Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 53 (1966)
Heft: 6: Terrassenhäuser II

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: 08.07.2025

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

die in ihrem Geburtsland erst verhältnismäßig spät zu hohem Ansehen gelangten. Das ist auf äußere und innere Gründe zurückzuführen. Die äußeren liegen darin, daß Purrmann als junger Maler fast ein Jahrzehnt in Paris verbrachte, wo er entscheidende Impulse empfing und das er wahrscheinlich nicht verlassen hätte, wäre er nicht durch die brutale Zäsur des Ersten Weltkrieges dazu gezwungen worden. Wohl lebte er dann lange, von 1916 bis 1935, in Berlin, wo er in einem Kreise geistvoller Freunde Anregungen empfing und Anregungen spendete. Doch ging er als Maler nicht mit der damaligen Mode, die vor allem von dem selbstgewissen und lauten Expressionismus diktiert wurde. Und die unruhige Epoche zwischen den beiden Kriegen, in Weltanschauung und Politik von Extremen zerrüttet, war der Ausbreitung seiner künstlerischen Eigenart nicht günstig: seine Malerei tendiert nach einer beruhigten, formerfüllten Mitte.

Einer seiner Lehrer, Franz von Stuck in München, scheint dies früh erkannt zu haben. Er holte den jungen Pfälzer, Sohn eines tüchtigen Speyerer Malermeisters, den er schon zurückgewiesen hatte, in seine Klasse zurück, weil er ein neues Studienblatt von ihm sah, aus dem die beginnende Persönlichkeit des Schülers sprach. Stuck, fair und klug, riet Purrmann, in dieser Weise sich frei gebend und unbeeinflußt von seiner Schule weiterzufahren. Purrmann hatte bald Erfolg: in Berlin, wo Max Liebermann regierte, wurde er in die Sezession aufgenommen. Es trieb ihn aber nach Paris, wo er durch seine Freunde Adolf Weißgerber und Rudolf Levy in den kosmopolitischen Kreis des Café du Dôme eingeführt wurde und alsbald mit der Malerei von Cézanne in Berührung kam. Dann sah er das Bild «Dame mit Fächer» und lernte dessen Maler kennen: Matisse. Diese Bekanntschaft wurde für seine weitere Entwicklung ausschlaggebend. Auch Matisse erkannte, wie Stuck, die Fähigkeit und wohl auch die persönliche Integrität des jungen Deutschen. Er anvertraute ihm einige seiner eigenen Schüler; die sogenannte deutsche Matisse-Schule entstand. Solche firmierenden Begriffe sollte man indes mit Vorsicht verwenden; sie tun beiden Teilen, Anreger und Beeinflußtem, Gewalt an. Purrmann wurde gewiß mehr als ein Matisse-Schüler, er gelangte durch Matisse zu sich selbst. Seine Malerei, mit Farben gebaut, aber auch von einem sicheren Formwillen gefügt, bedacht, aber nicht konstruiert, massiv, jedoch nicht wuchtig, strahlend von Licht (man denke an die herrlichen Ischia-Bilder), doch niemals aufgelöst in bloße Lichtreflexe, fand die Zustimmung bedeutender zeitgenössischer Kunstkritiker: Karl Voll, Friedrich Rintelen, Karl Scheffler und zuletzt Gotthard Jedlicka. 1925 schrieb Rintelen in Basel (wo er Dozent war) über Purrmann: «... Was uns so angenehm berührt, ist, daß der Maler mit dem Raffinement der Natur wetteifert, und wie die Natur selbst in allem Raffinement von der zugleich ernstesten und sorglosesten Einfachheit ist.» Und Jedlicka sah in seiner Malerei, fast vierzig Jahre später, «bisweilen eine vollkommene Verschmelzung deutschen Lebensgefühls mit lateinischer Formklarheit». Es hat zahlreiche deutsche Maler gegeben, von den Nazarenern und vielleicht schon von Dürer an bis heute, die in ihrem Werk um eine solche Symbiose kämpften. Purrmann ist sie in der Tat weitgehend gelungen. Die letzten 22 Jahre seines Lebens verbrachte er in der Schweiz, wo er in Montagnola seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte. Dieses Klima mag ihm geholfen haben, ein Optimum dessen, was ihm vorschwebte, zu vollenden.

Heinrich Rumpel

Ausstellungen

Aarau

Fritz Pauli
Aargauer Kunsthaus
7. April bis 30. Mai

Zum 75. Geburtstag von Fritz Pauli veranstaltete das Aargauer Kunsthaus eine Ausstellung, die einem wichtigen Zweig seines Schaffens galt: den Radierungen, die heute einen Bestand von über 400 Arbeiten umfassen. Rund hundert Blätter, in der Technik der Radierung, Kaltnadel und Aquatinta, waren zu einer eindrücklichen und geschlossenen Übersicht über das vereinigt, was Fritz Pauli seit 1921 geschaffen hat. Die Ausstellung verzichtete auf die Präsentation des Frühwerkes, dem etwas Verzaubert-Erzählfreudiges eigen war. Das Neue ist nicht nur aus der Erschütterung des Ersten Weltkrieges geboren; auch der Protestantismus spezifisch bernischer Prägung, wie er in diesem Künstler lebendig ist, sieht die Welt als einen Kampfplatz, wo um Gut und Böse gerungen wird und jeder Lebenstag unter dem Zeichen der Gewissensentscheidung steht.

Fritz Paulis Kunst ist, so schreibt Dr. Hanspeter Landolt im Katalog zu dieser Ausstellung, «keine Auseinandersetzung mit optischen Tatbeständen, sondern eine solche mit psychischen Spiegelungen, mit der Welt also nur insofern, als unser Ich mit ihr in Konflikt gerät». Dieser Konflikt findet aber nicht in dramatischer Entladung seinen Ausdruck, viel eher in einem plötzlichen und unvermittelten Stillehalten, wie wenn sich die Dinge nicht mehr sicher wären und in einem Spannungsfeld ständen, wo andere Gesetze ihre Herrschaft antreten.

Eine solche Situation, wo alles in der Schwebe bleibt und die Beziehungen unter den Menschen provisorisch werden, sind das Warten, die Augenblicke der Bangigkeit und der Angst, welche einer Entscheidung vorausgehen. Dieses Thema tritt in Paulis Graphik immer wieder auf. Das Innehalten in der Zeit heißt für die dargestellten Menschen auch immer, daß sie ohne eine Möglichkeit des Entrinnens vor ihr Schicksal gestellt werden. So treffen denn die Porträts, die im graphischen Werk von Fritz Pauli eine wichtige Rolle spielen, den Menschen in seiner letzten Einsamkeit, und es ist wohl gerade der gesteigerte und auf eine knappe Formulierung gebrachte Ausdruck, welcher das Antlitz des Arztes, des Dichters, des Mannes und der Frau an ihrem Lebensgesetze mißt.

Bezeichnend ist auch für die Kunst von Fritz Pauli, daß dieses Suchende und Grüblerische nirgendwo dünn und kraftlos wirkt. Einer jeden Gestalt wird ein Maximum voller sinnlicher Präsenz verliehen, und gerade dadurch, daß Pauli seine Aussage über Not, Schuld, Versuchung und Einsamkeit mit einer gestaltenreichen und konzentrierten Bilderzählung tut, macht sie so eindrücklich. Die Handlung vollzieht sich in einem bühnenartigen Bildraum, welcher aber nach allen Seiten offen steht. Was sich im Vordergrund ereignet, ist auf die Bildtiefe bezogen.

Um 1950 nimmt Pauli die Farbe in seine Graphik auf, doch bedeutet auch sie nicht Fülle und Glanz des Lebens, sondern tut den Dienst, die Gestalt dem Bildraum einzuverleiben und die Komposition zu schließen und zu binden. P. W.

Basel

50. Basler Mustermesse
16. bis 26. April 1966

Dieses Jahr besuchen wir die Mustermesse nicht. Was hat es denn für einen Sinn, eingekeilt zwischen Hunderten von Menschen an Waren vorbeizudrängen, die man nicht zu besitzen begehrt? – Natürlich besuchten wir die Mustermesse dann doch. Und natürlich am Rekordbesuchstag seit «ich weiß nicht wann». Das ist sich die Mustermesse in ihrem fünfzigsten Jahr ja auch schuldig. Nicht im gleichen Maße wie die Besu-

cherzahl steigt übrigens die Zahl der Aussteller. Dabei handelt es sich nicht etwa um die berühmte rückläufige Zuwachsrate, jene im eigenen Saft gedämpfte Leibspeise Mutter Helvetiens. Vielmehr sind die Fachgruppen Büro/Geschäft/Ladenbau, Schuhe/Lederwaren, Elektrizität, Gas/Wasser/Feuerung, Maschinen, Transport in jüngster Zeit auch absolut schwächer beschickt als früher, und im ganzen ist die Zahl der Aussteller nach Fachgruppen seit 1951 nur um etwa 11,5% gestiegen bei einem gleichzeitigen Anstieg der Nettoausstellungsfläche um fast 75%.

Erklärungen dafür gibt es viele; die wesentlichste ist wohl die, daß die Mustermesse von einer Informationsgelegenheit für Einkäufer zu einem Volksfest geworden ist oder, um es im offiziellen Jargon zu sagen, mehr dem Kontakt des Produzenten mit dem Endverbraucher als mit dem Zwischenhandel dient. Aber genug der Vorbehalte gegenüber einer Jubilarin, die wahrhaft für handfesten Kontakt mit und zwischen Endverbrauchern sorgt, besonders gegen Abend an heißen Tagen!

Mustergültig ist jeweils die Verkehrsorganisation, insbesondere im Nestlé-Verkehrsgarten, wo unter der Obhut zweier echter Stadtpolizisten die Nachwuchsautomobilisten das Befahren einer Kreuzung üben. Was wächst hier für eine Generation heran, die nicht mehr im Zusammenstoß, sondern in der Einhaltung der Verbote den Spaß sucht? Mir ist das recht unheimlich, denn irgendwo muß der Mensch doch seine Energie loswerden!

Vielleicht im Action Office der Hermann Miller Collection, des Stars unter den Büroeinrichtungen im Obergeschoß des neuen Mubagebäudes – einem Büro ohne Sitzleder, dafür mit Ledersitzen für den Fall, daß man am Stehpult nicht stehen, sondern bar-artig kauern will. Am Stehpult! Viele Jahre habe ich das meine nur verstohlen benutzt, jetzt wird es wieder zu Ehren kommen. Bedeutsam ist auch, daß man den Schreibtisch über Nacht nicht mehr aufräumen muß: wie zu Großvaters Zeiten zieht man einen hölzernen Lamellenstoren darüber.

Auch sonst ist manches Erfreuliche unter den Büromöbeln zu finden. Meine Behauptung, es gebe auf dem Markt keine Büchergestelle, man müsse sie noch immer beim Tischler bestellen, kann nicht mehr aufrechterhalten werden; einige baukastenartige Büroprogramme enthalten gute und auch billige Gestelle, welche, anders als die Wohnwände, auch unter der Last richtiger Bücher nicht zusammensinken. – «Magnetismus im Dienste der Planung», wer könnte in unserem aufgeklärten Zeitalter einer solchen Aufschrift widerstehen? Um was es sich handelt: Pläne und Tabellen auf magnetischer Unterlage können nach Belieben mit haftenden Marken besetzt und fortgeschrieben werden.

Eine Etage tiefer finden sich Kunst und Kunststoff sinnvoll vereint. Wir zogen letzteres vor. Hier hat der kleine Endverbraucher allerdings wenig Auswahl; viele der gezeigten, oft schönen und sinnvollen Gegenstände sind nicht im Handel, sondern im Auftrag von Großfirmen zum internen Gebrauch hergestellt. Das zum Teil wenig spektakuläre Verkaufsgut wird in ausdrucksvoller und instruktiver Präsentation gezeigt; wir nennen hier die Stände von Symalit mit einer alpinen Milchpipeline und von Hoffmann-Thun mit einer Flaschenabfüllanlage. So viel besser wie die Büromöbel als die Wohnmöbel, so viel besser sind die Industriegefäße als die Glaswaren des Haushaltes. Beachtlich sind die Wegwerfgläser von Bülach in Verbindung mit sehr praktischen Tragschachteln nach Art der Eierkartons.

Muß man nicht auch der alten Haupthalle im Jubiläumsjahr die Reverenz erweisen? Sie beginnt in altem Glanz und Plüsch mit der Uhrenmesse: Uhren in Gold, Uhren in Schmuckstücken, Uhren, die ertrinken in Diamanten! Soweit ich zurückdenken kann, zeigt man da die kleinste Uhr der Welt; gäbe es einen Fortschritt, so müßte sie längst die Grenze der Sichtbarkeit unterschreiten – indessen bleibt sie immer gleich. Vom Strom der Besucher gestoßen, bin ich plötzlich bei der Bijouterie und, wenn nicht alles täuscht, um fünfzig Jahre zurückgeworfen. Oder sollten die gemeinsten unter den Schmuckstücken der Jahrhundertwende, der Mistelzweig mit den Perlenbeeren und das Frauenmäntelchenblatt mit dem diamantenen Tautropfen, in der Tat noch heute zu kaufen sein? Da gibt's nur rechtsumkehrt und Flucht! Nach zehn Ständen mit Sumiswalder Uhren kommt die «Secticon»: über die Gehäuseform Mangiarottis mag man zweierlei Meinung sein können, aber hier wird doch wenigstens einmal der Versuch gemacht, das Problem der Form zu bewältigen. Bewundernswert ist das Werk der Secticon mit Namen Portescap: mit leichter Hand zerlegt es der Verkäufer vor unseren Augen in seine drei Teile, den Motor, das Getriebe und die Hemmung. Wie schön, zwischen der falschen Romantik der Pendülen einen modernen Schiffschronometer mit Portescap-Werk und – römischen Zahlen zu finden!

