

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 34 (1947)  
**Heft:** 4  
  
**Rubrik:** Ausstellungen

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.03.2025

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

## Ausstellungen

### Basel

**Gedächtnisausstellung Piet Mondrian**  
Kunsthalle, 6. Februar bis  
9. März 1947

Die Basler Gedächtnisausstellung für den holländischen Maler Piet Mondrian (1872–1944) war ein künstlerisches Ereignis erster Ordnung im Schweizer Kunstleben. Es wird wohl schwerlich wieder möglich sein, in der Schweiz eine so vollständige Übersicht seines Oeuvres beisammen zu sehen, denn die Ausstellung setzte sich aus holländischem und amerikanischem Museums- und Privatbesitz zusammen (von den rund zwanzig Werken, die sich in der Schweiz befinden, waren nur vier in der Ausstellung enthalten). Besitzen die Holländer meist Frühwerke, so befinden sich jene seiner letzten Schaffensjahre fast ausschließlich in den USA.

Mondrian nimmt eine Sonderstellung ein innerhalb der modernen Kunst; er gilt als der Repräsentant der extremsten künstlerischen Formulierung, als der Künstler, der das Letztmögliche in äußerster Beschränkung schuf. Diese weit verbreitete Ansicht ist deshalb falsch, weil Mondrian die Ausdrucksmittel der konkreten Kunst keineswegs erschöpfend genutzt hat, sondern sie vielmehr auf ein Minimum beschränkte und damit weitgehend der Gefangene seiner eigenen Theorie wurde. In einem gewissen Sinne ist dies, besonders wenn man die Resultate selbst betrachtet, positiv zu werten.

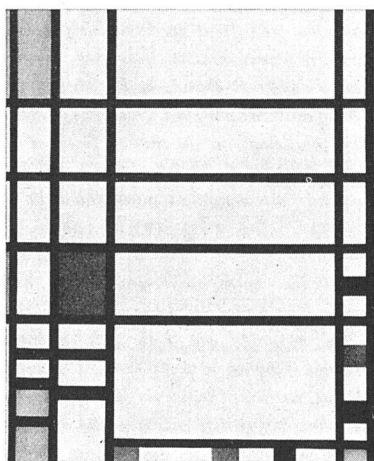
Gleich falsch wäre es aber auch zu glauben, daß Mondrian eine Art verfeinerter «Proportionsgesetze» geschaffen habe, die nun anderweitig angewandt werden könnten, gewissermaßen als «Harmonisierungsschlüssel» für das Kunstgewerbe. Mondrians Werke sind so ausschließlich geistig-künstlerischen Ursprungs, sie sind so uneingeschränkt künstlerische Realitäten, daß nur völlige Ignoranz dazu führen kann, darin «Proportionsgesetze» als Wesentlichstes wirksam zu sehen.

Die Basler Ausstellung zeigte nun in aufschlußreicher Auswahl Mondrians Entwicklung von einer naturromantischen Epoche in seiner Frühmalerei bis zu einer fortschrittsromantischen Epoche, in der seine Spätwerke entstanden. Mondrian selbst glaubte, daß schon

seine Frühwerke «real» gewesen seien, was gleichbedeutend wäre, an den Betrachter die Forderung zu stellen, blind an diesen Bildern vorbeizugehen!

In seiner kubistischen Epoche (um 1910 in Paris) entstanden außerordentlich schöne Werke jener Richtung als Zwischenstadien für die darauf folgende Reinigung der Ausdrucksmittel von allem Überflüssigen, durch Beschränkung auf eine horizontal-vertikal sich überschneidende Struktur (Werk 8/1946, S. 272). Zwischen den Jahren 1915 und 1925 vollzog sich eine Klärung dieser Ausdrucksmittel von einem romantisch-malerischen System bis zur reinsten Anwendung der leuchtenden Farben Blau, Rot und Gelb auf weißer Fläche mit schwarzen Strichen, selten mit einer hellgrau getönten Fläche. Darauf folgte eine fünfzehn Jahre dauernde Periode der Verfeinerung der gleichen Ausdrucksmittel, deren ausgeglichene Werke in der Zeit zwischen 1931 und 1936 entstanden (Werk 4/1944, farbige Beilage). Im Jahr 1932 greift Mondrian das Prinzip der «Doppellinie» auf. Seine Werke bekommen dadurch einen dynamischen Rhythmus gegenüber der vorher angestrebten «gleichgewichtigen Harmonie». Kurz vor seiner Übersiedlung von Paris nach London (1938) begannen seine Bilder heftiger zu werden (Werk 8/1938, S. 251). Dieser Ausdruck verstärkte sich nach seiner Übersiedlung nach New York (1940), und dort beginnen neue Versuche, indem er erst zaghaft die Farbe aus ihrer schwarzen Umrahmung löst, bis er in seinen letzten drei Bildern die schwarze Farbe völlig ausschaltet, vorerst durch Auswechseln der bisher schwarzen durch farbige Linien (blau-rot-gelb auf weißem Grund) und schließlich

*Piet Mondrian, Trafalgar Square, 1939–42. Privatbesitz New York*



lich in seinen letzten beiden Bildern (Broadway Boogie-Woogie, repr. im Werk 2/1947, S. \*21\*, und dem unvollendeten Bild Victory Boogie-Woogie, 1944), in denen er ein neues rhythmisches Prinzip einführte, inspiriert von den Rhythmen des negro-amerikanischen Jazz. Von diesen letzten Bildern geht eine Strahlung aus, eine mit überwiegender Weiß-gelb-grau-Stimmung brodelnd-verhaltene Dynamik, die allerdings nicht mehr die von Mondrian in asketischer Dogmatik geforderte Überwindung des Tragischen bedeutet. Er hat dieses gesteckte Ziel nicht erreicht; am ehesten entsprechen seine Werke aus den Jahren 1931–1936 seiner öfters schriftlich festgelegten Auffassung. Hingegen beweisen seine Bilder selbst, daß trotz, ja – vielleicht gerade in seinem Falle –, wegen der Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt aus allen Möglichkeiten einer Entwicklung ohne Anfang noch Ende, Werke von großer Schönheit und Kraft entstanden. Der Weg, den Mondrian beschritten, das Ziel, das er setzte, und seine Schöpfungen gehören zu den wesentlichen, aufbauenden und erbaulichen Erscheinungen unserer an Destruktion und Gewalttätigkeit überreichen Epoche. *Max Bill*

### Zürich

**C. Lebreton, A. Fraye, L. Toublane**  
Kunstsalon Wolfsberg  
14. Januar bis 19. Februar 1947

Die Bilder der drei Künstler eignen sich gut, nebeneinander ausgestellt zu werden. Was alle drei verbindet, ist ein stark reaktionärer Zug. Die Maler bewegen sich in dem Rahmen schon gesicherter und sich bewährender Gestaltungsmöglichkeiten. Vor den Bildern von A. Fraye denken wir an die Malweise von Bonnard, Rouault wie auch von Vlaminck. Bilder von C. Lebreton wie «Saint Germain-des-Prés» oder «Village d'Anjou» erinnern uns in ihrer kompositionellen Anlage sowohl wie in der verhaltenen Farbgebung an frühe Landschaften von Corot. – Wir müssen aber wohl unterscheiden, ob solche Anklänge an das Schaffen bekannter und durch die Tradition bewährter Künstler als Suchen eines starken Temperamentes aufzufassen sind, das auf den Spuren der ihm verwandten Meister seinen eigenen Stil sucht, den es unter allen Umständen zu verwirklichen hat, oder ob sich in dieser Nachahmung die eigenen

Möglichkeiten eines Schaffenden erschöpfen. Die zweite Situation trifft hier zu. Die Malerei dieser drei Künstler ist von gefälliger Art. Es fehlt den Bildern Kraft und Intensität des Ausdrucks; sie sind voller Zufälligkeiten. Gute Ansätze, die da und dort durchaus zu finden sind, stehen nicht im Dienste eines geschlossenen Bildganzen.

P. Portmann

### Chronique Romande

En attendant l'exposition de peinture vénitienne du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle qui s'ouvrira dans quelque temps, Lausanne a hébergé au Palais de Rumine une exposition qui a pour titre: «Quarante ans d'art italien, du futurisme à nos jours». Que cette exposition ait un vif intérêt, c'est indiscutable; mais un intérêt tout particulier. En nous remettant sous les yeux des spécimens des diverses écoles qui se sont succédé, le futurisme et la «peinture métaphysique» notamment, elle permet de constater les ravages qu'a exercés parmi les artistes italiens l'abus des théories et le désir d'être «à la page». Parmi les absurdes affirmations qui émaillent les manifestes futuristes – et si quel'un juge excessive cette épithète, «absurde», il n'a qu'à relire ces manifestes – on trouve ceci: «Il faut coûte que coûte être original.» Il suffit d'avoir un tant soit peu réfléchi aux problèmes que pose la création artistique pour se rendre compte que la véritable, l'authentique originalité, ne se conquiert pas à la force du poignet, et que celle qui est voulue, préméditée, n'a aucune valeur. Cette aberration de l'originalité à tout prix, «coûte que coûte», a complètement dévoyé les louables efforts tentés par les jeunes peintres italiens pour rénover l'art de leur pays. Rien n'est plus morne que les élucubrations des futuristes, d'un Boccioni, d'un Carrà, sinon celles de la «peinture métaphysique» du même Carrà et de Chirico. Au lieu d'un académisme passéiste, on a un académisme d'avant-garde; les formules ont changé, mais ce sont toujours des formules qui sont appliquées, sans que nulle part on sente la moindre sensibilité, la moindre émotion. Quant à l'art des dernières années, il semble, par peur de ne pas paraître «révolutionnaire», ne pas oser avoir recours à ce qui serait pourtant le salut: une cure de franc naturalisme. Car il est évident que ce qui a manqué et manque encore à l'art italien d'aujourd'hui, c'est une forte personnalité qui lui indiquerait la voie: un Caravage, un Géricault, un Courbet. Modigliani,

dont l'exposition montre un bel ensemble, a bénéficié, si l'on ose dire, d'une existence romanesque et d'une mort tragique et prématurée. Ce fut un charmant et séduisant artiste; mais en examinant la demi-douzaine de portraits qui sont là, on perçoit qu'il appliquait lui aussi une formule, et l'on se dit qu'exposer à la fois toutes les toiles qu'a laissées Modigliani engendrerait une monotonie qui ne pourrait que nuire à sa gloire. Il reste qu'il fut le plus remarquable peintre que l'Italie ait produit durant les quarante dernières années. J'ajouterai à son nom celui du très intéressant aquafortiste qu'est Bartolini. Il a su travailler sans se laisser contaminer par les théories; et l'on aurait dû lui attribuer une place plus importante. Mais ce qui ne laisse pas de jeter un jour inquiétant sur les tendances de l'art italien d'aujourd'hui, c'est la place importante accordée à des artistes aussi médiocres que de Pisis et Chirico, celui-ci oscillant entre un surréalisme puéril et de pitoyables pastiches de Böcklin. La sculpture est dans son ensemble bien supérieure à la peinture; notamment les envois de Messina et de Marini.

A Genève, la section genevoise des Peintres et Sculpteurs a ouvert son exposition habituelle au Musée Rath. Elle m'a paru d'une qualité supérieure à celle des précédentes, encore qu'aucune œuvre qui y figurait s'imposât par un mérite particulier. Ce qu'elle révélait de plus grave, c'est que les meilleures toiles étaient dues, en général, à des artistes qui ont entre cinquante et soixante ans, et que parmi la jeune génération – j'entends ceux qui ont entre trente et quarante ans – on ne voit pas s'affirmer des personnalités marquantes. Il est vrai que ni Jean Ducommun ni Fernand Dubuis n'avaient exposé. Je tiens pourtant à signaler les deux natures mortes d'un jeune artiste, Edouard Arthur, qui depuis quelque temps semble «démarrer». La sculpture offrait un ensemble fort intéressant, notamment avec les beaux bustes de Paul Baud, et les envois de König et de Max Weber. Quelques œuvres bien choisies de Maurice Sarkisoff montraient quel bel artiste la Suisse romande a récemment perdu en lui.

Parmi les expositions particulières, qui ont eu lieu à Genève, la seule qui mérite d'être signalée est celle du peintre Charles Chinet à l'Athénée. Coloriste délicat, raffiné, Chinet n'a pas besoin de chercher des motifs ailleurs que dans la petite ville des bords du Léman, Rolle,

où il habite. Il rend à merveille l'atmosphère paisible de cette localité, les sites de la campagne environnante, les rives du lac. Ces dernières années, la peinture de Chinet avait paru s'engourdir dans des harmonies étouffées, comme les sons d'un piano dont l'exécutant ne quitterait pas la pédale sourde. Sans doute Chinet l'a compris, car ce qu'il montra à l'Athénée se distinguait au contraire par une couleur extrêmement riche et nuancée. Il est certainement, en ce moment, un des artistes romands les plus séduisants; et l'on attendra avec impatience ses prochaines œuvres.

François Fosca

## Kunstnotizen

### Kunstbrief aus Oslo

Mehr denn je ist Oslo die Stadt Edvard Munchs geworden. Jeder, dem ich während meines Aufenthaltes begegnete, wußte etwas aus dem Leben des Künstlers zu erzählen, einen Ausspruch, eine Geste, eine Begebenheit. Mehr denn je lebt Munch in den Gedanken seiner Landsleute, in den Spalten der norwegischen Presse, im Buchhandel, in den Kunstgalerien. Sieben Bücher über Munch sind in Vorbereitung: eine Neuauflage der Monographie von Pola Gauguin, ein Buch von demselben Autor über die Graphik Munchs, ein Buch der Selbstbildnisse, eingeleitet von J. H. Langaard, ein Buch von Erinnerungen der noch lebenden Freunde Munchs, ein Buch von Familienbriefen, von der Schwester des Künstlers, Inger Munch, geordnet, und eines von Christian Gierlöff: Briefe und Kritiken. Rolf Steneren hat seine Eindrücke in Gedanken und Aussprüchen niedergeschrieben, und Harry Fett hat die Jugendjahre des Meisters analysiert. Eine Sondernummer von «Kunst og Kultur» war ausschließlich seiner Person gewidmet. Eine Munch-Monographie des Schreibers dieser Zeilen wird demnächst erscheinen. Edvard Munch hat in seinem Testament alle seine Bilder der Stadt Oslo vermacht. Es sind an die 1000 Gemälde und 4500 graphische Arbeiten. Ein Munchmuseum ist im Entstehen begriffen; zu seinem ersten Direktor wurde J. H. Langaard ausersehen. In der norwegischen Malerei gedeiht alles im Licht, das Munch um sich verbreitet hat. Doch war es dem Schöpfer des Lebensfrieses in den letzten Jahren

## Ausstellungen

<b>Basel</b>	Kupferstichkabinett des Kunstmuseums	Sibylla Merian	3. April bis 18. Mai
	Kunsthalle	Oskar Kokoschka	22. März bis 20. April
	Galerie d'Art moderne	Walter Bodmer	28. März bis Ende April
<b>Bern</b>	Kunstmuseum	Moderne Kunst aus dem Petit Palais, Paris	29. März bis 14. April
	Kunsthalle	Victor Surbek. Das graphische Werk	16. Febr. bis 30. April
		Moderne italienische Kunst	22. März bis 13. April
		Bundesstipendien-Wettbewerb	19. April bis 27. April
	Gewerbemuseum	Photographie als Beruf	15. März bis 12. April
<b>Genf</b>	Musée Rath	Vincent van Gogh	22 mars - 20 avril
<b>Lausanne</b>	Musée Arlaud	Section vaudoise de la Société suisse des Femmes peintres, sculpteurs et décorateurs	30 mars - 13 avril
	Galerie d'Art du Capitole	Jacques Berger	5 avril - 24 avril
<b>La Chaux-de-Fonds</b>	Musée des Beaux Arts	Jean Cornu - Jean Ducommun	22 mars - 13 avril
<b>Schaffhausen</b>	Museum Allerheiligen	Paula Schudel - Willy Quidort	23. März bis 4. Mai
<b>Solothurn</b>	Kunstmuseum	Regionale Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins	26. April bis 26. Mai
<b>Thun</b>	Kunstsalon Krebsler	Albert Schnyder	12. April bis 10. Mai
<b>Winterthur</b>	Kunstmuseum	Winterthurer Kleinmeister	30. März bis 4. Mai
	Gewerbemuseum	Die schöne Briefmarke	16. März bis 17. April
		Schulhausbauten Winterthur-Veltheim (Wettbewerbsarbeiten)	27. April bis 18. Mai
<b>Zürich</b>	Kunsthaus	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis Anf. April
	Graphische Sammlung ETH	Schweizerische Graphik des späten Klassizismus und der Romantik, 1800 - 1850	26. April bis 19. Juli
	Kunstgewerbemuseum	Meisterwerke aus Österreich	27. Okt. bis Anf. April
	Galerie G. Moos	Maitres français	27. März bis 22. April
	Galerie Neupert	Meisterwerke aus vier Jahrhunderten	18. Jan. bis 20. April
	Kunstsalon Wolfsberg	Maitres de demain	10. April bis 10. Mai
	Buchhandlung Bodmer	Hans Kaspar Schwarz - Christine Schwarz-Tiersch	8. März bis 12. April
<b>Zürich</b>	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 - 12.30 und 13.30 - 18.30 Samstag bis 17.00

# F. BENDER / ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192



Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH