

# Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 9: **Schulen**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

## **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.

wurde übrigens im März dieses Jahres als nichtstaatliche Organisation in die Unesco aufgenommen. Der Weltrat des Kunstgewerbes hat, wie schon diese Aufzählung zeigt, im ersten Jahre seines Bestehens in dynamischer Entwicklung viel geleistet, das zur Mitarbeit anspornen dürfte.

L. R.

## Ausstellungen

### Basel

**Aspekte des Surrealismus 1924-1965**  
Galerie d'Art Moderne  
17. Juli bis 23. Oktober

Wenn man den Begriff Surrealismus etwas großzügig verwendet und ihn nicht strikte auf den ganz bestimmten Aspekt der Zwischenkriegszeit beschränkt, paßt erstaunlich viel hinein. Wie eine Universalreligion schließt der Surrealismus alles Erstaunliche in seine vielen Arme. Surrealismus scheint eine Generationenfrage zu sein. Der Chronist ist viel zu jung, um sich in der surrealen Welt ganz vertraut vorzukommen. Es scheint ihm, daß auch der Surrealismus nicht über seinen Schatten springen kann und, wie jede andere ausgeprägte Kunstrichtung mit großem Gefolge, in stark bereinigter Form in die Kunstgeschichte wird eingehen müssen. Von einigem kann man sich gut vorstellen, daß es zu seiner Zeit lustig wirkte; aber alles Brimborium ist heute abgestanden, historisch im verstaubten Sinne des Wortes. Äußerst sympathisch ist an dieser Ausstellung, daß von den vielen Facetten des Surrealismus die poetische Seite am stärksten betont wird, während jene in-

zwischen historisch gewordene Form von erotischer Merkwürdigkeit milde dosiert ist.

Von den über dreißig Künstlern wirken Arp, Ernst, Giacometti, Magritte, Miró als die soliden Pfeiler, die die Last des Ganzen tragen. Man staunt vor den Qualitäten Dalis und Tanguys und entdeckt die altmodisch schönen Zeichnungen von Springer. Von den Schweizern halten sich Meret Oppenheim und Otto Tschumi in dieser Zusammenstellung besonders schön. Wiemken ist mit ausgesuchten Werken vertreten; aber seine handfeste, fast holprige Art läßt ihn in dieser eleganten Gesellschaft etwas fremd erscheinen.

Bei der Bedeutung des Literarischen auch im gemalten Surrealismus und bei der Experimentierfreude seiner Maler verwundert es nicht, daß die illustrierten Bücher eine besonders interessante Seite der Bewegung zeigen. Sie dürften in Basel nicht sehr bekannt sein, wie überhaupt der übermäßig ins Kraut schießende Surrealismus auf dem trockenen Basler Boden kaum gediehen ist. Schon dieser historischen Berichtigung wegen ist diese soignierte Ausstellung erfreulich.

c. h.

### Bern

**Licht und Bewegung**  
Kunsthalle  
3. Juli bis 5. September

Endlich hat auch die Schweiz ihre Ausstellung über kinetische Kunst; eine Unternehmung, die gerade der Kunsthalle Bern mit ihrer Bereitschaft von allem Neuen Notiz zu nehmen und es lebendig und frisch darzubieten, besonders ansteht. Die Bewegung mit allen ihren Nebenerscheinungen, Folgen und Auswirkungen (Relativität, Simultaneität, Geschwindigkeit, Wandlung usw.) als eine der Hauptidealquellen unseres Jahrhunderts hat selbstverständlich auch die Vorstellungswelt der Künstler in steigendem Maße beschäftigt. Nach verschiedenen Versuchen mit konventionellen Mitteln, wie Form und Farbe, gingen sie bald dazu über, die Bewegung durch Bewegung selber darzustellen.

Marcel Duchamp erreicht mit seinen zweidimensionalen Farb- und Glasplatten durch Rotation Raum- und sogar

Körperillusion, also gleichzeitig scheinbare Materialisation und Entmaterialisation. Soto und andere beziehen ihre Bewegung aus dem Standortwechsel des Betrachters – das plastische, an sich statische Bild demonstriert so die Bedeutung des Bezugspunktes. Yaacov Agam führt die Reihe jener Künstler an, die den Betrachter zu aktivieren suchen, ihn zum Mitspielen, Mitschöpfen einladen, indem sie ihm beliebig oder nach bestimmten Gesetzen und Möglichkeiten verschiedene Elemente (Steckstäbchen, Kugeln usw.) zum Umstellen vorlegen. Einen Schritt weiter zurück, von der Bewegung an sich zu deren Ursache, zu Impuls und wirkender Kraft gehen jene Künstler, welche die Bewegung, ihre Richtung und ihre Geschwindigkeit zu beherrschen versuchen: Calder, der seine Mobiles nach natürlichem Antrieb (Stoß, Wind) balancieren läßt, und schließlich Tinguely, Pol Bury und andere, welche die Dynamik durch Übersetzungen variieren, oder der Grieche Takis, der die Magnetkraft ausnützt. Die Beziehung dieser Versuche zum Kunstfilm – der Bewegungskunst par excellence – kommen am deutlichsten in den mit Lichtspielen kombinierten Werken der Schöpfer, Mari und anderer zur Geltung.

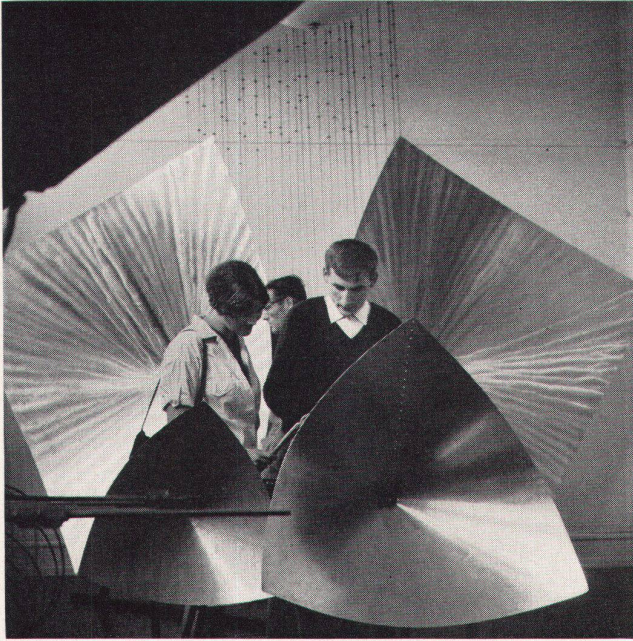
Die Eindrücke dieser Ausstellung: Beim Betreten der Kunsthalle überraschend viel Publikum mit lachenden Gesichtern, entspannten Bewegungen und lauten Zurufen; ohrenbetäubender Lärm, zusammengesetzt aus den fremden, aufreizenden Klängen der – übrigens auch in ihren Formen schön und humorvollen – «sonoren Strukturen» zum Selbstspielen der Frères Baschet und dem Knattern, Knistern und Krachen der übrigen Maschinen. Jahrmarktsstimmung, geboren aus der Freude und dem Vergnügen am Schauen und Sich-spielerisch-betätigen-Dürfen. Erstaunlich wenige kopfschüttelnde Ästhetiker. Weil sie sich mitreißen lassen oder weil sie das Ganze für unverbindlich halten?

Wir können es an uns selber überprüfen: wir sind fasziniert von der Lebendigkeit, der Aktualität, der Vielfalt, natürlich auch von der Bewegung an sich. Vor allem von der Fülle an Erfindungen, Assoziationen und Kombinationsmöglichkeiten mechanischer und natürlicher Kräfte. Auch von dem was dahintersteht, stehen muß: dem legitimen und notwendigen Versuch unserer Zeit, der Technik mit ihren eigenen Mitteln entgegenzutreten, sie dadurch zu beherrschen, nutzbar zu machen für das «Unnütze», die Kunst. Sowohl das naive Kind in uns wie der denkende Mensch läßt sich mitreißen.

Seltsam nur, daß sich bei aller Bewunderung für Konstruktion und Kombination nur ganz selten ein künstlerisches Erlebnis einstellt; ein Erlebnis – ans Lebende



Max Ernst, Forêt, oiseau, soleil, 1927. Aus der Ausstellung der Galerie d'Art Moderne, Basel



Frères Baschet, Structures Sonores. Aus der Ausstellung «Licht und Bewegung» der Kunsthalle Bern

Photo: Albert Winkler, Bern

rührend –, das sich in dem wohl dafür bestimmten Bereich abspielt zwischen Verstehen und unbefangenen Mitspiel. Vor allem die Lichtkombinationen bieten uns ein ungeheures Vorstellungsfeld, und trotzdem haben wir die Empfindung, noch vor dem Rohmaterial, den Entwürfen wirklicher künstlerischer Beherrschung zu stehen – oder aber diese Sprache durch eigene Schuld noch nicht gelernt zu haben.

Die seltenen Ausnahmen aber weisen uns auf das, was wir eigentlich suchen: daß sich vitaler künstlerischer Instinkt, Klugheit und Konstruktionskönnen treffen und wirklich ineinandergreifen. Das bieten uns Jean Tinguelys «*Métamécaniques*» mit den gelenkten Zufallskonstellationen oder seine Maschine voller ins Leere stoßender Kraft und vielleicht auch Pol Burys knisternde Reliefs, in denen die Kraft versteckt und verkleidet geheimnisvoll kleinste Bewegungen hervorruft. «*Erleben*» wir hier, weil es die konventionellsten, uns vertrautesten oder – eher – die gereiftesten Realisationen sind?

Die Ausstellung wurde von Harald Szeemann ausgezeichnet präsentiert, inszeniert; zwischen dem fast wissenschaftlichen, sorgfältigen Katalog und der ausgelassenen Show besteht eine höchst reizvolle Spannung.

P. F. A.

## Brig

### Deutsche Kunst der Gegenwart

Galerie «Zur Matze»

18. Juni bis 5. August

Die neue Briger Galerie «Zur Matze», welche neben der Förderung der Walliser Kunst ihr Ziel auch darin erblickt, das Schaffen größerer Schweizer Maler zu zeigen und der geistigen Auseinandersetzung europäischer Kunst zu folgen, hat mit dieser Ausstellung, zu der sie eine zwar kleine, aber charaktervolle Gruppe deutscher «Realisten» einlud, schon einen bemerkenswerten Beitrag zur Sicht des aktuellen Problems geleistet, wie die Kunst sich wieder Gegenstand und Inhalt zuwendet. Nicht, als ob die Schau im Zeichen des «Effektes» (so nennt sich eine neue Münchner Gruppe) gestanden hätte. Daß trotzdem das Werk eines jeden Künstlers einen eigenen Weg zum Gegenstand darstellte, machte den Reiz der Ausstellung aus.

In Purrmanns Probedruckungen von Radierungen waltete das auch seine Gemälde beherrschende Einheitsprinzip: Verdichtung ähnlicher Formmotive und einheitlicher Linienfluß. Bemerkenswert ist, daß diese Einheit beim Achtzigjährigen nicht etwa erlahmt ist, sondern zum Beispiel im «*Gartentor*» expressionistische Heftigkeit verriet.

Richard Seewalds Aquarelle und Zeichnungen von seinem Walliser Aufenthalt 1952 zeigten die künstlerische Vielschichtigkeit jener Jahre. In den Zeichnungen war der Übergang von der dynamischen Abstraktion des deutschen Expressionismus zur geometrischen deutlich sichtbar; Seewalds Zeichnungen bauen sich aber aus immer wieder anders geometrisierten Einzelheiten auf.

Von Emil Scheibe, dem führenden Repräsentanten des deutschen «Neuen Realismus», waren einige Wachsbilder, Farbfilz- und Schwarzweißzeichnungen ausgestellt. Einige Zeichnungen waren ausgeprägte Beispiele seines Strukturismus. Eigentümlich, welche Verwandtschaft dieses Bestreben mit Arcimboldis Methode aufweist, den Bibliothekar etwa aus Büchern aufzubauen; nur dringt Scheibe bis zu den abstrakten Darstellungsmitteln vor.

Otto Eglhaus Weg zum Gegenstand, wie ihn die Gouachen und Zeichnungen erkennen ließen, ist ein ganz eigener. Um die Farbpreise tachistischen Zufalls beibehalten zu können, ohne den Gegenstand zu opfern, wählte er Themen wie die «*Bühnen*». Gleichermassen geht der Maler vor, wenn es sich um lineare Gestaltungen handelt; das bewiesen die Radierungen aus der Reihe der «*Schwedischen Floß-Landschaften*».

Eberhard Schlotter, der lyrischste unter

seinen Malerkollegen, zeigte Stilleben, in denen der Gegenstand mit einer Konsequenz, die an Morandi erinnerte, zu toniger Transparenz geläutert war. In zahlreichen graphischen Blättern surrealistischen Gehaltes unterwarf sich der Künstler dagegen dem verschlüsselten Geheimnis der Dinge. Walter Ruppen

## Freiburg i. Ü.

### Bildhauerei des Mittelalters und des Barock

aus Freiburger Privatbesitz

Galerie des Museums für Kunst und Geschichte

23. Juli bis 26. September

Zwei grundlegende Ausstellungen boten bis dahin Gelegenheit, mit den Kunstwerken Freiburgs bekannt zu werden. Die eine, «*Trésors de Fribourg*», fand 1955 statt, die andere zwei Jahre später, aus Anlaß des achthundertjährigen Bestehens der Saanestadt. In beiden Fällen kam die Prädominanz der Skulptur zum Ausdruck, die in Künstlern wie Hans Geiler und Hans Gieng ihre hervorragendsten Vertreter fand.

Die rund hundert Werke umfassende Sommerschau segelt gleichsam im Kielwasser ihrer beiden Vorgänger. Sie will – damit den Ruf Freiburgs als einer der skulpturenreichsten Städte der Schweiz weiterhin belegend – die durch Sammler erworbenen oder im Besitz von Klöstern und Gemeinden befindlichen Werke, oft schwer oder gar nicht zugänglich, einer breiteren Öffentlichkeit darbringen.

Bei ausgesprochener Qualität des Ausstellungsgutes sind doch zahlreiche Werke, sowohl in Herbheit und Naivität als auch in Modellierung und Gestik, durch stark provinziell-bäurische Züge gekennzeichnet. Gerade die Abweichung von bestimmten ikonographischen Topoi aber lassen uns den Schöpfer, durch den Mantel des stilistischen Gepräges, intensiv spürbar werden.

Die Ausstellung gliedert sich in fünf chronologisch geordnete Abteilungen, die vom 12. und 13. Jahrhundert bis ins 17. und 18. führen. – Von den frühen Werken imponiert ein musizierender Engel, eine Steinplastik (Mitte des 12. Jahrhunderts), aus dem Umkreis von St-Sernin; eine Thronende Madonna in streng vertikaler Parallelität (Jaun, zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) und ein höchst interessanter Kruzifixus (Calvados, um 1240), dessen romanischer Oberkörper in auffallendem Gegensatz zu den überkreuzten Beinen steht. – Das wichtigste Werk in der Abteilung des 14. Jahrhunderts ist das hervorragende, aus dem

Zisterzienserinnenkloster Maigrage stammende Heilige Grab (um 1330): ein innen wie außen bemalter Holzarg mit Christusstatue. Einige schöne Heiligen- und Madonnenplastiken (süddeutscher Herkunft) sowie ein heiliger Martin zu Pferd (süddeutsch, drittes Viertel des 15. Jahrhunderts) leiten über zum 16. Jahrhundert, jenem, das den künstlerischen Ruf Freiburgs begründete. An erster Stelle muß der Schnitzaltar von Jean de Furno genannt werden. (Jean de Furno, Sekretär des Herzogs Karl III. von Savoyen, war der Auftraggeber des Altars, während der Künstler möglicherweise Hans Geiler ist; die Entstehungszeit liegt zwischen 1509 und 1520; sein üblicher Standort ist eine Seitenkapelle der Franziskanerkirche), Werke von Gramp, Geiler und Roditzer (unterschiedlich) verweisen auf die Freiburger Zeit der aus Lindau, dem Elsaß und Böhmen gebürtigen Bildhauer.

Das 17. Jahrhundert steht sowohl in Freiburg wie auch in der Ausstellung im Zeichen der Brüder Jean-François und Pancrace Reyff, einer Familienwerkstatt, die sich typenmäßig unter anderem auf die Darstellung der gekrönten (im Halbmond stehenden) Madonna mit Zepter konzentrierte.

J.-Ch. A.

## Luzern

### Marc Chagall, Monotypes

Galerie Rosengart  
Sommer 1965

Die diesjährige Sommerausstellung von Siegfried und Angela Rosengart zeigt gegen vierzig Monotypien Chagalls. Erst 1961 hat sich der Meister dieser Technik zugewandt: unter dem Eindruck der «monotypes» von Degas. Das Verfahren erfordert technisches Raffinement und Eile – das auf eine Kupfer- oder Plexiglasplatte gemalte Bild wird, solange die Ölfarbe naß ist, auf Papier übertragen. Tatsächlich, so scheint es, kommt sich Chagall durch diese Technik selbst näher: das wolkige Zerfließen der Farbleckse, der improvisiert anmutende, unbekümmerte Duktus des Strichs, alles gewinnt auf diesen Blättern neue Transparenz und Schwerelosigkeit. Man sieht, Chagall bedient sich beim Malen auf der Kupferplatte des Pinsels, des Pinselstockes – wohl auch der Finger selbst, um seine Erinnerungen an menschliche Begebenheiten und mythisch-magische Träume hinzuzaubern; was schließlich in der Monotypie fixiert ist, erscheint wie das Schirnbild einer momentanen, vorbeischiebenden Märchenvision: Tiere, Vögel, Menschen, Paare, Blumen, Häuser,

Gestirne in kreatürlichem Einklang: auftauchend wie aus der Vergessenheit und wieder verdämmernd im Ungewissen. Vieles ist wie herbeigeweht durch einen warmen Sturmwind und verströmt oft schwere und süße, herbstlich-abendliche Düfte. Besonders virtuos vermag Chagall den Zauber raschelnden Laubes, das zarte Leben blühender oder welkender Blumen, den Rhythmus tänzerischer Bewegungen wiederzugeben. Nicht immer dient der Rausch der Farben poetischer Verzauberung. Oft bleibt's beim zaghaften Umriß einer seltsam fremden Erinnerung an Figur oder Traumlandschaft. Große Kunst? – Jedenfalls köstliche und kostbare Alterslyrik.

S. v. M.

## St. Gallen

### Antoni Tápies. «Album St. Gallen»

Galerie im Erker  
26. Juni bis 10. Juli

Die Galerie zeigte sich wieder von ihrer besten Seite, stellt doch das von ihr herausgegebene «Album St. Gallen» von Antoni Tápies eine der wesentlichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Druckgraphik in neuerer Zeit dar.

Im Erdgeschoß des Hauses «Zur Wahrheit» wurde eine kleine Lithographenwerkstätte eingerichtet. Da werden Künstler angelockt, die sich in St. Gallen einfinden, wozu auch die Hochschule nicht selten Anlaß gibt. So entsteht allerlei, immer direkt auf den Stein gezeichnet; ein vortrefflicher Drucker steht zur Verfügung. Eugène Ionesco hat zum Beispiel ein sehr vergnügliches, seiner ganz würdiges Selbstbildnis verbrochen, oder

Antoni Tápies, Farblithographie aus dem «Album St. Gallen», 1963



man nahm die anspruchsvolle Aufgabe in Angriff, Poliakoff die Kunst des Lithographierens nahezubringen.

Hier ist nun ein Werk entstanden, das die «Erker-Presse» als ein Institut von allererstem Rang in Erscheinung treten läßt, das den überaus anmutigen Namen «Album St. Gallen» trägt. Es sind zehn Lithographien von Tápies in zwei bis vier Farben und zusätzlich ein einfarbiges Titelblatt sowie der mit dem Namenszug des Künstlers versehene Umschlag. Sie sind im Herbst 1964 und im Frühjahr 1965 entstanden. Voll von köstlichen Einfällen und sprühendem Leben, bildeten sie zusammen mit neun Gouachen und einem Bild eine Ausstellung, die zum Beglückendsten gehörte, was die Galerie in ihrem ereignisreichen Programm bot. R. H.

## La Sarraz

### Prix international du château de La Sarraz

Château  
du 6 juin au 26 octobre

Vingt-quatre artistes participaient au concours du Prix international du château de La Sarraz qui est décerné tous les deux ans par la Fondation Hélène de Mandrot et doit récompenser un artiste vivant dont l'œuvre ne bénéficierait pas encore de la notoriété qu'elle mérite. Un jury international également un couronné l'œuvre de notre compatriote Jean Baier, de Genève. La récompense vient consacrer un artiste déjà bien connu chez nous et même à l'étranger puisqu'il représenta la Suisse une fois à la Biennale des jeunes artistes de Paris. C'est un hommage rendu à une carrière probe et sans fêlure poursuivie toute entière dans la perfectibilité d'une vision et d'un style nullement nouveaux mais toujours valable eu égard à la qualité. Héritier des néo-plasticiens, Jean Baier est parvenu, dans des limites étroites, à créer son propre langage, celui de la technique qu'il adapte au domaine poétique. Son art est d'une grande rigueur d'esprit et témoigne d'un extrême raffinement tant dans la composition que dans les associations de couleurs, la plus stricte exactitude des rapports des masses colorées, trajectoire d'une ligne, nuance d'une tache, concourant à servir les intentions de l'artiste.

Avec Hofer, Spescha et Lehmann étaient encore d'excellents représentants de la Suisse dans une confrontation à laquelle participaient la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie. Avouons que, dans l'ensemble, les envois reflétaient assez bien le désarroi actuel d'une jeune

peinture qui, victime de la saturation de l'art actuel par les démonstrations extrémistes, cherche sa voie avec peine. Les techniques mixtes, reliefs, montages et assemblages de tous genres se retrouvent à cette exposition comme à peu près dans toutes les collectives et trahissent la fatigue d'un esprit qui se voudrait d'avant-garde mais tombe trop souvent dans des formules vite périmées.

On signalera également un bon envoi de France avec Melours, Luc Peire, Ricardon et surtout Michel dont on aime l'imagination. Quant à l'Italien Remotti, son envoi aurait été mieux à sa place dans une exposition de sculpture. G. Px.

## Zürich

### Nicolas de Staël

Kunsthhaus

27. Juli bis 7. September

Mit der de Staël-Ausstellung, einer gemeinsamen Unternehmung des Kunsthauses mit dem Museum Boymans-van Beuningen und drei nordamerikanischen Instituten, hat Zürich ein künstlerisches Sommerereignis von größtem Gewicht. Die Zürcher Fassung ist durch achtzehn Werke aus allen Schaffenszeiten ergänzt, die nicht nach USA gehen. Sie stammen größtenteils aus schweizerischem Besitz.

De Staël – in rund zwanzig Jahren rollt sein Weg als Künstler ab, wenig mehr als die Schaffenszeit Van Goghs, mit dem er in Schicksalsparallele steht – ist ein malerisches und künstlerisches Phänomen erster Ordnung. Malerisch eine enorme Begabung im traditionellen Sinn. Leinwand im Viereck, normale Farben sind die Mittel, keine technischen Experimente, keine Expektionen. Künstlerisch fern von jeder Saturiertheit. Ständig im Kampf mit sich selbst und dem bildlichen Tun, in ewiger Problematik wie Alberto Giacometti, dem er der Natur nach verwandt erscheint, oder wie Jackson Pollock, der sich in ganz anderen Bild- und Schriftzeichen ausgedrückt hat. Ein Mann humanistischer Bildung, Abkömmling der oberen kulturellen Bildungsschicht, in Rußland, in Polen, in Belgien geprägt und in Paris fixiert. Dies nicht im Sinne des Globetrotters, sondern im Sinne der Intensitäten, die in den geographischen Stationen beschlossen liegen.

Die Ausstellung vermittelt ein komplettes Bild der Entwicklung de Staëls. Abgesehen vom Schaffen seiner eigentlichen Jugend, das vielversprechend gewirkt haben muß, aber verschwunden oder nicht zugänglich ist. Mit den begin-

nenden vierziger Jahren setzt das Œuvre ein, figurativ, sensibel. Das Bildnis der Jeannine erinnert an die Armeleutemale- rei Picassos der Période bleue. Es folgt der sehr rasche Übergang zur Abstraktion, zuerst Gerüste, dann gedrängte, ineinandergeschobene Flächen in heftigem, sehr breitem und materialbetontem Farbauftrag von außerordentlich persönlicher Prägung und Dynamik, die als abstrakter Expressionismus bezeichnet werden können. Von heute aus gesehen, steht de Staël an Kraft und künstlerischer Aussage, vor allem an Malerei als solcher, weit über den damals führenden Männern der Ecole de Paris. Es folgt eine Phase, in der sich die Formelemente horizontalisieren und vertikalisieren. Elemente, die wie frei gemalte Mauersteine wirken, bestimmen die Bilder. Es ist ein, wie es scheint, beruhigter Höhepunkt im Schaffen de Staëls, in dem die Spannung nach innen verlegt wird. Dann – 1952 – setzt die vieldiskutierte Wendung zum Figuralen ein. Farbsteine werden zu Blumensträußen von ungeheurer Naturnähe, ohne eigentlich Naturwiedergabe zu sein, Farbflächen zu Flaschen, als ob Morandi Feuerbrand werde, oder zu Fußballern oder Jazzmusikern wie flächenhafte Marionetten. Montierte Figuren, die an Picassos «Parade»-Figurinen von 1917 denken lassen. Schließlich werden Landschaften und Städteansichten der figuralen Bildsprache einbezogen, Seebilder mit Schiffen oder Möwen. Ein Maximum an malerischer Bravour bricht durch, bei aller Vereinfachung der Formelemente eminent weltfreudig, manchmal an den späten Braque, manchmal an die Fauves des Jahrhundertbeginns erinnernd. «Malerei», genial, und im traditionellen Sinn. Keine Verschlüsselung, sondern die Welt selbst, die Sichtbarkeit gefaßt und mit Wissen um bildnerische Mittel neugeschaffen. Mitten in dieser, wie man glaubt ablesen zu dürfen, glücklichen Phase, die drei Jahre umspannt, bricht 1955 alles durch den Freitod de Staëls ab.

All dieses – und noch mehr (Zeichnungen, Collagen) – ist in großer Anschaulichkeit in der Ausstellung zu verfolgen, bei der man wieder einmal die Vorteile der verschiedenen Räume des Altbaus des Kunsthauses wahrnehmen kann.

Kein Zweifel, daß man sich einem malerischen Genie und einem außergewöhnlichen spirituellen Künstler gegenüber sah. Seinem Werk und der Wendung zur Sichtbarkeit gegenüber, die er in seiner abschließenden Entwicklungsphase genommen hat, ist die Frage nicht zu umgehen, was diese Wendung in einem Moment bedeutet, in dem durch die neuesten Entwicklungen und Strömungen – Kinetik, Pop Art, Op Art, Signale und was noch kommen mag – alle bisherigen

Grenzen der Kunst fallen oder scheinbar fallen. Liegt hier bei aller Genialität des Autors ein Rückfall in Vergangenes vor, bei dem auch die von allen Modernen gescholtene malerische Bravour, ja die Eleganz auftauchen? Das Gegenteil der Welt der heutigen erregenden Probleme, mit denen man vielleicht gar nicht in globo einverstanden zu sein braucht. Ist de Staël ein Einzelfall, von dem wir zudem nicht wissen, was sich ereignet hätte, wäre sein Leben nicht abgebrochen? Oder ist hier ein Weg aufgezeigt? Merkwürdig, daß sich diese Fragen angesichts von Werken stellen, die nicht nur faszinieren, sondern eine dezidierte Sicherheit und positive Kraft ausstrahlen. H. C.

### Max Bill

Galerie Suzanne Bollag

20. Juli bis 31. August

Auf zahlreiche Ausstellungen im Ausland folgt diese Bill-Ausstellung der Galerie Suzanne Bollag, die den Konkreten stark – nicht ausschließlich – verbunden ist. Erstaunlich, wie bei Bill, dem Vielbeschäftigten, neben der Tätigkeit als Architekt, Designer, Plastiker, Zürcher Gemeindepolitiker die Malerei stetig einhergeht. Und wie innerhalb bestimmter gefundener Grenzen immer wieder neue bildnerische Ideen hervorgeholt werden. Sie entspringen nicht der Meditation. Aber es ist bemerkenswert, wie sich auch bei betonter Anwendung rationaler Prinzipien poetische Wirkungen ergeben und daß auch ohne individuelle handschriftliche Malstruktur der «Duft des Künstlerischen» sich einstellen kann, von dem viele, fälschlicherweise, glauben, intuitives Spiel sei seine Voraussetzung.

Einige Titel, die Bill seinen Bildern beifügt – ob vorher als geplantes Thema, ob später als aphoristische Interpretation, ist gleichgültig – geben Hinweise auf die Bereiche, aus denen das Poetische stammt. Sie umschreiben optische Vorgänge und lauten etwa: Vom Weiß verwanderte Dreiecke oder Verdichtung zur Helligkeit, Dunkel aus Kompression oder Verwandlung von Gelb. Es sind Naturphänomene, unmittelbare Naturphänomene, die den Bildern zugrunde liegen. Bei aller Intelligenz, bei aller Ratio des Autors gehen eben von den unmittelbaren Naturphänomenen die entscheidenden optisch-künstlerischen Wirkungen aus.

Dazu noch eine andere Beobachtung. Aus den Bildern spricht keine Unfehlbarkeit. Manchmal mißglückt der Farbklang, manchmal wiederholen sich Formgebilde, die wenig Kapazität zur Wiederholung besitzen. Es mag paradox klingen:

in der Nicht-Unfehlbarkeit, durch die der Mensch im Gegensatz zur stummen Natur ausgezeichnet ist, in der gefährlichen Vibration um die optische Idee manifestiert sich das, was eh und je und auch heute als Kunst zu bezeichnen ist. H. C.

### **Vor fünfzig Jahren im Wolfsberg**

*Kunstsalon Wolfsberg*

*8. Juli bis 28. August*

Der neue «Wolfsberg» an der Bederstraße, den die Graphische Kunstanstalt J. E. Wolfensberger 1911 in Zürich bezog, wurde mit seinen Ausstellungsräumen und Werkstätten zu einem Zentrum künstlerischen Lebens. Hodler und nach ihm Amiet und Giovanni Giacometti hatten damals der schweizerischen Kunst großen Auftrieb gegeben, der sich im ersten und zweiten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts in positivem Sinn in die Breite entwickelte. Wolfensberger realisierte Plakataufträge und veranstaltete in seinen neuen Räumen Ausstellungen schweizerischer und ausländischer Kunst. Die umwälzenden Entwicklungen, die in jenen Jahren im Ausland hervortraten, kamen nicht oder kaum zu Wort. Wolfensberger legte eine Sammlung an, aus der jetzt in der Rückerinnerung an die Zeit vor fünfzig Jahren eine Auswahl gezeigt wurde, bei der die Schweizer Maler überwogen.

Frische, Ursprünglichkeit, Kraft – es ist, obwohl der Jugendstil längst am Erlöschen war, der Jugendstil-Elan, der den größeren Teil dieser Schweizer Maler beflügelte. Merkwürdig, wie ihre Werke künstlerisch unbürgerlich wirken, obgleich sie, in soziologischem Zusammenhang gesehen, unter bürgerlichen Voraussetzungen entstanden sind. Emanzipiert, aber nicht revolutionär und in ihrer Zeit entsprechende Zustimmung und Widerspruch hervorrufend.

Erstaunlich ist die malerische Kultur, die sich in den Malereien Helbig's, Boss-hards, Righinis, Boss' oder Steinlens niedergeschlagen hat. Nicht weniger beeindruckend der schweizerische Fauvismus Amiets, Giovanni Giacomettis – auf dessen malerischer Struktur Alberto bis heute aufbaut – oder die frühe Helen Dahm, alle mit Werken aus dem zweiten Jahrzehnt vertreten. Dann Hodler und Augusto Giacometti. Hodler kompositionell, Giacometti durch kühne, absolut eigenständige Abstraktion unmittelbar zu den neuen Entwicklungen der Kunst überleitend. Als einziges Beispiel, das der neuen Kunst angehört, ein um 1918 entstandenes, interessantes Stadtbild Otto Morachs, das formal zwischen geichzeitigen Werken Feiningers und Ittens steht.

Neben diesen Schweizern wirken die von Wolfensberger gesammelten Ausländer konventionell und zum großen Teil zweitrangig. Und es fehlt ihnen die Kraft, die die nach vorn gerichteten, führenden Schweizer Maler jener Jahre den irdischen und unirdischen Säften ihres Landes und auch ihren künstlerischen Ahnen der Spätgotik und des Reformationszeitalters entnommen haben. H. C.

### **Les Editions du Griffon et l'art contemporain**

*Galerie Palette*

*19. Juli bis 9. September*

Unter der Ägide Marcel Jorays erscheinen seit einigen Jahren in den Neuenburger «Editions du Griffon» die gut angelegten und buchtechnisch vorzüglich ausgestatteten Bände über führende Gestalten der zeitgenössischen Kunst, vor allem über Bildhauer. Der Radius der Reihe reicht von Brancusi und Pevsner über Barbara Hepworth und Wotruba bis zu Nicolas Schoeffler, Kemeny und Jacov Agam. Gehaltvolle Einleitungen begleiten die sorgfältig ausgewählten Abbildungen in gehörigem Format.

Es war eine originelle und gute Idee, diese Bücher zum Anlaß einer Ausstellung zu nehmen. Auf einem Tisch die schönen Bände, an den Wänden eine Auswahl von Werken der monographierten Künstler. Zum größeren Teil Auflage-drucke in verschiedenen Reproduktionstechniken: Litho, tableau-métal, tableau-émail, Plexi-Reliefs, photographisches Verfahren (Bally), Metall-Lithos (Kemeny), die in kleinen Auflageziffern herausgekommen sind. Fast alle Werke kleineren Formates, vielleicht Sekundärarbeiten bescheidenen Charakters und geringer optischer Lautstärke. Das Ergebnis ist höchst sympathisch. Die optischen und technischen Probleme erscheinen in den ihnen angemessenen Proportionen und dadurch konzentrierter, glaubhafter, natürlicher.

Mit mehr als zwanzig gedruckten Metallbildern dominiert Victor Vasarely. Geometrische, freie Variationen, anmutig in den Abweichungen und Verschiebungen, optisch wirklich bewegt, während bei den großen Formaten Vasarely's die Bewegung oft starr erscheint. Von Kemeny Originallithos auf Kupfer von großer Schönheit. Auch bei Schoeffler wirken – wenn man an die aufwendige Maschinerie anderer seiner Werke denkt – die kleinen Formate glaubhafter, vielleicht schon deshalb, weil sie in sich intensiver sind. Bally's photographisches Puzzle überwindet auch im kleinen Format die Monotonie nicht, die bei seiner Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum hervor-

getreten war. Neben diesen Werkgruppen treten Pevsner, Gabo, Lardera, Consagra, Agam, Lachat mit einzelnen Werken hervor. Von Aeschbacher eine schöne Metallsulptur von 1963.

Nochmals ist Marcel Joray, der Inaugurator der Bieler Plastikausstellungen, hervorzuheben. Hinter den ausgestellten Werken ist sein ordnender Sinn zu verspüren, schweizerisch in der Qualitätsarbeit der von ihm betreuten Publikationen, international, weitblickend in der Auswahl der Künstler. H. C.

### **Aachen**

**Karl der Große.**

**Werk und Wirkung**

*Rathaus*

*20. Juni bis 19. September*

Mit feierlichem Gepränge eröffnete man in Anwesenheit von Bundespräsident Lübke, von zahlreichen geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von Gelehrten und Mitarbeitern die fürstliche zehnte Ausstellung des Europarates. Aachen, Lieblingspalz Karls des Großen, bietet einen einmaligen Schauplatz für die Veranstaltung, die die Person des ersten westeuropäischen Kaisers als Schlüsselbild für die Kultur einer Epoche, als Sinnbild und Brennpunkt eines neu aufgebauten Reiches hinstellt, das wir rückblickend mit dem Begriff Europa gleichsetzen. Denkwürdige Ereignisse waren 1965 in Aachen zu feiern: vor 1200 Jahren im Zusammenhang mit einem Winterhalt König Pippins wird «aquis» erstmals genannt – wahrscheinlich weilte damals auch der 23jährige Karl am Ort. Vor 800 Jahren aber betrieb Kaiser Barbarossa die Heiligsprechung Karls des Großen, der als Bekenner, Missionar und kämpfender Märtyrer für die Ausbreitung des Christentums gestritten und damit ein Reich unter der Herrschaft Christi errichtet habe. Überdies findet 1965 die in Aachen sich alle sieben Jahre wiederholende Heilumsfahrt statt; die «großen Reliquien» (Mariengewand, Windeln des Jesuskindes, Lententuch Christi, Tuch Johannes des Täufers) aus dem Schatze Karls des Großen, aufbewahrt im 1238 gefertigten Marienschrein, werden Tausenden von Pilgern feierlich vorgezeigt. Nicht nur Karlstradition, sondern direktes Zeugnis der Person des Kaisers wirkt schon im Aachener Dom auf den Besucher. Und im Rathaus, das sich auf den Fundamenten der karolingischen Königshalle erhebt, sagen nun Hunderte von Gegenständen aus über Kaiser Karl, seine Epoche, sein Wirken und Nachleben. Mit Recht fügte man der Blüte karo-

lingischer Kunst eine Abteilung «Nachleben» an.

Ausstellungstechnisch bedeutet eine solch umfassende Darstellung allerdings die Meisterung einer gewaltigen Materialfülle. Die Leihgaben trafen in kaum erwarteter Vollständigkeit ein aus Sammlungen, Kirchenschätzen, Klöstern, aus Übersee, aus Ländern des Ostblocks, aus Rußland. Das spektakulärste Beispiel der aus solcher Zusammenarbeit resultierenden Möglichkeiten bietet wohl die einmalige Vereinigung der heute im Vatikan, im Museo Cristiano in Rom, im Victoria and Albert Museum in London und in Bukarest aufbewahrten Teile des Lorscher Evangeliars. Dieser letzte von Karl dem Großen um 810 seiner Hochschule in Auftrag gegebene, überaus reich ausgestattete Kodex mit seinen beiden fünfteiligen Elfenbeindeckeln repräsentiert Summe und Ausklang zugleich der kühl-schönen, höfisch-klassizistischen Elfenbein-, Schreib- und Malkunst, die (noch deutlicher als die Architektur) antikes Erbe bewußt wieder belebt und aufblühen läßt.

Besonders eindrücklich stehen neben den in ihrer eigenartigen kühnen Farbigkeit (durch die allerbesten Faksimiles und Farbdias nie wiederzugebenden) Buchmalereien, bestimmte Objekte, die wie magische Pfänder geschichtlicher Vorgänge berühren und dieselben sozusagen «greifbar» werden lassen. Da ist die Schale Widukinds, Taufgeschenk Karls an seinen überwundenen Sachsenfeind bei Anlaß dessen Unterwerfung unter christliche Lehre und fränkische Reichsordnung. Da sind die Besitztümer des Bayernherzogs Tassilo, dessen Widerstand gewaltsam gebrochen wurde und dessen Untergang sich darin spiegelt, daß sein Zepter zu zwei Altarleuchten für Kremsmünster umgearbeitet wurde. Die Schweiz verfügt nicht über Stücke allerersten Ranges. Aber sie konnte Dokumente beisteuern, die geschichtlich oder kulturgeschichtlich bedeutungsvoll sind: die Stuckfigur Karls des Großen und Wandmalereien aus St. Johann in Münstair, Gegenstände aus St-Maurice, aus Sitten und Chur; Architekturfragmente aus Münstair, Schänis, Chur. Für das Nachleben ferner den oberrheinischen Wirkteppich des 15. Jahrhunderts mit den neun Helden aus dem Historischen Museum Basel.

Daß die Abteilungen der Elfenbeinkunst und der Buchmalerei künstlerisch den Höhepunkt der Ausstellung bilden, leidet keinen Zweifel. Daß zwei große, neuere Arbeitete Kartentafeln mit Itinerar, mit Markierung politischer, kirchlicher und kultureller Zentren für den Nichthistoriker eine große Hilfe bedeuten und ihm eindrücklicher als alle textliche Darstellung Umfang und Bedeutung der karolin-

gischen Herrschaft vor Augen führen, muß ebenfalls erwähnt werden. Als Hauptstück der Abteilung Architektur darf wohl das große, auf Grund neuer Forschungen erstellte Modell des Klosters St. Gallen (nach Walter Born, Berkeley, und Ernest Born, Los Angeles) betrachtet werden. Merkwürdigerweise ist nirgends von den neuen Ergebnissen Adolf Reinles die Rede, die Reinle kürzlich vorgelegt hat.

Trotz Gliederung der gesamten Schau in elf Teile (nach Chronologie, Gattung, Bedeutung, Kulturkreisen) erschließt sich die Ausstellung nicht leicht. Für den Spezialisten wird der Überblick ein leichtes sein. Für den nicht speziell Vorbereiteten bedeuten Katalog und Ausstellung harte Arbeit. Was nicht hinderte, daß in den ersten drei Ausstellungswochen nahezu 60000 Besucher ins Rathaus kamen und daß der Monsterkatalog (568 Textseiten, 158 Abbildungen) in erster Auflage im Nu vergriffen war.

Daß diese zehnte Europarat-Ausstellung einen Hauptgewinn in den Früchten wissenschaftlicher Bearbeitung finden wird, war vorauszusehen. Schon sind neben dem Katalog, dessen Texte man einer Equipe hervorragender Spezialisten verdankt – zwei Bände einer vierteiligen, bei Schwann, Düsseldorf, erscheinenden Reihe «Karl der Große – Lebenswerk und Nachleben» erschienen. Sie werden wohl die eigentliche Krönung der Ausstellung bilden – wie die von Victor Elbern herausgegebenen Bände «Das erste Jahrtausend» im Gefolge der gleichnamigen Ausstellung in Essen. Die Karlsbände werden vom Gesamtleiter der Aachener Ausstellung, von Prof. Wolfgang Braunsfeld, ediert, unter Mitarbeit von Helmut Beumann, Bernhard Bischoff, Hermann Schnitzler und Percy Ernst Schramm. Ihr Studium wird die in Aachen gewonnene Anschauung ergänzen und demjenigen Ersatz bieten, der die Mirabilia Karls und die großartige Dokumentation nicht in Aachen bewundern konnte.

d. chr.

## München

### Verkehrs-Weltausstellung

25. Juni bis 3. Oktober

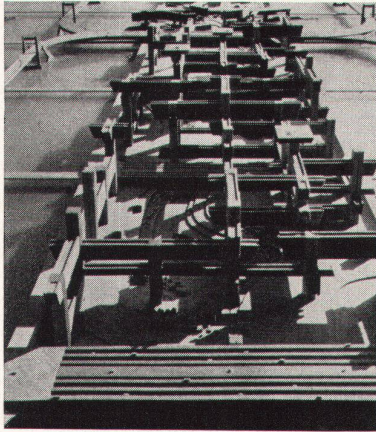
Ein Schweizer aus jener Minderheitsgruppe, die von der Expo 64 enttäuscht gewesen ist – ein solcher Schweizer wird unwillkürlich in jeder größeren Ausstellung, die er heute betritt, sogleich nach Mängeln Ausschau halten, die ihm einen Anlaß zu der erleichternden Feststellung gäben: Die Ausländer können es auch nicht besser.

Leider bietet die Weltausstellung des

Verkehrs auf der Theresienwiese wenig Anhaltspunkte zu solcher Schadenfreude. Die Verkehrsausstellung ist landschaftlich natürlich lange nicht so reizvoll gelegen, ausstellungstechnisch aber mindestens gleich gut wie die Expo – und inhaltlich besser. Dies ist selbstverständlich die ganz persönliche Ansicht des Unterzeichneten, der jedoch im weiteren versuchen wird, eine Erklärung dafür zu finden.

Was ist der Inhalt einer Ausstellung? Der Inhalt einer Ausstellung kann mit seinem Thema identisch sein wie an einer Mustermesse. Oder: die Ausstellung hat einen Begriff oder eine Idee zum Thema, dann ist der Inhalt die Summe aller das Thema der Ausstellung zur Darstellung bringenden Gegenstände. Das Thema selbst ist völlig frei. Man kann über alles eine Ausstellung machen. Wichtig ist nur, daß die Ausstellung überhaupt ein Thema hat. Aber gerade diese erste Voraussetzung erfüllte ja die Expo nicht, und weder der Gulliver (von vielen Ausländern mit Wilhelm Tell verwechselt) noch Walt Disney, weder das Tauchboot noch die vergoldeten Plastiken, weder die Abteilung Landesplanung noch der Armeefilm konnten dem nach einem Thema Ausschau haltenden Besucher in irgendwelcher Weise behilflich sein.

Anders in München. Thema: Verkehr. Jeder weiß, was das ist. Und alles Ausgestellte hat mit Verkehr zu tun. Es weiß aber nicht nur jedermann, was Verkehr ist; es nimmt auch jedermann am Verkehr teil, und zwar in einem so starken Maße, daß heute das Problem der Mobilität der Menschheit nahezu dem ersten großen Weltproblem, dem der rapiden Bevölkerungszunahme, gleichkommt. Die Verknappung an verfügbarer erschlossener Erdoberfläche und an verfügbaren baulichen Anlagen jeder Art ist nicht nur auf das Bevölkerungswachstum zurückzuführen, sondern auch auf die Mobilität der Menschen. Wer früher an einem Tag nur einen einzigen Ort beanspruchte, nämlich sein Zuhause, der beansprucht heute pro Tag deren mehrere. Er besitzt eine Wohnung, in der er nachts schläft, beansprucht einen Arbeitsplatz in seinem Büro oder der Fabrik, braucht aber gleichzeitig einen Parkplatz vor dem Büro oder der Fabrik, ohne deswegen denjenigen vor seinem Hause oder in der Garage aufzugeben. Über Mittag will er einen Platz im Bade finden, am Abend einen im Kino, im Theater oder bei einem Freund zu Hause. Das gleiche Bild ergibt sich auf größere Zeitspannen gesehen. Der Mensch reist geschäftlich herum und beansprucht Hotelplätze; er verlagert in den Ferien seine ganze Familie in Ferienhäuser usw., ohne deswegen seine Wohnung in der Stadt



Modell des Tokio-Plans von Kenzo Tange

aufzugeben. Dies ist einer der vielen Einflüsse des Verkehrs auf die Landnutzung. Auf solche und ähnliche Überlegungen stützt sich der Anspruch des Verkehrsingenieurs auf Städteplanung. Er sorgt für ein in sich optimal funktionierendes Verkehrsnetz und sagt: die Entwicklung der Landnutzung wird sich entlang den vom Verkehr gegebenen Kräftelinien entwickeln.

Demgegenüber steht der Regionalwissenschaftler, der mit mathematischen Methoden die optimale Landnutzung und optimale Standorte für die verschiedensten Zwecke bestimmt. Er behauptet, daß, wenn erst einmal jedermann am richtigen Ort wohnt und am richtigen Ort arbeitet, das Verkehrsproblem in einer Stadt gelöst wäre, ohne eine einzige Straße zu verbreitern. Beide haben natürlich teils recht, teils unrecht. Wenn die Landnutzung der Verkehrsplanung folgt, so besteht wohl eine gewisse Gewähr für ein gutes Funktionieren des Verkehrs, aber nicht dafür, daß aus dem vorhandenen Lande der optimale Nutzen gezogen wird. Wird aber zuerst eine optimale Landnutzung bestimmt, so muß damit gerechnet werden, daß dieser ideale Zustand vom Menschen (der alle Idealzustände ebenso schnell wieder verläßt, wie er sie anstrebt) in Kürze zu einem ganz anderen Muster verschoben wird.

Mit Verkehrsfragen befaßt sich aber auch noch ein dritter Mann, das ist der Architekt. Er folgt einer anderen These als die beiden ersten, die ja beide etwas Optimales berechnen wollten, der eine ein optimales Verkehrsnetz, der andere eine optimale Landnutzung. Der Architekt behauptet, man könne die Entwicklung nicht genügend genau voraussagen, und das Gescheiteste wäre es, eine Struktur für die Stadt zu finden, die alle Möglich-

keiten offenläßt. Er bedient sich dabei der beiden Begriffe Flexibilität und Austauschbarkeit.

An der Münchner Verkehrsausstellung sind nicht alle drei Thesen gleich stark vertreten, aber dennoch klar zu erkennen. Natürlich wird an einer Verkehrsausstellung dem Verkehrsingenieur am meisten Platz eingeräumt. Er zeigt an riesigen Modellen und Karten, welche imponierende Methoden der modernen Verkehrsplanung zur Verfügung stehen. Am schwächsten vertreten ist die Gruppe der Landnutzungsberechner. Finnland zeigt verschiedene Landnutzungsmöglichkeiten, ohne jedoch sich in mathematische Formeln zu verlieren. Einen unübertreffbaren Vertreter haben die Architekten für ihre Stadtstrukturthese. Es ist Kenzo Tange aus Tokio. In München ist ein Ausschnitt des großen Holzmodelles des neuen Tokio-Plans zu sehen. Während früher ein Architekturmodell sehr oft nur mit ästhetisierenden Augen betrachtet werden wollte, so kann das von den Modellen Kenzo Tanges nicht mehr behauptet werden. Sie sind sowohl sehr realistische Darstellung des noch nicht Gebauten wie auch schematische Funktionsmodelle. Keine andere Darstellung einer Stadt ist für den Laien deshalb so aufschlußreich. Er kann stundenlang davorstehen und sich auch ausmalen, welche Möglichkeiten ihm das Leben in einer solchen Stadt bieten würde. Er kommt bald darauf, daß alles mit allem verbunden ist und daß sich der Mensch in einer solchen Stadt beinahe beliebig horizontal und vertikal fortbewegen kann. Er sieht auch, daß sich die Wohnblöcke erweitern lassen in einem System, das dem Dominospiel ähnelt, ohne daß dadurch der Verkehr irgendwie behindert würde, denn alles spielt sich auf verschiedenen Ebenen ab.

Natürlich wird in München nicht nur der Verkehr im Zusammenhang mit der Stadtplanung gezeigt, obwohl diesem wichtigen Gebiet ein erfreulich großer Teil gewidmet ist, sondern es werden alle Aspekte des Verkehrs vom Tourismus bis zur Weltraumfahrt in sehr unmittelbarer und leichtverständlicher Art dargestellt.

Die Amerikaner warten mit der Weltraumschiffahrt auf und zeigen den authentischen Film des Weltraumspazierganges von White im vergangenen Monat. Aber auch die schematischen Darstellungen zur Erklärung des Weltraumfluges sind mit amerikanischer Narrensicherheit aufgezo- gen und bilden so gleichzeitig eine Demonstration, wie in der Neuen Welt Wissen vermittelt wird, durch Ausschaltung aller Energieverluste bei Umdeutung des Dargestellten. Die Holländer zeigen im Schiffahrtspavillon einen ausgezeichneten Film, der Hol-

land als Transportland par excellence darstellt.

Die Schweiz ist hauptsächlich durch ihre Bergbahnen vertreten, was durchaus verständlich ist. Daneben gelingt es aber der SBB, wie schon an der Expo, im Circarama-Film – mit Disneys Hilfe – dem Zuschauer klarzumachen, daß es in der Schweiz, wenn auch sehr viel, doch nicht nur Bahnhöfe und Werkhallen der SBB gibt, sondern auch Auen und Matten und alte Bräuche. Und noch etwas zeigte der Film für den ausländischen Touristen, nämlich, daß die Schweiz wirklich so ist, wie man es ihm zu Hause erzählt hat: ein Bilderbüchlein, dessen schöne bunte Seiten offenbar auch vom intensivsten Blättern keine Eselsohren bekommen. Deutschland bringt als Sensation den erstmals in Europa mit 200 km/h fahrenden Zug. Er verkehrt heute auf der 62 km langen Strecke zwischen München und Augsburg, für die er 26 Minuten benötigt.

An der Ausstellung kann im stehenden Zug gegessen werden, wobei die aus kleinen Lautsprechern dringenden Geräusche eine Fahrt nach Augsburg vortäuschen.

So war also die Behandlung des Themas so eindrucklich, klar und deutlich wie das Thema selbst.

*Wird es eine neue Art Ausstellung geben?* Man könnte sich einzig noch fragen – aber an welcher Ausstellung kann man das nicht? –, ob nicht auch die Zukunft in das Ausstellungsthema einbezogen werden könnte. Wo bleibt die Science fiction, wo bleiben die Wunschträume der Menschheit bezüglich des Verkehrs, und wo bleiben die beinahe schon erfundenen neuen Transportmittel, wie zum Beispiel der Rucksack, der dem Menschen das individuelle Fliegen ermöglicht?

Voraussetzung für eine solche Schau wäre aber die Einsicht, daß nicht nur die Demonstration und Beurteilung von schon Geleistetem und schon Vorhandenem möglich ist, sondern auch die Demonstration und Beurteilung von Zukünftigem. Man könnte sich sogar denken, daß eines Tages Ausstellungen überhaupt nur noch dieser Aufgabe dienen werden, dann nämlich, wenn die Demonstration des im Augenblick Geleisteten und Leistbaren jedermann im täglichen Leben ermöglicht sein wird.

Das kann natürlich noch lange dauern, und die Ausstellungen der nächsten Jahre werden nicht auf eine Leistungsschau verzichten können. Aber es gibt ja auch Ausstellungen, die in großen Intervallen abgehalten werden, zum Beispiel in solchen von 25 Jahren, einer Zeitspanne, die lange genug erscheint, um solchen Gedanken allgemeine Verbreitung zu ermöglichen. Martin Geiger



## Venedig

### Mostra dei Guardi

Palazzo Grassi  
Sommer 1965

Die Ausstellung von Gian Antonio, dem älteren (1699 geborenen) und in den meisten Kunstgeschichten gar nicht erwähnten Bruder, und Francesco Guardi ist nicht nur die Ausstellung zweier Persönlichkeiten, sondern zweier Zeitalter. Des Zeitalters des Rokoko mit seinem Glanz und Charme und einer eleganten, nicht sehr tieferschürfenden Religiosität, und des Zeitalters des romantischen Realismus, wobei die Capricci von Francesco als ein beide Epochen vereinigendes Band betrachtet werden können.

Es gab keine wirklich zwingenden Gründe, das Werk dieser beiden stilistisch so unterschiedlichen Brüder zusammen auszustellen, es sei denn die Tatsache, daß Francesco durch die Schule Gian Antonios gegangen war und beide an einigen Bildern zusammengearbeitet hatten, was die Stilanalytiker bei der Unterscheidung der Werke des einen von denen des andern vor schier unlösbare Rätsel gestellt hat. Es ist zweifellos ein wichtiger Aspekt dieser Ausstellung, diese ziemlich verworrene Lage dadurch klären zu helfen, daß nicht nur die Werke beider Brüder zusammen vorgestellt und damit aus nächster Nähe studiert werden können, sondern auch praktische Lösungen des Problems vorgeschlagen werden. Es ist vor allem der Geduld und der Energie von Dr. Pietro Zampetti, dem Leiter der Direzione di Belle Arti in Venedig und Veranstalter der Ausstellung, zu verdanken, daß das ganze Problem so weit wie nur eben möglich erhellt wird.

Die Ausstellung ist in zwei Stockwerken des Palazzo Grassi untergebracht. Das untere Stockwerk ist vornehmlich den Werken Gian Antonios, den Werken, die beide Brüder gemeinsam schufen, und jenen Arbeiten Francescos vorbehalten, die als «figurativ» bezeichnet werden. Das obere Stockwerk ist zur Gänze mit Francescos berühmten Vedute und Capricci gefüllt. Zu sehen sind dort einige Bilderfolgen und berühmte Gemälde, wie beispielsweise die «Geschichten des Tobias» aus der Kirche All'Angelo Raffaello in Venedig, die Altarstücke von Cerete basso und aus Aquileia, der «Christus mit dem heiligen Johannes» von Crema, die «Geschichten des befreiten Jerusalem», die erst 1956 in Dublin entdeckt wurden (London) und die «Römischen Geschichten» (Oslo).

Unter den anderen ausgestellten Bildererien finden sich der «Triumph der Venus», die «Josephsgeschichte», und von Francesco die Reihe der «Feste des

Dogen», der «Zeremonien zu Ehren Papst Pius VI.», beide aus Paris und hervorragende Beispiele des malerisch breiten und generösen Stils seiner späteren Jahre. Schließlich die Ansichten von Venedig, die Capricci und eine Anzahl von Blumenstücken.

Was der Palazzo Grassi uns hier in diesem Sommer und Herbst zu bieten hat, ist die Entfaltung eines großen Talents, die Geschichte eines Malers, der in seiner Geburtsstadt Venedig das Sprachrohr seiner Zeit wurde, einer Zeit, die keine besondere Größe entfaltete, keinen hohen Gedankenflug versuchte; nur in Tiepolo (1696–1770) vermögen wir einen Nachkömmling, den letzten großen Barockmeister Italiens zu sehen, der den Himmel malte und in dem Österreicher Maupertsch seinen talentiertesten Nachfolger fand (1724–1796). Guardi enthüllte mit Wärme, Ernst und Treue die unvergängliche Schönheit dieser Stadt, die vielen Dichtern lieb und teuer war und im 18. Jahrhundert der Treffpunkt der feinen Gesellschaft Europas wurde. J. P. H.

## London

### Skulptur in London

London hatte jetzt die einzigartige Gelegenheit, für sich selbst einmal die Fakten zu prüfen, die dazu geführt haben, daß die englische Bildhauerei im Ausland als Grund für den hohen internationalen Ruf angesehen wird, den England heute als ein Kunstzentrum genießt. England hat in der Tat eine ganz eigene Schule der modernen Bildhauerei hervorgebracht; es kann auf eine dynamische Entwicklung auf diesem Gebiet zurückblicken, die sich bereits über drei Generationen erstreckt.

Die Ausstellung «British Sculpture in the Sixties» (Contemporary Art Society, Tate Gallery), die alle drei Generationen umfaßte, erhielt ihr wohlberechnetes Gegengewicht, eine Art explosiver Protestaktion in der Ausstellung «The New Generation 1965» (gefördert von der Peter Stuyvesant-Stiftung; Whitechapel Gallery). Da diese Ausstellung eine ziemlich eng begrenzte, wenn auch vor Leben und Widerspruchsgeist überschäumende Auswahl bot, wurde das Gleichgewicht durch die Ausstellung «Towards Art II» der Bildhauer des Royal College of Art (Arts Council) wieder hergestellt, in der der Beweis gelang, daß der Forschergeist der jüngeren Generation sich in die verschiedensten Richtungen vorwagt in seinem Bemühen, eine neue Basis für eine neue Ausdruckskraft zu schaffen. Allerdings war

es einer Zufall, daß zur gleichen Zeit in der Marlborough Fine Art Gallery eine höchst bedeutsame Retrospektive stattfand, die ganz klar das Gesicht der wirklichen Erneuerer der englischen Kunst enthüllte, von denen drei – Henry Moore, Ben Nicholson, Barbara Hepworth – internationalen Status erreicht haben. Sie war gedacht als eine Ehrung zum siebenzigsten Geburtstag von Sir Herbert Read, dem überzeugendsten Sprecher der Künstler seiner Generation und Verteidiger aller neuen Schöpferkräfte, die sich rührten, um England aus seiner selbstauferlegten Isolierung herauszuziehen, aus jener Geschmacksdürre und Moralheuchelei, gegen die schon die Romantiker vergeblich ins Feld gezogen waren.

In der Ausstellung «Britische Bildhauerei in den sechziger Jahren» waren auch einige der Neuerer um jeden Preis vertreten, aus der mittleren Generation Anthony Caro, William Turnbull, Hubert Dalwood, George Fullard, Eduardo Paolozzi, Peter Startup, aus der jüngeren Matt Rugg und Gillian Wise; aber es war nicht nur der Altersunterschied, der Henry Moore und Barbara Hepworth weit aus den übrigen hervortreten ließ: es waren einfache Überlegungen künstlerischer Verdienste und künstlerischer Qualität. Welche der fortgeschrittenen Werke von heute werden wohl in der Lage sein, gleichzeitig die Funktion einer Erneuerung zu erfüllen und doch auch auf sicheren Basis einer eigenen *raison d'être*, einer eigenen Entwicklung zu stehen – mit einem Wort, fähig sein, als Beispiel für eine vernünftige weitere Erforschung der Probleme der Bildhauerei zu dienen? Was einst wie eine Fanfare klang, wirkt heute wie die Töne einer Stradivari-Geige. Aber nicht alle Fanfaren sind Ausdruck von Stärke. Sie sind oft nur Prahlerei, mit der Schwächen des Richtungsbewußtseins und des Geistes verdeckt werden, sie sind Ausdruck der Aggressivität des Schüchternen, der seine Angst sublimiert. Jugend ist kein Verdienst an sich.

Viele Kritiker glaubten, den Einfluß Anthony Caros besonders hervorheben zu müssen, den dieser in den Jahren seiner Lehrtätigkeit an der St. Martin's School of Art in London ausgeübt hatte. Caro begann als Assistent bei Moore, schuf primitive, schwerfällige gegenständliche Skulpturen, bis er vor etwa zwei Jahren plötzlich mit farbprangenden, riesengroßen Konstruktionen auf den Plan trat, die an Landwirtschaftsmaschinen erinnerten, doch als Konstruktionen kaum revolutionärer waren als diejenigen, die wenigstens zehn Jahre vorher Robert Adams produziert hatte, der seither ruhig und ohne Größenwahn weiterarbeitete. Größenwahn scheint die amerikanische Krankheit zu sein, und Caro infi-

zierte sich an ihr, als er 1959 die Vereinigten Staaten besuchte. Und da ist auch in diesem Zusammenhang Bruce Lacey's amerikanisch inspirierte post-post-dadaistische Satire und Pabel zu erwähnen. Caro erklärte: «Ich bin an Denkmälern nicht interessiert. Gegenstände, auf Piedestale zu stellen, hängen mir zum Hals heraus. Ich möchte die Anfaßbarkeit der Plastik überhaupt abschaffen ... Amerika hat mich gelehrt, daß es keine Grenzen und Vorschriften gibt. Es steckt eine ungeheuerliche Freiheit in der Erkenntnis, daß die einzigen Grenzen, denen eine Plastik oder ein Gemälde unterworfen sind, darin bestehen, ob Plastik oder Gemälde ihre Absichten mitzuteilen verstehen. Ob sie Kunst sind, ist nebensächlich.»

Die Generation der jetzt dreißigjährigen englischen Bildhauer ist in ihren Gedankengängen von Caro, William Tucker und besonders Philip King beeinflusst. King und Christopher Sanderson sind die einzigen, die noch an den von der Skulptur gestellten Problemen ernsthaft interessiert zu sein scheinen. Die übrigen experimentieren mit den verschiedensten Materialien, mit nicht skulpturalen Formen, die an Wellenbänder, Industrieerzeugnisse, an aufgeblasene Gummiformen und jene sich auflösenden Gegenstände erinnern, die aus dem Schaffen Dalis, Tanguys und Martha Pans bekannt sind.

Andere Kritiker glauben die Bedeutung von Eduardo Paolozzi betonen zu müssen, weil er der erste war, der in England radikal mit der Moore-Hepworth-Tradition brach. Aber ist es denn wirklich so, daß mit dem Auftreten Paolozzi's Meißeln und Modellieren endgültig von der Bildfläche verschwand und die rein technischen Konstruktionsmethoden ihren Platz einnahmen? Die Ausstellung «Britische Bildhauerei in den sechziger Jahren» liefert dafür jedenfalls nicht den geringsten Beweis. J. P. Hodin

## Bücher

**Camillo Sitte:**

**Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen**

*Unveränderter Neudruck nach der 3. Auflage von 1901*

24 + 180 Seiten mit 110 Abbildungen

Georg Prachner, Wien 1965

Das Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung an der Technischen Hochschule Wien, das unter der Leitung von Landesoberbaurat Prof. Dr.

Rudolf Wurzer steht, ist im Besitze des Nachlasses der Architektenfamilie Sitte und beabsichtigt, mit der Zeit das Gesamtwerk Camillo Sittes zugänglich zu machen. Als erster Schritt dazu hat das Institut eine unveränderte Neuauflage des Hauptwerkes «Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen» herausgegeben, das in deutscher Sprache seit 40 Jahren nicht mehr erschienen ist. Der Ausgabe wurde die Festrede von Prof. Dr. Irvin Ilz zu Camillo Sittes 100. Geburtstag am 17. April 1943 beigegeben. Man wird nicht fehlgehen mit der Annahme, daß diese Festrede einige Streichungen über sich ergehen lassen mußte, und zwar vermutlich ohne das Zutun des 1954 verstorbenen Verfassers. Immerhin finden sich noch einige Sätze aus der Zeit wie jener vom «lebendigen Aufbau des Siedlungskörpers als Ausdruck des Gemeinschaftslebens».

Die Neuauflage selbst ist ein unveränderter photomechanischer Abdruck der dritten Auflage von 1901. Der schlanke Satzspiegel des Originals kontrastiert seltsam mit dem Quadratformat des Bandes. Den Abbildungen des Originals hat die photographische Methode nicht gerade gut getan. Ein Meisterstück leisteten sich die Herausgeber mit der ersten Heliogravüre, die den vatikanischen Palast spiegelverkehrt wiedergibt. Wie sie es zustande brachten, daß die zugehörige Legende nicht ebenfalls in Spiegelschrift erscheint, wird ihr Geheimnis bleiben. L. B.

**G. E. Kidder Smith:**

**Neuer Kirchenbau in Europa**

*291 Seiten mit über 600 Abbildungen*

Arthur Niggli, Teufen 1965. Fr. 65.55

G. E. Kidder Smith sammelt das Material für seine Bücher nicht vom Schreibtisch aus. Seine Augen haben vielleicht von allen auf der Welt am meisten neuere Architektur gesehen, und als Photograph ist er uns allein schon von der Produktivität her ein Phänomen. Viele seiner Aufnahmen befinden sich in der photographischen Sammlung des Museum of Modern Art, und das American Institute of Architects verlieh ihm 1963 die Goldmedaille für Architekturphotographie. In seinen Publikationen («The New Architecture of Europe», «Italy Builds», «Sweden Builds», «Switzerland Builds», «Brazil Builds») finden wir nur selten Aufnahmen von einer fremden Kamera. Auch der neue Band dankt seine lebendige Eigenart dem Umstand, daß alle Beispiele ausschließlich durch die geübten Augen dieses begeisterten Amerikaners gesehen sind. Verantwortungsgefühl gegenüber der Architektur unserer Zeit

und ein ausgeprägter erzieherischer Sinn lassen diese Photographie nie Selbstzweck werden. Kidder Smith zeigt uns die auf sympathische Art lehrhaften Aufnahmen eines Architekten, der das Ziel hat, von jedem Beispiel aus eigener Sicht den zugrunde liegenden Baudankenden so gut wie Art und Grad von dessen Verwirklichung sichtbar zu machen.

Die vorliegende Auswahl von katholischen und reformierten Kirchen aus allen westeuropäischen Ländern mit Ausnahme von Belgien und Portugal gibt einen vollständigen Eindruck von der Entwicklung seit 1950. Vertreten sind nicht nur Meisterwerke, sondern auch weniger gelungene, aber typische Lösungen, in denen ein neuer Weg zumindest eingeschlagen wurde. Kidder Smith vertritt die Ansicht, man könne auch aus Mißerfolgen lernen. Es ist allerdings sehr fraglich, ob den Fehlern in der Architektur jene hocheerzieherische Bedeutung zukomme, die eine Verbreitung von Mittelmäßigem rechtfertigen würde. Doch überwinden wir eine gewisse Verstimmung, indem wir bedenken, daß hier ein Autor den europäischen Kirchenbau in den Jahren wirtschaftlichen Aufschwungs nach dem Kriege erfassen will. Wohl ist in dieser Zeit Ronchamp entstanden. Solche einzelnen Ereignisse können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß für diese Zeitspanne vor allem das ungehemmte Entstehen von Mittelmäßigem charakteristisch ist. Es wäre kaum ein so unverfälschtes Bild entstanden, wenn Kidder Smith neben den vielen bedeutenden Einzelleistungen nicht auch etwas von der großen Produktion gezeigt hätte. Einzuwenden ist höchstens, daß aus den Texten nicht immer hervorgeht, welche Beispiele für den Autor selbst nun die guten und welche die anderen sind.

Kidder Smith meistert sein umfangreiches Unternehmen durch kluge Beschränkung. Auf die immer häufigere Aufgabe des sogenannten kirchlichen Zentrums geht er überhaupt nicht ein, und bei den einzelnen Bauten konzentrieren sich seine Ausführungen vor allem auf den Kirchenraum selbst. Das Kernstück des Bandes sind die ganzseitigen oder noch größeren meisterhaften Aufnahmen sämtlicher Kirchenräume. Die Außenansichten treten dagegen zurück, sind aber nicht etwa vernachlässigt. Jedes Beispiel erhält seine volle Anschaulichkeit durch klar dargestellte Grundrisse und Schnitte und, nicht zuletzt, durch eine Reihe ganz kleiner Photos, die ein Abschreiten des Bauwerks erleben lassen. Die gelegentlich kritischen Begleittexte geben in knapper Weise Auskunft über Aufbau, Materialien, Konstruktionen, künstlerische Arbeiten usw. Besonders hervorzuheben

<b>Aarau</b>	Galerie 6	Aargauer Maler und Bildhauer Leonhard Meisser	21. August – 18. September 25. September – 23. Oktober
<b>Ascona</b>	Galleria Cittadella	Kaspar Reinhard – Roger Platiel – Condé	4 settembre – 24 settembre
<b>Basel</b>	Kunsthalle	Barbara Hepworth Imagerie populaire de la France Südamerikanische Indianer Lateinamerikanische Volkskunst Französische Plakate der Belle Epoque Aspekte des Surrealismus 1924–1965 Edvard Munch Paul Klee. Spätwerk	14. September – 10. Oktober 18. September – 10. Oktober 15. Januar – 30. November 24. August – März 1966 26. September – 24. Oktober 17. Juli – 23. Oktober 25. September – 27. November 19. Mai – 15. September
<b>Bern</b>	Kunstmuseum Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Aktuell Galerie Toni Gerber Galerie Verena Müller	Sammlungszuwachs 1944–1964 Walter Linck – Rolf Iseli Hans Eggenberg Toshihiro Katayama Reimer Jochims Maly Blumer – Margarete Ebeling	15. Juni – 12. September 11. September – 17. Oktober 6. September – 29. September 2. September – 13. Oktober 10. September – 30. September 28. August – 19. September
<b>Brig</b>	Galerie zur Matze	Zeitgenössische deutsche Maler	18. Juni – 16. September
<b>Carouge</b>	Galerie Contemporaine	Peintres suisses et étrangers Peintres bâlois	17 juillet – 15 septembre 19 septembre – 6 octobre
<b>Chur</b>	Kunsthaus	Otto Meyer-Amden	19. September – 24. Oktober
<b>Fribourg</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Sculpture médiévale et baroque	22 juillet – 26 septembre
<b>Genève</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Jaques Dalcroze – Adolphe Appia Estampes japonaises Peintres de Montmartre et de Montparnasse Les émaux dans la céramique actuelle Hans Erni Lithographies d'artistes américains Acheson – Saulnier – Friedlaender	31 juillet – 30 septembre 28 août – 31 octobre 3 juillet – 19 septembre 3 juillet – 15 septembre 9 juillet – 30 septembre 17 juin – 15 octobre 16 septembre – 3 octobre
<b>Glarus</b>	Kunsthaus	Turo Pedretti	11. September – 10. Oktober
<b>Heiden</b>	Kursaal-Galerie	Eugen Jordi	22. August – 25. September
<b>Küsnacht</b>	Kunststube Maria Benedetti	Arturo Ermini	4. September – 24. September
<b>Jegenstorf</b>	Schloß	Deutsches Porzellan des 18. Jahrhunderts	11. Juni – 10. Oktober
<b>Lausanne</b>	Musée des Beaux-Arts Galerie Pauli	II <sup>e</sup> Biennale internationale de la tapisserie Jean Jurçat	18 juin – 26 septembre 14 juin – 15 septembre
<b>Le Locle</b>	Musée des Beaux-Arts	Paul-A. Robert	25 septembre – 10 octobre
<b>Luzern</b>	Kunstmuseum Hofgalerie Galerie Räber Galerie Rosengart	Matta Helena Urseniy-Breznay Serge Poliakoff Marc Chagall. Monotypes 1962/63	8. August – 26. September 26. Juni – 30. September 14. August – 15. Oktober 1. Juli – 18. September
<b>Neuchâtel</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Henri-Robert	11 septembre – 26 septembre
<b>Pully</b>	Maison pulliérane	L'œuvre gravé de Goya	2 septembre – 26 septembre
<b>Rapperswil</b>	Galerie 58	Richard P. Lohse	4. September – 26. September
<b>Rorschach</b>	Heimattmuseum	Maly Blumer Willy Koch	22. August – 19. September 26. September – 24. Oktober
<b>La Sarraz</b>	Château	Prix International Château de la Sarraz	6 juin – 26 septembre
<b>Schaffhausen</b>	Museum zu Allerheiligen	Werner Schaad	26. September – 7. November
<b>Sissach</b>	Schloß Ebenrain	Jakob Probst	25. September – 31. Oktober
<b>Solothurn</b>	Galerie Bernard	Roulet	4. September – September
<b>Thun</b>	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Fred Stauffer – Rudolf Zender – Gustave Piguet Knud Jacobsen	18. September – 24. Oktober 11. September – 5. Oktober
<b>Vevey</b>	Musée Jenisch	De Vallotton à Desnos	24. Juli – 3. Oktober
<b>Winterthur</b>	Galerie ABC	Toshihiro Katayama	4. September – 25. September
<b>Zofingen</b>	Zur alten Kanzlei	Das Pferd	11. September – 3. Oktober
<b>Zug</b>	Galerie Altstadt	Hanna Walser. Wandteppiche	25. September – 16. Oktober
<b>Zürich</b>	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Graphische Sammlung ETH Helmhaus Stadthaus Strauhof	Zadkine Beispiel Japan. Bau und Gerät Eduard Imhof. Reliefs, Karten, Zeichnungen Schweizer Keramik Robert Schürch Jules Angst Philippinische Bilder Paul Raclé – Walter Kerker Max Steinacher Werner Thaler – Hans Dannacher – Rolf Gautschi – Pierre Gürtler Giuseppe Belotti Elsa Oberholzer Jean Dubuffet Yektai Chagall – Braque – Picasso Phan Dac Thiêm Rosina Kuhn-Funk – Adolf Funk Peter Thalmann Josef Staub Willy Rieser Franz Rederer Bündner Maler Camillo Jelmini Bruna Gasparini – Luciano Gaspari Zadkine. Lithographien Peintres naïfs	11. September – 24. Oktober 11. September – 24. Oktober 3. Juli – 18. September 12. September – 10. Oktober  1. September – 19. September 1. September – 15. September 22. September – 10. Oktober 1. September – 25. September 29. September – 30. Oktober  3. September – 27. September 14. September – 30. September 27. August – 28. September 9. September – 2. Oktober 10. August – 28. September 28. September – 23. Oktober 21. August – 18. September 25. September – 16. Oktober 11. September – 7. Oktober 2. September – 25. September 30. September – 26. Oktober 11. September – 9. Oktober 28. August – 23. September 25. September – 21. Oktober 1. September – 30. September 2. September – 2. Oktober
<b>Zürich</b>	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr