

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: 18.01.2026

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 Einzelblüten

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 Klonen 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 hervorstößen, 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 Klonen 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 Geibuschgruppe pflanzen. Sie wird Juli/August gerade in einem abgelegenen Winkel die Attraktion für Eigner und Gäste bilden. Da eine Goldbandlilie bei nahe 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 Dich-

ter und Maler schon seit Jahrhunderten ihre Verwandte, die weiße Madonnenlilie (*Lilium candidum*), verehren 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 Pennsylvania 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 drei 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 Generationenverwandten 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 krampfhalte Anspiegelung 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, erstarnten 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, kehrte 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 Hokus-pokus der Surrealisten; davon ist jedenfalls in seinen Bildern nichts zu spüren: Sie sind getragen von der Poesie traumhafter Assoziationen in surreal 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 aufzuhören. In diesen Bildern ist Schiess ein ungewöhnlich geistvoller und zugleich sehr malerischer Maler. c.h.

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 Farträume 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 übereckgestellte 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 erzählisch. 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 Individualisationsgrad. 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), Philip 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 bebildeter 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 reconnaissions déjà à sa courageuse indépendance, à sa fidélité à soi-même envers et contre tout. Contemporain des impressionnistes, 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 cinquante-cinq 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 Frühjahrssausstellung «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-Brittinau (Zofingen) und den Bieler Maler Heinz-Peter Kohler. Trudi Demut war mit 37 Werken entschieden zu reichhaltig vertreten, um so mehr als ihr Müller-Brittinau – um einen Ausdruck der Bühne zu gebrauchen – etwas die Show stahl. Seine starkfarbig akzentuierten Bilder bildeten 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 Abwegen der Formen und Proportionen, ihren feinen handwerklichen Tastsinn und das Gefühl für Harmonie und Proportion. Willy Müller-Brittinau 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-Brittinau 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 Transzenz 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.

R.H.

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 klarend 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 «Signalen» 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 Objekte fügen 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 vordringend. In die Flächen der Folien trägt er in freiem Spiel Binnenzeichnung ein, figürliche Abbreviationsen, symbolische Fragmente, Schriftzeichen,

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 Farbbeispiele 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. H.C.

Karl Pfahler

Galerie Renée Ziegler

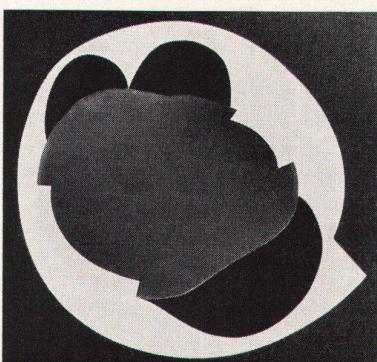
3. Februar bis 3. März

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 strukturelle Größe des Geometrischen erscheint nicht, trotz starker Farbe, die flach, sauber und bequem 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 daherlegendem 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



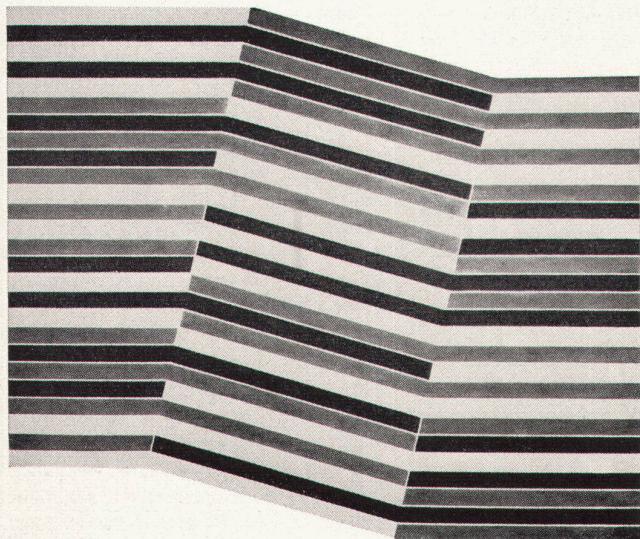
1



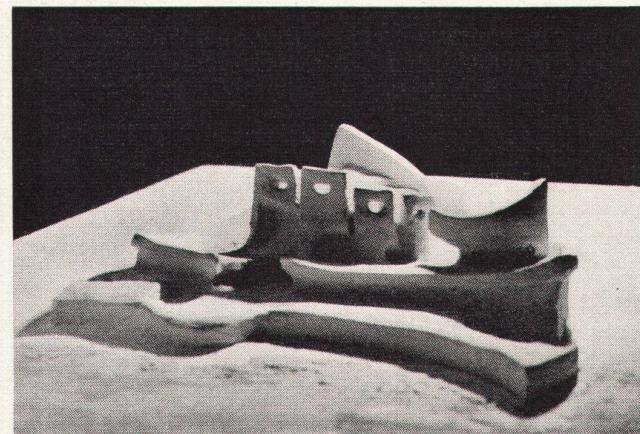
2

1
Köbi Lämmler, Federzeichnung 1966

2
Köbi Lämmler, Objekt 9 1967. Plexiglas
Photos: K. Künzler



1
Frank Stella, Baft, 1966
2
Franz Anatol Wyss, Federzeichnung



3
Peter Trüdinger, Architekturprojekt

sie uns nicht anspruchsvoll mit trockenem Ernst vorgeführt würde.

Den Bildern entsprechend sind Pfahlers «Farbraumobjekte»; aneinandergesetzte, 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.

H.C.

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 parallelen Winkeln gebrochen, so daß er realiter acht-eckig – 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 Parterre-raums im Strauhof 37 Federzeichnungen, auch Radierungen, plaziert; in den Mappen befanden sich noch Radierungen und Aquatintablätter. Sämtliche Arbeiten sind in den letzten drei Monaten vor Aus-

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 hohen 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.

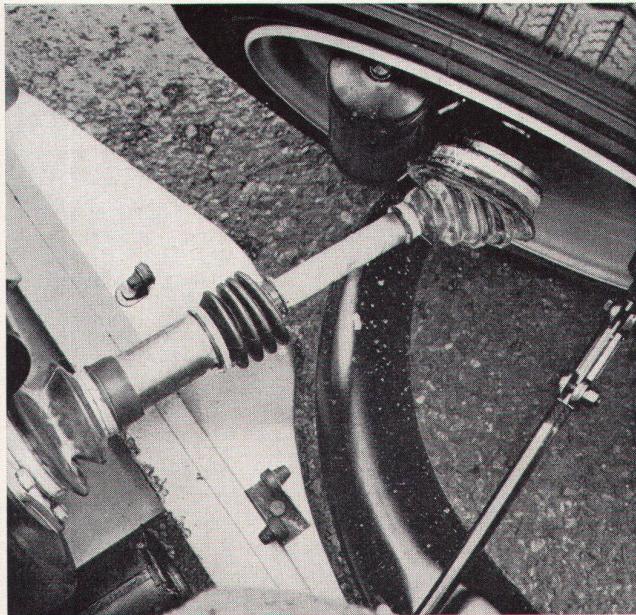
H.N.

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



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 ingenöse 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-Ingridentien hübscher Mädchen, grinsender Männer und romantischem Landschaften. Gewiß nicht lehrreich oder gar vorbild-

lich. 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 verschönzt (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 Fabrikhallen 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 begriffreicher Darstellung, vielfach leider im smarten Werbekauderwelsch, das sich philosophisch verbrämmt, von den Problemen des Industrial Design.

H.C.

Potenz der Berufene, die poetische Vehermenz 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 geben über das Leben und Schaffen Bretons und darüber hinaus jene bewegten und erregten Jahre wieder eindrücklich machen, mit ihrer Revolte gegen die erstarrten moralischen und künstlerischen Clichés im Kampf um die Dominanz eines traum- und phantasiestrukturierten 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, Tangy, 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 unabbarbarer Feinhörigkeit auf die Spur kam, lange bevor reale Indizien es dann bewiesen.

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.

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 Tangy, 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

«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 traum- und phantasiertötenden Rationalismus bei ihm zu verstehen. Dagegen stellte André Breton eine seinem romantisch-magischen Weltbild entsprungene «Sur-réalité», die aus der Dominanz des Psychischen ihre geistige Haltung und ihr künstlerisches Klima bezog. C. G.-W.

volle Poesie an Fassaden und geräumigen, topfbepflanzten Foyers 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.»

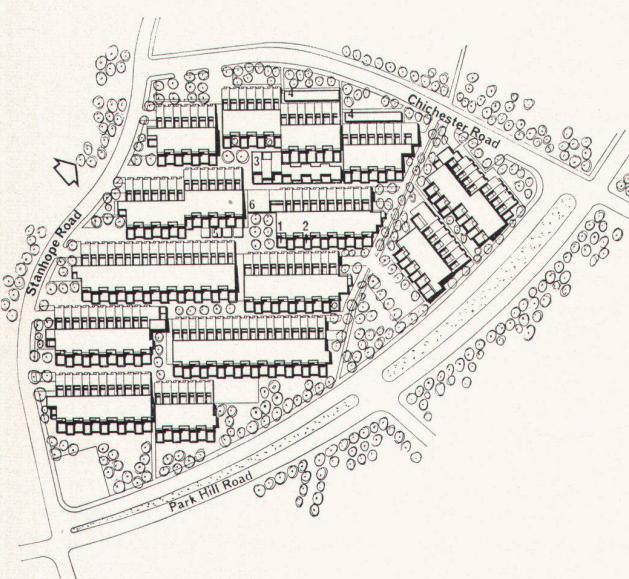
Die Redaktion der AR glaubt, der Architekt werde so lange nicht am Runden Tisch sitzen, bis er spezialisiertes Wissen anbieten kann und eine positive Einsicht in die komplexen Prozesse jeder Entscheidungsstufe hat.

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 'Ästhetikenwinkel' in einem Wates-Vorort, Park Hill, zu entwerfen. Das Projekt hat viel Ähnlichkeit sowohl mit dem Halenkompakt, (Park Hill dagegen ist bedeutend größer) wie auch mit den mikroklimatischen Untersuchungen von Ralph Erskine.»

Pfromm



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

Zürich Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung
Talstraße 9, Börsenblock

ständig, Eintritt frei
8.30-12 und 13.30-18 Uhr
Samstag 8.30-12.30 Uhr