

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 48 (1961)
Heft: 1: England

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 30.03.2025

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

Studioms. Man hofft, in Form eines Austauschsystems Möglichkeiten zu praktischer Arbeit für Studenten im Ausland zu finden, wobei englische Studenten für Kommilitonen aus dem Lande, in das sie selbst gerne gehen möchten, Arbeitsmöglichkeiten in England ausfindig machen, während der ausländische Student in seinem Land das gleiche für den englischen Kommilitonen unternimmt. Jeder Schweizer Architekturstudent, der an diesem Programm teilnehmen möchte, ist gebeten, sich mit dem Ständigen Sekretariat der BASA

in Verbindung zu setzen (Hilary Chambers, The Building Centre, 26 Stone Street, London W. C. 1).

Ich habe versucht, nicht nur ein Bild der Ausbildung des Architekten zu geben, sondern auch davon, was die Studenten bei uns unternehmen. Diese möchten gerne erfahren, ob in der Schweiz eine ähnliche Organisation mit gleichen Zielen besteht. Die monatlich erscheinende Zeitschrift der BASA steht für die Veröffentlichung von diesbezüglichen Nachrichten aus dem Ausland stets zur Verfügung. Hilary Chambers

1 Internationaler Guggenheim-Preis: Karel Appel, Frau mit Strauß

2 Nationaler Guggenheim-Preis der Schweiz: Varlin, Bildnis von Dr. Blum

3 Aus der Ausstellung «Typographie» im Gewerbemuseum Basel. Links: Grotesk Futura von Paul Renner, 1926, rechts: Grotesk Univers von Adrian Frutiger, 1956. Eine Schrift vom Typus der Grotesk Univers, die 21 verschiedene Schnitte hat und sich für alle Sprachen gleich gut eignet, schlug Emil Ruder SWB, Basel, als einheitliche «Landi»-Schrift 64 vor

Photos: 1, 2 Solomon R. Guggenheim Museum, New York; 3 Maria Netter, Basel



1



2

offen zu Tage. Jede Einzelheit ergibt sich aus der Bewegung der schreibenden Hand, aus der Eigenart des Schreibwerkzeuges und des Schreibstoffes. Eben dadurch unterscheidet sich die mittelalterliche Schrift von der Kalligraphie der Verfallzeit, daß sie ihrer schlichten Zweckbestimmung mit der Selbstvergessenheit dient, die aller großen handwerklichen Kunst eigen ist. Den späteren Schreibmeistern fehlt diese Sachlichkeit; sie wollen die Geschicklichkeit ihrer Hand zeigen. Bei den klassischen Druckschriften ist der Werkbestand der geschriebenen Schrift noch zu erkennen trotz der ganz veränderten

Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et des femmes fugaces dont les yeux
Me faisait une haie d'honneur
Elles s'envelopperent dans leurs sourires

Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau

J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante où personne n'aborde

Bonne journée journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise

3

Kunstpreise und Stipendien

Internationaler Guggenheim-Preis 1960

Der Internationale Guggenheim-Preis 1960 im Betrage von \$ 10000 wurde durch die Internationale Jury, bestehend aus Dir. W. J. H. B. Sandberg (Amsterdam), Pierre Courthion (Genf) und Nobuya Abe (Tokio) dem holländischen Maler Karel Appel zugesprochen. Ehrenmeldungen erhielten Yoshishige Saitô (Japan) und Franz Kline (USA), ferner für die höchste ausgeglichene Qualität einer ganzen nationalen Gruppe die Einsendung Kanadas. Die nationalen Preise, die von den Jurys der einzelnen Länder, gingen an: Ägypten: Salah Abdel Kérim und Salah Taher; Argentinien: José Antonio Fernandez-Muro; Belgien: Paul Maas; Brasilien: Maria Leontina; Chile: Emilio Hermansen; Dänemark: Aage Vogel-Jørgensen; Deutschland: Ernst Wilhelm Nay; Frankreich: Léopold Survage; Griechenland: Spyros Vassiliou; Großbritannien: Jack Smith; Irland: Patrick Scott; Italien: Afro; Japan: Yoshishige Saitô; Jugoslawien: Gabor Stupica;

Kanada: Paul-Emile Borduas; Kolumbien: Fernando Botero; Niederlande: Karel Appel; Österreich: Oskar Kokoschka; Polen: Eugeniusz Eibisch; Schweden: Siri Derkert; Schweiz: Varlin; Spanien: Antonio Saura; Südafrika: Irma Stern; Tschechoslowakei: Karel Soucek; Türkei: Zeki Falk Izer; USA: Stuart Davis; Außernational: Rufino Tamayo.

Ausstellungen

Bern

Max von Mühlhelen

Kunsthalle

5. November bis 4. Dezember

Der besondere Reiz dieser Ausstellung, die Werke Max von Mühlhelens aus den letzten zwölf Jahren umfaßte, lag in der während einer bewußten und schnell fortschreitenden Entwicklung stets spürbaren Spannung zwischen experimentierendem, manchmal theoretisierendem Suchen und plötzlichem, kraftvollem Zusammenfassen oder Ausbrechen.



1

Dies ist bezeichnend für das Werk eines Künstlers, der mit kritischer Intelligenz die allgemeine europäische Entwicklung überblickt, der es nicht scheut, sich von Werken verwandter Denker anregen zu lassen und für den nicht der sogenannte – oft hemmend wirkende – «persönliche Stil», sondern die Intensität der Realisation einer bildnerischen Idee das Entscheidende ist.

Bei allen Gemälden wirken die Wechselbeziehungen vom durch die Farbflächen gegebenen Bildraum zu den dynamischen Linien. Für die Werke um 1950 gilt das fast wörtlich: Die «Seereise» oder die «Gletscherpartie» durchziehen als Linienfolgen eine stimmungshaltige Farblandschaft, während im «Sommerbild» von 1952 der lineare Rhythmus von den natürlichen Umrissen und der Tektonik losgelöst erscheint. Meisterhafte Werke, wie der abstrahierende «Seiltänzer» und die geometrische «Schwarze Form auf weißem Grund», vermitteln die Spannung eines labilen Gleichgewichts geschlossener, im Raum schwebender Formen. In den folgenden Jahren wird die Bewegung selber zum Thema einer Reihe etwas schematisch wirkender Arbeiten, von denen sich der Künstler schließlich befreit, indem er die bestimmten Formelemente auf der Bildfläche kreisen und sich begegnen läßt. In den beiden letzten Jahren gibt von

1
Max von Mühlhausen, Tendenz zum Kreis, 1958

2
Albert Schnyder, Der kleine Weinberg, 1960.
Aquarellierte Zeichnung

Photos: 1 Kurt Blum SWB, Bern

Mühlhausen die genau umrissenen Flächen auf, das Helldunkel mit einer reichen Tiefenwirkung zieht in seine Bilder ein, und Werke wie «Zwischen zwei Farben», «Helles Bild», «Helldunkel durch Rot» und «Helldunkel» sind in der Einfachheit und doch auch in der vitalen Spannung der Situationen zwischen den fließenden Farbzonen groß erlebt und überzeugend gestaltet. Die Ölbilder wurden mit einer Anzahl oft überraschender Aquarelle, Klebebilder und Zeichnungen gezeigt, unter denen die spontan und rhythmisch hingeschriebenen «Schlachtenzeichnungen» besonders faszinierten. P. F. A.

Lenzburg

Albert Schnyder

Burghalde

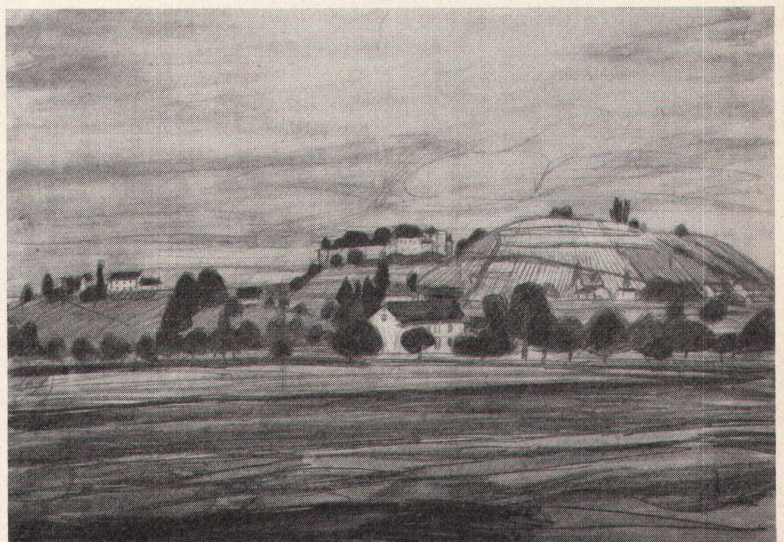
20. November bis 10. Dezember

Die Ortsbürgerkommission von Lenzburg, seit einer Reihe von Jahren anerkannte Schweizer Maler für einen befristeten Aufenthalt in ihre Stadt einladend, sieht sich jeweils vor das heikle Problem gestellt, den betreffenden Künstler unter gewissen Zwang zu stellen und ihm die Aufgabe zu überbinden, während seiner beiden Lenzburger Wochen eine Reihe von Bildern zu schaffen. Es erhebt sich dann immer die Frage, ob dieser Maler zu Landschaft und menschlicher Umgebung überhaupt eine Beziehung und Wege zu ihrer Gestaltung finde. Für ihn selber besteht das Problem nicht minder; meistens wurden ihm durch die Aussicht auf das Malen müssen etliche mühevollen Nächte verursacht. Doch erwies sich die Angst, auf Befehl

nicht malen zu können, stets als unberechtigt, und von Morgenthaler, dem ersten Künstler-Gast, bis zu Albert Schnyder, dem Gast dieses Sommers, sind der Stadt und ihren Kunstfreunden immer reiche und vielgestaltige Ausbeuten beschieden gewesen.

Albert Schnyder hat während seines Aufenthaltes, vor allem während der ihm folgenden Wochen und Monate, sein Lenzburger Erlebnis im heimatlichen Atelier voll ausgeschöpft. Das Ergebnis war in den Räumen des der Stadt gehörenden «Burghalde»-Hauses sichtbar. Im Treppenhaus beginnend, in der oberen Halle, im Saal, den seitlichen Zimmern sowie in einem weitem Raum reichten sich Gouachen, Ölbilder, Zeichnungen, schwarz-weiße und kolorierte Lithos aneinander. Sie alle kreisten eigentlich um zwei Themen: die für Lenzburg so spezifische geologische Situation, die Nähe des Juras und seiner Ausläufer, dann die unvermittelt aus der Ebene auftauchenden Molassehügel, boten dem Maler einen Vorwurf, den er immer erneut abwandelte, auf jene charakteristische Art, die die landschaftliche Struktur zum Ausdruck bringt. Markant gliederten horizontalbetonte Konturen die Bildebene, faßten die drei Hügel, Schloßberg, Goffersberg und Bölli, unter einem schweren, sommerlich tiefblauen oder blaugrauen Himmel zusammen; diesen Formen antworteten im Vordergrund die Äcker und Wiesen mit den in die Tiefe führenden weißen Wegen.

Und das zweite Thema: das Schloß. Den Einheimischen längst vertraut in seinen wechselvollen baulichen Formen, erfuhr es durch Albert Schnyder eine ebenso getreue wie symbolhaft gesteigerte und freie Deutung. In Zeichnungen zuerst, dann in Gouachen und Gemälden suchte



2

er die wuchtigen Baukörper auf dem baumbestandenen Hügel wiederzugeben, gleichzeitig bildhaft zu übersetzen. Einmal traten die metallisch gleißenden Architekturmassen zu dem satten Oliv der umgebenden Bäume in kontrastierende Beziehung, ein andermal verharrten sie in dunklem braunvioletttem Schattentönen. Wie in den Bildern mit den drei Hügeln, so erwies sich bei den Schloßdarstellungen Schnyders überlegene Sicherheit im räumlichen Disponieren, im Ziehen von markanten zeichnerischen Linien, in der vereinfachenden Farbkomposition, auch im Erzielen einer einprägsamen Stimmung. Den von Format meist sehr großen Tafelbildern, die da und dort durch sparsame figürliche Staffage belebt waren, standen zahlreiche nicht minder weitgespannte und großzügige Gouachen gegenüber. Bereichernd traten den Lenzburger Bildern und Lithos eine Anzahl von Gemälden aus dem heimatlichen Berner Jura gegenüber, auch einige figürliche Arbeiten, darunter eine «Kämmende», in denen der Künstler Persönlichstes auszusagen hatte. -g.

Luzern

Adolf Herbst

Kunstmuseum

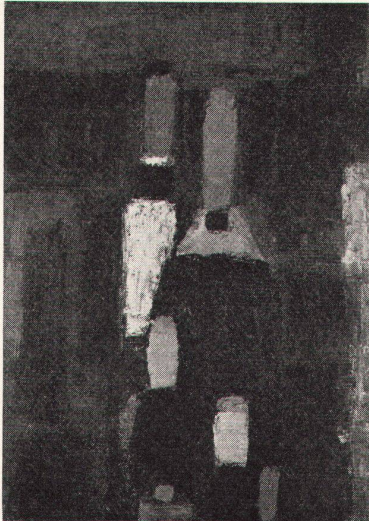
6. November bis 4. Dezember

War die Begegnung mit italienischer Malerei der Gegenwart im September überraschend und erregend, so vermittelte die Cœuvreausstellung von Adolf Herbst ein Glücksgefühl, wie es sich einstellt, wenn man nach beunruhigendem Tagwerk sich in den Garten setzt, um dem Lied einer Amsel zu lauschen. Die Ausstellung umfaßte annähernd 150 Werke aus den verschiedenen Schaffensperioden.

Adolf Herbst wurde im Jahre 1909 als Sohn eines Schreinermeisters in Emmenbrücke geboren. Zuerst absolvierte er eine Zeichenlehre. 1928 bis 1930 finden wir ihn am Technikum in Burgdorf. Nach wohlbestandener Diplomprüfung arbeitete er einige Zeit auf einem Architekturbüro in Zürich. Sobald es die Verhältnisse gestatteten, verzichtete er auf den sichern Broterwerb und reiste nach Paris, um fortan nur noch der Kunst zu leben. Im zweiten Kriegsjahr kehrt er zurück in die Limmatstadt. Früh wird Frau Hedy Hahnloser auf den jungen Luzerner aufmerksam. Die kluge Frau erkannte Herbsts Begabung und wußte ihn auf die glücklichste Weise zu fördern. Die schönsten Frühwerke des Künstlers befinden sich fast ausschließlich in Winterthurer oder



1



2

1 Adolf Herbst, Sitzender Akt

2 Charles Wyrsh, Familienbild, 1960

Photos: 1 Walter Läubli, Zürich; 2 Peter Ammon, Luzern

Zürcher Privatbesitz. Zeigen die frühen, mehr zeichnerisch bestimmten Bilder noch ein sehr zurückhaltendes Kolorit, so wird die Palette nach 1940 immer kontrastreicher und differenzierter. Immer neue Kombinationen werden versucht, zärtliche und heftige, kühle und heiße. Unermüdet ist der Künstler im Einfangen verborgener Schönheiten. Er malt Räume von stiller Heimlichkeit,

Frauen von gesunder Fülle, Blumen und Früchte, Spiegel und Fenster und, wenn er auf Reisen geht, Landschaften von wohlthuender Ruhe. Allen seinen Bildern eignet eine stille Festlichkeit, eine heitere, holde Sinnenfreude. Einige Werke, die um 1950 entstanden sind, fesseln durch die Verhaltenheit der Farben und durch die Innerlichkeit der Weltschau. In den letzten Bildern schließlich erblüht wieder das kraftvolle, sinnenfreudige Rot, verhalten erst im lichten Klang der «Gläser», frisch und duftend im schönen Porträt «Sylvia», berauschend und verschwenderisch in den jüngsten Stillleben, die an Qualität aber alle übertraffen werden von «Festlicher Klang», einem Bild, in dem das Weiß eines Fruchtglases gegen das vornehme Schwarz eine Flasche steht inmitten eines leicht reliefierten Grundes von zurückhaltendem Rot und Grün. W. Koch

Charles Wyrsh

Galerie an der Reuß

19. November bis 18. Dezember

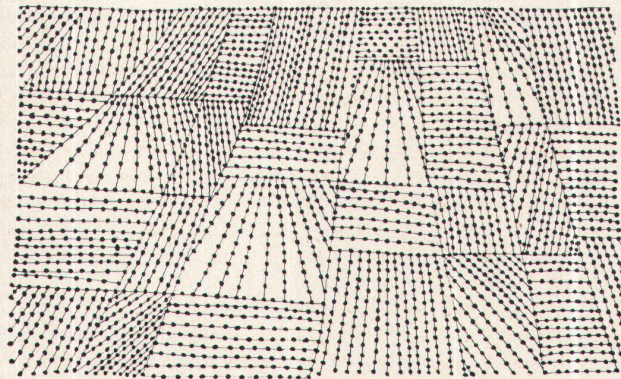
Die Ausstellung eines Ur-Malers, eines Künstlers, der in Farben denkt und empfindet, eines Innerschweizers, der die Leuchtkraft und das «Innenleben» der einzelnen Farben für sich entdeckt hat und – im Grunde monologisch – sich selber immer wieder vorlegt. Nicht zufällig findet sich stets von neuem das zum Zeichnen gewordene Selbstporträt (als vornehmer Herr). Im langsamen Aufarbeiten der Farbmaterie, im Verdichten des Farbklangs und im Vereinfachen der Formen (vor allem der Flaschenstillleben und Brustbilder) hat sich der besessene Maler zur abstrakten Komposition vorgearbeitet, die dort am überzeugendsten wirkt, wo sie ihre Herkunft vom statischen Motiv gerade noch erahnen läßt. Auch in den aus rechteckigen Feldern ohne Basis aufgebauten Bildern entscheidet die malerische Wirkung, nicht das bestimmende Form- oder Proportionsgefühl, über die Gültigkeit. Deshalb überzeugen auch seine letzten Werke, in denen Wyrsh das braun-schwarze Helldunkel zu einer immer freier, intensiver und lichter werdenden Farbigkeit entwickelt, dort am meisten, wo auf eine exakte Formgebung verzichtet wird, der Farbauftrag die Bildzonen sich voneinander abheben läßt und die Monotonie der Komposition als einseitige Kraft ausstrahlt.

Von besonderer eindringlicher Leuchtkraft sind die kleinformatigen Aquarelle, nach mehrmaligem Abwaschen und Übermalen zu endgültig «gefundenen» Signeten dieser Kunst geworden.

P. F. A.



1



2

1 Apulische Landschaft. Photo: Kurt Staub, Kunstgewerbeschule Zürich

2 Baumfelder. Tuschzeichnung eines Schülers der Kunstgewerbeschule Zürich

Zürich

La Puglia
Kunstgewerbemuseum
7. bis 21. November

«La Puglia», so hieß die Ausstellung, die von den Leitern der Textilklassen der Zürcher Kunstgewerbeschule, Elsi Giangué und Heinrich Hürlimann, mit ihren Schülern zusammengestellt wurde. Jährlich sich wiederholende Schulreisen in die apulischen Regionen führen in noch unverdorbenen Gegenden mit archaischen Folklore-Formen, Trulli-Architekturen, in weiß getünchte Dörfer – seit griechischen Kolonialzeiten fast unverändert – und in die großzügigen landschaftlichen Klänge dieser abseitigen Gebiete. Aufschlußreich, wie auf diesen Reisen ganz allgemein vergangenes und gegenwärtiges kulturelles Geschehen von seinen Wurzeln her aufgenommen und beobachtet wird und wie junge Menschen nicht nur einen auf ihre spezielle Arbeit bezogenen Weg verfolgen, sondern von allen Seiten in Kultur und Natur ein-

dringen, um aus dieser Totalität für ihr eigenes Fach angeregt zu werden. In dieser Ausstellung, wo man sich auf einer großen Landkarte zunächst über die topographische Situation orientieren konnte, wurden die verschiedenartigsten Photos von Dörfern, Kirchen, Skulpturen und Mosaiken, von Wein- und Ackerkulturen in ihren hervorsteckend rhythmischen Gliederungen vor uns ausgebreitet. Auch das lebendige Material spricht. Geflochtene Körbe, Töpferwaren, Handgeschmiedetes, Geschirr für Pferde und Maultiere wurden nicht nur in streng getrennten Gruppen ausgestellt, sondern keck und selbstverständlich mit mondänen Dingen unserer Zivilisation verbunden, wo sie auch in dieser neuen Kombination sehr wirksam waren. Geschirr-Anhänger erschienen neben schlanken Handschuhformen und raffinierten Ledertaschen als improvisierter Ohrschmuck plötzlich durchaus am Platze.

Das vielseitige Umkreisen dieser dörflichen und kleinstädtischen Kulturzentren führt aber schließlich die Schüler vom reinen Beobachten zur Transformation ihrer komplexen Eindrücke. Man erlebte aus den Zeichnungen, wie die Verarbeitung vor sich geht, wie das Objekt, sei es Landschaft, Stadt, Dorf, Architektur oder Ding, zunächst in seiner reinen Daseinsform erfaßt wird, um dann endgültig, völlig losgelöst, in einem rhythmisch freien Textil-Entwurf – aber dennoch gesättigt von diesem Klima – neu zu entstehen.

Die pädagogischen Methoden, die hier von den Leitern spontan und gleichzeitig zielbewußt durchgeführt werden, entsprechen im Prinzip durchaus dem Geiste der Kunstgewerbeschule, wo man zunächst von einer allgemeinen Erziehung im handwerklichen und künstlerischen Sinn zur speziellen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Material übergeht. «Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine aufbauende werden», war ein Satz, den Walter Gropius 1919 manifestartig niederschrieb im Kampf gegen die Erziehung steriler Dekorateur am Zeichenbrett, dem er den vital schaffenden, handwerklich durchgeschulten Künstler entgegenstellen wollte. Wenn damals die Gefahr der dekorativen Schnörkel des blutleeren Kunstgewerblers drohte, so mag es heute der Allerwelts-Designer sein, der mit Brillanz und Geschmack die gute und beste Form von oben her bestimmt. Die Art, junge Leute von allen Seiten, mit Einbeziehung der Folklore, anzuregen und sie zu den Grundkräften zurückzuführen, aus denen ihr eigenes heutiges Formempfinden wächst, scheint hingegen erfreulich, da hier nicht ein-

hemungsloser rationaler Fortschritts-glaube im Sinne ständiger Perfektion vorherrscht, sondern eher eine behutsame und vielfältige Kontaktnahme mit dem Material und seiner organischen Formentwicklung aufgenommen wird. Hier geht die Einstellung nicht primär vom Ästhetischen aus, sondern von einem Hinabhorchen in die durchgehenden Gesetze, aus der jede Formung entstand und entsteht. Während dabei der Vorwurf einer überlebten Romantik fehl am Platze ist, so mag der einer überdosierten technischen Orientierung, indem die Maschine bei der Herstellung schließlich wichtiger wird als die menschliche Hand und individuelle Sensibilität, dem entgegengehalten werden.

Auch die Kunstgewerbeschule, die mit ihren Schülern in entlegene apulische Dörfer reist, liefert künstlerische Modelle für die Industrie; aber sie entstehen nicht vor allem maschinenbezogen, sondern aus der organischen Welt des Individuellen, des geschichtlich Gewachsenen und Naturhaften, wobei die Erfahrungen der Vergangenheit ganz selbstverständlich mit in das Heute einbezogen werden.

C. G.-W.

Drei Zürcher Bildhauer

Kunsthaus
29. Oktober bis 30. November

Konfrontationen großer Werkreihen sind meistens interessant, wenn für diese Veranstaltung der richtige Nenner gefunden wurde. Direktor R. Wehrli schreibt im Katalogvorwort dieser Ausstellung, die drei Zürcher Plastiker hätten manches gemeinsam, sie seien ungefähr gleich alt und seien vor allem Bildhauer im Wortsinn. Damit läßt sich wenig anfangen. Fischer hat die Sechzig erreicht, während Aeschbacher und Koch beide erst 54 Jahre alt sind. In stilistischer Hinsicht ließe sich eine Parallele zwischen Aeschbacher und Koch herstellen, aber Fischer schien uns in deren Gesellschaft fehl am Platze. Die rund 120 Skulpturen waren in dem Riesensaal versammelt, dessen Zwischenwände bei der Henry-Moore-Ausstellung mit Vorteil entfernt worden waren. Man betrat die Monsterhalle und wurde von Fischers Plastiken begrüßt, wanderte zu Koch hinüber und beendigte die Wanderung bei Aeschbacher. In dieser Reihenfolge möge auch die Betrachtung geschehen. Franz Fischer ist seiner einstigen Konzeption der großen Allüre treu geblieben, scheint jedoch von seiner Liebe zum Detail verführt worden zu sein. Was früher an weitmaschigem bildhauerischem Duktus bestechend wirkte und Fischer in die erste Reihe der schweizerischen Plastiker rückte, wirkt heute so,

wie wenn des Künstlers Pupille sich verengt hätte. Alles ist noch von der gleichen formalen und raumschaffenden Qualität, aber die Zuhilfenahme von Stützelementen und Stilisierungen, wie sie am neuen Gebäude des Schweizerischen Bankvereins in Zürich zutage trat, verleiht manchen Arbeiten einen Zug ins Ornamenthafte.

Ödön Koch bildet keine Zäsur zwischen Fischer und Aeschbacher, denn wir werden vor eine völlig andere Welt gestellt. Die Überleitung zu Aeschbacher ist nur scheinbar vorhanden, wenn auch deren Entwicklung und vor allem ihre heutigen ungegenständlichen Formulierungen eine oberflächliche Ähnlichkeit aufweisen. Zweifellos nimmt es Koch mit seiner Arbeit ernst, und es ist erfreulich, seinen Weg bis zu den letzten hier gezeigten Werken verfolgen zu können. Nur ist die Entgegenständlichung auf intellektuelle und formbetonte Überlegungen zurückzuführen. Das aus seinen neuesten Arbeiten herauslesbare Liniengefüge befriedigt den im heutigen Sinn geschulten Kunstverstand, aber oftmals führt es nicht ins Innere des Materials. Die «Waagrechte Skulptur» von 1960, ein Meisterwerk angesichts sicherer Schlichtung, ist für Ödön Koch repräsentativ.

Hans Aeschbacher verbindet das Verstandesmäßige mit dem Intuitiven auf eine hierzulande seltene Art. In seinen 27 Werken ist die folgerichtige Entfaltung der plastischen Interpretation räumlicher Vorstellungen von Umwelt und Vakuum zutiefst erkennbar. Wo Aeschbacher, wie beispielsweise in den Stelen der letzten Jahre, konstruktivistischen Tendenzen huldigt, kommt ihm seine Kraft der formalen Zusammenfassung zu Hilfe und hindert ihn am freien Spiel, dem modernistische Darsteller oft nur um seiner selbst willen huldigen. Überall, selbst in den gewagtesten und freiesten Arbeiten, spürt man das Dräuende und die Steinhaut Füllende seiner dämonischen Konzeption, ja man hat manchmal den Eindruck, in seinen Figuren, seien sie nun «gegenständlich» oder frei übersetzt, laere ein Pan auf Erlösung. Und auch bei den anscheinend völlig abstrakten Arbeiten wird des Bildhauers sinnenfreudige Natur manifest. Der Stein, dem Aeschbacher seit jeher verfallen war, bekommt Leben, das sich in Verklärung der formalen Sicherheit bekundet. In den neuesten marmornen «Figuren I, II und III» dieses Jahres überrascht der Bildhauer mit einer neuen Erfindung, die unter Umständen den Höhepunkt seiner konstruktivistischen Formulierungen darstellen könnte. Wer weiß, ob Aeschbacher uns nicht in seiner nächsten Schaffensperiode neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten

darbietet. Er ist der besessenste, materialgerechteste der heutigen Bildhauer, der stetsfort den Kampf mit dem Stein sucht und beherrscht. Hans Neuburg

Schweizer Handzeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz der Gottfried Keller-Stiftung

Graphische Sammlung der ETH

12. November 1960 bis 29. Januar 1961

Nur selten tritt die Gottfried Keller-Stiftung, die 1890 von Lydia Welti-Escher gegründet wurde, mit einer Ausstellung hervor. Denn das von ihr erworbene Kunstgut ist zum Teil standortgebunden (historische Zimmereinrichtungen, Glasgemälde), im übrigen in Form dauernder Depositen auf Museen und andere öffentliche Sammlungen des ganzen Landes verteilt. In fünf Jahren soll zur 75-Jahr-Feier eine große Ausstellung in Zürich stattfinden; doch auch schon als Siebzigjährige will die um das Kunstleben unseres Landes hochverdiente Stiftung etwas von ihren Kostbarkeiten sehen lassen. Erwin Gradmann hat aus den Beständen der von Michael Stettler präsierten Stiftung vor allem Zeichnungen sowie Aquarelle und Pastelle ausgewählt. Die Druckgraphik erscheint in Form zweier Holzschnitte des spätgotischen Meisters Firabet in Rapperswil und handkolorierter Umrißradierungen, die bei den Kleinmeistern einen virtuos gehandhabten Ersatz für Gemälde bildeten. Erstaunlich ist auf diesem Spezialgebiet die Vielseitigkeit des älteren, 1840 verstorbenen Lory. Man sieht von ihm einen ganzen Zyklus großformatiger Ansichten von Palästen aus St. Petersburg und zwei prachtvolle Landschaften mit der Jungfrau und dem Matterhorn.

Die ziervolle Präzision der Federzeichnungen von Niklaus Manuel, Urs Graf, Tobias Stimmer, Daniel Lindtmayer und ihren Zeitgenossen wird in der Barockzeit abgelöst durch Blätter malerischer Art. Herrliche Kleinwerke der Porträistik und die farbigen Kreidezeichnungen nach den zwölf Kindern der Kaiserin Maria Theresia von Liotard aus Genf, von dem auch zwei Frauenbilder in Pastell gezeigt werden. Von Anton Graf ist ein robusteres Selbstbildnis zu sehen. Bei den Kleinmeistern wird man an die Sorgfalt erinnert, mit welcher Freudenberger seine bäuerlichen Idyllen durch Studien nach ländlichen Behausungen vorbereitete. Ein farbenstarkes Kleinbild von Caspar Wolff weist auf den diesem Meister eigenen Größenzug der Alpenmalerei hin. Dem schweizerischen Motivbereich entrückt sind die Zeichnungen des «Londoner Füßli», die von

feinsten Figuren- und Kostümstudien bis zu pathetischen Sagenszenen reichen. Von den neueren Meistern ist Barthélemy Menn am ausgiebigsten durch Skizzen und Studien vertreten; doch erscheinen auch Toepffer, Buchser, Böcklin, Stauffer, Hodler und Albert Anker mit Blättern von kennzeichnender Eigenart. E. Br.

Hans Fischli. Jahr-Ring 1960

Galerie Suzanne Bollag

3. bis 30. November

Die Ausstellung galt einem knappen, aber sehr wesentlichen Überblick über die Arbeit des Jahres 1960. Sie enthielt, streng ausgewählt, sieben Plastiken kleinen und mittleren Formates, die auf schwarzen, kubisch offenen Gestellen sehr schön dargeboten waren. An den Wänden, in wohlüberlegte Gruppen aufgeteilt, eine Reihe von Bildtafeln, ebenfalls meist in kleinen Dimensionen. Als Ganzes eine Ausstellung von seltener Geschlossenheit und Ausstrahlungskraft.

Die «Steine», wie Fischli seine Plastiken nennt, sind vorzüglich gearbeitet, mit klarer Kraft und großem Feingefühl, das sich sowohl in der Form wie in der Materialbehandlung ausprägt, die – man sah es hier wieder – so wesentlich zum Erläutern des Künstlerischen beitragen kann. So stark das innere Pathos der aus dem Geometrischen entwickelten Formen ist, so still und zugleich unmittelbar ist ihre Wirkung. Mit runden Gebilden nähert sich Fischli wieder dem Bereich des künstlerisch Organischen. Flache, horizontale Steine gelangen in die Nähe von ästhetischen Gebrauchsgegenständen, die mit der analogen architektonischen Gestalt im Einklang stehen. Für die Bildtafeln gilt das gleiche: sie sind Teile einer architektonischen Wand, konzentrierte Bewegungsfelder, die sich mit den Spannkraften neutraler Flächen verbinden. Auch hier herrschen die kleinen Formate vor. Kammermusik nicht nur im Sinne des Intimen, sondern vor allem im Sinne der Verflechtung der bildlichen Stimmen und auch in der Umspielung der geometrischen Grundthemen von Kreisen mit farbigen Sequenzen.

In dieser kleinen Ausstellung – und auch in der Rückschau auf Eindrücke, die wir im Lauf der letzten Monate und Jahre empfangen haben – erwies sich Fischli als eine der geschlossensten und dem Poetischen aufs tiefste verbundenen Gestalten der neuen schweizerischen bildenden Kunst. Es wäre interessant, Fischli als bildenden Künstler einmal außerhalb der Schweiz in einem der

großen europäischen Kunstzentren erscheinen zu sehen.

H. C.

Hans Falk

Galerie Lienhard

9. November bis 10. Dezember

Das malerische Temperament, die Virtuosität der Pinselführung, die Hans Falks Bilder und ihre Anwendung in Plakat und Illustration auszeichneten, kehrten in den bei Lienhard ausgestellten Bildern wieder, in denen der Künstler die Region des Gegenstands freien betritt. Es sind bildliche Assoziationen zu gesehenen, vorgestellten und ersonnenen Themen. Das Ergebnis ist ein sichtbares Farbleben, sehr bewegt im Sinne des Wechselnden (nicht des Dynamischen); dem Zufall, der der malenden Hand und auch der Farbmaterie entspringt, wird Raum gelassen, und der angeborene Farbensinn – Geschmack einer höheren Region – hält das Ganze zusammen.

Es ist merkwürdig, zu sehen, wie die Faszination des Ungebundenen, des frei Improvisierenden einen Künstler ergreift, der alle Register der andeutenden Malerei beherrscht. Als ob er in eine tiefere Schicht herabsteige, in der die Versuchungen des Bravourösen und Eleganten nicht mehr spielen. Zum Vorschein kommt eine merkwürdige Mischung von Glanz und Melancholie, die den Betrachter unmittelbar berührt. Die Wendung zum Gegenstands-freien, die Falk genommen hat, scheint nicht von leichtfertigen Motiven bestimmt. Sie ist von Impulsen aus erfolgt, die aus der künstlerischen Zeitumgebung gekommen sind. Es ist also zunächst ein sekundärer

Vorgang. Aber es sieht nicht nach vergänglicher Episode aus. Die inneren Signale der Bilder sind nach vorn gestellt.

H. C.

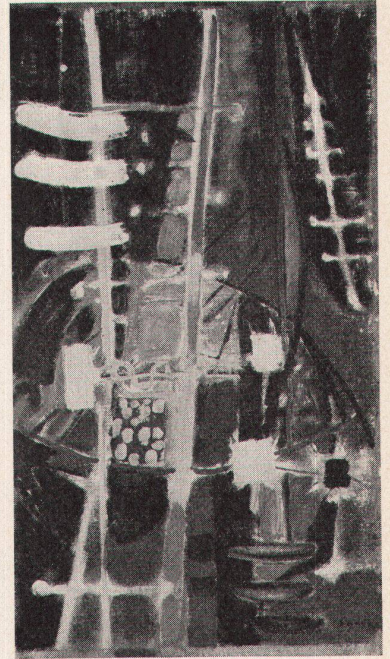
H. U. Saas – Esther Brunner

Galerie Läubli

8. November bis 26. November

Der Winterthurer Maler H. U. Saas erschien hier erstmals mit zwei Dutzend Ölbildern kleinen und mittleren Formats, die frei sind von umweltgebundenen Motiven. Doch klingen Assoziationen an «Chaleur» (auf einem von Leuchtkraft erfüllten Bild) oder «Soir» (mit schwingenden Blautönen) immer noch mit. Man könnte sagen, der Künstler habe sich im Süden einer gewissermaßen optischen Meditation hingegeben, um sich vom Darstellenden zu lösen und doch seine malerischen Qualitäten zu wahren. Diese treten in dem freien und lebendigen Umgang mit der Farbe, in der Überlagerung und Tiefenschichtung der Töne, im Wechsel von dumpfer Gebundenheit und starker farbiger Strahlung zutage. Die Wahl der Formsymbole, ob sie nun «Hieratische Zeichen» oder «Labyrinth» heißen, scheint sich dagegen noch in einem Stadium des Suchens zu befinden. Einzelne Bilder zeigen klar oder leicht verhüllt eine geometrische Grundstruktur, während andere etwas zögernd ihre völlig freie Figuration aufbauen.

Esther Brunner, die Gattin des Künstlers, gab den in einem Kabinett vereinigten Aquarellen eine lichte, labile Farbigekeit, die den südländischen Berg- und Wassermotiven gut entspricht. Im oberen Raum dagegen herrschte bei den



2

sehr lockeren Gouachen und einem großen, farbenstarken Mosaik noch ein Tasten nach neuen Möglichkeiten vor.

E. Br.

Jürg Spiller – Roland Geffers – Friedrich Werthmann

Galerie Beno

9. bis 29. November

Die kleine Kollektion Spillers aus den Jahren 1958 bis 1960 ließ eine Veränderung der bildnerischen Ziele des Malers erkennen, die neue künstlerische Kräfte frei gemacht hat. Auch jetzt steht Klee im Hintergrund, aber aus der früheren Bindung ist eine freie Entwicklung geworden, bei der vielleicht auch noch Anregungen von de Stael hinzugekommen sind. Spiller baut die genetisch zusammengehörigen Bilder der Ausstellung – sympathische kleinere und mittlere Formate – aus frei disponierten Farbflächen auf, die mit breiten, spontanen Pinselzügen aufgetragen sind, bei denen das Lineare nur eine untergeordnete Rolle spielt. Der farbige Aufbau beruht auf der Gegenüberstellung von Partien, die aus Varianten von Grundtönen entwickelt sind, und solchen, die kontrastieren. So entsteht allein schon vom Far-



1

1
Hans Falk, Stone Age, 1959

2
H. U. Saas, Les Lumières du Port

Photos: 1 Walter Dräyer, Zürich; 2 Peter Grünert, Zürich

Basel	Kunsthalle	Basler Künstler René Auberjonois – Ernest Bolens	3. Dezember – 15. Januar 28. Januar – 26. Februar
	Museum für Volkskunde	Stoffverzierungen: Stickerei und Applikation	1. Oktober – 31. Januar
	Museum für Völkerkunde	Polnische Volkskultur	15. Januar – 3. April
	Galerie d'Art Moderne	Paul Kallos	7. Januar – 16. Februar
	Galerie Handschin	Otto Herbert Hajek	13. Januar – 15. Februar
	Galerie Stürchler	E. G. Heussler	7. Januar – 28. Januar
	Galerie Bettie Thommen	Pariser Künstler malen die Provence H. R. Schiess	15. Dezember – 15. Januar 16. Januar – 14. Februar
Bern	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	10. Dezember – 22. Januar
	Klipstein & Kornfeld	Henri Matisse. Das illustrierte Werk	8. Dezember – 13. Januar
	Galerie Verena Müller	Jean Cornu	21. Januar – 19. Februar
	Galerie Spitteler	Friedrich Zürcher	21. Januar – 11. Februar
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Charlotte Germann-Jahn Charlotte Fülischer	18. Dezember – 13. Januar 15. Januar – 10. Februar
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	«Les Rois Mages à Fribourg», Dessins d'enfants	15 décembre – 22 janvier
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Ivoires allemands	23 décembre – 22 janvier
Grenchen	Galerie Bernard	Richard Lucas	Januar – Februar
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Section vaudoise des Peintres, sculpteurs et architectes suisse	12 janvier – 12 février
	Galerie L'Entracte	Oskar Dalvit Willy Goetz André Freymond	15 décembre – 13 janvier 14 janvier – 27 janvier 28 janvier – 10 février
	Galerie Kasper	Peinture suisse et étrangère d'aujourd'hui	10 janvier – 10 février
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	11. Dezember – 15. Januar
St. Gallen	Galerie Im Erker	Bruno Saetti	26. November – 15. Januar
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung – Willi Meister	11. Dezember – 15. Januar
	Galerie Aarequai	Hans Jegerlehner	6. Januar – 1. Februar
Zürich	Kunsthau	Ernst Morgenthaler Jean Dubuffet	10. Dezember – 15. Januar 17. Dezember – 15. Januar
	Kunstgewerbemuseum	Wohnberatung: Metallreliefs von Annemie Fontana Städtischer Lehrlingswettbewerb	1. Dezember – 28. Januar 21. Januar – 12. Februar
	Graphische Sammlung ETH	Schweizer Handzeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz der Gottfried Keller-Stiftung	12. November – 29. Januar
	Pestalozzianum	Kindermalereien aus Indien, Südostasien und Japan	12. November – 14. Januar
	Galerie Beno	Graphik	11. Januar – 13. Februar
	Galerie Suzanne Bollag	Verena Loewensberg	13. Januar – 8. Februar
	Galerie Läubli	Ernst Georg Rüegg Fred Troller – Konrad Hofer	5. Januar – 28. Januar 31. Januar – 18. Februar
	Galerie Charles Lienhard	Louis le Brocqy Antonio Music	3. Januar – 28. Januar 31. Januar – 25. Februar
	Orell Füssli	Adolf Funk	7. Januar – 4. Februar
	Rotapfel-Galerie	Vérène Mettler	12. Januar – 4. Februar
	Galerie am Stadelhofen	Roland Thalmann	14. Januar – 11. Februar
	Galerie Walcheturm	«Sonntagsmaler». Diplomaten und Politiker	10. Januar – 31. Januar
	Galerie Wolfsberg	Yvonne Mondin – Paul Bodmer – H. Wetli	5. Januar – 28. Januar
	Galerie Renée Ziegler	Negerplastiken	6. Dezember – 19. Januar
	Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9 Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung



André Derain, Tête de femme. Ton

bigen her eine starke Dynamik, die auch in der kompositionellen Struktur wiederkehrt. Die Bildtitel *Spillers* – «Himmel und große Wälder», «Hoher Stand der Sonne», «Vignes» und andere – weisen zum Teil auf Beziehungen zu Naturzuständen beziehungsweise zu optischen Naturerlebnissen hin. Ohne daß wir auf Anleihen aus dem Bereich der Sichtbarkeit oder auf Symptome einer wieder erscheinenden Gegenständlichkeit Jagd machen wollen, scheint uns der Vorgang des Entstehens solcher Bildvorstellungen, die dem Bildwerk doch eine bestimmte Konsistenz geben, bemerkenswert. Vielleicht auch als Kontrollmöglichkeit für den Künstler selber und auch für den betrachtenden Konsumenten. Es wird interessant sein, wie weit *Spillers* diesen, wie uns scheint, entwicklungs-fähigen Weg weiter beschreiten wird. Neben den lebensvollen Tafeln *Spillers* wirkten die Aquarelle von Roland Geffers (Freiburg im Breisgau) etwas starr und

trocken. Ihr abstrakter kompositioneller Aufbau, in dem ein schwerer, ernster Sinn sich ausdrückt, wirkt trotz einer gewissen Strenge unbestimmt.

Um so aktiver erschienen die drei ausgestellten Stahlplastiken von Friedrich Werthmann (Düsseldorf). Gebündelte plastische Linien von großer, bestimmter Dynamik und Strahlkraft, die an die plastischen Formen Norbert Krickes erinnern. Auch in einem transparenten Relief von starker Schmuckwirkung spricht sich eine federnde künstlerische Spannkraft aus. H. C.

André Derain als Bildhauer

Galerie Chichio Haller

3. bis 30. November

Es scheint in der Eigenart mancher französischer Maler der Neuzeit zu liegen, daß sie sich auch als Bildhauer nicht nur spielerisch betätigten, sondern Werke schufen, die ihren zweidimensionalen Arbeiten ebenbürtig waren. Das klassische Beispiel gab Auguste Renoir, den man neben Rodin und vor Maillol als den größten französischen Bildhauer der letzten anderthalb Jahrhunderte bezeichnen kann.

In seinem Buch über das plastische Werk von Edgar Degas bedauert Pierre Borel, daß ein ansehnlicher Teil von dessen bildhauerischem Schaffen verschwunden sei. Ebenso beklagt Maurice Gobin den Verlust mancher schönen und interessanten Plastik Daumiers. Der Verleger Pierre Cailler hatte hinsichtlich André Derains mehr Glück. Nach des Künstlers Tod vor sechs Jahren schien er eine Entdeckung zu wittern, und er schreibt selber: «Un jour, par le plus grand des hasards, j'avais pénétré sous la conduite de M^{me} Derain, dans un atelier désaffecté sentant l'abandon, presque la ruine. Sur de grandes tables, dans le froid, le gel, l'humidité, ces terres non cuites allaient subir rapidement l'altération des ans. Déjà de nombreuses pièces inachevées s'étaient effritées et n'étaient plus que de petits tas de poussière. Fort du passé, des exemples de Degas et de Daumier, je n'ai pas eu de peine à prier M^{me} Derain de me confier l'édition de ces merveilleux trésors.» Und Cailler ließ diese 37 noch tadelloso erhaltenen Tonwerke in Bronze gießen.

Die stolze Reihe hat nun auch ihren Weg nach Zürich gefunden. Sie sind typischer, unmittelbarster Derain. Mag auch der damals herrschende Geist der Negerhörigkeit in bezug auf künstlerische Konzeption die plastizierenden Absichten und Versuche Derains leicht gestreift haben – die ornamentale, im besten Sinn stilisierende Kraft seines Genies wird

bei seinen Plastiken erneut offenkundig. Die «Figure assise», «Tête de femme», «Masque», «Jeune fille» und besonders «L'Enigme» zeugen von Derains Talent der lebensvollen Deutung in echt gallischer dekorativer Transposition. Vor einigen dieser bronzenen Kleinfiguren gewinnt man den Eindruck, als sei deren Lächeln in Melancholie und Staunen über die Rätsel des Lebens erstarrt. H. N.

Paul Racle – Peter Siebold

Galerie Palette

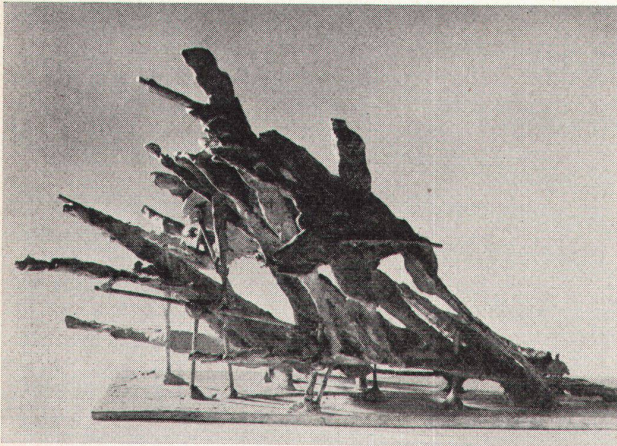
4. bis 29. November

Der junge Zürcher Maler Paul Racle, Jahrgang 1932, gehört zu den kauzigen Typen, an denen innerhalb der gegenstandslosen Malerei ebensowenig Mangel herrscht wie früher bei den Malern der «Peinture», die die Welt mit originellem Augensinn aufnahmen. In Racles Bildern treten zwei Vorstellungen in Erscheinung: eine bildliche Phantasiewelt, die etwas Insektenhaftes, Versteinerungsmäßiges besitzt, und eine Formenbildung, in der sich die einzelnen Elemente rotierend bewegen oder tropfenartig entlasten. So (in Grenzen) originell der Formaufbau ist, so reizvoll in der Differenzierung ist die Farbmaterie. Bei den insektenhaften Bildern ist vielleicht ein Zusammenhang mit der Behandlung der Farbmaterie zu sehen, wie wir sie in durchmodellierter und lebendig reicher Weise bei René Aecht kennen. Die kompositionellen Strukturen haben noch etwas Zufälliges; mehr spielerische Lust als künstlerisch geformte Erkenntnis. Aber man spürt die Leidenschaft und direkte Beziehung zum künstlerischen Tun. Darin liegt der Reiz der 1959 und 1960 entstandenen Bilder Racles. Darin liegt – vielleicht – auch das künstlerische Versprechen.

Peter Siebolds Bildhauerei gelangt bei den Kleinplastiken zu den besten Ergebnissen; sie sind formgeschlossen, von einer wenn auch etwas wenig differenzierten reizvollen Eleganz. Die scheinbar abstrakten Skizzen gelangen im Grunde nicht über einen auf das Gerüstmäßige reduzierten, gleichsam strukturellen Naturalismus hinaus. Das Thema des «Trojanischen Pferdes», von dem drei Fassungen von 1955 bis 1960 ausgestellt waren, erscheint als interessanter Versuch, Gedankliches und Formales zusammenzubinden. H. C.



1



Etienne-Martin, Demeure No 3. Gips. Galerie Breteau, Paris

2
Martine Boileau, Paysage. Gips. Galerie Jeanne Castel, Paris

Photo: 2 Georges Martin, Paris

Pariser Kunstchronik

Die Ausstellung «Les Sources du XX^e Siècle» im Musée d'Art Moderne ist die großartigste Übersicht, die in Frankreich je über moderne Kunst gegeben wurde. Durch den bedeutenden Beitrag des Europarats und durch die Großzügigkeit, mit der die Museen und Sammlungen aller Welt – insbesondere Amerikas – sich an dieser Ausstellung beteiligten, wurde es möglich, ein geschichtlich vollständiges Panorama der Anfänge und der Quellen der Kunst unseres Jahrhunderts aufzubauen. Die Zeitspanne 1894 bis 1914 ist hier ausschlaggebend. Die den Kubismus vorbereitenden Kompositionen von Cézanne, die Brücken von Eiffel und die «Halle des Machines» der Pariser Weltausstellung 1889 als groß-

artiger Anlauf der modernen Architektur, die Möbel von Van de Velde und Gaudi, die Metroeingänge von Guimart, der Bildhauer Medardo Rosso, der englische Modern Style, Klimt, Monet als Vorbote des Tachismus, die deutschen und skandinavischen Expressionisten, die italienischen Futuristen, besonders Boccioni, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, seine Apfelbäume und dann die von Mondrian, die zur metaphysisch absoluten Abstraktion führen – all dies charakterisiert diese Epoche als ein leidenschaftlich aufgewähltes Ganzes.

Die Präsentation der Ausstellung ist gerade dadurch musterhaft, daß sie nie Selbstzweck wird, sondern in kluger Selbstbeschränkung gegenüber dem Reichtum des Dargestellten zurücktritt. Der Direktor des Musée d'Art Moderne, Jean Cassou, hat hier durch seine meisterhafte Organisation gezeigt, daß Paris noch immer reale Beiträge zur Kunstpflege zu leisten imstande ist.

Im November waren es wieder einmal die Bildhauer, die im Vordergrund der künstlerischen Aktualität standen. Vorerst in der Galerie Daniel Cordier, die amerikanische Bildhauerin Louise Nevelson, die wir vor kurzem erstmals in der WERK-Chronik vorstellten (August 1960). Ihre magisch-phantastischen Schränke, aus Drechsler-Abfallholz zusammengestellt und schwarz, weiß oder mit Goldfarbe bemalt, gehören in eine traumhafte Welt, wo auch der Psychologe ein interessantes Experimentierfeld aufdecken könnte. Gegenüber diesen unerschwinglichen Märchenmöbeln haben die «Demeures» von Etienne-Martin in der Galerie Breteau den Vorzug, daß sie unverkäuflich sind. Das Werk von Etienne-Martin stellt dem modernen Kunsthandeln eine Herausforderung entgegen. Diese riesigen, fast untransportierbaren Gehäuse aus Gips – «Demeure N° 1», «Demeure N° 2» und «Demeure N° 3» – sind gleichsam mystische Wohnungen einer Psyche, in der die verschiedenen Lebensepochen des Künstlers ihre Zimmer und Dunkelräume besitzen. Das Werk von Etienne-Martin erscheint uns in dieser jüngsten Phase als eines der bedeutendsten und geheimnisvollsten unserer Zeit. Auch die Bildhauerin Martine Boileau in der Galerie Jeanne Castel an der Rue du Cirque öffnet uns einen Ausblick ins Kosmische. Ihre Landschaften aus Bronze führen über den tastbaren Naturbestand hinaus zu einer künstlerisch sublimierten Naturverbundenheit und zeigen einen versprechungsvollen Weg.

Unter den Malern sind Vieira da Silva, Szenes, Natalia Dumitresco, Messagier und Sonderborg mit bemerkenswerten Ausstellungen hervorgetreten. Die Ausstellung von Vieira da Silva in der Galerie Jeanne Bucher gab eine qualitätvolle

Auswahl ihres Schaffens. Immer mehr orientiert sie sich zu einer kontemplativen Erfassung der malerisch darstellbaren «états d'âme». Sie begegnet auf dieser Ebene dem Werke ihres Mannes Arpad Szenes, der in der Galerie des Cahiers d'Art Aquarelle aus den letzten zwanzig Jahren zeigt, in denen die Feinheit des Gefühls durch alle formalen Entwicklungen hindurch als Konstante bleibt. Zu derselben Familie der poetischen Erfindung gehört Natalia Dumitresco (Galerie du XX^e siècle). Ihre Malerei hat sich in den letzten Jahren sehr gekräftigt. Das graphische Gefüge entwickelt sich gleich einer musikalischen Kontrapunktik auf dem farbigen Grundthema. Bei Messagier (Galerie Schoeller) ist jegliche graphische Begrenzung vermieden, und man darf sich fragen, ob diese Etappe des Informellen einen Weg bezeichnet oder ein Ende darstellt. Sonderborg in der Galerie Flinker und Tal Coat mit seinen großen Pinselzeichnungen (Galerie Maeght) aus den Jahren 1947 bis 1950 geben temperamentsmäßig sehr verschiedene Aspekte des abstrakten Expressionismus, wobei Tal Coat, im Gegensatz zu der introvertiert betonten Expressivität von Sonderborg, impressionistische Naturklänge mitspielen läßt. Die Ausstellung «Ecole de Paris 1960» bei Charpentier brachte es wieder zustande, trotz einigen markanten Akzenten die «Ecole de Paris» in ihren flachsten Aspekten darzustellen. Ferner sind zu erwähnen: Monotypien des Schweizer Malers Mumprecht bei Berggruen, Maryan in der Galerie de France, neue Bilder von Lapique in der Galerie Villand et Galanis, Zeichnungen von André Masson bei Louise Leiris, Oscar Gauthier in der Galerie Cazenave, der Japaner Kito bei Lara Vinci, Joseph Sima in der Galerie Facchetti, Moreni in der Galerie Rive Droite und neue Bilder und Lithographien von Garcia Telly in der Galerie Mady Bonnard, die einen Wendepunkt im Werk dieses Künstlers darstellen.

F. Stahly

Bücher

Architecture, Formes et Fonctions 1960/61

266 Seiten mit Abbildungen

Editions Antony Krafft, Lausanne 1960

Das unter der Redaktion von Antony Krafft erscheinende Jahrbuch der schweizerischen Architektur ist nun in seinem 7. Jahrgang herausgekommen. Nachdem früher vor allem die Bauten