Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 5: **Innerstädtische Läden; Ein regionales Schnellbahnsystem**

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

«besten und talentvollsten Schüler»: «... gerade in der Zeit der Klärung mußte der Tod ihn dahinraffen. Die Menge ist leider so blind, daß ihr nie klar werden wird, was sie von Olbrich noch hätte erwarten können.» Othmar Birkner

Ausstellungen

Basel

Zeichnungen und Graphik des Kubismus

Kunstmuseum
12. März bis 24. April

Der Besitz des Kupferstichkabinetts verläuft über weite Strecken zu dem der Gemäldegalerie parallel, wobei diese Parallelität nicht etwa als blasse Spiegelung zu verstehen ist, denn der Ablauf ist durchaus eigenständig, hat seine eigenen, der Gattung gemäßen Höhepunkte. Wo die Zweistimmigkeit nicht schon durch den ursprünglichen Bestand gegeben ist, wie zum Beispiel im Falle Holbeins, wird sie nach Möglichkeit provoziert. Doch dazu bedarf es eines Aufhängers, denn man wird in einer so vielseitigen Sammlung nicht alle anderen Aspekte vernachlässigen, um unvermittelt etwas ganz Neues zu unternehmen.
In diesem Falle kam der Anstoß mit der dritten Schenkung von Raoul La Roche: als 1963 elf kubistische Zeichnungen und Collagen von Georges Braque in den Besitz der Sammlung gelangten, war für das Kupferstichkabinett mit einem Schlag die Möglichkeit, ja die Verpflichtung gegeben, seine Kubistensammlung auszubauen. Im schon Vorhandenen, das zwar qualitätvoll, aber etwas disparat war, setzte die Schenkung einen Mittelpunkt, um den sich in den letzten Jahren ein Ensemble gruppiert hat, dessen Rang und Vollständigkeit eine Ausstellung erlaubte.
Zu den Zeichnungen Braques konnten zwei von Juan Gris und eine von Picasso erworben werden, alle von höchster Qualität. Darum gruppieren sich nahezu vollständig die Radierungen von Picasso und Braque aus der kubistischen Zeit und fast alle mit kubistischer Originalgraphik ausgestatteten Bücher (es war abermals die Hanspeter Schulthess-Oeri-Stiftung, die der Sammlung zu den Künstlerbüchern verhalf; ein neuer Beweis für die Fruchtbarkeit ihrer Zielsetzung).
Noch selten war das Vorurteil so verfehlt, nach dem Zeichnung und Graphik als mindere Künste gelten. Gerade der Kubismus, der übrigens auch in der Malerei auf Farben weitgehend verzichtet, hat hier weit mehr als nur Studien hervorgebracht. Allen, die das nicht ganz realisiert hatten, wurde das hier eindrücklich vor Augen geführt.
Die Ausstellung war ein Ideal ihrer Art: ohne den geringsten Fangeffekt und so konzentriert, daß sie den Besucher keinen Moment aus der Hochspannung entließ, die nur die höchste Qualität erzeugt.
c. h.

Jean-Jacques Lüscher

Kunsthalle
26. März bis 24. April

Der Kunstverein löst mit dieser Ausstellung eine lokal baslerische Verpflichtung ein, von der Sorte allerdings, der man sich gern unterzieht, denn Lüscher, das zeigte sich einmal mehr, ist einfach ein guter Maler. Baslerisch ist schon sein Geburtsjahr: 1884 geboren sein, das heißt, international gesprochen, mit fünfundzwanzig kubistisch malen; schweizerisch gesprochen bedeutet es wenigstens, vom Frühkubismus berührt worden zu sein (zum Beispiel Auberjonois und Meyer-Amden). In Basel dagegen gilt es, wenn man 1884 geboren ist, sich von der Hypothek Böcklin zu befreien. Georg Schmidt hat immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig diese Lösung von Böcklin und der Münchner Schule und die Orientierung auf Frankreich für die Basler Malerei geworden ist: Lüscher, Donzé, Dick und Barth haben sie vollzogen – sie haben «peinture» immer französisch geschrieben. Ihre Wendung von Böcklin zu Courbet hat Georg Schmidt als Wendung vom Idealismus zum Realismus bezeichnet. Aus der größeren Distanz bleibt dieser Realismus immer noch erkennbar, doch erscheint er uns jetzt mit einer guten Dosis von Romantik durchsetzt – auch bei Courbet. Diese eigene Mischung macht Lüschers Malerei so liebenswert. Es steckt da eine Hingabe drin – an die Natur zum Beispiel («Der Taugenichts») und an die Freunde –, deren Unbedingtheit immer von neuem berührt. Dazu kommt ein Zug städtischer Kultiviertheit: Lüschers gediegene Valeursmalerei ist urban, reflektiert, ohne daß ihr deswegen die kräftige Sinnlichkeit abginge. Am saftigsten ist das Frühwerk, etwa bis an den Ersten Weltkrieg. Die «Trommlergruppe» von 1911 ist darin nicht das leichtest verständliche Bild. Die Ausstellung betonte indessen seine Bedeutung, indem es diese große, meisterhaft durchgeführte Komposition, zusammen mit einigen Studien, in einem eigenen Saal zeigte. Mit Recht wurde das Hauptgewicht auf die frühe Zeit gelegt, denn nach dem kräftigen Einsatz könnte die Folge blasser erscheinen, als sie ist.
c. h.

Jean-Jacques Lüscher, Mädchen in Weiß, 1906. Sammlung des Basler Kunstvereins

Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

Turo Pedretti

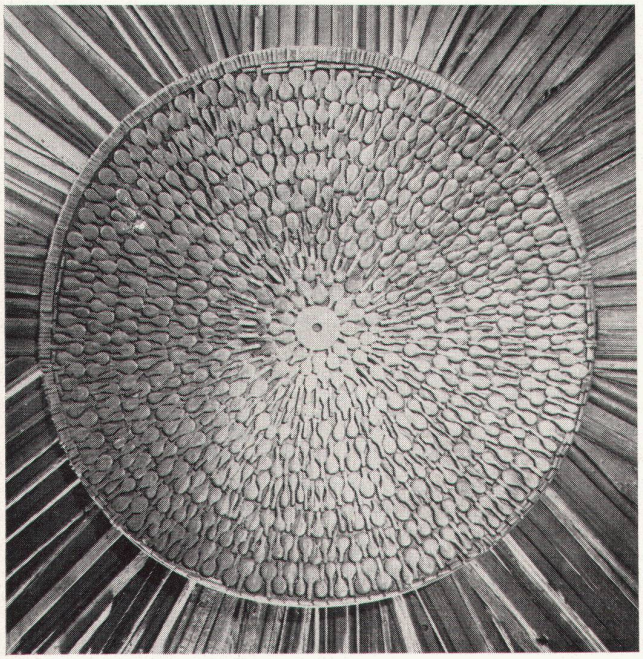
Kunsthalle
26. März bis 24. April

Daß die Ausstellungen Lüscher und Pedretti zusammenfielen, dürfte zufällig sein. Doch gerade am Gegensatz der beiden war etwas zu lernen. Turo Pedretti (1896–1964) ist nur zwölf Jahre nach Lüscher geboren, und doch liegen die beiden um zwei Malergenerationen auseinander. Der Impressionismus und der nachimpressionistische Pointillismus haben Lüscher nicht mehr berührt: seine Malerei blieb im wesentlichen vorimpressionistisch tonig; für Pedretti dagegen waren diese beiden Phasen selbstverständliche Voraussetzung, somit Vergangenheit. Bei Giovanni Giacometti hatte er die künstlerische Sprache des Fauvismus gelernt, dessen ungebrochene, vordergründige Farbigkeit seinem Naturerleben entsprach. Nach Lüschers verhaltenen Tönen wirkten Pedrettis Bilder erst recht unbekümmert. Der Einfluß seines Freundes A. H. Pellegrini wirkte sich zeitweilig dämpfend aus, die Bildordnung etwas disziplinierend. Und wie seine meisten Generationsgenossen in der Schweiz nahm auch Pedretti den starken Impuls auf, der von Munchs Malerei ausging: diese ausdrucksgeladene Formensprache kam seiner eigenen Farbigkeit entgegen und steigerte sie. Doch

in seinen besten Werken ist Pedretti unmittelbarer: gerade ihre Holperigkeit ist das Zeichen ihrer Echtheit. c. h.

Vic Gentils
Galerie d'Art Moderne
26. März bis 28. Mai

Vic Gentils ist Belgier und wurde 1919 geboren. Seine Bilder – man kennt sie von der Documenta III und auch von der letzten Biennale – sind aus Gegenstandsfragmenten montiert. Es ist dabei eine eindeutige Vorliebe für Klaviere zu bemerken, die ihm mit den Hämmerchen, Tasten und anderen Elementen eine große Zahl jeweils gleicher Formen liefern, die das Rohmaterial zu den Bildern abgeben. Gentils weiß diese Kleinteiligkeit mit Rapporten und Variationen zu reichen Strukturen zu formen. Großzügige Symmetrien sind dann andererseits eines der Mittel, die er einsetzt, um dem Ganzen die formale Einheit zu bewahren. Das Resultat dieser Arbeit sind kluge und oft amüsante Kompositionen, die gelegentlich an indianische Knüpfteppiche oder an vorkolumbianische Skulptur erinnern. Nicht immer ist allerdings das Altmaterial ganz zu einer neuen Form verwandelt. Die reliefartigen Werke scheinen uns darin glücklicher als die stärker plastischen, die gelegentlich (wir denken an «Veuve espagnole») nicht über den Witz hinausgehen, einen erkennbaren Gegenstand überraschend umzuinterpretieren: das Werk behält dann einen Charakter, den man bei gegenständlicher Kunst erzählerisch nennen würde. Im Gegensatz zu Louise Nevelson, die einem hier natürlich bald in den Sinn kommt, streicht Gentils seine (übrigens viel abwechslungsreicheren) Werke nicht einheitlich an. Oft flambiert er die Holzteile so, daß die Maserung deutlicher sichtbar wird. Das bewirkt eine Bereicherung der Struktur, weckt aber auch Assoziationen an die Boutiquen-Herrlichkeit à l'antique. c. h.



Vic Gentils, Foxtrot pour un fou, 1965. Holz

Photo: Raymond Asseo, Genf

Theo Eble. Landschaften 1965
Galerie Riehentor
12. März bis 16. April

Ebles Malerei hat eine überraschende Wendung genommen, die wir von diesem Erz-Abstrakten am wenigsten erwartet hätten: er malt Landschaften. Dabei hat sich mit dieser Wendung nichts Grundsätzliches geändert: es ist keineswegs eine plötzliche Bekehrung, die das eine Lager der Kunstempfänger zum Frohlocken, das andere zum Schimpfen bringen könnte. Eble liefert einfach einmal mehr den praktischen Beweis, daß es nur *eine* Kunst gibt, ob sie jetzt gegenständlich lesbar ist oder nicht. In den besten Bildern Ebles schien es uns schon immer ein landschaftliches Erlebnis zu sein, das die Komposition, auch die abstrakte, trug. Wo sich die Malerei ganz vom Leben löst, gerät sie in die verdünnte Luft des «l'art pour l'art» und wird blutarm. Eble war vor dieser Gefahr nicht immer ganz sicher, doch er scheint seiner Arbeit neue Nahrung zugeführt zu haben: sie ist kräftiger geworden. In den grauen Bildern seiner letzten Ausstellung hatte Eble offenbar in einer Richtung seiner Suche einen Endpunkt erreicht und ist nun wieder zurückgependelt zu größerem farbigem und malerischem Reichtum. Dabei hat er eine Richtung weiter verfolgt, die in der letzten Ausstellung schon auffiel: die Farben haben sich in der Fläche weiter verfestigt, die Kompositionen sind gewichtiger geworden. c. h.

Steindruckerei Kurt Meier
Bäumleingasse 16
8. bis 27. März

Die Ausstellung in den ehemaligen Räumen der Galerie Handschin an der Bäumleingasse 16 war der Tätigkeitsbericht einer erfreulichen Unternehmung. Kurt Meier führt eine Lithowerkstatt, die ihre Aufgabe ausschließlich in der Künstlerlithographie sieht und die er zur Verfügung der Maler hält, die direkt auf den Stein arbeiten wollen. Damit reiht er sich unter jene wenigen Standhaften ein, die sich der Flut der technisch raffinierten und durch originale Künstlersignaturen mystifizierten Reproduktionslithographien entgegenstellen. Außer dieser künstlerischen und handwerklichen Ehrlichkeit in der Absicht hat die Werkstatt auch Qualität zu bieten. Die Blätter stammen von verschiedenen Basler Künstlern verschiedener Generationen, von denen uns besonders Völkle und Hugo Weber auffielen – und Mark Tobey, den wir hier für einmal zu den Baslern zählen dürfen. In der März-Chronik bemerkten wir, daß in Basel eine allen zugängliche, vom Unterricht an der Gewerbeschule unabhängige Druckerpresse für Radierungen fehle. Diese Bemerkung ist – mindestens teilweise – zu korrigieren, denn die Werkstatt Kurt Meiers ist in der Lage, wenigstens nach Platten kleineren Formats zu drucken. Als Beweis dafür zeigte die Ausstellung eine ganze Reihe schöner Radierungen Mutzenbechers, die kurz zuvor im Kupferstichkabinett ausgestellt waren. c. h.

Bern

Nell Walden. Sammlung und eigene Werke
Kunstmuseum
16. März bis 11. April

Eine Ausstellung, die allgemein vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen ziemlich unergiebig war. Immerhin bildete sie und vor allem die Sammlung – 1958 gingen davon 45 Werke an das Moderna Museet in Stockholm – ein bemerkenswertes Dokument, das einige schöne Arbeiten enthielt. Nell Walden hat 1963 bestimmt, daß ihre noch verbleibende Sammlung sowie eine Auswahl eigener Werke dereinst in den Besitz des Berner Kunstmuseums übergehen soll.
1887 in Schweden geboren, kommt sie 1904 als ausgebildete Musikerin über Lübeck nach Berlin. 1911 begegnet sie erstmals in Schweden Herwarth Walden. Ein Jahr später erfolgt die Eheschließung in London. – Die Leistung Herwarth Waldens als Gründer der Zeitschrift «Der Sturm» (1910–1932), als Veranstalter von über hundert Ausstellungen, in denen er einerseits den Expressionisten den Weg ebnete, andererseits das europäische Kunstschaffen Berlin zugänglich machte (zum Beispiel die Futuristen-Ausstellung 1912, der Erste Deutsche Herbstsalon 1913, wo ein ganzer Saal dem Werk

Delaunays gewidmet war), ist außerordentlich. 1914 kommt noch die verlegerische Tätigkeit hinzu. Veröffentlicht wurden unter anderem Werke von August Stramm, Paul Scheerbart, Kurt Schwitters und daneben zahlreiche eigene Schriften. – Bis zu ihrer Trennung von Herwarth Walden 1924 hat sich Nell Walden völlig der Tätigkeit ihres Mannes angeschlossen. «Ich war seine Gefährtin und Kampfgenossin», schreibt sie in dem wichtigen Buch «Der Sturm – Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis» (hg. von Lothar Schreyer, Baden-Baden 1954). In dieser Zeit hat sie auch das Wesentliche ihrer Sammlung zusammengetragen.

Sehr schön sind die Arbeiten Lothar Schreyers. Die beiden Blätter mit Marionetten: feingliedrige, roboterhafte Bauhaus-Figuren; dann auch das Aquarell «Meerstern»: eng ineinander verflochtene Schleifen in Grau, Blau, Hellgrün, Gelb und Rot. Von Oskar Kokoschka gibt es zwei Federzeichnungen aus dem Jahre 1910. Eine «Geburt Christi» (dichte Strichzonen, denen menschliche und tierische Formen entwachsen) und ein Blatt, betitelt: «Der Erstbeste darf der süßen Lilith das Haar kämmen.» Unter den Arbeiten Edmund Kestings stechen die beiden Holzschnittbildnisse Herwarth Waldens und Rudolf Blümners hervor. Von Heinrich Campendonk gibt es ein hübsches Temperabildchen («Fabeltiere»). Ansprechend ist auch die kleine postkubistische «Komposition» (1921) von Albert Gleizes sowie das im gleichen Geist gemalte, aber gegenstandsnähere Hinterglasbild Arnold Topps, «Stilleben mit blauer Vase». Neben Béla Kádárs «Melancholische Reise» (nächtlicher, ironisch-imaginärer Ritt einer Landfrau) möchten wir noch auf den Holzschnitt «Sitzende Frau» von Georg Schrimpf sowie auf einen nicht betitelten Linolschnitt Walter Dexels (Nr. 9, Straßenschlucht?) hinweisen.

Die Hälfte des Ausstellungsraumes war mit Werken Nell Waldens belegt. Von den frühen Hinterglasbildern (1915) führt der Weg rasch zur ungegenständlichen Malweise, die bis heute durch ein Zweifaches bestimmt wird: einen Farbraum und ein lockeres Netz gliedernder Linienzüge. Die Variationen der beiden Elemente können sowohl zu naturnahen Landschafts- und Blumendarstellungen führen als auch zu ungegenständlich rhythmisierten Farbimpressionen. – Die Ausstellung begleitete ein sorgfältig bearbeiteter Katalog. J. Ch. A.

Max Fueter
Kunsthalle
26. Februar bis 27. März

89 Skulpturen, begleitet von rund 200 Zeichnungen, gaben einen ausgezeichneten Überblick auf ein Schaffen, das, abgesehen von der Motivwahl, kaum eine Entwicklung aufweist. Eine Feststellung, die im Falle Fueter keine negative Wertung enthält! – Klassik als eine von innen heraus diktierte Notwendigkeit kennzeichnet seine Skulpturen: die Vorstellung vom heilen Menschen in einer heilen Umwelt. Fueter gelingt das Erstaunliche, seinen in das Ideal entrückten Plastiken Lebensfrische zu verleihen, die glatten, kühlen Bronzeflächen zum Atmen zu bringen. In den Jünglingsfiguren – neben den Bildnissen Mittelpunkt des Werkes – vermeidet er konsequent die Bewegung aus einer Ruhestellung, wie sie im Stand- und Spielbein zum Ausdruck kommt. Primär ist stets eine Bewegung («Kugelläufer», «Schreitender»), welche, die Figur in ihrer Totalität erfassend, als ein Ruhemoment gestaltet wird. Daher das simultane Vorhandensein von Spannung und Gelöstheit, von Naturnähe und Naturferne. Fueter geht nicht von einem Figurenkonzept aus. Er beobachtet, sieht den Menschen bei der Arbeit, beim Spiel und schafft, auf der Einzelbeobachtung gründend, die allgemeingültige, apollinische Gestalt («Schwimmer», «Vor dem Bad», beide von 1944). Denn Schönheit, im Sinne von Harmonie, ist in einem Werk, das jede dramatische Expressivität ausschließt, von wesentlicher Bedeutung. Dionysos und Pan («Großer Pan», 1944; «Dionysosgruppe», 1951) sind folglich als Gegenpole im thematischen Rahmen, was die durch Beobachtung bewirkte Lebensnähe in der einzelnen Figur ausmacht. Skulpturen, die sich von den anderen auch durch eine freiere Behandlung der Oberfläche unterscheiden.

Das Bildnis wird durch die gleichen Gegensätze wie in der Figur bestimmt. Die präzise Beobachtungsgabe hält prägnant die Gesichtszüge fest: eine Kinn-, Mund- oder Augenpartie, den Übergang von der Nasenwurzel zur Stirnfläche. Es sind neben den Knabenköpfen meistens Bildnisse von hervorragenden Männern, die Fueter – ohne die Individuation zu beeinträchtigen – mit einem Schleier der Vergeistigung überzieht.

In den öffentlichen Aufträgen, belegt durch Entwürfe, Photos und kleinmaßstäbliche Anfertigungen, zeigt sich der Wille Fueters, in eine unmittelbare Beziehung zum architektonischen Umraum zu treten. So im Brunnen mit Flötenspieler (1939, Konservatorium Bern), wo ein bewußt angestrebtes Spannungsverhältnis zwischen Figur und Arkade besteht.

Auf seinen Reisen in den Süden und den Nahen Osten – darin zeigt sich auch die Verbundenheit mit der mediterranen Kultur – hat Max Fueter viel gezeichnet und aquarelliert. Er identifiziert sich aber nie mit der Landschaft, hält eine innere beobachtende Distanz ihr gegenüber ein. Tastend geht er mit dem Stift oder dem Pinsel Licht und Umriß nach. – Wir möchten sein Werk als das einer weisen Mitte bezeichnen. J. Ch. A.

Equipo 57
Galerie Actuel
14. März bis 30. April

In den Räumen des Wohngeschäftes Teo Jakob (Gerechtigkeitsgasse 23) waren die Arbeiten der aus fünf Spaniern bestehenden Gruppe Equipo 57 zu sehen (Juan Cuenca, Angel Duart, José Duart, Augustin Ibarrola, Juan Serrano). Die Gründung der Gruppe fällt ins Jahr 1957. Die Werke sind nicht persönlich signiert, sondern tragen alle, der gemeinsamen Ausgangslage wegen, den Gruppennamen. Eine Notiz in dem sehr instruktiven Katalog weist darauf hin, daß die Ausstellung die letzte in dieser Form sei; die Künstler würden fortan ihre Arbeit individuell weiterführen. Angel Duart spricht von einer Retrospektive; tatsächlich sind die meisten Werke in den Jahren 1961/62 entstanden. Der 1960 verfaßte Text, manchmal fast gestalttheoretisch anmutend, bezeichnet als das fundamentale Anliegen die «Interaktivität des Raumes». Diese gründet auf einer einheitlichen, nur quantitativ differenzierten Raumkonzeption, die mittels Fläche und Raum-Farbe konkretisiert wird. Da die Raum-Farbe nur auf Grund einer Abhängigkeit mit Räumen gleicher Natur existieren kann, sind Kontinuität und Einheit wesentliche Faktoren. Unmittelbar auf den Gestaltungsvorgang bezieht sich der Satz: «L'unité est déterminée dans l'interactivité, par les inflexions et la continuité par les incidences.» Die eine neue Bewegung einschlagende, begrenzendtrennende Linie bildet im Zusammentreffen mit einer anderen (stets auf der konvexen Seite) einen neuen Farbraum.

In den Arbeiten in Öl und Gouache gelingt die Verwirklichung dieser Grundsätze am eindrücklichsten. Motive sind zum Beispiel die «rotierende» Kugel, wo die Bewegungsmomente jeweils durch eine andere Farb- beziehungsweise Formverbindung gegeben sind. Daß der simultane Komplementärkontrast aus allen Arbeiten ausgeschlossen ist, versteht sich von selbst. Raum als Bewegung (Kontinuität) vermitteln auch die sphärisch geflochtenen Bänder in Schwarz und Blau auf Olivgrund. Da-

neben sind häufig Bilder mit kurvig ineinandergreifenden, in tongleichen Farben gehaltenen Flächen zu finden, verschiedentlich auch in Form konzentrischer Kreisgebilde. Dieselben Motive werden auch in Glasätzungen abgewandelt. Ähnliche Versuche unternimmt die Gruppe mit hyperbolischen Paraboloiden, in denen der Bewegungsfluß – bei Wahrung der Raumkontinuität – zugunsten kantig-spitzer Verzahnungen aufgehoben wird. – Was die plastischen Versuche betrifft, ist das Resultat mager. Letzten Endes ist das Ausschlaggebende die bildnerische Realisation. Sie wirkt dort am überzeugendsten, wo das Theoretische nicht durchsickert.

J. Ch. A.

Brig

Bernardo Rossi
Galerie Zur Matze
25. Februar bis 17. März

Der in Deutschland aufgewachsene und nun in Carate am Comersee lebende Tessiner Maler Bernardo Rossi hat die Kunstgewerbeschule Basel und die Akademie von Mailand besucht. Die Ausstellung in Brig war seine erste. Sie umfaßte ältere und neuste Werke von bemerkenswerter Qualität. Im Werk sind Einflüsse der Pittura metafisica, im besondern Carràs, wirksam. Während die frühen Bilder noch einen von Farbübergängen entgrenzten, weichen Raum zeigen, ruft die zunehmend straffe Komposition dem rein bildnerischen Raum, wie ihn der analytische Kubismus schuf. Rossi meidet jedoch kubistische Formzerlegung ebenso wie surrealistische Ungeheuerlichkeiten, so sehr es ihm darum geht, über das Dargestellte hinauszuweisen. Eine das psychisch Überfeinerte betonende Stilisierung und eine intensive, meist kalte Farbtonigkeit fügen zur spannungsvollen Komposition das hohe Maß von suggestiver Kraft.

W. Rn.

Epalinges

Bruno Baeriswyl
Galerie Jeanne Wiebenga
12. März bis 10. April

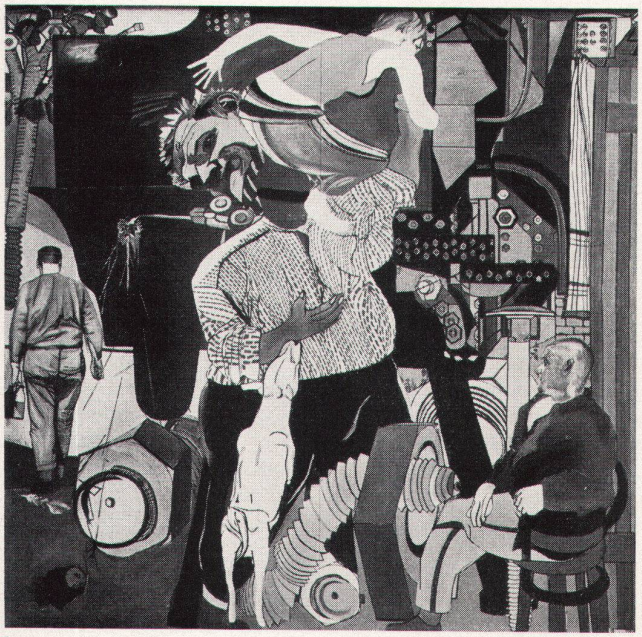
Es war dies die zweite Einzelausstellung des 1941 geborenen Freiburgers (Stipendium 1962/63). Das Hauptgewicht lag auf einer Serie von Schwarz-Weiß-Collagen sowie einer Anzahl stark farbiger Kreidezeichnungen. – Bei Baeriswyl erscheint die Geste stets in einem kompositionellen Verband: als spontane, isolierte Manifestation innerhalb eines Kraftfeldes mit deutlichem Strukturzentrum. Die Collagen sind folglich eine logische Weiterentwicklung des durch Aktion und Vision bestimmten Gestaltungsprozesses. Gestische Elemente werden, zeit-räumlich differenziert, zu einem Gebilde verkettet, dem als Gesamtform die Struktur des einzelnen gestischen Komplexes entspricht.
In den sehr schönen Kreidezeichnungen bildet die oft aggressive Farbigkeit ein Äquivalent des gestischen Elementes. Breite Bänder verbarrikadieren die Fläche, splittern und werden wieder aufgefangen. – Einige großformatige Ölbilder begleiteten die Collagen und Kreidezeichnungen. Es sind meistens weite, von einer dezentralisierten Zone ausfahrende, monochrome Schlaufen. – Ein Maler, dessen Weg wir gespannt weiterverfolgen!

J. Ch. A.

Luzern

Junge Kunst. Anne Weber – Paul Lehmann – Werner von Mutzenbecher
Kunstmuseum
27. Februar bis 27. März

Bereits zum vierten Male zeigte das Luzerner Kunstmuseum eine Frühjahrsausstellung «junger Kunst» – getreu dem Motto, das Althaus 1963, im Katalog der ersten Ausstellung dieser Reihe, formuliert hatte: «... Als 'jung' erscheint uns, was in einer wachen und auch kritischen Auseinandersetzung mit unserer Zeit und Umwelt steht; möglichst unabhängig von der mehr modisch bestimmten 'Aktualität' des Kunsthandels.» Auch mit der diesjährigen Ausstellung will Althaus den Nachweis erbringen, daß selbst für die Beurteilung «junger» oder «jüngster» Kunst gewisse zeitlose Kriterien malerischer Qualität entscheidend sind; in diesem Sinne ist auch die neueste Luzerner Ausstellung ein lebendiges Bekenntnis zur «Malkunst» – es geht ihr nicht in erster Linie um interessante künstlerische Programme, sondern um «gute Malerei». Experimente, wie sie unter der Kurzformel «art» (mit den entsprechenden Spezifikationen) von sich reden machen, haben bis jetzt in Luzern noch keinen Eingang gefunden; es sei denn, die Inspirationen von «pop» oder «op» seien im Sinne einer europäischen Tradition der Malkunst verarbeitet und ins Pikturale übersetzt.
Dies trifft in verschiedener Hinsicht auf die Malerei Paul Lehmanns (* 1924 in Hindelbank) zu. Darstellungen wie das Bild «Dallas, 1963», das die Ermordung Kennedys schildert, sind wohl nicht ohne Rauschenberg denkbar – jedenfalls arbeitet Lehmann mit der Faszination des «wörtlichen» Abklatsches jener Wirklichkeit, die uns durch die Illustrierten oder das Fernsehen vertraut ist – aber die Authentizität ist keine unmittelbare, aus Fragmenten von Photos oder Reklamen direkt zusammengestellte, sondern eine gemalte. In der Art, wie Lehmann Tatsachenmaterial in Malerei übersetzt, läßt er sich stark von der Kinderzeichnung beeinflussen, deren naiver Naturalismus, oft durch «wüste» Verzerrungen drastisch gesteigert, bei ihm durch eine hochentwickelte Sensibilität für Farben und Formen im Schach gehalten wird. (Lehmann ist Lehrer der Gesamtschule von Schüpberg, Kanton Bern, die die interessanten Tell-Szenen zur Expo beigesteuert hatte.) Die Thematik von Lehmanns «Historienbildern» ist unbeschränkt: Banales aus dem dörflichen Alltag oder Bildmaterial aus Wochenschauen, Reportagen weltpolitischer oder sportlicher Ereignisse werden wiedergegeben, teils altbekannte, teils neue Gesichter und Motive werden auf der Bildfläche «angehäuft». Gewöhnliches und Banales erweckt nun plötzlich den Eindruck des Monstruösen; Vordergründiges wird gespenstisch; die Grenzen zwischen Tragik und Witz verschwinden. Der frenetische «horror vacui» auf Lehmanns Bildern kann die Stimmung heilloser und krampfhafter Bedrängnis hervorrufen, aber die Sorgfalt, die der Maler für seine meist kleinteiligen Kompositionen aufwendet, verleiht ihnen zugleich die Kostbarkeit von Mosaiken oder Tapisserien, die in minutiöser Kleinarbeit entstanden sind. In besonders plastischer Erinnerung bleibt, neben dem «Dallas»-Bild, das aus verschiedenen Erinnerungsfragmenten veristisch zusammengestellte monumentale Porträt des Eisenplastikers Luginbühl oder das Bild «Die Schlittler» (wenn man will, eine aktuelle und ausgesprochen schweizerische Variation zu Bruegels Winterlandschaften). Eine ungewöhnliche, eine schwierige, eine oft sehr intensive Malerei, in der der hohe Kunstsinn, über den Lehmann verfügt, immer der Gefahr unterworfen ist, von einer «ungehobelten», wüst wuchernden Phantasie überrannt zu werden.
Der Basler Werner von Mutzenbecher (* 1937 in Frankfurt am Main) hat schon verschiedene künstlerische Ausdrucksformen durchexerziert. In einer Reihe von geradezu altmeisterlichen Radierungen und Aquatintablättern legt er Zeugnis ab für eine sorgfältige und kultivierte Auseinandersetzung mit der Erscheinungsrealität; seine tachistischen, grau in grau gehaltenen Bilder interpretieren land-



1

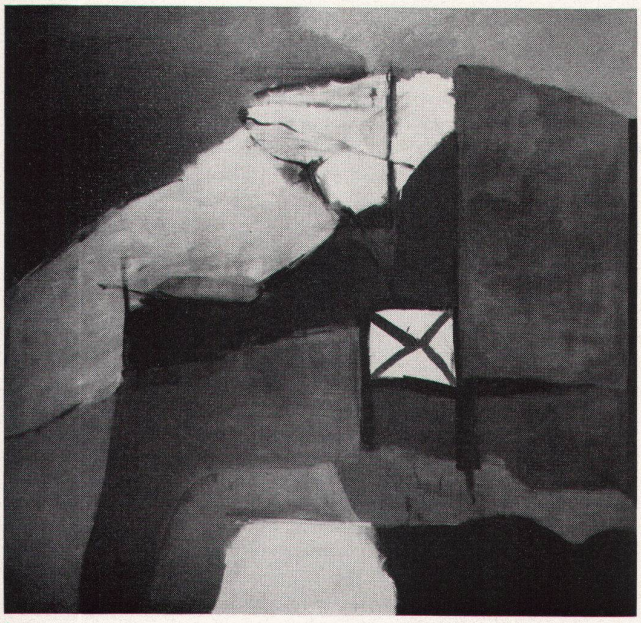
schaftliche, meteorologische Situationen (Naßschnee, Schneeschmelze, Ranken, Laubwerk) und stehen den Bildern des Freundes Marcel Schaffner sehr nahe, die man 1963 in Luzern zu sehen bekommen hatte. – Gelegentlich werden diese monochromen Kompositionen durch Kreise rhythmisiert und «beschwingt», was ihnen etwas Schwebendes und Sphärisch-Bewegtes verleiht. In den jüngsten Werken (von 1965 und 1966) vollzieht sich nunmehr das Spiel bewegter Kreisformen und schwebender Flächen und Winkel in einer völlig veränderten, gleichsam aufs Heraldische stilisierten Bildsprache; in allen Farben leuchtende Rechtecke, Quadrate und Kreisscheiben werden nun zu locker ausgewogenen Kompositionen zusammengestellt; oft werden auch plastische Körper («Maschinenteile», 1966) in das Kräftespiel einbezogen. Eine sehr intelligente Auseinandersetzung mit den amerikanischen Signalisten; da sie sich im «gemäßigten» Klima einer europäischen Malkunst vollzieht, werden dabei wie zwangsläufig Erinnerungen an Delaunay oder Léger lebendig. Gerade dieser Umstand hat vielleicht zur Folge, daß man von Mutzenbechers Malerei als abgeleitete, nicht ursprüngliche Form künstlerischer Auseinandersetzung empfindet; womit allerdings nur etwas über den historischen Ort und nichts Negatives über den Wert dieser Bilder gesagt sein will. Als Wegmarken einer Entwicklung, deren Ziel noch kaum abzusehen ist, sind sie jedenfalls sehr interessant.

Mit Anne Weber wird zum erstenmal der schweizerische Rahmen, der für das Unternehmen «junge Kunst» ursprünglich vorgesehen war, gesprengt; die seit zehn Jahren in Paris arbeitende Künstlerin stammt aus Boston (USA). In dieser großflächigen Malerei bilden elementare Farben und präzis umrissene Kanten, wie Fragmente von «Signalen», den Rahmen oder die Ausgangssituation für eine freie, sehr geschmacksbetonte und lyrische Entfaltung malerischen Geschehens. Bewegungen und Konfrontationen im Raum scheinen hier malerisch ausgewertet; einzelne Farbkomplexe, schwebend und gegenseitig verstrebt, haben abwechselnd die Tendenz, sich zu wolkig-unbestimmten Farbzonen zu verflüchtigen oder aber sich in geometrisch fixierte Flächen zu kristallisieren; oft wird dieses Geschehen begleitet oder untermalt von energischen graphischen Figurationen. – Eine Reihe von Aquarellen zeigt, daß die «Erfahrungen», von denen diese Malerei lebt, nicht zuletzt im Bereich des Figürlichen liegen: jedenfalls weisen diese Aquarelle eine Vibration auf, die von intensiver Auseinandersetzung mit Pflanzlichem oder Figürlichem inspiriert ist. S. v. M.

1
Paul Lehmann, Der Eisenplastiker Bernhard Luginbühl, 1964

2
Anne Weber, Enseigne I

Photos: 1 Leonardo Bezzola, Flamatt; 2 Larsen



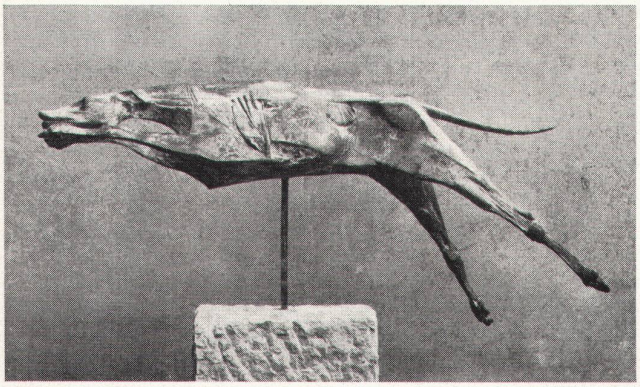
2

Winterthur

Franz Fischer
Kunstmuseum
13. März bis 17. April

Franz Fischer, 1900 geboren, gehört jener Generation schweizerischer Bildhauer an, die in der Mitte steht zwischen Neubesinnung im Gegenständlichen und Neuorientierung im Ungegenständlichen. Er hat das Glück, seiner Veranlagung nach für diese Mittelstellung wie geschaffen zu sein: eine gesunde Sinnenhaftigkeit läßt seine Gestaltungskraft sich immer wieder an der lebensvollen Natur entzünden; ein klarer, gliedernder Geist, der die künstlerischen Möglichkeiten scharf überblickt, trägt ein geistiges Moment in seine Schöpfungen. Es entsteht so eine wohltuende Ausgewogenheit, die besonders den großen, für die weitere Öffentlichkeit bestimmten Arbeiten zugute kommt, sei es in den Gestaltungen von Denkmalen in Anlagen und auf Plätzen, sei es in den Bauplastiken.

Die Auswahl und Gliederung der Winterthurer Ausstellung war ganz besonders geeignet, die beiden Momente des Sinnenhaften und des Geistigen sichtbar zu machen. Daß es bei den beschränkten Raumverhältnissen möglich war, Fischers große Arbeiten so eindrücklich mit einzubeziehen, sei besonders hervorgehoben. Gleich im ersten Saal wurde diese Seite seines Schaffens gezeigt. Und dies mit Recht, denn welcher zeitgenössische Schweizer Bildhauer hat eine ähnliche Wirksamkeit auf diesem Gebiete aufzuweisen? Die große Kreuzigungsgruppe in der Augustinerkirche in Zürich gab stellvertretend Zeugnis für das gesamte bildhauerische Werk, welches Fischer für jenes Gotteshaus geschaffen hat. Neben einem Situationsmodell 1 : 20 war auch das Gipsmodell 1 : 1 ausgestellt, von dem allerdings in einem Museumssaal nicht genügend Abstand zu gewinnen war und das vor allem nicht hoch genug plaziert werden konnte, dafür aber die Möglichkeit bot, einmal aus der Nähe sehen zu können, auf welch geistvolle Weise der Künstler die ganz besonderen Probleme gemeistert hat, welche der Standort in der Kirche (auf dem Kämpferbalken des Chorbogens) und der Lichteinfall stellten. Situationsmodelle und Studien für die «Zeit» und den «Pylon für den neuen Friedhof Seebach» zeugten für die Denkmalplastiken. Das große Gipsmodell für einen Brunnen in Altdorf ließ noch einmal besonders nachdrücklich erkennen, welch seltene Gabe hier vorliegt, praktische und künstlerische Forderungen, die sich oft entgegenstehen, in Einklang zu bringen. Von welcher Formqualität Fischers Schaffen ist, ließen besonders die in Bronze gegossenen Fragmente von Gewandstücken erkennen. Da sie als Gegenstand nicht mehr erkenntlich waren, wurde der Betrachter gezwungen, sie nur noch ihrer plastischen Aussage nach zu werten. Und da wurde man inne, wie sehr die packende Kraft von Fischers Werken in der großartigen Abstraktion innerhalb



Franz Fischer, Springender Hund, 1964. Bronze
Kunstmuseum Winterthur

Photo: Peter Stähli, Küsnacht

einer äußeren konkreten Form begründet liegt.

Besonders schön zur Geltung kamen auch die Reliefarbeiten, die alle an das Problem von Bronzetüren denken ließen, auch wenn sie als selbständige Werke gemeint sind. Geistvoll war auch hier der Versuch, Flachreliefs zu gestalten, die konvexe und konkave Elemente vereinen und dazu noch die Kostbarkeit des Materials als weiteres Element mit einbeziehen.

Wenn natürlicherweise in den bauplastischen Arbeiten das Statische im Vordergrund steht, so zeigten die Tierplastiken, besonders aber die rennenden Windhunde, eine andere Seite von Fischers Schaffen. Schon mit dem «Geher» in Oerlikon hatte der Künstler das Problem der Bewegung in der Bildhauerei angeschnitten und sich für die klassische Lösung entschieden, den Moment der Bewegung zu wählen, wo diese, auf ihrem höchsten Punkt angelangt, einen Augenblick zur Ruhe kommt, um in eine andere Phase ihres Ablaufs überzugehen. Dies ist aber bloß ein Aspekt der in Angriff genommenen Probleme, denn immer auch geht es um die plastisch-rhythmische Bewältigung der Binnenformen, die zu einem raffinierten, versteckten Spiel abstrakter Raumphantasie werden, die so richtig ist, daß sie als Natur erscheint.

Nicht bloß Hintergrund, sondern ein wesentlicher Teil der Ausstellung waren auch die Zeichnungen und die Druckgraphik. An ihnen ließ sich der Entwicklungsgang des Künstlers besonders schön und kontinuierlich verfolgen, angefangen bei den ernsthaften, frühen Leseübungen am Modell bis zu den späteren Arbeiten, wo der Künstler frei über sein Vokabular verfügt und souverän damit umgeht. P. Bd.

Zürich

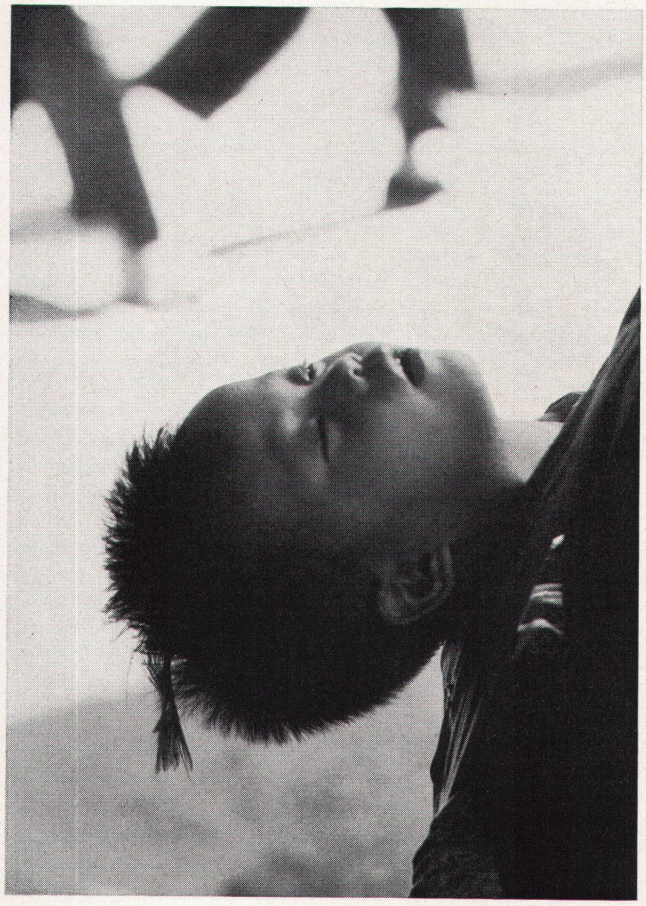
Pont-Aven. Gauguin und sein Kreis in der Bretagne
Kunsthaus
5. März bis 11. April

Wieder einmal erwies sich, wie eindrucksvoll, anschaulich, wie anregend und generell aufschlußreich der thematische Ausstellungstyp sein kann. Mit wenigen Ausnahmen stammten die zusammengebrachten Werke aus der kurzen Zeitspanne von neun Jahren, 1886 bis 1894. Eine höchst produktive Periode für Gauguin selbst, in der er neue Möglichkeiten der Malerei erschloß. Zugleich eine Periode, in der sich eine der originellsten und vielfältigsten Gruppenbildungen der Kunst ereignet hat, bei der rein Künstlerisches, allgemein Geistiges, Kulturkritisches und Menschliches zusammenwirkte. Nicht allein das Ästhetische tritt uns entgegen. Das Verhalten der Menschen wird vor diesen Bildern und ihrem Umkreis greifbar, das Künstlerische also nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit Lebensform und Lebensbeziehungen. Man sieht förmlich das Leben der Gruppe vor sich.

Was den an mehr als dreihundert Werken – die große Zahl wirkt nicht als Überfülle – ablesbaren Vorgang so faszinierend macht, ist das Ineinandergreifen der verschiedenen künstlerischen und gedanklichen Prinzipien, der Pluralismus der Komponenten, die Ideen, Vorbilder, die neuen Lösungen und ihre Auswirkungen bei den verschiedensten, teils zufällig, teils absichtlich zusammengekommenen Malern: Impressionismus, Symbolismus, Japanismus, Cézanne, die dynamische Linie und Farbe Van Goghs, die Volkskunst, die mit den keltischen Ingredienzen der bretonischen Region verbunden ist, von da aus und von dem Wunsch nach genereller Regenerierung, der Primitivismus überhaupt, bildnerisch die Stilisierung, die sich bis zur Abstraktion steigert. Dann die auf das Kommende weisende formale Ondulierung, die ungehemmte Tendenz zum Ornamentalen, das, zum mindesten unter der Hand Gauguins, nie kunstgewerblich oder «handgewoben» wird. Im Speziellen die Veränderung des Bildes im Sinne des Flächenhaften, damit Absage an die Priorität der Perspektive, und die Verwandlung der Farbe von Naturton zur freien Farbgestaltung, das heißt zu völlig neuen Farbklängen. Im Zentrum steht die Idee eines synthetischen, wie irgend gearteten Gesamtkunstwerkes, hinter dem die Schatten Richard Wagners und Mallarmés auftauchen. Zu all diesem kommt die überall entgegentretende Macht der Persönlichkeit Gauguins, des Realisten und Phantasten, des Gewalttätigen und Sensiblen, des Weitgereisten und nach innen Gekehrten.

Mit mehr als fünfzig Werken, darunter auch einigen Plastiken und Keramiken, stand Gauguin im Mittelpunkt der Ausstellung. Eine ausgezeichnete Auswahl, aus der zu ersehen war, wie Gauguins Malerei sich unter dem Eindruck der bretonischen Landschaft und des bretonischen Lebens verändert. Und, nicht zu vergessen, durch die Vorstellungen, die sich in seinem Inneren entwickelten. Einerseits die «wilde und zugleich poetische Natur des Landes», die Einfachheit und Farbigkeit der Menschen, ihrer Kleidung und Lebensart, andrerseits die Tendenz zur Vereinfachung, zur Konzentration auf symbolische Formen und damit zur Abstraktion, von der Gauguin in Briefen expressis verbis spricht. Fast Schritt um Schritt konnte in der Ausstellung verfolgt werden, wie die neuen Bildprinzipien und damit eine neue künstlerische Schönheit entsteht, die auf der Transformation der Sichtbarkeit beruht. Hier wird eine der großen Zäsuren greifbar: die Einführung der Figur oder des Objektes in die kompositionelle Struktur, die bis zum Zeichenhaften getriebene Abbreviatur, die Steigerung der in der Natur vorhandenen Wellenformationen zum rein bildnerischen Element. Dazu die Pointierung des Gedanklichen, Literarischen, Mythologischen. Die Gruppe der gezeigten Werke, bei denen die definitive Komponente Tahiti noch nicht existiert, ließ den Beginn einer gänzlich neuen Spielart der Kunst erkennen, einer von früheren Bindungen «freien» Kunst. Darin liegt wahrscheinlich die Ursache der Wirkung, die Gauguin auf seine Umgebung in Pont-Aven ausgeübt hat. Vor den Bildern Bernards, Sérusiers, Denis', Meyer de Haans, Verkades, Schuffeneckers wird die Atmosphäre Pont-Avens und Le Pouldus lebendig, die Diskussionen der Maler, ihr Leben, ihre Auseinandersetzungen, Unterwerfungen und Selbständigkeitsbewahrung, das Theoretisieren und schließlich das Malen, bei dem bei einigen – bei Bernard, Sérusier, Denis und zuweilen auch bei dem mysteriösen Schweizer Charles Filiger – Ausgezeichnetes herauskam. Eine besondere Repräsentation war dem dreizehnmonatigen Schaffen Cuno Amiets gewidmet, der Gauguin nicht persönlich, nur in seiner Auswirkung auf die anderen begegnete und durch sie aufs stärkste geformt wurde.

So vorzüglich einzelne Werke der Gauguin Umgebenden und Sich-Anschließenden sind, so war es interessant zu sehen, daß bei einer derart aufgebauten Ausstellung die malerische Qualität keine alleinige Bedeutung besitzt. Das Halbgelungene, ja das Mißlungene erscheint ebenso lebendig; es gibt dem



Die Galerie FORM am Predigerplatz 2 in Zürich widmet ihr Programm ganz der Photographie. Vom 26. April bis zum 24. Mai zeigt sie eine Ausstellung von Photographien Werner Bischofs, der am 26. April 1966 fünfzig Jahre alt geworden wäre. – Werner Bischof, Kind in Hongkong

gesamten Bild außerordentlich stark wirkende, gleichsam alltägliche Akzente. Man sieht, wie auch die kleinere Potenz durch die vitale, kontrastreiche, in der ursprünglichen ländlichen Umwelt auf natürliche Weise intensivierte Atmosphäre am großen künstlerischen Geschehen teilhat.

Ein reich illustrierter Katalog begleitete die Ausstellung. An der Spitze steht eine breite, in viele höchst bemerkenswerte Details gehende Einführung von Denys Sutton (die Ausstellung wurde von der Tate Gallery aufgebaut und für Zürich teils variiert, teils erweitert). Briefbeispiele Gauguins, Sérusiers und Aussagen Amiets, Denis', Verkades und Fénéons sind dokumentarische Zeugnisse. Fritz Herrmann steuert einen Bericht über Pont-Aven und Le Pouldu von heute und Felix Andreas Baumann einen gründlichen Beitrag «Cuno Amiet in der Bretagne» bei. Anmerkungen zu einer großen Zahl von Gemälden geben einen Blick in viele Details. Trotzdem vermißt man wenn auch nur kurze biographische Notizen über die Maler neben Gauguin; auch eine vergleichende Zeittabelle wäre wünschenswert gewesen.

Die Ausstellung hat einen sehr starken Zulauf erlebt. Man möchte glauben, daß das Thema, nicht Modeströmungen die Ursache gewesen sind. H. C.

Italo Valenti
Atelier Bettina
4. bis 26. März

Die bekannte Photographin Bettina hat früher schon gelegentlich in ihren schönen und geeigneten Räumen am Großmünsterplatz – man denkt wehmütig an Chichio Haller zurück, die jahrelang am gleichen Ort ihre Galerie führte – Ausstellungen veranstaltet. Diesmal stellte sie ihre Ateliers dem seit langem in Locarno lebenden Italiener Italo Valenti zur Verfügung. Und wieder spielte der Charme der zum Teil alten, zum Teil neu ineinandergefügten Zimmer und Gänge. Ein höchst angenehmes Zusammenspiel: das alte Haus, der Blick über die Limmat in die Altstadt und die sorgfältige, wohlüberlegte Malerei Valentis, die eine ähnliche umgrenzte Intensität ausströmt wie die Umgebung, in der sie diesmal erschien.

Die Ausstellung enthielt zunächst eine Reihe von Collagen, mit denen sich Valenti – mit Recht – einen Namen geschaffen hat. Es sind rein künstlerische Produkte ohne jede intellektuelle oder polemische Anspielungen, zu denen die Möglichkeiten der Collage reizen. Die Verteilung und die Kombination der Elemente beruht auf der Sensibilität, die sich im manuellen Vorgang ausspricht: in den handgerissenen Papierflächen, in der Wahl der Papierfarben und in der farbigen Überarbeitung der Materialien. Das Tun, das Spiel eines nach innen gewandten Künstlers führt zu Resultaten von außerordentlicher Qualität.

Mit den in jüngster Zeit entstandenen Ölbildern schlägt Valenti einen neuen Weg ein. Das Prinzip der Flächigkeit wird beibehalten. Aber das technische Medium der Öltechnik – und in den Studien auch des Aquarells – führt zu einer anderen Bildhaut. Valenti behandelt sie dünn und gibt ihr eine mebranhafte Spannung. In manchen Beispielen erkennt man noch, wie sich Valenti tastend bewegt. Es sind Übergänge, in denen gerade auch der Einblick in den Entwicklungsprozeß fesselt. Aber eine Reihe von Bildern ist voll geglückt: in der Verteilung der flächigen Kompositionselemente, in der farbigen Abtönung, in den zarten Differenzierungen und kleinen, nie überlauten Kontrasten, durch welche die Membran der Bildoberfläche in Schwingung gerät. Nicht im musikalischen Sinn, sondern als Auslösung von Energien, die rein optisch zu erfassen sind. Obwohl die Formate der Bilder Valentis zum Teil beträchtliche Größen annehmen, bleiben sie im Bereich des Intimen, und obgleich sich der Maler in der Kompositionsmethode Beschränkung auferlegt, entwikkelt sich innerhalb dieser Grenzen ein erstaunlicher bildnerischer Reichtum.

H. C.

William Scott
Gimpel-Hanover Galerie
25. März bis 26. April

William Scott, dessen früheren Werken man vor mehreren Jahren in der Galerie Charles Lienhard begegnete, ist in seinen neuesten Gemälden aus den Jahren 1964 bis 1966 auf dem Weg der Vereinfachung und zugleich der Substantiierung weitergeschritten. Während früher noch Fragmente des Gegenständlichen erkennbar waren, beruhen die neuen Bilder Scotts auf grundlegenden Flügel- und Herzformen, auf im Umriß schwellenden, schlanken Flächen, auf unkonstruierten, das heißt skizzenhaft angelegten geometrischen Grundlagen, auf Dreiecken, Kreisen und deren Derivaten, auf balkenartigen Rechtecken. In einem Aphorismus, mit dem er im Katalog einen Hinweis gibt, spricht er von Formen, die ihn seit der Kindheit im Traum begleitet haben. Es sind die Grundgebilde, die im Traum auch des Nichtkünstlers immer wieder erscheinen, jene merkwürdige Mischung von Symbol und Konstruktion. Die formale Traumwelt Scotts verwirklicht sich im Gewand der Peinture, einer asketischen Peinture vielleicht, aber auf jeden Fall als Malerei, die sich aus der farbigen, wenn auch unmateriellen Vorstellung und den Erfahrungen des manuellen Umgangs mit Pinsel und Farbe ergibt. Das sind die künstlerischen Mittel, mit denen Scott seine Malerei realisiert. Auch hier ist (wie bei Valenti) die thematische Spannweite nicht sehr groß, so stark der gestaltende Wille spürbar wird, der sich auch des großen, wenn auch nicht übergroßen Formates bedient. Die Resultate sind sehr verschieden. Um die großen Formate weht eine dünne Luft, sehr intensiv im Bildziel, aber oft doch vorüberziehend wie in Nebeln, trotz der eindeutig ausgesprochenen Bildelemente. In einigen – hier meist blauen – Bildern konzentriert sich dann der Bildsinn mit großer Stärke und Klarheit. In ihnen erweist sich Scott als ein heutiger Maler, der etwas zu sagen hat und der das, was er sagt, mit überzeugender Bestimmtheit auszudrücken weiß. H. C.

Utz Kampmann
City-Galerie
9. bis 26. März

Merkwürdig, auf welche Ideen die jungen «Künstler» – diesmal handelt es sich um den 1935 geborenen Berliner Utz Kampmann, der sechs Jahre an der Berliner Kunsthochschule studiert hat und mit Preisen ausgezeichnet worden ist – kommen, um nicht zu sagen: verfallen. Kampmann verfertigt, verfertigt sehr genau, Gegenstände, die er sauber bemalt. Die Objekte erinnern an Behälter, an Gehäuse von Apparaten wie Waschautomaten oder dergleichen (aber ohne die Lust des zum Kochen und Brausen gebrachten Wassers), an schreinhafte Schränke usw. Obwohl Kampmann seine Objekte frei erfindet, kommen sie dem Betrachter bekannt vor, der von Ähnlichem im Alltag umgeben ist. Sind es Gegenstände, die von industriellen Gegenständen angeregt sind? Wäre es dann also eine Art Naturalismus? Wir meinen es mit dieser Frage ernst.
Gibt also der Verfertiger, wie wir objektiviert sagen wollen, Zeitbilder? Stellt er Verfestigungen – Versteinerungen paßt nicht ganz – vor uns, Marionettisierungen von Instrumenten, denen ihr mechanisches Leben genommen ist? Märchengestalten von heute? Uns scheint, es sind keine Märchengestalten, weil ihnen die Transformation abgeht. Es sind auch keine Schreckgestalten, die einen gefährlichen Aspekt, die Verapparatierung des heutigen Lebens, vor Augen und Geist führen.
«Es sind farbige Objekte, weiter nichts», bei denen man keinen Hintersinn suchen sollte, schreibt Paul Nizon im Ausstellungskatalog. Einige Zeilen später heißt es allerdings: «Was wir assoziieren, ist schöne geglättete Schalthebelwelt.» Also doch Sinnbild?
Uns erscheinen diese Dinge (wie manches, was heute als Kunst oder als Nichtkunst offeriert wird) anderen Kategorien anzugehören. In mancher Beziehung gerade noch das gute altmodische Kunstgewerbe berührend. Vielleicht notwendige Versuche, von denen aus, paradox zu sagen, vielleicht klar wird, daß trotz allem das Feld der Kunst, das merkwürdig unverändert geblieben von den Anfängen des formenden Menschen bis heute, ja bis heute, unerschöpflich ist und bleiben wird.
Will Grohmann hat die Ausstellung mit einer charmanten, zugleich optimistischen wie melancholischen Causerie eröffnet, mit der er für das Schaffen der Jugend warb und trotzdem den Finger auf jene Grenzstellen legte, an denen eben das Feld der Kunst zu Ende ist.

H. C.

Janos Németh. Tafelbilder
Galerie Suzanne Bollag
25. März bis 26. April

Janos Németh kam als junger Ungar 1956 nach der Schweiz und absolvierte, nach früheren Studien in Budapest, die Zürcher Kunstgewerbeschule als Graphiker, als der er heute in Basel tätig ist. Die Bilder, die er bei Suzanne Bollag vorlegt, sind außerordentlich sorgfältig durchgearbeitete Farbmaterialstrukturen, die im optischen Bestand in mancher Hinsicht plastischen Reliefkarten verwandt erscheinen. Obwohl sie kleinteilig aufgebaut sind, wirken sie überraschend geschlossen und ruhig. Die Oberfläche ist ständig gekräuselt; es geht in kleine, tief eingeschnittene Täler, die Kämme der Farbhügel besitzen ungefähr gleiche Höhen. Nichts stößt mit Gewalt in den Raum, und bei aller Beweglichkeit der einzelnen Bildteile vermeidet Németh die Heftigkeit, zu der diese Art der Behandlung der Farbmaterie verleitet. Darin und in den außerordentlich subtilen, fast bis ins Mikromäßige gehenden einzelnen Farbakzenten liegt der Reiz und auch die innere Lebendigkeit dieser Bilder, die in mancher Beziehung mehr emailhafte Gebilde sind. Hier liegen auch die Grenzen. Das heißt, hier ist der Punkt, an dem sich die Frage weiterer bildnerischer Entwicklungsmöglichkeiten stellt. So gesehen, sind die Arbeiten Némeths wohlabgerundete Bildmaterialstudien und – wie uns scheint – zugleich unter Sprengung der jetzt vorliegenden Bindungen Versprechen für eine Zukunft.

H. C.

Pforzheim

Schweizer Malerei und Plastik 1945–1965
Reuchlinhaus
13. Februar bis 13. März

In Pforzheim – es folgen Koblenz, Kassel, Kaiserslautern, Wuppertal und Bremen – gastierte eine mit Beihilfe des Landes Baden-Württemberg, der Stadt Pforzheim und der Stiftung Pro Helvetia veranstaltete Ausstellung «Schweizer Malerei und Plastik 1945–1965». Damit wurde endlich für die lebenden Schweizer Künstler etwas getan, was in andern Ländern – und in der Schweiz wenigstens auf anderen Gebieten – längst Usus ist: eine von öffentlicher Hand subventionierte Vorstellung des kulturellen Schaffens der Schweiz im Ausland. Ganz besonders ist hier zu begrüßen, daß diesmal nicht die übliche demokratische Methode mit großer Jury angewendet wurde, sondern einem Einzelnen die Kompetenz und damit auch die Verantwortung überbunden wurde. Mit Dr. Hans Curjel fand sich für diese Aufgabe eine Persönlichkeit, die ihre Übersicht und ihre klare Stellungnahme längst unter Beweis gestellt hat; Curjel wagte es denn auch, eine sehr eigenwillige und in manchen Fällen erfrischend unpopuläre Auswahl zu treffen.
Die Ausstellung fordert wieder einmal dazu auf, das Charakteristische einer «schweizerischen» Kunst zu definieren. Glücklicherweise wird in der vorliegenden Auswahl keineswegs versucht, eine «typische» einheimische Malerei in irgendeiner Form zu postulieren. Eindeutig kommt jedoch zum Ausdruck, daß sich in den oberen Qualitätsbereichen die Herkunft, die tiefe Verwurzelung am deutlichsten abzeichnet. Einen alle andern weit übertreffenden Eindruck bieten die Figurengruppe und die Zeichnungen Alberto Giacomettis, dessen besessenes Ringen um eine Realität, um den nicht mehr flüchtigen «Kern» der Erscheinungen (wie bei den Besten, bei Hodler, Meyer-Amden, Auberjonois usw.) als etwas typisch Schweizerisches erlebt werden kann. Je tiefer das Qualitätsniveau (selbstverständlich relativ gesehn), desto eher nähern sich die Formulierungen dem sogenannten «internationalen Stil»; eine Beobachtung, die sich natürlich in allen Ländern machen ließe.
Dr. Curjel gruppiert «seine» Künstler im Katalogvorwort in Geometrisch-Konkrete, abstrakt Komponierende, Surrealisten, Abstrakt-Expressionistische und figürlich Malende. Zweifellos gibt die erste Gruppe am eindeutigsten eine schweizerische Sonderform; wenn auch nicht alle dabei Beteiligten die Qualität der Lohse, Bill, Glarner und eventuell Baier erreichen, so strahlt hier die eindeutige, positive Stellungnahme zu unserer Zeit und ihrer ständigen Bewußtseinsforderung eine vielleicht manchmal etwas einseitige, vielleicht auch nivellierende, jedenfalls aber eine erfrischend klare, unsentimentale Kraft aus. Die umfassendere Aufgabe der Verbindung dieses Zeiterlebens mit weniger theoretischen, sondern vital-menschlichen Maßstäben (Proportionen, Rhythmen, Formen) bieten Le Corbusier einerseits und die Metallplastiker Robert Müller, Luginbühl, dazu auch Bodmer und Wiggli andererseits. Tschumi und von Moos wirken als eigenständige Vertreter einer surrealistischen Weltsicht, während die Maler der abstrahierend expressionistischen Tendenzen ganz eindeutig von den dynamisch durchgestalteten «Métrobildern» Wilfrid Mosers dominiert werden, die, zusammen mit den hier zum erstenmal in einem schweizerischen Zusammenhang gezeigten, ungemein dichten und geklärten Kompositionen Fritz

Hufs, fast als einzige dem Stiefkind der Schweizer Malerei, der Farbe, wirklich gerecht werden. Im Räumlichen hält diesen Spitzen das Strukturrelief Kemenys die Waage. Von den figürlich Malenden vermögen nur Varlin und Gubler zu überzeugen, wobei vor allem der Letztgenannte in den wohl ausstellungstechnisch bedingten Kleinformaten nicht voll zur Geltung kommt.

Mit den genannten Künstlern hätte man meines Erachtens eine reizvolle Schau von sehr beachtlichem Niveau zusammenstellen können; die weiteren rund zwanzig Namen verbreitern das Gesamtbild, verwischen es jedoch auch ein wenig. Es sind nun jene Künstler, die zum Teil mit Begabung und mit durchaus persönlicher Prägung auf die internationalen Stile reagieren. Gilt es hier, einen wirklichen gerechten Überblick über das Schweizer Schaffen zu geben, so ist ihre Beteiligung zweifellos gerechtfertigt. Durch die lobenswerte strikte Beschränkung auf die Werke der letzten zwanzig Jahre (also durch das Wegfallen der Auberjonois, Wiemken usw. und der heute nicht mehr in Vollkraft Schaffenden) gewinnt ihr Beitrag an Bedeutung.

Es bleibt zum Schluß noch festzustellen, daß die fünf dominierenden Persönlichkeiten Exilschweizer sind: Giacometti, Corbusier, Müller, Moser und Glarner haben ihren entscheidenden Durchbruch nicht in der demokratischen und darum kunstfeindlichen Enge und Geborgenheit der Heimat, sondern in einer viel härteren, ja grausameren, aber auch großräumigeren und geistig freieren Umwelt vollzogen. Das mag keine Bedingung sein, gibt aber doch einen wichtigen Hinweis auf die Notwendigkeit der Konkurrenz und der Konzentration auf sich selbst in einer nicht allzu neutralen Umgebung.

P. F. A.

Pariser Kunstchronik I

An der Bedeutung der vierten «Biennale des Jeunes», dieser Riesenmanifestation im Musée d'Art Moderne, ist kein Zweifel mehr möglich. Auch experimentelle Musik, Kurzfilme, avantgardistisches Theater, Poesie und Architekturprojekte, kurz, alles, was die jungen Künstler in den verschiedensten Gebieten bewegt, wurde hier diskutiert und beobachtet.

Das Programm dieser Biennale entsprach offensichtlich einem wachsenden Bedürfnis nach Kollektivarbeit. Viele von diesen Gruppenarbeiten konnten allerdings aus Platzmangel nur in kleinen Modellen verfertigt werden. Anderseits zeigten riesige Diapositive gemeinsame Arbeiten von Architekten und Künstlern. Zwischen «Integration der Künste» und synkretistischen Neigungen suchen viele Künstler, die mit Architekten zusammenarbeiten, neue Lösungen. Man vernahm aus Gesprächen mit ihnen, daß eben diese Zusammenarbeit ihre Daseinsberechtigung als Künstler garantieren solle. Zum Kriterium für viele von ihnen wird der Grad ihrer Verbundenheit mit dem neuen technischen Fortschritt und ihre Anteilnahme an neuen menschlichen Entwicklungsmöglichkeiten.

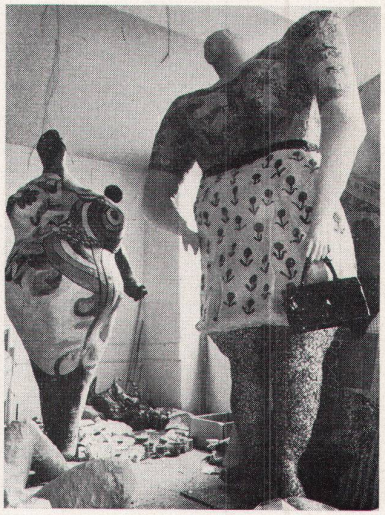
Ein Besuch der nach Nationen eingeteilten Säle ermöglichte einen breiten Überblick über die heterogenen Einflüsse, denen die heutigen Künstler unterworfen sind. Wenn vor zwei Jahren das Aufkommen der Pop Art auffallen mußte, so dominierte jetzt die «Nouvelle Figuration» und vor allem die «Figuration narrative». Außer Op Art schienen noch verschiedene konstruktivistische Kunstrichtungen wiederaufleben zu wollen. Die Engländer (die USA waren bezeichnenderweise abwesend) fielen mit ihrer Farbfrische in den meisten Op-Werken auf.

Bemerkenswert in dem turbulenten Ensemble war neben den farbfreudigen Österreichern die Gruppenarbeit von drei Schweizern (Andreas Christen, Markus Rätz und Willi Weber), welche in einem magisch erhellten Durchgangsraum ausschließlich weiße, streng strukturierte Reliefs zu einer vornehmen Einheit komponiert hatten.

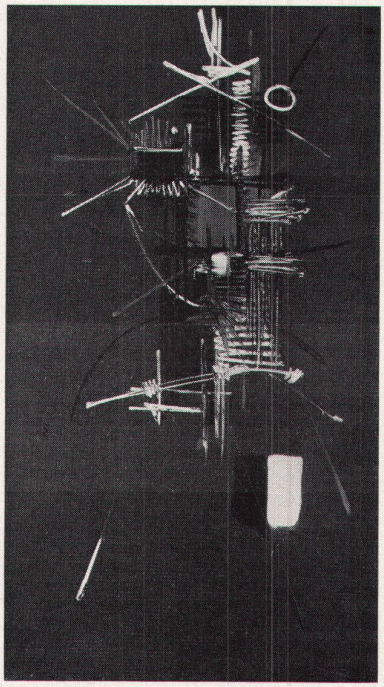
Der Saal der Deutschen zeichnete sich durch die einheitliche Qualität aus, trotz der Verschiedenheit der Werke der ausstellenden Künstler. So sah man zum Beispiel ein beeindruckendes großes, über einen weißen Stuhl kriechendes Raupenobjekt aus Nägeln von Uecker, Haushalt- und Büromaschinen, in surrealistischer Technik gemalt von Klapheck, die rhythmisierten Reliefplatten von Mack und die sehr großzügig gemalten temperamentvollen großen Zeichen von Völkle.

In diesem Panorama von Kunstäußerungen der Jugend aus der ganzen Welt wurde hauptsächlich die Vielschichtigkeit der Problemstellung sichtbar, so daß es nicht leicht hält, die Zukunft dieser Generation vorauszuahnen.

Vier jungen Kritikern (Raoul Jean Moulin, Marie-Thérèse Mougis, Jean-Jacques Lévèque, Jeanine Lipsi) hatte man vorgeschlagen, die große Eingangshalle durch monumentale Bilder von acht durch sie bestimmten Malern ausstatten zu lassen. Es war also die Aufgabe gestellt, einen architektonischen Raum durch künstlerische Aussagen neu zu gestalten. Trotz der Kontakte, die die Maler vor der Biennale miteinander haben konnten, wurde aber, wegen der Unterschiede der ästhetischen Vision der bestimmenden Kritiker, nur in der äußeren Situation (dem Problem, eine Riesenfläche zu bemalen) eine gemeinsame Intensität erreicht.



1



2

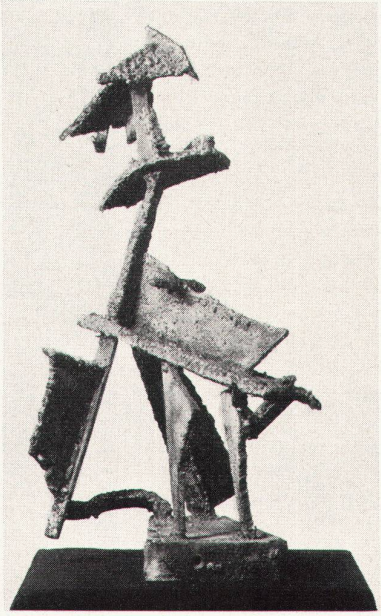
1
Niki de Saint-Phalle, Nanas. Galerie Iolas, Paris

2
Georges Mathieu, Otelle, 1965. Galerie Charpentier. Paris

Photo: 2 Daniel Frasnay, Paris

Die zahlreichen kleinen Nebenmanifestationen in vielen Galerien der Stadt, im Katalog als «Manifestations annexes à la Biennale» bezeichnet, ergaben tatsächlich den Eindruck, als ob die ganze Stadt ein Riesenlaboratorium geworden sei. Viele dieser Nebenmanifestationen wollten, als Ergänzung zur Biennale oder in

3



4

3
Yasse Tabuchi, Le bouquet II, 1963. Galerie Ariel, Paris

4
Robert Jacobsen, Eisenplastik. Galerie de France, Paris

Reaktion auf sie, auf dort nicht zu findende Werte aufmerksam machen.
Michel Ragon hat in der Galerie Lacloche Bury, Chavignier, Guitet, Kosice, Nikos, Philolaos, Schneider gemeinsam eingeladen, ein Studio innenarchitektonisch auszubauen (Studio Meublé). Die ganze Gruppe wollte zeigen, wie die heutige kalte Architektur mit ihrem Übermaß an rechten Winkeln durch Künstler vermenschlicht werden könnte. Alle Gebrauchsgegenstände des ganzen Wohnraumes, auch die Television, das Büchergestell, die Bibliothek und anderes, sollten neue, durch sie geprägte Formen erhalten.

Die Galerie Lambert zeigte junge tschechische Künstler, bei denen die surrealisierenden Tendenzen vorherrschen. Um nicht zu viele Beispiele anzuführen, seien hier nur drei Bildhauerausstellungen erwähnt. Während an der Biennale mehr plastische Objekte mit neuen Materialien (wirklichen, dem Alltag entnommenen) gezeigt wurden, wobei ihr «Dasein» als Kunstwerk durch den jeweiligen philosophischen Hintergrund gerechtfertigt und erklärt wurde, ging es hier um Bildhauer, deren Konzeption noch traditionell materialverbunden und deren Problematik ausschließlich im plastischen Werk selber fundiert war. In der Galerie A sah man den etwas barocken Bildhauer Dyens, in der Galerie Suzanne de Coninck die aus zwei Metallen verfertigten Skulpturen des Kanadiers Trudeau und in der Galerie Zunini sieben junge Bildhauer, deren Freude an der Materialbearbeitung und deren Hang zu Monumentalität evident waren.
Auch einige Einzelausstellungen fielen gerade wegen ihrer stark individuellen Prägung jenseits der allgemeinen Strömungen auf. Für den Beschauer waren viele persönliche Entwicklungen zu verfolgen, so die gigantischen, bunt bemalten, an Karnevalsfiguren erinnernden Puppen, die «Nanas», von Niki de Saint-Phalle in der Galerie Iolas, die immer dekorativer wirkenden und vor allem ästhetischen Zeichen von Mathieu (Galerie Charpentier), die leuchtenden, echt malerischen, freien Bilder von Tabuchi (Galerie Ariel), die kräftigen letzten Gemälde von Maryan (Galerie de France), später die auf eine einfache Indikation beschränkte Malerei eines Aguyao (Galerie Jeanne Bucher), die letzten Werke des Bildhauers Visieux (Galerie Point Cardinal) und des etwas eleganter gewordenen Hajdu (Galerie Knoedler) sowie die kräftigen Eisenfiguren von Jacobsen (Galerie de France). Jeanine Lipsi

Zeitschriften

Flexibel bauen

Das «*RIBA Journal*» (GB), März 1966, enthält einen Vortrag, den der Architekt Philip Dowson am Royal Institute of British Architects gehalten hat, mit dem Titel «Des Architekten Ansicht zur Architektur». Dowson, dessen Leckhampton House im WERK 1/1966 vorgestellt wurde, erläutert in erster Linie seine Arbeiten, von denen zwei weitere Universitätsbauten interessant sind.
Er schildert seine Laufbahn und deren entscheidende Stadien; wichtig wurde ihm dabei das Problem: «... Wie die Bedürfnisse der industriellen Methode in Einklang bringen mit denen einer lebenswerten Umwelt – wie Vorsorge treffen für Massenbedarf, ohne ihn zu zermalmen durch gerade die Maßnahmen, die entworfen sind, ihn zu befriedigen?»
Beim Eintritt in das Büro Arup kam dann die Erfahrung der Gruppenarbeit hinzu, die für ihn so befriedigend wurde, daß er den Gedanken an ein eigenes Büro, für das sich die Möglichkeit bot, zugunsten dieser Zusammenarbeit fallenließ. Er betont deshalb auch, daß die gezeigten Entwürfe das Ergebnis der Zusammenarbeit sind.
Neben Industrie- und Wohnbauten zeigt Dowson Laboratorien für die Universität Birmingham. «Ein Laboratorium ist 'geschachtelte Dienste', und die Struktur muß sich gänzlich deren Erfordernissen anpassen. Wir bauen keine 'Leitungen', aber stellen sicher, daß die Konstruktionsmethode ein fortlaufendes horizontales und vertikales Netz von Räumen liefert, ein Netzwerk von strukturellen Unterbrechungen.»
Die Konstruktion basiert auf einer vorfabrizierten Betonplatte von 6 m Seitenlänge und 17 t Gewicht, um die horizontale und vertikale Versorgungsraster angeordnet sind. Besonderer Bedacht wurde auf Wachstum und Veränderung genommen.
Der Entwurf für die Loughborough University of Technology ist geprägt von der Notwendigkeit, einen Baukomplex zu planen, dessen Funktionsschema und endgültige Größe heute noch nicht bekannt sind, in dem die Fakultäten möglichst wenig abgegrenzt sein sollen.
Deshalb wird besonderer Wert auf die große Anpassungsfähigkeit der Baustruktur an verschiedenste Nutzungsarten gelegt. Ausdehnung und Veränderung der ganzen Anlage wie auch der einzelnen Teile sind eingeplant.
Dowson sagt:
«Es gibt ein dichtes Nebeneinander von Leben und Wohnen, Zusammentreffen und Ausruhen, und das alles macht das Leben einer Universität aus. Von der Beteiligung der aufeinanderfolgenden Generationen von Studenten (die ihr Verhalten ändern werden, wie die Gesellschaft sich ändert), wird das Leben und die Vitalität dieser Gesellschaft des Lernens abhängen. Wir haben ein Rahmenwerk zu schaffen, in dem dieser Organismus von Individuen sich entfalten kann. Er wird so mannigfaltig sein wie die Menschen, die ihn bilden; er kann keine einzelne Sache, auch keine Serie von Sachen sein – ganz sicher kein Monument.
Um zu leben, muß er eine Menge von Aktivitäten einschließen, aber schließlich muß er eine eigene reiche Identität

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Fritz Pauli	7. April – 30. Mai
		Hans Purrmann	14. Mai – 12. Juni
	Galerie 6	Martin A. Christ	30. April – 28. Mai
Arbon	Schloß	Anny Vonzun – Leonhard Meisser	1. Mai – 30. Mai
Ascona	Galerie Cittadella	Hermanus – Max Läubli	23. April – 13. Mai
		Urs Dickerhof	14. Mai – 3. Juni
Auvernier	Galerie Numaga	Louttre	16 avril – 15 mai
Basel	Kunstmuseum	Arshile Gorky	30. April – 5. Juni
	Kunsthalle	Junge Berliner Künstler	7. Mai – 12. Juni
	Museum für Völkerkunde	Metall. Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen	25. Januar – 30. November
	Gewerbemuseum	Modern – Modisch	23. April – 28. Mai
	Galerie d'Art Moderne	Vic Gentils	26. März – 31. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Peintres naïfs	6. Mai – 6. Juni
Bern	Kunstmuseum	Paul Klee, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Lionel Feininger aus der Sammlung Felix Klee	26. Mai – 28. August
	Kunsthalle	Strukturen in Weiß und Pop	21. Mai – 26. Juni
	Anlikerkeller	J. R. Schläppi	8. Mai – 28. Mai
	Galerie Toni Gerber	Kurt Fahrner	13. Mai – 5. Juni
	Galerie Verena Müller	Rudolf Zender	30. April – 26. Mai
	Galerie Schindler	Sugai	13. Mai – 4. Juni
	Galerie Spitteler	Margherita Osswald-Toppi	7. Mai – 28. Mai
	Kornfeld & Klipstein	Otto Tschumi	30. April – 24. Mai
Biel	Galerie Socrate	Hugo Brè	7. Mai – 2. Juni
Brig	Galerie Zur Matze	Lars Bo	6. Mai – 2. Juni
Carouge	Galerie Contemporaine	Jean Baier	12 mai – 1 juin
Duggingen	Galerie Rainreben	Edwin Keller	30. April – 29. Mai
Eglisau	Galerie am Platz	Fritz Zbinden	7. Mai – 5. Juni
Frauenfeld	Galerie Gampiross	Rolf Flachsmann – Werner Ammann	16. April – 12. Mai
Genève	Musée d'art et d'histoire	Graveurs vaudois	30 avril – 12 juin
	Athénée	Lucien Gronauer	13 mai – 8 juin
	Galerie Georges Moos	Jean-François Liegme	21 avril – 28 mai
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Eric Munster	14. Mai – 9. Juni
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Aurèle Barraud	7 mai – 22 mai
		Schreiter	28 mai – 12 juin
	Club 44	Noël Devaud	30 avril – 21 mai
Lausanne	Galerie Bonnier	Rodin – Laurens – Etienne-Martin	20 avril – 30 mai
	Galerie Pauli	Dzamonja Dusan	5 mai – 4 juin
Luzern	Kunstmuseum	Johann Robert Schürch, 1895–1941	22. Mai – 19. Juni
	Galerie Räber	Dmitrienko	16. Mai – 5. Juli
Neuchâtel	Musée d'art et d'histoire	Amis des Arts de Neuchâtel	14 mai – 12 juin
Olten	Neues Stadthaus	Berger – Coghuf – Glatt – Lermite – Schnyder	24. April – 22. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Maria Geroe-Tobler	16. April – 30. Mai
	Galerie zum gelben Hahn	Ferdinand Hodler	16. April – 28. Mai
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Kurt Georg Becker	24. April – 30. Mai
	Galerie Stadthausgasse	Emil Müller	9. Mai – 28. Mai
Sissach	Schloß Ebenrain	17 Aargauer Künstler	16. April – 15. Mai
Solothurn	Galerie Bernard	Aspekte heutiger Kunst	14. Mai – 11. Juni
Thun	Galerie Aarequai	Helene Pflugshaupt	6. Mai – 6. Juni
Zofingen	Zur alten Kanzlei	Karl Landolt	23. April – 15. Mai
Zürich	Kunsthaus	D'Altri – Herbst	23. April – 22. Mai
	Graphische Sammlung ETH	L'Œuvre gravée	30. April – 30. Mai
	Helmhaus	Jenny Losinger – Sonia Sekula – Arend Fuhrmann	7. Mai – 1. Juni
	Strauhof	Max Frühauf	27. April – 15. Mai
		Tibetanische Teppichknüpfkunst	18. Mai – 12. Juni
	Galerie Beno	Attilio Vella	4. Mai – 28. Mai
	Galerie Suzanne Bollag	Rudolf Mumprecht	28. April – 31. Mai
	Galerie Bürdeke	Jacques Alerini – Coré	23. April – 12. Mai
	City-Galerie	Carl Bucher	11. Mai – 31. Mai
	Galerie Form	Werner Bischof	26. April – 24. Mai
		Franco Cianetti: Werke von Alberto Giacometti, Zoltan Kemeny, Marino Marini	26. Mai – 21. Juni
	Galerie Daniel Keel	Hans Fischer (fis)	3. Mai – 4. Juni
	Galerie Obere Zäune	Gustave Buchet	5. Mai – 30. Mai
	Galerie Orell Füssli	Franz Gertsch	16. April – 14. Mai
		Carl Roesch	21. Mai – 11. Juni
	Galerie Palette	Jean Baier	16. April – 12. Mai
	Rotapfel-Galerie	Ellisif	14. April – 7. Mai
		Bruno Bischofberger	12. Mai – 7. Juni
	Galerie Staffelei	Horst Beck	30. April – 26. Mai
		Hannes Grosse	28. Mai – 23. Juni
	Galerie Wolfsberg	O. Dalvit – R. Forissier – I. Bamert	5. Mai – 28. Mai
	Galerie Renée Ziegler	Matias Spescha	15. Mai – 30. Mai
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr