

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 6

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: 27.04.2025

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

Ebenso verwerfen wir die Ansicht, daß eine Kunst, die effektiv eine Neuerung bedeutet, gleich auch sozial oder politisch umstürzlerisch und daher un-amerikanisch sei. Wir bedauern die unbedenkliche und unwissende Art, mit politischen oder moralisierenden Schlagwörtern die moderne Kunst anzugreifen. Wir erinnern daran, daß die Nazis die moderne Kunst angriffen, indem sie sie als «entartet», «bolschewistisch», «international» und «undeutsch» brandmarkten, und daß die Sowjets die moderne Kunst unterdrückten als «formalistisch», «bourgeois», «subjektiv», «nihilistisch» und «unrussisch». Die Nazis beharrten, die Sowjets beharren noch auf einem abgedroschenen Realismus, durchtränkt von nationalistischer Propaganda.

Wir glauben nicht, daß die Funktionen eines Museums darin bestehen, die Entwicklung der Kunst zu lenken oder dem Künstler Vorschriften über sein Tun und Lassen zu machen, sowenig wie es ihre Aufgabe sein kann, dem Publikum dogmatisch den eigenen Geschmack aufzudrängen. Die wirkliche Aufgabe eines Museums besteht nach unserer Meinung darin, das Schaffen der Künstler so objektiv wie möglich zu beobachten und ihre Werke dem Publikum so unvoreingenommen vorzuführen, wie es innerhalb der Qualitätsgrenzen, an die sich ein Museum halten muß, möglich ist. Wir anerkennen, daß Selbstverleugnung denjenigen geziemt, die Kunstwerke auswählen, denen, die sie schaffen, und denen, die versuchen, sie zu verstehen.

Wir glauben, daß eine vorurteilslose und aufgeschlossene Haltung gegenüber der heutigen Kunst dringend notwendig ist, ebenso wie ein bejahender Glaube, um der schöpferischen Energie und dem innern Anstand des lebenden Künstlers etwas Gleichgerichtetes entgegenzubringen.»

Ausstellungen

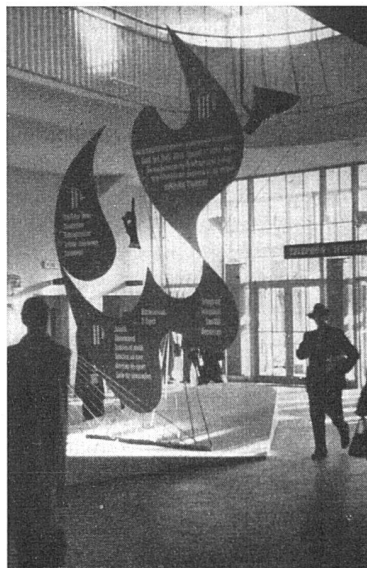
Basel

Die 34. Schweizer Mustermesse 15. bis 25. April

Mehr noch als im letzten Jahr stand die diesjährige Schweizer Mustermesse ausgesprochen und unausgesprochen im Zeichen der wiedererwachten und wiedererstarteten Konkurrenz des Auslandes. Was zur notwendigen Folge



34. Schweizer Mustermesse. Tafel als Hinweis auf das Kino- und Reklametheater



Wegweiser zu den Hallen IIb und IIIb.
Graphiker: Hans Peter Hort, Basel

hatte, daß man auch im internen Kreis des nationalen Angebots überall den Willen zur stärkeren Aktivität und größeren Konzentration spürte, nicht nur für die Produktion, sondern in noch höherem Maße für die Art der Darbietung der Produkte selbst. Die Propaganda – an der Mustermesse jeweils die Gestaltung der einzelnen Ausstellungsstände – ist im Gegensatz zu den Zeiten des Warenmangels heute nicht eine mehr oder weniger freiwillige und luxuriöse Beigabe zur Erhöhung des Firmen-Prestiges, sondern für jeden Produzenten Notwendigkeit, will er nicht in der riesigen Masse des Angebotenen ungesehen untergehen. So war die Fülle von Ideen und gelungenen Einfällen diesmal wieder ebenso erstaunlich wie die Tatsache, daß man an das Assoziationsvermögen des Pu-

blikums immer größere Ansprüche stellen kann. Und am erstaunlichsten vielleicht ist die Leichtigkeit, mit der hier nicht nur die Stilisierung von Waren und Beiwerk ins Groteske, sondern vor allem die auf dem Gebiet der ungegenständlichen «freien Kunst» geborenen Formen dem Publikum serviert und von ihm akzeptiert werden. Übertragungen von Farbstimmungen und Bewegungsimpulsen werden hier in einem Maße angewendet und «verstanden» – und zwar selbst außerhalb der direkten Verbindung mit der konkreten Ware (wofür der Wegweiser «à la Arp» und die «Kino»-Tafel «à la Mondrian» als Beispiele gelten mögen) –, wie man es sonst selten findet. Erfreulich war auch die große Zahl von Ständen, deren wirksamstes, auffallendstes Mittel der «freie Luftraum» war, in dem sowohl die (zahlenmäßig) zurückhaltend ausgestellte Ware wie das blickfangende Dekor meist am besten, d. h. in diesem Falle am auffallendsten zur Geltung kam.

Unter all diesen Ständen war auch der Schweizerische Werkbund (SWB) nun schon zum zweiten Male an der Mustermesse vertreten. Obschon sein Standort äußerst exponiert im Freien lag (neben dem fahrenden Postbüro und vor dem Eingang zu den Hallen VIII, a, b), war der Stand selbst wenig auffallend. Verschiedene äußere Umstände hatten den SWB gezwungen, auf eine Sonderschau in größerem Rahmen und in einem eigenen Raum (wie die letztjährige Ausstellung «Die gute Form») zu verzichten und seine Existenz nur andeutungsweise mit ein paar ausgewählten Beispielen zu bekunden. Das geschah an vier frei aufgestellten Wänden, die von Lohse in der Aufteilung von schwarzen und weißen Quadraten sehr schön, fast «zu schön», d. h. zu vornehm und zurückhaltend, gestaltet waren. Ausgezeichnet war, daß das Thema dieses Jahres «Wie entsteht eine gute Form?» nicht nur an Bildern und Texten, sondern (wenigstens was das endgültige Produkt dieser Entstehungsgeschichte angeht) am konkreten Gegenstand expliziert wurde. Es mochte an der Auswahl dieser Gegenstände liegen, daß der Stand als solcher nicht vieler Augen auf sich gezogen hat. Wasserhähnen, eine Spitalwaschtoilette und ein ästhetisch nicht unbedingt anziehender Bürostuhl gehören nun einmal nicht zu den Dingen, für die sich das große Publikum brennend interessiert. Schon deshalb nicht, weil die Entscheidung über die Anschaffung dieser Gegenstände gewöhnlich gar nicht

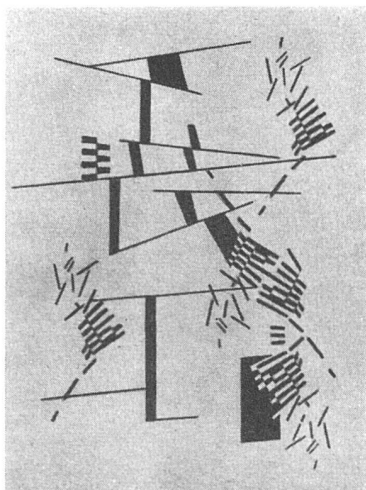
ihnen überlassen ist. Außerdem wird das Problem der «guten Form» heute ja selten bei Gebrauchsgegenständen dieser Art akut. Das Problem beginnt erst da heikel zu werden, wo der Konsument von einem Gebrauchsgegenstand nicht nur Zweckmäßigkeit und Wirtschaftlichkeit verlangt, sondern Schönheit und «Gemüts-» bzw. «Gemütlichkeitswerte». Aber von dieser kleinen Fehldisponierung im Gegenständlichen abgesehen, war das Dargestellte, gerade durch die Gegenüberstellung der «guten» und der «schlechten», überholten Form, formal gut und inhaltlich interessant. *m. n.*

Theo Eble

Galerie d'Art Moderne

15. April bis 15. Mai

Theo Eble, einer der jüngeren unter Basels Malern, Mitglied der «Gruppe 33» und Lehrer an der Basler Gewerbeschule, hat sich im Laufe der Jahre schon in verschiedenen Sprachen ausgesprochen. Wenn er jetzt mit einer verhältnismäßig umfangreichen Produktion ungegenständlicher Bilder aus den vergangenen zwei Jahren vor die Öffentlichkeit getreten ist, so bedeutet das Abstrakte, die Art der Bildsprache bei ihm nichts Neues. Aber die Art des Vortrags, die Stimmung dieser Bilder, der ganze menschliche Gehalt, dies alles, was sich in einzelnen Bildern schon vor etwa drei Jahren ankündigte, ist heute bei Eble abgerundet und durchgearbeitet vorhanden. Es ist eine neue Heiterkeit, ein unverkrampftes, gelöstes Spielen mit ungegenständlich geometrischen Formen: streichholzartige Stäbchen, die in den Bildräumen fallen, als hätte sie die geübte Hand eines Zauberkünstlers der Schwerkraft ausgeliefert, um sie am Ende doch wieder geordnet aufzufangen; kleine Quadrate und Rechtecke, «schwebend gebunden» und schwebende Geraden, an denen die wirbelnden kleinen Formen ihr Gleichgewicht finden – wie der Seiltänzer an der Balancierstange. Diese Formen bilden Ebles ganzes Repertoire. Er variiert dann nur noch, indem er mit ihnen spielt, jongliert, und zaubert auf dem Hintergrund verschiedener Farbkombinationen: auf grünem Grund (durch den die verschiedenen dunklen Untermalungen durchscheinen) mit Gelb, Orange und purzelnden Quadraten einen «Festlichen Sommer»; mit Violett und Blau auf Gelb «Taumelnde Flächen»; mit verschiedenen tonigen Abstufungen von dunklem Violett und hellem Rosarot den



Theo Eble, *Begegnung zweier Rhythmen*, 1948
Photo: R. Spreng, Basel

«Abendspiegel» und den «Morgenspiegel»; auf rosarotem Grund, der von der rauen Oberfläche der Pavatexplatte seine Struktur bekommt, «Begegnung zweier Rhythmen». Aber Eble spielt nicht nur mit den heiteren Mischfarben, die etwas von Zirkus- und Variété-Stimmung aufklingen lassen: in dreifacher Abwandlung der gleichen Konstellation der Formen in Schwarz, Weiß und Grau entsteht ein rhythmisch klingender «Tropischer Windzauber» und mit Schwarz, Grün und Grau die dunkle volle «Harlekinade». Man hat das Gefühl, daß Eble seine neuen Möglichkeiten noch gar nicht ausgeschöpft hat und daß sie es wert wären, im Formalen noch bereichert und im Technisch-Handwerklichen noch verbessert zu werden. *m. n.*

Lenzburg

Lenzburger Fayencen des 18. Jahrhunderts

«Burghalde»

14. Mai bis 25. Juni

Die Ausstellung «Lenzburger Fayencen» in dem durch die Stadt Lenzburg unlängst erworbenen, architektonisch bedeutsamen Haus «Burghalde» aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, zeigt Erzeugnisse zweier Manufakturen des 18. Jahrhunderts, die damals auf allen Schweizer Märkten bekannt waren und die heute im internationalen Kunsthandel eine bedeutende Rolle spielen, weil die große süddeutsche Fayencefabrik Künersberg ähnliche oder gleiche Produkte herstellte, die jetzt von Sammlern und Museen hoch geschätzt

werden. Die Anordnung des Kunstgutes basiert auf dem neu erschienenen Buch von S. Ducret «Die Lenzburger Fayencen des 18. und 19. Jahrhunderts» (AZ-Verlag Aarau), das an Hand von Archivforschungen und Bildermaterial eine Ausscheidung dieser Erzeugnisse vornimmt.

Im 18. Jahrhundert bestanden in Lenzburg zwei Fayencemanufakturen. Die erste gründete der Fabrikant Markus Hünerwadel-Kastenhofer. Die Geschirre dieser frühen Zeit sind bunt bemalt mit Blumen und vor allem Jagdmotiven, die zu den besten Malereien zählen, die je auf Fayencegeschirr erschienen. Als Maler zeichnet Adam Heinrich Klug, der 1767 in Bayreuth und vorher wohl in Künersberg als Maler tätig war. Der Zeit des Rokoko entsprechend zeigt das Tafelinventar belebte Formen, frei geschwungene Plattenränder, fassonierte Tischterrinen, Rocaillehenkel, Blätterknäufe usw. Die Farben dieser Klugschen Zeit sind äußerst kräftig und wie Lacke der Glasur aufliegend.

Die zweite Periode des Johann Jacob Frey hat 24 Jahre lang gedauert, von 1775–1796. Obwohl der «Fayencier aus Lenzburg», wie er sich auf allen Messen nannte, ein großer Farbkünstler war, erreichte ihn das gleiche Schicksal wie seine Fachgenossen in Straßburg, Frankfurt, Rouen, Bayreuth, Marseille usw., die kläglich durch Konkurs zugrunde gingen. Von seinen frisch und «maniert» bemalten Stücken ist wenig mehr vorhanden, doch geben die hier ausgestellten Kannchen, Ofenkacheln und Terrinen ein gutes Bild von seinem Können. Von seinen wundervollen Öfen sind nur noch 5 vorhanden in Privatbesitz.

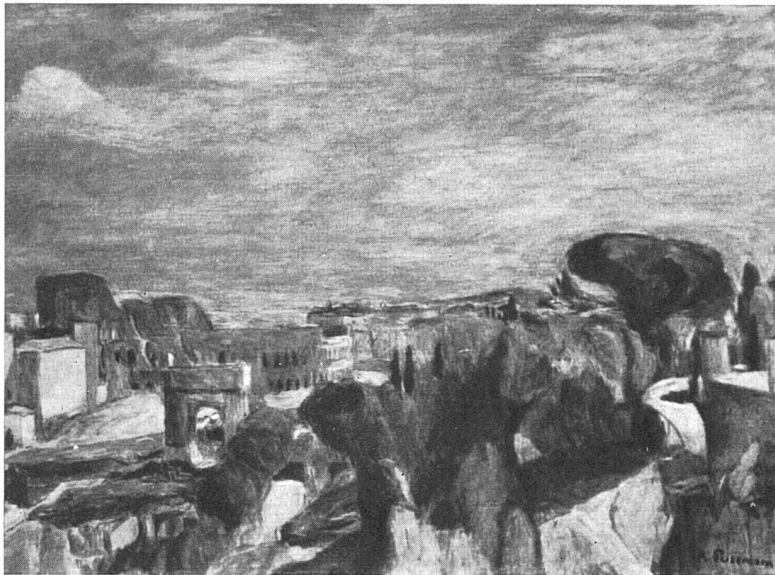
Das Ausstellungsgut stammt aus schweizerischen Museen (Landesmuseum, Historisches Museum Bern), von Mitgliedern des Vereins «Freunde der Schweizer Keramik» und aus zwei privaten Sammlungen. *g.*

Lugano

Mostra Internazionale di Bianco e Nero

Villa Ciani, 6. April bis 31. Mai

Der tessinische Staatsratspräsident Dr. Brenno Galli hat, der Anregung von Aldo Patocchi folgend, mit Beistand des Eidgenössischen Politischen Departements, der Gesandtschaften und Konsulate der europäischen Staaten in Lugano eine internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung geschaffen. Durch



Hans Purrmann, *Forum Romanum*, 1924

die Beteiligung von sechzehn Ländern mit je vier Werken von vier auserwählten Repräsentanten ihrer Schwarz-Weiß-Kunst geht eine an Eindrücken reiche Strahlung aus. Die von Aldo Patocchi präsierte Jury, der die Maler R. Th. Boßhard, Georges Dessoulavy und Fritz Pauli, die Architekten Max Bill und M. Chiattoni, sowie Rechtsanwalt P. Bernasconi angehörten, sprach den großen Preis von Fr. 1200 der Radierung «Effort» von Jacques Villon (Frankreich) zu, einer abstrakten, bis ins letzte durchdachten Komposition. Die Schwerpunkte bei der Prämierung scheinen eindeutig bei der rein geistigen Faszination zu liegen, die vom Schwarz-Weiß ausgeht. Preise von je Fr. 750 erhielten Luigi Bartolini (Italien), Paul Delvaux (Belgien), Edouard Goerg (Frankreich), Alfred Kubin (Österreich), Giorgio Morandi (Italien), Ernst Morgenthaler (Schweiz), Jacobus Marie Prange (Holland), Georges Rouault (Frankreich) und Edgard Tytgat (Belgien). Neben Morgenthalers zartsinnigen erzählenden Lithographien und dem in der Feinheit der stilreinen Mittel überaus ausdrucksreichen Bildnis des Bildhauers Hermann Haller ist die Schweiz durch Giovanni Bianconis Holzschnitte, durch Blanchets Rötzelzeichnungen, die für eine bewundernswerte Sensibilität und Frische zeugen, sowie durch Hans Ernis kraftvolle Blätter vertreten. Die auch in ihrer ausgewogenen Hängung lobenswürdige Ausstellung läßt innerhalb des zweiten Raumes die verschiedensten Techniken und Stile an repräsentativen Werken zum Aus-

druck gelangen. Im Rahmen dieser Richtungen und individuellen Unterschiede verbinden sich charakteristische Äußerungen zu deutlichen Zusammenhängen regionalen Herkommens. Der künstlerische Erfolg dieses ersten Luganeser Versuchs ist evident. k-i

Luzern

Hans Purrmann – Richard Seewald
Kunstmuseum
2. April bis 7. Mai

Über die Ausstellung des Luzerner Kunstmuseums freute man sich nicht zuletzt deshalb besonders, weil sie zeitgenössisches Kunstschaffen in der Schweiz von Rang zu Gesicht brachte und damit eine wichtige Aufgabe des Museums erfüllte, die in den letzten Jahren über den großen, repräsentativen Ausstellungen vernachlässigt worden war. Sie zeigte das Werk zweier im Tessin lebender Maler deutscher Herkunft und bot dadurch auch interessante Vergleichsmöglichkeiten. Hans Purrmann, der Ältere (die Ausstellung ehrte den siebzigsten Geburtstag des Malers), ist beweglicher, anpassungsfähiger, eine einführende Künstlernatur, weniger «deutsch» (das heißt vor allem: weniger expressionistisch) als Seewald. Seine Sprache ist unpräntiös, seine Welt einfach, übersehbar und dabei von kultiviertem Adel; der Künstler tritt ihr nicht als Problematiker, sondern als Genießer gegenüber. Aber auch als Genießer wird er nie orgia-

stisch – immer hält er Maß. Das tritt vor allem in der Behandlung der Farbe, um die seine Bemühung fast ausschließlich kreist, deutlich in Erscheinung. Purrmanns stärkstes Bildungserlebnis war die Kunst der Fauves, insbesondere von Matisse (dem Purrmann bis heute freundschaftlich verbunden ist). Aber *sein* Fauvismus ist gewissermaßen posthum, ohne Härten und Kanten. Purrmann experimentiert auch nie mit der Farbe; sie dient ihm stets nur dazu, die sinnliche Schönheit der Dinge, den gartenhaft reichen Charakter der Landschaft zu evozieren. Bei einer solch lateinischen seelischen Veranlagung kann es nicht verwundern, daß Purrmann sich in Südfrankreich, in Italien und im Tessin heimischer fühlt als in seiner deutschen Heimat, aus der ihn 1933 der (wirklich grotesk anmutende) Vorwurf der «Entartung» vertrieben hat. Sehr lateinisch ist auch Purrmanns immer und überall wohlthuend spürbarer Kunstverstand, der ihn da und dort Anleihen machen läßt, ohne den persönlichen Kontur des Künstlers zu verwischen. Seewalds Kunst erscheint daneben hintergründig, mit Gedankengut befrachtet, jedenfalls anspruchsvoller und weniger direkt, ihre Sprache gedämpft und dem Purrmannschen Belcanto denkbar fernstehend. Der in der Ausstellung gezeigte Oeuvre-Ausschnitt umfaßte im wesentlichen nur das Schaffen der letzten zwanzig Jahre und war damit viel enger als derjenige Purrmanns; trotzdem wirkte er vielfältiger, bewegter, kaleidoskopischer. Dem fast durchwegs visionären, oft in Symbolen sich aussprechenden Seewald der Ölbilder stand der Erzähler und schlichte Berichterstatte der zahlreichen Zeichnungen gegenüber; dann wieder staunte man über die Doppelbegabung des Dichter-Malers, die in so vielen und wohl bekannten Publikationen ihren Ausdruck gefunden hat, und schließlich war auch das Werk des Freskanten vergegenwärtigt, wenigstens im Nebeneinander von kleinen Entwürfen und photographischen Wiedergaben der ausgeführten Kirchenwandbilder. Hp. L.

Schaffhausen

Alexander Wolf
Museum zu Allerheiligen
8. April bis 7. Mai

Der Kunstverein erfüllte eine Ehrenpflicht, indem er das Werk des im Jahre

1864 geborenen und 1921 verstorbenen Klettgauer Künstlers in Erinnerung rief. Seine erste Schulung erhielt Wolf in der Bleulerschen Kunstschule im Schloß Laufen, wo er zwar eine kaufmännische Lehre absolvierte, aber nebenbei auch mit Stift und Pinsel beschäftigt wurde. Später verbrachte er mehrere Winterhalbjahre in München, wo er übend und kopierend den Zugang zur großen Kunst fand. Der Realismus, der dort gepflegt wurde, entsprach seiner Anschauung und seinem bäuerlichen Naturell. In der Heimat schuf er vor allem Bildnisse, von denen einige deutlich Leibls Einfluß aufweisen. Die Ausstellung war eine Galerie der seßhaften Klettgauer Geschlechter. Kraftstrotzend hat Wolf den Dorfschmied gemalt, listig lächelnd den Viehhändler und würdevoll die Dorfältesten. Liebevoll ist die Jugend dargestellt; Wolfs zarte Empfindung offenbart sich am schönsten in Bildern seiner eigenen Kinder. Auch aus einigen seiner Landschaften, vor allem aus denjenigen des Klettgaus, spricht der empfindsame Realismus, während seine Bergbilder mehr gewandt gemachte Reiseandenken darstellen. Die Heimat bot ihm weder materiell noch ideell einen Boden für seine Arbeit. Zu kärglichem Taglohn mußte er Wirtsstuben ausmalen, und mehr als ein Jahrzehnt war er Gehilfe eines Kirchenmalers in der Innerschweiz. Sein Leben fand in geistiger Umnachtung und Freitod ein tragisches Ende, eben in dem Momente, da auswärtige Kunstfreunde ihm Anerkennung und Aufträge vermitteln wollten. Ein urtümlich begabter, fein empfindender Künstler war an der Härte des Lebens zerbrochen.

C. J. J.

Winterthur

Alfred Kolb

Kunstmuseum

1. April bis 7. Mai

Mit einer ansehnlichen Ausstellung älterer und in jüngster Zeit entstandener Werke ehrte der Kunstverein den 72-jährigen Alfred Kolb, der seit 1915 mit dem Winterthurer Kunstleben verbunden ist und sich auch stets bereitwillig für die Aufgaben des Kunstvereins eingesetzt hat. In Zürich, Paris und München ausgebildet, weit gereist und durch sein Studium bei Félix Vallotton mit einer ganz besonderen Spielart welschschweizerischer Kunst vertraut geworden, fühlt sich dieser sympathi-

sche Maler besonders wohl in dem nun allmählich historisch werdenden Kreise nordostschweizerischer Künstler um Hans Sturzenegger, die anschauliche Gegenständlichkeit mit feinfühligem Stimmungsgehalt verbinden. Man spürt vor den ausgestellten Bildern diese Wesensverwandtschaft, ohne daß man versucht wäre, eine stärkere Abhängigkeit von diesem oder jenem Maler festzustellen. Mit einer Stetigkeit, die in einer schönen persönlichen Ausgeglichenheit wurzelt, hat Alfred Kolb seine Eigenart und sein Können entwickelt. Die Klarheit der räumlichen Anschauung und der lebendige Sinn für harmonische Bildgliederung, verbunden mit einem sicheren Blick für das Wesentliche in der Vielfalt der Augeneindrücke und für den Wohlklang des Kolorits, geben den Landschaften und Stilleben den Reiz des Persönlichen, während die Bildnisse auf charakteristische Prägnanz ausgehen. Durch das Lichte, Ausgeglichene und Kultivierte der Naturschauung erhalten auch die vielen delikaten Aquarelle, die einem weitgespannten geographischen Themenkreis angehören, den Eigenwert einer aus erlebter Tradition heraus gestaltenden, feingearbeiteten Kunst.

E. Br.

Zürich

Camillo Bryen

Galerie 16, 29. April bis 17. Mai

Der Start dieser jüngsten und kleinsten Kunst-Galerie Zürichs am Limmatquai 16 stand unter einem günstigen Stern. Sie wurde sozusagen unter dem Aspekt glücklicher Umweltsbeziehungen aus der Taufe gehoben, indem ihr die lebendigen und unternehmenden Geister Boesiger und Indermaur vom benachbarten (Kino-) Studio Nord-Süd und dem (Künstler-) Café Select Pate standen. Der winzige, gerade an der Straße liegende Raum ist fast nichts weiter als ein mit Lebensverstand und Geschmack eingerichtetes Schaufenster und profitiert auch von der psychologischen Wirkung eines solchen. Jeder Vorübergehende verspürt die Lust, sich auf diese unbefangene Schauausstellung einzulassen, und manch einer tritt ein, ehe er sich's versieht und bevor er realisiert hat, daß er hier in den Bereich der Kunst geraten ist. Die «Galerie 16» ist eine Art Enthemmungsstätte für die Zwangsvorstellungen allzu krampfhaften Kunstverständnisses. Den Bild-

werken (und ihren Urhebern), die hier ausgestellt werden, kann gar nichts Besseres passieren. Es fallen endlich wieder einmal unbewehrte, unvoreingenommene Blicke auf Zeugnisse der «ungegenständlichen» Kunst (wir haben immer noch kein besseres Wort dafür), denen vor allem die «Galerie 16» Raum gewähren will. Und Leute, die bisher eingeschüchtert glaubten, die Ereignisse der modernen Kunst gingen höchstens ein paar «Großkopfete» an, finden plötzlich Kontakt mit und Vergnügen an ihnen. Insoweit ist die «Galerie 16» eine kleine Sensation, deren Leitung abgesehen davon keineswegs die Präntation oder die Meinung hat, Sensationen im Sinne weltumstürzender Neuheiten zu bieten. Daß es die ungegenständliche Kunst mittlerweile nun bald seit fünfzig Jahren gibt, ist auch den Ausstellungsveranstaltern und nicht nur ihren Kritikern bekannt. Aber das ist sowenig ein Grund, ihre Zeugnisse nicht zu zeigen, als die Tatsache, daß besagte Zeugnisse nicht alle Meisterwerke sind. Merkwürdigerweise nimmt in einer Ausstellung gegenständlicher Kunst niemand Anstoß daran, daß man sich das Gute unter viel Mittelmäßigem zusammensuchen muß, während man von den Anhängern einer neuen Kunstsprache auf alle Fälle verlangt, daß sie gleich als Meister vom Himmel fallen. Die «Galerie 16» verspricht, zum mindesten ein lebendiger Treffpunkt zu werden. Nachdem sie ihre Tätigkeit mit Werken der Zürcher Gruppe der «Allianz»-Künstler eröffnet und ein Zwischenspiel Géa Augsburg gegeben hat, sind im April drei Basler (Walter Bodmer, Theo Eble, Hans Rudolf Schieß) gefolgt und im Mai Camillo Bryen. G. O.

Leonhard Meißer – Peter Birkhäuser

Kunstsalon Wolfsberg

30. März bis 28. April

Es bedurfte eines ungemein stetigen Arbeitens und eines intensiven Verlangens nach Weiterentwicklung, um schon nach zwei Jahren wieder an der gleichen Stätte mit einer völlig erneuerten und in mancher Hinsicht stilistisch gewandelten Kollektion hervorzutreten, wie dies dem Churer Maler Leonhard Meißer in eindrucklicher Weise gelungen ist. Es sei auch anerkennend hervorgehoben, daß der Künstler deswegen die gleichzeitige Ausstellung der GSMBa im Kunsthhaus nicht vernachlässigte, sondern dort ein repräsentatives, in seiner gelösten Tonweichheit für Meißers jetzige Malweise

charakteristisches Winterbild ausstellte. Der Winter schenkt diesem Künstler, der das Verhaltene, Zwischentönige, Zarte liebt, viele Motive und auch das Zwielflicht des frühen Morgens, das Dunstgewölk eines grauen Tages, die Regenstimmung und das Eindunkeln finden auf seinen Bildern eine poesievolle und zugleich naturnahe Deutung. Den Bildern aus Graubünden, dem Tessin und dem Wallis stehen milde Ausblicke auf Beauvais mit dem fast unwirklichen Graublau der hochragenden Kirchen, sowie Architekturthemen von atmosphärischem Reiz aus Paris und Rouen gegenüber. Nicht alle Bilder sind von eindeutig bestimmter malerischer Konzeption; aber die Ehrlichkeit des poetischen Landschaft-Erlebens spricht sich oft überzeugend aus.

Die Weiträumigkeit des «Wolfsberg»-Hauses gestattete es, eine genügende räumliche Distanz zwischen diese zartgestimmte Welt und die unbeirrbar plastische Gegenständlichkeit der Malerei von Peter Birkhäuser (der im Entresol ausstellte) zu legen. Die spezifisch baslerische Präzisionsmalerei, die hier ohne die ironische Pointe eines Niklaus Stoecklin auftritt und ihre scharfe Optik auf Bildnisse und Charakterfiguren, auf Blumen und Küchengemüse anwendet, gefällt sich in einer verblüffenden Illusionistik, wenn ein schwarzer Hintergrund oder eine Effektleuchung das Körperhafte extrem steigerte. Menschliches spricht bei diesem durch unablässiges Zeichnen geschulten, fast artistischen Können vor allem aus den Gestalten der Arbeit und aus der liebevollen Darstellung eines Kleinkindes. E. Br.

Chronique Romande

Ce mois dernier a été enrichi et embelli à Genève par deux intéressantes expositions, celle de Terechkovitch et d'Albert Marquet. La première fut organisée par les Amis des Beaux-Arts à l'Athénée, et permettait de se faire une idée très complète d'un peintre charmant. Encore qu'il doive à Bonnard et aux impressionnistes, et d'ailleurs ne renie pas sa dette, Terechkovitch a pourtant une personnalité indiscutable. Elle est assez difficile à définir: il y a chez lui comme un lointain souvenir du XVIII^e siècle français, et un rappel, plutôt une suggestion à peine formulée, de la France d'autrefois, celle de Napoléon III et celle du Président Carnot, la France d'avant les catastrophes, où la vie était facile et

souriante. Chatoyante de couleurs, obtenue par une accumulation de touches frémissantes, la peinture de Terechkovitch ignore ces «dramas intérieurs» si à la mode de notre temps; et elle a bien raison. Entre l'artiste qui s'abandonne aux paniques confuses, et celui qui courageusement y résiste et dévoile son paradis particulier, j'aime mieux, pour ma part, le second. Surtout lorsque son paradis intérieur est séduisant comme l'est celui de Terechkovitch. On n'y rencontre, parmi des bosquets et des jardins en fleurs, que des femmes, descendantes de celles de Fragonard et de Renoir, roses et bien en chair, et des enfants qui jouent. On sait que Terechkovitch est d'origine russe; et ce fait, lorsqu'on le rapproche de sa peinture, démontre à quel point sont conjecturales les belles théories sur la psychologie des peuples. Si les toiles de Terechkovitch ne portaient pas de nom, qui se douterait qu'elles sont l'œuvre d'un compatriote de Dostoïewski, et qui penserait que leur auteur puisse être quelqu'un d'autre qu'un Français de vieille race? Voilà un bon exemple à ajouter à celui de Pissarro, dont certes la peinture ne révèle pas qu'il fut un Israélite portugais des Antilles.

Je viens de signaler qu'il y a une évidente parenté entre la peinture de Terechkovitch et celle des impressionnistes, au point qu'on pourrait la rapprocher de celle de Georges d'Espagnat, qui vient de mourir, et qui lui aussi devait beaucoup à Monet et à Renoir. De même, qui aurait cru, en 1905, au moment où la révolte contre l'impressionnisme battait son plein, que Marquet allait bientôt se rattacher à eux, se révélerait comme un de leurs héritiers? La belle exposition Marquet qui vient d'avoir lieu à la galerie Motte a été un très vif succès, et avec raison, car l'art de Marquet y était aussi bien représenté par des dessins et des aquarelles que par de fort beaux paysages, très bien choisis. Je ne pense pas un instant que de parti-pris Marquet a renoncé à cette peinture semi-fauve qu'il pratiquait au sortir de l'Ecole, aux côtés de Matisse. Je crois bien plutôt que c'est le travail d'après nature, le souci d'être vrai et juste, qui l'a peu à peu amené à ce rajeunissement de l'impressionnisme. Dans ces toiles si fraîches, d'une facture si franche et si simple, comme on prend en dégoût les théories et les systèmes, qui sont si nuisibles lorsqu'ils ne sont pas inutiles, et qui si souvent ne sont que des cache-misère, ne servent qu'à dissimuler l'impuissance!

Un des grands attraits de cette exposition était l'ensemble très divers de cro-

quis de l'artiste; notamment ces croquis au pinceau où, sans l'avoir cherché, il rejoignait Hokousai par la justesse du trait, et l'économie de moyens poussée jusqu'à l'extrême limite. A première vue, ces griffonnages ne semblent que des notes hâtives; mais on se rend compte à quel point il a fallu que Marquet travaille – du cerveau et de l'œil autant que de la main – pour arriver à fixer en un instant, grâce à quelques lignes, la silhouette d'un passant où celle d'un paquebot.

François Fosca

Pariser Kunstchronik

Max Ernst

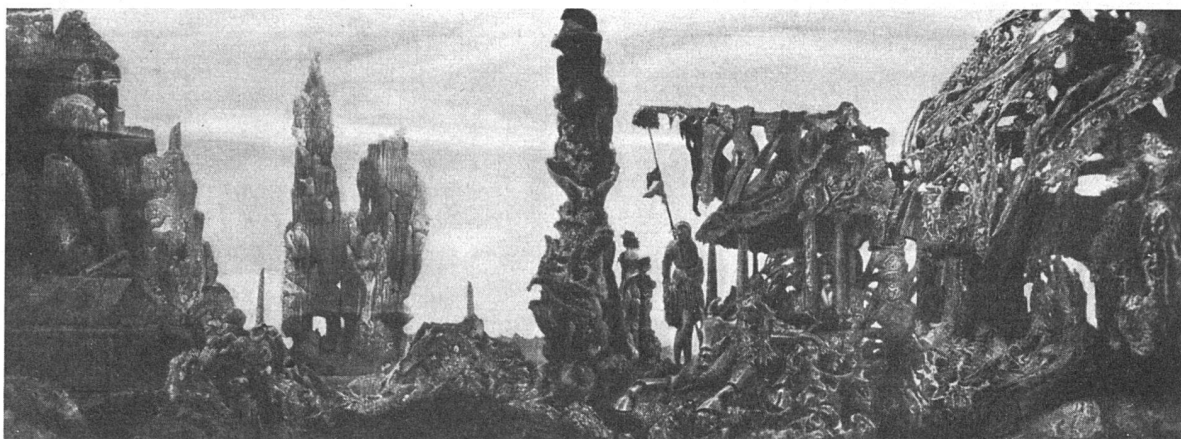
Galerie René Drouin

Die Ausstellung von Max Ernst in der Galerie René Drouin ist manchen Malern ein Dorn im Auge. Seit dem Entstehen des Salon des Réalités Nouvelles sprach man oft schon vom Surrealismus wie von einer überwundenen Phase der modernen Kunstentwicklung. Den Malern der «Réalités Nouvelles» standen die Maler, die man als die Neo-Fauvisten bezeichnen kann, gegenüber. Diese beiden Bewegungen erhoben den Anspruch, die maßgebenden Repräsentanten der modernen Kunst zu sein. Seither hat sich aber aus beiden Bewegungen ein eigentlicher Akademismus entwickelt, und so wirkt die Ausstellung von Max Ernst inmitten dieser Kunstproduktion wie ein erfrischendes Gewitter. Natürlich haben die Maler der «Jeune Ecole de Paris» ein leichtes Spiel, an den mangelnden malerischen Qualitäten zu mäkeln. Die Bilder von Max Ernst sind tatsächlich kaum mit Geschmack, sondern vielmehr mit Inspiration und Intelligenz gemalt. Der morbide Romanismus seiner Landschaften ist übrigens oft von großer farbiger Intensität. Wenn auch das Wesentliche und Eigenartige dieser Kunstauffassung schon lang vor dem Kriege ausgesprochen wurde, so können wir doch nirgends im Werke Max Ernsts eine Ermüdungserscheinung oder eine leere Repetition entdecken. Vor allem bringt uns Max Ernst wieder zum Bewußtsein, daß selbst das Literarische in einem Bilde zum Genusse beitragen kann.

Marc Chagall

Galerie Maeght

Die Ausstellung bei Maeght zeigt uns Marc Chagall in seiner unveränderten jugendlichen Frische. Eine in sich ge-



Max Ernst, *L'Europe après la pluie*, 1941. Galerie René Drouin, Paris

schlossene imaginäre Welt findet bei Chagall immer neue überraschende Varianten innerhalb einiger weniger konstanten Themen und Figuren.

Zum erstenmal sind nun auch in Paris die endlich beendeten Illustrationen zu den «Toten Seelen» von Gogol vollständig zu sehen. Mit der Illustration dieses Buches wurde Chagall 1923 von Ambroise Vollard beauftragt. Er arbeitete an diesem Illustrationswerke, das 118 Originalradierungen enthält, in den Jahren 1923–1927. Doch erst 1948 wurde der Abschluß des in zwei Bände aufgeteilten Werkes ermöglicht, indem Tériade den Verlag übernahm. Der Druck wurde von der Imprimerie Nationale besorgt. Dieser fließende, nirgends begrenzte und nirgends artikulierte Text Gogols war in mancher Hinsicht dem speziellen künstlerischen Temperament Chagalls gelegen. Wohl besitzt Chagall nicht den scharf beobachtenden Blick Gogols, doch haben sie beide dieselbe Art, das Komische ins Phantastische umzuwandeln.

L'Art Finlandais

Galerie des Beaux-Arts

Die nordischen Länder gelten allgemein als die fortschrittlichsten Länder Europas, und die Kunst, so glaubt man, hat dort nicht mit dem beschwerenden Ballast einer erschöpften Vergangenheit zu rechnen. Wie enttäuscht ist man aber, wenn man in der Pariser Ausstellung Finnischer Kunst kaum drei oder vier Künstlern begegnet, welche den Eindruck erwecken, in unserem Jahrhundert zu leben und zu wirken.

Auch die Nachläufer eines traditionellen Impressionismus scheinen hier die letzten unumgänglichen Sonnenstrahlen entbehrt zu haben, und was übrig

bleibt, ist eine schwerfällige Gefühlsbetontheit. Sicherlich gibt es noch andere Kunst in Finnland, denn wie oft kommt es ja vor, daß solche offizielle Sendungen, welche den kostspieligen staatlichen Apparat benötigen, in Verpflichtungen und Rücksichten auf Ehrentitel ersticken.

Um so erfrischender wirkt die Ausstellung des finnischen Architekten Alvar Aalto in den Ausstellungssälen der Ecole des Beaux-Arts. Wir brauchen auf diese Ausstellung nicht näher einzutreten, da sie bereits 1948 in Zürich zu sehen war.

Gleichzeitig sind in der Galerie Mai, zusammen mit den Plastiken einer kleinen Gruppe junger französischer und amerikanischer Bildhauer, einige Möbel von Alvar Aalto zu sehen. Das Sperrholz erreicht in den Sesseln und Liegestühlen die Elastizität des Stahls. Der Besitzer der Galerie Mai, Marcel Michaud, hatte die Möbel von Aalto schon vor 15 Jahren in Paris und Lyon gezeigt.

F. Stahly

Stuttgarter Kunstchronik

Die Ausstellung «Wie wohnen?» im Landesgewerbemuseum (vergleiche den Beitrag «Zum deutschen Wohnproblem» in Werk 3) mußte wegen des steigenden Interesses weiter Bevölkerungskreise verlängert werden.

Da sich unter den Veranstaltungen des Württembergischen Kunstvereins eine Besprechung der vielbesuchten Wanderschau französischer Bildteppiche nach dem eingehenden Bericht Franz Rohs in der Münchener Kunstchronik (Werk 3) erübrigt, bleiben zwei Gesamtausstellungen hervorzuheben. Im Anschluß an seine Berufung an die Stuttgarter Akademie hat sich Manfred Hen-

ninger seinen schwäbischen Landsleuten wieder vorgestellt. Er ist den Schweizern kein Unbekannter. 1933 vordrohender Verhaftung aus Deutschland ausgewandert, war er nach Reisen in Frankreich und Spanien seit 1936 ansässig zu Verscio im Tessin und hat dem Katalog seiner Ausstellung in Zürich ein feingeistiges «Bekenntnis zur Malerei» mitgegeben (Verlag G. Schürch, Zürich-Wollishofen). Das ungestörte Schaffen in dem Gastland hat dem ehemaligen Kokoschka-Schüler das Fortschreiten vom Nachbilden der Umwelt zu ihrer kompositionellen Bildgestaltung ermöglicht. Henningers Malerei fußt weder auf einer Theorie, noch setzt sie sich mit den brennenden Gegenwartsproblemen der Kunst auseinander. Erzeugnis in sich geschlossener Persönlichkeit, entspringt sie dem immer neuen, beglückenden Erleben der Natur vor allem in ihrer farbigen Erscheinung und der Freude an der Arbeit des Pinsels. Das Schwergewicht liegt in den Tessiner Landschaften. Mit zum Besten zählen um ihrer Unmittelbarkeit willen die Aquarelle. In letzter Zeit hat Henninger sich viel mit Keramiken, meist Reliefs bescheidener Maße, befaßt. Sie danken ihren Reiz nicht zuletzt den Farbenharmen ihrer Glasuren. – Auch die Ausstellung von Rolf Nesch in Oslo brachte ein Wiedersehen mit einem Landsmann. Und eine Überraschung. Der heute 57jährige hat nur seine Jugend in Schwaben verbracht. Seine Entwicklung bestimmte Kirchner, dessen Schüler Nesch 1924 in Davos war, und nach ihm Munch. Von Hamburg, seiner ersten Wahlheimat, wanderte er 1933 nach Oslo aus. Nesch, der neuerdings auch in Amerika mit Erfolg ausgestellt hat, ist ein starkes Temperament mit großer Spannweite der Phantasie, durch jahrzehntelanges Wirken

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	André Masson – Alberto Giacometti Rosina Viva – Emmy Goßweiler Henry Moore Lindi – Marguerite Ammann	6. Mai – 11. Juni 13. Mai – 7. Juni 10. Juni – Juli 7. Juni – 7. Juli
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum	Sammlung Henry Reitlinger, London Henry Moore Wettbewerbsarbeiten für den Bahnhof Bern	Sept. 1949 – Sept. 1950 10. Juni – 16. Juli Mai – Juni
Chur	Kunsthaus	Rudolf Zender	3. Juni – 2. Juli
Genève	Galerie Motte	Georges Rouault	1 ^{er} juin – 27 juin
Lausanne	«La Vieille Fontaine»	Terechkovitch	10 juin – 29 juin
Lenzburg	«Burghalde»	Lenzburger Fayencen des 18. Jahrhunderts	14. Mai – 25. Juni
Luzern	Kunstmuseum	Wiener Biedermeiermaler und Carl Spitzweg aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein	27. Mai – 2. Oktober
Neuchâtel	Galerie Léopold Robert	Louis de Meuron	29 avril – 2 juillet
Olten	Städtischer Konzertsaal	GSMBa Sektion Solothurn	17. Juni – 2. Juli
Rheinfelden	Kurbrunnen	Jacques Düblin – Christoph Iselin – Walter Schneider	21. Mai – 18. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum	Josef Eggler – Walter Knecht – Karl Liner – Paul Häfeli	6. Mai – 11. Juni
Thun	Kunstsammlung	Fred Hopf – Paul A. Wenger	18. Mai – 10. Juni
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Kunstaussstellung Zürich-Land Jubiläumsausstellung des Historisch-antiquarischen Vereins Winterthur	14. Mai – 25. Juni 14. Mai – 25. Juni
Zug	Galerie Seehof	Alfred Sidler	1. Juni – 30. Juni
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Buch- und Kunsthandlung Bodmer Galerie Kirchgasse Galerie 16 Orell Füssli Kunstsalon Wolfsberg	Europäische Kunst des 12. bis 20. Jahrhunderts Corinth – Slevogt – Liebermann SWB Ortsgruppe Zürich – «Die gute Form» Ilonay von Tschärner Guy Depière Willy Meßmer Magnelli Gunter Böhmer Johann Peter Flück	Juni – Juli 2. Juni – September 3. Juni – 20. August 10. Juni – 15. Juli 30. Mai – 13. Juni 15. Juni – 28. Juni 30. Mai – 18. Juni 3. Juni – 8. Juli 1. Juni – 26. Juni
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
GLAS – UND



QUENDOZ + CIE
SPIEGELMANUFAKTUR
ZÜRICH

Spezial-Abteilung: **Glasbeton-Oberlichter**

begeh- und befahrbar, höchste Lichtdurchlässigkeit

Fenster und Wände aus Glasbausteinen

wetterbeständig — hervorragende Isolation — feuerhemmend

Hardturmstraße 131
Telephon (051) 25 17 30

in Hamburg und Norwegen verwachsen mit Großstadt, Meer, Natur und Menschentum des Nordens. Besonderheit seiner Begabung ist, daß es ihn ebenso sehr zum Elementaren zieht wie zu technischen Experimenten, wie nur eine Spätkultur sie hervorbringt. Optische Erlebnisse der Umwelt und Erlebnisse der Innenschau werden spontan umgesetzt in tektonische Formgebilde, oft geometrisierender Art, und in sehr persönliche Farbharmonien. Die Stuttgarter Ausstellung mußte sich, weil umfangreiche Gemälde und Mosaikarbeiten neuer Zusammensetzung nicht transportierbar waren, vor allem auf Graphiken beschränken: Radierungen, unter denen die Folge des Muck-Orchesters hervorragt, und Metalldrucke, mit denen Nesch der künstlerischen Vielfältigkeit ein noch unbekanntes, ausbaufähiges Gebiet erschließt. Der schöpferische Prozeß vollzieht sich schon in der Gestaltung der Platte, auf die ausgesägte Formen, Drähte, Schablonen usw. aufmontiert werden, so daß mitunter sie selbst – einige Platten der Hamburger-Brücken-Reihe waren mitausgestellt – stärkere Wirkung auslöst als der Abdruck von ihr, bei welchem dem Zufall manches überlassen bleibt. Der Strukturenwechsel freigestalteter Formen mit regelmäßigen Musterungen hat oft einen faszinierenden, durch fremdartige Farbklänge gesteigerten Reiz. Großstadteindrücke, nordische Meer- und Schneelandschaften, Figürliches, unheimliche Bildvisionen reihen sich aneinander. Nesch ist ein Künstler, der Neues zu bieten hat und den man auch in der Schweiz kennenlernen sollte. Die Galerie Valentin brachte eine Gedächtnisschau des «Brücke»-Mitglieds Otto Müller. Sein Werk hat jene Wertungskrise überdauert, die sich immer einstellt, wenn das, was einst als aktueller Fortschritt geltend gemacht werden konnte, nicht mehr in die Waagschale gelegt werden kann und nur noch die Leistung als solche abzuschätzen ist. Bei thematischer Beschränkung auf Akte in der Landschaft und zigeunerhafte Typen hatte Otto Müller mehr Sinn für Geschlossenheit des Bildaufbaus als manche andere Expressionisten der «Brücke», stand diesen jedoch in ihrer Sturm-und-Drang-Zeit an Gewalt des Ausdrucks nach. – Eine freudige Begegnung in der Galerie Valentin schenken die Bildwebereien von Woty Werner, Berlin, die mit ihrem Gatten, dem Maler Theodor Werner, jahrelang im Kreis der führenden Pariser Künstler lebte. Überraschend kleinen Formats, sind sie erneuter Be-

weis der alten Erfahrung, daß innere Größe nicht an äußere Größe gebunden ist. Woty Werner ist zur Bildweberei gelangt, weil sie in dieser Technik, die viel Fingerspitzengefühl fordert, wohl am reinsten gestalten konnte, was an Bildvorstellungen in ihr lebt. Ob in diesen an farbigen Klängen und Nuancen, an Rhythmen und Spannungen reichen Bildwebereien die Farbe, die Trägerin bald mystischer, bald schwerer, bald heiterer Stimmung, oder die naturfern-gleichnishafte, stets ausdrucksstarke Form das Primäre ist, läßt sich nicht entscheiden. In beiden geht das Gegenständliche, angedeutet im Bildtitel, völlig auf. Woty Werners Schaffen, in dem Elemente weiblichen Fühlens mit Elementen männlicher Gestaltungskraft sich mischen, ist eine verinnerlichte Kunst, die die Phantasie des Beschauers zur Mitarbeit aufruft.

Hans Hildebrandt

Aus den Museen

Rücktritt des Kustos am Basler Kupferstichkabinett

Nachdem Dr. Walter Ueberwasser als Kustos genau ein Jahrzehnt die Geschichte des Kupferstichkabinetts von Basels Öffentlicher Kunstsammlung geleitet hatte, ist er am 1. April dieses Jahres von seinem Amt zurückgetreten. Nicht die üblich gesetzte Altersgrenze zwang ihn dazu, sondern Rücksichten auf seinen Gesundheitszustand. Als Ueberwasser im Jahre 1940 (damals 42jährig) als Nachfolger von Hans Koegler zum Leiter des Kupferstichkabinetts gewählt wurde, kam er keineswegs als Neuling in die Öffentliche Kunstsammlung. Schon seit 1929 hatte er ihr als Erster Assistent gedient, so daß er mit seinem neuen Amt nur einen neuen Platz im gleichen Haus, nun allerdings in einer wesentlich verantwortlicheren und selbständigeren Funktion einnahm. Der Wechsel brachte ihm außerdem die Konzentration seiner Arbeitsmöglichkeiten auf ein besonderes Gebiet der bildenden Kunst – die Graphik – und die Leitung eines der bedeutendsten graphischen Kabinette für die Kunst des 15./16. Jahrhunderts in Europa.

Durchgeht man die Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung (soweit sie für die vergangenen zehn Jahre vorliegen), in denen Ueberwasser selber über seine Arbeit Rechenschaft ablegte,

so fällt einem auf, wie sehr Ueberwasser es verstanden hat, private Sammler zu umfangreichen Schenkungen an die öffentliche Sammlung zu veranlassen. Die Zahl der Schenkungen (unter denen sich gleich zu Anfang seiner Amtszeit eine Reihe prachtvoller Blätter von Constantin Guys befindet) übertrifft die der Ankäufe bei weitem. Durch die Ankäufe in diesem Dezenium wurde vor allem die Basler Kunst des 19./20. Jahrhunderts und die ziemlich beträchtliche Basler Sammlung von Romantiker-Zeichnungen gefördert; dann und wann gelang der Ankauf von Blättern der Franzosen des 19. Jahrhunderts, von Meyer-Amden und von Munch. Ueberwassers Wirken an der Öffentlichen Kunstsammlung vollzog sich jedoch im stillen. Durch kleinere Ausstellungen, die «Graphik-Abende des Vereins der Freunde des Kunstmuseums» und durch die wechselnden Ausstellungen der kleinen «Wochenvitrine» vor dem Eingang zum Kupferstichkabinett wurde der Kontakt mit den Kunstfreunden gesucht. Demgegenüber hat Ueberwasser immer eine starke und ausgebreitete kunstschriftstellerische Tätigkeit entfaltet, in der man wenigstens teilweise eine Fortsetzung seiner journalistischen Arbeit als Kunstkritiker der «Basler Nachrichten» (1920–1933) sehen kann. Andererseits war es Ueberwasser immer ein Bedürfnis, das ganze Gebiet der bildenden Künste ungeteilt vor sich zu haben, sich darüber auszusprechen zu können, und dabei den Meistern der großen Form (Giotto, Konrad Witz – den Wandmalern Hodler, A. H. Pellegrini) die Geheimnisse ihrer Konstruktionen zu entlocken. Gerade für das verborgenste und konstruktivste Element der bildenden Kunst – das Maß – gelangen Ueberwasser bedeutende Erkenntnisse. Man begreift es deshalb nur zu gut, daß Ueberwasser nun, um u. a. dieses zentrale Problem noch weiter zu klären – das er schon 1930 in «Von Maß und Macht der Alten Kunst» in Angriff genommen hatte –, seiner Arbeit an der Öffentlichen Kunstsammlung entsagt hat.

m. n.

Tagungen

Union Internationale des Architectes

Der auf den Sommer 1950 vorgesehene Kongreß der U.I.A. kann aus ver-