

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 54 (1967)  
**Heft:** 6: Struktur - Freiheit - Relativierung - Japan und unsere Gestaltungsprobleme  
**Rubrik:** Ausstellungen

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 15.01.2026

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





1

Geiser hatte 1924 an der Universität Bern eine Dissertation über den Schweizer Kleinmeister J. L. Aberli eingereicht. Diese Arbeit enthält den Katalog des graphischen Werks Aberlis. Damit war die Richtung der künftigen Tätigkeit Geisers gegeben. Schon zur Zeit des Ersten Weltkrieges hatte ihm die Freundschaft von D. H. Kahnweiler und dem bernischen Sammler Hermann Rupf die Bekanntschaft mit Picasso vermittelt, dessen Vertrauen er ganz zu gewinnen vermochte. Die Publikation des ersten Bandes von «Picasso, Peintre-Graveur», 1933 im Eigenverlag, verlangte von ihm kaum tragbare finanzielle Opfer. Eine gewaltige Arbeit sowie zahllose Reisen nach den wechselnden Aufenthaltsorten des Malers waren ihr vorausgegangen. Die Umstände, die den Abschluß von Geisers Lebenswerk verunmöglichten, entbehren nicht einer gewissen Tragik.

Wohl erkannte man endlich die Bedeutung seiner Arbeit, und die Mittel zu deren Vervollendung wurden ihm aus dem Schweizerischen Nationalfonds bereitgestellt. Qualifizierte Fachleute und Mitarbeiter standen ihm zur Seite. Doch hatte der Zweite Weltkrieg einen langen Unterbruch verursacht. Unterdessen hatten sich Umfang und Vielfalt der Graphik Picassos fast ins Uferlose gesteigert. Trotz seiner oft prekären Gesundheit gelang es Geiser, den Großteil des weiteren graphischen Œuvre bei Picasso zu registrieren und photographisch aufzunehmen. Aber das Erscheinen des druckfertigen zweiten Bandes, die Graphik der Jahre 1931 bis 1934 umfassend, erlebte er nicht mehr. Eine reiche Dokumentation liegt nun zur Verarbeitung vor. Der erste Band, in Form und Gestaltung, in der Präzision und Zuverlässigkeit der Information unvergleichlich, ist Vorbild, nicht nur für die weiteren Bände, sondern für viele andere Werke dieser Art. Um dem Lebenswerk Geisers gerecht zu werden, dürfte man seine pädagogische Leistung nicht vergessen. Er unterrichtete während vierzig Jahren an den Zeichenklassen der bernischen Primarschulen mit einer Aufgeschlossenheit, in welcher sich das Wissen und der künstlerische Hintergrund des Lehrers untrüglich äußerten. Schüler, Kollegen, Freunde ge-

denken der Bereicherung, die sie im Kontakt mit dieser in allen Fragen der bildenden Kunst weitsichtigen und abgeklärten Persönlichkeit erfahren durften.

Hermann Plattner

## Ausstellungen

### Bern

**Franz Marc. Das graphische Werk**  
Kunstmuseum  
8. April bis 15. Mai

Die sorgfältig aufgebaute Ausstellung, begleitet von einem Katalog, der alle Werke – außer dem «Skizzenbuch aus dem Felde» – im Kleinformat abbildet, zeigt deutlich die Entwicklung des Marc'schen Stiles. Einige frühe Ex-Libris-Lithographien des Einundzwanzigjährigen bilden die Einleitung. Die lithographierten Skizzen von 1908 bis 1910 halten die Tiere vorerst in ihrer individuellen Eigenart fest. Der Strich arbeitet progressiv mit einer naturalistisch-impressionistischen Schattengebung den Körper heraus. In der Folge erfährt das Tier eine Typisierung. Der Strich konzentriert sich nun wesentlich auf die Bewegung des Körpers, isoliert ihn innerhalb einer Gruppe, deren Dynamik oft durch komplementäre Richtungsbestimmungen gestaltet wird. Ab 1911 erscheint die Tierfigur in enger Verbindung mit der Landschaft. Hier sind es nun rund zwanzig Holzschnitte, welche die Entwicklung belegen. Motiv und Raum wachsen zu einer Einheit zusammen, greifen ineinander über. Das bezieht sich auch auf die Verwendung der Farbe, die nicht mehr an die durch starke Konturen hervorgehobene Figur gebunden ist. Vielleicht zeigt sich gerade an Holzschnitten wie «Tierlegende» und «Versöhnung» (beide von 1912) der Einfluß Kandinskys, dem Marc 1909 erstmals begegnet ist, besonders gut. Mit ihm gab er 1912 den Almanach «Der Blaue Reiter» heraus. Daß natürlich auch der Kubismus als Gestaltungsprinzip auf Marc eingewirkt hat, wird nicht zuletzt in dieser Ausstellung im «Skizzenbuch aus dem Felde» ersichtlich (1967 in 2. Auflage als Faksimileausgabe bei Mann in Berlin erschienen). 1913 faßt Franz Marc den Plan zu einer illustrierten Bibelausgabe. Als Mitarbeiter gewinnt er Kubin (Buch Daniel), Koschka (Buch Hiob), Klee (Psalmen) und Kandinsky (Apokalypse). Er selber nimmt sich der Genesis an. Die Holzschnitte «Geburt der Wölfe», «Geburt der Pferde», «Schöpfungsgeschichte» I

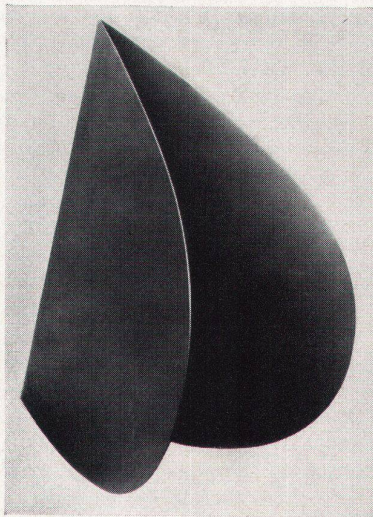


1  
Bernhard Geiser bei Pablo Picasso

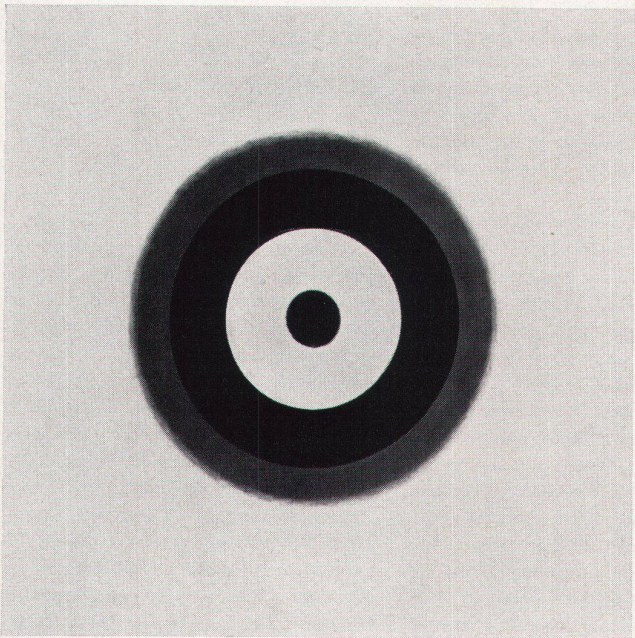
2  
Franz Marc, Schlafende Hirtin, 1912. Holzschnitt

Photos: 1 Kurt Blum, Bern; 2 H. Stebler, Bern





1



2

1  
Ellsworth Kelly, Red-Blue Rocker, 1963

2  
Kenneth Noland, Amusement Blues 1961

Photos: 1, 2 Gemeente Musea van Amsterdam

und II zeugen dafür. Aber auch das «Skizzenbuch aus dem Felde» enthält hierzu Blätter (zum Beispiel Seite 8, «Aus den Schöpfungstagen»). Was in diesem letzten der zweiunddreißig erhaltenen Skizzenbüchern auffällt, ist die zuweilen befremdend wirkende Gefühlsbetontheit des Linienverlaufs. – Das Werk von Franz Marc hat 1916 ein frühzeitiges Ende gefunden. Am 4. März ist er bei Braquis vor Verdun gefallen.

J.-Ch. A.

### Formen der Farbe – Shapes of Colour Kunsthalle

14. April bis 21. Mai

Eine wichtige Ausstellung, die nach der Pop Art eine Standortbestimmung der sogenannten Neuen Abstraktion gibt. Jedoch alles von der Farbe her zu sehen, wäre falsch. Man kann sich die Frage stellen, wie es möglich ist, in einer solchen Ausstellung Richtungen zu vereinigen, die vor einigen Jahren diametral entgegengesetzt erschienen, nämlich die Pop Art (Indiana, D'Arcangelo, Boshier, Laing) und die Konkrete Kunst (Albers, Bill, Lohse). Genau gesehen ist es eben nicht die Farbe allein, welche die Richtungen konvergieren läßt, sondern ihr Objektcharakter. Darauf hat übrigens auch W. A. L. Beeren vom Stedelijk Museum, Amsterdam, im Vorwort des wiederum in Zeitungsformat erschienenen Katalogs hingewiesen. Die Betrachtung der Ausstellung kann also nicht einfach vom Primat «Farbe» ausgehen, sondern sie setzt gewissermaßen die Kenntnis der Ausgangssituation, welche der einzelne Künstler innehatte, voraus.

Damit unterteilt sich die Ausstellung in eine größere Zahl von Gruppen, und man entdeckt auch das Fehlen mehrerer wichtiger Künstler, denken wir unter anderem an Rothko und Yves Klein. Der Objektcharakter der Farbe besagt, daß diese nicht mehr etwas darstellt, sondern sie selber ist: «... la couleur n'est plus le simulacre de l'espace, de la profondeur, de la lumière ou de l'émotion» (Otto Hahn, «Art Objectif», Galerie Stadler, Paris 1967). Bei Kelly und Geiger zum Beispiel bestimmt die über die ganze Bildfläche sich ausdehnende rote, beziehungsweise rosa Farbe das Rahmengericht als ihre spezifische Form. Für Yves Klein bedeutete ein monochromes blaues Feld eine durch die Farbe lokalisierte Quantität von Energie.

Die Ausstellung setzt ein mit Werken von Albers, Herbin, Bill und Lohse. Es folgen Alexander Liebermanns «Two Circles» (1950), zwei schwarze Kreisflächen auf weißem Grund, Barnett Newmans nicht sehr überzeugender «Day before one» (1951), Paul Feeleys abstraktes Signalbild «Alya» (1964) und Ellsworth Kellys extremes monochromes Triptychon «Red-Yellow-Blue» (1966). Die beiden schönsten Skulpturen der Ausstellung sind der orange, am Boden ausgelegte, in den Ecken abgerundete Rechteckreifen von Donald Judd («Untitled», 1965) und Philip Kings «Slant», sechs Elemente in Grün von 1965. Anlässlich der Ausstellung «Junge englische Bildhauer» konnte man in dieser Art vier Elemente in Rot und Weiß sehen. Von den drei Arbeiten Al Helds möchten wir das sehr schöne «White Goddess»

(1964) hervorheben: gestauchte, konzentrische Wellenbänder in Rot, Schwarz und Grün auf weißem Grund. Überzeugend sind die Arbeiten von Morris Louis und Kenneth Noland, ebenso jene von Krushenick und Richard Smith. Die jüngeren Schweizer in dieser Ausstellung sind Jean Baier, Pierre Haubensak, Luigi Lurati, Willy Müller-Brittnau und Roland Werro, dessen «Castor und Pollux» (1967) besonders hervorsticht. J.-Ch. A.

### Roland Werro

Galerie Toni Gerber

19. April bis 31. Mai

Das Werk des 1926 in Bern geborenen Roland Werro ist stetig, in der Stille gewachsen. Zwischen Hard Edge und geometrischer Abstraktion anzusetzen, besitzt es zusätzlich einen kräftigen Drall ins Naiv-Hintergründige. Das bezeugt unter anderem das Interesse Werros an den Zufallsgesetzen des Flohspiels. Bewegung und Konstellation im Trefferbild der kleinen farbigen Plastikscheiben werden in einer Art idealer Relation zusammengefaßt und mittels einer präzisen Bildaufteilung in ein komplexes Beziehungssystem übertragen. Ineinandergesetzte, dezentralisierte Scheiben bilden, oftmals axial verbunden, Konstellationen, die genau berechnet sind, aber nur bedingt als solche wirken, weil die Anordnung nicht auf unmittelbare Gleichgewichtssituationen zielt. Unmerkliche Verschiebungen flächiger und räumlicher Art schaffen eine schwebende Unbestimmtheit. Die Farben sind kontrastbetont, wirken entsprechend ihrer Flächenzuteilung als Gewichte, räumlich oder dynamisch. Werros Intuition für Formverhältnisse liegt jenseits der Geometrie. Sie besitzt etwas Magisches, manchmal geradezu Surreales. J.-Ch. A.

### Genève

#### Jean Paulhan et ses environs

Galerie Krugier

du 18 avril au 15 mai

L'idée était originale et fut d'autant mieux accueillie que sa réalisation aboutit à une exposition qui, par sa variété et sa qualité, a enchanté d'innombrables visiteurs: grouper autour du nom d'un collectionneur les œuvres les plus significatives de ses peintres amis. Au demeurant, le «collectionneur» était de race: Jean Paulhan, l'un des personnages les plus brillants et les plus séduisants des lettres françaises contempo-



raines, bel écrivain, grand styliste, animateur subtil de l'édition, pour tout dire, en quelque sorte le pape de la littérature française contemporaine. Fait plus rare qu'on ne pourrait croire, personnalité éminemment littéraire, Jean Paulhan est un juge tout aussi lucide et inspiré de la création artistique de son nom, et le cercle de ses amitiés comporte au moins autant de peintres que de gens de plume. Ainsi, au gré des années, des rencontres et des événements qui cimentèrent des liens précieux, s'est-il entouré d'œuvres qui, aujourd'hui réunies et avec le recul, nous proposent un coup d'œil assez magistralement rétrospectif sur une série de prestigieux témoins de l'histoire artistique de plus d'un demi-siècle. Il y a des noms, sans doute, mais c'est bien plus que cela, derrière la signature célèbre, la qualité du choix, sa signification, l'allusion biographique que l'on devine ou qui tout nettement s'exprime par une dédicace. Une sélection toute personnelle et qui se moque des parti-pris: deux visages de Marie Laurencin, une petite, mais si significative évocation du symbolisme visionnaire d'Odilon Redon, plusieurs étapes de la carrière de Georges Braque dont une toile cézannienne de 1907, Chagall, Michaux, Rouault. Peut-être une certaine prédilection pour ce qui se situe aux confins de l'irréalisme et du surréalisme, mais aussi du cubisme et parfois là où on ne l'attend pas: chez Braque et Picasso, bien sûr, dans des dessins avec papiers collés (il y a aussi un Picasso beaucoup plus récent broché à coup de larges traits éclatants), mais aussi chez André Masson. Un goût vif pour ce qui est rare. De Victor Brauner, un profil au serpent, réminiscence pharaonique, d'un dessin un peu gauche et raide que Dubuffet ne désavouerait pas, et qui se situe dans la gamme des raffinements à l'opposé de deux compositions de Max Ernst. Tanguy, Magritte, et deux toiles de Chirico (1926), fort belles mais qui sonnent le crépuscule de l'éclatante période métaphysique. Mais l'intérêt culmine peut-être avec Fautrier. Entre les natures mortes anciennes et une huile de la dernière période, une abstraction de 1934 et, en quelques jalons, l'évolution de la figuration expressionniste à l'informel, c'est tout l'enchaînement d'une création. Plus nombreuse et par la force des choses moins complète, la représentation de Dubuffet n'est pas moins instructive qui comprend, avec les spécimens des manières connues, une composition à personnage fort sage et assez conventionnelle de 1934, et toute une galerie de portraits en noir et blanc où voisinent Jean Paulhan, Marcel Jouhandeau, Charles-Albert Cingria et Henri Michaux. Pourtant il y a plus exaltant encore, car la part de l'onirisme poétique le plus raf-

finé n'a pas été oubliée et nous l'avons gardé pour la fin: on la trouve dans la demi-douzaine de toiles et aquarelles de Paul Klee («Le Jardin du garde-barrière») et autant de plumes aquarellées de Wols, qui les unes et les autres semblent poursuivre sans fin leur dialogue silencieux.

G.Px.

#### Acquisitions récentes du Cabinet des Estampes

*Musée d'Art et d'Histoire  
du 22 avril au 11 juin*

Le Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire de Genève fut fondé en 1886 grâce à des dons divers, dont un fournit le noyau des sections allemande et hollandaise, qui comporte entre autres des œuvres de Cranach, Dürer, Ruisdael et une très belle série d'eaux-fortes de Rembrandt. Cette collection s'est enrichie au gré d'acquisitions successives d'œuvres des écoles française, italienne, espagnole, anglaise, et d'une section d'estampes japonaises, et la section suisse ne fut évidemment pas oubliée dont le catalogue mentionne les noms de Manuel Deutsch, Urs Graf, Vallotton, etc., et des maîtres genevois Liotard, Töpfer, Diday, Calame, Vibert, Maurice Barraud et de beaucoup d'artistes contemporains. Au total, aujourd'hui, quelque 500 000 gravures.

Les dons certes continuent, mais le butin s'accroît avant tout grâce à une politique d'achats soutenue avec intelligence et une ténacité rendue nécessaire par l'évolution du marché. Les fruits de cet effort, on a pu les juger lors de l'exposition dans les salles de la promenade du Pin des acquisitions et dons enregistrés de 1963 à 1966: un ensemble de 137 pièces dont certaines fort précieuses, auxquelles il convient d'ajouter une quinzaine d'ouvrages illustrés (eaux-fortes de Arp, Sonia Delaunay, Erni, Gleizes, Lécoulte, Poliakov; lithographies de Braque pour «Lettera amorosa» de René Char et d'Albert Yersin pour «Hymnes à la nuit» de Novalis). Pour les gravures proprement dites, les conservateurs sont légitimement fiers de certaines pièces anciennes. C'est le cas de cet «Hercule et la jalousie», premier état du burin de Dürer, une plaque originale de Daniel Hopfer (1470-1536), incunable de l'eau-forte, d'un autre incunable, lithographie de Bergeret «Décollation de Saint Jean» de 1802, à la suite desquelles on peut mentionner des œuvres d'Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever, Jacques Callot, Piranesi et Canaletto.

Des lithographies de Toulouse-Lautrec et de Maurice Denis, une eau-forte de Nolde, plusieurs ensembles de Hodler et Félix Vallotton marquent la transition

avec l'époque contemporaine évidemment la plus largement représentée. Autour de Picasso, Braque, Max Ernst, James Ensor, Paul Klee, Giorgio Morandi, Henri Michaux et Alberto Giacometti, Chagall, Jacques Villon, Dufy, Dubuffet, Severini, Corneille, Arp et Karel Appel, d'excellents apports suisses avec Luginbühl, Prébandler, Yersin, Terbois, Urs et Pierre Vogel. Plusieurs expositions temporaires organisées par le Cabinet des Estampes ces derniers temps n'ont pas été sans laisser des traces. Nous en avons le témoignage avec des très beaux burins de Hayter et des estampes en couleurs de l'école actuelle japonaise, signées Makoto Ueno, Hiro-mu Sato, Mitsuo Kano, Shoishi Hasegawa, etc.

G.Px.

#### St. Gallen

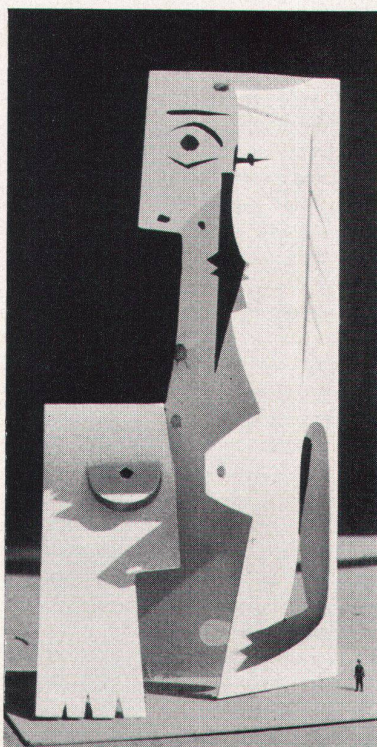
##### Picasso et le béton

*Kunstmuseum*

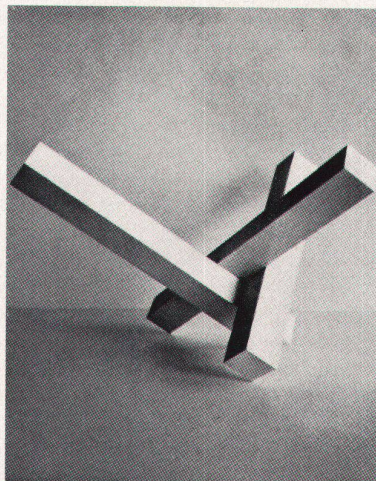
*8. April bis 21. Mai*

Picasso hat es verstanden, immer wieder geeignete Mitarbeiter zu finden, die bei der Bearbeitung für ihn neuartiger Materialien in seinem Sinne vorgingen – Drucker für seine Graphik, Töpfer und neuerdings einen Architekten, Erling Viksjö, der um 1950 zusammen mit dem Ingenieur Sverre Jystad eine neue Technik der Betonherstellung erfand, die er Naturbeton nannte. Zerkleinerte Steine werden eingegossen, die eine sgraffitto-artige Wirkung ermöglichen, die «Beto-gravur», wenn die glatte Oberfläche mit einem Sandstrahlgebläse bearbeitet wird. Der norwegische Maler Carl Nesjar machte Picasso 1956 mit dieser Technik bekannt, der sich dafür begeisterte und Zeichnungen für solche Wandbilder im neuen Regierungspalast in Oslo lieferte. Im Colegio de los Arquitectos in Barcelona (1960/61) und im Château de Castille, Gard (1963), sind weitere Beto-gravuren nach Entwürfen von Picasso entstanden. Er machte sich die neue Technik, die für Arbeiten von monumentalem Ausmaß geeignet ist, bald auch für plastische Werke dienstbar. Die ausgeschnittenen und gefalteten Skulpturen, die in seinem Spätwerk auftreten, erweisen sich als Betonmonumente unerhört ausdrucksstark. Im Garten von Daniel-Henri Kahnweiler in Chalo-Saint-Mars (Essonne) ist 1962 eine 6 m hohe Figur errichtet worden. 1965 zeigen gleich drei Meisterwerke, wie sehr Picasso sich für die Betonplastik interessiert. Im Hof des Südgymnasiums in Marseille entstand eine Figur. In Kristinehamn (Schweden) wurde in der freien Landschaft eine 15 m





1



2

1 Pablo Picasso, Projekt für den Eingang eines Museums

2 Max Bill, Einheit aus drei gleichen Volumen, 1961–1965

hohe Säule mit einem monumentalen Frauenkopf errichtet, der an die Ausdruckskraft von Skulpturen der Naturvölker erinnert, und im Park des Museums für moderne Kunst in Stockholm sind vier bis zu 4 m hohe Figuren entstanden, die als «Frühstück im Freien» die befreite Heiterkeit, die im Spätwerk Picassos dominiert, ausstrahlen. Ein Projekt für den Eingang eines Museums, der eine Höhe von 35 m erreichen soll, verspricht eine großartige Fortsetzung dieser Werkgruppe.

Die Ausstellung zeigte Photos, Maquetten und Entwürfe. Sie wurde von Daniel Gervis zusammengestellt und in der Galerie Jeanne Bucher im vergangenen November eröffnet. In der Schweiz wird sie auch noch in Biel zu sehen sein. R. H.

#### Max Bill

Galerie «Im Erker»

8. April bis 27. Mai

Diese Ausstellung von 9 Plastiken und 20 Bildern ist die konzentrierteste und überzeugende aller bisherigen Bill-Manifestationen, wobei jene Lügen gestraft werden, die den Bildhauer Bill stets dem Maler vorziehen, denn die Steine, Messingfiguren und Bilder halten sich in der künstlerischen Qualität absolut die Waage.

Bei den ausgestellten Bildern hat das «Feld in vier hellen Farben» einen Grad von verklärter Transparenz erreicht, die den geometrischen Duktus völlig vergessen läßt. Bei Bill wird das Einfachste zu einer überzeugenden Selbstverständlichkeit und das quadratisch, horizontal oder diagonal, Gewebene der Bilder zum Nenner der Malerei. Gleichwertiges ist bei einigen Plastiken festzustellen; «Strebende Kräfte einer Kugel» ist eine undiskutable Meisterleistung hinsichtlich Idee, Form und Ausführung.

Max Bill strebt in den letzten Arbeiten eine Einfachheit an, die sich nur jener Künstler leisten kann, der über ein absolut sicheres gestalterisches Vokabular verfügt. Bei Bill wird das Quadrat oder die Kugel zu einem so selbstverständlichen Systemträger, daß man sich konkrete Kunst gleichsam gar nicht anders denken kann; trotzdem entrückt er durch die farbliche oder dreidimensionale Behandlung jedes Gebrauchselement der verstandesmäßigen Sphäre und verleiht ihm einen eigenen Nennwert. Ich glaube, man kann über einen konstruktivistischen Künstler kaum etwas Authentischeres aussagen. H. N.

beschreiten. Die stärkste Gruppe bildeten 9 Japaner, von denen Kunihiro Amano und Hideo Hagiwara mit je drei Farbholzschnitten in bildhaft großen Formaten besonders beeindruckten. Erstaunlich, wie hier eine sehr alte handwerkliche Tradition im geheimen fortwirkt, die in der Verbindung mit sicherem Geschmack und verfeinertem Farbempfinden zu völlig neuartigen Strukturen im Holzschnitt führen konnte. Die Titel einzelner Blätter, «The Western Door», «Secret Room», «Ancient Song», lassen erkennen, daß meditative Anklänge oder auch folkloristische Elemente von diesen Künstlern nicht gemieden werden, doch verwenden sie sie frei und sicher zu einer modernen Aussage. – Der in Uruguay lebende junge Maler und Holzschnitzer Luis Camnitzer fiel auf mit Schnitten, die bis zu 3 m hoch sind. Auch er ist in seiner Technik noch alter Holzschnitt-Tradition verpflichtet, deren etwas starr gewordene Sprache er jedoch mit vehementem Temperament und pantagruelischem Humor («Als Menschen in Konserven kamen», «Herr Schmidt, seine Frau und seine Nachbarschaft») in neue Formgehalte umsetzt, eine xylographische Pop Art. – Neben diesen entschlossenen Neuerern gebärden sich die Amerikaner Misch Kohn und Stefan Martin mit ihren fein strukturierten Schwarzweiß-Holzschnitten fast klassisch, während die Polen Ewa Sliwinska und Zbigniew Lutomski mit sordinierten Farbefekten in Linol- und Holzschnitt-Technik sehr schöne, bildhafte Wirkungen erzielen. Von dem als Pfadfinder für das moderne «printmaking» bekannten Engländer Michael Rothenstein sah man zwei ausgewogene Kompositionen, die wegen ihrer geglückten Verwendung von Holzschnitt und Linol-«Intarsien» in der gleichen Arbeit den Fachmann besonders interessieren mögen. Der von Rothenstein beeinflusste Tadek Beutlich schweigt in großen, farbigen Flächen, monochrom oder mehrfarbig, die einen wahren Feuerzauber vor dem Betrachter entfesseln. H. R.

#### Alois Carigiet

Museum zu Allerheiligen

2. Mai bis 16. Juli

Der Bündner Maler Alois Carigiet, der im August 1967 65jährig wird, hat sich heute aus der Periode des Plakatgraphikers, in der er viel Rühmliches geschaffen hat, völlig befreit und in den Bereich reiner Malerei hinüberentwickelt, mit jener Leidenschaft und Vitalität, die ihn auf beiden Gebieten zu so starken Werken befähigt. Er ist ein Maler der Motivwelt, die er liebt, die er in seiner unnachahmlichen Weise formal und farblich interpretiert.

#### Schaffhausen

Holzschnitte aus Japan, England, USA, Polen, Uruguay

Galerie Rheinhof 7

8. April bis 21. Mai

Junge Schaffhauser haben vor kurzem die Galerie im Rheinhof 7 gegründet. Nach einer Ausstellung des Malers Karl Wegmann wurden dort Holz- und Linolschnitte aus fünf Ländern gezeigt, die fortschrittliche Wege in der Xylographie





Alois Carigiet, Kirche von Danis, 1967  
Photo: Rob Gnant, Zürich

Er selber sagt im Katalog von sich: «Es gehörte zu meinem Schicksal, daß ich, die Hände voll Farben und Pinsel, das Herz stets auf der Zunge und den Kopf voller Geschichten hatte. Ich bekenne mich in aller Einfachheit zu diesem in der Neigung zum Wort und zur Beschreibung fußenden Grundzug meines Wesens.»

Seine in Schaffhausen ausgestellten 66 Bilder und 19 Zeichnungen geben einen Überblick über seine malerische Entwicklung, der erstaunt und entzückt. Auch dort, wo Carigiet in der Farbe gewisse Risiken eingeht, bleibt er nicht nur sich treu, sondern offenbart er den Meister, der sich in jeder künstlerischen Konstellation disziplinieren kann. Gegenwärtig scheint sich Carigiet in einem wahren Malrausch zu befinden. Gerade in den letzten Bildern hat er den höchsten Grad der Reife erlangt. Er ist vom folkloristischen Maler zu einem Künstler von europäischer Geltung geworden.

H. N.

## Zürich

### Vincent van Gogh. Zeichnungen und Aquarelle

Kunsthhaus

5. April bis 4. Juni

Die Ausstellung ist ein Geschenk der Holländischen Handelskammer an das Kunsthhaus und die Zürcher Kunstfreunde. Anlaß: das fünfzigjährige Bestehen der Handelskammer. Ein großer Teil der ausgestellten Blätter – abge-

hen von einigen Zeichnungen aus zürcherischem Besitz, unter denen sich kapitale Werke befinden, stammt das Material aus der Vincent van Gogh-Stiftung des Ingenieurs V. W. van Gogh – bildete den Stock einer van Gogh-Zeichnungsausstellung, die zu Beginn des Jahres 1953 im Kunsthhaus gezeigt wurde. Wir bejahen diese Wiederholung mit allem Nachdruck und besonders in unsrer Zeit der sich jagenden Eindrücke. Es ist wie beim mehrmaligen Anhören einer Symphonie: die Eindrücke vertiefen sich und gelangen in die Gegend der Wurzeln, ganz abgesehen davon, daß unter neuen Voraussetzungen – andere Umwelt-Situation oder Reifung des Betrachters – neue Dinge, künstlerische Zusammenhänge oder Bestandteile in Erscheinung treten.

Wie ist die Wirkung heute, was wird in Bewegung gesetzt? Von der Entwicklung, die sich dem betrachtenden Auge darbietet, nur ganz wenig. Sie verläuft in der unvorstellbar kurzen Spanne von knapp zehn Jahren und führt von der Wiedergabe der Sichtbarkeit zu der von geheimnisvollen spirituellen Kräften bewegten, stürmisch-feurigen Strich- und Elementsprache der wenigen letzten Jahre; immer wieder aufs Tiefste berührend die ersten zeichnerischen Schaffensjahre, in denen sich van Gogh wie Demosthenes gleichsam Steine in den Mund gelegt und gegen den Wind gesprochen hat, um angeborene Schwächen im Kampf mit den Elementen zu überwinden. Er scheint nicht mehr sein zu wollen als irgendwelche Künstlerkameraden. Aber auf dem oder jenen Blatt oder an irgendeinem Detail bricht plötzlich die Flamme los, Feuer im Bildganzen, Feuer im Strich des Kohlenstiftes, plötzliche zeichnerische Dynamik in Kontur oder Binnenzzeichnung. Und dann die Befreiung der zeichnenden Hand, durch die van Gogh mit einem Mal zum Bruder Rembrandts, Leonardos, Dürers wird in der Bestimmtheit und der Reduktion, in der Kontinuität des Striches, in der Kraft und im sensiblen Vibrato. Aber spürbar die ständige Erregung, die van Gogh an die Grenzen geführt hat, denen er schließlich – logisch oder unlogisch – erlegen ist. Sieht man von diesen letzten Blättern zurück auf die Anfänge zehn Jahre zuvor, so werden diese Anfänge doppelt teuer: der von Zweifeln heimgesuchte Kampf um innere Vorstellungen, das Nicht-Aufgeben, vor allem aber der, teils vielleicht unbewußte, Glauben an die eigene Sache. Von hier kommt die Einheit zustande, in der das gesamte Werk aufgeht. In einer Zeit, in der sich die Begriffe von Kunst ändern – um vielleicht auf ungeheuren Wegen (nicht Umwegen) in eine «Gegend Kunst» zurückzukehren, die es Tausende von Jahren gegeben hat –,

kann es viel bedeuten, mit solchen Vorgängen konfrontiert zu werden. Als großer Eindruck zumal: die Einheit, zu der sich die Phasen zusammenschließen, das Kochen einer Grundidee; getrieben, berührt, ergriffen – wovon? Von Phänomenen, die mit der Natur und ihrer Unendlichkeit der Kräfte und Erscheinungsformen zusammenhängen. Hier, bei van Gogh, eine zeichnerische Schrift aus solchen Quellen und Zusammenhängen – heute das unaufhaltsame Vordringen einer artifiziellen Welt, von der wir, so reich, bereichernd, ja dämonisch sie scheinen mag, nicht wissen, wie lange sie vorhält.

In dieser Art ist eine solche Ausstellung Maßstab. Nicht im schulmeisterlichen Sinn, nicht als Vorbild oder Rückkehr-Menetekel, sondern als Beispiel eines organischen geistigen Vorganges, der Geschichte ist und Zukunft sein kann. H. C.

## Schweizer Plakate 1966

Kunstgewerbemuseum

19. bis 30. April

Bis Ende des Jahres 1966 sind 470 Schweizer Plakate durch Graphiker, Werbeagenturen, Auftraggeber oder Drucker dem Eidgenössischen Departement des Innern für die Bewertung der besten Affichen eingereicht worden. Davon wurden dreißig mit der Ehrenurkunde prämiert (siehe WERK-Chronik 4/1967, S. 249/250), leider nicht durchwegs die besten. Einige sehr saubere oder originelle Lösungen blieben auf der Strecke. Der Wert dieser Prämierung wird je länger je fragwürdiger, zumindest problematischer. Das hat zwei Gründe. Erstens scheint das allgemeine Niveau des schweizerischen Plakatschaffens langsam abzusinken, so daß die Unkenrufe in dieser Hinsicht allmählich berechtigt sind, und zweitens hängt sehr viel von der Zusammensetzung der Jury ab. Das dürfte nicht sein, denn auch für Plakate gelten allgemeine, nahezu zeitlose Maßstäbe. Man könnte nach diesen Feststellungen zur Tagesordnung übergehen, würde der Prämierung nicht allseits ein so großer Wert beigemessen.

Was man in bezug auf die künstlerische Qualität bei der Produktion des abgelauten Jahres vor allem vermißt, das ist die Originalität, Neuartigkeit der Ideen. Es fehlen sozusagen wirklich überragende Lösungen, und auch bei den besten der ausgezeichneten Plakate sind Einwände am Platz. Wie man dieses beanstandete Niveau heben könnte, darüber zerbrechen sich die für den Ruf des künstlerischen Schweizer Plakates gewissermaßen Verantwortlichen schon längst den Kopf. Immerhin hätte sich bei





Alphonse Mucha, Plakat für Sarah Bernhardt, 1898

einer strafferen oder zielbewußteren Jurierung ein besserer Querschnitt ergeben. Zwei oder drei der prämierten Plakete entbehren jeder Eigenwilligkeit und sind zudem von einer gestalterischen Dürftigkeit, daß man erschrecken könnte. Wieso diese Arbeiten in den Wertungsbereich einbezogen und als preiswürdig befunden wurden, ist ein Rätsel, das nur die Jury lösen kann. Vielleicht wäre es doch an der Zeit – wenn man die Einrichtung dieser Prämierung überhaupt aufrechterhalten will –, das ganze System neu zu überdenken und zu organisieren. Vorschläge in dieser Hinsicht sind schon oft gemacht worden, aber nie kam es zu einer radikalen Neuregelung. Zweck dieser Zeilen ist es, einen Appell ans Eidgenössische Departement des Innern zu richten, die wesentlichen Fachorganisationen als Berater zuzuziehen.

H. N.

**Alphonse Mucha**  
Kunstgewerbemuseum  
19. April bis 13. Mai

Der tschechische Plakatkünstler Alphonse Mucha hat zur Zeit des Jugendstils gelebt, von ihm die wichtigsten Impulse empfangen, ihn aber auch gleichzeitig mitgeprägt. 1939 wurde er in Prag beerdigt, 79 Jahre alt. 57 seiner schönsten Plakate waren im Kunstgewerbemuseum Zürich zu sehen, meist schlanke, hochformatige Riesenillustrationen. «Die Sternstunde, die seinen Ruhm in Paris begründete», so schreibt Erika Billeter im Katalog, «schlug dem jungen Mucha 1894, als er beauftragt wurde, einem Plakat für Sarah Bernhardt – angebetetes Idol des Pariser Publikums – für die Rolle der Gismonda von Sardou Gestalt zu geben». Er ist damit über Nacht berühmt geworden, weil er diese Aufgabe in genialer Weise löste. Er malte daraufhin alle Plakate für die berühmte Schauspielerin, der er – wie man heute sagen würde – ein unvergängliches visuelles Image schuf.

Alphonse Mucha war ein hingebungsvoller Bewunderer weiblicher Schönheit. Immer steht eine phantastisch bekleidete oder dezent dekolletierte Frauenfigur im Zentrum seiner Affichen. Er verband die virtuose Zeichnung mit einer sehr geschmackvollen Farbgebung und der charakteristischen Typographie des Zeitstils. Alle seine Arbeiten bilden trotz den unendlich vielen Einzelheiten und Schnörkeln geschlossene Kompositionen, die der großen Form verpflichtet sind. Oft werden die Buchstaben zu bildbestimmenden Elementen herangezogen und mit der Linienführung der figürlichen Darstellung verbunden. Alphonse Mucha hat eine eigene Technik entwickelt und nicht selten silberne oder goldene Verbrämungen gewählt, die seinen Plakaten oder Kalenderblättern einen märchenhaften Zauber verliehen. Das Bewegungsmotiv diente ihm zur Dynamisierung und Statisierung zugleich. Er ließ seine Frauen gleiten oder träumerisch ruhen, und die Gestik mündet stets in die unerhörte Linienggebung ein, mit der Mucha seine Epoche verherrlichte. Trotz der motivischen Überfülle, trotz den bizarrsten Schriftlösungen hat Mucha lebenslang der Versuchung widerstehen können, Plüschromantik zu zelebrieren. Davor bewahrte ihn seine hohe malerische Kultur, die sich vor allem in der pastellartigen Farbigkeit zu erkennen gibt.

Wir dürfen dieser Mucha-Periode mit gutem Gewissen nachtrauern, weil sie der Schönheit um ihrer selbst willen höchsten Tribut zollte. Ergriffen stehen wir vor den Zeugen einer entschwundenen Epoche der Idealisierung, die das Le-

bensgefühl mit künstlerischen Darbietungen zu steigern trachtete. Die Plakate Muchas bleiben unvergänglich. H. N.

**Kenneth Armitage. Skulpturen und Zeichnungen**

Galerie Semiha Huber  
20. April bis 24. Mai

Kenneth Armitage gehört zu den großen englischen Plastikern der mittleren Generation, durch die die neue englische Bildhauerei internationalen Rang erreicht hat. Die neuesten Arbeiten des 1916 geborenen Bildhauers aus den Jahren 1961 bis 1967, die Semiha Huber zeigte, beweisen seine künstlerische Höhe, seine Kraft und das Befassen mit neuen bildnerischen Problemen. Auf die dumpf proportionierten Menschen- und Tiergestalten folgt jetzt eine weitere Vereinfachung. Zwei verwandte Themen: die Wand, aus der asymmetrische, trichterartige Öffnungen hervorkommen, wie Schalltrichter, aus denen unheimliche Botschaften erklingen. Ein höchst eindrucksvoller Einfall, den Armitage in verschiedenen Fassungen variiert. Dann, ebenfalls in mehrfacher Variation, «The Legend of Skadar», das Hervortreten einer in eine Mauer eingelassenen Frau. Dem Wandthema formal verwandt. Gleichsam zwei Aspekte: der aus dem Inneren kommende abstrakte Klangakkord und der schwellende menschliche Körper, in der legendären, sphinxähnlichen Funktion der Rettung einer Gruppe durch das Opfer eines Einzelmenschen. Beide Themen Beispiele für das unerschöpfliche Reservoir der Phantasie, das Armitage zu eigen ist.

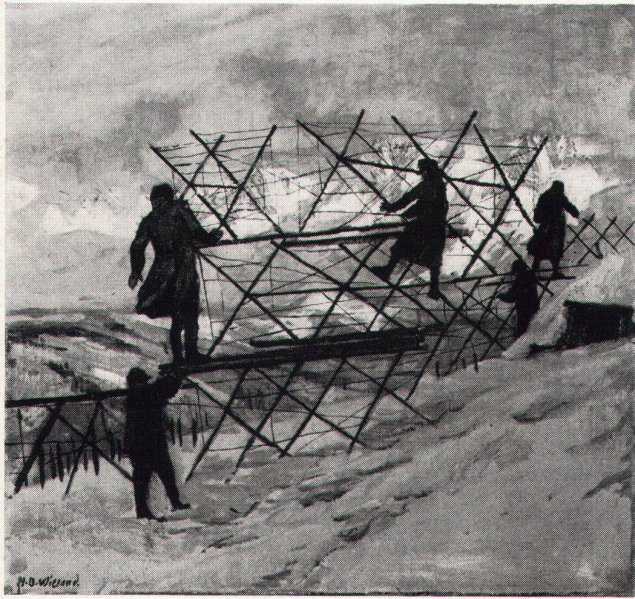
So hält sich die künstlerische Sprache Armitages – auch in den Zeichnungen – müheles neben den bewußt artifiziellen Experimenten der jungen englischen Generation. Hält sich – oder übertrifft an wirklicher Stoßkraft den Puritanismus etwa eines Caro.

H. C.

**Walter Wörn**  
Galerie Obere Zäune  
21. April bis 22. Mai

Die Galerie Obere Zäune – manchmal ein Spezialitäten-Kabinett – geht abseits der Norm ihre eigenen Wege, indem sie Vergessenes hervorzieht, Merkwürdiges zur Diskussion stellt, regionale Typen zu Wort kommen läßt. Diesmal ist es der hiezulande völlig unbekannte Schwabe Walter Wörn, der vorgestellt wird. Wörn, 1901 bis 1963, dem der Württembergische Kunstverein 1966 eine große Gedächtnisausstellung gewidmet hat,





Hans Beat Wieland, Spanische Reiter, 1916

muß eine starke Persönlichkeit gewesen sein, wie sie gelegentlich gerade unter provinziellen Verhältnissen zustande kommen kann. Er war um 1920 Mitglied der längst vergessenen Stuttgarter Uecht-Gruppe, der auch Schlemmer und Baumeister angehörten. Durch Schlemmer scheint er auch etwas von Otto Meyer-Amden erfahren zu haben, der stellenweise in seinem Œuvre nachklingt. Praktisch war er in Stuttgart Schüler des Schweizer Heinrich Altherr, der, obwohl ein Feind der Moderne und der Verhinderer der Berufung Klees an die Stuttgarter Akademie, ein Künstler von großem Impetus und innerer Wahrhaftigkeit gewesen ist.

Die Bilder, die in Zürich zu sehen waren, hatten keine Beziehungen mehr zu Altherr oder auch zu dem von Altherr verehrten Hans von Marées. Sie stammten zum größten Teil aus den Jahren nach 1945. In ihnen schließt sich Wörn als ein Verspäteter an Schlemmer, Beckmann und vor allen an eine bestimmte Periode Fernand Légers an. Derber, bewußt plumper, aber mit bemerkenswerten kompositionellen Einfällen und mit der Kraft, sie zusammenzufassen. Eine seltsame Mischung: Wörn greift nach dem Primären, verharrt aber – vielleicht infolge menschlicher Bindungen – im sekundär Provinziellen. Was nicht verhindert, daß er in manchen Spätarbeiten zu der künstlerischen Ausdrucksweise etwa eines Horst Antes überleitet. H. C.

### Hans Beat Wieland

Galerie Coray

14. April bis 31. Mai

Der einst über die Grenzen unseres Landes, vor allem als «Alpenmaler», bekannte Künstler Hans Beat Wieland ist 1945 79jährig gestorben und könnte im Juni 1967 seinen 100. Geburtstag feiern. Zu Ehren dieses Ereignisses veranstaltete sein Sohn Richard Rudolf Wieland in der neu eröffneten Galerie Coray (Neustadtgasse 9, Ecke Kirchgasse) eine Retrospektive mit über 60 Ölbildern, Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen. Damit wird eine Welt der unmittelbarsten Gegenständlichkeit heraufbeschworen, die man heute kaum mehr wahrzunehmen wagt.

Viele der sorgsam ausgewählten Bilder haben eine durchaus männliche Kraft und Unmittelbarkeit. Ihre Motivtreue ist eklatant, und doch sind viele der gezeigten Werke echte Kunstwerke, voll malerischer Delikatesse, und besonders in den Aquarellen offenbart sich eine nahezu träumerische Sensibilität. Hans Beat Wieland hat auch viel figürliche Themen behandelt, die zum Teil von einer starken Lebensnähe genährt sind. Immerhin sind die allzu illustrierten Sujets der Ausstellung ferngeblieben, so daß der geschlossene Eindruck einer völlig lebensfrohen, diesseitigen Kunst entsteht.

Hans Beat Wieland hat die Berge in all ihren vielfältigen Situationen so geliebt, daß er sein halbes Leben in ihnen verbrachte und nie müde wurde, mit Ski und Staffelei in die einsamsten Schründe zu gehen. Er war ein Freund Hodlers und Amiets, hat aber nie einer künstlerischen Problematik gehuldigt, sondern wollte den Motiven ein möglichst akkurater Schilderer sein. Er war weder ein Romantiker wie Calame noch ein Lyriker wie Barraud in seinen Landschaften, sondern strebte die malerische Wiedergabe von Abbild und Atmosphäre an. Die Ausstellung in der Galerie Coray war die wohlverdiente Würdigung des Schaffens eines auf seine Weise wesentlichen Schweizer Malers.

H. N.

### Raffael Benazzi

Gimpel & Hanover Galerie

14. April bis 28. Mai

Benazzi erweist sich in dieser Ausstellung als Plastiker einer starken Hand. So frei seine Formsprache erscheint, er riskiert es, bei der eigentlichen Skulptur zu verbleiben. Das heißt, Formen zu schaffen, die plastischen Körper mit der Hand zu bearbeiten, das heißt, auch der physiologischen Phantasie der mit der Hand verbundenen Kräfte ihren Lauf zu

lassen. Den Schritt zur Kombinatorik versagt er sich; er kann sich erlauben, ihn sich zu versagen. Von der heutigen Situation aus gesehen ist er ein Bildhauer älterer Prägung. Obwohl jung an Jahren.

So imposant die Formsprache, die Formerfindung sich darbietet, so fesselt Benazzi zunächst vor allem durch das praktische künstlerische Tun, das heißt durch die Ausführung. Das Holz wird zu dunkler Glut; Marmor oder Alabaster erhalten die Kühle erotischer Glätte; die Bronze erscheint in der Skala von Goldton zu Schwarz. Das alles ist mehr als nur Handwerk. Es ist Auseinandersetzung mit dem Leben der Materialien, denen er sein eigenes künstlerisches Leben, seine Vorstellung beifügt.

Von hier aus gesehen, sind Benazzis Arbeiten sehr positiv zu bewerten. Aber auch die Formprobleme, die er sich stellt, sind fesselnd, um nicht (ganz im aktuellen Sinn) zu sagen, attraktiv. Mehr noch als die Außenvolumina, die manchmal zu sehr die Pathetik gewaltiger Rundformen hervorheben (ganz im Gegensatz zur inneren Schlichtheit Hans Arps, an den Benazzi da und dort anknüpft), sind es die plastischen Durchformungen der ausgehöhlten Innenvolumina, die den Werken als Ganzem starken Ausdruck verleihen. Merkwürdig, daß, auch von hier aus gesehen, die Skulpturen kleineren Formates intensiver erscheinen als die Großformate. Eine Reihe von Zeichnungen gab Einblick in die Tagesarbeit Benazzis. Sie sind in manchen Zügen Zeichnungen Le Corbusiers verwandt, bei denen ebenfalls der plastische Impetus hervortritt. Andere Blätter Benazzis stehen zwischen barockem und zeitgenössischem Surrealismus. Auf jeden Fall zeigen auch sie, daß in Benazzi Kräfte wirken, die einer künstlerischen Natur zu eigen sind.

H. C.

### Berlin

#### Hans Scharoun

Akademie der Künste

5. März bis 30. April

Die Berliner Akademie der Künste hat ihren Präsidenten Hans Scharoun und damit zugleich sich selbst mit einer Ausstellung geehrt, bei der zum ersten Mal das gesamte Werk dieses großen Architekten aufgezeigt wurde, dessen Schaffen trotz der überall publizierten und diskutierten Berliner Philharmonie viel zu wenig bekannt ist. Im Zeitalter der maximalen Information eine höchst sympathische Seltenheit!

Der Katalog der Ausstellung, den man



durch die Berliner Akademie erhalten kann, ist zu einer komprimierten Monographie geworden. Auf achtzig Tafeln sind die Hauptwerke, auch die Projekte und eine Reihe überraschender Architekturaquarelle wiedergegeben, mit den wichtigsten Grund- und Aufrissen. Der 1893 geborene Scharoun hat vom Beginn der zwanziger Jahre an ein Werk geschaffen, das zu den primären großen Leistungen der Architektur unsres Jahrhunderts zu rechnen ist. Im Katalog ablesbar auch aus dem Verzeichnis der Bauten und Entwürfe, das 215 Nummern zählt. Ein Œuvre mit einem höchst lebendigen Zusammenspiel von bleibender Grundphysiognomie und weitgespannter geistiger und struktureller Entwicklung. Die Einleitung des Kataloges stammt von Heinrich Lauterbach – sehr sachlich und ohne effektvollen philosophischen Aufwand. Neben dem Architekten tritt der Mensch Scharoun hervor, der hinter dem Werk steht. Ein Vorwort des alten Mitstreiters Max Taut leitet den Katalog ein, in den auch ein Abschnitt aus einem Brief Max Frischs eingefügt ist: «Wir gingen und gingen (durch die Philharmonie) ... ich fühlte mich geführt wie in einem Labyrinth, – geführt, nicht verloren – geführt vom Geiste dieses Gebildes selbst. Mit Labyrinth meine ich, daß es sich für mich, wie genau ich mich auch umsehe, nie rationalisiert, so wenig wie eine lebendige Landschaft sich rationalisiert ... Geführt von der Lust, die sich bietet. Nie vergewaltigt ... nur auf betörende Weise geführt von den Einfällen des Architekten.»

H. C.

## Zeitschriften

### Architekturforschung

Der RIBA-Vorstand beschloß am 7. Dezember 1966 ein neues Aktionsprogramm, das die Bemühungen um Forschungsvorhaben im Bereich der Architektur verstärken und koordinieren soll (*RIBA-Journal*, 74, 2, 1967, GB). Zweilangfristige Ziele werden gesetzt.

1. Es sollen einige Denkzentren (thinking centres) für Architekten und verwandte Disziplinen eingerichtet werden. Vor allem in den akademischen Institutionen beheimatet, sollen sie in engem Kontakt mit der praktischen Arbeit in den umgebenden Regionen stehen.

2. Es soll sich RIBA eine Kompetenz erarbeiten, die ihn autorisiert, für den Berufsstand in Fragen der nationalen Forschungspolitik und Kreditvergebung mitzusprechen.

Vier Gründe veranlassen den Architektenbund, dafür einzutreten, daß sich Architekten an der Forschung beteiligen sollen.

1. Die spezielle Aufgabe der Architekten im Bauteam ist die Koordinierung von Besitzer und Benutzer der Bauwerke; in diesem Bereich sind sie kompetent, auch in der Forschung mitzuarbeiten. Nur sie können gewährleisten, daß in den Forschungsbemühungen die menschlichen Bedürfnisse, die Fragen des Environment-Entwurfes mit den material- und herstellungstechnischen Fragen kombiniert und im Interesse von Benutzer und Hersteller gleichmäßig behandelt werden.

2. Im Bereich des Bauentwurfes entwickeln sich immer spezialisiertere Sonderbereiche (von der Akustik großer Hallen bis zur Verwendung von Computern im Entwurf), und obwohl Wissenschaftler und Techniker hier Spezialistendienste anbieten, müssen auch qualifizierte Spezialisten mit Architekturausbildung vorhanden sein, «wenn der Beruf seine Position und Autorität wahren will».

3. Für die Ausbildung zeigt sich, daß in allen Disziplinen in zunehmendem Maße die Lehre vom Wachstum der Forschung abhängt. Zudem fördert die Forschung den interdisziplinären Austausch, welcher ja für die Ausbildung so notwendig wird. Als Nebenprodukt kann man es betrachten, daß die Atmosphäre des Zweifels, der Objektivität und der Sorgfalt, die zur Tradition der Forschung gehört, «der Schule viel dabei helfen kann, eher denkende Männer hervorzubringen als nur Fachleute mit einem angelernten Satz von Handwerksregeln».

4. Die Verknüpfung von Forschung und Praxis kann auch die Ausbildung und den Beruf enger zusammenbringen.

Erste Erfahrungen zeigen den Vorteil dieses Weges. «Im Idealfall sollte sich ein Dreiecksverhältnis entwickeln zwischen Forschung, Lehre und Praxis, wobei jede Seite immer stärker abhängig würde von und immer größeren Gewinn zöge aus den beiden anderen Seiten.»

«Ein Teil des Entwurfsprozesses besteht aus der Handhabung und Zusammenfügung von Informationen, deren immer größer werdender Teil aus der Forschung kommt.» Diese Feststellung führt zu den Aufgaben, die RIBA für die Architekturforschung sieht:

1. Die Forschungsergebnisse der Wissenschaften, die meist ohne Bezug zum Architekturentwurf entstehen und dennoch oft wertvolle Arbeitshilfen geben könnten, müssen so interpretiert und aufbereitet werden, daß sie im praktischen Entwurfsprozeß genutzt werden können.

2. Neue Entwurfsmethoden und technische Neuerungen müssen untersucht und gegebenenfalls der praktischen Ar-

beit nutzbar gemacht werden. Forschungsaufgaben müssen ausgewählt und finanziert werden, um genaueren Einblick in den Entwurfprozeß zu bekommen.

Die wichtigste Voraussetzung für diese Arbeit sucht der britische Architektenbund bei sich selbst. Eine genügend große Anzahl von Architekten muß in der Lage sein, gleichberechtigt und gleichwertig an Forschungsprojekten mitzuarbeiten. «Die erste Aufgabe der Architekten ist deshalb, ihr eigenes Haus in Ordnung zu bringen.»

Für den bisherigen Mangel an Architekturforschung gibt es mehrere Gründe: Die Länge der Ausbildung, der Wunsch, zu bauen, die finanzielle Attraktion des Berufes und die geringe Bekanntheit der Studenten mit akademischer Forschung verhindern ein Post-Graduate-Engagement der Studenten. Es fehlt die Laufbahn eines akademischen Forschers. Ein weiteres Hindernis ist das Fehlen einer Forschungsausbildung. So fehlen heute in den Hochschulen noch qualifizierte und erfahrene Mitarbeiter.

Wichtig sind vor allem interdisziplinäre Forschungsvorhaben, denen sich aber ein großes Hindernis entgegenstellt. Der qualifizierte Forscher muß auf seinem Spezialgebiet alle Kräfte einsetzen, und so bleibt selten Zeit und Bereitschaft für eine Außenseiter-Unternehmung. Da die Architekturforschung auf die Hilfe der Spezialisten angewiesen ist, müssen alle Anstrengungen gemacht werden, um Anreize zur Zusammenarbeit zu bieten. Um den notwendigen ständigen Kontakt zwischen Forschung und Praxis zu fördern, will der RIBA eine besondere Anstrengung machen. Für die praktische Verwendung sollen die Ergebnisse der Forschung durch Publikationen und durch Konsultationen den Fachleuten bekannt gemacht werden. Die Forschung – sie soll an den akademischen Institutionen geschehen – wird mit der Praxis in Verbindung gebracht, indem regionale Forschungszentren geschaffen werden. In ihnen sollen die regionalen Berufsverbände mit den Forschern zusammenarbeiten und sie mit ihren speziellen Problemen bekannt machen.

Das Arbeitsprogramm des RIBA sieht als erstes vor: Ein RIBA-Forschungspreis soll das Interesse und Verständnis des Berufsstandes für die Forschungsprobleme stärken. Diskussionen vor allem mit Spezialisten aus anderen Disziplinen sollen die zukünftigen Entwicklungen auf diesem Feld aufhellen. Ein jährlicher Report soll, jeweils einen besonderen Bereich herausgreifend und vertiefend, über die Entwicklung berichten. Konsultationen und eine jährliche Konferenz der Forschungsleiter sollen sich mit dem jeweiligen Jahresthema be-



<b>Ascona</b>	Galerie Cittadella	Ester Meli – A. Meli	10. Juni – 30. Juni
<b>Basel</b>	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Tiberius und Marquard Woher. Die Schenkung H. Albert Steiger-Bay	10. Juni – 6. August
	Kunsthalle	Paul Klee	3. Juni – 13. August
	Museum für Völkerkunde	Haus und Wohnung	17. Januar – August
	Gewerbemuseum	Ikatgewebe aus Indonesien	4. Februar – Dezember
	Galerie d'Art Moderne	Kymatik – Schwingungen, experimentell sichtbar gemacht	4. Juni – 2. Juli
	Galerie Beyeler	Alicia Penalba	10. Mai – 12. Juli
	Galerie Riehentor	Présence des Maitres	5. Juni – 30. September
		Lenz Klotz	19. Mai – 17. Juni
	Galerie Bettie Thommen	Klee – Klotz – Barth – Jensen – Schaffner – Herbin – Baier – Hofer – Eble – Völkle – Antes – Spiller Schapowalow	17. Juni – 15. September 4. Juni – 4. Juli
<b>Bern</b>	Kunstmuseum	Obrist – Soutter – Niestlé – Seligmann	24. Mai – 25. Juni
	Kunsthalle	Sammlung Othmar Huber	30. Juni – August
	Anlikerkeller	Hermann Plattner – Werner Witschi	27. Mai – 25. Juni
	Galerie Verena Müller	Pham Thuc Chuong	1. Juni – 30. Juni
	Galerie Schindler	Maly Blumer – Claire Brunner	3. Juni – 25. Juni
		Albrecht	9. Juni – 23. Juni
<b>Duggingen</b>	Galerie Rainreben	Hugo Weiler	27. Mai – 1. Juli
<b>Eglisau</b>	Galerie Am Platz	Paul Conzelmann Willi Gutmann	23. Mai – 19. Juli 20. Juni – 18. Juli
<b>Epalinges</b>	Galerie Wiebenga	Ruth Cury – Juan Martinez Aurelio de Felice	20 mai – 12 juin 15 juin – 10 juillet
<b>Fribourg</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Quartiers anciens, vie d'aujourd'hui	20 mai – 12 juin
<b>Genève</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Acquisitions et dons récents du Cabinet des Estampes Le Visage de l'Homme dans l'Art Contemporain	20 mai – 11 juin 24 juin – 17 septembre
	Galerie Krugier Cie.	Hundertwasser	18 mai – 15 juin
	Galerie Georges Moos	Hundertwasser	18 mai – 18 juin
<b>Grenchen</b>	Parktheater	4. Internationale Triennale für farbige Original- Graphik	4. Juni – 8. Juli
<b>Küsnacht</b>	Kunststube Maria Benedetti	August Graf	26. Mai – 29. Juni
<b>Heiden</b>	Kursaal-Galerie	10 Jahre Kursaal-Galerie	4. Juni – 11. Juli
<b>Lausanne</b>	Musée Cantonal des Beaux-Arts Galerie Alice Pauli	3 <sup>e</sup> Biennale internationale de la Tapisserie Jean Lurçat	10 juin – 1 octobre 10 juin – 15 juillet
<b>Lenzburg</b>	Galerie Rathausgasse	Marie-Cecile Boog – Franz Max Herzog	24. Juni – 23. Juli
<b>Luzern</b>	Kunstmuseum Galerie Rosengart	Miguel Berrocal Marc Chagall. Lavis und Aquarelle	18. Juni – 16. Juli 16. Mai – 16. September
<b>Rapperswil</b>	Galerie 58	Die Reiher des Herrn Tokutaro Tanaka. 2. Teil	31. Mai – 18. Juni
<b>Rorschach</b>	Heimatomuseum	Isabelle Dillier	11. Juni – 9. Juli
<b>St. Gallen</b>	Kunstmuseum Galerie Zum gelben Hahn	Antoni Tàpies. Graphik Alex Sadkowsky – Remo Roth	3. Juni – 23. Juli 5. Mai – 15. Juni
<b>Schaffhausen</b>	Museum zu Allerheiligen Galerie Rheinhof 7 Galerie Stadthausgasse	Alois Carigiet Annemarie Ackermann Karl Uelliger	2. Mai – 16. Juli 3. Juni – 2. Juli 5. Juni – 25. Juni
<b>Stein am Rhein</b>	Galerie am Rathausplatz	Carl Roesch Cruizin'4 – Dizi – Glasmacher – Mariotti	19. Mai – 16. Juni 17. Juni – 14. Juli
<b>Thun</b>	Kunstsammlung	Frank Buchser	17. Juni – 13. August
<b>Winterthur</b>	Gewerbemuseum Galerie im Weißen Haus	Gute Form – Gute Umwelt Magischer Realismus und Pop-Realismus	31. Mai – 2. Juli 20. Mai – 17. Juni
<b>Zürich</b>	Kunsthaus Graphische Sammlung Helmhaus Kunstgewerbemuseum	Marc Chagall Schweizer Graphik 100 Jahre Graphische Sammlung der ETH Sehen. Grundlehre der Werkkunstschule Saar- brücken	7. Mai – 30. Juli 4. Juni – 10. September 4. Juni – 22. Juli
	Strauhof	Käthe Kollwitz	9. Juni – 30. Juli
	Stadthaus	Zürcher Brunnen	13. Juni – 2. Juli
	Galerie Beno	Karel Appel	1. Juni – 31. Juli
	Atelier Bettina	Edgar Pillet	26. Mai – 15. Juli
	Galerie Bischofberger	Josip Generalic	28. Mai – 17. Juni
	Galerie Suzanne Bollag	Amalia Schulthess	2. Juni – 30. Juni
		Jakob Bill	12. Mai – 13. Juni
	Galerie Bürdeke	Jan Hrnecarek	16. Juni – 18. Juli
	Gimpel & Hanover Galerie	Alan Davie	3. Juni – 22. Juni
	Galerie Semiha Huber	Antoni Clavé	30. Mai – 15. Juli
	Galerie Daniel Keel	Marc Chagall. Radierungen und Lithographien	26. Mai – 31. Juli
	Galerie Läubli	Ruzic – Cerne – Damjanovic – Peter König	19. Mai – 15. Juli
	Galerie Obere Zäune	Augusto Giacometti – Wilfried Kirschl	26. Mai – 17. Juni
	Galerie Orel Füßli	Karl Uelliger	23. Mai – 11. Juni
		Musik – Theater – Ballett	27. Mai – 17. Juni
		Heinrich Paul Welti	24. Juni – 19. August
	Rotapfel-Galerie	Internationale Graphik	8. Juni – 1. Juli
	Galerie Walcheturm	L'Œuvre Gravée	26. Mai – 8. Juli
	Galerie Henri Wenger	Ludmilla Tcherina – K. Landolt – Hertha Hausmann	1. Juni – 30. Juni
	Galerie Wolfsberg		1. Juni – 1. Juli
<b>Zürich</b>	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