Durch die Halle der Verkehrszentrale mit – oh weh! – botanisch gar falschen echten Alpenblumen gelangt man in die Welt der Maschinen. Hier merkt man der Messe an, daß viele Firmen nur noch aus Prestigegründen ausstellen; keiner wartet hier auf den Besteller einer Großturbine. Dennoch bleibt die Ausstellung sachlich und versinkt nirgendwo in Publicity: gut ist die Filmdarbietung der Von Roll'schen Eisenwerke in einem geschickt die Werkatmosphäre andeutenden Vorführungsraum.

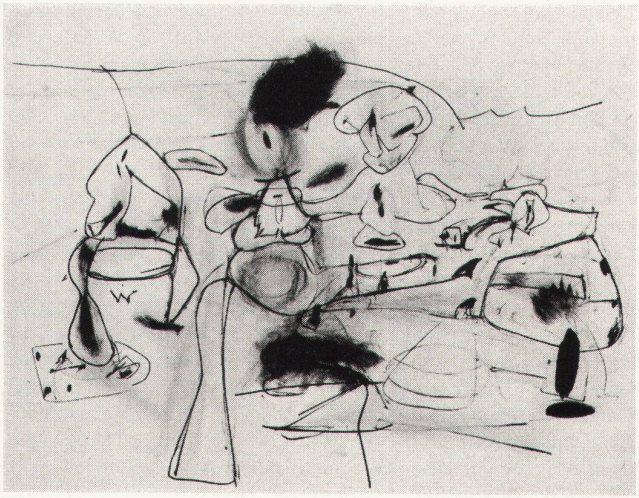
Noch ein Blick, jenseits der Straße, in die Baumesse und die Holzmesse. «Mein Eigenheim im dritten Stock» – so heißt das Thema der Lignum-Vereinigung der Holzindustrie. Ob alle Besucher so schwer von Begriff sind wie ich? Jedenfalls bestieg ich gläubig den Lift und verließ ihn wieder durch die andere Lifttüre, ohne über dem Dach des eingeschossigen Gebäudes zu schweben. Wie die Wohnung dann aussah, wüßte ich nicht zu berichten; so verblüfft war ich über meine lange Leitung. In der Baumesse sind wir Aussteller: mit geschwellter Brust, doch gewahrtem Inkognito nähert man sich dem Stand des Baukatalogs und des WERK. Warum liegt das April-Heft nicht da? – Weil es, berichtet der Hüter, stets gestohlen wird. Ja ja, die Fertighäuser: das nächste Jahr sollen sie als Ausstellergruppe an der Mustermesse auftreten! Aber nächstes Jahr besuchen wir die Mustermesse nicht.

Am Eingang der Baumesse wird zum dreizehntenmal die Sonderschau «die gute form» gezeigt. Die im Vorjahr prämiierten Gegenstände werden in Edelpräsentation noch einmal vorgeführt. Wie man in eingeweihten Kreisen flüstern hört, soll das nächstemal die traditionelle Langeweile verlassen und eine thematische Schau vorbereitet werden. Nächstes Jahr müssen wir doch wieder an die Mustermesse! L. B.

Zeichnungen von Arshile Gorky
Kupferstichkabinett des Kunstmuseums
30. April bis 5. Juni

Das Museum of Modern Art in New York (das eine eigene Abteilung für Wanderausstellungen unterhält) hat diese Ausstellung zusammengestellt und auf Tournee geschickt. Wenn es auch nicht die Gewohnheit des Kupferstichkabinetts ist, fertige Ausstellungen zu übernehmen, so lohnte dieser Anlaß die Ausnahme, denn Gorky ist ein Künstler von ungewöhnlicher Bedeutung, der bei uns noch zu entdecken war.

Arshile Gorky war von Geburt Armenier. 1905 geboren, kam er schon 1920 in die USA, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1948 blieb. Man hat sich etwas daran gewöhnt, von amerikanischen Malern zu lesen, daß ihre Begegnung mit den europäischen Surrealisten, die nach 1940 in die USA geflüchtet waren, den entscheidenden künstlerischen Durchbruch



Arshile Gorky, Zeichnung 1945

bewirkt habe. Das trifft nicht zu für Gorky, der im Moment dieser Begegnung längst ein ausgereifter Surrealist war. Natürlich war dieser Surrealismus nicht im luftleeren Raum gewachsen, sondern in enger Verbindung mit dem europäischen Kunstgeschehen. Schon seine frühen Werke, kurz vor und nach 1930 entstanden, zeigen eine überraschende Vertrautheit mit dem, was fast zur gleichen Zeit Léger, Picasso und andere in Frankreich taten – eine Vertrautheit, aber keine Abhängigkeit: was Gorky in der internationalen Sprache des Surrealismus zu sagen hat, ist eigen. Die Verbindung mit Europa bleibt lebendig, unter anderem durch seine 1932 einsetzende Teilnahme an der Pariser Gruppe «Abstraction-Création», der auch Albers, Calder, Arp und Sophie Taeuber angehörten.

Schon die ersten Blätter der Ausstellung weisen Arshile Gorky als einen der großen Zeichner des Jahrhunderts aus. Die ruhigen, wundervoll geschlossenen Kompositionen der Frühzeit eröffnen dem Betrachter einen zeichnerischen Reichtum, der nicht schnell ausgeschaut ist. Die Entwicklung verläuft von dieser kompositionellen Geschlossenheit weg, auf ein riskierteres Gleichgewicht zu, von der dunklen, umfassenden zu den gezielten bunten Farben. Die in weichen Schwüngen in sich zurückfließenden Linien fallen auseinander zu spitzen abstrakt-surrealistischen Gegenständen, die immer etwas Provokantes behalten, auch nachdem sich die anfängliche Schärfe gemildert hat. Gorky läßt auf dem gleichen Blatt eine Spannung zwischen scharfer Zuspitzung und extremem Sichgehenlassen entstehen; die Stimmung, die daraus entsteht, ist für ihn charakteristisch. Anders als bei vielen Surrealisten hat man bei Gorky nie den unangenehmen Eindruck von Pose, dafür empfängt man ständig den Impuls lautersten Künstlertums. Woran das im einzelnen liegt, können wir nicht sagen. Wohl einfach daran, daß große Künstler (Sartre sagte das von Klee) Komplizen der Schöpfung sind.

Viele Maler haben von Gorkys Persönlichkeit und Werk einen starken Einfluß empfangen, darunter solche, die von ihm so verschieden sind wie de Kooning. Wie weit diese Auswirkungen reichen, ist jetzt und von hier aus noch nicht abzusehen, doch ist damit zu rechnen, daß sie bedeutend sind. c.h.

Modern – modisch
Gewerbemuseum
23. April bis 28. Mai

Der Titel bezeichnete die Problemstellung der Ausstellung präzis, wenn auch nicht besonders anschaulich. Den Nachteil, daß dadurch nur angesprochen wurde, wer mit dieser Begriffskombination schon etwas anfangen konnte, hätte das Plakat gutmachen können; aber das war noch unanschaulicher als der Titel und vermutlich so gut wie wirkungslos. Schade, denn die Ausstellung war ein Vorbild ihrer Art. Das Problem war klar durchgedacht und auf erfreulich lebendige Art dargestellt: in Idee und Gestaltung eine Ausstellung, wie man sie vom Gewerbemuseum erwartet.

Dem Betrachter wurde kein ästhetisches Dogma vorgeschlagen, zu dem er sich hätte bekennen können, sondern ein Problem vorgelegt zum Mitdenken. Dazu mußte ihm allerdings die Lektüre kurzer Texte zugemutet werden, denn was die Ausstellung wollte, ließ sich nicht mit der Gegenüberstellung von Gut und Schlecht darstellen.

Die Ausstellung war ein Versuch, die Mode zu diskreditieren, dort wenigstens, wo sie nichts zu suchen hat. Bei Kleidern ist nichts gegen den modebedingten Formenwechsel zu sagen: wenn ein Kleid ausgetragen ist, möchte man einmal etwas ganz anderes. Bei Gebrauchsgeräten und Möbeln aber ist die Mode falsch am Platz, denn funktionsbedingte Form läßt nur beschränkte Variationen zu. Aber gerade da wird uns hemmungslos willkürlicher Formenzauber als «modern» angepriesen, der ganz in den Bereich der Mode fällt und die Funktion hat, den Verbrauch zu beschleunigen, um den Markt für die neue Produktion freizumachen. Aber das wird oft mit viel Weltanschauung verbrämt und mit diversen Reizen verzuckert. Da gibt es die Verspieltheit des «style boutique», die angebliche Materialempfindsamkeit des rustikalen Stils und die grimmige «Gestaltungsbewußtheit» alles Rechtwinkligen. Gerade in diesem letzten Punkt hagelt es geradezu Mißverständnisse. Da wird uns in den letzten Jahren alles, was auf die Grundformen des Zylinders und des Würfels reduziert oder sonstwie scharfkantig ist, als modern angepriesen, ob es seinem Gebrauchszweck entspricht oder nicht. Nicht anders als ihre Jugendstilvorgänger glauben diese reinen Toren der «sauberen» Form, das Universalrezept der Modernität gefunden zu haben.

Die Ausstellung wurde viel angegriffen und noch mehr mißverstanden. Die Schwierigkeit lag darin, daß sie eben nicht sagte: So muß man es machen – so darf man es nicht tun; sie wollte vielmehr klarmachen, daß Modernität gar keine Frage der Ästhetik ist, sondern der Lebenseinstellung. «Wirklich 'modern' sein heißt, im Bewußtsein der eigenen Freiheit wählen, was einem gemäß ist, was man zum Leben tatsächlich benötigt.» Wer sich mit den frischesten Einsichten vom Gewerbemuseum in die Mustermesse begab, konnte bei der «Guten Form» brauchen, was er gelernt hatte, und sich damit vergnügen, die modischen Schafe von den modernen Böcken zu trennen. Und wer im Gewerbemuseum nicht genug Modernes gefunden hatte, kam da auf seine Rechnung.

Statt eines Katalogs erschien zur Ausstellung eine Broschüre: Antonio Hernandez: modisch – modern. Schriften des Gewerbemuseums Basel, Nr. 1 (Pharos-Verlag, Basel). c. h.

Genève

Mark Brusse
Galerie D. Benador
du 10 avril au 15 mai

La création de Mark Brusse, si elle s'apparente à une forme de nouveau réalisme tel qu'il apparaissait il y a quelques années chez Martial Raysse, n'en est pas moins parmi les plus originales que nous ayons vues ces derniers temps. Mark Brusse est un Hollandais de trente ans qui vit actuellement à Paris. Il monte des sortes de sculptures-objets parfaitement imaginaires, qui tiennent parfois du mobilier, qui ont un faux air utilitaire mais sont à peu près inutilisables sauf pour le jeu, et c'est alors assez délicieux, ce qui le rend assez proche cousin de Jean Tinguely. Sauf que le bois fournit l'essentiel de son matériau. Du bois de sapin, taillé assez grossièrement, qu'il peint de couleurs claires, jaunes et bleus délavés, et du blanc. Dans ces assemblages, plusieurs pièces sont mobiles et attachées à des chaînes: grosses chevil-

les qui se fichent dans des trous, en râtelier, planchettes épaisses qui glissent dans une cage à la façon d'un verrou qui n'a rien à verrouiller. Le cocasse, l'humour, le meilleur esprit de bonne humeur a toujours sa place dans ces réalisations d'une style délibérément artisanal et qui pourtant sont toujours chargées d'expression. Avant de connaître les origines hollandaises de l'artiste, on est, par exemple, surpris par le climat «marin» qui se dégage de son exposition. On a l'impression d'être dans un port, ou dans l'arrière-boutique d'un ship-chandler spécialisé dans les objets d'occasion, et cela correspond, dans nos esprits de Continentaux, à une atmosphère de vacances.
On note au passage des allusions sexuelles d'ailleurs assez innocentes par quoi l'artiste sacrifie à une tendance actuelle assez répandue. Ce qui nous retient davantage, c'est qu'en s'efforçant, par ses procédés techniques, à rester aussi près que possible de l'objet utilitaire, Mark Brusse parvienne à une telle intensité poétique. Pour être faite de bouts de bois plus ou moins mal équarris et de morceaux de chaînes rouillées ou à la peinture écaillée, l'œuvre de Brusse n'en comporte pas moins une note de féerie populaire. G. Px.

Louis-Paul Favre
Galerie Zodiaque
du 1er au 20 avril

Louis-Paul Favre est un Genevois fixé à Paris depuis dis-sept ans. Intelligent, cultivé, il est musicien, écrivain, mais c'est à la peinture qu'il voue le meilleur de lui-même. Il a déjà exposé à plusieurs reprises à Lausanne à la Galerie de l'Entracte, mais c'était la première fois qu'il affrontait le public de sa ville natale, par un vaste ensemble qui récapitulait les aperçus de son activité de ces cinq dernières années. Le raffinement et la subtilité, avec le sens tout intérieur de l'organisation de l'espace, sont les caractères dominants de son œuvre. Cela est particulièrement frappant dans ses dessins à la plume d'une richesse et d'une légèreté de trait que l'on dirait asiatiques et qui sont de toute façon étourdissantes. Le terme arachnéen pour une fois trouve un emploi absolument légitime, mais on est plus subjugué encore par les rythmes savants qui régissent comme un ballet de signes microscopiques les formes mouvantes de ses compositions. Le style des peintures est assez semblable, tout au moins à certaines périodes. C'est une accumulation de touches de nuances différentes, les unes ton sur ton, les autres contrastantes, qui tissent une trame fine et d'une étrange mobilité. En dépit de leur densité, ces compositions informelles qui recouvrent toute la surface de la toile – leur style n'est pas tout à fait étranger à celui de Piero Dorazio, bien qu'il n'y ait aucun rapport entre les deux artistes – ont un pouvoir de suggestion qui nous entraîne vers l'infini et le monde mouvant et éthéré des galaxies.
Cette conception de la peinture était celle de Louis-Paul Favre avant 1960. Par la suite et pendant quelques années, il s'en est écarté pour construire ses compositions à partir d'éléments beaucoup plus restreints et évidemment plus larges. Mais depuis il est revenu à ses anciennes préférences, et nous penchons à croire que c'est bien ce qui correspond le plus exactement à sa vision intérieure. Au demeurant, jamais l'artiste ne s'est montré plus beau coloriste que dans ses plus récentes créations. G. Px.

Bern

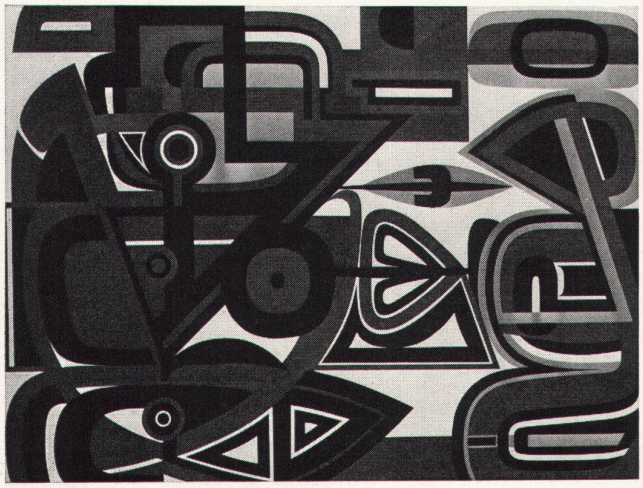
Jean Gorin – Jean Dewasne – Constant
Kunsthalle
2. April bis 8. Mai

Wenn die drei Werkgruppen, unter denen uns diejenige von Dewasne am nächsten steht, außer dem konstruktiven Konzept offensichtlich nichts Gemeinsames aufweisen, so besitzen doch alle drei in der dynamischen Sensibilisierung eben dieses Konzeptes einen durch die ganze Ausstellung spürbaren gemeinschaftlichen Nenner.
Jean Gorin, 1899 in der Bretagne geboren, schafft 27jährig als erster Franzose nach fauvistischen, kubistischen und puristischen Studien und einem Briefwechsel mit Mondrian und Vantongerloo seine frühen neoplastizistischen Bilder und Skulpturen. Von Mondrian übernimmt er Senkrechte und Waagrechte sowie die Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Aber im Unterschied zu diesem drängt er (ab 1934) mittels Gesimsen, Aussparungen und aus der Fläche ragenden Feldern in den Raum. – Der Aufbau des Bildes erfolgt in einer ersten Stufe durch gegensätzlich disponierte, in Weiß gehaltene Lagen geometrischer Grundformen. In einer zweiten, durch die Begegnung der in einem rechtwinkligen oder diagonalen Bezugssystem angeordneten Primärfarben (mit Einbeziehung von Schwarz). Stets bildet die Intersektion eine komplexe Zone: Vertiefung, Überhöhung, Kompartimentierung der Farben auf engstem Raum. 1945/46 schafft Gorin Reliefs, bei denen sich die kreuzenden Geraden gänzlich vom Grund abheben. Der



1
Jean Dewasne, Tombeau d'Anton Webern, 1952. Email auf Aluminium

Einbau von Scheiben und mehrstufigen Überlagerungen führt zu einer Komplizierung beziehungsweise Ausdehnung der Intersektionszone. Die letzten Arbeiten sind – neben vertikal betonten, von Scheiben und Querverbindungen durchsetzten Skulpturen – Reliefs, die in der unteren Bildhälfte horizontale Parallelen mit rhythmisch eingefügten Farbfeldern aufweisen.
Jean Dewasne, 1921 in Lille geboren, widmete sich zuerst dem Musikstudium. 1950 ist er Mitbegründer des Salon des Réalités Nouvelles. Vier Jahre später löst er sich von der Gruppe, um ein spezifisch eigenes Vokabular zu entwickeln. – Dewasne malt 1943 sein erstes ungegenständliches Gemälde. Bis 1950 werden die Arbeiten durch eine klar begrenzte, mittels Farbfelder unterteilte Binnenform auf meist monochromen Grund gekennzeichnet. Im gleichen Jahr erfolgt der Übergang zu einer dynamischen, die ganze Bildfläche beanspruchenden Formverkeilung. Bei starker Farbigkeit weicht Dewasne jedoch vorerst dem Komplementärkontrast aus. Mit den Werken ab 1951 erreicht er seine Meisterschaft. Es sind Arbeiten von teils enormen Ausmaßen, bestimmt durch einfache, wuchtige Formakzente signalartigen Charakters. Eine neue Periode setzt mit Werken von 1954 ein. Durch die Schaffung eines spezifischen, assoziationsreichen Vokabulars – bei Verwendung von Schablone und Emailfarben – gelangt Dewasne zu einer außerordentlich komplexen Flächenstruktur. Die frei variierte Form, oft geometrischer Natur, setzt sich aus konzentrischen Elementen zusammen, deren äußerstes Glied die Verbindung zu analogen Gebilden herstellt. Die einzelnen Formverbände fol-



2

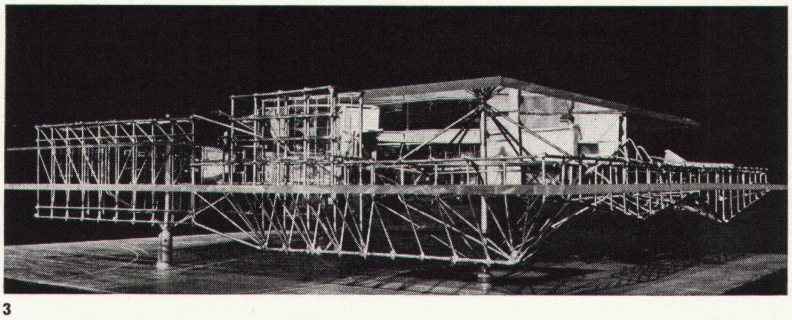
gen einer inneren wie äußeren Dynamik, bleiben in sich logisch erfaßbar, wogegen ihre Verklammerung und Durchdringung – ohne jemals räumlich zu wirken – einen hohen Grad an Irrelevanz aufweist. – In den letzten Arbeiten tritt neben dem Raster als Füllelement eine Strukturordnung auf, die an Organisationsschemen mit Zentren und Zweigstellen erinnert. Die Farbe wird mit stärkster Intensität sowohl im Kontrast wie in der Stufung gesetzt. – Seit 1952 schafft Dewasne auch sogenannte Anti-Skulpturen, wobei allein sechs von 1966 stammen. Es handelt sich um speziell modifizierte und montierte Karosserieteile in Polyester, deren organischer Formablauf eine gewisse Sinnlichkeit in sich birgt. Auch sie tragen eine starkfarbige, der Bildstruktur gemäße Bemalung.

Constant ist Holländer und wurde 1920 in Antwerpen geboren. 1948 gründet er mit Dotremont und Jorn die Gruppe COBRA und gehört ein Jahr später auch zu den Herausgebern der gleichnamigen Zeitschrift. 1953 gibt er das Malen auf und beginnt mit die «Stadt als Konstruktion», die «Agglomeration als künstlerisches Medium» betreffenden Studien. 1958 gibt er mit G. E. Debord die «Erklärung von Amsterdam» heraus: «Die Möglichkeit zu einer umfassenden, kollektiven Kreativität kündigt sich gegenwärtig mit der Auflösung der individuellen Kunstformen an.» 1960 löst er sich von allen Gruppenbindungen und beginnt mit seinem utopischen Werk «New-Babylon» (erste Entwürfe bereits 1958). Nach Constant wird es eine Zeit geben, in der der Mensch nicht mehr zu arbeiten braucht: «Er wird nur noch Erfinder und Schöpfer seines Lebens sein.» «New-Babylon ist eine flexible Umwelt ... Die Baueinheit, der Sektor, ist das Glied einer langen Kette. Die Sektorenketten sind in sich wieder zu einem Netz verflochten, das sich über die Erdoberfläche legt.» – Der französische Architekt und Urbanist Yona Friedman geht mit der Idee der Stadtbrücken (und der dadurch soziologisch bedingten Implikationen) von ganz ähnlichen Überlegungen aus. Was bei ihm aber Planung ist, erscheint bei Constant als ein obsessionelles Wunschbild. Seine teils immensen Raumkonstruktionen besitzen um ihrer selbst willen und nicht als Resultat urbanistischer Überlegungen einen Reiz. – Die Ausstellung begleitet ein origineller Katalog in Zeitungsformat mit Beiträgen von Harald Szeemann, Gorin, Dewasne, Daniel Cordier und Constant. J.-Ch. A.

2
Jean Dewasne, Empédocle, 1962. Email auf Sperrholz

3
Constant, Gelber Sektor, 1960. Plexiglas, Metall und Holz

Photos: 1, 2 Kurt Blum, Bern



3

Lausanne

Le Salon 66 des P.S.A.

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 21 avril au 15 mai

Pour commémorer le centenaire de cette association, le comité de la section vaudoise de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses a organisé dans les salles du musée de Lausanne un Salon 66. Désirant rompre avec la formule habituelle, monotone et plate, les organisateurs ont fait un réel effort qui n'a pas été vain. C'est entre autres une fort bonne idée d'avoir inclus dans la manifestation des ensembles rétrospectifs assez importants des dix peintres vaudois décédés considérés comme les plus importants de ce siècle en Pays de Vaud: Auberjonois, Georges Aubert, Henry Bischoff, R. Th. Bosshard, Gustave Buchet, Abraham Hermanjat, Marcel Poncet, Félix Vallotton et Gaston Vaudou.

En ce qui concerne l'exposition des membres de l'association proprement dits, on a tout mis en œuvre et subordonné au désir d'obtenir une tenue générale aussi haute que possible. Un jury, pris hors de l'association, a opéré une sévère sélection, à la suite de quoi les artistes représentés par la totalité de leur envoi furent une petite minorité. La présentation y a en effet gagné, avec la répartition d'une dizaine de points forts qui, au fil des salles, faisaient rebondir l'intérêt. Il est à noter que cette sélection ne fut influencée par aucun parti-pris de tendances, et qu'elle représente bien les différentes orientations cultivées dans leur ensemble par les artistes vaudois. C'est vrai pour Charles Chinet, l'aîné du groupe inscrit dans la tradition figurative, où l'on trouvait également Gérard de Palézieux, Léo Andenmatten, Jean-Claude Stehli, qui tous à des titres différents retiennent l'attention par un style personnel d'une incontestable portée. Lecoultre, qui dans sa nouvelle manière se rattache à l'esprit de la peinture narrative, se situait par là même à une place un peu particulière, avec un ensemble d'un vigoureux dynamisme.

Le groupe des abstraits, quant à lui, était dominé par les envois de Jacques Berger (acuité des formes, vivacité des tons, luminosité), de János Urban, qui est encore fort jeune, mais montre bien du talent dans sa façon de suggérer des formes dans des atmosphères nébuleuses, et de Fernand Favre, dont les constructions peut-être moins originales restent d'une irréprochable facture. J. P. Kaiser se distinguait surtout par ses grandes eaux-fortes qui sont d'un maître graveur.

Enfin, chez les sculpteurs, on avait mis en vedette, avec raison, Casimir Reymond, qui dans des pièces de ciment poli, témoigne d'un magnifique renouveau, et Frédéric Müller qui parmi les sculpteurs vaudois se singularise par une inspiration exceptionellement originale. Quatre artistes, Ernest Aebi, Arthur Gueydan, Pierre Monay et Steven Paul Robert avaient droit à une représentation spéciale à titre de jubilaires.

Notons encore qu'à l'occasion de ce salon deux prix furent attribués, le Prix des collectionneurs qui a été partagé entre Casimir Reymond et Fernand Favre, et le Prix de la critique qui est revenu à Jean Lecoultre. G. Px.

Roberto Crippa
Galerie Alice Pauli
du 31 mars au 30 avril

Roberto Crippa compte parmi les peintres de renommée internationale dont on attend toujours les expositions avec impatience et une réjouissante curiosité. Il compte en effet parmi les créateurs actuels qui, réellement indépendants de tout conformisme, trouvent, en obéissant simplement à leurs impulsions, toujours à renouveler les aspects de leur monde et notre plaisir à le redécouvrir. C'est dire avec quelle satisfaction nous l'avons vu revenir à la Galerie Pauli où en 1963, déjà, il avait fait la joie des Lausannois. A la vérité, le monde de Crippa ne change pas – on ne s'y attend guère non plus –, ni à proprement parler son vocabulaire plastique, mais la richesse de son inspiration, la source inépuisable de ses trouvailles suffisent à renouveler une création d'une singulière vitalité.
Il présentait à sa dernière apparition à Lausanne des tableaux-reliefs, des collages et des sculptures. Les premiers, datés 1962, 1963, 1964 et surtout 1965, témoignent d'un grand effort vers une épuration du langage. On y note, outre l'opposition entre les larges espaces planes et les éléments rythmiques auxquels ils servent de décor, la répartition savamment calculée des éléments formels et la rigueur dépouillée de leurs contours. L'émotion naît précisément de la dimension spirituelle créée par cette logique ascétique qui donne à sa poétique une sonorité que l'on serait tenté de qualifier de cristalline. A cet égard, ils s'inscrivent en contraste avec les collages, plus conformes à ce que nous connaissions déjà, auxquels leur qualité matérielle donne au contraire un esprit plutôt baroque.
La sculpture, cinq pièces toutes réalisées en 1966, participe plutôt de l'esprit des reliefs, avec cependant quelque chose de moins contracté. Paradoxalement, elles sont désignées comme des pierres (Pietra Miliare, Pietra Solare, Pietra del Tempo) alors que la matière utilisée est le bois et l'amiante. Curieusement encore, en dépit de la rigueur de leurs mesures, du dépouillement des lignes, de l'économie des moyens, elles conservent un léger caractère baroque qui n'est certes pas atténué par le fait qu'elles sont mises sous cloche de verre, comme on le ferait de pendules Louis XVI. Finalement, un art vivant, passionnant, et racé. G. Px.



Henry Wabel, Stilleben, Fisch und Zitrone

Lenzburg

Henry Wabel – Eugen und Edith Häfelfinger
Galerie Rathausgasse
23. April bis 15. Mai

Die drei in Zürich lebenden und miteinander befreundeten Künstler waren in der Galerie Rathausgasse erstmals zu Gast. Während im Hauptsaal die Bilder von Wabel zu trefflicher Geltung kamen, locker gereiht und jedes ein in sich geschlossenes Zeugnis seiner unermüdlichen Bemühung um die Gesetzlichkeiten der Kunst, nahmen sich in Treppenhaus, Vorplatz und zweitem Saal die Arbeiten des Paares Häfelfinger nicht weniger wirksam aus, die Tierzeichnungen von Edith und Plastiken und Bilder von Eugen Häfelfinger. Fesselnd bei Wabels Arbeiten aus verschiedenen Zeiträumen zu sehen, wie die malerischen Werte zusehends einer immer strengeren Aufteilung der Flächen und einer gedrängten Farbigkeit weichen. Sowohl in den Landschaften wie namentlich den jüngsten Stilleben sind es eigentlich nur noch sehr wenige, doch ausgesuchte Farben von Früchten und einfachsten Gegenständen, die Träger der innern Spannung sind.
Was bei Wabel innerhalb der Bildkomposition als Ergebnis dauernder Konzentration da ist, findet sich bei Eugen Häfelfinger in den Metallplastiken, die etwas Starres und Gepanzertes haben, so jene mit Spießen bewehrten Wächter. Vertikale und Horizontale sprechen am deutlichsten mit, indes die Rundung gewissen skurrilen und phantastischen Dingen wie «Ubu roi» oder einer Folge von insektenhaften Geschöpfen vorbehalten bleibt. In den auf wenige Farben gesammelten, konstruktiv betonten Tafelbildern scheint sich der Plastiker freier zu bewegen. Indessen haben auch sie nichts Zufälliges und sind Proben seiner konsequent entwickelten Gestaltung, die soeben in einem Auftrag für eine Eisenplastik im Swiss Center in New York Frucht getragen hat. Mg.

Locarno

La Pietra
Galleria Flaviana
26. März bis Ende April

Durch die Kontakte, die sie vor allem mit mailändischen künstlerischen Kreisen pflegt, erscheinen in der Galleria Flaviana auch solche junge italienische Künstler, die nicht in aller Munde sind. Dieses Mal war es der 1938 geborene Ugo La Pietra, ein Architekt, der sich seit 1958 mit experimenteller Malerei beschäftigt. Die mit sehr dünnem, flüssigem Farbauftrag gemalten Bilder wirken wie Tücher, die auf der Leinwand erscheinen. Punktierte Rasterflächen wechseln mit malerisch frei aufgesetzten Punkten und lose umgrenzten hellen Farbflächen; das Ganze auf dünner, weißer Grundierung. Es sind merkwürdige Strukturversuche ohne emotionalen Hintergrund, aber doch sehr vibrierend. Das Ziel ist, Zusammenhänge zwischen Fläche, Linie, Punkt und punktierten Flächen aufzuzeigen. Das Resultat: Gebilde, die von Spuren durchsetzt sind, geometrischen, elementaren und auch symbolischen Spuren. Sehr auf sich selbst bezogen, sehr monologisch und, was die Verständlichkeit betrifft, über Ansätze nicht hinausgehend.
Den Bildern La Pietras waren theoretische Strukturstudien des Mailänder Architekten Alberto Seassaro beigefügt, die in den Bereich modularer Zusammenhänge gehören. Die Tafeln Seassaros wurden im Katalog von einem ausführlichen, komplizierten Text begleitet, der dem Katalog dokumentarischen Wert verleiht. H. C.

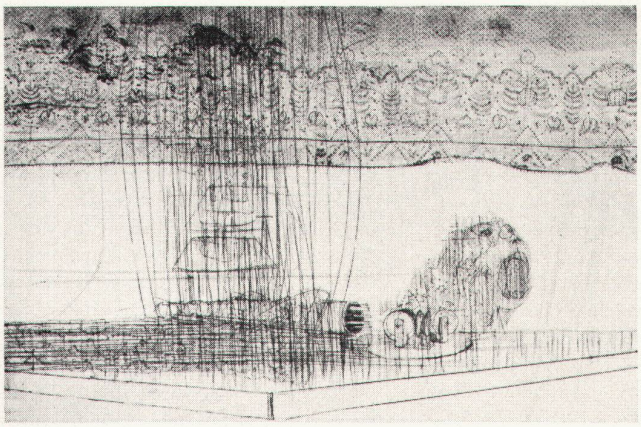
Lugano

IX^e Exposition Internationale de la Gravure et du Dessin
Villa Ciani
du 8 avril au 5 juin

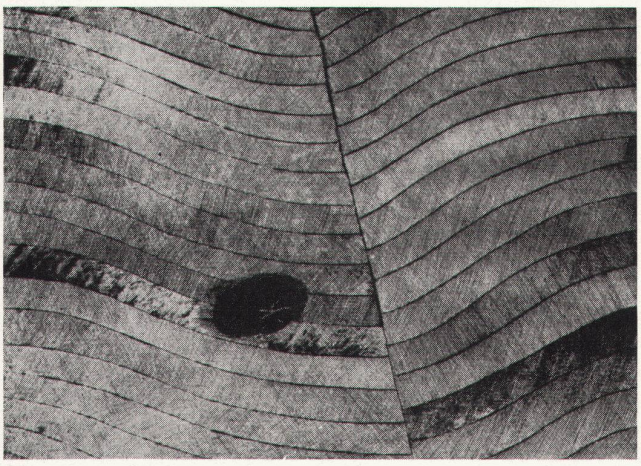
Cette année, 33 nations exposent à Lugano, provenant de l'Europe occidentale et orientale, de l'Amérique septentrionale, centrale et méridionale, du Moyen- et de l'Extrême-Orient. Le nombre des œuvres retenues dépasse le chiffre de 400. En outre, il y a des «hôtes d'honneur»: Max Ernst, le maître allemand du sur-



1



2



3

1
Antonio Saura, Portrait imaginaire de Goya. Encre de Chine et crayon

2
Michel Schüpfer, Animal. Eau-forte

3
Jiri John, Schiste. Pointe sèche

Photos: Volonterio, Lugano

réalisme, qui représente cependant la France, le Yougoslave Riko Debenjak et le Belge Lismonde et le jeune graveur hongrois Béla Kondor.

Comme pour les expositions précédentes, le jury – composé cette année par Aldo Patocchi, président, Jacques Berger, Alfred Hrdlicka, Giuseppe Marchiori et Giuseppe Martinola – a décerné un grand prix de 2000 francs (à Antonio Saura, Espagne) et neuf prix ex-aequo: à Roberto Cabrera (Guatemala), Jiri John (Tchécoslovaquie), Jan Menses (Canada), Rudolf Schönwald (Autriche), Michel Schüpfer (Suisse), Pär Gunnar Thelander (Suède), Ton van Os (Pays-Bas), Adam Würtz (Hongrie) et Daniel Zelaya (Argentine). Le jury a recommandé au Comité de l'Exposition l'achat des œuvres: «Femme série 42» de Alma Duncan (Canada), «Entrée et sortie» de Gastone Novelli (Italie), «Actrice VII» de Andrzej Pietsch (Pologne) et «Château Yperman» de Gilbert van Hool (Belgique).

Cette année les artistes connus ont à peu près disparu. L'âge moyen des exposants est très bas: on peut, de cette façon, parler d'une Biennale des jeunes. L'exposition luganaise, à côté de l'apport constant du point de vue qualitatif de pays comme la Belgique et la Hollande, les nations scandinaves, le Canada, la Yougoslavie et l'Autriche, a confirmé la présence devenue irremplaçable, dans l'ensemble de l'art européen, des pays de l'Est, comme la Pologne et la Tchécoslovaquie, auxquels doivent maintenant s'ajouter la Hongrie et la Roumanie. Elle a aussi souligné la vitalité de l'art latino-américain qui, à côté de nations connues, comme l'Argentine, le Mexique et le Brésil, est représenté pour la première fois par les envois intéressants du Guatemala et du Paraguay. Le point de vue sur l'Orient ne se borne pas aux hôtes traditionnels, tels que le Japon et la Chine populaire, grâce à la présence de l'Inde et de la Turquie (l'Indonésie à renoncé au dernier moment à participer à l'exposition).

Certains pays accusent une sensible involution: c'est le cas de la France, du Brésil, du Japon, de l'Allemagne (représentée par les deux gouvernements de Bonn et de Pankow). Parmi ces pays protagonistes, l'Angleterre fait exception, avec sa nouvelle vague d'artistes qui ont adopté les recherches expérimentales les plus actuelles et les plus provocantes (notamment le «pop art»). L'Italie se maintient sur des positions d'avant-garde, par des apports jeunes, mais cependant avec une force diminuée. L'Espagne, avec Antonio Saura – Grand-prix 1966 – semble marquer un chapitre conclusif à la période abstraite – expressionniste qui a caractérisé pendant ces dix dernières années l'art de ce pays.

On peut encore remarquer que cette année, à l'exposition luganaise, les œuvres en blanc et noir sont en plus grand nombre par rapport aux gravures en couleurs; les dessins ont été préférés par le jury aux gravures et ces dernières aux lithos et aux techniques mixtes. L'abstraction et les alchimies matiériques ont cédé le pas à des formes variées de figurativisme allant d'une description ironique de l'objet à des dérivés de l'expressionnisme et du surréalisme. Les barrières entre pays capitalistes et pays socialistes ont presque ou complètement disparu. Le seul pays qui continue à proposer une esthétique inspirée au réalisme populaire est la Chine, qui, d'ailleurs, présente un maître exquis, dans le style traditionnel: Pan Tien-Shou. L'obsession de la vie moderne semble être le thème dominant des œuvres des Polonais, Tchèques, Roumains, Canadiens; un appel à la liberté de l'homme nous vient de l'Argentine (Daniel Zelaya) tandis que du Guatemala nous est proposé un retour aux sources mythiques indigènes (Roberto Cabrera).

La Suisse est représentée par trois artistes: le Tessinois Giuseppe Bolzani, Max Truninger et Michel Schüpfer. Ce dernier, né en 1937 à Genève, est le seul qui montre que notre pays est ouvert aux recherches documentées par les autres nations exposantes. Dans ses gravures, ses monotypes et un dessin, il développe un signe léger, minutieux, ironique et plein de charme qui le rapproche du Hongrois Adam Würtz, du Yougoslave Karel Zelenko et du Suédois Thelander, mais avec une touche très personnelle.

Gualtiero Schönenberger

St. Gallen

Maria Geroe-Tobler (1895–1963)
Kunstmuseum
16. April bis 30. Mai

Die Gedächtnisausstellung enthielt 48 Gobelins – den überwiegenden Teil des Lebenswerkes von Maria Geroe-Tobler – und zahlreiche Entwürfe, die einen Einblick in ihre Werkstatt vermitteln. Der Katalog enthält Abbildungen aller ausgestellten Gobelins, was um so mehr zu begrüßen ist, als bisher eine Publikation über die Künstlerin fehlt.

Bereits 1945 hatte Georg Schmidt Maria Geroe-Tobler die Säle des Basler Kunstmuseums eingeräumt, in denen sonst die damals evakuierten Werke der alten Meister zu sehen sind, und damals schon war der hohe künstlerische Rang ihrer



Maria Geroe-Tobler, Arche Noah, 1951. Gobelin. Privatbesitz Zürich

Arbeiten offenbar geworden. Hermann Hesse hatte im WERK 6/1945 einen begeisterten Aufsatz über seinen Liebespaarteppich veröffentlicht. Das relativ kleine Lebenswerk – jeder Teppich ist in monatelanger Arbeit entstanden – blieb sonst jedoch in Privatbesitz verborgen, nur wenigen Freunden der Kunst Maria Geroe-Toblers zugänglich. Kein schweizerisches Museum besitzt eine ihrer Arbeiten. Eine weitere Ausstrahlung konnte deshalb nicht erfolgen, obwohl Maria Geroe-Tobler zusammen mit Sophie Taeuber-Arp die textile Kunst unseres Landes zu neuer Blüte gebracht hatte.

Ein Jahr verbrachte sie am Bauhaus in Dessau als Schülerin von Klee und Kandinsky. Für ihr Werk hat sie wohl dort bestimmendere Eindrücke erworben als nachher in Paris, wo sie ihr Handwerk vervollkommnete. Die Trennung der Arbeit in Entwerfen und die sklavisch getreue Ausführung nach dem Entwurf, wie sie in Aubusson gepflegt wird, war ihr zutiefst fremd. Sie phantasierte am Webstuhl nach den eigenen Entwürfen. Die schöpferische Arbeit erfolgte in allererster Linie am Webstuhl. Der Reichtum an webtechnischen Einfällen ist denn auch erstaunlich. Maria Geroe-Tobler vermochte das textile Material direkt zum Sprechen zu bringen wie der Maler die Farbmaterie. Eine Klassierung ihres Werkes als «angewandte Kunst» erscheint deshalb nicht angebracht.

Ihre Arbeit bewegt sich in der Nähe der «peinture naïve», vor allem die frühen Gobelins um 1930. Einer ihrer entzückendsten Teppiche verbildlicht den Kindervers «Rite Rite Rößli». Bild und Schrift sind hier zu einer Einheit verschmolzen. Buchstaben, die Besitzer und Dargestellte bezeichnen, kommen oft vor und wirken als geheimnisvoll verschlüsselnde Zeichen. Im Buchstaben empfand sie bildhafte Bedeutung ebenso wie in ihren zeichenhaften Bildformeln, unter denen zum Beispiel das Auge Gottes immer wieder erscheint. Wie in der Volkskunst sind Bild und Schrift noch in einem nahen ursprünglichen Zusammenhang.

Zu Beginn der vierziger Jahre verliert sich die kindhafte Heiterkeit und gibt einem stärkeren Realismus Raum. Die Farben werden gedämpfter, die Bildthemen, die nun öfters der Bibel entnommen sind, wirken ernster. Die «Hochzeit zu Kana» erscheint ganz besonders kostbar in zartesten Tonstufen und doch herb und verhalten im Ausdruck. Die Vorzeichnungen sind nun frei, mit sicherem Strich hingesetzt, während sie früher behutsam, beinahe kindhaft linkisch ausgeführt waren.

In der letzten Zeit kommt der Farbe wieder mehr Bedeutung zu, freilich ohne daß die Heiterkeit der ersten Zeit wieder in Erscheinung träte. Eine leise Trauer liegt über diesen letzten Werken und oft wie ein Zerbrechen. Die Figuren sind geradezu bäuerlich ungeschlacht. Man glaubt das nahende Ende zu spüren.

Maria Geroe-Tobler behauptet sich an dieser Ausstellung als eine der profiliertesten Künstlerpersönlichkeiten in der Schweiz in unserem Jahrhundert. Ihr Erfindungsreichtum, die formale Disziplin, der Sinn für den Klang der Farbe sind Ausdruck eines reinen, starken Künstlertums. R. H.

Zürich

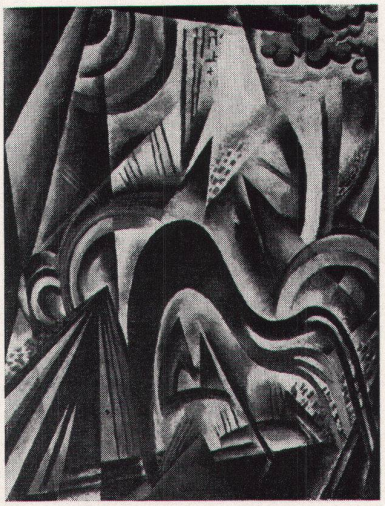
Otto Morach – Otto Münch

Helmhaus

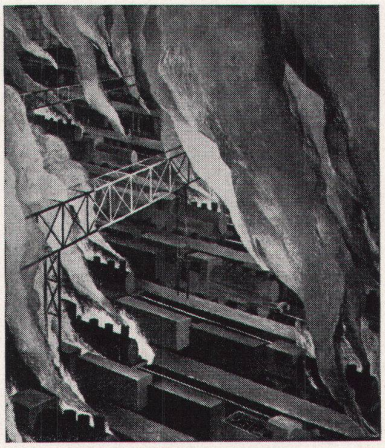
30. März bis 30. April

Mit gutem Recht widmete die Zürcher Kunstgesellschaft dem 1887 in Solothurn geborenen, lange Jahre an der Zürcher Kunstgewerbeschule tätigen, zu den Zürcher Veteranen zählenden Otto Morach eine Retrospektive. Morach ist Generationsgenosse Johannes Ittens und wie dieser einer der Schweizer, die in der Heroenzeit der modernen Kunst den Schritt zum Neuen unternommen haben. So sehr er sich im künstlerischen Denken von Itten unterscheidet, so sehr empfindet man Gemeinsamkeiten: in der Kraft und Direktheit, in der erfüllten Entschlossenheit, mit der sie sich vom Früheren ablösen, in einer gewissen Ursprünglichkeit, man könnte sagen, in der Beziehung zum Hodlerischen, ohne daß formal ein Anschluß an Hodler erfolgte.

Morach hat seine Lehrzeit in Paris, München, Dresden und Berlin verbracht, in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, in denen sich in den genannten Zentren die entscheidenden, umwälzenden Ereignisse abspielten. Diese Ereignisse zeichnen sich in seinem Schaffen ab. Indirekt



1



2

1
Otto Morach, Die Entstehung der Welt, 1917

2
Otto Morach, Gare St-Lazare, 1922–1926

Photos: Walter Dräyer, Zürich

wohl auch die Ausstrahlung, die die Dinge auf die Schweiz hatten, und die Rückstrahlung, die von Gruppen wie dem «Modernen Bund» mit Arp und Lüthy oder auch von Meyer-Amden ausging. Morach ist ein Beispiel für die leidenschaftliche Bewegung, die sich rasch den Nebenzentren, ja auch stilleren Regionen mitteilte. So ist er zu sehen: als entschiedener Moderner in einem Nebenzentrum; keineswegs als Imitator, sondern aus eigener Affinität zu den neuen künstlerischen Prinzipien.

Die Ausstellung setzte mit einigen Bildern aus den Jahren 1913 und 1914 ein, bei denen Morach mit Anklängen an Picasso und deutsche Expressionisten schon eine eigene, formal vereinfachte, im kompositionellen Gefüge jedoch sehr lebhafte Ausdrucksform gefunden hat. Auch futuristische Eindrücke sind verarbeitet. Mehr als zwanzig Arbeiten aus den Jahren 1915 bis 1925 erweisen Morach als Zeitgenossen im besten Sinn.

Anregungen von Delaunay, von Bracque, Derain, Feininger sind erstaunlich überlegen verarbeitet. Sehr selbständige Analogien zu gleichzeitigen Werken Ittens entstehen; die Farbe steigert die formale Dynamik der Komposition, die das Dramatische ebenso eindringlich verwirklicht (Prozession und Gegendemonstration 1918) wie das Lyrisch-Poetische (Komposition 1923). Auf zwei sehr guten Bildern von 1924 und 1925 (Südliche Nacht und Erinnerung an den Tessin) erscheint die Tendenz zum Flächenhaften, Teppichartigen. Morach gehört zu den führenden modernen Schweizer Malern jener Jahre. Mit der weiteren Entwicklung geht die innere Glut zurück. Morach streift den Surrealismus, dann wird die Malerei wie einsam und still. Aber noch ein Bild wie «Blumen und Mond» (1932) ist ein überragender Fund des Malers.
Morachs Arbeiten für die Zürcher Marionettenbühne wurde in der Ausstellung nur kurz gestreift. Auch auf diesem Gebiet hat er Ausgezeichnetes geschaffen.
Das Obergeschoß des Helmhauses beherbergte die Gedächtnisausstellung für den 1965 verstorbenen, aus Meißen (Sachsen) stammenden, seit 1911 in Zürich wirkenden Bildhauer Otto Münch. Skizzen und Studien zu den Zürcher Großmünstertüren und andere Werke religiöser Thematik erschienen als Proben der Vertiefung Münchs, der – ohne etwa Matarés überzeugende Knappheit zu erreichen – mittelalterliche und klassische Anregungen in verständliche Vereinfachung umsetzt. In manchen Einzelfiguren nähert er sich Barlach, wie er sich in früheren Werken mit Haller auseinandergesetzt hat. Im ganzen eine in ihrer Art echte künstlerische Erscheinung, die in erster Linie das Erzählerische hervortreten läßt, ohne die bildnerische Disziplin zu verlieren. H. C.

Werner Bischof
Galerie Form
27. April bis 23. Mai

Am 26. April 1966 wäre der Schweiz berühmtester Photograph und einer der besten der Welt fünfzig Jahre alt geworden, hätte ihn nicht bei einer Autoreise ins Amazonasgebiet am 16. Mai 1954 der Tod ereilt.
Werner Bischofs Stern leuchtet noch so hell wie zu Lebzeiten. Es wird allerdings kein Kult mit seinem Nachlaß getrieben, sondern seine photographischen Werke sind noch gültig und zeitgemäß, von keinem anderen übertroffen worden. Es ist ein großes Verdienst von Roger Aubort, der das Inneneinrichtungsgeschäft «Form» am Predigerplatz leitet, Werner Bischofs fünfzigsten Geburtstag durch diese Ausstellung zu würdigen. Mit einer Photoschau «Paysages de Femme» von René Mächler hatte Aubort begonnen, dann die Reihe durch «Sardische Felsbilder» von Otto Baranowsky fortgesetzt, hierauf stellte sich Rolf Schroeter mit Photogrammen vor; es folgte René Burri, Werner Bischofs Schüler und Magnum-Mitglied, mit China-Photos, schließlich veranstaltete «Form» eine Schau des Photokreises Fotuno.
26 der unvergeßlichsten Photos von Werner Bischof waren im Mai zu sehen. Sie stammten aus Japan, Indien, China, Ungarn, Mexiko. Es ist erstaunlich, wie sehr auf technische Weise entstandene bildnerische Arbeiten ins Bewußtsein eindringen, so daß man sie als für die ewige Dauer geschaffene Werke im Gedächtnis bewahrt, zum Beispiel «Indische Kinder verfolgen begeistert den Jeep, der ihr Dorf verläßt. Er brachte Reis und Weizen». Oder: «Peruanischer Flötenspieler auf dem Weg nach Cuzco, der alten Hauptstadt der Inkas» und «Schlafendes Kind am Rücken seiner Mutter in Hongkong», eines der ergreifendsten photographischen Bildwerke, die ich je gesehen habe.
Werner Bischof hat mit ästhetisierenden photographischen Arbeiten begonnen; er nahm zum Beispiel Muscheln im Sand auf, sehr photogene Motive, dann wechselte er zur Mode über und schuf auch auf diesem Gebiet Hervorragendes, bis er seine eigentliche Liebe entdeckte, die rein aufs Menschliche abgestimmte Reportage von künstlerischer Kraft. Mit seiner Entdeckerleidenschaft stöberte er Situationen und Menschen auf, beobachtete ihre Verhaltensweisen und Verrichtungen, suchte neben der Weltsensation das Zarte und Innige einzufangen und schuf Photographien, die zum Bestand der schweizerischen Kultur gehören.
H. N.

Julius Bissier – Gottfried Honegger
Galerie Gimpel & Hanover
29. April bis 28. Mai

Als der Maler Julius Bissier 1965 im 72. Jahr starb, befand er sich auf der Höhe eines von ihm stets als Wunder empfundenen Ruhms, der ihm allerdings sehr spät zuteil wurde. Im Jahr 1928 war er bereits ein anerkannter gegenständlicher Maler, ohne freilich die internationale Kunstwelt zu beschäftigen; 1934 wurde bei einem Brand sein gesamtes bisheriges Lebenswerk vernichtet, nachdem er mit der abstrakten Malerei begonnen hatte. Erst sieben Jahre vor seinem Tod wurde er durch eine große retrospektive Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover und daran anschließende Ausstellungen in weiteren deutschen Museen mit einem Schlag berühmt. Von jenem Datum an reißt die Kette der öffentlichen Anerkennungen und Auszeichnungen nicht ab, und er hat – trotz begreiflicher Genugtuung – doch mit einigem Bedauern festgestellt, daß Würde und materielle Sicherheit leider allzu spät kamen, in eine Zeit fielen, da er von diesen Gütern nicht mehr den leidenschaftlichen Gebrauch der Jugend machen könne.
Bissier ist zweifellos ohne die Malerei von Klee, die er aber nie imitierte, nicht zu denken. Dazu kommt Bissiers echte Begeisterung für China, die durch seine Freundschaft mit Ernst Grosse geweckt wurde. Man erkennt in vielen seiner tuschartigen Darstellungen den Hang zur östlichen Zeichengebung. Doch worin liegt Bissiers künstlerische Bedeutung, was hat er uns mit seinen relativ kleinen, auf den ersten Blick anspruchslos scheinenden Figurationen zu sagen? In dieser Ausstellung wurde der große Zauber evident, den Bissiers Malerei auf jeden sensibeln Betrachter ausübt. Es erwies sich, wie unprätentiös er zu Werke geht, wie er die Fläche organisiert, wie er die Formen und Farben setzt, wie er Reichtum, Poesie und tiefere Bedeutung auf seine Leinwände und Blätter zaubert, wie sparsam und raffiniert zugleich er mit den im Zuge des Schaffens entstehenden Zeichen umgeht, wie er sie zueinander in Beziehung setzt.
Schon mancher hat es ihm gleichzutun versucht, aber Bissiers geniale Bescheidenheit macht es jedem Epigonen schwer. Wie zauberhaft das mit «Ascona, 17. Mai 62» bezeichnete Bild, eines der vielen, die in seinem südlichen Wahldorf entstanden sind! Mit den reinen schwarzweißen Tuschzeichnungen kann ich offengestanden weniger anfangen; sie sind mir zu sehr dem Zufall überlassen, auch wenn die formbewahrende Hand des Meisters erkennbar sein könnte.
Mit diesen 34 Werken hat die Galerie Gimpel & Hanover eine würdige Gedächtnisausstellung für den Maler veranstaltet, der einst starke Impulse durch Brancusi und Oskar Schlemmer empfing, sie jedoch auf seine unverwechselbare Weise verarbeitete.
30 Biseautages nennt Gottfried Honegger seine ausgestellten Werke. Honegger weist darauf hin, daß die Wortverbindung Biseautage anläßlich eines Besuchs von Michel Seuphor in seinem Atelier geprägt wurde, und er schreibt darüber folgendes: «Als 'biseau' wird im Französischen eine Schrägfläche oder schräge Kante bezeichnet, die abgefeilte Kante von Metallstücken oder eine Schrägfläche bei Diamanten. 'Biseauter' bedeutet also schräg abschneiden. In der Buchbinderei heißt der Schrägschnitt von Passepartouts 'biseauté'.»

Diese rein auf die handwerkliche Arbeitsweise bezogene Namengebung scheint den Gehalt auf das Technische zu reduzieren; sie ist aber Einschränkung und tiefere Sinngebung zugleich. Nicht umsonst hat Honegger dieses Verfahren gewählt, denn es bietet ihm reiche Möglichkeiten der seiner Arbeit angemessenen Profilierung und Reliefwirkung. Er braucht diese feinen Schlagschatten, um das Differenzierte seiner Blätter zu steigern. Die Problemstellung ist viel weiter getrieben als bei Honeggers bisherigem Schaffen, die Bildanlage komplizierter, anspruchsvoller und reiner. Was viele der Biseautages so spannungsvoll macht, sind die sparsam eingesetzten Farbpartikel. H. N.

Jean Baier
Galerie Palette
16. April bis 12. Mai

Kennzeichen von Baiers Bildschaffen ist Stabilität im Kompositionellen, in der Skala der Farben und im Technischen. Stabilität bedeutet jedoch keineswegs Stillstand, und obgleich der Herstellungsprozeß gleich bleibt – gespritzter Farbauftrag unter Verwendung von flächenbestimmenden Schablonen, Metall als Bildgrund –, tritt, wenigstens bis jetzt, keine künstlerische Schematisierung ein. Im Gegenteil: scheinbar kleine Varianten führen immer wieder zu überraschenden Belebungen. Sie beziehen sich auf größere Bildformate, die übrigens auch technisch eine neue Bewältigung verlangen, die Farbflächen werden aufgespalten, wodurch optische Bewegungen entstehen; dreidimensionale Wirkungen kommen – im Zwielicht des sowohl Unbeabsichtigten wie des Beabsichtigten – zustande, durch die die Flächenspannung sich mit räumlicher Spannung vereint. Nach wie vor sind die Bilder mehr Objekte als Gemälde, bei denen die technische (und künstlerische) Sauberkeit befriedigt und anregt.
Neben den Metallbildern zeigte Baier kleine Aquarell- und Sepiablätter. Die Formthematik entspricht der allgemeinen Bildthematik Baiers. Auch die Exaktheit ist die gleiche. Nichts von Improvisation, nichts von Alternativen oder Korrekturen. Strenge, wenn auch freie geometrische Formen in kleinen, meist quadratischen Formaten, unauffällig in den Tönungen. Aber bei diesen mit konventionellen Mitteln rein manuell entstandenen Blättern wird die Sensibilität Baiers und seine Bildvorstellung in einer Weise greifbar, daß von hier aus wiederum die technisch hergestellten Bilder erneute Glaubhaftigkeit erhalten. H. C.

Rudolf Mumprecht
Galerie Suzanne Bollag
29. April bis 31. Mai

Der heute 48jährige Berner Maler hat als Zeichner-Lithograph begonnen. Diese Herkunft findet ihren Niederschlag auch in den neuesten Bildern, die absolute Entmaterialisationen darstellen, Versuche zu einer geheimnisvollen Weltschau in Zeichen.
Fünfzehn Bilder waren zu sehen, von sehr unterschiedlicher Qualität. Während bei einigen der Zauberstab (übrigens heißt ein Werk «La baguette du magicien») des abstrahierenden Deuters allzu offenkundig und zum Selbstzweck wird, weisen Bilder wie «Le carrefour» und andere jene Geheimnisdichte auf, die sich nur einstellt, wenn der Künstler sich auf seine Intuition verläßt und mit den formalen Mitteln lediglich Regie führt. Bei dem an Rothko gemahnenden Kleinbild «Novembre» vermisse ich die geistige Tiefe, es ist geschmackvoll angelegt, doch hart an der geschmäcklerischen Grenze. Bei «Noir et blanc», einem der interessantesten Werke, wirkt die gewollte Dissonanz der beiden Horizontalteile nicht ganz überzeugend. Die untere Hälfte wäre Bildinhalt genügend gewesen. Im großen ganzen war diese Bilderschau kein für Mumprecht gültiger Leistungsbeweis, denn seiner Begabung, würde sie noch disziplinierter verwaltet, könnten intensivere Arbeiten entstammen. Manches ist doch zu sehr Bildwitz allein und ermangelt der malerischen und gestalterischen Konsequenz. H. N.

Hanny Fries
Galerie Läubli
26. April bis 14. Mai

Was wir von der zu Recht meistbeschäftigten Schweizer Illustratorin Hanny Fries an reiner Kunst bisher zu Gesicht bekamen, verriet vielversprechende malerische Qualitäten. Die Künstlerin hat ihr Wort gehalten; das heißt, sie überraschte uns diesmal mit einer Bilderschau, in der der Durchbruch zu reiner Malerei vollzogen und in einem Maß vollzogen wurde, der schlechthin erstaunlich war.
Hanny Fries ist eine blendende Illustratorin, nach Modell, aus dem Gedächtnis, in beiden Gebieten gleich stark. Sie hat zwanzig Jahre mit Erfolg gezeichnet und wird immer wieder zeichnen, für Zeitschriften, Zeitungen, Revuen, für Inserate usw.; sie wird auch weiter Bücher illustrieren und die Zeichnungen mit dem Inhalt eins werden lassen. Daß sie aber auch als Malerin von Landschaften und Stilleben, ohne die von ihr souverän beherrschten Figuren, als Malerin um



Hanny Fries, Dunkles Stilleben
Photo: Robert Gnant, Zürich

der landschaftlichen Schönheit, des Farbsetzens, der aufs Formale bezogenen Nüancierung willen, restlos zu überzeugen vermag, das bewies sie mit ihrer Ausstellung in der Galerie Läubli. «Fischpfanne», «Dunkles Stilleben», «Der rote Tisch», «Adriatischer Strand», «Stilleben auf Grün», «Blauviolettes Stilleben» sind Zeugnisse eines intelligenten, reifen Kunstverstandes. Nahe an der Abstrahierung bewegen sich viele Motive; aber immer wieder zieht es Hanny Fries auf den Boden der sichtbaren Erscheinung. Sie möchte sich mit dem Geschauten in ihrer Sprache identifizieren.
Gleichzeitig wurden neben den Ölbildern auch viele der Theaterzeichnungen, die sie im völligen Dunkel des Zuschauerraums, gleichsam traumwandlerisch ausführte, gezeigt und dann einige Pastelle, die ich den an sich prachtvollen Ölbildern noch vorziehe, ihrer Spontaneität wegen, weil die Valeurs eine noch differenziertere Durchdringung erfahren, weil das Spiel der Formen und Farben noch reizvoller gehandhabt wird. H. N.

Elisabeth Guggenheim – Robert Jenny
Kunstkammer zum Strauhof
6. bis 24. April

Die Malerin und Graphikerin Elisabeth Guggenheim lebt vorwiegend in Paris und hat mit dieser Ausstellung lediglich einen Abstecher in ihre Heimat unternommen. Die Federzeichnungen und Radierungen sind tiefgründiger durchgearbeitet und echter erfaßt als die farbigen, vor allem in Öl gemalten Bilder, obschon mir auch «Formation vivante II», eben ein Ölgemälde, sehr gut gefällt. Elisabeth Guggenheims Welt scheint der Makrokosmos zu sein. Sie liebt die Anlehnung ans Urhafte, an die kokonartige Verkapselung und Aufrol-

lung zugleich. Viele ihrer Blätter muten wie botanische Deutungen an und entpuppen sich bei näherem Zusehen als reine, gekonnte Formenspiele von hohem Reiz. Oft streift die Malerin auch den surrealen Bereich, ohne allerdings – und zwar bewußt – tiefer in ihn einzudringen. Sehr schön und von einer vegetativen Üppigkeit sind die meisten der «Etude» benannten Zeichnungen. Im Katalog dieser Ausstellung steht ein auf ihre Arbeit sehr zutreffender Satz: «Erstaunen wir aber nicht, in ihren Bildern das Empfinden des Außergewöhnlichen, des Fantastischen und Fremdartigen zu finden, wo für sie ganz selbstverständlich die eigenartigen Vorstellungen geboren werden, deren einige vom Meer gekommen zu sein scheinen. Und entspricht nicht dem Ozean alles Leben?» – Elisabeth Guggenheims Schaffen ist integer und fesselnd. Sie erarbeitet für sich und uns formale, auf die Natur bezogene, ihr jedoch nicht abgelauschte Gleichnisse, die sie zu kleinen Schmuckstücken transponiert.

Der junge Zürcher Bildhauer Robert Jenny hat in wenigen Jahren eine nahezu sprunghafte Entwicklung erlebt. Würde man seine Begabung an den porträtistischen Arbeiten messen, die besser nicht ausgestellt worden wären, müßte das Urteil eher negativ sein, denn bei ihnen macht sich ein fast kunstgewerblich-mystifizierendes Bemühen geltend, das im Grunde jeder bildhauerischen Grundhaltung widerspricht. Glücklicherweise hat Jenny indessen seine talentvolle Neigung zur Entgegenständlichung entdeckt, soweit man bei der Bildhauerei davon sprechen kann. Schon in der Helmhaus-Weihnachtsausstellung ist er durch eine Granitplastik in Spiralformen angenehm aufgefallen. Im Strauhof begegneten wir ihm mit ähnlichen Werken, unter denen besonders «Windspiel» und «Midi» als eigenwillige, gut durchkomponierte Arbeiten von nachhaltiger Wirkung sind. Auch «Rollender Stein» ist eine sehr sensible, fast zart behandelte Plastik. In der Rotation scheint Jenny gegenwärtig sein Konzept zu finden; aber er sagt selber, daß er diese Realisierung lediglich als ein Übergangsstadium empfindet.

Auf alle Fälle kann man ihm für die Zukunft einen guten künstlerischen Kredit einräumen. Er ist ernsthaft und leidenschaftlich am Werk, und am Grad der schon erwähnten Entwicklung läßt sich ermessen, wie sehr der Künstler an sich selbst arbeitet und alle störenden Schlacken beseitigt. H. N.

Alfred Jensen
Galerie Renée Ziegler
31. März bis 30. April

Was man hier sah, ist die künstlerische Arbeit eines Mannes von außergewöhnlichem Format und überzeugender malerischer Kraft. Max Bill hat ihm im kleinen Katalog acht Zeilen poetischer Information geschrieben, in denen er Wesentliches zusammenfaßt:
strukturen werden sterne
farben werden licht
symbole werden organismen
zahlen werden form
räder werden sonnen
gruppen werden kraft
bündel werden kristalle
ideen werden bild
Jensen, der 1909 in Guatemala geboren ist und von 1910 bis 1919 die Schulzeit in Dänemark verbrachte, ist offenbar spät zu der Bildform gelangt, die mit Werken – zum Teil großen Formates – aus den Jahren 1958 bis 1965 repräsentiert war. Wie er früher arbeitete, ist uns unbekannt. Man glaubt aber aus den vorliegenden Bildern erkennen zu können, daß ihnen eine breite und tiefe künstlerische Erfahrung zugrunde liegt.

Jensens Bilder beruhen auf geometrischen Elementen in einfacher, aber reicher Kombination: Quadratadditionen, Rechteckbauten (auch in die Diagonale gestellt oder in freier Bröckelung), Kreise wie vielfältige Zielscheiben. Streng Zyklisches steht neben Freiem, Mathematisches neben Symbolischem, Energien der höchst intensiven Farbe im Einzelnen neben Farbrelationen. Eine kalkulierte, doch in der Wirkung einfache, faßbare, interpretierbare Malerei, wenn auch der naive, nicht informierte Betrachter die subtilen Denkvorgänge, die hinter den Werken stehen, weniger erkennt als komplex aufnimmt. Wer mehr über Jensens Ideen zu wissen wünscht, greife zum schönen Katalog einer Ausstellung, die im Frühwinter 1963 bei Kornfeld und Klipstein in Bern stattgefunden hat.

Der Zusammenhalt, die innere Einheit der Bilder Jensens – nicht nur der großen Kompositionen – beruht ohne Zweifel auf Jensens bildnerischer Ideologie. Die Einheit käme aber nicht zustande, wenn nicht zum Denken die schöpferische Spontaneität käme, der unmittelbar in Erscheinung tretende künstlerische Saft, von dem die Bilder durchströmt sind. Die Sicherheit in der Aufstellung der Farbreihen, deren Quadratadditionen von Klee abstammen, die Natürlichkeit, mit der die verschiedenen Formate verschieden beherrscht sind, ja nicht zu vergessen die Frische und Ausdruckskraft der Farbmaterie, die breit und voll aufgetragen ist und manchmal bis zum kleinen (partiellen) Farbrelief sich steigert. Hier kann man in kleinen Strich- und Knetformen die greifende und gestaltende Bewegung der Hand des Künstlers verfolgen, die nie leer oder virtuos äußerlich spielt, sondern stets formt. Formt unter der intuitiv und absichtlich geleiteten Muskelkraft, die das Tun der Finger und der im Pinsel verlängerten Finger regelt. H. C.

Lothar Quinte – Kaspar-Thomas Lenk
Galerie Bischofberger
20. April bis 7. Mai

Bruno Bischofberger, der seine Galerie bisher unter dem Namen «City-Galerie» geführt hat, tritt nach der Umbenennung als Person stärker hervor. Seine Galerie macht sich auch diesmal zur Wortführerin der aktuellsten Strömungen. Man begrüßt diese Haltung, weil sie Ein- und Überblick in neue Phänomene gibt, die nicht übersehen oder gar verschwiegen werden sollen, wenn auch der journalistische Wirbel, der um sie gemacht wird, allein schon bedenklich stimmt. Visualisierung von Vorstellungen – ist dies ein künstlerischer Vorgang? Hier liegen die generellen Probleme.

Bischofberger stellte zwei junge oder jüngere Deutsche vor. Lenk, Berliner, Jahrgang 1933, jetzt in der Nähe Stuttgarts lebend, ist im journalieren Sinn der aktuellere. Plastiker, der mit addierten gleichförmigen Brettern oder Metallplatten Gebilde produziert – was sagen sie dem Auge, was dem Geist? Daß sauber gefertigt worden ist, daß flächig angemalte Teile gewisse Farbeffekte hervorrufen, daß Formverschiebungen eigenartige Balanceverhältnisse schaffen. Aber das Ganze erscheint doch recht harmlos; man weiß sehr rasch und genau Bescheid, was vorliegt; der «Witz», das heißt der geistige Prozeß, in dem die Gebilde entstehen, ist kurz. Mir scheint, man sieht sich rasch satt. Andrerseits: «man kann sich nicht satt sehen» – ist dies nicht ein Kennzeichen wirklicher künstlerischer Realisierung? Trotzdem: Lenk spielt im Kunstleben Deutschlands offenbar eine Rolle. Man entnimmt es den biographischen Daten mit der Erwähnung wichtiger Ausstellungen, an denen Lenk teilgenommen, und Auszeichnungen, die er erhalten hat.

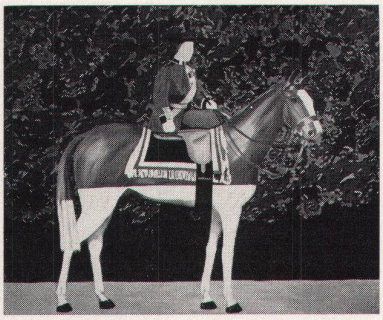
Lothar Quinte, 1923 geboren, heute in Karlsruhe ansässig, gehört einem älteren Jahrgang an. Gleich nach dem Krieg lebte er im Kreis der Bernsteinschule, eines bemerkenswerten Übergangsphänomens, dem auch HAP Grieshaber nahestand. Kurt Fried hat Quinte in seinem studio f in Ulm mehrmals herausgestellt. Für das Bonner Stadttheater hat er in jüngster Zeit ein Wandbild geschaf-

fen. Was man in der Ausstellung sah, waren Beispiele konkreter Malerei, monochrome Flächen, in die geometrische Formen eingesetzt, besser: eingespannt sind. In mancher Beziehung erscheint Quinte Jean Baier verwandt. Auch bei ihm innerhalb der geometrischen Strenge Formbrechungen, aus denen sich optische Bewegungsvorgänge ergeben.
Technisch handelt es sich um konventionelle Leinwandbilder. So gut sie in der Formverteilung angelegt und aufgebaut sind, so fehlt ihnen doch – wenigstens bisher – die beharrliche Intensität, durch die sich Bilder von Bill, Lohse oder Graeser auszeichnen. Quinte erscheint trockener, ohne das verhaltene Temperament, das zum Beispiel bei Lohse und auch bei Albers hinter der sichtbaren Oberfläche sich auswirkt. Aber auch hier wird möglicherweise die längere Bilderfahrung zur Auslösung solcher Kräfte führen. Auf jeden Fall ist Quinte zu den zukunftsreichen Kräften einer Malerei zu zählen, die im Kreuz und Quer der Vorgänge im Bereich des optischen Tuns noch immer viel zu sagen haben wird. Denn sie bewegt sich innerhalb der *unendlichen* Möglichkeiten, die die scheinbar endliche Geometrie bietet, wogegen die «wilden», scheinbar aus der Unendlichkeit geholten Bildprinzipien sich auf die Dauer vermutlich als sehr «*endlich*» erweisen werden.

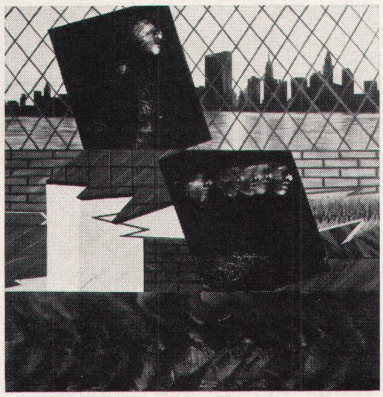
H. C.

Pariser Kunstchronik II

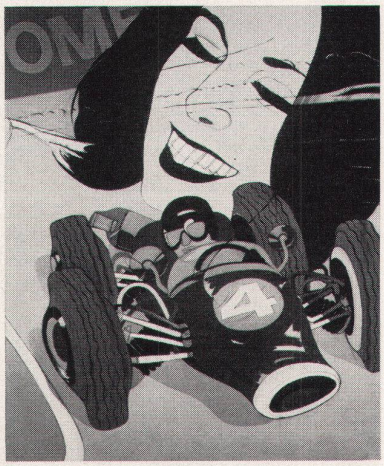
Eine aufsehenreiche Manifestation war die von Gassiot Talabot organisierte «Figuration narrative» (Galerie Creuze, Salle Balzac, und Galerie Europe), welche eine direkte Fortsetzung der vorjährigen Gruppenausstellung «Mythologie quotidienne» war. Da diese eine in Paris existierende Bewegung zum Teil konstatierte, zum Teil künstlich aufleben ließ und somit einmal mehr eine Art Massenpsychose bewirkte, war sie viel bezeichnender und folgenschwerer als die Biennale des Jeunes.
Gassiot Talabot stellt in der Einführung zu dem Katalog selbst fest, daß sich die Künstler nach einem Jahr des Nouveau Réalisme, des Néo-Dada oder der Pop Art und ihrer Assimilationen in einer neuen Weise mit der Realität auseinandersetzen. Diese neue Kunst soll offensichtlich nicht nur in einer kalten, distanzierten Art über das Auskunft geben, was schöpferische Menschen täglich beschäftigt: «La narration répond aujourd'hui à une disposition générale de l'être en face du monde, à une volonté de vivre, de le connaître, de se mesurer avec lui, selon une expérience existentielle qui place tout idéalisme nouménal hors de portée de l'artiste. C'est là sa franchise et sa limite. La narration constitue dans tous les cas un épisode important de l'histoire de l'art moderne, un tournant décisif qui remet en question quatre-vingts années de dogmatisme anti-temporel, et opère souvent sur des techniques nouvelles et toujours dans un climat créateur inédit, un retour à des reflexes profonds et anciens.» Die «Narration» will offensichtlich nicht nur von ihrer Zeit Zeugnis geben, sondern beweisen, daß «le monde où nous vivons, que l'on nous a fait et que nous continuons de faire suscite la nausée et le sarcasme beaucoup plus que l'adhésion». Nachdem Talabot in der Zeitschrift «Quadrum» das ganze Thema eben dieser Figuration sehr ausführlich besprochen hat, erschien diese Manifestation, die Werke von über 70 Künstlern umfaßte, gerade zur Zeit der Biennale als ein besonders wichtiges Ereignis. Die Liste erwähnt viele Namen, die man nachher immer wieder an Einzelausstellungen treffen konnte.
Die letzten Mickey-Mouse-Bilder von Rancillac (Galerie Mathias Fels), die fast photographisch wiedergegebenen Sujets von Aillaud, Arroyo und Recalcati in ihrem gemeinsamen Werk «Règlement de compte avec Marcel Duchamp», aber auch freiere individuelle Ausdrucksarten wie die von Arnal, Forrester, Novelli und die auf großem Rosagrund anekdotisch gemalten Figürchen und Figurengrüppchen von Voss (Galerie Mathias Fels) – all diese Zeugnisse politischer, religiöser, moralischer, literarischer oder ästhetischer Natur bezeugen in einer oft sehr oberflächlichen Weise, wie sehr diese Künstler suchen, etwas der Malerei Fremdes oder etwas Neues auszusagen.
Wie in der Biennale des Jeunes die Verlagerung der Interessen zu einem großen Teil außerhalb der Malerei, der bildenden Kunst überhaupt zu verfolgen war, so wurde eine Verschiebung der Werte später auch in andern Ausstellungen bemerkbar.
Wenn die «Figuration narrative» also den erzählenden Inhalt in den Vordergrund stellt, so ist die von Alain Jouffroy organisierte dreifache Ausstellung, «Les Objecteurs» betitelt, mit Raynaud (Galerie Jean Larcade), Pommereule (Galerie Jacqueline Ranson), Armand, Spoerri und Kudo (Galerie «J») für eine an Dada erinnernde Einstellung der Künstler bezeichnend. Nicht selten liegt das Hauptinteresse außerhalb des Gegenstandes an sich, welche Tatsache der Beschauer, wenn er es nicht selbst merkt, sich im Katalog durch den Kritiker erklären lassen kann, der selbstverständlich dabei auch über aktuelle soziologische Fragestellungen orientiert. Die Wichtigkeit dieser Theorie steht meistens in einem auffallenden Mißverhältnis zu dem, was die zur Betrachtung ausgewählten Objekte ohne Kommentar suggerieren würden. Drei von diesen Künstlern, die Pierre Restany früher als «Nouveaux Réalistes» betrachtet hat: Spoerri («Tableaux pièges»), Armand (Accumulations), Kudo (Würfel mit sehr suggestiven Inhalten), Pommereule (säuberlich



1



2



3

1
Eduardo Arroyo, Le meilleur cheval du monde. Galerie Creuze

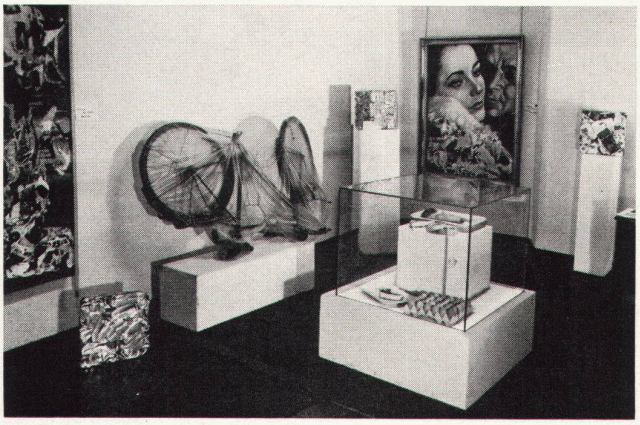
2
Recalcati, New York City, 1965. Galerie Creuze

3
Rancillac, Ne m'oublie pas. Salon de la jeune peinture

Photos: 1, 2 Pierre Golendorf, Paris; 3 André Morgan



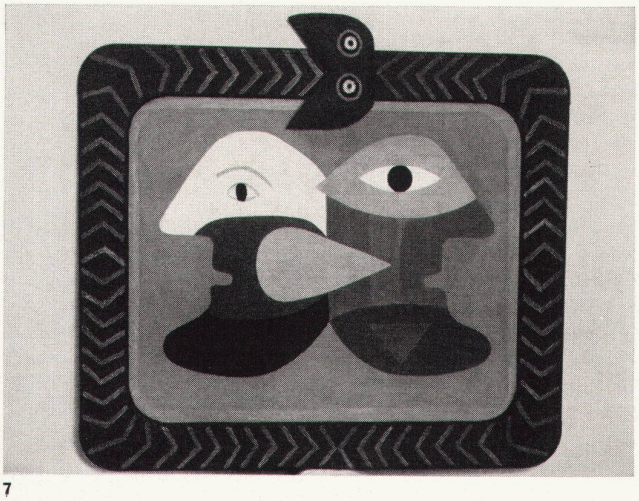
4



5



6



7



8

4
Ausstellung «Les Objecteurs», Galerie Jean Larcade

5
Ausstellung «Réhabilitation de l'Objet», Galerie Denise Breteau

6
Ramon, Citoyens. Salon de la Jeune peinture

7
Victor Brauner, La fin et le début, 1965. Galerie Iolas

8
Daniel Spoerri, Le Blason des Embauchoirs, Galerie «J».

Photos: 4 Marc Vaux; 5 André Morain; 6 Pierre Golendorf; 7 Yves Hervochon; 8 Serge Béguier

präsentierte Objekte, ein Tisch mit einem Wollknäuel) und Raynaud (Badzimmerobjekte usw., meistens rot bemalt auf weißen Bodenplatten), sind Beispiele für das, was Jouffroy in seinem im «Quadrum» erschienenen Artikel, der hier als Einführung dient, andeutet.

Sehr objektiv zeigt er, daß die Kunst beinahe an einem Nullpunkt angelangt ist. Worin diese Künstler sich von Marcel Duchamp unterscheiden, an den man unwillkürlich denken muß, erklärt Alain Jouffroy selbst: «Le destin des jeunes artistes qui ont abandonné la peinture comme successivement Kudo, Arman et Pommereulle l'ont décidé depuis 1956, pour se consacrer exclusivement à la mise en place et à la mise en scène des objets dans l'espace, le destin des Objecteurs proprement dits, se sépare de manière fort singulière du destin de la peinture. Au lieu de discréditer l'art de peindre ou de discréditer l'art tout entier, ces artistes tendent à la création d'une nouvelle forme d'art, où l'objet et la pensée s'équivalent absolument, leurs objets ne constituent pas une parodie dérisoire de la peinture, mais tentent de capter et d'émettre une pensée au cœur même de la réalité, dans la vie. On peut les considérer comme des 'objecteurs' de la vision parce qu'ils objectent non seulement à la peinture et à la sculpture, au monopole de la contemplation qu'elles détiennent mais surtout à la perception 'normale' de toute réalité visuelle, 'quotidienne ou non'.» Der Wunsch nach einer neuen Sinngebung in der Kunst wird für uns um so begreiflicher, als eine ähnliche revolutionäre Haltung auch nach einem Erschöpfungszustand in der Kunst (vor allem in Revolte gegen Krieg und einengende Konvention) schon vor fünfzig Jahren ähnliche Resultate gezeitigt hat. Der sehr nuancierte Text von Alain Jouffroy mag für viele das Wichtigste an dieser dreifachen Manifestation gewesen sein, insofern, als dieser vor allem der geistigen Haltung den Vorrang gibt, weil sich die Malerei sonst sehr leicht in «futilités esthétiques» verliere. In der Erwartung, daß eines Tages Bild und Gedanke wieder übereinstimmen werden, daß Ekstase und Perzeption im Kunstwerk wieder als Einheit erscheinen werde, läßt uns Jouffroy hoffen, daß die Malerei jenseits der Objekte und deren mechanischer Reproduktion oder ihrer photographischen Nachahmung eine neue Daseinsberechtigung finde.

Wenn der Sinn der Objekte bei den Objecteurs für viele erst durch die intelligenten Kommentare Jouffroys erhellt worden ist, so müßte man in diesem Zusammenhang die bei Denise Breteau stattfindende Ausstellung «Réhabilitation de l'Objet» erwähnen. Die zum Teil auf Sammet ausgestellten und erschöpfend genau betitelten Gegenstände, zum Beispiel «Ceci sont des œufs durs», «Ceci est un porte-bouteille», «Ceci sont des boîtes de conserves comprimées», zeigen, daß diese Ausstellung als Reaktion und ironisch aufzufassen war.

Bei Denise René hieß die letzte Ausstellung «Le Mouvement». Die jüngsten Versuche dieser Richtung – im Gegensatz zu den Problemen der älteren Generation eines Mortensen, di Teana, Albers – entwickeln immer mehr optische Spiele, wobei die Anleihen bei den elektronischen Wissenschaften offensichtlich sind. Sie bewirken oft, daß diese Welt der optischen Anspielungen mehr frappiert, als daß innere Bewegung ausgedrückt werden soll.

Der Salon de la Jeune Peinture im Musée d'Art Moderne ist im Gegensatz zu den zahlreichen anderen Salons, wo oft Routinemalerei vorherrscht oder der «bon goût» tonangebend ist, einer der lebendigsten geworden. Da es sich hier um Künstler handelt, deren Ausdruck noch nicht gefestigt ist, erschien uns diese Manifestation wegen ihrer offenen Haltung für die heutige «prise de conscience» der Jugend besonders bezeichnend. Die

logische Konsequenz dieser Ablehnung der längst akzeptierten Formeln durch die Jugend führt dazu, wenigstens provisorisch die Kunst selbst zu verwerfen, auf die malerische Qualität zum Beispiel zu verzichten oder fundamentale Werte, welche die Struktur eines Kunstwerkes bisher bestimmten, durch andere, der plastischen Kunst fremde zu ersetzen.
Da es sich dabei oft mehr um einen Zerstörungsakt handelt, suchen diese jungen Maler und Bildhauer die Grenze zwischen Malerei und Plastik nach allen möglichen Richtungen zu überschreiten. Man trifft selten Künstler, für welche die ästhetische Problematik eine hauptsächliche Rolle spielt. Vielmehr geht es ihnen darum, die Kunst von Fesseln zu befreien. Aus diesem Grund liegt ihnen auch sehr wenig an der Betonung großer Unterschiede zwischen abstrakt und nichtabstrakt. Gilles Aillaud – wir würden ihn als der Nouvelle Figuration zugehörend ansehen – und Pierre Buraglio, dessen großflächig eingeteilte Bilder als abstrakte Kunst zu bewerten wären, erklären im Einführungskatalog, daß sie, weil die Kritik sie ohnehin nicht verstehen würde, die einführenden Zeilen zu ihrem Manifest selbst verfassen mußten. Zur Auswahl der ausgestellten Werke mit oft erotischen, technokratischen, literarischen oder politischen Anspielungen geben sie folgenden Kommentar: «Il s'agit essentiellement de comprendre que si les tendances les plus diverses sont présentes ce n'est pas parce qu'elles sont également valables mais au contraire parce qu'elles sont toutes également mauvaises. En ce sens l'ouverture systématique est une sorte de jeu de massacre, mais ce massacre est devenu nécessaire.»
Obgleich es falsch war, die jungen im Salon vorgestellten Künstler im Vergleich mit den gegenüber im Musée d'Art Moderne gezeigten Fauves und Expressionisten wertend zu vergleichen, so war man doch geneigt, die Intensitäten ihrer Revolte gegen schon Bestehendes in Parallele zu setzen.
Während der Wintersaison fiel aber doch, neben all den besprochenen Verlagerungen und Verwandlungen der künstlerischen Interessenzentren, eine gewisse Permanenz des surrealistischen Schaffens auf. Sie wurde in zahlreichen Ausstellungen sichtbar. An der Galerie Iolas in den beiden Einzelausstellungen von Max Ernst und Victor Brauner (der dieses Jahr im französischen Pavillon an der Biennale in Venedig anzutreffen sein wird), Paul Delvaux in der neuen Galerie Lutèce, Gruppenausstellungen, wie die «La clé des champs» betitelte in der Galerie Le Point Cardinal, wo Namen wie Arp, Balthus, Brauner, Chirico, Ernst, Klee, Lam, Matta, Miró, Tanguy vertreten waren, und die kleine Manifestation der Galerie Françoise Petit, die authentische Surrealisten in ihrer Frühzeit zeigen wollte, mit Max Ernst (1927–1929), Margritte, Brauner, Dalí, Wifredo Lam, Bellmer und Tanguy.
Einen Höhepunkt des surrealistischen Weiterlebens sollte wohl die elfte dem Surrealismus gewidmete, «L'Ecart absolu» betitelte Ausstellung in der Galerie de l'Œil bedeuten. Die Anwesenheit von Werken eines Arp, Masson, Ernst, Dalí, Tanguy, aber auch einiger junger, noch nicht sehr typischer Surrealisten wie Télémaque, Gironella, Camacho, ein schöner Katalog, der sich unter anderem über die Kritik lustig machte – all dies schien einen großen Teil des Publikums sehr zu animieren, während andere Betrachter von der etwas altertümelnden und künstlichen Atmosphäre weniger begeistert waren. Jeanine Lipsi

---

Essen

Stadterneuerung als Thema der Deutschen Bauausstellung
DEUBAU 66, am Gruga-Park, Essen 17. bis 25. September

Die DEUBAU 66 Essen, die dritte Deutsche Bauausstellung, die die Gemeinnützige Ausstellungsgesellschaft und die Stadt Essen in Verbindung mit zahlreichen Ministerien, Verbänden und Instituten in zweijährigem Turnus veranstaltet, hat sich ein Generalthema gesetzt, das die Verbindung von planerischen Aufgaben mit bauwirtschaftlicher und bautechnischer Praxis herstellt. Wenn die gewaltigen Aufwendungen, die die «Stadterneuerung» im umfassendsten Sinne des Wortes erfordert, gerechtfertigt sein sollen, bedarf es auf der einen Seite sorgfältiger Planung, auf der anderen der Entwicklung moderner Baustoffe und Bauelemente und größtmöglicher Rationalisierung der Bauwirtschaft.

Veranstaltungen aus Anlaß der DEUBAU 66:
Internationaler Baukongreß Essen 1966, 19. bis 20. September 1966. Leitung: Prof. Dr. Ing. J. W. Hollatz, Essen, Mitglied des Internationalen Ständigen Komitees für Stadterneuerung (Den Haag). Redner: Prof. Dr.-Ing. Dr. phil. Ernst May, Hamburg; Stadtplaner C. van Traa, Bauzentrum Rotterdam; Prof. Dr. Rudolf Wurzer, Technische Hochschule Wien; ein prominenter Architekt aus der Sowjetunion. Themen: Stadterneuerung in den USA, in den Niederlanden, in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Sowjetunion.
Konferenz der gemeinnützigen Wohnungsbaugenossenschaften und -gesellschaften, veranstaltet vom Gesamtverband Gemeinnütziger Wohnungsunternehmen.
Delegiertentagung des Bundes Deutscher Architekten BDA.
Auskünfte: Gemeinnützige Ausstellungsgesellschaft mbH, 43 Essen, Norbertstraße 2.

Wir greifen heraus

Städtebau

Kevin Lynch: Das Bild der Stadt
215 Seiten mit 143 Abbildungen
«Bauwelt Fundamente 16»
Ullstein, Berlin–Frankfurt–Wien 1965
Fr. 15.–

Obwohl die Veröffentlichung der Originalschrift von Kevin Lynch fünf Jahre zurückliegt, soll das Erscheinen der deutschen Übersetzung zum Anlaß genommen werden, seine Arbeit vorzustellen und zu diskutieren.
Die Neuerscheinung, zumal in der wohlfeilen Bauwelt-Ausgabe, gibt der Fachwelt ein Grundlagenwerk des neuen Städtebaues in die Hand und damit Anschluß an eine Bewegung, die im angelsächsischen Raum sehr einflußreich ist (WERK 1966, 2). Auch bei uns ist eine intensive Auseinandersetzung mit den Theorien Lynchs zu erwarten, wie schon die ersten Ansätze an der Technischen Universität Berlin zeigen.
Wer die Unwirtlichkeit und Monotonie der neuen Städte und Stadtquartiere beklagt, der nennt das Problem, um dessen Lösung sich Kevin Lynch bemüht. Ausgehend von den Thesen, daß man die Ansicht der Bürger, aller Bürger über ihre Stadt kennen müsse, daß diese Ansicht sich in einem Bild von der Stadt manifestiere, in ihrem «Image», und daß dieses Image zu den Krankheitssymptomen und Heilmitteln führen werde, gilt seine Arbeit dem Image der Stadt.
Er sucht es bei den Bürgern der Stadt zu erfragen, diskutiert den Zusammenhang von erforschtem Vorstellungsbild und Erscheinungsbild und versucht erste Regeln, Anleitungen für die Pflege des Erscheinungsbildes zu erarbeiten.
Wenn man von den funktionellen Aspekten der Stadt absehe, bleibe das Wahrnehmungsphänomen, das für das Wohlbefinden des Bürgers die gleiche Rolle spiele wie die materiellen Gegebenheiten. Offensichtlich mache sich der Städter ein Bild von der Stadt und werte

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Hans Purrmann	14. Mai – 12. Juni
Auvernier	Galerie Numaga	Kolos-Vary	21 mai – 19 juin
		Heckmann	25 juin – 31 août
Basel	Kunsthalle	Junge Berliner Künstler	7. Mai – 12. Juni
		Alberto Giacometti. Stiftung und Werke aus Schweizer Besitz	25. Juni – 28. August
	Museum für Völkerkunde	Metall. Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen	25. Januar – 30. November
	Museum für Volkskunde	Hirtenkulturen in Europa	22. April – 31. Januar
	Gewerbemuseum	Antoni Cumella	18. Juni – 10. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Janez Bernik	2. Juni – 15. Juli
	Galerie Beyeler	Impressionisten von Manet bis Bonnard	17. Mai – 16. Juli
	Galerie Bettie Thommen	Peintres naïfs	5. Juni – 5. Juli
Bern	Kunstmuseum	Sammlung Felix Klee	26. Mai – 28. August
	Kunsthalle	Weiß auf Weiß + Pop	25. Mai – 3. Juli
	Galerie Toni Gerber	Markus Rätz	5. Juni – 30. Juni
	Galerie Verena Müller	Lermite	4. Juni – 30. Juni
Brig	Galerie Zur Matze	Alfred Grünwald	26. Mai – 16. Juni
Carouge	Galerie Contemporaine	Gérard Imof	2 juin – 22 juin
Duggingen	Galerie Rainreben	Bernd Dreher	11. Juni – 10. Juli
Eglisau	Galerie am Platz	Anny und August Frey	11. Juni – 10. Juli
Epalinges	Galerie Jeanne Wiebenga	Victor Roman – Eugène Mihaesco	4 juin – 4 juillet
Frauenfeld	Neues Sekundarschulhaus	Hans Purrmann	18. Juni – 10. Juli
	Galerie Gampiross	Ngo Van Da	14. Mai – 15. Juni
		Rudolph Kuenzi	18. Juni – 21. Juli
Genève	Musée d'art et d'histoire	Collection Jean Fürstenberg. Livres et reliures de la Renaissance italienne	3 mai – 15 juin
	Musée Rath	Graveurs vaudois contemporains	20 avril – 12 juin
		Trésors de l'ancien Iran	10 juin – 25 septembre
	Athénée	Francesco Del Drago	10 juin – 29 juin
	Galerie Gérald Cramer	Picasso. Aquatintes récentes	1er juin – juillet
	Galerie Georges Moos	Fernand Dubuis	9 juin – 9 juillet
Heiden	Kursaal-Galerie	Karl Opitz	5. Juni – 13. Juli
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Schreiter	28 mai – 12 juin
	Club 44	Montandon	1er juin – 30 juin
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	2e Salon international de Galeries-pilotes 1966	12 juin – 2 octobre
	Galerie Bonnier	Yves Klein	26 mai – 30 juillet
	Galerie Pauli	Julius Bissier	6 juin – 13 juillet
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Ursula Fischer-Klemm	16. Juni – 10. Juli
Luzern	Kunstmuseum	Johann Robert Schürch	22. Mai – 19. Juni
	Galerie Räber	Pierre Dimitrenko	23. Mai – 6. Juli
	Galerie Rosengart	Picasso	15. Juni – 15. September
Rheinfelden	Kurbrunnen	Max Bänziger – Arthur Beyer – Josef Eggler – Fritz Schwendimann	12. Juni – 13. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	Serge Poliakoff	11. Juni – 31. Juli
	Galerie Im Erker	Piero Dorazio	28. Mai – 16. Juli
	Galerie Zum gelben Hahn	Gustave Singier	18. Juni – 30. Juli
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Willi Baumeister	11. Juni – 31. Juli
Thun	Kunstsammlung	Karl Glatt – Peter Moilliet – Hans Stocker	25. Juni – 14. August
	Galerie Aarequai	Hugo Wetli	11. Juni – 4. Juli
Winterthur	Gewerbemuseum	Tua res agitur. Die Sache der Philosophie	2. Mai – 26. Juni
	Galerie ABC	Karl Landolt	4. Juni – 25. Juni
Zürich	Kunsthaus	Retrospektive Oskar Kokoschka	1. Juni – 24. Juli
	Graphische Sammlung ETH	Zeichnungen französischer Meister	15. Juni – 4. September
	Kunstgewerbemuseum	Jiri Trnka. 20 Jahre Puppenfilm	4. Juni – 31. Juli
	Helmhaus	Rudolf Koller	11. Juni – 17. Juli
	Strauhof	Tibet-Teppiche	19. Mai – 12. Juni
	Galerie Beno	Natalia Dumitresco	1. Juni – 30. Juli
	Galerie Form	Franco Cianetti: Werke von Alberto Giacometti, Zoltan Kemeny, Oscar Wiggli	25. Mai – 20. Juni
		Fulvio Roiter: Naquane	23. Juni – 30. August
	Gimpel & Hanover Galerie	Ben Nicholson	6. Juni – 23. Juli
	Galerie Semiha Huber	István Pekáry	9. Juni – 31. Juli
	Galerie Obere Zäune	Jahrhundertwende	8. Juni – 15. August
	Galerie Orell Füssli	Carl Roesch	21. Mai – 11. Juni
		13 Schweizer Künstler: Mittelmeerische Welt	18. Juni – 13. August
	Galerie Objet	Lucien Clergue	13. Mai – 17. Juni
	Rotapfel-Galerie	Georgette Boner	11. Juni – 5. Juli
	Galerie Staffelei	Hannes Grosse	28. Mai – 23. Juni
		Juana Faure	25. Juni – 21. Juli
	Galerie Walcheturm	Jiri Trnka	9. Juni – 2. Juli
	Galerie Wolfsberg	J. Ritzmann – K. Brunner – F. Andruet	2. Juni – 25. Juni
		R. Auberjonois	30. Juni – 27. August

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr