

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

Unter den direkten Aufträgen seien an dieser Stelle nur das Ehrenporträt des Basler Physikers Prof. Dr. August Hagenbach von A. H. Pellegrini sowie eine kleine Aktfigur des Bildhauers Karl Gutknecht genannt. *m. n.*

Ausstellungen

Basel

Siedlungsbau in der Schweiz 1938–47
Gewerbemuseum, 19. Dezember 1948 bis 30. Januar 1949

Nachdem die Wanderausstellung «Siedlungsbau in der Schweiz 1938 bis 1947» im September im Kunstgewerbemuseum Zürich gestartet worden ist, wurde sie am 18. Dezember im Basler Gewerbemuseum, das während der jahrelangen Vorarbeiten der eigentliche Initiator der Ausstellung gewesen ist, eröffnet. Sie ist in der Novembernummer des «Werk» bereits ausführlich besprochen worden, so daß hier ein kurzer Hinweis genügen möge. Trotz des geringeren zur Verfügung stehenden Raumes konnte auch in Basel die gesamte Anzahl der Tafeln ausgestellt werden. Dabei wurde, wie in Zürich, auf eine Gliederung des Materials nach Siedlungstypen verzichtet; eine solche erwies sich wegen der vielfachen Überschneidungen innerhalb weniger, relativ gleichförmiger Grundmöglichkeiten als undurchführbar. Man ließ deshalb die einzelnen Kantone beieinander und berücksichtigte in ihrer Abfolge lediglich ein gewisses Weiterschreiten von den ländlicheren Kantonen bis hin zu den ausgesprochen städtischen Beispielen von Bern, Zürich, Basel und Genf. Um den Besucher jedoch in der Fülle der Siedlungsbeispiele nicht völlig hilflos umherirren zu lassen, hat man die Beschriftungen der einzelnen Tafeln in verschiedenen Farben ausgeführt, je nachdem, ob es sich um mehrgeschossige Häuser im Stadtgebiet, um Einfamilienhäuser am Stadtrand oder um freistehende Einfamilienhäuser in ländlicher Siedlung handelte.

Der theoretische Teil ist gegenüber Zürich gänzlich neu gestaltet und der Ausstellung als Einleitung vorangestellt worden. Nach einer optisch eindrücklichen Gegenüberstellung eines alten Stadtplans von Basel mit einer modernen Flugaufnahme wird – in vier Entwicklungsstufen – die ge-

schichtliche Abfolge der Bebauungssysteme in Basel demonstriert. Als erste Stufe die mittelalterliche Stadt, wie sie bis um 1850 im wesentlichen erhalten blieb, mit ihrem organischen Straßennetz, ihren schmalen Häusern, ihren engen Straßen und Gassen. Als zweite Stufe die Jahrzehnte zwischen der Niederlegung der Ringmauern und dem ersten Weltkrieg, in denen außerhalb der Altstadt neue Wohnquartiere nach dem Schema rechtwinklig sich kreuzender Straßen entstanden, wobei sich die rechteckigen Wohnblocks nach und nach mit Hinterhäusern und Werkstätten füllten. Dann, nach dem ersten Weltkrieg, die Ausbildung des systematischen Zeilenbaus mit einer Differenzierung der Straßen nach Durchgangsstraßen und verkehrsfreien Zugangswegen, mit größeren Freiflächen, guter Besonnung und einheitlicher Bauhöhe. Und endlich die Bestrebungen seit dem letzten Krieg, die vor allen Dingen die Frage der Bauhöhe betreffen; an die Stelle der gleichförmigen, zonenmäßig geregelten Bauhöhe tritt die abgestufte Bebauung innerhalb der einzelnen Quartiere, wobei die Geschosßzahl bis zu zehn- und mehrstöckigen «Punkthäusern» gesteigert werden kann – selbstverständlich bei entsprechend großzügiger Planung der zwischen den Bauten liegenden Freiflächen.

Eine Statistik der in der Schweiz zwischen 1936 und 1945 erstellten Wohnungen, ein Regionalplan von Basel und Umgebung, Pläne über die Verteilung der Schulen und Kindergärten im Stadtgebiet und eine Studie über abgestufte Bebauung führen hinüber zu den Siedlungsbeispielen aus der ganzen Schweiz. *wsch.*

Lugano

Giuseppe Bolzani und Mario Marioni
Circolo Ticinese di Cultura,
21. Dezember 1948 bis
15. Januar 1949

Giuseppe Bolzani aus Mendrisio, dessen Ausstellung in den Räumen des «Circolo Ticinese di Cultura» von Lugano etwa 25 Stücke umfaßte, gehört zum jungen künstlerischen Nachwuchs des Tessins. Seine Ölgemälde und Farbenzeichnungen (Figuren, Porträts und Stilleben) verrieten eine entschlossene Persönlichkeit, die nach Unabhängigkeit von den Anregungen der zeitgenössischen Richtungen strebt. Die Guaschemalereien, Zeichnungen

und Radierungen Mario Marionis haben die impressionistische Phase überwunden und verraten eine beachtenswerte Reife und Ausgeglichenheit. *L. C.*

Zürich

Uli Schoop

Galerie Georges Moos,
4. bis 22. Dezember 1948

Die Flachreliefs auf kleinformatigen Steinplatten, die der Zürcher Bildhauer Uli Schoop seit Jahren als kultivierte Spezialität pflegt, bildeten in gesammelter Darbietung gleichsam einen zusammenhängenden Raumschmuck, der dem Besucher die Idee suggerierte, solche Steinreliefs, die manchmal kaum mehr als graviert sind, meist aber mit ihren leichten Eintiefungen und flachgerundeten Erhöhungen einen plastischen Schwebestand andeuten, würden, als dekorative Bauplastik verwendet, einen Wandschmuck von echt muraler Haltung ergeben. Die grazilen Umrisse von Tieren, fliegenden Vögeln und keck in die Fläche ausgreifenden Aktfiguren lassen das Körpervolumen nur ahnen, und die Fantasie des Betrachters kann sich nach Belieben flächige Bild-Illusion («Schwäne») oder plastische Lebensfülle hinzudenken. Das Spirituelle, Pointierte dieser Naturbeobachtung ist auch den vollrunden Plastiken eigen, die dem Tierleben einen leisen Humor entlocken und die Terrakottamodellierung oft in bewegtester Spielform zeigen. Daß der Größensteigerung dieser geistvollen, intim gearteten Kunst gewisse Grenzen gesetzt sind, haben im letzten Sommer zwei Insekten-Großfiguren durch ihre ephemere Erscheinung in einem städtischen Blumenbeet bestätigt. *E. Br.*

Hans Fischer

Kunstsalon Wolfsberg,
9. bis 31. Dezember 1948

Vielleicht bekam diese Ausstellung, die ein umfassendes Bild von der Arbeit des Zeichners Hans Fischer gab, schon dadurch eine besondere Atmosphäre, daß der Galeriebesitzer und der Drucker von Fischers Kinderbüchern ein und dieselbe Person sind, und daß diese Personalunion der Präsentation dieses zeichnerischen Oeuvres günstig war, auf Grund eines nahen Verständnisses, wie es sich in der Ar-

beitsgemeinschaft von graphisch tätigen Künstler und Drucker bildet. Man hatte das Gefühl, in dieser Ausstellung vor einer ungesuchten, entspannten Auswahl zu stehen, in der Fischer nicht einen bestimmten Aspekt von sich, sondern sich selber vermittelte.

Das einmalig Bezaubernde und das in unserem merkwürdig unjugendlichen Lande Erstaunliche ist die Verbindung, welche die Welt der Kindertraumphantasie mit einer bewußten künstlerischen Disziplin einzugehen vermochte. Die reichen Vergleichsmöglichkeiten dieser Ausstellung ließen gerade diese Arbeit des Künstlers ablesen. Er ist ein bewegliches und waches Temperament, das die eigenen Einfälle sowie Anregungen von außen leicht aufnimmt und verarbeitet. Und die Leichtigkeit, mit der sich ihm seine Striche kräuseln, mit der ihm seine Schnörkel gewissermaßen aus der Hand rollen, könnte für ihn umso mehr zur Verführung werden, als sie ihn selber mit der immer neuen Freude unbekümmerter Absichtslosigkeit und spontanen Entstehens überrascht. Sie geht nicht aus der Routine, sondern aus der entdeckenden Lust kindlicher Neugier hervor. Es wäre an sich denkbar, daß diese schöpferische Gelehrigkeit aus dem Augenblick sich selbst genug wäre und sich in immer wieder neuen Erfindungen ohne Folge verlore. Aber in Fischers Entwicklung zeichnet sich eine ausgesprochene Zielstrebigkeit ab. Seine Bemühung, sich zu begrenzen, sich zum eigenen Wesen durchzuklären, hat das Ergreifende der Entscheidung für eine Möglichkeit, wie sie jeder Reifeprozess in sich schließt.

Fischers Tierliebe, seine Freude an Fischen, Katzen und Gockeln ist auf verschiedenen Ebenen zuhause. In seinen Märchenbüchern (von den «Bremer Stadtmusikanten» über das «Lumpengesindel» bis zu «Pitschi», der Katze), die er alle ursprünglich für die eigenen Kinder gemacht hat, ist das Federvieh und das sonstige Hausgertier wirklich fröhliches Lumpengesindel. Es sind gutartige Geschöpfe der Natur, mit zeichnerischer Verve und pointierter Abkürzung bildlich umgesetzt. Daneben gibt es selbständige Blätter des «Gestiefelten Katers» oder eines «Blätterhahns» eigener Phantasie oder Maskenumzüge von Zwitterwesen, in denen eine stark dekorative, aus der gleichsam selbsttätigen Ornamentik des Zeichenstrichs entwickelte Begabung mit einer dunkleren problematischen Wesensseite zusammenschießt, wo dutzende von Augen-

paaren aus dem gekräuselten Fell des Katers blitzen, wo das Gefieder eines Hahns in wuchernder Blätterpracht sich entfaltet, wo die flitzenden Fische zu Meerweibchen sich wandeln, wo das emsige Gespinnst feiner Linientransparente die Zwiegesichte der Metamorphosen birgt. Diese Tiere sind im Reich der Fabelwesen zuhause.

Von ihnen her erscheint es zwangsläufig, daß die Aufgabe an Fischer herankam, die Fabeln von La Fontaine zu illustrieren. Für keine Aufgabe mehr als diese schien er alles schon bereit und «lieferfertig» zu haben. Und doch hat gerade sie Anforderungen gestellt, die in der hohen Qualität der La Fontaineschen Dichtungen, in ihrer konzisen Großartigkeit und geistigen Intelligenz liegen, und die dem Zeichner einen entscheidenden Schritt weiter abverlangten. Für diese Illustrationen hat sich die spielerische graphische Fabulierlust zu einer wachsenden Herrschaft über den Strich geklärt. Ein einziger Linienfaden umreißt einen Storch, eine Schwalbe, einen Frosch und trägt die ganze essentielle Ausdrucksstärke, die diesen zeichenhaft gewordenen Tieren, ohne daß sie aus dem Anschauungskontakt entlassen wären, das Doppelwesen sichert, welches der Text ihnen zuweist, den sie begleiten. *Georgine Oeri*

Chronique Romande

Des cinq artistes qui le mois dernier ont rempli les salles du Musée Rath, il en est trois qui méritent vraiment l'attention; et en tout premier, Emile Chambon, qui montrait un ensemble à la fois très homogène dans sa tenue et très varié par les sujets et les formats. Les gens sont si lents à s'adapter à un état de choses nouveau qu'il en est encore beaucoup, à notre époque, pour décréter révolutionnaire et audacieux un peintre qui use de tons purs et pratique la déformation; alors que depuis un demi-siècle il n'y a rien de plus rebattu. De là vient que les mêmes gens, et bien à tort, accusent Chambon d'être rétrograde, «passéiste». Rien n'est plus faux. En fait, Chambon est un authentique révolutionnaire, puisqu'il se révolte contre ces théories qui ont aujourd'hui la vogue; et il le fait sans avoir recours au pastiche des maîtres du passé. Pour lui, la réalité existe, n'est pas une hypothèse, et il éprouve du plaisir à la retracer fidèlement, telle qu'elle est. Non pas assurément selon un naturalisme plat, mais avec un souci de simplicité et

de sobriété qui l'amène tout naturellement, sans se forcer ni se guinder, au style. Cette conception si traditionnelle, si saine et si souple de la relation qui doit exister entre le peintre et la nature, elle permet à Chambon d'aborder les genres les plus divers sans que l'on découvre de discordances entre ses toiles. Il peut peindre une grande Pietà d'une austérité tragique, de petits sujets de genre à la manière d'un Watteau moderne et narquois, des paysages graves et sobres, des natures mortes aux harmonies très pleines, de noirs, de verts de feuille de lierre, de bleus de lin. C'est là un art qui par ses tendances générales se rattache à Vallotton, non à Matisse ou à Picasso; et cela explique pourquoi le public met une certaine réticence à en goûter pleinement les mérites. Il y viendra, pourtant.

Au contraire de l'art de Chambon, qui est le produit d'un esprit très réfléchi, sachant très bien discerner ce qu'il fera et comment il le fera, l'art de Jean Verdier est tout instinctif; aussi ne peut-il être qu'extrêmement inégal. Auprès de toiles dont l'ingénuité, la finesse et la simplicité enchantent, Verdier malheureusement en expose d'autres, dont la naïveté insistante et la sensiblerie débordante ne parviennent pas à dissimuler les insuffisances.

Quant à Renée Dupraz, elle continue à justifier l'attention que lui avait méritée ses débuts. Elle exhibait au Musée Rath des natures mortes et des paysages aux harmonies très justes et très raffinées, à la belle matière. Ses tableaux de figures étaient solidement établis, mais on était en droit de souhaiter que l'artiste soit allée plus loin.

A l'Athénée, dans les salles des Amis des Beaux-Arts, l'ensemble de Carigiet a enthousiasmé certains, mais n'a pas pourtant obtenu le plein assentiment de quelques autres, dont j'avoue faire partie. Certes, je reconnais qu'il y a dans ces toiles une grande aisance de métier et de plaisants rapports de tons; mais je crains que la pratique de l'illustration n'ait nui aux dons incontestables de l'artiste, en l'amenant à se contenter d'une peinture qui demeure somme toute assez superficielle. A force de viser à une extrême simplicité de vision et d'exécution, Carigiet obtient des toiles qui sont plutôt des affiches que des tableaux, et où manque singulièrement la substance.

Le sculpteur Pierre Baud, dont on n'ignore pas qu'il est le frère de deux

autres sculpteurs, Franz et Paul Baud, a eu l'excellente idée d'exposer un certain nombre de ses œuvres dans un magasin de miroirs et de cadres. Elles n'ont nullement souffert, bien au contraire, d'être présentées parmi tant d'or et de reflets; et il a paru que ce décor chatoyant convenait infiniment mieux à la sculpture que la nudité glacée d'une salle de musée ou d'un hall d'exposition. Qu'on n'en déduise pas que les œuvres de Pierre Baud tiennent du bibelot. Elles se distinguent au contraire par une robustesse, une simplicité et une sobriété fort remarquables; nous n'avons pas là un artiste qui cherche à plaire, ou à étonner, mais un homme qui veut exprimer franchement l'émotion qu'il ressent devant un beau corps humain. Il le fait sans jamais grossir cette émotion, et sans jamais se mettre en avant. Pierre Baud a une telle dévotion à la nature qu'il s'applique à s'effacer devant elle, et ne souffre qu'elle dans ses œuvres. De là leur vient leur puissance de persuasion. Une fois de plus, devant des œuvres aussi dépouillées, aussi exemptes d'excès, on ne peut que s'étonner de l'étrange divergence qui existe entre la peinture et la sculpture de notre temps; on jurerait que peintres et sculpteurs d'aujourd'hui travaillent dans des mondes différents.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Reformbewegung in den französischen Kunsthochschulen

Wie wir schon früher an dieser Stelle darstellten, ist die Ecole des Beaux-Arts in Paris eine nur schwer zu regenerierende Institution. Sie gehört zu jenen alten Einrichtungen Frankreichs, die der Vergangenheit, dem klassischen Geist und einem ruhmvollen Zeremoniell so vielfältig verpflichtet sind, daß sie nur schwer die Freiheit finden, neue Impulse aus der unmittelbaren Gegenwart aufzunehmen. Es ist bezeichnend, daß die Kämpfe um eine Reform nicht eigentlich von den zentralen kompetenten Stellen, sondern von den Schülern der Ecole des Beaux-Arts selbst und von der Presse geführt werden. So gibt sich z. B. der Figaro Littéraire in einer Artikelreihe von Claude Roger Marx – der allerdings gleichzeitig einen Posten im «Ministère de l'Education Nationale» innehat – mit dem Problem der Reform der Provinz-Kunsthochschulen ab.

Es scheint, daß eine Reformbewegung in den Provinzhochschulen – trotz ihrer manchmal unwahrscheinlichen

Rückständigkeit – auf einen dankbaren Boden fällt als in Paris selbst. Auch haben moderne Künstler dort größere Aussichten auf Lehrstellen als in Paris, da die Provinzbehörden über keine große Auswahl an Kandidaten verfügen und schließlich auch mit einem «modernen» Künstler vorlieb nehmen. So hat das Reformprogramm, das sich vorläufig ausschließlich auf die Erneuerung des Lehrstabs beschränkt, von lokaler Seite keine allzu heftigen Widerstände zu befürchten.

Man kann sich in der Schweiz solche Kunsthochschulen, wie sie in Amiens, Reims, Nancy, Bordeaux und anderen Städten ähnlicher Größe bestehen, kaum richtig vorstellen; denn mit den schweizerischen Kunstgewerbeschulen haben diese Schulen nichts gemeinsam. Die alten Bretterböden der Refektorien und der ganze auffällige Zustand der oft historisch wertvollen Gebäulichkeiten würden wohl jede schweizerische Schulbehörde zur Verzweiflung bringen. In Frankreich können solche veraltete Zustände in gutem Einvernehmen neben Le Corbusier und Picasso bestehen, und wenn die Schüler der Ecole des Beaux-Arts von Amiens hinter den antiken Gipsabgüssen Reproduktionen von den Wandbildern Picassos in Antibes aufhängen, so gibt dies ganze eigentlich den Maßstab dafür, wie in Frankreich die moderne Kunst durchaus nicht unvorbereitet aus brachem Boden entstanden ist.

Francis Gruber †

Der Tod des kaum 36jährigen Malers hat seine näheren Freunde und Bekannten kaum überrascht. Schon seit vielen Jahren, ja eigentlich schon seit den Anfängen seiner künstlerischen Entwicklung war er schwer leidend. Seine Malerei wurde thematisch wie formal von diesem andauernden Leidenszustand geprägt, doch ließ Gruber die menschlich erschütternde Seite seines Lebens nicht weiter in sein künstlerisches Werk eindringen, als es das Gelingen des Bildganzen erlaubt. Francis Gruber war wohl einer der begabtesten jungen Maler Frankreichs; im Alter von 19 Jahren malte er bereits meisterhaft. Seine Lehrmeister waren Braque und Bissière. Bissière war für ihn nicht nur Meister, sondern geradezu Vater und Freund. Doch während Bissière immer mehr zu einer abstrahierenden Malerei überging, wurde Gruber langsam immer eindeutiger zur figürlichen Malerei hingezogen. Sein Weg führte ihn ge-

legentlich über den Surrealismus, wo er, ebenso wie in seinem späteren expressionistischen Stil, vor allem immer die farbige Qualität bewahrte. Schließlich gruppieren sich um Gruber alle Hoffnungen einer überzeugenden Wiedergeburt der figürlichen Malerei.

F. Stahly

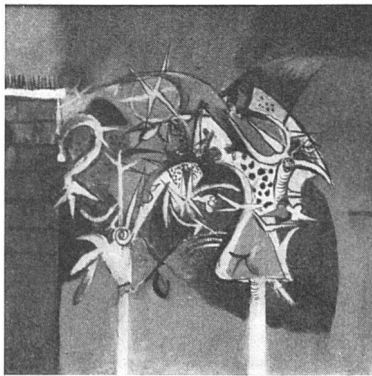
Londoner Kunstchronik

Der 45jährige *Graham Sutherland* ist ohne Zweifel der gegenwärtig bedeutendste Maler Englands. Seine letzte Ausstellung in der Hanover Gallery in London – unter Mitwirkung der Lefèvre Gallery, London und der Buchholz Gallery, New-York –, durch die diese Londoner Galerie eröffnet wurde, war nicht nur ein gesellschaftliches sondern auch ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges.

Graham Sutherland begann als Radierer und hatte sich schon 1925 einen guten Namen als graphischer Künstler gemacht. Bald darauf wurde er Lehrer an der Chelsea School of Art und unterrichtete dort das Radieren. Erst 1930 begann er ernstlich zu malen und entwickelte um 1936 einen persönlichen Stil. Die Wurzeln dieses Stiles sind einestheils in der englischen, anderntheils in der französischen Kunst zu finden. Da sind vor allem die letzten Werke von Turner, da sind die Aquarelle von Samuel Palmer und die Radierungen des Mystikers William Blake, die für Sutherland ebensoviel bedeutet haben wie etwa Picasso, Braque, Max Ernst und Miró. Seine Arbeiten weisen oft eine kombinierte Technik auf, die Tinten, Pastell und Federzeichnung vereinigt. Wir finden einen grüblerisch-makabren Zug in Sutherlands Denken, der ihn zu einem romantischen Künstler prädestinierte. Uralte Eichenstämme, die wie gotische Wasserspeier oder wie versteinerte Reptilien erscheinen und sich erst bei näherer Betrachtung wieder in leblose Materie verwandeln, Pflanzendetails, Dornen, Disteln, die, vergrößert, plötzlich eine zweite, symbolische Bedeutung erhalten, demonstrieren das Wunder des organischen Lebens. Durch Zusammenstellung von überraschenden Elementen bauen sich so die Bilder von Sutherland auf, in denen meistens eine Farbe stark dominiert, ein Schwefelgelb, ein Karminrot, ein Kupferoxydgrün: Felsenformationen mit untergehender Sonne, ein Weg, der sich zwischen Steinen durch eine imaginäre Landschaft hindurchwindet,

nervöse, wie elektrisch geladene Linien, die verschwinden und wieder auftauchen, Linien die verbinden, nicht trennen, punktierte Linien, Schraffierungen. Dann wieder Formationen, die an Mondlandschaften erinnern oder an mikroskopische Ansichten von Amöben oder Insektengliedmaßen, alles harmonisiert und gleichsam von einer Urwelt umgeben. In diesem Sinne könnte Sutherland auch *primitiv* genannt werden; denn er suchte dieses Ur-Erlebnis des Lebens, während er als Techniker alle Kunstgriffe bewußt anwendet, um so ein überzeugendes Bildganzes hervorzu- bringen. Wenn sich auch ab und zu bei ihm abstrakte Tendenzen geltend machen, nie hat Sutherland die Verbindung mit den organischen Formen aufgegeben. Über seine Visionen schrieb er einmal selbst: «Ich fühlte nicht, daß meine Phantasie mit der Wirklichkeit in Konflikt stand; die Wirklichkeit erschien mir eher als eine etwas zerstreute und in ihre Einzelteile zerfallene Version meiner Phantasie zu sein.» Während des Krieges gehörte Sutherland zu der vom britischen Staat mit Aufträgen versehenen Künstlergruppe der «War-Artists». Er hat damals seinen Stil auf die Darstellung der Kriegsverwüstung, auf Stahlwerke, Bergwerke und dergleichen angewandt. Als der Künstler 1947 seine große Kreuzigung für den Dom in Northampton beendet hatte, wurde es offenbar, daß hier nicht nur das bedeutendste Werk der neueren englischen Malerei geschaffen war, sondern auch, daß der Künstler an diesem Thema erst voll zur Geltung gelangt ist.

Die letzte Ausstellung von Sutherlands Werken zeigte diesen Künstler von einer neuen Seite. Da hat der milde Süden ihn vollends bezaubert. Die Farben sind lieblich und elegant, ohne süß zu werden. Sutherland gab sich in Frankreich jener Heiterkeit und Leichtigkeit des Geistes hin, die man gerne als ein Vorrecht der lateinischen Rasse bezeichnet. Das Weinblatt, die Weinranke, das Blatt des Bananenbaumes und das der Palme, zusammen mit menschlichen Figuren, die dekorativ einkomponiert und unterordnet sind, das gibt das reiche Material für diese gelockerten Schöpfungen ab. Wie so oft, scheint das kleine Aquarell bei Sutherland konzentrierter und frischer als dasselbe Motiv in Ölfarbe. Die Ölfarbe beherrscht er noch nicht so kultiviert wie die Franzosen, doch muß seine Produktion als durchwegs spontan angesprochen werden. Oft wirken



Graham Sutherland, *Dornenbaum*. Mit Genehmigung der Lefèvre Gallery, London

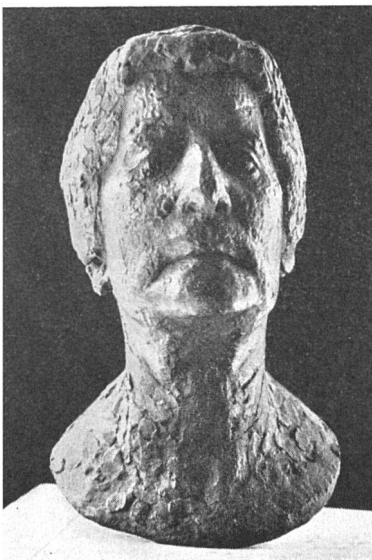
diese dünn gemalten Bilder größeren Formats, als wären sie *alla prima* gemalt, doch sind sie sehr studiert. In dieser Ausstellung erlebte man überzeugend die Erweiterung des künstlerischen Gesichtsfeldes bei Sutherland, der vielleicht einmal in der Landschaft das Erreichen wird, was Picasso in der Figur gelungen ist: die neue Stilsynthese. J. P. Hodin

Nachrufe

Hélène de Mandrot †

Am 26. Dezember starb H. de Mandrot in ihrem von Le Corbusier 1931 erbauten Hause «L'Artaud» bei Le Pradet (Toulon) im 82. Altersjahre. Damit ist diese in der internationalen Welt der Künstler und fortschrittlichen Menschen bekannte Persönlichkeit und

Rabi, Bildnis Hélène de Mandrot. Bronze



verehrte Förderin modernen künstlerischen und geistigen Schaffens aus ihrem großen Freundeskreise ausgeschieden, ein Ereignis, das seine Bedeutung hat. Mme. de Mandrot war einer jener seltenen Menschentypen, die sich mit ganzer Leidenschaft für die schöpferischen Kräfte der Zeit einsetzen und bereit sind, für die Verfolgung dieses Ideals auch Opfer zu bringen. Allem Konventionellen und Schematischen abhold, war sie unter ihren Freunden, die sie alljährlich zu sich auf ihr schönes Schloß La Sarraz einlud, in ihrem Sitze am Mittelmeer oder in irgendeiner Weltstadt auf ihren unzähligen Reisen um sich vereinigte, stets anregender, anfeuernder Mittelpunkt. Aus ihrer scharfen und treffenden Kritik und ihren Ermutigungen sprach das Gewissen der Zeit.

Ursprünglich beschäftigte sie sich selbst mit Möbel- und Interieurfragen und stellte ihre Arbeiten in Paris, Rom, Stockholm, Zürich erfolgreich aus. Daher auch ihre Vorliebe für Architekturfragen. Daneben jedoch interessierten sie alle wesentlichen Erscheinungen, und auf dem Schlosse trafen sich neben Architekten auch Maler, Bildhauer, Filmleute, Mediziner, Geographen usw. Die Liste der Besucher in La Sarraz ist, seitdem sie von mehr als zwanzig Jahren die Stiftung «La Maison des Artistes» schuf, eine unüberschaubare geworden. Dankbar sind ihr alle Freunde dafür, daß diese großzügige Institution und das damit verbundene Gastrecht auf dem Schlosse auch in alle Zukunft weiterbestehen werden. Solche internationale Treffpunkte sind gerade heute, wo der Kontakt möglich und notwendiger denn je geworden ist, von unschätzbarem Werte.

Bekanntlich haben die «Internat. Kongresse für Neues Bauen» (CIAM) im Jahre 1928 auf dem Schloß von La Sarraz ihre Gründung erfahren und wurden auch in den folgenden Jahren von Mme. de Mandrot großzügig gefördert und in kleineren Gruppen beherbergt. Für die finnische Architektur und ihren genialen Vertreter Alvar Aalto hatte die Verstorbene eine besondere Bewunderung. Das mag auch der Grund gewesen sein, daß sie diesem mutigen Volke während des ersten Winterfeldzuges großzügige Hilfe zukommen ließ.

Ihre letzte hochherzige Geste war die Schenkung von 18 Plastiken aus ihrem Hause in Südfrankreich mit Werken von Rodin bis Lipchitz an das Kunsthhaus in Zürich, in welcher Stadt sie zur Hauptsache seit Kriegsausbruch