

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 47 (1960)  
**Heft:** 11: Formprobleme 1960  
  
**Rubrik:** Ausstellungen

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

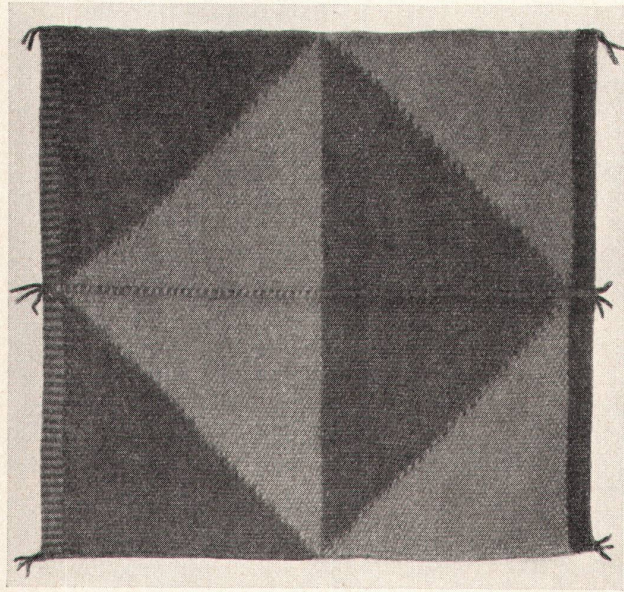
### **Terms of use**

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

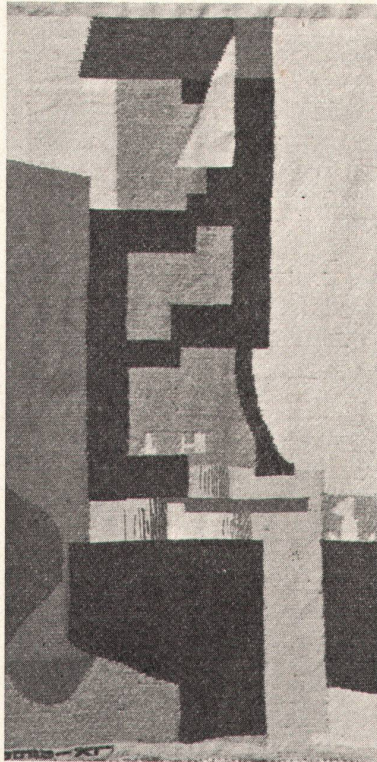
**Download PDF:** 16.01.2026

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





15



16

15  
Handwebteppich. Weberin: Käthi Wenger,  
Ligerz

16  
Bildteppich. Weberin: Lilly Keller, Bern

17  
Karl Hugin, Die weiße Mauer. Privatbesitz  
Wallisellen

## Tagungen

### Weltkonferenz für Gestaltung

Vom 11. bis 16. Mai fand in Tokio die Weltkonferenz für Gestaltung 1960 (World Design Conference 1960) statt mit dem Thema: Unser Jahrhundert als Gesamtbild, der Beitrag des Gestalters zur Umgebung des Menschen in der Zukunft. Die drei Haupttage waren den Begriffen Persönlichkeit, Durchführbarkeit, Möglichkeit gewidmet.

Eine erste Konferenz wurde 1956 in Aspen (Colorado) durchgeführt. Die Tagung in Tokio war von den Japanern sehr gut vorbereitet, und Referenten aus aller Welt wurden verpflichtet, ihren Beitrag zum jeweiligen Tagesthema zu leisten. Der Vormittag war den Hauptvorträgen gewidmet, während nachmittags in drei verschiedenen Sälen die Themen diskutiert wurden. Dort waren auch kleine Zusammenstellungen von Arbeiten der Referenten zu sehen.

Sehr anregend wurde die persönliche Kontaktnahme mit anderen Entwerfern und die daraus entstehenden Diskussionen. Interessant waren auch die verschiedenen Ausstellungen über Industrieentwürfe, Graphik, antike Kunst u. a., die auf den Kongreß hin organisiert wurden. Mit der den Japanern eigenen, großen Gastfreundlichkeit wurden die 84 ausländischen Gäste aus 26 Ländern zu diesen Ausstellungen geführt; es wurden ihnen die modernen Bauten Tokios und Sehenswürdigkeiten aus älterer Zeit gezeigt, so daß die Kongreßteilnehmer auch nach kurzer Zeit einen sehr guten Einblick in das Formschaffen und das tägliche Leben von Japan erhielten.

A. A.

## Ausstellungen

### Aarau

#### Karl Hugin

Aargauer Kunsthaus  
10. September bis 9. Oktober

Die Sammlung im neuen Aargauer Kunsthaus hat ihre spezifische Atmosphäre. Es herrscht hier eine kameradschaftliche Einstellung zu den besten Meistern der lebendigen Schweizer Malerei vor der Abstraktion. Man spürt, Museumsleitung, Künstler und Leihgeber treffen sich in einem herzlichen Einverständnis, und wenn sie vor den jüngsten Entwicklungen noch Halt machen, so wirkt dies nicht als provinzielle oder polemische Ablehnung, sondern vielmehr wie ein immer noch ungetrübtes Sichwohl fühlen im Bereiche der malerischen Naturdeutung. Die moderne Abteilung gipfelt in den Werkgruppen von Aubert-Jonnois und Meyer-Amden.

In diese Räume paßte darum die Ausstellung von Karl Hugin, dem Mitbegründer der modernen Schweizer Malerei nach Amiet und Giacometti, ausgezeichnet hinein. Mit ihren über 160 Nummern (die Radierungen nicht eingerechnet) war sie die größte, ja erstaunlicherweise die einzige je veranstaltete Gesamtschau des in Bassersdorf lebenden Solothurners. Trotz den vielen kleinen Formaten war sie nirgends ermüdend, sondern immer wieder interessant, ja vergnüglich. Die ohne Pedanterie entwicklungsmäßige Anordnung zeigte nur kurz und einleitend die frühen Versuche mit einer malerischen Faktur, mit einer romantischen Erzählweise, mit spielerischer Naivität. Noch vor der Natur setzt eine an Dufy erinnernde kapriziöse Pinselschrift ein, aus der dann die bis heute für Hugin bezeichnende Textur entsteht, eine Bewältigung der Bildfläche mit locker hingeworfenen, teils durchgehenden, teils wechselnden Strukturen aus



17



delikaten, meist hellen Farbtupfen oder -strichen. Aufschlußreich war ein Vergleich mit den benachbarten Werken des fast gleichaltrigen Otto Meyer-Amden. Es herrscht eine ähnliche Helle, eine vergleichbare Zurückhaltung in der Materialwirkung, ein entsprechendes Abrücken von allem Individuell-Porträt-haften; aber während Meyer-Amden mit einer fast mystischen Andacht das Gesetz in der Gestalt sucht, wird diese bei Hügin durch das Gewebe des Farbauftrages in die Ferne abgerückt.

Diese Distanz gilt auch für den Inhalt. In den zwanziger Jahren heißen Hügin's Landschaften mit Vorliebe «Erinnerungen an ...», geben nicht ein Daseins-, sondern ein Gedächtnisbild, und wenn sich seine Themen dann immer mehr mit der unmittelbaren Gegenwart beschäftigen: Bahnhöfen, Verkehrsstraßen, Unterführungen, wird nicht nur die Verwandlung in die strenge Bildordnung spürbar, sondern auch eine innere Reserve, eine prickelnde Spannung zwischen Drin- und Drüberstehen. Sogar bei den betont schweizerischen Themen «Turnfest», «Lob der Demokratie» wird man den Eindruck eines Spürleins von ironischem Vorbehalt nicht los, einer humorigen Würze des patriotischen Ernstes.

Vom Wandbildmaler Hügin konnte die Ausstellung naturgemäß nur eine andeutende Vorstellung geben. An das wichtige und umfangreiche Schaffen auf diesem Gebiete erinnerten zwei Kartons und eine kleine Zahl von Entwürfen, Werke, die sich in ihrer Frische und unverminderten Aktualität unmittelbar an das übrige Werk anschlossen. h.k.

Der Maler Rolf Iseli in seiner Basler Ausstellung

Photo: Maria Netter, Basel



## Basel

### Osborne

Galerie d'Art Moderne

1. Oktober bis 30. November

Der Maler Osborne, der hier zum erstenmal in der Schweiz ausstellt, ist irisch-englischer Abstammung und 1909 in London geboren. In Europa aufgewachsen und zum Maler ausgebildet, lebt er seit einigen Jahren in New York und in Havana. Sein Anliegen ist es offenbar, die Tradition der gepflegten europäischen Peinture mit dem Tachismus und die geometrische Grundform mit der expressiv-spontanen Malerei zu verbinden. Auf den pastos gestrichenen farbigen Flächen seiner Bilder, die meistens von zwei Kreisringsegmenten beherrscht werden, findet dann auch die tachistische Spritztechnik ihren Platz. Ganz wohl ist einem bei dieser Allianz nicht. Sie wirkt zu erzwungen und zu brutal (auch in der harten bunten Farbenwahl), um zu erfreuen oder zu überzeugen. m.n.

### Rolf Iseli

Galerie Riehentor

1. bis 23. Oktober

Über ein Jahr lang hatte sich der junge Berner Maler Rolf Iseli freiwillig ein Ausstellungsverbot auferlegt. Um ungestört von allem Kunstbetrieb arbeiten zu können. Wie sich jetzt in seiner ersten Einzelausstellung in der kleinen Basler Galerie zeigt, hat sich dieser Akt der Selbstdisziplin sehr gelohnt. Was hier an den Wänden hängt, ist nicht eine Kollektion von Versuchen, Stil- und Pinselübungen, wie man sie notwendigerweise im Atelier jedes jungen Künstlers antrifft, sondern eine wohlausgewogene Reihe von Bildern, die Iseli an der Bewältigung einer bestimmten, fest umgrenzten Aufgabe zeigen. Es geht ihm um die Farbe. Um ihre Form, ihre Aussagekraft, ihre räumliche Wirksamkeit. Die Bildformate sind größer, doch nicht übergroß geworden. Denn das Bildformat gibt der Farbe die Form; von ihm werden Dichte, Duktus, «Behandlung» der Farbe bestimmt. Die Verliebtheit in die Farbe als eine höchst rätselhafte und lebendige, oft gar nicht zu greifende und zu bewältigende Materie ist für Iseli also durchaus kein Anlaß zu unakzentuiertem Drauflos-Pinseln. Ganz im Gegenteil. Alle seine neueren Bilder präsentieren sich in einer außerordentlich schönen und überzeugenden Kostbarkeit. Orange dominiert. Weiß und Gelb, Schwarz-Grau und Weiß und zuletzt auch noch ein köstliches Ultramarin, aus dessen Tiefen dunkles Grün

hervorbricht, stellen die «Themen» dar, die er bearbeitet hat. Und jedes einzelne gewinnt seine Leuchtkraft, seine Stärke und seine schöne Raumwirkung aus sorgfältig übereinander gelegten Farbschichten, die dann und wann – wie der Himmel aus einer Wolkendecke – an die Oberfläche durchbrechen.

Die Ausstellung ist hochofreulich. Sie bestätigt die Hoffnungen, die man schon an der Neuenburger Ausstellung «Abstrakte Malerei in der Schweiz» in diesen jungen Nachfolger der amerikanischen Action painters setzte, und sie zeigt zudem, daß Iseli auf guten Wegen ist.

m. n.

## Bern

### Albert Anker

Kunstmuseum

17. September bis 11. Dezember

Zum fünfzigjährigen Gedenken an Albert Ankers Todestag hat das Berner Kunstmuseum etwa 225 Ölbilder und -studien und 155 Aquarelle versammelt. Die wissenschaftliche Unterlage für diese Auswahl bot der Œuvre-katalog Ankers, den Frau Dr. Katalin von Walterskirchen, Assistentin des Berner Kunstmuseums, zusammengestellt hat und dessen erster Band 1961 erscheinen soll.

Gedächtnisausstellungen dieser Art können bestrebt sein, das Beste und Dauerndste aus dem Schaffen eines Meisters zusammenzutragen, sein Bild von den trübenden Schwächen zu reinigen. Sie können aber auch versuchen, eine gründliche Rechenschaft zu geben, das Unvollkommene und Problematische so gut zu zeigen wie das Gültige, das seinen Ruhm begründet. Dr. Hugo Wagner, der Organisator der Berner Schau, hat sich für diese zweite Möglichkeit, die unbeschönigte Übersicht, entschieden. Nur die Anordnung spiegelt die Bewertung Ankers durch die Gegenwart, indem die wesentlichen und glücklichen Schöpfungen meist in das Hauptgeschoß des Neubaus, die schwächeren und problematischen Gemälde in der Mehrheit in sein erstes Untergeschoß verwiesen wurden – gewissermaßen als Studien-sammlung –, während das zweite Untergeschoß wieder etwas vom Wertvollsten des Werks enthält, Ankers Aquarelle. Man betritt eine solche Gedenkschau nicht nur mit der Erwartung reinen Schauvergnügens, sondern in der Hoffnung, daß sich das Vorstellungsbild von dem Künstler präzisieren, vielleicht sogar entscheidend wandeln werde. Die Stauffer-Ausstellung des Berner Kunstmuseums von 1957 hatte in diesem Sinne wertvolle Klärungen und Bereicherungen gebracht,



1  
Albert Anker, Stubenecke. Privatbesitz Basel

2  
Albert Anker, Die Andacht des Großvaters, 1893. Berner Kunstmuseum



2

mals eine neue Erhellung von Ankers Werk möglich wäre. Schon seit Jahren ist theoretisch zu erwarten, daß die impressionistische Abneigung gegen die komponierten Atelierbilder des 19. Jahrhunderts sich auflösen und den Blick auf die Genre- und Historienbilder freigeben würde. Würde man an den reich inszenierten, mit vielen stillebenhaften und erzählerischen Details ausgestatteten Bildern des bürgerlichen Realismus wieder Geschmack finden?

Die Anker-Ausstellung brachte weder generell noch in bezug auf den Künstler eine neue Einstellung des Auges. Anker hat auch nie zu den anekdotischen Genremalern gehört wie Vautier, Knaus oder gar Grützner. Immer hat er in seiner Erzählweise eine menschliche Wärme und ruhige Noblesse bewahrt, die ihn vor der novellistischen Pointierung behütete. Er war in erster Linie Maler. Mit seiner auf dem Thematischen beruhenden Popularität verband sich auch immer ein echter künstlerischer Ruhm.

So brauchte diese Ausstellung kein Unrecht gutzumachen. Sie bestätigt die bekannten Qualitäten in ausführlicher und überzeugender Weise. Ankers Werk läßt sich nicht mit Formeln aufteilen und gruppenweise erhellen. Man kann nicht sagen: «Der Anker der siebziger Jahre», «Der Porträtist», «Der Aquarellist». Höhepunkte, aber auch Unwesentliches gibt es in jedem Jahrzehnt und in allen Gattungen. Anker als Bildnismaler schuf ein solches Meisterwerk wie das (hier abwesende) Bildnis seines Töchterchens Louise, aber auch manche konventionelle Auftragsarbeit. Zum Schönsten, was er malte, gehören viele Stilleben; andere aber sind glatt und trocken. Er ist ein großer Porträtist des Kindes und streift doch oft das Gefällige. Seine Kunst steigerte sich von der Mitte des ehrlichen guten Handwerks und einer klarblickenden und wohlwollenden Menschen-

kenntnis aus oft zu hohen Graden; aber es bedarf des Vergleichs mit seinen deutschen Zeitgenossen, damit deutlich wird, wie gediegen und empfunden, wie taktvoll und diszipliniert seine Malerei ist, wie wenig selbstverständlich in ihrem maßvollen Realismus. Paris, das für Anker nicht die Stadt der Aktualität, sondern der großen künstlerischen Tradition bedeutete, und das bernische Seeland sind in seinen besten Werken eine echte Synthese eingegangen. h.k.

#### Kricke – Luginbühl – Tinguely Kunsthalle

24. September bis 30. Oktober

Die Kunsthalle Bern hat die Wintersaison mit einer höchst merkwürdigen, weil heterogenen, gleichzeitig höchst interessanten, weil informativen Ausstellung eröffnet. Drei junge Männer – der Generation der 31- bis 38jährigen angehörig – werden mit großen Kollektionen von Metallplastiken beziehungsweise rostigen «Ready-mades» (Tinguely) vorgeführt. Es sind der Berner Bernhard Luginbühl und der Deutsche Norbert Kricke sowie der aus Freiburg i. Ü. gebürtige «Bastler-Dekorateur» Jean Tinguely.

In die Mitte stellte Franz Meyer, der in dieser Ausstellung ursprünglich auch den Spanier Chillida und den Zürcher Robert Müller zeigen wollte – mit Recht das mächtige Eisenwerk *Luginbühls*. Nicht, weil es uns in der Schweiz am vertrautesten ist, sondern weil ihm hier unzweifelhaft die künstlerisch größte Kraft und damit auch die größte Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu Robert Müller, der sich der objets trouvés und der objets cherchés bedient, um sie zu neuen assoziativen plastischen Einheiten zusammenschmelzen zu lassen, arbeitet



1

Bei Anker waren schon bald nach dem Tode neue Seiten an seinem Werke sichtbar geworden. Die Studien, die nun sein Atelier verließen, verrieten eine unvermutete Verwandtschaft mit dem Pleinairismus, ja fast dem frühen Impressionismus, und immer deutlicher trat in den durchgeführten Hauptwerken auch der Meister des schönen Handwerks ins Bewußtsein. Am schönsten spiegelt sich dieses neue Anker-Bild der zwanziger Jahre in den (an die Ausstellung nicht ausgeliehenen) Beständen der Stiftung Oskar Reinhart.

Man konnte sich darum vor dieser Ausstellung fragen, von welcher Seite her – über den Pleinairismus hinaus – noch-



Luginbühl ganz aus einfachen, durch das Rohmaterial gegebenen Grundformen: Stabeisen und Eisenplatte. Nur an der Peripherie und oft gar nicht sehr vorteilhaft klingen Luginbühls Plastiken auch an organische Formen an (in den kleinen «Füßchen» mancher neueren Plastiken); ihr Grundcharakter aber ist der eines strengen, fast architektonischen Baus. Sie konzentrieren sich nicht auf sich selbst im Sinne des Schneckenhauscharakters mancher zeitgenössischen Plastik, sondern öffnen sich dem Raum, ihn gebieterisch beherrschend und akzentuierend. Dies gilt besonders für die neuen monumentalen «Strahler», die zu zweit genügen, um den großen Mittelsaal der Kunsthalle mächtig zu füllen. Aber auch die kleinen, aus gebogenen Bänderisen geformten C-Volumen wirken in dieser Ausstellung außerordentlich stark: wie Stimmgabeln für den reinen Ton der raumschaffenden künstlerischen Form. Trotz des schweren Materials und seiner herben (handwerklich aber außerordentlich schön bearbeiteten) Oberfläche sind sie leicht, durchsichtig, phantasievoll.

Neben Luginbühl hat Norbert Kricke mit seinen gefiedergleichen Raumplastiken keinen leichten Stand. Zwar beschränkt sich Kricke – genau wie der Berner – auf ein Ausgangsmaterial – spaghettidünne Stäbchen aus Cadmium, Nickel, Stahl, Messing, Kupfer und Silber – die parallel aneinander geschweißt oder gelötet werden und sich dann in verschiedenen Längen im Raum aufblättern. Eben wie Vogelgefieder. Die Assoziation bleibt ganz im Bereich der Natur, zielt auf die «gefrorene» Bewegung des Vogelfluges. Merkwürdigerweise gelingt es Kricke

nicht, diesen Bereich zu erweitern, mit den Elementen zu variieren, wie Luginbühl das so ausgezeichnet versteht.

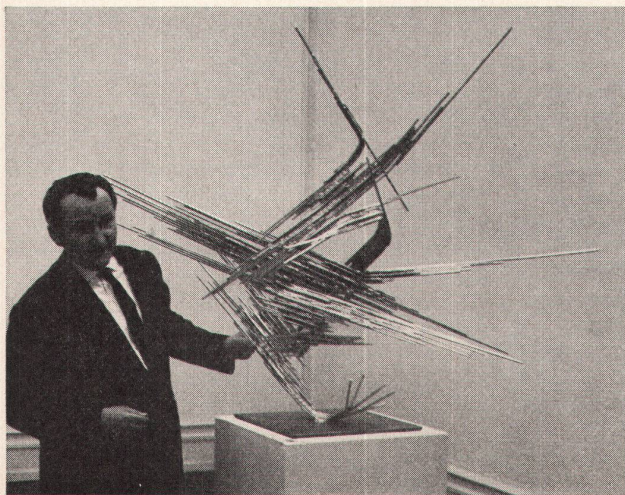
Möglicherweise kommt dieses Formprinzip besser und kraftvoller zur Geltung, wenn es nicht in den kleinen, zierlichen Modellen (die neben Luginbühls Arbeiten wie Nippsachen aussehen) ausgeführt ist, sondern in großen Monumentalplastiken – wie in der Raumplastik aus Mannesmann-Röhren vor dem Hochhaus der Firma in Düsseldorf.

Tinguelys Arbeiten schließlich werden in dieser Berner Ausstellung meines Wissens zum erstenmal in größerer Zahl in der Schweiz gezeigt. Das ist deshalb begrüßenswert, weil man schließlich einmal aus eigener Anschauung erfahren möchte, mit was für Werken der junge Schweizer die Aufmerksamkeit der Welt auf sich gelenkt hat. Ausgestellt sind 24 aus allerhand Altstoff möglichst sinnlos und grotesk zusammengebastelte «Maschinen», die, mit Hilfe von Elektromotoren in Bewegung gesetzt, einen ohrenbetäubenden Lärm

und Pannen unterbrochen. Denn Tinguelys «Bewegungsplastiken» sind im Grunde genommen nicht für eine längere Lebensdauer geschaffen. Sie sind Eintagsfliegen wie ihre eigentlichen Modelle – die «Requisiten», die die Basler Fasnachtler auf ihren Wagen mitführen. Tinguely, der laut Katalog von 1941 bis 45 «unregelmäßig die Kunstgewerbeschule in Basel» besuchte und – woran wir uns noch gut erinnern – mehr oder weniger regelmäßig Schaufensterdekorationen in Basler Geschäften ausführte, ist es gelungen, einen Teil dieser Basler «Volkskunst» aus den Gefilden der Fasnacht in die Reiche der Kunstmuseen zu entführen. Wo sie die Kunstinterpreten nun zu allerhand tiefsinnigen Überlegungen über «Kunst und Technik», «Bewegung in der Kunst», über die «Freiheit des Menschen» veranlassen. Daß die Tinguelyschen «Maschinen» nichts mit moderner Technik und deren faszinierenden Möglichkeiten der Gestaltung zu tun haben, wird dabei ebenso übersehen wie die Tatsache, daß Bewegungs-

1  
Der Plastiker Norbert Kricke in der Berner Kunsthalle

2  
Eröffnung der Ausstellung Jean Tinguely  
Photos: Maria Netter, Basel



2

vollführen. Nach gutem alten Dada- und Surrealisten-Vorbild tragen sie alle groteske Bezeichnungen – von «Monstranz» bis «Totem». Zahllose Räder und Rädchen von Kinderwagen und Fahrrädern drehen sich; eine Rechenmaschine hüpfte auf einem alten Teppich; rostiges Schutzblech von einem Auto, ein Stahlhelm, verbogene Drähte mit Papierfetzen bewegen sich; irgendwo quäkt ein altes Röhrenradio, und ein Curlingstein zerstampft Glas. Wenn uns auch in der Berner Ausstellung die auto-destruktiven «Metamatikplastiken» Tinguelys ebenso vorenthalten werden, wie die zeichnenden, malenden und duftenden, so werden die Demonstrationen trotzdem jeweils durch Kurzschlüsse

abläufe, wie sie Tinguely bietet, in ihrer Einfachheit schon längst praktiziert werden. Auf Drehorgeln und Puppenspielen, an den Ausstellungsständen der Mustermessen und in den Puppen- und Vitrinen der Caran d'Ache auf den Schweizer Bahnhöfen.

Der unbestreitbare Witz, den manche von Tinguelys Basteleien haben, ist in dem Augenblick dahin, da man sie zu ernsthaften Sinnbildern der «Welt der Technik» oder zu ihren Gegenbildern macht. Die Revolution Dadas liegt hinter uns und läßt sich nicht wiederholen. Einer künstlerischen Betrachtung oder Beurteilung aber entziehen sich die Rosthaufen dadurch, daß ihnen Gestaltung und Form abgehen.

m. n.



## Frauenfeld

**Hans Fischli**

*Galerie Gampiroß  
2. bis 21. Oktober*

Frauenfeld darf sich rühmen, zu einer beneidenswert attraktiven Galerie gekommen zu sein. Als die Räume des ehemaligen Restaurants «Gambrinus» längere Zeit leer standen, beschloß der Frauenfelder Anwalt Walter Kramer, dieses Lokal in eine Galerie umzuwandeln. Sie setzt sich zusammen aus zwei ganz verschiedenartigen freundlichen Räumen, die eine natürliche Unterteilung von Werkgruppen ermöglichen, und wird «überwacht» von einer Bar mit Ausschank, die jeden Nachmittag bis in die Nacht hinein einen Anziehungspunkt älterer und jüngerer Menschen bildet und zu einem Treffpunkt geworden ist, der dem Städtchen bisher gefehlt hat. Durch die Lage im Zentrum und durch diesen neuen kleinen Geselligkeitsmittelpunkt ist damit eine der Voraussetzungen erfüllt, die eine Galerie wirklich ins täglich gelebte Leben hineinstellt.

Ihr Plan sieht vor, dem Publikum bekannte Künstler aus dem Kanton, aus der eigenen Stadt und hin und wieder – wie jede andere Galerie – eine Kollektivausstellung zu zeigen. Dann aber soll, vielleicht drei- oder viermal im Jahr, eine besonders interessante Ausstellung organisiert werden: eine markante Persönlichkeit von mindestens nationalem Rang oder eine Ausstellung über ein Kunstproblem unserer Zeit oder eine Informationsausstellung über ein neues Experimentierfeld.

Von den Ausstellungen im Sommer ist besonders eine Ausstellung «Thurgauer Künstler», die unter dem Patronat des thurgauischen Regierungsrates und der thurgauischen Kunstgesellschaft stand, hervorzuheben. Sie umfaßte unter anderem Werke von Helene Dahm, Werner Frei, Jakob Gubler, Jacques Schedler.

Als erste sogenannte Schwerpunktausstellung zeigte die junge Galerie im Oktober «30 Arbeiten aus dreißig Jahren» des bekannten Direktors der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums Zürich, dessen Biographie ebenso auf bedeutende Architekturaufgaben wie auf die frühe Mitarbeit an der modernen Schweizer Kunst hinweisen kann. In letzterer Hinsicht ist zum Beispiel bemerkenswert, daß Fischli an der Ausstellung «konkrete kunst» im Helmhau Zürich neben zwei anderen Bildern auch mit einer Tafel aus dem Jahr 1936 vertreten war. Schon diese Tafel wies auf seinen ganz bestimmten Beitrag zur Entwicklung der modernen Schweizer Kunst hin. Fischli hat seinen geistigen Wurzelgrund im Organischen, dessen

funktionelle Schönheit er erkennt und das er ursprünglich nach einigen Abstraktionsvorgängen in neuer Konkretion darstellte. Bezeichnend ist dabei sein Wille zur Linie, der ebenfalls in den frühesten Blättern, zum Beispiel in den Kaltnadelradierungen, sehr ausgeprägt und handwerklich meisterhaft zum Ausdruck kommt. Es ist aufschlußreich, das lineare Wesen dieser Blätter zu verfolgen. Es sind zum Teil schmiegsame Linien, zum Teil eigenwillig geführte Linien, die mit der Zeit zu einer vom sogenannten Organischen wegstrebenden Darstellung drängten. Man kann diesen Weg mit einiger Vorsicht als einen Grundzug von Fischlis Entwicklung in den letzten dreißig Jahren bezeichnen. Er hat eine entsprechende Parallele in der Materialauswahl, die der Künstler trifft. Sie führt in der Plastik vom Sandstein zum Marmor. In der Mitte steht mit symbolischer Kraft für diese Entwicklungsvorgänge der «Kirschbaum» aus dem Jahr 1958. Er hat – dem natürlichen Wachstum nachempfunden – eine weibliche und eine männliche Seite. Die Linie, die man bei Fischli immer wieder antrifft, ist bei seinen neueren Werken oft zur geometrischen Geraden geworden, in das Material hineingeritzt, gemalt. Und doch stellt man im gleichen Moment wieder fest, daß Fischli die Geometrie nicht gern als nacktes Ausdrucksmittel verwendet. Er verbindet sie mit dem Material, aus dem heraus er sie entwickelt und in das er sie zurücklaufen läßt. Seine jüngsten Plastiken sind interessante Variationen dieses Problems. Immer wieder hat man das Gefühl, als möchte der Künstler dem Material nicht weh tun, ihm keine Gewalt antun, es sprechen lassen. Daß dabei ein «Inhalt» entsteht wie zum Beispiel die «Gesetzes-Tafel» ist sehr bezeichnend: die Tafel ist besprochen worden, gleichzeitig aber spricht sie selber.

Fischlis Einfühlungsvermögen in ein Material ließ ihn schon vor dem großen Ausbruch der tachistischen Malweise mit der Farbe als Material experimentieren. Er ging jedoch andere Wege als der Tachismus einer gewissen existentiellen Richtung. Fischli verwendete die Farbe als objektives Gestaltungsmittel zur Darstellung farbiger Strukturen. Markant in seinem Gesamtwerk und bekannt geworden als seine Spezialität sind die Bilder aus mehreren Tafeln. Diese Tafeln liegen nebeneinander, entweder auf gleichem Niveau oder auf verschiedenem Niveau. Sie bilden zusammen ein Ganzes in Farbe und Zeichnung. Die Unterteilung in Tafeln gestattet nicht nur den Einbezug plastischer Wirkungen, sie bringt auch alle Probleme um die Montage, den willkürlichen Schnitt in die Kunst. Letzten Endes wird dadurch das

Bild als Ganzes strukturiert, nachdem auf seiner Fläche bereits Strukturen dargestellt worden sind. Diese Überlagerung von Aufbau Problemen stellt die Bilder Fischlis in die erste Reihe aktueller künstlerischer Gestaltungsbeispiele.

Eugen Gomringer

## Lausanne

**Irma Hünerfauth**

*Galerie de l'Entracte  
du 10 au 23 septembre*

Le public lausannois a fait la découverte avec plaisir du talent d'Irma Hünerfauth. Cette artiste allemande, qui remporta un vif succès à l'exposition munichoise des «Amis de l'art nouveau» l'an dernier et, la même année, remporta une récompense à la Biennale féminine de Paris, et qui finit par trouver sa voie après de longues années de recherches et de tribulations, affiche dans ses toiles une autorité et une sûreté de main qui soutiennent admirablement son inspiration poétique. Claires, ses toiles sont parcourues de linéaments qui posent comme un grillage arachnéen aux mailles très lâches sur des espaces aérés dans lesquels les taches colorées obéissent à une chorégraphie à la fois savante et élégante. Sombres, elles opposent à la tendresse et à la grâce des précédentes, par des accords sombres, traités dans des matières plus lourdes, une certaine opacité, une atmosphère dramatique qui va jusqu'aux frontières de la violence. Dans cette dernière série, l'artiste se montre beaucoup plus proche de l'expressionnisme allemand et par des traits tourmentés, non dépourvus d'agressivité, semble nous jeter un défi afin de nous obliger à nous concentrer davantage sur le contenu intérieur de ses compositions.

G. Px.

**Tony Besson**

*Galerie de l'Entracte  
du 24 septembre au 8 octobre*

Tony Besson, établi au Tessin depuis 1952, bien que de nationalité suisse, est né à Bruxelles, où il a passé toute la première partie de sa vie. Après avoir peint avant tout par goût, il décida de renoncer au second métier pour se consacrer entièrement à l'art. Après avoir travaillé dans l'esprit figuratif, il vira brusquement vers l'informel. Puis, profondément impressionné par les événements de Hongrie, il continua de s'exprimer dans un même vocabulaire non figuratif en apparence, tout en étant dés-



ormais convaincu de l'idée qu'un tableau ne pouvait plus être borné à l'évocation d'une atmosphère formelle et se devait d'exprimer une idée, un thème ou un sujet. Les derniers travaux de l'artiste que présentait la galerie de l'Entracte ont montré l'œuvre d'un peintre doué, ayant le sens des harmonies colorées et de la composition, et fort habile précisément à exprimer ses sentiments et à traduire ses réactions en face des réalités, des événements et des problèmes de la vie. Dans ses tableaux, l'idée de départ trouve dans une organisation judicieuse de la toile, des combinaisons chromatiques judicieusement accordées au graphisme et à l'équilibre des masses, une interprétation à la fois belle pour l'œil et parfaitement satisfaisante pour l'esprit.

G. Px.

### Locarno

**Alexej von Jawlensky**

*Galleria La Palma*

*17. September bis 15. Oktober*

Eine kleine, vorzüglich ausgewählte Ausstellung, die bewies, daß das jahrzehntelange Schaffen und die Entwicklung

eines bedeutenden Malers auch mit verhältnismäßig wenigen Werken – es waren hier rund dreißig – anschaulich gemacht werden kann. Das Material stammte aus öffentlichem – auch die Gemeinde Ascona, wo Jawlensky längere Zeit wohnte, besitzt ein Werk – und privatem Besitz, wodurch eine Reihe von bisher weniger bekannten Werken ans Licht traten. Die unchronologische Anordnung war insofern reizvoll, als bei der Beschränkung auf eine geringe Zahl von Werken die Persönlichkeit unmittelbar, ja beinahe explosiv in Erscheinung tritt. Die entwicklungsge- schichtlichen Unterschiede verschwinden auf geheimnisvolle Weise.

Zwischen 1900 und 1916 verläuft die Entwicklung Jawlenskys in einem großartigen bewegten und zugleich stetigen Rhythmus. Am Anfang der Spätimpressionismus und ein gewisser Zusammenhang mit Bonnard – mit zwei Beispielen vorzüglich repräsentiert –, dann das Erlebnis Cézannes, vertreten durch ein Bildnis von 1906 von außerordentlicher Qualität. Es folgt eine mehrjährige Periode einer Parallelität zu den Fauves und vor allem mit dem präabstrakten Kandinsky der Münchner Jahre vor 1910. Aus dieser Epoche zeigte die Ausstellung mehrere hervorragende Werke. Ihnen schlossen sich ein paar figürliche Beispiele an, bei denen eine Berührung mit Picassos Bildern der «Période nègre» vorliegt. Von ihnen wie von Kandinsky und – mittelbar durch den «Blauen Reiter» – von irgendwelchen Erinnerungen an Delaunay bildet sich die eigene abstrahierende Sprache Jawlenskys, die durch ausgezeichnete Beispiele der Masken und der späten, religiös erfüllten Kreuzbilder kleinen Formates vertreten waren.

Die Ausstellung, die bei den Locarnesern (mehr als bei den Fremden) starke Resonanz fand, wurde durch ausgezeichnete Ansprachen von Piero Bianconi (Locarno) und Armin Kesser (Zürich) eingeleitet. Man darf in der Tatsache dieser Veranstaltung einen neuen Hinweis auf eine tiefere künstlerische Aktivität der Locarneser Region erblicken, in der sich in letzter Zeit eine Reihe bedeutender europäischer Künstler niedergelassen hat.

H. C.



Giuseppe Antonio Petrini, Der Evangelist Lukas, die Madonna malend. Privatbesitz Castagnola

Photo: V. Vicari, Lugano

### Lugano

**Giuseppe Antonio Petrini**

*Villa Ciani*

*du 3 octobre au 6 novembre*

On est très peu renseigné sur la vie de Giuseppe Antonio Petrini, quoique ce peintre n'ait presque jamais quitté sa région natale, s'en éloignant seulement pour aller peindre dans les églises des provinces lombardes avoisinantes. Füssli nous apprend que Petrini serait resté dans son village natal par amour pour sa patrie, déclinant des offres avantageuses venant des villes plus riches de la plaine. S'il y a une part de légende dans cette remarque, il semble que Petrini ait été un peintre typiquement provincial. Ceci paraît clairement lorsqu'on parcourt les salles de la Villa Ciani où sont rassemblées 96 œuvres, provenant de collections ou d'églises tessinoises, de Lombardie et de quelque musée suisse allemand et autrichien, auxquelles servent de commentaire les reproductions de fresques (Madonna d'Ongero, Carabbia, Morbio Inferiore, Besano dans la province de Varèse) qui sont le sommet de sa production picturale.

Petrini, né à Carona en 1677 et mort dans ce même village en 1759, eut une formation qui jusqu'à maintenant n'a pas été tirée au clair\*, où on croit déceler des influences vénitiennes, gènoises et bolonaises. Mais comme les points les plus éloignés de l'activité de ce peintre se situent à Pavie, Sondrio et Bergame, il semble probable qu'il a bénéficié d'une information indirecte.

Ses sujets appartiennent au genre religieux (sauf de rares portraits), mais dans ses têtes de saints et de saintes fortement caractérisées la présence du modèle, souvent du même, est incontestable. Si dans les grandes toiles d'autel Petrini n'est pas toujours heureux et semble manquer d'esprit de synthèse, dans les tableaux à un seul personnage son style se manifeste avec plus de clarté et d'audace. Les bustes de ses saints, d'esprit réaliste, mais aux attitudes conventionnelles, émergent du drapé ample des vêtements, dont les plis rigides font penser au métal ou au papier. Les ombres réduites ménagent d'amples surfaces où s'étale une couleur vive, lisse. Comme dans les poses et les expressions il se sert d'un registre aux possibilités restreintes, ses oppositions de couleurs sont très simples: bleus et rouges éclatants. Mais dans ses tableaux les plus réussis on a affaire à une gamme très subtile de tons argentés.

\* Il est probable que la monographie du prof. W. Arslan, de Pavie, qui va être diffusée, nous éclairera sur la formation de G. A. Petrini.



Le caractère artisanal et populaire de la peinture de Petrini est indiqué par la présence de nombreuses redites et par la qualité inégale des œuvres, où se révèle l'apport de ses aides. Dans son ensemble l'œuvre de Giuseppe Antonio Petrini – malgré une indéniable originalité – est loin d'être comparable à celle de Serodine ou de P. F. Mola. Elle révèle la personnalité d'un artiste riche de dons naturels, mais d'une culture formelle et d'une sensibilité peu étendues. La monotonie de sa production est encore accusée par l'accrochage peu varié de l'exposition luganaise.

G. Schö.

## Luzern

### Dante Leonelli

Galerie Rosengart

11. Juli bis 24. September

Die Werke des aus Italien stammenden jungen amerikanischen Malers Dante Leonelli – heute in London ansässig – zeigten eindrücklich eine neue Schattierung der Collage-Methode. Die kompositionelle Reinheit der straff zusammengefaßten, geometrischen Elementarformen ist, jenseits von allem Inhaltlichen, von klarer ästhetischer Prägnanz, ohne ins geschmackvoll Dekorative zu verfallen. Sie sind eher im Sinne des Bauhausmeisters Moholy-Nagy gestaltet als im Geiste des frühen Kubismus, mit ihren Elementen der «Alltäglichkeit» oder der mit romantischer Ironie gewürzten «Merz-Bilder» von Kurt Schwitters. Zarte, elfenbeinweiße Töne, helle und dunklere Ocker-Abstufungen beherrschen die meist gedämpfte Farbskala, die sich intensiv vor dunklem Grunde abhebt. Gerade die innere Leuchtkraft und Transparenz dieser Kompositionen, durch Überblendung verschiedener Farbschichten und Kontrastierung zum schwarzen Hintergrund erreicht, gab dem ausgestellten Werk seine individuelle Note. Die ausgestellten Collagen umfaßten Arbeiten der letzten beiden Jahre.

C. G.-W.

## St. Gallen

### Giuseppe Santomaso

Galerie im Erker

24. September bis 11. Oktober

Mit gegen dreißig Werken – davon 12 farbige Zeichnungen – stellte die Galerie im Erker den venezianischen Maler Santomaso vor, der an der Biennale, der

Documenta und verschiedenen andern bedeutenden Ausstellungen im Ausland zu sehen war. In der Schweiz stellte er mit seiner St.-Galler Ausstellung zum erstenmal aus. Ihre Bilder gehörten fast ausnahmslos der jüngsten Schaffensperiode des Künstlers an, die eine der subtilen Harmonie der farbigen Ebenen überlagerte schwungvolle Kalligraphie bringt, welche die ruhige Poesie der früheren Bilder als neues Element steigert und spannt. Seine heutigen Bilder wirken daher expressiver und ausdrucksstärker gegenüber den ersten abstrakten Werken mit ihren stark graphischen Zügen, die später allerdings zugunsten des Malerischen ins Bildganze eingeschmolzen wurden, bis sie sich in einer lyrischen Farbigkeit fast ganz auflösten. Der Sensibilität des vor der Natur abstrakt Malenden gelingt es, das schwebende Licht venezianischer Lagunen zu fassen. Es ist ein Erlebnis besonderer Art, ererbten venezianischen Farbsinn sich mit Elementen einer zeitgenössischen, zu gesteigerter Expressivität neigenden Malerei verbinden zu sehen. Bezeichnend ist es, daß der 1907 geborene Santomaso, als er 1937 in Paris eine große Ausstellung moderner Malerei sah, nicht von Picasso, sondern von Bonnard, Matisse und Braque ergriffen wurde. In den vierziger Jahren näherte er sich dem Kubismus – 1946 wieder der Natur, und erst 1947 folgte er seinem Hang zu den direkten Formmitteln. nb.

## Schaffhausen

### «Der Ring»

Museum zu Allerheiligen

17. September bis 30. Oktober

Die seit 1953 im «Ring» verbundene Gruppe von jungen Malern und Bildhauern aus dem Umkreis von Zürich stützt sich nicht auf ein künstlerisches Programm oder Dogma. Was den «Ring» trotzdem über eine bloße Interessengemeinschaft hinaushebt, das ist der Wille, die «Freiheit der eigenen Entwicklung vor den äußeren Einflüssen einer immer mehr zunehmenden Bedrohung durch kulturpolitische Strömungen zu schützen», der Macht der gelenkten Kunstprogrammatik im Verband mit größerer Geltung entgegenzutreten zu können. Toleranz, Ablehnung avantgardistischer Experimente, handwerkliche Sauberkeit und vor allem ein Bekenntnis zur Farbe, hinter dem unschwer das segensreiche Wirken von Ernst Gubler zu spüren ist, damit seien die verbindenden Züge in dieser Ausstellung angedeutet.

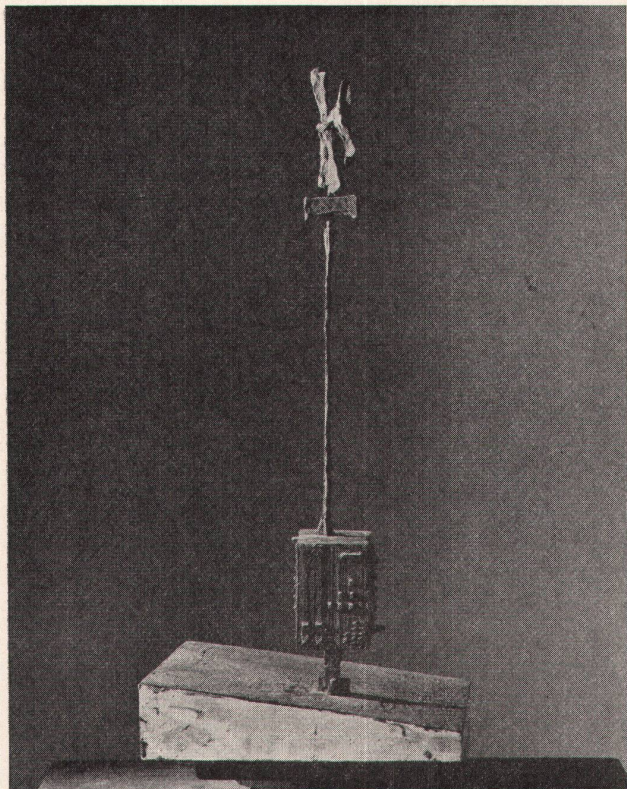
Obwohl die gegenständliche Welt von keinem Aussteller preisgegeben wird, herrscht reiche Mannigfaltigkeit in den Aussagen, begründet im Willen zur individuellen formalen Bewältigung des Stofflichen. Durchlichtete, in reicher Skala von Zwischentönen ausschwingende Farben in reinen Klängen, die alle plastischen Formen gleichsam entmaterialisieren, so dürfte man wohl die Grundtendenz der tragenden Mitglieder dieser Gruppe umschreiben.

Sehr nahe kommt Walter Hess diesem Ideal, in einzelnen Bildern auch Bruno Bischofberger, Hans Bosshardt, Felix Kohn und, in weniger differenzierter Niederschrift und deutlichen Anklängen an die naive Malerei, Viktor Hermann. Hans Soraperra entwickelt mit temperamentvoller Schrift die atmosphärisch erfüllte Ornamentik seiner Landschaften aus der weißen Fläche heraus, in kluger Mäßigung Farbverdichtungen und Lösungen rhythmisch verteilend. Enger an expressionistische Vorbilder gebunden und nicht überall von gleicher Dichte in der Aussage wirken die Landschaften von Gottlieb Kurfiss. Walter Haymann arbeitet mit leuchtkräftigen, satten Farben und kraftvoll naturnahen Formen, wobei ihm mit seinen Figuren in Innenräumen geschlossene Leistungen gelingen. Marta Meier reduziert die Formen auf ihre einfachsten Elemente, gewinnt dadurch überzeugend eingeteilte Bildflächen, ohne allerdings im farbigen Auftrag überall die nötigen Spannungen zu erreichen. Eigene Wege geht Arthur Dätwyler, der in dumpfen, schwerblütigen Tönen großräumige und klar komponierte Landschaften baut. Die Zeichnungen von Markus Feldmann veratzen eine lebendige Phantasie, die allerdings noch stark an das Erlebnis bestimmter Vorbilder gebunden ist. Der einzige Bildhauer in dieser Gruppe, Hans Josephson, zeigt neben zwei monumental stilisierten Frauenköpfen ein durch einfachste und spannungsvoll angeordnete Formen sehr wirkungsvolles Relief und eine stehende Frauenfigur, in der allerdings Tektonik und Oberflächenbehandlung nicht überall eindeutig zusammenspielen.

Ein abschließendes Urteil über die ganze Gruppe wird sich erst fällen lassen, wenn auch die aus Raummangel vorläufig nicht zum Zuge gekommenen Mitglieder des «Ring» ihre Chance in einer geplanten zweiten Ausstellung erhalten haben.

H. Sr.





1

1 Mario Negri, Progetto per una stele dedicata, 1959. Bronze

2 Livio Bernasconi, Periferia di Milano, 1960



2

## Winterthur

**Mario Negri – Livio Bernasconi**

*Kunstmuseum*

2. Oktober bis 13. November

Der Bildhauer Negri und der Maler Bernasconi ergänzen sich räumlich auf eine nicht in ihrer Kunst begründete Weise, sondern durch die Stille und Verhaltenseigenschaft ihrer Produktion; sonst sind allerdings keine Berührungspunkte zu erkennen. Es lassen sich auch kaum Parallelen feststellen.

Mario Negri, der italienische Plastiker, ist heute 44jährig. Die Reputation seiner relativ kurzen bildhauerischen Laufbahn (er begann eigentlich erst vor fünf Jahren frei zu arbeiten) stützt sich auf eine Einzelausstellung in der bekannten Galleria del Milione in Mailand, den Nationalen Preis der Stadt Turin, eine Einladung an die Biennale von Venedig im Jahre 1958, den Preis der Stadt Rom an der Quadriennale di Roma und schließlich auf Ausstellungen in Deutschland, Belgien, England, Frankreich, den USA und Ankäufe der Museen von Mailand, Turin, Triest, Rom, Otterlo, Amsterdam, Jerusalem, Baltimore, Cambridge, Chicago, Saint Louis. In der kleinen Figur «Donna in cammino vista da lontano», die 1956 entstand, ist die Urzelle des plastischen Schaffens von Negri deutlich zu erkennen. Sie enthält alle Attribute seiner künftigen Arbeit: statische Bewußtheit und Vertikalbetonung, Gestik, Aufächerung. Im Grunde genommen bleibt er sich – trotz vehementer Entwicklung in abstrahierender Richtung – immer treu, handle es sich nun um seine «Allegoria» in Vogelform oder «Gruppo in quattro n. 2». Doch je stärker seine bildhauerische Allüre ausläßt, desto dünner wird die zu bannende Form, wie dies beispielsweise in «Grande figura multipla» oder «Grande figura senza ombra» offenkundig ist. Es waltet ein tiefer bildnerischer und symbolistischer Ernst in dieser Kunst, der wie das Rausen des Weltalls wirkt. Der Binnenform widmet Negri höchste Konzentration, und er trachtet stets danach, das Kantengefüge den Konturen harmonisch anzugleichen, was den Figuren oft eine asketische Herbitheit verleiht, die der Bildhauer durch die strukturelle Aufrauung mildert.

Livio Bernasconi, der 28jährige Tessiner, hat nicht nur hierzulande einen sehr guten Namen. Zuletzt begegneten wir ihm an der Ausstellung der 42 jungen Künstler in St. Gallen. Es ist eine Verwandtschaft zu Bernard Buffet da: in der Themenwahl und Malweise, wobei just die Malweise durch die Themenwahl, ähnlich wie bei Buffet, bedingt ist. Bernasconi sucht den intensiven Vor-

wand für seine malerische Besessenheit in der Düsternis. Seine Schwarz, Braun, Rot und Grün sind von einer transparenten Dichte und Schwerblütigkeit, daß man spürt, wie Bernasconi leidenschaftlich die Farben mischt und den Pinsel über die Leinwand führt. Merkwürdig und aufschlußreich ist «Matera», ein letztes Jahr entstandenes Städtebild, in dem man Anklänge an den frühen Mondrian zu erkennen meint. Auf diesem linearen Prinzip baut sich Bernasconis künstlerisches Credo auf. Wie alle echten Maler will er nicht Tiefe, Erkenntnis oder Schönheit wiedergeben, sondern vor allen Dingen Bilder herstellen, die seine unstillbare Hingabe befriedigen. Wenn dabei Werke hervorgehen wie «Salina», «Ferrovia», «Operaio che dorme», «Scale», «Tavolo», «Vescovo in trono» u. a., die reine Gemälde sind, dann belegt dies erneut die Wahrheit, daß starke malerische Wirkung nicht durch Abstraktion oder Eigenart erreicht werden kann, sondern lediglich dank der Durchdringung der Arbeit mit dem ganzen Gewicht einer intelligenten Persönlichkeit.

Hans Neuburg

## Zürich

**Henry Moore**

*Kunsthaus*

11. September bis 16. Oktober

In Zürich gab es eine wahre Welle englischer Plastik. Auf die Stiftung einer Plastik Henry Moores durch die Familie Bär folgte die große, durch den British Council vermittelte Œuvre-Ausstellung Henry Moores; ihr schloß sich eine ausgezeichnete Ausstellung Barbara Hepworth bei Lienhard an, über die wir im nächsten Heft berichten werden.

Die Moore-Ausstellung im Kunsthaus ist zu den großen Kunstereignissen in Zürich zu zählen. Man hat auch in Zürich bei vielen Gelegenheiten Werke des englischen Bildhauers gesehen; diesmal handelte es sich aber um eine gültige Repräsentation seines gesamten Schaffens. Man nahm an der Auseinandersetzung einer großen künstlerischen Persönlichkeit mit den brennenden Fragen der Zeit teil, eines Künstlers, der sich nicht scheut, sich als solcher zu fühlen und zu bezeichnen. Allerdings ohne den Habitus der Gottähnlichkeit, mit dem früher (und auch heute noch) mancher Halbkünstler auftritt. Im Gegenteil: ein Künstler, bei dem das Menschliche im Werk, in der Beziehung zu seiner Arbeit und auch im Denken in höchst eindrucksvoller und dazu noch in sympathischer Weise hervortritt.



Zur Würdigung Moores erscheint es wichtig, daran zu erinnern, daß der 1898 geborene Künstler zur zweiten Generation der Kunst des 20. Jahrhunderts zählt. Sein Œuvre beginnt in den zwanziger Jahren, als die Hauptentscheidungen um die neuen künstlerischen Felder und Ausdrucksformen schon gefallen waren. Ebenfalls wichtig zu sagen, daß er aus einer Bergarbeiterfamilie hervorgekommen ist, also einen langen Weg innerer Emanzipation zu durchschreiten hatte. Um so bedeutender ist sein – insbesondere für England – früher Anschluß an die europäische Avantgarde, sein Sprung mitten in das künstlerische Zeitgeschehen, das zu jenen Zeiten noch keineswegs gewinnbringend gewesen ist.

Das Material der Zürcher Ausstellung war vorzüglich balanciert: etwa 60 plastische Werke von 1927 bis 1958, monumentalen bis kleinplastischen Formates, und etwa ebenso viele Zeichnungen aus der gleichen Zeitspanne. Für die Präsentation machte Dr. Wehrli zum erstenmal den Versuch, die große Halle des Kunsthausneubaus in ihrer vollen Ausdehnung ohne jede Unterteilung auszunutzen. Die Wirkung war sehr stark. Raum um die Plastiken, ein eindrucksvolles Gesamtbild des Œuvres, bei dem der Faktor Zeit insofern mitspielte, als allein schon ein Rundblick – wie viel mehr ein kontinuierlicher Rundgang – die Vorstellung eines Zeitablaufes provozierte. Diese Primär-Impression überspielte die Proportionsprobleme, die sich bei solchen räumlichen Distanzen für die Präsentation der Kleinplastiken und auch der Zeichnungen unweigerlich ergeben mußten.

Wenn man von der Betrachtung einzelner Werke absieht, unter denen sich gültige, jenseits der Diskussionen stehende Meisterwerke der Kunst unsrer Zeit befanden, so gingen die tiefsten Eindrücke von den Formwandlungen aus, die sich bei Moore in bedächtigen Schüben, zum Teil in zeitlichem Nebeneinander abspielen. Die Veränderungsprozesse sind in tiefen geistigen und vitalen Regionen verwurzelt. Daher ihr großes inneres Gewicht, daher die Glaubhaftigkeit. Am Beginn, in den zwanziger und beginnenden dreißiger Jahren, steht die Abstraktion. Aus anfänglichen Beziehungen zu Picasso, wohl auch zu Arp, entsteht eine eigene Bildsprache, ein Ton des inneren Volumens gleichsam, der durch das gesamte Œuvre hindurch erklingt, durch alle Formwandlungen durch und über sie hinweg. Diese frühen abstrakten und abstrahierenden Werke, deren Sprache Moore auch in der späteren Entwicklung gelegentlich wieder aufnimmt, gehörten zu den Höhepunkten der Ausstellung.

Ihnen folgt die Aushöhlung der Form und die Entwicklung von Doppelungen durch das Ineinander von Außen- und Innenform. Im Gesamtbild, wie man es in der Ausstellung wahrnahm, stellen diese Aushöhlungen und Durchbohrungen die persönlichsten Züge des Künstlers dar; was zuerst vielleicht als monoton erscheint, wird später als vielfache Variation eines hochbedeutenden bildnerischen Themas erkennbar. Zu höchster Symbolkraft steigert sich dieses Prinzip im Thema «Helm-Kopf», das sich über mehr als zehn Jahre erstreckt.

Mit größtem Ernst stellt Moore die Frage: Figur. Auch hier ein großer Spannungsbogen von abstrahierenden Figuren stellen, die die Grenzen des Lineargestellten erreichen, bis zur organischen Figur andererseits, die bis zum Realen gelangt. Dazwischen höchst merkwürdige, überzeugende Figuren aus auseinandergebrochenen einzelnen Teilen. Vielleicht unter dem Eindruck von Fragmenten alter Kunst entstanden, sind sie zu besonders großartigen Emanationen Moores geworden. Daß das Figürliche, das heißt die Menschengestalt, Moore so zentral beschäftigt, ist ein höchst interessantes Symptom, eine Fixierung an ein – nicht das einzige! – Axiom im künstlerischen Tun, das zugleich ein Festhalten an traditionellen Begriffen des Künstlerischen bedeutet. Nicht im Sinne einer polemischen Fanfare, sondern aus einer Verbundenheit (um nicht zu sagen Solidarität) zur menschlich-natürlichen Kreatur und ihrer nicht unbedingt notwendigen Abschaffung.

Mit dieser Bindung geht Hand in Hand die Bindung an traditionelle Begriffe wie Schönheit, Größe, Kunst überhaupt. Daß hier auch Problematisches vorliegt, steht außer Zweifel: Gefahren des Eleganten, ja des Dekorativen, wobei allerdings auch einmal die Frage zu stellen wäre, ob das heute von so vielen Aspekten aus gescholtene Dekorative wirklich zu schelten sei oder ob sein Vorhandensein nicht mit primären, unveränderlichen Tendenzen des Menschen aller bisherigen Zeiten, Regionen und Kulturen zusammenhänge.

So sehr das Œuvre eines Moore zur Reflexion anregt – ein geistiger Vorgang –, so unmittelbar, so unauf löslich ist seine Beziehung zur Region des Vitalen und Empfindungsmäßigen. In diesem Sinn bezeichneten wir eingangs die Zürcher Moore-Ausstellung als ein Ereignis.

H. C.

## Neue Wohnhausarchitektur in Australien

Kunstgewerbemuseum

20. September bis 15. Oktober

Bei den gezeigten Bauten handelte es sich durchwegs um Einfamilienhäuser, die auf größeren, parkartigen Grundstücken errichtet sind, eine Wohnform also, die bei uns immer mehr verschwindet. Die Häuser erinnern stark an Beispiele aus den Vereinigten Staaten, besonders aus Kalifornien. Die klimatischen und landschaftlichen Gegebenheiten sind ja in beiden Gebieten ähnlich. Ebenso ist an beiden Orten die angelsächsische Wohnbautradition und die starke Bevorzugung des Einfamilienhauses maßgebend. Die Ausstellung war ein weiteres Symptom für die zunehmende Internationalisierung der Erdoberfläche. Die herrlichen Eukalyptusbäume wurden einerseits aus Australien nach Kalifornien gebracht (ursprünglich als Schwellenholz für die großen Eisenbahnbauten des letzten Jahrhunderts angepflanzt) und bilden heute einen wesentlichen Bestandteil der Landschaft; andererseits finden wir den in Kalifornien geprägten Ausdruck des modernen Einfamilienhauses in Australien wieder.

Die gezeigten Häuser können kurz folgendermaßen charakterisiert werden: Sie sind meist einstöckig, haben ein Flachdach in Metalldeckung und weisen einfache, offene Grundrisse auf. Sie sind in trockener Skelettbauweise erstellt. Das Konstruktive ist stark betont; oft empfindet man eine Überinstrumentierung der recht kleinen Bauaufgaben. Das ausgeglichene, warme Klima läßt Isolationsprobleme in den Hintergrund treten und ermöglicht die Anlage von kleinen Innenhöfen und ein starkes Öffnen der Häuser nach außen. Der schöne Baumbestand schützt die großen Glasflächen vor Besonnung und gibt den Häusern Maßstab. Uns müssen die gezeigten Bauten als interessante Einzellösungen und Wohnform der wenigen ohne große architektonische Aktualität erscheinen. In konsequenter Anwendung als Wohnform der mittleren Einkommensklassen führen sie zu ungesunder Aufblähung der Städte und zur Überdimensionierung der Anlagen für den privaten Verkehr. Los Angeles zeigt schon heute das entsprechende Resultat: eine Ausdehnung bis zu 10 000 Quadratkilometern, fehlende Zentren, Unmöglichkeit eines rationalen öffentlichen Verkehrsmittels, unsinnige Expreß-Straßen-Bauten und gefährliche Vergiftung der Luft durch Auspuffgase. So wohlgefällig und befreiend die in der Ausstellung gezeigte Architektur wirkte, so wenig dürfen wir ihre städtebaulichen Konsequenzen vergessen.

Fritz Schwarz



**Irma Bamert***Kunstkammer Strau'Hoff*

5. bis 23. Oktober

Die Künstlerin stellt Malerei und Keramik aus, die sich beide in ihrer Art so entsprechen, daß sie empfindungsmäßig nicht voneinander zu trennen sind. Zwar haben wir uns mehr als einmal gegen Kunstgewerblerinnen gewandt, die beachtlich gutes künstlerisches Handwerk trieben und plötzlich begannen, unterdurchschnittlich zu malen; bei Irma Bamert verstummt solche Kritik. Denn ihre Keramik ist nicht «beachtliches Handwerk», sondern plastische Ausdrucksform des gleichen Schönheitswillens, der ihre Aquarelle, Collagen und Gemälde bestimmt. Sie begann mit Keramik, hat an ihr Sinn und Auge geschult für ihre Malerei; der Betrachter wird vor ihren Bildern überrascht und angerührt durch eine Empfindsamkeit, welche durch strenge formale Kontrolle, ein geduldiges Auskosten gegangen ist. Die Themen dieser meist kleinformatigen Werke dienen den Gedanken und dem Geheimnis der Welt, verkörpert in der Transparenz des Mohns, im Brennen und Welken des Traumbaumes, in einem herbstlichen Aufbruch. Die Gemälde wirken als sicherer und guter Beginn, der die Künstlerin zu weiteren farbigen formalen Wandlungen führen wird – so wie sie das gleiche Thema gerne farblich variiert. – Ihre Keramik hingegen steht an der Vollkommenheit dessen, was man

von Lehm, Farbe und Glasur verlangen darf. Die Schalen und Krüge, ohne Töpferscheibe geduldig aufgebaut, sind so dünn, daß sie mit Email verwechselt werden könnten, und von einer ungemessen vitalen Spannung der Oberfläche. Die Form scheint ohne Rücksicht auf alltägliche Benutzung, ist Kugel, Oval, ist Schale und gibt einen vollen reinen Glockenton bei der Berührung, ein spannungsreiches Vibrieren, wie wir das bei schweizerischer Keramik immer vermißt haben. Die Glasur bestimmt das überlegte und zugleich intuitive Verhältnis zur Farbe, die unvorherzusehende Möglichkeit der Verwandlung im Feuer, so daß bei einigen Werken ein musikalischer, plastischer und malerischer Zusammenklang voll zeitloser Schönheit entsteht.

U. H.

**Werner Frei***Galerie Palette*

9. September bis 4. Oktober

Werner Frei, 1907 geboren, gehört zu den schweizerischen Abstrakten der neueren Welle. Der Übergang vom Gegenständlichen zu freier Gestaltung erfolgte 1953, nachdem Frei – im Zuge einer autodidaktischen Entwicklung – schon zu einem gewissen Namen gelangt war. In verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahre – bei den repräsentativen Ausstellungen moderner schweizerischer Malerei war er merkwürdigerweise nicht vertreten – war eine profilierte künstlerische Persönlichkeit hervorgetreten, die sich in zusammengefaßten Farbstrukturen äußerte und durch farbige Knotenpunkte und dynamische Linienzüge auszeichnete. Der Radius war nicht sehr groß; um so sympathischer erschien die Beschränkung auf ein kleineres, um so belebteres Feld.

Ähnliche Probleme zeigten sich auf Freis Herbstausstellung 1960. Der Maler hat sich in einem Teil der ausgestellten Werke, die sämtliche aus den Jahren 1959 und 1960 stammten, größeren Formaten zugewendet, bei denen lineare Strukturen, im Sinn farb magnetischer Kraftfelder, eine wesentliche Rolle spielen. Es scheint Frei jedoch noch nicht geglückt, über einen gewissen Schematismus hinauszukommen und zu wirklich belebten Gebilden vorzustoßen. Gerade die großen Formate ver-

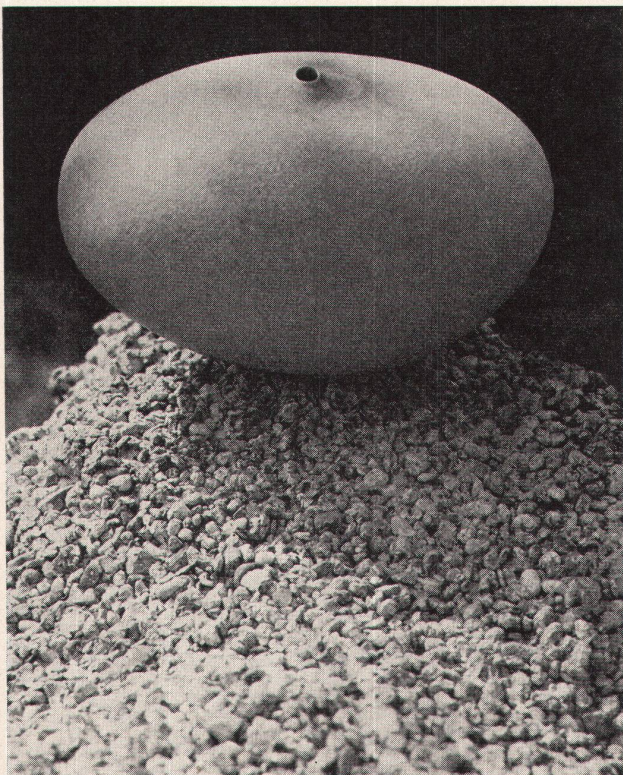
langen in besonderem Sinn die Synthese von künstlerischer Faust und hoher Sensibilität, die hier noch vermißt wird. Eine Entwicklung, wie sie Frei eingeleitet hat, verlangt Zeit, so daß die Resultate seiner Bestrebungen vielleicht erst in einer weiteren Entwicklung sichtbar werden können.

Eine Reihe von Bildern kleinen Formates zeigen jedoch Vertiefung und Bereicherung der Farbkomposition, aus denen hervorgeht, daß der Maler sich mitten in fruchtbarer Entwicklung befindet. Freis Bilder dieser Gattung haben innerhalb der abstrakten Schweizer Malerei Bestand; sie verdienen mindestens so viel Beachtung wie die Produkte der verschiedenen «dark horses», auf die – weil sie jung – im Zuge unserer Zeit vielleicht etwas zu rasch «gesetzt» wird. H. C.

**Hel Enri***Galerie Suzanne Bollag*

16. September bis 12. Oktober

Die heute 87jährige Malerin Hel Enri ist die Mutter des polnischen Begründers der mecanofaktistischen Kunst, einer pionierhaften Bewegung der zwanziger Jahre. Während der Sohn, Henryk Berlewski, einer der Mitbegründer der konstruktivistischen Malerei war, ist seine Mutter, die übrigens erst vor einigen Jahren mit ihrer künstlerischen Arbeit begann, eine reine Poetin, die in ihre blumenähnlichen Gebilde allegorisch-abstrakte Formen verwebt. Alle in der Galerie Bollag sichtbaren 25 Malereien, samt den ersten beiden interessanten Tuschzeichnungen, bringen eine altersweise Heiterkeit in den Raum. Das Ornamentale verbindet sich auf eine nahezu traumwandlerische Art und Weise mit dem Vegetativen. Handle es sich nun um Blumenbilder oder Aquarelle wie «Fantaisie céleste», immer schwingt eine verklärende schöpferische Lust und Unbekümmertheit mit, die diesen kleinformatigen Darstellungen eine sonore Entzücktheit verleiht. Die Stadt Paris erwarb eines der Bilder von Hel Enri für ihre Sammlung. Die Malerin wurde 1954 vom damaligen Präsidenten der Französischen Republik, René Coty, als «jüngste Debütantin Frankreichs» in den Elysée-Palast eingeladen, wo er ihr seine Glückwünsche aussprach. 1955 nahm Hel Enri an der Ausstellung «Découvrir» der bekannten Galerie Charpentier in Paris teil. 1958 wurde sie von der polnischen Regierung zu einer Ausstellung in Warschau eingeladen, wobei das Ministerium für Kultur und Kunst einige Werke für die nationalen Museen ankauft. Seit 1958 stellt Hel Enri regelmäßig im «Salon des Indépendants» aus. In vielen namhaften



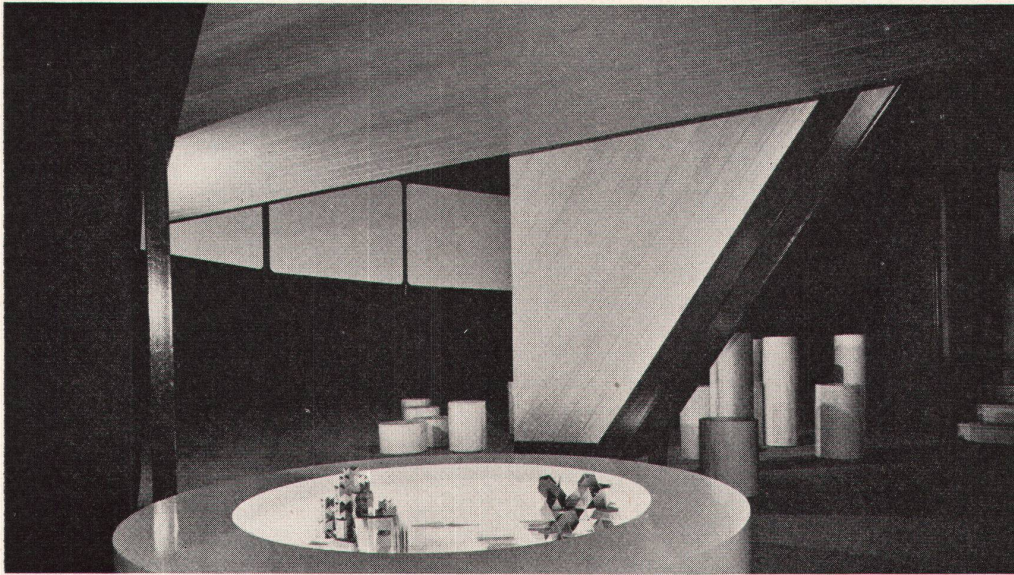
Irma Bamert, Vase

Photo: Michael Wolgensinger, Zürich



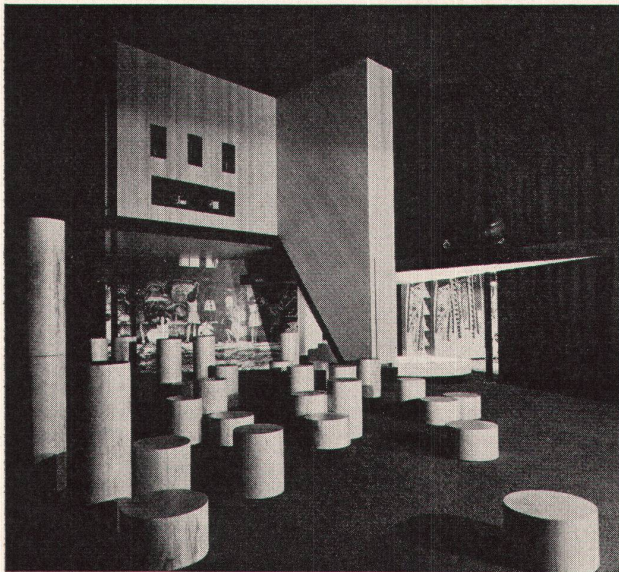
<b>Aarau</b>	Kunsthaut	Aus aargauischem Privatbesitz I	16. Oktober – 20. November
<b>Basel</b>	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Cuno Amiet – Junge holländische Bildhauerei Kunststile am Sepik Stoffverzierungen: Stickerei und Applikation Typographie Hel Erni Jean François Comment Ecole de Lyon	15. Oktober – 20. November 12. Juni – 30. November 1. Oktober – Januar 5. November – 23. Dezember 19. November – 5. Januar 29. Oktober – 20. November 22. Oktober – 20. November
<b>Bern</b>	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Verena Müller  Galerie Spitteler	Albert Anker Max von Mühlenen Fred Stauffer Marguerite Frey-Surbek – Victor Surbek in New York Charles Barraud	17. September – 11. Dezember 5. November – 4. Dezember 22. Oktober – 20. November 26. November – 29. Dezember 19. November – 17. Dezember
<b>La Chaux-de-Fonds</b>	Musée des Beaux-Arts	Georges-Henri Adam	29 octobre – 27 novembre
<b>Chur</b>	Kunsthaut	Hans Fischer fis – Max Hunziker Bündner Künstler	15. Oktober – 20. November 3. Dezember – 9. Januar
<b>Frauenfeld</b>	Galerie Gampiroß	Werner Frei Giorgina. Neue Keramik	13. November – 2. Dezember 4. Dezember – 16. Dezember
<b>Genève</b>	Athénée	Max Fabre	14 novembre – 3 décembre
<b>Grenchen</b>	Galerie Bernard Galerie Toni Brechbühl	Vier deutsche Maler Rolf Lehmann	3. November – 4. Dezember 29. Oktober – 19. November
<b>Lausanne</b>	Galerie Maurice Bridel  Galerie l'Entracte  Galerie Kasper  Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Pajak Jean Couy Walter Meier Ed. Chapallaz. Céramiques Erwin Rehmann – Tharrats Tabara F. Preisig	29 octobre – 18 novembre 19 novembre – 9 décembre 5 novembre – 18 novembre 19 novembre – 13 décembre 2 novembre – 26 novembre 30 novembre – 24 décembre 12 novembre – 30 novembre
<b>Lenzburg</b>	Galerie Rathausgasse	Hans Potthof	5. November – 4. Dezember
<b>Le Locle</b>	Musée des Beaux-Arts	Alfred Huguenin Henri Châtillon	5 novembre – 20 novembre 26 novembre – 11 décembre
<b>Luzern</b>	Kunstmuseum Galerie an der Reuß  Galerie im Ronca-Haus	Adolf Herbst Ernst Schurtenberger Charles Wyrsh Konkrete Kunst	6. November – 15. Januar 15. Oktober – 13. November 19. November – 18. Dezember 19. November – 17. Dezember
<b>Rapperswil</b>	Galerie 58	Ferdinand Gehr	23. Oktober – 17. November
<b>Schaffhausen</b>	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	13. November – 31. Dezember
<b>Thun</b>	Kunstsammlung Galerie Aarequal	Maria Uebersax Paul Gmünder Etienne Clare – Willi M. Huber – Roman Tschabold – Knud Jacobsen	29. Oktober – 20. November 4. November – 30. November 2. Dezember – 4. Januar
<b>Winterthur</b>	Kunstmuseum  Galerie ABC  Buchhandlung Vogel	Mario Negri – Livio Bernasconi Künstlergruppe Winterthur Otto Tschumi Albert Schnyder-Delsberg Robert Wehrli	25. September – 13. November 27. November – 31. Dezember 17. Oktober – 3. November 5. November – 3. Dezember 17. Oktober – 15. November
<b>Zürich</b>	Kunsthaut  Kunstgewerbemuseum   Helmhaus und Stadthaus Strauhof  Galerie Beno  Galerie Suzanne Bollag Galerie Läubli  Galerie Lienhard Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie  Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Sammlung David Thompson, Pittsburgh Hans Aeschbacher – Franz Fischer – Oedön Koch Industrieware von Wilhelm Wagenfeld Gestaltetes Elfenbein. Arbeiten deutscher Künstler und Handwerker Die keramische Fachschule Bern Zürcher Künstler Sofie Egger-Looser – Julio Meissner Yvonne Moser – Paul Vonbun Jürg Soiller – Friedrich Werthmann Jean Weinbaum Hans Fischli Hansueli Saas – Esther Brunner Tobias Schiess – Germaine Knecht Hans Falk Wilhelm Gimmi Paul Racle – Peter Siebold Turo Pedretti Robert Hainard Schweizer Künstler Zinnobor L. Meisser – W. Suter – E. Alder Holzschnitt-Illustrationen von H. Laurens	15. Oktober – 27. November 29. Oktober – 30. November 7. Oktober – 13. November 5. Oktober – 13. November  26. November – 15. Januar 13. November – 31. Dezember 25. Oktober – 13. November 15. November – 4. Dezember 9. November – 29. November 30. November – 31. Dezember 3. November – 30. November 8. November – 28. November 29. November – 22. Dezember 9. November – 10. Dezember 5. November – 3. Dezember 4. November – 29. November 29. Oktober – 26. November 1. Dezember – 7. Januar 19. November – 22. Januar 8. Oktober – 12. November 3. November – 26. November 1. November – 30. November
<b>Zürich</b>	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



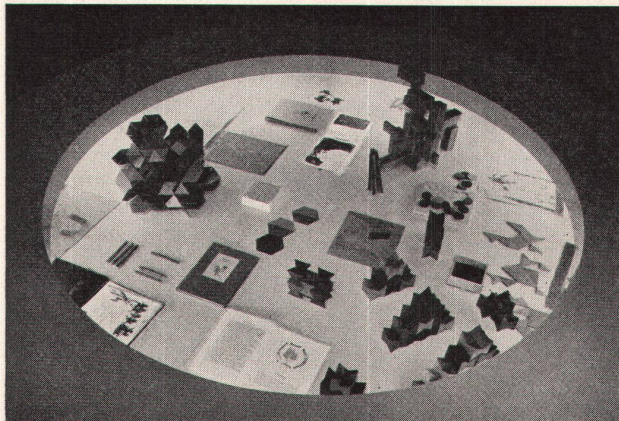


1

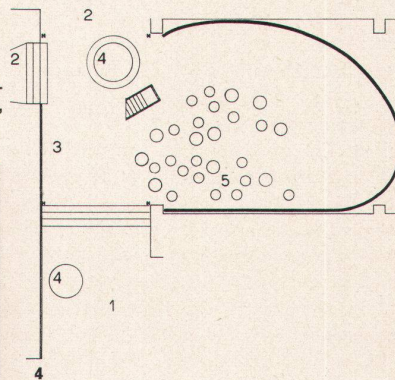
1 Eingang, 2 Verbindung zu den Nachbar-sektionen, 3 Photowand, 4 Vitrine, 5 Sitze, 6 Kabine, 7 Bildschirme



2



3



Schweizer Abteilung an der 12. Triennale

- 1 Blick in den Vorführungsraum des Schweizer Pavillons
- 2 Blick vom Vorführungsraum gegen Projektionskabine
- 3 Vitrine mit Spiel- und Lernmaterial
- 4 Grundriß
- 5 Photowand am Eingang



5

Sammlungen Frankreichs, Polens, Belgiens, der Schweiz befinden sich Werke dieser eigenwilligen Malerin, der das hohe Geschenk einer Talententfaltung geschenkt wurde in einem Alter, da andere Menschen resignieren oder höchstens ihre Memoiren schreiben. Die vitale Frau will ihren Gesichtern Ausdruck verleihen, möchte mit den Bildern ihre Umwelt erfreuen, was ihr immer wieder gelingt.

Hans Neuburg

## Milan

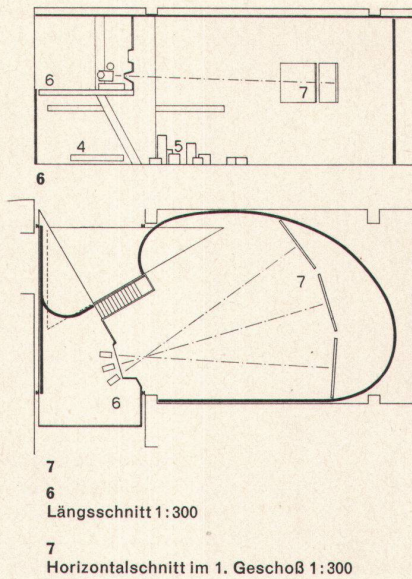
### La section suisse à la 12<sup>e</sup> Triennale de Milan

*Commissaires et aménagement: MM. Georges Brera et Paul Waltenspuhl, architectes. Film: en collaboration avec le réalisateur Alain Tanner. Jeux de lumière: M. Charles-François Philippe, peintre. Arts graphiques: M. Jean Lendi, MM. Jean et Lucien Ongaro. Direction des travaux d'aménagement: M. Josef Arnold.*

Le désir d'établir un contact direct, prenant, suggestif, avec le visiteur en frappant ses sens les plus avivés, à savoir la vue et l'ouïe, par le truchement du cinéma sonore a paru répondre au but recherché: la présentation de l'école moderne sous ses aspects pédagogiques et architecturaux. L'enseignement en Suisse se caractérise par l'absence d'un système commun; car les méthodes appliquées varient d'un canton à l'autre.

Dans la phase préparatoire de l'intégration européenne, il nous a paru intéressant de démontrer le respect qui existe chez nous des minorités linguistiques, d'où dérivent en définitive le respect et la protection du milieu culturel local. La confrontation de différents milieux linguistiques au sein d'un petit pays, la Suisse, nous semble d'un intérêt réel, apte à frapper l'imagination de nombreux





visiteurs soucieux de l'actualité des problèmes culturels.

Les films sont projetés sur trois écrans juxtaposés, à l'aide de trois projecteurs synchronisés. Les trois images apparaissent alternativement, successivement ou simultanément, ce qui permet une grande densité d'impressions visuelles et psychiques en créant des oppositions, des confrontations ou juxtapositions suggestives d'objets et d'idées diverses. La salle de projection offre un aménagement spatial très libre, avec sièges et appuis en rondins cylindriques de diamètres et de hauteurs variés, proche des conditions de nature, en opposition au confort usuel des salles de spectacles. Par ce jeu, les spectateurs sont placés dans une ambiance favorable et incités à mieux saisir les problèmes essentiels de l'âge de la scolarité.

Un grand panneau photographique mural montre une classe d'enfants engagés dans l'aventure du dessin collectif. Une table ronde permet la présentation de petit matériel d'enseignement (jeux de composition, manuels scolaires illustrés, documentation technique, etc.).

Le film présente quatre milieux scolaires typiques de notre pays, parmi lesquels ont été choisis, à titre d'exemple, des extraits des diverses activités du programme d'enseignement.

En Suisse française: un milieu urbain dense, une école enfantine et primaire entourée d'un parc public, libre expression de l'enfant dans le cadre de la communauté scolaire.

En Suisse allemande: un milieu urbain étendu, une école secondaire cantonale isolée dans un espace de verdure, sports et activités récréatives de l'adolescent, un milieu campagnard, une école primaire intégrée dans la vie villageoise, l'enseignement technique, les travaux manuels et ménagers.

En Suisse italienne: un bourg tessinois des pré-alpes, une école de district, l'unité de classe, travail libre et devoirs scolaires individuels.

Ce film ne poursuit pas un but technique ou didactique; il s'efforce de montrer l'épanouissement de l'enfant lorsque le cadre est approprié à son âge et à son habitat.

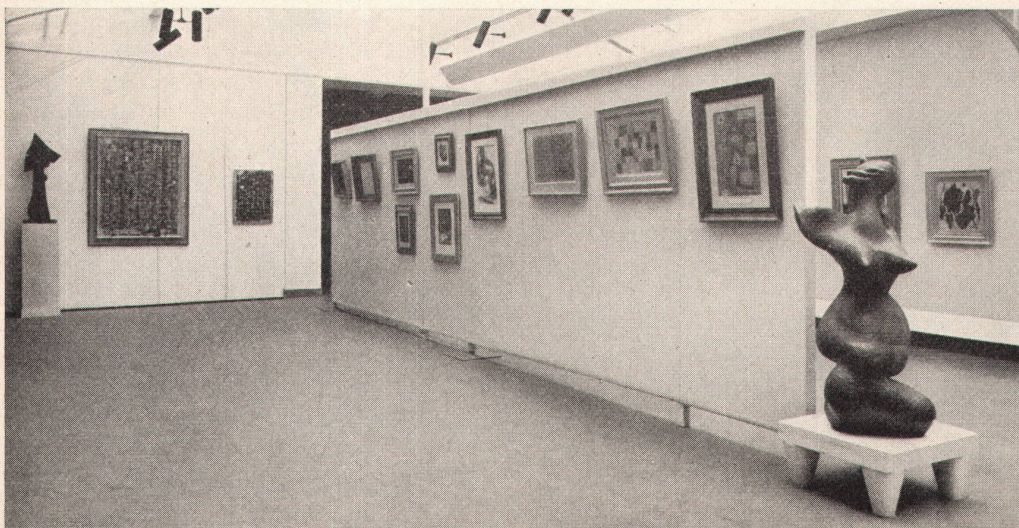
Production: Actua-Films Genève. Photographie: Fernand Reymond, Adrien Porchet. Musique: Jacques Olivier. Réalisation: Alain Tanner; d'après une idée de Georges Brera et Paul Waltenspühl.

Le film a été tourné dans les écoles suivantes: Ecole du Parc Geisendorf à Genève (Georges Brera, Paul Waltenspühl, arch.), Ecole du Freudenberg à Zurich (Jacques Schader, arch.), Ecole de Thayngen (Ernst Giseler, arch.), Ecole de Bellinzona (Alberto Camenzind, Bruno Brocchi, arch.).

## Pariser Kunstchronik

Während der Frühsommer- und Sommersaison waren in Paris folgende Ausstellungen zu verzeichnen: Pierre Soulages in der Galerie de France. Man hatte in Paris seit einigen Jahren keine Einzelausstellung von diesem Maler mehr gesehen. Seine Großformate haben das vertikal-horizontale Kompositionssystem aufgegeben und nähern sich immer mehr der amerikanischen Aktionsmalerei, insbesondere der von Franz Kline. – In derselben Galerie gab auch der seit einem Jahrzehnt in Paris lebende chinesische Maler Zao-Wou-Ki eine Einzelausstellung. Zao-Wou-Ki hat sich um das französische Bürgerrecht beworben und wurde bereits auch an der Biennale von Venedig im französischen Pavillon präsentiert. Gleichzeitig konnte man konstatieren, daß die ostasiatische Thematik ganz aus seiner Malerei verschwunden ist. – Von den gegenwärtigen Spitzenreitern der französischen Malerei stellte Dubuffet bei Daniel Cordier, Mathieu in der Galerie Internationale aus. René Drouin präsentierte den jungen spanischen Maler Cuixart, dessen Materialbilder sich mit dem Surrealismus berühren. Cuixart war die letzte «Entdeckung» des Sammlers Henri Pierre Roché. – Der in Frankreich niedergelassene amerikanische Maler John Koenig wurde von der Galerie Arnaud gezeigt. Die Ausstellung wird diesen Herbst in erweiterter Form im Museum seiner Vaterstadt in Seattle (USA) sichtbar gemacht. – Ein anderer in Paris niedergelassener amerikanischer Maler, John Levée, stellte in der Galerie de France aus. Der kanadische Maler Riopelle erschien in der Galerie Kléber; er lebt teils in Frankreich, teils in New York und Bridghampton (Long Island). – Die Galerie Flinker gab mit ihrer ersten Ausstellung, einer Retrospektive Frank Kupka, gleich einen guten Eindruck. Die Auswahl und Darbietung waren sorgfältig getroffen. Die Gestaltung der Galerie wurde von dem jungen Schweizer Architekten Ubaldo Klug besorgt, der letztes Jahr auch die Galerie Facchetti neu einrichtete.

Drei Bildhauer verwandter Tendenz stellten diesen Sommer aus, die Schweizerin Isabelle Waldberg in der Galerie du Dragon, Alicea Penalba in der Galerie Claude Bernard und Wostan bei Lara Vinci. Sie gehören zu der interessanten



8  
Ausstellung «Hommage à Jeanne Bucher» in Paris  
Photo: Janine Pradeau





1  
Isabelle Waldberg, Monument pour une  
faillite und Agarien 1<sup>er</sup>

Photo: Michel Waldberg

2  
Flugbild von Arbela (heute Erbil), östlich von  
Mosul (Ninive). Aus der Frühzeit des Städte-  
baues

3  
Der Alexanderwall in der Gurgan-Ebene, mut-  
maßliches Schema der Befestigung  
(ca. 330 v. Chr.)  
Aus: Ernst Egli: Geschichte des Städtebaus



2

Bildhauergruppe, die sich vor sechs Jahren bei Suzanne de Conninck zusammenfand; die Gruppe ist heute leider durch den Kunsthandel auseinandergerissen und wird von hier aus im internationalen Museumsbetrieb in neuen Konstellationen präsentiert. Ganz besonders ist die Ausstellung von Isabelle Waldberg zu erwähnen, die mit ihren Bronzeplastiken einen sehr persönlichen lyrisch-romantischen Stil durchsetzt, in dem die pflanzliche Formenwelt ihre geheimnisvolle Wirkung ausstrahlt. In einer wesentlich anderen Handschrift wirkt die pflanzliche Welt auch in den Eisenplastiken des Amerika-Japaners Tajiri, der im Centre Culturel Américain mit dem Maler Manchester ausstellte, als künstlerischer Antrieb.

Ferner sind zu erwähnen: neue Malereien von Corneille in der Galerie «Le Musée de Poche», neue großformatige Radierungen und Bronzeplastiken von Georges Adam in der Galerie La Hune, Appel in der Galerie Rive Droite, Bryen in der Galerie Cazenave, Estève in der Galerie Galanis, Tapissereien, polychrome Reliefs und Zeichnungen von Gilioli in der Galerie Craven und schließlich die mit allgemeinem Interesse erwartete Ausstellung von Jean Arp in der Galerie Denise René.

Zu den größeren Kunstmanifestationen gehörte die bedeutende Retrospektive Hommage à Jeanne Bucher in den neueröffneten weiträumigen Ausstellungssälen der Galerie J. Bucher an der Rue de Seine, wo bedeutende Frühwerke von Braque, Gris, Léger, Picasso, Laurens, Chagall, Mondrian, Pevsner, Miró, Arp, Max Ernst, Giacometti usw. neben jüngeren Künstlern wie Bazaine, Bissière, Hajdu usw. aus der Sammlung der Galerie gezeigt wurden. Das Musée Rodin zeigte die moderne italienische Plastik.

F. Stahly

## Bücher

### Ernst Egli: Geschichte des Städtebaues

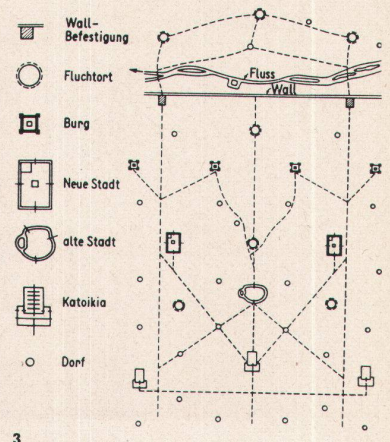
Erster Band: Die Alte Welt

372 Seiten mit 262 Abbildungen und  
28 Karten

Eugen-Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich  
1959. Fr. 55.—

Das Buch von Dr. Ernst Egli, Professor für Geschichte des Städtebaus an der ETH in Zürich, ist die reiche Ernte langjähriger Studien und eine dementsprechende außerordentlich gehaltvolle Aussage. Die 364 Seiten sind förmlich bis an den Rand angefüllt mit historischen Fakten, Hinweisen und bildlichen Belegen. Das Buch dürfte in seiner Dichte und Komplexität in der Stadtbau-literatur einzig dastehen und füllt hier eine wichtige Lücke aus, wertvoll für die interessierte Fachwelt, besonders aber auch als Lehrbuch für Studierende. Das Direktorium der «Stiftung der Schweizer Landesausstellung 1939 für Kunst und Forschung» war gut beraten, dem Autor bei der Bearbeitung des anspruchsvollen Themas finanzielle Unterstützung zu gewähren.

Die sehr schwierige und vor allem sehr umfassende Aufgabe hat der Autor durch Beschränkung auf das Wesentliche und durch übersichtliche Gliederung des Stoffes vorzüglich gemeistert. Die Lektüre stellt allerdings an den Leser recht hohe Anforderungen, nicht nur bezüglich der auf verschiedenste historische und kulturelle Räume sich beziehenden Terminologie, sondern auch bezüglich des historischen Wissens. Hervorzuheben ist, daß der Autor neueste archäologische und urbanistische Forschungs-



3