

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 10: **FAW - Fachausschuss Wohnen**

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Nutzungsbedingungen

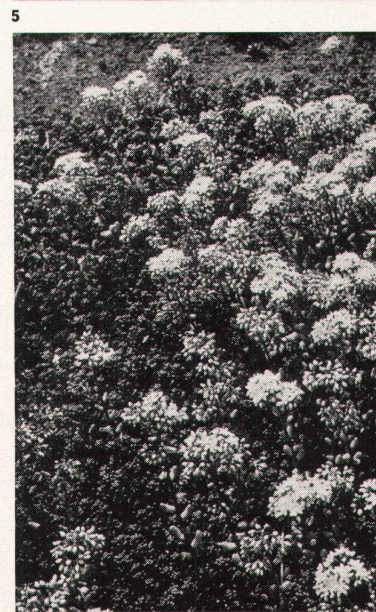
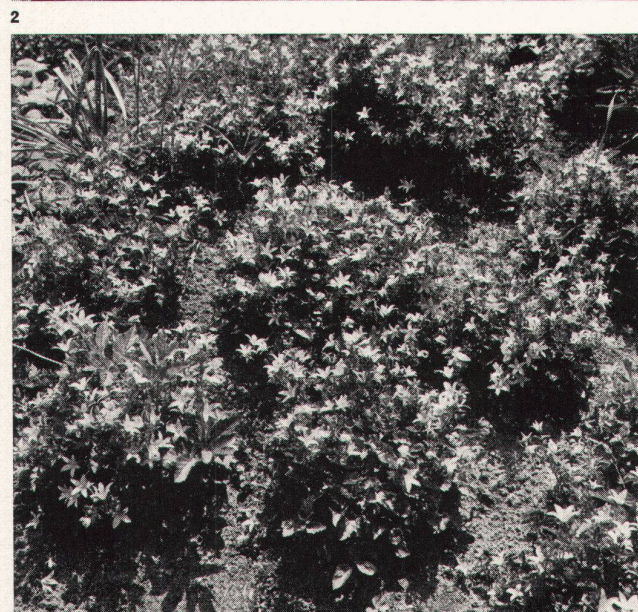
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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 Pflingstnelken, *Dianthus gratianopolitanus* «Blaureif»
- 2 Karpateglockenblume, *Campanula Carpatica* var. *turbinata*
- 3 *Campanula Poscharskyana*
- 4 Büschel-Ehrenpreis, *Veronica teucrium* «Knallblau» vor einem Wacholder, *Juniperus sin. Pfitzeriana*
- 5 Kriechwacholder, *Juniperus horizontalis*
- 6 Weißer Mauerpfeffer, *Sedum album f. murale*

Photos: 1-3, 6 Georg Baur, Hamburg; 4, 5 Jeanne Hesse, Hamburg

(*Sedum acre*), auch Scharfe Fetthenne genannt, sowie das Katzenpfötchen (*Antennaria dioica* «tomentosa»). Beide sind anspruchslos und gedeihen im Trocken.

In kalkfreiem Torfboden, zwischen und vor Rhododendron, da wo die Sonne eben noch hinkommt, kriecht die Rebhuhnbeere (*Gaultheria procumbens*) gerne. Ein Beet mit der immergrünen weißblühenden Schleifenblume (*Iberis sempervirens* «Elfenreigen») unter höheren Stauden sieht das ganze Jahr gepflegt aus.

In größeren Gärten bildet Kriechwacholder (*Juniperus horizontalis*) eine interessante immergrüne Fläche. Zwischen dessen Verwandten, den aufrechten Wachholdern (*Juniperus sinensis* Pfitzeriana) dient der Büschel-Ehrenpreis (*Veronica Teucrium* «Knallblau») als silberschimmernder Teppich. Auch Schekken-Knöterich (*Polygonum affine* «superbum») kann, wie noch viele ungenannte, größere Flächen decken und beleben.

J. Hesse

Ausstellungen

Zürich

François Stahly

Kunsthaut

13. August bis 17. September

François Stahly, der in der Schweiz aufgewachsene französische Bildhauer deutsch-italienischer Abkunft, ist dem schweizerischen Kunstfreund schon lange durch da und dort ausgestellte



1



2

1 François Stahly, *Victoire de Tassajara*, 1961. Zedernholz. Französischer Staatsbesitz

2

2 François Stahly, *L'été de la forêt*, 1965/66. Eichenholz. Photos: Walter Dräyer, Zürich

Werke – vor allem auch durch seine Fontäne in der St. Galler Hochschule –, durch Abbildungen und durch seine langjährige Mitarbeit an WERK und GRAPHIS bekannt. Walter Herdeg gab – mit einer Einführung von Carola Giedion-Welcker – für die Galerie Jeanne Bucher in Paris eine vorzüglich illustrierte Monographie Stahlys heraus. Eine Reihe junger Schweizer Bildhauer arbeitete auch in seinem Atelier in Meudon mit. Dennoch bedurfte es dieser großen Werkschau des Zürcher Kunsthauses, um den großen Umfang und die ganze Bedeutung seines Beitrages bewußt zu machen. Was schon das einzelne Werk hatte vermitteln können, waren Gehalt und plastische Gestaltprobleme. Stahly, ein Schüler Charles Malfrays an der Académie Ranson, war frühzeitig im geistigen Um-

kreise von Brancusi und Arp zu Hause, und unter den Angehörigen der eigenen Generation arbeitete er mit den Architekten Pinsard, Herbé, dem Bildhauer Etienne-Martin zusammen. Der psychische Untergrund seines Schaffens trat früh in Holzplastiken wie «Les pousses» (1941–1945) und «Le doigt» (1938–1942) zutage: Stengel- und Knospenformen, die noch im Wachstum begriffen erscheinen. Immer wieder schöpfte seine Phantasie aus den Erscheinungen des Werdens, Wachsens, Schwellens, Sich-Entfaltens in der Natur. Die meisten seiner Gestalten suggerieren einen Formwandel, nicht allein von organischen Gebilden, sondern auch von Wolken, züngelnden, blakenden Flammen, von erodiertem Gestein. Oft hat man den Eindruck – und es ist auch tatsächlich der Fall –, daß die Arbeit des Künstlers nur für einen Augenblick ausgesetzt hat und daß sie ihre differenzierende oder abschleifende Tätigkeit noch weiter fortsetzen wird. Das Lieblingsmaterial Stahlys ist darum das Holz, und eine dominierende Stellung in seinem Werk nehmen jene Plastiken ein, in denen sich die reale Wachstumskraft der Natur und die vergeistigend-modellierenden Eingriffe des Bildhauers treffen: die riesigen Wurzelstöcke, die zu «Gestirnen», «Vogelkämpfen», «Meersternen» wurden.

Doch beschränken sich Stahlys Plastiken nicht auf die einfache Konstatierung vegetativen Lebens. Mit Recht weist Carola Giedion-Welcker darauf hin, daß das Kunstwerk für Stahly dem geheimnisvollen Urgrund der Natur entspringt. Seine Großplastiken können darum den sakralen Charakter eines Mals annehmen («Arbre de Vie», 1961; «Le Gardien du Seuil», 1961; «Palo Alto», 1965), und in natürlichem Übergang dienen einzelne seiner Reliefs kirchlichen Räumen (die Relieffenster in Baccarat, die Mauer der vatikanischen Kapelle in Brüssel 1958).

Was aber erst diese Ausstellung darzustellen vermochte, das ist einerseits der Umfang dieses Schaffens nicht allein im quantitativen Sinne; auch die Fülle der Formgedanken, der handwerklichen Realisierungen, der Anwendungsbereiche hat etwas vegetativ Quellendes. Neben bewußt konzipierten strengen Formen der um 1953 entstandenen Werke – «Coquille», «Ecllosion», welche Stahlys größte Annäherung an Brancusi bezeichnen – und einzelner Monumentalwerke stehen Körper, die immer wieder aus anderen Keimen zum Wachstum drängen. Dazu gab diese Ausstellung erst den richtigen Begriff von Stahlys Schaffen im Raum. Enggeschlossene mehrteilige Gruppen treten auseinander, werden von Luft durchflossen, gruppieren sich locker um einen kompakten Kern, werden zum Formenwald und sind schließlich durch-

schreitbar. «Le portique», 1964, aus ur-altem Eichenholz wie das wiedergeborene Wrack der Gustav Wasa in Stockholm, empfängt den Betrachter mit einem kantigen Portal und leitet ihn durch eine kurze Allee von immer höher empor-schießenden gerundeten Gebilden zur feierlichen Zentralfigur.

Es ist kein Wunder, daß Stahly schließlich vom «künstlerischen Schmuck» fremder Bauten weg zu selbständigen architektonisch-skulpturalen Projekten gelangt, zu einem Labyrinth aus Marmorformen für ein Universitätsgelände und zu einem Freilufttheater, bei dem nicht allein die Bühne mit ihren Aufbauten, sondern auch die Zuschauerfläche mit ihren Sitzblöcken ein plastisches Kontinuum bilden. In folgerichtiger Entwicklung erwächst aus Stahlys Schaffen das aktuelle Problem der Sculpture habitation. Die schöne Ausstellung im großen Ausstellungsraum des Zürcher Kunsthauses machte durch ihre Gesamtdisposition wie durch einzelne Gruppen diese architekturenschaffenden Eigenschaft von Stahlys Werk eindrucksvoll sichtbar.

Heinz Keller

Zofingen

Heini Widmer

Galerie Zur alten Kanzlei

13. August bis 11. September

Heini Widmer ist kein Unbekannter. 1927 ist er in Wettingen geboren, seit 1958 lebt er in Zofingen. Seither hat er an verschiedenen Bezirksschulen des Aargaus Zeichenunterricht erteilt, 1962 wurde er an die Kantonsschule Aarau berufen. Die Aufgabe der Kunsterziehung blieb für ihn allerdings nicht auf die Schulstube beschränkt: 1960 stellte er die Ausstellung «Moderne kirchliche Kunst und Architektur in der Schweiz» und 1963 die interessante Schau «Mensch und Planung» zusammen – Veranstaltungen, die in der ganzen Schweiz Beachtung fanden.

Aber es war einem bisher entgangen, daß dieser initiativ Kunstpädagoge im Grunde ein berufener Maler ist. Zwar wurde er schon mehrfach mit dem Bundesstipendium bedacht – aber noch nie war eine größere Werkgruppe von ihm zu sehen. Nicht zufällig hat Widmer seine erste Ausstellung – die allerdings nur die Entwicklung innerhalb der vergangenen fünf Jahre umfaßt – mit einem ausgesprochen pädagogischen Habitus aufgebaut. Es ging ihm nicht nur darum, sein eigenes Schaffen vorzuführen, sondern eine allgemeine Problematik der modernen Kunst zu illustrieren: den Vor-



Ernst F. W. Kiefer, Elefantenkäfer. Tempera

gang der künstlerischen Abstraktion, den er selbst – seit den Jahren des Studiums an der Malakademie von André Lhote (1947–1952) – selbstkritisch und selbstbewußt (im ursprünglichen Sinne des Wortes) in verschiedenen Richtungen durchexerziert hat. Für den Maler-Lehrer Widmer bedeutet künstlerisches Schaffen das bewußte Durchleben eines Prozesses, der in jedem Stadium neue intellektuelle Probleme stellt, die – und hier liegt für ihn das Entscheidende – auf der Ebene einer soliden Kenntnis des Métier bereinigt werden. Métier: das heißt Kenntnis der Gesetze einer «peinture» im französischen Sinne, aber auch schöpferische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Collage und tachistischer Technik.

Entscheidend ist, daß von Widmers Bildern – über das Lehrhafte und Explikative hinaus, das ihnen bis zu einem gewissen Grade eigen ist – eine durchaus eigene, intensive künstlerische Strahlung ausgeht. Die dunklen Collagebilder, deren Herkunft von einem realistischen Landschaftsausblick noch knapp zu erahnen ist, sind intensiv in ihrem schwermütigen Stimmungsgehalt – wenn auch die Bildmittel maßvoll, beinahe zögernd eingesetzt werden. Besonders eindrucksvoll ist die monumentale Serie der «Mistral»-Bilder. (Die Vorstudien dazu sind in der Provence entstanden; es gehört zur helvetischen Korrektheit des Malers, daß er diese Skizzen und Entwürfe nicht zeigt, sondern nur mit «fertigen» Endprodukten aufwartet.) Es sind Meditationsbilder, in denen Erinnerungen an provenzalische Landschaften und Architekturen in ein strenges Bildgefüge übertragen sind, eine Bildarchitektur, die von einer kostbar-würzigen und innigen Farbe durchglüht wird.

S.v.M.

Schaffhausen

Willi Baumeister (1889–1955)

Museum zu Allerheiligen

11. Juni bis 21. August

Ein gutes Jahrzehnt nach dem Tode des Künstlers hat der Deutsche Kunstrat diese 120 Werke umfassende Ausstellung zusammengestellt, die in Schaffhausen ihre Reise durch Europa angetreten hat. Sie ist nicht nur eine hervorragende Dokumentation des Werkes von Baumeister von der Frühzeit (1910) bis zu dessen Tode geworden, sondern auch eine Spiegelung der mannigfachen Tendenzen europäischer Malerei in einer bewegten und bedrohten Zeit und darüber hinaus ein bekenntnisthaftes Sinnbild eines faustischen Menschen, der die Erschütterungen dieser Zeit nicht nur in seinem Werk mit seismographischer Feinheit registriert und verarbeitet, sondern in immer neuen Ansätzen Wege sucht, auf denen sich alles Zeitbedingte in zeitlosen Urbildern überwinden läßt.

Charakteristische Züge Baumeisters, die sich von den frühesten bis zu den letzten Werken zeigen, sind eine immer wache Verantwortung dem malerischen Handwerk gegenüber, ein nie erlahmender Wille, alles Übernommene nicht nur zur formalen Perfektion zu treiben, sondern es auch zu vertiefen auf ein Absolutes hin und damit das Bild nicht im Sinne des Expressionismus zum persönlichen Bekenntnis, sondern zum allgemeinen Symbol, zur Hieroglyphe zu gestalten. Sein Weg führt vom stilisierten Gegenstand zur Abstraktion und damit vom Äußeren zum Inneren. An diesem Weg stehen anregend die Großen der modernen Malerei: Adolf Hölzel und Cézanne als eigentliche Lehrer, Picasso, Joan Miró und Fernand Léger als Vermittler neuer Stoffwelten und Formmöglichkeiten, Klee, archaische Felsbilder und chinesische Schriftzeichen als Wegweiser in die Tiefendimensionen des Unbewußten, und endlich sind dem Maler auch große Werke der Weltliteratur, vom Gilgamesch-Epos über das Alte Testament bis zu Shakespeare und «Faust», zum schöpferischen Erlebnis geworden.

Die Ausstellung zeigte in ihrer vorwiegend chronologischen Anordnung die Folgerichtigkeit von Baumeisters Entwicklung auf eine absolute Malerei hin, in der die schöpferische Phantasie sich ohne Einschränkung durch Gegenstände, durch konstruktive Prinzipien, durch Gesetze der Fläche und des Raumes in der Farbe realisieren kann. Die Stationen des Weges bleiben zwar sichtbar wie Erinnerungen, die in immer neuen Synthesen aufgehen: die in den zwanziger Jahren vorherrschenden Elemente des Kubismus und Konstruktivismus werden,

wohl auch mitbedingt durch die Zeitereignisse und die damit beschworene Existenzangst, abgelöst durch gegenstandslose Gleichnisse aus dem Reich des Unbewußten (Ideogramme und Eidosbilder um 1940), und beide Pole verschmelzen in den Spätwerken zu metaphysischen Träumen, in denen Urformen, graphische Elemente und ausdrucksgehaltene Farben durch geheimnisvolle Raumtiefen ein geisterhaft schwebendes Spiel treiben. Wesentlich ist, daß Baumeister die Irrealität des Raumes im Erlebnis des Menschen, die Spannungen, Ängste und Hoffnungen unserer Zeit mit den Mitteln der Farbe zu Schöpfungen verdichten kann, die auf Grund ihrer Eigengesetzlichkeit trotz aller manieristischen Grenzüberschreitungen in sich geschlossen und harmonisch wirken.

H.St.

St. Gallen

Zeitgenössische Kunst aus dem Bodenseeraum

Kunstmuseum

13. August bis 25. September

Rund um den Bodensee befinden sich einige kleinere Museen, in deren Ausstellungsprogramm natürlich auch die ortsansässigen Künstler Beachtung finden. Bregenz unternahm wiederholt große Anstrengungen, wobei der Blick freilich oft in die Vergangenheit gerichtet war. In Deutschland dürfte sich das Museum «Die Fähre» in Saulgau am sichersten und vorurteilslosesten mit der Gegenwart beschäftigen. Sein Leiter, Bruno Effinger, wurde beigezogen, um die deutschen Künstler für St. Gallen auszuwählen. In jedem der drei Länder galt es fünf der besten zu finden. Dabei sind verschiedene recht eigenwillige Künstler zum Vorschein gekommen.

Aus Deutschland ist Peter Mell, ein junger Maler, der seine Laufbahn eben begann, mit sensiblen Zeichnungen vertreten. Der Holzbildhauer Franz Bucher und Emil Kiess, dessen Radierungen ein ausgeprägtes Gefühl für graphische Werte verraten, haben in Deutschland schon Beachtung gefunden. Von den älteren Malern, Erwin Henning und Ernst F.W. Kiefer, scheint Kiefer noch nicht die Anerkennung erlangt zu haben, die seinen eigenwilligen Bilderfindungen gebührt.

In Österreich dominieren die Plastiker. Herbert Albrecht und Walter Salzmann entstammen der Schule von Fritz Wotruba, der von Wien aus einen starken Einfluß ausübt. Emil Gehrre strebt geometrisch vereinfachte Formen an, die

monumentale Ausführung fordern. Hubert Berchtold zeigt expressive Malereien und Fritz Kréal zarte Blätter mit Blumen- und Landschaftsmotiven.

Die Ostschweiz vertritt Johanna Nissen-Grosser mit märchenhaften Applikationsteppichen. Walter Burger hat mit kleinformatigen, schmuckhaften Malereien eine sehr glückliche, neue Ausdrucksform gefunden. Josef Eggler zeigt leicht hingeschriebene Malereien, die seine frühere Schwerblütigkeit nicht mehr erkennen lassen. Carl Roesch ist mit seinen kleinformatigen Alterswerken vertreten, die frühere Figurenkompositionen weiterentwickeln. Ferdinand Gehr vermag die Glut seiner Farben auf großem Format noch zu steigern. R. H.

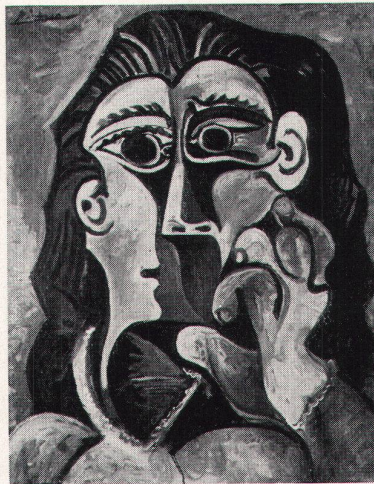
Luzern

Picasso – deux époques

Galerie Rosengart

15. Juni bis 15. September

Die Eindrücke von der diesjährigen Picasso-Ausstellung bei Rosengart sind zunächst verwirrend, beunruhigend. Jedes der 17 gezeigten Werke realisiert in mehr oder weniger extremer Formulierung eine der Möglichkeiten des Sehens und des Schaffens, die dem Künstler sozusagen simultan zu Gebote stehen: jede Gestaltung ist neu; gerade vor seinen jüngsten Werken hat man immer wieder den Eindruck, mit einem gewaltigen, elementaren Ereignis konfrontiert zu sein. Picasso macht es einem nicht leicht: denn er zeigt vielfach, wie es scheint, nur eine erste Etappe der Verarbeitung dieses künstlerischen Ereignisses zu dem, was man ein «Bild» nennt – diesen Eindruck gewinnt man vor dem gewaltigen «Grand nu» von 1964, einem Bild, das, bei aller Vollendung in der Wiedergabe einer Vision, in einer beinahe beängstigenden Weise «unfertig» ist. Bedrohtes und gesichertes Dasein wird in dieser Kunst beschworen; oft in stürmischer, erscheinungshaft-enigmatischer Vision, wie in der «phosphoreszierenden» «Jeune femme» von 1963 – dann wieder in kostbar-ornamentaler Umschreibung, wie in der handwerklich wie künstlerisch gleichermaßen vielschichtigen Darstellung «Jacqueline de profil» von 1963 und in dem großen Atelierbild von 1964, in dem knisterndes und flackerndes Leben in ein dichtes ornamentales Gewebe aufgefangen ist. Die reizvolle Filzstiftzeichnung, die Picasso für das Plakat schuf, gehört in diese Gruppe. Daneben und dazwischen ist hier eine monumentale Folge von Darstellungen menschlicher Physiognomien versam-



Pablo Picasso, Grande tête, 1961/62. Galerie Rosengart, Luzern

melt. Sie hebt an mit der «Femme assise aux mains jointes» von 1960, bei der die Zeichnung der Umriss- und der Binnenformen sich zu einem zugleich metallisch und textil wirkenden Gewächs verdichten. Dann die «Grande tête» von 1961/62, die «Buste de femme au ruban bleu» von 1962, der herrliche «Guerrier (d'après Poussin)» von 1962 und die «Tête bleue» von 1963. Ein stets reicheres und umfassenderes Sich-Hineinsehen in verschiedene Bewußtseinsstufen des Menschen scheint hier gegeben; wie Schattenrisse innerer Gesichte werden sie aus seinen physiognomischen Umrissen herauspräpariert oder in diese hineinprojiziert – wobei Picassos souveränes Jonglieren mit Positiv- und Negativformen zur Wirkung gelangt. Seelenarchitekturen, in denen – jedesmal in neuer Verteilung – Ahnungen und Gewißheiten, Ängste und Freuden, Stimmungen des Friedens oder der Auflehnung, der Aggression oder der Flucht, der Lust oder des Grauens aufleuchten.

Die Gruppe der Darstellungen von Maler und Modell (die man diesen Sommer in einer großartigen Auswahl in Recklinghausen zu sehen bekam) ist durch ein originelles Beispiel («Peintre au travail», 1965) vergegenwärtigt: der alternde Maler, ganz Auge und Gesicht, mit jungem Leben konfrontiert – eine Vision, in der sich Lebenshunger und Selbstironie in einem vehementen und zugleich heitergelösten bildnerischen Gestus begegnen.

Die wenigen älteren Bilder, die zwischen der Hauptgruppe der Werke von 1960 bis 1965 eingestreut sind, wirken – gegenüber dieser äußerst lustbetonten Malerei des alten Picasso – abgeklärt und klug. In dekorativem Arrangement ist die «Femme au miroir» von 1937 gegeben. Ein herrliches, klassisches Werk ist das

Stilleben von 1934, wo ein mildes Septemberlicht durch das geöffnete Fenster hereinströmt und Glas, Blumenvase, Fruchtschale und Tischtuch wunderbar verklärt. S.v.M.

Locarno

Lucio Fontana

Galleria Flaviana

27. Juli bis Ende August

Es war die Skizze einer Ausstellung des 1899 in Argentinien geborenen Fontana, der bei der diesjährigen venezianischen Biennale den italienischen Großen Preis für Malerei erhalten hat. Einige mit dem Messer geschnittene Bilder in jener oft angezweifelte Technik, die, entstanden aus Überdruß an den traditionellen Bildtechniken, von Fontana als Spazialismo bezeichnet worden ist. Die Technik, so primitiv sie scheinen mag, kommt uns als ein originaler Einfall vor, aus dem sich bildmäßige Möglichkeiten und Beziehungen ergeben: Wölbungen, kleine Abgründe oder Schluchten mit merkwürdigen Randphänomenen und Hell-Dunkel-Wirkungen. Es ist eine seriöse Bildwerdung, keine «glatte» Bastelei, bei der man nicht weiß, ist es Spaß, Sensationstrieb oder Schreckung. Wie lange allerdings diese künstlerischen Möglichkeiten vorhalten, die Fontana ja auch auf die Plastik angewendet, ist schwer zu sagen. Bemerkenswert und positiv ist, daß sich bis jetzt kaum Nachahmer Fontanas auf den Weg gemacht haben und daß keine Anzeichen für das Entstehen einer «Schlitzmode» feststellbar sind. Kämen sie, so wäre es höchst bedenklich.

Das Rückgrat der kleinen Ausstellung bildeten die aufgereihten Seiten einer vor kurzem erschienenen Neuausgabe von Fontanas 1946 geschriebenem Manifest des Spazialismo (in Spanisch, Englisch und Deutsch), der Abbildungsproben nach Bildern und Plastiken Fontanas beigelegt sind. Das Ganze in anspruchsvollem großem Format und trotz einigen Zweifeln an der weiter gehenden Bedeutung dieser Gedanken doch eindrucksvoll. Es sind durchdachte Gedankengänge, nicht nur so hingeworfen pour épater alt und jung.

Auch diesmal hat R. Bianda, der Leiter der Galleria Flaviana, einen originellen Katalog vorgelegt. Er enthält einen kurzen Auszug aus der Würdigung Fontanas, die Gillo Dorfles für die Biennale verfaßt hat, vor allem aber acht originale Schneidearbeiten Fontanas, die zwar etwas zu hübsch sind, aber durch ihre Sauberkeit und Eleganz etwas Bestechendes haben.

H.C.

Arp*Galleria Flaviana**21. Mai bis Ende August*

Die Arp-Ausstellung der Galleria Flaviana war die letzte, die noch zu Lebzeiten Arps stattgefunden und an deren Vernissage am 21. Mai er in lebensvoller Laune teilgenommen hat. Einen halben Monat später hat er in Basel die Augen geschlossen.

Die zweite Auflage des ausgezeichnet zusammengestellten Kataloges – er enthält Aussagen und Gedichte Arps sowie Abschnitte aus Tzara, Breton und Mondrian – hält in kleinen Reproduktionen die Erinnerung an die Vernissage fest, und gleichsam als Epilog schließen sich Bilder vom Begräbnis an. Der Katalog erscheint also in mehrfachem Sinn als Dokument, an dem die Direktheit der Entstehung zu spüren ist. Arp hat in Soloduno unmittelbar neben Locarno gute Jahre verbracht. Seine und seiner Frau Stiftung für das moderne Museum im alten Castello, sein Atelier und seine Werkstatt, wo sich bis zu den letzten Stunden die Kunst realisierte, haben der Stadt ein Signum gegeben, dessen Wirkungen vielleicht in späteren Jahren sichtbarer werden, als sie es heute sind. Die Ausstellung selbst, die etwa einen Monat dauern sollte, ist bis Ende August weitergeführt worden. Sie enthielt eine Reihe von Skulpturen und Reliefs zu meist aus Arps letzten Schaffensjahren, aus denen nach seinem Hinschied – es ist gewiß nicht nur Einbildung – schon etwas von zeitlicher Entrückung weht. Arps Vorstellung kreiste um die Begriffe fundamentaler Schönheit, bei der sich Zeitgenössisches mit längst Vergangenen, Kykladischem vermählt – Zeichen der Unerschöpflichkeit des Schönen, das im Kosmos und im menschlichen Geist beschlossen liegt. Neben den Skulpturen hingen in allerletzter Zeit entstandene Collagen, tellurische und Mondgebilde merkwürdiger Art, mit Binnenzeichnung und Schattierung, die bei Arp sonst selten vorkommen. Es sind traumhafte Visionen wie zu Kindermärchen – Männer oder Wesen im Mond gleichsam –, wie sie von den deutschen Romantikern formuliert worden sind. Das Plakat der Ausstellung, das auch als lithographiertes Einzelblatt erschienen ist, entspricht diesen Collagen. Es ist wohl eine der letzten Arbeiten Arps.

H.C.

Brig**Michel Ciry – Mario Avati***Galerie Zur Matze**15. Juni bis 20. August*

Nachdem die Galerie letzten Sommer deutsche Maler des «Neuen Realismus» ausgestellt hatte, lud sie dies Jahr die zwei Pariser Künstler Michel Ciry und Mario Avati ein, deren Werk eher noch ausgeprägter im Zeichen des «Retour à la nature» stand. Ciry war mit einer Reihe von figuralen Tuschzeichnungen und mit religiösen Radierungen vertreten; Avati zeigte in zahlreichen Originalzeichnungen und Schabkunstblättern (Mezzotinto) ausschließlich Stilleben.

Die Herausforderung an die Malerei der letzten hundert Jahre, die Ciry in seinen oft eklektisch anmutenden Ölgemälden und in den Aquarellen unternimmt – greift er doch in Auffassung und Technik zur Romantik zurück –, war bei den Zeichnungen einzig im Gegensatz der organisch gespannten Profilinien zur spröden, abstrakten Gewandung zu verspüren.

Mario Avatis Werk zeugte dagegen von tieferer Verwurzelung in der modernen Tradition. In einzelnen Blättern spukte noch die Welt J. Ensors, in dessen Nähe ihn das frühere Werk gerückt hatte. Die meisten Werke waren aber Ausdruck des neuen Willens zu strenger Formgebung bei einer Komposition, die in ihrer gegensätzlichen Betonung der Blatthälften manieristisch anmutete. Als Meister der seltenen Mezzotintotechnik ließ Avati ferner Partien der Gegenstände in künstlichem Bühnenlicht aufleuchten, Wirkungen, die dem Werk einen kräftigen Zug ins Metaphysische verliehen. W.Rn.

Berlin**Junge Generation – Maler und Bildhauer in Deutschland***Akademie der Künste**5. Juni bis 10. Juli*

Die Berliner Akademie der Künste arbeitet nach Prinzipien, die dem, was gemeinhin als akademisch bezeichnet wird, diametral entgegengesetzt sind. Sie sieht (nach den Worten Hans Scharouns, ihres Präsidenten) «ihr Ziel in der Förderung einer lebendigen Kunstentwicklung abseits aller dogmatischen Betrachtungs- und Handlungsweise». Konsequenterweise öffnet sie ihre Tore weit dem Radikalen, Neuen, Ungewohnten, dem Gewagten. Es beginnt bei dem von Werner Düttmann errichteten Gebäude, das in bester Weise eigenwillig, nonkon-

form ist, ohne nach Sensation zu spielen. Es setzt sich bei Scharouns Mitarbeiterstab fort mit Peter Löffler (aus Zürich) als Generalsekretär, mit Elisabeth Killy und Walther Huder, denen neben anderem die Ausstellungen anvertraut sind, und führt zu den literarischen und musikalischen Veranstaltungen und Symposien, bei denen die aktuellsten Fragen in den Mittelpunkt gestellt werden.

Die Ausstellung des vergangenen Sommers stand im Rahmen einer generellen Manifestation «Junge Generation», die bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater und Architektur umfaßte. Will Grohmann hatte sie auf eigene Gefahr zusammengestellt. In der Einleitung zum Katalog, in dem von jedem der Ausgestellten ein Werk in verhältnismäßig großem Maßstab reproduziert ist, setzt sich Grohmann mit den «Erschwernissen» für das Entstehen von Kunst in unsrer Zeit auseinander: mit der ins Ungemessene gewachsenen Produktion, mit der Negierung von Tradition oder Kontinuität und mit der Windeseile der Kommunikationsmöglichkeiten. Obwohl Grohmann hier Grundgefahren sieht, die die Kunst von der Kunst zu entfernen drohen, bleibt er ein weiser Optimist und gräbt nach den kleinsten Spuren des Positiven. Richtig. Uns scheint allerdings primär Warnung am Platz zu sein bei aller Überzeugung, daß auf eine Periode der wenn auch noch so heiteren und einfallsreichen Zerfahrenheit automatisch eine Zeit neuer Zusammenfassung kommen wird oder kann.

Unter junger Generation waren hier die Fünfundzwanzig- bis Fünfundvierzigjährigen verstanden, Maler, Plastiker, Bastler, Banalisten, das heißt solche, die Krasses und Harmloses im Banalen zum Thema machen. Dementsprechend besaß die Ausstellung ein vielseitiges Gesicht. Auf der anderen Seite wirkte sie merkwürdigerweise monoton. Wieso? Weil die scheinbare Vielseitigkeit nicht einem organischen Zusammenhang, sondern der Absicht entspringt, nicht einer bestimmten form- oder gestaltbildenden Absicht, sondern der Absicht als solcher? So groß der Aufwand an Phantasie oder, um in der billigeren Region zu bleiben, an Einfall, so gering die wirkliche Überraschung. So deutlich der Zweck, zu schrecken, so harmlos (oder eben nur vordergründig grausig) die Wirkung. Man wird den Eindruck nicht los, daß das mit Aplomb in Erscheinung tretende scheinbar Neue im Augenblick seines Erscheinens abgebraucht, schal wird.

Daß trotzdem Qualitätsunterschiede erkennbar sind, zeigt, daß selbst in diesem seltsamen Zustand – für den die Zeit verantwortlich ist – das Talent sich tröst-

licherweise durchsetzt. Von hier aus gesehen sind einige «Verfasser» hervorzuheben: im Umkreis des Abstrakt-Expressionistischen, der hier fast wie aus längst vergangener Zeit erscheint, die Plastiker E.R. Nele, Brigitte Meier-Denninghoff, Cimiotti, im Gebiet des Konkreten (im weitesten Sinn) Pfahler, Kriwet, Quinte, Fruhrunk, bei den Kastenmachern Kampmann und Lenk, bei Signal und Pop-Art Gaul, Alvermann, Vostell (am Rand), Klapheck, bei Zéro Uecker, wogegen Mack und Piene enttäuschten, als Repräsentant des kinetischen Sensualismus Haese und schließlich auch Wunderlich, dessen Kunst ein Konglomerat von Realistik, Makabrie, Romantik, unerfreulichem Exhibitionismus ist, dem

ein darstellungstechnisches großes zeichnerisches Talent zugrunde liegt – um so schlimmer.

Es machte den Eindruck, daß die Ausstellung sich ausgesprochen an die junge Generation wendete, die auch das Hauptkontingent der Besucher stellte. Besonders jeweils am Freitagabend, wenn eine Beat Band in der Ausstellung zum Tanz aufspielte. Eine gute Idee, nicht nur als Attraktion für die Jugend, sondern auch um Querbeziehungen entstehen zu lassen. Allerdings: vom Resultat waren wir auch nicht sehr entzückt. Was optisch frivol bis wild auftrat, war in Wirklichkeit ebenso lahm wie die hier versammelte «Kunst».

H.C.

bemerkenswert, daß, nachdem Alain Jouffroy die Nouveaux Réalistes, die Erfinder und Fabrikanten ungewöhnlicher Objekte, die Neodadaisten und andere Imaginiers unter dem Sammelbegriff der «Objecteurs» lanciert hat, nun auch der Salon de Mai diese neue Kunstgattung vorführte, und zwar unter dem Titel «Objet». Eine Unmenge verschiedenartiger Werke in vielerlei sehr untraditionellen Techniken waren hier versammelt. Man fand da erstaunliche Klebereien, Photomontagen, auf technischen Haushaltsgegenständen mit Gips aufgetragene Gebilde oder durch Farbe oder Plazierungsraffinements der Wirklichkeit verfremdete Alltagsdinge. Auch der herausgegriffene, unverändert präsentierte Gegenstand wurde hier zum Ausstellungsobjekt erhoben. Was für den Uneingeweihten noch oft als Spiel wirkt, will eine neue, adäquate Aussage über die veränderten soziologischen und psychologischen Verhältnisse in unserer Umwelt sein.

Als Schock für das Publikum des Salon de Mai wirkte vor allem das spektakuläre Auftreten der «Objecteurs» in so großer Zahl. Wer das Phänomen ihrer Bewegung schon länger beobachtete, konnte feststellen, daß sie schon wieder gewisse Bindungen eingehen und Verbindungen mit zeitgenössischen Denksystemen anstreben. Manche Nichtkonformisten verschmähen auch den Gebrauch spezifisch traditioneller Mittel nicht, wenn sie sich der Übermittlung ihrer weltanschaulichen Anliegen dienlich erweisen. Andere hingegen erschöpfen sich in Wiederholungen und verlieren sich in akademischen «Erfindungen».

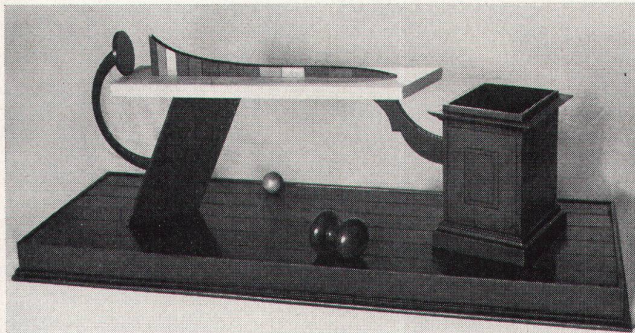
Auch bei den anerkannten Meistern scheint ein neues Bewußtsein wach zu werden. Mit gleicher Intensität wie die «Objecteurs» erheben sie den Anspruch, für ein Weltbild verantwortlich zu sein. Sie entwickeln sich mehr durch den Reifeprozess ihrer Persönlichkeit als durch Anpassung an die veränderte Außenwelt. So denken sie ihrerseits Wahrheiten über die Welt und die Menschennatur in der Welt zu vermitteln.

Verwandte Bestrebungen kündigten sich auch in anderen Ausstellungen, zum Teil in Privatgalerien, an. Die Galerie Maywald hatte sich die Aufgabe gestellt, von Bildhauern geschaffene Schmuckstücke auszustellen. Während diese Bijoux in einem Schaukasten gezeigt wurden, konnte man jeweils vor den Vitrinen ein plastisches Werk desselben Künstlers mit seinem dekorativen Schaffen vergleichen. Diese schöne und sinnvolle Ausstellung scheint uns um so wichtiger, als sie dem allgemeinen Bedürfnis der Bildhauer entspricht, jenseits ihrer plastischen Werke auch Objekte für den Alltag zu schaffen. Heute scheint ja der

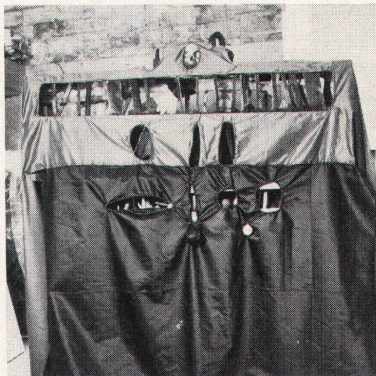
Pariser Kunstchronik

Die verschiedenen Salons dieser Sommersaison, der Salon de Comparaison, der Salon de Mai, der Salon de la Jeune Sculpture (Place des Vosges), die dritte Internationale Ausstellung der «Sculpture Contemporaine» (Musée Rodin) und dazu die Ausstellung «Objet II» in der Galerie La Cloche zeigten, wie wir schon in einem anderen Zusammenhang angedeutet haben, bemerkenswerte Verlagerungen der Kunstinteressen und -auffassungen. In der Plastik und in der Malerei entwickelt sich ein neuer Typus von Kunstwerk, ein hybrides Wesen zwischen dem «Objekt» (einem Ding aus dem Alltag) und der Kunst. In der letzten WERK-Chronik haben wir ausführlich über das Auftreten der «Objecteurs», der Künstler, die das Objekt in die Kunst hineinnehmen, gesprochen. In der diesjährigen Sommersaison wird nun aber deutlich, wie sich diese Neuerer in Gruppenmanifestationen in den Vordergrund gedrängt haben, oft auf Kosten der traditionellen Malerei oder Bildhauerei.

Wenn im Salon de Mai natürlich die bekannten und anerkannten Meister – wie für die Malerei Alechinsky, Appel, Bolin, Bryen, Clavé, Corneille, Debré, Ernst, Hundertwasser, Lam, Messagier, Miró, Müller, Music, Peverelli, Poliakoff, Tápies, Geer und Bram Van Velde, für die Bildhauerei Calder, Giacometti, Gilioli, Stahly, Tinguely, Waldberg und andere – würdig vertreten waren, so war es doch



1



2



3

1 Del Pezzo, De Metafisica, 1965. Salon de Mai. Photo: André Morain, Paris

2 Ipousteguy, «Le Matin» tactile, 1965. Salon de Mai. Photo: Galerie Claude Bernard, Paris

3 Erik Dietmann, Salon de Comparaison. Photo: Jean Dubout, Paris



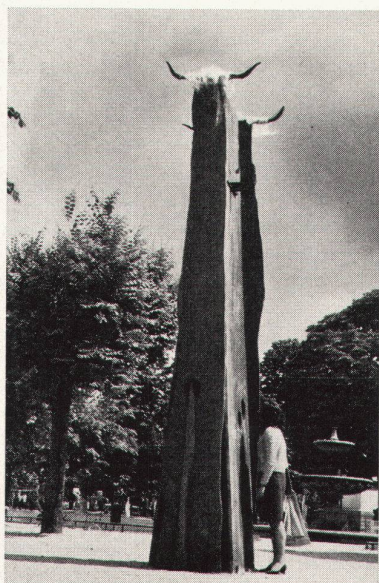
4



5



6



7

Sprung vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk viel geringer zu sein; dies zeigte auch die «Objet II» betitelte Ausstellung in der Galerie La Cloche an der Place Vendôme. François Mathey, der schon «Objet I» im Musée des Arts Décoratifs, dessen Konservator er ist, organisiert hatte, führte nun zusammen mit dem Kritiker Michel Ragon in einem viel kleineren Rahmen das gleiche Thema weiter. In der Absicht, einmal mehr zu zeigen, wie sehr die Künstler das Bild einer Epoche prägen können, ließen sie wiederum Gegenstände durch Künstler kreieren. Ragon weist in seinem Vorwort auf die Einflüsse hin, die die Kunst schon immer auf ihre Epoche hatte: «Après le cubisme qui a transformé l'architecture, le fauvisme qui nous a redonné le goût de la couleur, l'art abstrait qui a métamorphosé l'affiche, le graphisme, les tissus imprimés, le surréalisme qui a fait la joie des décorateurs, le pop art et l'op art, aussitôt nés, ont été introduits partout dans la cité.» François Mathey will dem Künstler ebenfalls seine Verantwortung für die Verschönerung unserer Umwelt bewußt machen: «... quand il sera convaincu que la décoration est une leurre et que la véritable création n'est pas davantage gratuite puisqu'elle est contingente des nécessités qu'implique le matériau, qu'exigent l'œil, l'esprit et la main, alors l'ébauche d'un style de notre temps se dégagera à tâtons ...»

Diese Manifestation ist um so ernster zu nehmen, als diese oft soziologischen Problemstellungen ein starkes Bedürfnis mancher Künstler spiegeln. Viele Künstler wollen mit der Gesellschaft und ihrer Umwelt lebendig verbunden sein und damit ihre soziale Funktion beweisen können. Leider waren die meisten der von ihnen erfundenen Objekte, wenn sie sich nicht in schon allzu bekannten Formen erschöpften, zu kompliziert und zu extravagant. Manche Gegenstände ließen an Zufälligkeiten der Objecteurs denken, mit dem Unterschied aber, daß die Künstler der Place Vendôme den Anspruch erheben, dem Alltag dienende Gegenstände geschaffen zu haben.

Der dreizehnte Salon de la Jeune Sculpture

4 Philolaos, Flaschen und Gewürzdosen, Stahl. «Objet II», Galerie La Cloche

5 Martine Boileau, La Table du Dimanche. «Objet II», Galerie La Cloche

6 Viseux, Un Prédateur, 1966. Rostfreier Stahl. Salon de la Jeune Sculpture. Photo: Jean Biaugeaud, Arcueil

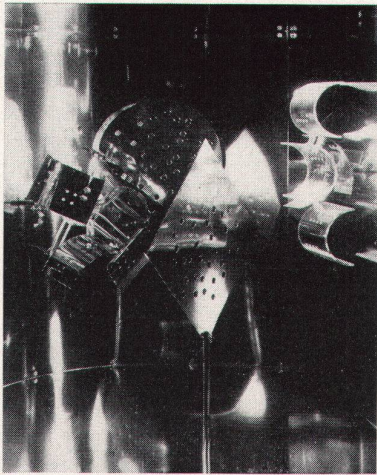
7 Chavignier, La maison du berger. Salon de la Jeune Sculpture

ture, der sich dieses Jahr wegen seiner Lage in der Place des Vosges, mitten im halbrenovierten Quartier du Marais, an ein neues Publikum wenden konnte, hat auch wegen des gleichzeitig dort stattfindenden Festival du Marais ein stärkeres Echo gefunden. Daß die Kunst somit «auf die Straße» ging und auch die spielenden Kinder der Place des Vosges als Publikum in einer sehr lebendigen Weise gewann, wäre ein noch willkommeneres Ereignis gewesen, hätte die Auswahl auch eine monumentale Berechtigung nachgewiesen. Aber diese zu dicht ausgestellten Plastiken schienen aus vielen Gründen den Charakter von Freiluftskulpturen aufzugeben. – Wenn wir im vorjährigen Salon de la Jeune Sculpture immer mehr Op- und Pop-Gebilde antrafen, so verrät sich jetzt in der Verwendung von Abfällen in der Plastik der Wille nach einem zerstörerischen Akt. Es wäre auch zu eruieren, wie sehr Natur und Architektur selbst als Objekt im Verhältnis zu dem in ihrem Bereich auftretenden Objekt zu berücksichtigen und partnerhaft ins Werk einzubeziehen wären.

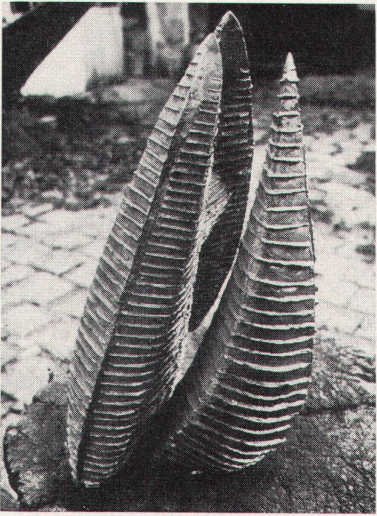
Nicht weniger banal und konfus wirkte vieles aus der Riesenschau der Internationalen Ausstellung im Musée Rodin, wo Künstler aus vielen Nationen von offizieller Seite eingeladen worden waren und wo wahllos von den Lenin-Porträts des sozialistischen Realismus bis zu den Draht- und Metallkonstruktionen und den Baumstämmen einfach alle plastischen Ausdrucksarten zu finden waren.

Wenn sich die Bildhauerei in diesen Massenmanifestationen in einem fast selbstzerstörerischen Zustand zeigt, so wurden daneben in vielen Einzelausstellungen erfreulicherweise sehr persönliche Ausdrucksarten augenfällig. Allerdings handelte es sich hier meistens um Ausstellungen retrospektiver Art. Louis Carré zeigte endlich, fünfzig Jahre nach seiner Erschaffung, ein Meisterwerk der modernen Bildhauerei in seiner ursprünglich geplanten monumentalen Größe: das in Bronze gegossene berühmte Pferd von Duchamp-Villon. Dazu waren die verschiedenen Phasen der Entwicklung bis zu der endgültigen Konzeption zu sehen.

Eine der numerisch gewichtigsten Ausstellungen war die des wegen der geistigen Dimension in allen Kunstkreisen anerkannten und übrigens an der Ecole des Beaux-Arts als Lehrer wirkenden Bildhauers Adam im Musée d'Art Moderne. Die Retrospektive zeigte 165 Werke und umfaßte vierzig Jahre seines Schaffens, neben zum Teil riesigen Plastiken auch seine monumentalen, vornehmen Wandteppiche mit eigenartigen Graphismen (Adam war ja der Erneuerer der Schwarz-



8



9



10

Weiß-Teppichkunst), viele Zeichnungen, Radierungen (seit 1930) und Theaterkostüme und -dekorationen. Das bildhauerische Werk, welches seit 1942 Adams Hauptanliegen geworden zu sein scheint, zeichnet sich durch ein besonderes Gefühl für große Räume aus.

Zwei große Ausstellungen afrikanischer Kunst von überragender Bedeutung müssen hier noch hervorgehoben werden: die Sammlung Tischmann im Musée de l'Homme und die Schau des Festivals von Dakar im Grand Palais. Wenn in der Kollektion Tischmann beinahe jedes ausgestellte afrikanische Objekt Museumsrang hat und wenn fast alle ihre Figuren aus den meisten Regionen Afrikas das Prädikat «klassisch» beanspruchen können, so ist die Ausstellung im Grand Palais, «L'art nègre, sources, évolution, expansion», durch den ganz anderen Geist der Auswahl und des Ziels der Veranstaltung bezeichnend. Die Organisatoren waren hier die Afrikaner selbst, und wenn auch amerikanische und europäische Sammler als Leihgeber mitwirkten, so sollte es sich in dieser Manifestation nicht ausschließlich um eine Vorführung von Meisterwerken handeln. Nicht ethnographisch-kunstgeschichtliche Orientierung ist das Ziel dieser Schau; sie will den ganzen afrikanischen Menschen und seine Umwelt zeigen, wie sie sich in Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken darstellen, und beweisen, daß ihre Ausstrahlungskraft von den Ursprüngen aus weit über den Kontinent hinaus wirkt.

Jeanine Lipsi

Zeitschriften

Entwurfsmethoden

«Scientismus ist der ganz unwissenschaftliche Versuch, die Methodologie der Naturwissenschaften unkritisch auf das Studium des menschlichen Verhaltens anzuwenden», zitiert John Musgrove am Anfang seines Aufsatzes «Gefahren des Scientismus» in *The Architectural Review* (GB), Juli 1966.

Er ruft damit zwölf Gelehrte zu Zeugen

8 Schöffer, *Microtemps* 18, 1965. Galerie Denise René. Photo: Studio Yves Hervochon, Paris

9 Adam, *Le grand Cactus*, 1966. Musée d'Art Moderne

10 Plastik aus eisenhaltigem Stein. Süd-Rhodesien, Zivilisation von Simbabwe (15. Jahrhundert). Musée de l'Homme

auf für seine These, daß eine Tendenz bestehe, die quantitativen und experimentellen Methoden der Naturwissenschaften weit über ihren eigentlichen Bereich hinaus auszudehnen. Die Gelehrten warnen in ihrem 1960 in den USA veröffentlichten Buch («Scientism and Values», H. Schoeck and J.W. Wiggins, Van Nostrand, New York) vor der Gefahr, daß eine Klasse von «Elite»-Ingenieuren gutwillig darangehen könnte, die schöpferische Freiheit zugunsten rationaler Ordnung einzuschränken. Und je mehr Teilgebiete des architektonischen Entwurfsprozesses von Forschern durchleuchtet werden, um so mehr wächst diese Gefahr, fährt der Autor fort.

Heute wird noch nicht so deutlich, um was es dabei geht, da die Forschungsarbeit auf dem Gebiete der Architektur noch wenig weit fortgeschritten ist; doch das wird sich in der nächsten Dekade ändern.

Bei der Einführung wissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden in den Entwurfsprozeß werden bestimmte Scientismen auftreten.

1. Die Forscher beachten zu wenig, daß sie Fachleute, die weniger gut ausgerüstet sind, wissenschaftlich zu arbeiten, dazu verleiten, sich eine wissenschaftliche Attitüde zuzulegen. (Der Autor diskutiert, um Beispiele zu gewinnen, die Anwendung von Forschungsergebnissen in der Belichtungstechnik. Wir werden der Einfachheit halber einige Beispiele aus den hiesigen Fachproblemen aufzählen.) Wer kennt etwa nicht die Attitüde der stadtplanerischen Grundlagenforschung, die sich bei näherem Hinsehen als Planungsunterlagen- und Datensammlung entpuppt?

2. Oft verwechselt der Planer die Verwendung intelligenter Gedanken mit der intelligenten Verwendung von Gedanken; er hält die gute Abkunft seiner Informationen schon für den Beweis ihrer richtigen Anwendung. Musgrove zitiert hierzu Gedanken zum Funktionieren der Intelligenz («The Concept of Mind», G. Ryle, Hutchinson, 1949, London), die mit dem Satz enden: «Wenn ich etwas auf intelligente Weise tue, so hat meine Leistung eine besondere Vorgehensweise oder einen besonderen Stil, aber nicht eine besondere Vorgeschichte.»

3. Immer besteht die Neigung, Einzelergebnisse der Forschung und daraus abgeleitete Normen überzubewerten und ihren funktionalen Zusammenhang mit noch nicht erforschten Bereichen zu übersehen. Im Schulbau erfährt die Belichtungsfrage vielleicht, in der Stadtplanung die Ausnutzungsziffer sicher eine Überbewertung. «Environmentalforscher, die in der Biologie mit einem weit höheren Grad an Verfeinerung und Genauigkeit arbeiten, als ihn die Bau-

Aarau	Aargauer Kunsthhaus Galerie 6	René Auberjonois Carlo Ringier	15. Oktober – 20. November 1. Oktober – 29. Oktober
Adliswil	Schulhaus	Hans Kaspar Schwarz	8. Oktober – 16. Oktober
Arbon	Schloß	Erwin Stählin	1. Oktober – 16. Oktober
Auvernier	Galerie Numaga	Zack	8 octobre – 31 octobre
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie Beyeler Galerie Riehentor Galerie Stürchler	David Smith – Horst Janssen Metall, Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen Hirtenkulturen in Europa Niklaus Stoecklin: Angewandte Graphik Pierre Bonnard Jean Baier Wolf Werner Lüthy Phantastische Kunst Fernando Lardelli Paul Wunderlich Antonio Calderara Jean Jacques Gut – Eve Froidevaux Adrien Holy Hans Falk Italienische Originalgraphik Willy Rieser – Hub Hierck Willi Meister Sam Francis Andreas Juon Willy Dreesen Tatsuhiko Yokoo Heinrich Richter Ponziano Togni – Augusto Giacometti Otto Abt – Max Kämpf Arturo Ermini Heinz Keller R. Hurni – Rolf Flachsmann Kurt von Ballmoos – Francine Simonin Armand Niquille Willi Baumeister Waroquier Boris Oumansky Viseux André Delvaux Raymond Guerrier Emeric Walter Keller Glarner Maler Annette Clodt Edition MAT Pop Art Jean Fautrier Jean Lecoultré Stipendien-Wettbewerb der Kiefer-Hablitzel-Stiftung Anni und August Frey Ben Ami Pierre Michel GSMBA, Sektion Solothurn Carlo Vivarelli Friedrich Vordemberge-Gildewart Alfred Kobel – Max Bänziger Amerikanische Malerei aus Schweizer Besitz Ernst Luchsinger Jean Berger Walter Emch – Jürg Parli Paul Lehmann – Livio Bernasconi Hans Erni GSMBA, Sektion Bern Roman Tschabold Edmondo Dobrzanski – Otto Müller Schweizer Originalgraphik Carlo Duß Hans Affeltranger Fritz Ryser – Peter Moilliet Hans Rudolf Strupler Dada Secondo Püschel Francis Bott – Peter Aegerter Gisela Andersch Elsa Burckhardt-Blum Hans Huschka – Sigfried Rischar – Alessandro Volpi Helen Sager: Mikado David Seymour: Chim's World Jean Tinguely Manolo Bea Sieben italienische Bildhauer Bohumil Stepan Max Hellstern – Pierre Baltensperger – Hans Josephson Wilhelm Gimmi Eugen Früh Rolf Luethi Hans Gerber Giuseppe Santomaso Walter Kuhn Eugen Meister Christoph Lange – Max Ehrensperger Walter Sautter – E. Zwahlen	22. Oktober – 27. November 25. Januar – 30. November 22. April – 31. Januar 15. Oktober – 20. November 8. September – 15. November 16. September – 15. Oktober 23. September – 15. Oktober 15. Oktober – 4. Dezember 4. Oktober – 26. Oktober 31. August – 11. Oktober 14. Oktober – 11. November 1. Oktober – 23. Oktober 29. Oktober – 20. November 9. September – 15. November 26. September – 17. Oktober 24. September – 16. Oktober 29. Oktober – 20. November 24. September – 29. Oktober 6. Oktober – 26. Oktober 27. Oktober – 16. November 29. septembre – 19. octobre 20. octobre – 9. novembre 17. September – 16. Oktober 29. Oktober – 27. November 8. Oktober – 13. November 24. September – 23. Oktober 29. Oktober – 27. November 15. octobre – 7. novembre 15. octobre – 20. novembre 17. septembre – 23. octobre 7. octobre – 26. octobre 28. octobre – 16. novembre 4. octobre – 31. octobre 15. septembre – 30. octobre 27. septembre – 15. octobre 15. octobre – 30. octobre 27. octobre – 16. novembre 9. Oktober – 6. November 30. September – 3. November 15. septembre – 15. octobre 15. octobre – 25. octobre 25. octobre – 31. décembre 13. octobre – 8. novembre 9. Oktober – 16. Oktober 30. Oktober – 27. November 8. Oktober – 30. November 8. octobre – 30. octobre 24. September – 16. Oktober 4. September – 13. Oktober 16. Oktober – 13. November 25. September – 23. Oktober 8. Oktober – 20. November 1. Oktober – 17. Oktober 21. Oktober – 7. November 30. September – 25. Oktober 28. Oktober – 28. November 10. September – 6. November 17. September – 23. Oktober 8. Oktober – 31. Oktober 9. Oktober – 13. November 1. Oktober – 30. Oktober 8. Oktober – 29. Oktober 29. Oktober – 26. November 24. September – 16. Oktober 24. September – 16. Oktober 8. Oktober – 20. November 12. Oktober – 30. Oktober 9. September – 29. Oktober 16. September – 18. Oktober 21. Oktober – 22. November 24. September – 13. Oktober 29. September – 25. Oktober 27. Oktober – 29. November 30. September – 12. November 8. Oktober – 5. November 6. Oktober – 6. November 4. Oktober – 1. November 6. Oktober – 31. Oktober 24. September – 15. Oktober 22. Oktober – 12. November 1. Oktober – 27. Oktober 28. Oktober – 24. November 22. September – 15. Oktober 6. Oktober – 29. Oktober 1. Oktober – 7. November 7. Oktober – 29. Oktober 6. Oktober – 29. Oktober
Bern	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Toni Gerber Galerie Verena Müller The Pulitzer Gallery Galerie Schindler Galerie Spitteler	Kornfeld & Klipstein Galerie Zur Matze	
Brig	Galerie Contemporaine		
Carouge	Kunsthhaus		
Chur	Galerie Rainreben Galerie am Platz		
Duggingen	Galerie Jeanne Wiebenga Musée d'Art et d'Histoire Musée d'Art et d'Histoire Athénée		
Eglisau	Galerie Benador Galerie Krugier & Cie. Galerie Motte		
Epalinges	Galerie Zodiaque		
Fribourg	Kunsthhaus		
Genève	Kunststuben Maria Benedetti Galerie Bonnier		
Glarus	Galerie Alice Pauli Kunstmuseum		
Küsnacht	Galerie Räber Musée d'Art et d'Histoire		
Lausanne	Stadthaus Galerie 58		
Luzern	Heimattmuseum Kunstmuseum Berufsschule		
Neuchâtel	Galerie Bernard		
Olten	Galerie am Rathausplatz Kunstsammlung Galerie Aarequal Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC		
Rapperswil	Galerie im Weißen Haus Galerie Zur alten Kanzlei Galerie Altstadt		
Rorschach	Kunsthhaus		
St. Gallen	Strauhof		
Solothurn	Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke Galerie Form Galerie Gimpel & Hanover Galerie Chichio Haller Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füßli Galerie Palette Galerie Zu Predigern Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wolfsberg		
Stein am Rhein			
Thun			
Winterthur			
Zofingen			
Zug			
Zürich			
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