

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

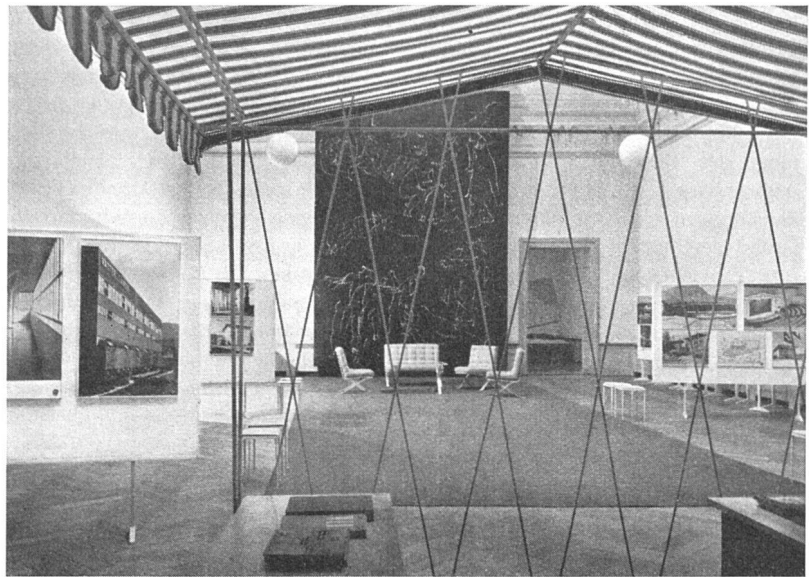
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ausstellungen

Chronique Romande

Le portrait ne semble guère passionner les artistes contemporains, probablement à cause des contraintes inhérentes au genre; et il est rare que dans les expositions on en trouve de vraiment bons. Aussi doit-on accorder une attention particulière au Concours Harvey, dont l'organisation incombe à la Classe des Beaux-Arts de l'Athénée, et dont le programme exige que les concurrents soumettent un portrait. Non pas la simple représentation de l'aspect extérieur d'un être humain, mais un portrait qui mérite ce nom, un tableau où soit exprimée la personnalité du modèle choisi. Cette année, le jury a dû être assez embarrassé; car une fois éliminées une quinzaine de toiles insuffisantes, il s'est trouvé en présence d'une demi-douzaine d'œuvres, entre lesquelles certes il était en droit d'hésiter. Finalement, c'est Edouard Arthur qui a été élu, et on ne peut qu'approuver cette décision, même si l'on avait jeté son dévolu sur un autre concurrent. Sa toile est solidement construite et est véritablement un portrait. Je crois pourtant que si j'avais eu à désigner le titulaire du prix, j'aurais couronné Albert Chavaz. Il avait envoyé un portrait de petite fille, aussi remarquable par la vérité et le naturel de l'expression que par la subtilité et la rareté de son coloris. A côté de Chavaz, je citerai Emile Chambon, qui affirmait sa maîtrise dans le portrait d'une jeune fille au profil d'oiseau de proie. Quant à Guillet, il avait très bien su exprimer, dans une toile un peu dure d'exécution, le caractère singulier d'un visage féminin. Enfin Jean Roll attirait fortement l'attention, avec un portrait de lui-même. On pouvait en regretter le coloris excessivement noirâtre, mais on ne pouvait pas oublier l'expression concentrée, et même un peu farouche, de ce jeune visage.

On retrouvait Jean Roll à l'Exposition du Groupe des Corps Saints, qui s'est tenue à la Galerie Moos. Qu'on n'attribue pas un sens mystique au nom de ce groupe; il ne s'agit nullement d'une confrérie religieuse, mais d'une société de jeunes artistes qui se sont réunis sous le vocable d'une vieille rue de Genève.



Aus der Ausstellung «Schweizer Architektur» in der Kunsthalle Basel. Blick vom Bücher- und Zeitschriftenstand in den großen Raum im Obergeschoß mit dem Wandbild Hans Ernis
Photo: R. Spreng SWB, Basel

Comme tous les groupements, celui-ci comprend des artistes d'un talent certain, et d'autres qui n'en ont que fort peu, et qui ne possèdent que juste assez de «patte» pour faire illusion sur leur valeur; auprès de ceux qui ne demandent qu'à être dupes, bien entendu.

On pense bien que je ne range pas Jean Roll parmi eux. Son art volontaire et austère n'est certes pas de ceux qui visent à enjôler le public. Il semble éprouver pour les couleurs vives plus que du dédain; on peut croire que pour lui elles n'existent pas. Seules lui plaisent le noir, le blanc, le gris, parfois un bleu pâle de ciel d'hiver. De tout cela il agence des rapports d'un goût sévère et délicat; et c'est décidément un artiste dont il sera fort intéressant de suivre l'évolution. L'art de Meyer n'est pas moins voulu que celui de Roll; mais lui, au contraire de son camarade, se plaît à juxtaposer des tons dont la crudité ne laisse pas d'être souvent amère. Malgré tout, cet art, qui ne veut en rien avoir recours au charme et qui se refuse à toute complaisance, possède – en tout cas pour moi – un inexplicable attrait. Il est regrettable que Suter, qui était si bien parti, soit en train de s'égarer. Laissant sa verve prendre le mors aux dents, il se contente de jeter négligemment sur la toile des flaves de couleurs vives. Souhaitons qu'il se lasse bien vite de ces effets dont le brillant facile ne parvient pas à dissimuler ce qu'ils ont de superficiel. Enfin Jean Ducommun avait envoyé une douzaine de toiles qui le montraient en

pleine forme. Doué d'un étonnant sens de l'observation, il retrace avec une perspicacité remarquable les corps fluets de jeunesses à peine nubiles, ou le visage triangulaire d'une femme au regard insinuant. Partout apparaît sa science de la couleur, son amour pour une matière dense, chatoyante, peu à peu élaborée.

L'exposition Hans Fischer a révélé au public genevois un spirituel dessinateur, chez qui un don d'observation remarquable se mêle à une fantaisie capricieuse, à une invention inépuisable. A vrai dire, je le préfère quand il retrace ce qu'il a vu plutôt que lorsqu'il s'entête à emmêler ses traits dans un fouillis inextricable, au point que certains de ses dessins ont l'air d'avoir été exécutés par un calligraphe atteint de fièvre chaude.

François Fosca

Basel

Schweizer Architektur

Kunsthalle, 8. Januar bis
13. Februar

Am 8. Januar fand in Basel die Ausstellungseröffnung statt, an welcher außer den Vertretern der Behörden, der Organisatoren und Fachverbänden eine große Besucherzahl teilnahm. Es ist erfreulich, diese aus Photos und Modellen bestehende Wanderschau

auch in der Schweiz zu sehen, nachdem sie in London, Warschau, Kopenhagen, Stockholm, Luxemburg und Köln für schweizerisches Schaffen auf dem Gebiet der Architektur mit großem Erfolg geworben hatte. Sie soll anschließend noch in Zürich und voraussichtlich in Rom gezeigt werden.

Beim Betreten des Hauptsales empfängt den Besucher eine vornehme Atmosphäre – die Stirnwand ist mit Zeichnungen von Erni auf schwarzem Grund geschmückt, dazu eine große rote Teppichfläche. Die ausstellungstechnische und graphische Aufmachung wirkt sehr gepflegt und einheitlich.

Annähernd 500 Photos geben einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Architektur in der Schweiz während der letzten zwanzig Jahre. Den besten Eindruck hinterlassen die Bauten für Hygiene, Sport, Arbeit und Bildung – speziell wo es sich um grundsätzliche organisatorische und technische Aufgaben handelt. Im Kirchenbau bleibt die Antoniuskirche in Basel von Karl Moser immer noch die markanteste Leistung. Der Wohn- und Siedlungsbau zeigt vielfältige gute Lösungen der schweizerischen Behausungsfrage. Auch einige Siedlungen aus der Kriegszeit sind vertreten, von denen allerdings nicht alle zu überzeugen vermögen. Als Ganzes genommen empfindet man die Ausstellung eher zu groß; eine strengere Auswahl wäre ohne Zweifel von Vorteil gewesen.

Es ist zu erwarten, daß die mit großen finanziellen Mitteln durchgeführte Wanderausstellung und die Diskussionen mit Fachkreisen des Auslandes zu wertvoller Befruchtung und Weiterentwicklung unserer Architektur beitragen werden. A. A.

Schaffhausen

Gedächtnisausstellung

Ernst Georg Rüegg

Museum zu Allerheiligen,
23. Januar bis 6. März

Für das Schweizerische Künstler-Lexikon machte E. G. Rüegg vor einigen Jahren folgende Angaben über sein künstlerisches Tätigkeitsgebiet: «Darstellung der Landschaft des Kantons Zürich und des Kantons Schaffhausen, Kompositionen und Figuren.» Die Ausstellung, entwicklungsmäßig geordnet, zeigt Arbeiten aus seinen sämtlichen Schaffenszeiten. Die Motive, die er von

früherer Zeit an bearbeitete, schöpfte er aus dem Leben und Umkreis des Bauern und Jägers. Seine künstlerischen Jagdgründe waren die Landschaft des Klettgaus, die Ufer des Rheins von Schaffhausen bis Kaiserstuhl und die Bezirke Dielsdorf und Bülach. Als Jüngling hatte er sie für sich entdeckt, und er schilderte bis ins Alter ihre stillen Schönheiten. Schon in seinen frühen Arbeiten zeigen sich seine beiden Gestaltungsrichtungen ausgeprägt; er ist Realist und Romantiker. Die Romantik findet sich im Thema und in der Gestaltung seiner Kompositionen, die die Beziehungen von Menschen und Tieren zum Gegenstand haben. Viele sind auf Erlebnisse der Jagd zurückzuführen, wobei niemand im Zweifel sein kann, wem seine ganze Liebe gehört. Andere Themen sind ihm vom Zeitgeschehen aufgezungen, und oft haben ihn Erinnerungen an Kinderträume beschäftigt. Realistisch ist er in Landschaften, Stilleben und Porträts, wobei er mit malerischen Mitteln die Wirklichkeit oft so zu steigern vermag, daß die Wirkung eines packenden und überzeugenden Surrealismus entsteht. Er besaß das Gefühl für jenes Gegenständliche, das seinen Zielen und seiner Vorstellungswelt entsprach und ihm von vornherein eigen war. Damit gestaltet er auf gleich souveräne Art poesievoll kleine Bilder und riesige Wandgemälde, wie die 380 m² großen Wandbilder in der Landwirtschafts-Abteilung der Landesausstellung 1939. Beim Abbruch der Hallen konnten diese leider nicht erhalten werden, aber einige Entwürfe und Reproduktionen dokumentieren noch heute Rüeggs Begabung für die große Fläche. Die Sicherheit für solch umfangreiche Werke verdankte er dem Studium alter Meister, die er in vielen ausländischen Museen nicht nur betrachtete, sondern aus Verehrung kopierte. Bei der Auswahl solcher Vorbilder war er vom selben untrüglichen Gefühl geleitet wie bei der Wahl des Gegenständlichen. Die französische Malerei, die sich so stark und fruchtbar auf die Entwicklung unserer letzten Generationen auswirkte, hat auf Rüegg wenig Einfluß ausgeübt. Als schweizerisch-alemannischer Charakter war er ein unablässiger und leidenschaftlicher Zeichner, der sich in früheren Jahren auch viel mit der Radiernadel beschäftigte. Die Ausstellung zeigt ihn auch auf diesem Gebiet zugleich als Romantiker und präzisen Realisten. Trotz seiner eigenwilligen künstlerischen Zielsetzung berührte er sich in vielem

mit Hans Sturzenegger und dem Kreis, der sich um denselben gebildet hatte und mit dem er auch die Liebe zu dem von ihm dargestellten Stück Heimat teilte. Damit ist auch der Grund angetönt, warum eine Ehrung dieses Meisters im Museum zu Allerheiligen erfolgen mußte. C. J. J.

Winterthur

Hundert Jahre Winterthurer Kunst

Kunstmuseum, 23. Januar bis
3. April

Anlässlich seiner Jahrhundertfeier betont der Winterthurer Kunstverein, daß er, bei aller Aufgeschlossenheit europäischer Kunst gegenüber, die Betreuung einheimischen Schaffens nie vernachlässigt hat. Seine Ausstellung «Hundert Jahre Winterthurer Kunst» ist eine Ehrung der einheimischen Künstlerschaft, welche die Gründer stellte und in der Folge im Vorstand immer vertreten war; die Tatsache jedoch, daß ein großer Teil des Ausstellungsgutes im Besitz des Kunstvereins ist, ehrt den Veranstalter selber.

Die Ausstellung ist nicht eine Gesamtschau winterthurerischer Kunst; als solche müßte sie Felix Meyer, Anton Graff und die Kleinmeister des 18. Jahrhunderts einbeziehen. Sie beginnt vielmehr mit den Gründern, den jüngeren Aberli, mit H. F. Künzli, Diethelm Stäbli, mit dem jüngeren Steiner, mit Weidenmann und Weckesser. In bezug auf Johann Caspar Weidenmann, dessen Leistung vor 1848 liegt, wurde wie bei David Sulzer eine Ausnahme gemacht, indem die Ausstellung zum 100. Todestag, die 1950 fällig wäre, vorweggenommen wurde. Eine größere Kollektion im Sinne einer besonderen Ehrung wurde auch für Adolf Stäbli zusammengebracht, dessen 100. Geburtstag 1942 nicht gefeiert werden konnte. Für zwei jüngst verstorbene Mitglieder der Künstlergruppe wird die Ausstellung zur Gedächtnisschau; es sind dies Albert Boßhard und Gustav Gamper.

Die älteren Meister David und Julius Sulzer, David Eduard Steiner, Diethelm Stäbli und Hartmann Friedrich Künzli sind vorwiegend mit Bildnissen vertreten; häufig ist es noch das besetzte Romantikerbildnis. Überraschend frühe Zeugnisse einer modernen pleinairistischen Konzeption sind die Landschaften Weidenmanns. Über Bildnisse und Skizzenbücher August

Corrodis setzt mit August Weckesser und Konrad Grob die figurenreiche Komposition historischen und genrehaften Geblüts ein, mit Adolf Stäbli die naturnahe Landschaftsmalerei und mit Heinrich Reinharts späteren Bildnissen eine modernere, licht- und farbfrohe Auffassung des Porträts.

Léon Pétua, Sophie Schäppi und Fritz Hildebrandt, alle um 1920 verstorben, leiten zu den jüngst Dahingegangenen über, zu Oscar Ernst, zum tiefgründigen Grübler Albert Boßhard und zum Landschaftsrhapsoden Gustav Gamper. Die noch Tätigen der älteren Generation sind Jakob Herzog, Jean Affeltranger und Carl Montag, denen in großer Frische Alfred Kolb und Gustav Weiß folgen. Diese beiden bilden zusammen mit Hans Schoellhorn, Lise Rioult-Stiefel, Willi Dünner und der mit Graphik vertretenen Gruppe Gertrud Sulzer, Heinrich J. Ziegler, Fritz Bernhard und Werner Meyer, die mittlere Gruppe der Heutigen. Stärker als bei ihnen wird bei den nach 1900 Geborenen deutlich, daß die Winterthurer Maler sich je und je in der Welt umgesehen und Auseinandersetzung nicht gescheut haben. Das gilt für Rudolf Zender und Robert Wehrli so gut wie für die jüngeren Hans Ulrich Saas und Willy Suter. Die Bildhauer Emma Sulzer-Forrer, Werner J. Müller und der junge Robert Lienhard sind in verschiedenster Weise, aber durchwegs qualitativ voll der menschlichen Figur und dem Porträt verhaftet; Hans Eduard Bühler gestaltet das Pferd in scharfen und passionierten Formulierungen.

Eine eigentliche Winterthurer Schule hat in den hundert Jahren nie bestanden; dafür sind dauernd ausgeprägte Individualitäten festzustellen. *H. M.*

Zürich

Das Plakat als Zeitspiegel

Helmhaus, 24. Januar bis
28. Februar

Der Großteil unserer Zeitgenossen konsumiert tagtäglich Plakate, gute und schlechte, wirksame und wirkungslose, künstlerische und kunstlose, ohne über das Wesen des Plakates weiter nachzudenken. Daß Plakate auch eine graphische Kunstgattung sind, das sickert allmählich, aber doch spürbar, in die breiteren Massen. Die alljährlichen Prämierungen helfen dabei mit, mehr vielleicht noch die künstlerischen Plakate selbst. Im Plakat aber noch ein

weiteres zu sehen, seine Bedeutung als Zeitspiegel, als Kulturdokument, das erfordert nicht nur Beziehungen zu den werbetechnischen und künstlerischen Elementen des Plakats, sondern auch ein Verhältnis zum Heute, zum Gestern und Vorgestern.

Während unsere öffentlichen graphischen Sammlungen und Gewerbemuseen ex officio ihre Sammlertätigkeit auch und immer mehr auf das Plakat ausdehnen, sind private Plakatsammler an den Fingern abzuzählen. Sieht man dabei noch von jenen ab, die Plakate von Toulouse-Lautrec, Steinlen, Cassandre oder Carigiet als Kunstwerke oder südfranzösische Stierkampf-Plakate und Radrenn-Affichen aus Snobismus sammeln, dann bleibt im Grund nur einer, der aus wahrhaft profunder Liebe und Passion seit dreißig Jahren Plakate um all ihrer Eigenheiten und Werte willen sammelt: Fred Schneckenburger in Frauenfeld. Aus seiner Sammlung wurden an die tausend Plakat-Dokumente ausgewählt und im Helmhaus als beredter Zeitspiegel vor den Mann der Straße hingestellt.

Wie der Sammler in der Einleitung zum Katalog sagt (der – interessanter Versuch! – anstelle einer Eintrittskarte abgegeben wird), hat ihn von jeher das Plakat als lebendiger Zeitspiegel fasziniert. Wie faszinierend und aufschlußreich in der Rückschau gerade das meist unkünstlerische politische Plakat sein kann, das erlebt in schonungsloser Deutlichkeit, wer durch diese Ausstellung geht. Es mag die im Guten wie im Schlechten gewaltige Massenwirkung des politischen Plakates sein, was den zürcherischen Stadtpräsidenten Dr. A. Lüchinger bewegt hat, sich persönlich für diese Manifestation einzusetzen. Wenn von so hoher und offizieller Seite her das Plakat in seinen Möglichkeiten und Wirkungen, das Plakat als schonungsloser Zeitspiegel der breiten Öffentlichkeit vorgeführt wird, dann darf man eine verantwortungsvolle, wohlüberlegte Führung und Information des Besuchers erwarten. Leider aber läßt die Präsentierung des reichen Materials jedes derartige Bemühen vermissen. Wohl wurden ein paar Hauptgruppen gebildet (Politische Plakate, Politische Werbung und Aufklärung während vierzehn Jahren nach der russischen Revolution, Entwicklung des Nationalsozialismus, Deutsche Wandzeitungen 1939, Der Spanische Krieg, Der Anschluß Österreichs, 1939–1945 und das Ende des Nationalsozialismus). Dem Aufbau

dieser Gruppen aber und den spärlichen und dürftigen Kommentaren im Katalog fehlt jede überlegene und verantwortungsvolle Disposition, und man vermißt eine Einordnung des Materials in die weiß Gott bewegten Gesehnisse selbst. Dabei wäre hier sehr schön und sinnfälliger zu zeigen gewesen, welche gefährlichen und auf der andern Seite welche großartigen Instrumente der Massenlenkung das Plakat darstellt.

Heiterer geben sich ein paar andere Gruppen, die leider ebensowenig in ihrem inneren Ablauf vorgeführt werden: Filmplakate, Cabaret-, Variété-, Zirkus-, Verkehrs-, Sport-, Ausstellungs-, Theater- sowie Waren- und Firmenplakate. Auch sie sind manchmal ergötzliche, manchmal schonungslose Spiegel ihrer Zeit. Gerade in diesen Gruppen stellt sich die Frage des künstlerischen Plakats. Sie wird nur eben en passant angetupft, nicht aber als solche aufgeworfen.

Durchbrochen wird das Ausstellungsprinzip – einer ziemlich inkohärenten, zufälligen, kunterbunten Präsentation – mit einigen Ehrenecken für Meister des künstlerischen Plakats. Da figurieren mit je einer Gruppe von nicht immer ihren besten Leistungen neben Toulouse-Lautrec und Steinlen die Schweizer Alois Carigiet, Ernst Keller, Hans Falk und Hans Erni. Auch in diesen Gruppen, die als solche gar nicht in den Rahmen der Ausstellung gehörten, merkwürdige Zufälligkeit in der Auswahl.

Alles in allem: eine Fülle hochinteressanter Materials, das trotz seiner spürbaren Lücken vielfältige Aufschlüsse gibt, dem aber durch eine planlose und ausstellungstechnisch lieblos zufällige Darbietung weitgehend die Möglichkeit genommen wird, das zu sein, als was es in diesem Zusammenhang genommen sein wollte: klarer und untrüglicher Spiegel seiner Zeit. *W. R.*

Adrien Holy

Salon d'art Wolfsberg,
6. Januar bis 5. Februar

64 Bilder von Adrien Holy waren ausgestellt, eine stille, unaufdringliche und taktvolle Malerei. Und doch ging eine klar bestimmende Kraft von diesen Bildern aus. Die Farbe ist für Holy das wesentliche Ausdrucksmittel. Er liebt die diskreten Tönungen von hellem Grau zu Beige und Gelb, und dann mit überraschender Sicherheit leuchtende rote und grüne Farbakzente in diesen warm getönten Farbgrund

zu setzen und das Bildganze mit wenigen Pinselzügen zusammenzufassen. Durch die Farbe wird eine starke atmosphärische Wirkung erzeugt, ohne daß dabei die präzise Betonung des real Gegenständlichen aufgegeben würde. Holy bedarf aber geradezu der freien luftgefüllten Landschaft und des sommerlich bewölkten Himmels, um in seinem Element zu sein. Dies zeigt sich deutlich in seinen Interieurs, wo die Farbe matt zu werden scheint und eng an die Greifbarkeit der Gegenstände gebunden anmutet, die dann wie zu vordergründig nah sind und leicht etwas Gehemmtes und Konventionelles erhalten. – Wollen wir Holy's Platz innerhalb einer Maltradition grob bestimmen, dann sagen wir vielleicht, er stehe zwischen Gauguin und Pissarro. Damit soll nichts über die Größe seines Talentes ausgesagt sein. Wir möchten nur die glückliche und harmonische Mitte bezeichnen, welche er als Gestaltender inne hat. Seine wohlgelegensten künstlerischen Äußerungen sind kleinformatige Bilder, die Hafenanlagen und Stadtpartien zum Motiv haben, wie «Place de Locarno» oder «Port d'Oslo». Problemreicher wird die Situation, wo der Künstler das große Bildformat verwendet, wie in «L'atelier», und bewußt streng komponiert. Die ohne Übergänge einander gegenübergesetzten Farbflächen werden hier schematisiert, und wir haben den Eindruck, eine schwierige Aufgabe werde mühsam erledigt. Auch das Porträt gehört nicht als typische Äußerung in Holy's Gestaltungsbereich. Aber diese mehr als Versuche interessanter Bilder ließen uns die kleineren, deren Anzahl beträchtlich war, um so mehr schätzen. Sie geben Holy als dem Maler von Küsten und Hafentypen ein eigenes und sehr bestimmtes Gepräge. – In einem Raum des ersten Stockes waren Gouachen von Ellisif Holy, der Frau des Malers, ausgestellt. Sie vermag durch dunkle und warme Farbharmonien eine Märchenwelt zu schaffen, darin seltsame Tiere und Pflanzen ihr Traumdasein leben.

P. Portmann

Mark Buchmann

Buch- und Kunsthandlung Bodmer, 20. Januar bis 16. Februar

Der junge Winterthurer Maler Mark Buchmann zeigte eine Auswahl von Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen, die fast ausschließlich Landschaftskompositionen darstellen. Er ist eine Art Asket der Farbe und ist mit

den jungen Basler Graumalern verwandt: etwas Stählernes, gewollt Unsentimentales, das nahe an das Abstrakte grenzt, ohne jedoch das Gegenständliche aufzugeben. Die Tatsache, daß Buchmann mit einer Dissertation über die Farbe bei van Gogh doktriniert hat, stimmt einen in diesem Zusammenhang nachdenklich. Als ob er bei van Gogh jenes blühend Farbige gesucht hätte, das in seinen Bildern nicht zum Ausdruck kommen darf. Ein paar Gouachen sind vorzüglich in Komposition und Atmosphäre: die alten Türme von Brügge, der Viadukt über die Lagune, das Schwarz eines Bechsteinflügels. Bei den Arbeiten in Öl stört der gequälte Farbauftrag und das aggressive Technische ihres Aufbaus. So erscheinen diese Bilder beinahe wie Skelette, die noch des Fleisches und des göttlichen Odems harren.

Hedy A. Wyß

Fred Stauffer

Kunstsalon Anita Zwicky,
22. Januar bis 16. Februar

Wer das Schaffen des Berner Malers Fred Stauffer in den vergangenen zwanzig Jahren verfolgt hat, erlebte die ruhige, kontinuierliche Entwicklung einer starken Farbbegabung mit. Von jeher war eine dunkle Verhaltenseigenschaft in seinen Bildern zu beobachten, eine Art ernster Melancholie, deren Schönheit gerade darin lag, daß sie nichts Unechtes, Zeitbedingtes aufzunehmen brauchte. Stauffers Kunst stammt aus dem Zwischenbereich von Impressionismus und Expressionismus. Er konnte sich der ruhigen Naturgebundenheit des Ersteren nicht ausschließlich verschreiben und stand doch dem Letzteren mit seiner völligen Abwendung von der Wirklichkeit mißtrauisch gegenüber; er entwickelte dann einen eigenen neuen Farbaudruck, wie es auch bei Bonnard der Fall war, mit dem Stauffer eine innere Verwandtschaft zu haben scheint. Neben großformatigen Ölbildern, die den Rahmen des kleinen Kunstsalons fast zu sprengen drohten, fanden wir kleinere, farbig sowohl wie kompositionell prachtvoll ausgewogene Leinwände. Es ist immer eine bestimmte Farbe, die den Auftakt zu einem Bild gibt. In dem kleinen «Rebberg» ist es das Violett des uns den Rücken zukehrenden Weinbauern, im «Bergheuet», einer größeren, stimmungsvollen Komposition, ist es das Gelb der Bäuerin; anderswo ist es die rote Kette am Halse einer weiblichen Halbfigur im Freien

usw. Dieser einen Farbe ordnen sich nun die anderen Farbflächen des Bildaufbaus unter und bleiben nur um eine Kleinigkeit an Farbstärke hinter ihr zurück; auf warme Gelb- und Rottöne antworten kühle Blau und Grün; aber auch auf warme Violett läßt Stauffer kühle Braun antworten, wobei Farbspaltungen eine neue, unerwartete Harmonie schaffen, die Stauffers persönlichster Ausdruck ist. Solches ließ sich vor allem auch an den überaus reizvollen Ölstiftstudien, von denen zwei reichhaltige Mappen aufzulegen, verfolgen. In dem Blatt mit der schwarzgekleideten Krankenschwester im weißen Krüglein in einem zitronengelben Saal und in einigen Frauenköpfen scheint sich der farbige Ausdruck ins Visionäre zu steigern und wirkt packend in seiner Direktheit des Farberlebnisses.

Hedy A. Wyß

Pariser Kunstchronik

Martin Lauterburg
Galerie Beaux-Arts

Unter den führenden Schweizer Malern unserer Zeit weist kaum einer so wenig künstlerische Beziehungen zu Paris auf wie der Berner Martin Lauterburg. Obwohl seine künstlerischen Wurzeln in der Tradition Münchens stecken, hat es diesen mächtig bewegten und hochstrebenden Meister indessen doch schon wiederholt gereizt, sich seinen Rang auch von Paris, als der Stadt mit dem urteilsfähigsten Publikum, bestätigen zu lassen. Seine jüngste Manifestation von Ende November 1948 in der Galerie Beaux-Arts war mit sichtbarer Sorgfalt vorbereitet worden. Nie vorher hat man, auch nicht in der Heimat, eine eindringlicher und überzeugender wirkende Auswahl von Werken Lauterburgs vereinigt gesehen. Vom spukigen frühen «Atelierreiter» über die expressiven Blumenbilder bis zu dem visionären «Wrack unserer Zeit», das ihn schon so lange und so intensiv beschäftigt, wurde man von den eigentümlichen Bilderfindungen zur Auseinandersetzung aufgerufen. Es ist nicht die schöne Malerei oder die kultivierte Harmonie der Töne oder das lebenswürdige Motiv, das einen ansprechen würde. Man spürt, daß man einer merkwürdigen, ungewöhnlichen, manchmal seltsamen künstlerischen Welt mit deutlichen Zügen zur Größe gegenübersteht. Es war interessant zu verfolgen, wie angeregt die Franzosen auf diese so

unfranzösische Manifestation eingingen, die sich neben den sensationellen Töpfereien Picassos und der zu ausführlichen Vuillard-Ausstellung ehrenvoll behauptete. Der Mangel an überragenden eigenen Begabungen macht sie heute für fremde schöpferische Kräfte von Rang aufgeschlossener als früher. Und verständlicherweise wirken die eigenwilligen Einzelgänger stärker als jene Begabungen, welche den französischen Weg zu gehen versuchen, ohne doch den aus anderen Voraussetzungen startenden Vorbildern je nahe kommen zu können.

Walter Hugelshofer

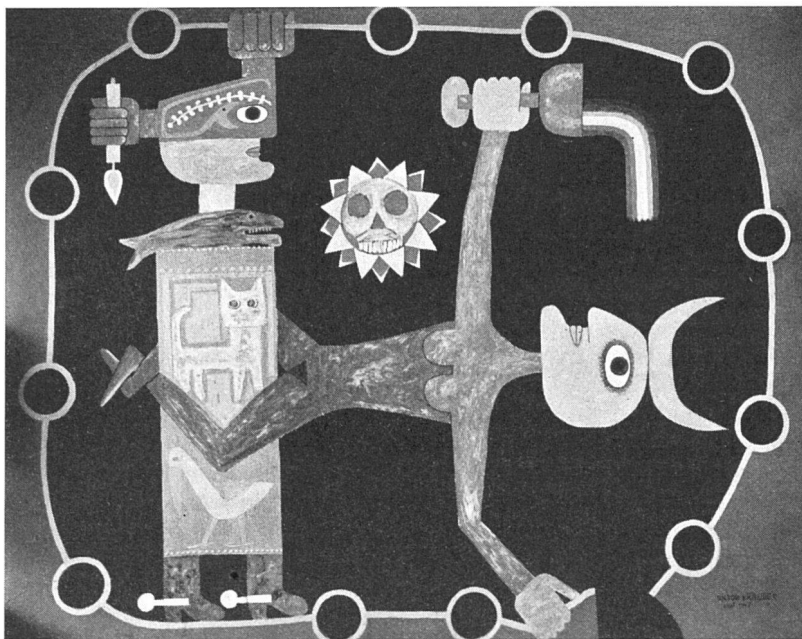
Victor Brauner

Galerie René Drouin

Bei Gelegenheit dieser Ausstellung wurde Victor Brauner ein Schöpfer neuer Mythen und Urheber einer eigentlichen intuitiven Kosmologie genannt. Vor den Bildern mußte man sich aber fragen: Ist es möglich, heutigentags moderne Mythen zu schaffen, und können diese Mythen einzig aus unserem persönlichen intuitiven und sensiblen Leben geschöpft werden? Ist zur Schaffung eines Mythos oder einer mythischen Form nicht eine breitere Basis als unsere private psychologische Erfahrung nötig? Ist der Mythos nicht vorzüglich ein kollektives Anliegen, das Jahrhunderte braucht, um einige originale Schöpfungen hervorzubringen? Natürlich steht die persönliche Psyche immer in Kontakt mit dem «kollektiven Unterbewußtsein», und hier ist vielleicht die Möglichkeit gegeben, daß wir mit einem glücklichen Netzwurf in diese tieferen seelischen Schichten eine ganze Menge von bekannten und unbekannt Mythen auf einmal an die Oberfläche brächten. Nach einem miraculösen Fischfang sieht es in der Ausstellung bei René Drouin allerdings aus. Nur hat man das Gefühl, daß es dabei nicht ganz geheuer zugegangen ist, und daß die Fische schon im Netz waren, bevor das Netz überhaupt ausgeworfen wurde. Vielleicht verrät die Erfahrung der Zukunft, wie weit die surrealistische Trinität von Humor, Magie und Mythos ein Ding oder Unding ist. F. Stahly

Tapisseries et broderies abstraites
Galerie Alendy

Die Kunst des Wandteppichs scheint in Frankreich immer dauernder die modernen Maler an sich zu fesseln. Wir haben an dieser Stelle bereits das Be-



Victor Brauner, *Komposition*, 1947. Galerie René Drouin, Paris

dauern ausgesprochen, daß trotz der erfreulichen Renaissance, die die Tapisserie durch den Beitrag der modernen Künstler erfahren hat, sich keiner unter diesen bekannten Erneuerern selbst an den Webstuhl gesetzt hat. Die Ausstellung bei Madame Alendy zeigt uns nun endlich einmal eine ganze Gruppe moderner Maler, die ihre Wandteppiche zum großen Teil selbst herstellen. Die eigentliche Gobelintechnik ist hier allerdings kaum angewendet; es handelt sich hier mehr um monumentale Stickereien. Besonders Interesse erweckt ein großer Wandteppich von Kosnick-Kloß, in dem uns eine farbige Symphonie aus gestickten Rechtecken über die formal dekorative Wirkung hinaus zu einer symbolischen Deutung verführt. Die zusammengenähten Stoffecken von Sonja Delaunay, die Stickereien von Sophie Täuber-Arp und von Schnell zeigen die streng programmatische Haltung der «Réalités Nouvelles», während Jean Arp und Camille Bryen auch in ihren Teppichimprovisationen ihrem poetisch-lyrischen Temperament freien Lauf gestatten. Merkwürdig modern und kühn, und gleichzeitig auch wieder an bürgerliche Hausstickereien gemahnend, wirkt ein großer Wandteppich von Angiboult aus dem Jahre 1912.

Diese Ausstellung von modernen Wandteppichen, die nicht aus den großen nationalen Gobelinmanufakturen stammen, will nur ein Anfang sein. Andere Wandteppichausstellungen werden in der gleichen Galerie diesen ersten Versuch weiterführen, und der

Vergleich dieser vom Künstler selbst hergestellten Wandteppiche wird zu einer interessanten Konfrontation mit den modernen Teppichen aus den Gobelinwerkstätten Gelegenheit geben.

F. Stahly

Londoner Kunstchronik

Skulptur im Freien

Der Arts Council of Great Britain hatte in Zusammenarbeit mit dem London County Council die erste Freiluftausstellung von Skulpturen im Battersea Park in London veranstaltet. Vom englischen Gesichtspunkt aus gesehen, besaß diese Ausstellung eine große Bedeutung, da es sich um öffentliche Institutionen handelt, die auf diese Weise die moderne Bildhauerei einem weiteren Publikum zugänglich machen wollen. Erläuternde Vorträge wurden auch täglich in dem schönen Gelände, das von einem See abgeschlossen wird, gehalten. Beim Eingang zu der Ausstellung überraschte einen ein Zelt, in dem die mannigfachen Techniken der Bildhauerei durch Künstler erklärt und anschaulich gemacht wurden. In dieser improvisierten Werkstatt standen Gerüstmodelle zum Aufbau von größeren Figuren, sah man die Werkzeuge, die zum Modellieren, zum Steinbeauen, zum Gießen verwendet werden. Die Ansicht der Ausstellungsleitung war, daß der Bildhauerei im öffentlichen Schulwesen zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt werde, und offensichtlich erfreut sich die Malerei

einer größeren Beliebtheit als ihre Schwesterkunst.

Die modernen Bildhauer Englands haben die Ausstellung sehr willkommen geheißen. Man will in ihr den Beginn einer neuen Kunstpolitik erkennen, die die Bildhauer bei Ausschmückung neuer öffentlicher Gebäude in größerem Maße heranziehen werde als bisher. Leider ist das große Bauprogramm Englands sehr durch die Bau-schwierigkeiten behindert; doch sind in den vorbereitenden Plänen neueste Gesichtspunkte zur Anwendung gebracht, und die darüber publizierten Arbeiten haben auf das Ausland einen entscheidenden Einfluß ausgeübt.

An der Ausstellung waren vor allem Werke lebender Bildhauer vertreten. Rodin, Maillol, Despiau, Gill hatten Ehrenplätze, wegen des Einflusses, den sie auf die neueste Skulptur ausgeübt haben. Maillols mächtiger Torso zum Blanqui-Monument erwies sich als eine der schönsten Arbeiten dieser Ausstellung. Auch die Frau mit der Halskette erfreute in ihrer griechischen Reinheit und Fülle sehr. Die drei Grazien verloren etwas durch die Placierung, ebenso Rodins Johannes der Täufer, der auf einem Hügel, zu hoch über dem Gesichtsfeld placiert, manches von seiner dramatischen und lyrischen Kraft einbüßte. Es war interessant festzustellen, wie wenige Skulpturen eigentlich für das Freie gedacht sind, und es ist anzunehmen, daß das bedeutendste Figurwerk der jüngsten Generation, das diese Ausstellung aufzuweisen hatte, die Gruppe der drei stehenden weiblichen Figuren von Henry Moore, für diese Ausstellung direkt gearbeitet war. Durch eine weitgehende Vereinfachung und Typisierung der Formen hat Moore in den blockhaften hohen Gestalten aus Kalkstein einen starken Gefühlsausdruck vermitteln können, der sich unter der hohen Baumgruppe nicht verlor. Die Frauen hatten einen gemeinsamen Blickpunkt, den sie auch durch die Körperhaltung unterstrichen, und dieser Blickpunkt war das Geheimnis der Verbindung zwischen der Skulptur und dem sie umgebenden weiten Raum. Moore erwies sich wiederum als künstlerische Kraft ersten Ranges. Brancusi, Calder und Giacometti waren nicht vertreten. «Die Figur» von Lipchitz war das bedeutendste nicht figurale Werk, eigentlich ein Totem und ganz prächtig in seiner primitiven ornamentalen Stärke. Barbara Hepworth war mit einer ihrer abstrakten, eiförmigen, durchbohrten Kompositionen vertreten, als der dritte bedeu-

tende Repräsentant einer neuen Stilrichtung. Ihre Arbeit hatte mehr Kammernusikcharakter und verlor durch die Weite ringsum. Dasselbe galt von Modiglianis Kopf. Zadkines Laokoon in seinem abstrahierenden Bewegungsschema wirkt heute nicht mehr; auch Laurens zeigte bloß eine schwächere Arbeit, Les Ondines. Überraschend war in dieser Umgebung das große Relief in Bronze von Matisse, eine Frauenfigur darstellend, das wenig mit Skulptur zu tun hat, aber malerische Schönheitswerte aufweist. Man vermißte Picasso.

Die Werke etwa von McWilliam, Wheeler, Jonzen und Underwood hatten kunstgewerblichen Charakter; aber der lebensgroße Hengst von John Skeaping in Holz nahm sich gut aus. Er wies die Einfachheit und Bewegungseinheit chinesischer Terrakotten auf, ein großes Verdienst in diesem Maßstab.

Von den Künstlern, die die Kriegereignisse nach England verschlagen haben, waren hier vertreten die Deutschen H. Henghes aus Hamburg, Uli Nimptsch aus Berlin, Benno Schotz aus Estland und die Österreicher Georg Ehrlich, Siegfried Charoux und Willi Soukop. Der Tscheche Vogel fehlte.

Verglichen mit der Freiluftausstellung von Skulpturen in Paris vor etwa zehn Jahren, hatte die Londoner den Nachteil, daß zu viele Arbeiten auf einen zu engen Raum beschränkt waren, wodurch die Variationsmöglichkeiten des Gartenterrains nicht ausgenutzt werden konnten und man sich vom Eindruck nicht befreite, daß es sich hier doch nur um eine Museumsausstellung handle, die sich statt eines gedeckten, eines offenen Raumes bediene.

J. P. Hodin

Nachrufe

Aino Aalto †

Am 13. Januar 1949 meldete ein Telegramm den vorzeitigen Tod der Architektin Aino Aalto, die in Helsinki einer heimtückischen Krankheit erlag. Wir ahnten nicht, daß die Stunden dieser seltenen Frau bereits gezählt waren, als wir im Herbst 1948 an dieser Stelle schrieben: «Aalto benennt seine Ausstellungen und zeichnet seine Werke mit *Aino und Alvar Aalto*. Es ist nicht eine chevalereske Geste, daß

er den Namen Ainos vor den seinen setzt. . . Die Unerschütterlichkeit ihrer Ehe basiert auf der Gemeinsamkeit des Einsatzes und des Kampfes seit dem Studium. Ihr wirkliches Geheimnis liegt aber wohl in einem tiefen Ausgleich menschlicher Gegensätze. Aalto ist unruhig, überbordend, unberechenbar; Aino intensiv, beharrlich und schweigsam. Ein Stück Kalewela. Es ist gut, daß ein Vulkan manchmal von einem ruhigen Fluß umgeben ist.»

Ainos Name wird immer mit dem Werk Alvar Aaltos verbunden bleiben. Ja, er setzte ihren Namen vor seinen eigenen, obwohl Aino immer bemerkte: Ich bin nicht schöpferisch, er ist es. Es ist nicht der Augenblick, die Weite von Ainos Einfluß auf Aaltos Wesen und Tun zu umreißen; aber wir wissen, daß Aino, die *Architektin*, immer ihren diskreten Beitrag lieferte und nur gezwungenermaßen zugab, wenn sie selbst etwas entworfen hatte. Sie blieb stets im Hintergrund, aber doch so, wie es ein ungeheurer Horizont ist. Sie machte sich nie bemerkbar, gleichgültig, ob sie zusammen mit Maire Gullichsen im Juni letzten Jahres die Aalto-Ausstellung in Zürich unter großen Mühen zustande brachte, oder ob sie in New York, 1939, dafür sorgte, daß die Organisation für den Aalto-Pavillon an der Weltausstellung funktionierte. Noch im Herbst 1948, als sie wußte, daß ihr nicht mehr viel Zeit blieb, sahen wir sie in Helsinki tagsüber in voller Tätigkeit als Chef der *Artek*, des Unternehmens, das die Aalto-Möbel ausführt, mit einem großen Auftrag für die *Harvard University* beschäftigt, und abends saß sie ruhig und entspannt, als Gastgeberin, in ihrem weißen Kleid mit der geistigen Elite Helsinkis, still wie die finnischen Seen und Wälder, von denen sie kam, aktiv nur in jener kaum spürbaren unterirdischen Art, die manchmal an nordischen Frauen beobachtet werden kann.

S. G.

Wiederaufbau

Die Gemeinde Wien baut wieder

Durch Kriegshandlungen hat Wien nicht weniger als 86 700 Wohnungen eingebüßt. Weitere rund 30,000 Wohnungen haben leichtere Kriegsschäden erlitten. Die Beseitigung der Kriegsschäden wurde unmittelbar nach Beendigung der Kämpfe aufgenommen. In