhaus in Albisrieden

In diesem Wettbewerbe unter sechs eingeladenen Architekten traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 1600): Hans von Meyenburg, Arch.; 2. Preis (Fr. 1200): Willy Hertig, Arch.; 3. Preis (Fr. 1000): Max Stalder, Arch.; 4. Preis (Fr. 700): Robert Landolt, Arch. BSA, alle in Zürich. Außerdem erhält jeder der sechs Teilnehmer eine Entschädigung von je Fr. 700, mit Ausnahme des Erstprämiierten. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämiierten Entwurfes mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: Prof. Dr. W. Dunkel, Arch. BSA (Vorsitzender); P. Fierz, Arch.; H. Funk, Präsident der Kirchenpflege; R. Kunz, Kirchengutsverwalter; E. Schwarzenbach, Arch.

Primarschulhaus mit Turnhalle in Sevelen

Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 1000): Hans Burkard, Arch., St. Gallen; 2. Preis (Fr. 900): Erwin von Ziegler und Hans Balmer, Architekten BSA, St. Gallen; 3. Preis (Fr. 750): Hans Brunner Arch. BSA, Mitarbeiter: H. Brunner, jun., Wattwil; 4. Preis (Fr. 650): Ernst Kuhn, Arch. BSA, St. Gallen. Außerdem erhält jeder Teilnehmer eine feste Entschädigung von Fr. 500. Das Preisgericht empfiehlt, dem Verfasser des erstprämiierten Entwurfes die Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu übertragen. Preisgericht: H. Giger, Schulratspräsident, Sevelen (Vorsitzender); C. Breyer, Architekt, Adjunkt des Kantonsbaumeisters, St. Gallen; A. Ewald, Kantonsbaumeister, St. Gallen; A. Kellermüller, Arch. BSA, Winterthur; Pfarrer P. Rotach, Schulrat, Sevelen.

Neu

Primarschulhaus mit Turnhallen in Winterthur-Veltheim

Eröffnet vom Gemeinderat der Stadt Winterthur unter den in der Stadt Winterthur heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1944 niedergelassenen Fachleuten schweizerischer Nationalität. Zur Prämiierung von 5–6 Entwürfen stehen dem Preisgericht Fr. 18000 zur Verfügung, für allfällige Ankäufe Fr. 2000. Preisgericht: Stadtrat E. Loepfe, Bauamtmann; Stadtrat Dr. R. Bühler; Prof Dr. W. Dunkel, Arch. BSA, Zürich; P. Fehr, Präsident der Kreisschulpflege Veltheim; Stadtrat E. Frei, Schulamtmann; a. Prof. J. E. Fritschi; A. Gradmann, Arch. BSA, Zürich; A. Reinhart, Stadtbaumeister; P. Trüdinger, Chef des Stadtplanbüros, Basel; Ersatzmann: H. Guggenbühl, Chef des Bebauungsplanbüros. Die Unterlagen können gegen Entrichtung von Fr. 15.– durch das Bauamt der Stadt Winterthur bezogen werden. Einlieferungstermin: *31. März 1947.*