

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 5: **Bauen für Bauern**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1



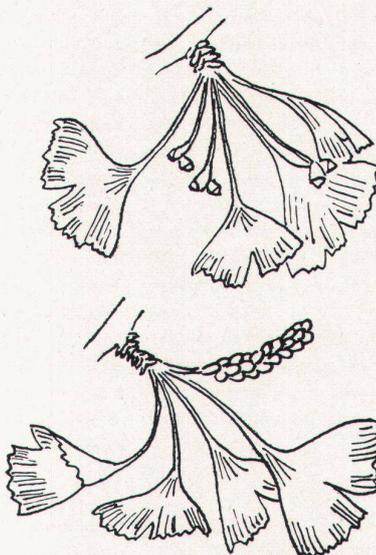
2

1 Der älteste Ginkgo-Baum auf dem europäischen Kontinent steht auf Schloß Dyck bei Neuß

2 Der selbe Baum im Winter

3 Ginkgo-Blätter mit (oben) weiblicher und (unten) männlicher Blüte

Photos: Beate Mattern, Berlin



3

England eingeführt. Um 1800 und später, als man auf großen Besitzen den sogenannten englischen Garten anlegte, kam auch dieser Baum zu uns. Schon wegen der langen Reise war er kostbar, so daß jeder Besitzer stolz auf ihn sein konnte. Heute bieten ihn die Baumschulen an. Da er bis zu 40 m hoch wird, eignet er sich aber nur für weiträumige Anlagen. Vom Ginkgo-Baum gibt es männliche und weibliche Exemplare. Im April oder Mai, je nach Gegend, trägt der männliche Baum kätzchenartige, grüngelbe Blüten, während der weibliche ganz unscheinbar blüht und später kirschenähnliche, rotbraun gefleckte Früchte trägt.

Im Herbst verfärben sich die Blätter leuchtend gelb, so daß dieser eigenartige Baum die Blicke noch mehr auf sich zieht. Wer sich die meist zweilappige Form der hellgrünen ledernen Blätter merkt und weiß, daß sie fächerig und feinaderig, jedoch ohne Mittelader sind, entdeckt auch in manchen städtischen Anlagen Ginkgo-Bäume.

Das älteste Exemplar, das ich auf dem europäischen Kontinent sah, steht im Park des Schlosses Dyck bei Neuß, zwischen dem Rhein und der niederländischen Grenze. Es ist bereits 1834 mit anderen 400 Baumarten in einem botanischen Führer des Fürsten zu Salm-Dyck vermerkt. Dieser Ginkgo wurde allmählich durch seine bizarre Form zu einer Sehenswürdigkeit. Damit er erhalten bleibt, läßt ihn die jetzige Besitzerin nach den modernsten Methoden ausschneiden, spritzen und pflegen. J. Hesse

Ausstellungen

Basel

Gustav Stettler – Hans Josephsohn

Kunsthalle

20. März bis 25. April

Es ist nicht alltäglich, daß man von einem Maler einen Saal Radierungen zeigen kann. Stettler hat sich mit dieser Technik sehr beschäftigt. In den Blättern im ersten Saal zeigte sich eine Bescheidenheit, die den Ton für seine ganze Ausstellung angab: Bescheidenheit in der Art, wie behutsam die Schönheit des «unschönen» Materials herausgearbeitet ist, doch ganz ohne die Eitelkeit der landläufigen Struktur-Spielchen. Ebenfalls im ersten Saal wurde der Betrachter gleich mit einem Hauptwerk konfrontiert: «Die Zeugen». Mit diesem großen Bild hat Stettler (1913 geboren) schon 1943, gleich zu Beginn seiner Laufbahn als

Maler seine Anwesenheit deutlich angemeldet. Betroffen steht man als Angeklagter vor diesen drohenden stummen Zeugen; und schaut man dann nach dem Datum, so wird einem gar nicht wohlher dabei. Von vielen der frühen Bilder geht eine ähnlich bedrückende Stimmung aus. Dabei ist es dankenswert, daß man erinnert wird, daß man selbst zum Zeugen einer schlimmen Zeit aufgerufen wird, ohne aber überfahren zu werden. Beim Verlassen des ersten Saales hatte man einen Fernblick durch die Saalflucht auf ein sehr viel versöhnlicheres Bild, einen Mädchenakt von 1952, der bei aller Verhaltenheit doch bis auf solche Distanz trägt.

Unter den Zeichnungen waren sehr bemerkenswerte, und zwar schienen sie um so schöner, je weiter sie sich vom «Gegenstandszeichnen» entfernten, das Stettler seit 1943 mit Hingabe und Erfolg an der Basler Gewerbeschule unterrichtet (der Lehrer möge entschuldigen, wenn ihm sein Schüler Noten austellt – gerade wohl ist es ihm nicht dabei). Wieder waren zwei Anfangswerke besonders eindrücklich: zwei Mädchenakte in Intérieurs (1943). Aber auch unter den neueren Zeichnungen gab es sehr schöne: zum Beispiel eine Jurlandschaft von 1964, mit dem Bleistift fahrig gezeichnet, von fast alchinesischer Stimmung.

Es gibt im gemalten Werk einen Abschnitt, bei dem wir bekennen müssen, daß er uns nicht ganz glücklich macht; es sind Figurenbilder, meist etwas allegorisch beladen. Diesen Vorbehalt nehmen wir aber für die «Teenagers» (1959) ganz zurück – besonders seitdem wir es in der Ausstellung mit einer Gruppe von Gewerbeschülerinnen garniert gesehen haben. Der freundliche Humor dieses Bildes ist auch im übrigen Werk Stettlers immer wieder zu finden. In den überraschenden neuesten Bildern mischt er sich mit dem alpträumerischen Zug von früher. Die Cauchemarvision endloser Fluchten von Museumssälen mit darin gefangenen, ahnungslos bildungsbehafteten Besuchern ist uns in Basel wohlvertraut. Das Bedrückte früherer Bilder verkleidet sich nun in holländische Landschaften von beängstigender Leere; es ist aber durch den Humor entschärft: so wirkte die eine Küstenlandschaft mit winzigen Figürchen als neogegenständlicher Barnett Newman. Ohne Anspruch auf engeren Zusammenhang schloß die Ausstellung mit einer Gruppe von etwa vierzig Arbeiten des in Zürich lebenden Bildhauers Hans Josephsohn (geboren 1920).

Der Gesamteindruck war gut, wenn sich auch bald einige besondere Vorlieben anmeldeten. Es zeigte sich das Dilemma eines gegenständlichen Bildhauers.

der die traditionelle Gegenständlichkeit (etwa in Richtung auf Geiser) ehrenhaft bestanden hat und sich nun zwischen den beiden Klippen der expressionistischen und der archaischen Plastik durchzusteuern sucht. Am glücklichsten halten einige kräftige Reliefs die schwierige Balance. Der Chronist bekennt, daß seine Beziehung zu diesem Werk bei weitem noch nicht geklärt ist und daß er damit so schnell nicht ins reine kam. Er fühlte sich in einer ihm etwas fremden Welt und war doch berührt von einer plastischen Kraft, die sich an unerwarteten Stellen immer wieder zeigte. c. h.

