

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 7: **Krankenhäuser**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Nutzungsbedingungen

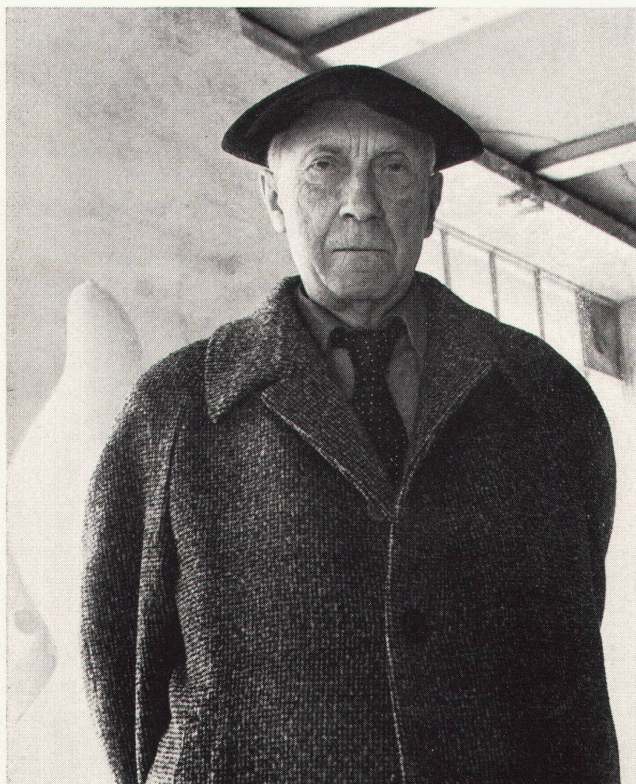
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



1

1 Am 7. Juni starb in Basel der Maler, Plastiker und Dichter Hans Arp im Alter von 79 Jahren.

Photo: Gertrud Fehr, Territet

2 Hans Purrmann, Inderin vor persischem Teppich, 1955



2

Ausstellungen

Aarau

Hans Purrmann
Aargauer Kunsthaus
14. Mai bis 12. Juni

Den Auftakt zum reichillustrierten, auch mit Farbtafeln versehenen Katalog der Ausstellung im Aargauer Kunsthaus bildet das Gedicht von Hermann Hesse «Alter Maler in der Werkstatt», das der ehemalige Bewohner des Palazzo Camuzzi in Montagnola dem spätern Mieter widmete. Diesem Gedicht folgt die eingehende Würdigung von Purrmanns Kunst durch Gotthard Jedlicka, abgedruckt aus dem Katalog der Purrmann-Ausstellung in Hannover 1960. Der Katalog selbst führt gegen 170 Gemälde an, die in Erd- und Obergeschoß zu eindringlicher Geltung kamen: die zur Feier des 85. Geburtstages geplante Schau war zur Gedächtnisausstellung geworden.

Der ersten nach dem Tod des Malers, dessen Wirken gleichsam weitergeht: viele Arbeiten sind noch zu Beginn dieses Jahres entstanden, Zeichen einer ungebrochenen Schöpferlust und einer unentwegten künstlerischen Disziplin. Kein Zufall, daß da mehrere Fassungen eines weiblichen Porträts nebeneinanderhängen, in denen der Maler die gütige Gestalt suchte, jene farbige Gestalt, die für ihn zählte, neben der indessen auch fast zeichnerisch-pointillistische Formulierungen einhergingen, deren graphisch labile, immer neu ansetzende Floskeln so merkwürdig an die späte Zeichensprache von Blanchet erinnern. Hauptausdrucksmittel für Hans Purrmann war immer die Farbe, was aus frühen Stücken schon erkennbar wird, namentlich dann aus den Werken, die in Paris entstanden sind, in der Nähe von Matisse, dessen Akademie Purrmann einst geleitet hatte. Lebenslange Freundschaft verband die beiden. Nicht so sehr der Einfluß von Matisse selber wird da deutlich als das geistige Klima des Fauvismus, jenes französischen Expressionismus, der für Purrmann wegleitend wurde. Die Farbe in ihrer aussagehaften Kraft, in ihren kontrastierenden Werten war sein Element. Aus ihr schuf er die vielen Landschaften, namentlich aus dem Süden, aus Florenz, Rom, Ischia, aus dem Tessin, aus Levanto, wo er in den letzten Jahren öfter weilte.

Emailartige Leuchtkraft erhielten sie zuletzt, und erstaunlich ist, wie der Achtziger eigentlich immer kühner wurde in den Verbindungen von Blau und Grün, wobei das Grün die verschiedensten Tönungen

und Lautstärken annehmen konnte, vom heftigen Gelbgrün zum stechenden Giftgrün, vom Smaragdton zum tiefen Oliv. Er liebte es, die gewagtesten Stufen dieser Grün unmittelbar nebeneinander zu setzen, wobei die Farbe aber immer innerhalb klar umrissener Formen auftrat. Interessant, daß Purrmann nie müde wurde, einen barocken Brunnenhof zu malen, mit blauer Nische, mit Tonkrügen, mit einer Treppe, mit einer Bank, mit alten Oliven. Der Ausschnitt, die Komposition wechselte; einmal ist die Bank sichtbar, einmal die Treppe. Das rötliche Brunnengehäuse aber kehrt stets wieder, in sich selber Werte des Dekorativen enthaltend.

Das Moment des Dekorativen wird denn in Purrmanns Schaffen immer erneut wesentlich, sei es in solchen Einzelheiten einer Landschaft, sei es in Stilleben, sei es in den Bildnissen. Frühe Stilleben enthalten bereits gewisse darstellerische Züge, bestimmte Formelemente, die sich durch das gesamte Werk verfolgen lassen. In den Stilleben der Reife sind die dekorativen Rundblätter der Kapuzinerkresse souverän mit den andern straffern Bildformen in Einklang gebracht, ist auch der Farbklang, bei aller Lebhaftigkeit, kunstvoll ausgewogen.

Runde und Gerade zu vereinen, zur bildhaften Einheit zu verschmelzen, war auch Purrmanns Anliegen in den Porträts oder in den Aktkompositionen, wo sehr bestimmte Linien immer dem Farbklang beigeordnet waren, fast untergeordnet, möchte man sagen. Denn in dem Bildnis einer Inderin beispielsweise war es doch das Zusammenklingen eines satt flaschengrünen Gewands mit den Ornamenten eines rotgemusterten persischen Teppichs, das ihn fesselte. Nicht unwichtig jedoch die strengen Formen eines Louis-XVI-Fauteuils, dessen geschnitztes Holzwerk, dessen blaßblauer Bezug mit ungemein sicherm malerischen Wissen ins Bildganze einbezogen sind. Dies Schildern aus dem vollen, dies farbige Wirksamwerden lassen von Gegensätzlichem, dies freudige Gestalten aus den Möglichkeiten der Farbe zieht sich durch das ganze hier vergegenwärtigte Œuvre. Mg.

Basel

Junge Berliner Künstler
Kunsthalle
7. Mai bis 12. Juni

Es war die Gegenveranstaltung zur Ausstellung «Basler Künstler der Gegenwart», die 1962 in Berlin gezeigt worden

war: eine vergnügliche zweite Runde im künstlerischen Länderspiel. Sie bot vor allem erwünschte Information über das Schaffen der jüngeren Künstler in einer Großstadt, die hier im Bewußtsein des Publikums nicht sehr gegenwärtig ist (oder dann als Kunstmetropole eher etwas überschätzt wird).

Großstädtisch wirkte bei einigen der 23 Künstler das Auftreten: die fortschrittsfromme Frechheit, mit der uns die Sex-Margarine so gut wie die Kybernetik aufs Bauernbrot gestrichen wurde. Übrigens schien die Auswahl der Künstler, die A. Rüdlinger und Dr. Roters vom Berliner Kunstverein zusammen getroffen hatten, absichtlich und mit Vergnügen auf Kontraste zum einheimischen Schaffen zu tendieren. Daher wohl das Gewicht, das den Bildern des letzten Saales (vor allem Froese und Bubenik) gegeben wurde, mit ihrem betont unmalerischen aber graphisch unerhört sicheren Vortrag.

Die Probleme, die die amerikanische Malerei (vor Pop) nach Europa gebracht hat und die auch etliche Basler beschäftigen, haben in Berlin andere Antworten gefunden als hier; am extremsten bei Stöhrer und Schmiedel. Das Ensemble Stöhrers – sinnvoll in einem kleinen Kabinett untergebracht – hatte durch seine lauten Farben und die heftigen Kompositionen etwas Bedrängendes, während Schmiedels fast monochrome, fein lasierte Bilder dem Betrachter eine ruhige Weite aufateten.

Der einzige Maler, dem Berlin an der ramponierten Pracht der Architektur thematisch anzumerken ist, Ackermann, entwickelte in der Verbindung gründerzeitlicher Stukkaturen mit Schuttwüsten oder mysteriösen Pforten einen eigenen Surrealismus. Weniger selbständig erschien, was sonst an surrealistisch gemeinten Bildern zu sehen war. In ihrer Aggressivität gehört auch die Graphik von Sorge, die nicht nur technisch bestechend war, in diesen vom Surrealismus berührten Umkreis.

Die Plastik im oberen Saal bot ein etwas wirres Bild, in dem die skurrilen, abstrakt-barocken Figuren Szymanskys mit Leichtigkeit dominierten. Nennenswert scheinen uns aber auch die kompakten Bronzen Schönings, die (bei gelegentlichen Trockenheiten) sehr bewußt und fein durchgebildet sind. c. h.

Autour de l'Impressionnisme

Galerie Beyeler

18. Mai bis 16. Juli

Der Begriff Impressionismus wurde etwas gedehnt, damit auch Künstler wie Bonnard und Vuillard, zwei Fauves, und

ganz am Rande auch noch Ensor hineinpassen – jedenfalls alles Künstler, die mit dem Impressionismus die farbige Freude an der Welt gemeinsam haben.

Eine solche Ausstellung ist heute nicht mehr leicht zusammenzustellen, denn die Hauptwerke haben zum größten Teil ihren festen Platz gefunden, und vieles von dem, was noch in den Handel gelangt, sind Atelierresten, unfertig oder von geringerem Rang. Das Unfertige braucht aber kein Nachteil sein, gerade für unsere Zeit, die die Schönheit des «non finito» entdeckt hat.

Monet erweist sich immer wieder als der bei weitem mächtigste Maler der Generation. Noch in den geringeren Bildern zeigt sich die Pranke des Löwen, und mit den größeren schafft er einfach eine Kategorie für sich: dazu gehören die Themse-Landschaft von 1901, das erstaunliche Londoner Nachtbild und die Glyzinien von 1920.

Sisley und Pissarro können sich daneben kaum halten, obwohl gerade der kleine Pissarro sehr schön gemalt ist. Manet dagegen behauptet sich fabelhaft mit einem Porträt von Berthe Morisot und einem großen Bild, das kaum über die erste Anlage hinausgetrieben ist: es stellt Monet dar, in einem Atelierboot seine Frau malend.

Renoir wirkt zwiespältig wie meistens. Er hat aber die seltsame Fähigkeit, hinterrücks zu überraschen mit einer angeborenen Qualität, die auch in unglücklichen Bildern nicht umzubringen ist.

Von Degas sind einige der größeren, herben Pastelle mit badenden Frauen ausgestellt, die wir den berühmteren süßen vorziehen: scheinbar Momentaufnahmen, sind diese Bilder straff gebaut und räumlich packender als bei Impressionisten sonst üblich.

Cézanne ist der ewige Außenseiter – auch in der Qualität. Selbst wo er mit drei Strichen und fünf Flecken ein Bild anlegt, ist es eine komplette Komposition. Von dieser Art ist ein Landschaftsaquarell und eine Montagne Sainte-Victoire. Ein vollendetes Bild, das aus Privatbesitz dazugekommen ist, bewirkt, daß es des «non finito» nicht allzuviel wird.

Gauguins frühe Landschaft gehört durchaus in den Kreis der Impressionisten. Auf den ersten Blick unscheinbar, erweist sich das Bild als vorzüglich und diszipliniert gemalt: man kann ihm ansehen, wieviel Gauguin von Cézanne gelernt hat. Von allen paßt Van Gogh mit seiner sperrigen Eigenständigkeit am wenigsten in den Impressionistenkreis, doch die Qualität der ausgestellten Bilder rechtfertigt seine Anwesenheit. Wiederum lieferte eine Privatsammlung ein besonders typisches Werk, um das sich die andern gruppieren. Darunter ist die Pietà nach Delacroix, eine freie Kopie,

nach einer Litho gemalt. Es ist ein zunächst befremdliches Bild, doch bewegend durch die Intensität des Glaubens, die er aus seinem eigenen Erlebnis greifbar ins Bild zu übertragen vermocht hat. Wenn nachgetragen ist, daß Bonnard und vor allem Vuillard mit guten Bildern in der Ausstellung figurieren und daß es von Vlaminck ein erstaunliches fauvistisches Bild zu sehen gibt, ist auch gesagt, daß wiederum eine lohnende Ausstellung zustande gekommen ist. c. h.

Bern

Aus der Sammlung Felix Klee

Kunstmuseum

26. Mai bis 28. August

Die meisten Werke des Nachlasses von Paul Klee sind uns aus den vielen Klee-Ausstellungen der letzten Jahre wohlbekannt; trotzdem ist es von besonderem Reiz, die rund 200 farbigen und plastischen Werke Klees zusammen mit Arbeiten einiger seiner Freunde aus der Münchner- und Bauhauszeit in einer Sonderausstellung zu sehen.

Daß diese im Sitz der Paul Klee-Stiftung, deren Präsident der Sohn Felix Klee gegenwärtig ist, im Berner Kunstmuseum also, stattfindet, erscheint jedenfalls sehr folgerichtig.

In dieser Auswahl, die Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Plastiken aus den Jahren 1890 bis 1940 umfaßt, erleben wir einmal mehr die für Klee so typische methodische Entwicklung: von der kritischen Anschauung zum Abstieg in die eigenen «Tiefen» und gegen das Ende hin die immer allgemeiner, gültiger und objektiver werdende Vereinfachung und Verdichtung zu leicht lesbaren Zeichen.

Von den meist durch Tausch oder Schenkung in den Besitz von Paul Klee gelangten Werke seiner Freunde bieten – wohl selbstverständlich – die Aquarelle Kandinskys die größte Spannung: wo Klee «in sich» tastet, sucht und sorgfältig emporhebt, spüren wir beim Russen den viel abstrakteren Drang nach Klärung, Ordnung, nach Nenn- und Faßbarkeit: der Poesie in Phantasie und Vorstellung bei Klee steht hier die Poesie der Präzision, der Proportionen und der echten Ungegenständlichkeit gegenüber.

Im übrigen finden sich besonders interessante kleine Werke von Jawlensky, Marc, Feininger und Marianne von Werefkin neben solchen von Bill, Gabriele Münter, Nolde, Reichel und den heute fast vergessenen Albert Bloch, Max Peiffer-Watenphul und J. E. Sonderegger. P. F. A.

Weiß auf Weiß – Pop-Artists*Kunsthalle**25. Mai bis 3. Juli*

Die Idee, die Nichtfarbe Weiß zum Thema einer Ausstellung zu machen, hat etwas Bestechendes, obwohl das Resultat der Gesamtschau vielleicht nicht ganz dem Erwarteten entspricht: auf einen gemeinsamen Nenner (eben das Weiß) gebracht, scheiden sich die verschiedenen Auffassungen, Haltungen gegenüber der Kunst bei den einzelnen Künstlern um so grundsätzlicher, klarer, und es wird deutlich, daß sich manches gar nicht vergleichen läßt. Wenn ein Malewitsch weiße geometrische Formen aus einem weißen Grund hervortreten läßt, erlebt man auch heute noch den Aufbruch in einen neuen Bereich, den Eingang in eine materienlose Welt. Wenn dagegen ein van Hoeydonk seine aus zerschlagenen Schaufensterpuppen und andern Fertigwaren zusammengestellte Montagen weiß spritzt, findet im besten Fall eine Verfremdung verfremdeter Gegenstände statt, eine Doppelverfremdung altbekannter Naturalismen. Ein Schaeffekt also, keineswegs aber die Eroberung einer neuen Dimension. Im ersten Fall wird das Weiß mit einemmal bedeutungsvoll, trüchtig, geist-voll; im zweiten Fall banalisiert es ohnehin banale Einfälle. Die Investition der schaffenden Persönlichkeit, die künstlerische Formulierung einer Geistigkeit steht also dem bloßen auf einem schmalen Band vager Symbolik basierenden Theater-effekt gegenüber – eine Situation, die uns von vielen derartigen Ausstellungen bekannt ist.

Natürlich liegen zwischen den beiden genannten Beispielen viele andere Möglichkeiten. Jene des magischen, entmaterialisierten Zeichens etwa (organisch bei Hajdu, konstruktiv bei Albers) oder die der Interpretation des Weiß als Lichtraum (Fontana).

Ist es nicht so, daß ein Kunstwerk nur ausstrahlen kann, was an Energie hineingelegt wurde, und das ein bloßer Einfall, mag er noch so tief als echtes Zeitphänomen verankert sein, wohl als wirkungsvolles «Black-out», nicht aber als dauernder Erlebnisanreger oder Meditationsobjekt gelten kann? Darum sind alle die reinen Strukturübungen, die in der Schau zahlenmäßig überwiegen, auf die Dauer von einer lähmenden Langeweile. Erst dort, wo die Möglichkeit der Bewegung oder wenigstens der Variation entsteht, ergibt sich eine Spannung, die vital, also erlebnishaft wirkt (Tinguely, Soto, Bury). Eindeutig und deshalb legitim als Schauspiel werden sie beim elektronisch gesteuerten klingenden und Schattenspiele produzierenden «Optophonium» Goepferts.

Die Komplexität, die Möglichkeit der ständigen Umwandlung verlangt zumindestens eine technische Beherrschung, die sich dem Betrachter in einem ganz anderen Maße als gestalterischer Wille mitteilt als bei den erstarrten plastischen und zweidimensionalen reinen Strukturen, die im besten Fall einen visuellen Reiz vermitteln. Was man im Vorbeigehen als Akzent in einer Reihe empfindet, verliert nach der Fixierung alle Bedeutung. (Vielleicht ein Hinweis darauf, welche gewaltige Verantwortung auf dem «Fixierenden», also dem bildenden Künstler lastet im Gegensatz zum Showkünstler!)

Das Weiß ist erbarmungslos; wo alles weiß ist, läßt sich erst recht nichts vortäuschen, wo aber etwas Substantielles ist, kommt es im Weiß zu seiner buchstäblich reinsten Wirkung. Weiß ist eben auch hygienisch: eine weiße Schleifenform ist eine Entsprechung, weißer Kot eine Antithese.

Gleichzeitig zeigt die Kunsthalle im Mittelsaal die Edition Philip Morris mit kleinformatigen Werken von 11 Pop-Artisten sowie die riesige, zwar kaum als Bild, aber als Hintergrund, als Prospekt, vor dem sich etwas abspielen könnte, ganz reizvolle Pop-Vision «F-111» von James Rosenquist. Inmitten von weiß «Veredeltem», dem Alltag Entzogenem eine Orgie des Alltäglichen mit seinen vor allem der publizistischen Praxis entnommenen gestalterischen Mitteln: Großaufnahme, Rasterreproduktion, Serigraphieüberdrucke, Signete, technische und Status- und Sexsymbolik und anderes. Da sind wenigstens Kombinationen formaler und bild-assoziierender Einfälle, die den Anspruch erheben, uns unsere Umwelt auch als Formwert vertraut, wohnlich zu machen. Nachdem bisher die Propaganda die neuen Gesichtspunkte der fortschrittlichen Kunst nachträglich auszuwerten verstand, hat nun – zeitgerecht – die Public Relation die Führung übernommen. Eine Hymne auf die Wirklichkeit: Akzeptiert das Vorhandene! So überraschend die Einfälle, die Präsenz der Gestaltungen manchmal ist, mir erscheinen sie doch allzu anspruchslos vor dem Geistigen zu resignieren.

Bleibt zuletzt nochmals zu betonen, wie wichtig es ist, das unser lebendigstes Schweizer Ausstellungsinstitut, die Berner Kunsthalle, diese Zeitphänomene vorzeigt und zur Kritik darbietet. Kritische Betrachtung und Einstellung ist, scheint mir, hier erforderlich und wohl auch von den dazu herausfordernden Künstlern erwünscht. P. F. Althaus

Otto Tschumi*Kornfeld und Klipstein**30. April bis 24. Mai*

Die Ausstellung umfaßte Bilder, Zeichnungen und Graphik aus der Zeit von 1943 bis 1966. Den Weg, den Tschumi in zwei Jahrzehnten zurückgelegt hat, ist aufschlußreich. Nicht die Verschiebung von inhaltlichen Formen kennzeichnet die Entwicklung, sondern die Mittel für deren Verwirklichung. Das kann allerdings zu gewissen aspektbedingten Akzentuierungen satirisch-ironischer Natur führen. In Zeichnungen von 1945 («Le clochard», «Missis Sorobonum») ließ Tschumi die Figuren aus einem dichten, feingesponnenen Liniengespenst von Spiralen, Knäueln und kurvigen Parallelzügen entstehen. In den Jahren nach 1960 kommt die vorher wesentliche Strukturfunktion der Linien nur mehr minim zum Ausdruck. Die Ausgangslage bildet nun eine auf Materialeffekten (Tempera) beruhende Flächengestaltung phantastischen Charakters, die Tschumi zum Beispiel in den «Castellana-Grotten» (korallenartige Wucherungen) ohne spezifischen Eingriff als Bildganzes darstellt. In der «Familie» von 1963 zeichnet er in die so bearbeitete Fläche den Umriß von erodierten Gestalten. Als eine dritte Möglichkeit ergibt sich die Kombination von klarbegrenzten Feldern, wobei sich die informelle Musterrung deutlich vom Grund abhebt («Standard», 1962). – Sehr schön waren in den frühen Arbeiten die faltige, anthropomorphe Felsenarchitektur des «Convent of Santa Maria de las Rosas» (1945), die Dünenlandschaft mit wulstartigen Auswüchsen, perspektivisch einbezogenen Linien und ins Unendliche sich fortsetzenden Masten und Fäden («Verlorene Landschaft», 1947). Von 1957 stammte eine hügelige «Gespensterstadt» mit in zittrige Gerüste verspannten Farbfetzen. – Der Ausstellung war ein sehr schöner Katalog mit Texten des Künstlers beigegeben. J.-Ch. A.

Genève**Lucio Fontana***Galerie Iolas**du 8 mai au 8 juin*

L'art de Lucio Fontana n'est plus à découvrir. De nombreuses manifestations ont fait connaître à travers le monde cette peinture qui reste l'une des plus originales et se maintient, après des années, au premier plan de l'avant-garde actuelle. En Suisse romande, à Lausanne notamment, plusieurs expositions ont

tenu le public au courant de ses créations. Nous avons retrouvé à la Galerie lolas, représentées par des pièces de premier ordre, les lacérations, les perforations, les reliefs des monochromies qui ont fait une grande part de la réputation du maître du Spatialisme italien. On y retrouve avec le même plaisir mêlé de vertige, la fulgurance du geste rare, la sûreté de main qui ouvre la plaie dans l'étendue vierge de la toile, les quelques traits d'une pureté et d'une précision asiatiques qui créent l'espace signifiant avec une prodigieuse économie de moyens.

Un apport nouveau, cependant, y était joint par quelques créations récentes et qui marquent dans l'œuvre de l'artiste, par une bifurcation assez nette, un visible désir de renouvellement. Le Pop-Art et le nouveau réalisme ne sont certainement pas étrangers à cette nouvelle attitude de l'artiste qui passe ainsi d'un dépouillement presque classique à un style qui, en dépit de la persistance d'une certaine austérité dans le langage, penche indubitablement vers le baroque. Fontana en effet, à son tour, aborde le tableau-objet. Le cadre de bois laqué monochrome est découpé et avance comme un lambrequin à l'intérieur, au-dessus de la toile placée en recul à plusieurs centimètres de profondeur. Celle-ci, monochrome comme le cadre mais dans un autre ton, est marquée par l'alignement de trous régulièrement disposés. L'effet créé par ces tableaux-objets est quelque peu déconcertant. Dépouillés du raffinement qui caractérise ses anciens concepts spatiaux, ils ont, en dépit de certaines trouvailles ingénieuses, quelque chose de rudimentaire. On attend d'en voir d'autres, occasion qui va nous être fournie par la Biennale de Venise, pour formuler à leur endroit une opinion plus précise. G. Px.

J. F. Liegme

*Galerie Georges Moos
du 21 avril au 28 mai*

Homme de tempérament, peintre jusqu'au bout des ongles, Liegme se livre à la peinture comme dans un combat à bras le corps avec la vie dont le captivent les aspects contrastants, les beautés, les joies et les dangers. Parvenu depuis quelques années à une féconde maturité, tirant certaines conclusions de ses expériences tant humaines qu'artistiques, il a entrepris d'en faire le thème de tableaux conçus non pas isolément, mais en fonction d'ensembles qui, de toiles en toiles, composent comme une épopée. Deux de ces séries ont été présentées successivement par la Galerie Georges

Moos en deux expositions séparées par quelques jours seulement. La première, consacrée aux «Eléments», comprenait des toiles de 1963 à 1965. Ce sont d'assez vastes compositions, amples pas seulement de dimensions, mais par l'esprit et le style, d'un généreux lyrisme, où les larges taches colorées semblent parfois déferler les unes contre les autres, composant dans leur rencontre des harmonies profondes, aux larges résonances, non dépourvues de somptuosité. C'est tout le dynamisme, le phénomène incessant de mutation de la vie, mais aussi la puissante grandeur de la nature qui s'expriment à travers les visions intensément ressenties et si heureusement traduites par des tableaux.

La seconde série nous montrait de l'artiste un aspect assez différent, mais qui, deuxième volet d'une même personnalité, ne doit pas nous surprendre. Ses «Nocturnes» sont plus statiques, plus nostalgiques aussi, révélant un sentiment plus inquiet, comme une certaine vulnérabilité. De l'épopée, on passe à l'élégie. C'est la nuit, ses mystères, ses ambiguïtés, ses phantasmes. Le style lui-même est assez différent, qui, sans s'écarter de l'écriture non figurative, n'évite pas les allusions à la réalité objective ni ne répugne au symbole puisque la lune, ses éclairages sourds, sont les éléments centraux de toutes ces compositions. Prise dans son ensemble, la démarche est on ne peut plus intéressante. Quelle que soit notre préférence pour l'un ou l'autre des aspects de la création récente de l'artiste, on ne peut cacher son estime et son admiration pour des entreprises d'une telle envergure et si bien menées à chef. Par cette double exposition, Liegme a su non seulement nous montrer l'étendue et la profondeur de son univers, mais aussi démontrer, comme jamais auparavant, les pouvoirs de son sens créateur. G. Px.

Minkoff

*Galerie Zodiaque
du 7 mai au 7 juin*

Jeune peintre de moins de vingt ans, Genevois, Minkoff s'est révélé l'an dernier par sa première exposition, organisée à Lausanne par la Galerie de l'Entracte. On avait d'emblée été attirés par la fertilité de son esprit, son sens plastique, la facilité avec laquelle il exprimait le sentiment de la vie, et le don qu'il avait de créer, à partir d'éléments réels ou imaginaires, des compositions colorées, nerveuses, et d'une signification assez percutante. Après un an de travail intense, il vient de présenter, à la Galerie Zodiaque, une grande exposition où tout,

à quelques rares exceptions, était récent. Il nous a ainsi été permis de juger non seulement de l'évolution, mais mieux encore de la confirmation de ce qui à Lausanne aurait pu passer pour des promesses. En fort peu de temps, son métier s'est considérablement affermi, montrant, à travers la jeunesse de l'inspiration, une déjà grande maturité dans l'art de peindre. Minkoff, qui fut toujours attiré par le surréalisme, se rattache à cette école à bien des égards, et on ne saurait nier parfois ce qu'il doit, incontestablement, à Max Ernst par exemple – et pas seulement parce qu'il excelle à brouiller les rapports des choses dans des collages qui ne le cèdent en rien à ceux de la «Femme cent têtes». Dans ses créations plus anciennes, il traitait avec une certaine puissance gestuelle des compositions situées à la frontière de la non-figuration. Depuis, renonçant à l'ambiguïté de la forme, il est devenu résolument objectif dans le style, sinon dans l'esprit. Son dessin est devenu volontaire, linéaire. La couleur, de plus en plus éclatante, souvent pure, a tendance à renoncer aux modulations et éclate sur la toile avec la même franchise. Mais c'est dans son esprit qu'il convient le mieux de situer cet art. Suivant la bonne tradition surréaliste, celui-ci est fortement influencé par l'érotisme. La femme, les instruments de l'amour en sont les symboles quasi-constants. L'intérêt réside pourtant dans la maîtrise avec laquelle tout cela est traité en dehors de tout réalisme, comme une création finalement toute intellectuelle, dans un style qui parfois fait penser à la carte à jouer. On le retrouve également dans le nombre et la qualité des trouvailles, et l'art avec lequel elles sont aménagées sur la toile avec un instinct extrêmement sûr de la composition. Cela est particulièrement vrai des toiles les plus récentes, où les fruits des phantasmes de l'artiste s'associent, fort bien, avec les constructions géométriques vigoureuses qui ne sont pas sans rapports avec les éléments qui caractérisent actuellement la «Signal-Malerei». Par là même, Minkoff renouvelle un genre, et crée son propre chemin, fidèle à une personnalité fortement typée et à une tournure d'esprit qui ne déteste pas le paradoxe et sait fort naturellement se jouer de tous les conformismes. Vigoureux, inspiré, éclatant, l'art de Minkoff, déjà, se range parmi les apports les plus intéressants de la peinture actuelle. C'est un peintre à retenir, qui dans l'avenir fera parler de lui. G. Px.



Das Kunstmuseum Luzern zeigte vom 3. April bis zum 1. Mai 133 Ölbilder, Aquarelle und Gouachen von Fernand Giauque. – Fernand Giauque, *Le lac gelé*, 1963

Luzern

Johann Robert Schürch

Kunstmuseum

22. Mai bis 19. Juni

Seit langem hat wohl keine Ausstellung eines Malers und Zeichners das herkömmliche Bild der Schweizer Kunst dieses Jahrhunderts so deutlich in Frage gestellt, um so bedeutende Akzente bereichert wie die Gedenkausstellung für Johann Robert Schürch (1895–1941). Innerhalb der figürlichen Schweizer Malerei und Zeichnung dieses Jahrhunderts setzte die Ausstellung neue Maßstäbe. Wie vieles, was auf diesem Sektor gleichzeitig mit Schürch und nach ihm gemalt wurde, wirkt daneben akademisch, konventionell, bei aller Kultur des «schönen Handwerks» dürftig im Geistigen! Hier aber wird eine innere Unruhe, ein Ringen um Echtheit und Wahrheit und zugleich ein Drang zur großen Form sichtbar, eine Intensität und eine Fülle der Auseinandersetzung mit der Umwelt, für die es in der Schweizer Malerei kaum Vergleichbares gibt. Daß Schürch ein Außenseiter, ja über seinen Tod hinaus ein Verkannter war, ist nur zum Teil verständlich; der entscheidende Grund mag darin liegen, daß er von keiner der stilistischen Strömungen der vergangenen Dezennien in den Vordergrund des Geschehens gespült wurde; seine ganz der Überlieferung verpflichtete künstlerische Sprache stempelte ihn zum Abseitigen innerhalb der modernen Kunst. Die Begegnung mit seinem Œuvre bestätigt indessen, daß der retrospektive Charakter seiner Bildsprache die adäquate Ausdrucksform einer tieferen Aktualität ist – einer Aktualität im Humanen und künstlerischen Sinne des Wortes.

Ein bekannter Ausspruch von Schürch lautet: «Es gibt keine brauchbarere Theorie über das Leben, als es zu gestalten, fortwährend.» Es ist über weite Strecken eigenes, existentiell erlebtes Schicksal, das sich in Schürchs Kunst in einem geradezu ungeheuerlichen Reichtum an Brechungen und Projektionen widerspiegelt; in Darstellungen von Szenen aus der Halbwelt, des Zirkus, aber auch in religiösen Motiven (Kreuzigungsbildern), in finsternen Landschaften, Stillleben, Bildnissen, Akten, vor denen man die Nacktheit auch in einem existentiellen Sinne als Verlorenheit zu erleben vermag.

Nicht aus sozialkritischer Erbitterung, sondern aus dem Drang, am Leiden der Menschheit bewußt, mit allen Fasern seiner künstlerischen Existenz Anteil zu nehmen, wird Schürch zum Chronisten der Schattenseiten des Lebens. In den Szenen, die er mit äußerst nervöser Empfindlichkeit für alle Regungen des Lebendigen wiedergibt – wobei für ihn das Leben gerade dort nach künstlerischer Gestaltung verlangt, wo es der Gefährdung durch Not, Kälte, Einsamkeit und Laster ausgesetzt ist –, erweist sich die Intelligenz, das Wissen, der Kunstverstand des Malers.

Schürchs Werdegang vollzieht sich nach einem inneren Diktat. In der Jugend, bis etwa 1922, werden Hodler und der Expressionismus und mit ihm auch das kubistische Erbe verarbeitet. Aber Schürch ist viel zu selbstkritisch, um irgendeines der vorliegenden Rezepte zu übernehmen. Es folgen einige Bilder, deren romantischer Expressionismus an das Frühwerk von Cézanne erinnert. Um 1927 schafft er Werke, die dem «magischen Realismus» nahestehen – sie gehören vielleicht zu den bedeutendsten Bildern der Ausstellung –; bis ins Letzte präzisierte Figuren von wächserner Blässe, in luftleeren Räumen von einem bedrohlichen, apokalyptischen Licht bestrahlt: «Bildnis eines Unbekannten», «La Morgue» oder «Die Vermittlerin». Es folgen einzelne Bilder, in denen die Erinnerung an die italienische Klassik des 16. Jahrhunderts, aber auch an Cézanne, Puvis de Chavannes oder den jungen Picasso der «époque rose» beschworen wird. In den dreißiger Jahren findet Schürch zu einem persönlichen Stil, dessen vollkommen unspektakuläre, innere Dramatik in seltsamer Nähe zu Daumier steht – auch bei Schürch findet sich jene michelangelleske Monumentalität der Körpervolumen, die für Daumiers Malerei bezeichnend ist: «Auf der Flucht», «Lesende», «Kreuzigung»; dazu kommt eine Reihe von Artisten- und Zirkusbildern, die an Rouault erinnern.

Das Entscheidende aber ist, daß diese Reflexe aus der Tradition nicht oberfläch-

liche Zitate sind, sondern jeweils ein inneres Stimmungsgefälle des Künstlers anzeigen. Nie handelt es sich bei den Werken der Reife um eine Kunst aus zweiter Hand; das zeigt sich nicht zuletzt in der Frenesie, mit der Schürch seine Motive mit einem Zug zum Großen durchmalte, dann aber oft wieder in Frage stellte, überarbeitete, bis die ursprüngliche Konzeption unter der Last der Ergänzungen und häufig akademischen Präzisierungen beinahe erstickte. – Viele Bilder sind tragisch nicht nur in ihrer Motivwelt, sondern in ihrem Scheitern, in ihrem heroischen Versagen vor der Wirklichkeit.

Drei Viertel der über 400 Werke der Luzerner Ausstellung waren Bleistift- und Kohlezeichnungen, lavierte Federzeichnungen und Aquarelle. Auch hier – wie in den Bildern – hat die meisterhafte Behandlung des Helldunkels die Funktion, den Bildgedanken formal und stimmungsmäßig zwingend festzulegen, statt ihn – in einem barocken Sinne – dramatisch zu übersteigern. Merkwürdigerweise erreicht die Farbe in den Aquarellen und lavierten Blättern eine Freiheit, eine Transparenz und einen Reichtum, die in der Malerei versagt bleiben. In diesen Blättern liegt die Erfüllung von Schürchs Kunst. Hier zeigen sich, hinter Symptomen der Unsicherheit, des Zweifels, ja der Verzweiflung – die häufig durch eine meisterhafte Virtuosität in der Wiedergabe äußerer Erscheinungen kompensiert werden –, Durchblicke in die Tiefe einer künstlerischen Existenz, für die Zeichnen und Malen eine bis ins Letzte durchlittene, durchgekämpfte Auseinandersetzung mit inneren Gesichtern, Stimmungen, Ahnungen, Ängsten und Freuden war.

S. v. M.

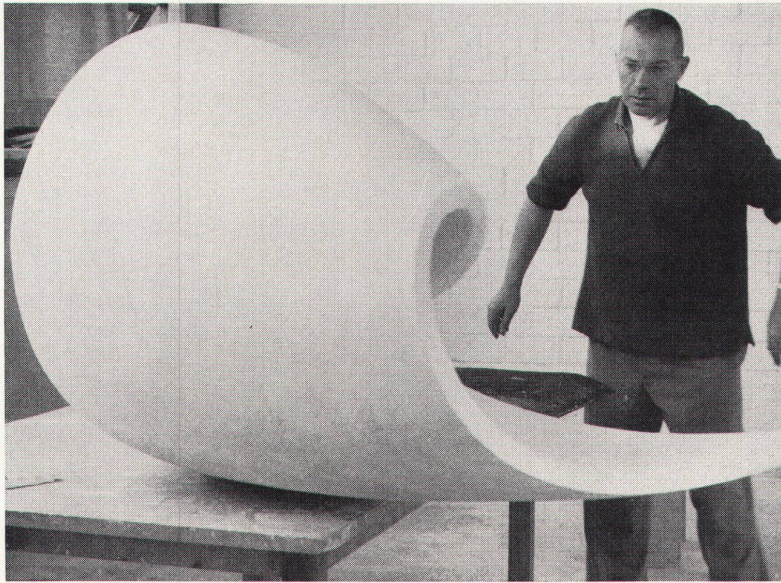
Rapperswil

Ernst Scheidegger: Begegnung mit Bildern

Galerie 58

8. bis 28. Mai

Schon lange vor seiner Tätigkeit als Bildredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung» hatte der 1923 geborene Ernst Scheidegger in seiner photographischen Wachsamkeit und aus Interesse für das Schaffen und die persönlichen Schicksale der Künstler deren viele in allen Ländern aufgesucht, sie mit der Kamera umkreist. Eine Auswahl aus der Ernte dieser vieljährigen Arbeiten zeigte er in der wiedereröffneten Galerie 58. Teils handelt es sich um echte Reportagen, teils um scharf erfaßte Bildnisse, wie nur der sie zustande bringt, der sich in die Psyche



Max Bill. Photo: Ernst Scheidegger, Zürich

des Dargestellten einzufühlen vermag. Porträtistisch hervorragende Aufnahmen waren zu sehen von Fernand Léger, Frank Kupka, Oskar Kokoschka, Cuno Amiet, Alberto Giacometti und Henri Laurens. Vom psychologischen Standpunkt aus sind die Photos von Max Bill, Richard P. Lohse, Georges Vantongerloo besonders erwähnenswert. Auch die stille Beobachtung von Robert Müllers Schaffen, des in Frankreich lebenden Schweizer Bildhauers, hat ihren eigenen Charakter. Für das von Scheidegger herausgegebene Buch über Giacometti entstanden unvergeßliche Aufnahmen, die ebenfalls, zum Teil in Varianten, ausgestellt wurden. Ergreifend sind die Photos des greisen, aber immer noch lebenszugewandten Cuno Amiet, zwei Jahre vor seinem Tode, und von Kupka, der uns in seiner spannungsgeladenen Zwiespältigkeit scharf zu beobachten scheint. Ko-

koschkas und Le Corbusiers photogene Köpfe machen nachhaltigen Eindruck. Es wurde davon gesprochen, alle – nicht nur die ausgestellten – Photos, die Ernst Scheidegger bei Atelierbesuchen aufgenommen hat, in einem Buch zu vereinigen. Hoffentlich wird die Idee in die Tat umgesetzt. H. N.

Zürich

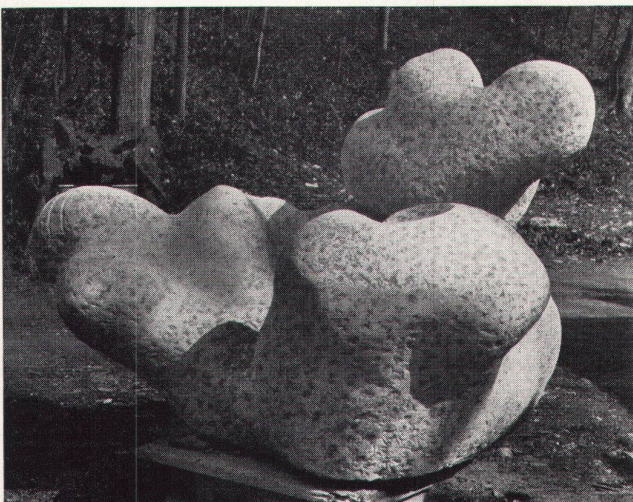
Arnold d'Altri – Adolf Herbst

*Kunsthau
23. April bis 22. Mai*

Der in Cesena an der Adria im Jahr 1904 geborene Bildhauer Arnold d'Altri ist heute Bürger von Zürich. Er hat vor 21 Jahren zusammen mit Mario Marini, Germaine Richier und Fritz Wotruba im Kunstmuseum Basel ausgestellt, dann 1949 an der Biennale von Venedig. Auch durch eine stolze Reihe persönlicher Ausstellungen in verschiedenen Ländern wurde er international bekannt. Seine Ausstellung im Zürcher Kunsthaus mit 70 Plastiken und 5 Gemälden sowie Zeichnungen hat eine große zeitliche Spannweite; die erste Arbeit stammt aus dem Jahr 1922, die letzte ist vor kurzem entstanden. Arnold d'Altri ist ein typischer Steinbildhauer. Selten begegnen wir modellierten Werken, und wenn er in Gips schafft, dann bear-

Arnold d'Altri, *Vie éternelle*, 1966

Photo: Walter Dräyer, Zürich



beitet er die Strukturen, wie bei einigen Köpfen, nach. Seine figürlichen Werke aus den zwanziger und dreißiger Jahren haben tellurische Spannung, sind füllig, üppig. Die Schwerpunkte, wie bei «Torso 1937» und «Torso 1938» oder «Eva» und «Pomona» liegen im vertikalen Zentrum, und dadurch entsteht eine statische Ausgewogenheit, die manchen Figuren ein harmonisches Gleichgewicht verleiht.

