

Heft 11 [Werk-Chronik]

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Appendix**

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

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

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Aus den Museen

Aufgaben und Organisation der Museen in Amerika

«The Museum of Fine Arts in Boston and the Organization and Character of Museums in the United States of America», unter diesem Titel gab Prof. William George *Constable*, Konservator der Gemäldeabteilung am Bostoner Museum, in Basel kürzlich ganz ausgezeichnete Informationen über das Wesen der amerikanischen Museen, von denen die europäischen trotz ihrer sehr anderen Art eine Fülle von Anregungen empfangen konnten. Diese Informationen waren vor allem geeignet, einmal die vielen falschen Vorstellungen richtigzustellen, die man sich in Europa für gewöhnlich vom amerikanischen Museumsbetrieb zu machen pflegt. Die privaten und öffentlichen Sammler jenseits des Ozeans begegnen uns ja in erster Linie als die sehr viel finanzkräftigeren Käufer europäischer Kunst, dann aber auch als die Herausgeber sehr guter und sorgfältiger Kataloge und Museumsbulletins. Das Ergebnis dieser Begegnung ist dann meistens bei uns die etwas neidvolle und resignierte Feststellung, daß im «Lande der unbegrenzten Möglichkeiten» offenbar auch «unbegrenzte finanzielle Mittel» für die Pflege der Kunst zur Verfügung stehen. Mit Ausnahme einiger weniger großer Museen ist das nicht der Fall. Die sehr viel größere, frischere Aktivität aller amerikanischen Museen hat andere Gründe.

Die erste Voraussetzung dieser Aktivität liegt in der historischen Voraussetzunglosigkeit des gesamten Museumswesens: alle amerikanischen Museen sind ohne Bindung an die Tradition alter Sammlungen entstanden. Sie haben ohne die Grundlage beginnen müssen, die in Europa die Humanisten im 16. oder die Fürsten im 17./18. Jahrhundert gelegt haben; sie haben aber auch ohne deren «Raritätenkammern» beginnen dürfen. Daher die Freiheit zum Experimentieren in allen baulichen und organisatorischen Dingen – daher aber auch von Anfang an die Notwendigkeit, das Publikum an den Verkehr mit Kunstsammlungen zu gewöhnen, d. h. um den Besu-

cher zu werben. Amerika ist heute das große Laboratorium für Museumsfragen geworden. Man probiert alles aus, was zur besseren Darbietung der Sammlungen in den Museen dienen könnte. Ob es sich um die Frage der festen oder verstellbaren Bilderwände handelt oder um die Frage des natürlichen oder des künstlichen «Tageslichtes», man gibt jedem Verbesserungsvorschlag eine Chance, und man riskiert auch eine vorübergehende Verschlechterung um der Möglichkeit einer Verbesserung willen.

Das alles ist nur möglich, weil sämtliche amerikanischen Museen – mit der einen Ausnahme des jüngsten, der «National Gallery» in Washington – ohne Hilfe des Bundes, der Staaten oder der städtischen Behörden gegründet wurden und heute noch bestehen. Diese Gründungen erfolgten erst verhältnismäßig spät, im 19. Jahrhundert, da es den Vereinigten Staaten zunächst an Geld fehlte.

So besteht der Grundstock der meisten Sammlungen aus Schenkungen privater Freunde des Museums. Wie in Europa kam bei solchen en bloc-Übergaben selbstverständlich auch vieles mit ins Museum, was man dort lieber nicht gesehen hätte. Man versucht jetzt manchmal, etwas von diesem Ballast an «dreadful things» wenigstens den Nachkommen der Donatoren von einst zurückzugeben – was in Amerika juristisch z. T. zwar möglich – praktisch aber nicht immer erfolgreich ist. (In den meisten europäischen Museen ist das Fortgeben jeglichen Sammlungsbesitzes dagegen verboten, da man seine ständige Dezimierung durch den ständig sich wandelnden Geschmack der Generationen verhindern will.)

Ebenfalls im Unterschied zu den Verhältnissen in Europa ist man in Amerika schon an vielen Orten zu einer sehr wertvollen Zusammenarbeit zwischen Privatsammlern und Museen gekommen. Nicht selten läßt sich der Privatmann bei seinen Ankäufen vom Konservator derjenigen Museumsabteilung beraten, die seinen Interessen entspricht, damit sich seine Sammlung später einmal sinnvoll in die Museumssammlung einfügt. So kann das Bostoner Museum z. B. schon jetzt dem Heranwachsen «seiner» Sammlung «Kolonial-Möbel» und «Amerikanische Malerei 1800 bis 1860» zusehen.

Mindestens so wichtig wie die Schenkungen sind selbstverständlich die eigenen *Ankäufe*. Allerdings stehen dafür nur den größeren Museen wohlgefüllte Ankaufsfonds zur Verfügung. Die kleineren haben nicht mehr als die europäischen Museen, doch verstehen auch sie es oft ausgezeichnet, ihre kleinen Fonds weise zu verwalten. Auf Subventionen der Regierungen können sie allerdings nie hoffen.

Während die Museen früher durch besondere Agenten kaufen ließen, kaufen die Museumsdirektoren heute selber und direkt an den amerikanischen und europäischen Kunstmärkten ein. Inzwischen ist auch New York zu einem bedeutenden Kunstmarkt geworden, auf dem in letzter Zeit viele alte amerikanische Sammlungen angeboten werden. Trotzdem kann der amerikanische Markt den ungeheuren «Bedarf» an Kunstwerken für ein 140-Millionen-Volk längst nicht decken. Deshalb suchen einige amerikanische Museen sich durch Beteiligung an Ausgrabungen in Ägypten oder im Orient an der Quelle mit Originalen zu versorgen. Andere versuchen den riesigen Bedarf durch *Ausstellungen von Leihgaben* zu befriedigen. Diese Veranstaltungen, für die man in den meisten Museen besondere Galerien hat, müssen im amerikanischen Leben eine große Rolle spielen. Da die amerikanischen Museen die bei uns übliche Abtrennung der «freien bildenden Kunst» vom Kunstgewerbe und von den kulturgeschichtlich-ethnographischen Gebieten nicht kennen, greifen ihre Ausstellungen sehr viel stärker als bei uns in das Gebiet der heutigen «angewandten Künste». So hatte Boston vor zwei Jahren eine große Kostüm-Ausstellung, die zum Mekka aller Modezeichner wurde. Obschon diese Ausstellungen sehr kostspielig sind, werden sie besonders gepflegt. Sie ziehen das Publikum stärker an als die ständige Sammlung, die man «ja immer sehen» kann, und bringen so Leben ins Museum. Deshalb verzichten die kleinen Museen oft auf Neuerwerbungen zugunsten von wechselnden Ausstellungen.

All das zeigt, wie stark sich die amerikanischen Museen auf das Publikum einstellen müssen und einstellen wollen. «Das Museum soll der ganzen Gemeinschaft gehören. Und seine Pflicht ist es, jedermann zu dienen.» Darin sieht man den eigentlichen Sinn eines Museums. So konzentriert sich alles,

was die Museumsverwaltungen unternehmen, darauf, dem Besucher den Zugang zum Museum möglichst leicht und den Aufenthalt in seinen Räumen möglichst angenehm zu machen. Zu diesem vorbildlichen «Dienst am Kunden» gehört an erster Stelle der freie Eintritt ins Museum – an allen Tagen und selbst bei kostspieligen Sonderausstellungen. Abendliche Öffnungszeiten gehören dagegen zu den Ausnahmen (Museum in Detroit), weil sich zeigte, daß sie zu wenig benutzt werden. Sie bringen nicht mehr Menschen ins Museum. Hingegen hat man sehr richtig festgestellt, daß z. B. ein hochgelegenes Museum, das nur nach Überwindung vieler Treppenstufen zu erreichen ist, nicht so gerne besucht wird.

Auch der Zugang zu den Bildern, Plastiken und kulturgeschichtlichen Objekten soll dem Besucher so leicht wie möglich gemacht werden. Man setzt voraus, daß jeder Besucher über jeden ausgestellten Gegenstand orientiert werden möchte. Man empfindet es also offenbar nicht als beleidigend (wie der auf seine gute «Allgemeinbildung» so stolze Europäer), daß alle ausgestellten Dinge gut und umfassend beschriftet sind. Im Gegenteil: Wissensdurst und Informationsbedürfnis werden als etwas Positives und Lebendiges gewertet (was sie ja auch sind): Mit der «Politik der offenen Türe», durch die jedermann freien Zugang zum Sekretär des Museums hat, ermutigt man das Publikum direkt, zu fragen. Durch diese Türe kommt dann wirklich ein ununterbrochener Strom von Fragestellern – oft von sehr dummen, sehr oft aber von interessanten und anregenden Leuten. Ein kleiner Teil wird dann auch zu einem der Konservatoren oder gar zum Direktor des Museums weitergeleitet.

Die Frage der ausführlichen *Beschriftung in Ausstellungen* wird ja auch bei uns immer wieder diskutiert. Bei uns wird sie allerdings meistens abgelehnt. Von den «Fachleuten», Sammlern und Künstlern (die ja sowieso alles besser wissen) mit der Begründung, man wolle sich nicht belehren lassen – von den Institutsleitern mit der Begründung, die Beschriftung verhindere den Verkauf des Ausstellungskatalogs, während die Besucher auch bei uns meist dankbar für eine Beschriftung wären. In Amerika richtet man sich zuerst nach den Wünschen des Besuchers, und offenbar hat man damit keine schlechten Erfahrungen gemacht. Denn außer der Beschriftung bietet man dem Besucher ja auch noch

die Kataloge und kleinen *Galerie-Bücher* an, die über kunsthistorische und kulturgeschichtliche Zusammenhänge und Entwicklungen orientieren. Die Amerikaner rechnen offenbar damit, daß das Interesse am Kunstwerk schneller und intensiver geweckt wird, wenn man dem Besucher die notwendigsten Informationen freiwillig und für ihn mühelos gibt. Sobald der Besucher interessiert ist, wird er ja von selbst aus einem Katalog oder einem Gallery-Book gerne noch mehr erfahren wollen.

Wie in vielen Museen Hollands gehört es auch in Amerika zu den besondern Annehmlichkeiten eines Museums, daß man, ohne das Haus zu verlassen, sich bei einer Tasse Kaffee oder Tee erholen kann. – Constable konnte von manchmal außerordentlichen Resultaten dieser Bemühungen um das Wohlbefinden des Museumsbesuchers berichten – u. a. von einer Schenkung von 5000\$. Eine besonders lebhafteste Aktivität wird auch in vielen Fällen vom sog. «staff», dem Stab der Museumsbeamten, entwickelt. Sie halten regelmäßig Führungen und Vorträge vor den Originalen ab (oft dürfen das auch Besucher tun). Jedes amerikanische Museum gibt zu Beginn der Saison sein Vortrags- und Kursprogramm heraus. Eine eigene Abteilung im Museum bildet das «Erziehungsdepartement». Seine Mitglieder stellen Klassen für Kinder und Erwachsene zusammen, in denen Kurse über Kunstgeschichte und Kunstverständnis abgehalten werden. Außerdem wird in enger Zusammenarbeit mit den Schulen nicht nur für die Schulkinder, sondern vor allem auch für ihre Lehrer Kunstunterricht abgehalten. Die Mitglieder des Stabs geben ihre Stunden auch oft in den Schulen und veranstalten mit Photographien besondere kultur- oder kunstgeschichtliche Ausstellungen. Auch für Kinder soll das Museum ein Ort sein, wo man gerne hingeht. Man ist in Amerika auch weniger ängstlich, daß die Kinder etwas kaputt machen könnten – denn das Publikum sorgt selber dafür, daß «seinen» Schätzen im Museum nichts passiert. Selbstverständlich gibt es Aufseher im Museum – aber sie werden angehalten, nicht bärbeißig und mißtrauisch, sondern liebenswürdig und hilfsbereit dem Publikum gegenüber aufzutreten.

Neben den eigentlichen Kunstmuseen besitzt fast jede *Universität* ihr kleines Museum. Ein solches Museum macht nicht den Anspruch darauf, Meisterwerke zu sammeln. Es dient ausschließlich dem Unterricht, will aber immer-

hin an Originalen oder an Photographien einen Begriff von der Entwicklung der Kunst geben. Besonders wird die zeitgenössische Kunst berücksichtigt.

Stärker als in Europa steht das amerikanische Museum im Mittelpunkt des kulturellen Lebens der Gemeinschaft: man veranstaltet Konzerte, spielt Theater und zeigt Filme von kulturellem Wert, die man in den gewöhnlichen Kinoteatern nicht zu sehen bekommt.

Trotz dieser außerordentlichen Aktivität nach außen, wird die *Pflege der Kunstwerke* keineswegs vernachlässigt. Das sehr harte amerikanische Klima mit seinen großen Temperaturunterschieden zwingt die Museen vielmehr dazu, ein besonderes Augenmerk auf den Erhaltungszustand ihrer Sammlungen zu richten. Die meisten Museen sind heute air conditioning, und alle größeren haben auch gute Restauratoren und wissenschaftliche Laboratorien. Ihr hohes Niveau verdanken sie zum guten Teil dem, was sie von Europa lernen und übernehmen konnten.

Diese enorme Arbeit wird von den Mitgliedern des «staff» geleistet und von den «trustees», einer unseren Museumskommissionen entsprechenden Aufsichtsbehörde, kontrolliert. Der staff besteht aus dem director, den selbständigen curators, d. h. Leitern der einzelnen Museumsabteilungen (Asiatische Kunst, Ägypten, Gemälde usw.), dem Bibliothekar, dem Leiter der Erziehungsabteilung und dem Sekretär. In den kleinern Museen ist der staff meist zu klein und zu schlecht bezahlt. Die Zeiten, da Amateure oder enttäuschte Künstler die Museen führten, sind vorüber. Die heutigen Museumsbeamten sind hochqualifizierte und bestausgebildete Männer und Frauen; aber sie sind so mit Arbeit überlastet, daß sie meistens noch auf die Mitarbeit eines Stabes von Freiwilligen angewiesen sind.

Auf Freiwilligkeit basiert ja letzten Endes jedes amerikanische Museum. Denn da die Zeiten der Fricks und Morgans vorbei sind, ist jedes Museum auf Stiftungen und die jährlichen Beiträge der Museumsmitglieder angewiesen. «Aber» – so erklärte Constable – «diese Leute bringen ja nicht nur ihr Geld ins Museum, sondern, und das ist noch viel wichtiger, den Geist des Mitbesitzens, des Teilhabens am Museumsganzen.» Trotz allem bleibt die Finanzierung für jedes Museum eines der wichtigsten Probleme. Von Constables Bericht über sein eige-

nes Bostoner Museum sei als Besonderheit das Ankaufssystem für zeitgenössische Kunst erwähnt. Abgesehen davon, daß auch für die moderne Abteilung jeder Ankauf von den trustees bewilligt werden muß, kauft das Museum von lebenden Künstlern nur unter der Bedingung, daß das Museum die bereits gekauften Bilder eventuell später gegen bessere oder interessantere umtauschen kann. So kann das Museum unbefangener schon beim jungen Künstler kaufen, weil es die Rückversicherung hat, auf jeden Fall zu seinen stärksten oder reifsten Werken zu kommen. Die Hilfe für den jungen Künstler kann also – ähnlich wie beim Basler Kunstkredit – schon sehr früh einsetzen. Das Bostoner Museum besitzt außerdem die (nach dem Museum von Chicago) zweitgrößte Kunstschule Amerikas, an der – vom Museum aus –, ähnlich wie an unseren Gewerbeschulen, Kunstunterricht erteilt wird. So umfaßt das Museum in Amerika wirklich das gesamte künstlerische Leben – von der Pflege der Kunst der Vergangenheit bis zur Erziehung zum Kunstverständnis und zum Ausüben der Kunst der Gegenwart. *m. n.*



Claude Monet, *Les Nymphéas*, um 1910. Aus der Impressionisten-Ausstellung in der Kunsthalle Basel
Photo: Eidenbenz SWB, Basel

Wiedereröffnung des Bayrischen Nationalmuseums in München

Durch die Luftbombardements wurde der Bau des Bayrischen Nationalmuseums zwar stark beschädigt, doch blieb seine Substanz so weit erhalten, daß schon im vorigen Sommer nach mühsamen Instandsetzungsarbeiten im Erdgeschoß des Ostflügels eine Flucht von fünfzehn Räumen die Ausstellung der Glasgemäldesammlung des hessischen Landesmuseums in Darmstadt aufnehmen konnte. Inzwischen sind sieben weitere Räume wiederhergestellt, mit den Beständen des Museums eingerichtet und dem Publikumsbesuch freigegeben worden. Bislang waren nur kleine Auslesen des Sammlungsbestandes in dem weder sehr zweckmäßigen noch als architektonische Leistung rühmenswürdigen «Studiengebäude» (Arch. German Bestelmayr), das den schönen Hubertusbrunnen Adolf Hildebrands verdrängt hat, gelegentlich in Sonderausstellungen gezeigt worden.

Das Gebäude ist eine Schöpfung des romantischen Historizismus (Architekt Gabriel Seidl), das sich nach außen als eine nicht eben glückliche dekorative Aneinanderreihung renaissance-schloßartiger Baugruppen präsentiert. Im Innern sind die Räume

nach demselben malerischen Prinzip gruppiert und «stilgerecht» attrappiert. Nur durch tiefer eingreifende bauliche Veränderungen, die weder in diesen Notzeiten noch überhaupt in Seidls unglücklichem Museumsbau möglich wären, könnte eine Neuordnung nach den nüchterneren, in einer tieferen Ehrfurcht vor den künstlerischen Werten gegründeten modernen Prinzipien durchgeführt werden. Doch ist es dem Museumsleiter Dr. Theodor Müller gelungen, das Seidlsche Talmi, wenn nicht völlig zu beseitigen, so doch stark zurückzudrängen. Im Widerspruch zu diesen segensreichen Bestrebungen aber steht die Einfügung einer neuen, Renaissanceformen kopierenden schweren Holzdecke als Ersatz für den echten Renaissanceplafond, der an seinen ursprünglichen Ort, ins Dachauer Schloß, zurückgebracht wurde. Dieser Rückfall in den Seidlschen Historizismus ist um so unbegreiflicher, als der rötliche Wandgrund, auf dem die prachtvollen Brüsseler Gobelins nach Entwürfen von Pieter de Coecke van Aelst hängen, mit dem ins Grünlichgraue spielenden Farbton der Holzdecke denkbar schlecht harmoniert. Aber abgesehen von diesem Mißgriff ist es Theodor Müller vortrefflich gelungen, seine Kunstsammlung so aufzubauen, daß sie vor allem das künst-

lerische Erlebnis vermittelt, ohne doch dem alten kulturhistorischen Programm ganz untreu zu werden. Die einzelnen Kunstwerke, vor allem die Skulpturen der frühgotischen Epoche, an denen das Museum reich ist, kommen jetzt ausgezeichnet zur Geltung. In den Vitrinen sind die prachtvollen kleinen Dinge ausgestellt: Elfenbein-, Emaille-, Bronzarbeiten, Buchmalereien, Stickereien, Holzschnitzereien und anderes vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance. Man hat sich dabei nicht nur in der Quantität des zur Schau Gestellten weise beschränkt, sondern auch durch die Art der Aufstellung das Gewicht auf die künstlerischen Werte gelegt. *Hans Eckstein*

Ausstellungen

Basel

Impressionisten: Monet, Pissarro, Sisley – Vorläufer und Zeitgenossen

Kunsthalle, vom 3. September bis 20. November 1949

Noch vor zehn Jahren wäre wohl eine Impressionisten-Ausstellung, die schon

in ihrem Untertitel ausdrücklich nur Monet, Pissarro und Sisley als Impressionisten bezeichnet und von ihnen ebenso ausdrücklich «Vorläufer» und «Zeitgenossen» absondert, als eng und schulmeisterlich empfunden worden. Noch 1939 benutzten die meisten Publikationen das Wort «Impressionismus» als großen Sammelbegriff für die ganze Künstlergeneration zwischen Manet und van Gogh, d. h. für die zwischen 1832 und 1853 Geborenen. Seither hat dieses nur scheinbar unproblematischste Problem der neueren Kunst in zweifacher Weise entscheidende Klärung erfahren. Einmal in der ausgezeichnet dokumentierten «History of Impressionism» von John Rewald, die 1946 vom Museum of Modern Arts in New York herausgegeben wurde. Dann aber auch im «Musée de l'Impressionnisme» in Paris, in dem seit Mai 1947 der Louvre zum erstenmal seinen herrlichen Besitz an Impressionisten und Zeitgenossen geschlossen zeigt. Tafeln, Diagramme und Photographien erklären dort dem Publikum nicht nur den geschichtlichen Verlauf der impressionistischen «Bewegung», sondern auch in großen Zügen das Besondere der impressionistischen Technik, u. a. die physikalischen Gesetze der Farbzerlegung. Und was der Zwang, die einzelnen Schenkungen geschlossen auszustellen, an Möglichkeiten einer entwicklungs-geschichtlichen Darstellung des Impressionismus verhinderte, das versucht man mit Erklärungen im Text des ausgezeichneten kleinen Kataloges wieder auszugleichen.

Von all diesen Bemühungen um Klärung des Impressionismus ist in der Basler Ausstellung wenigstens die Dreiteilung in Vorläufer, Zeitgenossen und Impressionisten übernommen worden. Im ersten Saal findet man als «Vorläufer» die Vertreter des sich immer stärker aufhellenden Pleinairismus: an der Spitze Corot als den ältesten (1796 bis 1875) mit Werken, die zeitlich gerade noch an die Startlinie der ersten impressionistischen Bilder (1874) heranreichen, dann Daubigny (1817 bis 1878), Jongkind (1819–1891) und Boudin (1824–1898), dessen Bilder in den Jahren 1880–1896 noch manethaft neben den Impressionisten entstanden. Dazu wurden dann gleich die Frühwerke eines «Schülers» der Pleinairisten gehängt: Bilder Pissarros (1830–1903) aus den Jahren 1863 bis 1869.

Der zweite Saal enthält eine Auswahl der «Zeitgenossen»: Manet (1832 bis 1883), Degas (1834–1917), Cézanne

(1839–1906), Renoir (1841–1919) und Gauguin (1848–1903). Die Lebensdaten bestätigen nur, daß diese Maler wirklich Zeit- und Generationsgenossen der Impressionisten waren. Sie bestätigen also nur eine Gemeinsamkeit. Während die Auswahl ihrer Werke, an denen das von den Impressionisten Unterscheidende hätte sichtbar werden müssen, leider nicht so streng ausgefallen ist, wie es notwendig gewesen wäre. Es scheint sehr fraglich, ob der nichteingeweihte Besucher in diesem Saal überhaupt merkt, daß diese Maler nicht nur Zeitgenossen waren, sondern (mit Ausnahme Manets) weit auch über den Impressionismus hinausgingen. So ist dieser Demonstrationsversuch – ganz abgesehen davon, daß man ihn dem Publikum erst hätte vorführen sollen, nachdem es einen Begriff von impressionistischer Maltechnik und Sehweise bekommen hat – auf halber Strecke liegen geblieben.

Vom 3. bis zum 12. Saal bekommt man dann wirklich nur noch Werke von Impressionisten zu sehen, von denen der größte Teil aus schweizerischem (und ausländischem) Privatbesitz stammt, während nur 15 Bilder aus europäischen Museen kommen. Den Frühwerken bis 1874 (erste Impressionisten-Ausstellung) folgen die Werke der mittleren Zeit (1870–1882) und daran anschließend die «späteren Werke». Es sind sehr viel schöne Bilder darunter. Aber sie wirken als Ganzes fast gleichförmig gegenüber den großartigen Spätwerken Claude Monets, die der Ausstellung überhaupt erst Spannung und Größe zu geben scheinen: Waterloo-Bridge in London (1902), der Dogenpalast und der Palazzo Contarini in Venedig (1908) und schließlich als großartigste Steigerung: die auf riesige Panneaux gemalten Naturstudien für die Seerosenbilder in der Orangerie, die sogenannten «Nymphéas». Hier hat der Impressionismus seine kostbarste Farbenskala entwickelt und zugleich mit letzter handwerklicher Vollendung und höchster Abstraktion vom Naturvorbild die größtmögliche bildliche Illusion des Naturphänomens im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten erreicht. *m. n.*

Paul Klee. Tafelbilder und Aquarelle aus Privatbesitz

Galerie d'Art Moderne,
September/Oktober 1949

Der Titel dieser Ausstellung ist so zurückhaltend und neutral abgefaßt,

daß wohl kaum jemand erwarten wird, in der Galerie d'Art Moderne (in der man ja auch sonst hie und da «Bilder von Paul Klee aus Privatbesitz» kaufen kann) eine der schönsten privaten Kleesammlungen der Schweiz nicht zum Kaufen, sondern zum reinen genießenden Anschauen zu finden. Mit seltener Vollständigkeit umfaßt diese Sammlung mit ihren 54 Bildern und Blättern alle Seiten des so unendlich weitreichenden, und in so viele Richtungen und Bereiche vorstoßenden Werkes von Paul Klee. Fast jedes der 25 Jahre zwischen 1914 und 1939 ist durch eines oder mehrere Werke belegt. Und trotzdem hat ihr Besitzer, der zu den ersten Sammlern Paul Klees gehört, durch die prachtvolle Auswahl nicht nur ein abgerundetes Bild der Mannigfaltigkeit und des Reichtums Kleescher Kunst geschaffen. Wie jede private Kollektion (im Gegensatz zu öffentlichen Sammlungen, die den Anspruch auf die objektiv umfassende Darstellung eines Künstlers machen sollten), die von einem starken, am künstlerischen Werden beteiligten Menschen geschaffen wurde, so hat auch diese Klee-Sammlung einen bestimmten persönlichen Akzent. Er liegt auf dem heiter Poesievollen, auf jener besonderen Fähigkeit Paul Klees, aus den bescheidensten Blumengärten und den kleinsten Städten Bilder eines traumverlorenen blühenden Lebens zu schaffen. Um diese heitere Atmosphäre nicht zu stören, fehlen vielleicht die Bilder aus Klees Todesjahr 1940. So dominieren die «Gärten» und «Städte» vom frühen zauberhaften «Motiv aus Hamammet» (1914), der «Kühlung in einem Garten der heißen Zonen» (1924), der «Alten Stadt und Brücke» und «Alten Stadt, Überblick» (beide 1928) bis zur «Siedlung im Hügelland» und «Häuserenge» (1939). Und neben den organischen Formen (dem «Fischbild» im herrlichen Reichtum verschiedenster Blau) tauchen immer wieder auf, als Träger farbiger Klänge und rhythmischer Formen, die aus einfachsten Flächenformen geschaffenen Bilder. An ihrer Spitze der edle «Alte Klang» (1925). *m. n.*

Louis Marcoussis, Alee Halicka

Galerie Bettie Thommen,
17. September bis 10. Oktober
1949

Von den Toten, die ihr Tagwerk hinter sich haben, gibt man gern einen zusammenfassenden Überblick über

ihr ganzes Werk. Von den Lebenden werden gewöhnlich Bilder gezeigt, die gerade die Werkstatt verlassen haben. So ist es auch in dieser Doppelausstellung des Künstler-Ehepaares Marcoussis-Halicka, wobei vor allem die 12 Bilder des 1941 gestorbenen Louis Marcoussis Interesse beanspruchen. Denn er war einer jener Künstler, die nicht an vorderster Stelle an der wissenschaftlich formalen Ausbildung des Kubismus teilnahmen, sondern erst an seiner Verarbeitung und Anwendung. Marcoussis wird deshalb nicht weniger interessant, sondern eigentlich interessanter. Denn es wird heute immer deutlicher, daß der Kubismus, der zunächst alle Anzeichen eines rein formalen, z. T. sogar ausschließlich zerebralen Experiments an sich trug, die wesentliche Formungs-Schule der Kunst unserer Zeit ist. Was der Impressionismus für die Entwicklung der Farbe gewesen ist, wurde der Kubismus für die Entwicklung der Form. Und man kann heute fast ohne Ausnahme die wesentlichen Künstler und künstlerischen Richtungen (gegenständlicher und ungegenständlicher Art) von den unwesentlichen danach unterscheiden, ob sie durch die formale Schulung und Disziplin des Kubismus hindurchgegangen sind oder nicht. Denn dem vielbeklagten «Chaos unserer Zeit» kann nur derjenige begegnen, der über eine geformte Bildsprache als künstlerisches Instrument verfügt, und nicht derjenige, der sich selbst zum Instrument der Formlosigkeit macht. Marcoussis, der 1883 in Warschau geboren wurde, kam 1903 nach Paris, stellte 1905 zum erstenmal aus, nahm aber erst gegen 1910 den bereits in voller Entfaltung begriffenen Kubismus auf. Und zwar zunächst noch sehr zurückhaltend und ohne sich vom geschlossenen Bild des Gegenstandes zu trennen. «Le Sacré Cœur», ein prachtvolles kleines Bild in grauen und braunen Tönen, aus zarten Linien- und Flächenrythmen gebaut, steht 1910 noch auf der Stufe des Früh-Kubismus. 1913 ist Marcoussis mit «Le Bar du Port» an der Seite der Kubisten: die prismatische Brechung der Flächen in edlen Grautönen wird durch einzelne Flächen in Ziegelrot, Blau, Grün und Gelb ihre Spannung zur Farbe hin gegeben. – Der Kriegsdienst für Frankreich bedingt einen vierjährigen Unterbruch; nachher gewinnt der Einfluß Braques die Oberhand. Trotzdem zeigen von den vier Stilleben zwischen 1922 und 1929 zwei – «La pluie» und «Le pain» – daß Marcoussis die übernommene

Formensprache unabhängig, zarter und leichter als Braque, anzuwenden weiß. Seine Stilleben brillieren keineswegs wie diejenigen Braques, dafür sind sie stärker an Themen gebunden: sie geben Assoziationen von Empfindungen und Stimmungen. Die Bedeutung des «Themas» wird stärker im «Lecteur» und in dem farbig außerordentlich schönen «Graveur» – beide von 1937. Schon hier tritt eine merkwürdige Spannung zwischen den ungegenständlichen Flächen und den vom Gegenständlichen her abstrahierten Formen auf. Ihre nicht ganz befriedigende Lösung hat Marcoussis in seinen letzten Bildern von 1940/41 in der Richtung zum Surrealismus gesucht. In diesen letzten Traumarchitekturen bleibt die Farbe zum größten Teil ungegenständliche Trägerin der Stimmung – während mit der Zeichnung Raumperspektive und Plastizität des Gegenstandes wieder eingeführt werden. Traumerfüllte Poesie strömt auch aus den zarten Radierungen, die Marcoussis als Illustrationen zu Apollinaires «Alcools» geschaffen hat.

Im Gegensatz zu Marcoussis hat sich *Alice Halicka* ausschließlich der dekorativen Malerei und der Bühnendekoration zugewandt. Mit leichtem Pinsel und hellen Farben gibt sie in den «Heures de Paris» zwölf bühnenmäßige Stadtansichten von Paris. *m. n.*

Bern

Kunstwerke der Münchner Museen

Kunstmuseum, 25. September 1949 bis Februar 1950

Die Gemälde aus der Älteren Pinakothek sind seit dem Sommer 1948 in Brüssel, Amsterdam, Paris und London gezeigt worden. Für Bern wurde die Auswahl neu zusammengestellt, auf 84 Nummern beschränkt und um einige bisher nicht nach dem Ausland geliehene Bilder bereichert. Es sind dies die Dreikönigstafel von Memling, die Beweinung Dürers von 1503, Cranachs Kreuzigungsbild aus demselben Jahr, der Sebastiansaltar Holbeins des Ältern und der Bethlehemische Kindermord von Rubens. Da die Auswahl – wie diejenige der Glyptothek und des Nationalmuseums – in genauer Vorbereitung auf die Ausstellungsräume hin erfolgt ist, wurde ein Ausstellungsbild erreicht, das wesentlich mit zur Wirkung der großartigen Schau beiträgt. Zwar lassen sich über

die bekannten Meisterwerke der Münchner Pinakothek keine umstürzenden Erkenntnisse oder Veränderungen der Bewertung erwarten. Aber die Konzentration auf Meisterwerke, deren jedes mit der künstlerischen Höhe die Einmaligkeit einer «Weltstunde», eines unwiederholbaren Augenblicks im Schaffen des Individuums wie im geistigen Leben der Menschheit verbindet, bietet nicht nur dem Laien, sondern auch dem Kenner und Fachmann vielfältigste Anregung. So wirkt die knappe Gegenüberstellung der Primitiven Deutschlands und der Niederlande, der Renaissance-Meister des Südens und des Nordens in eigentlichem Sinn beispielhaft, und im Durchschreiten der wenigen Säle meint man den Fortgang der europäischen Malerei gleich einem klassischen Schauspiel einfach und groß erfahren zu können. Selten wird man je wieder einem Fest der Malerei begegnen, wie es der große Saal durch den Einklang von Rubens mit Tizian und Tintoretto bietet. Greco, Rembrandt und Poussin deuten neben dem Rubensschen Hochbarock auf die strengere – im modernen Sinn konstruktive – Richtung des 17. Jahrhunderts hin, und schließlich reichen die drei Bilder von Tiepolo, Guardi und Goya mit dem Dunst ihrer farbigen Räume dicht an die Neuzeit heran, die mit Delacroix auf Rubens als den größten Meister der farbig-malerischen Gestaltung unseres Weltbildes zurückgreift. – Für den Katalogteil der Gemälde wurde die übliche, gänzlich uninteressante Textform aufgegeben zu Gunsten ausführlicherer Mitteilungen über Entstehung, Zuschreibung und Gegenstand, verbunden mit Zitaten aus der Literatur, die als eine «Anleitung zum Genuß» verstanden sein möchten. In den Texten zu den Bildern von Rubens sind bemerkenswerte neue Feststellungen ikonographischer Art gemacht worden. Die Beteiligung des Bayerischen Nationalmuseums und der Glyptothek stand im Ausstellungsplan von Anfang an fest – nicht etwa mit der Absicht, eine Vollständigkeit irgendwelcher Art zu geben oder kunsthistorische Einsichten und Vergleiche zu schaffen. Die Gegenüberstellung von Malerei und Plastik, Antike und Mittelalter – rein als Darbietung des Schönsten vom Schönen – steigert das Empfindungsvermögen und wirkt auch der Überbetonung des Malerischen in den zahlreichen Ausstellungen unserer Zeit entgegen. Michael Pachters Marienkrönung hat zwischen zwei geschnitzten Figuren des Erasmus Gras-

ser und einem Vesperbild von 1490 einen ebenso sinngemäßen wie das Verständnis fördernden Ort, und Tilman Riemenschneiders Sebastian ist im Dürer-Raum von noch weiterer, das Sehen klärender Wirkung. Im übrigen wurde die saubere Trennung der drei Abteilungen beobachtet: die drei Mariengestalten des Jakob Kaschauer, des Gregor Erhart und des Hans Leinberger füllen mit ausstrahlender Kraft den Eingangsraum; ihre Fassungen, wunderbar erhalten, wandeln sich dem plastischen Stil entsprechend von Gold zu einem strengen Blau und zu einem weichen, mürben Rot. Die Kleinplastik der Spätgotik, der deutschen und italienischen Renaissance wird in ihrer Kostbarkeit gesteigert durch persische Seidentepiche des 17. Jahrhunderts. Der Rundgang endet in einem Saal, der dem Auge zur unbeschwertten Freude wird: Brüsseler Teppiche des 16. Jahrhunderts an den Wänden und, frei in die Mitte des Raumes gestellt, die bronzenen Jahreszeiten Hans Krumpers, des Bildhauers vom Anfang des 17. Jahrhunderts, lassen von fern die Pracht der verlorenen Münchner Residenz ahnen.

Im historischen Sinn am vollständigsten vertreten ist die griechische Antike, die nicht weniger als 200 Nummern umfaßt. Die griechischen Originale der Glyptothek, die mit dem Apoll von Tenea und den Ägineten zum wertvollsten Antikenbestand der westeuropäischen Sammlungen gehören, sind nahezu vollzählig vertreten; auf die Werke aus römischer Zeit ist absichtlich verzichtet worden. Da die Schweiz keine bedeutende Antikensammlung besitzt und auch bei Museumsbesuchen im Ausland der Betrachtung der griechischen Vasen und Kleinkunst meist wenig Zeit eingeräumt wird, gibt die Berner Schau die kaum je wiederkehrende Gelegenheit, in längerem Umgang mit Meisterwerken des Altertums unser Verhältnis zur klassischen Kunst einer Prüfung zu unterziehen. Gerade die moderne Kunst – Picasso, aber auch Klee – hat gezeigt, wie groß und bleibend der künstlerische Gehalt und die formale Anregungskraft des klaren Linienstiles der antiken Vasenmalerei sind. Die persönliche Begegnung mit dem Kunstwerk wird auch in dieser Abteilung erleichtert durch die Auswahl, die in einer überschaubaren Anzahl ausschließlich von Höchstleistungen die Stufen der griechischen Malerei zeigt. In der Altertumswissenschaft berühmteste Werke, wie die Schale des

Exekias oder die beiden weißgrundigen Lekythen aus der Phidiaszeit, werden vielleicht durch die Berner Schau weiteren Kreisen – oder wenigstens der studierenden Jugend – zu einer willkommenen Bekräftigung ihrer humanen Gesinnung. Die Terrakotten und Kleinbronzen wirken formal und inhaltlich mit an einer Vorstellung des griechischen Lebens, die über Ästhetik und Humanismus hinaus menschlich unmittelbar berührt.

Max Huggler

Vier Winterthurer Künstler

Kunsthalle, 23. September bis 23. Oktober 1949

Die Tradition, die in der Kunstpflege der Winterthurer Sammler gültig ist und den Ruf der Stadt in der Kunstwelt bestimmt, ist auch in der Haltung der ausübenden Künstler wirksam: ein entschiedenes Sich-Fernhalten von allen surrealistischen und abstrakten Richtungen und eine ausgesprochene Orientierung nach Westen, genauer nach dem französischen Neoimpressionismus. An den vier Winterthurern – es sind drei Maler und ein Bildhauer –, die in einer Herbstausstellung der Berner Kunsthalle vereinigt sind, tritt dies sehr deutlich zutage. Für beides, für das Festhalten an der realistischen Tradition und für die enge Beziehung zum romanischen Geist und Stil, können sie als eindruckliche Beispiele im positiven Sinne gelten; ihre fühlbare Frische und Spannkraft erweist sich als durchaus vereinbar mit der Pflege rein gegenständlicher Formen.

Hans Schöllhorn (1892 geboren) hat die Schule Ferdinand Hodlers in Genf genossen; dazu kamen Studienjahre in München, Dresden und Paris. Es ist eine jener vielseitigen, von besten Einflüssen angeregten Entwicklungen, wie sie der älteren und mittleren Generation noch gegönnt waren. Genf und sein See, der Quai du Mont Blanc, die mancherlei Hafeneindrücke sind die bevorzugten Motive des Malers. Er bringt sie in der charakteristischen farblichen Haltung der Genfer Schule zur Geltung, in gedämpftem Grauton oder in hellblauer Sonnigkeit. Gelegentlich tritt auch das Mittelmeer dazu. Besonders stark aber ist die Vorliebe des Malers für die bunte Erscheinung des Zirkus und fahrenden Volks; in einer stattlichen Reihe von Gouachen und Aquarellen gibt er ihr lebhaften, heiteren Ausdruck.

Rudolf Zender und Robert Wehrlin (beide kurz nach der Jahrhundert-

wende geboren) sind aufs engste mit Paris verbunden. Der erstere hat seine Studien- und Schaffensjahre bis zum Ausbruch des Weltkrieges dort verbracht, der zweite hat die Stadt bis heute zum ständigen Wohnsitz erwählt. Die Atmosphäre von Paris, die Gassen, Cafés und Ateliers, die Blicke hoch über die Dächer, die Stimmungen an der Seine mit Kranen und Schleppdampfern kehren hier vielfach wieder. Bei Zender ist es eine Malerei in breitem, strömendem Strich und einer Farbkultur, die in der Luft Vuillards und Utrillos gewachsen ist. Bei Wehrlin, der im übrigen die kraftvollste und originellste Erscheinung der Ausstellung ist, scheint in stärkerem Maße noch das Erbe der «Fauves» spürbar. Von seinen kühn und souverän gestalteten Bildern geht ein starkes Fluidum aus. Sie sind ein eindruckliches Beispiel dafür, wie ein Schweizer den gallischen Geist und Formensinn seiner Umwelt aufnimmt und schöpferisch neu aus sich selber heraus entwickelt.

Der Jüngste der vier, Robert Lienhard (1919 geboren), ist mit einer Reihe von Plastiken und Aktzeichnungen vertreten, in deren flüssigen, schlanken Formen sich ein guter Stilist anzudeuten beginnt. *W. A.*

Solothurn

Ernst Egger, Eugène Martin

Museum, 24. September bis 30. Oktober 1949

Bei Ernst Egger erneuern wir die Bekanntschaft mit einem alten Solothurner, der sich seit zwanzig Jahren in Cassis angesiedelt hat. Seine Malerei ist dichter geworden und zeigt ein naives, liebevolles Eingehen auf seine Umwelt. Alles Vorlaute ist dabei vermieden. Da sehen wir etwa ein Föhrenwäldchen in der Mittagshitze, einen Ausblick auf das Städtchen am durchsonnten Meer, ein Gehöft inmitten großer Bäume oder Leute bei der Arbeit auf Äckerchen mit Zypressen und Ölbäumen. Weniger überzeugend wirken Bilder, wo größere Gestalten bedeutsam in diese südliche Landschaft hineingestellt werden. Das erstrebte Ziel jedoch, die Einheit von Mensch und Umwelt, ist überall fühlbar und wirkt versöhnend.

In der Schweiz besser bekannt ist der Genfer Eugène Martin, der hier die Ernte seiner drei letzten Jahre ausstellt. Der unbeschränkten Zeit, die

er nun seiner Malerei widmen darf, sind wohl die drei Selbstbildnisse zu verdanken sowie zwei meisterhafte Stilleben, die ein gründliches Sichvertiefen in das Dargestellte bezeugen. Auch der Landschaft, dem bevorzugten Gebiete des Malers, ist diese Muße zugute gekommen. Sie wirkt sich in größerer Tiefe und einem Vortrag aus, der oft zu neuer Freiheit gelangt. Mit welchem Behagen setzt sich doch Martin in die Gärten seiner Vaterstadt und gibt sich Himmel und Bäumen, Häusern und Straßen hin! Sein ganzes Herz aber schüttet er aus beim Anblick seines geliebten Genfersees und der schönen Bucht, die von Hügeln und Häuserzeilen so zärtlich umgeben wird, als hielten sie behutsam ein Kleinod in Händen. Zu jeder Tageszeit belauscht er dort die wechselnden Stimmungen von Himmel und Wasser, und kein Wintertag am See ist ihm zu kalt. So haben denn seine Bilder etwas überzeugend Echtes und Liebenswürdiges.

J. M.

Zürich

Junge Zürcher Künstler

Kunsthaus, 10. September bis
9. Oktober 1949

Es ist wohl mit der Sinn einer solchen Ausstellung – abgesehen davon, daß sie junge Maler und Bildhauer mit dem Publikum und das Publikum mit ihnen bekannt macht –, daß sie im Besucher eine ganze Reihe von Fragen weckt. Sie stiftet geistige Unruhe und sei es selbst nur dadurch, daß sie von sich aus, das heißt durch die Werke, die sie präsentiert, verschwindend wenig geistige Beunruhigung auszulösen vermag. Man fragt sich doch zum mindesten: woher kommt das? Man wird veranlaßt, sich darüber seine Gedanken zu machen, wobei diese kaum den Charakter von Antworten annehmen können. Sie gehen von Fragen aus, die ihrer Natur nach – oder zum mindesten der Situation nach, aus der sie sich stellen – offen bleiben müssen.

Es besteht gar kein Zweifel daran, daß die ganz große Mehrzahl der jungen, im Kunsthaus ausstellenden Künstler nette und bewegte Menschen sind, die mit Ernst und Überzeugung arbeiten. Es wäre verfehlt zu meinen, daß die Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit sie nicht ehrlich, ja sicher oft leidenschaftlich beschäftigt. Und doch fragt man sich angesichts ihrer Gesamtheit:

Was haben sie eigentlich zu sagen? Von woher blicken sie wohin? Wo ist die Notwendigkeit, das Verändernde ihrer Aussage?

Auch wenn man von der sicher nicht haltbaren Forderung absieht, es müsse prinzipiell Neues, um der Neuheit willen, passieren, bleibt doch die Frage nach dem originalen Erlebnis und nach seiner originalen Situierung bestehen. Und die Fälle, wo diese sich mit überzeugender Selbstverständlichkeit aus sich selber bestätigen, sind selten. Nicht jede Generation kann revolutionär sein. Sie kann aber die Ergebnisse einer Revolution produktiv verarbeiten. Woran liegt es, daß man demgegenüber so vielen Zeugnissen eines schüchternen Anlehnungsbedürfnisses begegnet, die geistig eine rückläufige Tendenz verraten, ihre Zuflucht zum Beispiel zu einem faden figurlichen Symbolismus nehmen, dem es – zum mindesten an der objektiven – Überzeugungskraft fehlt?

Es ist erstaunlich, in welch verschwindendem Maße eine Auseinandersetzung mit den Gestaltungsmitteln der modernen (– um ein in jedem Falle unzulängliches Verständigungswort zu brauchen: der ungegenständlichen –) Kunst stattfindet. Diese Auseinandersetzung könnte ja zu einem ablehnenden Ergebnis führen; aber es scheint, daß sie für die meisten zum vornherein gar nicht in Betracht fällt. Dabei legen gerade die der gegenständlichen Darstellungsweise verpflichteten Arbeiten die hypothetische Frage nahe, ob nicht die künstlerische Gestaltung deshalb so schwierig ist, weil sie sich mit dem Phänomen einer allgemeinen «Entgegenständlichung» herumbalgen muß, weil sie für die Wesenheit der Dinge neue Verwirklichungsformen finden müßte: Damit würde die Welt nicht weniger wirklich, aber anders wirklich. Es wäre dann eben denkbar, daß ein gegenständlich dargestellter Baum («in der Luft hängt») und weniger wahr ist als eine «abstrakte» Formulierung des Wachstums.

Die Kunst im bisherigen Verstande ginge damit möglicherweise selber ihrer «Entgegenständlichung», ihrer Selbstauflösung entgegen. Soweit aber die Kunst eine der großen Möglichkeiten des Menschen ist, sich der Welt zu bemächtigen, sie sich geistig anzueignen, gibt es sie als ebendiese große Möglichkeit, nur daß sie sich anders bezeugen würde. Die Anstrengungen, die man unter dem Stichwort der modernen Kunst zusammenfaßt, lassen sich im geistigen Entwurf als enorme Vorarbeit dazu verstehen.

Hätten damit die Formen bisheriger Kunstäußerung ihren Sinn verloren? Daß sich solche Fragen an einer heutigen Ausstellung junger Künstler entzünden, weist darauf hin, daß sich die Dinge in einem ambivalenten Schwebezustand befinden. Die Arbeit dieser Künstler trägt die Unsicherheit dieses Zustandes in sich. Sie geben ihm Ausdruck und nehmen ihn damit auch ein gut Teil auf sich.

G. Oeri

Volkskunst aus Jugoslawien

Kunstgewerbemuseum,

1. Oktober bis 29. Oktober 1949

Die Länder Jugoslawiens sind alles andere als eine kulturelle Einheit, und nichts wäre falscher, als einen einheitlichen, von den andern Balkanstaaten absonderten Stil zu erwarten. Von der Adriaküste über das hügelige und gebirgige Binnenland bis nach Mazedonien existieren unerhört viele Möglichkeiten spezifischer, der geographischen Lage angepaßter Lokalcharaktere, wie sie sich auch in der Verschiedenheit der Haustypen ausdrücken. Die Stilgrenzen zu den Nachbarländern sind verwoben, so daß die Nähe der Ostalpen (z. B. Kärnten) ebenso gegenwärtig ist im Norden wie die Nachbarschaft zur italienischen Volkskunst im Südwesten, in Dalmatien. Erst Serbien, Bosnien, Montenegro und Mazedonien wenden ihr Gesicht vorwiegend dem Orient zu, und ihre Farbphantasie, die Linie ihrer Trachten erinnern bereits an außereuropäisch Östliches. Während beispielsweise in Kroatien und Dalmatien im Frauenkleid noch das die Taille markierende Mieder und der lange Jupe vorwiegen, werden in Bosnien und Montenegro die Röcke kürzer, und an Stelle des Mieders tritt der metallene Gürtel, der der Gestalt jene Gedrunghenheit und Rundlichkeit verleiht, die wir auch aus andern Balkanstaaten, vor allem aber aus Persien kennen.

Das Durchgehende aber bleibt die Freude am Ornament, das fast vor keiner Fläche Halt macht. Die weiten Ärmel, der Rücken, die schwere Schürze, der niedliche, zweiteilige Miedereinsatz in Seide, alles ist handgestickt oder gewirkt durch ein die Fläche gleichmäßig bedeckendes, kleingliedriges Ornament, das immer mehr oder weniger geometrisch bleibt und nur ganz selten und vermutlich in nicht typischen Fällen Blumen und Tiermotive zuzieht. Hier scheint doch der Einfluß des Islams nachzuwirken. Überhaupt ist dieser auch in den Tep-

pichen spürbar, von denen wir vor allem Gobelins mit größeren, auf eckige Formen aufgebauten Dessins vorfinden. Man tut darum wohl besser daran, ohne zu viel ethnographische Problematik sich in erster Linie den schönsten Stücken zuzuwenden. Da finden wir z. B. einen Männermantel aus weißem Wollstoff aus Zagreb, der in reichem Maße mit einer originellen Filzstickerei (Applikation) in den Farben Eigelb, Grasgrün, Zinnober geschmückt ist. Über die Farbauswahl kann auch nichts Einheitliches ausgesagt werden. Alle Farben werden verwendet, wenn auch dem Rot, Grün und Schwarz oder Schwarzblau der Vorzug gegeben wird. Es ist auffallend, welcher Aufwand an Stoffen, welcher Reichtum an gestickten Kleidungs-Stücken im wahrsten Sinne des Wortes bei den Frauen sowohl wie bei den Männern verwendet wird. Alles ist sichtbar tiefgefaltet, schwer und umständlich, und verhüllt die menschliche Körperform in einem Maße, wie das bei unsern Trachten nicht der Fall ist. In den orientalisches gerichteten Gegenden begegnen wir den Metallfarben, in Gold- und Silberstickerei, insbesondere in den serbischen Festgewändern aus rotem oder blauem Samt, die über und über mit goldenen Linienornamenten bestickt sind, wahre Prachtstücke, bei denen das Wort Volkskunst schon ziemlich fragwürdig wird. Königsmäntel könnten nicht zauberhafter sein, und das niedliche rot-goldene Frauenjäckchen mit der modulierten Brustpartie könnte ein Modeschöpfer unsrer Tage nicht eleganter gestalten.

Daß bisher nur von Kleidern die Rede war, geht auf den Umstand zurück, daß im Kunstgewerbemuseum fast ausschließlich Textilien gezeigt werden. Unter den Teppichen fiel jener längliche, aus drei Zonen bestehende aus dem Banat auf, dessen Farbschönheit wohl auf Pflanzenfarben zurückzuführen ist; denn hier vertragen sich Ziegelrot, Olivgrün, Dunkelblau, Lila-Purpur-Schattierungen, Lehm-braun und das Naturwollweiß neben Schwarzbraun in voller Harmonie. Auch die Ton-in-Ton-Leinenwebereien in Mustern und die à-jour-Stickereien sind mit vom Schönsten, was wir hier zu sehen bekommen.

Neben den Textilien nimmt das übrige Kunsthandwerk einen überraschend bescheidenen Platz ein. Die Holzschnitzereien kommen bei weitem nicht in die Nähe dessen, was wir vor etlichen Jahren aus Rumänien hier zu sehen bekamen. Die Vermeidung jeg-

licher kultischen Geräte oder Male-reien verleiht der Ausstellung eine gewisse Monotonie, und die Töpfereien in ihren bunten Glasuren aber doch recht heterogenen, ja fast zufälligen Formen machen dies nicht wett.

Die Musterkollektion von Textilstudien der Schule für angewandte Kunst sind ferner von einem geschmacklich ziemlich tiefen Niveau; man scheint von den alten Vorbildern wirklich nur das Technische übernommen zu haben, ein Umstand, der einem sehr zu denken gibt. Man kann wohl das Kunsthandwerk durch staatliche Unterstützung nicht wieder einführen, ohne daß es zur Massenproduktion, auch als Heimarbeit, wird. Den alten Festkleidern sieht man es eben an, daß sie von einzelnen Menschen für ihre Angehörigen genäht und gestickt wurden, ohne daß dabei der Zeitaufwand eine Rolle spielte. Die alte Volkskunst ist wie die kunstvolle Arbeit der Tiere und Vögel ein Werk des gesunden, ungebrochenen Instinkts und des Spieltriebs und nicht aus einer ästhetischen Überlegung heraus entstanden. Heute kann man dies nicht künstlich züchten, und Instinktsicherheit und Spieltrieb können nur im Einzelnen wieder echt werden.

Hedy A. Wyß

Carl Böckli

Helmhaus, 23. September bis 2. Oktober 1949

Daß die Schweiz ein Holzboden für die besondere Form des zeichnerischen Humors, für Karikatur und Satire sei, widerlegt unser «Nebelspalter» seit Jahren Woche für Woche. Dieses Blatt hat allmählich in Geist, Wort und Strich jenen uns gemäßen helvetischen Stil ausgebildet, der aus dem heutigen schweizerischen Leben nicht mehr wegzudenken ist. An der Bildung dieses Stils ist als Zeichner, Textverfasser und Bildredaktor des «Nebelspalters» vor allem ein Mann beteiligt, der aus der Abgeschiedenheit des appenzellischen Heiden heraus die großen und kleinen helvetischen Sünden aufdeckt und ins gebührende Licht rückt: Carl Böckli, der «Bö» des «Nebelspalters».

Bö hat kürzlich seinen 60. Geburtstag gefeiert und an diesem Tage von seiner Vaterstadt Zürich eine Dankadresse erhalten, die ihn, den großen Spötter über Sankt Bürokratius und den Amtschimmel, vor allem als den unermüden Mahner und Kämpfer für das echt Schweizerische preist, auch in den dunkeln Jahren, als es

weitherum im Lande mit der Widerstandskraft und dem Mut nicht besonders gut bestellt war. Im Zusammenhang mit dieser Ehrung ist im Helmhaus eine Ausstellung veranstaltet worden, die in das Wirken von Bö einen ausgezeichneten Einblick gab. Gegen 300 Zeichnungen, wie sie im Laufe der letzten zehn Jahre im «Nebelspalter» erschienen sind, konnten hier mit den zugehörigen Texten gekostet werden, geordnet in die Hauptgruppen, gegen die sich Bö's Pfeile vor allem richten. Daß in der Ausstellung fast ausnahmslos die Originalzeichnungen gezeigt wurden, die gegenüber der Reproduktion in vielen Fällen größere Frische, Unmittelbarkeit und größeren Nuancenreichtum besitzen, berührte überaus angenehm.

Bö's Zeichnungen haben wohl nicht die Schärfe, Kraft und formale Kühnheit der Zeichnungen einiger der großen Simplizissimus-Zeichner. Sie besitzen umgekehrt aber über die unbeirrbarere Sicherheit ihres feinen Federstrichs hinaus etwas, was sie besonders sympathisch macht: eine Liebenswürdigkeit, Versöhnlichkeit und Menschlichkeit, die – wie Edwin Arnet anlässlich der Ausstellungseröffnung sagte – dem Opfer immer noch eine Chance geben. Das gilt auch von den Texten, die Bö's Zeichnungen begleiten und vielleicht sogar das Stärkere und Primäre seines Schaffens sind. Denn Bö ist der sprachschöpferische Meister des «allemand fédéral», jener gut eidgenössischen Verquickung von Dialekt und Schriftsprache. Die von gewaltigen, schmunzelnden Besuchermassen genossene Ausstellung hat jedenfalls deutlich gezeigt, daß wir in Carl Böckli nicht nur den Kritiker helvetischer Wurmstichigkeiten und den liebenswürdigen Spötter über unsere großen und kleinen helvetischen Untugenden besitzen, sondern darüber hinaus einen Zeichner-Dichter, den wir ohne Scheu zu unseren großen Humoristen zählen dürfen.

W. R.

Chronique Romande

La saison d'hiver a débuté, à Genève, par une exposition d'œuvres de cinq peintres romands qui coïncida avec les Rencontres internationales. Le sujet que traitaient cette année celles-ci était le problème d'un nouvel humanisme; il ne faudrait pas pourtant tenter de trouver une relation entre ce thème de discussion et l'exposition des Amis des Beaux-Arts, d'autant qu'en fait, il aurait été

malaisé de découvrir des affinités entre les cinq artistes en question.

Rien n'est assurément plus éloigné du maniérisme amer et très voulu d'un Auberjonois que le naturisme franc et ingénu d'un Hans Berger; tout de même qu'il n'y a guère de lien entre ce style aisé et harmonieux auquel Gimmi atteint sans efforts visibles, et les recherches de coloris et de matière auxquelles s'adonne maintenant Marcel Poncet.

Poncet semble, après avoir paru longtemps tâtonné, être parvenu à trouver sa voie véritable, et à dégager sa personnalité. La nature morte devient pour lui le thème d'orchestrations de tons où se révèle autant de science que de sensualité. Il veut, en triturant sa couleur, obtenir des effets qui rappellent ceux qu'offrent les pierres semi-précieuses, l'onix et l'agate. Son envoi était sans conteste le meilleur de cette exposition, après celui de Vallotton.

En revanche, l'envoi de Hans Berger était assez décevant. Déjà la matière de certaines de ses toiles rebutait par son aspect de crépi grossier. D'autres étaient gâtées par un défaut qui a souvent, à mon sens, porté tort à Berger: il semble fasciné par l'idée qu'il lui faut peindre un tableau avec le moins de touches possible, comme si la rapidité d'exécution devait être un facteur d'excellence. Il est très bien d'éliminer les détails inutiles, et de viser à la simplicité; il peut tout de même arriver qu'on aille trop loin dans ce sens. Les toiles de Berger étant en général d'un format relativement grand, elles apparaissent comme de gigantesques pochades, dont on s'étonnait qu'elles fussent d'une telle dimension. On y retrouvait, sans doute, le don qu'a Berger de fixer ce qui importe dans un motif; mais on peut souhaiter qu'il cesse de craindre de dépasser le premier jet.

Aux quatre artistes vivants avait été adjoint Vallotton, dont il y avait à l'Athénée un choix excellent et varié. Une fois de plus, devant ces œuvres si savantes, si sincères, et si pudiques par leur réserve, on se confirmait dans l'idée que peu de peintres de notre temps ont été aussi originaux et aussi indépendants.

Après cette exposition, on a pu voir à l'Athénée un bel ensemble d'un peintre français qui touche à la cinquantaine, Pierre Deval. En regardant ces peintures à l'huile et ces pastels, ces figures, ces rues, ces paysages du Midi où habite l'artiste, on se livrait tout entier au plaisir que donnait cette peinture

aux tons frais et vifs, à la saine sensualité. En même temps, on pouvait faire quelques réflexions. Depuis une quarantaine d'années, que de fois l'on a pu lire, dans des manifestes d'artistes ou dans des articles de critiques, des phrases qui dénonçaient les «méfaits» de l'impressionnisme, et le déclaraient définitivement périmé. Or voici un peintre, d'un beau talent et encore jeune, qui de façon évidente se rattache à l'impressionnisme, et singulièrement à Renoir, sans d'ailleurs abdiquer sa personnalité. Et à travers sa parenté avec Renoir, on le voit se rattacher à une tradition plus ancienne, à celle du XVIII^e siècle français, à Watteau, à Fragonard. C'est le même goût de peindre les femmes et les enfants, de les situer dans un cadre de nature qui respire la quiétude et le bonheur. C'est spontanément, et non à la suite de délibérations et de raisonnements, que Pierre Deval s'est tourné vers ces maîtres, Renoir et Fragonard; ou plus exactement, il les a rencontrés sur le chemin où il s'avancait plutôt qu'il ne les a cherchés.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Die Eröffnung des Salon d'Automne markiert jährlich das Ende der Pariser Kunstferien. Am Tage der Vernissage, die meist in die letzten Septembertage oder in die erste Oktoberwoche fällt, finden sich ein Großteil der Pariser Künstler, feriengebräunt, wieder zusammen. Die einen stellen hier aus, und andere benützen diesen Eröffnungstag als bequemes Rendez-vous und als Gelegenheit, die Beziehungen zum Pariser Kunstleben wieder aufzunehmen. Auch die Kunstgalerien, die während der drei Sommermonate etwas programmlos mit den Reserven ihrer Bestände permanente Sommerausstellungen offenhielten, sehen sich hier um und treffen die Entscheidungen für den kommenden Winter. Der Salon d'Automne ist mehr eine mondäne Manifestation geworden, die sich mit der Erinnerung an avantgardistische Zeiten schmückt, die aber immer weniger eine führende künstlerische Rolle spielt. Trotzdem haben in den letzten Jahren einige Künstlergruppen versucht, diesem Salon sein bedeutendes Renommée zurückzugewinnen. Sie haben sich aber schließlich damit begnügt, sich in einigen etwas abseits gelegenen, doch verhältnismäßig gut durchgebildeten Sälen zusammenzutun, um so die Verantwortung für das

künstlerische Niveau dieses Salons nur beschränkt zu übernehmen. In diesen Sälen herrschen einerseits Pignon, Marchand, Tailleux, Gischia, Estève, Bazaine, Manessier, Singier, die alle mehr oder weniger auf Picasso und Matisse zurückgreifen, und andererseits die Maler wie Téréchkovitch, Chapelain-Midy, Legueult, Planson, Oudot, die zum Teil direkt vom Impressionismus herkommen oder, wie z. B. Téréchkovitch, Verwandtschaft mit Bonnard aufweisen. Natürlich betrachtet die erste Gruppe, mit Pignon an der Spitze, die letztere als bereits veraltet und unaktuell, wenngleich sie ihr die malerischen Qualitäten nicht abspricht. Doch könnte man der Gruppe um Pignon vorwerfen, daß es ihr trotz großem Können und Talent an Tiefe ermangelt, und daß ihre Kunst, die die großen Flächenwirkungen eines Bildes geschickt zu handhaben weiß, leider oft nicht mehr als eine Kunst der Oberfläche ist. Andererseits wehrt sich diese Gruppe heftig gegen die reine Abstraktion. Diese Opposition könnte sehr interessant sein, wenn sie uns vom Figürlichen her neue Auftriebe bieten könnte. Doch was stellen diese figürlichen Maler der reinen Abstraktion gegenüber? Der Gegenstand des Bildes ist wie in einem Rebus halb lesbar, halb unleserlich. Die Welt des Figürlichen ist in Stücke gerissen und willkürlich wieder zusammengesetzt. Geometrische und anthropomorphe Formen durchkreuzen sich und bereichern wohl durch ihren Kontrast das formale Spiel der Bildfläche, entziehen aber dem Bilde die letzte Möglichkeit des Gehaltes. Außer wir nennen Gehalt die autonome Ausdrucksfähigkeit von Formrhythmus und Farbenkontrast; doch dann sind die gegenständlichen Assoziationen überhaupt entbehrlich. Wohl hatten auch die Kubisten die Zersetzung des Gegenstandes mit seiner latenten Aufrechterhaltung parallel geführt. Doch spüren wir in jenen Werken von Juan Gris, Braque und Picasso eine Gesetzmäßigkeit in der Auflösung, eine Sauberkeit in der Analyse der figürlichen Außenwelt, wie wir sie bei der jungen «Ecole de Paris» im Salon d'Automne kaum mehr antreffen. Die stilisierten Formen sind mehr gewählt als gefunden. Das Geschmackliche tritt an Stelle des Gesetzmäßigen und läßt allen Gelüsten der Formvariation freien Lauf. Einzig Villon, der als Veteran dieser jungen Gruppe vorsteht, nimmt uns durch seine dem Zufall entrissenen chromatischen Akkorde gefangen und

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum	Impressionisten Die Ergebnisse des Wettbewerbs des Staatlichen Kunstcredits Louis Moilliet Hiroshige	3. Sept. - 20. Nov. 13. Nov. - 14. Dez.
	Galerie d'Art moderne Librairie du Château d'Art		Okt. - Nov. Nov. - Dez.
Bern	Kunstmuseum	Kunstwerke der Münchner Museen (Alte Pinakothek, Glyptothek, Bayrisches Nationalmuseum) Kunst des frühen Mittelalters aus deutschen Bibliotheken, Kirchenschätzen und Museen Otto Staiger Blumen und Pflanzen - Gartenplanung	25. Sept. - Febr. 19. Juni - 31. Dez.
	Kunsthalle Gewerbemuseum		29. Okt. - 27. Nov. 3. Nov. - 9. Nov.
Chur	Kunsthaus	GSMBA, Sektion Graubünden	12. Nov. - 11. Dez.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section de Fribourg de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	5 nov. - 27 nov.
Genève	Musée Rath	Section genevoise de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses	5 nov. - 27 nov.
	Musée d'Ethnographie	La parure dans le monde	21 mai - 15 novembre
Glarus	Gemeindehaus	Deutscher Expressionismus	5. Nov. - 21. Nov.
Lausanne	Galerie Paul Vallotton Galerie du Capitole	Vassily Photiades R. Th. Boßhard	27 oct. - 10 nov. 29 oct. - 17 nov.
	Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	A. Locca - A. Coste - M. Pellet - J. P. Bessard - A. Furer-Denz
St. Gallen	Kunstmuseum	Paul Basilius Barth - R. Fornerod - Reinhold Kündig	2. Okt. - 13. Nov.
	Olmahalle	GSMBA, Sektion St. Gallen	20. Nov. - 1. Jan.
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Weihnachts-Ausstellung	13. Nov. - 31. Dez.
Winterthur	Kunstmuseum	Winterthurer Privatbesitz II (Werke des 20. Jahrhunderts)	28. Aug. - 20. Nov.
	Gewerbemuseum	Winterthurer Kunstgewerbe	27. Nov. - 23. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Antoine Pevsner - Georges Vantongerloo - Max Bill	15. Okt. - 13. Nov.
	Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum	Schwarz-Weiß. Preis für Schweizer Malerei Zeichnungen moderner Schweizer Bildhauer Volkskunst aus Jugoslawien Geld, Münze, Medaille Französische Gebrauchsgraphik der Gegenwart Erziehung zum Schönen	17. Nov. - 11. Dez. 29. Okt. - 8. Jan. 2. Okt. - 13. Nov. 19. Nov. - 18. Dez. 26. Nov. - 19. Dez.
	Pestalozzianum Galerie Chichio Haller Galerie Georges Moos Kunstsalon Anita Lüthy Orell Füssli Kunstsalon Wolfsberg Turnhalle Linth-Escher Galerie Kirchgasse	Oscar Dalvil - Otto Tschumi - Paul Fontaine Max Gubler Gunter Böhmer Fritz Zbinden Ernst Morgenthaler Künstlergemeinschaft «Réveil» Antoine Serneets	8. Okt. - Febr. 22. Okt. - 11. Nov. 10. Nov. - 1. Dez. 5. Nov. - 22. Nov. 5. Nov. - 30. Nov. 3. Nov. - 26. Nov. 29. Okt. - 27. Nov. 19. Okt. - 9. 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

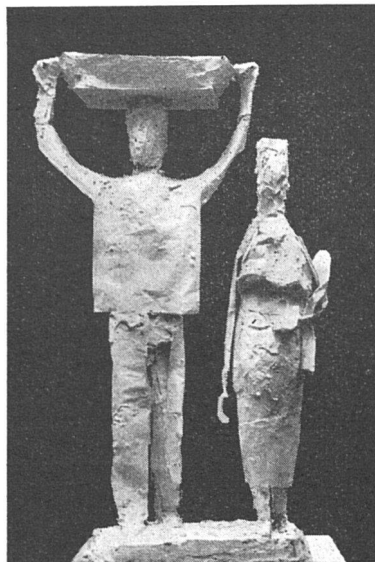


Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH

zeigt, daß es möglich ist, den von der Natur empfangenen Impuls durch eine geistige Metamorphose zu überzeugenden Harmonien zu führen. Erwähnen wir hier auch noch einige Intimisten, wie *Le Moal* und den Schweizer Maler *Hans Seiler*, die durch die Poesie ihrer Formverbindungen und Formassoziationen dem Vorwurf des Gehaltlosen entgehen.

Die Bildhauerei des Salon d'Automne wäre kaum der Erwähnung wert, würde sie nicht durch zwei etwas ausfallende Arbeiten von *Couturier* und *Auricoste* belebt. Aber auch diese zwei Plastiken sind verunglückte Versuche zweier begabter Bildhauer, die die Form ihres Talentes nicht mit ihrem brennenden Bedürfnis nach Modernität vereinigen können. Vor zwölf Jahren nahmen diese beiden Künstler den ersten Platz unter den jungen Bildhauern ein. Die Kunstbehörden waren damals zur Einsicht gekommen, daß sie zu spät die Bedeutung eines Maillol, Despiau, Malfray erkannt hatten, und versuchten, dieses Verfehlen an den Schülern dieser Meister gutzumachen. Voll versprechender Begabung, doch im Geiste ganz ihren Lehrmeistern Maillol, Despiau und Malfray verpflichtet, erfüllten *Couturier* und *Auricoste* alle Ansprüche, die eine sich modernisierende Kunstbehörde an die Künstlerelite stellen konnte. In kurzer Zeit entstanden Plastiken dieser beiden befreundeten Künstler für öffentliche Plätze in Paris, das Völkerbundsgebäude in Genf und internationale Ausstellungen, die das Ende der pompösen offiziellen Kunst anzukündigen schienen. In manch anderen Ländern wären Künstler dieser Qualität zu den repräsentativen Bildhauern ihres Landes geworden. In Paris aber ist die korrosive Wirkung der Kritik so stark, daß ein begabter und geistig offener Künstler sich nicht lange darüber hinwegtäuschen kann, daß staatliche Protektion mit der ständigen schöpferischen Erneuerung der Kunst unverträglich ist. Es ist daher den beiden Künstlern hoch anzurechnen, daß sie sich nicht mit der natürlichen Abwicklung ihrer Karriere begnügten. Es ist aber andererseits geradezu tragisch, daß sie sich durch die Disposition ihrer Begabung viel natürlicher in einer von Rodin und Maillol erneuten, ihm ganzen aber traditionsgebundenen Linie bewegt hätten. Das ungefähr vier Meter hohe Gipsmodell für das Denkmal des Humanisten, Freidenkers und Buchdruckers der französischen Renaissance, *Etienne Dolet*, das *Couturier* am Eingang des Salons aufgerich-



Manuel Auricoste, *Groupe*. Photo: Marc Vaux, Paris

tet hat und das später (wahrscheinlich noch stark überarbeitet) in Bronze auf der Place Maubert aufgestellt werden soll, zeugt von diesem Konflikt, in dem sich *Couturier* augenblicklich befindet. Er wird mit dieser Freiplastik ebenso sehr die öffentlichen Behörden wie auch die avantgardistischen Kreise enttäuschen. Die hochbeinige abgemagerte Figur *Etienne Dolets* steht unter dem Galgen. (*Etienne Dolet* wurde 1546 auf dem Scheiterhaufen verbrannt, doch war es damals «humane» Sitte, den zum Feuertode Verurteilten durch Erhängen oder Erwürgen vor den letzten Feuerqualen zu bewahren.) Der Körper baut sich aus kubisch übereinandergefügten Pfeilern, die dem Galgen entgegenstreben, auf, so daß eine formale Verwandtschaft und eine expressive Beziehung zwischen Galgen und Figur entsteht. Die Behandlung des Details ist aber anatomisch naturalistisch angedeutet, so daß daraus ein unbefriedigendes Zwittergebilde zwischen resoluter Abstraktion und sensibler Oberflächenwirkung entsteht und die Figur trotz den großen Vereinfachungen den strukturalen Halt verliert.

Von ähnlicher Unfertigkeit ist auch die kleine, direkt in Gips aufgebaute und meist nur durch in Gips getauchte Papierstreifen zusammengehaltene Figurengruppe von *Auricoste*. Als erste Skizze ist sie wohl sehr reizvoll, doch sieht man bei beiden Künstlern, daß ihnen an dem skizzenhaften Zustand ihrer Plastik gelegen ist und daß sie diesen Zustand nicht nur als Übergangsstadium betrachten, sondern daraus eine endgültige Ausdruckssteigerung erwarten, die ihnen in

ihrem bisherigen natürlichen Arbeitsprozeß versagt geblieben war. Der Stachel *Picassos* und der traumhafte Automatismus der Surrealisten haben diese beiden gesunden Künstlernaturen aus dem Gleichgewicht gebracht, ohne ihnen aber als Gegenleistung die morbide Genialität zu verleihen, die auf diesem gefährlichen Kampfplatz nötig wäre. *F. Stahly*

Stuttgarter Kunstchronik

In die Sommermonate fiel ausnahmsweise eine Reihe wichtiger Ausstellungen. Staatsgalerie und Kunstverein veranstalteten gemeinsam eine Gedächtnisschau für *Wilhelm Lehmbruck*, der 1919, erst 38jährig, freiwillig aus dem Leben schied, mit 138 Bildwerken, Malereien und Graphiken aus dem Besitz der Familie. Das Werk *Lehmbrucks*, eines Bahnbrechers des deutschen Expressionismus, hat dank der Reinheit der Gestaltung und der Macht der Beseelung nichts von seiner Wirkung eingebüßt. Die ab 1910 in Paris, ab 1914 in Berlin und Zürich entstandenen Großplastiken von der «Knieenden» bis zu den ergreifenden Spätwerken des «Denkers» und des «Gestürzten» bekunden mit ihrem in die Länge gezogenen Körperbau die innere Verwandtschaft mit der Gotik in ihrem Streben nach Überwindung der Materie durch den Geist. Die weiteren Bildwerke, meist Torsos weiblicher Akte, lassen durch ihre formale Geschlossenheit das stofflich Fehlende nie vermessen. Die von *Lehmbruck* an ein Kunstwerk gestellten Forderungen: «Voller Intensität, nichts leer, voller Wärme, voller Tiefe», hat er selbst erfüllt. — Der Kunstverein machte ferner Stuttgart zum erstenmal mit dem Schaffen *Fernand Légers* und *André Massons* bekannt. Der Eindruck dieser Schau war besonders stark und nachhaltig. Die 26 sorglich ausgewählten Gemälde *Légers* boten einen Überblick über seine Entwicklung seit den Tagen, in denen er eigenwilliger Mitbegründer der kubistischen Bewegung war, bis zur Gegenwart und enthüllten die imponierende Einheitlichkeit seines niemals naturalistischen, bald mehr, bald weniger abstrahierenden Gestaltens, das Meistern machtvoll-tektonischen Baus in Form und Farbe, ein souveränes Schaffen, das von Natur aus stets auf das Große gerichtet ist. Die *Masson*-Ausstellung umschloß eine beträchtliche Zahl von Gemälden und Graphi-

ken der letzten Jahre. Nicht immer gleichwertige Gebilde eines ungemein beweglichen Geistes, voll reicher Erfindung im Thematischen und Formalen, erregt und erregend in ihrer abgründigen Phantastik, ihrer spielend sicheren Beherrschung der technischen Mittel.

Auch in der Galerie Valentin lernte man einen Meister aus Paris, Georges Rouault, kennen, wenn auch nur als Graphiker. Allein die 45 großformatigen Blätter der «Miserere»-Folge, die man dereinst gewiß unter die erschütternden Dokumente einer unseligen Zeit zählen wird, reichen aus, die formgebändige Gewalt des Ausdrucks und die tiefe, von sozialem Ethos erfüllte Religiosität dieses deutscher Mentalität besonders nahestehenden Franzosen zu erfassen. — Die Galerie Lutz & Meyer widmete der in Riga geborenen, seit Jahrzehnten in Stuttgart beheimateten Malerin und Weberin Ida Kerkovius, einer Schülerin Hölzels und des Weimarer Bauhauses, eine umfassende Ausstellung anlässlich ihres 70. Geburtstages. Sie bezeugt, daß sich die Kurve ihres Schaffens, das Elemente echt weiblichen Wirkens männlicher Gestaltungskraft und naiven, an die Ausdrucksweise der Kinder gemahnenden Spieltriebs verschmilzt, auch heute noch aufwärts bewegt.

Das Landesgewerbemuseum stellte seine Räume für eine großangelegte Schau «Buch, Presse, Gebrauchsgraphik» zur Verfügung, veranstaltet von der «Landesgruppe Württemberg-Baden des Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker» und der «Fachgruppe Gebrauchsgraphik im Werbefachverband Württemberg-Baden». Das wirkungsvolle, auch künstlerisch ausgezeichnete Plakat stammt von dem Stuttgarter Karl Lamprecht. Der Gesamteindruck ist der eines gediegenen, nur selten sich vom Herkömmlichen entfernenden Könnens im Bereich zweckbestimmten Wirkens. Hin und wieder begegnet man auch einer reizvollen Gestaltung von eigenartiger Prägung. Angeschlossen war eine Internationale Plakatausstellung, bei der die Schweizer Plakate unbestritten am besten abschnitten. Im Obergeschoß zeigten die alteingesessenen wie die neugegründeten württembergischen und badischen Verlage Proben ihrer Produktion seit Kriegsende an Buchveröffentlichungen, Mappenwerken und Zeitschriften. Stuttgart steht mit 78 Verlagen weitaus an erster Stelle, auch hinsichtlich der Qualität. Heidelberg und Tübingen reihen sich

an. Alles in allem: ein erfreulicher Auftrieb verlegerischen Wirkens auf vielerlei Kulturgebieten.

Hans Hildebrandt

Münchner Kunstchronik

Die Münchner Ausstellung des «Blauen Reiters» stellt die produktive Rolle Münchens um 1910 dar. Aus vielen Ländern der Welt hat Ludwig Grote Bilder zusammengetragen, die zwischen 1908 und 1914 entstanden. So wurde deutlich, daß München damals ein entscheidender Brennpunkt neuer Kunst gewesen ist. Vieles war zwar von Paris her angeregt (damaliger Delaunay usw.), aber München hatte einen eigenen Einsatz, eher vom Osten her gespiesen. Fragt man heute präzise, wo eigentlich die gegenstandslose Malerei entstanden sei, so kann man antworten: Sie wurde 1909 in München geboren, in Kandinskys Atelier in der Ainmillerstraße. Womöglich ist, wie ich persönlich meine, München auch die Geburtsstätte gegenstandsloser Plastik. Hermann Obrist, dem Blauen Reiter fernstehend, schuf hier Bildhauereien, die ebenfalls gegenstandslos gemeint waren und die er aus dem Jugendstil entwickelte.

Nachdem in Deutschland schon 1904 die «Brücke» entstanden war (Dresden), wo radikal mit älterer Malerei einschließlich Impressionismus gebrochen wurde, trat in München 1909 die Neue Künstlervereinigung hervor, aus der der konsequentere und differenziertere «Blaue Reiter» entsprang. Er war zunächst nur eine Redaktion, bestehend aus Kandinsky und Marc, an die sich Gleichgesinnte anschlossen und zur berühmten Ausstellung von 1911 zusammenfanden. Die bedeutendsten waren: Kandinsky, Marc, Macke, Campendonk, wozu wenig später auch Klee und Jawlensky kamen. Jener Almanach «Der Blaue Reiter» verschmolz französischen Kubismus mit deutschem Expressionismus, Mittelalter, Volkskunst und Kinderzeichnung, überall wieder an die Wurzeln der Gestaltung führend. Auch Schönberg war damals (zeichnend!) dabei. Man erntete einen allgemeinen Sturm der Entrüstung. Am ehesten wurde dann die innige Tiermystik Mares populär. Klees abgründige Formenspiele lagen noch in ihren Anfängen. Am schwersten hatte Kandinsky um sein folgerichtiges Prinzip zu kämpfen. Aber gerade er (Verknüpfung!) sollte Schöpfer jener riesigen Bewe-

gung werden, die als «absolute» Malerei völlig neue Bereiche eröffnete. — Viele Künstler gehörten damals dazu, können hier aber nicht genannt werden. Die Ausstellung ist ein ergreifendes Dokument aus den Geburtsstunden einer neuen Optik und einer verwandelten Einstellung zum Leben.

Franz Roh

Bauchronik

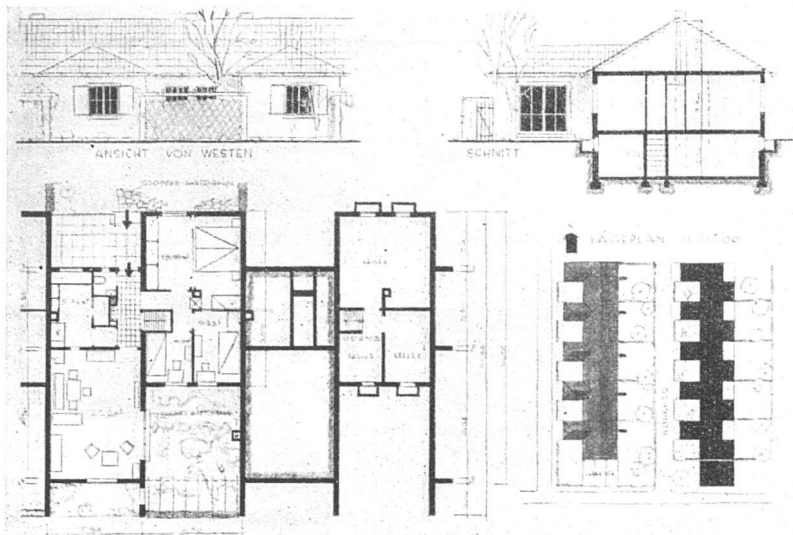
Bauen in Deutschland

Der ungeheure Wohnungsbedarf in Deutschland regt die Architekten erneut zum Studium zeitgemäßer Grundrißgestaltung an. Es werden die einfachsten Hausformen für die Unterkunft von Ostflüchtlingen und andern Obdachlosen entworfen; aber auch für bessere Verhältnisse sucht man neue Formen.

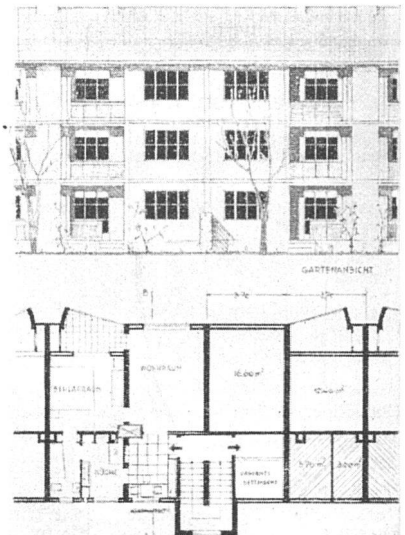
Wir sind in der Lage, aus dem Schaffen der Architekten M. Reisinger und F. Riegels in Düsseldorf einige Arbeiten zu zeigen, die als interessante Versuche gewertet werden müssen. Neben gut ausgedachten und abgewogenen Grundrissen versuchen die Verfasser, in die Architektur ihrer Entwürfe Abwechslung zu bringen, was ein lobenswertes Bestreben ist, wenn man bedenkt, welche Unzahl von neuen Häusern gebaut werden müssen. Wenn diesem Bauen nicht ein starker Wille zur architektonischen Gestaltung zugrunde liegt, so ist die Aufgabestellung von vornherein unbefriedigend. Es ist daher zu begrüßen, wenn sich die Architekten mit der formalen Seite ebenso sehr befassen wie mit der Grundrißgestaltung und der Wirtschaftlichkeit ihrer Bauten.

Das Einfamilienhaus Typ B weist 4 Zimmer auf einem Boden auf; das Wohnzimmer hat eine Fläche von 22,8 m². Daneben liegen im Schlafteil ein Eltern- und 2 Einzelzimmer. Die Badewanne befindet sich in der Küche, eine Anordnung, die nicht ideal, aber platzsparend und in bezug auf die sanitären Installationen sehr ökonomisch ist. Der Vorschlag des kleinen Gartenraumes ist überzeugend, denn er bietet in seiner Abgeschlossenheit große Vorteile. Durch eine sinngemäße Bepflanzung kann von ihm eine sehr intime Wirkung ausgehen.

Eine sehr hübsche Grundrißdisposition zeigt der zweigeschossige Drei-



Neue Wohnhaustypen von M. Reisinger und F. Riegels, Architekten, Düsseldorf. Einfamilienhaus Typ B. Westfassade, Schnitt und Grundriß 1:300. Lageplan 1:1500



Dreigeschossiger Zweispänner Typ D. Gartenfassade und Grundriß Obergeschoß 1:350

spännertyp C. Die 3-Zimmer-Wohnung mit der säuberlichen Trennung: Wohnen und Essen einerseits und Schlafen andererseits, ist sehr schön gelöst. Leider fehlt der Wohnung das Bad, an dessen Stelle ein kleiner Waschraum vorgesehen ist. Für einfache Verhältnisse mag dies genügen. Zwischen den beiden seitlichen 3-Zimmer-Wohnungen befindet sich am gleichen Treppenhaus eine äußerst knapp bemessene 1-Zim-

mer-Wohnung. Auch bei diesem Typ ist auf eine gute Fassadengestaltung Wert gelegt.

Der Grundriß des Typs D nähert sich den bei uns üblichen Dispositionen. Er zeigt eine kleine Wohnküche, anschließend einen großen Wohnraum mit Austritt auf einen Balkon, einen gefangenen Schlafräum und dahinter, als neue Idee, ein gefangenes Badezimmer, das mit der Küche verbun-

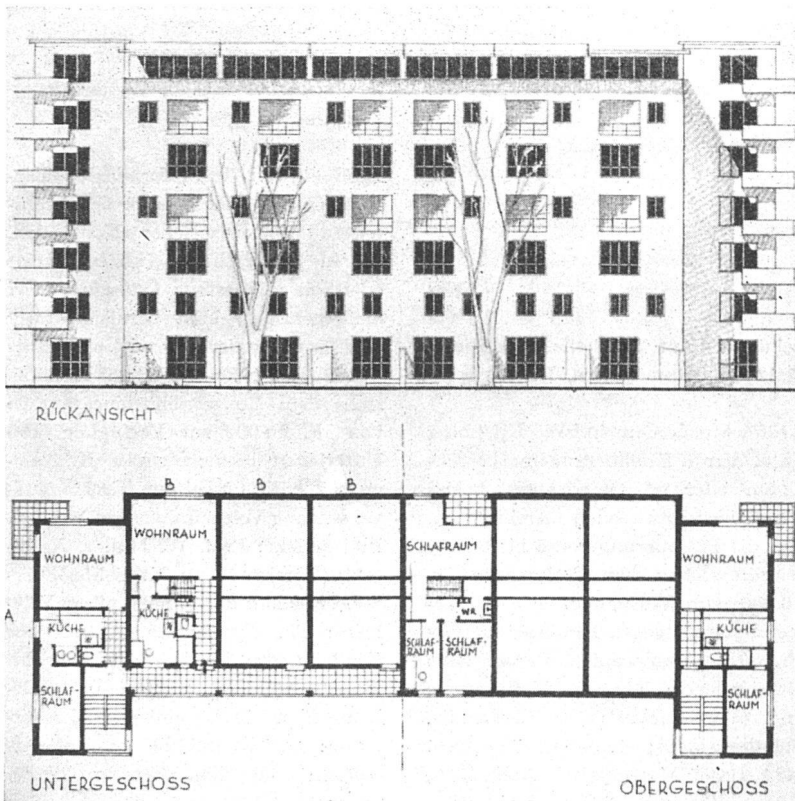
den ist. Die Variante, statt der Wohnküche eine BettNische vorzusehen, entspringt heutigen deutschen Verhältnissen und wäre bei uns undenkbar. Die Fassadengestaltung dieses Typs ist sehr ansprechend; besonders sind die großen Fenster und die sichtbare Skelettkonstruktion hervorzuheben.

Als letztes Beispiel zeigen wir das Laubenganghaus, Typ E. Die Anordnung der darin eingebauten zweistöckigen Wohnungen hat den Vorteil, daß außer Küche und Eingang keine Räume am Laubengang selbst liegen. Dieser ist durch das vorkragende obere Geschoß gegen die Witterung gut geschützt. Auch bei diesem Vorschlag ist ein starker Gestaltungswille spürbar, und die angestrebte Abwechslung der Motive ist erreicht.

Die kurzen Hinweise mögen genügen, um zu zeigen, daß in Deutschland Kräfte am Werk sind, die nicht nur die Planung im Großen zu lösen suchen, sondern die sich auch intensiv mit der Detailgestaltung befassen und dabei teilweise ganz neue Lösungen finden.

r. w.

Laubenganghaus Typ E. Rückansicht, Grundrisse Unter- und Obergeschoß 1:400



Wettbewerbe

Entschieden

Primarschulhaus Grabs (St. Gallen)

In diesem beschränkten Wettbewerb unter fünf eingeladenen Architekten traf das Preisgericht folgenden Ent-

Wettbewerbe

Veranstalter	Objekt	Teilnehmer	Termin	Siehe Werk Nr.
Generaldirektion SBB, Generaldirektion PTT, Regierungsrat des Kantons Bern und Gemeinderat der Stadt Bern	Verkehrsgestaltung in der innern Stadt in Verbindung mit der generellen Projektierung neuer Bahn- und Postdienstgebäude in Bern	Die schweizerischen, sowie die seit mindestens 1. Januar 1945 in der Schweiz niedergelassenen ausländischen Fachleute	31. März 1950	August 1949
Polizeidepartement des Kantons St. Gallen	Anstaltsneubauten im Saxerriet (Salez)	Die im Kanton St. Gallen heimatberechtigten oder seit mindestens einem Jahr niedergelassenen Fachleute schweizerischer Nationalität	31. Januar 1950	September 1949
Sekundarschulgemeinde Dürnten	Sekundarschulhaus mit Turnhalle in Dürnten	Die in den Bezirken Hinwil, Pfäffikon, Uster und Meilen heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1949 niedergelassenen Architekten	31. Januar 1950	September 1949
Einwohnerrat Zug	Primarschulhaus Guthirt in Zug	Die in der Stadtgemeinde Zug heimatberechtigten oder seit mindestens 15. Juli 1948 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität	30. Nov. 1949	Oktober 1949
Katholische Kirchgemeinde Luzern	Pfarrkirche mit Pfarrhaus und Pfarreiräumlichkeiten im Tribschen-Quartier Luzern	Die seit mindestens 1. Januar 1948 im Kanton Luzern niedergelassenen katholischen Architekten	20. Dez. 1949	Oktober 1949
Stadtrat der Stadt Zürich	Primarschulhaus mit 2 Turnhallen und Kindergarten im «Kolbenacker» in Zürich 11	Die in der Stadt Zürich verbürgerten und seit mindestens 1. Januar 1947 niedergelassenen Architekten	16. Jan. 1950	Oktober 1949
Gemeinderat Kilchberg	Schulhaus mit Turnhalle und Sportplatz im Brunnenmoos, Kilchberg	Die in Kilchberg heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Mai 1948 niedergelassenen Architekten	1. Febr. 1950	Nov. 1949
Reformierte Kirchenpflege Winterthur-Veltheim	Kirchgemeindehaus in Winterthur-Veltheim	Die in Winterthur heimatberechtigten oder seit mindestens 1. August 1947 niedergelassenen, resp. beruflich tätigen Architekten protestantischer Konfession	28. Febr. 1950	Nov. 1949

scheid: 1. Preis (Fr. 900): Fritz Engler, Architekt, Buchs; 2. Preis (Fr. 600): Othmar Jenni, Architekt, St. Gallen; 3. Preis (Fr. 500): Heinrich Riek, Architekt, St. Gallen. Außerdem erhält jeder Teilnehmer eine feste Entschädigung von Fr. 500. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämierten Entwurfes mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: C. Breyer, Kantonsbaumeister, St. Gallen; Hans Brunner, Arch. BSA, Wattwil; Jacob Padrutt, Arch. BSA, Zürich.

Bâtiment aux voyageurs et buffet de la gare de Sion

Le Jury, composé de MM. F. Chenaux, Directeur du I^{er} arrondissement des C.F.F., Lausanne; F. Dekker, architecte FAS, Neuchâtel; M. Franel, architecte, chef de la section des bâtiments, I^{er} arrondissement C.F.F., Lausanne; A. Laverrière, architecte FAS, Lausanne; K. Schmid, architecte, Sion; suppléants: MM. J. Iten, architecte de la Ville de Sion; P. Parvex, ingénieur cantonal des ponts et chaussées, Sion, a décerné les prix suivants: 1^{er} prix (Fr. 3200):

E. Bébox, Arch., Lausanne; 2^e prix (Fr. 3100): J. Suter, Arch., Sion; 3^e prix (Fr. 3000): R. Pahud et E. Mamin, Architectes, collaborateur: H. Vuilleumier, Arch., Lausanne; 4^e prix (Fr. 2700): E. Blauer, Arch., Corsier s. Vevey; 5^e prix (Fr. 1000): A. J. Bruchez, Arch., Sion, collaborateur: F. Porcellana, Arch., Martigny.

Neu

Schulhaus mit Turnhalle und Sportplatz im Brunnenmoos, Kilchberg

Eröffnet vom Gemeinderat Kilchberg unter den in Kilchberg heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Mai 1948 niedergelassenen Architekten. Für die Prämierung von 5 bis 6 Entwürfen stehen dem Preisgericht Fr. 16 000 zur Verfügung. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 50 bezogen werden. Preisgericht: Gemeindepräsident E. Nyffenegger, Ing. (Vorsitzender); Dir. C. Landis, Schulpräsident; Rudolf Christ, Arch. BSA, Basel; Martin Risch, Arch. BSA, Zürich; Franz Scheibler, Arch. BSA,

Winterthur; Ersatzmänner: Walter Gachnang, Architekt, Zürich; Alwin Widmer, Vizeschulpräsident. Einlieferungstermin: 1. Februar 1950.

Kirchgemeindehaus in Winterthur-Veltheim

Eröffnet von der reformierten Kirchenpflege Veltheim unter den Architekten protestantischer Konfession, die in Winterthur heimatberechtigt oder seit mindestens 1. August 1947 niedergelassen, bzw. beruflich tätig sind. Zur Prämierung von 4 bis 5 Entwürfen und für allfällige Ankäufe steht dem Preisgericht eine Summe von Fr. 10 000 zur Verfügung. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 20 bei der Kirchengutsverwaltung Veltheim bezogen werden. Preisgericht: Prof. W. Müller, Architekt (Vorsitzender); K. Schönenberger, Präsident der Kirchenpflege Veltheim; Th. Lyrenmann, Aktuar der Kirchenpflege Veltheim; Werner M. Moser, Arch. BSA, Zürich; Stadtbaumeister A. Reinhart; Ersatzmann: H. Guggenbühl, Stadtplanarchitekt. Einlieferungstermin: 28. Februar 1950.