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

Band: 54 (1967)

Heft: 1: Wissenschaftliche Institute - Stadttheater Ingolstadt

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

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

carica var. domestica), der sich auf ein Mäuerchen stützt, trägt violette Früchte. Dicht daneben zeigt ein Ableger eines Feigenkaktus (Opuntia ficus indica) seine gelben Blüten. Ein unterirdischer Kellereingang endet als rundgemauerte Öffnung im tieferliegenden Weinberg. Seine Wölbung wird von der Prunkwinde (Ipomoea rubro-coerulea) dicht umspannt. Eine mit Wein berankte Pergola, zwischen deren seitlichen Bögen bepflanzte und nach alten Mustern verzierte Tonvasen stehen, führt zurück an das Haus.

Dieser mit Phantasie und Fleiß angereicherte ehemalige Obstgarten ist gegen das Gäßchen und ein nachbarliches Grundstück durch hohe Mauern geschützt. Letztere und das Gebäude halten im Winter die scharfen Meereswinde ab. Landeinwärts markieren niedrige Mäuerchen die Grenze zwischen dem Garten und den verpachteten Weinbergen. Weiter entfernt sieht man einen Wehrturm und einzelne Häuser, ebenso zwischen Weinstöcken gebettet. Je nach Beleuchtung ist der Gipfel des Epomeos nah oder fern. Aus seinem Krater stammt die Erde, die, wie hier auf diesem Grundstück, regelmäßig bewässert, so außerordentlich fruchtbar ist. J. Hesse

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Es ist schwierig, in einer Monatschronik über die Tendenzen im Basler Kunstleben zu berichten, denn für richtige Strömungen brauchte es schon eine gewisse Fülle. Der Kürze zuliebe wollen wir dennoch kühne Gedankenverbindungen nicht scheuen und zum Beispiel versuchen, für die Ausstellungen von *Dorothea Tanning* (Galerie d'Art Moderne) und *Horst Janssen* (Kunsthalle) in der skurrilen erotischen Thematik, die mühelos ohne Männer auskommt, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Beide tragen übrigens ihre Motive mit größter Eleganz vor. Bei Frau Tanning läßt die Ausstellung nicht erkennen, wie sich ihre Formensprache gebildet hat; wir bekommen die malerisch wie farbig sehr gepflegten Bilder als fertige Ergebnisse vorgesetzt. Bei Janssen dagegen ist gut zu verfolgen, wie ihn seine ersten Forschungsreisen auf dem Zeichenblatt in die Nähe des Expressionismus führten, wie er dann von der Jugendstil-Linie (etwa Schiele) aus das Feld für sich eroberte. Janssen muß ein besessener Zeichner sein; ein geborener Zeichner ist er jedenfalls. Mit Recht hob die Ausstellung die Selbstbildnisse von den etwas anekdotischeren Blättern ab: sie sind von einer selten unflätigen Schönheit, wie wenn Janssen sich selbst als eine Fleur du mal sehen würde.

Die letztjährige Kunsthalle-Ausstellung «Signale» hatte in Basel eine Auswahl von «hard-edge-» oder «field-painting» vorgestellt (unter anderen Noland, Held, Kelly). Sei es direkt von der Quelle oder über die Ausstellung – bei einigen der Jüngeren hat es, nach den Wettbewerbsentwürfen im *Staatlichen Kunstkredit* zu urteilen, eingeschlagen. Remund steckt mitten drin, während Mutzenbecher in seiner (nicht etwa leichtfertigen) Suche nach einer angemessenen Bildsprache schon wieder darüber hinaus gegangen ist und beim späten Matisse einen neuen, malerischeren Anknüpfungspunkt sucht. Der in Paris lebende ehemalige Basler *Pierre Haubensak* ist zurzeit der entschiedenste Vertreter dieser Tendenz. Seine große Ausstellung (Galerie Handschin) ist von einer schönen Klarheit und Fülle. *Marcel Schaffner* (Galerie Riehentor) scheint der einzige zu sein, der seinem ursprünglichen Einsatz beim abstrakten Expressionismus treu geblieben ist – logischerweise, denn bei ihm sitzt es am tiefsten; von ihm ging der Impuls aus, der während Jahren in Basel zu spüren war. Wenn auch eine Beschreibung seiner jetzigen Bilder nicht sehr anders tönen würde als vor einigen Jahren, darf man sich von dieser Konstanz nicht täuschen lassen; bei keinem ist so wenig Formel wie bei Schaffner. Man hat im Gegenteil den Eindruck, daß er wieder einmal Gefahr lief, die ohnehin nur mit Anstrengung zusammengehaltene Gesamtform seiner Bilder explodieren zu sehen, vor lauter Fülle der malerischen Ideen.

In jedem Fluß gibt es am Rande eine Gegenströmung; in Basel treibt darin *Jürg Kreienbühl*, Paris. Dazu paßt, daß er nicht in einer Galerie ausstellte, sondern in einer großen leerstehenden Wohnung den genau angemessenen Rahmen fand. Der Charakter seiner Frontberichte aus einer Bidonville hat sich so wenig geändert wie die Barackenvorstädte, so wenig wie das muffige Leben, das sich in ihnen abspielt. Kreienbühls Bewegung zu immer weiter getriebenem Naturalismus hat einmal eingehalten, und eine gewisse Holprigkeit von Komposition und Pinselschrift ist geblieben, die ihn vor dem Umkippen ins Biedermeier bewahrt. Das Eigenartige an Kreienbühls Bildern ist die Zwischenlage zwischen dieser Herbheit und der mitschwingenden naturalistischen Süßigkeit.

Picasso (bei Beyeler) ist natürlich hors concours zu behandeln. Daß man aber nicht glaube, es handle sich um eine der vielen Auch-noch-Picasso-Ausstellungen, die um des Meisters fünfundachtzigsten Geburtstag herum florieren! Nicht nur ist es so, daß die vorhandenen Bilder für *eine* Ausstellung zuviel sind und eine Fortsetzung folgen wird (Februar/März): die Qualität der Ausstellung ist begeisternd. Die meisten Bilder sind für Basel ganz neu, und eine gute Anzahl hat man vermutlich überhaupt noch nie in der Öffentlichkeit gesehen; sie stammen von Picasso direkt. Zur Abrundung sind wiederum einige gut ausgewählte Leihgaben dazugekommen.

Ähnliches ist nachzutragen über die vorangegangene *Bonnard*-Ausstellung. Sie gehörte in den ein wenig überall feststellbaren Zug zur Neubewertung Bonnards. Es scheint, daß man ihn aus dem Klassikerhimmel, Abteilung Schönes-Allzuschönes, wieder näher zu uns zu holen beabsichtigt und daß man willens ist, unter der perlmuttrigen Schönheit der Oberfläche die Kraft der Komposition zu sehen, in der Bonnard Cézanne am nächsten steht. Auch die alles andere als harmlos glatte Sinnlichkeit ist es wert, daß man sich ihr wieder frisch aussetzt. c. h.

Carouge

Heinrich Richter
Galerie Contemporaine
du 15 octobre au 15 novembre

Polonais d'origine, fixé à Berlin depuis 1948, Richter a dû à une bourse de l'Etat français de pouvoir faire un séjour d'études à Paris en 1952. Depuis, son œuvre a pris de plus en plus d'ampleur et d'acuité et s'est imposée au gré des expositions tant en Allemagne qu'en Hollande et au Mexique, parmi les plus représentatives d'une certaine tendance des recherches actuelles. Richter, dont la technique est irréprochable, est de ceux qui possèdent leur propre univers et nous intéressent autant par leur vision que par la sûreté et l'originalité de leur style, ce qui frappa sans doute l'écrivain Günther Grass qui lui demanda d'illustrer son roman «Die Blechtrommel». Figurative sans dépendre aucunement de la nature dont il utilise les données en toute liberté, sa création, à tendance surréalisante, témoigne d'une invention fortement teintée d'érotisme. La femme y est partout présente par des allusions plus ou moins précises à ses caractères morphologiques dont le dessin s'associe à des formes variées de divagations oniriques sur le thème de la chair. L'artiste y

démontre un talent tout particulier dans la façon de traiter la figure et dans l'art de créer des atmosphères d'une intense ambiguïté. Son trait, d'un indiscret raffinement, sait saisir avec esprit, comme en passant, ici et là, un détail suggestif qui donne tout son relief à la composition et fait valoir la forme que la couleur légère achève de modeler. Dans des harmonies claires, la vivacité des tons se trouve compensée par la finesse des notations. Dans son ensemble, cet art se caractérise par un mélange d'audace et de retenue, Richter possédant incontestablement l'art de dire beaucoup sans jamais insister ni s'appesantir. A une époque marquée par les incertaines aspirations à un retour à la figuration, il nous semble – sans s'être jamais arrêté à cet aspect du problème – donner une réponse péremptoire à la question et apporter, sinon une solution, sa solution. G. Px.

Lausanne

Jean Fautrier
Galerie Bonnier
du 14 octobre au 30 novembre

Vigueur, violences contenues, pathétiques prises de conscience d'une dramaturgie qui plonge ses racines dans le vif de l'expérience humaine, l'art de Fautrier, dès ses débuts et durant sa première période, révéla l'un des esprits les plus singuliers de son temps. L'évolution de sa recherche, qui devait se traduire dans son œuvre par le passage de l'expressionnisme figuratif à l'expressionnisme abstrait, devait le situer parmi les hommes qui ont le plus contribué à l'ouverture de nouvelles voies dans l'art moderne. C'est la seconde et dernière manière de l'artiste que la Galerie Bonnier a présentée dans une sélection remarquablement complète où se pouvaient comparer les aspects variés selon les techniques d'une même création. Fautrier, pionnier de l'informel, fit dans cette orientation ses premières expériences dans les années vingt. C'est par un long travail silencieux qu'il les amena jusqu'à l'aboutissement que l'on connaît. L'exposition lausannoise a su mettre en relief le côté secret de cette personnalité hors série, le caractère précieux et rare d'une longue poursuite d'un idéal gardé avec intransigeance. Les signes fougueusement tracés dans les hautes pâtes, raffinement du ton, légèreté et transparence de la touche qui trace les signes, témoignent dans les huiles du splendide épanouissement des dernières années.
Un ensemble de sculptures, bronzes pour la plupart, réalisées entre 1927 et 1944, révélait un aspect beaucoup moins connu de cette œuvre, et retraçait, de la «Tête de jeune fille» de 1928 à «L'Otage» de 1944, l'essentiel de son évolution. Mais cette exposition rappelait encore que Fautrier fut dès longtemps l'un des grands graveurs de notre époque. De 1927 à 1964, c'était une véritable rétrospective de son œuvre gravé en une cinquantaine d'eaux-fortes d'un intérêt passionnant. G. Px.

Zürich

Druckkunst des Jugendstils
Kunstgewerbemuseum
12. November bis 30. Dezember

Die Ausstellung schließt sich den Manifestationen an, die das Zürcher Kunstgewerbemuseum seit der grundlegenden Ausstellung von 1952 verschiedene Male der Epoche um 1900 gewidmet hat. Sie war eine Variante einer vom Kunstamt Berlin-Charlottenburg unter Leitung des Jugendstil-Spezialisten Hans H. Hofstätter und Eberhard Knoch zusammengestellten Schau, deren Katalog die Zürcher Veranstaltung begleitet. Unter Weglassung von Teilen des Berliner Materials war sie aus Beständen des Zürcher Kunstgewerbemuseums ergänzt. Ein gehaltvoller Beitrag Hofstätters, der in der Druckkunst des Jugendstils, die in der Buchkunst kulminiert, eine Spiegelung des Gesamtkunstwerk-Charakters der Art-Nouveau-Tendenzen betont, leitet den Katalog ein.
Die Ausstellung ist frei von der spekulativen Überschätzung des Phänomens Jugendstil, durch die das Bild jener kurzen Epoche in letzter Zeit so oft entstellt wird und die – wenn auch zuweilen mit sympathischem parodistischem Unterton – zu erneuter Stilimitation beigetragen hat. Der Jugendstil war ein wundervolles, rasches Aufflammen, eine Öffnung zu neuen Möglichkeiten, dem einerseits ein ebenso rasches Zusammenfallen, andrerseits die unmittelbare Wendung zu neuen künstlerischen Gestaltungsprinzipien folgte. Es gibt zwei Möglichkeiten, dieses Phänomen zu zeigen: entweder die Konzentration auf die Kernereignisse oder – in Erweiterung – die Darstellung der Übergänge zur «modernen» Kunst. Dazwischen liegen das Gebiet Jugendstil und die Zusammenhänge mit den Zielen der Sezessionen.
Hofstätter bezog in seine Auswahl alle drei Aspekte ein. Die Ergebnisse: die Werke aus der Explosionsperiode – diejenigen Beardsleys und seiner englischen und amerikanischen Genossen, Van de Veldes (dessen frühe Arbeiten leider fehlten), Behrens', E. R. Weiss', vor allem Mackintoshs, Eckmanns, der Wiener Gruppe – bestehen auch heute voll und ganz. Selbstverständlich auch die Franzosen mit Toulouse-Lautrec und den Nabis. Von den «Modernen» erscheint der frühe Kandinsky am stärksten mit der Grundgruppe auch qualitativ verbunden. Nolde, Kirchner und Klee dagegen haben nach Einnahme einer beträchtlichen Prise Jugendstil-Medizin sofort den Schritt in gänzlich neue Bereiche unternommen.
Jugendstil ist nur ein Partialelement ihrer künstlerischen Gestaltung. Sie stehen außerhalb der Thematik der Ausstellung. Zur Ausstrahlung in die sezessionistischen Bereiche gehören Emil Orlik, von fern Käthe Kollwitz, in mancher Beziehung auch die Plakatzeichner wie Hohlwein, die den statischen Faktor, der im Jugendstil der Anfänge eine bedeutende Rolle neben dem dynamischen Lyrismus gespielt hat, sezessionistisch weiterentwickelt haben. Den Tendenzen des ursprünglichen Jugendstils stehen die Virtuosen nahe, wie Marcus Behmer oder Thomas Theodor Heine. Von ihnen ist es nur ein kleiner Schritt zu den Verwässerern – Vogeler-Worpswede, Fidus – und zu den Pathetikern – Melchior Lechter. Hier erhebt sich die Qualitätsfrage: gerade die Ausstellung zeigt die dringende Notwendigkeit, sie zu stellen, denn unerträgliche Sentimentalität, die Verbindung von Weltschmerz und Tandaradei, die Pseudo-Jugendstil vorspiegeln, sind obskure Spielarten, die unter keinen Umständen durch den Anschluß an die Schöpfer der Vorgänge aufgewertet werden sollten. Selten ist ein mit großer und echter Intensität erschienener «stilistischer» Aufbruch, wie es der Jugendstil gewesen ist, so rasch abgeglitten, selten haben die Nutznießer eine Sache so rasch kompromittiert und verwässert. Diese Fakten müssen bei allen Arbeiten über die Kunst um 1900 und bei allen Ausstellungen genau bedacht werden. Die Zürcher Ausstellung ist von der Irritierung als Ergebnis der Nichtbeachtung leider nicht frei gewesen. H. C.

Hendrik Nicolaas Werkman
Kunstgewerbemuseum,
12. November bis 30. Dezember

Hendrik Nicolaas Werkman ist eine der großen Erscheinungen in der neuen Kunst Hollands. 1882 geboren, war er bis 1917 als Drucker tätig. Dann entwickelte er sich zu einem höchst eigenständigen Künstler, dessen Medium nach wie vor der Druck geblieben ist. Im Zweiten Weltkrieg war er Widerstandskämpfer, und kurz vor Kriegsende wurde er von

H. C. Werkman, Komposition aus «the next call» 4, 1924

den Deutschen in Holland erschossen. Sandberg, selbst ein Mann des Widerstandes, hat Werkman mit wenigen Worten sehr schön charakterisiert: «vitalität, charakter, ausdauer und geringe bedürfnisse – das alles war werkman.»

Dazuzufügen ist, daß Werkman voll von inneren Gesichten war und daß er aus drucktechnischen Möglichkeiten neue, einfache, überzeugende Blätter geschaffen hat. Das Kunstgewerbemuseum hat sich mit der Ausstellung von Werkmans Œuvre ein hoch anzurechnendes Verdienst erworben, das beim Publikum leider nicht die gebührende Resonanz gefunden hat. Mag sein, daß die räumlich und thematisch unglückliche Kombination mit der Ausstellung der Jugendstil-Druckkunst dabei mitgespielt hat.

Werkmans Schaffen setzt nach einem kurzen Präludium mit dem Beginn der zwanziger Jahre ein. Es ist in Holland die Zeit des Stijl. Werkman erfaßte, daß es um eine neue, reine, in ihren Elementen einfache Kunstsprache ging. Auch er arbeitet mit geometrischen Elementen; im Gegensatz zu den Stijl-Künstlern ist es aber bei ihm «une géométrie en liberté». Auf die Bindung durch den rechten Winkel wird verzichtet, die Analogie zum freien Konstruktivismus hergestellt. Was Werkman, auch in Verbindung mit der Farbe, erreicht, ist eine visuelle Balkensprache, die unter gelegentlicher Einbeziehung von Lettern der Wortsprache gegenübergesetzt wird. Werkman ist künstlerisch konsequent, wie er im Leben konsequent bis zum Ende gewesen ist, aber nie dogmatisch. Seine Bildsprache ist lapidar, aber nie grob; ein in der Realisierung vielleicht primitiver optischer Enthusiasmus gibt den Grundton an. Es strömen immer neue Kombinationen in die Arbeiten, die durch immer neue technische Prozeduren bereichert werden. Auch diese Prozeduren sind lapidar wie die ganze Natur Werkmans; sie kokettieren nie mit der Einfachheit – Stempel-, Schablonen- und Walzentechnik –, sondern sie steigern die formalen Gebilde. In späteren Werken treten vereinfachte figürliche Formen auf, die den Blättern illustrativen Charakter verleihen. Ohne mit Léger formal zusammenzuhängen, erscheint Werkman in solchen Arbeiten dem Realismus Légers verwandt, ebenso souverän in der bescheidenen sozialen Bindung. Im Gesamtwerk Werkmans gesehen, stehen solche figürlichen Blätter jedoch nicht ganz auf der Höhe der abstrakten Arbeiten. Dies setzt jedoch seine Bedeutung als künstlerische Erscheinung nicht herab. Werkman könnte für heute nicht nur als Charakter vorbildlich sein, auch als reiner Künstler hat er eine Bahn beschritten, auf der viele Möglichkeiten offenstehen. H. C.

Georges Vantongerloo
Galerie Suzanne Bollag
24. November bis 24. Dezember

Eine postume Geburtstagsausstellung – Georges Vantongerloo, der 1965 gestorben ist, wäre 1966 achtzig Jahre geworden. Genau an seinem Geburtstag fand die Vernissage bei Suzanne Bollag statt. Eine sehr dichte Ausstellung: Gemälde, einige Skulpturen und in Vitrinen kostbare und höchst originelle Arbeiten aus Plexiglas. Die einundzwanzig Nummern des von Max Bill eingeleiteten Katalogblattes geben dem Betrachter einen Begriff des Weges, den Vantongerloo, der zeit seines Lebens ein Außenseiter schien, aber keiner war, durchschritten hat. Es ist eine starke, zugleich aber leise Kunst, streng, mit asketischen Zügen und voll von innerem Reichtum, der zu einem weiten Pendelausschlag in der formalen Sprache und in den Werktypen führt. Ein großer Intellekt und eine ebenso große Intuition – innerer Einfallsreichtum und Sensibilität – heben Vantongerloos Schaffen auf höchste künstlerische Ebene. Vantongerloo gehört zu den – wenn man genau hinsieht doch nicht sehr zahlreichen – Primären der Kunst unsrer Zeit.

Daß diese Tatsache zum Ausdruck kam, war die große Leistung der kleinen Ausstellung, in der die generellen Arbeitsfelder Vantongerloos in Erscheinung traten. Zunächst das Kubisch-Geometrische in einigen, zum Teil frühen, Bildern und Plastiken. So kompakt die kubische Struktur – so leicht, so schwebend, möchte man sagen, die Ergebnisse. Die kubische Skulptur greift weit aus und bezieht dadurch in rätselvoller Weise den Luftraum dem Werk ein; das Gemalte in einfachem rektangulärem Aufbau, aber die Elemente bleiben feingliedrig; das vorherrschende Weiß wird zu einem Teil der gleichsam abstrakten Luft, das Grün zum Lebensstoff wie Chlorophyll, das Rot wie ein Hinweis auf den Kreislauf. Es sind Dinge, die in merkwürdiger Weise im Gedächtnis haften und weiterwirken, auch wenn der Prozeß des Anschauens längst vorüber ist – Beweis, daß es sich hier um außerordentliche künstlerische Vorgänge handelt. Neben solchen rektangulären Gebilden stehen diejenigen in Kurven und Wölbungen. Wie die rechtwinkligen setzen sie mit definitiven Lösungen erster Qualität schon früh, 1917, ein. Völlig eigene Parallelen zu Arp, zeitlich, wenn ich mich nicht täusche, sogar früher als dieser. Geometrische und freie Kurven stehen in Konfrontation mit geraden, rechtwinklig akzentuiert eingefügten, bedeutenden, aber piano vorgetragenen Linien: Askese und höchste Intensität. Aus den Bildern mit feinen, fließenden Linien kommt es zur Entwicklung von vibrierenden magnetischen Feldern, gleichsam vegetativ. Und auch hier: bestimmt und zugleich zart. So feingliedrig dies alles ist, so sehr überzeugt es. In etwas gewagtem Vergleich könnte man sagen: Jackson Pollock in subtilster Lyrik. Was bei Pollock aus expressivem Drang sich auslöst, kommt bei Vantongerloo nicht nur aus großer Weisheit, sondern aus jahrzehntelanger ruhiger künstlerischer Erfahrung. Diese Erfahrung, das heißt der langsame Zeitprozeß der Reifung, bestimmt auch die Drahtgebilde, die mit plastischen Volumina zusammenspielen. In ihnen, in den Kurven und Knoten oder den kugelartigen Gebilden, allesamt aus Plexiglas, geformt und gefärbt in komplizierten, den Autor offenbar faszinierenden Arbeitsvorgängen, lebt sich Vantongerloos innere Bildvorstellung, Phantasie, Laune, Einblick in Unbekanntes und die Umsetzung in künstlerische Wirklichkeit vielleicht am stärksten aus.

Vantongerloos künstlerisches Tun ist mit Naturbeziehungen verbunden wie die Mathematik, deren Denken sich – wenn man so sagen darf – mit dem Denken der Natur deckt. Das Universale, Kosmische: hier realisiert es sich in freiem, immer kontrollierbarem künstlerischem Spiel. H. C.

Trudi Demut – Bert Schmidmeister
Städtische Kunstkammer zum Strauhof
23. November bis 11. Dezember

Zwei größere Gegensätze als das Schaffen der Zürcher Bildhauerin Trudi Demut und des Malers Bert Schmidmeister lassen sich kaum denken. Hie ein nahezu statisches Verhalten in archaisierenden Formen, dort eine tellurische Ballung in Kohle und Farben. Trudi Demut hatte ihre letzte Einzelausstellung 1960 in der

Galerie 58, Rapperswil. Sie hat sich seither insofern entwickelt, als sie noch stärker denn je auf jedes störende Beiwerk verzichtet. Ihre Verwandtschaft zur Reliefkunst und Vollplastik Otto Müllers ist evident, aber irgendwo und irgendwann schimmert ein echt weiblicher Intellektualismus – dies nicht als Paradox verstanden – durch, der ihre Stelen, vor allem aber ihre Zeichnungen und Radierungen noch einsamer, fast weltentrückt werden läßt. Das zeichnerische Vokabular ist auf den einfachsten Nenner gebracht, der sie allerdings zu formalen Höchstleistungen anspornt. Angesichts ihrer Werke seit 1958 wandelt sich die anfängliche Befremdung über eine so konsequente Reduktion in Respekt vor derartiger Askese, die den Blick für die Schönheiten der reinen Linie freigibt. Ihre Arbeiten müßten in unliturgischen Andachtsräumen stehen oder hängen. Dort würde ihre Wirkung in hohem Maß gesteigert, und die Purität ihrer Haltung käme unverhüllt zur Geltung.

Bert Schmidmeister ist ein temperamentvoller Zeichner mit dem Kohlestift, der die Reiseskizzen entmaterialisiert und den schwarzweißen Blättern eine Fülle von Verschlingungen verleiht, die wie Urgebilde anmuten. In den Ölbildern gibt er naturgemäß den Farben ihr Recht. Sie gehen mit den kohlegezeichneten Formen eine Bindung ein, die dieser begabte Künstler von jeder naturhaften Assoziation befreit; er setzt die Motive so sicher in den Bildraum, daß das ungestüme malerische Naturell gebändigt ist zugunsten einer allerdings fließenden malerischen Formulierung. H. N.

Münchner Kunstchronik I

Das Münchner Kunstleben hatte im Jahr 1966 zwei Höhepunkte: im Frühjahr die Vergleichsausstellung *Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus* und in diesem Herbst eine große *Bonnard*-Schau mit 265 Werken, beide im Haus der Kunst dargeboten. Solche Ereignisse bedeuten eine geistige Erholung und stellen heute das Gegenteil dessen dar, was sie einst bewirkten. Wo sich unsere Großeltern schockiert fühlten und auch die Anbeter der neuen Malerei zuweilen ein Gruseln überkam, empfinden wir Nachkommen nur noch Entzücken und Befriedigung. Darüber hinaus setzt uns der Abstand eines halben Jahrhunderts in den Stand, Gemeinsamkeiten und Unterschiede genauer zu formulieren.

Leider hatte man es in der Frühjahrsausstellung nicht gewagt, Franzosen und Deutsche auf einer Wand nebeneinander zu hängen. Sie standen sich, getrennt durch die volle Saalbreite, gegenüber, ohne den Betrachter ausdrücklich aufzufordern, von Van Dongen zu Jawlensky, von Vlaminck zu Schmidt-Rottluff hinüberzuwechseln. – Die große Schlüsselfigur des Fauvismus: Matisse, war fast nur mit Nebenwerken vertreten; kein Bild aus Rußland – und aus den USA nur das «Kind mit Schmetterlingsnetz». Das Musée d'art moderne hatte «Le Luxe» geschickt, die erste, skizzenhafte Fassung des berühmten Werkes. Aber solche Ausstellungen erfüllen nie alle Wünsche. Ein Mann wie Georg Schmidt hätte es vielleicht mit noch mehr Zeit und Geld fertiggebracht, eine didaktisch hervorragende Gegenüberstellung zu schaffen.

Wenn man also vorsichtig versuchen wollte, ein Fazit aus dieser Konfrontation zu ziehen, so fällt vor allem auf, daß Franzosen wie Braque, Camoin, Marquet und Othon Friesz trotz ihrer Farbigkeit wieder mehr in die Nähe des Impressionismus rücken, den sie, lapidarer im Strich und mit leuchtenderen Tönen, noch einmal aufnahmen, nachdem Pointillismus und Cloisonné ihn schon verabschiedet hatten. Matisse, Derain, Van Dongen und vor allem Vlaminck dagegen vertreten den französischen Expressionismus. Mit breitem Elan rückt der Pinsel den Dingen zu Leibe, und auf vehemente Weise wird das Motiv gleichsam ins Bild geschleudert, vor allem beim frühen Vlaminck. Nur bei diesen Meistern gibt es Vergleichsmöglichkeiten zum deutschen Expressionismus. Man kann Jawlensky mit Van Dongen in Verbindung bringen, Vlaminck mit dem frühen Murnauer Kandinsky, und vom Dufy der Jahre 1908–1910 gibt es eine Brücke zu August Macke, die aber in der Ausstellung nicht gebaut wurde.

Sehr wenig Querverbindung besteht dagegen zur Dresdner «Brücke». Man kannte hier Munch und Van Gogh und entdeckte von sich aus die Negerkunst. Das ist das Ausgangsfeld, nicht die Fauves. – Was dabei herauskam, müßte wahrscheinlich auch den wildesten der Franzosen damals eher befremdet haben. Die barbarische Farbenglut bei Nolde, der zackige Furor teutonicus in den zusammengehauenen Umrissen von Schmidt-Rottluff, der abgehackte Flächenrhythmus eines Kirchner. (Das Erbe dieser Kunst haben später die in der Gruppe «Cobra» zusammengeschlossenen Nordländer angetreten.) Übrigens sind auch Jawlensky und Kandinsky, verglichen mit den Franzosen, glühender und zugleich abstrakter. Charakteristisch, daß bei den «Blauen Reitern» meist der Horizont bis zur oberen Bildkante hochgezogen wird; der Eindruck von Luft und Horizont wird tunlichst vermieden. Wie atmosphärisch wirken dagegen noch ein Braque, ein Derain aus der Fauves-Zeit!

Hätte man *Bonnard* gleich im Anschluß an diese Ausstellung erleben müssen, so wäre es einem gegangen wie einem Menschen, der aus feuriger Helle in ein dämmriges Zimmer tritt. Zunächst sieht alles wie verschleiert aus. Dann aber beginnen sämtliche Zwischentöne um so intensiver zu flimmern. Und zum Schluß hat man das Gefühl, als sei überhaupt kein Maler dem Schimmern der Farbe, ihrem irisierenden Leuchten so auf den Grund gegangen wie Bonnard. Auch in den frühen Bildern, in denen noch sehr viel Grautöne vorherrschen, gibt es nie das, was man Sauce nennt. Bei aller übergänglichen Mischung bleibt das Kolorit leicht, atmosphärisch, wird nie zu einer dicken undurchdringlichen Malsubstanz. Auch das graueste Grau, selbst Schwarz vibriert im Ambiente der Nachbartöne.

Die Ausstellung hatte nicht das Ausmaß der Londoner Schau, auch fehlten einige wichtige Hauptwerke. Trotzdem war der Gesamteindruck dicht und großartig. Dadurch, daß Bonnard additiv vorging, entdeckt man auch in sogenannten Nebenwerken immer noch herrliche Stellen. – Es gibt wenige Künstler, die in einem achtzigjährigen Leben sich so stetig weiterentwickelten. Wahrscheinlich hängt das mit Bonnards überaus ausgeglichenem Naturell zusammen. Ihm genügte es, das Erbe seiner verehrten Vorgänger, eines Monet, eines Degas, eines Renoir, fortzusetzen. Pointiert Anekdotisches findet man vereinzelt im Frühwerk. Dann verzichtet Bonnard völlig auf diesen Bereich. Es geht ihm ausschließlich darum, seine eigene intime Welt in ständig neuem Anlauf zu einem «objet pictural» zu machen. Die Motive werden seiner häuslichen oder landschaftlichen Umgebung entnommen, die er allerdings häufig wechselt. Abgesehen von einer flüchtigen Skizze und einigen Farbnotizen entsteht aber nichts vor der Natur. Das Bild ist ein völlig selbständiger Organismus, der sich aus einem Mikrokosmos von Strichen und Flecken aufbaut. Gegen Ende seines Lebens wird Bonnard in der Aufteilung der Bildkompartimente immer kühner – vieles ist nur noch abstrakte Flächenfüllung –, und die irisierende Leuchtkraft der Farben erreicht ihren Höhepunkt. Farbkombinationen, die man für gänzlich unmöglich hielte, wie etwa die von Orange, Gelb, Bonbonrosa und Blaugrün, erreichen durch die lebhafte Ausstufung jeder einzelnen Farbfläche ihren kostbaren Zauber. Trotz Vereinfachung der Formen und einer eher weichen Kontur entsteht nie der Eindruck des Dekorativen, nicht einmal der des Teppichhaften, weil immer eine

undefinierbare Atmosphäre im Raum steht. Vielleicht wird man im Abstand eines Jahrhunderts Bonnard zu den ganz wenigen großen Meistern einer vollendeten Poesie der Peinture rechnen und ihn dann einem Vermeer, Watteau oder Renoir an die Seite stellen.

«Poesie der peinture», wie weit gilt dieser Begriff für die Malerei des französischen Rokoko ganz allgemein? Die Frage drängt sich auf, wenn man die sieben neuen Bilder betrachtet, welche als Dauerleihgaben der Bayrischen Hypotheken- und Wechselbank der *Pinakothek* in München übergeben wurden. Sieben Millionen durfte Direktor Soehner ausgeben, um dafür Lücken des 18. Jahrhunderts zu schließen. Unter einem Angebot von über 50 Bildern aus dem internationalen Kunsthandel wurden schließlich ein großes Damenporträt von Goya (Doña Maria Teresa de Vallabriga, von 1783) erworben, ferner eine großformatige Hirtenlandschaft von Boucher, ein Genrebild von Greuze, der «Vogelkäfig» von Lancret, die «Freuden des Landlebens» von Pater und schließlich zwei Pastellporträts von Quentin de la Tour, vom rein kunsthistorischen Standpunkt aus lauter Bilder ersten Ranges, auch was die Erhaltung anlangt. Doch läßt die Virtuosität dieses Jahrhunderts uns heute merkwürdig unberührt, vor allem in den beiden Pastellporträts. Selbst der Rokoko-Goya hat bei raffiniert nobler Farbenwahl viel Porzellanglätte; es fehlt hier noch das Hintergründige seiner späteren Bildniskunst. Der Boucher ist Inbegriff einer dekorativen Landschaft, der alles abgeht, was einen Claude Lorrain poetisch in tieferem Sinne macht. Nur Pater (der unmittelbare Schüler von Watteau) erfüllt unseren hohen Anspruch an Verzauberung durch Malerei; alles hat den Duft eines Traumspiels. Bei Lancret dagegen stört die zuckrige Akkuratesse des Sujets, nicht zu reden von der äußerlichen Sentimentalität eines Greuze, neben der sich die kühle Poesie der niederländischen Genremalerei (die hier wieder Vorbild wurde) turmhoch überlegen zeigt. Sieben Millionen? – Wer auf dem Standpunkt steht, daß Museen unbedingt vollständig in jedem Jahrhundert sein müssen, zahlt diesen Preis.

Eine Ausstellung im Haus der Kunst erinnerte anläßlich seines 200. Geburtstags an *Wilhelm von Kobell,* den Entdecker der bayrischen Voralpenlandschaft, aber auch an den großartigen und – wie ich glaube – immer noch verkannten Schlachtenmaler. Man hatte sich darauf gefreut, nun endlich einmal den Zyklus der Bataillen von insgesamt zwölf Bildern gemeinsam zu sehen. Leider zeigte man nur vier davon, darunter zwei, die sowieso ständig in der Neuen Pinakothek hängen. Die beiden anderen holte man aus deren Depot. Im Katalog bemerkt Dr. Wichmann: «Kobell ändert im Lauf der Ausführung die Vorzeichen, indem er die kriegerische Handlung dem Landschaftlichen unterstellt und einverleibt ... Die gedehnt agierenden Heereskontingente nahmen weiten Raum ein, und Kobell war gezwungen, ebenfalls gedehnte Landschaftsräume darzustellen, um überzeugend zu bleiben. Um so erstaunlicher ist es, wie er sich mit dem Nahraum und dem Fernraum gleichermaßen auseinanderzusetzen weiß.» Diese Landschaften mit Kriegsstaffage gehören zum Erstaunlichsten, was je an großräumiger Naturwiedergabe hervorgebracht wurde. Das kosmische Naturgefühl der Romantik – hier wird es einem fadenklaren Abstraktionswillen unterworfen, der die Natur (unter veränderten Voraussetzungen) beinahe wieder wie ein Quattrocento-Meister zu nehmen weiß: klar, unsentimental und von kahler Tiefe. Gewiß finden sich diese Eigenschaften auch in den sogenannten Begegnungsbildern, wo die Menschen immer wie auf einem Ausschnitt des Erdballs zu stehen scheinen. Aber erst in den großen Schlachtenbildern konnte sich dieser absolut unpathetische, dafür aber dem Leeren geöffnete Landschaftssinn voll entfalten. Hoffentlich müssen wir nicht bis zum 150. Todestag des Meisters warten, um endlich diese ganze Bilderfolge zu erleben!

Die Staatliche Graphische Sammlung ermöglichte den *Ägyptischen Beständen der Glyptothek* eine Ausstellung in ihren Räumen. Zum erstenmal seit einem Vierteljahrhundert tauchten diese Schätze wieder aus der Versenkung auf, daran gemahnend, daß Münchens Sammlungen nahezu alle Zeiträume und Weltteile umfassen. Ein sorgfältig gearbeiteter Katalog gibt auch in diesem Fall Rechenschaft über die Reichhaltigkeit dieses Museums, dessen Schwerpunkte beim Mittleren und Neuen Reich liegen, aber auch hervorragende Beispiele koptischer Kunst bergen. Wie lange wird es noch dauern, bis all diese Dinge wieder regelmäßig sichtbar werden? – Ein Wettbewerb für einen Neubau der Neuen Pinakothek ist ausgeschrieben. Man hofft, ihn im Hinblick auf die Olympiade durchzusetzen.

Juliane Roh

Wien

Selection 66

Gedanken zu einer aristokratischen Ausstellung

«Von ihrem Ursprung bis heute hat sich Wesen und Sinn der Architektur nicht geändert.»
Hans Hollein, 1963

«Die Krümmung des Echinus ist ebenso gesetzmäßig wie die einer schweren Granate.»
Le Corbusier, 1922

Die Ausstellung Selection 66 im österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien präsentierte Möbel, vor allem Stühle, von Marcel Breuer, Le Corbusier usw. Die Schöpfungen von Gerrit Thomas Rietveld, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe zeigen schon zu Beginn unseres Jahrhunderts eine «über ihre direkte Funktion weit hinaus gehende Bedeutung ... Der Stuhl wird zum städtebaulichen Konzept, zum Leitbild einer Ordnung der Umwelt» (Hans Hollein). Das WERK hat eine Arbeit von Hans Hollein, dem Gestalter dieser Ausstellung, in der Chronik Juni 1966, Nr. 6, S. 128*, dargestellt. Es ist ein kleines Kerzenfachgeschäft, für welches dieser 32jährige Architekt den größten Preis der Architektur, Reynolds Memorial Award, von 25000 Dollar erhielt. Die Voraussetzungen für diese Schöpfung waren scheinbar ungünstig; ein kleiner Raum war gegeben in einer historizistisch-modernistischen Umgebung. Aber gerade in dieser Situation zeigte die Wiener Architektur Geist, Phantasie, eine Tradition seit Loos. Die klassische Schule mit ihrer prachtvollen Gebärde, die ehernen Gesetze der Symmetrie werden in den Boden gerammt, gerade heute, wie ein Faustschlag «trotzdem»! Aber diese Architektur ist nicht brutal, ihre absolute Gebärde aristokratisch sensibel. In unserem Fall wurde in der durch Mißverständnisse verstimmten Besaitung historizistischer Instrumentalität nur eine neue, richtige Saite aufgezogen, deren heftige Schwingung nicht zerstört, sondern das Bestehende veredelt. Nie war die Wiener Schule ihrem Erbe gegenüber gleichgültig – dies bewies uns schon Loos.

Selection 66 war nun viel mehr als nur die Ausstellung einzelner Möbel. In barocker Sicht wurden die raumbeherrschenden, weit ausstrahlenden Kräfte des Möbels herausgestrichen. Ein Sessel von Eero Saarinen (Fiberglas, 1957) könnte wie ein Kapitell, wie eine einsame Säule auf der Kuppe eines Hügels aufgestellt werden. Für Hollein spielt der Maßstab keine Rolle: «Architektur – eine Idee, hineingebaut in den unendlichen Raum ...», und:

«Architektur – Raum – bestimmt mit den Mitteln des Bauens. Architektur beherrscht den Raum. Beherrscht ihn, in-

dem sie in die Höhe schießt, die Erde aushöhlt, weit auskragend über dem Land schwebt, sich in alle Richtungen ausbreitet. Beherrscht ihn durch Masse und durch Leere. Beherrscht Raum durch Raum. In dieser Architektur geht es nicht um Schönheit. Wenn wir schon eine Schönheit wollen, dann weniger eine der Form, der Proportion, sondern eine sinnliche Schönheit elementarer Gewalt. Die Gestalt eines Bauwerkes entwickelt sich nicht aus den materiellen Bedingungen eines Zwecks. Ein Bauwerk soll nicht seine Benützungsart zeigen, ist nicht Expression von Struktur und Konstruktion, ist nicht Umhüllung oder Zuflucht.
Ein Bauwerk ist es selbst.
Architektur ist zwecklos.
Was wir bauen, wird seine Verwendung finden.
Form folgt nicht Funktion. Form entsteht nicht von selbst. Es ist die große Entscheidung des Menschen, ein Gebäude als Würfel, als Pyramide oder als Kugel zu machen. Form in der Architektur ist vom Einzelnen bestimmte, gebaute Form.» So Hans Hollein, Wien, Mai 1963, Galerie St. Stephan.
Nachdem sich also das Publikum endlich daran gewöhnt hatte, eine Form nach ihrer Funktion zu beurteilen, alleine wie die Form materialgerecht ganz und gar einer Aufgabe dient, traf Hollein es an der empfindlichsten Stelle. An jener, mit welcher man bisher den Stuhl zu beurteilen vermeinte. Den Formen, die nur dem Fleische dienen, der dem Körper angegossenen Stuhlform, wachsen aber nun Flügel, um der Realität eines tierischen Alltags zu entschweben. Hollein setzt das brave Publikum einem Elektroschock aus und verwendet satanischer Weise die stärksten Anoden – den Stuhl. In ihm war das Publikum durch das beruhigende Gemurmel gewisser Apostel über Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit usw. eingeschlummert. Dieser Stuhl, Hort der Entspannung vor dem freundlich knisternden Kaminfeuer, fordert nun zur geistigen Strapaze auf. Das Ruhekissen fliegt ins verzehrende Feuer, eine kurze auflodernde Empörung geht in übelriechenden Rauch auf. Das Feuer erlischt, und eisige Kälte packt uns. Wir müssen turnen, um nicht zu erfrieren: eins, zwei; eins, zwei mit Präzision in der Bewegung; der Takt ertönt auf scharfkantigem Aluminium. Endlich, das Blut kommt in Bewegung. Herr Hollein, Sie sind unbequem – aber ich gestehe, Bewegung tut gut – ist gesünder!

Othmar Birkner

Zeitschriften

Buchanan über seinen Report

Am 10.–13. September fand die jährliche RIBA-Konferenz in Dublin statt, die diesmal nicht einem einzelnen Thema gewidmet war, sondern als Experiment eine breite Skala von Beiträgen behandelte. Einen der interessantesten Vorträge hielt Prof. Colin Buchanan, der sich mit den Folgen seines Reports befaßte und seinen Bericht «More Traffic in Towns» nannte. Womit er eine doppelte Anspielung beabsichtigte, denn zu der Tatsache, daß heute mehr Verkehr in den Städten herrscht als vor drei Jahren, als der Report geschrieben wurde, kommt die Absicht, «die Erfahrungen, die in einigen Planungsstudien gewonnen wurden, in denen die Ideen aus 'Traffic in Towns' angewandt wurden, zusammenzufassen». Dieser Bericht ist im *RIBA Journal* (GB), Oktober 1966, abgedruckt.
Zum besseren Verständnis seiner Erfahrungen und neu gewonnenen Erkenntnisse faßt Buchanan den Report, der «einige wenig schmackhafte Wahrheiten über den Verkehr in den Städten enthüllte», zusammen:
Das Motorfahrzeug ist das bequemste Verkehrsmittel, das je erfunden wurde, und seine Zahl wird stetig zunehmen (für Großbritannien gibt Buchanan einen Zuwachs von 10,5 Millionen im Jahre 1963 bis 40 Millionen kurz nach 2000 bei einem Bevölkerungswachstum von 54 auf 74 Millionen an). Damit werden die Autos den größten Anteil am zukünftigen Verkehr haben.
Für diesen Verkehr sind die traditionellen Städte schlecht ausgerüstet, denn zwei Probleme sind zu bewältigen, deren jeweilige Lösungen zumeist miteinander in Konflikt stehen. Einmal die Frustrierung der Tür-zu-Tür-Zugänglichkeit und zum anderen die Gefährdung des Environments für das Wohnen durch Gefahr (namentlich für den Fußgänger), Verängstigung, Lärm, Rauch und Abgase, und nicht zuletzt das visuelle Ärgernis.
Im Report wurden damals drei Hauptvariablen des Verkehrs in städtischen Gebieten isoliert dargestellt und erörtert: Als erstes das Maß der Zugänglichkeit, das erreicht werden soll. Es kann schwanken von dem ungestörten Verkehr einer größtmöglichen Anzahl privater Fahrzeuge bis zur Einschränkung auf die Erlaubnis für Warenanlieferung zu bestimmten Stunden.
Zweitens: der erwünschte Environment-Standard. Hier reicht die Skala von einer Trennung der Verkehrsarten bis zur Erlaubnis, auf dem Trottoir zu parken, und dem Hinnehmen einer hohen Unfallrate.
Die dritte Variable sind die Kosten, die die Gemeinden bereit sind, auf sich zu nehmen.
Buchanan verlangt aber, den environmentalen Standard nicht als Variable zu betrachten. Er geht davon aus, daß «wenn Städte einigermaßen zivilisierte Plätze sein sollen, es nicht viel Sinn hat, den environmentalen Standard als Variable zu behandeln». «Das ist nicht eine Sache, in der die Leute gefragt werden, was sie bereit sind, für bessere Verhältnisse zu zahlen. Hier muß man im öffentlichen Interesse handeln und einige Standards in der Behandlung von gefährlichen Nebenwirkungen des Motorverkehrs setzen» ... «Einen bestimmten Sicherheitsstandard in einer Wohnstraße zu fordern, ist eine Handlung im gleichen reformerischen Geist, der bislang den sozialen Fortschritt beim Wohnen und der öffentlichen Gesundheit bewirkte.»
Da also der Environment-Standard eine feste Bedingung ist, wurde im Buchanan Report eine Gesetzmäßigkeit der zwei verbleibenden Variablen aufgestellt: «In einem bestehenden städtischen Gebiet bestimmt die Herstellung des environmentalen Standards automatisch das Maß der Zugänglichkeit, das erhöht werden kann in dem Umfang, in dem für bauliche Veränderungen investiert wird.»
Dieses Gesetz ist der Schlüssel zu seinen Ausführungen, und er meint: «Wenn eine Stadt einen starken Verkehr unter zivilisierten Bedingungen wünscht, muß sie bereit sein, sehr viel Geld zu investieren. Wenn sie aber nicht viel Geld ausgeben will, braucht sie das nicht, so lange sie sich mit der Tatsache abfindet, wenig Verkehr zu beherbergen. Aber was sie nicht tun kann, ist viel Verkehr zu haben und kein Geld auszugeben.»
Buchanan schlägt ein Prinzip vor, nach dem die Probleme stufenweise gelöst werden können. Es sollten allmählich Stadtgebiete geschaffen werden, in denen optimale environmentale Standards herrschen: «environmentale Gebiete», in denen der Verkehr, auch der ruhende, minimal ist; der überörtliche Verkehr wird dann auf die Highways abgedrängt. Er fordert, daß diese «environmentalen Gebiete» eine streng begrenzte Verkehrskapazität haben sollen, die in bestehenden Gebieten bereits längst erreicht ist. Dort werden für den zukünftigen Bedarf Restriktionen notwendig sein.
«Da das Motorfahrzeug neue urbane Formen erfordert, vergeuden wir alle Gelegenheiten, wenn wir die Neuerstellung jedes Gebäudes isoliert am herkömmlichen Ort zulassen.» Die Gesellschaft kann es sich längst nicht mehr leisten,

Aarau	Galerie 6	Ernst Leu	10. Dezember – 14. Januar
Basel	Kunstmuseum	Basler Graphik der Gegenwart	10. Dezember – 22. Januar
	Kunsthalle	Basler Künstler Hans R. Schiess – Phillip Martin – Ennio Morlotti	10. Dezember – 15. Januar 28. Januar – 5. März
	Museum für Volkskunde	Hirtenkulturen in Europa	28. April – 31. Januar
	Gewerbemuseum	Aus den Sammlungen des Gewerbemuseums. Keramik, Textilien	11. Dezember – 22. Januar
	Allgemeine Gewerbeschule	Bilder zur Odyssee. Kindermalereien	3. Dezember – 14. Januar
	Galerie Beyeler	Picasso. Werke von 1900–1932	26. November – 31. Januar
	Galerie Gerhard	Schweizer Maler und Bildhauer	30. November – 14. Januar
Bern	Kunstmuseum	Sammlung und Stiftung Professor Max Huggler Beat Zumstein	23. November – 15. Januar 20. Januar – 5. März
	Kunsthalle	Berner Maler und Bildhauer	10. Dezember – 22. Januar
	Anlikerkeller	Albert Scabell	6. Januar – 28. Januar
	Galerie Haudenschild + Laubscher	Die Malerfamilie Barraud	15. Dezember – 15. Januar
	Galerie Verena Müller	Anny Vonzun	14. Januar – 12. Februar
Biel	Galerie Socrate	Heinz-Peter Kohler	3. Dezember – 12. Januar
Carouge	Galerie Contemporaine	Juan Martinez	26. Januar – 14. Februar
Chur	Kunsthaus	GSMBH, Sektion Graubünden	17. Dezember – 15. Januar
Echandens	Galerie Kasper	Kleine Bilder abstrakter Richtung	6. Dezember – 31. Januar
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Tendances actuelles. Jeunes peintres et sculpteurs de Suisse romande	21 janvier – 26 février
Genève	Musée Rath	Aquarelles expressionnistes du Musée de Cologne	9 décembre – 15 janvier
	Galerie Cramer	Picasso: Le Peintre et son Modèle	24 novembre – 21 janvier
	Galerie Engelberts	Sam Francis	16 décembre – 28 janvier
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Willy Rieser – Hub. Hierck	1. Dezember – 12. Januar
Lausanne	Galerie Alice Pauli	Zbigniew Makowski – Anton Heyboer	17 décembre – 21 janvier
Olten	Stadthaus	Aktivität Galerie Bernard	8. Januar – 29 Januar
St. Gallen	Galerie Im Erker	Hans Arp	5. November – 31. Januar
	Galerie Zum gelben Hahn	Mattia Moreni	21. Januar – 25. Februar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Max Kämpf	15. Januar – 19. Februar
Solothurn	Galerie Bernard	Klein – Fontana – Dorazio – Verheyen – Manzoni – Goepfert u. a.	14. Januar – 14. Februar
Stein am Rhein	Galerie Am Rathausplatz	Hans-Martin Erhardt	13. Januar – 12. Februar
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung – Max Fueter – Gustav Stettler	3. Dezember – 15. Januar
Winterthur	Kunstmuseum	Adolf Dietrich	22. Januar – 26. Februar
	Galerie im Weißen Haus	Junge amerikanische Graphik	7. Januar – 4. Februar
Zürich	Kunsthaus	Historische Schätze aus der Sowjetunion Englische Malerei der großen Zeit	15. Dezember – 26. Februar 7. Januar – 5. Februar
	Graphische Sammlung ETH	Theatrum Mundi	29. Oktober – 12. Februar
	Kunstgewerbemuseum	Arbeiten der Klasse Form und Farbe der Kunstgewerbeschule Zürich	20. Dezember – 15. Januar
	Helmhaus	Aargauer Künstler	15. Januar – 12. Februar
	Stadthaus	Theaterwerbung gestern und heute	15. Oktober – 31. Januar
	Strauhof	Walter Roshardt	8. Januar – 29. Januar
	Galerie Beno	Naive Maler	2. Dezember – 31. Januar
	Galerie Bischofberger	Willi Müller-Brittnau Allen Jones	9. Dezember – 11. Januar 13. Januar – 15. Februar
	Galerie Suzanne Bollag	Annemie Fontana	27. Januar – 28. Februar
	Galerie Bürdeke	Juan Alcalde	7. Januar – 26. Januar
	Galerie Gimpel & Hanover	Pierre Soulages	13. Januar – 18. Februar
	Galerie Semiha Huber	Teppiche nach Picasso, Miró, Léger u. a.	18. Januar – 15. März
	Galerie Daniel Keel	Otto Charles Bänninger	20. Januar – 4. März
	Galerie Läubli	Walter Emch – E. Mühlemann	12. Januar – 4. Februar
	Galerie Obere Zäune	Louis Soutter – Schroeder-Sonnenstern – F. Kuhn – R. Schürch	11. Januar – 5. Februar
	Galerie Orell Füssli	Roland Guinard – Hans Jakob Meyer	7. Januar – 28. Januar
	Galerie Römerhof	Schweizer Maler 19. und 20. Jahrhundert	30. November – 31. Januar
	Rotapfelgalerie	Heinz Frey	12. Januar – 4. Februar
	Galerie Henri Wenger	Picasso: La Suite Vollard	1. Dezember – 28. Februar
	Galerie Wolfsberg	Hugo Wetli	5. Januar – 28. Januar
	Galerie Renée Ziegler	Bernhard Luginbühl K. G. Pfahler	5. Dezember – 21. Januar 28. Januar – 25. Februar

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