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

Band: 56 (1969)

Heft: 8: Bürobauten - Geschäftshäuser

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

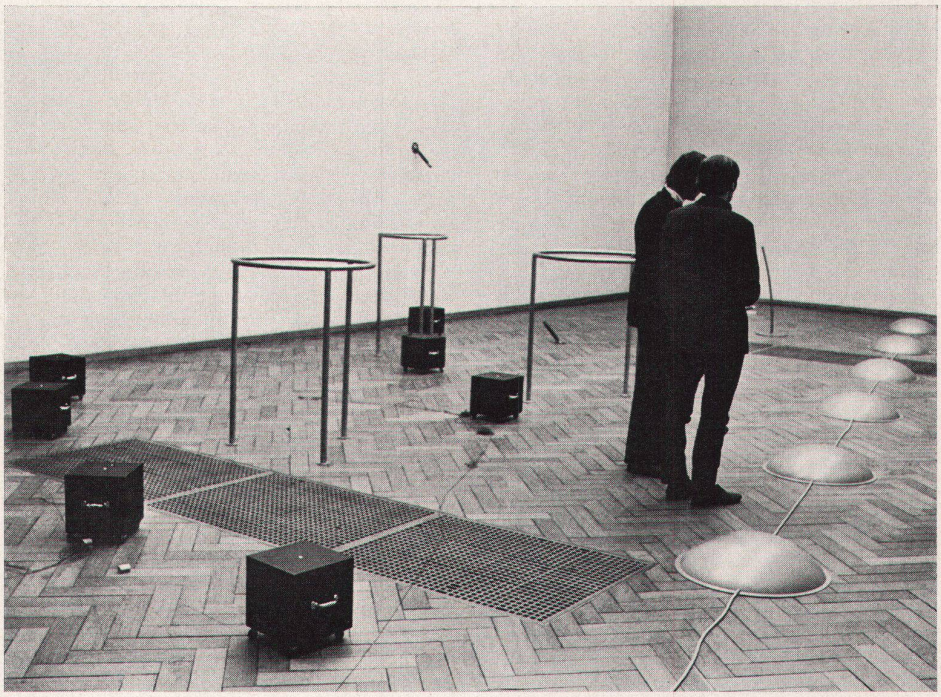
Kunstchronik

Vorschau

St. Gallen

Zeitgenössische Kunst aus dem Bodenseeraum
Kunstmuseum
7. September bis 19. Oktober 1969

Die Künstler der an den Bodensee grenzenden Länder treffen sich nun zum vierten Male zu einer gemeinsamen Ausstellung, die im Turnus in den Museen von Bregenz, Saulgau und St. Gallen stattfindet, und dieses Jahr erneut in St. Gallen veranstaltet wird. Aus dem Vorarlberg, aus Oberschwaben und der Ostschweiz werden je fünf Künstler eingeladen. Von Anfang an bestand die Absicht, vor allem die lebendigsten Kräfte zu vereinigen. Der Kontakt über die Landesgrenzen hinaus führte zu wertvollen Begegnungen, zum Verständnis gemeinsamer Probleme, die in allen drei Grenzgebieten ähnlich gelagert sind, zum Wettbewerb auch, die besten Leistungen zu präsentieren.



1

1
Markus Raetz und Jean-Frédéric Schnyder mit ihren Objekten im Stedelijk Museum Amsterdam
Photo: Balthasar Burkhard, Bern

Baden-Baden

Maler und Modell – ein Thema aus fünf Jahrhunderten
Staatliche Kunsthalle
28. Juli bis 19. Oktober 1969

Die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden hat am 28. Juli 1969 die Ausstellung «Maler und Modell – ein Thema aus fünf Jahrhunderten» eröffnet. Zum erstenmal wird damit ein zentrales Motiv der Kunstgeschichte, das bis in unser Jahrhundert wirkt, in einer Ausstellung umfassend dargestellt.

Eine internationale Beteiligung von Sammlern und Museen in Europa und den USA ermöglicht es, die zahlreichen Aspekte dieses Themas an insgesamt 250 Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen, Radierungen und Kupferstichen von etwa 110 Künstlern vorzuführen. Die Werke stammen von etwa 70 Leihgebern aus 10 Staaten.

Von Dürer bis Picasso reicht der Umfang der Ausstellung, die zeitlich im Themenkreis der sogenannten Lukas-Madonna beginnt und bis zur jüngeren Künstlergeneration führt, die durch Adami, Antes, Bernard Schultze und Jacquet vertreten ist. Die bekanntesten Künstler außer Dürer und Picasso sind Rembrandt, Ingres, Chagall und Cézanne, die ebenfalls mit Werken in der Ausstellung vertreten sind.

Im Ausstellungskatalog sind alle ausgestellten Werke abgebildet. Eine eigene Dokumentation mit Bildern und Texten zum Thema der Ausstellung ergänzt den Katalog.

Die Ausstellung wird nur in der Kunsthalle Baden-Baden gezeigt.

Ausstellungen

Bern

22 junge Schweizer
Kunsthalle
7. Juni bis 6. Juli

Diese Ausstellung, die in ihrer Thematik die Kunsthalle-Tradition der nationalen Überblicksausstellungen junger Kunst weiterführt, ist aus der engen Zusammenarbeit zwischen dem Stedelijk Museum Amsterdam und der Kunsthalle Bern entstanden. Harald Szeemann hat eine Gruppe junger Holländer ausgesucht und sie letzten November in Bern präsentiert, während Eduard de Wilde, Direktor des Stedelijk Museum, die im März in Amsterdam gezeigte Ausstellung zusammengestellt hat.

Das Spektrum dieser Schau junger Schweizer Kunst reicht von einem phantastischen Realismus über Pop-Art, Hard-Edge und Kinetik bis zur reinen Objektkunst oder Land-Art und der Visualisierung von technischen Vorgängen.

Ganz der Tradition sind die Streifen- und Stufenbilder von Jakob Bill verhaftet, die, rein mental, objektive Farb- und Formverhältnisse darstellen. Auch die Formstrukturen oder Raumzusammenhänge aufdeckenden Aluminium- und Kunststoffobjekte von Christen, Talman und Camesi bewegen sich in der konstruktivistischen Kunstauffassung, wobei Camesi etwas unglücklich, wie mir scheint, mit seinen Polyesterpfeilen den Anschluß an die Land-Art sucht. Reine Farb-Form-Arbeiten sind die verschieden gerichteten Farbdreiecke von Haubensak und die großen querrechteckigen Symmetriestrukturen von Müller-Brittnau, die, in der Form gleichbleibend, verschiedene Farb- und Lichtverhältnisse analysieren. Rolf Webers Kreis- und Ellipsenbilder sind statisch festgehaltene Rotationsbewegungen, deren visueller Effekt auf dem Trägheitsmoment der Netzhaut beruht. Als in die Architektur integrierte Bestandteile sind die farbigen Polyesterreliefs von Voegeli konzipiert. Iseli ist vom Bild zur plastischen Farbform gelangt und sucht sich weiter mit einer überdimensionierten Wäscheklammer in Richtung Objektkunst. Auch Distel findet seine «Trouvaillen» im Alltag, monumentalisiert sie und gibt sie, zum Beispiel als Riesenei im Aarebecken beim «Schwellenmätteli», der gebräuchlichen Umgebung entfremdet, als Objekt dem Alltag zurück. Die konkreten Übereckbilder von Bernhard Lüthi sind zu großen, bewegten Environments geworden, und Werro ist mit seinen Pyramiden und Wasserbecken, aufgebaut mit geometrisch angelegten «Augen»-Scheiben, zu einer eigenen Form des Objektes gelangt.

Ganz gebrochen mit dem Konstruktivismus haben die Objektkünstler oder Land-Artisten Raetz, Schnyder und Urs Lüthi. Sie versuchen an alltäglichen Objekten Gewohntes bewußt zu

machen, stellen neue Raum- und Materialbezüge her, in die der Betrachter aktiv einbezogen wird, suchen neue, intensivere, direkte Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Künstler, Objekt und Betrachter. So bezeichnen überall in der Kunsthalle befestigte Indizienplättchen von Urs Lüthi eine räumliche Bewegung des Künstlers, die vom Besucher beliebig nachvollzogen wird. Eine quer durch den Raum gelegte Reihe von Kunststoffkuppeln von Markus Raetz gibt mittels Tonbandgerät, Schrittschaltgerät und in die Kuppeln eingebauter Lautsprecher die akustisch-räumliche Bewegung eines Gehenden wieder. Einmal wird dadurch der Akt des Gehens bewußt gemacht, dann auch, durch die permanent wechselnden Beziehungen von Ton, Objekt und Betrachter, die Relativität von Raum und Zeit. Eine spontane Möglichkeit der Kommunikation erreicht Schnyder in den «3 Ringen auf 3 Beinen», die als Stehbar, als raumveränderndes Kunstobjekt oder als Gebrauchsständer betrachtet werden können. Die jeweilige Veränderung eines Kunstobjekts durch einen neuen Sinnzusammenhang ist ein weiteres Charakteristikum dieses neuen, in die Zukunft weisenden Ideen- und Formenvokabulars der Objekt-Art. Wenn Schnyder von der Idee her das Problem des totalen Raumes mit zwei gegeneinandergeschraubten Spiegeln löst, so versucht Megert, von der Kinetik her kommend, diesen totalen Raum in immer perfekter werdenden Spiegelkästen visuell zu realisieren. Reine Lichtplastiken erhält der Exil-Ungar Janos Urban, indem er Phosphor mit Polyester vermischt und durch eine transluzide Fläche verdeckt: Kunst wird hier eine direkte Visualisierung von rein technischen Vorgängen. Willy F. Weber überträgt freigewordene Energie, eine Sprengladung, auf eine Metallplatte und macht so die Energie sichtbar.

Die Pop-Art wird von Stämpfli mit seinen bekannten, auf Hochglanz gebrachten Rad- und Pneuteilbilder, die in kühler Distanziertheit einen kleinen Ausschnitt eines alltäglichen Objektes festhalten, und von Samuel Buri vertreten. Seine auf dem Simultankontrast von Material, Farbe, Form und Inhalt aufgebauten Bilder und Objekte mit Alphornbläsern und Schachtelkäse als zentrale Ikonographie geben in Kodacolor-Vision ironisch-liebenswürdig schweizerischen Folklore- und Exportalltag wieder.

Im Bereich der Phantastik arbeiten Hofkunst und Fahrner. Ausgangspunkt der großformatigen, virtuosen Zeichnungen von Hofkunst ist das Erzählen, das Fabulieren, das sich oft weiterspinnt ins Makabre wie in den «Fliegen» oder ins Grotesk-Ironische wie im «Sandwich», in welchem ein kleines Stück Holz zwischen zwei großen Steinquadern eingeklemmt wird. Wenn bei Hofkunst immer direkte Realitätsbezüge vorhanden sind, so baut sich Fahrner eine ganz eigene Welt, die durchsetzt ist von Mythen, Symbolen, Fetischen und Erotismen, ein Imperium, das nur von weiblichen Wesen belebt ist.

Die sehr heterogene und vielfältige Ausstellung, die ein großes Spektrum des heute international gewordenen Kunstschaffens zeigt, wird doch von einer eminent schweizerischen Komponente beherrscht: vom Prinzip der Qualität. Nicht schockierende Sensationen oder genialische Geistesblitze werden da präsentiert, sondern präzise, perfekte Qualitätsarbeit, die aber gleich durch das Ausstellungsplakat, einem Schleckstengel mit einem Schweizerkreuz aus Zuckerguß als Qualitätsemblem, ironisiert wird. R. B. A.

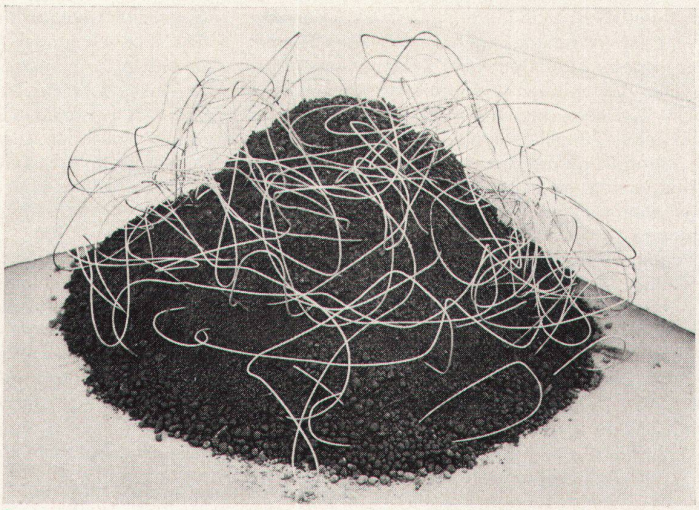
Luzern

Düsseldorfer Szene
Kunstmuseum
15. Juni bis 13. Juli

Die jüngste Ausstellung im Kunsthaus Luzern hat zu heftigen Diskussionen geführt, obwohl im allgemeinen die Wichtigkeit und Gültigkeit solcher informativer Shows nicht bestritten wird. Dr. Ammann, der ehemalige Assistent in der Berner Kunsthalle, hat Düsseldorf gewählt, weil es bekannt ist für seine progressiven Kräfte, weil J. Beuys als Professor an der Kunstakademie wirkt, «der heute in Europa den wohl stärksten Pol zur aktuellen amerikanischen Künstlerphalanx bildet» (Katalog). Daraus geht hervor, daß Beuys und seine Schüler nicht grundlegend Neues geschaffen haben, hier in Luzern nicht Sensationen erster Klasse zeigen, sondern sich ideenmäßig durchaus in die von Amerika ausgehenden Richtungen einordnen lassen. Ich sage Richtungen, weil Beuys als Lehrer nie doktrinär wirkt und gewirkt hat, die Ausstellung also nicht eine unbedingte Einheit bildet, wenigstens formal nicht, sondern verschiedene Ansätze aufdeckt: Knoebel und Giese gehen bewußt von der Minimal-Art aus, ihre Werke bedeuten «Form an sich», «Linie an sich»; sie bestechen durch ihre Klarheit, ihre Präzision, ihre Geometrie und Strenge, die Nüchternheit einschließt. Ruthenbeck arbeitet mit Aschenhaufen und Drahtgeflecht, um sein Problem, die Stille, die lastende, dumpfe, schwebende magische Stille, darzustellen, bleibt aber insofern traditionell, als seine Haufen nicht primär den Eindruck von Zufälligkeit hervorrufen, sondern ebensosehr von bewußter Gestaltung. Wir finden bei Richter Bilder nach Photos, die im alten Sinn durchaus «malerisch» wirken, wenn er sich selbst auch ideenmäßig als den übrigen Düsseldorfern ganz zugehörig bezeichnet, daneben happeningartige Aktionen der Lidl-Akademie von Reinecke und Immendorf oder an Picabia erinnernde Motive bei Böhmler, was auf einen der Anfänge zurückweist, den Dadaismus.

Schon Marcel Duchamp, einer der Begründer des Dadaismus, hat «den Weg des visualisierten Denkprozesses eingeschlagen» (Katalog); das heißt, nicht das Kunstwerk an sich mit seiner Schönheit, seiner Harmonie, seiner Ikonographie ist wichtig, sondern der Gedankenprozeß, der sich aus dem Zusammenhang mit dem Material, mit den verschiedenen Ideen, vermittelt durch das Material, ergibt. Die Idee geht also primär vom Objekt (Material) aus; wählt man ein anderes Material, ändert sich auch die Problemstellung; aber schließlich sind doch weniger die einzelnen Objekte, sondern die Zusammenhänge, die Theorie, von Bedeutung. Es handelt sich um die gleichen Phänomene wie bei der modernen Wissenschaftstheorie, wo Wissenschaft mit Theorienbildung gleichgesetzt wird, wo nicht mehr ein möglichst komplexes Wissen von Dingen und Ereignissen verlangt wird, sondern wo diese Dinge nur noch insoweit wichtig und verwendbar erscheinen, als sie die aufgestellte Theorie bestätigen. In den neuern Kunstäußerungen ist das Objekt (= Kunstwerk) nur in dem Grad bedeutend, wie es den Denkprozeß des Künstlers veranschaulicht. Die Betonung liegt also auf dem Künstler und seinen Gedankengängen, nicht auf dem Kunstobjekt. Darin liegt der Unterschied: in den traditionellen Richtungen wird das Werk in seiner Schönheit als etwas Unabhängiges, Eigenwertiges, Eigenständiges betrachtet; hier wird es zum Mittel zum Zweck, zum Demonstrationsobjekt einer Idee. Es wäre folglich verfehlt, ein Werk Raffaels (um extrem zu sein) mit einem von Beuys zu vergleichen, weil sie grundsätzlich etwas anderes sind und etwas anderes erreichen wollen. Verfremdung spielt eine wichtige Rolle; sie liegt ironisch in den falsch addierten Zahlen Polkes, in Weselers atmenden Fellhaufen. Beuys Fett ruft erst Ideenassoziationen hervor, wenn es aus seiner gewohnten Umgebung entfernt und in neue Zusammenhänge gesetzt wird. Es avanciert zum Symbol der Wohlstandsgesellschaft, die langsam ranzig wird. Beuys sieht das Fett als irgendwie organisches, lebendes, urtümliches Element in einen geometrischen Raum (Kabinett des Kunsthauses) und in eine geometrische Form (Tetraeder) gepreßt als Zeichen für das urtümlich Affektive, das durch die Form diszipliniert

1
Reiner Ruthenbeck, Aschenhaufen IV, 1969



1

2

wird, sei es im Menschen, in der Gesellschaft, in einer Kultur. Diese bewußte Entfremdung liegt im Grunde in einer Abstraktion, die sich wiederum mit Forderungen der Wissenschaftstheorie deckt: beide, moderne Kunst und Wissenschaft, verlangen ein Maximum an Allgemeingültigkeit, an Objektivität. Je theoretischer etwas formuliert wird, desto eher kann man es auf alle Phänomene anwenden; das heißt, je größer der Abstraktionsgrad, desto größer ist die Objektivität. Palermo hat früher mit Ballonseide bespannte, unifarbige Vierecke nebeneinandergestellt, nicht um zu komponieren, sondern um die «Farbe an sich», ihre Realität, zu erleben, zu zeigen. Dann begann bei ihm der Abstraktionsprozeß: Die Wirklichkeit der Farbe sollte möglichst allgemeingültig, objektiv dargestellt werden; es genügte nicht mehr, die Wirklichkeit von Blau oder Rot zu zeigen, sondern es mußte eine allseitig gültige und gleichzeitige Lösung für alle Farben gefunden werden. Das verlangte ein Abstrahieren der Farbe; die größte Abstraktion der Farbe bedeutete aber für ihn keine Farbe mehr, was zu seinen «Fenstern nach innen» führte, Vierecke, mit Kreide auf der leeren Wand umrissen.

Frage: Wie kann der Betrachter diese Ideen nachvollziehen, wenn er den Werdegang des Künstlers, sein momentanes oder damaliges ideologisches oder philosophisches Konzept nicht kennt? Liegt in diesen Strömungen nicht die Gefahr eines gewissen Akademismus, wo nur der Eingeweihte bis ins Detail Zutritt hat, wo zwar zum Denken angeregt und Fragen aufgeworfen werden, wo aber viele der Betrachter ohne ausgedehnte Erklärungen nicht mitdenken oder mitfragen können, weil sie sich, wie schon gesagt, in den jeweiligen ideologischen, soziologischen, psychologischen Ideenkreisen nicht auskennen. Das Recht des Publikums, sich zu amüsieren scheint deshalb ebenso legitim wie die totale Ernstnahme dieser Kunstäußerungen. R. O.

2
Günter Weseler, Atemobjekt B 35/68
3
René Magritte, Golconde, 1953

Photos: 2 Monika Knospe; 3 Walter Dräyer. Zürich

Zürich

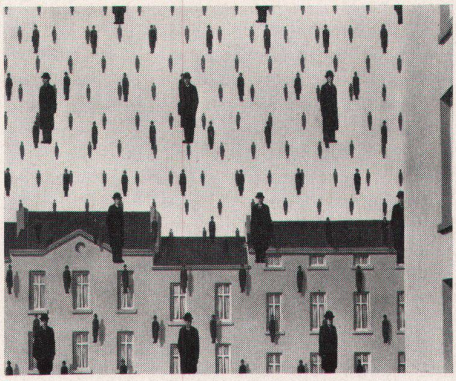
René Magritte
Kunsthaus
17. Mai bis 27. Juli

Seit einiger Zeit sind die Scheinwerfer der Ausstellungsveranstalter und Kunstliteraten auf den belgischen Maler René Magritte (1902–1968) gerichtet. Er gehörte zu den Surrealisten der ersten Stunde, hat in den entscheidenden Jahren von 1927 bis 1930 in Paris im Kontakt mit den zentralen Gestalten gelebt und ist seit dieser Zeit als Surrealist nie vergessen worden, wenngleich ihm nie die Bedeutung etwa eines Max Ernst zugemessen worden ist. Heute erscheint er, wie gesagt wird, vor den durch Pop trainierten Augen in neuem Licht. Durch die Zürcher Ausstellung, ein Gemeinschaftsunternehmen des Arts Council of Britain und der Kestner-Gesellschaft in Hannover, wird dieser neue Akzent betont. Der Zufall will es, daß die Präsentation Magrittes unmittelbar neben der großen Ausstellung Johann Heinrich Füsslis steht, was zu höchst eindrucksvollen und lehrreichen Konfrontationen führt: zwei Real-Phantasten aus dem 18./19. und aus dem 20. Jahrhundert. Die Präsentation der Magritte-Ausstellung ist nur teilweise geglückt; manches wirkt zu beengt. Aus praktischen Gründen waren die räumlichen Dispositionen der vorangegangenen Picasso-Graphik-Ausstellung übernommen worden. Quod licet den graphischen Blättern, non licet den auch vom Format her gesehen sprengkräftigen Ölbildern Magrittes.

Magritte ist ein sonderbarer Fall. Nach verschiedenen Frühversuchen, die in der Ausstellung nicht vertreten sind, wendet er sich gemeinsam mit einigen belgischen Kameraden der Real-Phantastik des Surrealismus zu. Anknüpfungspunkte sind der Präsurrealismus Chiricos, das Werk des frühen Max Ernst, Arp, die Elephantiasis-Figuren Picassos aus den frühen zwanziger Jahren, aber auch die surrealistisch angehauchte «neue Sachlichkeit», wie sie in Köln Anton Räderscheidt vertrat mit seinen steif vertikalen Männern mit der Melone auf dem Kopf; merkwürdigerweise ist auch etwas von Peinture naïve dabei. Kein «Pinselstrich» (oder nur in seltenen Ausnahmefällen), sondern flache, traditionelle, unprätentiöse Malerei. Ein ständiges, echtes Spiel mit Schockkombinationen, Auseinanderlegen und Zusammenfügen von Abweichungen und Unzusammengehörigem, gezieltes Einbeziehen banaler Thematik und banaler Details bis zur bewußten Einbeziehung der Grenzzonen des Kitsches. Dies alles beginnt in den späten zwanziger und einsetzenden dreißiger Jahren mit großem Nachdruck. Dann bleibt Magritte stationär. Nicht daß die Phantasie nachließe; im Gegenteil, sie funktioniert ungebrochen weiter (man würde aber nicht sagen, sie blüht), aber der kompositionelle und malerische Habitus der Bilder bleibt gleich bis zum Ende, abgesehen von einigen merkwürdigen Fehlversuchen, sich an Renoirs Peinture anzuschließen.

Was an Magritte beeindruckt, ist die unendliche Fülle der skurrilen, unheimlichen Einfälle. Analytische Traum- und Wahnvorstellungen, die auf den ersten Blick literarisch scheinen mögen, aber stets unmittelbar den optischen Sinn des Malers entzünden oder in Bewegung setzen. Das Unwahrscheinliche, das Grauen als solches und in der Realisierung der Spießer-Bereiche, das Aufzeigen der zerbrochenen Welt, in der die richtigen und falschen Zusammenhänge sich ständig im Austausch befinden. All diese Dinge und vieles mehr, das die Widersprüchlichkeit des Phänomens Leben und Tod aufzeigt, setzen sich in lapidarer Weise – mit einem positiven Schuß Primitivität – in Bildform um, wobei Dinge entstehen, die primär im Gedächtnis haftenbleiben. Dies alles wirkt – obwohl die Bilder in einer Weise identisch sind, daß man sagen möchte, Magritte habe im Grunde nur ein einziges Bild gemalt – anziehend, anregend, ja aufregend, in seiner Unmittelbarkeit bewundernswert und großartig. Und vielleicht wirklich durch eine Art Brückenschlag zu heutigen Bildrealisierungen aktuell.

Aber irgendwo bleiben diese Bilder gleichsam in sich selbst hängen. Bei aller Phantastik gelangen sie nicht über eine Vordergründigkeit hinaus, sie streifen allzuhart die Grenzen des Penetranten. Es fehlt die flimmernde innere Sensibilität, die das Werk des frühen Chirico ebenso bestimmt wie das Max Ernsts. Auch die Selbstironie, eines der Grundkennzeichen des Surrealismus, scheint nicht vorhanden. In der Absicht, bei aller Phantastik das Muffige der realen Welt und der inneren Vorgänge im Denken des Menschen zu zeigen, geraten die Bilder selbst in den Dunst des Muffigen. Aber auch hier setzt sich die Stärke der künstlerischen Persönlichkeit Magrittes mit ihrem unerschöpflichen inneren Bildreservoir durch. Auch von hier gesehen ein sehr bemerkenswerter



3

Fall im Kunstbereich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Zürcher Ausstellung hat den Katalog der Hannoveraner Kestner-Gesellschaft übernommen, auf deren sehr substantielle Kataloge zu ihren wichtigen Ausstellungen bei dieser Gelegenheit hingewiesen sei. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke – Zürich hat auf die dünnen (vielleicht etwas verräterischen) Zeichnungen verzichtet – ist in zum Teil farbigen Reproduktionen abgebildet. Sie sind durch interessante Texte von Magritte selbst ergänzt. Nicht einverstanden können wir mit der Wertung sein, die der Leiter der Kestner-Gesellschaft, Wieland Schmied, vornimmt: «Die Malerei René Magrittes gehört zu den größten Wundern der Kunst dieses Jahrhunderts.» Wir können im Werk Magrittes auch keinen Wendepunkt – «vom Ästhetischen zum Wissenschaftlichen und Existentiellen» – sehen. Hier wird zweckbedingte Exegese getrieben. Und was die Frage der «Wunder» betrifft, so richten wir den Blick auf Picasso, Kandinsky, Klee und Mondrian und auch auf Max Ernst, ein Blick, der uns zeigt, wo – bei aller Bedeutung, die Magritte zukommt – Magrittes Grenzen liegen. H. C.

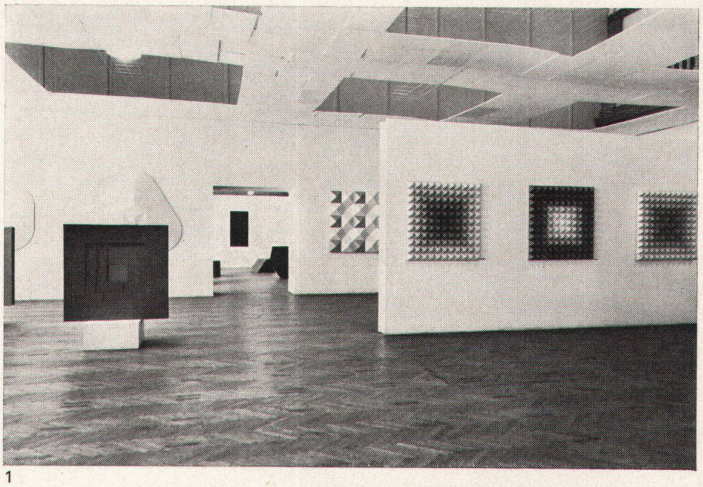
Johann Heinrich Füssli
Kunsthaus
17. Mai bis 3. August

Die große, fast übergroße Füssli-Ausstellung mit mehr (einschließlich der Besitzbestände des Kunsthauses) als 150 Gemälden und gegen 200 Zeichnungen ist als ein großes Ereignis des Zürcher Kunstlebens zu notieren, das beim Publikum nicht die entsprechende Resonanz gefunden hat. Füssli, der aus dem literarischen Zürich des 18. Jahrhunderts stammt, ist eine der exzeptionellen Erscheinungen der schweizerischen und der allgemeinen Kunstgeschichte. Der Weg vom zwar gebildeten, aber engen Zürich nach London, der Werdegang des hochtalentierten, unruhigen jungen Zeichners zu einem Brennpunkt der internationalen Kunst zeigt beispielhaft die Entwicklungsmöglichkeiten vom Kleinstaat aus, die Befruchtung, die von ihm ausgehen kann.

In Füsslis Bildern akkumuliert sich ein gewaltiger Bildungsstoff, dessen Grundlagen Füssli in seiner Zürcher Jugendzeit vermittelt worden ist. Daß die kunstwissenschaftliche Forschung, heute mit Gert Schiff an der Spitze, diesen in sich großartigen Wissensstoff durchleuchtet und in seine letzten Details aufteilt, ist zweifellos ein großes Verdienst für die Aufklärung der Kunstvorgänge bei Füssli. Es gibt aber auch eine Sehmöglichkeit – es mag altmodisch klingen –, die nur vom unmittelbar Sichtbaren ausgeht. Von der Bildgestalt, von den Vorgängen, die von den Bildelementen aus sich bewegen, vom Verhalten der Menschenfiguren, von ihrem Gestus, der bei der Darstellung bis über die Grenzen der Deformation führt. So gesehen, verliert das Thematische selbst, so sehr es Agens des Bildes ist, seine Vorherrschaft und seine Bedeutung. Es bleibt das Bild als solches, gekettet an die wilde Leidenschaft, an die innere Vorstellungskraft, an die Verbindungen von Menschenkenntnis und Menschentraum, die den Hersteller, den Maler bedrängen. In vielen themenfreien Zeichnungen kann man es ablesen, was über Mythologie und Literarstoff hinaus Füssli gesehen hat und was er wahrhaft gezwungen war mitzuteilen. Wem? Sicher zuerst sich selbst, dann erst dem etwaigen Betrachter. Hierbei gelangt Füssli in eine Beobachtungswelt, die der der Psychoanalyse unheimlich nahesteht. Aus der Bildleidenschaft gelangt er zur Bildprophetie.

Malerisch bleibt er monoform – oder scheint monoform zu bleiben. Hier spielt die Macht der handwerklichen Tradition des 18. Jahrhunderts, in der Versuche nur in ziemlich engen Grenzen möglich sind. Füssli, der in der malerischen Technik nicht immer auf der gleichen Höhe bleibt – manches scheint rasch dahingemalt –, begibt sich immer wieder ins Gebiet der malerischen Experimente. Experimente der kleinen Schritte durch flockenhafte Differenzierung, die ihn in manchen Momenten in die unmittelbare Nähe des späten Goya und des Prä-Impressionismus führt. Höchst merkwürdig dieses gelegentlich angewandte Irisieren der Farbpartikel in der aufrechterhaltenen gesamten Farbstruktur der Malerei des offiziellen 18. Jahrhunderts. Manchmal sieht es auch aus, als habe Füssli etwas vom späten Tiepolo geahnt – gewußt hat er gewiß nichts von ihm. So ist seine Malform bei aller monoformen Grundhaltung keineswegs monoton.

Bleibt noch die Frage Surrealismus. Es handelt sich nicht um den expliziten Surrealismus unseres Jahrhunderts, sondern um den surrealistischen Faktor, der weit zurück in die Geschichte zu verfolgen ist. Die Welt der Traumgestalten, des Untergründigen, der seltsamen Mischung von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, der Zwangsvorstellungen, die die sichtbaren Formen der Natur und des Lebens zerbrechen und, scheinbar sinnlos, zusammenfügen, die Welt der ausschweifenden Phantasie, der Poesie des Grauens. Alle diese Faktoren sind, meistens in Verkleidung, manchmal aber auch offen hervorbrechend bei Füssli wirksam, so sehr, daß man – übertrieben gesagt – geneigt ist, der literarischen Thematik den sekundären Rang einzuräumen. Ohne Zweifel hängt die bestürzende Glaubhaftigkeit der bildlichen Aussagen Füsslis aufs engste mit diesen dem Surrealismus zum mindestens parallel laufenden gestaltgebenden Faktoren zusammen. H. C.

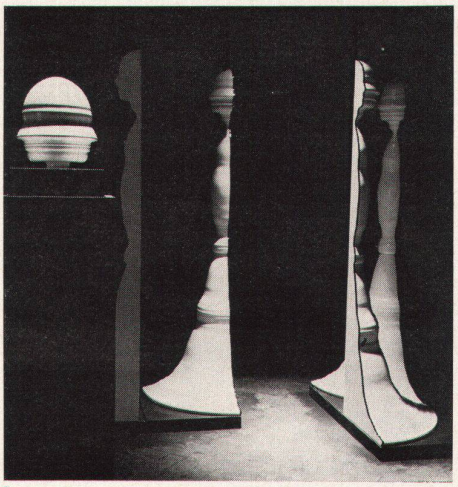

1

1
Abteilung Schweiz. Werke von Gerstner, Christen, Glattfelder
2
Sivert Lindblom, Schweden

Nürnberg

Biennale 1969 Nürnberg
Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien
18. April bis 3. August

Diese umfassende Ausstellung konstruktiver Kunst – sie trat wegen der Beteiligung von 21 Ländern mit dem Anspruch einer deutschen Biennale auf – hat viel Kritik erfahren – zu Unrecht wie mir scheint. Recht äußerliche Gründe verstimmten die Rezensenten. Nürnberg war rein räumlich einer solchen Riesenschau nicht gewachsen. Man mußte sich an drei verschiedene Stellen der Stadt begeben, rechnet man eine historische Graphikschau und einige Privatgalerien hinzu – sogar an sechs. Auf einen mehrtägigen Besuch, der bei der Venediger Biennale eine Selbstverständlichkeit ist, waren die wenigsten eingestellt; man fühlte sich also überfordert. Außerdem überbordete das Thema, das ja einen Zeitraum von fünfzig Jahren umfaßt, derart, daß der konstruktivistische Leitfaden, der das Ganze zweifellos durchzog, nicht immer für alle erkennbar blieb. Als eine weitere Mißhelligkeit kam hinzu, daß ganze Teile der Ausstellung gar nicht in Nürnberg zu finden waren; sie firmierten als Par-


2

allelausstellung in anderen Städten. Im Abbildungsteil des Katalogs waren dann die 7 in München präsentierten Künstler alle aufzufinden, die 21 in Berlin stationierten nur zum Teil und die 3 in Koblenz versammelten überhaupt nicht.

Bedenken erregte vor allem die großzügige Auslegung des Begriffes «Konstruktivismus». Man hätte es sich einfacher machen können, wenn man, ausgehend vom klassischen Konstruktivismus, zu dem in Holland auch Architektur und Design zählte, das Weiterleben dieser Tendenzen bis zum heutigen Tag aufgezeigt hätte. Denn es bleibt eine offene Frage, ob Licht und Bewegung noch Elemente des Konstruktivismus sind, auch wenn sie in konstruktivem Sinne eingesetzt werden. Paßt Op-Art, die ja die Objekte instabil macht und Räume verunklärt, noch in dasselbe geistige Konzept?

Auch der Sonderbeitrag «Konstruktion der menschlichen Figur» gehörte, streng genommen, nicht in den Rahmen dieser Ausstellung. Mehr als charakteristische Kostproben kamen ohnehin nicht zusammen, denn das Thema ist so weitläufig, daß man ihm mühelos eine ganze Ausstellung widmen könnte. Unter den jüngeren Gestaltern interessierte vor allem der Schwede *Sivert Lindblom,* der gedrechselten Säulen das Profil des menschlichen Leibes gibt, wobei aber auch die zwischen den Säulen entstehenden Negativformen menschliche Kontur gewinnen können.

Die historische Überschau war insofern interessant, als sie Meister ausbreitete, deren Œuvre bisher noch selten gezeigt wurde. Man verzichtete auf den gerade erst in Berlin ausführlich dokumentierten Mondrian und brachte statt dessen seinen Landsmann *Theo van Doesburg.* Hier fesselte vor allem eine begehbare Modellkonstruktion des 1926–1928 entstandenen Restaurants «L'Aubette» in Straßburg, ein Innenraum, den Doesburg zusammen mit Hans Arp und Sophie Taeuber gestaltete. Als Gegenstück hatte man eine Rekonstruktion des «Prounenraums» von *Lissitzky* aus Eindhoven erhalten, der 1923 auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen war. Statt Moholy, dessen geistige Herkunft von Lissitzky immer deutlicher wird, zeigte man seinen Freund und Landsmann *Lajos Kassak,* der zu wenig bekannt wurde, weil er sein Leben lang in Ungarn blieb. Seine Arbeiten sind zart und sensibel; er erscheint zurückhaltender als der stets geistreich experimentierende Moholy. – Zu einer Dokumentation «Kupka» reichte leider das spärliche Material nicht aus. Dieser 1871 geborene, nach Paris übersiedelte Tscheche leistete vor dem Ersten Weltkrieg einen originellen Beitrag zur systematisch-abstrakten Malerei, wobei verschiedene Einflüsse zu eigener Aussage verschmelzen. Ende der zwanziger Jahre wandte er sich endgültig einem strengen Konstruktivismus zu.

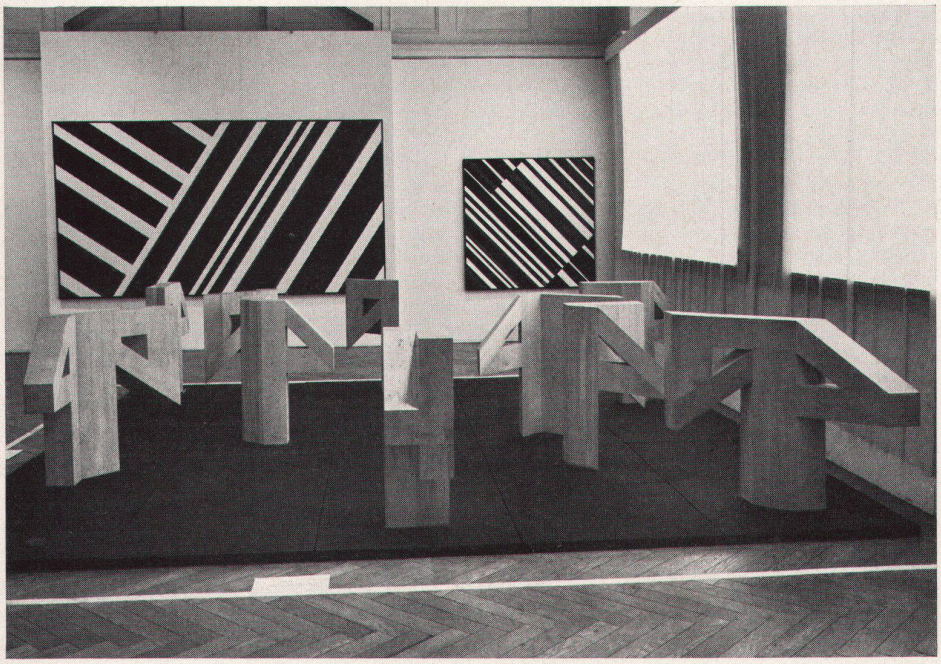
Mit *Josef Albers'* «Crystalloid»-Bildern wurde das Farbproblem im Konstruktivismus angesprochen und mit *Georges Vantongerloo* die Möglichkeiten diaphaner Plastik aufgewiesen. Leider ist seine Entwicklung nicht ähnlich konsequent wie die von Pevsner und Gabo verlaufen, von denen in der Ausstellung nichts zu sehen war, dafür aber manches, was von diesen herzuleiten ist.

Mit den Sonderbeiträgen *«Max Bill»* und *«Richard Lohse»* kam der gewichtige Beitrag der Schweiz zur Geltung. Bei beiden werden Elemente und Prinzipien zu erstaunlicher Deckung gebracht, indem nur solche Elemente verwandt werden, an denen sich ein geometrisches oder serielles Prinzip optimal demonstrieren läßt.

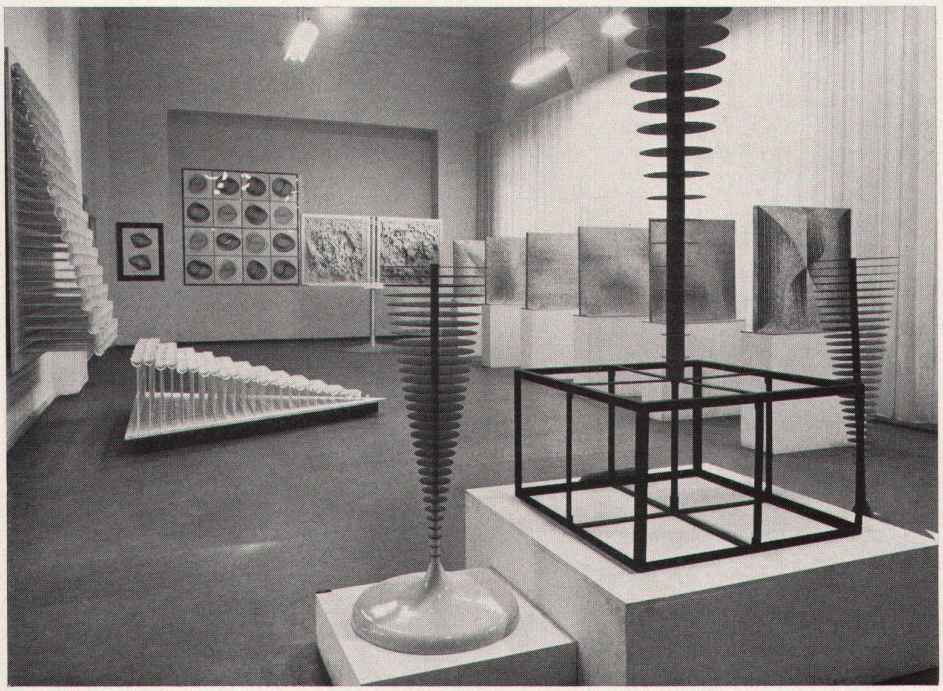
In der notgedrungen lückenhaften Dokumentation fehlte eine so wichtige Figur wie Vasarely. Denn er stellt nun einmal die Nahtstelle zur Kinetik dar, weil er Scheinräume und Scheinbewegungen aus den klassischen Elementen des Konstruktivismus hervorgehen läßt, sie aber stets in sein rechnerisches Kalkül einbezieht.

Den Dänen *Richard Mortensen* (geboren 1910) hätte man bei dem Umfang seines Beitrags ruhig in die historischen Sonderausstellungen einreihen können. Repräsentiert er doch wie der nicht vertretene Italiener Magnelli jene freiere Variante des Konstruktivismus, welche die breite Phalanx von «Abstraction-Création» charakterisiert. – Nach Koblenz verbannt war ein so wichtiger Altmeister wie Vordemberge-Gildewart. Er hätte mit seinen strengen Farbform-Relationen, die ihn in die Nähe der heutigen Amerikaner rücken, unbedingt nach Nürnberg gehört!

Fand man also die Altmeister sowie deren unmittelbare Schüler bei den «Sonderbeiträgen», so



3



4

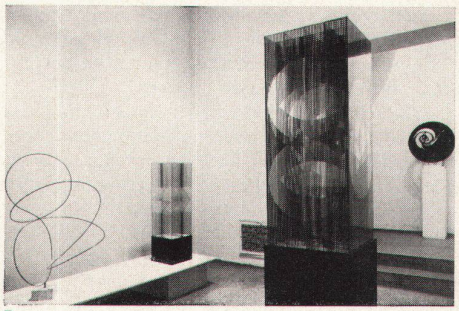
3
Abteilung Deutschland mit Werken von Neusel (vorn) und Fruhtrunk (hinten)
4
Abteilung Jugoslawien. Werke von Picely, Radovic, Sutej, Richter

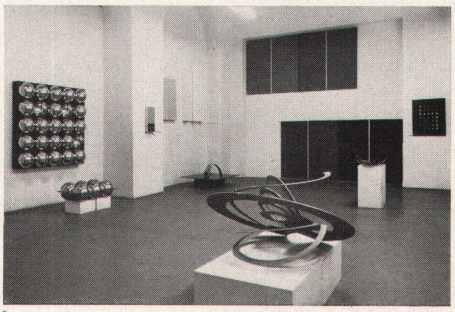
mußte man die Jungen jeweils in der Koje ihres Landes aufsuchen. Wie in Venedig konnte man sich nicht dazu durchringen, die Nationalschranken aufzugeben, um die einzelnen Gestalter bei ihren jeweiligen Geistesnachbarn unterzubringen. Dem System und dem Verständnis der Ausstellung wäre eine solche Anordnung sehr zugute gekommen. Gewisse Nationalkonstanten traten allerdings in drei Fällen hervor: bei den Holländern, den Engländern und den Schweizern. In der Schweiz wirkt das Beispiel Bills und Graesers bis in die jüngste Generation. In Holland übt der 1914 geborene *Schoonhoven* einen starken Einfluß auf die Jüngeren aus. Geometrische und serielle Rapporte gliedern hier meist weiße Reliefstrukturen. – Bei den Arbeiten der englischen Auswahl meint man etwas vom nobel unterkühlten Beispiel Ben Nicholsons zu spüren; doch erscheint das meiste strengeren Regeln unterworfen. Bei den Amerikanern präsentierte man neben den bekannten «wandering rocks» von *Tony Smith* drei hierzulande noch nicht gezeigte Gestalter von Primärstrukturen, die Bildtafeln aus gleichen Elementen zusammenfügen.

Mit «Bauten aus gleichen Elementen» hätte man einen ganzen Saal füllen können. Das Grundelement bestimmt hier die mehr oder minder strenge Erscheinung der Gesamtstruktur. Dabei sind die Variationen des Türmens und Ineinandersteckens meist reicher, als man glaubt. Von den Deutschen seien *Maier-Aichen, Neusel, Staudt* und *Kramer* hervorgehoben, bei den Italienern der «Städtebauer» *Mosso,* bei den Jugoslawen *V. Richter* und *Picelj* und bei den Brasilianern *Mary Vieira.*

Eine andere Gruppe von Gestaltern beschäftigt sich mit Licht, Raster und Spiegeln als konstruktiven Elementen. (Auch hier hätte man eine Präsentation quer durch die Länder möglich machen sollen.) Diese drei Faktoren bringen ein Moment der Unruhe in die sonst noch statisch konzipierten Gebilde. Vertauschbarkeit von Licht und Schatten, konkaven und konvexen Formen und ein Bewegungseffekt im Umschlagen der einen Ansicht in die andere (Rastereffekt) charakterisieren diese Bemühungen. Wir nennen hier den Italiener *Alviani,* den Argentinier *Brizzi,* den Belgier *Leblanc,* den Dänen *Andersen,* die Spanier *Duarte* und *Sobrino,* den Tschechen *Demartini* und die Deutschen *Mack, Oppermann* und *Wilding.*

Eine letzte Gruppe bringt reale Bewegung ins Spiel. Hier war für die Auswähler ein neuralgischer Punkt erreicht. Denn wann und inwieweit ist Bewegung ein konstruktives Element? Bekannt war, daß rasche Rotation von linearen Gebilden einen virtuellen Körper schafft. Bewegung verdichtet hier die dritte Dimension. In Räumen aber passiert das Umgekehrte: Bewegung löst die Raumdimensionen auf, verunsichert die Konstruktion, versetzt Raumgrenzen in unbestimmte Schwingung.


5


6

Der Ungar *Nicolas Schöffer* (geboren 1912) gilt heute bereits als Klassiker kinetischer Plastik. Ein mannigfach perforierter Körper aus Metallstäben entsendet Licht und rotiert zugleich um eigene Achsen. Das Licht-Schatten-Spiel auf den umgebenden Wänden und die Reflexe des Metalls ergeben ein irrationales, sich nie genau wiederholendes Spiel. Eine durchdachte Konstruktion erzeugt ihr Gegenteil; der Reiz besteht in der gleichzeitigen Gegenwart beider.

Der Amerikaner *George Rickey* verändert seine an Drehpunkten aufgehängten Pendelobjekte allein durch Luftbewegung. Bei ihm entstehen dauernd neue Raumbeziehungen, die dank der Einfachheit der Elemente ihren konstruktiven Zusammenhang nie verlieren.

Ein hervorragendes Beispiel für das Gegenteil: die Konstruktion auflösende Wirkung der Kinetik bei den «Aquamobilen» des Jugoslawen *Tihec.* Ein Turm aus konzentrisch schwimmenden Ringen, die nach der Mitte zu immer höher werden, gerät durch die Bewegung des Wassers in schlingernde Rotation. Die Verunsicherung des Konstruktiven hat einen beinahe Schwindel erregenden Effekt.

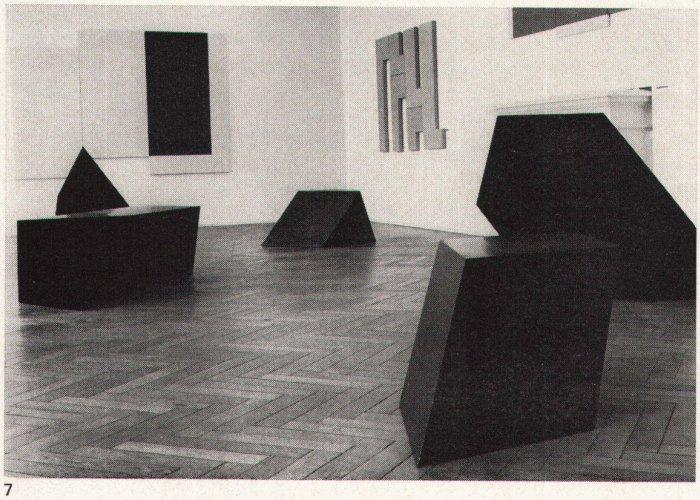
Von *Morellet* (Paris) stammt die wohl geistreichste kinetische Plastik. Elektrisch gesteuerte Scherengitter verändern langsam ihre Form und Lage. Sie grenzen dabei neben realen auch perspektivische Räume aus. Raum und Plastik spielen gleichsam ein Spiel mit vertauschten Rollen, wobei das Auge des Betrachters das Ganze entscheidend mitgestaltet.

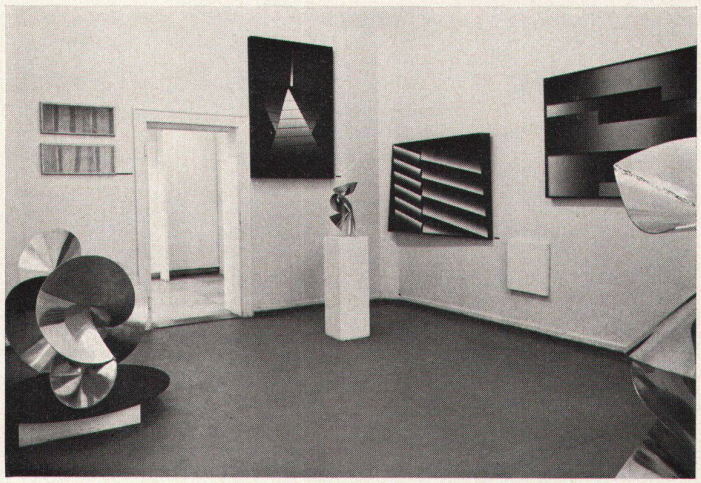
Bei den Environment-Beispielen geht es allemal um die Instabilität räumlicher Dimensionen und die Verunsicherung des Betrachters. Was die meisten nur durch absolute Finsternis erreichen, nämlich Raumgrenzen wegzuzaubern, gelingt *Soto* (Venezuela) auch mit strahlender Helligkeit. Man ging durch einen transparenten Vorhang lichter Nylonfäden, der sich in eine Tiefe von etwa 20 Metern erstreckte. Jeder Passant verschwindet alsbald wie im Nebel; seine Entfernung wird unberechenbar. – *Colombo* (Italien) spannt einen Dunkelraum mit horizontalen und vertikalen Leuchtfäden aus. Im ultravioletten Licht bewegen sich Menschen dazwischen wie Schemen. *Le Parc* (Argentinien) projiziert auf und nieder tanzende, horizontale Lichtbänder an die vier Wände eines Dunkelraumes und erreicht damit ein pulsierendes Ambiente, in dem man es nicht lange aushält.

Vergleicht man diese heutigen Räume mit den Beispielen aus dem klassischen Konstruktivismus,

5
Abteilung Argentinien mit Werken von Jommi und Brizz
6
Abteilung CSSR. Werke von Demartini, Malich, Kubicek
7
Abteilung USA. Werke von Huot, Navros, Tony Smith
8
Abteilung Polen und Ungarn. Werke von Segesch, Maria Tury, Gostomski

Photos: Hauptamt für Hochbauwesen, Nürnberg. Bildstelle und Denkmalarchiv


7


8

so bringen Licht und Bewegung ein psychisches Moment ins Spiel, das jene Älteren gerade vermeiden wollten. Die Statik ihres ausgeklügelten Equilibre setzte einen Betrachter voraus, der die ausgleichende, entspannende Funktion eines solchen Kräftespiels auf sich wirken ließ. Heute dagegen verunsichern Licht und Bewegung den Raum. Man rechnet mit einem Betrachter, der sich dem Zauber des Ungewissen und Veränderlichen willig aussetzt. Im Zeitalter der Raumfahrt, wo Abenteuer berechenbar wird und doch nichts von seiner Tollkühnheit verliert, scheint auch in der Kunst ein Lebensgefühl am Platze, das konstruktive Berechnung mit Effekten verbindet, die uns das Schwankende menschlichen Daseins ins Bewußtsein heben, zugleich mit der Möglichkeit, durch flexible Konstruktionen gerade noch hindurchzusteuern. Für diesen Bewußtseinszustand scheint mir manches in der heutigen Kinetik Ausdruck und Symbol zu sein, ganz ohne den spielerischen Aspekt, der gemeinhin mit ihr verbunden ist.

Das Konzept der gesamten Ausstellung stammte von Rainer Kallhardt, der zusammen mit Direktor Dr. Mahlow und einem Komitee ausländischer Kommissare diesen höchst anregenden Überblick zustande brachte. Juliane Roh

Nachruf

Zum Tode von Willibald Kramm

Willibald Kramm ist in Bad Hofgastein, wohin er sich zur Erholung begeben hatte, im Alter von 78 Jahren gestorben. Der aus Frankfurt an der Oder stammende Künstler hatte viele Jahre in der Altstadt von Heidelberg gelebt und gemalt und bis zuletzt, da er nicht mehr arbeiten mochte, einen Kreis von interessanten Freunden zusammengehalten.

Willibald Kramm ist spät zu seiner Berufung als Maler gelangt; und als er seiner Sache sicher war, da verhinderte der Nationalsozialismus die Entfaltung. So stand der alternde Künstler, dem erst das Kriegsende ein Beginn war, außerhalb aller Gleichzeitigkeit der deutschen und internationalen Entwicklung.

Während Kramms Absichten als Maler nur von seinen Freunden akzeptiert wurden, fanden seine traumwandlerisch auf große Blätter hingesetzten Pinsel- oder Federzeichnungen stets Zustimmung. Die Sicherheit seines Strichs bewog manche, Kramm einen Illustrator oder gar Karikaturisten zu nennen; Kramm aber ging es nicht um Schilderung oder gar Anklage oder um das Festhalten typischer Äußerlichkeiten. Ausgehend von der Metaphysik südlicher Plätze und Straßen mit ihren Radfahrern, Eisverkäufern und Reklamen, rückte Kramm vor zur Allgemeinheit der Details, zum Geheimnis bröckelnder Mauern, zu den Formen elektrischer Installationen oder welkender Löwenzahnstengel, zur Zeichnung platzender Baumrinde und zur Sprache der Steine. In der Oberfläche die Tiefe und im Norden den Süden zu suchen war sein Weg. L. B.

Tagungen

Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte

Jahresversammlung in Bern
21. bis 23. Juni

Von den über siebenhundert Mitgliedern und Gästen, die sich zum großen Teil vor allem für das reichhaltige und vortrefflich organisierte Programm der Stadtführungen und Exkursionen interessierten, nahmen immerhin so viele an der eigentlichen Generalversammlung teil, daß sich ein ungewohnt belebter Verlauf ergab. Mit dem Anwachsen des Mitgliederbestandes auf mehr als 9000 Personen und Institutionen vergrößert sich auch die Zahl der geistig interessierten Anhänger der Gesellschaft, die auch auf mancherlei organisatorische und finanzielle Anfragen Antwort wünschen.

An der Pressekonferenz kam bereits der grundsätzliche Standpunkt der Kunstdenkmäler-Inventarisation zum Ausdruck, wonach diese rein sachbezogene wissenschaftliche Arbeit in erster Linie die feststehenden und unanfechtbaren Informationen in einwandfreier Weise zu liefern hat. Damit verbindet sich die kunstwissenschaftliche Interpretation der Bauwerke und Kunstgüter.

Diese gehört zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der schweizerischen Kunsttopographien. Der Gesellschaftspräsident Dr. Alfred Roth (Burgdorf), dem man für die Weiterführung seines Amtes dankbar ist, und die Kommissionspräsidenten Dr. Albert Knoepfli und Prof. Alfred A. Schmid sowie der als Verbindungsmann stark beschäftigte Delegierte des Vorstandes Dr. Hans Maurer und der leitende Redaktor Dr. Ernst Murbach haben intensiv zusammengearbeitet.

Als Jahresgabe 1968 ist der abschließende dritte Band der «Kunstdenkmäler des Kantons Neuenburg» von Jean Courvoisier erschienen. Ferner kam eine neue Jahresserie der «Schweizerischen Kunstführer»-Hefte heraus, und das Mitteilungsblatt «Unsere Kunstdenkmäler» erschien mit vier Nummern.

Für 1969 ist das Erscheinen des ersten Bandes der «Kunstdenkmäler Basel-Landschaft» von H. R. Heyer und eventuell des ersten Bandes des zweibändigen «Kunstführers durch die Schweiz», der außerordentliche Anforderungen hinsichtlich Ausarbeitung und Finanzierung stellt, vorgesehen.

Noch immer unfertig ist der schon für 1964 fällig gewesene Inventarband V aus der Stadt Bern. Im Jahr 1970 soll der Band Locarno von Prof. Virgilio Gilardoni erscheinen, als höchst erfreuliches Resultat des ungewöhnlich mühsamen Anlaufens der Inventarisation im Kanton Tessin. Hier sind die Quellen ganz neu zu bearbeiten, da auch über die vielen Renovationen des letzten Halbjahrhunderts kaum Dokumentationen vorliegen. In dreizehn Kantonen ist die Inventarisation im Gang. Prof. Paul Hofer forderte in seinem Vortrag «Die Kunstdenkmäler der Schweiz in Dauer und Wandlung» eine Darstellung der räumlichen Zusammenhänge des jeweiligen lokalen Denkmälerbestandes. E. Br.

Eingegangene Bücher

Kunstmuseum Basel. Katalog. Ergänzung zum III. Teil: Das 20. Jahrhundert. Neuerwerbungen 1962–1968. 36 Seiten mit Abbildungen. Öffentliche Kunstsammlung Basel 1969

Henry Cliffe: Lithographie heute. Technik und Gestaltung. 96 Seiten mit 66 Abbildungen. Otto Maier, Ravensburg 1968. Fr. 32.35

Typographica 16. Edited by Herbert Spencer. 50 Seiten mit Abbildungen. Lund, Humphries & Co. Ltd., London. 12 s 6 d.

Die Legende von Sankt Nikolaus. Ein Bilderbuch von Verena Morgenthaler. 32 Seiten. Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1968. Fr. 15.90

Ausstellungskalender

Altenrhein	Galerie Bodensee	Hartlib Rex	1. 8. – 31. 8.
Ascona	Galerie Castelnuovo	Manuel Bea – Gino Cosentino – Peter Keller – Luigi Pericle – Madja Ruperti – Alex Sadkowsky	15. 7. – 22. 8.
	Galerie La Cittadella	Pavlowsky	2. 8. – 22. 8.
Aubonne	Galerie Chantepierre	Ambrogiani – Bedikian – Blond – Cornu – Dufy – Marquet	1. 7. – 31. 8.
Auvernier	Galerie Numaga	Aurélia Val – J.-Ed. Augsburger	23. 8. – 14. 9.
Baden	Städtische Trinkhalle	Irene Koehn	19. 8. – 24. 8.
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Niederländische Handzeichnungen 1500–1800	21. 6. – 17. 8.
		Josef Beuys	5. 7. – 31. 8.
		Alan Davie	16. 8. – 19. 10.
	Kunsthalle	Theo van Doesburg	9. 8. – 7. 9.
	Museum für Völkerkunde	Sammlung Walter Mohler	23. 5. – Dezember

Basel	Gewerbemuseum	Spitzen	7. 6. – 31. 8.
		50 Jahre Schweizerische Verkehrszentrale	25. 7. – 7. 9.
	Galerie Beyeler	Fernand Léger	21. 7. – 30. 9.
	Galerie d'Art Moderne	Albert Gleizes	26. 6. – 27. 9.
	Galerie Felix Handschin	Neue Tendenzen – Spuren	1. 6. – 31. 8.
	Galerie Münsterberg	Stanislas Stückgold	14. 5. – 30. 8.
Bern	Kunsthalle	Sammlung Karl Ströher; 1. Teil	12. 7. – 17. 8.
		Sammlung Karl Ströher; 2. Teil	23. 8. – 28. 9.
	Historisches Museum	Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst aus Schweizer Sammlungen	18. 5. – 20. 9.
	Anlikerkeller	Verein für Originalgraphik	16. 8. – 24. 8.
	Berner Galerie	Berthe Baur-Pasche	August
	Galerie Toni Gerber	Markus Raetz	15. 8. – 31. 8.
	Galerie Martin Krebs	Peter von Wattenwyl: Environment	29. 8. – 27. 9.
	Galerie Verena Müller	Maly Blumer – Hsiung Ping Ming	23. 8. – 14. 9.
	Galerie La Vela	Irm Höflinger	3. 8. – 30. 9.
Biel	Galerie Pot-Art	Jean Latour. Batik	20. 8. – 12. 9.
Carouge	Galerie Contemporaine	Maurer – Maney – Ramseyer – Cottet – Imof – Uzzell – Stanulis – Baier – Poncelet – Epstein – Milo – Scott – Fahir – Monnier – Richter – Mafli – Richterich – De Haas – Zahawi	19. 7. – 17. 9.
Caux	Grand Hôtel	Melanie Rüegg-Leuthold	1. 6. – 14. 9.
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Ouvrages écrits et gravés de Le Corbusier	juillet – fin août
Dulliken	Galerie Badkeller	Margret Hugi-Lewis	29. 8. – 20. 9.
Eglisau	Galerie am Platz	H. R. Brugger	23. 7. – 12. 8.
		Adolf Funk	13. 8. – 3. 9.
Evilard	Galerie des Ages	Elfi Bütz	9. 8. – 23. 8.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Trésors de l'art champenois	12. 8. – 19. 10.
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Nouvelle gravure américaine	20. 6. – 17. 8.
		Nouvelle figuration américaine	12. 7. – 14. 9.
	Musée de l'Ariana	Philippe Lambercy. Céramiques	3. 7. – 14. 9.
	Musée de l'Athénée	Hans Erni	4. 7. – 28. 9.
	Musée Rath	Hans Erni. Œuvre graphique	5. 7. – 28. 9.
	Galerie Aurora	Morandini – Bonalumi – Colombo – Constantini	10. 7. – 5. 9.
	Galerie Cramer	Joan Miró	9. 6. – 27. 9.
	Galerie Engelberts	Vasarely	19. 6. – September
	Galerie Krugier	Or et argent précolombiens	8. 7. – 30. 8.
	Galerie Lambert Monet	Yves Klein. Monochromes	30. 6. – 15. 8.
	Galerie du Théâtre	Manguin	26. 6. – 15. 9.
	Galerie Zodiaque	Sculptures et arts plastiques du XXe siècle	27. 6. – 31. 8.
Heiden	Kursaal-Galerie	Appenzeller Bauernmalerei	19. 7. – 20. 8.
		Carl Liner	23. 8. – 30. 9.
Hergiswil am See	Galerie Belvedère	Evrard André	26. 7. – 22. 8.
		Charles Cottet	23. 8. – 19. 9.
		Freilicht-Plastikausstellung	
Lausanne	Musée cantonal des Beaux-Arts	4e Biennale internationale de la Tapisserie	13. 6. – 28. 9.
	Musée des Arts décoratifs	Tapisseries anciennes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles	7. 6. – 28. 9.
	Musée historique de l'Ancien-Evêché	Du Léman aux sources du Nil	18. 7. – 31. 8.
	Centre international de la Tapisserie	4e Biennale internationale de la Tapisserie	13. 6. – 28. 9.
	Galerie Alice Pauli	Jean Lurçat	10. 6. – 30. 8.
	Galerie Paul Vallotton	Dunoyer de Segonzac. Œuvre gravée	21. 8. – 4. 10.
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Virginia Buhofer-Gonzalez	30. 8. – 21. 9.
Luzern	Kunstmuseum	Niki de Saint-Phalle	27. 7. – 14. 9.
	Galerie Bank Brunner	Josef Schulz	3. 7. – 31. 8.
	Galerie Raeber	Nives K-K	8. 8. – 10. 10.
	Galerie Rosengart	Picasso	21. 6. – 20. 9.
Martigny	Le Manoire	Chasse et pêche	24. 5. – 18. 8.
Meisterschwanden	Kunstgalerie	Europäische Malerei des 20. Jahrhunderts	1. 8. – 31. 8.
Neuchâtel	Musée d'Ethnographie	Japon. Théâtre millénaire vivant	15. 6. – 31. 12.
Rapperswil	Galerie 58	Hansjörg Glattfelder	10. 8. – 31. 8.
Rolle	Galerie du Port	Graveurs contemporains	17. 7. – 30. 8.
St. Gallen	Kunstmuseum	Kubismus. Zeichnungen und Druckgraphik	6. 7. – 24. 8.
	Galerie im Erker	Fritz Wotruba	19. 7. – 20. 9.
	Galerie Ida Niggli	Croissant, Fontana, Hartung, Wotruba, Vasarely: Rosenthal-Reliefs	23. 8. – 13. 9.
St. Moritz	Palace Hôtel	Zeitgenössische Graphik	18. 7. – 25. 8.
La Sarraz	Château	Art d'aujourd'hui – Tapisseries romandes	22. 6. – 5. 10.
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Coghuf	22. 6. – 17. 8.
Stein am Rhein	Galerie zum Rehbock	Otto Dix	25. 7. – 31. 8.
Thun	Galerie Aarequai	Willi Waber	8. 8. – 2. 9.
	Atelier-Galerie	Hans von Gunten	3. 7. – 30. 8.
Vevey	Musée des Beaux-Arts	Trésors du Musée d'Abidjan	12. 7. – 15. 9.
	Galerie Arts et Lettres	Arts de la Côte-d'Ivoire	12. 7. – 15. 9.
Zürich	Museum Bellerive	Schmuck aus dem schwarzen Kontinent	– 17. 8.
	Kunstgewerbemuseum	Tschechische Künstler	23. 8. – 23. 9.
	Muraltengut	Rembrandt. Radierungen	14. 8. – 12. 10.
	Strauhof	Ilonay von Tscharner – Ada Wolpe – Udine Sofer	13. 8. – 31. 8.
	Galerie Beno	Peter Aegerter	16. 9. – 4. 10.
	Galerie Bischofberger	Max Bill	9. 6. – 30. 8.
	Galerie Bürdeke	Andrea d'Aterno	23. 5. – 3. 9.
	Centre Le Corbusier	Olivetti's image	21. 6. – 17. 8.
		Kinder sehen ihre Siedlung	22. 8. – Oktober
	Galerie Form	Marcel Imsand. Personnages	9. 7. – 27. 8.
		Farbphotos der «Apollo»-Programme Nasa-Ciba	27. 8. – 29. 9.
	Gimpel & Hanover Galerie	Karel Appel	24. 6. – 15. 8.
	Galerie Semiha Huber	Vjenceslav Richter – Pekary – J. Generalic	15. 5. – 5. 9.
	Galerie in der Kleeweid	Lea Zanolli – Ruth Zürcher – Maya Zürcher – Peter P. Riesterer	21. 6. – 30. 9.
		Skulpturengarten	21. 6. – 30. 11.
	Kleine Galerie	Werner Hartmann	August
	Galerie Mediart	Hegetschweiler – Urfer – Spiro – Dali – Solojoff	1. 7. – 30. 9.
	Galerie Orell Füssli	Adolf Funk – Lissy Funk – Eugen Haefelfinger – Max Hegetschweiler – Karl Landolt – Walter Sautter – Henri Schmid – Peter Thalmann – Henry Wabel	4. 7. – 23. 8.
	Galerie Palette	Gerard Verdijk – Mick Müller – R. Studer-Koch – Uli Witzig	4. 7. – 30. 8.
	Rotapfel-Galerie	Richard Benzoni – Jean-Pierre Fritschy – Mario Roffler	5. 7. – 23. 8.
		Conrad Ulrich Barth	30. 8. – 27. 9.
	Galerie Stummer & Hubschmid	Tomagni – Mariotti – Piccaluga – Schuhmacher	5. 7. – 25. 8.
	Galerie Walcheturm	Gruppe Paspartu	18. 8. – 13. 9.
	Galerie Henri Wenger	Livres illustrés par les peintres et sculpteurs: Giacometti, Manessier, Marini, R. Muller, Picasso	1. 8. – 31. 8.
	Galerie Wolfsberg	Oskar Kokoschka: «Saul und David» 1969. – Oskar Kokoschkas Schüler und Freunde	3. 7. – 30. 8.
	Haller-Atelier	Freilichtausstellung Willi Gutmann	Juli – Oktober
	Plakanda am Bellevue	Plakate des Comptoir Suisse aus 50 Jahren	1. 7. – 30. 8.