Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **54 (1967)**

Heft 12: **Einfamilienhäuser**

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

Die großen, oben grünen, unterhalb blaugrünen Blätter sind glatt und glänzend. Sie werden durch eine helle Mittelrippe in zwei Hälften geteilt, auf denen je zwei Spitzen auslappen. Im Frühling schälen sich diese Blätter appetitlich aus einer tütenförmigen Hülle heraus, während sie sich im Herbst goldgelb verfärben und somit den Baum wieder interessant werden lassen. Blüten und Blätter wirken auch abgeschnitten hübsch auf Tellern und Schalen. Sie bilden, zusammen oder lose auf dem Eßtisch verteilt, eine originelle Tischdekoration.
Es wäre zu wünschen, daß Gartenarchitekten diesen zierenden Baum wieder mehr in öffentlichen Anlagen und Parks der Nordschweiz und Deutschlands pflanzen. Er liebt einen nicht zu trockenen Standort und kräftig lehmig-humosen Boden. Da die Verpflanzung später Schwierigkeiten bereitet, muß der Tulpenbaum jung auf einen ihm gemäßen Platz gesetzt werden. J. Hesse

Kunstpreise und Stipendien

Die besten Plakate des Jahres 1967

Der nächste Wettbewerb zur Ermittlung der besten Plakate des Jahres wird anfangs 1968 in Zürich stattfinden. Schweizer Künstler und seit mindestens zwei Jahren in der Schweiz wohnhafte ausländische Künstler, schweizerische Drukker und Auftraggeber, die Plakate zur Jurierung vorlegen möchten, werden gebeten, sie bis zum 15. Dezember 1967 an die Direktion der Allgemeinen Plakatgesellschaft, Postfach 8027 Zürich, einzusenden, wo auch die Anmeldeformulare zu beziehen sind. Gemäß Reglement werden nur die im Jahre 1967 hergestellten und ausgehängten Plakate berücksichtigt.

Ausstellungen

Basel

Die Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach

Kunstmuseum
4. November 1967 bis 7. Januar 1968

Als Marguerite Hagenbach vor dreißig Jahren ihre ersten Bilder kaufte, schlug sie gleich von Anfang an mit Bestimmtheit die Richtung ein, die bis heute ihre Sammlung beherrscht. Das erste Bild war ein Hauptwerk von Sophie Taeuber-Arp; das erste Werk von Arp folgte ein Jahr später. Heute kann das Kunstmuseum eine der schönsten Sammlungen moderner Kunst der Öffentlichkeit vorstellen. Die konkrete Kunst bildet darin den Hauptstrom; aber von Anfang an strömen ihm allerlei Nebenflüsse zu, und gegen das Ende verästelt er sich im weiten Delta der abstrakten Kunst.
Das Werk Hans Arps ist natürlich bei weitem am stärksten vertreten. Wer sich beim Namen Arp vor allem an die klassischen, strahlenden Kompositionen der späten vierziger und der fünfziger Jahre erinnert, wird hier auf seine Rechnung kommen; aber er wird auch den Arp der Dada-Zeit entdecken mit den unendlich poetischen Collagen und den ersten Reliefs; er wird sich an den wandelbaren Formen der zwanziger Jahre erfreuen, die zum Schönsten der Ausstellung gehören.
Um zwei prachtvolle Bilder von Piet Mondrian (1919 und 1929) gruppieren sich die Geistesverwandten: Van Doesburg, Vantongerloo, Moholy-Nagy, Vordemberge-Gildewart, und es schließen sich weiter an: Albers, Bill, Graeser, Lohse bis zu den Konkreten der jüngeren und jüngsten Generationen: Karl Gerstner und Jakob Bill (geboren 1946). Von Moholy-Nagy sind übrigens als besondere Seltenheit zehn Photogramme zu sehen und je ein weiteres von Kurt Schwitters, Man Ray und Vordemberge. Und da von der Bauhaus-Generation die Rede ist, sind Kandinsky und Klee zu erwähnen, von denen je ein besonders reines Aquarell zur Sammlung gehört; von Kandinsky außerdem noch ein größeres Ölbild, von Klee einige Zeichnungen und Aquarelle. Sogut wie von Anfang an gehörte zur Sammlung auch die zu den Konkreten komplementäre Tendenz: der Surrealismus. Erster Vertreter dieser Richtung bei Marguerite Hagenbach war Kurt Schwitters. Aus der Reihe der kostbaren kleinen Collagen ragt das kapitale «Frühlingsbild» (1920) als eines der wichtigsten Werke der Sammlung hervor. Miró ist so substantiell vertreten wie selten: jedenfalls erweist er sich mit einem Bild, einer Collage und zwei Zeichnungen als von unangreifbarer Autorität.
An einzelnen Werken sind noch hervorzuheben: ein früher Delaunay, zwei frühe Plastiken von Alberto Giacometti und eine Skulptur von Gonzales. Auf weitere Aufzählung müssen wir verzichten, denn das Sammlungsgebiet weitet sich von den fünfziger Jahren an vom konkreten Kernbestand aus und umfaßt alle Spielarten der abstrakten Kunst, die in Europa in dieser Zeit aufgetreten sind. Da ist einmal die weitere Fortsetzung der konkreten Richtung mit Herbin, Magnelli, Mortensen, Nicholson, Vasarely. Dann sind

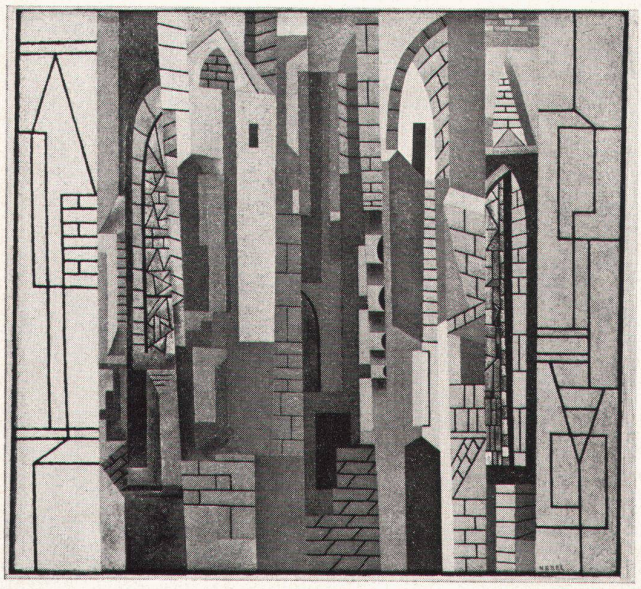
1

2

1
Hans Arp, Weißer Blütenbaum für eine Tote. Holz, bemalt.

2
Kurt Schwitters, Frühlingsbild, 1920. Collage. Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach

die verschiedenen Möglichkeiten der malerischen Abstraktion vertreten, von Hartung und Vieira da Silva bis Lenz Klotz. Auffallend ist, mit welcher Aufmerksamkeit die Sammlerin die Entwicklung verfolgt hat und beim ersten Auftreten der jeweils Jüngsten zugegriffen hat. Das ist der Grund, warum diese Sammlung, in der über 300 Werke von insgesamt 70 Künstlern beisammen sind, bei aller Fülle die Persönlichkeit der Sammlerin spüren läßt.
Im Debakel der Staechelin-Sammlung, das einen wichtigen Sammlungsteil im Kunstmuseum bedroht, war es besonders wertvoll, daß an der Vernissage der Wille von Marguerite Arp mitgeteilt werden konnte, den wesentlichen Teil ihrer Sammlung dem Kunstmuseum zu vermachen. Daß gerade in den Zeiten der Not dem Kunstmuseum mit dem Giacometti-Anteil und der Sammlung Arp neue Kräfte zufließen, stimmt zuversichtlich. c. h.



Otto Nebel, Gang durch das Münster, 1936
Photo: Albert Winkler, Bern

Bern

Otto Nebel
Kunsthalle
28. Oktober bis 26. November

Der Untertitel der Ausstellung lautet «Werke 1918–1967». Auf das Jahr 1918 bezieht sich eine Zeichnung Otto Nebels aus einem Feldpostbrief an den Bruder. Aus der Zeit der Bauzeichnerlehre 1910 bis 1913 stammen zwei angewandte Arbeiten, die auf die konstruktive, Komposition und Gliederung betreffende Komponente seines Werkes hinweisen. Drei Blätter von 1927 bis 1929 schließlich leiten zu den Werken über, mit denen die eigentliche Ausstellung des 1892 in Berlin geborenen und heutigen Schweizers Otto Nebel einsetzt. Es handelt sich um die erstaunlichen, 1930 begonnenen «Dom»-Bilder. Ein Chartres-Erlebnis liegt ihnen zugrunde. In strengen, vertikal betonten Kompositionen malt Nebel komplizierte, durch die Farbperspektive akzentuierte Tiefenräume. Das in verschiedenen, oft bildparallelen Schichten angeordnete Mauerwerk mit genau eingezeichneten Verbänden wird durch leuchtende, ornamentale Glasfenster kontrastiert. Aus dem Jahr 1930 stammt auch bereits die sinnbildliche Umsetzung eines solchen Gemäldes: Die Vertikalität des «Turmes» wird durch einen Kreis mit nach unten weisendem Pfeil gekennzeichnet. Hier wird ein sein Werk durchweg bestimmendes Gestaltungsprinzip ersichtlich, das darin besteht, die Schwerkraft der Formereignisse durch ein inneres Beziehungsspiel nach oben zu binden. Das Ornamentale bildet bei Nebel ein konstitutives bildnerisches Element, das stets polar zur Form in Erscheinung tritt. In dem 1936 entstandenen Gemälde «Um das blaue Haus» werden die geometrischen Flächenelemente durch eine mit Sand vermischte, systematisch aufgerauhte Malmaterie kontrastiert. Später, und vor allem nach dem Krieg, als sich das organische Zwitter- und «Runen»-Element resolut durchsetzt, sind es übereinandergeschichtete, dichtgedrängte Punktfelder oder Farbnebel, die sich entweder als Bildgrund resonanzartig auf die einzelne Form beziehen oder diese flächenfüllend definieren. Hier liegt wohl auch die Schwäche im Werk Otto Nebels. Der erzählerische, beschwingt-muntere, tänzerisch verknüpfende Impetus bleibt in sich statisch, weil das die «Runenform» (-Nebel) interpretierende Element die Form im Wesen nicht zu verändern vermag. Das Vokabular erinnert an jenes von Kandinsky, Klee und zeitweise auch an das von Tobey, aber es besitzt nicht die innere, unmittelbare Dynamik der beiden Letztgenannten. – Der Katalog enthält Texte von Edouard Roditi, Kate T. Steinitz, René Radrizzani und Otto Nebel. J.-Ch. A.

Antonio Calderara–Christian Megert
Galerie Toni Gerber
20. Oktober bis 20. November

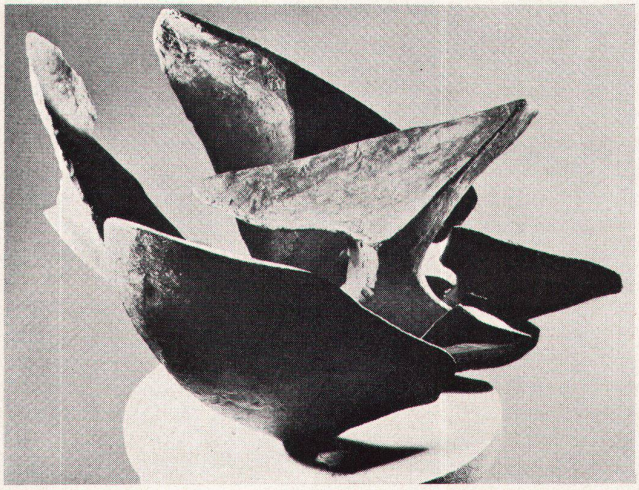
Eine Doppelausstellung, die vor allem durch die kleinformatigen Gemälde des 1903 geborenen *Antonio Calderara* Bedeutung erhält. Im vergangenen Jahr zeigte Gerber fünfzehn Aquarelle des lombardischen Künstlers, die erste Ausstellung in der Schweiz nach jener umfassenden, die Charles Lienhard 1961 in Zürich organisiert hatte. – Als Calderara Ende 1950 auf Grund einer durchaus logischen Entwicklung mit fast monochromen Arbeiten zur Ungegenständlichkeit vorstieß, geriet er brüsk ins Rampenlicht der aktuellen Kunst, die durch eine auf den Tachismus erfolgte Reaktion zu einem guten Teil im Zeichen der Monochromie stand. – Was die Kunst Calderaras, trotz der totalen Ungegenständlichkeit, charakterisiert, ist die Bindung zur Natur. In den Arbeiten vor 1958 war das Licht durch seine unmittelbare Beziehung zu den dem Alltag entnommenen Figurenmotiven mental, abstrakt. Als die Form ungegenständlich wurde, erfuhr es eine wesentliche Wandlung: zum naturbedingten Äquivalent potenziert, erhielt es eine absolute Bedeutung. Calderara gestaltet das Licht in genau errechneten Geviertstrukturen und Proportionsverhältnissen. Es erscheint stets in differenziertesten Stufungen, als Übersetzung jener lombardischen Dunstigkeit, aber auch reflektierter, als intensiv leuchtender Farbort.

Seit Ende 1950 arbeitet der 1936 geborene *Christian Megert* mit Spiegeln. Im Laufe der Jahre hat er so ziemlich alle Möglichkeiten der Verwendung von Spiegeln durchgespielt. Einige Arbeiten, wie die Zoom-Spiegel, sind originell. An sich stehen die fragmentierten, rotierenden, in verschiedenen Winkellagen montierten Spiegelelemente in direkter Beziehung zum Kubismus. Das Material ist verschieden, nicht aber die der Idee zugrundeliegende Problematik. Das Verhältnis des als Relief gestalteten Spiegelensembles zur gespiegelten Umwelt ist, so scheint uns, insofern irrelevant, als sich keine Poetisierung ereignet. Pistoletto muß vor mehreren Jahren vor einem ähnlichen Problem gestanden haben. Indem er dann gewisse, von ihm gewählte Situationen im Spiegel «fixierte», schuf er ein poetisches Bild, in welches zusätzlich die Umwelt hineinspielte. J.-Ch. A.

Genève

Jean Lecoultre
Galerie Engelberts
du 26 octobre au 2 décembre

C'est avec beaucoup d'intérêt qu'on a vu cette exposition des œuvres les plus récentes de celui que l'on peut considérer comme l'un des leaders de la peinture vaudoise actuelle. Voici peu d'années, Lecoultre a éprouvé le besoin de repenser tout le problème de l'expression picturale considérée dans ses rapports avec le monde actuel. Après avoir pendant longtemps observé une certaine distance à l'égard des événements pour méditer sur les données les plus essentielles de l'aventure humaine, il a été tenté par une participation beaucoup plus étroite à la vie de notre temps. C'était, en quelque sorte, une façon de quitter la tour d'ivoire pour descendre dans la rue. On a suivi alors sa démarche, au début un peu hésitante, qui peu à peu le mettait en prise directe avec, non plus les problèmes éternels, mais tout ce qui tisse et encadre notre vie quotidienne. Lecoultre, ce faisant, a abandonné l'homme de toujours pour l'habitant harcelé, encerclé, conditionné par ses propres gadgets, de la vie moderne. La rue, la publicité, le cinéma (ou la télévision), l'automobile ou les machines qu'on projette dans l'espace constituent notre univers, glorifiés par les bandes dessinées qui se reflètent à leur tour dans la peinture. La technique travaille beaucoup et vite. Sa production suit un rythme effréné et modifie constamment la collection d'accessoires qui



1

2

1
Alicia Penalba, Grande Annonciatrice, 1965. Bronze

2
Günther Uecker, Große Spirale

Photo: 2 Alrège S. A., Pully

nous entourent et dont nous ne pouvons nous passer. La peinture qui entend s'y associer est donc une peinture d'actualité: les accessoires de cette année ne seront déjà plus ceux de l'année prochaine. Aujourd'hui contemporaine de la robe en papier, de quoi se fera-t-elle le miroir demain? Peut-être y a-t-il cette idée de fuite éperdue à travers l'éphémère, derrière les récents tableaux de Lecoultre. Ceux-ci, bien que la peinture n'en soit point absente, empruntent de plus en plus aux artifices du montage et des assemblages, avec intégration significative et d'une valeur presque symbolique, de matériaux empruntés à l'industrie. Cadres ou emboîtages de plexiglass, plastique plat, translucide ou opaque, ondulé, morceaux de miroirs, supports de carton perforé, beaucoup de moyens sont bons pour souligner cette soumission volontaire au style de notre vie quotidienne. Le talent de Lecoultre lui permet tout. Notre vie, telle qu'il nous la montre, est d'une ressemblance criante. Et c'est assez effrayant.

G. Px.

Lausanne

Penalba

Galerie Alice Pauli
du 28 septembre au 4 novembre

On ne peut guère imaginer exposition plus parfaite que celle qui réunit cet automne à la Galerie Pauli cette vingtaine de sculptures d'Alicia Penalba. Evénement d'importance, par ailleurs, si l'on considère la relative rareté des expositions personnelles de cette grande artiste sud-américaine dont la réputation s'est faite surtout par sa participation à des collectives et aux grandes expositions internationales – ses magnifiques réalisations à l'Université de Saint-Gall n'étant encore que trop peu connues du public de Suisse occidentale.

La Galerie Pauli avait bien fait les choses: une vingtaine de bronzes généralement de belle dimension, exécutés entre 1952 et 1965, fournissaient un intéressant aperçu de la gradation d'une activité créatrice qui dans son évolution conserve une remarquable unité. Alicia Penalba se défend de toute référence, même indirecte, à la réalité, tout en reconnaissant que toutes les formes existent dans la nature. En dépit des rapprochements fortuits qui peuvent naître dans l'esprit du spectateur, ses créations son rigoureusement abstraites et ne sont inspirées que par le besoin de matérialiser le contenu de «cet intérieur inconnu de soi-même» qui constitue le fond de notre vie profonde. Réflexion, méditation, sensation, pulsions de l'âme sont les seules sources auxquelles s'abreuvent ces compositions qui n'ont d'autre but que de tenter de traduire dans le seul langage qui lui convient, une aventure purement spirituelle ou mentale. L'artiste a son propre vocabulaire, sa propre terminologie issus de sa conception intime de l'expression. Une idée, dans son esprit, correspond à une certaine organisation formelle, avec sa rythmique, son équilibre des masses et des volumes qui, fixés dans la matière, donnent naissance à des créations d'une portée expressive d'autant plus forte qu'elle est dépouillée de toute intervention extérieure.

Le phénomène est strictement lié au génie propre, à la personnalité de l'artiste. Celle d'Alicia Penalba s'impose avec une autorité indiscutable, et chacune de ses réalisations est un miracle d'équilibre, de puissance évocatrice, de beauté pure, avec quelque chose qui dépasse l'enchantement esthétique. Chacune de ces sculptures est une rayonnante présence et une contribution à l'enrichissement de notre monde.

G. Px.

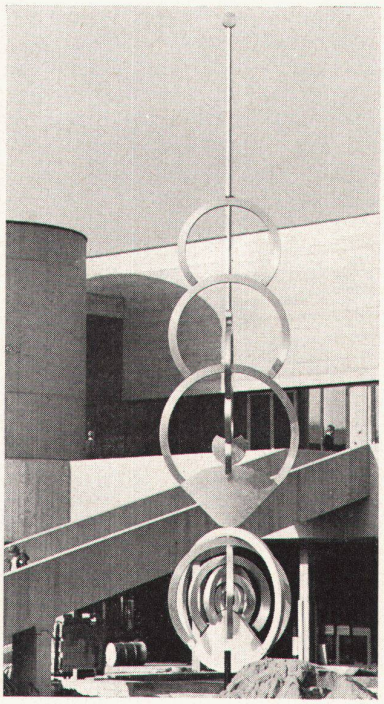
Uecker

Galerie Bonnier
du 28 septembre au 31 octobre

Avec cet ensemble d'œuvres de Uecker, la Galerie Bonnier a une fois de plus fait œuvre utile en présentant au public de Suisse romande une démonstration excellente qui ne concerne pas seulement la personnalité d'un artiste dont on ne peut nier le génie inventif. Uecker, en effet, c'est le groupe Zero dont il est un des principaux animateurs, et dont le rôle ne peut être ignoré dès que l'on touche au vaste courant de recherches de moyens d'expression nouveaux dans le domaine de l'art visuel, de l'art cinétique ou des structures sonores. Il constitue en fait la première équipe de recherche collective du mouvement dans l'art après la dernière guerre. Formé à Düsseldorf en 1958, il a pour ambition d'ouvrir de nouvelles voies en partant des données laissées par les suprématistes et les constructivistes russes. Pour commencer, on va tout purifier. Monochromes, les artistes de Zero ont une prédilection pour le blanc: «Zero veut créer une zone de silence pour un nouveau recommencement.» Par l'immatérialisation de la matière en association avec la lumière, Uecker et ses camarades ont voulu échapper à la statique en changeant la matière en énergie cinétique.

Uecker, quant à lui, découvre en 1959 le clou qui pour lui est un porteur idéal de lumière, un terme de vocabulaire, et aussi probablement un symbole. Il réalise alors des reliefs informels, puis des structures symétriques qui créent la sensation optique du mouvement, puis enfin accentue cette sensation en motorisant ses œuvres.

Constatons, devant l'ensemble varié présenté à Lausanne, que sous la main de l'artiste la «fourrure de clous» se prête à toutes sortes d'effets qui varient selon l'organisation de l'implantation ou le rôle qui lui est dévolu. La forme circulaire revient fréquemment, sans doute parce qu'elle se prête le mieux à l'expression du mouvement. Dans certains panneaux, ce dernier est obtenu par des effets optiques,



Auf dem Areal und in der Halle der neuen Kantonsschule am Alpenquai in Luzern wurde im Rahmen des Kongresses der Union Géodésique et Géophysique Internationale eine Ausstellung von Metallplastiken des Schweizer Bildhauers Willi Gutmann (*1927) gezeigt. Sie soll anschließend durch verschiedene europäische Großstädte zirkulieren

Photo: Lorenz Fischer, Luzern

Ailleurs, intégrés à une armature, associés à des éclairages électriques ou non, les disques sont réellement en mouvement. Rapide ou lent, continu ou saccadé, le rythme qui anime ces objets contribue à leur donner une présence, on serait parfois tenté de dire une personnalité, et à créer une ambiance peut-être pas très humaine, mais à cause de cela fascinante. En tentant de créer un monde concret où tout est réel: lumière, espace, mouvement, Uecker vise à mettre le spectateur sensible à la cinétique dans un certain climat spirituel. Il n'est pas douteux qu'il y parvient. G. Px.

Luzern

Bernhard Luginbühl – Jean Tinguely
Kunstmuseum
28. Oktober bis 26. November

Die Ausstellung, die P. F. Althaus gemeinsam mit den Museen in Otterlo und Eindhoven organisiert hat, ist eine sehr repräsentative Manifestation kräftiger und selbstbewußter schweizerischer Kunst, die, längst über die Grenzen der Schweiz hinausgedrungen, internationale Geltung erlangt hat, Luginbühl und Tinguely erscheinen hier – auch im optisch handfesten, vielleicht etwas zu absichtlich salopp disponierten Katalog – als Dioskuren der heiter vorwärtsdrängenden schweizerischen Kunstkräfte. In mancher Beziehung eine Parallelsituation zur schweizerischen Literatur mit Frisch und Dürrenmatt, an Stoßkraft wie in den Typen: Frisch/Luginbühl organisch konstruktiv, Dürrenmatt/Tinguely sprudelnd und kabarettistisch.

Den Künstler Luginbühl erkennt man zunächst in den Zeichnungen und graphischen Blättern, denen in der Ausstellung mit Recht ein beträchtlicher Raum gegeben wurde. Es ist nicht allein die Sicherheit und Intensität, mit der die Hand den Stift, die Feder oder den Pinsel führt, die auf Anhieb überzeugen, sondern die Blätter als Ganzheiten: Thema und Inhalt, ihre eindeutige Sichtbarmachung, die Komposition, die Zusammenhänge der Teile, die Balance, die auf jede Art von Drückern verzichten kann, bei den Radierungen die geheimnisvollen, von jedem Getue freien linearen und dreidimensional andeutenden Gewebe. Das ist alles im Prinzip ersten künstlerischen Ranges. Was man sieht, ist mehr als Studie zu den Plastiken; ihre entscheidenden Elemente samt ihrem Zusammenspiel sind da, ja vielleicht realer als in den Plastiken selbst.

Unter diesen überzeugen vollkommen die Frühwerke (kleineren Formates), die Raumvolumina, in und an denen figurale Vorstellungen eingelassen sind, die man wahrnimmt, ohne zu offensichtlich auf sie gestoßen zu werden. Problematisch erscheinen mir die großen, stark flächenhaft betonten Eisenkombinations-Fabeltiere. Gewiß: auch hier die Wucht. Aber entspricht die Substanz der äußeren Größe? Ist hier nicht die Einheit der Addition von Teilen gewichen, besteht hier nicht die Gefahr des Megalomanischen, das schließlich in unsrer Zeit verloren ist? Daß Luginbühl diesen Größenversuch macht, entspricht seiner Natur. Aber es stellt sich wie bei einer Reihe heutiger Maler generell das Problem des Maßes, des Ausgreifens in eine Region, die einer Substanz bedarf, die in unsrer Zeit nicht, nicht mehr oder noch nicht zur Verfügung steht.

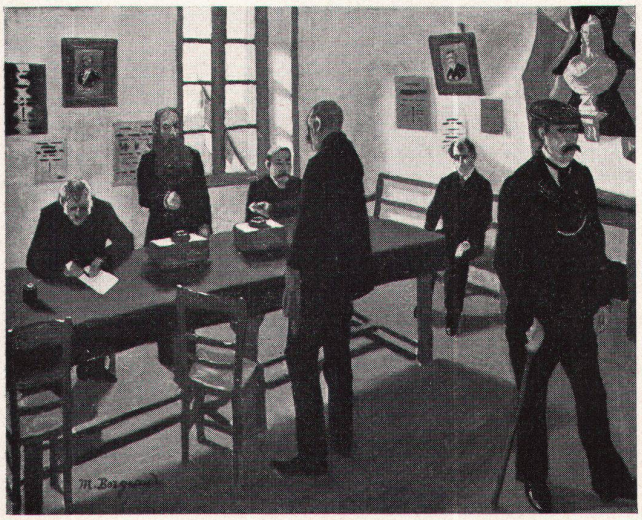
Wenn auch die Zahl der Blätter geringer ist, kann man auch bei Tinguely von den Zeichnungen ausgehen, die sensibel, lebendig, balanciert und, vom Inhalt aus gesehen, voller wirklicher Einfälle sind. Das spiegelt sich in den frühen kleinen Bewegungsreliefs, von denen ein liebenswürdiges Beispiel zu sehen war; kleine, übersichtlich sich bewegende Formen. Die Maschinenplastiken kennt man. Sie sind lustig, verschmitzt, beste Bastelei mit Hintergrund. In der Verwendung altväterischer Räder, Rohre, Kolben ironisch und – was man vielleicht bisher noch weniger bemerkt hat – melancholisch. Mit einem Schuß des Biedermeierhaften, so paradox eine solche Kennzeichnung erscheinen mag. Die erste Schockwirkung tritt nicht mehr ein (auch die Zürcher «Heureka» ist inzwischen ein gemütliches Wesen geworden). Die wunderbar ausgedachten Bewegungen der Teile, die Selbstauslösungen von Veränderungen, das gepflegte Kaminfegerschwarz, das den vielleicht sympathischeren Rost in den neuen mechanischen Wesen abgelöst hat – all dies setzt die Phantasie des Betrachters in Bewegung und erzeugt eine Mischung von geistreichem Essay und billiger Interpretation, Spaß und Tiefsinn. Aber, mir scheint, das, was mit diesen Gebilden gesagt werden kann, hat Tinguely gesagt. Nun – was wird folgen? Der Moment zu Aufbruch mag bald eintreten. H. C.

St. Gallen

Auberjonois – Borgeaud – Soutter – Steinlen – Vallotton
Kunstmuseum
du 7 octobre au 19 novembre

Le Pays de Vaud a engendré plus de théologiens, de moralistes et de philosophes, que d'artistes et d'écrivains. Il est peu porté sur la peinture. Hormis Gleyre, de stricte obédience académiste, il faut attendre le XXe siècle pour voir surgir des *tempéraments:* après Steinlen, Auberjonois, Borgeaud, Hermanjat, Soutter, Vallotton. Cette première génération éprouve beaucoup de mal à dénoncer ce que Ramuz appelle notre «naturisme», c'est-à-dire notre sentiment que la nature «telle qu'elle est» nous exprime «mieux que nous ne pourrions le faire». Tous travaillent dans une relative solitude et ne s'arrachent qu'au prix de gros efforts à l'apathie de leur pays.

Bien que de caractères différents, les peintres vaudois portent l'empreinte du terroir. Ils ont en commun leur distinction, faite de quant-à-soi, leur gravité parfois teintée d'humour. Ils se défient des apparences et de l'ostentatoire. Le souci de l'authentique les habite, comme les hante le besoin de remonter à l'origine des choses et de les pénétrer dans leur *essence.* L'homme, enfin, est leur sujet de prédilection. L'audace de nos grands peintres ne présente rien de spectaculaire. Elle se définit par une exigence intérieure qui les incite à semer leur route d'embûches esthétiques et morales. Ils s'inventent des contraintes telles qu'il leur arrive de succomber à la tentation de



1

2

1
Marius Borgeaud, Votation à la Mairie, 1913.
Kunstmuseum Winterthur

2
Julius Bissier, 27. 9. 59. C. Tusche

détruire ou, tout au moins, de contrecarrer leur entreprise.
Vermeer vaudois, *Borgeaud* interroge les intérieurs les plus ordinaires où les objets témoignent d'un rituel immuable. Personnages et objets s'y confondent dans le même silence pondérable. D'une matière sourde, laineuse, *Auberjonois* extrait une rare lumière. Comme Ramuz, il tente de restituer la rude franchise du milieu campagnard, sa violence cachée, son âpreté. – *Vallotton* gouverne sa sensualité avec une rigueur toute protestante. Flaubert de l'image désenchantée, il tient à distance, avec cruauté parfois, la vulgarité des mœurs bourgeoises. – Poète vigoureux du socialisme, *Steinlen* n'échappe pas toujours à l'anecdote. Mais quand le fait plastique l'emporte sur le constat social, il devient l'égal de Daumier: un visionnaire. – Quant à *Soutter*, il retrouve d'instinct les signes par lesquels les primitifs exorcisent les esprits. D'un doigt fébrile trempé dans l'encre, il tente de prêter une silhouette aux démons qui le hantent.
Il est heureux qu'à l'occasion de la Quinzaine vaudoise, le Musée des Beaux-Arts de St-Gall fasse découvrir à la Suisse orientale cinq peintres d'une telle qualité.

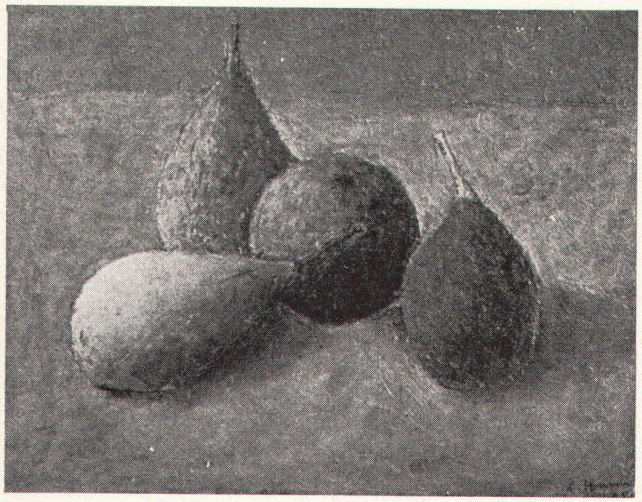
Jacques Monnier

Winterthur

Julius Bissier
Kunstmuseum
8. Oktober bis 12. November

Wir ermessen die Bedeutung Julius Bissiers nicht nur an seinem Werk, sondern auch an der Folgerichtigkeit seiner Entwicklung, die über Jahrzehnte bis ins letzte Lebensjahr zu einer immer reineren Verinnerlichung des Daseins führt. Allerdings fehlte in dieser umfassenden Gedächtnisausstellung das Frühwerk, das 1934 durch den Brand der Universität Freiburg im Breisgau vernichtet wurde. Doch war 1935, in dem Jahr, da die Ausstellung einsetzt, Bissiers Abkehr von seinem früheren Schaffen radikal. Er verzichtete nicht nur auf die Gegenständlichkeit, sondern zunächst auch auf die Farbe. Inmitten der Neuorientierung der europäischen Malerei gab ihm die chinesische Tuschmalerei den Anstoß. Zwölf Jahre lang übte er sich nur in der Technik der Tuschen. Er band die Pinsel selbst, machte sie oft durch ein Gelenk zwischen Schaft und Haar geschmeidig, damit sie, gelöst von ihrer Starre, gewissermaßen selbsttätig die innere Vorstellung des Künstlers unmittelbar aufs Papier übertragen. Die vollkommene Beherrschung dieser Technik sinkt nicht zur Routine ab; im Gegenteil, sie ermöglicht ihm erst, Flecken, Strich und Punkt mit kalligraphischer Klarheit aufs Papier zu setzen. Die Kalligraphie verschmilzt nach fernöstlichem Vorbild Malerei und Dichtung zu einer Einheit, die Bissier wiederum mit rein malerischen Mitteln ausdrückt und nicht durch Elemente der Deutung und Illustration entwertet. Den Inhalt seiner Bilder bestimmt eine Polarität entgegengesetzter Kräfte, die nach Vereinigung streben. Allen übergeordnet ist das männliche und weibliche Prinzip, ersteres oft als breiter Strich oder Pfeil, letzteres als Hohlform angedeutet. In der Symbolik von Samen und Fruchtgehäuse, von geneigtem Krug und geöffnetem Gefäß kehrt es wieder, aber auch in der rein formalen Abwandlung von zwei Divergierenden, von Gebend und Empfangend, von Bedroht und Behütet, von Bewegt und Ruhend, von Groß und Klein, von Eckig und Rund, von Hart und Weich, von Dunkel und Hell. Seine Kunst überhaupt ist einem dualistischen Prinzip verpflichtet. Dem Zustand der Versenkung entspringend, verweist sie uns auf dem Weg nach innen; gleichzeitig aber konfrontiert sie uns nach außen mit der Welt, in die wir hineingeboren wurden.
Die Technik des Tuschmalens, die er bis ins letzte Lebensjahr pflegt und in der er zu einer immer freieren, gelösteren Gestaltung gelangt, steht im Mittelpunkt seines Schaffens. Zugleich bildet sie eine wesentliche Vorstufe zu seinem farbigen Spätwerk. Zunächst verwendet er die Farbe in den großgliedrigen, einfachen Holzschnitten und in den bereits feinteiligeren Monotypien. Doch bricht er diese Versuche wieder ab, weil er den Pinsel, ein für ihn entscheidendes Instrument, hier nicht verwenden kann. Erst in den Eiöltempera und Aquarellen, die 1956, neun Jahre vor seinem Tode, einsetzen, kann er seine Erfahrungen verwerten, die er in der Tuschmalerei gewonnen hat. Jetzt vollendet sich seine Meisterschaft. Er verfeinert seine künstlerischen Mittel; eine stille Heiterkeit durchstrahlt seine Bilder, über denen angesichts des nahen Todes, den er ahnt, eine letzte Abgeklärtheit liegt. Die kalligraphischen Formen der Tuschen, die oft riesigen Schriftzeichen gleichen, verwandeln sich in miniaturartige, klar begrenzte Bildelemente, die in ihrer Häufung eine kompliziertere, kunstvollere Komposition verlangen. Dünne Linien, die wie Antennen in den Raum greifen oder sich zu Hohlformen schließen, geheimnisvolle Buchstaben und fragmentarische Zeichen sowie die Vielteiligkeit der Komposition selbst geben den Bildern einen erzählerischen, mitunter humoristischen Zug. Der Farbensinn Bissiers, der wunderbare, neue Klänge erfindet, kündet sich bereits in der fein nuancierten Abstufung der Schwarz- und Grautöne seiner Tuschmalerei an. Die fließende Struktur der Tusche, die vom tiefen Schwarz sich aufhellt, granuliert, erstarrt, findet in der flüssig und transparent auf die Leinwand aufgetragenen Farbe ihre verfeinerte Fortsetzung. Indem er die schwerelosen Bildelemente in verschiedenen Tonwerten und mit Farben von zu- und abnehmender Leuchtkraft malt, staffelt er die Bildfläche in die Tiefe. Die von der formalen und farblichen Gestaltung herrührende Vielstimmigkeit offenbart uns musikalische Bezüge, die neben der Natursymbolik eine weitere Bedeutungsebene im Bild erschließen.

Helmut Kruschwitz



Rudolf Hurni, Birnen und Orange
Photo: Bernhard Moosbrugger, Zürich

Rudolf Hurni
Galerie im Weißen Haus
30. September bis 25. Oktober

In der Winterthurer Ausstellung, welche neben älteren Werken eine beträchtliche Zahl neuester Bilder umfaßte, zeichnete sich Rudolf Hurnis künstlerische Entwicklung (siehe WERK 1/1967) deutlich ab. Das Tasten und Suchen, das uns noch in der letztjährigen Schau in der Eglisauer Galerie am Platz auffiel, ist einer gefestigteren, bestimmteren Gestaltung der künstlerischen Mitteilung gewichen, ohne daß der ungebrochene, naive Ausdruck an Kraft und Eigenwilligkeit eingebüßt hätte. Seine bäuerliche Schlauheit warnt ihn vor bloß äußerlichen Einflüssen. Die früheren Stilleben sind gekennzeichnet durch ein eher düsteres, schweres Kolorit oder durch einen harten Kontrast zwischen Gegenständen und Hintergrund. In den späteren Stilleben setzt sich eine lichtere, transparentere Farbgebung durch, welche die Dinge mehr vergeistigt. Immer häufiger verzichtet er auf räumliche Andeutungen. Nur noch eine kaum sichtbare Linie oder ein An- und Abschwellen des Farbtons zeigt das Ineinanderwirken von Oben und Unten an. Schalen und Krüge mit ihrer aufdringlichen, klaren Plastizität malt er seltener. Damit entfernt er sich motivisch von Morandi, dessen Stilleben vorwiegend Gefäße darstellen. Er begnügt sich mit Früchten, die ihm die Erdenschwere, das Gewachsene, die Fruchtbarkeit der Natur versinnbildlichen. Seine Vorliebe gilt mehr und mehr den Birnen, die – im Gegensatz zum neutralen Rund der meisten übrigen Früchte – mit ihrer unten ausladenden Form einen eindeutigen Schwerpunkt besitzen und so stehend oder liegend die Senkrechte oder Waagrechte betonen. Indem er sich auf noch weniger Bildelemente beschränkt, gewinnt die Komposition an Geschlossenheit. Der durchgehende Farbton, dem wir in älteren Bildern kaum begegnen, bewirkt, daß die Schwingungen des Raumes sich unmittelbarer auf die Früchte übertragen und umgekehrt und so ein schwebendes Wechselspiel erzeugt wird und ein lyrisch verinnerlichter Einklang entsteht. Bewahrt hat Hurni dabei seine Ehrfurcht vor den einfachen Dingen, die er mit nie erlahmender Hingabe malt. So stellt sich trotz des reiferen Könnens keine Routine ein. Jedes Bild ist ein neues Wagnis, das seine Liebe fordert und ihm einen strengen Maßstab auferlegt.

Helmut Kruschwitz

Zürich

Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz
Kunsthaus
21. Oktober bis 16. Dezember

Auf die intuitiven, spontanen Zeichnungen östlicher Kultur folgte im Kunsthaus eine Ausstellung europäischer Zeichenkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine Aktionswelt völlig anderer Art, die dem heutigen Auge und Sinn ferner steht als die gegenstandsfreien Pinselzeichnungen des vorher gezeigten Japaners Furuta. Die mehr oder weniger rasche Erfassung sichtbarer oder sichtbar gedachter Dinge treibt diese schweizerischen, deutschen, englischen, französischen, holländischen, italienischen und spanischen Meister und Meisterchen. Ist das altväterisch oder nur noch historisch? Viele werden es meinen. Zu Unrecht, denn diese Zeichnungen – durchaus nicht alles «Meisterwerke» im Sinne höchsten Ranges – schärfen den Blick auch des heutigen Künstlers oder Betrachters, mag er auf oder in die Form schauen oder den kleinen, aber trotzdem sehr reichen Ausschlag des Technischen beobachten, die zeichnerische Schrift in ihren verschiedenen Ausprägungen und Strukturen, die Symbiose von Stift, Kohle oder Pinsel mit der Fläche der Papiere, die Varianten der optischen Grammatik und den Formenbau, der gleichsam ein Satzbau ist. Ganz abgesehen von der Einsicht ins Individuell-Graphologische, das den Betrachter mitten ins Wesen des Zeichners führt. Gerade weil all diese Dinge den heutigen Hervorbringungsmethoden so fern stehen, ist es nicht nur interessant, sondern wichtig, ihnen wieder einmal zu begegnen.
Zu begegnen angesichts der sympathischen, unprätentiösen Sammlung eines Zürchers, der sein Auge nicht nur auf die großen Kanonen – obwohl auch solche in der Sammlung zu finden sind – gerichtet hat, sondern eher auf die breitere Masse guter Künstler aus der Blütezeit europäischer Zeichenkunst, die uns nicht nur größere und kleinere Meisterwerke zeigt – von Rubens, Tintoretto, Watteau, Tiepolo, Elsheimer, Guercino oder Cambiaso –, sondern ein Bild der Interessen und Anzüglichkeiten der Zeiten vermittelt, in denen Kunst und Leben in unbetonter, aber um so stärkerer und natürlicherer Wechselwirkung stehen.
Im vorzüglichen Katalog der Sammlung sind sämtliche ausgestellten Zeichnungen reproduziert, in gutem, leider aber monotonem Lichtdruck.

H. C.

Horst Antes
Gimpel & Hanover Galerie
10. Oktober bis 18. November

Im Oktoberheft des WERK ist über die in Basel gezeigten Zeichnungen und Aquarelle von Horst Antes ausführlich berichtet worden, deshalb nur weniges über die große Gruppe von Gemälden des jungen, 1936 geborenen Künstlers, der seit einiger Zeit sehr ins Gespräch gekommen ist. Es handelt sich um Leinwandbilder, mit Aquatec gemalt, in der optischen Wirkung dem normalen Ölgemälde nahe. Normal – es sind Werke, mit den üblichen historisch sanktionierten Mitteln geschaffen, rechteckigen Umrisses; es geht nichts Ungewohntes auf den Betrachter los, keine Asymmetrien, Rhomben oder aus der Fläche tretenden Spitzen. Antes riskiert es, mit technisch längst Gegebenem zu arbeiten. Er «malt», und er malt gut. Im Fluß der Farben, die sehr akzentuiert sind, sehr licht, sehr balanciert. Als ob eine Rehabilitierung der «Malerei» vor sich ginge. Und, wirklich, es zeigt sich, daß es noch allerhand unbetretene oder unbeackerte Malfelder gibt. Vielleicht mehr, wenn man zurück- statt vorwärtsschaut. Aber auch aus der Rückschau können Wege in die Zukunft führen.
Die malerische Komponente Antes' ist das eine. Das andere ist die Thematik. Sie dreht sich in den etwa dreißig gezeigten Bildern um einige eng zusammengebundene Grundideen: das merkwürdige Spiel von großen Köpfen, meist im Profil, und schweren Beinen, die ohne organische Übergänge mit den Köpfen korrespondieren. Denken und Gehen vielleicht. Nicht eigentliche Deformierung, sondern Ausscheidung. Zyklopische Wirkungen im Glanz der Farben. Eine Phase, von der es weitergehen muß. Alles in allem doch Anfangsphase, in der die Herkünfte noch sehr deutlich sind: Léger und Beckmann, wie oft schon

festgestellt worden ist, auch Grieshaber, der Antes' Lehrer war, und überraschenderweise Le Corbusier als Maler, von dem die nächste Entwicklung Antes' vielleicht ausgehen mag. H. C.

Aus Zeitschriften

Färbe farbig

Während des Studiums machte man zum erstenmal genauere Bekanntschaft mit der Farblehre: eine unglückliche Liebe. Sollten nicht die Wissenschaften, Physik, Optik, Physiologie, Psychologie, in der Lage sein, eine Grundlage für die Technik der Farbgebung zu vermitteln? Wie groß war dann meist die Enttäuschung, wenn außer physikalischen Gesetzen, Anekdoten und einigen weitläufigen Theorien nichts zu erfahren war, vor allem keine methodische Hilfe für die Verwendung der Farbe. Hinter eloquenten Farbtheorien blieb immer der Rückgriff auf den guten Geschmack verborgen. In der praktischen Arbeit bleibt man deshalb eben doch nur allzu weitgehend auf das eigene Urteil angewiesen. Auch für die Verwendung der Farbe scheint der eigene Geschmack noch die beste Richtlinie.

Ununterbrochen entwickelt sie sich weiter, diese Wissenschaft: «Farblehre». Doch sooft man Kontakt sucht, bietet sie die guten Regeln von den kalten und warmen Farben an; dunkle Farben unten und helle oben, unten Erdfarben, oben Himmelsblau. Ja sogar ein neuer Berufsstand hat sich auf dem interessanten Gebiet etabliert: Farbberater.

Die Ergebnisse der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Farbphänomenen sind noch zu speziell, und ihre Ergebnisse betreffen nur eingegrenzte und einfach strukturierte Probleme. Und so kann es nicht weiter erstaunen, wenn man feststellt, daß die Farbberater eher über Handwerksregeln verfügen als über quantifizierbare Techniken.

Die Einführung von Warnfarbensystemen für die gefährlichen Stellen eines Betriebes und die bewußte Wahl von Farbabstufungen und Zusammenstellungen erscheinen doch vorerst noch der wesentlichste Beitrag dieser Disziplin. Die weniger erfolgreichen eigenen Bemühungen um Systematisierung der Farbphänomene und die Zweifel an den Erfolgen der Farbenlehre lassen uns interessiert zu Veröffentlichungen greifen wie «Color it Color», Progressive Architecture 9, 1967 (USA).

«Farbberater Faber Birren berichtet über wissenschaftliche Forschungen, die die klassischen Theorien über Farbwahrnehmungen über Bord werfen und auf eine ausdrückliche Farbwelt innerhalb des menschlichen Bewußtseins deuten.»

«Diese Entdeckungen verdanken wir Wissenschaftlern der psychologischen Bereiche, (die) sich mit dem 'inneren Raum' befassen.»

Daß Farbe durch Moleküle und Wellen transmittiert wird, sei im letzten Jahrhundert erkannt worden. «Im Menschen, in seinem Gehirn, in seinem Bewußtsein, gibt es eine Welt der Farbe, die anscheinend existiert, unabhängig von einer äußeren Welt der Lichtenergie.» Es ist bekannt, daß durch Druck auf die Augäpfel Farbwahrnehmung entsteht. E. P. Land war in der Lage, mit roten und gelben Lichtquellen die Wahrnehmung von blauer und grüner Farbe hervorzurufen. Er fand: «Wir werden zu dem erstaunlichen Schluß gezwungen, daß die Lichtstrahlen an sich keine Farbmacher sind.» Der Schluß will so erstaunlich nicht wirken, sondern eher als Zirkelschluß gelten, wenn wir wissen, was Goethe feststellte: «Mit der Farbe geht's ebenso: bald sucht man sie im Lichte, bald draußen im Weltall und kann sie gerade da nicht finden, wo sie zu Hause ist.»

Durch Einnahme psychedelischer Drogen (LSD, Marihuana, Mescalin) werden im Gehirn Farbwahrnehmungen hervorgerufen. Der Autor weist hier auf die «psychedelische Kunst» hin, die sich die Beziehung von Rausch und Farbe zunutze machen will und in Umkehrung versucht, mit Hilfe von dynamischen Farbverläufen, Lichteffekten, beweglichen Mustern und totalen Geräusch- und Musikkulissen im Zuschauer oder, besser, Partizipanten Rauschzustände zu erzeugen.

Die Wirkung von farbigem Licht auf das Gemüt wurde auch in klinischen Studien beobachtet: strahlendes rotes Licht ruft epileptische Anfälle hervor, und pulsierendes stroboskopisches blaues Licht kann Hypnose, Kopfschmerzen, Übelkeit und leichte Nervenzusammenbrüche produzieren. Den deutlichsten Beweis für die Erzeugung von Farbwahrnehmungen in der menschlichen Psyche sieht man darin, daß Gefangene in Einzelhaft und Mönche in der Abgeschlossenheit ihrer Zellen von farbigen Erscheinungen heimgesucht werden.

R. L. Gregory sagt: «Man vermutet, daß beim Fehlen von sinnlichen Reizen das Gehirn unkontrolliert Phantasieerscheinungen produziert, die die wirkliche Umgebung überdecken.» Ähnliche Beobachtungen wurden auch gemacht bei Experimenten, die sich mit der Umweltwahrnehmung befassen. (Siehe WERK 10/1967, S. 780 f.)

In diesen Erscheinungen sieht der Farbberater Hinweise auf ernste Gefahren, die Arbeiter an automatischen Maschinen oder Piloten im Weltraum bedrohen: «Durch das Gehirn hervorgerufene Farben und Visionen könnten die Sicht von der wirklichen Umgebung ausschalten.»

Auch der Wirkung von Lichtfarbe auf Pflanzen und Tiere widmet F. Birren sein Interesse. Ameisen, die in einer Schachtel mit dem ganzen Lichtspektrum beleuchtet sind, flüchten vom violetten und ultravioletten Bereich in den roten. Käfer und Mücken werden durch blaue und ultraviolette Energie stärker angezogen als durch rote. Ein Forscher hat entdeckt, daß in Malariagegenden rosa und gelbe Vorhänge weniger Mücken beherbergten als dunkelblaue und graue.

Die Farben des Spektrums haben eine Wirkung auf die Lebensdauer von Fischen. Forellenteiche, die mit fluoreszierenden Lampen beleuchtet wurden, wiesen eine Sterblichkeit von 90% im Gegensatz zu 10% bei Beleuchtung mit Glühlampen auf.

Aber die erstaunlichsten Funde wurden gemacht bei der Beobachtung der Wirkung von verschiedenen Lichtquellen auf die Fertilität.

Bei Vögeln wird mit einer verlängerten Tageslichtbeleuchtung die Eierproduktion gesteigert. Eier, unter blau fluoreszierendem Licht gelegt, sind meist befruchtet, die unter rosa fluoreszierendem Licht sind es nicht.

Säugetiere (außer Menschen und Affen) sehen keine Farben, reagieren dennoch auf sie. Ratten wachsen schneller unter rotem Licht. Bei einem Experiment wurden Mäuse jeweils unter bläulich fluoreszierendem, rosa fluoreszierendem und normalem Tageslicht gehalten. Das Ergebnis war erstaunlich. Die Ratten unter normaler Beleuchtung produzierten 50% männliche und 50% weibliche Nachkommen. Die Kolonie unter bläulichem Licht vermehrte sich mit einer Rate von 30% männlichen und 70% weiblichen, und die unter dem rötlichen Licht mit 30% weiblichen und 70% männlichen Nachkommen. Auch bei der Züchtung von Chinchillas wurden ähnliche Beobachtungen gemacht. «Vielleicht kann man das ewige Problem der Geschlechtspräferenz bei Babys eines Tages durch das Medium von farbigem Licht bei der Zeugung lösen.»

F. Birren erläutert dann einige Gesetze des Sehens, die für Architekten von Bedeutung sein könnten. Die Menschen reagieren auf Farbe, ob sie sie mögen oder nicht, ihre Regungen sind oft unwillkürlich und reflexhaft.

Optischer Reiz durch Helligkeit und Farbwärme bewirke ohne menschliches Zutun erhöhte Muskelspannung, Reize erhielten eine erhöhte Anziehungskraft, der «Tonus» würde beschleunigt, und eine erhöhte Gehirnaktivität setze ein.

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Aargauer Künstler	25. November – 31. Dezember
	Galerie 6	Adolf Weber	9. Dezember – 13. Januar
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach	4. November – 7. Januar
	Kunsthalle	Basler Künstler	9. Dezember – 7. Januar
	Museum für Volkskunde	Basler Fasnacht	27. Oktober – 20. Dezember
	Museum für Völkerkunde	Ikatgewebe aus Indonesien	4. Februar – 31. Dezember
		Orienthandel im Altertum	6. Oktober – 17. März
		Schattenspiele	2. November – 17. März
	Gewerbemuseum	Seiden und Samte aus der Sammlung des Gewerbemuseums	3. September – 31. Dezember
		Menschen im Krieg. Photos von Robert Capa	27. November – 31. Dezember
	Galerie Beyeler	Daumier – Corot – Cézanne – Giacometti – de Staël	1. Dezember – 31. Januar
Bern	Kunstmuseum	Hans Berger	11. November – 7. Januar
	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	2. Dezember – 14. Januar
	Anlikerkeller	Beat Würgler	1. Dezember – 21. Dezember
	Galerie Toni Gerber	Calderara – Fontana – Manzoni – Wunderlich	28. November – 31. Dezember
	Galerie Haudenschild+Laubscher	Morgan-Snell	13. Oktober – 13. Dezember
	Galerie Verena Müller	Fred Stauffer	24. November – 22. Dezember
Biel	Galerie Socrate	Ernst Luchsinger	2. Dezember – 31. Januar
Brig	Galerie zur Matze	Jean-Marc Besson	25. November – 1. Januar
Burgdorf	Galerie Bertram	Bruno Bandi	25. November – 17. Dezember
La Chaux-de-Fonds	Club 44	J. P. Fritschy	25. November – 16. Dezember
Chur	Kunsthaus	Alois Carigiet – Leonhard Meisser	17. Dezember – 28. Januar
Eglisau	Galerie am Platz	Hans Affeltranger	5. Dezember – 6. Januar
Epalinges	Galerie Jeanne Wiebenga	E. Bauty – F. Tapernoux	16 décembre – 9 janvier
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section Fribourg SPSAS	9 décembre – 14 janvier
	Galerie Du Bourg	Peter Wullimann	24 novembre – 24 décembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Bouchardy – Dehaas – René Michel - Minkoff – Stalder	18 novembre – 31 décembre
		Salon de la jeune gravure	16 décembre – 14 janvier
	Athénée	Benjamin Vautier	24 novembre – 23 décembre
	Galerie Elphenor	Art de Nouvelle Guinée	30 novembre – 31 janvier
	Galerie Motte	Maurice Cannac	5 décembre – 31 décembre
Lausanne	Galerie Maurice Bridel	Louba Buenzod	23 novembre – 13 décembre
	Galerie Bonnier	Tyra Lundgren	23 novembre – 15 janvier
	Galerie Alice Pauli	Louis Soutter	23 novembre – 13 janvier
Locarno	Galerie Marino	Ugo Zaccheo	9. November – 21. Dezember
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler	9. Dezember – 15. Januar
	Galerie Räber	Ernst Schurtenberger	23. Oktober – 31. Dezember
Montreux	Eurogalerie	Bryen – Degottex – Duvillier – Lerin – Benrath	6 décembre – 6 février
Neuchâtel	Musée d'Ethnographie	175 ans d'Ethnographie à Neuchâtel. Art nègre	18 juin – 28 avril
St. Gallen	Kunstmuseum	Junge Ostschweizer Künstler	2. Dezember – 7. Januar
	Galerie Im Erker	Ernst Wilhelm Nay	25. November – 20. Januar
	Galerie Zum gelben Hahn	Oskar Dalvit	24. November – 10. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	19. November – 30. Dezember
	Galerie Rheinhof 7	Hans Rudolf Bosshard	2. Dezember – 14. Januar
Solothurn	Galerie Bernard	Maurice Barraud	2. Dezember – 31. Dezember
	Galerie F. Tschanz	Jakob Bill – Hansjörg Glattfelder	7. Dezember – 10. Januar
Thun	Kunstsammlung	Oberländer Künstler	16. Dezember – 21. Januar
Winterthur	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur	26. November – 31. Dezember
	Gewerbemuseum	Das gute Spielzeug	21. Oktober – 23. Dezember
		Kunstgewerbe	23. November – 23. Dezember
	Galerie ABC	Dieter Matthäus	2. Dezember – 28. Dezember
Zug	Galerie Peter+Paul	Walter Haettenschweiler – Hermann Volz	25. November – 18. Dezember
Zürich	Kunsthaus	Handzeichnungen alter Meister	22. Oktober – 16. Dezember
	Graphische Sammlung ETH	Graphik der Fauves	5. November – 23. Dezember
	Kunstgewerbemuseum	Das Bilderbuch	11. November – 7. Januar
	Helmhaus	Zürcher Künstler	23. November – 31. Dezember
	Pestalozzianum	Jugendbuchausstellung	2. Dezember – 20. Dezember
	Galerie Beno	Mily Dür – Elisabeth Thalmann – Elsi Wiskemann – Willi Behrndt – Traugott Spiess	1. Dezember – 20. Januar
	Galerie Suzanne Bollag	Internationale Originalgraphik	30. November – 15. Januar
	Galerie Form	Hans R. Schläpfer, Akte der Bewegung. Photos	7. Dezember – 30. Januar
	Gimpel & Hanover Galerie	Horizonte II	21. November – 16. Januar
	Kleines Kunst-Kabinett	Zürcher Maler	2. Dezember – 13. Januar
	Galerie Läubli	H. R. Strupler – Maya von Rotz	21. November – 16. Dezember
	Galerie Orell Füssli	Adolf Funk – Lissy Funk	18. November – 23. Dezember
	Galerie Palette	Emanuel Jacob	25. November – 10. Januar
	Rotapfel-Galerie	Heidi Murbach-Gysin	2. Dezember – 6. Januar
	Galerie Stummer+Hubschmid	Poster Art. Pop- und Hippieplakate aus den USA, England und Frankreich	2. Dezember – 13. Januar
	Galerie Walcheturm	Mucci Patocchi-Staglieno	1. Dezember – 13. Januar
	Galerie Wenger	Maîtres de la Gravure contemporaine	1. Dezember – 31. Dezember
	Galerie Wolfsberg	Charles Hug – Fritz Zbinden – Ueli Gygax	5. Dezember – 6. Januar
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