Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 5: **Stadtplanung : Drei Hochhäuser**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Verbände

Der neue Geschäftsführer des Schweizerischen Werkbundes SWB

Nachdem Alfred Altherr auf Frühjahr 1961 zum neuen Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich ernannt worden war, galt es, für den SWB einen neuen Geschäftsführer zu finden, was in dieser Zeit der Vollbeschäftigung auf allen Schaffensgebieten nicht leicht war. In seiner Sitzung vom 6. März 1962 hat der Zentralvorstand aus einer kleinen Zahl von Bewerbern Eugen Gomringer, Frauenfeld, zum neuen Geschäftsführer gewählt, und dieser hat sein Amt am 1. April angetreten.

Der Name Eugen Gomringer dürfte den Lesern des WERK aus verschiedenen Textbeiträgen bereits bekannt sein. Im Werkbund-Kreise kennt man ihn schon längere Zeit; seit 1954 ist er Mitglied der Ortsgruppe in Bern, der Stadt seines damaligen vorübergehenden Aufenthaltes und Wirkens.

Aus dem Lebenslauf Eugen Gomringers seien die folgenden Daten entnommen: Geboren in Bolivien 1925 als Sohn eines Zürchers und einer Bolivianerin. 1944 Immatrikulation an der Juristischen Fakultät der Universität Bern. Erste dichterische Arbeiten. 1946 Aufenthalt in Rom zum Zweck kunstwissenschaftlicher und archäologischer Studien. 1946 bis 1953 Volontariat an der Feuilletonredaktion des «Bunds» in Bern. Erste Ausstellungsbesprechungen konkreter Kunst. 1952 Mitbegründer mit Marcel Wyss und Diter Roth der Kunstzeitschrift «spirale». Reisen nach Frankreich, England, Spanien. 1953 erster Gedichtband «konstellationen». 1954 Übersiedlung nach Ulm als Sekretär von Max Bill an der Hochschule für Gestaltung. Beginn der schriftstellerischen Auseinandersetzung mit Formfragen, hauptsächlich von Möbeln, Porzellan, Bestecken; Kontaktnahme mit Fachzeitschriften Deutschlands und der Schweiz. Eintritt in die Ortsgruppe Bern des SWB. Mitbegründer und Mitarbeiter der Artikelreihe «bauen heute» des Berner Tagblattes. 1958 Übersiedelung nach Locarno. 1959 Anstellung als Propagandachef der Firma SIA, Schweizer Schmirgel- und Schleif-Industrie AG, Frauenfeld. Beginn der Zusammenarbeit mit der Geschäftsstelle des SWB; Artikelserie über die Aktion «Die gute Form» an der Basler Mustermesse. 1961 Herausgabe der Schriftenreihe «konkrete poesie – poesia concreta» und des Gedichtbandes «33 konstellationen». Wahl zum Obmann der Gruppe «Innenausstattung» für die LA 1964. Während der letzten Jahre zahlreiche Vorträge in Deutschland und der Schweiz über Gestaltungsprobleme und SWB-Fragen.

Wie aus diesen knappen Angaben hervorgeht, ist der neue Geschäftsführer mit den Zielen und Aufgaben des SWB gut vertraut. Er wird dank seiner großen schriftstellerischen Erfahrung auch bestrebt sein, den Kontakt des SWB mit dem Verbandsorgan WERK, dem Wunsche des Zentralvorstandes entsprechend, enger als bis anhin zu gestalten. Diese Einführung des neuen Geschäftsführers des SWB bietet die willkommene Gelegenheit, die großen Verdienste seines Vorgängers, Direktor Alfred Altherr, kurz zu würdigen. Alfred Altherr wurde als Nachfolger von Egidius Streiff Geschäftsführer im Jahre 1948. Er hat dieses Amt während voller dreizehn Jahre zum Nutzen des SWB innegehabt. Mit großem Einsatz und Geschick hat er auf Grund eigener reicher Schaffenserfahrungen die Geschäftsleitung des SWB betreut und dadurch dessen Ansehen gemehrt. Neben der Betreuung der geschäftsleitenden Obliegenheiten hat A. Altherr im Auftrag des SWB eine Reihe von Aktionen und Ausstellungen durchgeführt, unter anderem die Sonderschau «Form und Farbe» an der MUBA 1951, die in den USA und in Kanada gezeigte Wanderausstellung «Good Design in Switzerland» sowie die schweizerischen Beteiligungen an der internationalen Ausstellung «H 55» in Hälsingborg, Schweden, und an der «Interbau Berlin» 1957. A. Altherr hat sich ferner für die Einführung der Aktion «Die gute Form» an der MUBA eingesetzt und achtmal die gleichnamige Sonderschau erfolgreich gestaltet. Er hat ferner die erste schweizerische Wohnberatungsstelle am Gewerbemuseum Winterthur eingeführt. An dem vom SWB seit einigen Jahren herausgegebenen Warenkatalog hat er mit R.P. Lohse maßgeblich mitgearbeitet. Er hat die Führung der SWB-Geschäftsstelle auch in finanzieller Hinsicht mit großem Geschick betreut. Der Zentralvorstand schuldet Alfred Altherr für seine langjährige treue und verantwortungsbewußte Mitarbeit bleibenden Dank.

Alfred Roth,
Erster Vorsitzender des SWB

Ausstellungen

Basel

Robert Lienhard
Galerie Beyeler
17. Februar bis 17. März

In den zwei kleinen Parterreräumen, die die Galerie gewöhnlich für die Ausstellung graphischer Blätter reserviert hält, waren diesmal über zwanzig Plastiken des 1919 in Winterthur geborenen Robert Lienhard ausgestellt. Einige größere Werke hatten im Hausgang Platz gefunden. Alle aber stammen aus der neuen, der ungegenständlichen Phase, die nun nicht mehr an expressiv stilisierten Figuren orientiert ist, sondern ganz im rhythmischen Aufbau naturhaft wirkender, blockartiger Grundelemente. Nicht, daß die Figur in Bewegung, mit dem von Lienhard früher so gern benutzten Motiv des vom Winde aufgeblähten Gewandes, ganz verschwunden wäre – die unter Nummer 5 im Katalog geführte Plastik trägt, obschon sie aus ungegenständlichen Elementen besteht, ausdrücklich noch den Titel «Drei bewegte Figuren».

Aber abgesehen von diesem Nachzügler aus der Vergangenheit hat Lienhard doch jetzt bewußt einen neuen Ansatz gesucht. Moore, Penalba, die weitherum beliebte neue Art der Gruppenplastik (Gruppierung ähnlicher Elemente) und Aeschbacher wären hier zusammen zu nennen. Die von ihnen ausgehenden Impulse haben die Basis gebildet, auf der Lienhard nun zum architektonischen Aufbau der Plastik tendiert. «Barrikaden», «Zitadellen» und – als sicher bestes und schönstes Werk – das kleine, würfelförmige «Kapitell» wären hier als Ergebnisse zu nennen.

Schön wäre es, wenn Lienhard auch noch den letzten Rest der noch immer zum Illustrativen neigenden Haut abstreifen würde, so daß unter anderm auch das steinern Blockhafte der neuen Plastik dann wirklich durch steinerne, zugehauene Blöcke und nicht auf dem Umweg über das Modellieren in Bronze wirken könnte. m.n.

Bern

Charles Lapicque
Kunsthalle
17. März bis 23. April

Lapicque suchte und fand seinen künstlerischen Weg zwischen der eleganten,

Charles Lapicque, Le tigre des Ming, 1961

Photo: Albert Winkler, Bern

preziösen Arabeskenmalerei eines Dufy, in der die einmal anekdotische, einmal expressive zeichnerische «Umrißschrift» und die fauvefarbigen Flecken einander überspielen, und einer Abstraktion (etwa in der Art Aleschinskys), in der die Dynamik zum eigentlichen Hauptmotiv wird. Schon in den frühen Werken zeigt sich seine Vorliebe für Kampf und Aktion. Krieger, Waffen, Stürme, Umzüge usw. werden häufig dargestellt, mit einem Hang zum Theatralischen, zu dekorativ virtuos durchrhythmisierten Bühnenszenen, die eine Realität gar nicht vortäuschen wollen, sondern ihr nur das entnehmen, was den sinnlichen Reiz solcher Handlungen ausmacht: Marschrhythmus, Aufeinanderprallen, Abstoßen, Ineinanderdringen, Nachgeben und anderes. Das gilt für Lapicques gesamtes Werk, wie es sich seit etwa 1930 präsentiert: Von geometrischen Aufzeichnungen der Bewegung (etwa in der Art Villons) ausgehend; um 1940 durch ein dichtes Gitterwerk von blauen Linien; um 1945 freier werdend, an der Grenze zu wirklich abstrakten Improvisationen, in denen großzügige, meist dunkle Winkellinien und Schleifen die Fläche fast ausfüllend beherrschen; um 1950 wieder kleinteiliger, mit dem Bekenntnis zur Erkennbarkeit des Motivs (der Schiffe, Soldaten, Gärten und Architekturen). Im letzten Jahrzehnt verbinden sich der zeichnerische Umriß und die Farbigkeit stärker; die Bilder wirken schließlich wie kompakte, flächig aufgefüllte Teppiche.

Unbestritten sei das malerische Können Lapicques, sein sicherer Geschmack, sein Optimismus und der großartige, barock anmutende dekorative Wert seiner Bilder. Die Farben scheinen materielos, leicht hingestrichen; dadurch wirken auch bei der Betonung des gegenständlichen Themas die Dinge nie als Hemmung des rein malerischen Geschehens – aber auch nicht als Bereicherung, obwohl ja der Maler auch in seinen Schriften eine neue Gegenständlichkeit postuliert.

Der Besuch der Ausstellung rief vor allem ein Staunen hervor über so viel Kühnheit und Beherrschtheit der buntesten Farbkombinationen (meist Sekundärtöne), über so viel Virtuosität und auch Witz in der Komposition von linearer und farbiger Bildstruktur; in der Erinnerung aber bleiben kaum einzelne Werke, eher der allgemeine Eindruck von Verzauberung der sichtbaren Welt durch die Umsetzung in eine Vielfalt von Oberflächen und Umrissen, nicht aber von einem wirklichen Durchdringen der Dinge und Phänomene. P. F. A.

Grenchen

Fathwinter
Galerie Toni Brechbühl
10. März bis 5. April

Mit seinen in Grenchen gezeigten Werken stellte sich der Düsseldorfer Autodidakt Fathwinter (F. A. Th. Winter) – vorerst? – an den Endpunkt einer Evolution, die mit den kubistischen Collagen Braques und Picassos begann. Fathwinters «Strukturelle Ereignisse» spüren den Falten von aufgeklebtem Papier nach, den splitterigen Formen von Holzspänen, der rauhen Struktur von ausgeglühter Schlacke, und fügen sie zu meist großformatigen Kompositionen von behutsamem Klang zusammen. Die Erhebung des Malmaterials zum Mittelpunkt der Aussage ist Fathwinters Ziel; in einigen Werken der Grenchner Ausstellung erreichte er damit eine schöpferische Originalität, die nicht nur zeitbedingt ist. Obwohl mit ungewohnten Materialien geschaffen – etwa Staniolhülsen von Milchflaschen –, bestechen diese Bilder nicht durch ihre Mittel, sondern durch die wohltuende Ruhe und Ausgewogenheit der Mitteilung. Daß Fathwinter beileibe nicht immer Großartiges schuf, wurde vor Bildern klar, deren Entstehungszeit einige Jahre zurückliegt. Sie waren aus Gründen der Übersicht den neueren Werken zugesellt und rundeten die Bekanntschaft mit diesem deutschen «Materialmaler» ab. g. a.

Lausanne

Marius Borgeaud
Musée Cantonal des Beaux-Arts
du 22 février au 24 avril

On en parlait, on l'espérait depuis longtemps: le Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne a enfin consacré une grande exposition rétrospective à l'un des plus intéressants des peintres nés sur terre vaudoise. Immédiatement après Félix Vallotton qui, au demeurant, l'appréciait fort, Marius Borgeaud, qui fit toute sa carrière à Paris et mourut en 1924 à l'âge de 61 ans, apparaît comme une figure originale et l'une de ces personnalités – à vrai dire assez rares – qui donnent une idée assez curieuse de ce que peut susciter la transplantation dans le climat parisien de l'esprit romand.

La carrière de Borgeaud, commencée tardivement – il approchait de la quarantaine – s'est étendue sur une vingtaine d'années. S'il est vrai en effet qu'il avait toujours aimé peindre et dessiner en amateur, il ne décida qu'à ce moment-là de faire de son passe-temps un métier, allant alors demander aux académies parisiennes de quoi lui permettre de parfaire sa technique. Comme beaucoup d'artistes en ce début de siècle, il travailla tout d'abord sous l'influence des impressionnistes, et ce sont environ huit années durant lesquelles il brosse le paysage selon l'optique de Sisley et Pissarro, qui furent ses admirations. Le Poitou, la Bretagne, où il continuera d'aller vivre de plus en plus longtemps chaque fois jusqu'à l'approche de sa mort, sont les régions où il va quérir l'inspiration. Un séjour en Espagne vers 1911, venant confirmer de fortes impressions ressenties à Alger vingt ans auparavant, apportent alors dans sa manière de s'exprimer des transformations profondes. Il accorde un rôle essentiel à la lumière, mais au lieu de s'en servir pour diviser les tons à la manière impressionniste, il l'utilise à découper sa toiles en larges zones qui, claires et obscures alternativement, opèrent un violent contraste. Par la même occasion, sa forme se décante et se simplifie, atteignant un dépouillement, une pureté de langage qui, joints à une pa-

lette assez chaleureuse, aboutissent à une étonnante puissance d'évocation.
Ancien boulevardier élégant, Borgeaud peintre s'est tourné vers des sujets et des modèles d'une extrême simplicité. Les lieux, les personnages qui retiennent son attention sont empreints d'un certaine humilité non dépourvue d'accent, d'une indéniable rusticité. Salles d'auberges, de mairie, officines de pharmacies de petites bourgades bretonnes, avec le pharmacien, le maire qui marie les paysans, la servante, c'est là tout son univers pictural, volontairement restreint. Mais c'est en maître qu'il en use, en dégageant d'une manière intense et sans jamais céder à l'anecdote, un climat à la fois physique et psychologique auquel on ne peut guère rester insensible.
Borgeaud s'identifie à ce point à ses sujets qu'il a pu parfois passer pour un peintre naïf, ce qu'il n'est en aucune façon. En fait, Borgeaud, vrai peintre, a su merveilleusement nous transmettre son sentiment d'une certaine humanité rustique. Mieux, abordant et se consacrant à un thème depuis longtemps envahi par le pittoresque, il a su, en novateur, démystifier la Bretagne.
On a pu juger à loisir de tout cela dans les salles du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne où plus de quatre-vingts pièces laissaient apprécier tout le chemin parcouru depuis les premiers paysages encore peu personnels de 1903, jusqu'aux œuvres tout empreintes d'une sereine maturité, évoluant vers une palette plus claire, des accords plus subtils, de cet été 1924 que pour lui la mort vint interrompre.
La rétrospective lausannoise l'a prouvé une fois de plus: Borgeaud, qui a apporté incontestablement à l'art de ce début du siècle une contribution personnelle fortement originale, mérite de conserver une place de choix dans ce chapitre de l'histoire de l'art. Il est en tout cas un élément dont le canton de Vaud peut se réclamer avec fierté. G. Px.

Jean Fautrier
Galerie Bonnier
du 22 mars au 17 mai

Jean Fautrier fait partie de ces peintres indépendants qui pendant des années ont travaillé dans l'isolement, jouissant longtemps d'une réelle estime avant d'accéder à la vraie célébrité. Un de ses premiers admirateurs cependant ne lui ménagea jamais ses encouragements et ses appuis: l'actuel ministre français André Malraux.
L'art de Fautrier, qui se développa en dehors des modes et des théories, est entièrement issu d'une personnalité: il est anti-peinture au sens où l'entend Camille Bryen qui n'aime pas les professionnels de l'art: il est avant tout, à travers les moyens plastiques ou graphiques, l'émanation d'un homme qui entend participer par son apport personnel à une prise de conscience plus profonde de notre univers. On aurait tort cependant de prendre cet artiste pour un amateur. C'est un homme de métier au sens le plus noble du mot: les techniques de la peinture n'ont pour lui aucun secret, et il s'est imposé depuis fort longtemps comme un grand graveur.
Il y a aussi un peu du précurseur en lui, car il fut sans doute l'un des premiers, avant la dernière guerre déjà, à laisser voir des œuvres marquées par une certaine non-figuration lyrique dont il se réclame encore aujourd'hui, et qui a pris une telle importance par la suite dans le monde parmi ceux que l'on a groupés dans ce qu'on appelle la seconde génération de l'art abstrait.
C'est dire l'intérêt de l'ensemble présenté à la Galerie Bonnier. Une dizaine d'huiles récentes font surgir, par un tracé nerveux dans des empâtements où tout est nuance active, un monde de forces et d'énergies souvent antagoniques où nous sommes tentés de trouver une certaine identification avec des phénomènes universels. «Gribouillis jaune et rose» (1959), «Griffures» (1960/61), ces titres significatifs et dépourvus de prétentions philosophiques disent bien dans quel esprit ses œuvres sont créées. Il n'en est pas moins vrai qu'elles sont le reflet même, dans un langage totalement libre, de la vision d'un artiste de notre temps.
De nombreuses gouaches et dessins, des livres illustrés, d'époques diverses, en soulignant différents aspects de cette vision, sont venus heureusement compléter cette exposition. G. Px.

HAP Grieshaber, Tanzende Araber, 1960

Photo: Bruno und Eric Bührer, Schaffhausen

Schaffhausen

HAP Grieshaber
Museum zu Allerheiligen
25. März bis 29. April

Man mußte in dieser Ausstellung eines halben Hunderts großformatiger Holzschnitte einige althergebrachte Vorstellungen von dieser Kunst revidieren: statt dekorativer Illustrationen im einfachen Hell-Dunkel-Kontrast traten uns aus sich selbst lebende Kompositionen von intensiver und reich gestufter Farbigkeit entgegen, die nicht selten geradezu monumental wirken. HAP Grieshaber beschäftigt sich seit dreißig Jahren fast monomanisch mit dem Holzschnitt. Er ist für den Künstler das Mittel, mit dem sich eine in Wirklichkeit unverbindlich gewordene Welt in typischen Zeichen künstlerisch zum Ausdruck bringen läßt. Die Zeichen müssen zusammenschwingen zum Bild, und am Rhythmus dieses Komponierens ist neben der freien Bildphantasie des Künstlers der bindende materielle Anreiz (Holz) und die zu stempelhafter Abkürzung zwingende handwerkliche Tätigkeit spürbar beteiligt. Man kann die geistige Präsenz des Künstlers bis in die Gestaltung der scheinbar nebensächlichsten Formen und Farben hinein verfolgen: nie gibt er dem Material so weit nach, daß die Formen, dem verlokkenden Reiz der Holzstruktur folgend, zur dekorativen Arabeske würden oder daß die Farben, von ihrer sinnbildlichen Bindung an das Motiv befreit, zum nur ästhetisch verpflichtenden Ordnungsmittel der Bildfläche würden. Anderseits unterwirft er sich ebensowenig der sinnlichen Erscheinung oder der Logik der organischen Gestalt. Das Figürliche baut sich in vereinfachten, aber ausdrucksvollen Formen (aggressive Spitzen und Winkel, verbindende Kurven, ruhende Kreise) in die farbige Flächenordnung ein, wobei die Farben gleichsam die

Stimmungstemperatur zum Ausdruck bringen.
Besonders eindrücklich wirken die auf elementare Formen reduzierten figürlichen Kompositionen in ihren verbindenden Rhythmen und zeichendeutenden Farben. Mag in den immer neuen Vorstößen des Künstlers oft die Farbe fast zum Selbstzweck werden oder die Figur im handwerklich- und materialbedingten Muster fast verschwinden, immer erleben wir das Werk als eine tagebuchartige Deutung erlebter Wirklichkeit. Darüber hinaus kündet es auch dort, wo wir in der technischen Vollkommenheit der Gefahr eines ästhetischen Manierismus – der ja auch zum geistigen Bild unserer Zeit gehört – zu begegnen glauben, von einem unermüdlichen Willen, in der Reduktion auf immer einfachere Themen und Ordnungen das zu suchen, was über das subjektive Erlebnis des Künstlers hinaus in unserer Welt noch als verbindliche Wirklichkeit erlebt werden kann. H.St.

Zürich

Albert Welti, 1862–1912
Kunsthaus
27. Februar bis 4. April

Zwei Daten gaben den äußeren Anlaß für eine kleine, räumlich etwas wenig artikulierte Welti-Ausstellung: das hundertste Geburtsjahr und das fünfzigste Todesjahr des Künstlers. Mag sein, daß auch der Gedanke mitgesprochen hat, einen beiläufigen Test zu machen, was im Werk Albert Weltis von Dauer ist.
Weltis Zeitgenossen waren von seiner Malerei stark beeindruckt. Nach einem nervösen Jugendverlauf wurde Welti als knapp Vierzigjähriger ein in der Schweiz und Deutschland angesehener, ja berühmter Mann, dem der heimatkunstmäßig angehauchte Münchner Kunstwart-Verlag eine populäre Mappenpublikation widmete. In der Schweiz erhielt er ehrenvolle öffentliche Aufträge; in Hans Grabers «Schweizer Maler», die 1913 in einer ersten Auflage von 50000 Exemplaren in der Reihe der «Blauen Bücher» des deutschen Verlages Langewiesche erschien, steht er quasi an zweiter Stelle nach Hodler. Welche Wirkung von Weltis Kunst und Persönlichkeit ausging, geht aus einem bewegten Essay Hermann Hesses hervor, 1914 einer kleinen Publikation von Gemälden und Radierungen zugeordnet, der im Auszug dem Katalog der Zürcher Ausstellung beigegeben ist. Hesse schätzte vor allem die «aus tiefen Seelengründen genährte Phantasie und den altmeisterlichen Formwillen». Welti selbst legte auf «das viele Gute, das im Lauf der Zeiten verlernt wurde», einen starken Akzent, was der Tendenz zu scheinbarer bäuerlicher Einfachheit und mittelalterlicher (handwerklich raffinierter) Einfalt, von der viele Intellektuelle nördlich der Alpen träumten – um später bei Blut und Boden zu landen –, entgegenkam. Im Jahrzehnt der Fauves, des entstehenden Kubismus und Expressionismus war es ein Seitenweg, eine Sackgasse, ein großes Mißverständnis. Daher, bei aller Poesie der Bildthemen, bei aller Leidenschaft des bildlichen Erlebens und Mitteilens, bei aller sympathischen Bescheidenheit in der Verarbeitung der Anregungen von Böcklins oder Klingers Seiten, bleiben die Gemälde Weltis, im intimen wie im größeren Format, Anachronismen, deren malerische Mittel ebenso Derivate sind wie die Inhalte.
Nicht anachronistisch dagegen wirken eine große Zahl von Skizzen, vor allem Pastelle Weltis, die in der Ausstellung frisch wie am ersten Tag erschienen. Es ist allbekannt, daß mancher trockene Akademiker in Skizzen Ausgezeichnetes, Unmittelbares geschaffen hat. Bei Welti erreicht der Widerspruch zwischen Skizzennotiz und ausgeführtem Gemälde ein ungewöhnliches Maß. Abgesehen von einigen rein impressionistisch angelegten kleineren Bildern – unter anderem auch dem «Kircheninneren» von 1887 –, sind eine Reihe von Pastellen und auch einige kleine Ölskizzen von einer farbigen Freiheit, die zur Zurückdrängung der Gegenstandsbindung auf ein Minimum führt. Es ist nicht so sehr der außerordentlich klangvolle Farbakkord, der den Betrachter von heute fesselt, als die Spontaneität der farbigen Abwicklung, das innere Feuer der Farbmaterie, die Dynamik der Übergänge, die Farbtöne und Farbrhythmen. Ein Schritt, und man ist mitten in der freien, gegenstandslosen Malerei des 20. Jahrhunderts, bei Bazaine oder, um ein Beispiel aus der schweizerischen Malerei zu wählen, bei den frühen abstrakten Versuchen Augusto Giacomettis. Und das schon im Jahre 1888 – Kompositionsskizze für «Einsiedler», Katalog Nummer 41 – oder aus einer späteren Epoche 1900 bei dem Blatt «Abend auf dem Weißenstein». Es handelt sich keineswegs um vereinzelte Versuche, sondern um einen künstlerischen Grundzug Weltis, der auch im radierten Werk – auf dem fast pointillistischen Selbstbildnis von 1900 und anderen Blättern – in Erscheinung tritt.
Es liegt nahe, zu fragen, wieso sich dieser Grundzug bei Welti nicht durchgesetzt hat. Mir scheint, daß Welti in besonderem Maß bedroht gewesen ist: von Herkunft, von Ideologie, die falsche kritische Maßstäbe propagierte – eben die Rückkehr zu Dingen, zu denen nicht zurückzukehren ist –, von provinziellen Einengungen und anderem mehr. Die Zeit, in der er schöpferisch arbeitete, die neunziger Jahre und das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, war eine Zeit der Widersprüche, in der sich Zukünftiges mit Vergangenem in höchst merkwürdiger und bedenklicher Weise kreuzte. Von hier aus gesehen, wäre es interessant, eine Erscheinung wie Albert Welti ausstellungsmäßig in der Verflechtung mit den künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Ideologien seiner Zeit aufzuzeigen. Das offizielle Œuvre würde als Ergebnis intellektueller Irrtümer hervortreten, die Farbskizzen und das Zugehörige als die eigentliche künstlerische Leistung und Vision, die aufleuchtete, verschwand, aber nicht vergessen werden darf. H.C.

Jean Lurçat
Kunsthaus
3. März bis 1. April

Das Kunsthaus öffnete der in den letzten Jahren hochgekommenen Lurçat-Welle die Pforten seines Riesensaales zu einer Retrospektive: Tapisserien aus den Jahren 1945 bis 1962, Gouachen, Zeichnungen und einige Buchillustrationen aus allen Schaffensperioden des Künstlers. Lurçat gehört dem Typus an, den in der reinen Malerei Kokoschka repräsentiert. Abseits der grundsätzlichen Probleme, die von den großen Meistern der Neuen Kunst aufgezeigt worden sind; Feuerwerk von Farben und leicht erfaßbaren Formen; erzählerische Phantasie, die expressiv ist und sich bekannter und aus Gegenwartsereignissen geschaffener Symbole bedient; Pathos im Thematischen wie in der gesamten künstlerischen Gebärde, die vom Geheimnis liturgischen Geschehens übergossen ist – alles Kontraste zur Tendenz zum Understatement, zur Entschleierung, zur Burleske, zum melancholischen oder aggressiven Zynismus, die in den vielen Strömungen neuer künstlerischer Gestaltung in Erscheinung tritt.
Kein Zweifel, daß es sich hier um einen großen Effort, um ein positives Lebenswerk handelt. Und um interessante Dinge: Lurçat kommt aus der Schule von Nancy. Das Pflanzen- und Wurzelhafte, das bei Emile Gallé, dem Begründer dieser Schule, entscheidend wurde, bestimmt in starkem Maß den Ton der Formensprache Lurçats, die ihrem Wesen nach zum Kunsthandwerklichen tendiert. Auch in der besonderen Art der Einbeziehung von Schrift könnte man Erbgut von Gallé vermuten.
Die geschichtliche Leistung Lurçats liegt in der Wiederaufrichtung der Kunst

des Bildteppichs. Nicht, daß es vor ihm oder neben ihm keine künstlerischen Kräfte gegeben hätte, die sich dieser Kunstgattung hingegeben haben! Aber erst das Temperament Lurçats, seine lothringisch-französische naturverbundene Lebendigkeit, sein genießerischer Umgang mit Material und Technik führte zur neuen Blüte der Gattung. Die Resonanz der Werke war auch in Zürich sehr stark. Durch eine seltene Kombination von Monumentalität, literarischer Pointierung und technischer Virtuosität fühlten sich die Betrachter getroffen und angeregt.

Aber es kommen auch Bedenken: die Formate der letzten Arbeiten überschreiten die Grenzen. Die Folge ist Schematismus in der Anwendung schablonenhafter Kompositionsmethoden; was im Wandgemälde lebendig bleibt, scheint bei der übermonumentalen Tapisserie nicht mehr aufkommen zu können. Aber die Problematik liegt tiefer. Die Zeichnungen und Gouachen Lurçats, die aus der Frühzeit wie die in den letzten Jahren entstandenen, sind bei aller Brillanz des Vortrages künstlerisch dünn, im Grunde unpräzis und in der Aussage oft unentschieden. Zwischen ihnen und den anspruchsvollen Bildteppichen besteht eine merkwürdige Kluft, die auch durch den Charme des künstlerischen Temperamentes nicht überbrückt werden kann. Von hier aus gesehen wird es verständlich, daß manches in den großen Werken pathetisch (nicht von wahrem Pathos erfüllt), äußerlich und nur virtuos erscheint. Der Anspruch des Künstlerischen wirkt überfordert. Umgekehrt die Tapisserien als Produkte nur des Kunsthandwerks zu sehen, geht schon deshalb nicht an, weil die thematischen Gehalte weit über die Grenzen des im kunsthandwerklich Gegebenen hinausreichen.

Hier liegt die Tragik im Schaffen Lurçats, der selbst den Elan und die Spontaneität hervorgehoben hat, die für ihn entscheidend seien. Wendet man den Blick von Lurçats «Kosmogonie» auf die Bildteppiche Le Corbusiers, die im Zuge der von Lurçat inaugurierten Wiederbelebung der Tapisserie entstanden sind, so wird klar, was wir mit den angemeldeten Bedenken meinen: Lurçat überschüttet unsre Augen und unseren Geist, Le Corbusier schafft Leben durch Ordnung.

H.C.

Reinhold Kündig
Helmhaus
10. März bis 8. April

Reinhold Kündig zeigte 161 Werke – Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle –, die im Zeitraum eines halben Jahrhunderts geschaffen wurden und die Beständigkeit eines Talentes fern der großen Heerstraße erweisen. Unermüdlich stellt Kündig die zürcherische Landschaft dar, bäuerliche Erde im Wandel der Jahreszeiten und unter wechselndem Himmel; Baumgarten, See und Alpenkette begrenzen den heimatlichen Horizont.

Denn Kündig ist ein Maler der Heimat geblieben aus der Tradition des 19. Jahrhunderts heraus, und er hat dabei scheinbar ohne Kampf die Gefahrenzone der Gefühlsträchtigkeit und der Staffagenmanier vermieden, welche eine bestimmte Art von Landschaftsmalerei zu Fall brachte. Seine Landschaften brauchen die Menschenstaffage nicht zur Erklärung ihres Daseins; sie sind ein Teil der Schöpfung, aus liebender Distanz zu betrachten. Diese Distanz hat Kündig davor bewahrt, die Heimat «heimelig» werden zu lassen, und wenn die Spuren alltäglicher Arbeit die Oberfläche der Natur gefurcht, gefällt und zurechtgezimmert haben, gibt das zwar vertrauten Zugang zur Landschaft, hindert aber nicht den freien Blick über den See zu fernen Bergen. Darin ist Kündig ein Meister: die Tiefe des Bildraumes herzustellen und in eher kleinformatigen Werken den großen Atem der Landschaft hörbar und spürbar werden zu lassen.

Die Ausstellung machte deutlich, daß Kündigs künstlerisches Hauptanliegen sein ganzes Leben hindurch darin bestand, diese Tiefe zu erreichen. Seine Ausbildung als Theatermaler bot ihm dazu nur Schein-Möglichkeiten, die er ganz und gar verließ, um sich selbständig mühevoll eine neue Anschauung zu erwerben. Bei den Werken des Fünfundzwanzigjährigen sind zwar alle «raumbildenden» Elemente (Weg vom Vordergrund zur Bildmitte, versteckte Häuser, perspektivische Verkürzung von Bäumen) geradezu musterhaft eingesetzt; trotzdem rückt das Bild nah im Vordergrund zusammen, der Horizont neigt sich dem Betrachter zu. Schon bald aber, besonders deutlich bei den Werken, die während des letzten Krieges entstanden, beherrscht Kündig seine Mittel so überlegen, daß sie gar nicht mehr in Erscheinung treten. In dieser Zeit schuf er den heimlichen Aufbruch der Landschaft unter Schnee und Regen, in Hügelzügen wie Wellen gegen die Ferne entlassen. Gemalt ist das beinahe mühsam, in wechselnden Farbschichten, die sich teilweise überdecken oder einander angenähert werden in satten Grundtönen, aus denen helles Blau und Grau herausleuchten. Kündig trennt die Landschaftsformen nie in klaren Linien (selbst bei den Zeichnungen überträgt sich Bewegung von einem Umriß zum andern), sondern zögert den Grenzen entlang, untermalt sie und erreicht damit eine diffuse Plastik innerhalb des Bildganzen. Diese Dichte der Atmosphäre ergibt als Gegengewicht zur Tiefenwirkung der Komposition die ganz besondere Verbindung von Erdenschwere und Lauterkeit, welche Kündigs Landschaften auszeichnet.

U.H.

Paul Jenkins
Galerie Lienhard
April

Jenkins ist ein 1923 geborener, seit 1953 sporadisch in Paris lebender Amerikaner, dessen Biographie der Katalog drei Zeilen einräumt, während den 54 Ausstellungen – teils einzeln, teils in Gruppen – 54 Zeilen gewidmet werden. Es scheint fraglich, ob der Information, die der Kunstfreund braucht (vielleicht erwartet), auf diese Weise gedient wird.

Die Ölbilder und Aquarelle Jenkins, technisch einander nahestehend im flüssigen, großzügigen und doch sehr subtilen Auftrag der Farbe, zeichnen sich durch klare Formbildungen aus. Bildungen mehr als eigentliche Formen durch das organische Ineinanderfließen der einzelnen Bildpartien – Formen durch die exakte, wiederum organische Abgrenzung gegen die helle Bildgrundfläche. Eine Malerei, die unmittelbar wahrnehmbar und erfaßbar ist. Ihre Geheimnisse oder die von ihr ausgehenden Vibrationen liegen in den außerordentlich geschmackvollen farbigen Abtönungen und in den souveränen Formen, die bei aller griffigen Bestimmtheit Züge von vielleicht allzu selbstbewußter Eleganz aufweisen. Mag sein, daß derartige Bildgestaltungen bei kleinerem Format zu größerer Konzentration und intensiverer Aussage gelangen. In bezug auf die Aussage selbst ist man verleitet, Beziehungen zu Naturbildungen oder ins Phantastische umgedeutete Naturbilder zu supponieren, was sicher abwegig ist, trotz manchen Hinweisen in den Bildtiteln. Richtiger wäre es, in der Aussage den Versuch zu sehen, Schönes hervorzubringen. Hier aber stört der Zug zum Eleganten: die ersten Eindrücke sind sehr anziehend, aber bei längerem Schauen wirkt eine modische Leere doch eher negativ.

H.C.

Esther Heß – Klaus Schultze
Galerie Palette
10. März bis 5. April

Man ist der Schweizer Malerin Esther Heß, Jahrgang 1919, schon mehrere Male in Zürcher Ausstellungen begegnet, ohne daß man definitive Eindrücke empfangen hätte. Die Künstlerin, die seit mehreren Jahren in Paris lebt, wo sie

1

sich stetig durchgesetzt hat, durchlief im Gegensatz zu den allzuvielen stolzen Autodidakten der modernen Kunst ein langes und gründliches Studium in Pforzheim, ihrem Geburtsort, in Berlin und Zürich, bei dem sie vor allem in die Probleme des Maltechnischen eindrang. Praktisch hat sie als Graphikerin an gängigen Zeitschriften mitgearbeitet, was nicht, wie so oft, zu brillantem Spezialistentum, sondern zu Horizonterweiterung führte. Die Beschäftigung mit Malerei blieb das Primäre. Über verschiedene, längst überwundene Stationen gelangte Esther Heß – nach den früheren Ausstellungen zu schließen – zu einer unruhigen abstrakten Ausdrucksweise, bei der sie verschiedene technische Verfahren, auch Collage, anwandte.

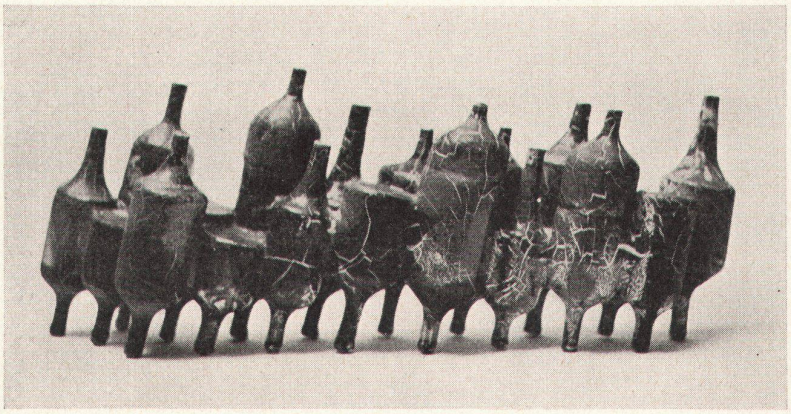
Die diesmalige Ausstellung zeigte, daß die Malerin zu einer Konsolidierung der künstlerischen Mittel und damit zu einer starken Konzentration der bildnerischen Aussage gelangt ist. Die Bilder sind nicht Kompositionen im thematischen oder psychisch-emotionalen Sinn, sondern Zusammenfügung von Form- und Farbelementen, bei der künstlerische Überlegung und unmittelbare Intuition zusammenwirken. Die erstaunliche Konsistenz der Bilder ist offenbar das Ergebnis der Beherrschung der technischen Mittel: die Flüssigkeit- beziehungsweise Festigkeitsgrade der Farbmaterie, die vielfältigen Möglichkeiten des Farbauftrages, die Abgrenzungen, die Grade der Reliefierung. Diese technischen Manipulationen, in denen sich allein schon künstlerische Intelligenz und jenes Metier auswirkt, das der Sensibilität der Hand, der Finger entspringt, sind die Voraussetzungen der Formbildung und der Tönung, die bei einer Reihe von Bildern der Künstlerin zu ausgezeichneten, unmittelbar überzeugenden Ergebnissen führen. Ein interessantes Beispiel, wie aus Kenntnis und Beherrschung konventioneller Techniken, zusammen mit der Auseinandersetzung mit den neuen künstlerischen Denk- und Arbeitsformen, Positives und auch künstlerisch Eigenes zu entstehen vermag.

Klaus Schultze zeigte in der gleichen Ausstellung Keramiken, die nicht nur vorzügliche, einer großen technischen Phantasie zu verdankende Glasuren besitzen, sondern auch plastisch höchst originell und reizvoll sind. Schultze arbeitet nach Prinzipien der Montage, indem er Formadditionen aus gegebenen Gebilden – Flaschen und dergleichen – herstellt. Im Gegensatz zu den neodadaistischen Methoden, die aus dem Zufall Feuerchen schlagen, arbeitet Schultze mit formal oder dinglich zusammengehörenden Gebilden. Die Resultate sind keineswegs trocken oder schulmeisterlich. Im Gegenteil: gerade durch die inneren Relationen der Einzelteile entsteht eine Summe, die eine neue Einheit darstellt.

H.C.

1
Esther Hess, Peinture marrone, 1961

2
Klaus Schultze, Céramique noire grise, 1962



2

equipo 57
Galerie Suzanne Bollag
16. März bis 11. April

Es ist sympathisch, daß Suzanne Bollag immer wieder jungen, unbekannten Kräften ihren Raum zur Verfügung stellt. Daß es nicht immer Cézannes und Mondrians sein können, ist klar. Dieses Mal – mit der spanischen Gruppe «equipo» – sind es Produkte aus der Region der Denk- und Fingerübungen. Das Programm der Gruppe, deren offenbar ziemlich rasch verflogenes Teamwork doch nicht so ohne weiteres in irgendeine Analogie zu den Arbeitsprinzipien der Dombauhütten gebracht werden kann (noch weniger mit der mönchischen Buchkunst, die auf additiver Arbeitsteilung beruhte), ist – der Beschreibung nach – einfach und gut: gemeinsames Studium von Form- und Flächenverhältnissen, von Spannung und Dynamik, von Beziehungen zwischen Bildnerischem und Strukturen von Gebrauchsgegenständen, wovon man allerdings in der Ausstellung nichts zu sehen bekam. Aber die Resultate sind doch nur Fingerübungen. Warum nicht an Fingerübungen sich erfreuen, wird man gegenfragen. Niemand ist es verwehrt, dies zu tun, und vielleicht wird mancher in die Welt der Töne und Tonbeziehungen – und entsprechend für das Optische – plötzlicher eindringen, wenn er genau dem Fortlauf der Töne folgt, als wenn er ein Quartett von Beethoven oder Strukturen von Boulez vor sich vorüberziehen läßt, ohne die vollzogenen Tonschritte wirklich erfassen zu können. Aber Fingerübungen sind nicht Gegenstand von Konzerten, und so – mir scheint es wenigstens – sind auch die Tafeln und Täfelchen von «equipo» kaum Gegenstand von Ausstellungen.

H.C.

Der Photograph Walter Läubli
Galerie Läubli
6. bis 24. März

Der Graphiker und Photograph Walter Läubli durfte es sich leisten, zur Abwechslung einmal in seiner Galerie der ureigenen Domäne Geltung zu verschaffen, nämlich die reiche Ernte seiner photographischen Arbeit, die er teilweise in

seinen beliebten Büchern aus einigen Ländern im Süden Europas veröffentlichte, in sorgsamer Auswahl zur Diskussion zu stellen. Das Folkloristische kommt dabei so gut zu seinem Recht wie das Milieuhafte und Poetische. Überall spürt man das meisterliche Kameraauge eines geschulten und in den Beruf verliebten Fachmannes, dem die photogene Makabrität eventuell ferner liegt als die optisch erfaßte Rundung, ähnlich den Gesetzen der Malerei. Unter den Porträtaufnahmen ist «Das Modell» vielleicht eine der stärksten Photos, die in den letzten Jahren zu beobachten waren. Einen breiten Raum gewährt Läubli dem Bildnis lebender Künstler. Über hundert Photos, unter denen die Landschaftsaufnahmen ein ebenso gewichtiger Kontingent stellen wie die figürlichen Bilder, belegen Läublis Beherrschung des zeitgemäßesten Kunsthandwerks. Er hat sich auf diesem Gebiet einen sehr beachteten, ja internationalen Namen geschaffen. H. Ng.

Franz K. Opitz. Photos aus Paris
Galerie Neumarkt 17
9. März bis 8. April

Der Zürcher Maler Opitz hat vor einigen Jahren den Zauber der Kamera entdeckt und vollbringt mit ihr ähnliche Leistungen wie mit dem Pinsel, wenn dieser Vergleich überhaupt berechtigt ist. Immerhin bestehen zwischen beiden von Opitz ausgeübten Kunstarten ganz enge Beziehungen. Ohne etwas in diese hauptsächlich aus Paris stammenden photographischen Aufnahmen hineingeheimnissen zu wollen, spürt man den Maler, der selbst das im allgemeinen photogene Elend poetisch zu verklären weiß. Diese 37 aus dem Bois de Boulogne, dem Jardin du Luxembourg, den Halles usw. stammenden Schwarzweißbilder sind Ergebnis liebevoller Beobachtung und Anteilnahme. Das Clochard-Milieu hat Opitz mit einigen Photos hervorragend getroffen, ohne jeden anklägerischen Unterton, ohne jede Effekthascherei, einzig darauf bedacht, technisch und formal erstklassige Aufnahmen zu machen, die der Entdeckerfreude ihres Erstellers entsprechen. H. Ng.

Bücher

Karl Otto: Schulbau, Beispiele und Entwicklungen
54 Seiten und 214 Seiten Abbildungen, Grundrisse, Pläne, Schnitte
Alexander Koch, GmbH, Stuttgart 1961.
Fr. 75.–

Der Berliner Professor Karl Otto führt uns 55 Beispiele gebauter oder erst projektierter Volksschulen und Gymnasien vor aus der Schweiz, aus den USA, aus Großbritannien, Dänemark, Brasilien, Holland, Finnland und Westdeutschland. Deutschland ist dabei naturgemäß am stärksten vertreten. Der Jurist Helmut Becker gibt eine historisch illustrative Einführung. Was dann freilich die konkreten Empfehlungen zum aktuellen Schulbau anbelangt, kommt er über Binsenwahrheiten wie Aufgeschlossenheit der Schule gegen alles Neue, Licht, Luft und Sonne und so, nicht hinaus.
Wertvoll ist der folgende Aufsatz von Oberschulrat Wilhelm Dressel über aktuelle deutsche Reformbestrebungen in Hinblick auf ihre Auswirkungen auf den Schulbau. Ist auch bei den gezeigten deutschen Beispielen von diesen Auswirkungen noch wenig zu sehen, so spürt man doch den Drang der Pädagogen, wesentlich über das bereits Erreichte hinauszugehen.
Schließlich ist dem Bildteil eine kurze Zusammenstellung aller Grundrisse in einheitlicher Darstellung und in gleichem Maßstab vorangestellt, die einen Überblick über verschiedene Möglichkeiten der Gliederung von Schulanlagen vermittelt. Die Bauten und Entwürfe sind dokumentiert durch große Photos und Pläne in verschiedenen, aber bezeichneten Maßstäben.
Die Zweisprachigkeit sämtlicher Texte (deutsch/englisch) entspricht nicht ganz der Bedeutung des Buches und verleiht ihm eine gewisse Schwerfälligkeit. R. G.

Carl W. Condit: American Building Art
The Nineteenth Century
372 Seiten mit 139 Abbildungen
Oxford University Press, New York 1960.
$ 12.50

Das überaus gründlich gearbeitete Buch Carl W. Condits ist der Versuch zur Abklärung der strukturellen Formen und der Technik in der amerikanischen Architektur des 19. Jahrhunderts. Was künstlerisch an den Bauwerken ist, wird nicht in den Voraussetzungen oder Intentionen untersucht, sondern in den Ergebnissen. Der Verfasser bedient sich also zunächst einer in mancher Beziehung «trockenen» Methode, und er zielt weder auf Entdeckungen in ästhetischer Hinsicht noch auf irgendwelche Rehabilitationen, zu denen wir Kunsthistoriker so sehr geneigt sind.
So besteht das in Untersuchung gezogene Material nach einem gründlichen Kapitel über den frühen Stahlgerüstbau – bei dem übrigens merkwürdigerweise die von Giedion mit Recht hervorgehobenen Bauten in St. Louis übergangen werden – vor allem aus Brückenbauten, von den frühen Holzkonstruktionen bis zu den großen Spannweiten von John Roeblings Brooklyn Bridge und anderen Brücken aus dem Ende des Jahrhunderts. Die scheinbar nüchterne Betrachtungsmethode Condits wird hier geradezu passionierend, und der Leser steht wieder einmal vor dem Dilemma: das rationale Schaffen der Konstrukteure sieht er von den Kräften der Intuition gespiesen, und es erhebt sich die Frage: Wo ist Kunst? Wirken ihre Kräfte nicht ebenso in den Bereichen, die wir uns gewöhnt haben, als die Bereiche der Ratio zu bezeichnen? Auf jeden Fall scheint es uns wertvoll – um nicht zu sagen heilsam – für manchen Architekten und Architekturliteraten, solche Kapitel über konstruktive Dinge zu lesen und damit in eine geistige Gegend zu dringen, in der die Quellen künstlerischer Gestaltung fließen!
Daß Condit selbst seine Betrachtung solchen Fragen zuwendet, geht aus dem sehr interessanten Schlußkapitel hervor, in dem er die Spannung aufzeigt, die im Bauen des 19. Jahrhunderts in Amerika durch den Kontrast von Zweckziel und Repräsentationsabsicht entsteht. Er deckt ein Spiel zwischen Konstruktion und Architektur auf, das von den verschiedensten Kräften angetrieben wird, und erklärt die Emanzipation Sullivans (und Wrights, ohne ihn zu nennen) am Ende des Jahrhunderts als Ergebnis dieser Spannung. Eine Interpretation, die ohne Zweifel sehr ernst zu nehmen ist. Der Leser, der die Geduld zur Lektüre dieses Buches aufzubringen versteht, ist nicht nur erfreut über die Exaktheit der Arbeit des Verfassers, sondern auch über die Präzision der Schreibweise – hier wird nicht *über* die Dinge, sondern *von* den Dingen geschrieben. H.C.

Schweizer Baufachmarken-Register

Neben den konventionellen Baustoffen, wie Beton, Glas, Ziegel, Holz usw., sind gerade in den letzten Jahren viele Baumaterialien aus neuen Stoffen, Bauele-

Aarau	Kunsthaus	Heinrich Müller	13. Mai – 10. Juni
Arbon	Landenbergsaal	Rudolf Zender	13. Mai – 11. Juni
Ascona	Galleria La Cittadella	Karl Ballmer	5. Mai – 1. Juni
Basel	Kunsthalle	Martin A. Christ – August Aegerter	18. April – 20. Mai
	Museum für Volkskunde	Volkstümliche Klosterarbeiten	1. März – 15. September
	Gewerbemuseum	Berliner Kinder sehen die Schweiz	19. Mai – 24. Juni
	Galerie d'Art Moderne	Walter J. Moeschlin	5. Mai – 30. Mai
		Hans Arp	2. Juni – 12. Juli
	Galerie Hilt	Oskar Dalvit	27. April – 27. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Hope Manchester	6. Mai – 28. Mai
Bern	Kunstmuseum	Edouard Vallet	5. Mai – 3. Juni
	Kunsthalle	Lenz Klotz – Friedrich Kuhn – Bruno Müller – Matias Spescha	28. April – 27. Mai
	Galerie Verena Müller	H. A. Sigg	28. April – 20. Mai
		Cuno Amiet	26. Mai – 24. Juni
	Galerie Spitteler	Margherita Osswald-Toppi	28. April – 26. Mai
Chur	Kunsthaus	Karl Geiser – Ernst Morgenthaler	20. Mai – 17. Juni
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Ugo Cleis	28. April – 25. Mai
		Ernst Egli	27. Mai – 22. Juni
Genève	Galerie Georges Moos	R.-E. Gillet	18 mai – 9 juin
	Galerie Motte	Bilinsky	18 mai – 6 juin
Glarus	Kunsthaus	Religiöse Kunst der Gegenwart	20. Mai – 17. Juni
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Kumi Sugai	28. April – 24. Mai
		Johnny Friedlaender	26. Mai – 28. Juni
St-Imier	Galerie 54	Leonhard Meisser	28 avril – 13 mai
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	R. Th. Bosshard	6 avril – 20 mai
	Galerie Bonnier	Charles Maussion	mai – juin
	Galerie Maurice Bridel	Denise Voïta	26 avril – 16 mai
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Patrice Jordan	28 avril – 16 mai
		Mario Lucchesi	19 mai – 6 juin
Luzern	Kunstmuseum	Fritz Huf	14. April – 20. Mai
	Hofgalerie	Ivan Othenin-Girard	5. Mai – 5. Juni
	Galerie im Ronca-Haus	Rudolf Weissauer	19. Mai – 16. Juni
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Maurice Brianchon	26 mai – 29 juillet
Olten	Neues Museum	Kurt Hediger	28. April – 20. Mai
Pully	Maison pulliérane	Lithographies de Daumier	19 mai – 17 juin
Rorschach	Heimatmuseum	Ria Exel – André Ficus	13. Mai – 11. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum	Diogo Graf	7. April – 13. Mai
		Véronique Filosof	19. Mai – 1. Juli
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Helen Benesch – Hans Russenberger	6. Mai – 3. Juni
	Munot-Galerie	Walter Goetz	27. April – 19. Mai
		Hans Gerber	25. Mai – 16. Juni
Solothurn	Galerie Bernard	Alexander Rochat	26. April – 25. Mai
		Marc Chagall. Illustrationen zur Bibel	26. Mai – 29. Juni
Winterthur	Kunstmuseum	Kasimir Malewitsch	13. April – 27. Mai
	Galerie ABC	Anja Hefti	21. April – 12. Mai
	Galerie im Weißen Haus	Toni Gebert	28. April – 19. Mai
		Robert Wirz	26. Mai – 16. Juni
	Galerie Iten	Karl Pickert	12. Mai – 9. Juni
Zug	Offizin Zürcher	Fritz Thalmann	3. Mai – 24. Mai
Zürich	Kunsthaus	Antonio Tapies	20. April – 20. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Musikinstrumente	6. Mai – 1. Juli
	Strauhof	Walter Schlumpf – Mireille Wunderly – Fredy Fehr	26. April – 13. Mai
		Fritz Boscovits – Paul J. Zuppinger	16. Mai – 3. Juni
	Galerie Beno	Kolka Urbatis	25. April – 15. Mai
		Paul Berçot	16. Mai – 5. Juni
	Galerie Suzanne Bollag	Yaakov Agam	18. Mai – 13. Juni
	Galerie Daniel Keel	Otto Charles Bänninger	5. Mai – 15. Juni
	Galerie Läubli	Josef Nadel – Carl Rabus – Emil Hartmann	2. Mai – 19. Mai
	Rotapfel-Galerie	Hans Breinlinger	5. Mai – 2. Juni
	Galerie am Stadelhofen	Hans Josephson – Gottlieb Kurfiss	5. Mai – 9. Juni
	Galerie Walcheturm	Gustav Stettler	5. Mai – 27. Mai
	Galerie Henri Wenger	René Mächler. Photographien	1. Mai – 31. Mai
	Wolfsberg	A. Holy – H. Plisson	3. Mai – 2. Juni
	Galerie Renée Ziegler	Fernand Léger. Zeichnungen und Gouachen	6. April – 26. Mai

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr