

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
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

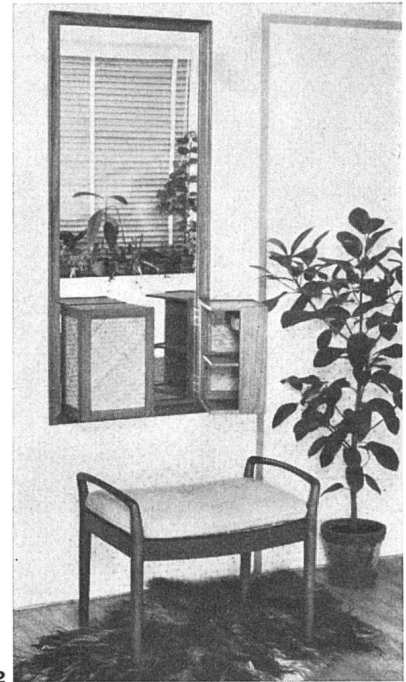
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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



1



2

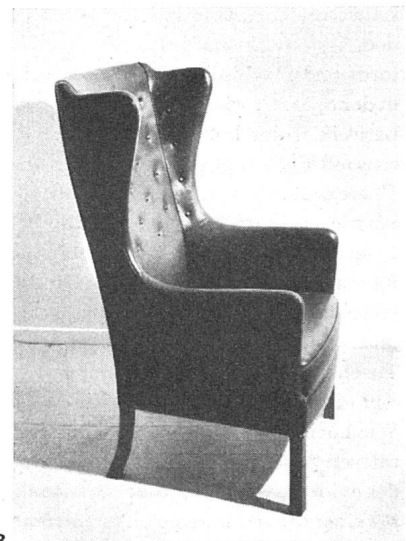
Wie die Architektur zeichnen sich auch die Möbel und das Kunstgewerbe Dänemarks aus durch lebendige und saubere Konzeption der funktionellen, konstruktiven und formalen Durchbildung.

Dänische Möbel, ausgeführt nach Entwürfen der Innenarchitekten Ejner Larsen, Kopenhagen und Grete Jalk (z. Z. in Bern tätig).

1 Sopha und Tisch, Nußbaum, handgewobener Wollbezug

2 Spiegel und Hocker, Padouk (rot), handgewobener Wollstoff

3 Lehnstuhl, Palisander und schwarzes Leder



3

Ausstellungen

Basel

Wassily Kandinsky, Aquarelle und Zeichnungen

Kunstmuseum, 28. Februar bis 11. April 1948

Es war aufschlußreich, daß diese Ausstellung im Basler Kunstmuseum mit einer Kubistischen Ausstellung in der Kunsthalle zusammentraf. Denn diese beiden umwälzenden künstlerischen Gestaltungsmethoden, die der «absoluten» Malerei, von Kandinsky ausgehend, und die der kubistischen Kunst, wurden zu den entscheidenden in der modernen Vision. Hier facettenhafte Aufsplitterung als Abstrahierungsprozeß vom «Objet», dort völlige Loslösung vom dinglichen Ausgangspunkt. Vergeistigung des Thematischen und freies Musizieren mit Elementarfarben und Formen. Der kubistische Neuaufbau des Bildes aus seinen geometrisierten Elementen heraus

steht dem architektonischen Geist nahe, während Kandinsky in seiner totalen Loslösung vom Gegenstand und freien Instrumentierung einer elementaren optischen Sprache den Methoden der Musik sich nähert. Das Jahr 1910, Ausgangspunkt für beide Bewegungen, war das Jahr, in dem Kandinsky sein erstes, überhaupt das erste «konkrete» Bild malte, ein Aquarell das hier nicht ausgestellt war, in seiner linear rhythmisierten und dramatischen Prägnanz aber dem ausgestellten «Circonscriit» (1911) wohl am nächsten kommt. Wie in der Kunst Kandinskys durch 34 Jahre hindurch auf dieser Basis unbeirrt gearbeitet wird, wie auf einer grandiosen Skala von seelischen Schwingungen und Emotionen das geistige Geschehen sich verdichtet und sinnlich-suggestive Gestalt empfängt, kann man im Reich seiner kleinformatigen Malerei ebenso erleben wie innerhalb seiner großen Bilder. Dramatisch-Passioniertes, Klassisch-Ausgewogenes, Lyrisch-Besinnliches erfährt hier immer wieder neue Artikulation und Variation. Ungeahnte und unerschöpfliche Möglichkeiten im bildhaften Erfassen und

Prägen seelischer Bewegung entfalten sich vor dem Beschauer. Einfachste graphische und farbige Elemente werden aufs raffinierteste aktiviert und zu intensivster Aussagekraft entfacht. In der Spätzeit schweift diese unverstehliche Imagination ins Phantastisch-Fabulöse, oft in märchenhaftem Glanz aufleuchtend, wobei der asiatische Grundton lebhafter mitschwingt. Taghell Erkanntes und nächtlich Erträumtes wird poetisch vereint, ebenso wie sich das endgültige mathematische Form-Symbol sich mit dem amorphen, noch werdenden Formgebilde in geheimnisvollem Beziehungsspiel verbrüdet. Das ewige Gesetz des Steigens und Fallens, der Loslösung und



Nicolas Poussin, Mars und Venus. Bisterzeichnung, Louvre

des Gebundenseins, des Gegensätzlichen und Harmonischen wird hier zum großen Bild-Ereignis.

Ein Zauberspiel mit Proportionen, mit schwebenden Gleichgewichtszuständen, mit mathematischer Elementarform und mythischer Urform. Gerade in der Spätzeit wird der Geist des Akrobatischen, des humorvollen Balancierens mit Farb- und Formgewichten und Überraschungen lebendig, wobei die vorwiegend dramatische Note der Frühzeit in ein anderes psychisches Klima hinübergeleitet wird. Hierbei erscheint die Technik immer reicher und vielfältiger; Aquarell, Tempera, Tusch- und Reißfederzeichnung werden oft in einem Blatt vereint.

Wie hoch diese Kunst über aller dekorativen Schönheit steht, wird hier wieder evident, wo alles aus der Spiritualität einer großen Persönlichkeit strömt. Daß in diesem Zusammenhang auch die frühen Bücher Kandinskys nicht fehlten, das «Geistige in der Kunst» (1912) und der seltene Gedichtband «Klänge» (1913) mit seinen kühnen, zum Teil farbigen Holzschnitten, war von besonderem Reiz. C. G. W.

Bern

Dessins français du Musée du Louvre
Kunstmuseum, 11. März bis
30. April 1948

Schon einmal hat das Cabinet des Dessins du Louvre der Schweiz eine große Anzahl französischer Zeichnungen für eine Ausstellung zur Verfügung ge-

stellt, nämlich im Sommer 1937, für die Ausstellung des Zürcher Kunsthauses «Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet». Ungefähr 150 Blätter des Louvre bildeten damals den Grundstock, der dann mit Blättern aus anderem Besitz ungefähr noch verdoppelt wurde. Galt es bei jener Veranstaltung, mit reichlichem Material eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne darzustellen, so lautete das Thema diesmal anders; es sollte die Entwicklung französischer Zeichenkunst etwa von 1400 ab bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, also eine Entwicklung über fünf Jahrhunderte hinweg, an einer ungleich kleineren Anzahl von Werken, die sich aus dem zur Verfügung stehenden Raum ergab (128 Blätter), gezeigt werden, wobei ferner der Gedanke maßgebend war, nicht nur die großen Meister und diese mit größeren Werkgruppen vorzuführen, sondern durch Hinzunahme auch unbekannter Künstler in der Darstellung des historischen Ablaufs eine gewisse Dichte und Gleichmäßigkeit zu erzeugen. Der Besucher der Ausstellung wird sich vielleicht die Frage stellen, ob eine Beschränkung auf die Hauptmeister nicht gerade für den Zweck einer Ausstellung empfehlenswerter, weil konzentrierter in der Wirkung und daher einfacher für den Betrachter gewesen sei, und auch, ob sie nicht vielleicht das spezifisch Französische deutlicher herausgebracht hätte. Wahrscheinlich ist diese Frage zu bejahen. Aber auch das – originellere – Experiment, das hier gewagt wurde, hat seine Vorteile. Es wird hier, in einer Skizze, ein großer und dabei doch kontinuierlicher Über-

blick über die Geschichte der französischen Zeichenkunst gegeben, wie er sonst merkwürdigerweise kaum zu erhalten war. Man sieht nun, was man zwar halbwegs wußte, aber nie so sicher ablesen konnte, wie Frankreich zunächst im 15. und 16. Jahrhundert neben der überreichen Zeichenkunst Italiens oder Deutschlands eine bescheidene Rolle spielt, wie dann um 1600 originelle Leute auftreten wie Callot und der skurrile Jacques Belange und wie dann im 17. Jahrhundert, ohne daß es schon zu einer einheitlichen großen Bewegung käme, die großen Erscheinungen sich zu häufen beginnen. Die kenntnisreiche und geistvolle Hängung stellt hier z. B. einen Jacques Blanchard neben einen Simon Vouet, um zwei ganz entgegengesetzte Äußerungen barocken Geistes herauszuheben. Claude ist nicht sehr glänzend vertreten, dagegen sind von Poussin außer zwei Baumstudien zwei prachtvolle Blätter da, eines trotz der ganz lockeren Laviertechnik von der Schwere eines Steinreliefs. Mit Rigaud als Übergangsmeister vom Louis-Quatorze zur Régence, mit Gillot als Wegbereiter des eigentlichen Dixhuitième, beginnt dann jene allgemeine und reiche Blüte, die sich auch hier in durchgehender schönster Qualität, selbst bei kleineren Leuten wie Lancret oder Greuze, äußert. Das schönste Blatt, vielleicht das Wertvollste der ganzen Ausstellung, die drei Negerköpfe Watteaus, wo der nebensächlichste Strich nicht Schnörkel ist, sondern noch von einer unfäßbaren Kraft gespannt wird. Ein schönes Blatt auch die Bacchantin von C.-J. Natoire, von größter technischer Brillanz das Sepia-Blatt Fragonards. Die Blüte des 18. setzt sich unmittelbar ins 19. Jahrhundert fort, und es fehlt uns der Platz, hier Einzelnes namhaft zu machen. Es sei aber noch erwähnt, daß die Ausstellung auch allerneueste Erwerbungen des Louvre enthält, darunter ein schönes Delacroix-Blatt aus der Sammlung Doria (1948) und Stichproben der neuerworbenen Lautrec-Zeichnungen.

Fritz Schmalenbach

Chur

Sammlung Dr. Oth. Huber, Glarus
Kunsthhaus, 4. April bis 2. Mai
1948

Diese Sammlung, die in breiterem Umfang als letztes Jahr in Aarau nun in Chur ausgestellt war, vermittelt durch

die drei Gruppen «Paris» mit Picasso, Gris, Léger, Rouault, Derain und Gromaire, «Blauer Reiter» 1911 München mit Marc, Macke, Kandinsky, Werefkin und Klee und «Die Brücke» 1903 Berlin mit Heckel, Kirchner, Nolde, Rohlf und den zugewandten Barlach und Kollwitz in kleinem Rahmen einen aufschlußreichen Überblick über die Kunst des 20. Jahrhunderts, wobei die subjektiven Momente des persönlichen Wählens mit den objektiven Gesichtspunkten einer ausgewogenen Vertretung der kubistischen und expressionistischen Richtungen in ein glückliches Gleichgewicht gebracht sind. Das Simultane, das den Kubisten bei der Zerteilung der Erscheinungswelt und ihrer formalen Wiederzusammensetzung im Bilde als Ausdruck des dynamischen Lebens erschien, ist in der Sammlung im Nebeneinander der französischen, deutschen, spanischen, russischen und nordischen Künstler vergegenwärtigt. Weite Spannungen schließen Picasso und Barlach, Munch und Rouault, Kandinsky und Gris zu einem einheitlichen Begriff der Zeitnähe und des Zeitstiles zusammen. Um die blaue «Absinthtrinkerin» Picassos gruppieren sich figürliche und abstrakte Kompositionen von Gris und Léger. Die aus Ton und Farbe geformten Köpfe von Derain, Gromaire und Rouault und besonders des letztern «Selbstbildnis» deuten auf eine von der Gegenwart gesuchte neue physiognomische Deutung des Menschlichen hin, wie sie in seltsamer Übereinstimmung des Gegensätzlichen auch in den Köpfen der Barlach und Kollwitz gegeben ist. Picasso ist auch als Plastiker und Graphiker vertreten in der Bronze des Harlekin und in seinen Radierungen und Lithographien, in denen er vom tonig gefaßten «Motiv» instinkthaft den Weg zurückfindet zur reinen Archaisch der Linie. Das zum «alogischen» Expressionismus erwachende München von 1910 ist durch die Bilder Mares «Das blaue Pferd» und «Waldesinnere mit Vogel», eine kleine Thunerseelandschaft von Macke, eine romantische Landschaft der Werefkin sowie vor allem durch die ornamentalen Phantasien und Abstraktionen Kandinskys, dessen späteres Wirken zugleich durch das 1930 in Paris entstandene Bild «Gespannt im Winkel» belegt wird, und die zwölf musikalisch humoristischen Motive Klees überaus reich und eindrucksvoll zur Geltung gebracht. Von den norddeutschen Expressionisten finden Kirchner durch seine Davoser-Landschaften und Otto Dix durch ein Berninabild von 1938 in Chur schon

dadurch Interesse, daß sie für die Natur der bündnerischen Bergtäler eine ganz neuartige graphisch farbige Form gefunden haben. Wenn Nolde, Heckel, Rohlf und Pechstein in Aquarell und Zeichnung Natur und Mensch von der Phantasie her interpretieren, wollten Barlach und Käthe Kollwitz das melancholisch Untergründige des Arbeiter- und Bauernlebens aus tiefem Miterleben zu zeitloser Form erheben. Der Belgier Franz Masereel steht als Einzelgänger neben diesen drei Gruppen und behauptet sich in seinen Bildern wie besonders in den großen Holzschnitten durch seine prächtig dekorative Belebung der Fläche und durch die Energie der graphischen Strahlung. chr.

Lugano

Italienische Malerei des 19. Jahrhunderts

Museo Caccia, 26. März bis 17. Mai 1948

Diese Ausstellung in den Räumen der Villa Ciano lohnt nicht allein einen Besuch, sondern für den ernsthaft Interessierten sogar die Fahrt über den Gotthard. Sie vermittelt einen reinen Genuß und führt wohl zum ersten Male außerhalb der Landesgrenzen unbekannte und unvermutete Qualitäten der neueren italienischen Kunst vor Augen.

Die Malerei Italiens im 19. Jahrhundert steht als *italienische* Kunst im Schatten der vorangehenden Jahrhunderte, und als Kunst *ihres Jahrhunderts* wird sie von der gleichzeitigen französischen Malerei verdunkelt. Aus den Museen und der Kunstliteratur stehen einem technische Bravourstücke und veristische Anekdotenmalereien vor Augen, an die man sich nur mit Mißbehagen erinnert. Aber schon die hohen Leistungen der älteren italienischen Kunst müßten ahnen lassen, daß eine solche nationale Begabung sich nicht einfach verlieren und rettungslos verirren kann.

Daß diese Ausstellung nach dem menschlichen Gehalt und den künstlerischen Lösungen ein durchaus anderes Bild erweckt, ist das Verdienst der Veranstalter, einer Gruppe mailändischer Museumsleute, Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller. Sie haben jene Scheidungsarbeit unternommen, wie sie für die französische Kunst von der neueren Kunstkritik, für die deutsche Malerei von Männern wie

Lichtwark, Tschudy, Meier-Graefe, Scheffler geleistet wurde.

Die Trennungslinie zwischen Lebendigem und Abgestorbenem, Reinklingendem und Getrübtem, Empfundem und Äußerlichem verläuft in Italien nicht, wie in Frankreich, zwischen den Gruppen, zwischen Avantgarde und offizieller Malerei – abgesehen vielleicht von den durch ein Programm verbundenen «Macchiaioli» –, sondern meist, wie in der schweizerischen Malerei, mitten durch das Werk der Künstler hindurch, zwischen Früh- und Spätwerk, zwischen Naturstudie und Atelierkomposition. Darum enthält die Ausstellung auch sehr viele kleine Skizzen und Studien, Werke von köstlicher Frische, die oft an Corot, oft an Buchser denken lassen. Bezeichnend ist, daß Boldini nur mit zwei kleinen manethaften Interieurs der Frühzeit vertreten ist. Vor allem die Florentiner Macchiaioli und ihr Umkreis, die Abbati, Borrani, D'Ancona, Sernesi, Signorini, Lega, Fattori, triumphieren hier durch die Tonempfindlichkeit ihrer Farbe, die Harmonie der formalen Lösung, die Unmittelbarkeit ihres Naturgefühles, die Stille und Wärme der Erzählung. Sie bestimmen denn in ihrem lyrischen Realismus die Atmosphäre der Ausstellung entscheidend. Dabei wird aber durchaus deutlich, daß im Grunde die wirklich überragende Persönlichkeit des Jahrhunderts immer noch Giovanni Segantini bleibt, der unter anderem mit dem Hauptwerke «Le due madri» vertreten ist. Während es sonst überall die klare Spiegelung der Umwelt und die allgemeine, ungebrochen weiterwirkende Begabung Italiens für die künstlerische Äußerung ist, was den Betrachter gefangen nimmt, ist bei Segantini eine starke und eigene *Vision* mit den adäquaten Mitteln verwirklicht. Neben ihm erweist sich der Lombarde Daniele Ranzoni als Schöpfer eigenartiger und fesselnder Gesichte, in immateriell-poetischen weiblichen Bildnissen von größtem Reichtum und bezaubernder Subtilität der Töne.

Ein vorzüglicher Katalog hält die Erinnerung an diese Ausstellung fest, die der Einschätzung der italienischen Kunst des letzten Jahrhunderts durch das Ausland ganz neue Wege weist.

H. K.

Pietro Salati

Ghilda del Libro, 20. März bis 3. April 1948

Die etwa 30 Werke umfassende Ausstellung Pietro Salatis zeigte den zahl-

reichen Besuchern die Leistungen dieses zweifellos begabten Künstlers im Verlaufe der drei letzten Jahre. Salati ist vor einigen Jahren in die revolutionäre Phase seines Wirkens eingetreten und verleiht heute den Produkten seiner Tätigkeit die Merkmale einer Persönlichkeit, die die verschiedenartigsten Einflüsse in voller Selbständigkeit verarbeitet. Die meisten ausgestellten Werke sind Oelgemälde: Bildnisse namhafter italienischer Schriftsteller, Landschaften, ausgeglichene Stilleben. Salati hat auch das Problem der religiösen Darstellung angepackt, und zwar in der Form einer naiv anmutenden Erzählung (Leben des heiligen Ranieri). Die Malerei von Pietro Salati, der sich auch journalistisch und schriftstellerisch erfolgreich betätigt, bezeugt nicht nur ein feinfühliges Temperament, sondern auch eine außergewöhnliche Beherrschung seiner Ausdrucksmittel. L. C.

Luzern

Adolf Herbst – Arnaldo d'Altri

Kunstmuseum, 21. März bis
25. April 1948

Der 1908 geborene Luzerner Maler Adolf Herbst, der nach einer Architekturlehre und nach abgeschlossener Technikumsausbildung sich mit leidenschaftlicher Vehemenz in die Arme der Kunst warf – sie hatten sich, was nicht immer vorkommt, dem von der Farbe besessenen Jünger weit geöffnet und ihn nicht mehr losgelassen –, nahm in Paris die Anregungen der französischen Malerei, vor allem Pierre Bonnards, auf. Nach zwölf Jahren künstlerischer Wechselwirkung in der französischen Hauptstadt mußte er diese 1940 vor dem Ansturm der deutschen Armeen verlassen, und er kehrte in die Schweiz zurück. In Zürich fand er das geistige Klima für sein Schaffen, das anscheinend auf die großstädtischen Reize nicht verzichten kann, doch eroberte er in der schweizerischen Zwischenzeit, im Tessin, auch die Landschaft für seine Kunst, die sich bisher hauptsächlich dem Stilleben und dem Akt gewidmet hatte. Sobald als möglich kehrte er nach Paris zurück, wo im vergangenen Februar eine mit Begeisterung aufgenommene Ausstellung für ihn zeugte.

Nun veranstaltet das Luzerner Kunstmuseum, das schon 1944 eine Auswahl von Herbsts Werken gezeigt hatte, eine große Oeuvre-Ausstellung von rund

120 Oelbildern und 40 Zeichnungen und Gouachen, die, von Konservator Dr. Paul Hilber beziehungsweise geordnet, über die erste, die «mittlere» und die «jüngste» Periode des in der Vollkraft der Jahre stehenden Malers anschaulich Auskunft gibt. Schon die ersten Bilder bekunden Herbsts hervorragende malerische Begabung, doch ist der Auftrag hier noch locker und luftig und läßt die Leinwand als Element der Wirkung, als Licht und Atmosphäre, durchschimmern, wie übrigens auch die Illusion des Raumes da und dort aufrechterhalten wird. Später neigt der Maler einer dekorativen Flächigkeit zu; es geht ihm in seinen Stilleben, seinen Akten nicht so sehr um die lineare und die plastische Form – so gut er sie auch in den meisterhaften Zeichnungen und Gouachen zu verwirklichen weiß –, er geht von der Farbe aus, die er immer dichter, kräftiger, voller, oft in starken Kontrasten auf die Leinwand legt. Immer intensiver, immer leuchtender und sprühender wird nun vor allem sein herrliches, lebensvolles und reich gestuftes Rot, wird sein in vollen Akkorden spielendes Kolorit, dem sich das Gegenständliche oft zu unterziehen hat.

Der 44jährige Bildhauer Arnaldo d'Altri, in Zürich aufgewachsen und mit Adolf Herbst befreundet, hat, wie eine in diesen Tagen erscheinende Monographie besagt, Einflüsse Hallers, Lehmbrucks und der etruskischen Kunst in sich aufgenommen und zu eigenwilligen, gelegentlich, so etwa in manierierten Akten, eigensinnigen Arbeiten verdichtet. Jedenfalls offenbaren die rund dreißig Büsten und Akte sowie die Zeichnungen eine starke künstlerische Vitalität und eine erstaunliche Verwandtschaft mit Herbsts Bildern, eine Übereinstimmung in der malerischen Haltung, die aus derselben Einstellung zur sichtbaren Welt zu stammen scheint. E. F.

Zürich

Georges Rouault

Kunsthau, 10. April bis
30. Mai 1948

Bedeutende Künstler sind immer Sonderfälle. «Vulgarité des premières places. Il n'y a que des places à part», heißt es einmal bei Cocteau. Und doch sagt man über Georges Rouault etwas Spezielles aus, wenn man ihn einen Sonderfall nennt. All denen, die in der Kunst an eine Entwicklung oder doch

an einen logisch irgendwie zu erfassenden Ablauf glauben, verdirbt er das Konzept; auch denen, die – französischer als die Franzosen – in der Kunst Frankreichs nur Klarheit, Maß, Esprit, Goût sehen wollen.

In den frühen dunkel-prächtigen Werken des Bretonen Rouault bricht Mittelalterliches und Volkhaftes durch die im 17. Jahrhundert ausgebildete klassisch-französische Tradition und Konvention. In seinen schweren, dumpfsaftigen Dirnenbildern spricht das Frankreich von Villon und Rabelais, seine religiösen Bilder haben die Leuchtkraft und Glut gotischer Glasgemälde. Das Obszöne und Dämonische wohnt nah beim Heiligen wie im Mittelalter. Die Gerichtsszenen Rouaults erinnern weniger an die bornierte Selbstgefälligkeit Daumier'scher Richter als an Inquisitionstribunale in Goya'scher Sicht.

Doch kein bewußtes Zurückgreifen auf Früheres, sondern alles sehr unmittelbarer kraftvoller Ausdruck eines abseitig-nächtigen Temperaments. Man denkt noch einmal an Cocteau: «Un grand peintre ne fait constater sa présence que par un seul cri: Je suis là.»

Aber niemand fällt aus der Welt hinaus. Auch das abseitigste Individuum gehört zur Gesellschaft, auch der eigenmächtigste Künstler hat Tradition. So läßt sich in Rouaults Fall – abgesehen vom Persönlich-Schöpferischen – manches erklären. Da ist eine Lehrzeit in einer Glasmalerwerkstatt, dann bei Gustave Moreau, von dessen Schwarzmalerei er sich nur langsam löst. Das Bild einer Beweinung Christi aus dem Museum von Grenoble, das vor zwei Jahren in Zürich zu sehen war, stammt aus dieser Epoche. Rouault selbst anerkennt Rembrandt als Vorbild und Lehrer. Doch führen auch Linien zu Goya, Daumier und Toulouse-Lautrec, ja zu Matisse. Und so wenig der dicke, oft speckige oder trocken-krustige Farbauftrag mit «Peinture» zu tun zu haben scheint, so sehr besitzt Rouault doch den sichern Farbgeschmack des Franzosen, jene instinktive Sicherheit, selbst gewagte Farbkombinationen zum Stimmen zu bringen, wie sie auch der Pariser Mode eigen ist. Denn das ist ja das Erstaunliche: man kann diese als Ausdruck gemeinten, auf Ausdruck gestellten Bilder auch als kostbare, juwelenhaft leuchtende und höchst außerordentliche Schmuckstücke sehen, in denen etwas von mittelalterlicher und orientalischer Pracht lebendig ist. An dieser Schönheit haben auch die dumpfen erdigen Töne teil, die der Künstler früher liebte – erzählt doch

eine Kennerin Rouaults von langer Hand, daß er den Staub des Ateliers seinen Farben beizumischen liebte.

In seinen neuen Werken strebt der Künstler mehr und mehr danach, diesen Erdenstaub abzuschütteln. Das Dunkle tritt zurück, zugleich aber auch die Leuchtkraft starker Farben; die Töne werden weicher und glasig durchsichtiger. Die Bilder mit immer ausschließlicher religiösen Themen rufen weniger mehr der Erinnerung an abendländisches Mittelalter als an byzantinische Ikonen, Miniaturen, Mosaiken. Hängt das damit zusammen, daß das erdverhaftete Weltkind in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückgekehrt ist?

Wenn in der Zürcher Ausstellung diese letzte Schaffenszeit zahlenmäßig am stärksten vertreten ist, dann deshalb, weil der Künstler selber mehr als 50 Werke beigezeichnet hat und sich offenbar des Früheren nicht allzugern erinnert. Daneben ist die Frühzeit von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg zahlenmäßig schwächer, doch durch starke Stücke aus schweizerischem und französischem Privatbesitz belegt. Eine schmerzliche Lücke bleibt: es gibt nur wenige Werke der Zwanziger- und beginnenden Dreißigerjahre. Hier fehlen die Bilder aus der Erbschaft Vollards. Der fortschwindende Rechtsstreit zwischen den Erben des Kunsthändlers und dem Künstler und seiner Umgebung hat alle Bestrebungen vereitelt, einen gleichmäßigen Überblick über das ganze Werk Rouaults zu geben. Was jetzt zu sehen ist, ist ein schöner Torso; doch aber eine Rouault-Ausstellung von bisher kaum gesehenem Umfang. *R. W.*

Walter Linck – Walter Sautter – Max Truninger

Kunstsalon Wolfsberg, 4. März
bis 27. März 1948

Auf den Berner Bildhauer Walter Linck, der erstmals in Zürich eine größere Werkgruppe zeigte, war man bereits aufmerksam geworden durch das Buch von Annibale Scicluna-Sorge (Verlag Huber, Bern), das die wesentlichsten Arbeiten seit 1943 vorführt und auch die überraschende Wandlung schildert, die der Künstler in jenem Jahre durchmachte. Von seiner früheren Arbeitsweise, die im geistigen Umkreis von Maillol beheimatet war, wandte er sich plötzlich einer spirituellen, nahezu entmaterialisierten Gestaltungsweise zu. Seine noch nicht zahlreichen Figuren des neuen Stils

haben eine schwebende, grazile Gewichtslosigkeit, die lyrisierend wirkt und eher musikalisch als körperhaft-skulptural orientiert ist. Daß diese arabeskenhaft bewegten, eine Art befreiten Jubilierens ausstrahlenden Gestalten (Der Geiger, Hl. Sebastian, Orpheus, Don Quichotte, Orakel, Pan, Déresse, Minotaurus) primäre Gefühls-elemente enthalten, bestätigen auch die geisterhafte «Reitende Hexe» und das «Cheval triste» im Museum Bern. In seinen weiblichen Bildnisbüsten berührt sich Walter Linck unwissentlich mit der jungen italienischen Plastik; als jüngstes Werk versucht der «Poète couché» die Gefühlskurve des Bildhauers in das Großformat hinaufzusteigern.

Die im gleichen Saal vereinigten Bilder und Zeichnungen von Max Truninger waren stärker mit Schwere behaftet. Aber sie bekunden thematisch und gefühlsmäßig ebenfalls musikalische Inspirationen und zeigen eine sensitive Verinnerlichung von Gestalt und Raum, sowie eine sich harmonisch rundende Fülle des Kompositionellen, die auch die Lithographien auszeichnet. Hervorzuheben sind die Bilder «Mutter und Kind», «Frau mit Katze» und der einsam-strenge «Berg im Maggial». – Eine wesentlich andere malerische Atmosphäre erschloß sich in den zu einer imponierenden Kollektion zusammengeschlossenen Bildern von Walter Sautter. Hier herrschte die schaubegierige Farbenfreude vor, vergeistigt und geklärt durch die Schulung bei Ernst Morgenthaler, aber jugendlich unternehmend, thematisch außerordentlich vielseitig und erstaunlich sicher in der Illusionskraft der vereinfachenden Kunstmittel. Die Tessinerbilder haben ein romantisches Farbenleuchten und eine Fülle freikomponierter Einzelnotierungen; Bildnisse und Interieurs mit Figuren überraschen durch die Wirklichkeitsnähe, die nicht durch Valeurmalerei, sondern durch das beziehungsreiche Spiel der Farben erreicht wird. *E. Br.*

Helen Dahm – Vanda Jirotkova – Rolf von der Lenne

Atelier Chichio Haller, 5. März
bis 24. März 1948

Von den indischen Miniaturen im Kupferstichkabinett scheint der Schritt bis zu den großflächigen, nur aus Farbmassen bestehenden Bildern der Malerin Helen Dahm ein gewaltiger Sprung, und doch empfindet man in der Stimmung dieser beiden Darstellungsweisen

etwas durchaus Verwandtes, ohne daß man dabei zu wissen braucht, daß die Malerin einmal für eine Weile das Zürcher Oberland verließ, um Vorderindien mit ihren eigenen Augen zu sehen. Es ist weniger der Osten, der hier von außen einen Einfluß gehabt hätte, als vielmehr eine Seelenverwandtschaft, die einem in der Ausstellung im Atelier Chichio Haller, wo sich die Bilder von Helen Dahm mit den Teppichen Rolfs von der Lenne und den Plastiken Vanda Jirotkovas zu einem harmonischen Ganzen zusammenschlossen, besonders deutlich entgegentrat. Die gestickten Teppiche bedeuten eine große Leistung technischer und formaler Kultur, ohne daß sie allerdings ein allzu bewußtes Anlehnen an archaische und exotische Vorbilder durch ein neues Formgefühl im Schach halten könnten. Ähnlich steht es mit den Holzplastiken Vanda Jirotkovas, die mehr durch die Technik als durch spontane künstlerische Schöpferkraft entzücken. Im Gegensatz dazu ist bei Helen Dahm jede erdenkliche Technik nur Mittel zum Zweck. Man kann an ihr keine Kunsttheorien anwenden, man kann ihr nicht mit Vorurteilen entgegentreten. Ihre Eigenwilligkeit und die Klangfülle ihrer Farben entwarfnet jede Kritik, denn sie ist eine Ergriffene. Ob sie es nun durch ein türkisblaues Mädchen in einem Stockrosengarten sei, ob sie ein Gartenstück mit Tagetes male oder das mystische Licht eines Heiligenscheins um das Haupt Christi, der auf dem Wasser wandelt, sie bleibt immer sie selbst, ein vom farbigen Abglanz ihrer Seele erfülltes Selbst. In den Tierbildern begegnet sie einem Moment Chagall, im Bildaufbau erinnert sie jeweils an die frühverstorbene Paula Modersohn, mit der sie vor allem auch die aufgerauhte Farbe der vereinfachten Einzelform gemeinsam hat. Technisch bietet sie viele Überraschungen, sei es nun in der Handhabung des Pastells, in der freskohaften Gestaltung von Oelfarbe auf Leinwand (im großen Kruzifix) oder in den dunkelfarbig schimmernden Hinterglasmalereien.

Hedy A. Wyss

Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule Zürich

Kunstgewerbemuseum, 4. April
bis 2. Mai 1948

Vor vier Jahren hat die letzte Ausstellung mit diesem Thema stattgefunden, und man war gespannt, wie sich die gegenwärtige Schau präsentieren würde. Sie darf als sehr erfreulich

bezeichnet werden; denn sie hält, ja übertrifft noch vielfach das hohe Niveau, das wir von früheren Ausstellungen von Schülerarbeiten gewohnt sind. Junge, sehr talentierte Kräfte, geleitet von einer hingebenden Lehrerschaft, betätigen sich auf verschiedenen wichtigen Gebieten des Kunsthandwerks. Ausgestellt sind Arbeiten aus den vorbereitenden Klassen, den Ausbildungs-, Weiterbildungs- und Lehrlingsklassen, wobei fertige Arbeiten, Modelle, Skizzen, Zeichnungen und farbige Studien samt plastischen Entwürfen gezeigt werden. Zuerst ziehen die Arbeiten der Metallklasse die Aufmerksamkeit auf sich mit Gebrauchsgeräten, für kirchliche Zwecke bestimmten Stücken und Schmucksachen; auch Emailarbeiten sind hinzugekommen. Neue ansprechende Formen von Tafelsilber und Sakralgegenständen und bescheidene bis reichere Arbeiten aus dem Gebiet des Schmucks orientieren uns über die gründliche Ausbildung und die Begabung der Schüler. Den Bemühungen von Direktor Itten ist es zu danken, daß der Metallklasse nun eine vollständige Abteilung für Goldschmiede angegliedert werden kann, die bisher gefehlt hat. Hervorzuheben sind die ausgezeichneten Einbände aus der Fachklasse für Buchbinder, die überdies sehr schöne Vorsatz- und Umschlagpapiere mit neuen Mustern ersonnen haben. Auch die Klasse der Buchdrucker kann mit sehr schönen Arbeiten aufwarten, und manche originelle Lösung in Schwarz-Weiß und in Farben haben die Graphiker für die verschiedensten praktischen Zwecke gefunden. Beträchtlichen Raum nehmen die Arbeiten der Mode- und Textilklassen ein. Wir erwähnen vor allem die sehr schönen neuen Weißstickereien, die verschiedenen bedruckten Stoffe und ebenso neuen wie eleganten modischen Accessoires. Auch den gelernten Schneiderinnen wird Gelegenheit geboten, sich weiterzubilden, was wir an Skizzen, Schnittzeichnungen und fertigen Kleidern sehen. Von hoher Schönheit sind die für Kleider und Dekorationszwecke bestimmten Handwebereien und besonders beachtenswert die daran anschließend gezeigten, wahrhaft künstlerischen Modezeichnungen und Aquarelle. Aus der Abteilung für freie und angewandte Kunst erwähnen wir Tapetenentwürfe, bedruckte Dekorationsstoffe, neue Marionetten und Wanddekorationen, teilweise in Relief- und Freskotechnik von glücklicher Erfindung. Aufmerksamkeit erregen die aus der Modellierklasse hervorgegan-

genen, in der Schule gebrannten keramischen Arbeiten. Auch die große Farbenfreude, die sich in den zahlreichen farbigen Studien der Malklasse äußert, wirkt erfrischend und überrascht in manchem Blatt die Besucher. Endlich erwähnen wir auch die Klasse für Innenausbau mit zahlreichen Entwürfen für Innenräume und Einzeilmöbel von gefälligen leichten Formen. Wie nötig die an der Schule geführten Kurse zur Weiterbildung von Gehilfen sich erweisen, dies ergibt sich aus der Gegenüberstellung von Skizzen dieser Kursteilnehmer bei Beginn und nach erfolgter Weiterbildung. Es zeigt sich daraus, wie klobig und aufgedonnert das kurante Mobiliar heute, trotz eines technisch entwickelten Handwerks, sich in der Durchschnittsherstellung gebärdet. Zu den erfreulichsten Leistungen zählen wieder die ausgestellten Photographien aus der betreffenden, so ausgezeichnet geleiteten Fachklasse.

ss.

Chronique Romande

Il faut bien le dire franchement: la dernière exposition de Maurice Barraud, qui eut lieu à l'Athénée, a été une déception; et c'est fort dommage. Sans doute, dans plusieurs toiles, et notamment dans des paysages de Provence, on retrouvait le peintre sensible et délicieux qui depuis tant d'années nous enchante, le chante enivré de beauté des femmes et de la lumière sur les choses. Mais dans d'autres, et ce n'étaient pas les moins nombreuses, Barraud n'a fait que reprendre des thèmes qu'il a bien des fois traités, femmes alanguies au soleil, natures mortes de fruits et de poissons, et sans les renouveler, sans en présenter des aspects inédits. Bref, l'ensemble de cette exposition laissait une impression de déjà vu, de redites. Il semble même que Barraud n'ait plus ce sens si fin et si juste, qu'il a tant de fois manifesté, des condicions de son art. Ainsi, ayant eu à réaliser une composition au trait, destinée à être exécutée en graffiti, il a repris cette composition et en a tiré un tableau. Mais au moment d'introduire l'indication des volumes dans ce dessin primitivement conçu au trait, il ne l'a fait qu'en hésitant, et sans prendre un parti-pris net. Ce tableau, dont le sujet est le Parnasse, a d'ailleurs plus l'air d'une affiche que d'un tableau; et le coloris, avec ses draperies d'un rose mauve et le terrain jaune soufre, évoque la devanture d'un magasin de nouveautés pour dames plu-

tôt que le bois sacré hanté par Apollon et les Muses.

Enfin, on voit se manifester dans cette toile une tendance à laquelle Barraud a depuis quelque temps trop souvent cédé: un insupportable maniérisme dans les attitudes de ses personnages. Sous prétexte de style, ils prennent des postures anguleuses de marionnettes aux fils détendus, et manquent totalement de naturel, de simplicité, de véritable noblesse.

Tous les défauts que je viens de relever, ils apparaissaient déjà, au cours des dernières années, dans les travaux que montraient Barraud. Il faut souhaiter qu'il n'y ait là qu'une défaillance passagère, et qu'en voyant ses œuvres rassemblées, il se rende compte qu'il s'est égaré. Lui qui a su si bien s'assimiler à Rome les leçons de Raphaël et de Corot, il doit, et il peut, nous donner de nouveau des témoignages de son beau talent.

•

Un sculpteur biennois, Ernest Willi, est venu exposer à l'Athénée quelques-unes de ses «plastiques», comme il croit devoir dire. Ce ne sont rien d'autre que des sculptures, et l'on ne voit pas la nécessité de forger un mot nouveau pour désigner quelque chose qui n'a rien de nouveau. Autant baptiser des tableaux «picturalités»... Cette exposition s'est d'ailleurs ouverte à grand renfort de publicité, avec vernissage en musique, radio-reporters, cinéastes, catalogue farci d'appréciations flatteuses dues à des personnalités en vue. Tout ce tapage à la Hollywood a paru en général de fort mauvais goût; et il était d'autant plus maladroit que ce qu'on nous a montré ne justifiait pas tant de bruit. Il y avait à l'Athénée trois ou quatre bustes intéressants, sans plus, et qui ne révélaient nullement un artiste de génie. Mais il y en avait aussi d'autres d'une grande mollesse de formes, et des compositions à prétentions symboliques, où un naturalisme très plat s'associait fâcheusement avec des velléités décoratives. Ernest Willi ferait bien, autant dans l'intérêt de son travail de sculpteur que dans celui de la présentation de ses œuvres au public, de méditer sur les vertus de la simplicité. François Fosca

Pariser Kunstchronik

Louis Vivin

Galerie Bing

Louis Vivin ist der repräsentativste Vertreter der «peintres du dimanche» (denn Rousseau kann man kaum zu

ihnen zählen). Vivin war Briefträger. Er wurde 1861 in der Nähe von Epinal (Vogesen) geboren und beschloß sein Leben 1936 als pensionierter Postinspektor in seiner engen kleinbürgerlichen Wohnung auf Montmartre. 1923, d. h. erst gegen Ende seines Lebens, verkaufte Vivin seine ersten Bilder durch den Kunsthändler Brummer – der sie so schnell wie möglich wieder los werden wollte – an Wilhelm Uhde und Bing. Erst kurz nach seinem Tode wurde Vivin durch die vom Museum Grenoble veranstaltete Wanderausstellung «Les Maîtres Populaires de la Réalité» weiter bekannt. Diese Ausstellung wurde auch nach Chicago und New York gesandt, wo dann mehrere Bilder Vivins in die Kollektion der modernen Primitiven im Museum of Modern Art aufgenommen wurden.

Vivin besitzt wie alle naiven Künstler die Qualität der Frische und Spontaneität. Er hat aber auch – wie die Primitiven des Mittelalters – den Sinn für große Wirkungen und ausdrucksvolle Vereinfachungen, hinter denen sich, wenn auch nicht bewußt erfaßt, ein großes Können und Müssen verbirgt. Seine poetischen Pariser Baukastenlandschaften und auch seine Jagd- und Tierszenen haben nicht nur formale, sondern auch dichterisch-erfinderische Größe, die wir heute wieder vorurteilsloser zu schätzen wissen.

Wilhelm Uhde

Es gebührt sich bei Anlaß dieser Vivin-Ausstellung, nochmals näher auf den am 17. August letzten Jahres verstorbenen Kunstsammler und Kunstschriftsteller Wilhelm Uhde hinzuweisen, der dazu beitrug, die moderne französische Kunst schon damals im Auslande bekannt zu machen, als sie in Frankreich selber noch kaum über einen kleinen Kreis hinaus anerkannt wurde. Uhde war ein Vorkämpfer der verschiedensten modernen Kunstrichtungen. Er verstand es, ohne einem eklektischen Diletantismus zu verfallen, überall in der jungen französischen Kunst das Außergewöhnliche herauszuheben und die Verwandtschaft des Genialen auch dort durchzufühlen, wo es sich durch gegensätzliche Formkonzeptionen scheinbar auszuschließen schien.

Wilhelm Uhde war Deutscher. Er gehörte zu jener wertvollen humanistischen Elite, die sich in dem beengenden Rahmen eines Nationalstaates schon zur Zeit Bismarcks nicht mehr wohl fühlen konnte und die vorzüglich in Frankreich ihren kulturellen Boden



Louis Vivin, *La mort du cerf*, 1915

Photo: Galerie Bing, Paris

find. Diese Wahlverwandtschaft mit dem französischen Geiste ließ ihn bewußter und auch unberührter die eigentlichen schöpferischen Werte dieses Landes erkennen, als dies so manchem französischen Verherrlicher der nationalen Kunst möglich war.

Uhde kam 1903 nach Paris. Schon 1905 machte er Bekanntschaft mit dem Douanier Rousseau, und er wurde einer seiner ersten Sammler, Anhänger und Verteidiger. Auch die sogenannten Sonntagsmaler, Vivin, Bauchant, Bombois, Séraphine und Peyronnet wurden durch Uhde einem größeren Kreis erschlossen. Doch neben diesen naiven Malern war er mit Pierre Roché einer der ersten Sammler, die sich für Picasso interessierten. Er sah und schätzte in der französischen Malerei überall das Naive und Spontane.

Zweimal verlor Uhde seine bedeutenden Bilderkollektionen, denen er beide Male Jahrzehnte freudvoller Mühe geopfert hatte. Der französische Staat konfiszierte 1914 wie auch 1939 diese Sammlungen als «feindlichen Besitz in Frankreich», doch von privater französischer Seite erhielt Uhde in den beiden Weltkriegen Hilfe und Beweise aufrichtigster Freundschaft.

Der Tod Uhdes wird in Paris von Künstlern und Kunstsammlern als ein unersetzlicher Verlust empfunden, und französische Zeitungen schrieben, daß mit Uhde ein «collectionneur audacieux et distingué» verschwinde.

Paul Delvaux

Galerie René Drouin

Bei René Drouin stellte der belgische Surrealist Paul Delvaux aus. Man kann

an diesen Bildern aussetzen, was man auch fast allgemein von surrealistischer Malerei sagen kann, nämlich daß sie das Pathologische ausnützen und schlecht gemalt sind. Doch muß man gestehen, daß diese nackten Figuren, die in trostlosen mitternächtlichen Wartesälen auf nichts mehr zu warten scheinen, eine hoffnungslose Stimmung, die an «Huis Clos» von Sartre erinnert, in uns so heftig hervorrufen, daß man nicht unberührt an diesen Bildern vorbeigehen kann. F. Stahly

München

Werner Gilles

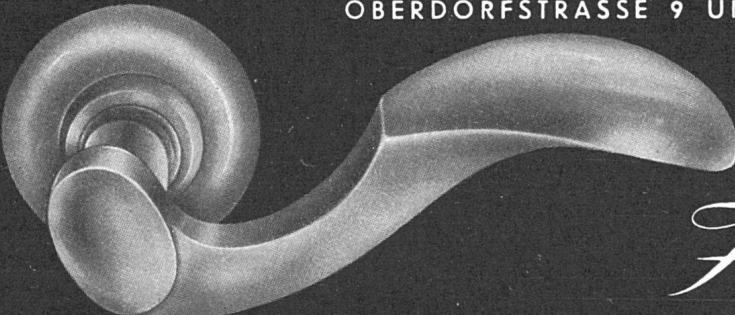
Galerie Günther Franke,

März 1948

Diese Ausstellung zeigte Ölbilder, Aquarelle, Lithographien und Zeichnungen von Werner Gilles, in der Hauptsache Arbeiten aus den letzten Jahren. Gilles war Schüler von Walter Klemm und Lyonel Feininger am Bauhaus, war längere Zeit in Paris und lebte ein Jahrzehnt zurückgezogen in Italien. Während nicht wenigen Surrealisten der stupideste Naturalismus die treuesten Dienste leistet, erklügeltem Hinter- und Un-Sinn, Wachträumen und Absurditäten Ausdruck zu verleihen, hat Gilles den Glauben an die der Kunst eigene Logik des formalen Ausdrucks nicht verloren, so weit er auch von einem naiven Vertrauen in die Wahrheit des Scheines entfernt ist. Er ist ein Maler mit einer reichen künstlerischen, sich keineswegs nur im Gegenständlichen erschöpfenden Phan-

Ausstellungen

Aarau	Gewerbemuseum	Caspar Wolf (1735-1798)	8. Mai - 30. Mai
Basel	Kunstmuseum	Die mittelalterlichen Glasgemälde aus der Stephanskirche in Mülhausen	4. April - 30. Mai
	Kunsthalle	Auguste Rodin	10. April - 4. Juli
	Gewerbemuseum	«echt oder unecht?»	11. April - 8. Mai
	Galerie d'Art moderne	Walter Müller	8. Mai - 30. Mai
Bern	Kunsthalle	André Marchand - Max Fueter	8. Mai - 6. Juni
Biel	Galerie des Maréchaux	Montanarini - Arelio de Felice	2. Mai - 23. Mai
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Raymond Buchs	8. Mai - 30. Mai
Genève	Athénée	Cuno Amiet	8 mai - 3 juin
	Galerie Georges Moos	Margrit Frey-Surbek	13 mai - 4 juin
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Giovanni Müller	16. April - 18. Mai
Lausanne	Galerie du Capitole	Pierre Monnay	24 avril - 13 mai
		R. Th. Boßhard - Paul Mathey	15 mai - 3 juin
Neuchâtel	Galleries Léopold-Robert	Paul Bouvier	11 avril - 13 juin
Rheinfelden	Kurbrunnen	Hedwig Frei, Plastiken - Mathilde Riede-Hurt, Stickereien	18. April - 30. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Willy Fries	29. Mai - 27. Juni
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Victor Surbek	18. April - 30. Mai
Solothurn	Kunstmuseum	Alois Carigiet	24. April - 30. Mai
Thun	Kunstsalon Krebsler	«Xylos» Zeitgenössische Schweizer Holzschnittkunst	1. Mai - 15. Mai
		Der Niesen in der Kunst	26. Mai - 30. Juni
Winterthur	Kunstmuseum	Karl Hofer	11. April - 18. Juli
		Käthe Kollwitz	9. Mai - 13. Juni
Zürich	Kunsthaus	Georges Rouault	10. April - 30. Mai
		Albert Marquet	22. Mai - Mitte Juli
	Kunstgewerbemuseum	Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule Zürich	3. April - 9. Mai
		Arbeiten der Architekten Aino und Alvar Aalto	23. Mai - 13. Juni
	Pestalozzianum	Das Zeichnen an deutschschweizerischen Lehrerbildungsanstalten	24. April - 30. Juni
	Atelier Chichio Haller	Oscar Dalvit - Otto Tschumi	30. April - 20. Mai
	Galerie Neupert	A. Frey - F. Opitz - E. von Vietinghoff	17. April - 10. Mai
	Kunstsalon Wolfsberg	Orneore Metelli	5. Mai - 5. Juni
	Buch- und Kunsthandlung Bodmer	Otto Séquin	21. April - 31. Mai
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 - 12.30 und 13.30 - 18.30 Samstag bis 17.00



F. BENDER/ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 327192

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH



Jubiläumsmarken 1848-1948, nach Entwürfen von H. Eidenbenz SWB, Basel (5, 10, 20 Rp.) und Maya Allenbach SWB, Bern (30 Rp.)

tasie. Das macht ihn zu einer der beachtenswertesten Erscheinungen des deutschen Surrealismus. Vielen Aquarellen seines «Orpheus-Zyklus» geben die tapetenhaften Hintergründe eine starke dekorative Wirkung. Es sind zart lyrische und traumhafte, farbig dichte und schön geschlossene Kompositionen darunter. – Gleichzeitig waren einige Skulpturen des seit 1946 an der Stuttgarter Akademie lehrenden Bildhauers Otto Baum ausgestellt, der die konzentrierteste plastische Form anstrebt, sich aber zu schnell mit kunstgewerblichen Formulierungen zufriedengibt.

H. E.

Angewandte Kunst

Jubiläums-Marken 1948

Über den staatlichen Hinweisen auf das Jubiläumsjahr 1948 scheint ein guter Stern zu leuchten: die PTT wenigstens hat den Reigen mit einer großzügigen und schönen Markenreihe begonnen, die ohne Vorbehalte hervorgehoben zu werden verdient. Die starke Farbenwirkung und die – an sich ja selbstverständliche – einheitliche Anordnung von Beschriftung und Wertangabe schließen die vier von zwei verschiedenen Autoren stammenden Erinnerungsmarken zu einem einheitlichen Ganzen von bester graphischer Klarheit zusammen:

In einem engeren Wettbewerb, den Vertreter der Eidg. Kommission für angewandte Kunst, der Eidg. Kunstkommission, der Eidg. Ämter und der PTT-Verwaltung jurierten, wurden seinerzeit die Entwürfe für die 5er, 10er und 20er Marke von H. Eidenbenz SWB und die 30er Marke von Maya Allenbach SWB zur Ausführung gewählt. Die 5er Marke mit dem Kopf des Basler Bürgermeisters Wettstein erinnert an den vor 300 Jahren erfolgten Abschluß des westfälischen Friedens, die 10er Marke mit der ausgezeichnet konzentrierten Darstellung Neuenburgs an den 100. Jahrestag der

Loslösung dieser Stadt von Preußen. 20er und 30er-Marke weisen auf die Jahrhundertfeier des heutigen Bundesstaates hin. Gegenüber der leichter verständlichen allegorischen Darstellung der Freiheit durch die schwebende Frauengestalt (20er-Marke) weist der letzte Wert der Reihe in mehr abstrakter Form mit der Urkundenrolle und dem 22blättrigen Baum der Eidgenossenschaft auf die vor 100 Jahren geschaffene Bundesverfassung hin.

Wünschbar wäre es, wenn die PTT nach diesem so schönen Start nicht nur die in diesem Jahr noch fälligen Ausgaben, wie z. B. die Augustfeier-Marken, sondern auch die späteren Neuerscheinungen in dieser Handschrift und von den nämlichen, nun wirklich für derartige Aufgaben positiv ausgewiesenen Künstlern bearbeiten ließe. Natürlich setzt sich unser Staat aus einer Vielheit zusammen, – vielleicht ist es aber doch nicht unbedingt erforderlich, diese Mannigfaltigkeit von Ausgabe zu Ausgabe durch sich sozusagen ständig in der formalen Gestaltung widersprechende Markenbilder zu dokumentieren.

Die vortreffliche Wirkung der Jubiläums-Marken ist übrigens nicht durch das Großformat bedingt, sondern durch die sinnvolle Verwendung der graphischen Mittel und die bewußte Einbeziehung der einfachen Farbgebung: Von diesem Ausgangspunkt aus hätte beispielsweise die bildmäßig komplizierte Ausgabe für die Winter-Olympiade – vor allem deren realistische «Bildchen»-Werte von 20 und 30 Rappen – eine künstlerisch eindeutiger und kraftvollere Gestaltung finden können.

str.

Vorträge

Notwendigkeit einer Architekturkritik

Bemerkungen zu dem Referate von Dr. Georg Schmidt in der Ortsgruppe Zürich des BSA, 26. Februar 1948

Über dieses höchst aktuelle Thema re-

ferierte Dr. G. Schmidt aus reicher Erfahrung mit der ihm eigenen tiefeschürfenden Betrachtungsweise, wobei es ihm vor allem darum ging, eine intensive und kontinuierliche Auseinandersetzung mit Baufragen in der Tagespresse zu fordern. Die heutige Situation der Architektur, gekennzeichnet dadurch, daß viele Architekten die durch das Neue Bauen geschaffenen gesunden Grundlagen mißachten oder als überholt bezeichnen und daß dieses Fundament für das breite Publikum erst recht verborgen bleiben, macht heute eine gründliche und ständige Auseinandersetzung mit den baukünstlerischen Grundfragen notwendiger denn je. Abgesehen von den divergierenden Auffassungen der qualifizierten Architekten macht es das Ausmaß der unser Land überschwemmenden Baupfuscherei notwendig, die Dinge scharf ins Auge zu fassen. Diese Situation verlangt, soll sie überwunden werden, vermehrte Aufklärungsarbeit insbesondere für den Laien, der vor allem über die Tagespresse erreicht wird. Der Referent fragte ganz richtig, warum in unseren Tageszeitungen neben der längst zur Regel gewordenen Kunst-, Musik-, Literatur-Kritik nicht auch eine Architektur-Kritik eingeführt wird. Auf den Architekten und den Baubehörden ruht eine gewaltige Verantwortung dem baulustigen Bürger und der Öffentlichkeit im allgemeinen gegenüber. Insbesondere bei öffentlichen Bauten hat der Steuerzahler ein Anrecht, zu wissen, ob das Gebaute gut oder schlecht ist. In dieser Hinsicht bedeutet der vor einiger Zeit eingeführte Architekturpreis der Stadt Zürich (etwas Ähnliches bestand schon in Basel) einen beachtenswerten Anfang. Nur müßte konsequenterweise die Öffentlichkeit durch die Presse die Argumente der betreffenden Jury erfahren, abgesehen davon, daß selbstverständlich auch die Architekten und insbesondere die Jungen daran lebhaft interessiert sind.

Der Referent kam zu diesen den Schluß seines Referates bildenden Feststellungen auf dem Umweg über eine tiefgründige entwicklungshistorische Betrachtung der Architektur und insbe-