Bruno Müller
Galerie Riehentor
19. März bis 24. April

Man war teils angewidert, teils fasziniert. Ersteres vom sogenannten Inhaltlichen, von den schwulstigen Formen in den Farben von rohem Fleisch und mit aufdringlich anatomischen Assoziationen. Doch lassen wir das die Sache des Malers sein und halten wir uns an die Faszination, denn die ist künstlerisch begründet: in der ungewöhnlichen Macht der Komposition einiger, vor allem größerer Bilder. Man kennt die kraftvollen, in Dunkelrot,

Weiß und Schwarz gebauten Bilder Müllers. In letzter Zeit hat sich die Palette etwas aufgehellt. Da war besonders schön: «Les Amies», während einige andere einen etwas verwaschenen und anekdotischen Eindruck machen. Die Reihe der Tuschpinselzeichnungen war dagegen wieder stark und schön. Dann hing im obersten Stock der Galerie ein neues, großes Bild, großzügig und saftig gemalt in kräftigen Farben, vor dem man den Zwiespalt in der eigenen Brust gerne vergaß. c. h.

Antoine Poncet
Galerie Handschin
15. Februar bis 28. April

Es war gut, den Bildhauer Antoine Poncet einmal ausführlicher vorgestellt zu bekommen. Poncet, 1928 geboren, ging schon als Fünfzehnjähriger im Atelier von Germaine Richier in die Lehre. Für seine spätere Tätigkeit dürfte wohl eher die Begegnung mit Laurens und Brancusi entscheidend gewesen sein, bestärkt durch Arp, bei dem Poncet in den Jahren 1952–1955 arbeitete.

Die Reaktion «Aha: Arp», die in manchem Betrachter aufzucken mag, darf nicht länger dauern als der erste Blick, sonst trifft sie daneben. Wohl sind Poncets organische Formen denjenigen Arps verwandt, aber vor allem, weil sie der gleichen Wurzel entspringen und in einem ähnlichen Komplizitätsverhältnis zur Natur stehen. Der zweite Blick zeigt, daß die Ergebnisse verschieden sind. Poncets Plastiken sind bewegter; genauer: ihre Bewegung spielt sich nicht so sehr innerhalb des plastischen Körpers ab, sie greift stärker aus in den umgebenden Raum.

Der Körper der Plastiken ist meist aufgebrochen, hat neben den sanften Wölbungen auch schneidende Kanten, mit denen er sich oft geradezu in den Raum hineinschraubt. Poncets Lieblingsmaterial ist die hochpolierte Bronze, in deren Ausbuchtungen und Konkavitäten Umwelt und Licht sich spiegeln und verfängen (während bei Arp das Licht in erster Linie die Funktion hat, Körper zu modellieren). Manche der Plastiken sind regelrechte Lichtfallen – es gibt übrigens eine, die den Titel «Piège à reflets» trägt.

Poncets plastische Gegenstände reizen den Tastsinn, laden zum Anfassen ein. Zudem aktivieren sie den umgebenden Raum, nicht nur nach dem plastischen

Grundgesetz von Aktion und Reaktion; sie laden ihn auch auf mit dem Lichte, das sie bald zum Vibrieren bringen, bald gebündelt und bald streuend aussenden. Trotz der Bewegtheit im Einzelnen gab die Ausstellung einen angenehmen Eindruck von Einheit und ruhiger Kontinuität. c. h.

Biel

Oscar Wiggli – Charles Jörg
Städtische Galerie
27. Februar bis 4. April

Diese Doppelausstellung umfaßte 25 Gouachen des Bieliers Charles Jörg, die aber kaum zu überzeugen, jedenfalls nicht zu packen vermochten. Man hatte das Gefühl, Jörgs Malerei sei noch zu wenig von einer Persönlichkeit geprägt und in ihrer gegenwärtigen Form nicht ausstellungsreif. Die Plastiken, die Zeichnungen und die Graphik von Oscar Wiggli dominierten so eindeutig, daß der Anlaß eine Einzelausstellung Wiggli wurde, die eindrücklichste und umfassendste, die seinem Schaffen je gewidmet war. Mit ihr und der letztjährigen Ausstellung in der Gimpel & Hanover Galerie in Zürich überwand Wiggli die wohl schwierigste Hürde, die sich einem Schweizer Künstler entgegenstellt: der Ausbruch aus dem lokalen Kreis scheint mit Erfolg vollzogen zu sein. Oscar Wiggli's Skulpturen wurden oft mit den Werken Robert Müllers genannt. Heute sieht man Wiggli's Schaffen als deutlich verschieden, als Ausdruck einer andersgearteten Persönlichkeit und als Resultat eines eigenen gestalterischen Willens. Wiggli's Werk ist eine weitere profilierte Erscheinung der Schweizer Plastik geworden, und die reiche Persönlichkeit des Künstlers läßt die Hoffnung zu, daß sich die Bedeutung seines Werkes noch zu weiten vermag. Die große Zahl von Zeichnungen und graphischen Arbeiten bestätigte neu, daß Wiggli's Skulpturen nicht freiem Spiel mit Blechen und Eisenbändern entstammen. Es gab keine eigentlichen Aktzeichnungen – sie existieren überhaupt nicht –, aber die weibliche Figur, wohl das grundlegende Thema in Wiggli's Werk, trat mehr oder minder in jedem Blatt hervor. Die nebeneinandergereihten Figuren waren bereits Umsetzungen in graphische Werte, aber auch Fixierung und Auslotung plastischer Möglichkeiten, und dennoch war ihnen eine ursprüngliche Sinnlichkeit eigen. In der Plastik war diese Schaffensbasis kaum mehr augenfällig. Die Werke erschienen als unbeschwerte, freie Kompositionen. Es schien, daß sich im Schaf-



Oscar Wiggli, 14 L, 1962. Bronze

fensprozeß einmal ein Wechsel vollzogen hätte von den Anregungen des Werkvorwurfes zu den Bedürfnissen eines plastischen Werkes. Kriterien waren Form, Statik, Licht und Schatten, Außenraum und umspannter Raum geworden.

Das Zusammenbringen einer großen Kollektion von Zeichnungen mit dem plastischen Werk war sehr aufschlußreich. Durch das Erkennen des Schaffensvorganges wurde die Leistung des Künstlers unterstrichen, und sie erschien noch gewichtiger. In Oscar Wiggli ist ein weiterer interessanter und künftig auf schweizerischer Ebene zu beachtender Plastiker in Erscheinung getreten.

André Kamber

Genève

Lapicque

*Musée de l'Athénée
du 5 au 28 février*

La Kunsthalle de Berne avait présenté en 1962 une fort belle exposition anthologique de Charles Lapicque, mais la Suisse romande n'avait encore jamais vu un important ensemble de cet artiste. La lacune a été maintenant comblée grâce au Musée de l'Athénée qui, avec une cinquantaine de pièces, a fourni un aperçu très complet de l'œuvre de l'artiste. Charles Lapicque est resté depuis trente ans fidèle à lui-même et d'une sûre originalité qui fait de lui l'une des personnalités les plus marquantes de l'art indépendant. Incontestablement peintre de son temps, il n'en est pas moins resté constamment en marge des mouvements et des écoles, créant sa propre vision et sa propre conception d'une peinture vivante, à la fois novatrice et humaniste. Observateur lucide des expériences de ses aînés et de ses contemporains, il n'a pas manqué d'en tirer profit lorsque leur enseignement concordait avec sa pensée profonde, mais ses vues étaient trop personnelles pour que cela pût aller plus loin. Ainsi, s'il lui est arrivé de recourir à l'abstraction pour exprimer certains de ses thèmes, il puise plus généralement son vocabulaire dans la nature, quitte à soumettre ce que celle-ci lui propose à d'étonnantes conversions, car nulle part plus qu'en son œuvre, on assiste à l'empire des exigences plastiques. Rythmique, construction, palette obéissent à des lois précises dictées par le désir de créer des harmonies formelles et chromatiques valables en elles-mêmes tout en se référant aux données de nos connaissances communes. L'art de Lapicque est ainsi à la fois de notre temps et

hors du temps, notamment par une certaine élévation de ton assez classique, une ampleur de style qui lui confère presque toujours un caractère à la fois monumental et hautement décoratif.

L'exposition genevoise comportait des huiles, gouaches, dessins, lithographies, livres illustrés, datant de 1950 à 1964, et deux des tapisseries terminées l'an dernier et dont il a été déjà parlé ici récemment. On connaît, de ses peintures, les séries des tigres, des régates, d'une facture nerveuse et contrastée. On a vu avec intérêt des œuvres plus récentes aux harmonies adoucies, d'une grande fraîcheur, et qui sont d'un coloriste fort délicat.

A une époque où l'opportunisme épuise rapidement tous les mouvements collectifs, on prend plaisir à rendre hommage à un artiste qui, n'ayant jamais dévié de sa ligne de conduite, brave les modes et les fluctuations de l'époque. G. Px.

Etienne Martin

*Galerie Benador
du 12 mars au 10 avril*

Onze bronzes d'Etienne Martin dans une salle malgré tout assez exiguë – on imagine que cela crée immédiatement une atmosphère assez particulière. C'est trop peu que de parler d'une «présence», chacune des pièces en soi en ayant à revendre. C'est une véritable obsession. Rien de désagréable, pourtant, bien au contraire, l'esprit se plaisant parfois à s'abandonner au vertige de l'excès des sensations. On a même particulièrement apprécié qu'une galerie tente l'entreprise malgré tout audacieuse de présenter une œuvre qui reste d'un accès difficile, et des sculptures qui par leurs dimensions ont peu de chance de tenter le premier amateur venu. Toutes les pièces, même si les bois et les plâtres des «Demeures» étaient absents, étaient de premier ordre et remarquablement représentatives, de la plus monumentale, le «Grand couple I» de 1946, haut de deux mètres et large en proportion, à la «Tête d'ail» de 1954, exceptionnellement petite dans cet ensemble avec ses cotes de 40 x 30. Couples, nuits, têtes, le spectateur était mis en présence sans préambule avec quelques-uns des principaux aspects de la mythologie personnelle d'un des plus grands poètes de la sculpture actuelle. L'art d'Etienne Martin est mystère et la symbolique qu'il enferme met quelque répugnance à se laisser déchiffrer, mais le moins étrange n'est certainement pas cette association de la plus subtile finesse d'esprit et de la robustesse massive de la forme. Le cheminement de la pensée mériterait d'être suivi longue-

ment, d'un homme qui identifie contenant et contenu, et comme un alchimiste moderne, réalise la fusion des divergences en de nouvelles entités vivantes. C'est là peut-être l'un des secrets du pouvoir de ses créations sur notre sensibilité, de l'influx psychique qui semble émaner de ces monuments dont certains pourraient être les idoles d'on ne sait quel culte magique inconnu. Au-delà de la matière, c'est l'esprit le plus vivifiant qui anime la forme et s'exprime à travers les rythmes d'une souveraine ampleur, lui conférant sa profonde originalité.

Etienne Martin appartient à cette race d'artistes privilégiés qui dominent leur propre monde, leur propre espace, et à partir de là, créent un nouvel ordre de beauté. G. Px.

Lausanne

Jean Baier

*Galerie Bridel
du 18 février au 10 mars*

Il y a peu d'évolution apparente dans l'œuvre que Jean Baier enrichit année après année, dans ce style géométrique hérité des néo-plasticiens. Il y a cependant chez cet artiste une constance dans la démarche qui force l'estime, une conviction qui impose le respect. Et un peu plus que cela, car l'effort se trouve toujours récompensé et le travail opiniâtre à la longue porte ses fruits. Et avec des moyens assez peu souples – peinture lisse au pistolet sur support métallique, une technique somme toute industrielle – l'artiste parvient à un étrange raffinement, ainsi qu'en témoignaient les pièces récentes présentées par la galerie Maurice Bridel. On louera entre autres sa palette de fin coloriste qui fait jouer avec bonheur tons et demi-tons, bleus, gris-bleus, discrète touche de rouge, fine languette blanche, et ce sens de la composition harmonique qui veut que la surface de la tache soit inversement proportionnelle à l'intensité, à l'éclat de la couleur, ce qui donne à toutes ces compositions une présence faite de calme puissance. On se plaît ainsi à s'abandonner au charme d'une rythmique calculée, musicale, jamais monotone mais qui, au contraire, sait faire rebondir à chaque instant l'intérêt.

Concise, précise, la peinture de Jean Baier nous introduit dans un univers d'absolue pureté, et va au-delà de ses incontestables vertus décoratives.

Ajoutons, au seul titre d'information, qu'appelé à figurer dans de grandes expositions en Pologne, au Kunstmuseum de Lucerne, à la Biennale de Tokyo et au

Château de La Sarraz cette année, le jeune artiste genevois s'affirme de plus en plus comme un des représentants notables de la peinture suisse actuelle.

G. Px.

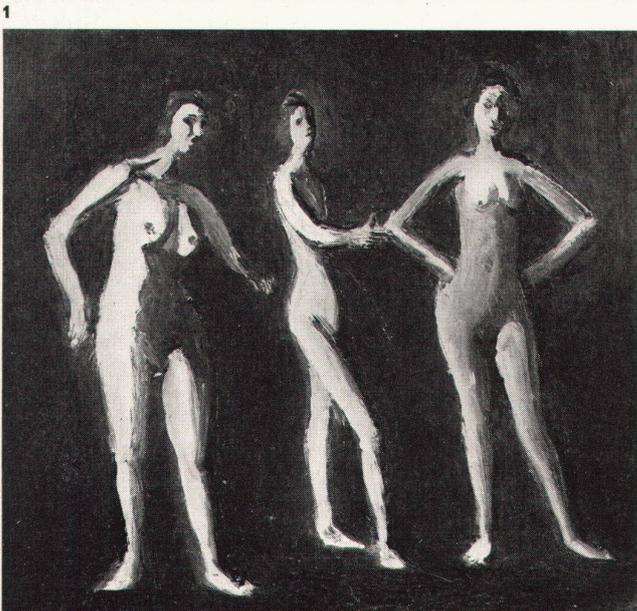
Winterthur

Robert Wehrlin

Kunstmuseum

14. März bis 19. April

1964 verschied bei einem Besuch in Winterthur Robert Wehrlin an einem Herzinfarkt, so daß aus einer geplanten Schau eine Gedächtnisausstellung geworden ist. In chronologischer Reihenfolge wurde das reiche Werk des Malers ausgebreitet, von den ersten tastenden



Versuchen bis zu den letzten ungegenständlichen Werken. Es zeigte sich, daß Wehrlin kein Maler der schönen Form, der Oberfläche sein wollte. Seine innere Veranlagung, sein Bedürfnis nach Auseinandersetzung, sein kämpferisches Temperament führten ihn in der Richtung des Expressionismus, und eine Begegnung mit Kirchner sollte ihn in seinem Wesen bestärken. Aber auch hier war er kein Nachläufer, sondern er wußte sich die Anregungen auf seine Art zunutze zu machen: sein Expressionismus zielte nicht nach der ausdrucksvollen, großen äußeren Form; er ergab sich vielmehr aus einer inneren Ballung. Darum wirken Wehrlins Bilder, seien es nun Landschaften, Bildnisse oder Stilleben, wie geladen; darum aber auch fehlt ihnen oft auch das Befreiende in einem höheren Sinne. Erst spät, in den letzten Jahren, erwuchs ihm in der Beschäftigung mit Aufträgen für Kirchenfenster und Wandteppiche und im Zusammenhang mit der Abstraktion die Befreiung. Es schien, als ob, was sich viele Jahre aufgestaut und vertieft hatte im intensiven Gespräch seiner früheren Arbeiten, nun zusammenfassend in gültiger großer Form ausgesprochen werden könne. Diese letzte Periode hatte Wehrlin eben noch mit einigen wenigen bedeutenden Werken eröffnen können. Es war ihm aber nicht vergönnt, die letzte Ernte einzubringen. Wehrlins Veranlagung kam besonders das Porträt entgegen. Es entsprach ganz seinem Bedürfnis nach dem Gespräch und der Auseinandersetzung mit dem Gegenüber. Die Porträtähnlichkeit, die er mit erstaunlicher Sicherheit zu treffen wußte, beruhte dabei nicht auf äußeren Merkmalen. Sie ergab sich aus einer tiefen Durchdringung der Persönlichkeit des Dargestellten und konnte bis zum Erschreckenden gehen: schöne oder schmeichlerische Porträts hat Wehrlin nicht geschaffen. Einmalig sind die Kinderbildnisse. Darin wird der kleine Mensch ernst genommen als ein Wunder der Schöpfung, das in jeder Phase des Seins ein Ganzes ist, von Anfang an den Fährnissen des Lebens ausgesetzt, bedroht und doch stark, Versprechen und Erfüllung zugleich. Wehrlin war einer der bedeutendsten Kinderporträtisten unter den zeitgenössischen Schweizer Malern. Zwei Wandteppiche mußten in der Ausstellung für die letzten öffentlichen Arbeiten – sie befinden sich in Kirchen und Schulen – zeugen. Zusammen zeigten

1 Robert Wehrlin, Stilleben mit Artischocke, um 1935. Kunstmuseum Winterthur

2 Robert Wehrlin, Die drei Grazien

Photos: Engler, Winterthur

sie die beiden Seiten von Wehrlins künstlerischer Persönlichkeit. Der eine sprach in lapidaren Zeichen, war wie in einer magischen Schrift hingeschrieben; der andere verströmte seine Farben über sich selbst hinaus: Auseinandersetzung und Hingabe, Botschaft und Verkündigung. Der Winterthurer Ausstellung gelang es vortrefflich, ein gerundetes Bild dieser komplexen und reichen Künstlerpersönlichkeit zu geben und ihr ein würdiges Denkmal zu schaffen. P. Bd.

Zürich

Bern 65 – Herbert Distel, Christian Megert, Markus Rätz, Rolf Weber

Galerie Palette

20. Februar bis 18. März

Die Ausstellung der jungen Berner Künstler – Geburtsdaten zwischen 1936 und 1942 – erinnert daran, daß Bern in der letzten Zeit geradezu zu einem Zentrum junger und experimenteller Kunst geworden ist. Abzulesen an den Ausstellungen der Kunsthalle und ihren drei sich folgenden, sehr nach vorn gerichteten Leitern Arnold Rüdlinger, Franz Meyer, Harald Szeeman, an den literarischen Kellertheatern, an der von Marcel Wyss und Eugen Gomringer herausgegebenen Zeitschrift «Spirale», von der man gern wieder ein neues Heft erwartete, an der ausnehmenden Aktivität der Werkbund-Ortsgruppe und vor allem an der Siedlung Halen, die für Bern und den Stand der Architektur geworden ist, was zu Beginn der dreißiger Jahre Neubühl in Zürich war. Das Ganze erscheint als dialektischer Kontrast zur gouvernementalen und diplomatischen Atmosphäre Berns, wenn junge Menschen mit Elan, Mut und Nachdruck radikal neue Ideen verfolgen, wenn sie auch auf Seitenwege und vielleicht in Sackgassen führen. Manchmal ist es wichtiger in Sackgassen zu geraten (und wieder aus ihnen herauszukommen), als ernst oder plätschernd im breiten Strom zu schwimmen.

Die Zürcher «Palette» ist zu loben, daß sie sich für die Arbeit dieser jungen Menschen zur Verfügung stellt. Die Entwicklung geht schnell. Keiner der vier Jungen war an der St. Galler Ausstellung von 1960 beteiligt, die einen guten Querschnitt durch das Schaffen der «dritten Generation» gab. Ein Hinweis darauf, daß es angebracht wäre, etwa alle fünf Jahre das künstlerische Tun der Jungen zu zeigen (nicht Biennale, nicht Triennale!). Aber zwei der vier jungen Berner stehen schon im neuen «Künstler-Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert» –

Megert und Rätz –, so früh kann man heute unsterblich werden! Erstaunlich verschieden in bezug auf Idee und Technik sind die vier Jungen. Bei allen spielt die Komponente Basteln eine große Rolle.

Rolf Weber zeigte große Klebebilder; nicht das, was man üblicherweise Collagen nennt, denn sie könnten auch gemalt oder mit einer anderen kompakten Technik hergestellt sein. Die Bestandteile sind Serigraphien mittleren Formates, die, zusammengestellt, einheitliche Bilder geometrisch-struktiver Haltung ergeben. Spiralkombinationen spielen eine große Rolle. Gebrochene, verschränkte Spiralen, in denen Anregungen von Vasarely verarbeitet sind. Optische Tricks, die Bewegung repräsentieren oder vortäuschen. Sie ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, aber sie bereiten dem Auge Pein. Die optische Verwirrung, die sie stiften, ist wohl die Absicht. Das Auge – könnte man sagen – soll sich ebensowenig bequem verhalten, ebensowenig wie der Geist. Unsre Welt ist verwirrend; man wird nur dann zu Lösungen gelangen können, wenn man die Verwirrung zeigt. Das wäre eine Interpretation der Absichten Webers, von der ich nicht weiß, ob der Künstler ihr zustimmt.

Der jüngste der Gruppe, Herbert Distel, führt weiße, streng geometrische Reliefs vor, sehr sauber gearbeitet, in der Konzeption doch zu harmlos. Nicht als ob die elementaren geometrischen Gebilde und Beziehungen nicht Mittel der Gestaltung sein könnten. Aber eben in den Beziehungen müssen neue – nicht lehrbuchhafte – Konstellationen und Zusammenhänge aufgezeigt werden. Das Licht der Geometrie leuchtet – künstlerisch – nur, wenn eine Flamme dahintersteht, nicht das Element oder die Form allein. Dies scheint uns bei den Arbeiten Distels nicht der Fall zu sein. Der aus ihnen sprechende Ernst aber scheint die Gewähr dafür, daß dem jungen Künstler die Entwicklungen offenstehen.

Markus Rätz, der laut Künstlerlexikon in wenigen Jahren verschiedene Phasen experimenteller Gestaltung durchlaufen hat, steht mit ebenfalls blütenweißen Reliefs Distel nahe. Varianten: bei Rätz bilden weiße, kissenartig leicht geschwellte Flächen die Grundlage, in die wenige runde Linien und Formen eingepreßt sind. Ein Experiment – ja, aber wie weit es gelungen ist oder gelingen kann, bleibt fraglich. Um mit Elementarmitteln zu arbeiten, bedarf der Autor eines sehr großen Quantums künstlerischer Sensibilität. Die Reduktion als hohe oder höchste künstlerische Erscheinungsform braucht höchste Disziplin und Gestaltungskraft.

Auch Christian Megert arbeitet mit Elementen. Bei ihm sind es Spiegel, Spiegelteile und Abwandlung von Spiegeln. Als gebrochene Reliefs führen sie zu Spiegelspielen, bei denen der Betrachter, wie vor jedem Spiegel, zur Aktivität aufgerufen wird. Bei Megert sieht er sich zerschnitten, verformt, verfremdet. Kein Zweifel, daß hier spirituelle Spiele zustande kommen, in denen sich die Wirrnis, der Spaß, die Schönheit, die Grausamkeit der Erscheinungswelt spiegelt. Künstlerisch? Es kann sein, daß der Mensch mit der Zeit neue Bereiche des Künstlerischen betreten wird. Was wir bis jetzt bei den Megertschen Spiegeln sehen, bleibt nachdenkliches und zugleich amüsantes Spiel. Auch bei der aus kleinen Spiegelteilchen bestehenden kugelartigen Plastik, die man sich im Kontrapunkt zu Pflanzlichem im Garten aufgestellt vorstellen kann. Auch hier, bei Megert, ist alles offen; die Gefahr, sich zu verrennen, ebenso wie die Möglichkeit produktiver Künstlerschaft.

H. C.

Peter Robert Meister

Galerie Palette

20. März bis 22. April

Der junge Zürcher Bildhauer Peter R. Meister, Jahrgang 1934, hat mehrfach die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Er hat 1961 an der Biennale im Middelheimpark zu Antwerpen und an der Bieler Plastikausstellung von 1962 teilgenommen. Vor allem aber am Symposium europäischer Bildhauer 1959 in St. Margarethen im österreichischen Burgenland, wo die eingeladenen Künstler unmittelbar in einem berühmten alten europäischen Steinbruch arbeiteten; Meister hat über dieses Symposium im Januarheft des WERK 1960 (mit Abbildungen) berichtet. Die in der Galerie Palette ausgestellten neuen Arbeiten zeichnen sich durch helle Klarheit der Formensprache aus. Geometrische Gebilde sind die Grundformen. Meister wandelt sie asymmetrisch ab, verschiebt sie und gelangt dadurch zu lebendigen Auffächerungen, stets überschaubar und gut proportioniert, vielleicht in mancher Beziehung noch nicht bis zu definitiven Lösungen durchgearbeitet. In der technischen Ausführung sind sie ausgezeichnet; die Behandlung der Oberfläche der Steine bei den Vollplastiken spielt den Reiz des Materials voll aus. Der Versuch, Stein und Bronze zu kombinieren, stellt ein interessantes Problem; zunächst bleibt es beim Nebeneinander, bei «Bronze im Gehäus». Aber es zeigen sich Möglichkeiten des Zusammenspiels, der Materialien und spirituellen Konfrontation.

Eine Reihe von Großaufnahmen doku-

mentierte Meisters Arbeit für Architekturplastik. Auf diesem Gebiet sind dem Bildhauer in Zusammenarbeit mit dem Architekten Benedikt Huber gute Lösungen gelungen. Zusammenwachsen mit dem architektonischen Körper unter Schaffung an sich bescheidener, aber von innerer Größe erfüllter Formen, die mit der Architektur eine wirkliche Einheit bilden. Integration und nicht – wie so oft – Beifügung. H.C.

Mimi Langraf – Ruth Zürcher

Helmhaus

6. März bis 4. April

Von Direktor René Wehrli ganz vorzüglich angeordnet und im Katalogvorwort kurz charakterisiert, teilten sich die Kollektionen dieser Zürcher Künstlerinnen in die ganze Raumfülle der beiden Helmhaus-Stockwerke. Mimi Langraf hat für ihre transparenten und zugleich formbewußten Zeichnungen immer hohe Anerkennung gefunden. Seit sie vollständig die Abstraktion walten läßt, zeichnet sie, zumeist mit feinfühlig ausgewerteter Bleistifttechnik, in sich geschlossene, beziehungsreiche Kompositionen von großer Diversität der Sprache von Linie und Ton. Bei den zumeist aus jüngster Zeit stammenden Ölbildern haben die Bildideen, Aufbaugedanken und Einfälle ebenfalls etwas Durchdachtes, in der formalen Prägnanz und der starken Farbigkeit Dekoratives. Die Durcharbeitung der abstrakten Detailform erschien der Künstlerin immer als entscheidend für die Bildqualität.

Bei den Bildteppichen von Ruth Zürcher imponiert die konsequente Auswertung der reinen Wirktechnik im Sinne farblich diskreter und harmonischer Tapisseriearbeit. Auf die illustrativen und stimmungshaften Gestaltungen früherer Jahre folgten ungegenständliche Arbeiten von ebenso dichter, echt textiler Bildwirkung. E.Br.

Albert Rüegg

Galerie Läubli

12. März bis 3. April

Die Studien, welche Albert Rüegg von seinen Reisen nach Brasilien, in die Vereinigten Staaten oder durch Italien mitgebracht hat, sind mehr als bloße Notizen, denn was der Maler bei der Einfahrt in einen Hafen, bei einem Gang über Deck festhielt, gestaltet er auch unverzüglich um. Dabei hebt er die vorherrschende Richtung, die Linien hervor, welche die Perspektive betonen, folgt den Windungen und den Kurven eines

Weges, einer Bucht, so daß eine jede Form etwas eigenwillig Entschiedenes bekommt. Er entdeckt im Seilwerk, das die Segel spannt und die Masten eines Schiffes sichert, die ihm zum Bilde nötig scheinenden Parallelen. Nahes läßt er gerne etwas brüsk gegen den Hintergrund stoßen, der das Bild kulissenartig abschließt. Was dem Auge zuerst begegnet, bildet er zu Netzen oder eng gebündelten Linienscharen aus, was dem Bilde, wiederum vor einem beruhigten und flachen Hintergrund, etwas Schnellendes und Gerafftes verleiht. Diese Wirkung wird noch verstärkt durch die signetartig geschlossenen Einzelformen. Der Einzelteil ist zu prägnanten Umrissen vereinfacht. Dies sind alles Hinweise, daß im Schaffen von Albert Rüegg dem Wandbild eine wichtige Bedeutung zukommt. Um dieser Entschiedenheit der Bildwirkung willen sucht sich Rüegg geraffte, gedrängte, abgewinkelte oder verschraubte Formenteile. Das Bild durchmißt große Distanzen; der Kontrast der Formen findet in der Farbgebung seine Parallele. P. Wd.

Adrien Holy – Peter Stettler
Kunstsalon Wolfsberg
4. bis 27. März

In regelmäßigen Intervallen hat Adrien Holy (Genf) im «Wolfsberg» sein Schaffen seit mehr als zwei Jahrzehnten zur Darstellung gebracht. Dabei gelangten allerdings seine Werke öffentlicher Kunst, vor allem sakraler Art, nicht zur Präsentation. In der Landschaft vor allem, aber auch im Porträt, im Interieur-Figurenbild und im Stilleben, kam auch diesmal, wo fünf Räume zur Verfügung standen, die Kontinuität und Ausgeglichenheit seiner Bildkonzeption und Malweise überzeugend zum Ausdruck. Während einzelne Aspekte südländischer Landschaft eine dicht gekräuselte Farbenvielfalt des Vordergrundes mit der Weite des Naturraumes kontrastieren lassen, zeigen Architektur motive aus Italien eine bühnenhafte Konzentration von Raum, Bauformen und Licht. Adrien Holy war ja auch immer mit der Bühnenwelt verbunden. Besondere Beachtung wünschte er diesmal einer Gruppe von Architekturdarstellungen, die ohne anekdotische oder betont stimmungshafte Akzente lediglich aus Fassaden, Mauern und bröckligem Gemäuer, aus Portalen, Fensterreihen und Arkaden ein farblich differenziertes Bildgefüge erstehen lassen. Seine als Sondergruppe gezeigten, in Öl auf Papier gemalten, hellen Landschaften haben den Duft von Pastellen, ohne den formalen Aufbau abzuschwächen.

Der junge Peter Stettler aus Basel stellte den raffiniert-surrealen, aber sehr präzise formulierten Phantasiegebilden seines Basler Vorgängers im Entresol des «Wolfsberg», Peter Birkhäuser, eine vibrierende Malweise von leicht romantischer, aber hier und da auch farblich nüchterer Haltung gegenüber. Die Figuren und Köpfe sind mit einer gelassenen Direktheit der Anschauung gemalt, während Motive aus Restaurants und Parkanlagen etwas Flimmerndes im Farbauftrag walten lassen. Sehr differenziert sind die mit Preßkohle oder Bleistift ausgeführten, unbeschwerten Zeichnungen. E.Br.

Marianne Werefkin
Galerie Obere Zäune
18. März bis 20. April

Die Ausstellung zeigte Marianne Werefkin, deren Lebensbogen von Rußland über das München des «Blauen Reiters» bis nach Ascona reichte, von ihrer besten Seite. Intensive Farbtonung, Erfassung der Stimmung sozialer Themen, Synthese von Realität und Märchen, lebendige Bildkomposition, die aufteilt und wellenhaft zusammenfügt. Jugendstil ist da und Bildformen, die vom frühen Kandinsky angeregt sind, dann wieder Chagallsche Töne. Rußland nach Mitteleuropa versetzt, Zeugnisse einer Epoche, in der Dostojewski die Gemüter auf tiefste erregte. Dies alles ist auch heute noch aus den Bildern zu verspüren, die für eine Persönlichkeit primärer Art zeugen, trotz aller Anklänge, die von vielen Seiten auftauchen.

Bleibt die Werefkin im kleinen Format und beim umgrenzten Thema, dann verschwindet der primitive, dilettantische Zug, der bei den anspruchsvolleren Werken störend wirkt. Dabei ist die Malerin keine Miniaturistin. Im Gegenteil: im bescheidenen Format lebt sich nicht nur menschliche Intensität, nicht nur stimmungsvoller malerischer Reiz aus, sondern innere Größe, inneres Format, durch das sich auch die Person der Werefkin ausgezeichnet hat. Und Poesie – durch sie ist sie eine Gestalt der Gesellschaft der Künstler geworden. H.C.

Daniel Milhaud
Galerie Obere Zäune
22. Februar bis 15. März

Daniel Milhaud (*1930) hat bisher nicht nur in Paris, wohin er nun nach mehrjährigem Aufenthalt in Florenz zurückgekehrt ist, ausgestellt; auch in den vereinigten Staaten und in Italien ist er in

verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen an die Öffentlichkeit getreten. Die Zürcher Ausstellung umfaßte neben Bildern und Collagen eine Reihe von farbigen Kreidezeichnungen: sie sind Milhauds «Rohmaterial». Was hier in spontaner Skizzenschrift festgehalten wird, erscheint später in den Bildern voll orchestriert: turbulente Karnevalsszenen, Badende im Meer, Vögel, Fische; dann auch Flugplätze, Sonnenuntergänge. Für Milhaud ist die Bewegung und ihre Dynamik, ihre Relativität der Aspekt, unter dem die Erscheinungsrealität wahrgenommen wird und Anspruch auf bildnerische Gestaltung erhebt. In seinen Bildern tauchen Figuren und Szenen auf: sie werden erhascht, bevor sie im Rhythmus lebhafter, oft geradezu amorpher Farbereignisse ertrinken oder sich in flimmernde Atmosphäre verflüchtigen. Es ist ein souveränes Jonglieren mit atmosphärischen, figürlichen Erinnerungen, die durch die Bildgegebenheiten der Farbe und verschiedener aufgeklebter Materialien (Papier, Stanniol, Wellkarton, Sand) vergegenwärtigt werden.

Milhaud gesellt sich unbekümmert zu den Tachisten; mit seinen poetischen Assemblagen scheint er der Pop Art zuzuwinkern, und in seinen winkelförmig in den Raum vorstoßenden Bildern macht er sich auf geistreiche Art experimentelle Erfahrungen eines Yacov Agam zunutze: der wechselnde Standort des Betrachters führt zu Gewichtsverlagerungen und dynamischen Vieldeutigkeiten innerhalb der oft reliefartig vorspringenden Kompositionen. Milhauds unbekümmerter Griff in die Gegebenheiten und Möglichkeiten farblicher und «materischer» Bildgestaltung vollzieht sich in beschwingter Musikalität. Am überzeugendsten sind wohl die Versuche, gegenständliche Erinnerungen durch lapidare Farb- und Formphänomene zu evozieren: Wellkarton kann hier zur suggestiven Formel für Schwingung des Wassers oder der Luft werden (wie in zwei «hélicoptère»-Bildern). Hier gelangt der Dialog mit der sichtbaren Erscheinung, den Milhaud als Schüler Kokoschkas unterhält, zu neuen, aktuellen Formulierungen. Im Mai soll in der Basler Galerie «Stägehüus» neuerdings eine Schau von Werken Milhauds gezeigt werden. S.v.M.

London

Mouvement

Hanover Gallery

16. Dezember 1964 bis 15. Januar 1965

Die kinetische Kunst hat in ihren zahlreichen verschiedenen Erscheinungsformen im letzten Jahrzehnt eine höchst folgerichtige Entwicklung durchlaufen. Innerhalb des Chaos der «expressiven» Kunst bildete sie eine Art Insel des Friedens, auf der das Problem der Bewegung, wie es sich in der bildenden Kunst stellte, konsequent erforscht wurde, auf der bewegte Elemente in das Kunstwerk eingefügt wurden, statt die Bewegung nur darzustellen, und auf der Künstler wie Calder, Burri, Takis und andere ihren erfinderischen Geist frei spielen ließen. Es ging um Bewegung, mechanische oder organische, rationale oder mystische, Bewegung auch, die mittels rein physiologischer Reaktionen des Betrachters erzielt wurde, mit Hilfe von Linien und Flächen, der Bewegung in die Tiefe, die Klänge, Farben usw. einschloß.

Bewegung ist das Schlagwort unserer modernen mechanisierten Zivilisation, und die ganze Geschichte ist eigentlich nicht neu, wenn man an die Künstler denkt, die sie schon lange einzufangen suchten. Duchamp hatte es bereits versucht und auch Calder, Gabo und Malevitch, das Bauhaus und Antoine Pevsner. Vasarely, der einer späteren Generation angehört, ist ebenfalls auf diesem Gebiet sehr erfinderisch gewesen, so wie Tinguely, aus dessen Werk einige aufregende Beispiele in der Londoner Hanover Gallery zu sehen waren. Ebenso faszinierend sind Joël Stein, Harry Kramer, Morellet und Vardanega. Calder war vertreten neben Schoeffler, Bury, Yvaral, Gerstner, Rickey, Mortensen, Hamilton, Hirst, Sobrino, Claisse, Tomasello, Le Parc, Riley, Albers, Demarco, Pohl und Boto.

Das Auftreten der Bewegung in der Kunst ist eine Begleiterscheinung jenes modernen Abenteuers, das uns in die Lage versetzt hat, wesentliche Kräfte zu erkennen, die bisher unsichtbar waren, und ein paar große Künstler haben diese Erkenntnis in Poesie verwandelt. Aber es ist keine neue Schule, und es drückt sich darin keine besondere Art der Persönlichkeit aus.

Es sind der Widerruf der Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und technischer Errungenschaft unserer Zeit und die Entdeckung eines gemeinsamen Grundes zwischen ihnen, die den Schlüssel abgeben für die stetige Entindividualisierung der Kunst in unserer Zeit vom romantischen Egoismus, wie man es wohl nennen kann, und den Möglichkeiten der Vereinigung beider in der Umwelt. Es

ist das Ergebnis eines Prozesses der Selbstverwirklichung auf beiden Seiten. Bewegung und Licht helfen dem Künstler, den Wirrwarr des Unwesentlichen abzustreifen. Das daraus hervorgehende Werk mag ungewöhnlich unpersönlich erscheinen; aber es ist das nur in dem Sinne, daß es nicht mehr danach verlangt, auf ein Piedestal zum Ruhme eines einzelnen Menschen gestellt zu werden. «Piedestal»-Kunst gehörte einer Zeit an, als der Mensch sich selbst auf ein Piedestal gehoben sah. Heute fühlt er sich eindeutiger nur als Teil eines allumfassenden Musters, das sich ihm außen und innen entfüllt, und Anonymität ist nicht notwendigerweise ein Versagen mehr. Und das gilt nicht nur auf der Ebene des Kosmos. Indem sie ihre Künstler großartig feiert, zeigt unsere Gesellschaft die Neigung, sie alle, mit Ausnahme der größten und unbekanntesten, abzufertigen. Vielleicht werden die Künstler in steigendem Maße gerade die Anonymität suchen, um ihre Freiheit bewahren zu können.

Das klingt wie eine programmatische Erklärung, und es ist auch eine solche. Aber wie alle solchen Erklärungen hat auch diese ein Pro und Contra. Ich persönlich habe das Gefühl, daß das, was wir brauchen, nicht die fortschreitende Entpersönlichung ist, sondern die Humanisierung der Kunst als eines der Mittel zwischenmenschlicher Beziehung. Diese kinetischen Gegenstände sind schön an sich; aber es ist ein Unterschied zwischen schönen Gegenständen und der Sprache der menschlichen Beziehungen. Der kritische Punkt ist erreicht, wo die Grenzen zwischen dem Gegenstand und der technischen Wirklichkeit verwischt werden.

J. P. Hodin

Bücher

S. Giedion: Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel

440 Seiten mit 350 Abbildungen und 5 Karten

Fretz & Wasmuth, Zürich, und DuMont Schauberg, Köln 1964

Fr. 108.–

In der Fragwürdigkeit, ja Gefährdung unserer heutigen Existenz, über die sich nur blinde Fortschritts- und Zukunftsgläubigkeit hinweglügen kann, mag sich besonders eindringlich die Frage nach unserem Woher stellen. So ist es kein Zufall, wenn in den letzten Jahren solches «Suchen nach Adam» sich in

mancherlei Form im Buch niederschlägt und selbst im Taschenbuch sich vervielfältigt. Keiner der Versuche, zu einer Erkenntnis unserer Ursprünge zu gelangen, ruht auf einem so breiten und soliden Fundament wie die Untersuchungen Siegfried Giedions. Unter dem Titel «The Eternal Present» (Ewige Gegenwart) hat der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker seine 1957 im Rahmen der «Mellon Lectures in the Fine Arts» an der National Gallery in Washington gehaltenen Vorlesungen zu einem gewichtigen, zweibändigen Werk ausgeweitet, das von der Bollingen Foundation 1962 und 1964 im Verlag Pantheon Books, New York, herausgegeben wurde. Der erste Band («The Beginnings of Art»), der sich mit der Entstehung der Kunst, das heißt der Malerei und Plastik, beschäftigt, ist Ende letzten Jahres in deutscher Ausgabe erschienen; die deutschsprachige Ausgabe des zweiten Bandes («The Beginnings of Architecture»), der sich der Entfaltung der Architektur in den frühen Hochkulturen widmet, soll in absehbarer Zeit folgen.

Der erste in deutscher Fassung nun vorliegende selbständige Teil dieses Werkes, der sich mit der Entstehung der Kunst beschäftigt, mag zunächst als ein sehr umfängliches, sehr detailliertes Panorama der gesamten prähistorischen Kunst erscheinen. Entscheidend gefördert durch die Rockefeller Foundation, konnte Giedion über Jahre hinweg sich eine umfassende Anschauung des Gesamtbestandes prähistorischer Kunst verschaffen und einen Überblick über ihre sozusagen «naturwissenschaftliche» Erfassung in der eigentlichen anthropologischen Fachliteratur gewinnen. Allein, wenn dieses breit angelegte, eine gewisse Vollständigkeit anstrebende Werk über die prähistorische Kunst den Charakter eines Kompendiums zu haben scheint, so wird selbst der Leser, der den Autor und seinen – oft mutig und fervent verteidigten – Standpunkt im Ringen um Gegenwartsfragen nicht kennt, bald merken, daß dieses Buch nicht bloß eine Publikation mehr über prähistorische Kunst sein will.

Denn wenn hier von künstlerischen Manifestationen gehandelt wird, die Zehntausende von Jahren zurückliegen, so beziehen sich die Grundfragen, die Giedion stellt und beantwortet, auf die Gegenwart. Anders gesagt: Giedions Konnex mit den entscheidenden künstlerischen Auseinandersetzungen unserer Zeit vertiefte die Überzeugung, daß Kunst nichts Aufgesetztes, Sekundäres, nicht eine «Garnitur» ist, sondern eine Uraussage. Sie entsteht am Beginn des Verlangens (und als Niederschlag des Verlangens) nach Ausdruck. Darum geht sie der Architektur voraus. Die Kunst «wächst aus

| | | | | |
|---------------------|---|---|--|---|
| Arbon | Landenberg-Gesellschaft | Walter Sautter | 2. Mai | - 30. Mai |
| Ascona | Galerie Cittadella | Emil Kiess - Franz Bucher Franz Beer - Piero Selmoni | 1. Mai 22. Mai | - 21. Mai - 11. Juni |
| Auvernier | Galerie Numaga | Pelayo | 24. avril | - 20. mai |
| Basel | Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum | Sektion Basel der GSMBA Südamerikanische Indianer Kinderspielzeug Plakatwettbewerb «Helft Brände verhüten» Die Vorkurse an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel | 8. Mai 15. Dezember 1. Dezember 24. April 29. Mai | - 13. Juni - 30. November - 30. Juni - 16. Mai - 27. Juni |
| | Galerie d'Art Moderne | Berthe Erni | 24. April | - Juni |
| Bern | Kunsthalle Galerie Auriga Galerie Toni Gerber Galerie Verena Müller | Otto Meyer-Amden Rolf Dürig Ida Kerkovius Wilhelm Gimmi - Ernst Suter Lissy Funk - Adolf Funk | 15. Mai 27. April 14. April 24. April 29. Mai | - 20. Juni - 29. Mai - 31. Mai - 23. Mai - 27. Juni |
| | Galerie Schindler | Carl Liner | 28. April | - 19. Mai |
| Brig | Galerie zur Matze | Internationale zeitgenössische Graphik Alfred Grünwald | 24. April 14. Mai | - 12. Mai - 4. Juni |
| Carouge | Galerie Contemporaine | Peintres romands Glyn Uzzell | 29. avril 13. mai | - 12. mai - 2. juin |
| Chur | Kunsthhaus | Jüngere Bündner Künstler | 23. Mai | - 20. Juni |
| Echandens | Galerie Kasper | Ruth Meyer F. Flarer | 24. avril 14. mai | - 12. mai - 3. juin |
| Genève | Galerie Bénador Galerie Engelberts Galerie Motte | Peintres d'aujourd'hui à Paris Pierre Terbois Zverev - De Mare | 30. avril 7. mai 14. mai | - 28. mai - 12. juin - 9. juin |
| Glarus | Kunsthhaus | Internationale Kunst nach 1945 | 24. April | - 23. Mai |
| Grenchen | Galerie Brechbühl | Klaus Jürgen-Fischer | 10. April | - 13. Mai |
| Lausanne | Musée des Beaux-Arts Galerie Bonnier Galerie Bridel Galerie Melisa Galerie Pauli | Salon des jeunes Pierre Haubensak Claude Estang Jean Revol Emil Schumacher | 14. mai 13. mai 20. mai 13. mai 6. mai | - 30. mai - 16. juin - 9. juin - 27. juin - 10. juin |
| Lenzburg | Galerie Rathausgasse | Albert Schnyder-Delsberg | 24. April | - 23. Mai |
| Luzern | Kunstmuseum | Deutscher expressionistischer Holzschnitt - HAP Grieshaber | 9. Mai | - 13. Juni |
| Olten | Neues Museum | Rolf Spinnler | 24. April | - 16. Mai |
| Rorschach | Heimatismuseum | Hans-Ruedi Bürki | 9. Mai | - 7. Juni |
| St. Gallen | Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie zum gelben Hahn | Ostschweizer Künstler Polnische Bildteppiche Serge Poliakoff Jakob Engler Jakob Steinhardt | 3. April 29. Mai 24. April 13. April 24. Mai | - 16. Mai - 18. Juli - 19. Juni - 15. Mai - 26. Juni |
| Schaffhausen | Museum zu Allerheiligen Galerie Stadthausgasse | Ferdinand Gehr Arne Siegfried | 23. Mai 17. Mai | - 27. Juni - 16. Juni |
| Sion | Carrefour des Arts | Dreesen André Aeberhard | 1 ^{er} mai 22. mai | - 21. mai - 11. juin |
| Solothurn | Berufsschule | Cuno Amiet | 15. Mai | - 30. Mai |
| Thun | Galerie Aarequai | Fritz Gottardi | 8. Mai | - 1. Juni |
| Zürich | Kunsthhaus Graphische Sammlung ETH Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli Galerie Palette Galerie zu Predigern Rotapfel-Galerie Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Wenger Kunstsalon Wolfsberg | Felix Vallotton Der Architekt Adolf Loos (1870-1933) Eva Wipf - Vergita Giannini Lill Tschudi Gruppe «Punto» Gottfried Honegger Henry Michaux - Harry Kramer J. M. Subirach - J. H. Pijuan Moshe Maurer Johann Peter Flück Josef Eggler - Bert Schmidmeister Marino Marini Willy Suter - Walter Wächter Arnold d'Altri Walter Grab Maurice Sarthou Diana Guest Rosmarie Schönhaus Peter Dietschy Picasso: Le peintre et son modèle Anny Frey - Albert Schachenmann - Rolf Gfeller | 10. April 25. April 5. Mai 5. Mai 7. Mai 10. April 19. Mai 6. Mai 4. Mai 24. April 18. Mai 29. April 24. April 29. Mai 24. April 13. Mai 8. Mai 1. Mai 30. April 1. Mai 6. Mai | - 30. Mai - 13. Juni - 23. Mai - 29. Mai - 8. Juni - 12. Mai - 19. Juni - 31. Mai - 29. Mai - 5. Juni - 29. Mai - 22. Mai - 26. Juni - 20. Mai - 4. Juni - 5. Juni - 27. Mai - 29. Mai - 31. Mai - 29. Mai |
| Zürich | Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock | Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung | ständig, Eintritt frei 8.30-12.30 und 13.30-18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr | |