

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 48 (1961)
Heft: 12: Kirchen

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

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

Download PDF: 17.10.2024

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

vornehmen und jederzeit liebenswürdigen Menschen kennengelernt. Sein Urteil in Fachfragen wurde von den Architekten immer sehr geschätzt, nicht zuletzt wegen seiner objektiven und unparteiischen Einstellung. S.

Architekt BSA/SIA Paul Trüdinger †

Basel macht es zuweilen seinen Söhnen schwer, insbesondere wenn sie nicht in seinen Mauern geboren sind und zu ihren Talenten noch einige Weltkenntnis mitbringen. Wo lag es beschlossen, daß dieses groß angelegte, an Gaben reiche, von einem ausgleichenden Humor und tiefer Frömmigkeit gehaltene Leben Paul Trüdingers ein Leben des Kampfes und der unerfüllten Erwartungen werden mußte? «Laß doch diese Stadt, sie ist es nicht wert» – so schrieb ihm als angehender Maler einst sein Sohn Peter. Wenn der Vater auch äußerlich den Rat befolgte, so hat er innerlich doch nie von Basel gelassen.

Eines der ehrwürdigen Basler Seidenbandhäuser trug den Namen Trüdinger. Der Sohn Paul aber wurde in Bregenz am 20. August 1895 geboren. Er durchlief die Schulen in Basel und studierte teils in Zürich, teils in Stuttgart, wohin er, nach einem Praktikum in Holland, zurückkehrte, bis er sich nach der «Macht-

Evangelisches Kirchgemeindehaus in Aadorf.
Architekt: Paul Trüdinger, BSA/SIA



übernahme» ein Arbeitsfeld in der Schweiz suchen mußte. Er fand es in der Stadtplanung, zunächst als Stadtbaumeister von St. Gallen, dann im Jahre 1939 am ersehnten Posten eines Stadtplanarchitekten des Kantons Basel-Stadt.

Hier in Basel handelte es sich darum, die Stadt aus der Sackgasse herauszubringen, in die sie durch die Annahme des sogenannten Schumacher-Plans geraten war, eines Plans, der wohl nicht schlechter war als andere seiner Art in den frühen dreißiger Jahren, der aber in seinem Maßsystem und Ausdruckswert einfach nicht zu Basel passen wollte und daher auf seinem kurzen Leidensweg nur unvollendete Korrekturen, buchstäbliche Sackgassen, zurückließ. Was war das nur für eine Baubehörde, die es mit dem einzigen, der das Problem hätte lösen können, weil er zu seinem Können und seiner enormen Schaffenskraft auch die für Basel richtige «Wellenlänge», den Sinn für Basels Eigenart, mitbrachte, die es mit Paul Trüdinger zum Bruch kommen ließ? Trüdinger trug schwer daran, auch nachdem ihm juristisch sein Recht zuteil wurde; aber schwerer, nur dem Wissenden sichtbar, trägt Basel. Was dann 1949 als «Großbasler Stadtkorrektionsplan» Rechtskraft erlangte und zuweilen fälschlich als «Trüdinger-Plan» bezeichnet wird, das hat so viel von Trüdinger wie das Landesmuseum von einer mittelalterlichen Burg.

Noch eine Weile blieb Trüdinger als freier Architekt in Basel, aber als die Aufträge beharrlich aus der Ostschweiz kamen, übersiedelte er noch einmal nach St. Gallen. Während er dort an kleineren und größeren Bauten wirkte, vor allem, zusammen mit O. Müller, an der neuen Chirurgie, griff er noch zweimal in das Baugeschehen der Vaterstadt ein. Das erstmal mit seiner Idee des Kulturzentrums am Steinenberg. Diese Konzeption, nach welcher das Theater, die Kunsthalle und einige citygebundene Geschäftsbauten zu einem Zentrum geordnet werden sollten, wurde vielfach nur in ihrem stadtbaukünstlerischen Aspekt gewürdigt. Das Wesentliche daran war aber der städtebauliche Kalkül, nach welchem die Aufwertung des Geschäftsterrains den Neubau der Kulturbauten ermöglichen sollte. Mit dem Neubau der Kreditanstalt an der Freien Straße wurde die Kulturzentrum-Idee in ihrer ökonomischen Basis gebrochen. Dann aber gewann Trüdinger den anonymen Wettbewerb für einen Neubau der Union-Handelsgesellschaft am Petersgraben. Damit, daß er, nach einigem Seilziehen, dann doch den Bau auch ausführen durfte, wurde ihm ermöglicht, auch in seinem Basel ein sichtbares Andenken zu hinterlassen.

L.B.

Ausstellungen

Basel

Pro Aqua

Mustermesse

30. September bis 7. Oktober

In den Hallen der Schweizer Mustermesse in Basel fand anfangs Oktober die Internationale Fachmesse für Wasserversorgung, Abwasserreinigung und Müllbeseitigung statt. Sie stand in Verbindung mit einer Fachtagung über die Reinhaltung der Gewässer, an welcher Themen der industriellen Wasserwirtschaft, der Müllverwertung und der Bewirtschaftung der Wasservorkommen behandelt wurden.

Wir leben in einer Periode heftigen wirtschaftlichen Aufschwungs, und der optimistische Aspekt dieser Entwicklung macht uns geneigt, zu glauben, sie könne sich unbegrenzt weiter fortsetzen. Wir vergessen leicht, daß das Gebäude der menschlichen Zivilisation auf einer naturgegebenen Grundlage ruht, welche eines Tages ihre Tragfähigkeit verlieren könnte. Eine der Grenzen, an welche die industrielle Entwicklung in naher Zeit einmal stoßen wird, sofern nicht bald schon planende Vorsorge einsetzt, ist der natürliche Wasserkreislauf. Mit einem eindrücklichen Plakat ruft uns Hans Erni die drohende Gefahr ins Bewußtsein.

Drei Komponenten sind es, die den Selbstreinigungsprozeß unserer Gewässer zunehmend in Frage stellen. Einmal wächst durch die Bevölkerungsbewegung und die Vervollständigung der Kanalisation der Anfall an organischen Substanzen, die im Wasser abgebaut werden müssen. Wenn dieser Abbau den Sauerstoff schneller verbraucht, als dieser sich neu im Wasser löst, nähert sich der Zustand des betroffenen Gewässers dem «Umkippen», dem Ende der organischen Selbstreinigung. Die Befreiung der Abwasser von natürlichen Fäulnisstoffen ist längst kein unlösbares Problem mehr. Verschiedene Klärungssysteme bieten sich an, welche sogar noch ökonomisch verwertbare Nebenprodukte abfallen lassen – Leuchtgas und Dünger.

Die zweite Komponente sind die industriellen Abwasser, Verschmutzungen spezifischer Art, die auch durch spezifische Methoden entfernt werden müssen. Die gelösten Stoffe müssen in unlösliche Verbindungen übergeführt oder «ausgeflockt» werden, indem man Ausfällungen erzeugt, die diese Giftstoffe absorbieren. Die Fachmesse zeigte auto-

matisierte Wasserentgiftungsanlagen, die vollkontinuierlich von Durchlauf-Analysengeräten gesteuert werden. Daß der private Unternehmer oft zögert, solche Wunderwerke der angewandten Physik für einen scheinbar «unproduktiven» Vorgang einzusetzen, ist nur zu verständlich.

Der dritte Angriff auf das Wasser erfolgte von seiten der synthetischen Waschmittel. Diese chemischen Stoffe sind nicht auf industrielle Abwasser beschränkt, wo sie durch spezifische Methoden entfernt werden könnten, sondern gelangen durch die Verwendung im Haushalt in die allgemeine Kanalisation. Sie belasten den natürlichen Abbauprozess und ebenso die künstlichen Kläranlagen, die vor allem durch die fortwährende Schaumbildung dieser Stoffe überschwemmt werden. Hier stellt sich die Frage, was auf die Länge volkswirtschaftlich rentabler ist: die Rückkehr zu abbaufähigen Waschmitteln oder der Bau umfangreicher Spezialkläranlagen. In der Schweiz, die auf flächen- und zeitsparende Kläranlagen angewiesen ist, wird das Verbot synthetischer Waschmittel vielleicht der beste Ausweg sein. Die internationale Fachmesse in Basel zeigte, daß es nicht an fehlenden technischen Möglichkeiten liegt, wenn die Gewässerverschmutzung in unserem Lande von Jahr zu Jahr ein gefährlicheres Ausmaß annimmt. I. b.

Laienmaler

Gewerbemuseum

22. Oktober bis 23. Dezember

Volkstümliche Malerei vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

Schweizerisches Museum für Volkskunde
7. Oktober bis 31. Januar

Brasilianische Imagerie Populaire

Kunstmuseum

28. Oktober bis 17. Dezember

Das Problem der «peinture naïve» ist in letzter Zeit wieder an verschiedenen Orten neu aufgegriffen worden. Basel darf für sich in Anspruch nehmen, schon früh auf dieses Phänomen «am Rande der Kunst» hingewiesen zu haben. Wilhelm Barth war einer der ersten, der in der Kunsthalle Basel die verzauberten Traumlandschaften des Zöllners Henri Rousseau gezeigt hat. Bettie Thommen brachte in ihrer Galerie seit Jahren Dietrich, Bauchant und andere; 1936 hat Lucas Lichtenhahn in der Kunsthalle eine Peintres-naïfs-Ausstellung veranstaltet, und vor ein paar Jahren hat auch Arnold Rüdinger in der Kunsthalle die berühm-

ten Franzosen noch einmal in neuer Zusammenstellung vorgeführt. Alle diese Ausstellungen haben das Phänomen von der künstlerischen Seite her präsentiert und dementsprechend auch hohe qualitative Maßstäbe bei der Auswahl der einzelnen Künstler und ihrer Werke angelegt.

In der Kunsthalle Baden-Baden startete dann im Sommer dieses Jahres Dr. Dieter Mahlow die erste einer Folge von Naivenausstellungen, die ebenso dem künstlerischen Genuß wie der Klärung des Problems dienen sollen. Auch hier waren die künstlerischen Maßstäbe hoch und das aus Europa und Übersee zusammengestellte Bildmaterial von großer künstlerischer Qualität. Ganz besonders wertvoll aber war es, daß Mahlow eine ganze Anzahl von Kennern der Materie – Kunsthistoriker, Kritiker und Museumsleute aus allen Teilen der Alten und Neuen Welt – aufforderte, ihre Deutungsversuche schriftlich niederzulegen, damit sie – im Ausstellungskatalog publiziert – der grundsätzlichen Klärung dieses vielschichtigen und noch keineswegs ganz erfaßten und gedeuteten bildschöpferischen Vorganges dienen könnten.

Schon seit mehreren Jahren trug sich auch der Leiter des Schweizerischen Museums für Volkskunde, Dr. Robert Wildhaber, mit dem Gedanken, jene Bilder, die im Bereich der Volkskunde immer wieder auftauchen, zu einer großen Ausstellung zu vereinigen. Seine regelmäßigen Sammelexpeditionen in die europäischen Ostländer, in denen die Volkskunst noch immer in reichem Maße produziert wird, hat ihn verschiedentlich auf solche «naive Maler» stoßen lassen. Parallel ging die Bekanntmachung der jugoslawischen Bauern- und Handwerkermalerei durch den jugoslawischen Kunsthistoriker Oto Bihalji-Merin, dessen schönes Buch «Das naive Bild der Welt» auch der Baden-Badener Ausstellung den Namen gab.

Leider hat nun Robert Wildhaber seinen ursprünglichen Plan, das Phänomen der Naivenkunst von der Seite der Volkskunde her systematisch zu bearbeiten, nicht durchgeführt, sondern sich mit seiner im Gewerbemuseum veranstalteten Ausstellung darauf beschränkt, unsere Materialkenntnis kommentarlos zu erweitern. Das ist schade. Die Baden-Badener Ausstellung hatte eine so gute Ausgangsposition auch für die volkscundliche Beleuchtung der Frage nach dem naiven und «ungelernten» Maler gegeben, daß man von da aus gut hätte weiterbauen können. Der Begriff des «Laienmalers» jedoch, den Wildhaber und sein Mitarbeiter Hernandez (Assistent am Gewerbemuseum) ihrer Ausstellung als Titel gaben, genügt nicht, um hier neue Einblicke zu geben. Auf die

mangelnde handwerkliche Unterweisung, das Autodidaktentum, können sich heute ja nicht nur die Peintres naïfs berufen, sondern auch jene Amateure, die das Malen und Zeichnen zum Hobby ihrer Freizeit machen (die eigentlichen «Dilettanten» also) und sogar eine ganze Anzahl moderner «Berufskünstler», die sich ihr Métier außerhalb der Akademien und der Meisterateliers selbst beigebracht haben.

Tatsächlich hat sich die Einführung des Kriteriums «Laie» und «Autodidakt» für die Basler Ausstellung ungünstig ausgewirkt. Eine ganze Reihe von Autoren gehört in jene Kategorie von Dilettanten, die die Grenzen des nur Banalen, nur Ungekonnten nicht überschreiten. Deren Bilder jener künstlerischen Qualität ermangeln, die sie allein berechtigen würde, der Öffentlichkeit gezeigt zu werden. Zu diesen Dilettanten gehören unter anderem der in altmeisterlichem Kopiernaturalismus steckenbleibende Fausto Casserini, der in seinen Altersmalereien höchst problematische Hotelier und Herrenreiter Jan van Weert, der im unbeholfenen und unbewußten Ausdruck verharrende Kranführer Eduard Kappelhofer, der in kitschigen Fabelillustrationen schwelgende Pole Ocieпка, der expressive und primitive Pehr Hallsten, der nomadisierende Rentierhirt Nilsson Skum, die recht kunstgewerbliche Petra und auch der etwas merkwürdig bewußt-primitive Lehrer Bernhardsgrütter.

Daneben – und vermischt mit diesen Dilettanten – hängen dann die Bilder der echten Naiven, jener ursprünglichen künstlerischen Begabungen, die es fertigbringen, aus ihren Träumen, ihren Erinnerungen, ihren Sehnsüchten eine außerhalb der Zeit und der Wirklichkeit stehende, eigene Bildwirklichkeit zu schaffen. «Die großen Fünf» der französischen Malerei – wie hier Rousseau, Bombois, Bauchant, Séraphine und Vivin genannt werden – dienen dieser Ausstellung nur als Einführung, nicht als Maßstab. Sie sind mit je einem Bild vertreten. An sie schließen mit größeren, sehr schönen Kollektionen Adolf Dietrich, Orneore Metelli an, und ihnen folgen die vielen Einzelgänger der Naivenkunst in mehr oder weniger starker künstlerischer Qualität. Unbekannt bei uns waren bisher etwa der Spanier Vivancos, die holländische Putzfrau Josephine Hermans und der Amsterdamer Diamantschleifer Salomon Meijer, von dem eines der eindrucklichsten Bilder der Ausstellung, die in goldgelbes Licht getauchte steile «Treppe zum Stedelijk Museum Amsterdam», stammt. Der Basellandschäftler Speiser, der Franzose Ferdinand Desnos mit seinem großartigen Léautaud-Porträt, die malende Großmutter Hel Enri mit ihren phantasti-

schen Pflanzenbildern, der ornamental fixierte Scottie, der hintergründig-phantastische Radiguet gehören zu den eindrücklichen, aber bekannten Vertretern dieser Naivenkunst.

Eine Gruppe für sich bilden unter den rund 60 Malern und ihren über 200 Bildern die Jugoslawen unter Führung des bereits berühmten Generalić. Auch sie sind von unterschiedlicher Intensität und Qualität. Die Notwendigkeit, abzugrenzen, zu unterscheiden zwischen dem echten naiven Künstler und dem ebenso echten naiven Nichtkünstler, stellt sich hier wie überall in der Ausstellung. Ob das durch die «Kunst als Freizeitbeschäftigung» so faszinierte große Publikum diese Grenzziehungen von sich aus ausführen kann, fragt sich. Für den am Phänomen der Naivenkunst Interessierten aber bietet die Ausstellung ein wirklich reiches und vielfältiges Material.

Als Einführung zu dieser Laienmalerausstellung hat Robert Wildhaber im Schweizerischen Museum für Volkskunde volkstümliche Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts in charakteristischen Proben zusammengestellt. Die Auswahl geht über Motivbilder und Hochzeitsporträts bis zu sizilianischen Karrenbildern und norddeutschen naiven Seemannsmalereien (den Porträts der Segelschiffe). In dieser Ausstellung ist die Einheit des Volkstümlichen noch nicht gesprengt, obschon auch hier Grenzen berührt werden.



Die Ausstellung der brasilianischen Imagerie Populaire im Kunstmuseum ergab sich zufällig gleichzeitig mit den übrigen Ausstellungen zur Naivenkunst. Vertreter der brasilianischen Universität Ceará brachten eine Serie von 85 handtellergrößen Holzschnitten, die als Titelillustrationen der noch heute lebendigen brasilianischen Volksliteratur dienen. Der größte Teil der Holzschneider ist unbekannt. Ihre Werke sind noch echte, naive und in ihrer Aussagekraft un-

gläublich starke Beispiele der Volkskunst. Regionale Heldengeschichten, dramatische Erzählungen von Banditen, von Liebenden, von den Teufeln und den Polizisten sowie Sagen und Mythen bilden den Inhalt der kleinen, billigen Heftchen mit ihren farbigen Umschlägen. In ihrer Frische und in ihrer primitiven Kraft sind diese kleinen Holzschnitte wie Zeugen einer versunkenen Welt: wie späte Nachkommen des europäischen Einblattholzschnittes des 15. Jahrhunderts.

m.n.

Hans Stocker – Albert Schilling

Kunsthalle

7. Oktober bis 19. November

Die Ausstellungen des Basler Kunstvereins im letzten Quartal 1961 stehen ausschließlich der Basler Kunst zur Verfügung. Nachdem die Wintersaison mit den schönen Gedächtnisausstellungen für die beiden der ältesten Generation angehörenden Maler Paul Burckhardt und Emil Schill eingeleitet war, diente die gleichzeitig abgehaltene Jubiläumsausstellung zu Carlo Königs sechzigstem Geburtstag nun im Rückblick als Verbindung zu den beiden großen Retrospektiven für den jetzt 65jährigen Basler Maler Hans Stocker und den 57jährigen Zürcher Bildhauer Albert Schilling (der seit 1946 zum Basler Künstlerkreis gehört).

Eine organische Verbindung dieser beiden unter sich sehr verschiedenen Werkgruppen ergab sich aus Thema und Funktion, denen beide in erster Linie dienen: den im Bereich der katholischen Kirche heute wieder sehr gepflegten sakralen und dekorativen Aufgaben der Kunst. Beide Künstler gehören hier ja zu den bekanntesten der Schweiz, und beide haben in den letzten Jahren auch größere kirchliche Aufträge im Ausland ausgeführt.

Da Stocker bereits 1948 in der Basler Kunsthalle, 1954 im Museum Solothurn und 1957 im Wolfsberg in Zürich größere Kollektionen seiner Tafelbilder und Glasbilder gezeigt hatte, ist nun bei dieser neueren Basler Ausstellung der Akzent mehr auf die unbekannteren Tafelbilder gelegt worden. Damit wird die «familiäre» Seite in Stockers Œuvre vielleicht etwas zu stark hervorgehoben. Trotzdem kommt in dieser mit 150 Nummern groß angelegten Rückschau die ungeheure Vitalität und Lebensfreude dieses Malers sehr schön zum Ausdruck. Mit einem Stadtbild aus Genf (1920) beginnt die zwischen Landschaft, Familienbild, Intérieur, Porträt und ganz besonders schönen konzentrierten kleinen Stilleben alternierende Reihe von Bildern. Auf die expressiven, ganz flächenhaft gehaltenen

Anfänge der zwanziger Jahre – Stocker gehörte 1929 zu den Mitbegründern der Basler Künstlergruppe «Rot-Blau» – folgen die großartigen Meer- und Schiffsbilder, die ganz erfüllt sind von mediterranem Licht und südlicher Größe. Im Sinne Bonnard und des Nachimpressionismus entwickelt sich Stocker nun weiter. Immer wieder zwingen die großen Aufträge für Wandbilder oder Glasgemälde zu ganz zugespitzten Auseinandersetzungen zwischen den gegenständig gebundenen Aufgaben einerseits und dem Wunsch nach strenger Stilisierung der Form und der reichen Fülle der Farben andererseits. Immer wieder und besonders schön und dicht in den Werken der letzten drei Jahre finden sich Ansätze zu ganz freien, ungegenständlichen Farbparaphrasen («Tessin im Regen», 1958, «Formenspiel II», «Kontraste in Bewegung», 1961).

Daß Stocker diese Kontroverse keineswegs so vehement und unbedingt durchführt wie sein jüngerer Bruder, der Maler Ernst Coghuf, bezeichnet zugleich die Verschiedenheit der Temperamente der beiden sonst einander so verbundenen Künstler.

An vielen Einzelheiten, auf die wir hier nicht eingehen können, zeigt sich aber auch, daß diese Auseinandersetzung im Bereich des katholisch-kirchlichen Auftrages noch ihre besondere Nuancierung hat. Denn auch bei Schilling findet eine solche Auseinandersetzung des Künstlers zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Formenwelt statt. Es ist, wie wenn beide Welten ihre spezifischen Ansprüche stellten, so daß «der Pendelstil zwischen abstrakt und figürlich» – wie es der Luzerner Denkmalpfleger Dr. Adolf Reinle an der Vernissage formulierte – auch bei Schilling seine Rolle spielt. Bei ihm ist der Pendelschlag allerdings heftiger als bei Stocker. Schilling kommt von der Theologie her, sucht bewußt nach neuen symbolischen Formulierungen und hat – wie ihm im Katalogvorwort von kirchlicher Seite rühmend bestätigt wird – «in immer neuem bildhauerischem Bemühen um die liturgisch richtige Gestalt des Altars gerungen und weitgehend seine heutige Form herausgearbeitet». Allerdings erschweren diese liturgisch-symbolischen Bindungen dann auch sehr oft das Verständnis für den nichtkatholischen Besucher. Es gibt aus Hohlformen aufgebaute abstrakte Plastiken, die nur noch durch eine teilweise blaue Bemalung und den Titel als «Madonnen» erkennbar sind. Zugänglicher als diese weitgehend abstrahierte kirchliche Plastik ist einem dann auch die Gruppe der sehr schönen profanen Kleinplastik und die wohl aus den Altararbeiten entwickelte, eindrückliche kubische Form eines Brunnen-

stockes (Stans), mit dem schönen Spiel seiner Binnenformen.

Obschon die 61 Plastiken und die 9 Goldarbeiten nur einen Bruchteil von Schillings bildhauerischem Werk zeigen können, gibt diese erste Gesamtausstellung doch ein ausgezeichnetes Bild von seiner hohen plastischen Begabung und der Lebendigkeit, mit der er an die Bewältigung der thematischen und formalen Probleme geht. m.n.

Matias Spescha

Galerie Riehentor

21. Oktober bis 16. November

Über Spescha hat Walter Kern im Augustheft des WERK 1961 (S. 288/89) eingehend berichtet. Nun hat die kürzlich vom Riehentor an den Spalenberg 52 umgezogene Galerie (sie hat den Namen ihres Ursprungsortes im Kleinbasel als Firmensignet beibehalten) einige der großen Tafeln des jungen Bündners ausgestellt. Vielleicht ist (der engen Raumverhältnisse wegen) hier das Serienmäßige etwas übertönt. Dadurch erweckt die brauntonig-schwarze, dünn aufgetragene Malerei vielleicht zu stark den Eindruck des Mageren, Eintönigen, Blutleeren, und die an sich sensiblen Rhythmen der Flächenaufteilung können sich nicht durchsetzen. Das Ganze ist dennoch sympathisch – wie der Künstler selbst. «Man wird deshalb» – wie Walter Kern sagt – «den weiteren Weg des 36jährigen mit Anteilnahme verfolgen.» m.n.

René Acht

Galerie d'Art Moderne

14. Oktober bis 16. November

Auch René Acht ist den Lesern des Werk in diesem Jahr (April 1961, S. 146 bis 148) ausführlich vorgestellt worden. Achts Gesamtœuvre, durch schnell einander folgende Veränderungen gekennzeichnet, hat sich in den jüngsten Werken doch stark in einer bestimmten Richtung konzentriert. Um es mit einem seiner Bildtitel auszudrücken: die Konfigurationen sind dramatisiert worden, und der früher etwas vage und literarische Mystizismus scheint nun entschiedeneren Vorstellungen gewichen zu sein. Auch die Assoziationen an Figürlich-Gegenständliches sind dichter geworden. Aus dem Thema «Le Cri» (S. 148, Abb. 5) ist die Serie der «Etudes pour un triptyque religieux» entwickelt worden. Diese und andere der ausgestellten Bildserien sind jeweils durch eine Kenn- und Grundfarbe bestimmt (Blau, Rosarot, Senfgelb). Auf diesen Grundfarben wachsen

dann die asphalt- oder schiefergrauen, reliefartig aufgetragenen und durch Einkratzungen strukturierten Schichten. Die fünfzehn Bilder werden durch eine Reihe feiner Tuschzeichnungen in der Art von Abbildung 6 aus dem zitierten Aufsatz begleitet. m.n.

Bern

Felsbilder der Sahara

Kunsthalle

21. Oktober bis 26. November

Mit über siebzig zum Teil sehr großformatigen Kopien und einer Anzahl von Landschaftsphotos brachte die Berner Kunsthalle einen Teil der Erträge zur Schau, die die Sahara-Expeditionen von Henri Lhote gezeitigt haben. Sie galten den Felsbildern im Tassili-Gebirge, das mit rund dreißigtausend Gravierungen und fünfzehntausend (heute bekannten) Malereien als die bilderreichste vor- und frühgeschichtliche Fundstätte gelten kann.

Heute herrscht im Tassili die Öde und Dürre der Wüste. Ehemals aber waren Pflanzenwuchs, Quell- und Flußläufe, die Tierwelt des heutigen Zentralafrika zu finden – worüber uns gerade die Felsbilder selber belehren, auf denen Palme, Strauß und Elefant, Nilpferd und Nashorn zu treffen sind.

Die Ausstellung ließ erkennen, wie im prähistorischen Felsbild Naturnachbildung und magisches Symbol sich in reinen, scharfumrissenen Konturen abzeichnen. Als älteste Darstellungen gelten die Bilder der sogenannten Rundkopfmenschen, die fortschreitend Andeutungen von Schmuck, Bekleidung, Lanze, Bogen und Stock aufweisen. Die Lhoteschen Kopien geben auch die Farben sehr sorgfältig wieder. Das Malmaterial wurde aus eisenhaltigen Schichten gewonnen, die dann oxydiert sind. An den Figuren lassen sich auch Tätowierungen feststellen, die den heute noch in Zentralafrika üblichen ähnlich sind.

Im weiteren ist auch hier das große Grundgesetz künstlerischer Entwicklung erkennbar: von archaischer Einfachheit und lapidar gestalteten Symbolen geht es zu einer kunstfertigeren und beweglicheren, vom Augenerlebnis bestimmten Naturalistik. Im Fall der Tassili-Bilder: die Anfänge der Bildnerie mit den Rundkopfmenschen werden abgelöst durch Dokumentationen einer Hirten- und Bogenschützenkultur, die sich vermutlich als Folge einer großen Völkerbewegung entwickelt hat. Figurenreiche, lebendig bewegte Darstellungen stellen

sich ein, in deren Mittelpunkt die Rinderherden stehen, dazu sehr dynamisch erfaßte Jagden, mit Giraffe, Strauß und Antilope. Es fehlen auch nicht die Andeutungen des Wohnens in Rundhütten, und es dokumentiert sich das tägliche Leben mit Frauen an Kochtöpfen und mit werkzeugtragenden Männern. Es finden sich ferner viele Tanzszenen. Im weiteren erkennt man den Einfluß Ägyptens in besonderen Kopfformen, in der Darstellung von Nilbarken und besonders in einer Göttin mit Vogelkopf. Als noch jünger – bereits der geschichtlichen Zeit angehörig – datiert die Forschung sodann die Bilder von Kriegern mit Pferd, Streitwagen und Kamel.

Die ganze Sammlung kann als eine großartige, bis jetzt wohl einzig dastehende Dokumentation auf dem Gebiet der vor- und frühgeschichtlichen Bildnerie gelten, für die heutigen Tendenzen der Kunst besonders anregend und aufschlußreich. W.A.

Biel

Kirche und Kunst

Farelhaus

14. Oktober bis 8. November

Die Ausstellung wurde organisiert durch die französischen reformierten Kirchgemeinden der Stadt Biel in Zusammenarbeit mit den deutschsprechenden Kirchgemeinden und den Freunden des Farelhauses. Sie ersetzte die traditionelle «Semaine protestante» und hatte zum Ziel, daß die Besucher die Beziehungen zwischen Kunst und Gottesdienst neu durchdenken.

In der Einführung des Kataloges wurde festgehalten: «Wir behaupten für keinen Teil der Ausstellung, das repräsentativste Werk gefunden zu haben. Es war jedoch vor allem unser Ziel, ein zusammenhängendes Ganzes zu schaffen, das der Konzeption der Ausstellung entspricht.» Der Besucher wurde durch erläuternde Texttafeln in der Ausstellung und Texte im Katalog fortlaufend in der durch das Ausstellungsziel geforderten Besinnung unterstützt, so daß dem Ausstellungsgut vor allem der Charakter von Anschauungsmaterial zukam. So waren die Beispiele aus Plastik, Mosaik, Teppichweberei, Malerei und Goldschmiedekunst denn auch von sehr unterschiedlicher Qualität und umfaßten die Spanne vom kitschig Anmutenden bis zum Mustergültigen. Besondere Beachtung verdienten die durch Rolf Lehmann, Jouxten, gestaltete Türe der Kirche von Bichelsee (in dieser Kirche befindet sich auch noch ein außerordentlicher Tauf-



Carl Roesch, Auf dem Feld, 1960. Aquarell

steindeckel von Othmar Zschaler, Bern), eine Folge von Graphiken von Jacques Perrenoud, Lausanne, und drei Decken für den Abendmahlstisch von André Ramseyer, Neuenburg.

Die Ausstellung bewies, daß nur eine überragende Künstlerpersönlichkeit ein Werk schaffen kann, das einerseits ein Kunstwerk ist und andererseits die Zweckbestimmung im Sinne der Kirche erfüllt. Sie zeigte auch, wieviel Werke produziert werden, denen die eine oder gar beide Bedingungen fehlen. Plastiken, in denen das christliche Kreuz als Gestaltungselement verwendet wird, Kreuze, mit grünem Kieselsteinmosaik besetzt, Wandteppiche, auf denen das Symbol des Heiligen Geistes aus roh zusammengefügten Stoffresten gebildet wird, erfüllen diese Bedingungen nicht, verletzen eher das religiöse Gefühl des Kirchenbesuchers und entsprechen jedenfalls nicht dem, was Professor Julius Schweizer in einem Katalogtext verlangte, als er schrieb: «Kunst darf hier nur unterstreichen und betonen, nicht nebenher neue Anschaulichkeit zu schaffen suchen. Auch sie muß vom Mittelpunkt her leben.»

André Kamber

Chur

Carl Roesch

Kunsthaus

27. Oktober bis 26. November

Roesch ist in erster Linie als Wandmaler und Mosaizist bekannt. Lange bevor das Mosaik Mode wurde, hat er es gepflegt und eine Reihe von größeren Aufträgen ausgeführt. Seine Ölbilder und Aquarelle sind nur selten zu sehen gewesen. Die Churer Ausstellung beschränkte sich auf diese und gab dafür ein möglichst geschlossenes Bild von seiner Entwicklung, die heute nicht weniger als sechs Jahrzehnte umspannt.

Der Thurgauer Maler ist sehr weltoffen und ist dank seinem ungewöhnlichen Einfühlungsvermögen vor allem in früheren Jahren Beeinflussungen leicht zugänglich gewesen. Mühelos hat er Anregungen von Albert Welti und Hodler, später von Marées und vor allem von Cézanne verarbeitet, so daß die Gefahr, sich selber zu verleugnen, nicht immer leicht zu bannen war. Die persönliche Substanz ist jedoch bei ihm so stark, daß er seinen eigenen Weg trotz allen Einflüssen gefunden hat.

Seit 1920 hat sich Roesch immer mehr auf einige wenige Motive eingeschränkt. Dem Anekdotischen mehr und mehr abgeneigt, sucht er immer die gleichen, äußerlich anspruchslosen Themen auf: das Kabisfeld, den Schrebergarten, die Bäuerinnen auf dem Feld. Es ist die nüchterne Welt des Bauern, durch nichts heroisiert oder aufgeschönt. Je mehr das Motiv zum fast zufälligen Anlaß wurde, desto wichtiger wurde die Rhythmisierung von Farbe und Form. Roesch erprobt in dieser Hinsicht immer neue Möglichkeiten, neigt einmal mehr zum Statistisch-Tektonischen, wobei er den Wandmaler nicht verleugnet, dann wieder mehr zu einer erregten Bewegtheit, die aber stets durch kompositorische Straffheit gebannt ist. Wie die neuesten Malereien zeigen, sucht er auch jetzt – mit seinen 77 Jahren – unermüdet nach neuen Methoden der Geometrisierung und Vereinfachung. Immer prägnanter, immer knapper, geradezu lakonisch wird seine Aussage, so daß man oft an Morandi denken möchte. Die Farbe ist jedoch gerade in den jüngsten Werken bei aller Gemessenheit von erstaunlicher Frische. Eine ungewöhnliche Entwicklung hat dieser vitale Maler durchgemacht: sie führt von der sterbenden bürgerlichen Romantik über das frühe und geniale Gelingen in Anlehnung an Marées und Cézanne zu Versuchen der Befreiung und Auflockerung und schließlich zum angestrengten Ringen um das Dauernde, von allem Zufall Gelöste, womit er sich wohl am besten verwirklicht. G. Peterli

Lausanne

Le 4^e Prix suisse de la peinture abstraite

Galerie Kasper

du 10 octobre au 4 novembre

Les récompenses du Prix suisse de la peinture abstraite ont été attribuées pour la quatrième fois le 7 octobre dernier par un jury international réuni à Lausanne à la galerie Kasper, qui comptait parmi ses membres MM. Jürgen Morschel, de Munich, Carlo Cardazzo, de Milan, Jean Liehti, de Granges près Soleure. Plus de trente artistes appartenant à neuf pays différents ont participé au concours qui, dans l'ensemble, a réuni des œuvres de qualité.

Le premier prix, médaille d'or, est revenu à l'Allemand Fathwinter, de Dusseldorf, pour une composition à dominante grise qui tirait d'un alliage de couleur à l'huile et de fragments de bois, des effets d'une réelle subtilité. Pour l'attribution de la médaille d'argent du second prix, la décision, faute de pouvoir départager les deux derniers concurrents en lice, fut décernée *ex aequo* à Dimitri Perdikiadis originaire d'Athènes mais appartenant à la jeune Ecole espagnole, et l'Italien Bianco, de Milan, pour une œuvre qui, bien qu'un peu décorative, était d'un style très personnel. Le prix réservé au meilleur peintre suisse revint à Walter Emch, de Granges près Soleure, en qui on a reconnu un artiste au tempérament vigoureux et d'une jolie inspiration, tandis que la toile de Marialuisa de Romans, Milanaise qui fit ses études à l'Ecole de Dessin de Lausanne, était désignée comme la meilleure œuvre féminine. D'autres œuvres, bien que non primées, ont retenu l'intérêt. C'est le cas de «Forme organique» du Yougoslave Ordan Petlevski, légèrement teintée de surréalisme, mais vigoureuse et parfaitement peinte. Chez les Suisses, les collages de Denise Madin sont d'un grand raffinement, qualité que l'on reconnaît également à la composition monochrome de Willy Schoder de Laufenburg. L'Espagnol Soria, le Français d'origine vietnamienne Ducman étaient également parmi les artistes dont la démarche mérite d'être suivie. G. Px.

50 gouaches de Wols

Galerie Bonnier

du 20 octobre au 30 novembre

C'est une bien captivante exposition que la galerie Bonnier nous a proposée là. En une cinquantaine de gouaches, petites pages chargées de signes au fascinant pouvoir, c'était, de 1938 à 1951, an-

née de sa mort, un fulgurant raccourci de toute l'œuvre de Wols qui nous introduisait, mieux peut-être qu'auraient pu le faire des huiles, dans l'univers chatoyant et troublant de l'un des plus grands inventeurs de l'art de ce siècle. Bien avant que la Biennale de Venise de 1958 vint confirmer une consécration que l'artiste ne connut pas de son vivant, nombreux étaient ceux qui avaient reconnu en lui un extraordinaire poète du dessin et l'initiateur d'une forme d'art qui a eu depuis des développements et une postérité dont l'ampleur, malheureusement souvent inversement proportionnelle à la qualité, a de quoi nous inquiéter.

La subtilité d'expression de telles pages n'a d'égale que la richesse de leur contenu, et à les observer attentivement, on a le sentiment d'assister à une séance de

magie. S'agit-il d'une réalisation concertée? ou n'est-ce pas plutôt le phénomène miraculeux d'une plume aiguë et fouilleuse récompensée de son patient cheminement sur le papier par d'innombrables découvertes? C'est une véritable psychanalyse, mais une psychanalyse de qui, de quoi? De notre monde fatigué et de l'observateur lui-même enchevêtrés l'un dans l'autre comme deux lutteurs que rien ne peut plus séparer. A se laisser emporter par ce déchainement onirique, on songe au combat poignant mené dans une nuit sans fin par un être à la sensibilité exacerbée, et l'on se souvient aussi que Wols avait été violoniste. Il y a en effet quelque chose de musical dans ces compositions toujours si parfaitement harmonieuses où le fin lavis de l'encre de Chine se marie si bien avec les rehauts de gouache aux tons estompés. Parti d'un surréalisme avec lequel il ne rompt jamais définitivement, l'artiste se livre de plus en plus aux images qui le hantent et qui, toujours plus libérées du monde extérieur, nous révèlent des visions dont bientôt la pensée et l'expérience intime sont les seules sources. Les mâts, les voilures, les cordes, les bateaux reviennent fréquemment et jusqu'à la fin comme les leitmotivs de ce qui peut nous apparaître comme un journal intime en forme de long poème. C'est, plus encore qu'un symbole, l'aveu d'une souffrance de laquelle nulle évasion ne fut possible.

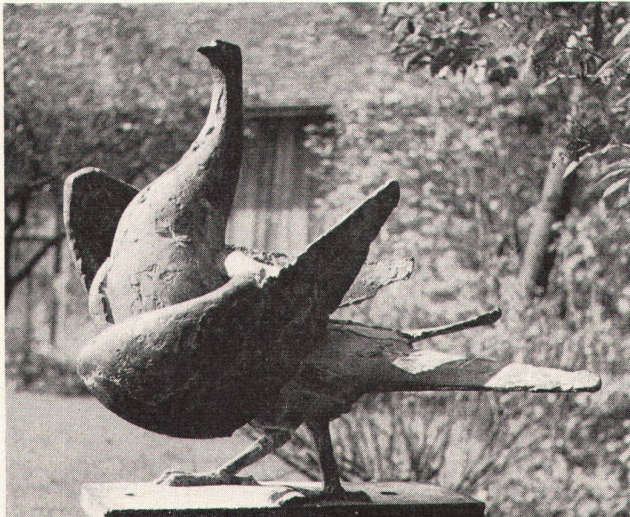
Il nous reste, d'une si terrible expérience, une œuvre dont l'importance n'a pas fini de grandir. G. Px.

1 Peter Mieg, Blumen, Aquarell

2 Peter Hächler, Vogel, 1961. Bronzeplastik für einen Schulhausbrunnen in Lenzburg



1



2

Lenzburg

Peter Mieg – Peter Hächler

Galerie Rathausgasse

14. Oktober bis 5. November

Die Ausstellung der beiden Lenzburger Künstler war ein kleines festliches Ereignis besonderer Art: ist es heute doch von großer Seltenheit, daß ein Maler vor die Öffentlichkeit tritt und dabei zu verstehen gibt, daß er sich ausschließlich des Aquarells bedient, um seine Weltanschauung zu formulieren und sie seinen Zeitgenossen mitzuteilen. Peter Mieg gehört zu jenen wenigen, die mit dem Aquarell bildmäÙig gestalten und die Wasserfarbentechnik nicht zu Studienzwecken benutzen. Das Aquarell ist eine spontane, oft ironische, bisweilen witzige, sprühende, immer aber *par définition* eine geistreich treffsichere Kunst: so wie das Cembalospiel, welches Peter Mieg sowohl als Komponist wie auch als Spieler beherrscht.

Peter Mieg hiÙt in seinen Bildern große lichte Farbsegel, auf denen er, leicht hingestrichen oder hingetupft, die Binnenzeichnung gleichsam zur Erläuterung zuffügt. Des relativ breiten Pinselstriches wegen müssen die Formen verkürzt, abgekürzt, interpretiert und auf ihre wesentliche Aussage hin pointiert werden. Hier erweist sich Peter Mieg besonders in seinen Blumenstücken als überragender Könner. Blumen sind für den Maler gleichsam ein fünftes Element: sie fangen das Licht am reinsten auf und vermögen es für kurze Zeit zu speichern. Die Landschaften fügten sich als weitere Gruppe an, als organische Lebensbezirke, vom Licht genährt; so auch die südlichen Städtebilder, aus der Sonnenflut geboren.

Der Plastiker Peter Hächler zeigte kleinere Werke aus den letzten Jahren. Die frühesten in Lenzburg ausgestellten Arbeiten gehen noch in die Studienzeit bei Germaine Richier zurück. Das Dutzend Plastiken zeigte eindrucklich den seither abgeschrittenen Weg. Im Mittelpunkt standen Abgüsse der bekannt gewordenen Evangelistensymbole für die Kirche in Tegerfelden. Auch vereinzelt, aus dem Quartettzusammenhang gelöst, erwiesen sich diese Zeichen von überraschender Stärke. Nach den Adlerschwärmen der dreißiger Jahre nochmals einen Adler so formulieren zu können, daß er den Beschauer buchstäblich packt und dabei nicht nur Raubtier, sondern auch Federvieh bleibt, muß bewundernd vermerkt werden. Zu den letzten Arbeiten zählen die Ballspielergruppe für ein Schulhaus in Windisch und die Lenzburger Brunnenfigur: der flügelgewaltige Vogel. Beide Arbeiten zeigen, wie tief und überzeugend Peter Hächler in die Probleme der Raumbewältigung mit plastischen Mitteln vorgestoßen ist. Fl.D.

Luzern

Max von Moos

Kunstmuseum

29. Oktober bis 26. November

Diese in jeder Beziehung weitreichende Ausstellung des Luzerner Kunstgewerbelehrers war in mancher Hinsicht ein Ereignis. Von den 600 zur Verfügung gestellten Gemälden, die ein Lebenswerk umfassen, wurden 138 ausgewählt; daneben waren 60 Zeichnungen zu sehen, die nicht nur als Ergänzung dieses imponierenden Œuvres, sondern als Bereicherung zu werten waren. Es ist nicht leicht, Max von Moos gültig einer Richtung zuzuordnen, denn die Spannweite seiner Konzeption, wenn auch auf rund

vier Jahrzehnte verteilt, ist innerhalb der mehr oder weniger abstrakten Formulierung nahezu unübersehbar. Die Anfänge bewegen sich in der Verehrung für Klee (einige frühere Aquarelle und figürliche Darstellungen erinnern daran), dann ist eine Phase der surrealistischen Malerei – vielleicht die wichtigste im Schaffen des Künstlers – zu erkennen, mit Parallelen zu Max Ernst, Otto Tschumi und seinem Luzerner Kollegen Ernst Maass. Wahrscheinlich hat sich auf diesem Gebiet von Moos am persönlichsten auszudrücken vermocht. Schließlich mündet seine malerische Sendung in den Tachismus ein. Entwicklungsgeschichtlich ist eine durchaus seriöse Konsequenz aus dieser Kunst herauszulesen. Die Übergänge von Phase zu Phase vermischen sich in dem Sinne, als die Evolutionen ineinander überfließen.

Das Imponierendste an dieser Malerei ist ihr künstlerischer Ernst, ist die Schwerblütigkeit der Auseinandersetzung mit den Zerfallserscheinungen unserer Periode. Dies kommt vor allem bei den letzten Bildern der tachistischen Dekade zum Ausdruck, wo die Pinselschrift sich in Spiralnebeln offenbart und einhüllt. Das sind auch seine schönsten malerischsten Bilder, die indessen, dank einem strengen Formwillen, substantiell geschlichtet sind. Die Plötzlichkeit, mit der Max von Moos, dem wir immer wieder an Kollektivausstellungen und vor allem an den «Nationalen» begegnet sind, sich jetzt durch seine Luzerner Darbietung als ein großes, fast verkanntes Talent äußerte, wirkte wie ein Schock auf lauer Gemüter der Kunstbetrachter. Der Diskussionsbeitrag, den Max von Moos mit seiner Produktion heute leistet, wird zweifellos seine Wellen werfen.

H. Ng.

Rapperswil

Otto Müller

Galerie 58

28. Oktober bis 23. November

Diese sympathische Galerie am Ende des Zürichsees ist einem geradlinigen Programm verpflichtet. Den Bildhauer Otto Müller auszustellen, war für sie die Erfüllung eines Bedürfnisses, war die Erfüllung einer längst fälligen Pflicht. Von Plastikern geometrischer Observanz erwarten wir einen ganz besonderen Effort. Otto Müller enttäuscht uns in dieser Hinsicht nicht. Seine zumeist reliefartigen Arbeiten zeugen von tiefem Ernst, der einer spannungsvollen Beherrschung der Fläche und einer Herausarbeitung der lapidaren Formen dienstbar gemacht wird. Die Flachplastiken sind archaisch

in einem zeitgemäßen Sinne; es handelt sich um Konzentrationen auf die Zeichensprache der lebensvollen Ornamentik, welche immer wieder Hinweise auf die aus der Naturbetrachtung gewonnenen Einsichten vermittelt. Besonders die Reliefs aus den beiden letzten Jahren geben, samt den auf sie bezogenen und als direkter Schaffensanlaß dienenden Zeichnungen, Kenntnis von einer bildhauerischen Begabung, die das Murale zu einer höheren Ordnung führt. Otto Müller sucht in der plastischen Materie eine Synthese zu finden, die das Schmückende mit dem Urhaften verbindet. Auch in seinen wenigen figürlichen Arbeiten waltet eine zeichenhaft sichtende Hand des Künstlers, der seiner Individualität frönt und das Allgemeingültige dieser Art Figuration interpretiert.

H. Ng.

St. Gallen

Carl Liner. Werke seit 1950

Kunstmuseum

15. Oktober bis 19. November

Nach sechs Ausstellungen im St. Galler Kunstmuseum – die letzte 1957 – und zwei bemerkenswerten Veranstaltungen in der Galerie «Im Erker» und im Amriswiler Gewerbeschulhaus im Jahr 1959 drängte sich eine große Schau über das in den letzten zehn Jahren entstandene Werk in St. Gallen, der Vaterstadt des Künstlers, auf, zumal man von seinen Erfolgen und seiner Anerkennung in Paris weiß. Man wurde in der fünf Säle des Kunstmuseums beanspruchenden Ausstellung, die über 100 Nummern zählte, mit der fast beängstigenden Produktivität Liners konfrontiert, so daß des Guten und des weniger Guten fast zuviel wurde. Die Werke beeinträchtigten sich in dieser Fülle gegenseitig eher, vor allem, weil sie konsequent dem «abstrakten Expressionismus» angehörten, wie der Katalog die Linersche Bildsprache richtig kennzeichnete. Glücklicherweise scheitert uns die von der Museumsleitung getroffene Scheidung in «Compositions» und «Peintures», wobei mit jenen die in den Flächen strenger gegeneinander abgegrenzten, früheren, mit diesen die in der Struktur malerischer wirkenden, späteren gemeint sind.

Nicht zu bedauern war das Fehlen gegenständlicher Bilder, auch wenn Liner solche bis 1958 noch neben seinen Abstraktionen gemalt hat. Es scheint, daß sich Liners Schaffen in dem zuverlässigen und klaren Koordinationssystem von «Composition» und «Peinture» beruhigt hat, wenn sich auch ein Grundrhythmus,

eine Grundbewegung in den während der letzten zehn Jahre geschaffenen Bildern fast überall erkennen läßt: Explosionsartig, in Fächer- oder Garbenform, schießt bei Liner die formal mehr oder weniger stark gebündelte Farbe in die Bildfläche, und er versteht es, dieses Element immer wieder neu abzuwandeln, hier überzeugender, dort schwächer – wie könnten bei einer solchen Produktion lauter Meisterwerke entstehen? Aber ob stärker oder schwächer: Der farbigen Aussage entzieht man sich nur schwer, durch sie fühlt man sich zumeist unmittelbar und vehement angesprochen. Hier schiebt sich kein Sujet dazwischen, und wenn ein Untertitel bei einer Komposition von 1952 auch von einer «roten Lampe» spricht, so mag das Gebilde wohl an eine solche erinnern, meint sie aber nicht. Hier ist nicht mehr zu suchen, ob es sich nun um eher strenge, kühle, fast traurige Akkorde auf schwarzem Grund handelt, in denen irgendwo ein greller Fleck brennt, ob es sich mehr um gelockerte, jubelnde, in der Struktur malerische Heiterkeit und Bewegtheit handelt, als «Compositions» und «Peintures». Aber etwas erkennen wir darin – und da begeben wir uns auf eine legitime Brücke zur Natur –: daß der Maler, wenn er sie auch nicht abbildet, doch in lebendiger Verbindung mit ihr steht: Seine Farben stammen aus ihr und verleugnen ihre Herkunft, sei's aus Paris, sei's aus Korsika, sei's aus Innerrhoden, wohin der in St. Gallen geborene und dort aufgewachsene Maler immer wieder zurückkehrt, nicht.

Die große Ausstellung Liners in seiner Vaterstadt war am Platz. Und wer sie von den richtigen Voraussetzungen aus betrachtete, mochte trotz der das einzelne Bild eher beeinträchtigenden Fülle die richtigen Schlüsse ziehen: daß man in Liner einen Maler vor sich hat, der die regionale Beschränkung glücklich gesprengt, französische Großzügigkeit und Malkultur und geistige Freiheit erworben hat und sich dennoch seiner Herkunft verbunden weiß und stets voll Verve ist.

-nb-

Drei junge Berner Künstler

Galerie Späti

7. Oktober bis 11. November

Es handelte sich bei dieser Ausstellung junger Berner um stark graphisch orientierte, ungegenständlich konzipierte und somit sich auf Farbe und abstrakte Formen beschränkende Bilder, die sich, abgesehen von den Ölbildern des 24jährigen Hanspeter Wyss aus Thun, zumeist auch typisch graphischer Techniken bedienen. Dieser zeigte in seinen über ein Dutzend zählenden Kompositionen



1



2

1 Jackson Pollock, Das Holzpferd, 1948

2

2 Jackson Pollock, Lavendelnebel, 1950
Photo: Walter Dräyer, Zürich

in Öl im ersten Raum etwas ungefüge, sich im Bildausschnitt drängende, durch karge Strichelemente wie vernietet und vernäht wirkende Formengebilde eher gedämpfter, kühler Farbstimmung, denen sich solche anschließen, die sich aufblättern, farbig bis zu einer gewissen Strahlkraft und formal zu einer eigentlichen Scharfkantigkeit entfalten. Wirken erstere etwas forciert, so kann man sich vorstellen, daß der junge Künstler bei weiterer Lösung von mehr gewollten als innerlich notwendigen abstrakten Vorstellungen in eine ergiebigere Bildwelt vorstoßen wird.

Fritz Marti, der 27jährige Graphiker und Dekorateur aus Wattenwil, hat sich vom dekorativen, unverbindlichen Spiel mit

kubistischen Elementen, wie man es an Kunstgewerbeschulen als Kompositionsübungen und Farbenzusammenstellung betreiben mag, kaum gelöst. Er beweist dabei allerdings ein beachtliches Gefühl für differenzierte Farbstruktur.

Weniger Techniker und mehr unbekümmerter Poet, bereits in den Holzschnitten gelösterer Form zugetan, ist Christian Fuhrer, der 24jährige, auch von der Graphik herkommende Langnauer, dem gelöste, blühende, vom Linearen nur locker überspielte oder dank ihm rhythmisch federnde Kompositionen gelingen. Zwar sind auch ihre Aussagen nicht sehr relevant, haben aber den Reiz des geschickten Spiels weniger mit strengen Formen als anregend disponierten Farben. -nb-

Zürich

Jackson Pollock

Kunsthhaus

24. Oktober bis 3. Dezember

Die Zürcher Pollock-Ausstellung bestätigt die bei der Basler Ausstellung von 1958 empfungenen Eindrücke: Pollock ist nicht nur eine der Schlüsselfiguren der künstlerischen Entwicklung im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts, sondern er gehört auch zu den wenigen wirklich Großen der Malerei dieser Zeit, bei denen das Wort «genial» am Platze ist. Etwas mehr als zwei Schaffensjahre waren dem Maler zugemessen, dessen Leben 1956 infolge eines Unfalls jääh abbrach. In dieser Spanne hat Pollock eine turbulente Entwicklung durchschritten, impulsiv und, wie es das Schicksal so manchen Genies ist, geplagt, von Bildvorstellungen und Bildzielen gejagt; ein drängender, komplizierter, an gefährlichen Grenzen lebender Geist, bei dem sich Vitalität, Intuition und bewußter Wille überkreuzt und ergänzt haben.

Die Zürcher Ausstellung mit mehr als hundertzwanzig, zum großen Teil in Europa bisher fast unbekanntenen Werken gibt – und dies ist ein besonderes Positivum – einen breiten Einblick in die Frühphase dieser Malerei, die in der Basler Ausstellung nur mit einem Beispiel vertreten war. Die etwa 1937 beginnende mittlere Periode, in der Pollock zur Größe heranwächst, ist mit zahlreichen Hauptwerken, die letzte, kurz vor 1950 einsetzende Entwicklung zu souveräner Meisterschaft, die unter den Zeichen der Fülle, der freien Entspannung, gelegentlich sogar der Heiterkeit steht, vor allem mit großformatigen Stücken aus dem Beginn dieser Phase repräsentiert.

Am Beginn der Ausstellung steht ein kleines, um 1933 entstandenes Selbstbildnis, frontal, mit fragenden, brennenden Augen. Das Antlitz eines Künstlers, der in das geheime Leben der Dinge und Zusammenhänge eindringt, romantisch in der Grundhaltung, in der ein Abglanz des von Pollock hochgeschätzten amerikanischen Malers Albert Pinkham Ryder zu erkennen ist (dessen seltsame Werke einmal in Europa gezeigt werden sollten). Die dem Selbstbildnis folgende Gruppe der Jugendwerke umfaßt Arbeiten kleinen Formates mit vielen Abwandlungen, die von Picasso, von Masson und anderen Europäern, von Amerikanern, Mexikanern und auch von Indianern bestimmt sind. Obgleich viele dieser Bilder ohne Titel sind, erfolgt bei ihnen keine generelle Trennung von der Gegenstandsdarstellung. Wenn sie im Zuge erregter Bewegung der Bildelemente eintritt, so entstehen – schon

1937! – Strukturen, die spätere Entwicklungen (bei Pollock selbst, aber auch bei Riopelle) vorwegnehmen.

Auch in der zweiten Phase verfolgt Pollock verschiedene Möglichkeiten der Malerei. Einmal Bildformen, bei denen sich die einzelnen Teile klar voneinander abheben. Bei ihnen herrscht das «Zeichenhafte» vor, totemartige Symbolbildungen von außerordentlicher Wucht, mit Anklängen an dämonische Gestalten. Die Farbkomposition setzt die additive Methode der frühen Bilder fort. Eindrücke, die von Klee und Miró kommen, werden von der vehementen Persönlichkeit Pollocks ins eigene Werk eingeschmolzen. Die zweite Möglichkeit, die Pollock verfolgt, liegt auf der Linie des abstrakten Expressionismus; auch hier gelangt er diesmal im Anschluß an die Verfremdungsmethode Picassos – Guernica und die Bilder der ersten vierziger Jahre – zu überzeugenden Resultaten. Die Entscheidung fällt jedoch bei jenen Bildern, die – meist noch unter Bezug auf Menschen- oder Tiergestalten – auf einem höchst dynamischen, geschwungenen linearen Gerüst beruhen, in dem die im Gegensatz zum Lineament eine neutrale Farbmaterie graphisch differenziert wird. Das seinerzeit auch in Basel gezeigte, oft reproduzierte Bild «Gotisch» von 1944 ist ein Standardbeispiel. Erschienen die Frühwerke als Proben eines großen Talentes, so entfaltet sich in diesen brausenden, bewegten und zugleich stabil gebauten Werken der vierziger Jahre wahrhafte Genialität: in ihrer Synthese von frei gewordener bildnerischer Urkraft, kompositioneller Disziplin und unmittelbar fließender Phantasie. Im Vordergrund stehen Form und Gewebe; im Hintergrund geistert die sichtbare Natur, die dem offenen Auge und dem bereiten Geist unendlich viel mehr bietet, als zu «sehen» ist.

Von den Strukturen der vierziger Jahre aus macht dann Pollock den Schritt zu den großen Werken seiner letzten – man darf sagen klassischen – Phase: zu den linear getragenen Geweben, in denen sich Monumentalität mit äußerster Subtilität vereint, zu den produktiven und so folgereichen Experimenten mit neuen Farbmitteln, die mit den verschiedensten Instrumenten (am wenigsten mit dem Pinsel) realisiert werden, zum Spritzen, Tropfen, zur Einbeziehung der verschiedensten Tempi beim Entstehungsverlauf. Ungeheuer, wie Pollock diese ungewöhnlichen, zunächst gegenständlicher Thematik dienenden Darstellungsmethoden der figürlichen Realisierung dienstbar macht: bei den Köpfen und Wesen, bei denen sich nicht mehr die Frage nach der Gegenständlichkeit stellt, ebensowenig wie bei Picasso, Klee, Kandinsky oder auch Mondrian.

Die Begegnung mit dem Werk Pollocks führt automatisch zur Frage seiner Funktion. Pollock steht, wenn auch nicht als einziger, am Beginn der informellen Malerei. Von ihm aus haben sich die Orgien des Informellen ergeben, jenes Dickicht der Bilder, aus dem in merkwürdigen Schwankungen Malergestalten auftauchen, herabsinken und wieder von Wellen emporgetragen werden, in denen Metaphysisches, vital Automatisches, Feuriges und Aschenhaftes sein Wesen treibt, das dem Schauenden immer wieder entgleitet. Sieht man genauer hin, so bemerkt man, daß auch die wildesten Dinge von heute harmlos sind gegenüber dem, was Pollock geschaffen hat. Die Schärfe, die Wahrheit und damit die Größe Pollocks entsteht aus der Tiefe, die im Werdegang und im Schaffensprozeß in Erscheinung tritt. Sie ist kontrollierbar und nachvollziehbar, sie entstammt Visionen, bei denen das Intuitive, unmittelbar fließende und das Bildenken ungetrennt sind. Pollocks Werden hat sich noch in jener uns geradezu prähistorisch scheinenden Zeit abgespielt, in der der Künstler unabgelenkt war (wenn es auch einen Film gibt, der Pollock bei der Arbeit zeigt) und unabgelenkt bleiben wollte. Der Künstler hat es heute schwerer. Er ist in den Gesellschaftsbetrieb verstrickt und wird nicht mehr in Ruhe gelassen – will auch meistens nicht mehr in Ruhe gelassen sein! Die Folgen wären zu erforschen. H.C.

Alicia Penalba

Galerie Lienhard

11. Oktober bis 4. November

Die aus Argentinien stammende Pariser Bildhauerin Alicia Penalba erschien mit ihrer ersten größeren Einzelausstellung in Zürich (und in der Schweiz) im Glorienschein des in diesem Herbst erhaltenen Internationalen Skulpturpreises der Biennale von São Paulo, den die der Generation der Vierzigjährigen angehörende Künstlerin nach einer verhältnismäßig kurzen, aber stetigen und disziplinierten künstlerischen Entwicklung erhalten hat. Ursprünglich Malerin, vollzog Penalba um 1950 bei Zadkine in Paris den Übergang zur Bildhauerei. In den letzten Jahren – auf Ausstellungen in Paris, bei der «documenta '59», auch in New York – ist sie stark in den Vordergrund gerückt.

Wie die Zürcher Ausstellung zeigte, mit Recht. Penalbas Arbeiten sind überzeugend in der formalen Realisierung, in der Bewältigung gestellter Themen und in der Beherrschung des bildhauerischen Materials. Ungemein angenehm, daß Penalba weder mit feierlichen noch zynischen Posaunenstößen daherkommt,

daß sie sich mit bestimmten (vielleicht begrenzten) Formgebilden bescheidet, die sie von Grund aus durcharbeitet und zu voller Entfaltung gelangen läßt, daß sie ihre persönliche Begabung und ihre Verwirklichungsfähigkeit vor überhitzter Übersteigerung bewahrt. In außergewöhnlich glücklicher Mischung sind hier Ruhe und Leidenschaft am Werk; in ähnlichem Zusammenwirken erscheint das Ernste mit dem Entspannten, über dem etwas von innerer Heiterkeit liegt. Poetische Wirkung geht von poetischen Vorstellungen aus, auf die auch die Werktitel hinweisen: «Oiseau lunaire», «Miroir d'eau», «Maléfice du mur». Mit Recht wandte Michel Seuphor im begleitenden Text des Katalogs seinerseits poetische Gedanken und Worte an.

Zwei Hauptthemen traten hervor: Transformation der Naturgestalt und Pflanzhaftes. Die Naturgestalten – ob Mensch im Hintergrund oder Vogel – baut Penalba mit sehr persönlicher Erfindung aus gewölbten, bald kantigen, bald spitz aufragenden Gebilden auf, die oft etwas Griffmäßiges haben. Ein reiches plastisches Leben mit tiefen Einbuchtungen, in denen die Lebendigkeit und Kraft des bildnerischen Greifens zu verspüren ist. Die Verwandlung des Naturgebildes in Abstraktion ist von einem starken Sinn für Maß und Schönheit bestimmt. Die Nähe zu Zeremonialfiguren primitiver Kulturen erscheint als Resultat künstlerischer Konzeption und als Ergebnis des technischen Schaffensvorganges, nicht als Anlehnung oder als «Wunschtraum-Zurück». Das Pflanzhafte der Gebilde – das Wort «végétal» kommt nicht nur in den Charakterisierungen der Kunstschriftsteller, sondern in den Werktiteln Penalbas vor – tritt in der statischen, aufrechten Ruhe der Skulpturen in Erscheinung, die etwas vom aufragenden Volumen und vom Oberflächenspiel von Baumstämmen haben, oder auch in den zu optischer Stille aufgerufenen Blättervolumina, in denen ein hohes Maß von Bewegung fixiert ist.

Die Verleihung des Preises der Biennale von São Paulo ruft die Frage nach der Stellung Alicia Penalbas in der heutigen Skulptur hervor. Die Entwicklung einer eigenen formalen Sprache, in der sich vielleicht Beziehungen zu Mirko, Analogien möglicherweise zu gewissen Arbeiten Wotrubas erkennen lassen, ist ohne Zweifel ein großer Pluspunkt. Dann vor allem die Konzentration auf eigentlich plastische Probleme. Der künstlerische Ernst und die Kraft entsprechen dem, was in den obersten Rängen der Kunst sich ereignet. Als Qualitätsparallele könnte man Germaine Richier nennen oder auch Vieira da Silva, die gerade in São Paulo den großen Preis errungen hat. Im Vergleich ist den intensiven Be-

strebungen, die künstlerischen Bereiche nach ungewohnten Gebieten zu erweitern, wirkt Penalba konservativ. Ihre Kunst ist mehr das Ergebnis des Menschengeschöpfes Alicia Penalba als der erregenden Zeitkomponenten der Gegenwart und einer vorgeblichen Zukunft.

Die Werke Penalbas waren in Lienhards Räumen geistreich in Gruppen zusammengefaßt. Daß die meisten auf sehr niederen Unterbauten standen, entspricht zwar einer etwas sonderbaren heutigen Neigung zu niederen Möbeln; für die Sicht, das heißt für die Erfassung der Formen und ihrer Zusammenhänge, ist es gewiß weder günstig noch natürlich.

H.C.

W. Gimmi

Wolfsberg

5. bis 28. Oktober

Anhand dieser Ausstellung läßt sich erneut nachweisen, auf was sich Gimmi Beliebtheit in Paris gründet. Seine Malerei lebt von den feinsinnig gesetzten Valeurs, von farblicher Atmosphäre und einer Ambiance, die den Franzosen teuer ist. Der Themenkreis war in Gimmi französischer Zeit der fraulichen Figur zugeordnet; seit der Maler wieder hoch oben am Genfersee seine Staffelei aufgeschlagen hat, beschäftigt sich sein Pinsel mehr mit dem Stilleben, den Bauern und der Landschaft. Immer noch ist die Zeichnung gewissermaßen themabefangen und auf merkwürdige Weise naiv ins Bild gesetzt; aber der malerische Duktus hat von seiner sonoren Kraft kaum etwas eingebüßt. Ja, die Grauschatten sind feiner, zarter geworden; sie umspielen die Konturen wie eine schlichtende Hand. Gimmi ist es aufgetragen, das unmittelbar Sichtbare auf seine bäuerlich-sensible Weise wiederzugeben, dem Natureindruck zu neuem Leben zu verhelfen. Es findet keine große Umsetzung statt; aber durch die Linse seiner malerischen Optik wird alles dezenter dargeboten. Die Landschaften wirken wie Stilleben, die Figuren werden zu malerischen Attributen. Noch im letzten und in diesem Jahr hat Gimmi, der sich trotz seiner zürcherischen Abkunft westschweizerisch akklimatisierte, zu Bildgestaltungen zurückgefunden, die an seine große Pariser Zeit erinnern, wenn auch die Formate kleiner, bescheidener wurden. Heute produziert er, wenn ihm die glückliche Malstunde lächelt, ohne verkünden zu wollen, Kabinettstückchen eigenster Art. H. Ng.

Hildi Hess

Galerie Daniel Keel

24. Oktober bis 25. November

In dieser kleinen Ausstellung mit ihren 21 plastischen Arbeiten und einer Reihe von Zeichnungen begegnet man einer guten und sympathischen Bekannten, die uns mit ihrer Arbeit immer wieder Freude bereitet, weil sie allen hektischen Strömungen zu widerstehen vermochte und stets in ehrlichem, klarem Bemühen nach der ihr gemäßen bildhauerischen Form suchte. Es sind ihr auch oft überzeugende Arbeiten gelungen. Vor allem in den Köpfen hat sie Hervorragendes geleistet. Das bestätigt sich in dieser Ausstellung. «Maske A.d.V.», «Porträtbüste Nello Santi» und «Porträtbüste Eva» sind ausgezeichnete Leistungsbeweise. Leider ist die «Große liegende Eva» nicht voll jener Spannung und volumenhaften Erfüllung, die man auf Grund von Hildi Hessens Können hätte erwarten dürfen. Der Torso «Carmelita» hingegen steht trotz seines kleinen Formats kraftvoll und in sich gefestigt als ein wahres plastisches Bijou da. Die Zeichnungen hinwiederum sind recht unterschiedlich in ihrer Eigenständigkeit oder auf das künftige Werk bezogenen Direktheit.

Hildi Hess geht gleichsam unbeirrt ihren Weg, sie gehorcht ihrem Talent und den künstlerischen Empfindungen, in die sie – was auch heute noch in gewissen feinen Details erkennbar ist – wahrscheinlich von ihrer großen Lehrmeisterin Germaine Richier eingeweiht wurde. Was wir ihr indessen wünschen, wäre ein noch machtvollerer Effort, die Konzentration auf eine ihrer starken Begabungen entsprechende eigenwillige Leistung. H.Ng.

Hansjörg Gisiger – Peter Knapp

Galerie Palette

7. Oktober bis 2. November

Gisiger gehört zu den jüngeren Schweizer Plastikern – er ist 1919 in Basel geboren, hat mehrere entscheidende Jahre in Paris verbracht und ist heute Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts in Lausanne –, die durch tapferes, konsequentes Schaffen sich eine klare künstlerische Physiognomie geschaffen haben. Die von Symbolgehalt getragene, bestimmte abstrakte Gestaltungsweise hat Gisiger in die Richtung der Architekturskulptur verwiesen, für die er eine Reihe ausgezeichnete Arbeiten geschaffen hat. Die Zürcher Ausstellung zeigte Eisenskulpturen von einheitlicher, in sich sehr variationsfähiger Formensprache, die klare optische Grundbegriffe prägt. Die symbolischen Bezüge erscheinen, vom jeweiligen Thema her gesehen,

lapidar; aber sie sind von einem bestimmten formalen Primitivismus bedroht, dessen Starrheit manchmal die notwendige innere Belebtheit vermissen läßt. Mag sein, daß die mittelformatigen Werke, die zu sehen waren, erst in der großformatigen Ausführung zur vollen Auswirkung ihrer Formbeziehungen, ihres Dynamismus und ihrer Symbolkraft gelangen. Was man sah, wirkte weniger als Konzeptionsgebilde denn als Verkleinerungen einer präfixierten Großvorstellung. Dieser Eindruck wird durch das angewandte technische Verfahren bestärkt, das in seiner Exaktheit vielleicht allen definitiven Charakter besitzt; außer bei den Nahtstellen der inneren Kanten, die – vom technischen Vorgang bestimmt – in ihrer Zufälligkeit beim kleinen und mittelgroßen Format als fremde Bestandteile wirken. In der Monumentalausführung spielen diese Dinge natürlich keine Rolle. Die große Qualität der künstlerischen Vorstellung Gisigers und auch seiner Fähigkeit, sie auch mit Bezug auf die Verlebendigung des Materials zu verwirklichen, wird durch das ausgezeichnete «Relief grille» bewiesen, das, frei von jeder zu nahe liegenden Symbolik, zu den vorzüglichen Werken jüngerer schweizerischer Skulptur zählt.

Peter Knapp, Jahrgang 1931, gehört wie Gisiger zu den Habitués der Galerie Palette. Seit 1957 kann man in zweijährigem Abstand seinen künstlerischen Werdegang verfolgen. Schon beim erstmaligen setzte sich seine Originalität und sein künstlerisches Verwirklichungstalent durch. Im Lauf der Jahre verstärkten sich diese Eindrücke. Es waren nicht eigentliche «Fortschritte» erkennbar. Im Gegenteil, es handelte sich eher um kleinere Veränderungen. Um so stärker entwickelte sich die Einprägsamkeit. Daß Knapp in den Pariser Strömungen sich bewegt, in denen die bildnerischen Möglichkeiten der Malpasten entwickelt wurden, sieht man auf den ersten Blick. Aber auch der eigene Ton tritt hervor. Sympathisch ist das Maß der Selbsteinschätzung, das aus der Festsetzung vernünftiger Preise hervorgeht.

Thematisch tritt das Surreale, das in den merkwürdigen insektenhaften Gebilden der früheren Jahre eine große Rolle spielte, zurück. An einem gespenstigen frontalen «Kopf» sieht man, wie das Surreale in das Leben der Farbmaterie übergeht. In den thematisch freien Bildern, bei denen Knapp auch auf die vielerorts üblichen bombastischen Titel verzichtet, beginnt – scheinbar – ein Toben der Farben, die bis zur Reliefwirkung getrieben werden, und der Formen, die sich ineinander verschachteln und zerreißen. Bei den offenbar jüngsten Arbeiten tritt Ruhe im Bildbau ein, so temperamentvoll auch die Farbe und die Leinwand be-

arbeitet wird. Bearbeitet gelegentlich im Sinn einer Collage aus homogenen Materialien. So rau der erste Eindruck erscheinen mag, so stark stehen diese Bilder unter der Kontrolle des Geschmacks. Man empfindet in ihnen in ähnlicher Weise eine gewisse Mondanität, wie dies auch bei den Arbeiten Zoltan Kemenys gelegentlich auffällt. Hier lauern möglicherweise Gefahren.

Es scheint mir aber kein Zweifel zu bestehen, daß Peter Knapp, der auch für Theaterdekors gearbeitet hat, zu denjenigen jungen Schweizer Malern zählt, von deren Entwicklung viel zu erwarten ist und die bei jeder Repräsentation junger schweizerischer Kunst dabei sein sollten.

H.C.

Stuttgart

Hölzel und sein Kreis Kunstgebäude

8. September bis 5. November

Das Kunstgebäude Theodor Fischers, eine der wenigen Bauten dieses bedeutenden Architekten in Stuttgart – es wurde 1913 erbaut –, ist im Kriege stark zerstört worden. Sein Aufbau wurde zuerst dem Schüler Fischers Paul Bonatz anvertraut; nach seinem Tode (1958) übernahm Günther Wilhelm, Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart, diese Aufgabe. An das alte Gebäude, das glücklicherweise fast nicht verändert wurde, hat man neue Räume angebaut. Der neue Hauptsaal, in seiner Disposition und Ausführung sehr anfechtbar, ist ein quadratischer Raum von 35 x 35 m, ohne jedes Seitenlicht. In Höhe von 4,50 m ist eine transparente Decke eingezogen, die das durch Shedächer eingelassene Licht verteilt.

Die quadratische Form eines Ausstellungsraumes von großen Dimensionen scheint unlogisch; in einer Ausstellung müßten die Besucher an den ausgestellten Werken vorbeigeführt werden, also sollte der Raum länglich sein. Auch sollten Ausstellungsräume niemals durch Oberlicht allein beleuchtet werden. Dieses Licht, das in industriellen Betrieben am Platz sein mag, gibt eine gleichmäßige, diffuse Beleuchtung ohne Charakter. Durch dieses neutrale Licht werden die Besucher ermüdet, und die Eigenheiten der Kunstwerke werden abgeschwächt. Die Aufteilung des riesigen Quadratsaales durch halb- und dreiviertelhohe Trennwände in labyrinthartiger Form ist ausstellungstechnisch zu kritisieren: man wird nicht geleitet, man findet sich nicht zurecht, man weiß nicht, wo man ist und wo man schon war. Auch

hier wird die gewollte Neutralität zur Lauheit, die vermeidet, Stellung zu nehmen.

Der Anschluß an das wiederaufgebaute Kunstgebäude ist gut gelöst; der Zwischenbau, ein auf zwei Seiten verglaster Raum, beweist, wie wichtig die Möglichkeit des Ausblickes ins Freie für Besucher von Ausstellungen ist. Hier sind Dokumente und Photos von Hölzel und seinem Kreis ausgestellt.

Die Bedeutung Hölzels für die Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die durch diese Ausstellung bewiesen werden sollte, ist nicht zu übersehen; die große Bedeutung Hölzels scheint darin zu liegen, daß er die jungen Talente, die sich seiner Leitung anvertrauten, zu eignen Wegen führte und sie nicht zu Hölzel-Epigonon erzog. Man spricht so auch nicht von einer Hölzel-Schule, sondern vom Hölzel-Kreis.

Hölzels eigene Bilder, von den Anfängen der Münchner Zeit mit tonigen Landschaften bis zu seinen letzten, stark farbigen abstrakten Kompositionen, zeigen ihn als großen Theoretiker, der wohl kein ganz großer, aber ein sehr guter Maler war.

Von den Schülern ragen als wirklich große Malerpersönlichkeiten zwei hervor: Otto Meyer-Amden und Oskar Schlemmer. Von dem Schweizer Meyer-Amden war eine so große Anzahl von Werken in Stuttgart noch nie zu sehen. Seine Intensität in kleinen Formaten, seine ganz persönlichen Kompositionen um die Menschenform sind erstaunliche Beweise eines großen Malers. Oskar Schlemmer, von der Auffassung Meyer-Amdens angeregt, kam zu einer künstlerischen Form, wie sie vor ihm in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts nur Hans von Marées erreicht hatte. Die Bilder und Plastiken Schlemmers, von den Werken der ersten Zeit um 1910 über die Weimarer und Dessauer Bauhauserpoche bis 1942, wo er in der Verborgenheit – er hatte von der Naziregierung «Malverbot» – bis kurz vor seinem Tode die herrlichen Fensterbilder schuf, zeigen ihn als einen der größten deutschen Maler dieses Jahrhunderts.

Neben diesen beiden Künstlern sind Werke von Brühlmann, Pellegrini, Josef Eberz, Hermann Stemmler, Hermann Stenner, Manfred Pahl, Lily Hildebrandt, Maria Lemmé und vieler anderer zu sehen, gute Malerei, selbständig und persönlich. Die Werke der viel Bekannteren, von Max Ackermann und Willi Baumeister, wirken enttäuschend. Beide sind gewiß begabte Maler, aber zu gefällig, um in die erste Reihe der großen Maler gestellt werden zu können. Johannes Itten, der bedeutende Kunstpädagoge und Lehrer, fällt als Maler ab. In seinen

Bildern findet man die ganze Kunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, doch wenig eigene künstlerische Persönlichkeit. Ida Kerkovius zeigt ihre Teppiche von ungewöhnlicher Schönheit; bei Tafelbildern hat sie diese Qualität nie erreichen können.

Die Ausstellung «Hölzel und sein Kreis» hatte besonders ein großes Verdienst: Man hatte Gelegenheit, aus einem Abstand von einigen Jahrzehnten einen Kreis von Malern zu betrachten, und erst dieser Abstand gibt die Möglichkeit, die wahre Qualität von Kunstwerken zu beurteilen. Walter Münz

Londoner Kunstchronik I

London als internationales Kunstzentrum

Als der französische Kunstkritiker Michel Ragon kürzlich London wieder einmal besuchte, traf er zwei historische Feststellungen. Die erste: daß London – wie Paris, New York und Mailand – eine Hauptstadt der Künste geworden ist, ein internationales Kunstzentrum. Die zweite betraf die Tatsache, daß von nun an die englische Malerei – wie er es ausdrückte – existiert. Die moderne englische Bildhauerei hat sich nicht nur schon länger internationalen Rang und Ruf erworben, sondern – wieder mit den Worten Ragens – es ist sicher, daß die englische Bildhauerschule – Moore, Armitage, Chadwick und andere – in weitem Ausmaß zur Erneuerung der Gegenwartsskulptur überhaupt beigetragen hat.

Daß diese Feststellung von einem ausländischen Kritiker und dazu von einem Franzosen getroffen wurde, ist bedeutungsvoll. Sie zeigt nicht nur eine fundamentale Umschichtung in der gesamten Organisation der Weltkunst an, sondern vor allem einen Umschwung in der Haltung von Paris, das bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs und weitgehend noch bis zur Mitte dieses Jahrhunderts die Szene ausschließlich beherrschte. Die internationale Anerkennung der deutschen, holländischen und russischen Avantgarde, von Bewegungen wie Konstruktivismus, De Stijl, Bauhaus, Blauer Reiter, Brücke, von Meistern wie Kandinsky, Mondrian, Klee, Kokoschka, Nolde und Beckmann hatte revolutionierende Folgen.

Im Augenblick ist es der Expressionismus in abstrahierter Form, der die Kunst beherrscht, doch dürfen wir im Interesse kunsthistorischer Objektivität die Tatsache nicht vergessen, daß die Wurzeln dieser Bewegung westlich des Rheins zu suchen sind, im Werk Van Goghs und im Fauvismus und in den

spezifischen Einflüssen Bonnards und des späten Monet auf den abstrakten Expressionismus. Das neueste Ereignis in diesem Umschwung von Geschmack, Stil und geographischer Fixierung ist die Heraufkunft einer amerikanischen Malerei und die Festigung einer englischen Malerschule, alles das jedoch im Rahmen einer internationalen, universalen Bewegung von Tendenzen und Ideen, was ja ein entschiedenes Charakteristikum der Kunst unserer Zeit überhaupt ist, in der selbst Ost und West sich zu einer Einheit wechselseitiger Zusammenarbeit und gegenseitigen Einflusses verbunden wissen.

Die letzten fünfzehn Jahre werden in der Geschichte der modernen englischen Kunst als eine entscheidende Epoche betrachtet werden müssen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gab es nur eine Handvoll von Künstlern in England, die in den fortschrittlicheren Manieren arbeiteten, dabei entscheidend von der Ecole de Paris beeinflusst waren und in engstem Kontakt mit ihr standen; dazu gab es nur wenige Kunstkritiker und Museumsleute, die bereit waren, über die Grundsätze des Impressionismus hinauszugehen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, war London eine Provinzstadt. Die Königliche Akademie bestimmte immer noch den Geschmack der Mehrheit der Engländer, und es ist sicherlich bezeichnend, daß sich die *Royal Academy of Arts* erst bei ihrer Sommerausstellung des Jahres 1961 zu einer Haltung der «Koexistenz» zwischen traditioneller und moderner Kunst durchrang, indem nämlich Bilder einer fortschrittlicheren stilistischen Konzeption im Wechsel mit Bildern akademischen Stils aufgehängt wurden, während bis dahin die ersteren zusammen in ein oder zwei Sonderräumen gezeigt worden waren. Ob diese neue Lösung eine glückliche ist, mag dahingestellt sein. Tatsache jedoch bleibt, daß die Existenz «moderner» Kunst nun auch von den Traditionalisten zur Kenntnis genommen und in ihrer Eigenart anerkannt wird.

Die Gründung des *Arts Council* und des *British Council*, zweier offizieller Körperschaften, die zwar vom Staat kontrolliert, aber in ihren Entscheidungen frei sind, hat schließlich den entscheidenden Umschwung in der Stellung Londons als eines internationalen Kunstzentrums und die Anerkennung des englischen Künstlers im Ausland bewirkt. Ohne die Arbeit dieser beiden Institutionen würde weder die Anerkennung der modernen Kunst durch die öffentliche Meinung noch auch die Stellung des englischen Künstlers im Ausland so ausgebildet sein, wie sie es heute tatsächlich sind, obwohl die Intensivierung des internationalen Kunstmarkts und die

aktive Tätigkeit der privaten Kunstgalerien in London die Grundlagen für diese Entwicklung geschaffen haben. Auch das *Institute of Contemporary Arts* hat seinen Teil dazu beigetragen, diese Ergebnisse zu erzielen. Am Ende des Zweiten Weltkrieges wurde Henry Moore nur von einem kleinen Kreis von Menschen in England anerkannt; Ben Nicholson und Barbara Hepworth kämpften tapfer gegen feindselige Kritik; nur Graham Sutherland schien bereitwilliger akzeptiert zu werden, zumal in seiner Kunst die Tradition der romantischen Landschaftsmalerei irgendwie spürbar blieb. Aber es waren besonders Henry Moore, Ben Nicholson, Barbara Hepworth und der Sprecher ihrer Generation, Herbert Read, die jenes Klima der Kunstanschauung in England schufen, das die jüngere Künstlergeneration beeinflusste und erzog und es einer Einrichtung wie dem British Council sinnvoll erscheinen ließ, für ihre Anerkennung im Ausland zu kämpfen.

Heute ist London nicht nur der führende Weltmarkt für moderne Kunst, auf dessen öffentlichen Auktionen Rekordumsatzzahlen erzielt werden; es besitzt auch einige der bedeutendsten und aktivsten modernen Kunstgalerien in der Welt. Es ist heute für einen modernen Künstler bereits ein Kriterium geworden, hier anerkannt zu werden, und gerade unter diesem Gesichtspunkt möchten wir im folgenden einige der bedeutenderen Kunstereignisse dieser Saison betrachten.

Englische Bildhauerei

Nach der großen Retrospektivausstellung des Werks von Henry Moore in der Whitechapel Art Gallery, die eines der Hauptereignisse der vergangenen Saison war, veranstaltete die Marlborough Gallery eine Ausstellung von Henry Moores Stein- und Holzschnitzereien. Während die Retrospektivausstellung das Hauptgewicht auf die neuesten Schöpfungen des Künstlers legte, betonte die Marlborough-Ausstellung das frühe Werk, das heißt jene Schaffensperiode, in der das direkte Arbeiten im Material noch Moores bildhauerisches Tun vornehmlich beherrschte. Nicht weniger als fünfundvierzig dieser Arbeiten gaben der Londoner Öffentlichkeit zum erstenmal eine umfassende (wenn auch längst nicht erschöpfende) Vorstellung von den formalen und technischen Kämpfen in Moores frühem Œuvre und von den Affinitäten in seiner Entwicklung sowohl zur Vergangenheit wie zur Gegenwart. Die typischen Themen sind auch hier schon alle vorhanden: Köpfe und Masken, liegende Figuren, saitenbespannte Figuren, das Mutter-und-Kind-Motiv, innere und äußere Formen. Die

Maße sind verhältnismäßig klein, und durch die gleichzeitige Ausstellung der riesigen «Liegenden Figur – In Arbeit» (1959–1961, Ulmenholz) wurde die Öffentlichkeit an Moores neuesten Ausbruch schöpferischer Energie und Vitalität erinnert, der die Whitechapel-Ausstellung zu einem so denkwürdigen Ereignis machte. Niemals zuvor hat es in der englischen Kunstkritik eine solche Einmütigkeit des Lobes und der Bewunderung gegeben wie bei diesen beiden Ereignissen.

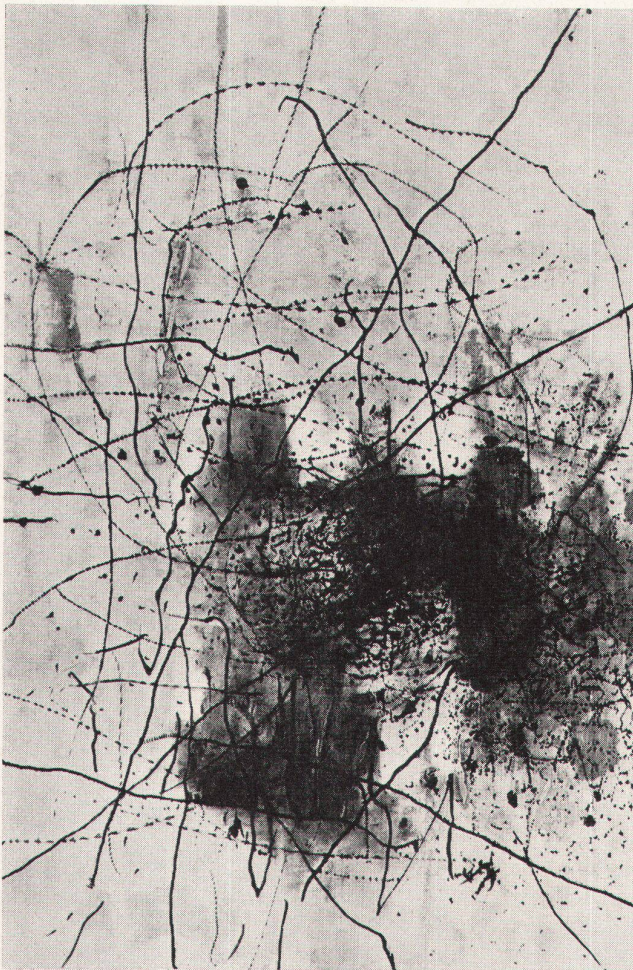
Nach ihren neuerlichen Erforschungen offener organischer Formen und linearer Bewegungsvorgänge im Raum, die auch zum erstenmal in Metall realisiert wurden, ist Barbara Hepworth immer wieder zum direkten Arbeiten in Stein und Holz zurückgekehrt. Ihre letzte Ausstellung bei Gimpel Fils demonstrierte auf schöne Weise die Vielfalt und den Reichtum von Ideen, die so charakteristisch für ihr Werk sind. Dieses und dazu der weite Bereich von verschiedenen Materialien, die sie heute benutzt, ließen klar erkennen, wie vielgestaltig zusammengesetzt ihre Persönlichkeit ist. Es ist, als ob sie auf ihre eigene Entwicklung zurückblicke, um sich ihrer neuen Richtung auch ganz zu versichern. Sehr selten jedenfalls kann sich ein Land stolz Besitzer zweier Bildhauer vom Format eines Henry Moore und einer Barbara Hepworth nennen. Hervorgewachsen aus dem gleichen Urgrund von Ideen, die ihre Jugend beherrschten, entwickelten beide Künstler dennoch ihre Kunst in verschiedenen Stilen. Moore in einem figurativen, organischen, vitalistischen Sinne; Barbara Hepworth in klassisch inspirierten Abstraktionen, die jedoch immer auf ursächlichen Naturformen und Natureindrücken basieren.

Unter den jüngeren Bildhauern machte William Turnbull den entschiedensten Eindruck. Seine neuen Skulpturen (Molton Gallery) enthüllten, nach langem Suchen und Experimentieren, jetzt eine einheitliche Konzeption, eine überraschende Monumentalität, die mit Hilfe vereinfachter primitiver Formen erzielt wird, und eine überzeugende poetische Qualität, die ihre Wurzeln in einer mythischen Denkweise hat. Elisabeth Frinks Bilderwelt wechselt langsam von ihrem früheren Symbolismus auf das menschliche Gebiet über. Auf vielerlei Weisen mit der Welt der Germaine Richier verbunden, bringt sie eine Grundhaltung des modernen Menschen zum Ausdruck: sein Bemühen, die Erdgebundenheit, die Schwere seines Daseins abzuschütteln, was alles das existentialistische Denken auf die Materie, auf sinnliche Reaktionen und auf die Furcht allein reduziert hat, ohne Raum für einen Funken Idealismus und Geisteskraft zu lassen. Denis

Mitchell, der mehrere Jahre lang Assistent bei Barbara Hepworth war, arbeitet in der anspruchsvollen Richtung, die Brancusi entdeckte. Er verwendet Metall und Holz und betont bei ersterem die Dünne und bei letzterem die Rundheit der Form, je wie es das Material verlangt. Sein Stil scheint noch vorbedacht; doch ist offenkundig, daß er sich um einen persönlichen Ausdruck bemüht, der sehr wohl einen allgemeinen, für unsere

Gegenwart bezeichnenden Wert darzustellen vermöchte.

Fünf junge, in London lebende Bildhauer haben die Gruppe Icono gegründet. Sie stellten zum erstenmal in New Vision Centre aus: Abramovitch, Greetham, Rummel, Sheppard und Don Smith. Sie alle arbeiten in Metall und scheinen auf der Suche nach Bildformen zu sein, die sich auf neodadaistisch informelle oder organomechanische Vorbilder berufen. Die Zukunft wird zeigen, ob sie ein Programm wie ähnliche ausländische Gruppenbildungen zu entwickeln vermögen. Auch Jack Waldron arbeitet häufig in Wellblech oder verrostetem Metall und benutzt «zufällig gefundene Gegenstände», Abfallprodukte unserer städtischen Zivilisation, um Assoziationen ästhetischer Werte zu erzielen (New Vision Centre).
J. P. Hodin



1



2

São Paulo

Die 6. Biennale

Die diesjährige, 6. Biennale von São Paulo hat in der Verteilung der Preise einige interessante Ergebnisse gezeitigt. Mit dem höchsten Preis, demjenigen der Präfektur von São Paulo, wurde Maria Helena Vieira da Silva ausgezeichnet: ihre irrealen Architekturen, welche den Facettenbau des analytischen Kubismus und die quasiperspektivischen Raumphantasien Klees zu eigenständiger Synthese verbinden, sind ein unbestreitbarer, fester Wert in der Gegenwartskunst. Die Argentinierin Alicia Penalba, der der Plastikpreis für Ausländer zuerkannt wurde, hat eine ebenso folgerichtige und disziplinierte Entwicklung aufzuweisen wie Vieira; ihre November-Ausstellung bei Lienhard in Zürich konnte auch den Schweizer Kunstfreund überzeugen, daß ihr Schaffen des Preises würdig ist. Die eigentlichen Überraschungen waren die beiden weiteren Malereipreise.

Als besten ausländischen Maler erkannte man den Japaner Yoshishige Saito. Der Saal mit den fünfzehn großformatigen, fast monochromen Holztafeln, in die der Künstler mit Messer und Punktroller ein asymmetrisches System von Löchern, Kerben, Linien und Punktstaaten eingräbt, bot einen nahezu magi-

schen Eindruck. Einige weckten Erinnerungen an das aperspektivische Raumbild der japanischen Landschaftsmalerei oder an bewegte, dichte Unterwasserflora; dann aber hatten diese mitleidlos in den schönen Farbauftrag eingegrabenen, zuckenden Diagramme zugleich eine psychographische Intensität, die fast schon an Höchstleistungen wie die Zeichnungen von Wols und die späten Gemälde von Pollock denken ließ.

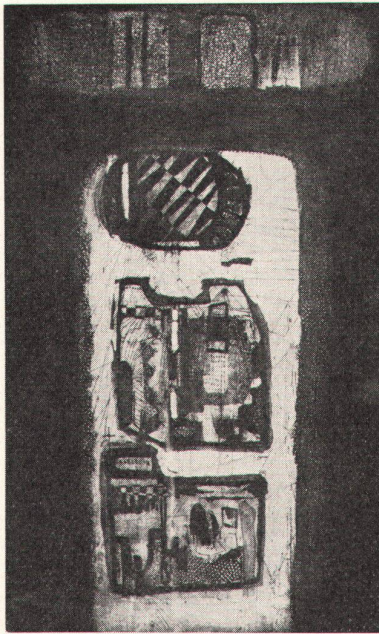
Mit dem zum erstenmal vergebenen Zehnjahrespreis (als «Huldigung für einen großen internationalen Künstler» formuliert) erfuhr der in der Schweiz wohlbekannte Deutsche Julius Bissier mit bald siebzig Jahren die erste weithin sichtbare Anerkennung seiner subtilen und profunden Kunst. In dem sehr ungleichwertigen Gesamt dieser Biennale bezeichneten vor allem seine Tuschen durch die Schönheit ihrer Faktur, ihre hochgespannte Ausdrucksintensität und strömende Formerfindung einen eindeutigen Höhepunkt. Die beiden restlichen internationalen Preise erschienen uns anfechtbar. Der amerikanische Holzschneider Leonard Baskin hat aufrüttelnde oder auch ironische Themen und eine plakativ-einprägsame Form, der jedoch das Packende einer Handschrift abgeht; der polnische Zeichner Kulisiewicz ist ein Klassizist, wie es deren viele unter den Buchkünstlern vieler Länder gibt.

Unter den brasilianischen Künstlern erhielt Lygia Clark den Bildhauerpreis für einen von ihr entwickelten, eigenartigen Typ plastischen Spielwerks: diese Arbeiten bestehen aus durch Scharniere verbundenen Aluminiumplatten in Form gleichzeitiger oder sphärischer Dreiecke, die sich vom Beschauer zu immer neuen Konstellationen umgruppieren lassen. Wahrscheinlich war ein kunsterzieherischer Gesichtspunkt, die durch diese Werke gewährte Schulung in Empfindung und Umgang mit räumlich-plastischen Werten, mitbestimmend bei dieser Auszeichnung. Der preisgekrönte Maler, Ibere Camargo, beweist in seinen mit wenigen blockhaften Einzelformen aus ausdrucksstarkem, gespachteltem Schwarz entwickelten Bildern, wie viel Dramatik ein echtes Temperament bei solcher Beschränkung der Mittel entfesseln kann. Die Graphikerin Isabel Pons ist eine gute Vertreterin jener Schule skurril-phantastischer, halbabstrakter Griffelkunst, die Brasilien aufzuweisen hat (andere Namen sind: wiederum Camargo, Pedroso d'Horta, Anna Letycia Quadros, Fayga Ostrower). Einzig der Anatol Wladyslaw für seine laschen, «écriture automatique» vortäuschenden Zeichnungen verliehene Preis erstaunte. Sonst hoben sich aus der Überfülle des Vorhandenen zwar einzelne hervor-

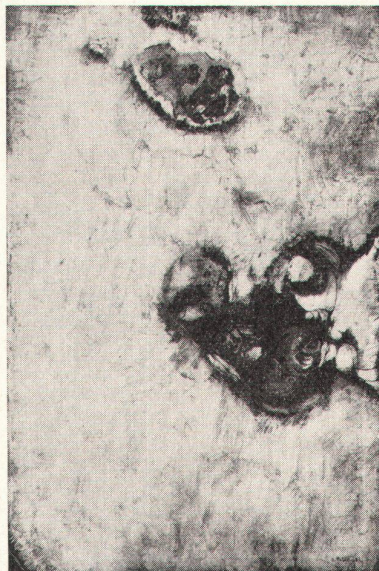
1 Yoshishige Saito, Malerei

2 Julius Bissier, 24. Februar 59

Photo: 1 Athayde de Barros, São Paulo



3



4

3
Isabel Pons, Radierung4
Ordon Petlevski, Fossilien, 1959

ragende Künstler, doch – mit Ausnahme der knapp gehaltenen Auswahl Englands und Jugoslawiens – kaum ein durchgehend qualitativvoller Länderbeitrag hervor. England zeigte prächtige Plastiken von Chadwick und als Malerei neben dem witzigen Purismus William Scotts vor allem die lichtdurchfluteten, vom Gischt der atlantischen See durchsprühten Bilder Peter Lanyons. Jugoslawien präsentierte neben den grotesk-dämonischen Zeichnungen Zoran Petrovićs den sehr guten Maler Ordan Petlevski, dessen blasse, stille Oberflächen von Reflexen mikroskopischer Welten belebt werden.

Frankreich war ebenso reichhaltig wie ungleich vertreten. Vieira da Silva und Jacques Villon sind Klassiker; gerade ihr Beispiel enthüllt die dekorative Verflachung der kubistischen Sprache bei den Abstrakten Deyrolle und Lagage, die lärmende Leere bei Schneider, den leeren Romantismus Piauberts und Marchands. Einen bezwingenden Klang haben demgegenüber die schwermütigen, großen Graumalereien Dmitrienkos. Nicolas Schoeffer versucht, seine von der Stijl-Skulptur hergeleiteten Metallkonstruktionen durch Einbeziehung von Licht- und Bewegungseffekten zu Sinnbildern des Elektronenzeitalters zu steigern. Etienne-Martin verbindet in seinen seltsamen, barocken Gipsmodellen für imaginäre «Wohnstätten» plastischen Sinn mit bemerkenswerter, skurriler Formphantasie.

Italien war mit Neodadaïsmen (Crippa) und Informalisten sowie einer knalligen Kollektion Guttusos sehr ungünstig vertreten; Spanien zeigte kleine Tàpies und Cuixarts sowie bläßlichen Geometrismus. Die USA blieben mit Motherwell und dem pompös zwischen Rokoko-Mythologien und Metallkonstruktionen pendelnden Bildhauer Reuben Nakian erheblich unter dem Niveau ihrer besten Kräfte; unter den elf jungen Amerikanern ragt die mit über Drahtgestänge gespanntem Segeltuch arbeitende Reliefbildnerin Lee Bontecou hervor. Unter den Japanern hat uns neben Saito vor allem Tazuko Tanaka mit seinen «Mikrokosmoi» genannten, verschwimmenden Modulationen von Braun zu Rot oder Goldocker beeindruckt; auch Hsiao Domoto, dessen farblich manchmal an Nolde erinnernde Kompositionen sich von der klassischen Formel der Meereswoge herleiten, ist ein guter Maler.

Die Schweiz zeigte ausschließlich abstrakte Graphiken der sieben jungen Künstler Jean Baier, Köbi Lämmli, Rolf Lehmann, Raymond Meuwly, Rudolf Mumprecht, Léon Prébandier, Pierre Terbois, unter denen uns die Monotypien Mumprechts in ihrer bizarren Formphantasie sowie die von Max von Mühlens im Katalog mit Plastiken Chillidas verglichenen Arbeiten Prébandiers am meisten ansprechen. Doch als Biennale-Beitrag erschien uns diese Kollektion etwas ungewichtig. Warum trat die Schweiz nicht mit einem vollen Einsatz ihrer jungen Plastiker – Müller, Luginbühl, Tinguely – hervor? Gert Schiff

Kunstpreise und Stipendien

Stipendienwettbewerb der Kiefer-Hablitzel-Stiftung für Maler und Bildhauer

Der Stiftungsrat der Kiefer-Hablitzel-Stiftung hat am 14. Oktober 1961 im Kunstmuseum Luzern den Kunstpreis von Fr. 5000 dem Bildhauer Walter Vögeli, Bern, zugesprochen. Stipendien erhielten ferner die Maler Pierre-Noel Bergendi (Nyon), Martin Peter Flück (Schwanden bei Brienz), Max Frühauf (Dübendorf), Werner Hofmann (Luzern), Helmut Mahrer (Basel), Jean-Marie Meister (Paris), Philippe Pilliod (Basel), Heinrich Senn (Zürich), Hans Schärer (St. Niklausen-Luzern) und Philipp Schibig (Luzern) sowie die Bildhauer Trudi Demut (Zürich), Albert Rouiller (Genf) und Oscar Wiggli (Solethurn).

Auszeichnung von Schweizern in São Paulo

An der von 51 Ländern besendeten 6. Biennale von São Paulo (Brasilien), die eine Kunst-, eine Architektur-, eine Theater- und eine Buchausstellung umfaßt, wurde Architekt Jacques Schader, Prof. ETH, Zürich, für sein Projekt für die Kantonsschule Freudenberg in Zürich der große Preis des Museums für moderne Kunst in São Paulo zuerkannt. Weitere Auszeichnungen erhielten Architekt Jakob Zweifel, Zürich, für seine Projekte für das Schwesternhochhaus zum Kantonsspital Zürich und für ein Garderobengebäude am Walensee, der Maler, Bildhauer und Graphiker Rolf Lehmann, Jouxens, VD, für seine neuesten Radierungen und der Verleger Albert Skira, Genf, für die von ihm verlegten Kunstbücher.

42. Internationale Ausstellung zeitgenössischer Malerei und Plastik in Pittsburg

Im Carnegie-Institut in Pittsburg findet vom 27. Oktober bis 7. Januar die diesjährige Internationale Ausstellung zeitgenössischer Malerei und Plastik statt. Die Jury sprach die folgenden Preise zu: 1. Preis für Malerei: Mark Tobey, USA; 2. Preis für Malerei: Jules Olitski, USA; 3. Preis für Malerei: Adolph Gottlieb, USA; 4. Preis für Malerei: Ellsworth Kelly, USA; 5. Preis für Malerei: Wolfgang Hollegha, Österreich; 1. Preis für

Aarau	Galerie 6	Hans-Eric Fischer	2. Dezember – 30. Dezember
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Handschin Galerie Münsterberg 8 Galerie Bettie Thommen	Basler Künstler Kopffäger und Kannibalen Volkstümliche Malerei vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Laienmaler Francis Bott Marguerite Ammann Maitres contemporains Das alte Basel André Marchand	2. Dezember – 7. Januar 8. Dezember – 30. April 7. Oktober – 31. Januar 22. Oktober – 23. Dezember 25. November – 3. Januar 5. Dezember – 3. Januar 20. November – 31. Dezember 1. Dezember – 31. Januar 20. November – 20. Dezember
Bern	Kunsthalle Klipstein und Kornfeld Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler	Bernische Maler und Bildhauer Sam Francis Reisen – Ferien Neue französische Originalgraphik Ruth Steiner	2. Dezember – 14. Januar 4. November – 31. Dezember 25. November – 27. Dezember 1. Dezember – 10. Januar 2. Dezember – 22. Dezember
Biel	Städtische Galerie Galerie Socrate	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Ernst Faesi	25. November – 17. Dezember 2. Dezember – 21. Dezember
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Condé	25. November – 20. Dezember
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Fritz Pauli	9. Dezember – 5. Januar
Genève	Musée Rath Galerie Elphenor Galerie Georges Moos Galerie Motte	Gilliard et ses amis Art africain Maurice Wenger Janebé	3 décembre – 30 décembre 17 novembre – 10 janvier 24 novembre – 16 décembre 23 novembre – 13 décembre
Grenchen	Galerie Bernard Ebosa-Haus	Jef Verheyen Le petit format Walter Schälchli	23. November – 15. Dezember 18. Dezember – 15. Januar 3. Dezember – 3. Januar
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Eliane Michez	18. November – 31. Dezember
Lausanne	Galerie Kaspar Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Peintres naïfs M. Campbell	5 décembre – 25 décembre 16 décembre – 6 janvier
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Robert Hainard	2 décembre – 17 décembre
Luzern	Kunstmuseum Galerie im Ronca-Haus	Innerschweizer Künstler Werner Duss – Cécile Lauber	10. Dezember – 15. Januar 9. Dezember – 31. Dezember
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Ostschweizer Künstler Otto Dix. Der Krieg	2. Dezember – 7. Januar 25. November – 17. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen Munot-Galerie	Schaffhauser Künstler Margrit Roelli	26. November – 31. Dezember 24. November – 30. Dezember
Solothurn	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	2. Dezember – 7. Januar
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Künstlergruppe Winterthur Kunstschmiedearbeiten 14 Zeichnungen von*Paul Klee	26. November – 31. Dezember 14. Oktober – 22. Dezember 9. Dezember – 15. Januar
Zürich	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Helmhaus Stadthaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Neumarkt Galerie Palette Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler Atelier Burgdorfer-Elles	GSMBuK, Sektion Zürich Gute Möbel Neuer Schmuck Zürcher Künstler I Zürcher Künstler II Alexander Sadkowsky – Traugott Zahner Liane Heim Georges Vantongerloo Pablo Picasso Maria Török Milo Schraner Alberto Longoni Gertrud Koref-Musculus – Eva Baumann Edouard Vallet Walter Sautter – Henri Schmid – Pham Thuc Chuong La Bible. 105 aquarellierte Radierungen von Marc Chagall Harry Buser	13. Dezember – 14. Januar 11. November – 7. Januar 11. November – 17. Dezember 26. November – 31. Dezember 26. November – 31. Dezember 6. Dezember – 24. Dezember 29. November – 6. Januar 25. November – 23. Dezember 2. Dezember – 6. Januar 28. November – 16. Dezember 28. November – 24. Dezember 2. Dezember – 11. Januar 16. Dezember – 21. Januar 9. Dezember – 6. Januar 30. November – 30. Dezember 27. November – 31. Dezember 23. November – 22. Dezember
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC. Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr