

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 47 (1960)  
**Heft:** 5: Atelierbauten  
  
**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:** 13.01.2026

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

Orten zur Finanzierung der Unternehmung geplant sind. In diesem Zusammenhang muß bemerkt werden, daß in Boswil ein Künstlerheim geschaffen wurde, das alten und jungen Künstlern für dauernden oder vorübergehenden Aufenthalt offensteht. Das Haus soll nicht den von Künstlern mit Recht gemiedenen Anstaltscharakter zur Schau tragen. Wir hoffen vielmehr, daß es zur Arbeitsstätte tätiger Künstler wird.

Bleibt noch die Frage, wie der Betrieb finanziert werden kann. In erster Linie werden die Kosten aus den Mitgliederbeiträgen des Vereins bestritten. Ferner leisten die Pensionäre nach Möglichkeit einen den Umständen entsprechenden Beitrag.

Das Postcheckkonto für den Baufonds lautet: Stiftung «Alte Kirche Boswil», Zürich, VIII 5760.

W.H. Rösch

#### Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg

Vom 13. Juli bis 13. August werden in Salzburg wieder die Kurse der Internationalen Sommerakademie abgehalten. Oskar Kokoschka, mit den Assistenten Rudolf Kortokraks, Andreas Rothe, William Thomson, Michael Pelikan, leitet die «Schule des Sehens». Ihr angegliedert sind die Seminare für Maltechnik (Toni Roth), Lithographie (Slavi Soucek), Bildhauerei (Giacomo Manzù mit den Assistenten Giacomo Baragli und Josef Zenzmaier) und Bau (Konrad Wachsmann). Auskünfte erteilt das Sekretariat, Postfach 56, Salzburg I.



1

Aus der Ausstellung «Europäische Masken» im Schweizerischen Museum für Volkskunde, Basel



2

«Partl» aus Kärnten

Photos: 1 Maria Netter, Basel; 2 Museum für Völkerkunde, Basel

## Ausstellungen

### Basel

#### Europäische Masken

Schweizerisches Museum für Volkskunde  
20. Februar bis 24. April

Wie bereits anlässlich der großen und großartigen Ausstellung des Basler Völkerkundemuseums «Die Maske – Gestalt und Sinn» angekündigt, ergänzte etwas später das Schweizerische Museum für Volkskunde sinnvoll mit einer Schau europäischer Masken. Dem Umfang der Museumssammlungen und des zur Verfügung stehenden Raumes entsprechend sehr viel kleiner, öffnete diese Ausstellung eine dem Maskenwesen der Naturvölker durchaus verwandte, aber doch völlig andersartige Welt. Es ist die Welt

des Brauchtums, die in unseren zivilisierten und christianisierten abendländischen Gegenden zu etwas mehr oder weniger Fakultativem geworden ist. Jedenfalls geht ihr – und das wird letzten Endes auch in den Masken spürbar – jene Kraft der Verkörperung geglaubter realer übermenschlicher Kräfte und Mächte ab, die das Maskenwesen der Naturvölker zu einer lebensnotwendigen und gesellschaftlich konstituierenden Einrichtung werden ließ.

Die Wurzeln des Maskenwesens mögen in beiden Kulturbereichen im gleichen Boden menschlichen Wesens und menschlicher Reife stecken. Trotzdem ist auch in den Masken Europas uns nicht alles vertraut, sondern vieles überraschend, fremd und befremdend. Darin liegt der Gewinn dieser ebenfalls systematischen Übersicht, die von Dr. Robert Wildhaber wieder sehr klar, schön und vielfältig aufgebaut wurde. Wie bei den Naturvölkern, so ist auch in Europa das

Maskenwesen vor allem an die bäuerliche Kultur, und zwar an die Ackerbau treibende, gebunden. Sie hat das Maskentreiben auch am treuesten bewahrt. Gebundenheit an die Natur und Abhängigkeit von ihnen den Menschen nicht unterstehenden Kräften erzeugt Glauben und Abergläuben an Geister und übermenschliche Mächte.

Interessant ist folgende Tatsache: Während die Maskenform der außereuropäischen Völker kaum zu erkennen geben, ob sie Naturgeister verkörpern oder herrscherliche, terrorisierende Geheimbundmächte, ist im europäischen Maskenwesen längst eine Differenzierung eingetreten. Im Karneval oder an der Fasnacht der Städte hat das Maskenwesen seinen politischen, satirischen Aspekt bekommen.

Die Unterschiede und Übergänge ließen sich in der Ausstellung, die geographisch gruppiert wurde, sehr schön erkennen. Da sie aus eigenen Sammlungsbestän-

den zusammengestellt wurde, überwogen selbstverständlich zahlenmäßig die Schweizer Masken, die aus dem Wallis, der Ost- und der Innerschweiz besonders vielfältig gezeigt werden konnten. Eine eigene, besonders interessante Abteilung bildeten die Basler Fasnachtslarven und Masken, die hier in drei Etappen zu sehen waren: Aus den Jahren «um 1920», als durch Kunstkreditwettbewerbe unter den vom Bauhaus und von der «Neuen Sachlichkeit» beeinflußten Künstlern die künstlerische Wiederbelebung der Basler Fasnacht erfolgte. Dann aus den Jahren «um 1940» (beziehungsweise nach 1945) – einer Nachblüte des Surrealismus – und schließlich Masken «um 1960», die ihre Entstehung schon längst einer bravurös gehandhabten, phantasievollen Virtuosität verdanken. Künstler wie Otto Abt, Irène Zurkinden, Alex Meier, Ferdi Afflerbach werden unter anderem als ihre Schöpfer genannt. Kein größerer Gegensatz läßt sich denken als der zwischen einer Basler Fasnachtslarve – einer Gugelhopfform als preußischer Pickelhaube über einer dicken weißen Knollennase – und jenen mächtigen, wandelnden Bäumen gleichenden Grünmasken aus Ragaz und der Westschweiz (wie sie auch in Kroatien in Gebrauch sind), den Verkörperungen alter ländlicher Fruchtbarkeitsriten.

Bernhard Heiliger, Seraph II, 1953. Bronze



Anderseits ließen sich wieder eine Fülle brüderlicher Verwandtschaften unter den Masken aus entlegensten Gegenden feststellen, zum Beispiel unter den prachtvollen und angstregenden Masken in Schafsfellen, die, mit Hörnern oder Federkronen geschmückt, halb Tier, halb Mensch, in Kroatien, dem jugoslawischen Slowenien oder im Wallis mit ihren Glocken die bösen Geister des Winters, der Unfruchtbarkeit und des Todes auszutreiben haben.

Innerhalb dieser großen Spannungen wirkten dann weniger vehement die Beispiele aus Süddeutschland, Österreich, Oberitalien, Griechenland usw. Aber auch sie dokumentierten in dieser Ausstellung, was ähnlich im Völkerkundemuseum gezeigt wurde: daß auch die europäischen Masken eine Art Entwicklung durchgemacht haben und noch durchmachen. Eine Entwicklung, die von der einfachen uralten, expressiven «großen» Form zur naturalistischen, porträthaften, grotesken führt und oft auch in kleinliche Bösartigkeit mündet. Nicht überall, aber an manchen Orten ist das geschehen. Sobald die Geistermacht nicht mehr als Realität erlebt wird, wird aus der ursprünglich furchterregenden Maske das Zerrbild eines verunstalteten Menschleins. Die Furcht vor den Geistern verwandelt sich in Spott, das Expressive in die Karikatur.

Auch diese europäische Maskenausstellung bestätigte, was schon die außereuropäische zeigte: daß im Maskenwesen die Funktion nicht und das soziologische Element nur zum Teil formbestimmend ist. Hier liegt der Angelpunkt, in dem sich die systematisch-ethnologische Beobachtung mit der künstlerisch-formalen trifft.

m.n.

figürliche Erscheinungen, eingesponnen in oft symmetrisch aufgebaute organische, symbolische oder abstrakte Ornamente. Über den Bildrand tritt der Betrachter in eine Welt ein, die sich von vornherein nur dem Eingeweihten zu offenbaren scheint, die aber zweifellos echt und durchempfunden und – das erkennt man erst nach dem ersten Erstaunen – auch mit formalen Kostbarkeiten ausgestattet ist. Der große «Geweihträger», die «Kommende», die «Sibylle» sind Figuren, die durch einzelne klar ausgearbeitete Formelemente assoziiert und im übrigen Bildteil durch Ausfüllen und Umrahmen in ihre eigene Welt eingebettet werden. In mancher Hinsicht – in der Verhaltenheit und in der esoterischen Haltung vor allem – erinnert man sich an Meyer-Amden.

Die in Photographien gezeigte Plastik ist eine weit überlebensgroße vereinfachte Frauenfigur, in der die bekannten Vorzüge von Müllers plastischem Schaffen erkennbar sind: Sinn für echte Monumentalität, die in der Reduktion auf die wirklich plastischen Elemente eines Körpers, in der exakten Proportionierung und in der Oberflächenspannung auch großzügiger Formen liegt. Auch bei den Bildern ist vor allem das räumliche Spiel von hervortretenden und im Grund versinkenden Teilformen von besonderem Reiz.

P.F.A.

## Luzern

**Bernhard Heiliger**  
Kunstmuseum  
13. März bis 18. April

Die Ausstellung der rund neunzig Skulpturen und Zeichnungen von Bernhard Heiliger, die während eines Monats im Kunstmuseum Luzern zu sehen war, gab willkommene Gelegenheit, einen der stärksten künstlerischen Gestalter des heutigen Deutschland kennenzulernen. Heiliger, 1915 geboren, studierte in seiner Geburtsstadt Stettin, in Berlin und in Paris, empfing in Frankreich tiefen Eindrücke aus dem Werk Maillols und Despiaus, verwirklichte aber bald mit formaler Folgerichtigkeit seine eigensten plastischen Visionen, die entweder in einem Reich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – einem Zwischenreich, das von starken künstlerischen Impulsen immer wieder erneuert wird – oder in einer Welt völliger Abstraktion beheimatet sind. In jenem Zwischenreich haben Heiligers eindrücklichste und beste Werke, groß- und kleinfürige Rundplastiken, ein Heimatrecht. Sie scheinen sich vor unseren Augen zu verwandeln, scheinen aus

## Bern

**Erich Müller**  
Galerie Auriga  
10. März bis 2. April

Seit rund vier Jahren hat man in der Schweiz von dem Bildhauer Erich Müller, den man zu den persönlichsten und zukunftsversprechendsten jungen Künstlern gezählt hat, kaum mehr etwas gesehen. Um so erwartungsvoller ging man in die Ausstellung der Galerie Auriga, um die Ergebnisse dieser Selbstbesinnung zu sehen; allerdings wurde eine einzige Plastik in Photographien gezeigt, sonst nur Zeichnungen und Grisailles. Man war vor allem einmal überrascht, in eine seltsame Atmosphäre einzutreten, die in manchem an den Jugendstil erinnert: auf basislosen Bildflächen schweben

der natürlichen in eine von reinen formalen und geistigen Mächten inspirierte und bestimmte Sphäre hinüberzugehen. Auf diese Weise entstanden Werke von starker Verhaltenheit des Ausdrucks, von gedrungener Kraft und Spannung, in denen sich das Vegetative – immer wieder kehrt dieses deutende Wort in den Werkbezeichnungen – offenbart. In sich geschlossen, stehen die halb der gegenständlichen, halb der geistigen Welt zugehörigen Gebilde da und beherrschen doch mit raumgreifender Gebärde die Umgebung, unter ihnen etwa eine «Nike», «Zwei Figuren in Beziehung» oder die Abwandlungen des «Seraph»-Motivs, die den formalen Weg zur völligen Abstraktion, die immer entschiedenere Vereinfachung und Zurückführung auf die wesentlichen Formelemente, veranschaulichen. Denn selbstverständlich hat dieser Künstler in seiner Entwicklung die Formung bis zur reinen Abstraktion vorgetrieben. Heiliger, der nicht allein in deutschen, sondern auch in auerdeutschen, ja in überseeischen Städten Beachtung gefunden hat, ist auch ein eignetümlicher Meister des Porträts; alles Äußere ist an den Büsten Gleichnis des Innern, und der Ausdruck des Augenblicklichen, in dem sich doch das Wesen offenbart, legt sich beinah verzehrend über die plastische Form. e.f.

fast magische Wirkungen erreichend. Ähnliche glasklare Föhnatmosphäre herrscht in der profiliert gebauten Hafenszene von *Bernard Meyer*; die kühle Klare Wirkung bleibt seinen Bildern auch dort, wo er die Farben großflächig leuchtend oder in einer an Matisse erinnernden flächig-dekorativen Art verwendet. Etwas naiver in Komposition und farbiger Orchestrierung mit rostig wirkenden Braun- und glasigen Grünblautönen stellt *Henri Roulet* die Menschen in eine nächtlich drückende und vergitterte Welt, die mit schweren Massen und scharfen Grenzen uns bedroht und bedrückt. Verwandtes Lebensgefühl finden wir bei *Georges Girard*, der sein Van-Gogh-Erlebnis nicht verschweigen will, wobei allerdings trotz rustikaler Motive die gegenständliche Welt zerbrechlich erscheint und weder durch beherrschte Zeichnung noch durch die eher dumpfen Farben den Raum erfüllen kann. Die «Grande plage» von *André Aeberhard* zeigt schockartig wirkend die zufällige Verlorenheit der Menschen im Raum, zeigt, daß keine vom Motiv getragene, nur noch eine ästhetische Ordnung in der Fläche möglich ist. *Rodolphe Luder* zieht daraus die Konsequenzen in seinen gegenstandslosen, farblich feinfühligen Flächenkompositionen.

Die Spannung zwischen Natur und Mensch erscheint bei *Paul Rickenbacher* und *Willy Suter* durch vitale Malerei und ursprüngliche Farbsinnlichkeit zugunsten des Menschen entschieden. Rickenbacher, oft an Rouault erinnernd, arbeitet mit ikonenhaft leuchtenden Farben und starken, bändigenden Konturen. In der kraftvollen und großangelegten Malerei von Suter werden die Konturen zu eigentlichen Strukturlementen und Ausdrucksträgern. Eine fruchtbare Verbindung von französischer Malkultur mit nordischem Ausdruckswillen kündigt sich in dieser Malerei an, wobei allerdings die vitale Farbenfreude noch nicht überall genügend gebändigt erscheint. H. St.

## Schaffhausen

**Groupe des Corps-Saints**  
Museum zu Allerheiligen  
21. Februar bis 27. März

Eine Gruppe ohne Doktrin und Tendenz, in ihrer Zusammensetzung ebenso zufällig wie der Name, den die Genfer Rue des Corps-Saints beisteuerte, wo mehrere der acht Künstler ihre Ateliers haben. Und doch offenbarte die Ausstellung in der Vielheit individueller Formungen einige gemeinsame Züge: eine auffallende Vorliebe für dunkle, schwere Farben, das Erlebnis der Welt als eines Raumes, in dem sich der Mensch und seine Gebilde verlieren, und der Versuch der Überwindung dieses wohlzeitbedingten Weltgefühls durch vorwiegend dem Verstand verhaftete Kunstmittel (Zeichnung, Fläche, klare Komposition), weniger mit Hilfe der Farbsinnlichkeit, des Rhythmus oder der Atmosphäre.

Am weitesten in dieser Richtung geht wohl *Jean Roll*, der die fahle Welt seiner scharfgezeichneten Stilleben in kalten Farbklängen anordnet, fasziniert etwa von den Brechungen und Spiegelungen des Lichts in blauem Glas und damit

## Winterthur

**Johannes Itten**  
Galerie ABC  
5. bis 26. März

Johannes Itten, vor allem bekannt als Kunstpädagoge und Museumsleiter – die wichtigsten Etappen dieser Wirksamkeit waren das Bauhaus in Weimar und die Kunstgewerbeschule in Zürich – ist einer der nicht allzu zahlreichen Schweizer, die der heroischen Zeit der ungegenständlichen Malerei angehören. Er darf

deshalb für sich das Recht fordern, auch in neuester Zeit noch Werke zu zeigen, die man einem Jüngeren nicht mehr glauben würde; bei ihm wirken sie echt, weil immer neue Lösungen für Probleme gesucht werden, die Probleme seiner Generation waren, aber nicht mehr die Probleme der Nachgeborenen sein können. Eine Ausstellungsbesprechung ist nicht der Ort, wo die Gründe dafür aufgedeckt werden können; aber dieser Hinweis war nötig, um eine gerechte Ausgangsbasis zu schaffen.

Die Ausstellung in Winterthur zeigte nur neuere Werke des Meisters, die sich in zwei Hauptgruppen scheiden ließen. Die erste Gruppe enthielt vor allem Malereien größerer Formates in Mischtechnik (Tempera und Öl). Bei diesen Werken standen formale Probleme im Vordergrund, und es ließ sich die formale Entwicklung an einer Reihe von Variationen desselben Themas ablesen («Variationen I bis IV»). Ein horizontal-vertikales Kompositionsschema wurde wieder und wieder abgewandelt und durch die Farbe ins Gleichgewicht zu bringen versucht: einmal farbig, wobei Schwarz bloß als Kontur auftrat, dann farbig mit Schwarz als Balkenelement, schließlich Farbe und Schwarz und Weiß. Der «ungekonnt» anmutende, einfach hingestrichene Farbauftrag, der einen Liebhaber des «Métiers» verärgern könnte, machte nur deutlicher bewußt, daß es hier nicht um Raffinement ging, sondern um konsequentes Abschreiten gestalterischer Möglichkeiten ohne jeden Seitenblick auf äußerliche Fertigkeit. Diese Malerei mag wahrscheinlich einen verwöhnten Feinschmecker nicht befriedigen, hat dafür aber die Substanz eines gehaltvollen Bauernbrotes.

Eine zweite Hauptgruppe umfaßte Bilder kleineren Formates, meist in Wasserfarbentechniken (Gouache, Tusche, Aquarell, Wassertempera), die eine andere Seite Ittens zeigten: die Malerei als «Schrift» im östlichen Sinne. Im Gegensatz zu den Tachisten handelt es sich dabei weder um einen Automatismus noch um den provozierten Zufall, sondern um die im Hinschreiben gefundene Lösung der Spannung nach meditativer Einkehr. So entstanden denn östliche Zeichen in schwarzer Tusche («Der Düstere und die Andern», «Früchte», «Eitle Formen»), die sich von farbig gemusterten Gründen drohend oder scherhaft abhoben und eine ganz eigene Kraft der Strahlung aussandten.

Die beiden Gruppen ergänzten sich zum Bild eines schwerblütigen Malers, der mehr an heimatlichem Grund und Boden haftet als mancher Gegenständliche, der zeit seines Lebens daheim geblieben ist und sich mit seiner Umgebung abgeplagt hat. Uns will scheinen, Itten habe sich

ausgelotet und sei zu seinem eigenen Kern vorgedrungen und habe damit ein Ziel erreicht, das Aufgabe eines ganzen Lebens sein kann. Ob andere mit seiner Malerei zu Rande kommen, ist doch wohl nicht so wesentlich.

P. Bd.

## Zürich

### Varlin

Kunsthaus

9. März bis 3. April

Das Kunsthaus ehrte den sechzigjährigen Zürcher Maler mit einer Ausstellung von weit über hundert Gemälden und hatte damit einen großen Erfolg. Der überfüllten Vernissage folgten vorzüglich besuchte Ausstellungswochen. Daß die mit der Sichtbarkeit eng verbundene und doch so freie, unkonventionelle und in den Mitteln oft verwogene Malerei eine solche Resonanz erzielen konnte, kann nicht wundernehmen. Dem Erfolg jedoch polemische Bedeutung zu unterschieben – das sei nun «endlich wieder» Kunst, im Gegensatz zu den Ansprüchen der gegenstandslosen malerischen Ausdrucksformen – wäre eine irrtümliche Schlußfolgerung. Eher wäre vom entge-

gengesetzten Standpunkt aus, der das Gegenstandslose als die gegebene Ausdrucksform unserer Zeit annimmt, festzustellen, daß unter bestimmten Umständen vorzügliche Möglichkeiten figuraler Darstellung bestehen.

Varlins Malerei ist eine dieser vorzüglichen Möglichkeiten. Daß sie mit Arten der malerischen Aussage verbunden ist, die früher schon ihre Klimax erreicht haben, ist unverkennbar. Ihre Beziehungen etwa zu Soutine oder anderen expressiven Spätimpressionisten oder zu den Fauves vom Schlage des frühen Rouault führen auch nicht zu einem Schatten von Epigonentum. Temperament und die Originalität Varlins öffnen Türen, die man für abgeschlossen hält. Man läßt sich überzeugen und geht mit, wenn bestimmte künstlerische Maximen gleichsam in Wiedererwägung gezogen werden. Es erweist sich, daß spontane künstlerische Lebenskräfte sich neben andersgerichteten, zeiterfüllten und -getragenen Entwicklungstendenzen behaupten können.

Angesichts der vielen, über drei Jahrzehnte sich verteilenden Bilder war die Beobachtung maltechnischer Vorgänge und Veränderungen besonders aufschlußreich. In ihnen liegt ein wesentlicher Teil der magnetischen Lebendigkeit Varlins begründet. Das Pigment ist zunächst dickflüssig, aber es besitzt stoffliche Tiefe in einem Maß, daß ein Bild einer Hausfassade (Paris 1950) die Wirkung einer Ikone erreicht. Im Laufe der Entwicklung wird die Farbe flüssiger; Malgrund und rohe Leinwand werden als Mittel einbezogen, aber die Töne werden immer wieder aus fettiger Substanz hervorgebracht. Es sind innerhalb des maltechnischen Bereiches spirituelle Vorgänge, die sich vor uns abspielen.

Daß Varlin ein intelligenter, heimtückisch-witziger Charakteristiker und daß bei ihm Eros (im weitesten Sinn) nicht zu kurz kommt, läßt sich in der ersten Sekunde, in der man das Bild wahrnimmt, ablesen. Er besitzt den Röntgenblick des jungen Kokoschka, mit dem er sich (im Abstand von vielen Jahrzehnten) auch in der Bildstruktur berührt (Bildnis Schifferli). Aber auch hier entsteht Eigenes: eine Art Symbiose von Modell und Maler, so daß jedes Porträt Varlins etwas von einem Selbstbildnis enthält. Das Subjektive steht oben an in einer Zeit, die, immer noch im Gegenschlag zum falsch basierten Individualismus des 19. Jahrhunderts, auf allen Gebieten der Kunst nach dem Objektiven, dem Distanzierten tendiert.

In der Betonung des Subjektiven steht Varlin als künstlerische Erscheinung dem Theater nahe. Seine Porträts sind in höherem Sinn Figuren und Bühnencharaktere, seine Stadtbilder eine Art

von Bühnenbildern von kulissenhafter Realität, vor denen Menschenmarionetten nach einem künstlerisch wohlgesenen und -durchdachten Regieplan aufgestellt sind.

Als Gesamterscheinung ist Varlin ein positiv zu wertender Außenseiter unserer Zeit, der durch vielerlei Fäden mit schweizerischem Leben verbunden ist, aber auch außerhalb der Schweiz ohne Zweifel gute Figur macht.

H.C.

### Karl Hosch

Helmhause

16. März bis 10. April

Es kommt nicht oft vor, daß ein Künstler sechzig Jahre alt werden muß, bevor er eine Gesamtschau früheren und gegenwärtigen Schaffens zeigen kann. Die Ausstellung, welche die Zürcher Kunstgesellschaft dem seit 1939 in Oberrieden über dem Zürichsee lebenden Maler in den beiden Obergeschossen des Helmhause einrichtete, ließ den starken Zusammenhang älterer Bilder – wenn man nicht bis zu den dunkeltonigen Anfängen zurückging – und neuester Leistungen erkennen. Die impetuös gemalten Landschaften verlangen nicht nach chronologischer Einordnung, auch wenn sie einmal in geballten Formen, dann wieder in heftig aufgesplitterter Malweise das Farbige sich erfüllen lassen. Solche Gegensätze sind weniger epochal bedingt als dadurch, daß die Motive aus dem hohen Ufergehölz bei Yverdon, wo Hosch herstammt und wo er immer wieder gemalt hat, nach Formbindung verlangen, während das Hauptthema der drei jüngsten Jahrzehnte, die Ausblicke auf See, Berge und Wolken, das Ausgreifen in eine fast kosmische Weite und das Aufspüren von bewegten Wetterstimmungen begünstigen. Die Durchdringung des Malerischen mit starken Empfindungswerten gibt vor allem auch den Frauenbildern von Karl Hosch ihre gewinnende Eigenart, und sie hat sich bewährt bei den Werken öffentlicher Kunst, die der Maler ausführen durfte.

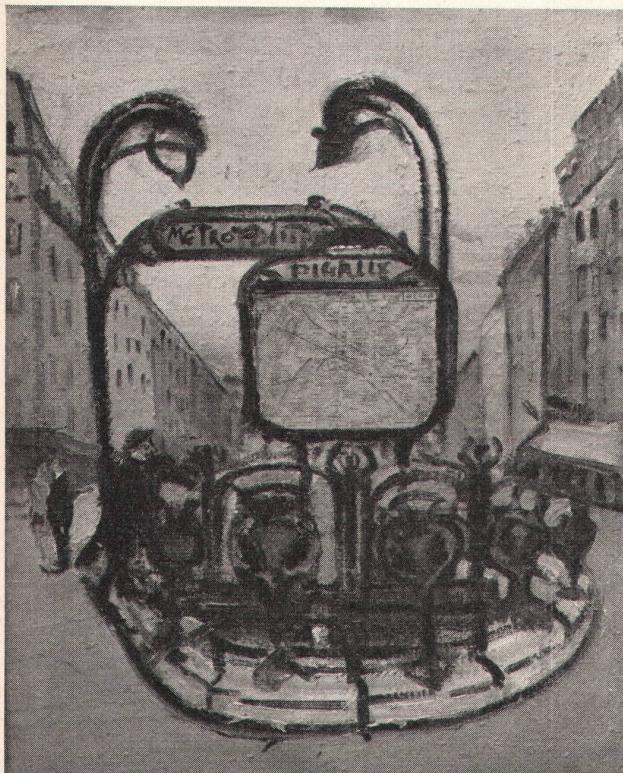
E. Br.

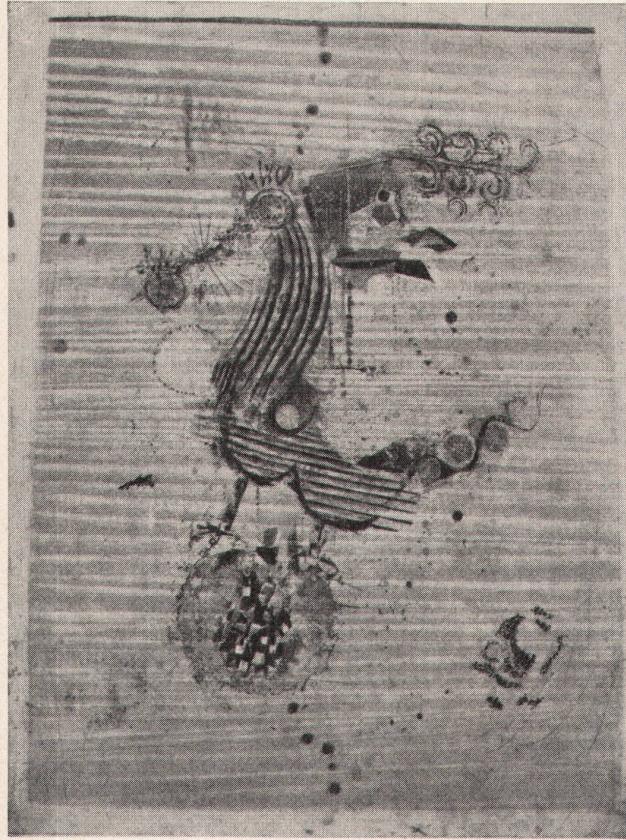
### Ernst Leu

Rotapfel-Galerie

13. Februar bis 12. März

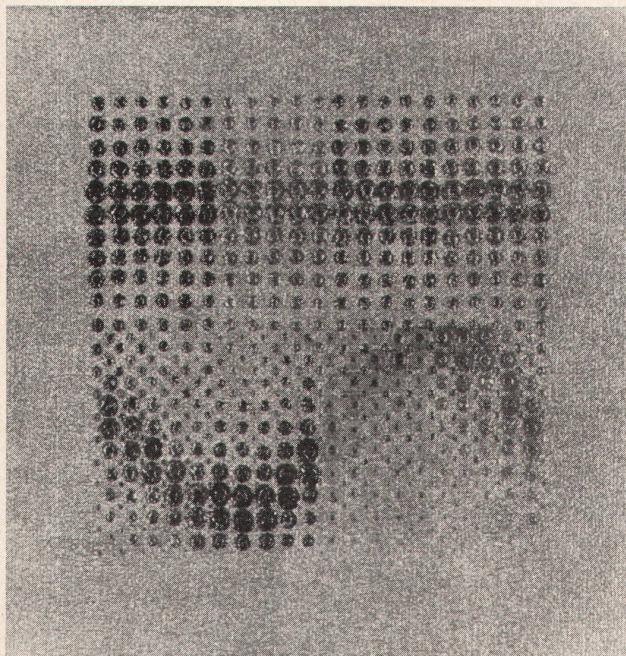
Seit langem in Zumikon lebend, hat sich Ernst Leu trotz der Stadtnähe ein echtes Empfinden für die Landschaft und das ländliche Leben bewahrt. Von der Terrasse seines Hauses aus malt er, was ihm am erlebnisnächsten ist, eine gegliederte und klar erkennbar begrenzte Weite im Wechsel der tages- und jahres-





1  
Johnny Friedlaender, Farbige Radierung  
Photo: Kurt Ammann

2  
Almir Mavignier, Gerade und Ungerade



2

zeitlichen Stimmungen. Mit den Kindern geht er in den besonnten Winter hinaus, und in dem leuchtenden Weiß haben sie nicht nur die Geltung lebhafter Farbflecke, sondern sie erscheinen auch als freudig in der Natur atmende menschliche Wesen. Ebenso verkörpern den «Holzer im Winter», die Frauen bei der Obsternite und die Leute bei der farbig gewagten «Kartoffelernte» wie auch das «Ochsengespann» ländliches Dasein, ohne daß die Bildhaltung dem erzählenden Realismus preisgegeben wird. Ernst Leu, dessen Malweise sich gefestigt hat, ohne ihren ungezwungenen Fluß einzubüßen, zeigte auch tonschöne Aquarelle, einige starkfarbige Gouachen und bildwirksame Monotypien.

E. Br.

**Johnny Friedlaender**  
Galerie Chichio Haller  
19. März bis 9. April

Der 1912 geborene, aus Oberschlesien stammende und seit 1937 in Paris lebende Künstler gehört zu den ersten graphischen Experten und Pädagogen unserer Zeit. Künstlerisch lebt er im anziehenden Zwischenreich zwischen Klee und dem Surrealistischen. Seine Blätter, spirituell im Technischen, machen eine charmante und doch hintergründige Traumwelt sichtbar, in der Tiere zu Fabelwesen, Objekte zu Spielgliedern werden. Im Bildgefüge durchdringt sich technische Phantasie von größter Differenzierung mit der Fähigkeit außerordentlicher Formbalancierung. Als ob die Dinge aufs Blatt gewischt wären, wie zufällig, aber mit dem Ergebnis einer künstlerischen Ordnung, die den Betrachter unmittelbar berührt, indem sie bei ihm die Phantasie in Bewegung setzt. All dies spielt sich in einem begrenzten Radius ab; aber der Reichtum der Einfälle überwindet die Gefahr einer gewissen Monotonie, der die Erzeugnisse technischer Brillanz sonst so leicht ausgesetzt sind.

H.C.

**Almir Mavignier**  
Galerie Suzanne Bollag  
2. bis 30. März

Der junge, in Ulm lebende Brasilianer gehört zum Umkreis von Max Bill. Als Graphiker ist er aus der Ulmer Hochschule hervorgegangen; als Maler bewegt er sich auf den Bahnen der konkreten Kunst. Schon seine früheren Bilder zeichneten sich durch Reinlichkeit und Klarheit der Konzeption aus und durch beharrliche Versuche, über die einfach geometrischen Grundlagen der konkreten Bildmittel hinauszugelangen. Bills

Probleme der bildkünstlerischen Kraftfelder haben starke Anregungen auf Mavignier ausgeübt. Und auch die hohe Sorgfalt seines Vorbildes, das nicht die Funktion eines eigentlichen Lehrers erfüllte, hat sein Verantwortungsbewußtsein bestimmt.

Die in der Ausstellung gezeigten neuen Arbeiten ließen ein Weiterschreiten erkennen: Bereicherung der Themen und der Bildmittel. Die Bildthemen – etwa: «Verschiebung und Farbmischung» oder «Strukturen in acht Rotationsmomenten» – sind eigentlich «Statements», das heißt Feststellung gedanklicher Art, Anweisungen, von denen aus der Betrachter dem Bildaufbau zu folgen vermag. Die Themen sind interessant gestellt, die Aufgaben einleuchtend gelöst. Die Vielfalt der Themenstellung beeindruckt.

Kein Zweifel, daß wir vor künstlerischen Vorgängen stehen, vor Beziehungsspielen, die als solche ebenso berechtigt sind wie Form oder Farbe als solche oder irgendein formales oder sogar psychologisches Thema. Die Frage ist, welche Grade des Künstlerischen erreicht werden. Zugegeben, daß manches schematisch wirkt und daß graphische Rezepte mitspielen, auch, daß eine Eleganz im bildlichen Vortrag in Erscheinung tritt, gegen die Einwände erhoben werden können – daß hier ernst gearbeitet wird, scheint mir gewiß.

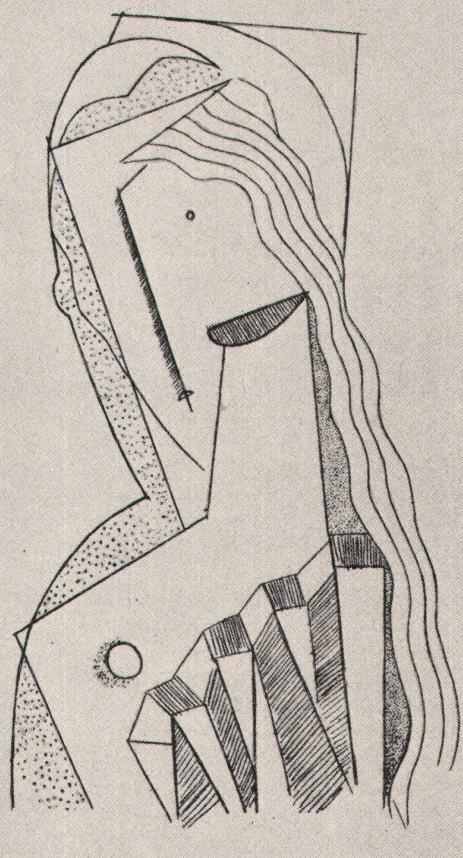
Auch von der technischen Durchführung aus gesehen, die unter Verzicht auf äußerer «Schwung» gewissenhaft ist. Merkwürdig, wie innerhalb von streng geometrisch umrissenen Flächen tachistische Binnenstrukturen versucht und wie punktuelle Strukturen angewendet werden, die bei einer gewissen Analogie der technischen Farbmittel des Neoimpressionismus zum konträren Resultat gelangen: nämlich zur Farbtrennung. Daß die Bilder kleinen Formates im allgemeinen bessere Lösungen aufweisen, mag ein Hinweis auf den inneren Entwicklungsprozeß sein, in dem sich Mavignier befindet.

H.C.

**Henri Laurens**  
Galerie Renée Ziegler  
11. März bis 19. Mai

Unter den Galerien moderner Kunst, die seit letzter Zeit in Zürich aufblühen und den Kontakt mit der heutigen Malerei und Plastik dem Publikum vermitteln, bedeutet die kürzlich eröffnete Galerie Renée Ziegler einen erfreulichen Zuwachs. Während in der ersten Schau farbige Lithographien Fernand Légers den schönen weißen Raum am Zeltweg schmückten, wurde im März eine Aus-

<b>Ascona</b>	La Cittadella	Baccala	7. Mai	– 27. Mai
<b>Arbon</b>	Schloß	K. A. Herbst	8. Mai	– 6. Juni
<b>Basel</b>	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Riehentor Galerie Stürchler	Georges Braque Brot Englische Künstler Ursula Dethleffs Romolo Esposito Jean Lurçat	9. April 30. April 23. April 23. April 13. Mai 23. April	– 29. Mai – 29. Mai – 25. Mai – 11. Mai – 2. Juni – 15. Mai
<b>Bern</b>	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Auriga Klipstein & Kornfeld Galerie Verena Müller Galerie Spitteler	Adolphe Milich Serge Poliakoff 1937–1960 Sam Francis Cuno Amiet Marc Chagall Ernst Morgenthaler Aimé Montandon	13. April 9. April 28. Mai 5. Mai 30. April 28. April 7. Mai	– 15. Mai – 15. Mai – Juli – 4. Juni – 28. Mai – 22. Mai – 28. Mai
<b>Biel</b>	Galerie Socrate	Werner Zogg	23. April	– 12. Mai
<b>La Chaux-de-Fonds</b>	Galerie Numaga	Kijno Elisabeth Adams	22 avril 28 mai	– 26 mai – 26 juin
<b>Chur</b>	Kunsthaus	Xylon	6. April	– 15. Mai
<b>Hergiswil</b>	Galerie Belvedere	Godi Hofmann – Werner Hofmann – Erwin Schürch Karl Aegerter	16. April 14. Mai	– 13. Mai – 10. Juni
<b>Lausanne</b>	Galerie L'Entracte Galerie La Gravure Galerie Paul Vallotton	Richard Hartmann Charles Rollier M. Sarthou Jean Berger	30 avril 14 mai 30 avril 5 mai	– 13 mai – 27 mai – 31 mai – 21 mai
<b>Locarno</b>	Galleria La Palma	Giovanni Molteni		14 maggio – 4 giugno
<b>St. Gallen</b>	Kunstmuseum Olmahalle Galerie Im Erker	44 Junge Schweizer Sektion St. Gallen der GSMA Giacomo Manzù	8. Mai 15. Mai 9. April	– Juli – 6. Juni – 31. Mai
<b>Schaffhausen</b>	Museum zu Allerheiligen	Turo Pedretti	3. April	– 15. Mai
<b>Thun</b>	Galerie Aarequai Thunerhof	Hans Gerber Zeichen- und Werkunterricht am Lehrerinnenseminar Thun	6. Mai 21. Mai	– 1. Juni – 12. Juni
<b>Weinfelden</b>	Rathaus und Hafftergarten	Bildende Kunst der Gegenwart	30. April	– 22. Mai
<b>Wil</b>	Hofgalerie	Harro Daeniker – Klaus Däniker – Simon Büsch	14. Mai	– 18. Juni
<b>Winterthur</b>	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Max Bill Appenzeller Bauernmalereien Ferdinand Gehr	3. April 30. April 7. Mai	– 22. Mai – 3. Juli – 28. Mai
<b>Zürich</b>	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Graphische Sammlung ETH Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Läubli Galerie Lienhard Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	1000 Jahre Chinesische Malerei Jean Pouyny Alexander Calder: Mobiles und Stabiles – Bewegliche Kunstwerke. Editions MAT, Multiplication d'œuvres d'art, Paris Handzeichnungen alter Meister aus der Akademie der Bildenden Künste in Wien Rudolf Huber-Wiesenthal – Karl Guldenschuh Zürcher Künstler Jorge Piquerias Warja Honegger-Lavater – Graphik von Braque, Chagall, Picasso, Manessier, Bazaine, Estève Henry Wabel – Eugen Häfelfinger Alan Davie Max Hegetschweiler Hans Rohner – Hansjakob Meyer Hermann Knecht Vincent Breton – Ruiz Pipó Giovanni Giacometti Lagrange Edwin Hunziker – Karl Landolt – Janebé André Masson	9. April 20. April 14. Mai 23. März 10. Mai 18. Mai 28. April 3. Mai 24. Mai 22. April 30. April 6. Mai 21. April 19. Mai 23. April 1. Mai 5. Mai 20. Mai	– 22. Mai – 29. Mai – 25. Juni – 22. Mai – 19. Mai – 7. Juni – 25. Mai – 21. Mai – 11. Juni – 21. Mai – 28. Mai – 31. Mai – 14. Mai – 14. Juni – 26. Juni – 31. Mai – 28. Mai – 17. Juni
<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 17.00 Uhr



Henri Laurens, *La femme à l'éventail*, 1921.  
Radierung

stellung von Werken des Bildhauers Henri Laurens organisiert, vor allem Radierungen und Lithographien neben einigen Bronzeplastiken und Reliefs aus den verschiedenen Arbeitsepochen des Künstlers.

Die Auswahl ist taktsicher und aufschlußreich und vermag mit wenigen Beispielen konzentriert die zeichnerischen Finessen des Künstlers, gemeinsam mit dem großangelegten skulpturalen Werk, zu vermitteln. Daß aus dieser vornehmlich lyrisch-bukolisch orientierten Kunst, mit ihren mythologischen Personifikationen, auch weniger bekannte Seiten durch Beispiele vertreten sind, wie aus den Blättern «Les Fusillés» (1946), «L'Ange Exterminateur» oder «L'Exterminée» (1947) hervorgeht, wo eine schrillere Tonart aus dem Passions-thema aufklingt, erweitert den Einblick in das graphische Werk auf entscheidende Weise. Die ausgestellte Plastik variiert zwischen Werken in streng architektonischer Haltung aus der kubistischen Epoche («Tête de Boxeur», 1920,

«Femme Couchée», 1921) und der konzentrierten Wucht und Zusammenbal- lung organischer Formen wie in «Torse» (1935).

Der ausgezeichnete Katalog, der das ausgestellte graphische Werk in guten Illustrationen vollständig abbildet, begleitet diese mit eindrücklichen Texten von Laurens und einem Gedicht von Michel Leiris. Das zusammenfassende Vorwort ist von Jean Dobai. Die Tat-sache, daß die Galerie Louise Leiris (Paris) das junge Unternehmen mit ihrem Material tatkräftig unterstützt, ist beson-ders zu begrüßen, zumal Renée Ziegler in der Pariser Atmosphäre dieser Galerie ihre kunsthändlerische Lehrzeit mit wachem Interesse absolvierte. C.G.-W.

In welchem Sinne, das zeigten die zwischen den Zeichnungen der Ausstellung hängenden abstrakten Bilder. War es bei den Zeichnungen die Veränderung der Natur, so bei den Bildern die entspre-chende Veränderung der geometrischen Formen und ihrer Beziehungen. Die Abweichung vom Rektangulären, die Asymmetrie, die Brechungen der Geraden, die Konfrontation feinster und stärkster Farb- und Tonwerte. Als Resultat ergibt sich eine schwedende Balance, eine unwirkliche Wirklichkeit, die mit anderen Mitteln auch in den Zeichnungen zutage tritt. Ein merkwürdiger Vorgang, durch den sich das Gegenständliche und das Abstrakte entsprechen, ja geradezu aus-wechselbar werden.

H.C.

#### Ben Nicholson

Galerie Charles Lienhard  
16. März bis 16. April

Eine wohl dosierte Ausstellung von etwa dreißig Werken, die auf und im Zusam-menhang mit Reisen Nicholsons in Grie-chenland und Italien entstanden sind. Zahlenmäßig überwogen die Zeichnun-gen, die zum Teil farbig laviert sind. Die Zeichnung, genauer gesagt: die Natur-aufnahme, spielt im gesamten Schaffen Nicholsons eine große Rolle. Sie begleitet seine künstlerische Entwicklung als Faktum der Balance zur geometrischen Abstraktion. Die Konfrontation von ab-strakter und figuraler Darstellung ver-mittelt eine Vorstellung vom eigentlichen künstlerischen Wesen des Malers.

Nicholson ist eine durch optische Ein-drücke, das heißt durch das Sichtbare, außerordentlich entzündbare Natur. Von hier aus sind die Landschafts- und Architekturzeichnungen zu verstehen. Das Sichtbare setzt sich in Kontur von großer Einfachheit um. Der Linienzug ist belebt und weicht im Moment der Notierung von dem Naturbild ab. Vertikale werden schräg, Gerade in freie Kurvaturen ver-wandelt. Neben feinem Liniengeäst er-scheinen breite, schattenrißähnliche Formungen. Die Perspektive wird in ver-schiedenster Weise deformiert; die Ten-denz zur Andeutung der dritten Dimen-sion indessen wird festgehalten. Neben den reinen Linien treten bewegte, zusam-mengedrängte lineare Häufungen auf, geladen mit nervösem Leben und zu-gleich Elemente der räumlichen Andeu-tung. Nicholson hat sich mit diesen Mit-teln eine zeichnerische Sprache geschaf-fen, die der Spontaneität der optischen Eindrücke adäquat erscheint. Sie ist leicht, undoktrinär und gibt auch dem kleinen Spaß Raum. Aber die Reinheit der künstlerischen Vorstellung gibt den Ton an.

#### Bruno Müller

Galerie Palette  
4. bis 29. März

Bruno Müller, in Basel 1929 geboren, gehört zu jenen in Paris lebenden jungen Schweizer Künstlern, die vor einigen Jahren in der Galerie Palette von der Pariser Kritikerin Herta Wescher präsentiert worden sind. Damals fiel Müller mit mas-sigen und zugleich nervös vibrierenden Blättern auf, von denen ein persönlicher Klang ausging. Die diesmalige Ausstel-lung ließ Veränderungen erkennen; der junge Maler sucht und versucht, offenbar bedrängt von neuen Bildvorstellungen. Der Sprache der früheren Gouachen stehen die «Miniaturen» noch nahe: kleine Ölstudien auf Papier, in klar geglieder-tem Aufbau, funkeln in den Farbzusammenhängen; ein Phantasiefirmament auf weniger als Postkartengröße redu-ziert, zart im Optischen, poetisch in der Substanz. Zu ihnen stehen die Ölbilder, meist große Formate, in merkwürdigem Kontrast. Der Start von gegenständlicher Vorstellung geht nicht allein aus den Bildtiteln hervor. Beim fertigen Bild er-scheint sie mehr als Belastung denn als spirituelle Erinnerung. Eine gewisse Leere des Bildaufbaus ist die Folge, Schwer bis zum Plumpen. Auf der Farbe scheint der Hauptakzent zu liegen. Zu-nächst auf der Farbmaterie selbst, die im Farbauftrag und Pinselstrich belebt ist, in einem Abstand auch in den Farbzusammenhängen. Trotz der in den Bildern liegenden Widersprüche, die das Zu-standekommen der Bildeinheit (die auch im Kontrapunkt der Kontraste liegen kann) verhindert, wird die ernsthaft su-chende Persönlichkeit spürbar. Beson-ders stark in einer Reihe von Bildern, auf denen auf dem Grund eines gebrochenen Weiß kompakte Formen erscheinen, Visionen von Formen, die im Raum schweben.

H.C.

## Pariser Kunstchronik

Die im Musée des Arts Décoratifs gezeigte Ausstellung «Paris baut» kam aus Deutschland; sie wurde erstmals im Kunstgewerbemuseum von Hannover, dann in Berlin und in Bonn gezeigt. Gestaltet hatten sie der Direktor der Kunstgewerbeschule von Hannover, Zietzschmann, der Schweizer Graphiker Weckerle und der Schweizer Photograph Cugini in Zusammenarbeit mit dem Pariser Architekten Jonel Schein, der die kritische Auswahl für Paris traf. Sie zeigte dem Pariser Ausstellungsbesucher, welch vielseitige architektonische, konstruktive und urbanistische Probleme durch das Thema angeschnitten werden.

Interessante Vergleiche mit dieser Ausstellung erlaubte die im Centre Culturel Américain gleichzeitig eröffnete Ausstellung «New-York» (von vierzig amerikanischen Photographen gesehen), die, mit geringerer programmatischer Absicht, das tatsächliche architektonische Gesicht dieser Metropole darstellte.

1  
Edouard Pignon, La jetée, 1959. Tusche.  
Galerie de France, Paris

2  
Harold Cousins, Plaiton, long-standing, 1958



2

In der Galerie Denise René wurden Bilder von Hans Richter aus vierzig Arbeitsjahren gezeigt. Auf noch stärkeres Interesse als sein malerisches Werk trafen die gleichzeitig vorgeführten Filme.

Der Salon «Comparaison» zeigte die heute vorherrschenden abstrakten und figürlichen Tendenzen der Kunst in jeweils abgeschlossenen Gruppen, wobei die unausgesprochene Absicht, die figurative Kunst mit ins Rampenlicht der Aktualität zu stellen, hervortrat. Eine Gruppe von fünfzig japanischen Malern und fünfzehn japanischen Bildhauern (letztere alle abstrakter Tendenz) stellten als Gäste im gleichen Salon aus. Eine Auswahl wird im kommenden Sommer im Rahmen eines Kulturaustausches in Japan gezeigt werden.

In der Galerie de France war eine große Pignon-Ausstellung zu sehen. Pignon ist neben Picasso, mit dem er nahe befreundet ist, einer der stärksten Vertreter der modernen figurlichen Malerei, die sich bei ihm allerdings immer mehr der expressiv gestikulierenden Abstraktion nähert. Seine Tuschezeichnungen gehören zum Besten, was auf graphischem Gebiete in Paris geleistet wird. – In der Galerie Daniel Cordier stellte Claude Viseux neue tachistische Malereien und eine Anzahl Bronzeplastiken aus. Seine Plastiken stammen aus dem unbegrenzten Reich des «Informellen». In die Wachsform eingefügte verbrennbarer Materialien geben diesen dem Zufall entrissenen Gebilden den aktuellen Charakter des Naturhaft-Spontanen. Claude Viseux gehört mit diesen Arbeiten zu einer neuen Generation, die anders fühlt und anders denkt als die kaum zehn Jahre ältere Künstlergeneration.

Der Kulturdienst der amerikanischen Gesandtschaft organisierte eine Wanderausstellung in Frankreich wohnender amerikanischer Maler. Die Ausstellung umfaßte die Maler Theodore Appleby, Oscar Chelinsky, Anita de Caro, Joe Downing, Don Fink, Shirley Jaffe, John

Koenig, John Levee, Kimber Smith und die Bildhauer Harold Cousins, Claire Falkenstein, Helen Phillips, Day Schnabel und Ralph Stackpole. Diese Künstler werden von der «Ecole de New-York» als französisierte Amerikaner betrachtet. Sie sind tatsächlich zu einem großen Teil ohne nationale Vorurteile in den französischen Kulturkreis aufgenommen worden und nehmen teilweise auch an internationalen Veranstaltungen im französischen Pavillon teil.

Ferner sind zu erwähnen: neue Plastiken von Boyan in der Galerie du Cahier d'Art, Bilder von Benrath in der Galerie Denise Breteau, Bilder von Chu-the-chun in der Galerie H. le Gendre, Plastiken, Bilder und graphische Arbeiten des Photographen Brassai, den wir hier als freien Künstler kennenlernen.

Der Kampf um die zeitgemäße Ausdrucksweise wird der Öffentlichkeit gegenwärtig von Mathieu und Lorjou in herausfordernder Weise vorgeführt. Mathieu auf abstrakter, Lorjou auf figurlicher Seite demonstrieren beide eine unverhohlene Aggressivität. Lorjous Anhänger wurden gegen den Konservator des Musée d'Art Moderne in einer Künstlerversammlung handgreiflich, während Mathieu nachgerade nicht nur alle Kunst der letzten 30000 Jahre als erledigt erklärt, sondern auch all seine Kollegen – Fautrier und Dubuffet mit inbegriffen – auf eine bescheidene historische Rolle reduziert. In einem ganzeitigen rhetorischen Monolog in der Zeitung «Combat» nennt er Van Gogh, Munch, Nolde die Künstler des Kompromisses, deren Wirkung schließlich elend mit Appel, de Kooning und Saura endet. Den Surrealismus nennt er die reaktionärste Bewegung der ersten Jahrhunderthälfte. Als der verächtlichste Kompromiß mit einem absterbenden Zeitalter wird die künstlerische Haltung eines Bazaine, Pignon, Manessier u.a. bezeichnet, während Mathieu eigentümlicherweise mit Lorjou einiggeht.

F. Stahly