Fünf junge Berner Künstler : Werro, Raetz, Fivian, Gertsch, Distel

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **55 (1968)**

Heft 4: **Mehrfache Nutzung**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-42896

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

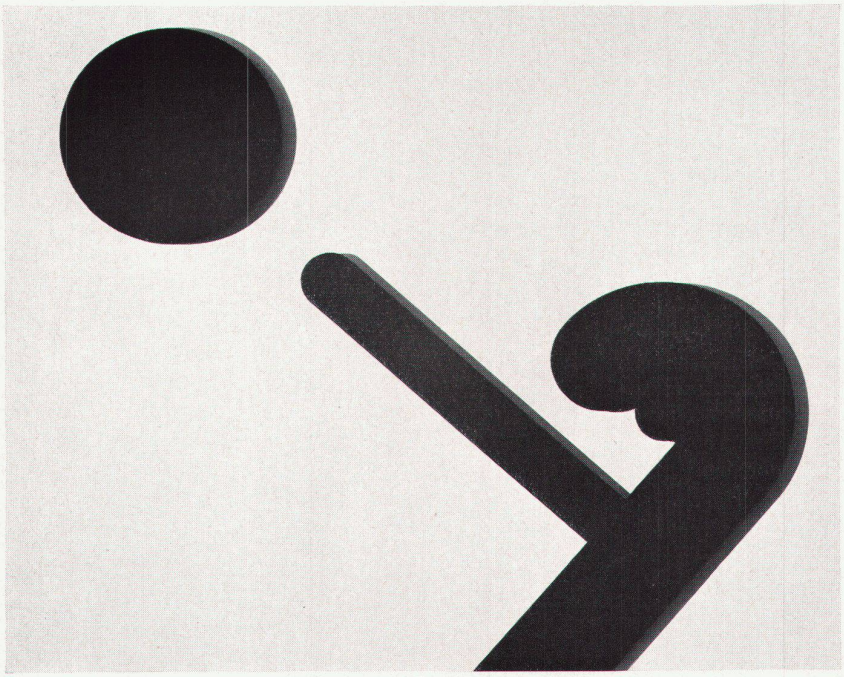
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

http://www.e-periodica.ch

Jean-Christophe Ammann

Fünf junge Berner Künstler: Werro, Raetz, Fivian, Gertsch, Distel



1

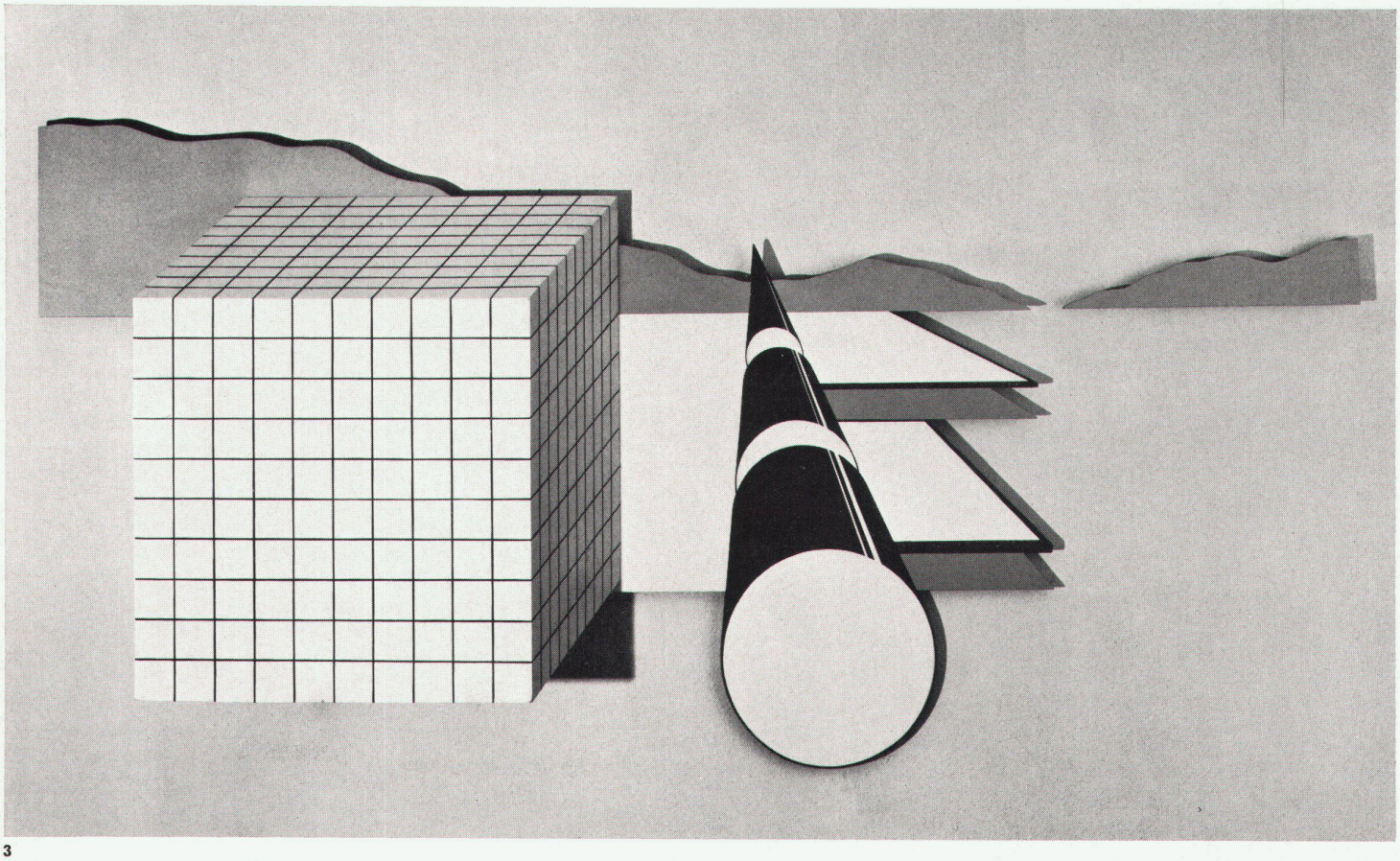
2

Ein wesentliches Problem heutiger Kunst liegt in der Beziehung zwischen Idee und Realisierung. Dem Künstler sind zahlreiche Möglichkeiten gegeben für die Formulierung seines Anliegens. Den Zugang zu diesen Möglichkeiten und im besonderen zu der ihm geeigneten kann aber meistens nur durch eine unmittelbare Konfrontation erfolgen. Es gehört zum Verdienst der Kunsthalle Bern, durch ihre Ausstellungen intensiv auf die jungen Berner einzuwirken. Wir sagen «Ausstellungen» und meinen damit auch all die sie bedingenden Faktoren. (So reisten zum Beispiel vor zwei Jahren mehrere Künstler mit dem Leiter der Kunsthalle nach London, als die Vorarbeiten für die Ausstellung über die jungen englischen Bildhauer einsetzten; ein Bericht darüber findet sich im Katalog der Ausstellung Dewasne – Constant, Kunsthalle Bern 1966.) – Die jungen Berner Künstler – und wir nennen hier noch Berger, Hofkunst, Iseli, Lehmann, Leuenberger, Megert, Sandoz, Schnyder, Vögeli, von Wattenwyl, Rolf und Willi F. Weber – bilden heute, ohne als Gruppe aufzutreten, die wohl spannungsreichste Konzentration von Malern und Bildhauern in der Schweiz.

Von *Roland Werro* möchten wir als wichtiges Frühwerk der konstruktiven Periode (1956–1959) eine aus Geviertfeldern, in differenzierten Tönen gemalte Rose nennen. Das Besondere in diesem Gemälde ist das Motiv und die Art seiner Darstellung: der Werros Werk durchwegs kennzeichnende naiv-hintergründige Aspekt. Dieser tritt allerdings in den folgenden Jahren, als es ihm um die Gestaltung eines tonalen, diffusen Lichtes geht, in den Hintergrund. Die Formen scheinen sich in der dichtgewobenen, grauweißen Materie aufzulösen; sie erhalten als inselartige, kaum sichtbar aufeinanderbezogene Gebilde schwebenden Charakter. Eine sukzessiv einsetzende Formverfestigung führt um 1964 und vor allem durch das Erlebnis des Flohspieles und dessen Zufallgesetze zu Werken, in welchen auf Grund eines dichten Beziehungsspiels ein neuer Inhalt entsteht. Bewegung und Konstellation im Trefferbild der kleinen farbigen Plasticscheibchen werden in einer Art idealer Relation zusammengefaßt («Der Nichtschwimmer», 1964/65) und ab 1966 mittels einer präzisen Bildaufteilung in ein komplexes Beziehungssystem übertragen. Ineinandergesetzte, dezentralisierte Scheiben in starken Kontrastfarben über einem monochromen Grund bilden Konstellationen, die genau berechnet sind, jedoch nur bedingt als solche wirken, weil die Anordnung nicht auf unmittelbar evidente Gleichgewichtssituationen zielt.
Mitte 1967 lösen sich die an Augäpfel erinnernde Scheibenelemente mehr und mehr aus dem Bildzusammenhang, erhalten eine autonome, gleichsam physiognomische Eigenschaft («Seehund»). In einem folgerichtigen Vorgang verläßt nun Werro die Leinwandkomposition und geht, indem er die Formen ausschneidet, zum Aluminiumrelief über. Vorerst hängen Kreisfläche und Verbindungselemente noch zusammen («Flipper-Square»); in den letzten Arbeiten verwendet er aber die Kreisfläche als autonomes Element, das, wo auch immer hingesetzt, die Umgebung in ihren magischen Bereich zieht. In der von Magritte einseitig geteilten Kugel besitzt die flächig gemalte, aber als Volumen wirkende Scheibe eine frappante Parallele. Symbolnähe und -ferne treffen sich auch hier in einem magischen Objektbereich. Je neutraler die Bildordnung ist, desto intensiver ist die Ausstrahlung der Scheibengebilde. – Hielt

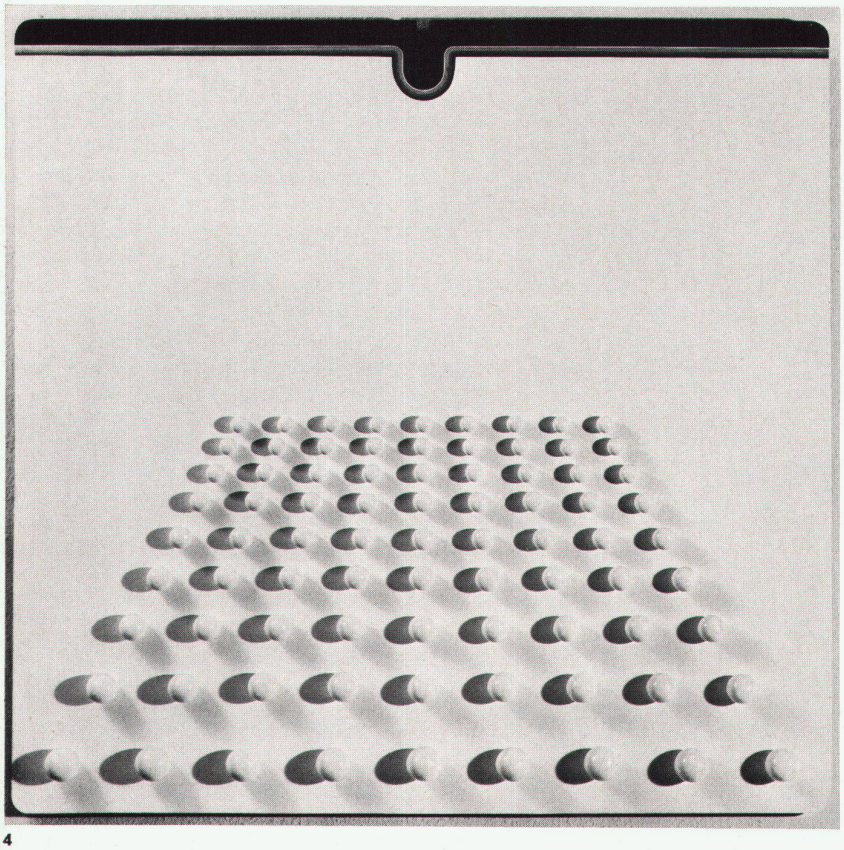
1
Roland Werro, Fingerball, 1967. Metall
Fingerball. Métal
Fingerball. Metal

2
Roland Werro, Farbform-Relief. Metall
Relief Forme de couleur. Métal
Relief: Panitca Shape. Metal



3

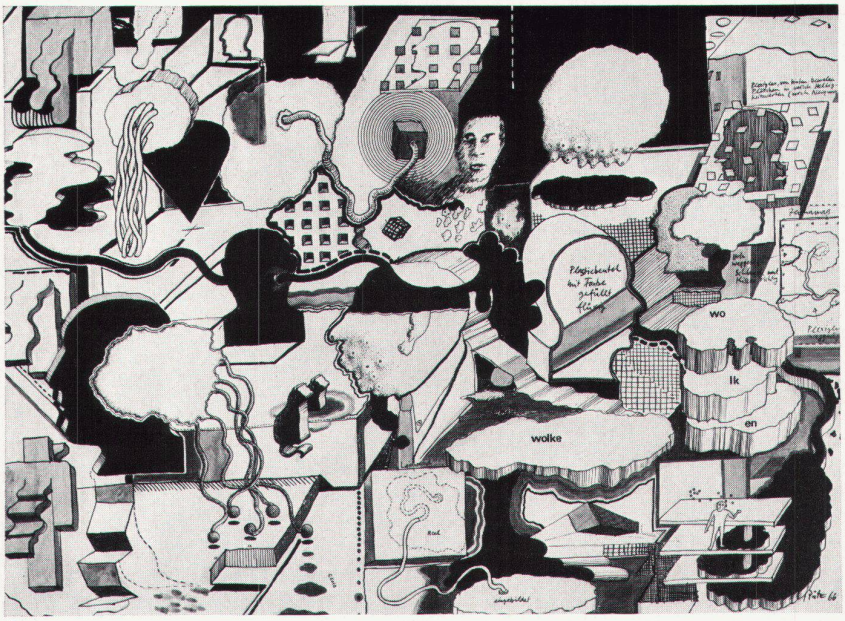
3
Markus Raetz, High Noon. Holz, Aluminium, Kunstharz, Farbe
High Noon. Bois, aluminium, résine, couleur
High Noon. Wood, aluminium, resin, paint



4

Werro zuvor Formverhältnisse auf Grund präziser Berechnungen im Schwebezustand und erreichte dadurch eine suggestive Unbestimmtheit, so lokalisiert er nun diese Komponente mit analoger Bildwirkung.

Die Konstituierung eines objektbezogenen Vokabulars (im Sinne Magrittes) findet sich auch im Werk von *Markus Raetz*. Er begann nach verschiedenen Materialexperimenten mit Objektivationen visueller, teils Bewegungen entnommener Momente und mit mehrseitigen Ansichten von flach gehaltenen Gegenständen. Die Art ihrer Bearbeitung entspricht der Ironie von Markus Raetz: eine Mischung von Rationalität und Irrationalität in der Empfindung, die die Umwelt nicht zusammenhängend, sondern als eine Vielzahl einzelner Momente und Bilder registriert. Diese grundsätzliche Haltung zeigt sich 1966 in der Wahl von betont banalen, typisierten Gebilden. Dem Prozeß der Isolierung entspricht gleichzeitig jener der Deutung. Eine Wellenschlaufe wird durch konzentrische Rillenführung im Umriß vervielfacht, eine überdimensionierte Schachtel mit Holzzäpfen versehen, die je nach den drei plan dargestellten Seiten eine andere Richtung besitzen. Die Banalität der Objekte – ihr entspricht auch die Farbgebung (Rosa, Hellblau, Gelb) – ermöglicht eine intensive, artfremde Interpretation, die weniger einer Verfremdung gleicht als einer Ironisierung im Sinne einer simultanen Gegenüberstellung von Ausgangs- und Endsituation. Ebenfalls 1966 tritt als eine Abwandlung der Welle das Wolkenmotiv hinzu. Eine mit «Schären» bezeichnete Serigraphie (1967) zeigt die systematische, reihenweise Verdoppelung und gleichzeitige Verkleinerung von Wolkengebilden. Das bedeutet auch hier nichts anderes als die ironische Demonstration potentieller Mehrdeutigkeit eines banalen Objektes auf Grund einer absurden Einfallslogik. Eine andere Variante bildet die räumliche, puzzleartige Aufteilung eines Gesichtes («Megert», Zeichnung): die Distanz zwischen Gesamt-

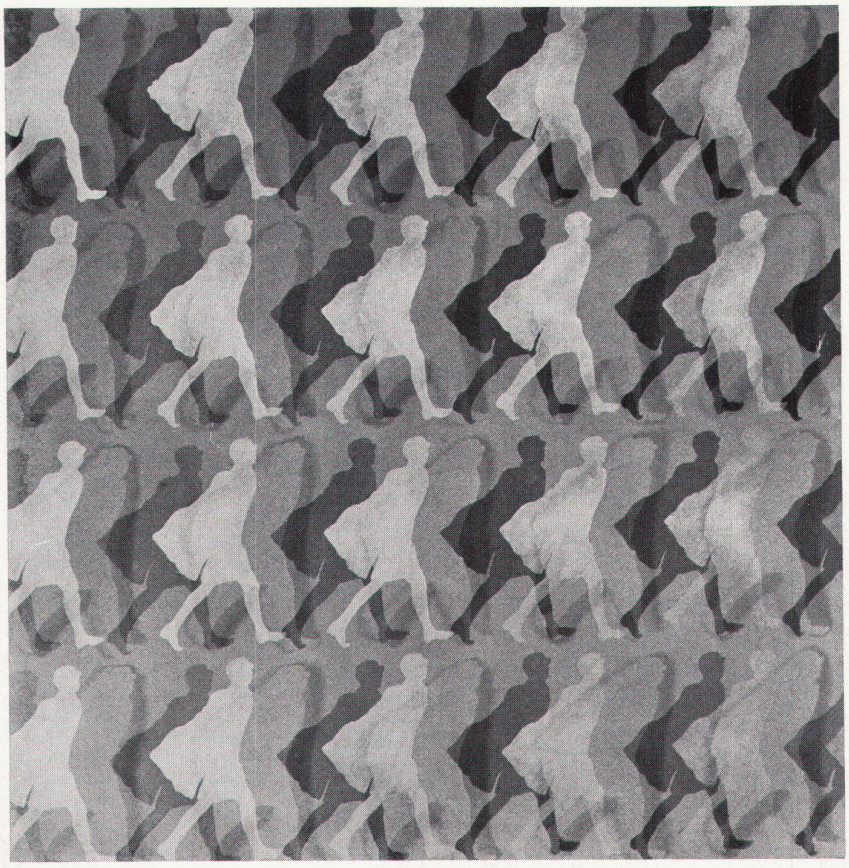


5

4
Markus Raetz, Highway 81. Holz, Kunstharz, Farbe
Highway 81. Bois, résine, couleur
Highway 81. Wood, resin, paint

5
Markus Raetz, Zeichnung, 1967
Dessin
Drawing

6
Bendicht Fivian, Bus run. Spritztechnik
Bus run. Peinture au pistolet
Bus run. Spray technique



6

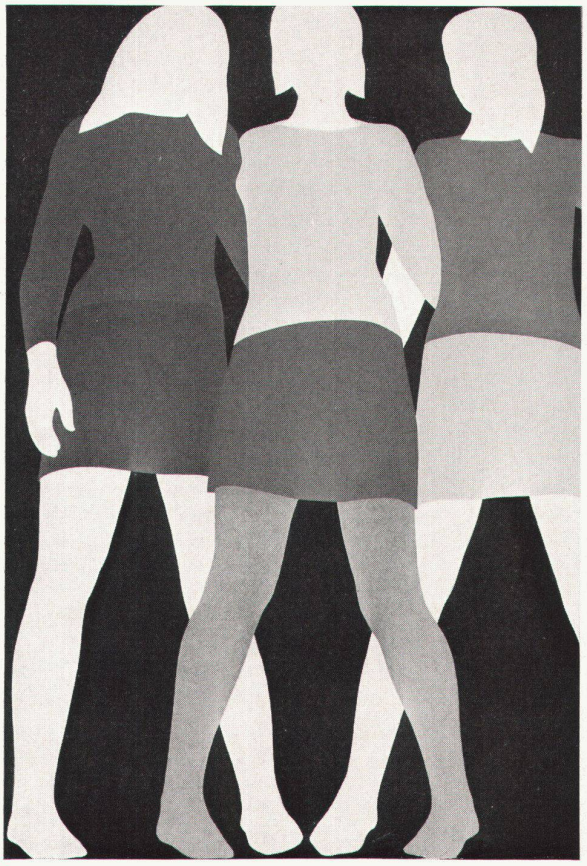
form und ihrer Fragmentierung charakterisiert sich als eine Raetz eigene «Ungereimtheit».
Eine wichtige Komponente bildet auch das Spiel mit Raum und Fläche. Es steht komplementär zu jener inhaltlichen, welche die ironische Isolierung und Wiederholung eines Objektes betrifft. Indem es verschiedene Realitätsebenen vortäuscht oder tatsächlich verwirklicht, wird es selbst inhaltlicher Bestandteil und unterscheidet sich von jenem rein bildnerischer Art. Wir meinen im besonderen: die dreidimensionale Vortäuschung in einem bereits genannten Schachtelrelief oder in «Highway 81» (1965–1967), wo zahlenmäßig konstante Reihen stetig sich verkleinernder Kugeln eine perspektivische Tiefenwirkung vortäuschen. Eine andere Möglichkeit zeigt der «Besuch» (1967): Auf einer türkis-hellblauen Platte ist ein Wolkenfragment mit rosagrauem Rand gemalt. Ein weiteres wächst, illusionistisch begonnen, dreidimensional aus der Fläche, während das dritte als Freiplastik in den gleichen Farben aus dem Boden ragt.
In seinen letzten Werken hat Raetz sein Vokabular nicht nur erweitert, sondern auch verdichtet. Neben Wolken, Schläuche, Gesichtssilhouetten treten Zylinder, Gitterflächen, typisierte Hügelhorizonte. Sie bilden, wie in «High Noon» (1967), eine kühle abstrakte, luftleere Landschaft. Daß es sich um ein eigentliches Vokabular handelt – die Verwendbarkeit der Objekte, ihre Wandlungsfähigkeit in verschiedenen Zusammenhängen –, zeigt sich zum Beispiel bei den Zylinderelementen. Sie können Bestandteile eines Gesichtes sein (Zeichnung, 1967); sie können aber auch in einem Relief, nur wenig aus der Fläche herauswachsend, an UFO-ähnliche Gebilde erinnern. Eine Wolke wird auf einer Zeichnung – und Raetz zeichnet enorm viel – zum Bergsee, zu einer Schlauchöffnung oder zu einem Plasticbehälter. – Die Bilder und Objekte von Markus Raetz zwingen uns ihre Gegenwart auf, orientieren damit unsere Anschauung, stellen Alltägliches in ein neues Licht.

Das Werk *Bendicht Fivians* besitzt gewisse Parallelen zu jenem Andy Warhols. Was es von diesem absetzt, ist die Verschiedenheit in der Umweltserfahrung und der Hang zum Skurrilen. Letzteres ist allerdings in den Nylonarbeiten weniger ersichtlich. Latent vorhanden, kann es aber jederzeit wieder durchbrechen. Auf eine Serie von Aluminiumplastiken – Platten, die er in der Diagonale zu Zylinderformen biegt und, verschieden in Art und Anzahl, aufhängt – folgen 1966 weibliche Aktprofile, die er, dicht gedrängt, aneinander und übereinander reiht. Das Wiederholungsmoment entspricht aber weniger einer Obsession (wie bei Warhol), sondern einer ironischen Handlung. Die durch eine sorgfältige Licht-Schatten-Modellierung gekennzeichneten Aktelemente evozieren in ihrem Fragmentcharakter unwillkürlich den Gesamtzusammenhang, was nicht einer erotischen Situation entspricht, sondern deren Ironisierung. Dies wird zusätzlich durch die kompositionelle Eigenart betont, indem die oft mehrreihig übereinandergesetzten Profile alternierend auf dem Kopf und auf den Füssen stehen.
In den mehrschichtigen Nylonarbeiten hat Fivian den zeitlichen Vorgang der Wiederholung simultan-optisch zusammengefaßt und konnte dadurch zu einer komplexeren Motivwahl schreiten. Wenn er auf das typisierte Bild eines John Lennon, eines Mick Jagger, Antoine oder Jean-Paul Belmondo zurückgreift, so hat das einen technischen wie inhaltlichen Grund. Das durch unzählige Zeitschriften wandernde Antlitz der Idole weist insofern eine Wandlung auf, als es, in einem dialektischen Prozeß kollektiver und zugleich provozierter Aneignung, seine erzählerischen Details verliert, um als reines, von der Person quasi gelöstes Bild wirken zu können. Mit anderen Worten: größte Allgemeinheit des Antlitzes bei stärkster Betonung von dessen konstitutiven Komponenten, welche als erotisierte Fixpunkte die ins Bild projizierte Emotionalität orientieren (zum Beispiel die Lippen Mick Jaggers). Diese Art von Gesichtstypus bildet die Ausgangssituation für Fivian; hinzu kommt nun noch die durch

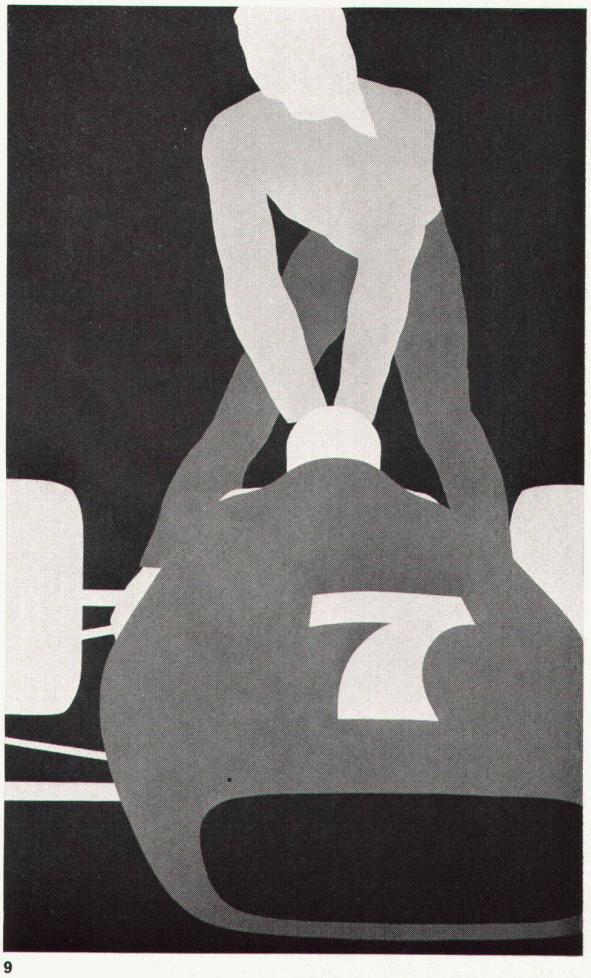
7

Schatten bewirkte Abdeckung der einen Hälfte des Antlitzes, wie sie auch in Andy Warhols hervorragend schönem Photobuch «Screen Tests / A Diary» zu finden ist (mit Gedichten von Gerard Malanga, Kulchur Press, New York 1967). Die Nylonbilder bestehen im Prinzip aus drei leicht verschoben übereinandergelegten Gesichtsfeldern, von denen das eine auf die Holzunterlage gemalt ist, die beiden anderen auf die gespannten Nylonflächen gespritzt sind. Das bereits typisierte Bild erhält somit einen zusätzlichen Unbestimmtheitsfaktor, der, steht man außerhalb der Bildachse, natürlich noch stärker zum Ausdruck kommt. Diese ständige, durch den Betrachter erzeugte Bewegung im Bild macht es zu einem faszinierenden, lebendigen Ort.

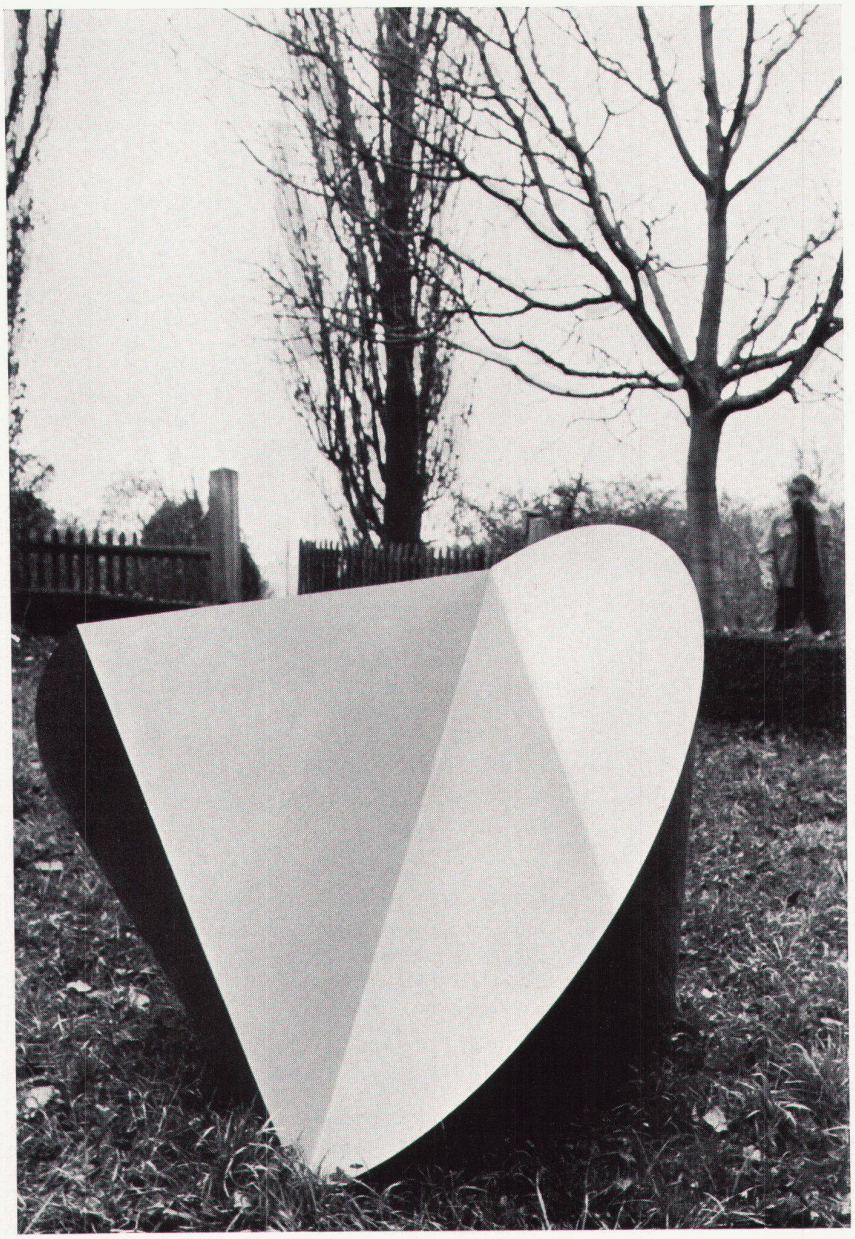
Franz Gertsch malte noch bis im Herbst 1967 Bilder, denen thematisch eine sehr persönliche Familienmythologie zugrunde lag, und zwar in der Art einer anekdotenreichen, stilisiert-flächigen Figuration. Die Amsterdamer Lichtenstein-Retrospektive scheint sein Schaffen endgültig in neue Bahnen geleitet zu haben. Von einem Bruch mit der Vergangenheit kann allerdings nicht die Rede sein, denn der Weg vom früheren Themenbereich zu jenem der Pop-Mythologie entspricht einer Bewußtseinschwenkung mit der notwendigen Einbeziehung neuer Farb- und Formkriterien. Auch gehaltlich bleibt Gertsch seiner früheren Anschauung treu, indem in seinen neuen Werken stets eine innere Beziehung zwischen den Figuren bestehen bleibt. Es handelt sich also nicht um die rein stilistische Interpretation eines kollektivbedingten, kalten Materials, sondern um eine lebendige Anteilnahme am Bildgeschehen, die sich vom Stil als Methode der Aneignung unterscheidet.
Gertsch geht von einer Vorlage aus, die er zuerst in Collage



8



9



10

übersetzt und von dort ins Großformat projiziert. Transposition bedeutet Rekonstruktion. Es geht darum, ein Bild aus seiner momentanen, anekdotischen Wirklichkeit in eine definitive Erzählstruktur zu übersetzen, die beiden Pole: größte Allgemeinheit und spezifische Besonderheit, dialektisch zu konvergieren. Die Worte Roy Lichtensteins über seine Comic-Strip-Bilder treffen genau den Sachverhalt. «Ich glaube», sagt Lichtenstein, «daß ich mit meinem Material etwas völlig Neues schaffe. Ich glaube, daß meine Absichten auch völlig andere sind, daß jeder Zeichenstrich, jeder Kontrast in meinem Werk gänzlich verschieden von der Vorlage ist [...]. Dennoch gleicht es der Vorlage.» (Fernsehgespräch mit Alan R. Solomon, in: Lichtenstein, Rom [Ed. Fantazaria] 1966, S. 38.)
Die Farben sind bei Gertsch wichtig. Sie entfremden einerseits das Wirklichkeitsmoment, andererseits intensivieren sie es. In «Françoise» (1967) ist der Rennwagen rot, die Hosen des Mädchens sind grün, sein Pullover ist gelb. Der Grund ist wie in «Mireille, Colette, Anne» (1967) schwarz. Die Pullover der drei Mädchen sind von links nach rechts rot, gelb und blau, die Röcke grün, rot und gelb, die Beine der beiden äußern weiß, diejenigen der mittleren blau. Arme und Gesicht sind ebenfalls weiß. Die Kontraststärke der Farben entspricht der Realität des Formverbandes.

Herbert Distels bevorzugte geometrische Körper sind Kugel und Kegel, zu denen er 1964 über das Relief gestossen ist. Ein natürlicher Vorgang, denn in den weißen Reliefs von 1964 komprimierte Distel den Raum in einer Weise, daß sich dieser früher oder später zum Volumen ausweiten mußte. Die Arbeiten von 1964 lassen zwei Möglichkeiten räumlicher Flächengliederungen erkennen. Die eine besteht aus minim abgestuften, gesetzmäßig aufgefächerten Geviertelementen oder aus Progressionen wie zum Beispiel «Hommage à Casimir Malévitch», wo in einer Richtung sich vergrößernde, überdeckende Viereckflächen – alternierend zwischen statisch ruhenden und dynamisch übereckgestellten – bei geringer realer Tiefe ein hohes Maß an Räumlichkeit suggerieren. Die andere Möglichkeit zeigt sich zum Beispiel in der planen Fixierung eines Kubus unter Verwendung von Wellkarton oder Wellit (gewelltem Polyester). Der Lichteinfall auf die verschieden orientierten Teile erhöht noch die optische Täuschung.
Ab 1965 gelangt Distel zur Polyesterskulptur. Die weiße Farbe behält er vorerst bei. Die komplexe, gesetzmäßige Verbindung von Kegelelementen – zum Beispiel eine Aufschichtung ineinandergesetzter Kegelstümpfe – führt zu Arbeiten, in denen die höchstmögliche Verfremdung einer ständig erkennbaren geometrischen Grundform zum Ausdruck kommt. Dieses im Rahmen einer konkret-konstruktivistischen Konzeption irreale Moment, bereits in den Reliefs auf Grund der Raumkomprimierung vorhanden, wird 1966 durch die Einbeziehung der Farbe noch erhöht. In «Kegelplastik VI» drängt als mittleres Zwischenstück einer aus vier identischen Kegelelementen gebildeten Aufschichtung eine gleichgestaltete rote Form heraus. Die Farbe stimuliert zur Wahl neuer Körper. Sie tritt im gleichen Jahr in Verbindung mit Kegelformen, Kugel und Halbkugel auf («Kegelsäule», «Rouleau») und damit auch das Element der Bewegung. Distel geht so weit, daß er in zweifarbige Kugeln einen Motor einbaut, der, ein Gewicht ständig verschiebend, die Kugeln in Bewegung hält.
1967 gelingt ihm der Übergang zur Farbskulptur. Der verschiedentlich noch vorhandene Sockel verschwindet nun ganz. «Edamer», in den Farben Rot und Gelb, aus drei Halbkegeln konstruiert, bildet die Brücke zwischen der vorigen und der neuen Periode. Er ist noch additiv gebaut, und der die Einheit der Skulptur schaffende rote Mantel besitzt nicht die mit der Form übereinstimmende Notwendigkeit, insofern als das Rot Teile dreier in sich autonomer Körper umschließt. Das ändert sich aber mit dem «Kugelschnitt»: Zwei Halbkugeln, die Mäntel schwarz, die

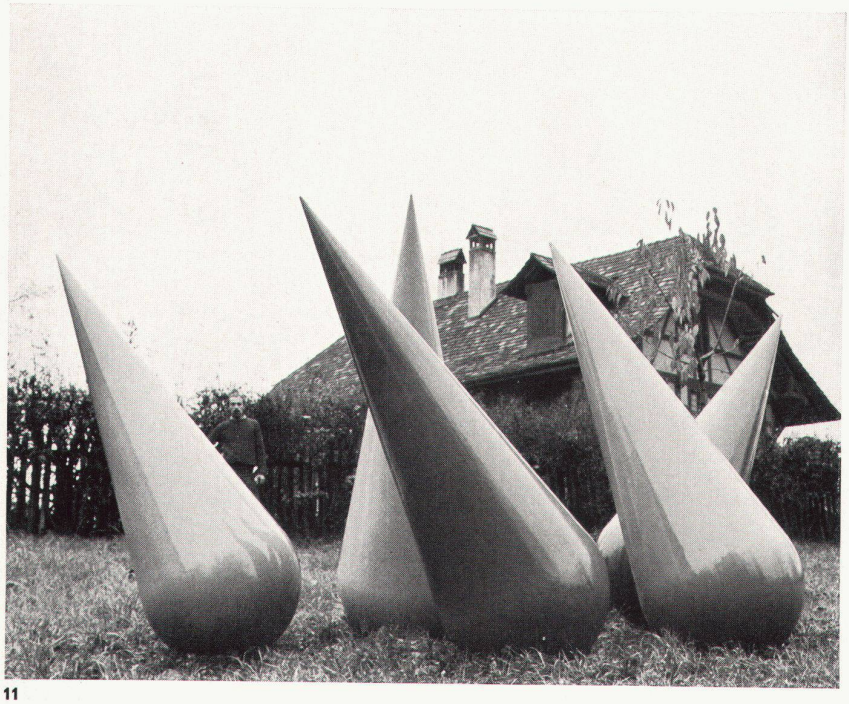
7
Bendicht Fivian, Antoine. Holz und Nylon
Antoine. Bois et nylon
Antoine. Wood and nylon

8
Franz Gertsch, Mireille, Colette, Anne

9
Franz Gertsch, Françoise

10
Herbert Distel, Edamer, 1967. Polyester
Fromage d'Edame. Polyester
Edam Cheese. Polyester

Photos: 6, 7, 10, 11 Balz Burkhard, Bern; 8, 9 Martin Glaus, Bern



11

11
Herbert Distel. Tropfen, 1967. Polyester
Gouttes. Polyester
Drops. Polyester

Schnittflächen blau, werden durch einen eingegossenen Schwerpunkt so gelagert, daß sie, gleich einem gespaltenen Körper, schräg zueinander stehen. Die Farbe hat hier eine wesentliche Funktion erhalten, indem anstelle von Fügungen und Additionen eine einfache, mit ihr gleichwertige Form tritt. Die folgende Skulptur nennt Distel «Würfeloid». Es handelt sich um einen Diagonalschnitt durch einen blauen Würfel. Die Schnittflächen (grün) der beiden Teile bilden zwei gleichseitige Dreiecke und ergeben in der Addition ein Parallelogramm. Noch intensiver als im «Kugelschnitt», weil um eine Situation bereichert, resultiert die Spannung aus der Beziehung zwischen ursprünglichem Zustand (Würfel) und jetzigem, über die verbindende Etappe des Parallelogramms, das als stark grüne Fläche ein autonomes Element darstellt.
Die letzte der 1967 entstandenen Skulpturen nennt sich «Tropfen». Sie besteht aus fünf übermannsgroßen, in graduell abgestuften Blautönen gehaltenen Elementen. Halbkugel (beschwert) und Kegel sind die beiden Grundformen. Mit diesem Werk ist Distel nochmals einen Schritt weitergegangen, indem visuell keine Ausgangs- und Endsituation festgelegt werden. Das heißt: die Form erscheint nun unmittelbar als Farbvolumen, als zur Form erhärtete Farbmasse. «Tropfen» gehört zu den besten Skulpturen, die in den letzten Jahren in der Schweiz geschaffen wurden.
Der Weg Distels ist von exemplarischer Konsequenz. Ausgehend von gesetzmäßigen, mittels komplexer Zusammenfügungen irrealisierten Formeinheiten, gelingt ihm durch die sukzessive Einbeziehung der Farbe eine diesem Prozeß entsprechende Ausschaltung gewisser additiver Kriterien zugunsten in den Farbbereich übersetzter Spannungsverhältnisse.
Die nächsten Skulpturen werden ein einziger 4,5 Meter hoher roter Tropfen sein, ein Eierhaufen sowie eine riesige weiße Eiform. Wie in den «Tropfen» wird auch hier die Addition eine wichtige Rolle spielen; aber sie unterscheidet sich von jener früheren dadurch, daß es sich um eine Reihung autonomer, in sich vollendeter Farbkörper handelt.

Biographische Angaben

Roland Werro: Geboren 1926 in Bern. Beginnt 1950 zu malen. 1950–1955 Kunstschulen in Genf und Paris. Seit 1956 in Bern.
Literatur: Künstler Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert, Lieferung 13, Frauenfeld 1967, S. 1057–1058.

Markus Raetz: Geboren 1941 in Büren an der Aare. 1957–1961 Staatliches Lehrerseminar Bern. Bis 1963 Lehrer in Brügg bei Biel. Seit 1963 in Bern.
Literatur: KLS, Lieferung 10, Frauenfeld 1964, S. 757–758 – Katalog der Ausstellung in der Galerie Handschin, Basel, 1967 (Abbildungen).

Bendicht Fivian: Geboren 1940 in Bern. 1956–1960 Staatliches Lehrerseminar und Kunstgewerbeschule. 1960–1964 Lehrer, Besuch der Kunstgewerbeschule bis 1965 und erneut 1967.

Franz Gertsch: Geboren 1930 in Mörigen BE. 1947–1950 Malschule Max von Mühlenen, Bern.
Literatur: KLS, Lieferung 5, Frauenfeld o. J., S. 347.

Herbert Distel: Geboren 1942 in Bern. Ausbildung als Graphiker und Maler an der Kunstgewerbeschule in Biel und in der Lithoklasse der Ecole des Beaux-Arts in Paris.
Literatur: Marcel Joray, Schweizer Plastik der Gegenwart, Bd. III, 1959–1966, Neuenburg 1967, Abbildungen 577–579 – Harald Szeemann, Herbert Distel – 5 Variationen über das Quadrat (Mappe mit Serigraphien), Bern 1966.

Allgemeine Literaturangaben

1966 *Anastasia Bitzos,* Bern, ein Zentrum experimenteller Schweizer Kunst, in: Revue Integration (Arnheim), Nr. 5/6, S. 185–204 (Abbildungen).
1966 Katalog der Ausstellung «Bern 66», Halfmannshof Gelsenkirchen (Abbildungen).
1967 *Ed Sommer,* «Bern 66», in: Art International, Vol. XI/3, S. 50–51 (Abbildungen).
1967 *Hedi Wyss,* Neun junge Berner, in: Die Frau (Zürich), Nr. 5, S. 90–95 (Abbildungen).
1967 *Harald Szeemann,* Jonge Zwitserse Kunstenaars, in: Museumjournaal (Amsterdam), Nr. 9, S. 238–246 (Abbildungen).
1968 *Fred Zaugg,* Berner Vorposten der jungen Schweizer Kunst in: Der Bund, 10. 1. (Abbildungen).
1968 Katalog der Ausstellung «Wege und Experimente – 30 junge Schweizer Künstler», Kunsthaus Zürich.