In den vierziger Jahren beginnt d'Altri sich vom menschlichen Abbild zu entfernen, und er erfindet eine eigene, geballte Ausdrucksform, entdeckt den Reiz der organischen Verkümmelung, wie bei der «Apokalypse», der halbabstrakten Kleinplastik «Verzweigung» und anderen Werken. Eine unergiebigste Periode durchmisst der Künstler mit seinen konstruktivistischen Versuchen, die seinem Naturell widersprechen. Glücklicherweise hat d'Altri den Weg wieder gefunden, der seiner Begabung gemäß ist.

Adolf Herbst, der Maler, 1909 in Emmen geboren, hat lange Jahre in Paris gewirkt und arbeitet jetzt inmitten der Zürcher Altstadt. Die jüngste große Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg hat leider meine Zweifel in bezug auf seine Malerei bestärkt, aber diese Retrospektive, deren Reichweite sehr groß ist – die letzten Arbeiten stammen aus dem letzten Jahr –, zeigt den positiven Entwicklungsbogen von Herbsts Malerei. Diese erweist sein hohes künstlerisches Bewußtsein, seinen malerischen Ernst, die Liebe zum Mystischen und Skurrilen zugleich, die Sensibilität der Farbe gegenüber.

Herbst verläßt sich ganz auf sein Empfinden. Jedes seiner Bilder wurde aus einer Mischung von bildnerischer Schwerblütigkeit und gallischer Eleganz geboren; doch verrät manche Arbeit einen Hang zur geistreichen Formulierung, die der malerischen Glaubwürdigkeit nicht zuträglich ist; aber er erfindet auch Töne und Farbharmonien, wie nur sie hervorzuzaubern versteht. Er hat sich mit seinen opalisierenden Klängen, im Zusammenhang mit der hintergründigen Motivwahl einen großen Kreis von Verehrern geschaffen.

Als feinsinniger Aktmaler ist er bekannt geworden. Am schönsten und zeichnerisch und farblich reinsten finde ich die 1943 entstandenen beiden Bilder «Intérieur mit Akt» und «Liegender Akt mit Katze», während «Natascha» aus dem letzten Jahr haarscharf die Größe des Meisterwerks streift. Bildraumgestaltung, Zeichnung, Materie und Transparenz sind von einer einmaligen Schönheit, aber gewisse Einzelheiten werden vernachlässigt oder hypertrophiert, ein Verfahren, das just dieser sensiblen Malerei nicht gut bekommt.



Adolf Herbst, Pariser Atelier, 1938

Photo: Walter Dräyer, Zürich

Ich weiß nicht, was Herbst eigentlich hindert, seinem Kunstverstand weniger und dem urmalerischen Naturell allein zu vertrauen; die Landschaft «Monte Generoso», 1945 entstanden, ist von stupender Unmittelbarkeit und Frische, so wie ich mir alle Bilder dieses Künstlers wünschen würde. In der Auflösungsstendenz wie beim Gemälde «Steigend, fallend», oder «Sa Majesté l'Œuf» findet sich Herbst nicht zurecht. Sehr präziös ist «Mönchische Reminiszenz», «Das Meer bei Fécamp»; – wenn es noch dichter gemalt wäre, würde es gewinnen. Köstlich sind die Zeichnungen «Frauenstudie» – ein wunderbares Blatt –, «Katze», «Clochard» und «Pariser Banlieue», aus verschiedenen Arbeitsperioden hineinreichend bis in unsere Tage. H. N.

Oskar Dalvit – Roger Forissier – Irma Bamert

Kunstsalon Wolfsberg
5. bis 28. Mai

Zwei Maler und eine Malerin hatten sich in beiden Stockwerken des Kunstsalons Wolfsberg zu einer sehr heterogenen Ausstellung zusammengefunden. Die Mischung von Bildern Dalvits und Forissiers im Foyer legte die Divergenzen in starkem Maß bloß.

Oskar Dalvit, der heute 55jährige Zürcher, hat eine lange Entwicklung erlebt. Seit vielen Jahren arbeitet er abstrakt, mit formalen Gleichnissen, malerischen Elementen, die zueinander in Beziehung stehen. Es geht ihm um Rhythmus und Beherrschung der Fläche mit einem gewissen Symbolgehalt, oft an Naturformen anlehnd. Nicht umsonst heißen die Motive «Strukturkomposition», «Kupferstein», «Holzmotiv», «Brettmotiv» usw. Am intensivsten durchgearbeitet erwies sich «Holzmotiv mit grünem Ak-

zent», eine an Glasfenster gemahnende, fast miniaturartige Malerei, während bei manchen anderen Bildern das Überwiegen der manuellen Verliebtheit einer farblichen Durchdringung weniger Spielraum läßt. Auch sind bei einigen größeren Bildern die Formen im Spiel der Kräfte oft allzu locker schwebend, so daß sich kein geschlossener visueller Eindruck ergibt. Bei den graphischen Blättern hingegen erreicht Dalvit eine organischere Schließung der Formen und auch eine leuchtendere Farbigkeit.

Roger Forissier, der 42jährige Franzose, kommt zweifellos von Marquet her. Für uns Schweizer ist er am ehesten dem Genfer Adrien Holy verwandt. Seine Bilder sind Veduten von malerisch sauberer Haltung, eine kontemplative Naturmalerei, geschmackvoll angelegt, auf reine Schaufreude ausgerichtet.

Irma Bamert, die 1925 geborene ehemalige Keramikerin, war die interessanteste der drei Aussteller. Besonders in ihren Aquarellen erreicht sie eine hauchzarte Transparenz. Die Zeichnung «Rhythmen einer Landschaft II» lebt von der selben sensiblen Interpretation wie viele der Aquarelle. In den Ölgemälden «Blumen auf dunklem Grund I» und «Blumen auf dunklem Grund II» erreicht Irma Bamert die in den Aquarellen angestrebte Leuchtkraft und eine formale Geschlossenheit, die ihrem künstlerischen Ernst entspricht. Man freut sich, ihre künftige Entwicklung verfolgen zu dürfen. H. N.

Matias Spescha

Galerie René Ziegler
20. Mai bis 15. Juli

Man ist ziemlich früh auf den 1925 geborenen Matias Spescha aufmerksam geworden, der nach einem längeren Aufenthalt in Paris seit einiger Zeit abseits

in Frankreich lebt. Seine Bilder besitzen eine merkwürdige Eindringlichkeit in den grau-braunen Tönen, die vom Dunkeln bis in jenen Dunst abgewandelt sind, den man aus dem Hochgebirg kennt, in der massiven, aber nie plumpen Komposition, die sich aus kompakten, im optischen Eindruck leicht gewölbten Elementen zusammensetzt, die bald wie breite Glieder einer magischen Kette erscheinen, bald wie Rahmengebilde, durch die, fenstergleich, Lichtschein dringt. Sonnenfinsternisartig. Auch die diesmaligen, aus jüngster Zeit stammenden Bilder haben dieses matte, mehr stumme als stille Leuchten. Die Farben verstärken sich dann und wann, um bald wieder in die bekannte Skala zurückzugleiten. Auch das Meditative, das die früheren Bilder so überraschend anziehend machte, ist vorhanden, die Zartheit und die bescheidene Bestimmtheit.

Trotzdem stellt sich eine leichte Enttäuschung ein. Ist es eine gewisse Gleichförmigkeit – gewiß nicht bequemes Festhalten an dem einmal Gefundenen –, ist es Müdigkeit, Resignation? Ein Zwischenhalt? Man versucht, die in romanischer Sprache formulierten, reichlich komplizierten Bildtitel zu befragen, die auf anspruchsvolle psychische Absichten deuten, und kommt auch nicht weiter. Handelt es sich bei Spescha in seiner heutigen Phase um innere geistige Vorgänge und Vorstellung, die versteckt bleiben und nicht oder nur partiell optisch faßbar werden? Ist das Ganze mit der Zurückgezogenheit verbunden, die sich Spescha auferlegt? Fehlt der Zündstoff, der sich aus den Reibungen mit dem Getriebe der Welt ergeben kann? – Unsre Fragen sind vielleicht zu scharf und hart gestellt. Vielleicht spielen sich künstlerische Entwicklungen ab, zu deren Verständnis es Geduld braucht. Die Tatsache, daß trotz der gewissen Gleichförmigkeit die nach innen gerichtete Intensität geblieben ist, könnte das letztere vermuten lassen. H. C.

Carl Bucher

Galerie Bischofberger
9. bis 31. Mai

Der Zürcher Carl Bucher ist 1935 geboren. Seit nicht sehr langer Zeit, seit 1959, hat er sich berufsmäßig der Malerei zugewendet und sich in Experimenten versucht, die Intelligenz und natürliche Veranlagung zeigten, mit Farbe umzugehen. Was er dieses Mal in der Galerie Bischofberger zeigte, sah anders aus als die früheren Arbeitsproben. Statt gewebter Farbmaterie ein sehr übersichtliches Formenspiel in merkwürdigen hellen Farben.

Auf einigen Bildern war noch der Übergang zu erkennen mit primitiv in die Formmaterie eingeritzten Linien, die mit Eindrücken zusammenhängen mögen, die Bucher von Tápies oder Dubuffet empfangen hat. Um so überraschender ist das Neue. Auch hier vielleicht Reminiscenzen, vielleicht an Bilder Hundertwassers ohne dessen psychogrammatistische Feinheiten. Die Bildvorstellung Buchers mag durch das Vorbild primär in Bewegung gesetzt sein. Was sich ergibt, ist Eigenes. Verzogene, verzerrte Rechteckspiralen, symbolträchtig, flächige, ebenfalls gummihaft geformte Phantasiegeschöpfe auf grotesken Kugelfüßen. Ein seltsames, fesselndes Hin-und-her-Bewegen der Formen, von geheimnisvollem, blasenhaftem Antrieb (nicht von stetigem Wind) in Schwanken versetzt. Das Schwanken als Thema, nicht als Unsicherheit. Die Farben auf weißem Grund hell, freundlich und unheimlich zugleich. Die Formmaterie scheint wie Teig; im Ergebnis homogen, mag sie auch auf kompliziertem Weg entstanden sein. Die Materie gelangt bis zum Grad eines sehr flachen Reliefs mit abgerundeten Rändern. Materie und Form entsprechen einander. Von individualisierter Farbe nur noch da und dort ein Anflug.

Wenn wir es richtig sehen, eine Bildwerdung, die aus einem sehr persönlichen Zusammenspiel von Intellekt und Vision entsteht. Das Ergebnis: eine absonderliche, eindrucksvolle Mischung von heiter und höllisch, ein merkwürdiges, bemerkenswertes Beginnen, der unsre Erwartungen spannt.

Der Katalog der Ausstellung enthält einen sehr gehaltvollen Essay von Willy H. C. Rotzler.

Münchener Chronik

München hat seit dem Frühjahr ein neues Kunstzentrum. Endlich hat die durch den Krieg ramponierte und danach völlig verwahrloste *Stuck-Villa* einen neuen Besitzer gefunden. Das vornehme, von Stuck selbst erbaute klassizistische Palais auf dem rechten Isarufer wird Kulturhaus. In dem weniger zerstörten Atelier nistete sich nach 1945 die Galerie Günter Franke ein; darüber war ein Teil der Musikhochschule untergebracht. Eine Kombination, die ihren Reiz hatte, wenn heroische Passagen durch die Decke tönten, während man sich unten neuen Klängen der Malerei erschloß. Der private Teil des Hauses aber blieb baufällig und unzugänglich. Staat und Stadt, denen die Villa von den Erben Heilmann, einer großen Münchner Baufirma, angeboten worden war, konnten sich nicht zum Kauf entschließen.

Bis plötzlich der Architekt Hans Joachim Ziersch, Inhaber des modernen Möbelhauses «form im raum», das Bauwerk erwarb, um ein Jugendstilmuseum daraus zu machen, falls Stadt und Staat ihn bei den Restaurierungsarbeiten unterstützen. Inzwischen wurde nach dem Auszug der Galerie Franke und der Musikhochschule der Atelierteil renoviert. Durch Einzug einer Decke gewann man zwei Etagen, die *Wolfgang Ketterer* mietete, ein Bruder des jetzt am Luganersee lebenden Roman Norbert Ketterer, der gleich nach 1945 das größte Kunsthandelszentrum Deutschlands in Stuttgart begründete. Das darüberliegende Maleratelier bezog die Galerie *Van de Loo*, während *Franke* aus einer Interimswohnung in die bisherigen Räume der Galerie *Van de Loo* in der Maximilianstraße hinüberwechselte. Durch geschickte Raumaufteilung kommt im Atelierbau noch eine dritte kleinere Privatgalerie unter.

In der eigentlichen Villa werden die unteren Gemächer (Salon und Musikzimmer) nach den alten Plänen restauriert. Das nach dem Garten gelegene Eßzimmer soll ein exquisites Restaurant werden. Im ersten Stock plant man das eigentliche Jugendstilmuseum, das sich von Stucks Räumen, die ja klassizistisch waren, stark unterscheiden wird. Was in dieses Museum hineinkommen soll, ist noch eine offene Frage. Vorläufig werden Leihgaben aus privaten und öffentlichen Beständen nur ein Sammelsurium ergeben. Ziersch hofft aber, daß ein noch nicht gefundener Direktor allmählich ein Zentrum des Münchner Jugendstils daraus machen wird. Privates Mäzenatentum in dieser Größenordnung ist in München selten.

Ketterer eröffnete mit einer großen *Erich Heckel-Ausstellung*. 193 Werke, alle verkäuflich, dazu ein dokumentarischer Katalog mit ausführlicher Bibliographie, in dem sämtliche ausgestellten Arbeiten zum Teil farbig abgebildet sind. Die Schau umfaßte Werke von den Anfängen bis etwa 1930. Sie wandert noch nach Hannover und Campione. Der deutsche Expressionismus ist inzwischen ein internationaler Handelswert geworden. Es geht jetzt darum, auch das nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Œuvre von Heckel entsprechend aufzuwerten. Das scheint insofern schwierig, als hier alle Kraft in ein geniales Jugendwerk strömt wurde, dem gegenüber das meiste später Entstandene verblaßt. Bei Heckel kommt der Stilbruch nach dem Ersten Weltkrieg beinahe einem Widerruf gleich. Die zuvor so energische Zeichnung wird dünner und kleinzügiger, die Farben in den Aquarellen verblassen, und bei den Ölgemälden wird die kühne Komplementärfarbigkeit nun durch teilweises Pleinair ersetzt, wobei eine merkwürdige Un-

sicherheit Platz greift. Impressionistisches wird nachgeholt, alle Bemühung in das realistische Abbilden einer Landschaft gelegt. In Aquarellen und Zeichnungen entsteht trotzdem noch viel Fesselndes (wenn auch in konventionelleren Bahnen), vor allem dort, wo der Pinsel die Eindrücke locker festhält, und das Weiß des Papiers entsprechend mitwirkt.

Der 1894 geborene, elf Jahre jüngere *Werner Gilles*, der 1961 starb, hat expressionistisches Erbe weiterentwickelt. Die *Galerie Stangl* zeigte einen guten Querschnitt durch den Nachlaß. Gilles, der 1922 für ein Jahr ans Bauhaus ging, knüpft eher beim frühen Chagall an, dessen naive magische Phantasiekraft bei ihm selbst auf wesensverwandte Züge trifft. Strukturformeln von Klee und Körperabreviaturen Picassos verhelfen dann dem späteren Gilles zu einfach durchrhythmierten Bildgerüsten, denen sich eine reine, lichte Farbigekeit gesellt. Auch Dämonisches aus der antiken Mythologie bekommt bei diesem sanften Poeten einen eher idyllischen Klang. Gilles bewahrte ein untrügliches Gefühl für die Grenzen seines Ausdrucksvermögens. Er bleibt bei kleineren Formaten und kehrt von gelegentlichen Ausflügen ins Reich der Unterwelt immer wieder zu den terrestrischen Wundern seines geliebten Ischia zurück. – Daneben stellte Stangl den jungen Münchner *Rudolf Huber-Wilkoff* mit Miniaturcollagen vor. Ebenfalls ein Idylliker, der subtile Wirkungen aus Schriftresten und Phototeilen, fein gestufter Malerei und Inkrustationen herausholt.

Die *Galerie Franke* widmet sich seit Jahren auch der italienischen Gegenwartskunst. Man findet hier vor allem Meister der Gruppe Acht, welche abstrakte Malerei in Italien durchsetzte. Nach Vedova und Afro zeigte Franke neue Arbeiten von *Santomaso*, der immer als der venezianischste der Gruppe galt – vielleicht, weil seine früheren Bilder so viel Wasserbläue aufwiesen. Das hat sich inzwischen geändert. Seine Malerei ist grauer, steiniger geworden, mit einer oftmals körnigen Struktur. Der Einfluß von Tápies ist unverkennbar, doch gerät dem Italiener alles liebenswürdiger, ästhetisch ansprechender. Das Toderne und Abweisende des Spaniers erscheint hier in einen milden Lyrismus überführt, bei dem Materialreize und sparsam eingesetzte Farbe noble Klanggebilde erzeugen.

Bernhard Degenhart, dem Leiter des Kupferstichkabinetts, gebührt das Verdienst, die *Phénomènes* von *Jean Dubuffet* in einer großen Auswahl von 171 Blättern vorgestellt zu haben. Diese Lithographien entstanden zwischen 1958 und 1962 und wurden von Dubuffet zu 14 Mappen

zusammengeschlossen. Sie bilden den erstaunlichsten Strukturenkatalog, der bisher erdacht wurde.

Fast jedem Blatt von Dubuffet eignet jener sich ins Kosmische ausweitende Bezug. Umgekehrt verengen die gehäuftten Formen und Strukturen von *Leo Grewnig*, der 1924/25 Schüler am Bauhaus war (*Galerie Schöninger*), den Blick, lenken ihn auf Einzelheiten organischer oder geometrischer Muster, die sich kläubernd durchdringen. Manchmal springt der poetische Funke vom Besonderen ins Allgemeine über. Oft aber erstickt er im Labyrinth kleinmeisterlicher Delikatessen.

Was es mit jenen mit «kosmisch» gewiß nur unzureichend bezeichneten Wirkungen auf sich hat, davon geben Zeichnungen und Radierungen des 1928 geborenen Graphikers *Karl Bohrmann* einen Begriff. *Günther Franke* schloß sein Kabinett an der Briener Straße mit dieser Ausstellung. Haben wir es bei Dubuffets «Phénomènes» mit einem gleichsam objektivierte Strukturenkosmos zu tun, so legen Bohrmanns dünne Strichspuren auf leerer Weißfläche Zeugnis ab vom Bemühen eines einsamen Individuums, sich im Unendlichen zurechtzufinden. Zögernd gräbt der Stichel sich in die Platte ein, zu immer neuen Wegen ansetzend. Keine dieser Spuren wird zu Ende verfolgt oder verbindet sich mit einer Nachbarspur zu gemeinsamer Straße. Die Wege verlaufen kreuz und quer, manchmal auch in nervösem Zickzack, halten aber Abstand. Wo sie sich zu nahe kommen, gibt es sprühende Brisanz. Im Gegensatz zu Sonderborg etwa wirkt die Strichsprache Bohrmanns völlig undynamisch und kontaktscheu. In neueren Arbeiten läßt er sich auch mit der Farbe ein. Zarte Fleischtöne werden hauchdünn über die Fläche laviert. Zaghaft finden sich Einzelstriche jetzt auch zu Körperteilen zusammen, die gleich isolierten Wesenheiten im Leerraum stehen. Koordinaten dünner Geraden und Zirkelschläge versuchen diese irrationalen Vorgänge ordnend zu erfassen.

In den Galerien *Van de Loo* und *Friedrich und Dahlem* begegnet man den weniger gepflegten, oft kruden Äußerungen des abstrakten Expressionismus, der sich heutzutage oftmals mit Pop Art aufzuladen weiß. Immer fesselt der begabte, junge *Uwe Lausen*, dem Friedrich und Dahlem jetzt schon die dritte Ausstellung widmeten. Nach Fleischapokalypsen und atomisierenden Sprengsätzen zerspellter Farben auf Schachbrettböden jetzt flächiger Einsatz meist zweier Farbtöne, kombiniert mit dem Positiv-Negativ-Effekt von Objekt und Restraum. In diese erstarrte Zweidimensionalität dringen Fragmente einer wilden Aggressionsmalerei, nun gleichsam ins Leere

stoßend. Oder umgekehrt: lebensgroße, kopflose Zeitungsklichschees maßgeschneiderter Herren stehen vor tachistischer Landschaft. Im Katalog wird das Ganze noch durch farbphotographische Repousoirfiguren zu absurder Illusion erweitert. Das alles bewegt sich an der Grenze der Kunst, ist aber immer erregend und ausdrucksgeladen.

Diese ehrgeizige, junge Galerie versäumt nichts, um ins Gespräch zu kommen. Mit einer Neger-Jazzkapelle und üppigem Frühstück wurden Bayerns Reporter zur Schau von *11 Pop-Artisten* empfangen, die Morris International, eine der größten Tabakfirmen der Welt, für ihre Zwecke einspannte. «The New Image» bewegt sich nun in farbigen Lithographien und Seidensiebdrucken um den Erdball, getragen von Kunstformen, «die unbehindert von kulturellen Reaktionen eine weltweite Öffentlichkeit jeden Menschentyps ansprechen» (aus dem Vorwort der Firmendirektion). Und im Katalogtext eines Max Kozloff heißt es dann, Pop Art bringe es fertig, «ein Aneinanderwachsen von kommerziellen Zielen und künstlerischen Medien zu schaffen. Die Vorstellungskraft und bildliche Aussage im Zusammenhang mit industriellen Produkten wird eigenständig». Und der Maler Andy Warhol bekennt: «Jedermann sieht gleich aus und handelt gleich, und wir machen immer weitere Fortschritte auf diesem Wege.»

Warum muß sich das alte Europa unbedingte diesen «Fortschritten» erschließen? Wenn amerikanischen Künstlern (endlich) die Scheußlichkeit ihrer Reklamewelt zum Bewußtsein kommt und der Kitsch ihrer standardisierten Klichscheevorstellungen, ohne daß die ernsthafte Absicht besteht, etwas daran zu ändern, warum lassen wir uns von diesen «eigenständigen bildlichen Produkten» imponieren? Gewiß – es reagiert einmal wieder Außenwelt auf Innenwelt, Unkunst auf Überkunst. Aber vor allem in Amerika. Bei uns geschah's schon früher; siehe Dada und die Folgen. Übrigens schaltet ein Teil der Pop-Artisten schon um auf abstrakte Reklameformen, nun im Groben aufwärmend, was ein Moholy oder Herbert Bayer schon vor vierzig Jahren realisierten.

Ob nicht dem alten Kontinent aus dieser Situation neue Chancen erwachsen? Schon glauben einige Kunsthändler, daß der Markt sich renationalisieren wird. Das wäre nicht das Schlechteste. Schließlich hätten zum Beispiel die deutschen Expressionisten nicht die geringsten Chancen gehabt, via USA in die Kunstgeschichte einzugehen. Dafür mußten schon deutsche Galerien und deutsche Rezensenten sorgen. Auch noch nach 1945. – Die *Galerie Thomas* sah sich unter jüngerem deutschen

Nachwuchs um. Sie präsentierte den blutjungen Berliner *Gernot Bubenik*, dessen biologische und technische Schaufeln mit «wissenschaftlichen» Daten eine starke Faszination ausüben. Wieder wird ein Sektor der wissenschaftlich-technischen Welt für die Kunst entdeckt. Diese regelmäßigen Schlierenformen und atomaren Strukturbilder strahlen bei Bubenik Anmut und Heiterkeit aus. Sie sind dabei nicht weniger werbewirksam als Signale und Verkehrszeichen. Sogar das Pseudowissenschaftliche hat seinen Stellenwert in diesem Reizsystem. – Auf völlig andere Weise hat *Herbert Schneider*, den die *Galerie Thomas* anschließend aufwies, Elemente der Pop Art assimiliert. Er macht einmal Ernst mit der sogenannten «Volkskunst». Denn in Bayern gibt es sie tatsächlich noch in Gestalt von Marterln und Votivtafeln. Schneider holte diese Kunst von dem hohen Podest herunter, auf das Franz Marc und Kandinsky sie einst gestellt hatten, ihre unfreiwillige Komik für die Gegenwart auskostend. Deutsche Nachkriegspolitik (vor allem bayrische) aus der Marterlperspektive – mit Spruchtafeln, Röschen und Girlanden – es gab etwas zu lachen und war auch künstlerisch kein bißchen ärgerlich. Das Naive hat viele Facetten. Naivität in einem bisher kaum für möglich gehaltenen, dämonischen Sinne begegnet auch bei dem Kolumbianer *Fernando Botero*, den die *Galerie von Godula Buchholz* betreut. Als wir vor einem Jahr diesen großköpfigen Riesenzwergen zum erstenmal gegenübertraten, waren sie noch Spielzeug im Atelier des Malers, der Gauguin zu imitieren liebte. Inzwischen haben sich die Riesenzwerg selbständig gemacht und stellen sich als Volksheligen, Madonnen oder Familie Pinzon (was unserer Familie Müller entspricht) vor. Ballonköpfe mit kleinen, gefälligen Puppengesichtern sitzen auf winzigen Körpersockeln. Man fühlt sich an Kopfgefäße altmexikanischer Kulturen erinnert, doch sind diese Geschöpfe durchaus von heute. Immer sind sie ordentlich und adrett gekleidet, als postierten sie für ein Familienbild oder den Herrgottswinkel. Die Farben sind von vornehmer Kühle, die Formen – abstrakt genommen – angenehm. Schließlich verliert diese Gnomenwelt alles Befremdliche, weil's künstlerisch aufgeht.

Grauenregend dagegen ist die Dämonie des Polen *Maryan*, dem in Konzentrationslagern nichts erspart blieb (bei *Van de Loo*). Nackte Lemuren mit großen Köpfen, angetan mit den Streifen von Zirkusclowns, speien buntfarbenen Zaubers aus bleckenden Gebissen. Diese an die stets gleichen Zwänge gefesselte Phantasie wird formal von der Formenwelt Picassos gespeist, hat aber ihren eigenständigen Ausdruck. – Vorher

zeigte Van de Loo «Gestaltzeichen» des Malers Alfred Kremer, die Dr. Degenhart bekannt wurden. Gespenstische Visionen eines Sterbenden, wie von Erinnyen verfolgt. Schwarzweißtuschen in der malerischen Technik von Klexographien (als handle es sich um verätztes Metall) formen skelettierte Hände und Gerippe, Seelenvögel und Totenschiffe, Gehängte und Sonnenräder. Ein ganzes Arsenal von Archetypen taucht hier aus unbewußten Tiefen empor, dem Gesunden wohl einst bekannt, den an der Schwelle des Abgrunds Stehenden nun mit schattenhafter Gewalt bedrängend. Es ist schwer, sich der Magie dieser Blätter zu entziehen, weil hier ein Mensch des 20. Jahrhunderts archaischer Symbolik ungeschützt anheimfiel.

Die Gegenwelt einer kühlen, kalkulierbaren Clarté trat im vergangenen Halbjahr verhältnismäßig wenig hervor. Nicht genügend gefeiert blieben Bilder, Graphiken und Collagen von Moholy-Nagy (bei Dr. Klihm), dessen klare, gereinigte Formvorstellungen alle Lebensgebiete zu durchdringen strebten. Man wird diesen heute wieder so aktuellen Theoretiker einer neuen Optik noch stärker in den Vordergrund rücken müssen. – Vorher hatte Klihm an den Ungarn Ludwig Kaszak erinnert, der in den zwanziger Jahren im Sturm-Kreis verkehrte und mit Moholy

ein Buch herausgab. Überzeugend vor allem formenstrenge Photocollagen.

Die Zimmergalerie von Dr. Wezel brachte die so einfach erscheinenden und doch raffiniert versetzten Farbklaviaturen von G. Fruhtrunk (Paris) und danach schwarze Klappbilder von Rainer Jochims, die leider den Bogen des optisch noch Erfahrbaren überspannen. Ob sich Schwarz nun aus blauen, grünen oder rötlichen Lasurschichten aufbaut und dadurch nicht immer das gleiche Schwarz ist, kann nur für den in sein Problem verliebten Künstler von Bedeutung sein. Dem Betrachter sind des Kaisers neue Kleider nichts als schwarz; er wartet nun auf deren allmähliche Belichtung. – Zum Schluß sei noch eine Ausstellung der Kleinen Galerie von Dürr in Schwabing erwähnt, in der statische Op Art von Helmer, Kämmer, Staudt und Wilding präsentiert wurde. Alle basieren auf dem Phänomen schwarz-weißer oder farbiger Interferenzen, die sie zu manipulieren versuchen. Nichts bewegt sich hier wirklich, aber bei allen leistet das Auge einen Beitrag zu Scheinbewegungen, die es nun vollauf beschäftigen. Vielleicht ist es heilsam, unsere überforderte Aufmerksamkeit auf derlei Spiele zu lenken, die keine andere Aufgabe haben, als durch Konzentration zu entspannen.

Juliane Roh

Aus Zeitschriften

Finnland – USA

«Arkkitihti»

«Arkkitihti», 10–11, 1965 (SF), stellt einen weiteren Vorschlag zur Sanierung der Innenstadt von Helsinki vor. Als Ergänzung des Cityplans Alvar Aaltos (WERK-Chronik 2, 1966) entwarf Erik Krakström den Umbau eines Fabrikareals am Hafen Siltavuori zur Verwaltungszentrale des Konzerns Kone ja Silta.

In zehnstöckigen Bürobauten und vier

Verwaltungs- und Handelszentrum Kone Ja Silta am Silta Vuori-Hafen in Helsinki

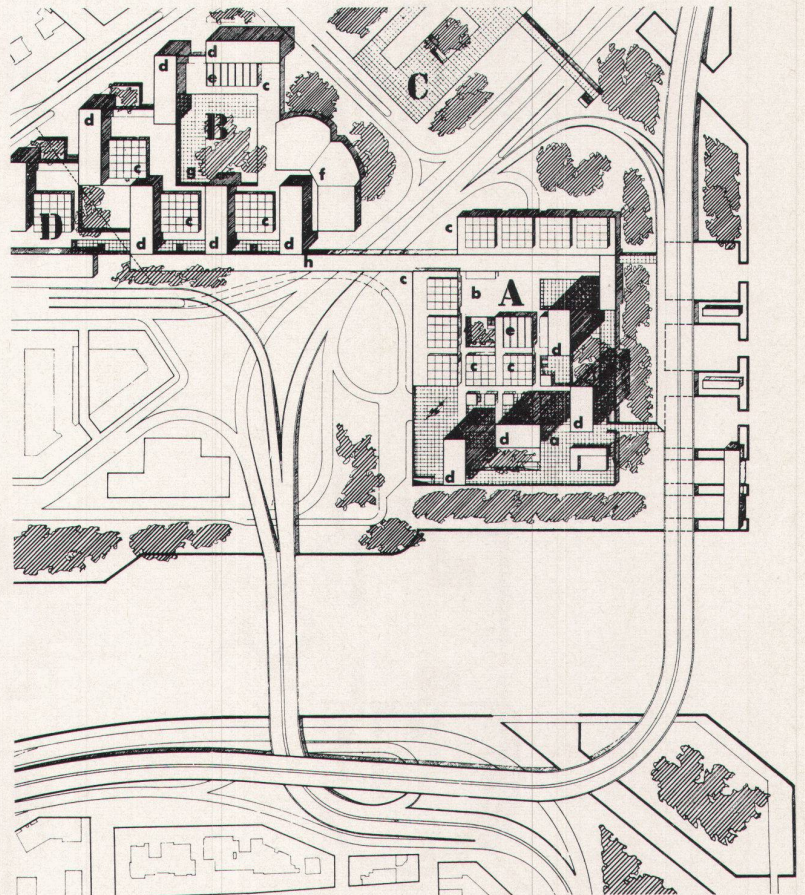
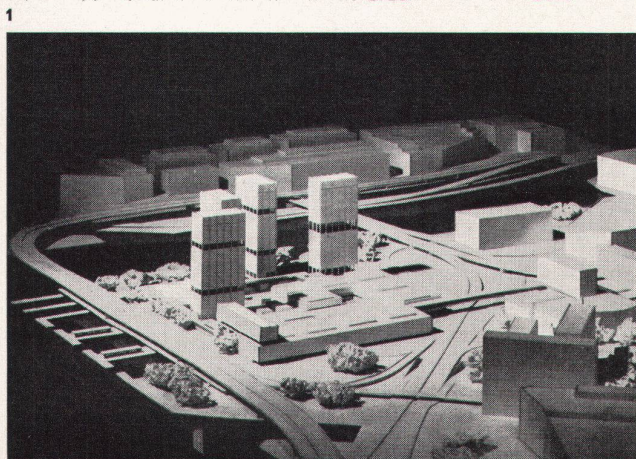
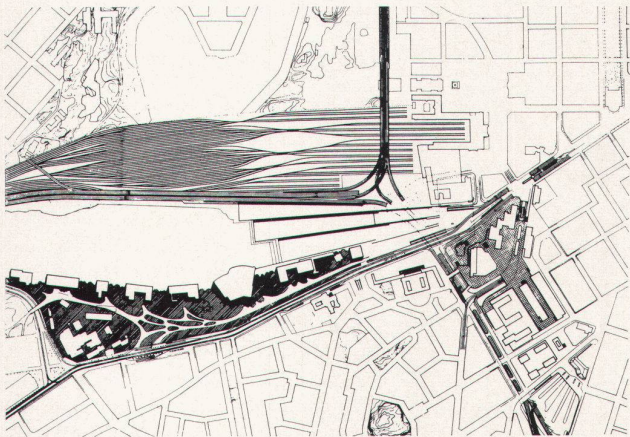
1 Alvar Aaltos City-Plan (s. WERK 2, 1966, S. 37*) und das Kone Ja Silta-Projekt

2 Modell

3 Lageplan

- a Fußgängerstraße +5,50 m
- b Einkaufsplatz +8,50 m
- c Warenhaus
- d Verwaltungsbauten
- e Ausstellungshalle
- f Unterhaltung
- g Einkauf
- h Gedeckte Fußgängerbrücke

Abbildungen aus: Arkkitihti 10/11, 1965



| | | | | |
|---------------------|---|---|---|--|
| Ascona | Galerie Castelnuovo | Gino Cosentino | 16. Juli – 16. August | |
| | Galerie La Cittadella | Cornelia Isumi Shigeru – Paul Suter | 25. Juni – 15. Juli 16. Juli – 5. August | |
| Auvernier | Galerie Numaga | Heckmann | 25 juin – 31 août | |
| Basel | Kunstmuseum | Neuerwerbungen und Geschenke 1965 des Kupferstichkabinetts | 18. Juni – 31. Juli | |
| | Kunsthalle | Alberto Giacometti. Stiftung und Werke aus Schweizer Besitz | 25. Juni – 28. August | |
| | Museum für Völkerkunde | Metall. Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen | 25. Januar – 30. November | |
| | Museum für Volkskunde | Hirtenkulturen in Europa | 22. April – 31. Januar | |
| | Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Riehentor | Janez Bernik Impressionisten von Manet bis Bonnard Jacqueline Stieger – Alfred Gruber | 2. Juni – 15. Juli 18. Mai – 16. Juli 11. Juni – 31. August | |
| Bern | Kunstmuseum | Sammlung Felix Klee | 26. Mai – 28. August | |
| | Kunsthalle | Mark Tobey | 9. Juli – 4. September | |
| | Anlikerkeller | Erwin Kohlund | 2. Juli – 24. Juli | |
| | Galerie Schindler | Kumi Sugai | 17. Juni – 16. Juli | |
| Biel | Kongreßhaus | 4. Schweizerische Plastikausstellung | 11. Juni – 25. Juli | |
| | Salle Socrate | Jacot – Guillard – Claudévard | 5. Juni – 15. August | |
| Eglisau | Galerie am Platz | Ernst Hebeisen | 16. Juli – 14. August | |
| Epalinges | Galerie Jeanne Wiebenga | Le merveilleux monde du peintre naïf | 9 juillet – 1 ^{er} août | |
| Frauenfeld | Galerie Gampiroß | Rudolph Kuenzi | 18. Juni – 21. Juli | |
| Fribourg | Musée d'Art et d'Histoire | Castro – Francine del Pierre | 23 juillet – 25 septembre | |
| Genève | Musée d'Art et d'Histoire | Eglise et Société Jeune gravure japonaise | 9 juillet – 31 juillet 9 juillet – 9 octobre | |
| | Musée Rath | Trésors de l'ancien Iran | 10 juin – 25 septembre | |
| | Athénée | Carzou | 7 juillet – 30 septembre | |
| | Galerie Krugier & Cie | Alexander Calder | 9 juin – 31 juillet | |
| Grenchen | Galerie Toni Brechbühl | Schärli – Distel | 9. Juli – 25. August | |
| Heiden | Kursaal-Galerie | Karl Opitz | 5. Juni – 13. Juli | |
| | | Bruno Gentinetta | 17. Juli – 24. August | |
| Lausanne | Musée des Beaux-Arts | 2 ^e Salon international de Galeries-pilotes 1966 | 12 juin – 2 octobre | |
| | Galerie Bonnier | Yves Klein | 26 mai – 30 juillet | |
| | Galerie Pauli | Julius Bissier | 6 juin – 13 juillet | |
| Luzern | Galerie Rosengart | Picasso | 15. Juni – 15. September | |
| Rapperswil | Galerie 58 | Emil Schulthess: China | 10. Juli – 4. August | |
| Rheinfelden | Kurbrunnen | Max Bänziger – Arthur Beyer – Josef Eggler – Fritz Schwendimann | 12. Juni – 13. Juli | |
| Rorschach | Heimatmuseum | Margrit Frey-Surbek | 17. Juli – 14. August | |
| St. Gallen | Kunstmuseum | Serge Poliakoff | 11. Juni – 31. Juli | |
| | Galerie Im Erker | Piero Dorazio | 28. Mai – 16. Juli | |
| | Galerie Zum gelben Hahn | Natalia Dumitresco – Oscar Gauthier – Alexandre Istrati – Carl Liner | 25. Juni – 26. August | |
| Schaffhausen | Museum zu Allerheiligen | Willi Baumeister | 11. Juni – 28. August | |
| Thun | Kunstsammlung | Karl Glatt – Peter Moilliet – Hans Stocker | 25. Juni – 14. August | |
| | Schloß Schadau | Berner Keramik | 2. Juli – 4. September | |
| Zürich | Kunsthaus | Retrospektive Oskar Kokoschka | 1. Juni – 24. Juli | |
| | Graphische Sammlung ETH | Zeichnungen französischer Meister | 11. Juni – 4. September | |
| | Kunstgewerbemuseum | Jiří Trnka: 20 Jahre Puppenfilm | 4. Juni – 31. Juli | |
| | Helmhaus | Rudolf Koller | 11. Juni – 17. Juli | |
| | Galerie Beno | Natalia Dumitresco | 1. Juni – 30. Juli | |
| | Galerie Suzanne Bollag | Leo Leuppi | 1. Juli – 2. August | |
| | Galerie Bürdeke | Milian Stoll | 25. Juni – 14. Juli | |
| | Galerie Form | Fulvio Roiter: Naquane | 24. Juni – 31. August | |
| | Gimpel & Hanover Galerie | Ben Nicholson | 6. Juni – 23. Juli | |
| | Galerie Semih Huber | István Pekáry | 9. Juni – 31. Juli | |
| | Galerie Daniel Keel | Deutsche Expressionisten | 14. Juni – 31. Juli | |
| | Galerie Obere Zäune | Jahrhundertwende | 8. Juni – 15. August | |
| | Galerie Orell Füßli | 13 Schweizer Künstler: Mittelmeerische Welt | 18. Juni – 13. August | |
| | Rotapfel-Galerie | Fritz G. Wartenweiler – Eugen Cunz – Ernst Giese | 9. Juli – 27. August | |
| | Galerie Staffelei | Juana Faure | 25. Juni – 21. Juli | |
| | Galerie Henri Wenger | Ecole de Paris | 1. Juli – 31. Juli | |
| | Galerie Wolfsberg | Graphik von Oskar Kokoschka – Mappenwerke | 30. Juni – 27. August | |
| | Zürich | Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock | Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung | ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr |