Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 3

Rubrik: Ausstellungen

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

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

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Ausstellungen

Zürich

Otto Baumberger
Kunsthaus, 14. Januar bis 12. Februar 1950

Der sechzigjährige Otto Baumberger, der als Schöpfer des modernen Schweizer Plakates, als Gebrauchsgraphiker und Illustrator in den Annalen der angewandten Graphik verzeichnet bleiben wird, gibt in dieser Ausstellung einen Querschnitt durch sein malerisches Schaffen. Wenn es auch in seiner «Kreuzigung» von 1925, die er als frühestes Bild zeigt, noch etwas gärt, so hätte man es doch begrüßt, auch frühere Arbeiten seiner expressionistischen Sturm- und Drangzeit wieder zu Gesicht zu bekommen. Ich denke etwa an die frühen Landschaften um 1915 oder an die «Kreuzigung» von 1917, die sich in der Sammlung des Zürcher Kunsthauses befindet, gegenwärtig jedoch unsichtbar ist. Sie fehlen mir nicht, weil etwa die Aspekte dieser Schau nicht vielfältig genug wären, sondern weil sie zu den Zeitdokumenten des zürcherischen «Aufbruchs» gehören, der sich damals mit den großen Strömungen des deutschen Expressionismus und des französischen Fauvismus verband. Wahrscheinlich war Otto Baumberger selbst der Meinung, daß es genüge, den Weg von seinem revolutionären Realismus, der an Otto Dix erinnert, über die reine Malerei zu jenen Bildern zu zeigen, die an den magischen Realismus und Bruegel denken lassen («Winterlandschaft im Limmattal», 1935) und die noch einmal zu einer letzten Wandlung führen, die dem Surrealismus verpflichtet ist. So verschieden die Ausdrucksmittel dieses großen Könners und sorgfältigen Handwerkers sind: sie werden durch den gemeinsamen Hauch des Künstlers verbunden. Eines Künstlers allerdings, dem es nicht nur um den reinen künstlerischen Ausdruck, sondern auch um eine ethische Mission der Kunst geht. Selbst in seinen Landschaften, etwa im «Morgen» mit dem roten Sonnenball und dem zarten Grün der betauten Wiesen oder in den verschiedenen Bildern mit Gewitterstimmungen («Zürichsee», 1936, «Gewitter», 1948), drängen sich dem Beschauer Worte wie Hoffnung, Verzweiflung und Einsamkeit auf, Erlebnisse, die dann in den symbolischen Bildern des «Falschen Propheten», «Adam und Eva», «Der Abendspaziergang», die in den letzten zwei Jahren entstanden sind, einen faszinierenden Ausdruck gewinnen. Man kann die Auseinandersetzung mit den Mächten der Zeit ein gemeinsames Kennzeichen der Malerei Otto Baumbergers nennen, hinter der die eigentliche Beschäftigung mit den rein künstlerischen Ausdrucksmitteln eher zurücktritt. Mengenmäßig könnten die Aquarelle und manche der größern Landschaftsbilder das Gegenteil belegen; denn er hat von seinen vielen Reisen bis nach Rußland und Palästina, Italien und Griechenland, Blätter mitgebracht, die ausschließlich dem empfänglichen Auge eines Malers zu danken sind. Es sind die Früchte seiner unbeschwerten Stunden, die man aber im Schaffen dieses grüblerischen Menschen als die selteneren bezeichnen darf. Sein Können und seine Vorstellungskraft gewinnen noch besondern Ausdruck in seinen Illustrationen zu «Till Uilenspiegel», «Don Quixote», zum «Faust», zur «Divina Commedia» und zum «Simplicius Simplicissimus». In ihnen lebt die ganze zeichnerische Erzählerfreude, in die sich ein handfester Realismus und ein hoher, gläubiger Gedankenflug teilen, so daß die tollsten Rüpelszenen ebenso überzeugend wirken wie die erhabensten Blätter zu Dantes «Paradies». *kn.*

Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich *Otto Baumberger, Der Abendspaziergang*

Rudolf Zender
Kunstsalon Wolfsberg
5. bis 28. Januar

Das Plakat dieser Ausstellung war ein Zeugnis bester Wolfsberg-Tradition als überraschende Leistung, die ein großzügig zur Verfügung gestellter technischer Apparat dem freischaffenden Maler ablockte. Es gab aber auch von ihrem Schaugute die zutreffendste Vorstellung. Paris, empfunden mit dem Naturlyrismus des Ostschweizers und gemalt mit der Valeurempfindlichkeit, wie sie der jahrzehntelange Umgang mit französischer Malerei und dem Lichte der Ile de France schenkte – das war ihr Inhalt. Zender ist von den Schweizer Landschaftsmalern heute wohl am intensivsten in das Geheimnis der Pariser Atmosphäre eingedrungen. Es sind die subtilen Lichtstimmungen an der Seine und Marne, in den Vororten, aber auch in den alten Gassen der Innenstadt und in den Champs Elysées, die er malt. In der ähnlichen Distanz zu den Problemen des Impressionismus und in der Artung der Sensibilität könnte man sich an Marquet erinnert fühlen, doch sind bei Zender die Farbwerte wie die Komposition ta-

stender, doch auch dringlicher gesucht. In der Wahl des Motivs und der tageszeitlichen Beleuchtung – das durch den Dunstschleier kommende wie das scheidende Licht spielt eine große Rolle – spricht eine ursprüngliche Naturnähe, die auch in der Großstadt die Stimmungslandschaft entdeckt. Wie sehr die malerische Lösung immer von der einfühlenden Beobachtung bestimmt wird, erscheint gerade dort deutlich, wo das Motiv einen surreal-phantastischen Zug in die Valeurmalerei hineinträgt, in den überraschenden Bildern aus dem Bildhaueratelier von Germaine Richier. Die schöne und harmonische Ausstellung trug zu der Wertschätzung Zenders entscheidend bei. *h. k.*

Ernst Maaß
Kunstsalon «Palette»
5. bis 31. Januar 1950

Der Maler Ernst Maaß, von dem man schon des öftern in der Schweiz Gemälde gesehen hat (in den «Allianz-Ausstellungen», im schweizerischen Salon und im Kunstmuseum Luzern), trat hier zum erstenmal mit einer größeren Kollektion von dreißig Gemälden vor die schweizerische Öffentlichkeit. Maaß wurde 1904 in Berlin geboren, verlebte dort seine Jugend und empfing von dem außerordentlich fruchtbaren Berliner Kunstleben aus den Jahren nach dem ersten Weltkrieg entscheidende Anregungen. Er war bis zu seinem 27. Lebensjahr als Reklameplastiker tätig und begann erst nach seiner Übersiedlung in die Schweiz (1932), Bilder zu malen. Gleich bei seinen Anfängen als Maler fand er bei Paul Klee in Dessau lebhafte Zustimmung und Ermunterung, stellte darauf im Dessauer Bauhaus und in Berlin aus.

In seiner Malerei machen sich verschiedene Richtungen gleichzeitig geltend. Er berührt sich in seinem Schaffen des öftern mit Klee, mit Max Ernst und mit Dali, malt daneben scheinbar realistische Tessiner Landschaften, die auffallend an deutsche Romantiker wie Oldach und C. D. Friedrich erinnern. Trotz diesen vielfältigen Beziehungen wirkt Maaß bei näherem Zusehen auffallend originell. Was ihn im Tiefsten interessiert, ob er mit abstrakten, realistischen oder surrealistischen Motiven arbeitet, ist die Stellung des Menschen in unserer Zeit. Auf der einen Seite wird der Mensch durch die Technik, die Maschine bedroht. Maaß bringt nicht nur die Faszination, sondern auch die Fragwürdigkeit der technisch-rationalistischen Zivilisation zum Bewußtsein. Auf der andern Seite wird der Mensch von den Mächten des Unterbewußten, von der Dämonie des Irrationalen unterminiert. Diese Dämonie spielt auch bei Maaß eine sehr große Rolle. Aber er stürzt sich nicht, wie Max Ernst, mit einer nihilistischen Lust in den Abgrund, sondern er sucht den Menschen vor der Vernichtung zu retten.

Vielleicht gelingt ihm dies bis heute am überzeugendsten, wo er auf menschliche Figuren, die bei ihm häufig etwas Puppenhaftes, Pantomimisches haben, verzichtet und bloß Landschaften malt. Hier, in diesen menschenleeren riesigen Räumen, die meist von einem unvorstellbar reinen und strahlenden Himmel überwölbt sind, beginnt wirklich ein neues, hoffnungsreiches Leben zu keimen. Da scheint uns ein Ort gefunden zu sein, wo fern von aller peinture des vergangenen Jahrhunderts eine neue Malerei und mehr noch ein neuer Humanismus zu erblühen vermöchte. Wie man sich aber dazu immer stellen mag, die Auseinandersetzung mit dem Maler Ernst Maaß ist äußerst anregend. *X. v. M.*

Internationale Kinderzeichnungen
Helmhaus, 19. bis 29. Januar 1950

Aus ungefähr zwanzig Staaten der Welt kamen im oberen Stockwerk des Helmhauses Kinderzeichnungen zu einer farbenfrohen Schau zusammen, in den ersten Sälen nach Ländern geordnet, in kleinen Serien, im letzten Saale auch nach Alter und nach verschiedenen Themen. Die Ausstellung begann mit den großformatigen, kühn angelegten Breitpinselmalereien aus den USA und England, wo man sowohl im vorschulpflichtigen wie im spätern Kindesalter eine fröhliche Freiheit bestaunt, die im Thematischen wie im Formalen stark extravertiert wirkt. Die Blätter aus Mexiko erfreuen uns durch die Wärme und Sattheit ihrer Farbe, worunter das Blatt mit den webenden Eingeborenen in Grün-Braun-Blau und dasjenige der Musikstunde mit dem schwarzen Priester auf der tiefrosa getünchten Wand und den ultramarinblauen Möbeln zum künstlerisch Reifsten gehören, was wir zu sehen bekamen. Es ist nämlich bei den Kindern nicht anders als bei den Erwachsenen: letzten Endes gilt doch das Individuum mit seiner einmaligen künstlerischen Leistung. Denn unter einem andern Gesichtspunkt ließe sich aus dem Überfluß der Gesamtproduktion wohl kaum eine populäre Ausstellung aufstellen. Es waren in der Tat hier Blätter zu sehen, die durch die spontane und ungebrochene Echtheit der Empfindung manchen erwachsenen Maler unserer Zeit nachdenklich stimmen mußte. Die drei runden Inseln im schwedischen Nordlicht mit den kleinen Mädchen, die sich per Ruderschiffchen untereinander besuchen gehen: welche Schönheit der Farbe neben der erzählenden Poesie! Dann die finnländischen Blätter in ihrem teppichhaften Impressionismus aus Pastellstrichen, die altdeutsche Stadt mit den vier Toren und den in allen Richtungen räumlich eingehend erlebten Giebelhäusern eines Vierzehnjährigen.

Bei Beobachtung der Altersstufen bleibt die ganz unterschiedliche formale Entwicklung des einzelnen auffallend. Es ist nicht so, daß man aus einem archaischen Stil stets auf ein frühes Alter schließen dürfte, sondern es gibt Frühentwickelte und Spätblüher in allen Ländern, weshalb es, nebenbei gesagt, auch der Schulunterricht so schwer hat, wenn er dem künstlerischen Ausdruck des einzelnen gerecht werden will.

Im Helmhaus sind vor allem farbig warm und rein klingende Blätter ausgewählt worden; doch darf man an den kleinen Serien nicht zu viel national Typisches herauslesen wollen, wenn einem auch zum Beispiel in den Blättern aus Frankreich der gediegene Silberton durchgehend auffällt und man in den außereuropäischen Blättern neben dem allgemein Kindlichen auch das Exotische erkennt.

Das Zeitgeschehen kommt anderseits hier nur wenig zur Sprache, wie ja überhaupt das Psychologische hinter dem Ästhetischen fast ausschließlich zurücktritt. Immerhin soll ein Blatt aus dem Pestalozzidorf nicht unerwähnt bleiben; es scheint von einer kleinen Französin zu stammen: nicht sehr stabile, in Hellblau gehaltene Kirmeßgebäude werden von quer gestellten, harten, braunen Flugzeugen gefährdet, die vom Himmel herab jene beinahe tangieren. Und welche Einsicht in die Seele eines elfjährigen deutschen Knaben gibt der primitiv dargestellte Tod im Hut mit den dreifarbig geteilten Augen, der als bläulich-grüne Halbfigur vor blauen Totenkreuzen steht. Daß auch in Indien dem Kinde das Raumgefühl zu einem gewissen Zeitpunkt problematisch wird, beweist das entzückende, farbig ganz an indische

Miniaturen anlehnende Bild der Hindufrau vor dem Haus, die ihrem Kind die aufgehende Mondscheibe zeigt. Frankreich dokumentiert mit einer Auswahl von Sintflutbildern, wie stark die Kinder solche Erzählungen formal und seelisch bemeistern. Man betrachte dazu dasjenige Blatt, wo Gott über dem Wasser erscheint, eine dunkle Gestalt in den Fluten versinkt und das blonde, nur in ein Hemdchen gekleidete Wesen, kniend auf dem letzten Festland, um Hilfe fleht. *H. A. Wyß*

Französische Gebrauchsgraphik der Gegenwart

Kunstgewerbemuseum,
21. Januar bis 26. Februar 1950

Auch wenn es so ist, daß wir im klassischen Lande der Gebrauchsgraphik leben, tut es immer wieder gut, den Blick über die Grenze zu lenken. Zumal wir ja auf diesem für die Schweiz zu ruhmreichen Gebiet gar nicht mehr ganz mit uns im reinen sind: wie oft hört man die Klage, die Schweizer Graphik befinde sich in einer Sackgasse, in einem Zustand der Stagnation, es sei kein Elan mehr vorhanden, und irgend etwas müsse geschehen. Nun, wenn man in der Selbstanklage auch oft übertreibt, so ist doch etwas daran. Und in keinem Fall kann es schaden, sich gelegentlich mit dem Schaffen der ausländischen Graphiker zu befassen: so vor ein paar Jahren mit den Arbeiten der englischen und gegenwärtig mit denen der französischen Graphiker, von welchen das Basler Gewerbemuseum vor wenigen Monaten eine Ausstellung zusammengestellt hatte, die nun, etwas erweitert, auch im Zürcher Kunstgewerbemuseum zu sehen war.

Da waren einmal Plakate: recht wenige, denn gerade das Plakat hat sich vom Krieg noch kaum erholt. Das Papier ist schlecht, der Druck unzulänglich, die Auftraggeber haben kein Interesse. Das Beste, was die französischen Graphiker heute zu zeigen haben, sind Umschläge von Revuen, Seitengestaltungen und Inserate aus luxuriösen Zeitschriften, Broschüren für den Fremdenverkehr, ferner vereinzelte Ausstellungs- und Theaterkataloge. In der Ausstellung fiel die große Zahl von Originalentwürfen – übrigens auch unter den Plakaten – auf. Das war an sich ein Fehler, denn bei der Gebrauchsgraphik kommt es auf das gedruckte Resultat an, so wie es «gebraucht» wird, und nicht, wie in der Malerei, auf das Original. Aber der Grund war einfach die allzu schlechte Ausführung des Drucks, auch die Tatsache, daß die Blätter häufig gar nicht bis zum Druck gediehen sind. Ein Vorteil war, daß man den Künstlern sehr gut in ihr Metier hineinsehen konnte.

Der erste Eindruck war fast für jeden, sofern er sich nicht schon gut auskannte, überraschend. Man erwartete vielleicht von diesen Franzosen einen gewissen «künstlerischen» Schwung, eine Hemmungslosigkeit und sogar Frechheit der Zeichnung; statt dessen aber fand man höchst solide, saubere, präzise, nüchterne und gewissenhafte «Gebrauchsgraphik». Eigentlich ist, was die Handhabung des Metiers betrifft, der Unterschied zur Schweizer Graphik gar nicht so groß. Wenn es da auch Zeichner, wie Christian Bérard, Jean-Denis Malclès und andere, gab, die mehr als «Maler» auftreten und in ihrer heiteren, stark illustrativen Art vielleicht «französischer» anmuten, so gab es doch diese ganz spezifisch «gebrauchsgraphische» Richtung, und sie hatte mit Namen wie Jean Colin, Guy Georget, Jacques Nathan, Jean Picart-le-Doux usw. mindestens ebensoviel Gewicht.

Der zweite Eindruck führte aber sogleich weit weg von dem bei uns Gewohnten. Er betraf die auffallend starke Nähe zur modernen Kunst, besonders zum Surrealismus und innerhalb desselben seltsamerweise zu Jean Lurçat, der einen enormen Einfluß zu haben scheint. Man hat diese Tatsache gelegentlich als Unselbständigkeit und Unlebendigkeit kritisiert – zu Unrecht! Es zeugt gerade von Lebendigkeit, wenn diese Künstler sich von den Lebendigsten unter den Lebenden anregen lassen. Ernster zu nehmen ist die Kritik, daß da illegitimerweise künstlerische Gesichtspunkte in die Gebrauchsgraphik hineingetragen werden. Aber man kann nicht sagen, daß die französischen Graphiker dieser Gefahr erliegen: sie übernehmen gewisse Vokabeln der modernen Kunst, sprechen sie aber mit *ihrer* Zunge aus, d. h. sie wenden sie durchaus im Sinne ihres eigenen Handwerks an. Zweifellos verleiht dies den Arbeiten der Franzosen den Charakter einer größeren geistigen und künstlerischen Freiheit im Vergleich zur Schweizer Graphik, die teilweise in einem phantasielosen Wiederholen ein und desselben steckenbleibt und mitunter gerade noch von einem soliden Handwerk, vom guten Papier und einer guten Drucktechnik lebt. Auch haben die französischen Arbeiten nichts von jenem Reklameernst, der bei uns meistens sogar die humorvollen Plakate kennzeichnet: sie sind souverän, formal intelligent und etwas verspielt, oft formalistisch, was man dort glücklicherweise nicht als eine Sünde wider den heiligen Geist des Gebrauchszwecks anprangert; sie sind undogmatisch in der gesamten Haltung und werden dabei doch ihrem Zweck gerecht. Das macht sie «künstlerisch», ohne daß der Rahmen der Gebrauchsgraphik überschritten würde. Das künstlerische Vergnügen ist zusätzlich.

Man möchte sich anregen lassen – nicht vom Besseren, sondern vom Andersartigen! Wir wollen gar nicht sagen, daß die französischen Graphiker den Schweizern überlegen sind: es kommt darauf an, dort, wo man lernen kann, den Finger drauf zu legen – und bitte ohne nationale Empfindlichkeiten sowohl im Sinne von Mehr- wie von Minderwertigkeitsgefühlen! Schon die englische Gebrauchsgraphik, die so großen Eindruck gemacht hat, hätte bei uns anregen sollen. Hat sie es getan? Wie uns scheint, nicht besonders tiefgreifend. Man ließ sich anregen – aber die Anregung beeinflußte das eigene Schaffen kaum. Immerhin dienen solche Ausstellungen zur Auflockerung; die reale Auswirkung braucht wahrscheinlich ihre Zeit. Und noch mehr Zeit braucht es, bis die Auftraggeber eine gewohnte Bahn verlassen und etwas Neues riskieren. Und zweifellos braucht es Zeit, bis das Publikum einer andern Sprache zugänglich ist. Denn Paris ist gewiß ein anderer Boden als die Schweiz, und das Publikum, das diese eleganten französischen Revuen konsumiert, ist ein anderes als dasjenige, dem man bei uns irgend ein neuestes kosmetisches Produkt, oder was es auch sei, empfiehlt. Kurz, die Voraussetzungen sind hüben und drüben verschieden; aber es wäre doch erfreulich, wenn man sich bei uns mit den Arbeiten der französischen Freunde so abgäbe, wie diese sich mit den Arbeiten der Schweizer Graphiker befassen. *wsch.*

Basel

Der Blaue Reiter, 1908–14

Kunsthalle, 21. Januar bis
26. Februar 1950

Im Gegensatz zu München, wo im Sommer des vergangenen Jahres die Ausstellung «Der Blaue Reiter» unter dem besonderen lokalhistorischen Gesichtspunkt «München und die Kunst des 20. Jahrhunderts» abgehalten

wurde, hat die Basler Kunsthalle bei der Übernahme dieser Ausstellung versucht, durch Zurückdrängen alles nur münchnerisch Interessanten die internationale Bedeutung des «Blauen Reiters» hervorzuheben. Die Werke der unwesentlicheren Künstler der Gruppe wurden daheim gelassen, so daß nun die größeren Werkgruppen von *Klee*, *Kandinsky*, *Macke* und *Marc* stärker hervortreten können. Sonst wurde der Bestand der Münchner Ausstellung (mit Einschluß des Katalogs und seiner Einleitung von Ludwig Grote) weitgehend übernommen: von den 288 Nummern in München sind 160 wieder in Basel zu sehen. Von den übrigen wurde ein Teil durch Werke aus Schweizer Besitz ausgetauscht, ein anderer Teil kam neu hinzu, so daß im ganzen etwa 95 Bilder in Basel neu sind. Die wichtigste Ergänzung Basels besteht in einer Gruppe mit Bildern der italienischen Futuristen Boccioni, Carrà, Russolo und Severini und zwei Werken Chagalls von 1912 (aus dem Besitz des Basler Kunstmuseums und der dort deponierten Sammlung Nell Walden), wodurch die für den «Blauen Reiter» zweifellos bedeutsame Querverbindung zur Berliner Künstlergruppe «Sturm» (um Herwarth Walden) aufgezeigt wurde. Damit kommen auch die in diesem zweiten Saal vereinigten fauvistischen und kubistischen Werke von Derain, Picasso, Braque und Léger in ihr für die gesamte Entwicklung der modernen Kunst gültiges Gleichgewicht. Während im ersten Saal der Basler Ausstellung die sogenannten «Wegbereiter» der Moderne mit einem Teil jener herrlichen Bilder von Cézanne, Gauguin, van Gogh, Rouault, die man an der schönen Ausstellung «Aus den Münchner Museen» in Winterthur sehen konnte, erweitert durch einige Werke der «Fauves» Matisse und Braque gezeigt werden, verkörpern die französischen und italienischen «Zeitgenossen» im zweiten Saal die eigentlichen Anreger für die Münchner Bewegung. Mit Ausnahme Kandinskys, der ja auch durch den großen Altersunterschied – er ist fast 15 Jahre älter als die um 1880 geborene Kubisten- und Blaue-Reiter-Generation – haben fast alle Münchner den wesentlichen Anstoß zum Kampf für die neue Kunst und die neue Form erst mit einiger Verspätung aus Paris empfangen.

Durch die chronologische Anordnung der einzelnen Werkgruppen läßt sich nämlich vorzüglich verfolgen, wie fast jeder Künstler sich zuerst mit dem Fauvismus auseinandersetzen mußte. Für Marc und Macke war dies die Auseinandersetzung mit etwas Fremdem, von außen Kommendem. Für Kandinsky und für den noch um zwei Jahre älteren Alexej von Jawlensky (die ja als 1866 und 1864 Geborene direkte Altersgenossen von Toulouse-Lautrec sind) war es das Durchschreiten einer ihnen gemäßen Entwicklung.

Aber diese Auseinandersetzung hatte für die Künstler des «Blauen Reiters» nur den Charakter von Vorgeplänkeln. Ebenfalls überall wieder ablesbar ist die Tatsache, daß von allen «Einflüssen» und «Anregungen», die von außen kamen, Delaunays «orphischer Kubismus», seine spektralfarbige und flächige Auflösung des gegenständlichen Bildes, den eigentlichen Ausschlag gab. Während Kandinsky schon 1910 von sich aus die Befreiung zum Improvisieren mit reinen Farben und ungegenständlichen Formen findet, gelangen Klee, Jawlensky, Macke, Marc und Moilliet (Klee, Macke und Moilliet auf ihrer gemeinsamen Kairouan-Reise, der in dieser Ausstellung ein eigenes Kabinett gewidmet wurde) erst 1914 über die Verarbeitung von Delaunays Anregung zur rein abstrakten Malerei. Damit ist der Anfang gemacht – allerdings allein für Klee. Marc fiel 1916, Macke schon 1914. Der erste Weltkrieg zerstreute die Mitglieder des «Blauen Reiters» in alle Winde. *m. n.*

Frühwerke Giorgio de Chiricos
Kunstmuseum,
Januar/März 1950

Als Leihgabe aus einer ungenannten Privatsammlung sind im Kunstmuseum Basel jetzt etwa ein Dutzend Bilder aus der Frühzeit Giorgio de Chiricos ausgestellt. Darunter finden sich drei prachtvolle Turmbilder von 1913, jene Bild gewordenen Angstträume vor der unheimlichen Macht leerer Räume und beherrschender Architekturen, die den europäischen Menschen offenbar gerade in den Jahren vor und nach dem ersten Weltkrieg am meisten plagten. Die Übertragung dieser Stimmungen von Angst, Traum, Vision ist hier so stark und unmittelbar – obwohl in de Chiricos expressiv gesteigertem hartem Naturalismus so wenig Stimmungsmalerei ist –, daß man sich immer wieder fragt, wie ein solcher Maler dann ein Jahrzehnt später schon so ins Banale, malerisch und geistig Unsensible abrutschen konnte. Schon 1925/26 bei den hier ebenfalls ausgestellten Bildern mit im Raum sitzenden Figuren («L'architecte», «Le repos du philosophe» und «Le trouble du philosophe») beginnt die Aufweichung, das Nachlassen der Intensität.

Die frühen Bilder de Chiricos geben im Rückblick selber Aufschluß über diese merkwürdige Entwicklung. Sobald man sie mit kubistischen Bildern aus jenen Jahren vergleicht, zeigt sich, wie wissenschaftlich, unsentimental, vom Problem der Form besessen die Franzosen dem Geheimnis des Gegenstandes als Kubus auf den Leib gerückt sind und wie naiv, im Grunde genommen passiv, de Chirico das Geheimnis des Gegenstandes bestehen ließ, wie er seine Angstträume nur gerade ausdrücken konnte, und wie nach der Erlösung keine Kraft mehr blieb, nun auch mit objektiven Problemen sich künstlerisch zu beschäftigen. «Le retour du poète» in eine von Türmen und Fabrikkaminen bedrohte Leere, die «Mélancolie d'un après-midi», ausgedrückt im hilflosen Dasein zweier Artischocken und im Vorbeigehen der Zeit durch einen vorüberfahrenden Eisenbahnzug, die phantastische Staffelung der Räume, das Eingreifen wesenloser Hände – all das dient fast zwangsweise nur dazu, daß der Maler seine eigenen Ängste loswerden kann. Immerhin waren sie so stark und zwingend, daß so prachtvolle Bilder wie das im Dreieck komponierte «L'énigme de la fatalité» (1914) oder «La pureté d'un rêve» (1915) entstehen konnten. *m. n.*

Kleiner internationaler Querschnitt
Galerie d'Art Moderne, 10. Dezember 1949 bis 8. Januar 1950

Wäre die zeitgenössische Kunst ein homogenes Ganzes, dann wäre der Titel dieser kleinen («statt einer Weihnachts-») Ausstellung so eindeutig, daß man sich darüber nicht mehr den Kopf zerbrechen müßte, welche Künstler wohl bei einem solchen Querschnitt mit angeschnitten werden müßten. So etwas wie einen «historisch gültigen» Querschnitt zu geben, konnte kaum die Absicht der kleinen Basler Galerie sein, die allerdings durch ihre bisherige Ausstellungstätigkeit (fast ist es schon wieder so weit, daß man sogar von einer «Pionierarbeit» reden müßte) keinen Zweifel darüber aufkommen ließ, in welche Richtung diese Zusammenstellung moderner Kunst gehen würde. Die Ausstellung verdiente besonderes Interesse, weil sie in guter Mischung Werke der Künstler mit großen Namen – Lithos von Arp, Braque, Magnelli und eine ganze Suite der reizen-

den spielerischen Blätter Miros – mit Blättern bei uns weniger bekannter Künstler zeigte. Da steht an erster Stelle *Hartung* (der in Paris lebt) mit drei ausgezeichneten Blättern, die sehr eindrücklich zeigen, daß die breiten, kreidigen Linien, die scheinbar so regellos, wirr und ungestüm über frei auf der Grundfläche schwebende Farbflächen gelegt sind, tatsächlich bewußt und sorgfältig angelegte Rhythmen sind. Es sind *geformte* Rhythmen und nicht – was man auf den ersten Blick und bei vielen seiner Arbeiten meinen könnte – eine etwas schematische écriture automatique. Wenigstens in diesen Blättern erweist Hartung überzeugend, daß er wirklich zu formen versteht, zugleich aber auch, wieviel impulsiver, «jünger» seine Bildformen neben Magnellis, auf sehr ähnlichen Formprinzipien beruhenden Formen, stehen.

Der zweite bemerkenswerte Künstler in dieser Ausstellung ist *Hubert Berke*, ein junger, in Westfalen geborener Maler, der in Alfter bei Bonn lebt. Seine farbig äußerst sensiblen, klangreichen Kompositionen lassen wohl von ferne noch ahnen, daß Berke einmal (in Düsseldorf) Schüler Paul Klees gewesen ist. Aber zugleich bezeugen sie, daß aus dem Schüler längst ein Selbständiger geworden ist, in dessen Vorstellungswelt sich auf höchst subtile Art abstrakte Formen mit geisterhaften Wesen und reine Farben mit rhythmischen – bald expressiven, bald lyrischen oder märchenhaften – Liniengefügen zu zarter, klingender Bildharmonie vereinen. Berke, in dem die Schule Klees über das notwendige Maß des Epigonenhaften hinaus eine schöpferische Nachfolge gefunden hat, gehört heute zweifellos zu den begabtesten jungen Malern in Deutschland.

m. n.

Chronique Romande

Le début de l'année 1950 a été marqué à Genève par deux concours, dont les résultats furent exposés à l'Athénée. Le concours Harvey réclamait des participants qu'ils présentassent un portrait; et le prix a été décerné à un jeune artiste qui s'est déjà signalé à l'attention, Aeberhard. Son envoi a plu par un grand parti pris de simplicité, un coloris assourdi mais harmonieux, l'art avec lequel le peintre a su rendre les traits et l'expression d'une femme âgée. En dépit des mérites incontestables de cette toile, l'envoi d'Albert Chavaz, une Valaisanne en noir sur un fond d'un bleu lilas, aurait aussi mérité une récompense, tant il était heureusement accompli.

Le concours Calame comporte un sujet choisi et imposé par le jury: cette année, le thème était «L'Orage». Nombreux furent les concurrents: plus d'une cinquantaine. En général, ils se sont appliqués à retracer des cataclysmes, qui suggéraient davantage la fin du monde par le déluge universel qu'un de ces orages comme chaque été nous en apporte. Le triomphateur de ce concours a été Marius Terraz, avec une toile sobre, juste, très véridique, et de beaucoup supérieure à celles des autres concurrents. Les seconds prix ont été décernés à deux œuvres intéressantes, dues à Aeberhard et à Gilbert. De ces trois artistes primés, Terraz et Gilbert sont ce que l'on appelle des «peintres du dimanche», c'est-à-dire des peintres qui exercent pour vivre un autre métier que la peinture. A ce que l'on m'a assuré, certains peintres professionnels ont manifesté de la mauvaise humeur, parce que, sur trois prix, deux avaient échu à des artistes qu'ils considèrent comme des amateurs. L'objection me paraît plutôt naïve; et il serait facile de leur répondre qu'ils n'ont qu'à se montrer supérieurs aux «amateurs».

Parmi les expositions, il faut signaler la très intéressante manifestation d'Eugène Früh aux Amis des Beaux-Arts. Früh révèle dans sa peinture une telle joie de peindre, qu'on lui pardonne ce que ses réalisations ont parfois d'un peu superficiel, ce que ses harmonies ont souvent de facile. On souhaiterait qu'il se montre plus maître de son habileté, prenne moins de plaisir à l'étaler. Car il est peintre, authentiquement peintre. Pour ma part, je mets ses lithographies, qui sont remarquables, plus haut que ses peintures. Il s'y révèle un héritier de Daumier et de Lautrec, et sait étonnamment utiliser toutes les ressources de cette technique. A ses lithographies j'ajouterai ses aquarelles, dont la couleur me semble plus raffinée, plus cherchée que celle de ses peintures à l'huile.

Ce qui faisait le plus grand intérêt de l'exposition d'aquarelles de maîtres contemporains à la galerie Moos, c'était sans aucun doute le très bel ensemble de peintures à l'eau qu'y présentait Paul Mathey. Ces paysages, vues de Venise, d'Anvers, de Paris, enchantaient par la justesse et le raffinement de leurs harmonies colorées. Indifférent aux théories à la mode, Paul Mathey a le courage d'être lui-même, c'est-à-dire un pur impressionniste. Peu d'artistes contemporains ont un œil aussi fin, aussi apte à discerner les jeux de la lumière sur les choses. Il ne travaille jamais par routine; une œuvre de lui est la traduction authentique, dans un langage qui est bien à lui, des réactions de sa sensibilité devant la nature.

De Paul Mathey à Bernard Buffet, dont la galerie Motte vient de montrer quelques œuvres, il y a loin. Il paraît que ce peintre de vingt et un ans est la dernière découverte des milieux artistiques de Paris. Ses toiles m'ont surtout paru faites de «trucs», il n'y a pas d'autre mot. Bernard Buffet a trouvé une formule qui enchante un certain public, celui qui est toujours à l'affût de la dernière mode artistique. Il ne reste qu'à souhaiter que ce jeune artiste ait la force de s'en libérer, et de donner quelque chose de plus substantiel. François Fosca

---

Pariser Kunstchronik

«formes utiles»
Musée des Arts Décoratifs
(Pavillon de Marsan)

Wer in den vergangenen Monaten in Paris in die Schaufenster von Antiquitätengeschäften, Kunst- und Buchhandlungen, ja selbst in die Auslagen von Möbel- und Haushaltungsgeschäften blickte, der sah sich immer wieder dem kleinen, frischen Plakat von Jacques Nathan gegenüber, das für die Ausstellung «formes utiles» im Pavillon de Marsan warb. Einen Ausstellungstitel dieser Art hat man in Paris, wo es doch alles schon einmal gegeben hat, bisher nicht gehört. Nützliche Formen? Zweckformen? In der Tat, die Ausstellung, welche die Union Centrale des Arts Décoratifs und die Union des Artistes Modernes aufgebaut haben, schlägt für Paris neue Töne an. In die üppige, alles andere als zweckmäßige Pracht des Musée des Arts Décoratifs wurde mit einfachen Mitteln (Eisengerüsten, farbigen Pavatexplatten, Fluoreszenzlampen und Projektoren) ein frischer Ausstellungsrahmen hineingestellt, der die ausgestellten Gebrauchsgegenstände aller Art gut zur Geltung kommen ließ. Seit zwanzig Jahren, schreibt André Hermant im Katalogvorwort, kämpft die Union des Artistes Modernes (der übrigens auch einige Schweizer angehören) für die schöne und reine Einfachheit. Dieser Kampf war nicht vergeblich. Ein allmählicher Wandel in der äußeren Erscheinungsform der in Frankreich produzierten Gebrauchsgegenstände macht sich bemerkbar. Fügen wir bei, daß offensichtlich die französischen Produzenten auch zu verfolgen beginnen, welche Aufmerksamkeit in anderen Ländern einer zweckgemäßen,

funktionellen, materialgerechten und schlicht-schönen Form aller Gebrauchsgegenstände geschenkt wird. Die Ausstellung «formes utiles» will die Bemühungen, die in Frankreich von Einzelnen auf dem Gebiete der Formgebung bisher gemacht worden sind, zeigen, und zwar mit gegenwärtig im Handel befindlichen, geläufigen Objekten, die, handwerklich oder industriell hergestellt, zu erschwinglichen Preisen erhältlich sind und «eine solche Qualität und Form aufweisen, daß sie zu einem harmonischen, gesunden und freudigen Leben beitragen können».

Dem, der die Bemühungen und Resultate, wie sie im Werkbund-Gedanken gründen, in allen Ländern seit Jahren verfolgt und beispielsweise schweizerische Maßstäbe an die gezeigten Objekte anlegt, mag die Ausstellung vielleicht nicht allzu viel Neues und besonders Hochwertiges zeigen. Allein, viel wichtiger ist, daß in Frankreich nun erstmals der Schritt gewagt wird, das Publikum auf die Notwendigkeit und Bedeutung der guten Form des Gebrauchsgerätes aufmerksamzumachen. Überspitzt gesagt: es bedarf der Anerkennung, daß beispielsweise ein gut konstruierter, zweckmäßiger, auch in den Einzelheiten überzeugender und konsequenter Kochherd als Ausstellungsobjekt in ein Museum eingezogen ist. Die Pariser scheinen für die «formes utiles» lebhaftes Interesse zu bekunden. Jedenfalls sah sich der Besucher umgeben und bedrängt von Scharen einfacher und eleganter Frauen und Männer, die alles Ausgestellte, vom Stahl-Eßbesteck bis zur Büro- oder Camping-Einrichtung, genau prüften, befühlten und auf den angeschriebenen Preis und die Bezugsquellen hin ansahen. Besonders erfreulich, daß die Zahl junger Besucher sehr groß zu sein scheint. Stärkstes Interesse fand auch ein Lesesaal, in dem Zeitschriften aus aller Welt auflagen.

Für uns, die wir bereits mit einer gewissen Genugtuung auf mancherlei glückliche Verwirklichungen derartiger Postulate blicken können, mag die Pariser Ausstellung eine Situation zeigen, der noch Kinderkrankheiten anhaften. Daß diese Ausstellung jedoch zustande gekommen ist und einen ersten Kontakt zwischen Käuferschichten und guter Form der Gebrauchsgegenstände vermittelt, verdient Aufmerksamkeit und Beifall. Vor allem deshalb, weil es bei dem gewaltigen Aufholbedarf Frankreichs besonders wichtig ist, wenn große und kleine Produzenten auf allen Gebieten an der formalen Verbesserung ihrer Güter arbeiten. In welchem Umfang die französischen Konsumenten diesen Bemühungen Folge leisten, bleibt abzuwarten. Abzuwarten bleibt aber auch, ob die Bewegung nicht ins Modische abgleitet, welche Gefahr gerade in Frankreich immer besteht. Das um so mehr, als sie nicht begleitet und getragen ist (und sein kann!) von einer theoretischen Unterbauung, wie sie etwa der Werkbund-Gedanke darstellt oder wie sie, besonders deutlich, die Ausstellung «Die gute Form» des SWB dem Besucher bietet.

In der Pariser Ausstellung fehlen alle – dem Franzosen ja recht wenig sympathischen und heute besonders suspekten – Schlagworte. Dafür wurden in das Ausstellungsganze kommentarlos einige interessante und überzeugende Werke der freien Kunst eingestreut: ein Teppichkarton von Le Corbusier, Bilder und Tapisserien von Léger und Miro, ein großes «Mobile» von Calder. Damit war angedeutet, daß die Formgebung, wie sie heute im guten Gebrauchsgerät zum Ausdruck kommt, Teil einer viel umfassenderen Bewegung ist. Und für solche Andeutungen hat auch der Durchschnittsfranzose, an den sich diese Ausstellung wendet, ein waches Organ.

Willy Rotzler.

Premier Salon des Jeunes Peintres
Galerie des Beaux-Arts

Der erste «Salon des Jeunes Peintres» wurde am 26. Januar in der Galerie des Beaux-Arts eröffnet. Dieser Salon übernimmt im großen und ganzen den in Schwierigkeiten geratenen «Salon des Moins de Trente Ans». Alle Richtungen der gegenwärtigen Malerei sind hier vertreten, und eine eindeutig neue Linie ist noch kaum zu entdecken. Wir dürfen eine Erneuerung der Malerei von dieser jüngsten Malergeneration auch kaum erwarten, kommt es doch nur selten und ausnahmsweise vor, daß ein Maler unter dreißig Jahren seine künstlerische Mission schon ganz erfaßt hat, und es ist durchaus in der Ordnung, daß der junge Künstler sich mit den Gegebenheiten seiner Zeit erstmals auseinandersetzt. Wir können hier höchstens eine allgemeine Diagnose stellen. Sie zeigt uns, daß die junge gleich der älteren Generation an der Komplexität und Zerrissenheit unserer Zeit leidet. Einzig die Maler wie Singer (nicht zu verwechseln mit Singier), die zur Bewegung des Réalisme Socialiste gehören, sind von jeglicher Problematik befreit, da sie so malen, wie es ihnen von ihrer Partei vorgeschrieben wird. Schon vor fünfzig Jahren hat man solche Bilder zu sehen bekommen; das Neue ist heute nur, daß sich ein Maler diese Malweise befehlen läßt.

«Groupe 33»
Galerie Kléber

In der Galerie Kléber stellt die Basler «Gruppe 33» Werke aus den letzten zehn Jahren aus. Zu ihr gehören Otto Abt, Walter Bodmer, Paul Camenisch, Theo Eble, Charles Hindenlang, Carlo König, Rudolf Mäglin, Walter J. Moeschlin, Ernst Max Musfeld, Meret Oppenheim, Benedict Remund, Hans R. Schieß, Adolf Weißkopf, Irene Zurkinden. Von einer geschlossenen Bewegung, die sich zu einem gemeinsamen Programm oder einer gemeinsamen Haltung bekennt, können wir hier nicht reden, doch bekommen wir von den dem Impressionismus nahestehenden Bildern Irene Zurkindens bis zu den «konkreten» Bildern Walter Bodmers einen sympathischen Einblick in das rege Basler Kunstleben. Erst die Einführung des Katalogs von Georg Schmidt macht dem Besucher bewußt, daß es in Basel auch noch andere Kunst gibt, und daß diese heterogene Gruppe trotzdem einem gemeinsamen Impuls gehorcht, der sich gegen alles Konventionelle und Unlebendige auflehnt. Diese Gruppe setzte sich bei ihrer Gründung im Jahre 1933 aus Teilnehmern der ehemaligen Gruppe «Rot-Blau» und einer Anzahl jüngerer, zur neuesten Moderne entschlossenen Künstlern zusammen. Ihre Zusammensetzung hat sich bis heute nur wenig verändert, und wir müssen die gegenseitige Toleranz bewundern, die es möglich machte, daß trotz der großen Verschiedenheiten die Gruppe nun schon auf eine siebzehnjährige Vergangenheit zurückblickt.

Quelques Artistes Wallons
Musée d'Art Moderne

In der Ausstellung einiger belgisch-wallonischer Künstler im Musée d'Art Moderne ist Gutes neben Mittelmäßigem und Zweifelhaftem zu sehen. Was uns aber erstaunt, ist die unverhältnismäßig große Zahl von Keramiken, die die Ausstellung füllen. Es sind dies nicht nur kunsthandwerkliche Keramiken, sondern zum großen Teil eigentliche farbig glasierte Tonplastiken, die sehr oft in meisterhafter Technik ausgeführt sind. Um so bedauerlicher ist es, daß manche unter diesen polychro-

men Tonplastiken bedenkliche geschmackliche Verirrungen sind, in denen mißverstandene Negerkunst, ägyptische Kunst, abstrakte Kunst und Fauvismus zu einem Stilchaos zusammengeschmolzen sind. Immerhin geraten ab und zu schöne dekorative Lösungen, und trotz eines gewissen Unbehagens ist die Ausstellung sehr anregend, da sie die Möglichkeit einer modernen polychromen Skulptur aufwirft. Manche moderne französische Keramiker könnten hier lernen, daß die Glasur nicht nur Farbe, sondern vor allen Dingen eine Materie ist. Unter den schönsten Glasuren erwähnen wir die Stücke, die mit «Maîtrise de Nimy» signiert sind.

André Marchand
Galerie des Beaux-Arts

In der Galerie des Beaux-Arts waren zu Jahresende Bilder André Marchands aus den letzten drei Jahren zu sehen. André Marchand ist einer der meistdiskutierten und talentvollsten Künstler der jüngeren Generation. Da er von Henri Matisse und Picasso herkommt, hat man ihm häufig vorgeworfen, seine Malerei lebe von unbekümmert übernommenen fremden Erfindungen. Die Bilder seiner letzten Jahre zeigen aber immer deutlicher, daß Marchand über dieser oberflächlichen Kritik steht. Zwar scheut er sich nicht, alle effektvollen Mittel der modernen Malerei zu verwenden; aber diese Mittel werden nicht zum Selbstzweck, sondern gehorchen einem heftigen persönlichen Anstoß.

Graphies
Librairie La Hune

Immer häufiger sieht man in Paris Buchhandlungen, die in einem Teil ihrer Räumlichkeiten kleinere Kunstausstellungen einrichten. Die am Boulevard St-Germain, zwischen den bekannten Cafés «Flore» und «Deux Magots», neu angesiedelte Buchhandlung La Hune hat diese Parallelführung von Buchhandlung und Kunstgalerie auch innenarchitektonisch sehr schön gelöst. Unter ihren ersten Ausstellungen ist die der Gruppe Graphies zu erwähnen. Diese Künstlergruppe macht die löbliche Anstrengung, gut illustrierte Bücher selbst herauszugeben, indem sie den Druck und den Vertrieb der Bücher durch eine kooperative Kasse bestreitet. Das erste so herausgegebene Buch, das allerdings, wie der Katalog angibt, die Mithilfe eines Mäzens beanspruchte, «A la Gloire de la Main», wurde von sämtlichen Mitgliedern der Gruppe gemeinsam illustriert. Wir finden unter den Illustratoren einige bekannte Namen, wie Villon, Germaine Richier, Le Moal, Jean Bertholle, Fautrier, Goetz, Chastel, Singier, Vieillard, Flocon und auch die Schweizer Maler Vulliamy und Yersin. – Vulliamy veranstaltete gleichzeitig eine sympathische Ausstellung von keramischen Arbeiten in der Galerie Jeanne Bucher.

F. Stahly

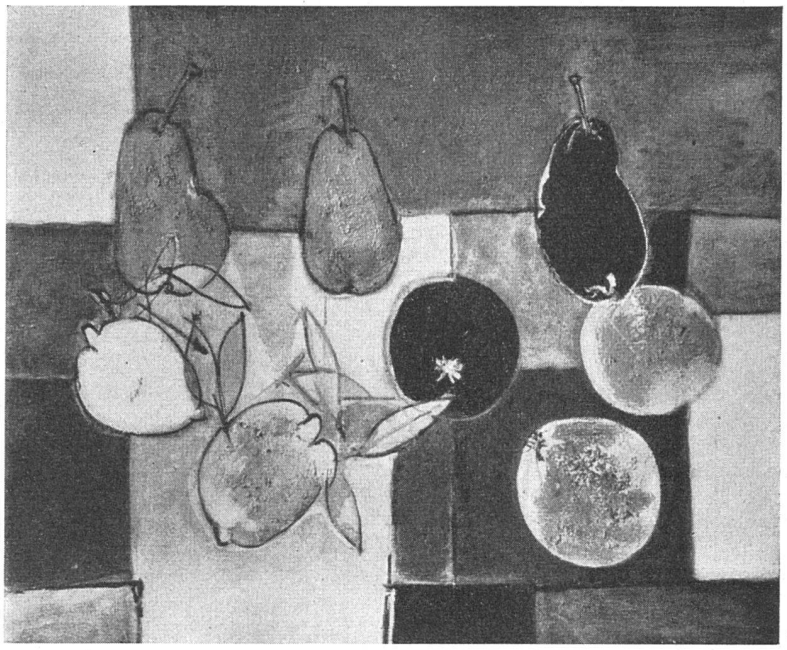

Photo: Marc Vaux *André Marchand, Les fruits. Galerie des Beaux-Arts, Paris*

Münchner Kunstchronik

Gerhard Marcks und Oskar Schlemmer

Bei Günther Franke sah man zu Ehren des sechzigjährigen deutschen Bildhauers Gerhard Marcks eine Auswahl seiner Plastiken (vorwiegend Bronzen). Es sind die mittelgroßen Formate, in denen sich Marcks am besten ausspricht. In den ganz kleinen, handgroßen kann sich der Aufbau zu wenig entfalten, so daß sie gelegentlich wie moderne Nippes wirken. Ganz große Formate aber liegen schwerlich dem verkappten, eher intimen Realismus, den Marcks, manchmal sogar mit einem Anflug von Genre und Humor im Hintergrunde hält. Solche Elemente isolieren sich allerdings niemals im Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern bleiben herb in den Flächenschnitt der Körper gebannt. In Stellung, Bewegung und Volumen wird ein gotischer Höhenzug bevorzugt, gestreckt und knapp gewinkelt abzulesen, wenn man das Werk umkreist. Bei diesem geborenen Berliner wirkt alles straffer und kantiger als bei seinem Münchner Freund und Generationsgenossen Toni Stadler.

Während Marcks Plastik zwischen antiken Motiven und gotischer Formengebung wechselt, bleiben seine Holzschnitte spätgotischer Graphik verbunden, obwohl er niemals in Nachahmungen verfällt. Am eindrucksvollsten erscheinen die Holzschnitte, welche ein ganz einfaches, großliniges Gefüge zeigen, das an vergrößerte Holzmaserung erinnert. Bei den Handzeichnungen spürt man dann eine dritte Seite seines Wesens: etwas Behutsames, Schwebendes kommt unerwartet da zum Klingen. Der heute an der Landeskunstschule in Hamburg Lehrende war von den Nazis verabschiedet und verfemt worden. Daß er zuvor kurze Zeit am Weimarer Bauhaus gelehrt hatte, spürt man in seinen Arbeiten wenig.

Um so deutlicher und konstruktiver spricht der Geist dieser wichtigsten ehemaligen deutschen Werk- und Kunstschule aus den Arbeiten *Oskar Schlemmers*, die in der kleinen, verdienstvollen Galerie Stangl gezeigt wurden. Diese Schau befindet sich zwar auf einer Reise durch verschiedene Städte des In- und Auslandes, ändert sich hierbei jedoch dauernd. Es handelt sich nicht um die Monumentalarbeiten Schlemmers, von denen so viel durch die Nazis zerschlagen wurde oder verloren ging. Intimere

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Der blaue Reiter 1908–1914	21. Jan. – 12. März
		Karl Ägerter, Emil Knöll, Jacques Düblin, Karl Moor, Walter Schneider	18. März – 23. April
	Gewerbemuseum	Hundert Jahre Eisenbeton	5. März – 30. April
	Galerie Bettie Thommen	Karl Hindenlang – Otto Staiger	7. März – 3. April
	Galerie d'Art Moderne	Hans Richter	12. März – April
	Librairie du Château d'Art	Graphik von Edvard Munch	11. März – 8. April
Bern	Kunstmuseum	Kunstwerke der Münchner Museen – Sammlung Henry Reitlinger, London	25. Sept. – 26. März
		Gemälde französischer Meister des 19. Jahrhunderts aus Privatbesitz	ab 19. Februar
	Kunsthalle	Drei moderne holländische Maler	11. März – 2. April
	Gewerbemuseum	Alpine Kunstausstellung	18. März – 16. April
Chur	Kunsthaus	Paul Martig – Ponziano Togni	4. März – 2. April
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Zehn Schweizer Künstler	28. Jan. – 10. März
Lausanne	Galerie du Capitole	Marcel Stebler	11 mars – 30 mars
Luzern	Kunstmuseum	Theodor Barth, Karl F. Schobinger, Adolf Dietrich	12. Febr. – 12. März
Olten	Neues Museum	Martin A. Christ	19. März – 9. April
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen	19. Febr. – 26. März
Winterthur	Gewerbemuseum	Lehrlingswettbewerb 1950	2. April – 23. April
Zug	Galerie Seehof	Fritz Deringer	1. März – 31. März
Zürich	Kunsthaus	Gesamtausstellung GSMBuA	25. März – 10. Mai
	Graphische Sammlung ETH	Picasso, Handzeichnungen und Graphik	18. Febr. – 16. April
	Kunstgewerbemuseum	Chapeaux d'hier et d'aujourd'hui	18. Febr. – 12. März
		Städtischer Lehrlingswettbewerb	26. März – 10. April
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	XYLOS Zeitgenössische Schweizer Holzschnittkunst	11. März – 22. April
	Atelier Chichio Haller	Walter Jonas	10. März – 1. April
	Galerie Kirchgasse	Claire Szilard	7. März – 20. März
	Galerie Neupert	Gemälde des 20. Jahrhunderts	25. Febr. – 25. März
	Orell Füßli	Karl Hügin	11. Febr. – 11. März
	Kunstsalon Wolfsberg	Costia Terechkovitch – Rosetta Leins	2. März – 25. März
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

MÜLLER QUENDOZ + CIE
GLAS – UND SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH
Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30

Spezial-Abteilung: **Glasbeton-Oberlichter**
begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit

Fenster und Wände aus Glasbausteinen
wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

Studien werden gezeigt, auch jene späten Malereien auf Ölpapier, seltsam ernste, gedämpfte Formenklänge. Ein spätes Thema haben wir in den «Fensterbildern». Er wollte hier bald Einblicke von außen ins Zimmer, bald Ausblicke vom Innenraum her geben, magische Begegnungen von Mensch, Gerät und Architektur in ersterbenden Farben im Fensterkreuz: immer klar in ein Koordinatensystem gespannt, wie alles, was dieser wahrhaft verschwiegene Geist gestaltet hat, der alle Bewegung zu einem unheimlich schönen, statischen System werden ließ. Rätselhaft bleibt mir immer, wie sich in diesem Menschen, der indirekt ein Opfer des Nazismus wurde, zwei Lebensseiten so getrennt entfalteten. Wieviel erzählte er mir in seinen späten, schon umschatteten Münchner Jahren von neuen Plänen des Grotesk-Humors; ein Wanderleben mit magischer Tanzclownerie in völliger Verwandlung des ehemaligen triadischen Balletts erschien ihm hier als Ideal. Als Gegensatz hierzu in seinen besten Bildern immer wieder jene tiefe Windstille, ja ein fast erhabenes Schweigen!

•

Seit Kriegsende ist für den Zustand der Münchner staatlichen Sammlungen eine vieldiskutierte Beweglichkeit charakteristisch. Um die zertrümmerte Alte Pinakothek tobt ein grundsätzlicher Streit. Die Konservativen meinen, dieser Klenzesche Bau sei eine der vornehmsten Museumsbauten Europas gewesen und könne, da mehr als seine Grundmauern noch stehen, wieder errichtet werden. Die Fortschrittlichen nennen ihn mit Recht veraltet, heutigen Ansprüchen an Belichtung und Raumverteilung nicht mehr entsprechend. Sie fordern einen funktionalen, zellenartig erweiterungsfähigen Bau. Auch die Glyptothek ist weitgehend ruiniert, so daß unsere Antikensammlung inzwischen auf Reisen ging. Bis zum 26. März ist sie in Bern zu sehen. Einen beträchtlichen Teil aber (von einigen Äginetenfiguren bis zu köstlichen Vasen) bewundert man in unserem Prinz-Carl-Palais, einem der nobelsten Adelssitze Münchens von 1800. Mit ihm beginnt unsere heutige Museumsstraße (Prinzregentenstraße), an der jetzt fast alle wichtigen Stätten bildender Kunst liegen. Das «Haus der Kunst» ist zur Hälfte den Beständen der Alten Pinakothek überlassen. Auch diese Sammlung wurde notgedrungen beweglich; sie ging nach der Schweiz, Paris, London, den USA. Dafür kam manches nun aus anderen Ländern zu uns: heute noch stehen die Berner Werke des Niklas Manuel Deutsch mitten unter unseren altdeutschen Bildern. Ein neuer Zustand des Museumswesens ist eingetreten, erschreckend für alle, die in den großen Sammlungen stationäre Kulturfriedhöfe sehen, immer nur den upper classes, welche reisen können, zugänglich. Erfreulich – nicht nur für Kenner – wäre, wenn nun die Sammlungen der Welt organischer würden, nämlich durch vorübergehenden Austausch die leidige Werkzerstückelung periodenweise schwände, also z. B. ein mittelalterlicher Altar wieder zusammenwüchse, dessen Tafeln sonst womöglich über Paris, Madrid, London oder Petersburg zerstreut sind (wodurch auch manche Forschungsfragen übermäßig lang in Schwebe bleiben).

Augenblicklich sieht man im «Haus der Kunst» auch unsere staatlichen Neuerwerbungen des 20. Jahrhunderts, von denen hier nur zwei ausdrucksvolle Bilder Beckmanns, ein differenziertes Werk Baumeisters und zwei Arbeiten Franz Marcs hervorgehoben werden können. Von letzteren zeigt eines (wie jetzt auch durch unveröffentlichte Briefe bewiesen werden kann), daß Marc den Tier-Mythos verlassen wollte, um wie sein Freund Kandinsky zur gegenstandslosen Malerei überzugehen. Im gleichen Hause bewundert man die französischen Bildteppiche des Lurçat-Kreises auf ihrer Wanderung nun auch durch Deutschland. Diese erfreuliche Renaissance der Bildwirkerei würde noch mehr Zukunft haben, wenn sie weniger Bild erstrebte, ihre Farben spezifischer, lichter hielte und weniger kleinteilig «stanzende» Musterung bevorzugte. Der einfachste Teppich (nach Matisse gewoben) wirkte erholend. Gerade hier müßte ein Hauptbereich der gegenstandslosen Malerei liegen. – Aus deren Bereich ist übrigens eben in München die «Gruppe Zen 49» gebildet worden (Baumeister, Cavael, Fietz, Geiger jr., Hempel, Fritz Winter, Meier-Denninghof). Man wird mit Gästen dieser Sphäre während des März im Collecting Point hervortreten. Im Amerika-Haus waren noch einmal Maler der ungegenständlichen Kunst zu sehen, welche die Guggenheim-Foundation in New York sammelt. Sehr anregend, immer noch viel diskutiert in bezug auf die grundsätzlichen Möglichkeiten, die hier teils signalisiert sind, teils bereits in Erfüllung gehen.

Das «Bayrische Nationalmuseum» ist weitgehend wieder erstanden. In der bisherigen Neuaufstellung treten geläutert die wundervollen Bestände mittelalterlicher Malerei und Plastik hervor. Augenblicklich kann man als Zusatz die Sammlung der Veste Coburg genießen (Kunstwanderung nun innerhalb Deutschlands). *Franz Roh*

Nachrufe

Eduard Zimmermann (1872–1949)

Einer alten Unterwaldner Familie entstammend, wurde Eduard Zimmermann in Stans geboren; seine Ausbildung als Bildhauer erhielt er an der Luzerner Kunstgewerbeschule und an den Akademien von Florenz und München. Seit 1915 gehörte er als Bildhauer zum Zürcher Kunstkreis; seine behagliche Heimstätte fand er in Zollikon, wo er auch gestorben ist. Sein preisgekrönter Entwurf für das einst geplante Nationaldenkmal in Schwyz (mit Architekt BSA Nikolaus Hartmann) kam wegen des ersten Weltkriegs nicht zur Ausführung; im Vatikan schuf er einen Denkmalbrunnen der Schweizergarde. In deutschschweizerischen Städten ist Eduard Zimmermann durch Plastiken an Monumentalbauten sowie durch Brunnenfiguren und Friedhofskulpturen vertreten, vor allem in Zürich, Winterthur und Basel. Am bekanntesten sind wohl seine leicht klassizistisch anmutenden Frauengestalten aus Bronze an dem Brunnen in der Eingangshalle der ETH und diejenigen aus Stein an dem Rämistraße-Brunnen in Zürich. *E. Br.*

Bücher

Rodin

Einführung von Hermann Hubacher. 15 Seiten und 100 Tafeln. Rudolf Mühlemann, Zürich. Fr. 24.–

Vorzügliche Tafeln nach sorgfältigen Photos, die R. Eidenbenz zum größeren Teil während der Basler Rodin-Ausstellung aufgenommen hat; neben einer Reihe von Hauptwerken auch Wiedergaben von Skulpturen, die man seltener reproduziert sieht. Photographische Blickpunkte, die ein sensibles und geschultes Auge zur Herausarbeitung der plastischen Essenz besonders glücklich wählte.