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

**Band:** 54 (1967)

**Heft:** 4: Zwei Forschungslaboratorien : Geschichte der Moderne

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:** 03.12.2025

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



Lilium auratum platyphyllum. In den Rhododendronkulturen von Dietrich G. Hobbie in Linswege (Oldenburg) wurden diese Lilien bis zu 2,50 Meter hoch und trugen gegen 40 Einzel-

fleischigen Schuppen bestehen, müssen diese bald gepflanzt werden, da sie nicht, wie Tulpen und Narzissen, von einer Haut geschützt, länger an der Luft liegen bleiben können. Die Zwiebel muß sorgfältig 25 cm unter die Erdoberfläche gelegt werden, so daß ihre kontraktilen Wurzeln unbeschädigt und gut angedrückt unter ihr in der Erde liegen. Damit diese wichtige Verankerung gut anwächst, begießen wir sie sofort ziemlich reichlich. Später bilden sich oberhalb der Klone Stengelwurzeln, die Nahrung aus Wasser und Dünger aufnehmen. Hier bilden sich auch mehrere neue junge Zwiebeln. Eine Gruppe von drei Klonen muß so gesetzt werden, daß jede 40 cm Abstand von der anderen hat. Vorsorglich bestreuen wir sie beim Pflanzen mit Giftpuder gegen Wühlmäuse. Die günstigste Pflanzzeit ist Oktober/ November oder ganz früher Frühling. Im Winter wollen wir sie mit Blättern oder Tannenreisig vor Frost schützen.

Wenn die ersten Triebe hervorstoßen, befreien wir sie von ihrem Winterschutz, in dem sonst nur Mäuse und anderes Ungeziefer hausen würden. Nach dem Erscheinen der ersten Blätter streuen wir Nitrogen und Phosphor (Nitrophoska) und Pottasche oder auch Hornmehl mit etwas Abstand um die junge Pflanze herum. Später wiederholen wir dies mehrmals. Manchmal braucht die Lilie einen Halt. Wir suchen dafür einen nicht zu dicken Bambusstab aus, an den wir sie locker mit einer Achterschleife aus Bast binden.

Die gefürchtete Mosaikkrankheit, die zum Ausspalten von Blüten und zu Kümmerwuchs führen, wird von Blattläusen übertragen. Wir spritzen daher die erwachsenen Pflanzen mindestens dreimal mit Insektiziden. Einzelpflanzen sind nicht so gefährdet wie Gruppen.

Mitte Juli oder im August entfalten sich aus den kantigen, länglichen Knospen nach und nach die Blüten. Auch wenn im ersten Jahr und vielleicht bei ungenügender Düngung nur zwei bis vier dieser großartigen Blüten erscheinen, fühlen wir uns glücklich und für die vorhergegangene Mühe reichlich belohnt. Die Goldbandlilie schwängert ihre ganze Umgebung mit ihrem starken, typischen Duft. Wenn sie abgeblüht ist, muß der Stengel, der die Zwiebel ernährt, so lange stehen, bis er gelb und verdorrt ist. Dann nehmen wir ihn sorgfältig ab und verbrennen ihn, während wir den Stand der Klone markieren und für den Winter neu eindecken. Nach vier Jahren muß die Lilie einen neuen Platz zugewiesen bekommen, auf dem sie wieder frische Nahrung findet.

Wo gehören nun die Goldbandlilie und ihre Hybriden hin, und wo erfreuen sie uns am meisten? Ich wage darauf zu antworten: überall, wo die Bedingungen günstig für sie sind. Für einen Park oder großen Garten, inmitten einer niedrigen Rhododendrongruppe sind sie geradezu prädestiniert. Sie werden uns dort schon von weitem entgegenleuchten. Auch in einem mittelgroßen Garten. 2000 bis 5000 m² groß, würde ich sie entfernt vom Haus in eine immergrüne Gebüschgruppe pflanzen. Sie wird Juli/ August gerade in einem abgelegenen Winkel die Attraktion für Eigner und Gäste bilden. Da eine Goldbandlilie beinah keinen Platz einnimmt, paßt sie auch auf jedes kleinere Grundstück, ja in einen Patio oder sonnigen Vorgarten. Zu ihren Füßen wachsen hier vielleicht Cotoneaster adpressa oder verschiedene Farne. ja auch Funkienarten, wie in ihrer Heimat. - Zuletzt muß ich gestehen, daß ich am meisten beeindruckt war, als ich die vielblütige Goldbandlilie vom Wohnzimmer aus durch ein versenkbares Fenster in dem kleinen Wintergarten eines Reihenhauses vor mir sah. In diesem Augenblick verstand ich, daß die größten Dichter und Maler schon seit Jahrhunderten ihre Verwandte, die weiße Madonnenlilie (Lilium candidum), verewigen und preisen. J. Hesse

## **Hinweise**

#### Zur Weiterbildung von Landschaftsgestaltern

Die Abteilung für Landschaftsgestaltung und Regionalplanung an der Graduate School of Fine Arts der Universität von Pennsylvanien in Philadelphia teilt mit, daß sie für Architekten mit abgeschlossenem Studium verschiedene Weiterbildungskurse eingerichtet hat. Je nach Interesse und Vorbildung kann der Student Übungen in Stadtplanung, Städtebau, Erholungsplanung, Landentwicklung und Siedlungsplanung besuchen. Ferner kann das Studium der Regionalplanung in Richtung auf Ökologie und Geomorphologie fortgesetzt werden. Stipendien stehen zur Verfügung.

## Ausstellungen

#### Basel

Ennio Morlotti - Phillip Martin - Hans R. Schiess

Kunsthalle 28. Januar bis 5. März

Der Italiener Ennio Morlotti, der Ire Phillip Martin und der Basler Hans Rudolf Schiess sind etwa zufällig und doch nicht ungeschickt zusammengetroffen. Von den dreien beschäftigen sich die Nordländer mit ihrer inneren Welt; der Italiener dagegen wendet sich nach außen, der Natur zu.

Ennio Morlotti gehört dem Geburtsjahr nach (1910) zur gleichen Generation wie die Ecole de Paris; tatsächlich würde man ihn, wenn man ihn nicht kennen würde, ohne Schwierigkeit der richtigen Generation zuweisen: Wie seine Generationsgenossen verarbeitet Morlotti Eindrücke und Formen der Natur zu dreiviertelabstrakten Bildern. Aber Morlotti ist spontaner; seine Bilder sind nicht so städtisch geglättet und entschärft; sie bleiben immer etwas krautig. Ihre Stachligkeit läßt gelegentlich an Sutherland denken; aber auch da ist es nicht mehr als eine generationsbedingte Verwandt-

schaft: Ohne jede krampfhafte Anspielung auf Jenseitiges bleibt Morlotti bei seinen stachligen Pflanzen: Kaktus, Maisstauden, Artischocken. Seine Farben sind saftig, manchmal sogar triumphal.

Phillip Martin war in unseren Gegenden zum erstenmal 1953 in Bern und seither zweimal in Basel zu sehen. Das Bild aus der Frühzeit, das seither in unserer Vorstellung den Maler vertrat, war außerdem mit der Sammlung «La Peau de l'Ours» ausgestellt: ein roh gemaltes, großes schwarzes Kreuz auf dunkel glühendem Farbgrund, groß und einfach, dennoch offen für allerlei Interpretationen. Als sich dieser andeutungsweise visionäre Zug im Laufe der Jahre präzisierte, erstarrten die Bilder im symmetrischen Aufbau, und die formale Wucht des frühen Kreuzes verzettelte sich dekorativ auf die Fläche. Auch die Farbe wurde in dieser Zeit bunt und kleinteilig. Doch in den letzten Jahren hat der Maler seine Mittel gerafft, die Farben vereinfacht, manchmal bis nahe an die Monochromie, während die Formen sich zur Zeichenschrift ausgeprägt haben. Er ist jetzt vierzig - in seinem Runenalphabet könnte er uns noch allerhand Neues zu sagen haben.

Hans Rudolf Schiess ist in Basel wohlbekannt. Den meisten war allerdings neu. daß Schiess (er ist 1904 geboren) in seinen frühen Bildern der beste Nachbar der Gruppe Rot-Blau war, also zur Basler Kirchner-Schule gehörte. Trotz den heftigen Farben gab Schiess einen eher gemäßigten, geradezu introvertierten Expressionisten ab. In den dreißiger Jahren dann lebte Schiess in Paris, verkehrte in den Kreisen der Surrealisten und gehörte zur konstruktivistisch gerichteten Gruppe «abstraction - création art nonfiguratif». Die Bilder dieses Jahrzehnts zeigen den surrealistischen Einfluß. Aber das Temperament des Malers neigte offenbar nicht zum Hokuspokus der Surrealisten; davon ist jedenfalls in seinen Bildern nichts zu spüren: Sie sind getragen von der Poesie traumhafter Assoziationen in surrealen Räumen.

Nach einem längeren Unterbruch, während dessen er sich mit philosophischen farbtheoretischen und anderen Studien abgegeben hatte, nahm die Malerei Schiess' eine ganz neue Wendung. Es sind zwei Prinzipien, die sich in seiner Malerei seit 1947 bald verbinden und bald bekämpfen. Das farbige Element, als das gefühlshafte, ist dabei immer das Element der Freiheit, manchmal allerdings auch des Chaos. Dem stellt sich das verstandesmäßig gebändigte formale Element entgegen, mit den Mitteln von Maß und Proportion. Kreis und Fünfeck sind symbolträchtige Formen, die immer

wiederkehren; der Goldene Schnitt ist die häufigste Proportion. In den mittleren Formaten gelingt es Schiess am besten, die beiden Prinzipien seiner Malerei so zusammenzubringen, daß ein Neues daraus entsteht. In den größeren Formaten kommt es vor, daß der chaotische Grund übermächtig wird, oder dann umgekehrt, daß der Verstand sich etwas schulmeisterlich trocken bemerkbar macht. In den besten Bildern aber kommen die beiden Elemente ins Gleichgewicht, ohne sich aufzuheben. In diesen Bildern ist Schiess ein ungewöhnlich geistvoller und zugleich sehr malerischer Maler.

#### Bern

Junge englische Kunst I Fünf junge englische Künstler Biennale Venedig 1966

Kunsthalle 4. bis 22. Februar

II Junge englische Bildhauer

Kunsthalle 25. Februar bis 2. April

Der Künstler, der in der ersten der beiden aufeinanderfolgenden Ausstellungen die stärkste Wirkung besaß, war Anthony Caro (geb. 1924). Caro ist es, der Ende 1950 das traditionelle, durch Armitage, Butler, Chadwick, Dalwood, Meadows und Moore geprägte Bild der englischen Plastik quasi über Nacht grundlegend veränderte. Er hat – und uns scheint überzeugend - im Gegensatz zu Greenberg und Fried erstmals die Farbe in die Skulptur einbezogen. Der konstruktive Vorgang ist in den in der Berner Kunsthalle ausgestellten Werken (Aluminium und Stahl) ähnlich: Zwei äquivalente Farbräume werden jeweils konnektiert, dabei jeder auf eine andere dynamische Weise zum Ausdruck gebracht. So entsprechen in «Yellow Swing» (1965) der über Eck gestellten Viereckplatte jenseits einer geknickten Trennwand zwei diagonal überkreuzte Stäbe. - Robyn Dennys Bilder erinnern in der Thematik an Josef Albers. Sie besitzen alle denselben Aufbau. Ein symmetrisches Gerüst wird einem unmittelbar über dem unteren Rahmen ansetzenden Hochrechteck eingeschrieben, das sich seinerseits in einem in den Proportionen ähnlichen Bildgeviert befindet. Das Anliegen ist klar: jedem der drei Elemente, auf Grund der nahe beieinanderliegenden Farbtöne, eine größtmögliche räumliche Autonomie zu verleihen. - Von Bernhard Cohen (geb. 1930) überzeugen die vielschichtigen, monochrom-roten Schlauchknäuel am meisten. Wie bei

Harold Cohen ist sein Stil stark erzählerisch. Zwei nahe beisammen liegende leuchtende Punkte zeigen zum Beispiel in «Red one» (1965) Anfang und Ende (Endlichkeit) der unendlichen Schlauch-Reise. - Harold Cohen (geb. 1928) bedeckt seine riesigen Leinwände mit übereinanderliegenden Flächenfragmenten und Umrißzeichnungen. Die stets nur in Ansätzen formulierten Elemente erscheinen als unmittelbare Niederschrift. Einzelne Formkomplexe erschließen andere, größere, jedoch stets von selbem Individuationsgrad. Harold Cohen fiel gegenüber den anderen vier Künstlern eher ab. - Richard Smith (geb. 1931) ist Maler. Statt Farbbewegungen als Bildraum zu interpretieren, holt er sie aus der Fläche heraus, 1963 noch als schräg in den Raum stoßende Kuben, die in ihrer Dynamik dem malerischen Gestus entsprechen. In «Tail Span» (1965) zeigt er überzeugend die präzise Übereinstimmung zweier Farbbahnen mit einer klaffenden Gesimsform.

Auf die zweite Ausstellung sei nur kurz hingewiesen, da wir auf sie in einem Aufsatz zurückkommen möchten. Was die jungen englischen Plastiker kennzeichnet, ist, von der Technik her gesehen, die Verwendung synthetischer Materialien und die Farbe (mehrere von ihnen arbeiteten als Assistenten von Caro), von der Form her gesehen, das Zurückgreifen auf einfache, geläufige Gebilde. Formen werden weniger erfunden, als in einem neuen Zusammenhang, in einer spezifischen farbplastischen Situation gezeigt. Das mediale Vokabular und die leichten synthetischen Stoffe besitzen den enormen Vorteil, ein Maximum an Möglichkeiten zu bieten für das Ineinanderwirken von Volumen und Farbe. Indem die Form nicht eigentlich erfunden wird, im Sinne einer Handschrift, ist man auch nicht an sie gebunden, daher die faszinierende Offenheit, der diese Künstler gegenüberstehen. Die Ausstellenden sind: David Annesley (geb. 1936), Michael Bolus (geb. 1934), David Hall (geb. 1937), Phillip King (geb. 1934), Tony Morgan (geb. 1938), Peter Phillips (geb. 1939), Tim Scott (geb. 1937), William Tucker (geb. 1935), Isaac Witkin (geb. 1936) und Derrick Woodham (geb. 1940). Unserer Meinung nach ist die schönste Skulptur «Slit» (1965) von Ph. King. - Ein sehr informativer und vorzüglich bebilderter Katalog ist den Ausstellungen beigegeben. J.-Ch. A.

#### Genève

#### **Odilon Redon**

Galerie Krugier du 9 février au 11 mars

Peu d'artistes ont été aussi peu et aussi mal compris que celui-ci dont le génie clairvoyant a pourtant ouvert des perspectives si exaltantes pour l'esprit, si prometteuses pour les générations ultérieures. La grandeur de Redon, nous la reconnaissons déjà à sa courageuse indépendance, à sa fidélité à soi-même envers et contre tout. Contemporain des impressionistes, il leur reproche d'être trop visuels, et à une époque si fortement attachée à la vision extérieure, il se lance au contraire dans l'exploration aléatoire de la vie intérieure, et introduit en art une dimension nouvelle, métaphysique. C'est la recherche du clair-obscur, mais surtout - et l'on juge par là tout ce que lui doivent nombre d'écoles récentes pour lesquelles il fait figure de précurseur - de l'invisible: «Toute mon originalité consiste à faire vivre humainement des êtres invraisemblables, selon les lois du vraisemblable, en mettant autant que possible la logique du visible au service de l'invisible.»

Ainsi le voyons-nous, parti du romantisme, précurseur du surréalisme et à travers lui de l'expressionnisme abstrait, bien que lui-même soit toujours resté fidèle à l'objet. Mais les deux démarches ne sont point si étrangères l'une à l'autre, et il n'est pas interdit de faire des rapprochements entre les recherches de formes dans les structures d'éléments microscopiques poursuivies par certains artistes actuels, et son observation minutieuse des objets menus, fortuits, accidentels, sur quoi il exerçait son imagination qui transfigurait le monde et lui insufflait une nostalgie de rêve et de mystère.

Ce n'est donc point seulement parce que l'on célébrait l'an dernier le cinquantenaire de sa mort que nous pouvons parler de l'actualité d'Odilon Redon. La Galerie Krugier l'a bien compris qui lui consacre cette admirable exposition: quelque deux cents pièces, dont une vingtaine d'huiles, une demi-douzaine de pastels, et le reste partagé entre le dessin, les fusains, la gravure et la lithographie; une image assez exacte en somme de l'œuvre d'un homme qui ne vint à la couleur qu'à l'âge de cinquantecinq ans. Grâce à la collaboration en majorité de collections privées, cet ensemble, si représentatif, restituait remarquablement l'esprit d'un maître unique, de l'illustrateur inspiré de l'Apocalypse de Saint Jean et de la Tentation de Saint Antoine. G. Px.

#### Luzern

#### Junge Kunst

Kunstmuseum Luzern 19. Februar bis 19. März

Dies war die fünfte Frühjahrsausstellung «Junge Kunst», die der Museumsleiter Peter F. Althaus veranstaltete. Diesmal hatte er drei völlig verschiedene Künstler zu dieser Gesamtschau vereinigt, nämlich die Zürcher Bildhauerin Trudi Demut, den «Signal-Maler» Willy Müller-Brittnau (Zofingen) und den Bieler Maler Heinz-Peter Kohler. Trudi Demut war mit 37 Werken entschieden zu reichhaltig vertreten, um so mehr als ihr Müller-Brittnau - um einen Ausdruck der Bühne zu gebrauchen - etwas die Show stahl. Seine starkfarbig akzentuierten Bilder hildeten oft unliebsame Überschneidungen zu Trudi Demuts Stelen. Auch hat die sehr seriöse und sensible Bildhauerin einige Arbeiten beigesteuert, die, wiewohl sorgsam durchkomponiert, doch mehr als Studien bezeichnet werden können. Die Reliefs sind immer noch ihre Stärke, und einige davon haben auch Jahre nach ihrem Entstehen von ihrer lapidaren Schönheit nichts eingebüßt. Die Flächenbewältigung bei diesen plastischen Wand-Bildern verrät Trudi Demuts behutsames Abwägen der Formen und Proportionen, ihren feinen handwerklichen Tastsinn und das Gefühl für Harmonie und Proportion.

Willy Müller-Brittnau überzeugt dort am ehesten, wo er sich dem rhythmischen Bogenschwung hingibt, während die symmetrischen und nahezu statisch wirkenden Ornamentbilder eine Nivellierung der künstlerischen Absichten ergeben. Besonders eindrucksvoll, weil hier die Lineatur organisch den Bildraum beherrscht, war Arbeit Nr. 54, deren farbliche Akzentuierung der Form ganz entspricht. Die teilweise angestrebte zeichnerische und farbliche Vereinfachung könnte für Müller-Brittnau zu einem ernsthaften Problem werden, wenn er keine Differenzierungen findet.

Heinz-Peter Kohler ist ein hochbegabter Aquarellist, der in den halbabstrakten, den surrealen oder den nahezu naturverbundenen Motiven gleicherweise Augenfreuden bereitet. Während in den zu groß geratenen Ölbildern eine gewisse formale und malerische Erstarrung obwaltet, gelingt ihm in den Wasserfarbenblättern eine Lyrisierung, die dem Schmelz der Maltechnik zu einer zauberhaften Transparenz verhilft. «Emmental», «Rote Landschaft», «Das Modell», «Stillleben mit Instrument» und «Blaue Teekanne» sind Arbeiten voller Transzendenz und verraten eine neue künstlerische Sehweise, die für die Zukunft noch manche Erfüllung verspricht. H.N.



Asger Jorn, Farbige Originallithographie aus der Suite «Von Kopf bis Fuß», 1966/67. Erker-Presse, St. Gallen

#### St. Gallen

Serge Poliakoff – Asger Jorn Galerie Im Erker 13. Februar bis 13. März

Die der Galerie angegliederte Erker-Presse gab wieder zwei bedeutende Werke heraus. Wie früher von Tápies und Zadkine sind nun von Poliakoff und Jorn Mappen mit je zehn Blättern geschaffen worden. Die Künstler wurden jeweils zur Arbeit nach St. Gallen eingeladen. Sie zeichneten direkt auf den Stein und überwachten den Druck, was eine einwandfreie Qualität der Lithographien gewährleistet.

Mit Poliakoff pflegte die Galerie schon lange gute Beziehungen. Ihr kommt das Verdienst zu, dem Künstler die Arbeit am Lithographenstein nahegebracht zu haben, denn früher wurde seine Druckgraphik jeweils nach Gouachen von Spezialisten hergestellt, so daß den Blättern mehr der Charakter von Reproduktionen anhaftete. Die Mappe von zehn Farblithographien «St-Gall» 1966 ist nach einigen Einzelausgaben, die wir ebenfalls der Erker-Presse verdanken, erstmals ein originales druckgraphisches Werk des Künstlers. Er hält sich freilich immer noch streng an seine Vorarbeiten, die er in das neue Material übersetzt.

Die spontanere Beziehung zur Lithographie besitzt zweifellos Asger Jorn, der erstmals in der Galerie auftrat. Seine zehn Farblithographien «Von Kopf bis Fuß. Handgemachter Alp-Druck aus heiliger Galle. St. Gallen, Neujahr 1966/67» sind unmittelbarer Ausdruck einer entfesselten Freude am handschriftlichen Ausdruck. Der Eindruck der Ostschweizer Volksbräuche, den ihm das Auftreten

der Silvesterkläuse in Urnäsch vermittelte, bricht gelegentlich durch.

Die Ausstellung vermittelte einen Einblick in diametral entgegengesetzte künstlerische Aussagen – intime Subtilität bei Poliakoff, vitale Kraft bei Jorn – und in verschiedene Möglichkeiten der Lithographie.

Köbi Lämmler Kunstmuseum 11. Februar bis 27. März

Die Ausstellung umfaßte rund 80 Werke aus den Jahren 1961 bis 1967 und gab ein eindrückliches Bild von der Entwicklung des 1934 geborenen Ostschweizers, dem zum erstenmal Gelegenheit zu einer größeren Ausstellung geboten wurde. 1961 hatte ein längerer Aufenthalt in Südfrankreich klärend auf seine Arbeitsweise gewirkt. Großflächige Kompositionen in zurückhaltenden Farben entstanden, 1962 wurden als Kontrast zur lasierenden Malerei Schnüre aufgesetzt. 1963 wird die Bildfläche durch Streifen unterteilt, die bald, als Parallelen gebündelt, Strukturen bilden. Die Schraffuren der Federzeichnungen aus dem vergangenen Jahr,





die den breitesten Raum in der Ausstellung einnahmen, sind eine Weiterbildung davon. Sie nehmen als neues Element Pflanzenformen auf, die freilich bald Kreisen weichen. Offenbar vollzog sich damit eine Auseinandersetzung mit der Malerei, die unter dem Schlagwort «Signale» bekannt geworden ist. Ein neues Material, das Plexiglas, dessen Verarbeitung ihm die Firma Litex in Appenzell ermöglichte, führte Lämmler zu präzisen, von aller Zufälligkeit befreiten Formen. Die transparenten Scheiben sind oft gestaffelt, so daß sich ihre Formen mit dem wechselnden Standort des Betrachters verschieben. Auch diese Obiekte fügten sich organisch in das Gesamtbild der Ausstellung ein. Seit 1961 haben immer wieder Kreise die Kompositionen Lämmlers beherrscht, die hier zum dominierenden Element werden. R.H.

#### Zürich

Heinrich Eichmann. Goldtafeln, Ölbilder, Wandteppiche

Atelier Bettina 24. Februar bis 23. März

Man hat Eichmann als einen Maler konkreter Observanz in Erinnerung; entschieden, herb, vielleicht etwas schwerfällig. Nach einem Zwischenstadium, das uns nicht bekannt ist, hat er 1961 begonnen, mit Blattgoldfolien zu arbeiten, zum Teil in Kombination mit Ölfarbe. Im diesjährigen Januar-Heft des WERK waren einige Proben seiner bildkünstlerischen Arbeiten für Hämers Ingolstädter neues Stadttheater veröffentlicht, die als Wandbilder durch die Verwendung von Gold wie Glasmalereien zu wirken scheinen. In der Ausstellung sah man die Anwendung der Goldblatt-Technik auf das Tafelbild.

Das Technische, bei dem sich Eichmann auf vielerlei praktische Erfahrung stützt, ist ebenso interessant wie optisch reizvoll. Er verwendet hauchdünne Gold-, gelegentlich auch Silberfolien, die er auf eine in mehrfachen Arbeitsgängen präparierte Grundierung legt und glättet. Als Gegensatz zum metallischen Glanz setzt er starke, primitiv starke Farben auf, teils mehr sporadisch, teils betont und stark vordrängend. In die Flächen der Folien trägt er in freiem Spiel Binnenzeichnung ein, figürliche Abbreviationen, symbolische Fragmente, Schriftzeichen,

1 Köbi Lämmler, Federzeichnung 1966

Köbi Lämmler, Objekt 9 1967. Plexiglas

Photos: K. Künzler

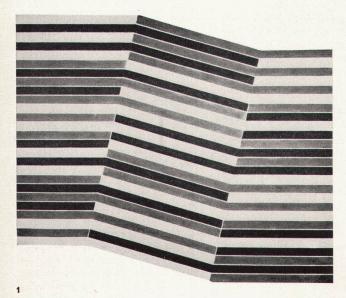
Ziffern, manchmal in Formelzusammenhängen. Spielerisch, aber doch andeutungsvoll, mit skurriler Akzentuierung, in starkem Gegensatz zu den mehr oder weniger unregelmäßigen Rechtecken oder Quadraten der einzelnen Folien.

Das Ganze ist eindrücklich und, schon vom Material her, wirkungsvoll, am entschiedensten, wenn die Folien und ihre Strukturen vorherrschen oder wenn ihnen geschlossene Farbgebilde konfrontiert werden. Es entsteht eine helle Feierlichkeit ohne peinlichen Beigeschmack. Der Glanz ergibt geheimnisvolle dreidimensionale Vorstellungen, kleine unendliche Tiefen. Wenn die Farbe vielgestaltig wird, beginnt die Problematik. Es ergeben sich pop-ähnliche Resultate ohne die visuelle Direktheit des Pop. Ähnliches spricht aus den wenigen Beispielen der Ölbilder. Die Wandteppiche gehen offenbar auf frühere Ideen zurück, bei denen ein wenig glücklicher Versuch zur Annäherung an die Natur gemacht wird.

Karl Pfahler Galerie Renée Ziegler 3. Februar bis 3. März

Pfahler bezeichnet drei zusammengehörige Bilder großen Formates als Farbexpansion. Sie sind zwar hoch und breit; aber – so wie wir es sehen – sie expandieren nicht. Es sind bemalte Flächen, die eigentlich «stehend» sind. Man beschreibt sie vielleicht am sichersten von ihren Komponenten aus. Die beiden Hauptkomponenten – die Bildelemente und der Farbauftrag – stammen aus der konkreten Kunst, an deren innere Strenge und Reinheit sie sich indessen nicht halten.

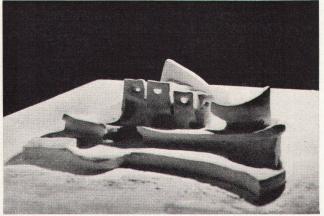
Grundlage sind geometrische Formen. Sie werden variiert, banalisiert. Aber was vom Konkreten her verloren oder verlassen wird, wird durch nichts Wesentliches wettgemacht. Der Betrachter stellt rasch fest, was im Bild geschieht; er kennt sich ebenso rasch aus - es stellt sich Langeweile ein. Die geistige und struktive Größe des Geometrischen erscheint nicht, trotz starker Farbe, die flach, sauber und beguem aufgetragen ist, trotz sogenannter signalhafter Zusammenstellung (um das Wort «Komposition» zu vermeiden). Nicht daß es uns um die geheimnisvollen Hintergründe der Kunst ginge, daß wir Heimweh hätten nach leidenschaftlich daherfegendem Pinselstrich - aber so trocken und einfach, wie Pfahler (und mit ihm viele andere) es darstellen und sich machen, sind weder die Kunst, noch das Leben noch die optische Verkehrsordnung, deren der Mensch von heute bedarf. Leichte Ware also? Wir hätten nichts dagegen, wenn





Frank Stella, Baft, 1966

2 Franz Anatol Wyss, Federzeichnung



sie uns nicht anspruchsvoll mit trockenem Ernst vorgeführt würde.

Den Bildern entsprechend sind Pfahlers «Farbraumobjekte»; aneinandergefügte, bemalte oder gespritzte Blechflächen, die ohne Sockel auf den Boden zu stellen sind. Paravents, Gestelle für irgendwelche Zwecke, für einen Moment lang vielleicht Raumdefinitionen. Aber auch hier verschwindet das zuerst aufkommende Interesse rasch. Es bleibt die Feststellung: das Ding ist so, und nichts folgt nach.

#### Frank Stella Galerie Bischofberger 17. Februar bis 18. März

Die in der Ausstellung vereinigten wenigen ziemlich großformatigen Bilder des 1936 geborenen Amerikaners Frank Stella entsprechen in bezug auf die angewandten Prinzipien denen Pfahlers. Sie mögen härter sein, bewußter - trotzdem sind sie ebensowenig stimulierend oder provokant. Sie beruhen auf dem gleichen «grandiosen» Einfall: der rechteckige Bildrahmen ist in zwei parallellen Winkeln gebrochen, so daß er realiter achteckig - mit zwei einspringenden Ecken wird. Entsprechend das einzige Bildthema: parallele, zweimal gebrochene Farbstreifen, ebenfalls in dünnem, flachem Auftrag («Alkyd auf Leinwand») der jüngst in die Mode übergegangenen Farbskalen Orange, Grün, Dunkellila. Auch hier alles sehr sauber, sehr ruhig, sehr brav. Es führt zu wenig Leben, daß die Farbmengen stufenweise angeordnet sind und einen gewissen Aufbau zeigen; was sich ergibt, sind bestenfalls Tonleitern. Das ist - soweit ich es sehe alles. Vielleicht hübsch, optisch artikuliert, aber in seiner auf dünnem Boden stehenden Eintönigkeit doch etwas wenig, gar zu leicht gemacht. Ein Übergang vielleicht - wohin? Wir werden allgemach ungeduldig und skeptisch. H.C.

Franz Anatol Wyss – Peter Trüdinger Städtische Kunstkammer zum Strauhof 20. Februar bis 11. März

Der heute 27jährige Künstler Franz Anatol Wyss hat auf die Wände des Parterreraums im Strauhof 37 Federzeichnungen, auch Radierungen, plaziert; in den Mappen befanden sich noch Rädierungen und Aquatintablätter. Sämtliche Arbeiten sind in den letzten drei Monaten vor Aus-

3 Peter Trüdinger, Architekturprojekt stellungsbeginn entstanden. Er nennt sie gesamthaft «Paradiespflanzen». Es handelt sich um vegetativ-anatomische Verschlingungen, bei denen die Haar- oder Grasbüschel meist dominieren. «Fröhliches Tanzen im Kreis», «Spiel mit holden Lüften», «Entführung mit Horizont», «Ein Gesicht steigt aus mehreren Pflanzen», «Junger Sproß aus alter Wurzel» sind die eindrucksvollsten Werke. Ihre Titel entsprechen den Darstellungen, die von einer starken zeichnerischen Entfaltungskraft erfüllt sind. Das erotische Moment wird pflanzlich sublimiert, beherrscht indessen fast alle Blätter. Franz Anatol Wyss ist ein begabter und skurriler Künstler und steht in seltsamer verwandtschaftlicher Beziehung zu Beardsley, nur ist sein Themenkreis reduzierter und trotz der intensiven Versenkung mehr auf die graphische Form ausgerichtet. Wir werden die Entwicklung von Franz Anatol Wyss mit wachem Interesse verfolgen; sein künstlerischer Ernst ist evident.

Der Architekt und Maler Peter Trüdinger hat für seine Arbeiten das erste und zweite Stockwerk zugewiesen erhalten und bedauert, daß es ihm nicht möglich war, noch mehr Bilder und vor allem seine Steine zu zeigen. Was wir zu Gesicht bekommen, ist allerdings recht vielfältig. Trüdinger macht uns mit Kirchen- und Theaterprojekten, Bauten im Wasser, drehbaren Privathäusern bekannt, die er unter dem Titel «Plastische Architektur» subsumiert. Er stellt auch eigene Photos aus, die er auf einer Reise nach einem geeigneten Bauplatz in Griechenland herstellte. Ferner macht er uns mit seiner Malerei und den halbplastischen, reliefartigen Konstruktionen bekannt. In den Ölbildern nehmen wir von einem übersetzten Landschaftserlebnis teilweise freudige Kenntnis, während die Reliefs eine nahezu erzwungene Abstraktion anstreben und die Materialverwendung nicht immer den künstlerischen Absichten entspricht. Wir haben es aber bei Peter Trüdinger mit einem sehr vielseitig schöpferischen Menschen zu tun, der nach einem bewältigten Reifeprozeß zu weitgespannten Hoffnungen Anlaß gibt. H.N.

# Modellfall Citroën Produktgestaltung und Werbung

Kunstgewerbemuseum 18. Februar bis 9. April

Das Thema der Ausstellung ist das Automobil, seine Fahrzeugkonstruktion (nicht die maschinelle), seine Gestalt und am Rande seine Funktion, aufgezeigt an der seit etwas mehr als zehn Jahren laufenden aktuellen Citroën-Produktion. Anlaß

WERK-Chronik Nr. 4 1967



Vorderradaufhängung des 2 CV mit Trägheitsdämpfer

der ausschließlichen Konzentration auf Citroën ist die vergleichsweise Stabilität Citroëns, die sich von temporären Modeströmungen und Einfällen fernhält, die Gründlichkeit, mit der die Fragen der Gestalt behandelt werden, und deren originale Lösung. Die Veranstalter mögen im Fall Citroën vielleicht eine Parallele zum Fall Olivetti sehen. Dieser ist jedoch anders gelagert: in der großen Zeit Olivettis - getragen von der geistigen Potenz Adriano Olivettis - war das Unternehmen grundsätzlich an den generellen Fragen des Industrial Design interessiert, ein Sammelbecken internationaler, auch künstlerischer Kräfte, was bei Citroën wegfällt.

Die Ausstellung zeigt in teilweise sehr effektvoller Weise die wenigen Fahrzeugtypen Citroëns, die ingeniöse technische Konzeption der Gerüste, die durchgeschliffenen Einzelteile und ihr Zusammenwirken. Insofern war sie nach vielen Richtungen hin lehrreich. Besonders da die Firma in großzügiger und spendabler Weise alles nur mögliche - die Fahrzeuge selbst, Modellteile in natürlicher Größe, wie sie auch auf Autosalons gezeigt werden, Details in wirkungsvoller Aufbügelung - zur Verfügung gestellt hatte. Gezeigt werden Einblicke in den fabrikmäßigen Arbeitsprozeß, wie man sie aus kommerziellen Reportagen kennt, und Beispiele der Werbung. Sie ist- und auch darin unterscheidet sie sich von der klassischen Olivetti-Werbung-landläufig mit allen peinlichen Intimisierungs-Ingredienzien hübscher Mädchen, grinsender Männer und romantischer Landschaften. Gewiß nicht lehrreich oder gar vorbildlich. In den Beschriftungen wird, wie heute üblich, um das Selbstbewußtsein des prospektiven Käufers zu steigern in Wirklichkeit, um ihm Sand in die Augen zu streuen –, eine sogenannte Philosophie des Automobils eingewoben, die bedenklich ist, weil sie vor allem verschönt (beispielsweise: «das Fahrzeug als Erlebnisbereich») und verniedlicht. Von den physischen oder gar psychischen Gefahren - Bedrohung und Verrohung -, die mit der Diktatur des Automobils verbunden sind, wird so gut wie nicht gesprochen. Gerade in einem Museum, das mit einer Schule verbunden ist, wie in Zürich, hätten diese Aspekte hervorgehoben werden müssen.

Die Präsentation der Ausstellung, die für eine Tournee bestimmt ist, ist unsympathisch aufwendig. Eine eigens entwickelte, klappbare Metallkonstruktion, durch die die Halle des Museums in eine Art von Fabriktunnels verwandelt wurde. Auf Teile der schrägen Seitenwände werden Dias projiziert. Das Ganze erscheint räumlich dramatisiert und in mystisches Halbdunkel gehüllt, in dem in optischer Hetze die wechselnden Projektionen eine wenig erfreuliche Triennale-Atmosphäre erzeugen. Ausstellung - von hier aus gesehen - als pathetisch vorgetragener Selbstzweck, der abzulehnen ist. Entsprechend den Prinzipien heutiger Werbung ein enormer Apparat, dessen finanzielle Verantwortbarkeit bezweifelt werden muß.

Die Wegleitung, sehr reich ausgestattet, handelt in wort- und begriffsreicher Darstellung, vielfach leider im smarten Werbekauderwelsch, das sich philosophisch verbrämt, von den Problemen des Industrial Design.

### Mailand

Omaggio a André Breton Galleria Schwarz

4. Februar bis 11. März

Die «In Memoriam»-Ausstellung für André Breton, welche die Galleria Arturo Schwarz in Mailand umsichtig organisierte, mit einer Schau verschiedener für Breton gemalter Bilder von Victor Brauner, Matta, Wifredo Lam, Yves Tanguy, Alberto Giacometti und einigen gemeinsam mit ihm geschaffenen Kollektivwerken, bot einen vielfältigen Zugang zu der stimulierenden Persönlichkeit des Gründers und einstigen «Chefs» der surrealistischen Bewegung. Als Verfasser des grundlegenden Werkes über «La Peinture et le Surréalisme» von 1928 (die letzte erweiterte Auflage 1965) schien er gerade durch seine eigene dichterische Potenz der Berufene, die poetische Vehemenz und imaginative Kühnheit dieser Malerei zu erfassen und zu vermitteln. Eine willkommene Ergänzung zu dieser Ausstellung bildeten die in den Räumen des «Centro Culturale Francese» ausgebreiteten Zeitschriften, Manifeste, Photos und Bücher, die Aufschluß gaben

über das Leben und Schaffen Bretons und darüber hinaus jene bewegten und erregten Jahre wieder eindrücklich machten, mit ihrer Revolte gegen die erstarrten moralischen und künstlerischen Clichés im Kampf um die Dominanz eines traum- und phantasieentsprungenen Denkens und Fühlens. Das auch räumlich expansive Leben der Gruppe bekundeten Bilddokumente über Reisen und Zusammenkünfte in Tirol, Prag, Teneriffa und Mexiko, wo eine Begegnung mit Leo Trotzki stattfand, durch welche Breton - im Gegensatz zu Aragon - seinen antistalinistischen Kurs mit unabhängiger künstlerischer Aktivität demonstrierte, «pour un art révolutionnaire et indépendant», wie das gemeinsame, mit dem exilierten Politiker verfaßte Manifest lautete.

Vor Bretons Abreise über Martinique nach den USA (1940) entstand ein aus dem Gesamten hervorstechendes Bild, von Wifredo Lam, Victor Brauner und ihm selbst gemalt, «Marianne» betitelt. Neben seiner außerordentlichen malerischen Qualität nahm es in prophetischer Weise kommende Geschehnisse vorweg, indem hier schon in symbolischer Sprache die erst später einsetzende Partisanenbewegung angedeutet wird. Die Frauenbüste (das offizielle Frankreich) scheint von unterirdischen Höhlengängen mit lebhaft bewegten Gestalten fast vollständig unterminiert und unterwühlt.

Die letzten Aufnahmen, die von dem mit Breton befreundeten Arturo Schwarz 1961 gemacht wurden, führen in das Pariser Studio des Dichters, in die Einsamkeit der Alterszelle, ein Milieu, das eher von Erinnerungen als von Gegenwart erfüllt ist. Man sah hier, neben einer reichen Sammlung primitiver Kunst, Frühwerke späterer Berühmtheiten (Chirico, Ernst, Tanguy, Miró, Brauner, Matta, Lam u.a.), die den intuitiven und sicheren Griff dessen bekunden, der auch in der Wertung des Poetischen ebensolch hervorragende Sensorien besaß und in den fünfziger Jahren einer Rimbaud-Fälschung, rein vom Sprachlichen her, mit unbeirrbarer Feinhörigkeit auf die Spur kam, lange bevor reale Indizien es dann

Besonders dankbar ist man für den schönen Nachruf von André Parinaud, den der Katalog enthält. Dieser Nekrolog ist ein Dialog mit Marcel Duchamp, aus dem ein wesentliches Bild Bretons ersteht. «A chaque mort, l'univers perd une de ses fleurs sublimes», heißt es im Hinblick auf die sensible und starke Individualität des Dichters, von dem der brüderliche Freund Duchamp sagt, daß er keinen kannte, «der Wunder und Größe des Lebens so liebend umfaßte wie er». Nur hieraus seien auch Härte und Haß gegen das Oberflächliche und Qualitätslose und seine Auflehnung gegen eine lediglich auf die materielle Wirklichkeit eingestellte Vernunft mit ihrem traumund phantasietötenden Rationalismus bei ihm zu verstehen. Dagegen stellte André Breton eine seinem romantischmagischen Weltbild entsprungene «Surréalité», die aus der Dominanz des Psychischen ihre geistige Haltung und ihr künstlerisches Klima bezog. C. G.-W.

volle Poesie an Fassaden und geräumigen, topfbepflanzten Fovers für das herkömmliche Publikum gestaltet wird, der wirkliche Kampf inzwischen hinter den Kulissen ausgefochten wird.»

Dieser Kampf geht zuerst um die Frage der Landnutzung, und die Architekten sind hier weitgehend ausgeschaltet.

Phrasen wie «leader of the team », « unabhängiger Berater», «Berufskodex», und: «viel schlimmer ist Amerika» sind nur Anzeichen der Hilfslosigkeit. Die Entscheidungen bleiben bei den Politikern, und 1966 fielen in England Entscheidungen, die das Bauen der Architekten Anno 1977 beeinflussen werden.

«Wenn Mr. Fred Catherwood, der Generaldirektor des National Economic Development Council (Rat für die volkswirtschaftliche Entwicklung), prophezeit, daß die Privatarchitekten ihre Position als unabhängiger Beruf verlieren werden und statt dessen durch große Verpackungs- und Entwurfs-Baufirmen, die auf Vorfabrikation spezialisiert sind. absorbiert werden, ist die Zeit zu Überlegungen gekommen.»

Die Redaktion der AR glaubt, der Architekt werde so lange nicht am Runden Tisch sitzen, bis er spezialisiertes Wissen anbieten kann und eine positive Einsicht in die komplexen Prozesse jeder Entscheidungsstufe hat.

Heute aber unterrichteten die Architekturschulen drei Jahre lang allgemeine Architektur und nur zwei Jahre spezialisierte Fächer. «Sie lehren praktisch nichts über die Mechanismen der Entscheidung in unserer mehr oder weniger demokratischen Gesellschaft, so daß die Studenten diplomieren mit der vagen Befürchtung, daß man sie herumschubsen werde.»

Erfreulich, daß «Architectural Review» zu den bemerkenswerten Wohnbauprojekten des kommenden Jahres einen Entwurf des Atelier 5 für Park Hill, Croydon, vorstellt, der als ein «... außergewöhnlich interessanter Entwurf für das nahegelegene Croydon» bezeichnet wird.

«Atelier 5 erhielten den Auftrag, einen 'Ästhetenwinkel' in einem Wates-Vorort, Park Hill, zu entwerfen. Das Projekt hat viel Ähnlichkeit sowohl mit dem Halenkomplex, (Park Hill dagegen ist bedeutend größer) wie auch mit den mikroklimatischen Untersuchungen von Ralph Erskine.» Pfromm

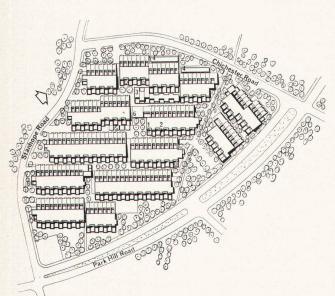
# Zeitschriften

#### Vorschau auf 1967 und 1977

Eine «Vorschau 67» auf die englischen Architekturereignisse des neuen Jahres gibt The Architectural Review im Januar 1967 (GB).

Die Redaktion begrüßt ein zunehmend reiferes und vielfältigeres Entwurfsvokabular. Das liege allerdings nicht so sehr in den prächtigen und glänzenden Entwürfen etwa für die Zentren von Skelmersdale und Runcorn (siehe WERK 9) sondern darin, daß deren Entwerfer sich gleichzeitig heftig mit den Problemen der Wohnhausvorfabrikation beschäftigen.

«Da ist aber ein beunruhigender Eindruck, daß, während eine geschmack-



Park Hill Village, Croydon, London, Architek-

ten: Atelier 5, Bern 1 5-Zimmer-Haus

2 4-Zimmer-Haus

3-Zimmer-Haus

4 Club

Gedeckte Spielplätze

Zentrum

## Bücher

#### Normpositionen-Katalog

Schweizerische Zentralstelle für Baurationalisierung, Zürich, 1967

Das Bestreben nach Vereinfachung und Vereinheitlichung der Arbeitsmethoden im Bauwesen beginnt sich auf den Baustellen deutlich abzuzeichnen. Immer mehr zeigt sich aber das Bedürfnis, auch die administrativen Arbeiten des Architekten, Ingenieurs und Unternehmers zu rationalisieren.

Die erwarteten Vorteile liegen vor allem in der Einsparung an Büropersonal, der Reduktion der Administrationskosten, dem genaueren Erfassen der Baukosten vor, während und nach der Bauausführung sowie in der Bereitstellung klarer Vergleichsmöglichkeiten verschiedener Bauten.

Bis heute hat jeder Architekt und Ingenieur selbst formulierte, oft auch unklare Arbeitsbeschriebe benützt. Ein Vergleich zwischen den Offerten verschiedener Büros war unmöglich oder ungenau. Der Unternehmer mußte seine Kalkulationsmethode einem jeden neuen Beschrieb anpassen. An eine elektronische Datenverarbeitung im Rechnungswesen war bisher nicht zu denken, da sie bei der Vielzahl der Beschriebe und Systeme unwirtschaftlich gewesen wäre.

Um diese Mißstände zu beseitigen und für die ganze Schweiz klare und einheitliche Grundlagen zu schaffen, hat es sich die Schweizerische Zentralstelle für Baurationalisierung (CRB) zur Aufgabe gemacht, einen sogenannten Normpositionen-Katalog (NPK) aufzustellen. Dieser ist eine Sammlung von vereinheitlichten Arbeitsbeschrieben für Leistungsverzeichnisse und umfaßt alle geläufigen und oft wiederkehrenden Arbeiten und Materialien. Im Gegensatz zu ähnlichen ausländischen Arbeitsmitteln gestattet der Normpositionen-Katalog der Zentralstelle das Einfügen von nichtvorgesehenen, speziellen Arbeitsbeschrieben, wodurch der Umfang der Sammlung in einem vernünftigen Rahmen gehalten werden konnte, das Bauobjekt aber doch als Ganzes und bis in seine Einzelteile erfaßt werden kann. Auch für den Unternehmer stellt dieser Katalog eine große Arbeitsentlastung dar, da die einzelnen Arbeiten nun immer auf dieselbe Art beschrieben sind. Dadurch wird ihm die Anwendung eines einheitlichen Kalkulationssystems ermöglicht.

Der große Vorteil des Normpositionen-Kataloges liegt vor allem in der Möglichkeit der elektronischen Verarbeitung, die

Aarau	Galerie 6	Virginia Buhofer	1. April - 22. April
Ascona	Galerie Cittadella	Maly Blumer E. Willi – P. Suter	29. April - 27. Mai 8. April - 28. April
Auvernier Basel	Galerie Numaga Kunstmuseum. Kupferstichkabinett Kunsthalle	Karseboom – T. Canonica – Pier Ceresa Henryk Musialowicz Neuerwerbungen und Geschenke 1966 Franz Danksin – Camille Graeser – Friedrich Vor-	29. April — 19. Mai 1 avril — 30 avril 8. April — 21. Mai
	Museum für Völkerkunde	demberge-Gildewart Haus und Wohnung	18. März – 16. April 17. Januar – 31. August
	Gewerbemuseum	Ikatgewebe aus Indonesien Architekturtheoretische Werke	4. Februar – 31. Dezember 30. April – 28. Mai 8. April – 3. Mai
	Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Gerhard Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Graphik junger englischer Künstler Pablo Picasso. Werke von 1932 bis 1965 Westschweizer Maler Bernd Völkle Maurice Barraud	8. Februar – 15. April 11. März – 15. April 15. April – 15. Mai 30. März – 25. April
Bern	Kunstmuseum	Léon Zack Franz Marc, Das graphische Werk und das Skizzen-	28. April – 25. Mai
	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Auriga Galerie Haudenschild + Laubscher Galerie Verena Müller	buch aus dem Felde Formen der Farbe M. Hunziker-Marazzi Peter Rieben Roger Montandon Bernhard Reber Fernand Glauque Pietro Lazzari	8. April - 15. Mai 12. April - 21. Mai 8. April - 30. April 21. März - 15. April 3. März - 3. Mai 1. April - 23. April 29. April - 28. Mai 29. März - 19. April
Biel	Galerie Socrate	Jan Cobbaert Francis Roulin	21. April - 12. Mai 1. April - 4. Mai
Burgdorf Carouge Duggingen Eglisau	Galerie Bertram Galerie Contemporaine Galerie Rainreben Galerie am Platz	Jean Bertholle Gravures britanniques Jutta Pedone-Eberle Max Bachmann – Fritz Koch Walter Meier	1. April - 23. April 16 mars - 12 avril 15. April - 21. Mai 13. April - 26. April 27. April - 22. Mai 8 avril - 29 avril
Epalinges Fribourg Genève	Galerie Jeanne Wiebenga Musée d'Art et d'Historie Musée d'Art et d'Historie Athénée Galerie Engelberts	Sonja Sekula Jean-Baptiste Dupraz – Jean-Louis Tinguely Art Grison Constant Rey-Millet Jean-Pierre Remon Alberto Giacometti	10 mars — 16 avril 15 avril — 7 mai 31 mars — 19 avril 21 avril — 10 mai 10 mars — 6 mai
Glarus	Galerie Georges Moos Galerie Motte Galerie Vanier Galerie Zodiaque Kunsthaus	Anne Michel-Selmersheim Kadar Emile Chambon Maurice Barraud Paul Camenisch – Martin A. Christ – Christoph	31 mars — 30 avril 4 avril — 22 avril 4 avril — 27 avril 14 avril — 30 avril
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	W. Iselin Robert Bort	9. April — 8. Mai 23. März — 27. April
La Chaux-de- Fonds	Musée des Beaux-Arts Club 44	Petinerolli André Evard Michel Monard Jean Lurçat. «Le Chant du Monde»	28. April — 25. Mai 1 avril — 16 avril 22 avril — 13 mai 12 mars — 30 avril
Lausanne	Musée cantonal des Beaux-Arts Galerie Bonnier Galerie Maurice Bridel Galerie Pauli	Boris Vansier Ninon Bourquin Mirsolav Sutei	14 avril — 31 mai 30 mars — 19 avril 6 avril — 6 mai 11. März — 9. Juli
Lenzburg Luzern	Galerie Rathausgasse Kunstmuseum	Anita und Bruno Gentinetta Sektion Lucern der GSMBA	2. April – 30. April 15. Februar – 15. April
Neuchâtel	Galerie Räber Galerie des Amis des Arts	Chu Teh-Chun Pham Thuc Chuong Basler Maler	8 avril - 30 avril 22. April - 21. Mai
Olten St. Gallen	Stadthaus Kunstmuseum Galerie Im Erker	Picasso et le béton	8. April - 21. Mai 8. April - 27. Mai
Saint-Imier Schaffhausen	Galerie Zum gelben Hahn Galerie 54 Museum zu Allerheiligen Galerie Rheinhof 7	Max Bill Max Kämpf André Hirzel Alois Carigiet Holzschnitte aus Japan, USA, Polen, England, Uru-	8 avril — 22 avril 30. April — 16. Juli
Solothurn	Galerie Bernard	guay Teruko Yokoi Alexandre Blanchet	8. April – 21. Mai 18. März – 19. April 22. April – 27. Mai
Stein am Rhein Thun Winterthur Zug Zürich	Galerie am Rathausplatz Galerie Aarequai Galerie im Weißen Haus Galerie Altstadt Galerie Peter + Paul Kunsthaus	Margareta Macke Hildi Brunschwyler Geo Bretscher Anni Frei – August Frei Eduard Spörri Spektrum der Farbe. Eine Zürcher Privatsammlung Vreni Loewensberg – Rudolf Lüethi	31. März – 23. April 8. April – 1. Mai 15. April – 6. Mai 1. April – 23. April 8. April – 29. April 9. März – 23. April
	Helmhaus	Vreni Loewensberg – Rudolf Luetni Bruno Meier – Mariann Grunder Österreichische Zeichnungskunst von der Romantik	22. März – 19. April 26. April – 20. Mai
	Graphische Sammlung ETH Strauhof	bis zur Gegenwart Remo Roth Karl Villinger – Rosmarie Steiger	4. März – 15. Mai 5. April – 23. April 26. April – 14. Mai
	Stadthaus	Ankäufe aus dem Kunstkredit des Stadtpräsidenten 1966	1. März – 30. April 17. März – 15. Mai
	Galerie Beno Galerie Bischofberger	Alexandre Istrati 11 Pop Artists: The New Image Peter Phillips	3. April - 26. April 29. April - 31. Mai
	Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke	Pia Pizzo Jeanne Murell Margrit Roelli	7. April — 9. Mai 1. April — 20. April 1. April — 30. April
	Galerie Form	Heinrich H. Riebesehl. «Lokomotiven» Thomas Cugini	10. März — 24. April 27. April — 29. Mai 14. April — 27. Mai
	Gimpel & Hanover Galerie Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli	Raffael Benazzi. «Viva Mexico» Kenneth Armitage Thöny Walter Kerker – Vera Isler Walter Wörn Henri Schmid	1. April — 24. Mai 15. März — 15. April 21. April — 13. Mai 14. April — 15. Mai 1. April — 22. April
	Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Walcheturm	Franz Karl Opitz Walter Grab Fred Eisermann Alfred Marxer – Christophe Jelenkiewicz	29. April — 20. Mai 7. April — 3. Mai 8. April — 2. Mai 10. März — 15. April 21. April — 20. Mai
	Galerie Henri Wenger Galerie Renée Ziegler	Slowenische Maler Zoran Mandić Al Held	1. April – 20. Mai 1. April – 30. April 17. März – 28. April