

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 48 (1961)
Heft: 11: Wohnen : naive Kunst

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: 30.01.2026

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



Eduard Spörri, Kniende. Bronze. Detail
Photo: Walter Dräyer, Zürich

Ausstellungen

Aarau

**Eduard Spörri – Eugen Maurer –
Sektion Aargau der GSMBA**
Kunsthaus
16. September bis 22. Oktober

Vom Aargauischen Kunstverein war im Aargauer Kunsthause eine Ausstellung zu Ehren des sechzigjährigen Bildhauers Eduard Spörri veranstaltet. Mit großem Geschick wurden die Erdgeschoßräume unterteilt und für die Aufnahme der von Format sehr unterschiedlichen Arbeiten in Bronze, Gips, Terrakotta und andern Materialien hergerichtet. Spörri's Schaffen, fast ausschließlich dem menschlichen Körper in bewegtem und ruhendem Zustand gewidmet, zeichnete sich in reichen Folgen früherer und neuerer Figuren ab, die ihn in intensiver Auseinandersetzung mit der Form zeigen. Man möchte den Künstler mit Maillol, auch mit Renoir in geistige Beziehung bringen.

gen. Und doch ist er viel erdhafter, schwerer, betont auch oft das Bäuerliche. Schnitterinnen, Winzerinnen stellt er dar. Eigenartig indessen, daß bei aller Neigung zum gewichtig Erfüllten in einem weiblichen Körper der Umriß stets bewegt bleibt. Dies kommt auch bei den zahlreichen Reliefs zur Geltung, deren Formen quellend reich sind. Eine ganze Anzahl trefflicher Porträtsbüsten gab Aufschluß über diesen Zweig von Spörri's Kunst, von deren Vielseitigkeit im übrigen die wirkungsvollen Kleinplastiken sowie die meisterlichen Zeichnungen zeugten.

Mehrere Säle des Obergeschosses nahmen Proben der Aargauer Sektion der GSMBA auf, in der ganzen Vielgestalt zwischen Gegenstandsnähe und Abstraktion. Das Hauptgewicht ruhte aber auf der Darstellung des malerischen Wirkens des im Frühjahr verstorbenen Eugen Maurer. Schon früh verfügte er über ein sicheres Handwerk, das er im Laufe der Entwicklung innerhalb einer großflächigen Wiedergabe der geliebten Seetal-Landschaft einsetzte. Geradezu als Verherrlicher der Gegend von Beinwil, wo er lebte, kann Maurer angesprochen werden. Die schöne Weite von Wasser- und Grünpartien mit den Innerschweizer Alpen als Abschluß: dies so heikle Thema wußte der Maler mit immer zuverlässigen Geschmack abzuwandeln. Oft blieben seine Landschaften auf ein lichtes Blau und Grün abgestimmt. Wenn Maurer ein kontrastierendes Rot anwandte, so setzte er es mit aller Dezenz hin. Interessant, zu verfolgen, wie sich mit zunehmendem Alter die Formen immer deutlicher zu Abbreviations vereinfachten, die dem Maler aus einem Minimum an Farbe und Fläche eine ausdruckssatte Dichte zu geben erlaubten. Gleichzeitig kam etwas Geheimnisvolles in diese späten Bilder, die nicht selten durch einen am oberen Bildrand gezogenen Blattvorhang abgedunkelt sind. -g.

Basel

**Basel und die Stadtstraßen
der Zukunft**
Gewerbemuseum
10. September bis 8. Oktober

In den Ausstellungsräumen der alten Gewerbeschule veranstaltete das Basler Baudepartement eine Ausstellung, welche sich mit einer besonderen Spezies der städtischen Straßen befaßt: mit den Expreßstraßen. Expreßstraßen sind so ungefähr das, was der Mediziner Anastomosen nennt, nämlich Verbindungen zwischen den Hauptsträngen, welche

nicht durch die Verästelungen führen. Solche Verbindungen sind nötig, da sich die schweizerischen Autobahnen – im Gegensatz zu den deutschen – nicht auf dem freien Felde schneiden, sondern ihre Knotenpunkte in den Städten haben. Die Städte ihrerseits erblicken in diesen Verbindungen eine Entlastung nicht nur ihres Verkehrsnetzes, sondern auch ihres Geldsäckels, da sie zu 70 Prozent vom Bund und zu weiteren 15 von den Kantonen bezahlt werden, obwohl sie voraussichtlich großteils auch innerstädtischen Verkehr übernehmen werden. Was Wunder also, daß die städtischen Baudepartemente das Lob der Expreßstraßen singen!

Das Prinzip, nach welchem der schweizerische Autobahnverkehr stärker in den Städten verankert wird als der ausländische, ist zweifellos richtig; ein Großteil unserer Autobahnbenutzer wird aus Fahrern bestehen, die von einer Großstadt zur nächsten wollen. Wer nur von Zürich nach Basel oder von Genf nach Lausanne fährt, will nicht eine halbe Stunde auf den Anfahrtsstraßen verbringen, wie das in Deutschland keine Seltenheit ist. Aber das Prinzip der Expreßstraße stellt dem Stadtplaner ungleich schwerere Aufgaben als das deutsche System. Der Leser des WERK kennt die Kritik, auf welche die behördlichen Projekte gestoßen sind, und kennt die Gegenvorschläge, die von den lokalen Sektionen der Fachverbände oder von einzelnen Architektengruppen zur Diskussion gestellt wurden. Daß die offiziellen «Lösungen» von Zürich, Bern, Genf und Luzern durchaus umstritten sind, davon nimmt die Ausstellung keine Notiz.

Dabei wäre es doch gerade interessant gewesen, dem Publikum zu zeigen, daß der Gegenvorschlag der Basler Fachverbände in all den genannten Städten seine Parallele findet. Sind auch die Projekte, entsprechend den unterschiedlichen Gegebenheiten der Städte, äußerlich sehr verschieden, so eint sie doch eine fundamentale Erkenntnis: Die Expreßstraße ist nicht, wie es die behördlichen Projekte anscheinend voraussetzen, ein neutraler Verkehrskanal, der mit dem durchfahrenen Stadtgebiet keinen Kontakt aufnimmt, sondern vielmehr ein äußerst aktives, attraktives Gebilde, das seine Umgebung alsbald gründlich umformen wird. Deshalb ist das erste Modell, das dem Ausstellungsbesucher gezeigt wird, die Lösung am Freudenbergerplatz (Bern), nicht nur trostlos in der Weise, wie die Verkehrsader zwischen die Wohnblöcke gelegt wird, sondern vermutlich auch unrealistisch, weil die wirtschaftlichen Folgen der Nähe der Expreßstraße nicht auf sich warten lassen.

Einen Lichtblick unter diesen bloß verkehrsmäßigen Projektierungen bilden die Untersuchungen und Zählungen, die der Basler Stadtplaner Peter durchführt. Drei interessante Dichtereliefs liegen schon vor – die Wohndichte, die Arbeitsplatzdichte und die Dichte der Zielorte – und geben Anlaß zu mancherlei Überlegungen. Hier entsteht der künftigen Stadtplanung eine solidere Grundlage, als es die anfechtbaren Extrapolationen des Herrn Leibbrand waren, bei welchen auch die elektronischen Rechenmaschinen nicht wieder gutmachen konnten, was schon im Ansatz verfehlt war.

Lucius Burckhardt

Bern

Hans Aeschbacher

Kunsthalle

9. September bis 15. Oktober

Bei Aeschbacher kommt man stets in Versuchung, die etwas abgedroschene Formulierung vom «Ur-Bildhauer» zu gebrauchen, so sehr sind – wie es diese erste Œuvre-Ausstellung bestätigt – von allem Anfang an seine Arbeiten dreidimensional erlebt und gedacht und – nach wenigen modellierten Köpfen – im Stein nach dessen spezifischem Charakter herausgehauen. Aeschbacher besitzt in hohem Maße, was gerade für schweizerische, für nordische Plastiker gar nicht selbstverständlich ist: den instinktsicheren Zugriff; ich meine damit die natürliche Sicherheit in der Wahl des Themas, des Materials und in der Realisation. Keinen Augenblick haben wir den Eindruck des bloßen Experimentierens, nicht einmal des Suchens, sondern stets denjenigen eines bewußten Stufengangs. Das ließ sich recht deutlich an den in dieser Ausstellung etwas allzureichlich vertretenen Zeichnungen erkennen, denen der Charme des Umtastens und allmählichen Formentstehens fehlt, die eigentlich nur Aufzeichnungen und Konstruktionen von Variationen bedeuten.

Damit hängt zusammen, daß Aeschbachers Plastiken nicht raumformend sind; daß sie ihr Leben und ihre Proportionen nicht dem Raum mitteilen, sondern in sich, in ihr eigenes Volumen beschließen. Man steht diesen Volumen gegenüber als fertigen, selbstverständlichen Dingen, an denen der Betrachter nicht mitbeteiligt ist, die nicht in einer bestimmten Weise angesehen, erklärt oder gar geistig ergänzt werden müssen. (Das sind alles keine Selbstverständlichkeiten; man denke etwa an Giacometti, dessen Plastiken und Zeichnungen wohl

der deutlichste Gegensatz zu denjenigen von Aeschbacher darstellen.)

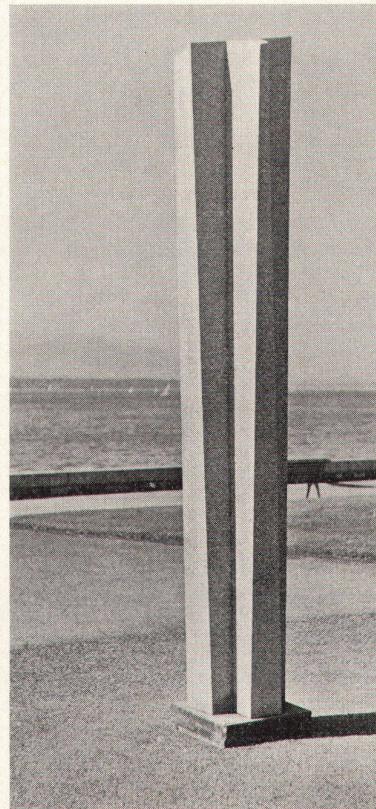
Aeschbachers Entwicklung ist seiner Eigenart gemäß gradlinig, rasch und logisch. Schon die ersten drei Frauenköpfe (1936) sind handwerklich makellos, rein plastisch empfunden und tragen den persönlichen Stempel dieses nie deutelnden, manchmal selbstherrlichen Zugriffs. In den Figuren und Köpfen von 1938–1944 ein Durchquerzen verschiedener klassischer Formauffassungen und deren Vereinfachung, Verdeutlichung, auch Versinnlichung. Die von 1945 an auftretenden Köpfe werden anfangs als Abstraktionen bezeichnet; eigentlich unrichtig, da es sich ja nicht um das Weglassen von einem bestimmten Vorbild handelt, sondern im Gegen teil um das Belassen einer ursprünglichen, tektonischen Gestaltform, auf deren Charakter der Künstler eingeht und nur durch sparsame Andeutungen organische Formvorstellungen mitsprechen läßt. «Minotaurus» im kantigen Sankt-Thiphon ist eine der eindrücklichsten Formulierungen dieser Zeit, an deren Ende der geflossene und deshalb zu weichen, weiblichen Formen führende Lavastein an Wichtigkeit gewinnt («Weibliches Idol», 1952). In der schönen «Figur I», 1953, der ersten Stele, werden

diesem fließenden Prinzip schon scharfe, aktiv eine Richtung bestimmende, anfangs noch gebrochene Kanten gegenübergestellt; in den nächsten Jahren entstehen die eigentlichen Stelen, jene aufrechten, vielkantigen Steinsäulen, deren durch lange Diagonalen bestimmte Unterteilung menschliche Maße und Verhältnisse zu gerade noch erträglichen, gerade noch harmonisierbaren Spannungen steigert. Die aus rotem Ackerstein gehauenen Figuren (1957/58) scheinen aus kleinen Quadern aufge mauert, sind jedoch immer aus einem Block geschaffen (was den Eindruck etwas verwirrt) und durch leichte Drehung, später wieder durch Diagonale in den Raum «eingeschraubt». In den folgenden Arbeiten aus geschliffenem Marmor prägt sich der Charakter dieser Kompositionen noch deutlicher aus: es handelt sich um freie Gruppenbeziehungen, um Bauten aus Formfamilien, deren Einzel elemente sich gegenseitig abstützen und tragen und zum erstenmal auch Durchbrüche gestatten. Die harten Materialien, Granit und Marmor, verlangen nach bestimmten Flächen und Kanten, gestatten aber auch eine willkürlichere, bewußtere, nicht mehr nachschaffende Formgebung. Die letzten Figuren, wiederum Stelen, sind eindeutig die stärksten Werke («Figuren II, III, IV», 1961); gegenüber den weiblich-passiven, vom Volumen geprägten Naturidolen sind es komponierte, männlich-aktive, von der Form geprägte Monamente einer bewußten Stellung in der Umwelt.

Es erscheint bezeichnend, daß die Größe der Male ein wesentliches Element ihrer Ausdrucks Kraft ist. Nicht spielerischer Reichtum, nicht geistiger Höhenflug, sondern die Bewältigung dieser Größe, die Beherrschung des lebendigen Steins in der durchdachten Komposition, die Sicherheit, das gespannte Gleichgewicht, die Beziehung sowohl zur natürlichen Form wie zur konstruierten Architektur sind in Aeschbachers Monumen ten seine wesentlichen Beiträge zur europäischen Kunst.

P. F. Althaus

Hans Aeschbacher, Figur III, 1961. Cresciano-Granit



Franz Fedier

Klipstein und Kornfeld

29. August bis 14. Oktober

Unter den jungen Schweizer Künstlern fällt Fedier auf als derjenige, der methodisch dem Muster der Werkserien und deren regelmäßiger Vorstellung in einer der drei größeren Deutschschweizer Städte folgt. In seinen neuesten Werken ist er wieder farbiger geworden; über den weißen Grund seiner Bilder legen sich helle, transparente Farbzonen, die von der dunkelfarbenen «Zeichnung»



Franz Fedier, Funghi, 1961

rhythmisiert werden. Wie stets bei Fedier ist im Grunde das zeichnerische Spiel, der bewegte Auftrag das Bestimmende; die Farben geben nur eine allgemeine Bildatmosphäre, die übrigens neuerdings wieder räumlicher wirkt, nicht aber – wie etwa bei Francis – eigentlich impressionistisch erscheint. Ähnlich der Entwicklung bei andern Tachisten scheint auch bei Fedier die Komposition, die Bildeinteilung wieder bewußter zu werden; die herablaufenden Farben werden vom Spiel zwischen leeren und belebten Zonen abgelöst, wobei die Geschicklichkeit der Aufteilungen und die Unbefangenheit und Spontaneität die Vorteile bleiben. Für den ungemein begabten, beweglichen Maler bleibt es stets das Hauptproblem, über die von ihm überbewertete «aktuelle» Formulierung hinaus zum wirklichen Gestalten einer bestimmten persönlichen Haltung vorzustoßen.

P. F. A.

Biel

Buri – Gürtler – Iseli – Luginbühl –

Meister – Schaffner – Spescha

Städtische Galerie

2. bis 24. September

Diese Ausstellung wurde von der städtischen Kunskommission organisiert; die Einladung an die ausstellenden Künstler erfolgte auf Empfehlung von Arnold Rüdlinger. Daß man sich an Rüdlinger wandte, ist keinesfalls zufällig. Seine Ausstellungstätigkeit in Bern und Basel ist eine der Voraussetzungen zur Geartetheit unserer heutigen jungen Malergeneration; Rüdlinger ist als einer der ersten für die amerikanische Malerei eingestanden.

Für die jüngsten Maler bedeutete diese amerikanische Malerei den ersten Einfluß von außerhalb unseres Landes her, denn vor Kriegsbeginn empfingen sie wohl kaum wesentliche Eindrücke, und das damals Umstrittene hatte durch große Ausstellungen nach 1945 bereits den Charakter abgeklärter Kunstschöpfung gewonnen. Es erfolgte die einzige mögliche Reaktion. Sie setzten sich zuerst mit den Amerikanern auseinander und übernahmen deren Gestaltungsmittel, was wiederum doch nur ein Merkmal des Lehrer-Schüler-Verhältnisses ist. Tatsache ist, daß noch heute die oft europäisierten Amerikaner den stärkeren Einfluß ausüben als die zum Teil noch lebenden europäischen Lehrmeister.

Für alle in Biel ausgestellten Maler trifft dies zu; aber die Gegner unserer Maler treffen weit daneben, wenn sie diese als Epigonen bezeichnen, denn jeder hat bereits die eigene Persönlichkeit dominierend in seine Bilder einzubeziehen vermocht.

Die Werke Samuel Buris litten in Biel ein wenig unter den räumlichen Gegebenheiten. Seine Gouachen erreichten aber nicht die Qualität von Bildern wie «Midi» oder der «Imagerie naturelle», in denen die außerordentliche Begabung Buris in der ganzen Weite von verhaltener, reich nuancierter Farbgebung bis zur sicheren formalen Behandlung der Bildfläche zur Geltung kommt.

In Iselis bisherigem Werk läßt sich eine fortschreitende «Beruhigung» der Bildfläche verfolgen. Seine letzten Bilder sind geprägt durch die großzügige Einfachheit des Bildaufbaus. Die fast monochromen Flächen sind aber von einer Dichte, die das ganze Bild zum Vibrieren bringt. Die Serie der blauen Bilder zeigt, daß sein Hauptanliegen dahin geht, mit noch bescheideneren Mitteln die selbe starke Aussage zu erreichen. Sie sind aber auch ein eindrückliches Beispiel für ein konsequentes Künstlertum. Iselis

Zähigkeit und seine gesunde menschliche Haltung berechtigen zum absoluten Vertrauen in sein künstlerisches Schaffen. Diese Werkgruppe und die Bilder Speschas waren vielleicht das Eindrücklichste in dieser Ausstellung. Bei Spescha ist die Beschränkung der Mittel bis zum Äußersten getrieben. Der Verzicht auf Farbigkeit und das in der Ausstellung feststellbare Aufgeben der noch körperhaft anmutenden Form führen zu Bildern, die der letzten Konsequenz der Malerei Rothkos entsprechen: dem zweidimensionalen Darstellen eines imaginären Raumes.

Inmitten dieses meditativen Verhaltens standen die «Strahler» Luginbüls, die schon in Bern ausgestellt waren. Sie bestätigen Luginbüls eigene Worte, wonach man ein Werk nie spät genug herausgeben könne, denn er vermochte die Intensität dieser Werke noch zu vermehren, und doch erhielten sie nichts Bedrohliches. Von Luginbühl führte eine Parallele zu Schaffner, der mit einer sehr schönen Gruppe vertreten war. Seine Gesten sind von derselben Wucht wie Luginbüls Eisenkörper. Die Kraft, die in den Plastiken durch den Raum umschreibende Bänder gebändigt oder durch Elemente der «Strahler» gerichtet wird, bricht bei Schaffner in den Raum hinaus, so daß seine Bilder den ihnen zur Verfügung gestellten Raum dermaßen beanspruchen, daß die Plastik Gürtlers darin nicht voll zur Geltung kam.

Bei Meister und Gürtler lassen sich die Lehrmeister noch stark herauslesen. Bei Gürtler sind die doch stark an Brancusi mahnenden Holzunterbauten nicht vom gleichen Geist wie die durch das Eingehen auf Materialbedingungen bestehenden aufgesetzten Steine.

André Kamber

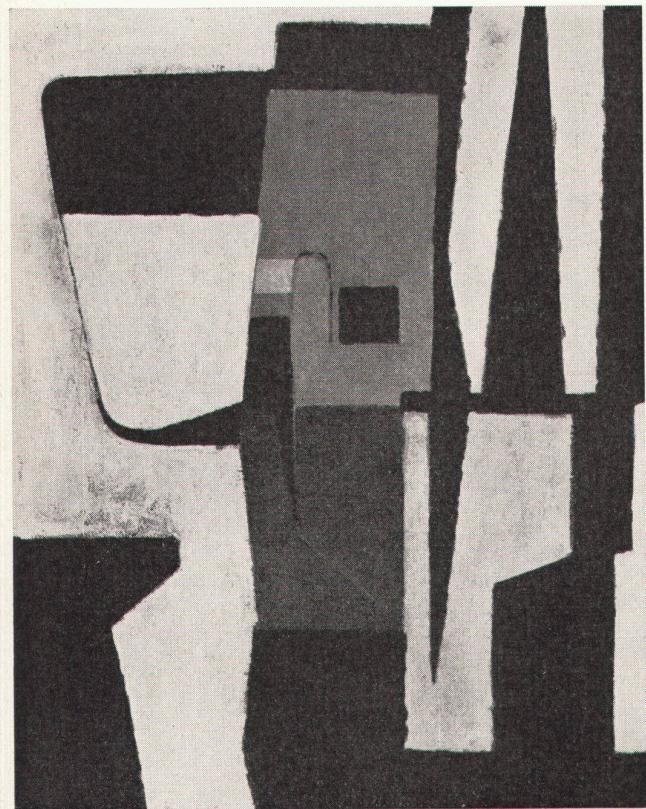
La Chaux-de-Fonds

Georges Froidevaux

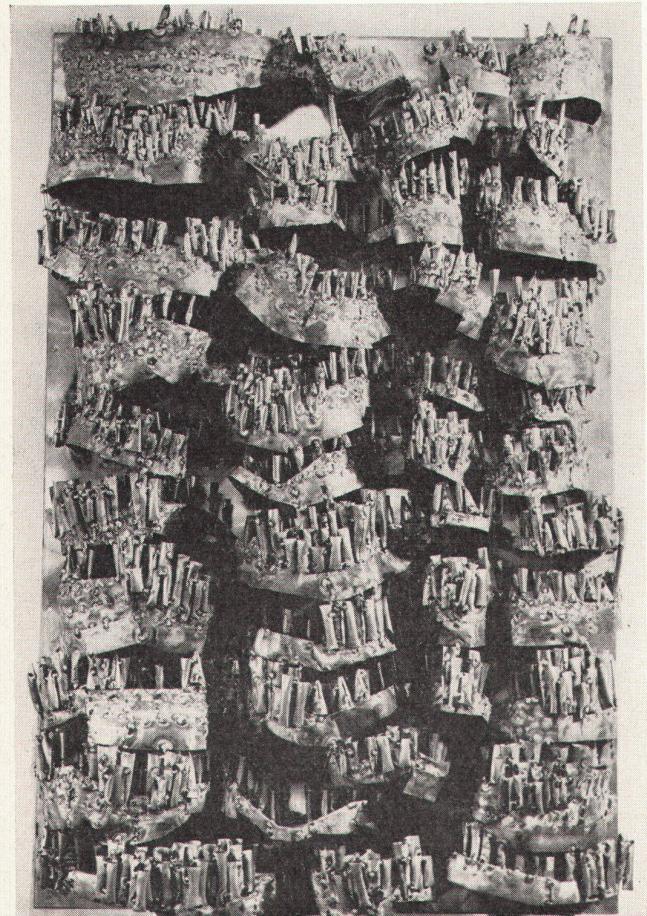
Musée des Beaux-Arts

du 9 septembre au 1^{er} octobre

La Chaux-de-Fonds, ville sise à mille mètres d'altitude et vouée tout entière au culte et au service de la technique, de la plus exigeante, l'horlogère, possède depuis cinquante ans une école de peinture digne des meilleures en Suisse, originale, et, par certains de ses représentants, largement européenne. De Charles l'Eplattenier à Lucien Schwob, en passant par André Evard, Georges Dessouslavay, les frères Barraud, chaque génération a produit ses bons artistes, peintres ou sculpteurs. Pour celle des cinquante



1



2

ans, il est incontestable que Georges Froidevaux, né en 1911, est son maître. Froidevaux, c'est l'autodidacte pur. Né dans une famille d'ouvriers, ayant connu très tôt les difficultés de la vie, aux prises avec le chômage et la pauvreté, pour ne pas dire la misère, il ne trouve qu'un moyen d'évasion dès sa plus tendre enfance: la peinture, d'abord le dessin. Il fréquente les cours du soir que le sculpteur Léon Perrin donnait à l'Ecole d'art de la ville. Un séjour de deux mois à Paris, en 1939. Trois bourses fédérales, le Prix Bachelin (décerné par la Société d'histoire neuchâteloise), des expositions à l'étranger (São Paulo et les Etats-Unis, avec l'art suisse, la Peinture suisse abstraite de Neuchâtel, Berlin et St-Marin). En Suisse, il expose à toutes les Nationales, sauf celle de 1961, où son envoi est refusé, alors qu'il est certainement le plus fort de tous ceux qu'il avait envoyés jusqu'ici.

Le Comité du Musée a jugé bon de présenter un résumé de l'œuvre de cet artiste pour le cinquantième anniversaire de sa naissance. Ce que l'on remarquera d'emblée, c'est sa divination de la couleur, qui dès le début est d'une étonnante qualité. Ses premières toiles sont admirablement construites, pensées, senties. Il s'avance pas à pas vers ce qui va être son propre langage: celui des grands rythmes colorés, d'une sorte de réinvention constante de la lumière jurassienne, des plus modestes des instruments agricoles, qui lui donnent la composition et l'écriture de sa peinture.

Il est désormais un des maîtres de la peinture helvétique, l'un de ceux pour qui il n'est point besoin de se demander où il a emprunté sa forme et ses couleurs. Une centaine de toiles l'ont démontré au Musée de la Chaux-de-Fonds, où des centaines de visiteurs ont été surpris que dans de telles conditions, une œuvre aussi heureuse, enthousiasmante, solide et originale ait pu être créée.

J. M. N.

Zoltan Kemeny

Musée des Beaux-Arts
du 23 septembre au 22 octobre

Parmi les petits musées de Suisse, celui de la Chaux-de-Fonds, grâce à un éminent animateur, M. Paul Seylaz, conservateur, est sans doute celui qui, contre

1
Georges Froidevaux, Peinture

2
Zoltan Kemeny, Metallrelief
Photo: Walter Dräyer, Zürich

vents et marées, a présenté la plus large défense et illustration des arts contemporains. Français, Italiens, Allemands, Suisses d'avant-garde, Chinois du XIX^e siècle, l'art local, tout y a passé, pour le plus grand plaisir des attentifs et la plus spectaculaire colère des «croulants», comme on dit aujourd'hui. C'est pourquoi Seylaz se devait de nous apporter un ensemble d'œuvres récentes d'un «peintre-sculpteur» d'une haute originalité: le Hongrois Zoltan Kemeny, établi à Zurich, et dont les œuvres ont fait la conquête des musées et des collections de Paris et de New York, après Zurich, avant d'aboutir à la Chaux-de-Fonds. Il s'agit bien de sculpture en haut-relief, ou de peinture où, sur une surface choisie, le compositeur place divers matériaux, clous, plaques de tôles, tubes de laiton. C'est la ferraille considérée comme l'un des beaux-arts. Mais cet ancien dessinateur d'Annabelle (pour qui il a fait durant plus de quinze ans une illustration forte, populaire et réfléchie, ce qui est évidemment une gageure) use de ces métaux dans une perspective bien à lui. Il compose à la manière d'un peintre, et ses matériaux vont subir la déformation de la couleur, afin d'entrer en symphonie. Il y a un véritable paysage sous-marin, les algues et plantes étant réellement représentées par une série de larges feuilles dédorées à l'acide. Il y a une paroi somptueuse, qui fait directement penser au baroque le plus orné, aux décorations les plus généreuses. Tout à coup, les Sapins, littéralement inscrits dans un métal noir, qui rend hommage funèbre à ce roi hautain du Haut-Jura.

Autrement dit, avec du vil métal, selon le mot de l'alchimiste d'antan, Kemeny fait œuvre d'art, à la fois forte et douce. Ses recherches, ses tentatives, ses repentirs, sont innombrables: il faut drôlement œuvrer pour parvenir à ce merveilleux résultat. Le conservateur Seylaz a bien vu où il recherchait son inspiration, dans la nature, puisqu'il qualifie son art de «naturalisme abstrait». Dans les limites que lui impose la matière qu'il a choisie, le sculpteur-peintre atteint à un véritable lyrisme, d'une durée et d'une autorité déjà reconnues.

Il y a quelques années, la rétrospective Gonzalès à la Chaux-de-Fonds, récemment l'œuvre gravé et les tapisseries en noir et blanc d'Henri-Georges Adam nous prouvaient qu'en peinture comme en sculpture, la tâche de l'artiste contemporain est d'abord de définir son volume, la manière dont il va occuper l'espace qui lui est imparti, à deux ou trois dimensions. Les seules solutions qui durent sont toujours strictement plastiques. Mais ici, d'une part la liberté, d'autre part la soumission exemplaire

aux exigences du métal, débouchent dans la plus belle réussite qui se puisse rêver: celle de la délectation. J. M. N.

Frauenfeld

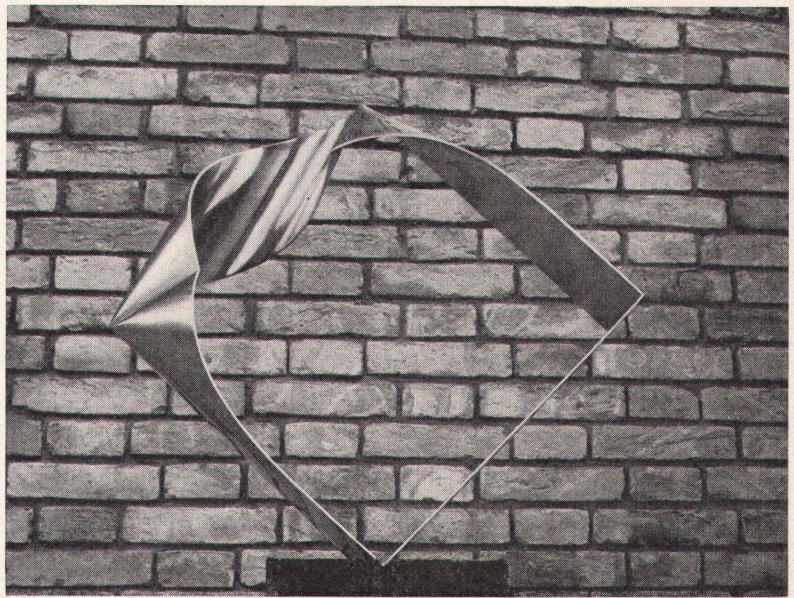
Hans Brühlmann

Rathaus

9. September bis 1. Oktober

Hans Brühlmann wurde 1878 in Amriswil geboren, und gestorben ist er, als junger Künstler, 1911 in Stuttgart. Mit der Gedächtnisausstellung zum 50. Todestag erfüllte der Kunstverein Frauenfeld, unterstützt von der thurgauischen Regierung, eine Ehrenpflicht gegenüber dem bedeutendsten Maler des Thurgaus. Mit Geschick und Zähigkeit konnten 77 Gemälde und 90 Zeichnungen nebst schriftlichen und photographischen Dokumenten gesammelt werden, die im behelfsmäßig umgewandelten Rathaussaal eine imponierende Ausstellung ergeben. Der Weg des Malers nach Deutschland, nach Stuttgart, wo er 1902 in die Akademie eintrat, prägte den Grundzug seines Werks, legte den Stimmungsgehalt fest. Stimmung, bis zur Melancholie neigend, selten unbeschwert froh, liegt in der Landschaftsschau, im Stilleben, im Porträt. Sie zeichnet den Künstler aus, dessen Werk ein Kreuzungspunkt von Kunstauffassungen seiner Zeit wurde – ohne den Impressionismus –, und sie gibt dem Werk heute die Bedeutung einer mit Schicksal aus gefüllten Kunst. Daran erkennt man Brühlmann, wenn man sonst an Marées, Thoma, ja an Böcklin, an Manet oder Puvis de Chavannes erinnert wird. Den höchsten Aufschwung in die Malerei hat Brühlmann in seinen Stillleben gefunden. Sein Weg zwischen Realismus und Idealismus wird hier ausgewogen in einer Kunst ohne Geste, in der sich das Weglassen und die Verinnerlichung sehr schön ergänzen.

So zwiespältig indessen das farbige Werk Brühlmanns wirkt, so großartig und eigenartig ist der Eindruck, den das zeichnerische Œuvre hinterlässt. Es ist das Spätwerk des mit 31 Jahren von einer Geisteskrankheit befallenen Künstlers. Seine Zeichnungen sind das starke Erbe, das die Kunst der Zeichnung wirklich bereichert. Vor allem mit den Landschaftszeichnungen nahm Brühlmann Wesentliches des Expressionismus vorweg. Er zerlegt die Landschaft – Pfäfers, Vättis – mit markanten Strichen in ihre Elemente, baut sie architektonisch neu auf, sieht sie neu und streng – und letzten Endes tragisch, mit aller Zurückhaltung, die seine Kunst auszeichnet. Aus



Max Bill, Doppelfläche mit acht langen und acht kurzen Kanten, 1957/58. Messing

der heutigen Rückschau drängt sich der Bleistiftstrich als Künster des Schicksals haften auf. Brühlmanns Landschaften sind nicht nur gebaut, sie ver bauen auch. Sie sind eine echte Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst. Dieser Eindruck von Brühlmanns Werk bleibt.

Go.

Genève

Max Bill

Galerie du Perron

du 16 septembre au 15 octobre

Une exposition Max Bill à Genève, voilà qui est singulièrement rassurant. Ainsi, l'art qui se situe le plus loin à la pointe du combat pour un renouveau formel prend pied dans nos murs, où si longtemps on n'a témoigné que froideur et mépris pour ces modes d'expression. Bill à Genève, c'est plus qu'un signe: une promesse, un vent nouveau à hauteur d'homme, loin des avortements clandestins et des barbouillages incohérents d'une abstraction informelle. Bill, son exposition le démontre – bien que sur deux plans seulement de sa personnalité polyvalente – c'est l'exaltation de l'humanisme moderne. Architecture, peinture, sculpture, arts graphiques, tout est réuni en cet homme aux dons prodigieux, à la maîtrise puissante, à l'intelligence limpide guidant une sensibilité toujours en éveil.

Son art, qu'il qualifie «d'objectif» – car il ne veut nullement mettre en avant sa personnalité, mais plutôt le style d'une

époque – est la résultante de cet équilibre souverain entre l'imagination et la raison. Formules mathématiques et théories de la couleur interviennent au même titre dans ses sculptures ou ses tableaux que la découverte des formes de ce «réel absolu» qu'il cherche à expliciter.

Comme dans tout acte humain traduisant la manifestation de l'être entier, l'œuvre de Bill est un témoignage cohérent de la part rationnelle et des impulsions de l'imaginaire. Car chez lui, les mathématiques ne sont pas des recettes à chefs-d'œuvre. Elles représentent la clé qui aide à donner corps à cette prodigieuse invention formelle dont il est l'auteur.

Parmi les œuvres présentées à la Galerie du Perron – peintures et sculptures – on soulignera surtout la variété d'inspiration et la richesse plastique d'un art qui ne veut pas être inclus dans une formule. Bien qu'issu du «Bauhaus», Bill n'offre en rien l'image d'un artiste unitaire, dans le sens où le furent Mondrian ou Vantongerloo. Il est aussi prothéiforme qu'un Picasso, mais dans d'autres directions. En effet, quoi de commun entre «Rythme dans l'espace», sculpture aux lignes douces, fuyantes et légères, articulée dans un vocabulaire de courbes s'interpénétrant, et d'autre part «Construction avec et dans le cube»? On y trouve la même distance qu'entre un Arp et un Pevsner... De même, dans la peinture, les tensions chromatiques de «Deux accents» et les rythmes de «Trois parts de la même grandeur» nous prouvent l'ampleur de cette palette.

C'est dire suffisamment quel germe fécond doit déposer en terre genevoise un ensemble aussi divers de créations dont chacune appellerait d'infinis com-

mentaires, qui ne sauraient pourtant qu'en éclipser la beauté sonore et éclatante.

Un mot encore pour dire avec quel plaisir et quel intérêt nous avons appris par le catalogue que Bill est l'architecte du secteur «L'art de vivre - éduquer et créer» de l'Exposition nationale suisse à Lausanne en 1964. Quel meilleur garant trouver pour nous assurer de la réussite de l'entreprise?

H. Stn.

Grenchen

Lucio Fontana. Keramik

Galerie Bernard

23. September bis 12. Oktober

Die Keramiken Fontanas sind schon oft beschrieben worden. Die Ausstellung in der Galerie Bernard umfaßte – es war wohl die erste Gelegenheit, in der Schweiz davon zu sehen – 15 ausgewählte Stücke. Die Ausstellung war ergänzt durch einige keramische Arbeiten von Capogrossi, Corneille, Crippa und Matta.

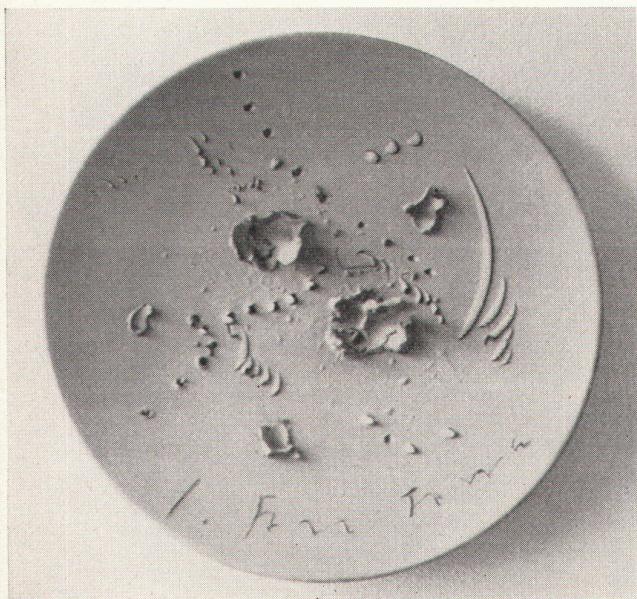
Man kannte schon immer jenen Teil der Keramik, der nicht als Gebrauchsgut gedacht war. Die Teller mit Sprüchen, die Ofenkacheln mit aufgemalten Volksszenen oder Bildergeschichten waren doch eigentlich Schmuck- oder Zierstücke. In der Neuzeit ist eine parallele Erscheinung feststellbar. Unabhängig von der Gebrauchsgermanik begannen namhafte Künstler, Ton als Gestaltungsmaterial

zu wählen, und angeregt durch Picasso und Miró haben unzählige Maler zu diesem Material gegriffen; aber nur wenige Künstler vermochten ihren persönlichen Gestaltungswillen mit den Eigenheiten des Materials Ton zur Übereinstimmung zu bringen, um so ein Kunstwerk zu schaffen, das die Dichte und Eindringlichkeit ihrer übrigen künstlerischen Produktion erreicht.

Lucio Fontanas Keramik erfüllt aber die Qualitätsforderung, die man an heutige Bildkeramik stellen muß. Die Schalen sind gewöhnliches, anspruchsloses gedrehtes Stückgut. Oft verzichtet Fontana sogar auf die aus dem Handwerk überlieferten Gefäßformen und verwendet eine unbearbeitete Tontafel. Die 1946 im «Spazialismo» manifestierte Forderung nach mehrdimensionaler Gestaltungsform läßt sich dank den Materialeigenschaften des Bildträgers verwirklichen, daß den Schnitten und Durchstichen nicht der Charakter der Verletzung, sondern der des Raumschaffens eignet. Ferner tritt der Rhythmus der Schnitt- oder Lochabfolge in Spannung zur vollkommenen Rundform. Am eindrücklichsten waren die in mattem Weiß gehaltenen Stücke, in die eine schlichte Folge von Schnitten gelegt worden war. Sie wirkten durch ihre verhalten-vornehme Strenge. Bereits innerhalb dieser Werkgruppe von Fontana war in wenigen Stücken die Annäherung zum Verwendbaren hin auf Kosten der Qualität erkennbar. Einige farbig dekorierte, stark überarbeitete Stücke mit Hochglanzglasur erschienen gefährlich boutiquehaft. Die Ergänzungsstücke anderer Künstler standen deutlich unter dem Wert der Werke Fontanas.

A. K.

Lucio Fontana, Keramik, 1961



Lausanne

Jean-Jacques Gut

Galerie Vallotton

du 13 au 30 septembre

L'exposition de ses œuvres récentes à la Galerie Vallotton a donné au Lausannois Jean-Jacques Gut l'occasion de nous surprendre par une peinture considérablement renouvelée. Si, en effet, cet artiste maintient sa conception d'une peinture fidèle à la nature qu'il transpose cependant au gré d'une certaine organisation rythmique, il semble dans ses derniers travaux pousser plus loin la simplification des formes et, fait nouveau chez lui, porter l'accent sur la puissance de la couleur. Sa palette est d'ailleurs restreinte, deux ou trois gammes de tons pour une quarantaine de toiles, dont la plupart sont à dominantes bleues et

orangées, exception faite pour une demi-douzaine de paysages, dont un Venise, dont les formes morcelées en petits éléments multicolores ne sont pas sans faire penser à des papiers collés.

Pour cet ensemble, Gut était allé chercher l'inspiration sur les bords de la Méditerranée: Italie, Espagne, ou dans le sud des côtes atlantiques: Portugal. Il s'y est gorgé de soleil, et c'est bien, semble-t-il, avant tout l'intensité lumineuse qu'il a recherché en réduisant dans beaucoup de ses toiles le nombre des tons poussés à leur maximum de puissance.

Le résultat, dans l'ensemble, c'est un joyeux concert dégageant l'optimisme et la foi dans l'avenir d'un monde dont les richesses, pour l'amateur de beauté, sont inépuisables. C'est l'art séduisant, élégant, d'un peintre parfaitement sûr de ses moyens et qui sait plaire. Un peu trop peut-être, et nous sentons poindre, s'il n'y prend garde, la menace d'une désinvolture un peu superficielle, ce que nous regretterions. Aussi avons-nous préféré, parmi toutes les toiles rassemblées, deux natures mortes exécutées en 1960, d'un dessin subtil, d'une palette raffinée, et dénotant une concentration des effets, un travail en profondeur qui sont bien dans la ligne que l'on aimeraît le voir reprendre.

Un beau morceau, cependant, parmi les travaux de la nouvelle manière, un «Lavaux» solide, construit et parfaitement charpenté, aux tons nourris, parfaitement évocateur d'un terroir savoureux, et cependant très personnel de style.

G. Px.

Emile Gilioli

Galerie Bonnier

du 15 septembre au 15 octobre

La meilleure exposition lausannoise de ce début de saison a sans nul doute été celle qu'a présentée la Galerie Bonnier d'un ensemble d'œuvres du sculpteur Gilioli. Ce dernier n'a plus besoin d'être présenté: il figure parmi les représentants les plus en vue de la sculpture de sa génération. Venant après de grands ainés: Pevsner, Gabo, Lipchitz, il apporte à une certaine abstraction une personnalité qui s'impose d'année en année. Si l'on veut brièvement définir son œuvre, on peut dire qu'il allie à la liberté d'invention un style médité, et que par l'équilibre maintenu entre ces deux forces opposées, il nous entraîne vers une poésie qui traduit de la façon la plus noble l'aspiration de l'homme à la connaissance des régions supérieures de son univers. Abstraite, mais tout autant expressive, la sculpture de Gilioli enferme dans ses volumes la communication d'une pensée

déterminée projetant à notre rencontre un des aspects de la vie intérieure de celui qui la crée. Elle vit par ses vertus de signification, et il n'est pas interdit de reconnaître en elle un certain contenu symbolique ou tout au moins idéographique. On y songeait en considérant quelques-unes des pièces essentielles exposées à la Galerie Bonnier, un « Ange gardien », un « Guerrier », et surtout un « Venise », dont la matière, alliage de plomb, d'étain et d'argent, soulignait le soin qu'apporte l'artiste au détail expressif.

Tempérament puissant et sensible, Giolioli allie à toute la robustesse que l'on s'attend à trouver chez un sculpteur, un sens de la nuance qui donne à tout ce qu'il crée un étonnant pouvoir sur le spectateur. La rigueur architectonique à laquelle son art doit son autorité virile se marie heureusement au sentiment qui, alors que la première flatte notre esprit, trouve sans faillir le chemin de notre cœur.

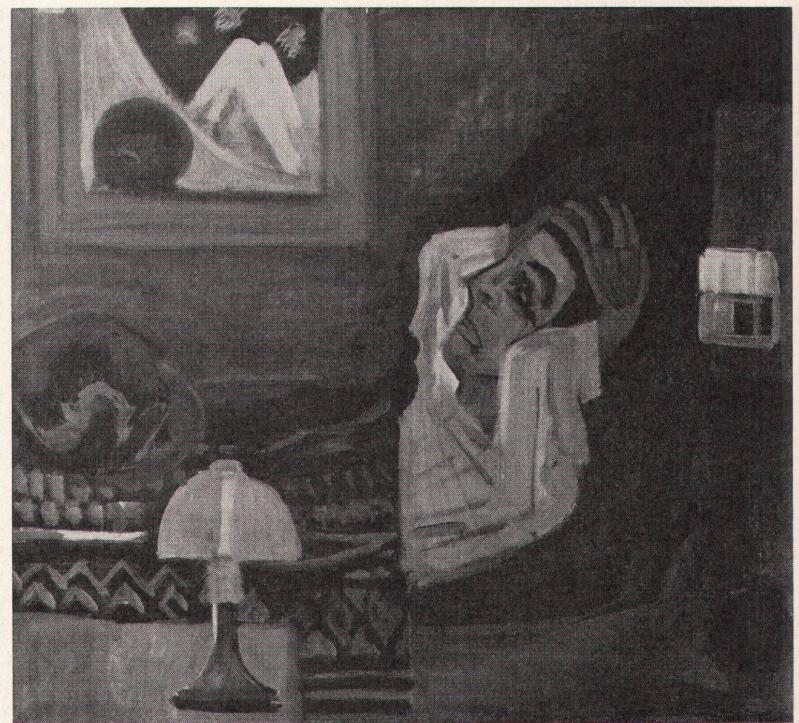
Sculptures de bronze poli, martelé, de bronze noir ou de marbre, une admirable étoile taillée dans un bloc de cristal de Baccarat composaient un ensemble de douze sculptures diverses et également significatives. Cédernier s'accompagnait de deux tapisseries, dont une, en noir et blanc, frappait par la subtilité du dessin, et d'une vingtaine de dessins et de gouaches qui complétaient fort bien la démonstration entreprise. G. Px.

Luzern

**Europäische Kunst
des 19. und 20. Jahrhunderts
aus Luzerner Privatbesitz**
Kunstmuseum
27. August bis 24. September

Dem Beispiel der andern größeren Schweizer Städte folgend, hat es nun auch das Luzerner Kunstmuseum unternommen, die in seinen Grenzen von privaten Sammlern zusammengetragenen Kunstwerke (seit etwa 1800) der Öffentlichkeit vorzuführen.

Diese Ausstellung – besonders ihr etwas anspruchsvoll tönendes Programm – reizte natürlich in erster Linie dazu, das Vorhandene und das Fehlende zu vergleichen und sich über den Geschmack und das Kunstverständnis der einheimischen Kunstreunde Gedanken zu machen. Begnügen wir uns jedoch mit der Feststellung, daß es in Luzern eine eigentliche Sammlertätigkeit, eigentliche Sammlerpersönlichkeiten kaum gibt, daß die Vorliebe für atmosphärisch gestaltete landschaftliche Motive das Interesse



Ernst Ludwig Kirchner, *Kranker in der Nacht*, 1920. Privatbesitz Luzern

an der wirklichen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Zeit und der Umwelt überwiegt.

Trotzdem gab es in dieser Schau eine Reihe von ganz besonders schönen, weniger repräsentativen als intimen Bildern. Gehen wir die Besonderheiten kurz durch, so fielen etwa die Corots auf (darunter eine prächtige, kristallklare Landschaft von 1834), eine ungeheim kultiviert gemalte «Strumpfflickerin» des Matisse-Lehrers M. Carrière, eine Reihe sehr empfundener Landschaften von Menn, die Gewitterstimmung bei Stäbli, das ungewohnte Granada-Bild von Buchser sowie einzelne Arbeiten von Liebermann, Toulouse-Lautrec, Redon, Bonnard und reizvolle Kleiniformate von Eva Gonzalès und Vuillard. Von der Ecole de Paris sind es erstaunlicherweise so verschiedene Maler wie Dufy und Vlaminck, die am meisten Anklang gefunden haben: die Landschaft als beglückender Schein und als dramatische Szenerie. Zwei Corinth leiten die deutschen Expressionisten ein: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein und andere; schließlich deuten zwei Jawlensky auch noch eine weitere Entwicklung an. Von ganz einmaliger Schönheit erschienen die Kleinaquarelle, von einem köstlichen Manet über Pissarro, Signac zu Marquet, wobei der wenig bekannte Henri-Edmond Cross besonders gut zur Geltung kam.

Was sich in der neuesten Zeit in der

Entwicklung abgespielt hat, wurde durch vereinzelte Beispiele gerade noch ange deutet (Matisse, Klee, Prassinos usw.). Im allgemeinen aber vermeidet der Luzerner die Revolutionäre und hält sich an das Ruhige und Gesicherte. -s

Karl Gerstner

Galerie im Ronca-Haus
9. September bis 7. Oktober

Das «Bauhaus» entstand mit schweizerischer Beteiligung, und vor allem die Schweizer «Konkreten» haben die Aufgabe übernommen, die Grundidee weiterzuführen, mit dem «Stijl» zu kombinieren, in die Gegenwart zu retten und der Gegenwart anzupassen. Sie realisieren die Idee von der Integration der Kunst im täglichen Leben durch die richtige, funktionelle und darum schöne Form sowohl der praktischen wie der künstlerischen Dinge. Gerade Karl Gerstner hat auf diesem Gebiet wesentliche und vor allem durchdachte Arbeit geleistet und Erfindungen gemacht. Eigentlich ist es jedoch, daß diese Konkreten auch vom interessierten Publikum am häufigsten mißverstanden werden, daß ihre Werke trotz über vierzigjähriger Avantgarde und trotz ihrem Erfolg auf den angewandten Gebieten heute von vielen noch nicht als Kunst angesehen wird. Vielleicht wären sie

wirklich mit einem neuen Begriff statt dem der «Kunst» weitergekommen? Gerstner hat das Abenteuer der mathematisch faßbaren ästhetischen Form von Grund auf untersucht. Nach den früheren Farbreihen und Serienkombinationen konzentriert er sich neuerdings wieder mehr auf Einzelbildwerke. Quadratische Metallplatten werden von einfachen, rechtwinkligen geometrischen Grundformen aufgeteilt, die von – übrigens nach ihrer physiologischen Wirkung zusammengestellten – Farbgruppen gebildet werden. Die universelle Ausdrucksf orm gestattet keinen Pinselauftrag mehr; die Farben sind sorgfältig aufgespritzt. Ihre Ausstrahlung ist deshalb vor allem diejenige einer geistigen Ordnung und beherrschter Empfindungen; sie will gar nicht mit dem Betrachter «diskutieren», sondern sie stellt ihn vor eine klare, nennbare Situation. P. F. A.

Rapperswil

Richard P. Lohse
Galerie 58
2. bis 27. September

Als Jubiläumsausstellung – die 25. Veranstaltung seit ihrer Entstehung – wählte die Galerie 58 eine repräsentative Auswahl aus dem jüngsten Werk von R. P. Lohse. Lohses Malerei, die sich in den letzten Jahren wachsender Anerkennung erfreut, wird mehr und mehr zur Bestätigung dafür, daß sich die konkrete Malerei Hausrecht erwerben kann, wo immer sie sich zeigt. Sie ist schon lange keine Demonstration mehr, sondern sie ist geradezu die direkte ästhetische Parallele zu aktuellen Lebensvorgängen. Sie wird uns deshalb allmählich so vertraut wie das eigene Haus oder das eigene Wohnquartier – nur gibt es selten so vollendete Häuser und Wohnquartiere. Lohses Wandlungen spielen sich im eigenen Kanon ab. Gruppentheorien im Quadrat und Gruppentheorien in einer horizontalen Dimension sind zu den bereits besser bekannten großen und kleinen Fugen hinzugekommen. Aber alles ist strenge Aufgabe. Man würde allerdings sehr falsch gehen, wenn man Lohse Entwicklungsfremdheit zuschreiben würde. Die Entwicklung spielt sich sogar in Schichten ab, die dem Künstler selbst rational nicht zugänglich sind. So ist es erstaunlich, wie Lohse in den letzten Jahren bunter geworden ist. Er hat neue Farben eingeführt; er spielt mehr mit der Relativität der Erscheinungen als früher. Man ist bei diesen Beobachtungen auf einer aktuellen Spur zu unserem komplizierten Weltbild.

Go.

Thun

Der Surrealismus und verwandte Strömungen in der Schweiz
Kunstsammlung
16. September bis 22. Oktober

Der Titel verspricht viel: es muß reizvoll sein, zu erforschen, was der Surrealismus – dessen eine Wurzel in den allerdings kaum sehr schweizerischen Zürcher Dada reicht – in der realistischen Schweiz für Spuren hinterlassen hat. Leider wurde durch den Zusatz «verwandte Strömungen» diese Fragestellung sehr verwässert, denn Verwandtes ließe sich in gar mancher Strömung der Kunst nach 1916 feststellen. Die Ausstellung wäre zweifellos spannender geworden, wenn man die wirklichen Surrealisten mit kurzen, wesentlichen Entwicklungsreihen als lebendige Persönlichkeiten vorgestellt hätte, statt sie nur dem Namen nach auszuwählen und mit etwas zufälligen Beispielen zu belegen. In den meisten Fällen hätte der Anfang nahe dem «klassischen» Surrealismus gelegen; mit der Reife hätte sich etwas herauslesen lassen, was man vielleicht wirklich als «Schweizer Surrealismus» bezeichnen könnte. So bleibt es wieder einmal bei einer Ausstellung mit interessantem Titel und einer etwas zufälligen Zusammenstellung zum Teil sehr beachtlicher Einzelwerke.

Mit einer reizvollen Dokumentationsbibliothek, mit verschiedenen «Objets» und mit einem Durcheinander von leicht erreichbaren Beispielen internationaler Surrealisten wird die Bewegung zu definieren versucht.

Die künstlerisch wohl großartigsten Bilder stammen von Wiemken («Am Rande des Abgrunds»), visionäre Malerei, die sich der dogmatischen Definition schon entzieht. Von den beiden wichtigsten und persönlichsten Malern wünschte man sich mehr und Verschiedeneres: Otto Tschumi mit seinen in Vorstellung und Realisation präzisen Miniaturen und Max von Moos mit seinen malerisch aufgelösten Visionen. Moeschlins Traumlandschaften sind lyrisch, aber malerisch zu unbestimmt. Wirklich surrealistische Einfälle und Welten finden wir – in mehr oder weniger gelungenen Realisationen – bei Meret Oppenheim und Ricco, bei früheren Bildern von Erni, Valerie Heussler, Rüegg und Vuillamy; während bei einer Reihe von Künstlern aus früheren Zeiten wirklich surrealistische Arbeiten vielleicht zu finden gewesen wären (etwa bei Brignoni, Maass, Sekula, Schiess und anderen). Otto Abt ist ohne Zweifel ein sehr guter Maler, gehört aber kaum in diese Ausstellung, so wenig wie M. Ammann, L. Keller oder gar Eschle. Von besonderer Attraktion ist wie stets eine

tönende Maschine von Tinguely; aber auch hier die Frage: Welcher zeitgenössische Künstler hätte nicht auch schon mit Collagen, mit Objets und Objets-Kombinationen experimentiert? P. F. A.

Winterthur

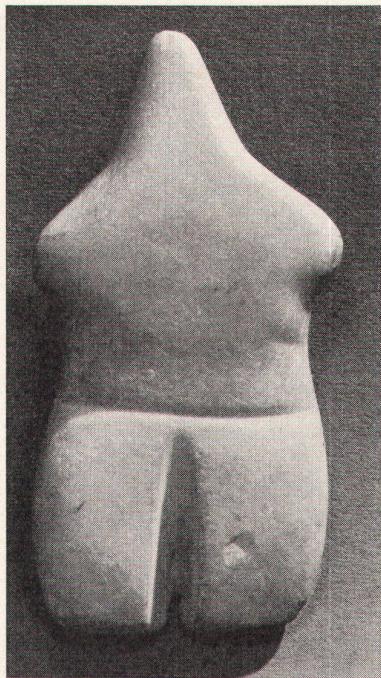
Hans Affeltranger
Galerie im Weißen Haus
23. September bis 14. Oktober

Die neueste Ausstellung des Winterthurer Malers war eine Überraschung. Schon immer hatte man seine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Natur und die technische Sorgfalt geschätzt. Dazu war jedes seiner Werke über das Optische hinaus die Aussage eines Menschen, der sich mit dem bloßen Schein nicht begnügen kann. Diese Auseinandersetzung mit sich selbst hatte jedoch zur Folge, daß den Bildern oft noch etwas Ungelöstes anhaftete; die Schwerblütigkeit schien nicht ganz verarbeitet, nicht völlig im Kunstwerk sublimiert. Nach einer Malerfahrt nach Südfrankreich zeigte sich eine Lockerung. Es blieb aber noch ungewiß, ob dies nicht auf Kosten des Gehaltes geschah. Eine Reise nach Griechenland, während der vor allem Aquarelle entstanden, brachte die Befreiung: der Maler hat eine Stufe erreicht, wo er frei über den seit Jahren erarbeiteten Gehalt verfügen kann. Das Gute von früher ist geblieben; was Schlacke war, hat sich zu schöner Lebendigkeit entwickelt. So entstanden denn so gehaltvolle und kultivierte Blätter wie die «Landschaft bei Marathon», die in ihrer Ausgewogenheit im Farblichen, in ihrer präzisen Setzung der Akzente, in der freien, aber äußerst konzisen Schrift mit dem Pinsel von einer beginnenden Meisterschaft zeugen, welche für die Jahre der Reife viel verspricht. P. Bd.

Zürich

Kunst und Kultur der Hethiter
Kunsthaus
20. September bis 15. November

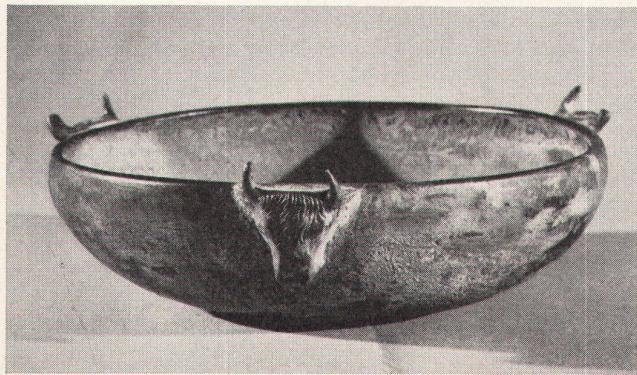
Die Hethiter-Ausstellung steht im Rahmen des Panoramas der großen alten Kulturen, denen das Kunstmuseum im Lauf der letzten Jahre bedeutende Ausstellungen gewidmet hat, die sowohl das künstlerische Gut wie auch den kulturellen Hintergrund zur Darstellung brachten. Wieder ist, als Zeugnis internationaler kultureller Solidarität, der Zusam-



1



2



3

menschluß mehrerer Museums- und Ausstellungsinstitutionen zu vermerken, der allein solche organisatorisch wie finanziell schwerwiegende Unternehmungen möglich macht. Türkische Behörden haben in großzügiger Weise das Material zur Verfügung gestellt, das in erster Linie von türkischen und deutschen Gelehrten wissenschaftlich bearbeitet und ausstellungsmäßig zusammengefaßt worden ist. Organisator war der Deutsche Kunstrat e.V. Vor Zürich war die Ausstellung in Köln, Berlin und Darmstadt zu sehen; von Zürich aus geht sie nach Den Haag. Wie auch in anderen Fällen kam in Zürich zusätzliches Material aus einigen Schweizer Sammlungen. Interessant zu wissen, daß eine immerhin bedeutsame Zahl hethitischer Originale in der Schweiz beheimatet ist.

Seltsam sind Geschichte und Funktion der hethitischen Kultur. Sie gehört, wie man es heute sieht, zu den sogenannten Großkulturen des frühen Altertums, ist aber, abgesehen von sporadisch erhaltenen Erwähnungen in anderen alten Kulturreihen, erst vor wenigen Jahrzehnten ins historische Bewußtsein getreten. Der politische und wirtschaftliche Aufstieg und Niedergang – und damit die künstlerische Formung – vollzog sich in einer Spanne von etwa zweitausend Jahren. Die Hethiter, über deren ethnische Herkunft keine Sicherheit besteht, haben sich im Laufe ihrer offenbar infiltrierenden Einwanderung in Kleinasien mit der Urbevölkerung allmählich vermischt. Von dieser Tatsache ausgehend, lassen die Veranstalter ihre Ausstellung mit Idolen, Geräten, Symbolen und Schmuck beginnen, die in der Vermischungszeit in der zweiten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrtausends entstanden sind. Mit den Jahrhunderten nach dem Jahr Zweitausend beginnen die eigentlich hethitischen Werke, die herab bis zum siebenten vorchristlichen Jahrhundert reichen. Man bemerkt Analogien zu sumerischen, ägyptischen, kykladischen, kretischen Dingen; aber die Wege, auf denen der Austausch gelaußen ist, sind schwer sichtbar zu machen. Wie wichtig wäre es für uns, einmal zu erfahren, wie die Zusammenhänge von individueller, regionaler und schließlich

internationaler Formwerdung beschaffen gewesen sind, die in den Frühzeiten menschlicher Kultur offenbar nicht weniger (wenn auch in anderer Weise) das Gesamtbild dessen, was Kunst genannt wird, bestimmt haben als heute! Die Analogien – man könnte fast sagen, die Identitäten – zu anderen, gleichzeitigen Kulturen der verschiedenen Kontinente fallen in besonderem Maße auf: die Verwendung der gleichen Grundmaterialien Ton, Metall, Stein und ihre Bearbeitung mit Hilfe analoger Techniken. Als Ergebnis analoge Grundformen. Im Gebiet der freien Formung Ähnliches: die menschliche Profilgestalt im Relief, die Formung der Gliedmaßen bei Mensch und Tier in der Art elastischer Röhren, die Modellierung der Köpfe mit tiefliegenden Lochaugen, die Verwandlung des Tieres zum Gefäß, geometrische Flächenzeichnung in der Synthese von reiner Form und kultischem Symbol. Auch in der Baukunst: das zyklopische Mauerwerk als Element einer «internationalen Architektur» und im Detail das Motiv des «Löwentors», das im Hethitischen in einer Größe auftritt, die sich ohne weiteres mit der mykenischen Ausprägung dieses Motivs messen kann. Sucht man das Besondere des Hethitischen zu erkennen, so sieht man sich Schwierigkeiten gegenüber. Die Formphantasie? Die materialgeborene künstlerische Sensibilität? Die Kraft der Symbolbildung? Das Graphische, das sich in den beiden Schriftmethoden der Keile und der Hieroglyphen ausprägt? Überall scheint das praktische Vermögen, die Anwendung, größer zu sein als jene geheimnisvolle innere Substanz, die den «großen» Werken der ägyptischen, der kykladischen, der etruskischen und auch der präkolumbanischen amerikanischen Kulturen zu eigen ist. Von hier aus gesehen, darf man die hethitischen Produkte in gewisser Beziehung als «trocken» bezeichnen. Im Umriß und den Oberflächen der kleinen figuralen Idole wird dies ebenso erkennbar wie in den an sich prachtvoll genau gearbeiteten Goldarbeiten, in den Gefäßern (und ihrer keramischen Technik) ebenso wie in den figurlichen Objekten kleinen und großen Maßstabes.

Mehr noch als bei den Werken anderer Frühkulturen erhebt sich vor den hethitischen die Frage, inwieweit eine Be trachtung von ästhetischer Perspektive aus möglich oder statthaft ist. Ob nicht andere Triebkräfte entscheidend gewesen sind, die den Gestus dieser Werke bestimmt haben: Kultisches, primäre Veranlagung und Interessen, die mehr nach dem Praktischen gerichtet waren? Ob das Rezeptive gegenüber dem eigentlich Produktiven vorherrschend gewesen ist? Was übrigens keineswegs besagen

1
Vorhethitisches Marmoridol aus Beycesultan.
1. Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr. Archäologisches Museum Ankara

2
Tongefäß in Gestalt eines Löwen aus Kültepe.
19. Jahrhundert v. Chr. Archäologisches Museum Ankara

3
Bronzeschale. Früh-Urartäisch, um 1000 v. Chr. Privatbesitz Basel

Photos: Walter Dräyer, Zürich

soll, die hethitische Leistung sei als zweitrangig zu bezeichnen. Wir wissen, daß der Menschengeist bald durch den Poeten, bald durch den Berechnenden spricht!

Die Zürcher Hethiter-Ausstellung ist im Altbau des Kunsthause untergebracht. Wenn wir auch wissen, daß der «Spielplan» eines Museums mit seinen Ausstellungsstars ebenso schwer zu organisieren ist wie der Spielplan eines heutigen Theaters, so frägt man sich doch, ob nicht die etwa gleichzeitige Ausstellung der Plastiken Ernst Gublers besser in die Nähe der bildenden (und schweizerischen bildenden) Kunst gepaßt hätte als diese Ausstellung, die einen Blick in ein im Grund anderes Reservoir der menschlichen Schaffenskraft vermittelte. Ausgezeichnet ist wiederum der Katalog. Ein willkommenes Handbuch, das mit seinen vielen, zum Teil farbigen Abbildungen bleibenden Wert besitzt. H. C.

Ernst Gubler

Kunsthaus

5. September bis 11. Oktober

Diese 93 plastische Werke und über hundert Zeichnungen, Gouachen und kleine Ölbilder umfassende Ausstellung des vor drei Jahren verstorbenen Zürcher Künstlers wurde für viele Kunstfreunde zu einem Ereignis. Alle kennen die spektakuläre Malerei des Bruders Max Gubler, und auch die meisten wußten, daß Ernst Gubler, der ältere, fast im geheimen an seinem Werk schuf, daß der Bildhauer Gubler schon seit früher Jugend, mit dem einzigen Ziel der geistigen und formalen Auseinandersetzung, seine Plastiken modellierte, daneben in unzähligen Zeichnungen und Gouachen die gesammelten Erfahrungen niedergeliegt. Aber der in sich gekehrte Ernst Gubler gab das Geheimnis seines Schaffens wenigen Bewunderern preis. An die Öffentlichkeit sind nur ein paar vereinzelte Werke gelangt, so zum Beispiel im Garten des Kunstgewerbemuseums Zürich die «Sitzende Frau», eine Arbeit, mit der Gubler zwei Jahre beschäftigt war und die 1936 aufgestellt wurde. In engem geistigem Kontakt zu seinem bekannteren und berühmten Bruder Max – Ernst Gubler hat oft nach Zeichnungen des Malers bildhauerisch gearbeitet – wirkte er in der Stille seines Ateliers im Schulhaus Letten, wo wir einmal Gelegenheit hatten, in aller Heimlichkeit einige Plastiken zu sehen. Als langjähriger Lehrer an der Kunstgewerbeschule Zürich (als Nachfolger von Otto Meyer-Am Ende) übertrug Ernst Gubler seine Erkenntnisse, sein großes Wissen und die intime Beziehung zur



Ernst Gubler, Fliehende. Gips
Photo: Walter Dräyer, Zürich

Zeichnung und deren farbigen Erweiterung auf die Jugend. Er hat in dieser Hinsicht Unvergängliches geleistet. Die Schüler bewunderten oder fürchteten ihn. Sein Einfluß war stark und nachhaltig, aber eine Wechselbeziehung zwischen seiner Kunst und Lehrtätigkeit ist kaum nachzuweisen; beide Bereiche berührten sich für den Außenstehenden nicht. Aber auf beiden Gebieten war Ernst Gubler im selben Maß unerbittlich, konzessionslos. Das plastische Werk, dem wir heute staunend gegenüberstehen, ist eine Kette von Versuchen, mit der formalen Entwicklung gleichzeitig den Niederschlag seiner künstlerischen Entdeckungen zu verbinden. Als großer Bewunderer von Lehmbruck und Hildebrand näherte sich Ernst Gubler, seinem Naturell gemäß, doch instinktiv den französischen Bildhauern Maillol und Renoir an. Man könnte vereinfachend feststellen, daß er in der bildhauerischen Haltung und statischen Bewußtheit den Deutschen zuneigte, in Gestus und Ausdruck eher den Franzosen. Er hat unzählige Figuren und Porträts aus dem Gedächtnis geschaffen. Der dadurch erreichte Grad von Verinnerlichung und Versenkung in die gestalterischen Probleme verleiht vielen Werken eine geheime Stille und Kraft, die heutige Betrachter vielleicht als Unpersönlichkeit anmuten könnte. Die klassizistische Haltung und gewissenhafte Durcharbeitung der anatomischen Details vermöchte unter Umständen – wie dies in letzter Zeit schon öfters aus-

gedrückt worden ist – auf einen Mangel an Eigenwilligkeit schließen lassen, was indessen ein Trugschluß ist. Wer beispielsweise die Fragment gebliebene «Fliehende», wahrscheinlich schon 1925 bis 1930 begonnen und 1950 weiter bearbeitet, genauer Prüfung unterzieht, wird Ernst Gublers persönlichste bildhauerische Konzeption näher kennenlernen. Die absolute Einheit der Zeichnungen, der farbigen Graphik und der Bildhauerei – wobei die Zeichnungen nie als Entwürfe zu den Plastiken gewertet werden dürfen – spricht für eine Stilsicherheit, wie sie auf diesem Gebiet in unserem Lande selten ist. Das Schaffen von Ernst Gubler erheischt unseren Respekt, und es ist kein Nachteil, wenn aus den meisten Arbeiten der Wille einer Demonstration von erlebten Gesetzen der Bildhauerei abgelesen werden kann. Die Kunstwerke scheinen nicht um ihrer selbst willen, sondern als Manifestationen eines tiefen künstlerischen Bewußtseins geschaffen worden zu sein, wie alle echte Kunst, die sich aus der Individualität in die absolute Deutung erhebt.

H. Ng.

Der Buchbinder Friedhold Morf

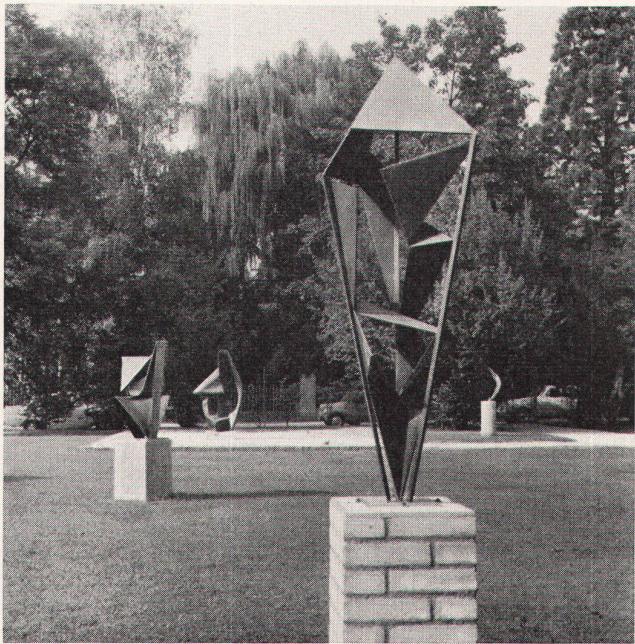
Kunstgewerbemuseum

19. September bis 29. Oktober

Da der am 16. September 1901 in Bassersdorf geborene und am 16. November 1960 mitten aus seiner Lehrtätigkeit heraus verstarbene Friedhold Morf seit 1933 an der Kunstgewerbeschule Zürich die Fachklasse für Buchbinder geleitet hat und als Meister seines Faches an zahlreichen buchkünstlerischen und kunsthandwerklichen Ausstellungen in der Schweiz und in Deutschland hervorgetreten ist, war es für das Kunstgewerbemuseum Zürich eine Ehrenpflicht, ihm eine ansehnliche Ausstellung, begleitet von einer illustrierten «Wegleitung», zu widmen. Der planmäßige Aufbau der Gedenkschau, die auch den Lehrgang der Buchbinderklasse zur Darstellung bringt, entspricht dem durchdachten, die Künstelein meidenden Schaffen dieses echten Kunsthändlers.

Der Handeinband, der auch gegenüber der heutigen Massenherstellung von Büchern seine werkästhetische Geltung bewahrt, erscheint hier in all seinen einfacheren und reichereren, traditionellen und modernen Ausprägungsformen. Lebendige, aber beherrschte Phantasie dokumentieren die Vorsatzpapiere und die zeichnerisch delikaten Vignetten. Morfs Rohrfederzeichnungen, lavierte Tuscheblätter und Aquarelle sind bereits von der Rotapfel-Galerie gezeigt worden; doch sieht man auch jetzt eine Auswahl davon.

E. Br.



1



2

Freilichtausstellung beim Haller-Atelier

1
Plastiken von Arnold Zürcher

2
Plastiken von Josef Wyss

Photos: Emil Maurer, Zürich

Josef Wyss – Lea Zanolli – Arnold Zürcher
Haller-Atelier
3. Juli bis 15. Oktober

Die Sommerausstellung im Garten des Haller-Ateliers beherbergte drei Zürcher Künstler, zwei Bildhauer und eine Mosaikerin. 32 Werke waren im Freien zu

sehen, die sehr unterschiedliches Niveau hatten. Wenn es schon problematisch ist, heterogene Malerei nebeneinander zu zeigen, stark voneinander abweichende Bildhauerei verträgt eine Konfrontation noch schlechter. Das soll kein Werturteil in bezug auf die ausgestellten Werke sein. Die überragende Persönlichkeit der drei Künstler war Arnold Zürcher, dem man sehr selten begegnet. In den Figuren VI-57, VII-57, III-58 und IV-58 drückte er sich am sichersten und überzeugendsten aus. Die dünnblechigen Schwingungsversuche wirkten eigenwillig, elegant, dem eigensten Wesen des Bildhauers entsprechend. Daneben waren zwei fächerförmige Darstellungen wie eine statischere Spielart der genannten drei Werke von ebenfalls mittelsamer Kraft. Einige der übrigen Arbeiten waren interessanter als Versuche, neue, andere Wege zu beschreiten. Josef Wyss macht es sich nicht leicht und sucht nach stets varierenden Möglichkeiten. Seine Liebe gehört dem Stein, wobei er das Archaische wiederzubeleben trachtet. Jede seiner Figuren (bis auf die beiden Frauenköpfe, deren grantiert hohe bildhauerische Qualitäten verriet) ist abstrahierend dem Denkmalhaften oder einfach dem Malhaften zugeneigt. Die Studie für ein Henri-Dunant-Denkmal hatte stilistische Größe. Die Reliefs von Lea Zanolli (Zalea) zwingen zur sofortigen Fragestellung, ob im selbst gewählten Bereich der abstrakten Mosaiierung nicht eine freiere, weniger gefesselte Entfaltung möglich wäre. Lea Zanolis Versuche sind zweifellos interessant, aber man spürt sehr die Konstruktion, und in den linearen Überschneidungen stellen sich mosaikfremde Elemente ein.

H. Ng.

Robert Lienhard
Galerie Läubli
5. bis 23. September

Der junge Winterthurer Bildhauer Robert Lienhard, den wir von den ersten gegenständlichen Arbeiten über den Weg der expressiven Formen bis zum heutigen Stand seiner Entwicklung verfolgt haben, bereitet uns Freude, weil er anfängliche Befürchtungen Lügen strafte und jetzt eine innere Sicherheit erreicht hat, die ihn zu gut gebauten und formal sauber gefügten plastischen Arbeiten befähigt. Die Probleme der Durchdringung, Verschlingung, Überlagerung und der sich daraus ergebenden Außenformen, die es wechselseitig (von innen nach außen, von außen nach innen) seit alters her zu bewältigen gilt, sie werden ohne Tricks beherrscht, wie dies leider bei manchen modernen abstrakten Bild-

hauern sonst nicht der Fall ist. In den großen Plastiken wird das Bestreben deutlich fühlbar, die breit ausladenden Flächen strukturell interessanter zu machen, was sie gewiß nicht nötig hätten. «Kapitäl» (sollte es nicht «Kapitell» heißen?), «Oval», «Mäander» waren die überzeugendsten der 23 Arbeiten, neben «Drei bewegte Figuren», die vielleicht die in der Idee und Ausführung stärkste Talentprobe darstellt. Eine noch intensivere Beschäftigung mit dem Volumen wird Lienhard zu hervorragenden Leistungen verhelfen.

H. Ng.

Arnold Brügger
Rotapfel-Galerie
2. bis 30. September

Mit etwa dreißig fast durchweg neuen Bildern bestätigte der 73jährige Meiringer Künstler nicht nur, daß er seit seiner letzten Ausstellung vor drei Jahren sehr emsig und ohne Selbstwiederholungen gearbeitet hat, sondern auch, daß er mit überraschender Vitalität an neue Motivkreise (Solothurn, Genf, Gare Montparnasse, ein Schiff auf der Seine) herangegangen ist. In seinem eigentlichsten Themenbereich, den Berglandschaften, tritt jetzt eine bis zum Dramatischen gehende Steigerung der formalen und farbigen Bildelemente in Erscheinung. Konzentrierte, fast bühnenbildartig gebaute Szenerien wie «Schlucht», «Wasserfall» und «Der Gletscher» wechseln ab mit zackigen Felshorizonten in belebter Farbigkeit. Einzelfiguren und kleine Gruppen, im Kolorit manchmal etwas willkürlich, erinnern an Häuslichkeit, Arbeit im Stall, Alltag auf dem Markt. Anspruchsvoller gibt sich die große Gruppe «Am Sonntag». Fast geisterhaft bewegen sich bei dem «Begräbnis» schwarze Kleinfiguren in dem sonnenlosen, schneeblaulen Friedhof. Frisch und naturnah wirken die zeichnerischen Studien, während die farbigen Lithographien bereits kompositionelle Zusammenfassung walten lassen.

E. Br.

Hans Erni 1961
Galerie Walcheturm
29. September bis 29. Oktober

Eine Ausstellung von gegen siebzig Bildern, die – wenn wirklich Produkte von rund neun Monaten – Zeichen einer ungewöhnlichen Fruchtbarkeit sind, bei der auch der Fleiß eine große Rolle spielt. Das Bild der Tätigkeit wird durch Keramiken und graphische Blätter ergänzt, die ein besonders starkes Hervortreten des Malerischen, Skizzenhaften erkennen.

nen lassen. Aber sie halten sich im Rahmen dessen, was man von Erni kennt. Bei einem großen Teil der Bilder dagegen, von denen eine erstaunliche einheitliche Wirkung ausgeht, hat sich Erni einer neuen Technik zugewendet. Der Farbauftag erreicht die Gattung des Reliefs. Das ist an sich keineswegs neu. Vom späten Rembrandt, von Van Gogh und in der heutigen Malerei von Dubuffet oder von Saito kennt man den voluminösen Farbauftag, der zu verschiedenen Graden des Reliefs gelangt. Erni, der Mann mit unwahrscheinlichen manuellen Gaben und mit der exakten Vorstellung, diese Gaben in ihren Dienst zu stellen, entwickelt neue Möglichkeiten. Materielle Differenzierung nicht nur der Farbkombinationen, sondern des Relief-Dreidimensionalen – Schatten, Licht, Abtönung der Farbpunkte durch Einbeziehung der dreidimensionalen Wirkungen –, durch das eine neue Bildmaterie entsteht, brillant, faszinierend und beruhigend, um nicht zu sagen Blendwerk, wie so oft bei Erni. Die Technik steht im Dienst figuraler Darstellung. Thematisch kreist die große Bildgruppe um die bekannten Motive Ernis: die menschliche Figur in vielen inneren und äußeren Positionen mit den üblichen Allusionen zu antiken Typen und Tiere, die mit Symbolvorstellungen verbunden sind. In der Fassung der Themen kommt eine Uner schöpflichkeit der Imagination Ernis zum Ausdruck; der Themenkreis selbst steht unter der Gefahr der Monotonie.

Wichtiger und interessanter ist die Frage der Qualität. Bei allem praktischen Erfolg, den Erni weit über die Schweiz hinaus errungen hat, sind doch immer höchst kritische Stimmen zu vernehmen, die – nachdem Erni einst als einer der großen Hoffnungen galt – an seiner Virtuosität und Effektsicherheit Anstoß nehmen. Und am genialischen Überspielen der Probleme des Figurativen. Kein Zweifel, daß Erni verschiedene Male gründlich daneben gehauen hat; wir erinnern nur an das Fresko am Musée d'Ethnographie in Neuenburg. Mit manchen Anlehnungen an große moderne Beispiele hat er es sich, auf Grund seiner ungeheuerlichen Geschicklichkeit, gewiß gelegentlich zu leicht gemacht. Wenn man jedoch von diesen ressentimentgeladenen, vorurteilig bestimmten Kriterien absieht, ist doch immer wieder zu sagen, daß in Erni sich eine außergewöhnliche künstlerische Vitalität, eine Fülle künstlerischer Bildvorstellung und eine Sensibilität in bezug auf Farbe und Form ausspricht und daß eine Kontinuität der künstlerischen Entwicklung vorliegt, die ihn als einen wahren Schaffenden erscheinen lassen. Das gewisse Mißtrauen gegen das könnerische Beherrschen der Mittel, das in den heroi-

schen Zeiten der modernen Kunst seine tiefen Gründe hatte, fällt heute dahin. Als Maler mag Erni mit dem früheren Typus der Künstlerschaft verbunden sein; als Schaffender im allgemeinen – man denke auch an einige seiner genau richtig treffenden Plakate – gehört er zu den Persönlichkeiten von großem Rang. H. C.

Wolf Barth

Galerie Palette

9. September bis 5. Oktober

Der in Paris lebende junge Basler Maler gehört zu den Künstlern, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit in der Galerie Palette über ihr Schaffen Rechenschaft ablegen. Diesmal handelte es sich um eine Werkgruppe von Ölbildern und Gouachen, die größtenteils in diesem Jahr 1961 entstanden sind. Zum Teil große Formate – allerdings in europäischem Sinn groß; also weit entfernt von den, wie man sagt, emotional bestimmten gigantischen Flächen amerikanischer Action Painters. Vor einigen Jahren zeigte Wolf Barth dunkle Bilder von dichter Farbmaterie und gedrungener Formgebung; meist kleinere Formate von außerordentlicher Geschlossenheit. Finster und visionär, Zeugnisse einer starken, disziplinierten Begabung. Auf diese Bilder folgte eine Phase der Lockerung, um nicht zu sagen Auflösung, die mit Aufhellung der Töne und Bewegung der formalen Elemente zusammenhing. Die Wirkung war weniger erfreulich; es war eine Tendenz zur Virtuosität und auch zur Oberflächlichkeit wahrzunehmen, die angesichts der weit verbreiteten Neigung zu schnellem Erfolg bedenklich stimmen konnte.

Die neue Werkgruppe zeigt, daß das echte Talent, das Wolf Barth besitzt, sich erneut bestätigt. In gewissem Sinn greift Barth zu den (in gutem Sinn) massiven früheren Formen zurück, ohne an der früheren Technik zu haften. War die künstlerische Aussage früher dumpf, so ist sie jetzt, bei allem Ernst, der ihr ausströmt, bewegt, differenziert und balanciert. Statt bloßer Aktion Formspannung, Reinigung des Bildes vom Zufälligen, Aufteilung, Übersicht im formalen und farbigen Aufbau. Die visionäre Wirkung, die den früheren Werken zu eigen war, tritt auf neue Weise wieder hervor. Man sieht ein sinnvolles, folgerichtiges, vom Modischen befreites Weiterschreiten auf einem Weg, der vielleicht bescheidener erscheinen mag, in Wirklichkeit jedoch in tatsächliche Tiefen führt. Mit seiner künstlerischen Entscheidung erweist sich Wolf Barth als eine der wirklichen Begabungen der jungen schweizerischen Malerei. H. C.

Peter Trüdinger. Reliefbilder

Galerie Neumarkt 17

7. September bis 15. Oktober

Der Mitte der Dreißiger stehende Zürcher Maler Peter Trüdinger, dem gewisse Erfolge schon in St. Gallen, Italien und Paris blühten, zeigte 16 Reliefbilder eigener technischer Erfindung. Es handelte sich um abstrakte Darstellungen, bei denen man das Gefühl hatte, die zweite Dimension habe nicht ausgereicht, um die beabsichtigten Wirkungen hervorzurufen. Also nahm Trüdinger die Plastizität zu Hilfe, ein Mittel, das nur berechtigt wäre, wenn eine Steigerung erzielt hätte werden können. Aber der Dualismus von Farbe und Plastik bekommt hier etwas Fragwürdiges, obschon die farbliche und auch teilweise die formale Interpretation durchaus plausibel ist. Eine Beschränkung auf die Fläche und kleinere Formate würde dieser Malerei gut tun, würde zu einer Dichte führen, die den Echtheitsgehalt der Bilder steigern könnte. H. Ng.

Junge Winterthurer Maler –

M. Redard

Wolfsberg

7. bis 30. September

Das Nebeneinander der Kollektionen von sieben jüngeren Künstlern aus Winterthur erhielt insofern die Übersichtlichkeit fördernde Zäsuren, als nicht alle Aussteller sich der Ölmalerei verpflichteten. So zeigte E. Häfelin Aquarelle aus dem Töltal und vom Rhein, die teils in voller Farbigkeit, teils mit atmosphärischer Transparenz die besondere Stimmung einzelner Jahres- und Tageszeiten einfangen. E. Klöti konzentriert sich auf Schwarzweißblätter großen Formates, die für weiträumige Motive des Südens raumsichere Formulierungen finden. Seine farbigen Landschaften fallen durch gebundene Dunkeltöne auf. Große Aquarelle von H. Keller, von zwei farbenstarke Lithographien begleitet, halten die Wasserfarben nicht immer so frei im Fluß wie bei der «Spanischen Landschaft». Bei dem «Pfarrhaus Dägerlen» wird ein reicher Lichtkontrast gestaltet. – Einen graphischen Zug weisen die durchdachten Bilder von H. Sieber auf. Denn hier werden die ausgeprägten Farben manchmal kleinfächig gesammelt und durch fast etwas preziöse lineare Mittel voneinander abgehoben. Die zu panoramatischer Breite tendierende «Rheinlandschaft» beherrschte eine Saalwand durch die Prägnanz der kräftig rhythmisierter Hellfarbenflächen. Von ähnlicher Festigkeit des Aufbaues war das ebenfalls weiträumige «Grüne

Tal» von G. Bretscher, dem einerseits der Farbenlyrismus blühender Bäume und die Tonigkeit von Dämmerung und Nacht, anderseits die kaum gebändigte Saftigkeit eines Akt-Interieurs und die kühle Blässe einer Juralandschaft gegenüberstehen. Während hier das Figürliche wenigstens einmal mitsprechen darf, lässt H. Affeltranger in etwas bunter Farbigkeit eine rotgewandete Engadinerin oder zwei in ihren großen Betten liegende Kinder als familiäre Motive erscheinen. Einige Landschaften dieses Malers wollen Sonnenhelle farbig deuten; von etwas dumpfer Dunkelfarbigkeit sind dagegen zum Teil die konzentrierten Landschaften von H. Kägi, der auch dem Stilleben und dem großen «Küchen-tisch» Schwere oder Massigkeit mitgibt.

In den Entresolräumen des «Wolfsbergs» erschien erstmals der 1922 geborene, in Genf arbeitende M. Redard mit nahezu dreißig Bildern. Seine Landschaften und Stillleben stellen vereinfachte, flächige Formen in den Dienst einer oft stark belebten Farbigkeit. Die mit dem Spachtelarbeitende Strukturbetonung des Farbauftrags, an Mosaik oder Mauerbemalung erinnernd, wird manchmal bis zur Manier getrieben.

E. Br.

**Dichterzeichnungen von
Ringelnatz bis Dürrenmatt**
Galerie Daniel Keel
20. September bis 25. Oktober

Daniel Keel, der in seiner kleinen Galerie an der Rämistrasse ein unkonventionelles Ausstellungsprogramm verfolgt – unter anderem konnte man vor einiger Zeit ungemein witzige, vorzügliche Zeichnungen von Paul Flora sehen, der sich mit Steinberg messen kann –, hatte eine klug ausgewählte Sammlung von Dichterzeichnungen vereinigt, von denen wie bei vielen Produkten aus Zwischenreichen eine besondere Faszination ausging. Der Drang, innerlich Geschautes und Gedachtes optisch sichtbar zu machen, die Ironie dem bildenden Künstler gegenüber, dem der Dichter zu verstehen gibt: «Ich kann es auch», optisch-lyrischer Sonntagsgeruß – damit sind nur einige Impulse bezeichnet, die hier wirksam waren.

Die Akzente der Ausstellung waren gut gesetzt. Von Dürrenmatt, von dem man auf früheren Ausstellungen einzelne Blätter gesehen hatte, eine ganze Gruppe mit skurrilen Zeichnungen und farbigen Blättern – darunter ein erstaunliches nahe-kubistisches und zugleich ironisches Porträt des Dichters Walter Melling, der in der Ausstellung selbst als surrealer Zeichner auftritt. Von Thomas



Joachim Ringelnatz, Selbstbildnis und zwei exotische Frauen. Aquarell
Photo: Rob Gnant, Zürich

Mann: Reproduktionen nach frühen Skizzenblättern (die Originale sind im Zürcher Thomas-Mann-Archiv), primitiv, angriffig und grotesk, wenn man will mit literarischer Grundhaltung, Züge, die bei den Dichterzeichnern eine große Rolle spielen. Bei Fridolin Tschudi, dem freundlich-bissigen Chansonnier, schwingt das Pendel zum Extrem eines braven Naturalismus; bei Arnold Kübler liegt eine klare Doppelbegabung vor, bei der literarisches Denken die Motiwahl bestimmt; von Max Frisch Proben aus dem Aktsaal. Ein erstaunliches Blatt – ein Selbstbildnis zwischen zwei Frauenköpfen – von Ringelnatz, ein Aquarell, in dem die Synthese von Dichtung und Malerei zustande kommt, ein kleines Werk, das manches deutsche Expressionistenblatt leise, aber zweifellos in die Flucht schlägt.

H. C.

**Menschen im Krieg.
Photos von Robert Capa**
Kunstgewerbemuseum
23. September bis 22. Oktober

Der als Amerikaner naturalisierte Ungar Robert Capa, Mitbegründer der berühmten Photographengemeinschaft «Magnum», ist in seiner Eigenschaft als Kriegsreporter in Indochina 1954 auf eine Landmine getreten und wurde getötet. Er war das Opfer seiner Leidenschaft, als neugieriger Beobachter an der vordersten Linie zu stehen, keine Gefahr fürchtend. Aber in seinen photographischen Arbeiten war mehr als dieser berichterstattende Vorwitz, nämlich eine tiefe menschliche Anteilnahme. Daß er den Krieg als Hauptthema wählte, liegt in der Tatsache der ungeheuren Bildhaftigkeit alles kriegerischen Geschehens

und dessen Randauswirkungen begründet. Capa wollte dem Grauen, der Not, der Unmenschlichkeit ins Auge schauen, um die Schrecken zu bannen, sich mit ihnen auseinandersetzen, sie gleichsam überwinden. Und er fand immer das Spezifische des Landes und des Krieges, der sich in diesem Land ereignete, heraus. Er war überhaupt auf das Typische aus. Während sein großer Antipode Cartier-Bresson die durch ihre starke Unmittelbarkeit und Echtheit vielfach überspitzt wirkende Augenblicksstimmung sucht, wollte Capa das Einmalige einer Situation einfangen. Der sieben Tage vor Capa in Südamerika verunglückte Schweizer Werner Bischof hingegen war der leidenschaftliche Ästhet, der über die Gegenwartsnähe seiner Bilder den Zauber einer verträumten Poesie auszubreiten trachtete. Die Ausstellung der photographischen Werke von Capa im Kunstgewerbemuseum Zürich (sie wandert überdies weiter) war deshalb gut gemacht, weil sie dem Ausstellungs-gut, also der Photographie als Dokumentationsmittel, gerecht wurde. Diese Photos haben indessen eine besondere Aufmachung auch nicht nötig. Das Erstaunliche an Capas Arbeiten war sein Instinkt für das Naheliegende, Aktuelle, Individuelle, der sich mit einem hohen technischen Können verband. Die für den Photographen oft gefährlichen Zwischen töne, mit denen übrigens manche reine Virtuosen ein sich rasch erschöpfendes Spiel treiben – Capa beherrschte sie, weil er sie als Instrument der Dichte, der Gegenwartsnähe einsetzte, weil er dadurch jene Atmosphäre schuf, deren er just in jenem Moment bedurfte. Natürlich sind ihm diese Stilmittel auch oft glücklich zugefallen. Der gute Photograph rechnet mit diesem Zufall, bezieht ihn mit ein, lenkt ihn. Am Beispiel von

Capa wird wieder einmal evident, was neben den optischen Fähigkeiten den großen künstlerischen Photographen macht: Besessenheit, Fleiß, Mut, Situationsgefühl, technisches Wissen und Können, Geduld, Hingabe, Freude an den Menschen, Glück – und zu guter Letzt das Auge, das den Bildausschnitt bestimmt. In dieser Hinsicht war Capa eigentlich wenig ehrgeizig; er hatte auch kaum Zeit dazu. Er eilte von Kriegsschauplatz zu Kriegsschauplatz, er wollte das «document humain» durch seine traurige Ernte bereichern. Aber er hat auch freudige Augenblicke erhascht. Sie sind neben dem vielen unendlich Tragischen in dieser Ausstellung zu sehen. H. Ng.

André Beaudin

Galerie Renée Ziegler
15. September bis 19. Oktober

Hauptanliegen dieser Ausstellung war die Begegnung André Beaudins mit dem schweizerischen und zürcherischen Kunstmuseum, das von dem ernsthaften französischen Maler kaum Kenntnis hat, der zusammen mit seiner ebenfalls malenden Frau in aller Stille in einem Pariser Atelier arbeitet, auch von seinen Landsleuten nicht mit Ehrenbezeugungen überhäuft. Diese Künstler allerdings auch nicht geeignet, rasch prüfende Augen zu fesseln, denn man muß sich mit ihr beschäftigen – und wer sie wahrgenommen hat, wird dies gerne und mit starken Entdeckerfreuden tun. Beaudins Malerei ist in erster Linie französische Malerei, in ihren Absichten, in der zeichnerischen Realisierung, in der farblichen Delikatesse und in der Wirkung, die zwischen Eleganz und Esprit die Waage hält. Diese Formulierung könnte zur Annahme verleiten, es handle sich um schöne, anmutige Arbeiten, was nicht zutrifft, denn während in den mittelformatigen Bildern eine feine sonore Pracht aufleuchtet, die ihnen Gebundenheit und Tiefe verleiht, spürt man bei den großen Bildern, wie dem manifestanten, musikantischen «La Bicyclette», das hingebungsvolle Ringen um die große Form, um die durch Überkreuzung entstehenden Details, um die Integrierung der Farbe in die bildräumliche Darstellung, das ineinandergleiten von Zeichnung und Farbklang. Es ist alte französische Kultur, die sich hier kundgibt, eine dem Stilleben abholde und doch stilllebenartige Interpretation der Landschaft, in der auch koboldisch fast Figuren spukten. In den paar Plastiken und Radierungen wird eine künstlerische Vereinheitlichung erreicht, die Beaudin als einen wesentlichen kreativen Zeitgenossen ausweist.

H. Ng.

Arturo Bonfanti

Galerie Lienhard
20. September bis 7. Oktober

Der Bergamasker Maler Arturo Bonfanti gehört zur mittleren Generation (1905 geboren). Das Italienische in seiner Kunst ist die Eleganz und Sicherheit in der Farbkultur. Er sucht den relativ kleinen Bildraum mit einem saftigen Leuchten zu erfüllen und bedient sich dabei lapi- darer Formen, die indessen einer sorgfältigen Prüfung nicht immer standhalten, weil sie einer optischen Rechnung entsprechen, die selten aufgeht. Und doch bestachen einzelne seiner 25 ausgestellten Bilder durch ihre noble male- rische Haltung, die sich dann manife- stiert, wenn die Zeichnung keine Vor- herrschaft anmeldet. Diese abstrakten malerischen Versuche sind zweifellos sympathisch und entsprechen den Ab- sichten und dem Können des Künstlers.

H. Ng.

Natale Sapone

Galerie Läubli
26. September bis 14. Oktober

Gemälde eines vierzigjährigen Italieners, der mit freien geometrischen Flächen arbeitet, deren kompositioneller Aufbau teils auf Klee, teils auf andere Abstrakte des zweiten Jahrzehnts unsres Jahrhun- derts zurückgeht. Zart ohne Zweifel. Aber eine Malweise, deren Domäne mehr das Aquarell ist. Er ist einer der vielen, die heute, unter veränderten Umständen und bildnerischen Vorzeichen, nichts anderes produzieren als vor vielen Jahr- zehnten das Heer der Neben-Impressionisten oder der Neben-Sezessionisten, die wie eh und je den Bildhunger breiterer Schichten zu stillen haben. Hierin liegt eine Funktion, deren Bedeutung nicht zu unterschätzen ist. H. C.

Mantua

Andrea Mantegna
Palazzo Ducale
1. September bis 31. Oktober

Die «Mostra di Andrea Mantegna» im Castello di S. Giorgio des Palazzo Ducale zu Mantua muß als das bedeutendste europäische Kunstereignis des Jahres gewertet werden. Sie vereinigt den beträchtlichsten Teil des heute noch vorhandenen, über die ganze Welt, zumal die europäischen und amerikanischen Museen verstreuten Werkes eines der größten Maler des Quattrocento. Zwar fehlen einige wichtige Arbeiten, aber

daß Museen wie der Louvre und die Londoner National Gallery und Berlin ihren kostbaren Besitz an Mantegna-Bildern nach Mantua schickten, gewährleistet eine grandiose Vergegenwärtigung dieses singulären Schaffenszeugnisses, dessen Herzstück die Fresken der Camera degli Sposi des Mantuaner Castells selber bilden: um sie herum ist die Schau angeordnet. Ergänzt wird sie durch Werke, die den künstlerischen Umkreis, Herkunft und Wirkung des Meisters veranschaulichen; da erscheinen Namen wie Squarcione, Gentile und Giovanni Bellini, Marco Zoppo und Gregorio Schiavone und diejenigen der veronesischen und lombardischen Nachfolger. Andrea Mantegna erhielt seine erste Ausbildung in der Werkstatt von Francesco Squarcione in Padua, der Stadt der Humanisten, der gelehrt Philologen, des Antikenstudiums. Indessen, entscheidend wurde für ihn das Erlebnis der florentinischen Kunst der Frühen Renaissance; deren monumentale Form konnte er in Padua selber auf sich wirken lassen, wo als Sendboten aus der Toskana Filippo Lippi, Uccello und Donatello zeit- weilig tätig waren und allem bisher in Oberitalien Gewohnten gegenüber eine ganz neue Vorstellung von dem, was Kunst sei, aufrichteten. Davon vermittelt schon das Hauptwerk aus der Frühzeit Mantegnas, die im letzten Krieg zum größten Teil zerstörten Fresken der Eremitani-Kirche zu Padua, einen überwältigenden Begriff. Was bis anhin in der oberitalienischen Kunstslandschaft maßgeblich gewesen war, die zauberhaft bunten, lyrisch zarten, paradiesischen Feeren des erzählerisch breit ausspinnden Gotico internazionale – das alles ist plötzlich nicht mehr wahr. Statt dessen entwirft Mantegna in diesen Heiligen- und Märtyrszenen eine tektonisch wuchtige, in kühnen perspektivischen Raumerschließungen konzipierte Bildwelt, wo den Figuren und der Landschaft die Härte von Stein und Metall eignet und ein Geschlecht von Riesen und Helden wie auf einer Bühne in unerschütterlichem Gleichmut lebt und stirbt. Goethe, in seiner «Italienischen Reise», hat etwas von dem erspürt, wenn es heißt: «Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht!» In Werken wie dem Wiener «Sebastian», dem Londoner «Ölberg», endlich der großen «Sacra Conversazione» aus S. Zeno in Verona, die alle an der Ausstellung zugegen sind, erobert sich Mantegna endgültig seinen, nur ihm gehörigen, unverwechselbar persönlichen Stil. Als ein christlicher Apoll steht der heilige Sebastian in klassischer Größe und statuarischer Präsenz vor den Resten eines antiken Triumphbogens und Bruchstücken antiker Bildnerei. Hier ist jene Grund-

thematik angeschlagen, die fortan Mantegna in Bann halten und zu immer neuen Lösungen führen wird: die Vereinigung von Christlichem und Antikem. Mantegna wird, in einem genauen Sinn, zu einem zentralen Repräsentanten der Renaissance, der Wiedergeburt des Altertums in den Werken des Quattrocento. Schon Vasari hat sich darüber präzis ausgesprochen: «Mantegna gab deutlich kund, er verstehe das Gute nicht minder aus der Natur als aus den Werken der Kunst zu schöpfen. Bei alledem blieb er stets der Meinung, die guten antiken Statuen wären vollkommener und in ihren Teilen schöner als die Natur.» Aber deshalb erscheint Mantegna nicht als früher Vertreter eines fragwürdigen, anempfundenen Klassizismus; davor bewahrt ihn seine unverhohlene Abneigung gegen voreilige Harmonisierungsversuche, gegen billige Optimismen des Daseins. Seiner Kunst eignet zwar bisweilen strahlende dekorative Schönheit, eine kräftige Grazie, doch beständig berührt sie die Gegensphäre des Harten, Schroffen, ja Gewaltsamen, auch wenn sie, wie in den Fresken der Camera degli Sposi, das gegenwärtige Leben des Mäzens, des Markgrafen Ludovico Gonzaga, beschwört. Vom Gewölbe blicken in eherner Ruhe die Bildnisse von acht Cässaren herab, und die Decke öffnet sich in jenem erstaunlichen Balustradenrund mit Putten und Hofdamen, das zur Inkunabel aller barocken illusionistischen Deckenmalerei geworden ist.

Die Spätzeit bringt eine Steigerung der Passion für alles Antike. Die Grisaillen mit biblischen und mythologischen Szenen bezeugen es am nachhaltigsten; sie sind nichts anderes als wiederbelebte und in der Wiederbelebung abgewandelte römische Sarkophagreliefs. Vollends die Bildfolge zum «Triumph Cäsars» lässt in hehrer Strenge antiken Stoff, antikes Bildungsgut im Geist des 15. Jahrhunderts kongenial auferstehen. Leidenschaftliches Pathos und schlichte Semplicità in einem kennzeichnen diese Arbeiten; es sind Grundzüge italienischer Frührenaissancekunst; aber nirgends treten sie so rein und so groß zutage wie in den Schöpfungen von Andrea Mantegna.

Eduard Hüttlinger

Bücher

Hubert Aepli: Der westschweizerische Profanbau der Renaissance

1550–1680

XVI und 98 Seiten und 62 Abbildungen
Band 49 der «Freiburger Geschichtsblätter»
Universitätsverlag, Freiburg i. Ü. Fr. 12.–

Die schweizerische Architektur ist nicht nur in den Deutsch sprechenden, sondern auch in den welschen Kantonen einmal durch die besondere Abhängigkeit von den Nachbargebieten, im weiteren durch eine eigentümliche Stilverspätung charakterisiert. Letztere wiederum besitzt einen ihrer Gründe in der außerordentlichen Vielfalt der stilistischen Zusammenhänge, die sich aus dem Nebeneinander von Durchgangsstraßen und in sich abgeschlossenen Landschaftsräumen ergibt.

Diesen Problemen möchte das sorgfältig mit Plänen, Aufrissen, Querschnitten und Photos illustrierte Buch von Hubert Aepli nachgehen, das sich auf die bisherige schweizerische Forschung von Rahn und Zemp über Hans Hoffmann bis zu Gantner-Reinle stützt. Durchaus im Zuge einer von der Sache ausgehenden Architekturbetrachtung wird die Materie nach Aufgaben gegliedert, nämlich nach dem Rathaus, den Wirtschaftsgebäuden, dem Schloßbau und dem Bürgerhaus, und nach dem Grundriß die Fassade untersucht. Es folgen die Einzelformen, wie die Treppe, Galerie, Halle und Hof, Erker, Dach, Portal- und Fensterarchitektur, die Stützen und die Bauplastik. Die reich dokumentierte Arbeit schließt mit einem Anhang über Architekten und Baumeister, einer chronologischen Tabelle sowie den verschiedenen Registern.

Über die Analyse des architektonischen Bestandes hinaus werden wichtige Hinweise auf die einzelnen, zum Teil nicht gesicherten Meister gegeben, ferner landschaftliche Besonderheiten, wie zum Beispiel in Neuenburg, charakterisiert. Die nicht zuletzt für den Architekten leserwerte Arbeit gewinnt ihren Wert durch das sorgfältig gesammelte und analysierte Material. Auch wenn die stilgeschichtliche Interpretation in den Ansätzen stehenbleibt, so werden doch die Grundlagen für eine erst noch richtig einzusetzende Diskussion über die Periodisierung der schweizerischen Architektur zwischen 1550 und 1680 gegeben. Bei diesem Zeitraum handelt es sich, europäisch gesehen, um die Epoche des Barocks, der bis 1680 in Italien im wesentlichen seinen Abschluß, in Frankreich, Spanien und den Niederlanden wenig-

stens seinen Höhepunkt erreicht. Aber auch in Österreich und Süddeutschland, wo in mancher Hinsicht die Tradition der Gotik ähnlich zähe weiterlebt wie in der Schweiz, lässt sich trotzdem ein enger Zusammenhang mit der allgemeinen Stilentwicklung feststellen. Diesen sozusagen unterirdisch wirksamen Zusammenhang in der Gesamtform wie auch in den an sich altertümlichen Einzelformen aufzuzeigen, wäre die wesentliche Aufgabe gerade einer stilkritischen Untersuchung, zu welcher das hier vorliegende Buch wohl die Materialien, noch nicht indessen die eigentlich fruchtbaren Thesen bietet.

R. Z.

Eingegangene Bücher

Jean-Michel Roulin: Aménagement du territoire et propriété privée. 158 Seiten. Nouvelle Bibliothèque de Droit et de Jurisprudence, Lausanne. Fr. 15.–

Vagn Poulsen: Dänische Maler. Danish Painters. Peintres danois. Danske Målere. 88 Seiten mit 56 Abbildungen und 16 farbigen Tafeln. Die Blauen Bücher. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus. Fr. 7.95

Nachträge

Arbeiten der Architekturabteilung an der ETH

Der Entwurf «Forschungsinstitut mit mobilen Bauelementen» des Kurses Prof. Waltenspühl (WERK 8/1961, Abbildungen 10 und 11, S. 274) ist eine Arbeit von Peter Güssler.

Wettbewerb Stadttheater St. Gallen

Im Bericht über den Wettbewerbsentscheid (WERK-Chronik 9/1961, Seite 195*) sind die Namen der Verfasser des ersten Preises zu ergänzen: Cramer + Jaray + Paillard, Architekten BSA/SIA, und Peter Leemann, Arch. SIA, Zürich.

Ettore Jelmorini

Der Photograph Willy Tannaz (Aufnahmen auf S. 400/401) wohnt in Locarno.

Aarau	Galerie 6	Ilse Weber Hans-Eric Fischer	4. November – 25. November 2. Dezember – 30. Dezember
Basel	Kunsthalle	Hans Stocker – Albert Schilling Basler Künstler Volkstümliche Malerei vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts	7. Oktober – 19. November 9. Dezember – 7. Januar 7. Oktober – 31. Januar
	Schweizerisches Museum für Volkskunde	Laienmaler	22. Oktober – 23. Dezember
	Gewerbemuseum	René Acht	9. Oktober – 16. November
	Galerie d'Art Moderne	Francis Bott	20. November – 4. Januar
	Galerie Beyeler	Teppiche von Arp, Ernst, Klee, Laurens, Léger, Miró, Picasso	1. Oktober – 30. November
	Galerie Handschin	Shirley Jaffé Maîtres contemporains	13. Oktober – 15. November
	Galerie Hilt	Theo Kerg	20. November – 31. Dezember
	Galerie Münsterberg 8	Paul Rickenbacher	13. Oktober – 13. November
	Galerie Riehentor	Matias Spescha	30. Oktober – 18. November
	Galerie Bettie Thommen	Das naive Bild	21. Oktober – 14. November
		André Marchand	22. Oktober – 20. November
			22. November – 22. Dezember
Bern	Kunsthalle	Peinture préhistoriques du Sahara (Tassili)	21. Oktober – 26. November
	Klipstein und Kornfeld	Sam Francis	4. November – 16. Dezember
	Galerie Verena Müller	Fernand Giauque	21. Oktober – 19. November
	Galerie Schindler	Fiorini	10. November – 30. November
	Galerie Spitteler	Charles Barraud	4. November – 26. November
Biel	Städtische Galerie	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins	18. November – 17. Dezember
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Gianni Bertini	28 octobre – 22 novembre
Chur	Kunsthaus	Carl Roesch	29. Oktober – 26. November
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Wolf Barth Heinz Keller	29. Oktober – 17. November 19. November – 8. Dezember
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Yves Brayer	14 octobre – 26 novembre
Grenchen	Galerie Bernard	Verheyen	15. November – 12. Dezember
Lausanne	Galerie Bonnier	50 gouaches de Wols Lithographies modernes: de Picasso à Sam Francis	20 octobre – 30 novembre
	Galerie Maurice Bridel	Louba Buenzod	1 novembre – 31 décembre
	Galerie des Nouveaux Grands	Lélo Fiaux	11 novembre – 1 décembre
	Magasins S. A.	François Chevalley	4 novembre – 22 novembre
	Galerie Paul Vallotton	Naly	25 novembre – 13 décembre
			16 novembre – 2 décembre
Luzern	Kunstmuseum	Max von Moos	29. Oktober – 26. November
	Hofgalerie	Walter Küng	28. Oktober – 23. November
	Galerie im Ronca-Haus	Leopold Häfliiger	11. November – 6. Dezember
Olten	Atel-Gebäude	Hugo Wetli – Georges Item – Marco Richterich	19. November – 10. Dezember
Pully	Galerie La Gravure	Lars Bo	31 octobre – 30 novembre
Rapperswil	Galerie 58	Otto Müller	28. Oktober – 23. November
St. Gallen	Kunstmuseum	Carl Liner	15. Oktober – 19. November
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	26. November – 31. Dezember
	Munot-Galerie	Ecole de Paris	3. November – 22. November
		Margrit Roelli	24. November – 30. Dezember
Thun	Galerie Aarequai	Willi M. Huber	3. November – 8. Dezember
Winterthur	Gewerbemuseum	Kunstgewerbe	26. November – 22. Dezember
	Galerie ABC	Karl Ammann	4. November – 25. November
	Galerie im Weißen Haus	Arnold Kübler	20. Oktober – 11. November
Zürich	Kunsthaus	Kunst und Kultur der Hethiter	20. September – 15. November
	Kunstgewerbemuseum	Jackson Pollock	25. Oktober – 29. November
	Graphische Sammlung ETH	Gute Möbel	11. November – 7. Januar
	Helmhaus	Moderne holländische Graphik	21. Oktober – 10. Dezember
	Strauhof	Zürich plant und baut	12. Oktober – 15. November
		Arnold Ullmann – Rudolf Caspar Baumberger – Adolf Fehr	25. Oktober – 12. November
		Irmgard Burchard – Louis Amann – Max Rüedi	15. November – 3. Dezember
	Pestalozzianum	Musische Erziehung in der Elementarschule	11. November – Februar
	Galerie Beno	Maria Scutoni	8. November – 28. November
		Liane Heim	29. November – 6. Januar
	Galerie Suzanne Bollag	Hans Fischli: Jahrring 1961	4. November – 1. Dezember
	Galerie Chichio Haller	Robert Faesi	3. November – 30. November
	Galerie Daniel Keel	Hildi Hess	2. November – 30. November
	Galerie Läubli	Mark Buchmann	7. November – 25. November
		Maria Galavics-Török	28. November – 23. Dezember
	Galerie Lienhard	Bode	7. November – 25. November
	Orell Füssli	Willy Suter	4. November – 2. Dezember
	Galerie Palette	Hans Gerber	4. November – 30. November
	Rotapfel-Galerie	Kurt Hediger	2. November – 25. November
	Galerie am Stadelhofen	Viktor Hermann	28. Oktober – 3. Dezember
	Galerie Walcheturm	Renato Guttuso – Felice Filippini	11. November – 3. Dezember
	Galerie Wenger	Hommage à Pablo Picasso. Photographies de Edward Quinn	1. November – 30. November
		W. Gelpke – Imre Reiner – W. Sautter – H. Schmid	2. November – 25. November
	Galerie Wolfsberg	Pham Thuc Chuong	30. November – 30. Dezember
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC. Talstraße 9, Börsenblock		ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr