

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 54 (1967)
Heft: 11: Bauten für die Industrie : Expo 67 in Montreal
Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

se mit beschränkter Teilnehmerzahl zur Behandlung von kunstwissenschaftlichen Spezialfragen nach Riggisberg einzuladen. Auch dafür stehen die notwendigen Räumlichkeiten in einem vorzüglich eingerichteten Vortragssaal und einem kleinen Ausstellungsraum für Wechselausstellungen in dem angenehmsten Ambiente zur Verfügung. Auch von dieser Aktivität verspricht sich das Institut fruchtbare Ergebnisse und vor allem eine ergiebige wissenschaftliche Zusammenarbeit über die Grenzen der Länder hinweg. Für junge schweizerische Kunstwissenschaftler und Archäologen bietet das Institut gerade von da her neue und überaus interessante Möglichkeiten. Daß durch private Munifizenz unser Land nicht nur um eine einzigartige Sammlung, sondern auch um ein fortschrittlich eingerichtetes wissenschaftliches Institut bereichert worden ist, hätte, so scheint es, mehr Beachtung und Anerkennung verdient. Um so mehr, als es sich bei der Abegg-Stiftung nicht um die einmalige Geste eines Geschenkes handelt, sondern darüber hinaus um die stauenswerte Bereitschaft, ohne irgendwelche wirtschaftliche Nebenabsichten auf Jahre und Jahrzehnte hinaus den Betrieb eines Instituts zu tragen, das heute schon seine immerhin anderthalb Dutzend Mitarbeiter zählt. Willy Rotzler

1
Ernst Ludwig Kirchner, Weiblicher Halbkakt mit Hut, 1911. Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Photo: Christian Baur, Basel



Ausstellungen

Basel

**Ernst Ludwig Kirchner –
Gruppe Rot-Blau**
Kunsthalle

2. September bis 16. Oktober

Vor fünfzehn Jahren war Kirchners Werk in einer großangelegten Ausstellung im Kunsthaus Zürich zu sehen, vor elf Jahren in Stuttgart; vor sieben Jahren konnte man in Chur 100 Werken begegnen, und im gleichen Sommer veranstaltete Düsseldorf die umfassendste Cœvreausstellung mit 377 Werken. Die Rehabilitation nach den Jahren der Dürre, der selbstgewählten Isolation, der Verfehlung während des Dritten Reiches, der durch Krieg und Nachkriegszeit bedingten Unterbindung der Ausstrahlung kirchnerschen Schaffens ist also vollständig. Was hat eine neuerliche Kirchner-Ausstellung zu bieten? Sie bringt – so wie die Kunsthalle Basel sie jetzt zeigt – ein vertieftes Kirchner-Bild. «Man» kennt Kirchner vermutlich doch im allgemeinen mehr als geschichtlichen Faktor als nach dem Ausmaß seiner künstlerischen Persönlichkeit. Schon durch die Hängung setzte Arnold Rüdinger in seiner Darstellung neue Akzente und ermöglicht ein neues, unbefangenes Aufnehmen.

Kirchner im Rahmen des europäischen Expressionismus, der deutschen Gruppen «Brücke» und «Blauer Reiter» (wie er uns verschiedentlich in großen, thematisch gerichteten Ausstellungen der letzten Jahre begegnete) sprang immer hervor als der kühnste Entdecker, der lebendigste «deutsche Fauve», der von Sentimentalisten am wenigsten Befangene. Auch jetzt kamen in der Kunsthalle diese ersten Meisterjahre der Dresdener Brückezeit von 1906 bis 1911 glanzvoll zur Auswirkung. Die blühend bunten Akte (Mädchen unter Japanschirm, 1906; Akt auf blühender Wiese, 1908) sind beispielhafte Marksteine jugendlicher Meisterschaft. Im Ablauf der ersten Säle hatte dann aber Rüdinger die Bilder und Holzschnitte so gruppiert, daß die großartige Vielseitigkeit Kirchners, seine Fähigkeit, sich immer neue formale und künstlerische Probleme zu stellen und immer wieder neue Wege der Bewältigung zu erproben, voll zum Ausdruck kam – der Betrachter konnte das herkömmliche Schema-Bild vom «deutschen Expressionisten Kirchner» differenzieren und vertiefen. Den eigentlichen Höhepunkt hatte Rüdinger in den kleinen Durchgangsraum zu den beiden großen Ober-

lichtsälen konzentriert und mit dem kühnen Kunstgriff, die stärksten Werke des so bewußt antimusealen Kirchner in Wohnraumdimensionen zu bringen, eine eindrucksvolle Steigerung der Wirkung erreicht. Es finden sich dort die dynamischen, spannungsgeladenen Werke der Berliner Jahre von 1911 bis 1915 versammelt: die Zirkusreiterin (1912), die Straßenszene Berlin (1913), das Bildnis der kranken Frau (1913), die zwei Schwestern mit dem Waschbecken (1914). Formerfahrungen und Gestaltungsformeln des Kubismus sind darin verarbeitet und führen Kirchner zu strenger, rhythmisch skandierter Bildordnung, ohne daß noch der freie Duktus, die Lebendigkeit der Bilderfindung darunter litten.

Die beiden letzten Säle mit Werken der Davoser Zeit von 1917 bis 1938 bildeten das eigentliche Bindeglied zum zweiten Teil der Ausstellung, zur Gruppe Rot-Blau, die im obern Stockwerk untergebracht war. Die Konfrontation von Kirchner mit den von ihm entscheidend beeinflussten jungen Schweizern gab der Ausstellung ihr besonderes Gesicht. Es war Zeit, endlich einmal wieder jene Künstlergruppe vor Augen zu führen, die fast legendären Ruhm genießt, weil sie ein so eindrucksvolles Beispiel für die sprunghafte Entfaltung junger Talente unter dem Einfluß eines selbstgewählten Meisters vor Augen führt. Die Bezeichnung «Kirchner-Schule» hat sich Kirchner selber schon schroff verboten – sie trifft auch an der Sache vorbei. So wie die «Brücke» keine reglierte Schulgemeinschaft war, so bildete auch die Gruppe «Rot-Blau» nur eine lose Vereinigung Gleichgerichteter. Sie hatten alle durch die Kirchner-Ausstellung in der Basler Kunsthalle von 1923 entscheidende Anregungen empfangen: der Bildhauer Hermann Scherer (1893–1927, Schüler von Otto Roos und Carl Burckhardt); der Maler Albert Müller (1897–1926, Absolvent einer Glasmalerlehre und kurze Zeit Schüler von Cuno Amiet); der aus Burgdorf gebürtige Lithograph und Maler Werner Neuhaus (1897–1934, ebenfalls Amiet-Schüler); Otto Staiger (1893–1967, Glasmaler und Maler); Paul Camenisch (geb. 1893, nach abgeschlossenem Architekturstudium durch Hermann Scherer in die Malerei eingeführt). Die Gruppe dieser jungen Freunde schloß sich 1925 zusammen. Scherer und Müller hatten im Anschluß an die Ausstellung von 1923 bei Kirchner in Davos gearbeitet; später kamen auch Camenisch und der der Gruppe nahestehende Hans Rudolf Schieß nach Davos.

Mit dem frühen Tod von Albert Müller und Hermann Scherer nahm die kurze Blüte der ersten Rot-Blau-Gruppe ihr Ende; sie lebte später in einer Neugründung von 1928 weiter und wirkte über-



2

2
Hermann Scherer, Lena, 1925. Holz bemalt
Photo: Christian Baur, Basel

3

3
Tonio Ciolina, Stilleben, 1966
Photo: Albert Winkler, Bern



haupt in Basel bis in die dreißiger Jahre nach. In der jetzigen Ausstellung ging es jedoch ausschließlich darum, die Mitglieder der ersten «Rot-Blau», die direkt in Kontakt mit Kirchner standen, zu zeigen – vorab die Hauptträger Hermann Scherer und Albert Müller. Es erweist sich, daß Hermann Scherer, der durch Kirchner zur Malerei kam, eben doch als Plastiker die wesentliche Aussage seines kurzen Künstlerlebens tat. Seine bemalten Holzplastiken sind von unerhörter Kraft und hoher künstlerischer Vollendung; die von Kirchner empfangene Anregung zu direkter Arbeit im Material hat Scherer befreit – er durfte sie bei seinem gründlichen handwerklichen Können auch gestrost aufnehmen, ohne dabei die straffe Klarheit der bildhauerischen Konzeption einzubüßen. Albert Müller hat durch Kirchner den Weg gefunden, der seiner eigenen, ursprünglichen Malbegabung gemäß war: Abrücken von kompositorischen Reflexionen und bedächtig ausgewogenem Bildbau, Vertrauen in die Kraft der spontanen Bildschrift und das kühne, sichere Farbempfinden.

Den geheimnisvollen Vorgang, wie künstlerische Impulse von einer Kraftquelle ausgehen, neue Kräfte auslösen und zu eigenen Leistungen anregen, veranschaulichte diese Ausstellung beispielhaft. Dabei waren Auswahl und Aufbau so wenig lehrhaft und trocken systematisch, wie es auch das Verhältnis der Rot-Blau-Künstler zu Kirchner nicht war. Stoff und Präsentation stimmten bei dieser Ausstellung überein.

NB: Soll man es übrigens als ein Kompliment an die immer noch den Bürger attackierende aggressive Aktualität Kirchners werten, daß die Sittenpolizei dem abgebildeten Halbakt die Zustimmung zur Reproduktion auf dem Plakat versagte? chr.

Den Hintergrund von Ciolinas Werk bildet der Kubismus und der durch Miró und Masson begründete linear-ungegenständliche Surrealismus. Das 1927 entstandene Gemälde «Stilleben, Flasche und 'Journal'» dokumentiert erstmals den starken Einfluß des Kubismus. Bereits drei Jahre später hat ihn Ciolina assimiliert, das heißt er bildet die intuitive Ausgangslage für eine persönliche Aussage. «Melone im Mondlicht» (1932), vielleicht das beste Gemälde der ganzen Ausstellung, zeigt in einer intensiv blauen Fläche einen geometrischen Gerüstraum mit einem gleichgestalteten Sockel, auf dem sich in Umrissen gezeichnet die Frucht befindet. Hinzu tritt nun ein neues, wesentliches Formereignis: die Durchdringung des Raumes von organischen, züngelnden Silhouetten in hellem Blau. Das Werk hat Programmcharakter, weil hier Objekt und ungegenständliche Form noch auf einer getrennten Ebene gestaltet werden. Fortan wird Ciolina zu einer Synthese der beiden Komponenten schreiten, die als ein eigentliches Thema sein Œuvre charakterisiert. «Das Bemühen meiner immer rein vorstellungsmäßig entstandenen Bildgestaltung geht dahin,» schreibt er im Katalog, «Bildform und Gegenstandsform ineinander überzuführen und aufgehen zu lassen – ohne daß ein ungelöster Rest übrig bleibt». – Flackernde, züngelnde Formelemente nehmen nun, gleichsam zu Paketen gebündelt, die Mittelfläche eines unbestimmten Raumes ein, im Sinne einer organischen Interpretation des kubistischen Prinzips. (Eine Ausnahme bildet die analytisch-kubistische Periode um die fünfziger Jahre.) – In den letzten Werken ist Ciolina zu einer positiv sich auswirkenden Bildklärung geschritten, die sich durch großflächige, zum Teil intensivfarbene ineinander und übereinander greifende Formgebilde kennzeichnet. J.-Ch. A.

Bern

Tonio Ciolina

Kunsthalle

23. September bis 22. Oktober

Eine Ausstellung, die selbst aus lokaler Sicht keinen günstigen Eindruck hinterläßt. Vielleicht deshalb, weil einerseits die zahlreichen Tuschblätter – «bewußt zeitlos in Stil und Handschrift» (Ciolina) – doch zu sehr abseits vom eigentlichen Werk liegen, und andererseits, weil die für Ciolina bedeutendsten Jahre, nämlich 1932 bis 1934 (Gruppe «Schritt weiter»), im Vergleich zur Zeit von 1950 bis 1967 zu kurz kommen, auch wenn bereits 1952 eine Ausstellung in der Berner Kunsthalle auf diese Periode einging.

Markus Rätz

Galerie Toni Gerber

8. September bis 15. Oktober

Es ist die zweite Ausstellung von Markus Rätz in der Galerie des jungen und initiativen Toni Gerber. Die Werke im vergangenen Jahr waren so etwas wie die Demonstration eines Vokabulars: Banale, typisierte Objekte (Schachteln) und Bewegungszustände (Wellen) wurden als Reliefs in teils dreidimensionaler Vortäuschung fixiert. Die Einfachheit des Formereignisses verbarg einen komplexen Hintergrund. Der Banalität des Motivs entsprach ein hohes qualitatives Moment (die Individualisierung der Form durch die Persönlichkeit des Künstlers),

welches die Verwendungsmöglichkeit nach allen Seiten hin offenhielt. Das hat sich nun in dieser Ausstellung, die Reliefs, Zeichnungen und Serigraphien vereinigt, bestätigt.

In den Zeichnungen werden Gesichtsformen oder Wolken gesetzmäßig zergliedert, multipliziert, in quasi normierte räumliche Elemente aufgeteilt und wieder zusammengefügt. Rätz legt den Akzent auf die Dynamik der Aggregatzustände und zeigt dadurch die zahlreichen Möglichkeiten der Interpretation einer banalen, typisierten Form. Die spezifische Bewertung der Form vollzieht sich folglich durch eine absurde Einfallslogik, die sie ständig in Frage stellt. Je eindeutiger eine Figur ist (zum Beispiel die Silhouette eines bekannten Menschen), um so stärker wirkt sich die Ungereimtheit zwischen Gesamtform und Aufteilung aus, im Sinne einer hintergründigen, subversiven Ironie. Dieser ironische Vorgang kann sich in einer anderen Art auch zwischen verschiedenen Gebilden offenbaren, zum Beispiel in der Verbindung zweier Gesichtsilhouetten oder Wolkenformen durch einen Schlauch. Bald ist der Schlauch gemalt, bald tritt er als Gegenstand aus dem Bild heraus. Hier wird nun ein weiteres Problem ersichtlich: jenes der verschiedenen Realitätsebenen, die, oft gänzlich kongruent, spielerisch ineinandergreifen. Der «Besuch» (1967) besteht aus drei Schichten. Auf einer türkis-hellblauen Platte ist ein Wolkenfragment mit rosa-grauem Rand gemalt. Ein weiteres Wolkenfragment wächst, illusionistisch begonnen, dreidimensional aus der Fläche, während das dritte als Freiplastik in den gleichen Farben aus dem Boden ragt.

Das Werk von Markus Rätz hat sich seit der letzten Ausstellung verdichtet. Es überzeugt.

J.-Ch.A.

Zürich

Paul Schuitema

Kunstgewerbemuseum

22. September bis 22. Oktober

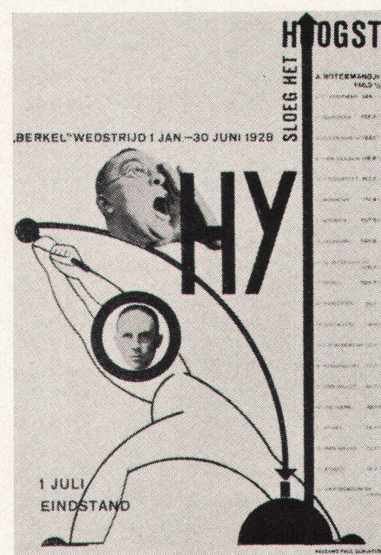
Der holländische Graphiker Paul Schuitema feiert in diesem Jahr seinen 70. Geburtstag. Ihm zu Ehren ergriff Richard P. Lohse die Initiative, um eine Ausstellung des Lebenswerks von Schuitema im Kunstgewerbemuseum Zürich zu organisieren, die von Hans Neuburg eingerichtet wurde, der auch das Plakat im avantgardistischen Geist Schuitemas entworfen hat.

In dieser Schau werden vorwiegend Werke aus den dreißiger Jahren gezeigt, aus einer Periode also, da Schuitema zu-

sammen mit Piet Zwart das Gesicht nicht nur der holländischen, sondern auch der europäischen Gebrauchsgraphik wesentlich beeinflusste. Wie Schuitema im Katalogvorwort selbst schreibt, durchdrang das Bewußtsein, neue Leitbilder zu schaffen, ihre ganze Lebenshaltung. Beide, Zwart und Schuitema, waren Revolutionäre, die sich mit allen Problemen der Umwelt beschäftigten. So wandte sich Schuitema beispielsweise neben der Graphik photographischen, filmischen und formgeberischen Aufgaben zu, die alle etwas Zukunftssträchtiges aufweisen, wenn ihr heute vielleicht auch ein gewisser Zug des Überholtseins anhaftet. Das spürt man in dieser Ausstellung deutlich, in der allerdings die rein gebrauchsgraphischen Arbeiten, zum Beispiel diejenigen für die bekannte holländische Waagenfabrik P. van Berkel, in stilistischer Hinsicht eine durchaus eigenständige, originale Note haben und von jungen Graphikern sehr geschätzt werden.

Eine besondere Stellung in der Präsentation von Schuitemas Werken im Kunstgewerbemuseum nimmt das Syst-o-Color-Buch ein; es ist in einer stattlichen Reihe von Einzelblättern an der Rückwand sichtbar gemacht worden. Bei diesem Syst-o-Color handelt es sich um ein Instrument zur Farbbestimmung auf Distanz, ohne jede emotionelle Einwirkung, um ein Manual, mit dem jeder Farbbeschäftigte umgehen kann. Auf Grund der Basisfarben Rot, Gelb, Blau, Schwarz und einer Grautonleiter wurde zusätzlich ein Vollton die Reihe von 10000 Farbtönen aufgebaut, die in immer wechselnden Kombinationen 30000 Farbfelder ergeben. Die Farben tragen keine Namen, sondern eine logische Codenummer. Anhand dieses Schlüssels kann selbst der Farbenalphabet jeden Farbton zerlegen und exakteste Farbbestimmungen vornehmen. Da die Farben kodifizierbar sind, können mit diesem System Tondifferenzierungen und -bestimmungen vorgenommen werden. Mit diesem Farbrasterbuch verständigen sich Drucker, Textilfabriken, Farbenlieferanten usw. einerseits und Graphiker, Architekten, Raumkünstler, Dessinateure, Modeschöpfer, Stylisten usw. andererseits in rasch funktionierender, narrensicherer Weise. Allerdings bedingt diese Zusammenarbeit den Besitz des Syst-o-Color-Schlüssels für beide Teile.

Schuitema zeigte im Kunstgewerbemuseum nicht nur die hervorragenden graphischen Arbeiten zwischen 1920 und 1930, sondern auch plastische Buchstaben- und Standphotos einiger Filme, wie «Die Markthallen von Paris», «Maasbrücken» und «Partisanenland», ferner Großphotos eigener Aufnahmen, selbst entworfene Sitzmöbel und Architektur-



Paul Schuitema, Prospekt für P. van Berkel Ltd., Rotterdam, 1928

programme. Bezeichnend für Paul Schuitemas Einstellung zu seinem Beruf ist folgender Satz: «Es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß die damals [in den dreißiger Jahren] entstandenen Arbeiten eine neue Formmode waren. Heute nennt man uns Pioniere, aber wir haben uns niemals als Pioniere betrachtet, obwohl wir selbstverständlich Pionierarbeit leisten wollten, die die Dinge klarstellt. Wir wollten keine Eroberungen machen, aber feststellen, daß die ganze Gesellschaft sich in Veränderung befand.»

H. N.

Shokin Furuta. Abstrakte Pinselzeichnungen aus dem Geist des Zen

Kunsthhaus

9. September bis 8. Oktober

Ein glücklicher Zufall, das heißt Eva van Hoboken, die in Japan künstlerischen Goldadern nachgeht, hat dem Kunsthaus eine kleine Sammlung von Tuschzeichnungen in die Hände gespielt, die in einer kleinen Ausstellung mit allen positiven Vorzeichen der Übersehbarkeit den – natürlich nicht sehr zahlreichen – Kunstfreunden zugänglich gemacht worden sind. Kleine Blätter, die eine intensive Atmosphäre der Zusammengehörigkeit erzeugen und bezeichnenderweise die Räume füllen.

Die Blätter, unter denen einige wenige auf Goldgrund wie stille Preziosen wirken, sind vom Autor her – wir sagen ausdrücklich nicht Maler, denn das verschwiegen Dichterische ist ebenso präsent wie das rein Optische – nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Es sind monologische, aus unmittelbarer Beziehung zu den im Menschen ruhenden Naturkräften und aus Meditation entstandene

Aufzeichnungen, kalligraphische Auslösungen einer zufriedenen, aber nicht selbstzufriedenen Natur, deren Sinn in ihnen selbst liegt. Wehrli hat es in vorzüglicher Weise im Vorwort des Kataloges ausgesprochen: «Diese Blätter sind nicht als Kunstwerke gewollt, sind vielmehr Teil eines Lebens der Betrachtung. Daß sie zu anderen sprechen und warum, bleibt ihr Geheimnis und das ihres Verfassers. Sie werden es auch nicht übel nehmen, wenn einer kommt und sie als Gekritzel bezeichnet.»

Nun sie einmal im Licht hängen, geht eine magische Wirkung von den Blättern aus. Man kennt die Tuschzeichnungstechnik mit dem tiefen Schwarz und den hellen Stellen, an denen das Papier die Tusche zufällig nicht aufgenommen hat. Hier ist oder scheint alles «richtig», weil und obwohl es ohne Absicht, sondern aus Einsicht geschieht. Alles wirkt zusammen: die Hand mit allen psychophysischen Impulsen, das Material, ja man glaubt, auch die Luft. Was entsteht, sind Formgebilde, nicht Form. In Europa hat Itten in ähnlicher Weise seinen Kräften freien Lauf gelassen und Bissier. Ein Mann wie Furuta, der primär ein buddhistischer Gelehrter ist, läßt das alles mit der größten Natürlichkeit entstehen. Intuitiv – aber die Hand ist auch vom Geist geführt und von inneren Bildern, die gleichsam durch Belichtung sichtbar werden.

Wie weit bei Furuta eine persönliche Schrift vorliegt, ist schwer zu sagen. Man spürt die Tradition, man spürt aber auch, daß es gerade die Tradition ist, die – in diesem Fall wenigstens – das Schaffen frei macht. Schrift, Zeichen, Bild – hier sind die drei Möglichkeiten vereint. Nichtkunst wird zu Kunst und umgekehrt.

H.C.

Richard Paul Lohse

Galerie Renée Ziegler

23. September bis 4. November

Die Ausstellung, seit derjenigen von 1962 im Zürcher Kunsthaus die erste größere Einzeldarstellung in Zürich, vermittelt sehr starke substantielle, anregende Eindrücke. Mit fünfundzwanzig aus neuerer und neuester Zeit stammenden Werken ein rundes Ensemble kleiner und großer Formate, die sich in den Räumen der Galerie ganz ausgezeichnet entwickeln und ausleben. In der so gar nicht puritanischen, in Proportion und Detail etwas spätdiedermeierlichen Architektur, in der die Bilder nicht optisch offeriert werden, sondern natürlich in undefinierbarer räumlicher «Wärme» ihr Leben führen. Das Strenge und – um es gleich zu sagen – das sehr Heutige der Malkompositionen Lohses erhält in dieser Konfrontation

Akzente, durch die neben der Radikalität auch der Zusammenhang mit Traditionellem sichtbar wird.

Lohse – ein wahrer «rocher de bronze» in einem im weitesten Sinn libertinistischen Zeitalter – verfolgt seit Jahrzehnten bestimmte Bildprinzipien. Er läßt sich weder vom Material, noch vom plötzlichen Einfall, noch von der Wollust, Schocks zu versetzen, hinreißen. Was er vor sich sieht, ist die Größe der höheren Einfachheit (im Anschluß an den Begriff der höheren Mathematik), die nichts mit Simplität zu tun hat. Geistige, ins Bildnerische umgesetzte Prozeduren – Progression, In-Beziehung-Setzen von Mengen, Gruppenbildungen, Konfrontation von Farbformen und Farbenergien – sind für ihn zugleich bildnerische Bauprinzipien und Bildthemen. An die Stelle einer der Willkür offenen optischen Emotion setzt Lohse die klar zu definierende Skala von Elementartatsachen und Elementarvorgängen, die gegenüber dem generellen Emotionalismus nur deswegen begrenzter erscheint, weil sie übersehbar und in ihren Grundformen (rechter Winkel, Quadrat usw.) geläufig sind. Zu ihnen tritt die Skala der reinen Farben – mit höchster Präzision und dadurch intensiver Wirkung mit Ölfarbe auf Leinwand aufgetragen und unter Verzicht auf individuelle Innerdifferenzierung –, die auf stärkste Intensivierung angelegt sind. In den Bildern liegt eine Form- und Farbenlehre beschlossen, die Lohse einmal in einem Lehrbuch niederlegen sollte, wie es Arnold Schönberg für seine musikalische Sprache getan hat. Noch eine Parallele zu Schönberg: hier setzt das Pädagogische unmittelbar über in die Kategorie des Ethischen.

Die Rationalität ist jedoch nur eine Seite der bildnerischen Arbeit Lohses. Sie ist von ihr aus bestimmt, von ihr aus sind unendliche Ausprägungen formaler und farbiger Kombination gegeben, aus denen sich in primär geistigen Vorgängen die Wahl der Mittel ergibt; kontrolliert, diszipliniert, intensiviert. Mit allen Möglichkeiten und Gefahren, die die Natur in die Species Mensch gelegt hat. Neben den großen Komplex des Rationalen tritt aber der nicht minder große Komplex des Intuitiven. Vor dem Bild als Ganzem tritt das theoretische Fundament als eine Art Vorgeschichte zurück. Wie die Mittel zusammengebunden sind, welche Wahl der elementaren geometrischen Formen und Beziehungen vollzogen wird, hierin liegt das entscheidend Künstlerische, wobei festzustellen ist, daß es sich um ein Künstlerisches in konservativem Sinn handelt, wie Lohse selbst sagt, und das wir variieren: das Künstlerische in zeitlosem Aspekt oder in der Synthese von zeitlos und zeitbestimmt. Es rauscht nicht brünstig, sondern es pulsiert, nicht

weniger geheimnisvoll oder leidenschaftlich. Die tiefe innere Unruhe, das natürliche und notwendige Ingrediens des Kunstwerks, des künstlerischen Menschen überhaupt – auch das Gemessene und Strenge erhält von ihr entscheidende Impulse.

Daß Harald Szeemann dem Katalog einen besonders klaren, inhaltsreichen Beitrag beigezeichnet hat, sei mit ausgesprochenem Vergnügen vermerkt.

H.C.

Max von Moos

Galerie Colette Ryter

12. September bis 31. Oktober

Die Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des Luzerner Malers Max von Moos – er ist vor einiger Zeit mit dem Luzerner Kunstpreis ausgezeichnet worden, wobei Max Bill die treffende Laudatio hielt – war auf das Schaffen der letzten zwanzig Jahre konzentriert. Es ist die Produktion der Nachkriegszeit, der viele Jahre surrealistischer Darstellungsweise vorangehen. «Auch heute» – sagt von Moos im kleinen, schönen Katalog – «empfinde ich noch so, aber seit der Atombombe von Hiroshima wird unsere nackte Existenz in bisher nicht gekanntem Maß in Frage gestellt. Eine Zeitlang glaubte ich, diese neuen Ängste und Hoffnungen nur mit ungegenständlichen Mitteln darstellen zu können. Aber dann wandte ich mich wieder der figurativen Malerei zu, weil in ihr das menschliche Schicksal unverhohlener zum Ausdruck kommt.»

Natürlich hat von Moos' neue figurale Malerei nichts mit landläufigem Naturalismus zu tun. Sie ist bestimmt von Vorstellungen aus Wach- und Schlafträumen. Sie «versetzt» den Menschen, seine Teile und die Dinge. Sie schlägt das Buch des Dämonischen, des Quälenden und Schrecklichen auf. Sie zeigt nicht nur die Formen, sondern ebenso die Kräfte, die die Dinge der Wirklichkeit versetzen. Den Zusammenstoß und vor allem das Netz der diabolischen Kräfte.

Das klingt literarisch und politisch. Aber es wird künstlerisch, vielleicht weil (auch und gleichbedeutend) das Prinzip Hoffnung die Vorstellungen von Moos' erfüllt. Von hier aus ist die künstlerische Realität der Bilder bestimmt: ihre male- rische Kraft, die gestaltende Lebendigkeit der Farbsubstanz, die Formung der aus Wirklichkeit und Vision entstehenden Figuren und Figurenteile, das Bildgewebe der räumlich ineinandergreifenden Teile. Hier, im Bereich des künstlerischen Tuns, das vom Manuellen verwirklicht wird, erweist sich der hohe Rang, den der Maler Schritt um Schritt erreicht hat.

Vieles ist in den Bildern da: Klee, Picasso, Brauner, in früheren Werken surrealistische Vorbilder. Aber gleichsam mit einem Handstreich entsteht die eigene Ausprägung. Nicht mit individualistischem Trick, sondern von der Natur von Moos' aus, der ein primärer Typus ist. Er hat keine Ersatz- oder Zusatztechniken nötig, die Farbe bleibt unerschöpfliches Urmaterial. Schweres, manchmal dumpfes Urmaterial, wie Form und Komposition oft gedungen erscheinen. Aber Bilder wie «Werkstatt des Lebens» von 1956 oder «Beschattetes Revier» von 1966 und viele andere wachsen aus der Dumpfheit zur Freiheit.

Von Moos ist in Luzern fixiert. Er selbst ist weltläufig im freiesten Sinn, offen, produktiv resorbierend, original. So voll von Lebenssäften diese Malerei ist – und so aktuell –, so sehr braucht es Zeit, bis es bemerkt wird. H.C.

Walter Strack

Galerie Palette

1. bis 28. September

Walter Stracks in der Palette gezeigten zwanzig Bilder verschiedener Formate sind gleichförmige Variationen eines Bildthemas, genauer gesagt einer Manier: Auf Schrägstreifen in hellen Modetönen sind ebenso flächig Menschenfiguren in vereinfachter, umrißbestimmter Darstellung gesetzt (in einem Fall auch in flächenhaftem, asymmetrischem Relief), in der Haltung jugendlich, elegant bis zum Magazinsexuellen. Das Graphische herrscht vor. Man kann sich gut die Anwendung im Bereich des Plakates vorstellen.

Die Bilder sind sauber gearbeitet, Absicht und Ergebnis stimmen überein, sie sind freundlich, anzüglich und gewiß brauchbarer Wandschmuck. Aber – wenigstens das, was man in den Bildern aus den Jahren 1965 bis 1967 sah – Strack bleibt zu sehr beim einmal gefundenen Rezept und gerät damit ins Monotone. Zu starke Ausnützung eines gefundenen, nicht allzu ergiebigen Bildtypus.

Strack, 1936 in Frankreich geboren, hat seine Ausbildung an der Zürcher Kunstgewerbeschule durchgemacht, sich auch an internationalen Ausstellungen beteiligt und war mehrere Male schweizerischer Stipendiat. H.C.

Zehn Schweizer Plastiker

Globus an der Bahnhofstraße,

14. September bis 21. Oktober

Sehr lobenswert, daß die Direktion des Globus anläßlich der Eröffnung des

Egenderschen Neubaus auch der freien bildenden Kunst einen Platz zur Verfügung gestellt hat; auf der Dachterrasse, auf der man eigentlich das Restaurant erwartet, es aber nicht findet. Suzanne Bollag hat zehn Bildhauer ausgewählt, von denen fast jeder mit mehreren Werken vertreten ist. Nach dem optischen Trubel in den Verkaufsebenen wird der Besucher in eine andere, ruhigere optische Gegend geführt. Viele von den Zehntausenden, die sich auch auf die Terrasse schleusen lassen, werden mehr oder weniger zum ersten Mal den modernen Plastiken begegnet sein. Es war Interesse zu bemerken, keine Opposition. Mit der Aufstellung der Werke hat man es sich etwas leicht gemacht. Sie stehen wie in einem Ausstellungssaal, bei dem statt der Decke der freie Himmel da ist. Das gibt gute, wechselnde Lichtwirkungen; die Werke selbst wirken aber in der Relation zum Meer der Dächer, über die der Blick automatisch gleitet, und zur Höhe des Himmels eher klein, verloren; anders als bei der Aufstellung auf Plätzen oder in einem Park. An dieser Stelle, im Warenhauskomplex, wäre es vielleicht interessant gewesen, die Figuren mit Freiluft-Verkaufsgegenständen zu konfrontieren, deren der Globus ja viele anbietet.

Ausgestellt waren Arbeiten von Benazzi, Christen, Fischli, Annemie Fontana, Willi Gutmann, Oedön Koch, Walter Linck, Bernhard Luginbühl, Josef Staub und Arnold Zürcher. Das Ganze wirkte respektabel, ohne daß qualitative (Tagess-)Raketen zum weiten Himmel aufstiegen. H.C.

Lund

«Superlund»

Konsthall

14. September bis 29. Oktober

Lund ist eine kleine Stadt, fast ein Vorort der drittgrößten Stadt Schwedens, Malmö. Doch Lund ist das kulturelle Zentrum des südlichen Teils dieses nordischen Landes.

Lund lebt von seiner Universität, die 16000 Studenten hat. Sie gibt der Stadt ihr Gepräge, und das ist mit ein Grund, daß die «Konsthall» dieses Ortes von großem Einfluß auf das ganze Land ist. In ihrer Weltoffenheit genießt die Kunsthalle Lunds weit über die Grenzen Schwedens hinaus einen hervorragenden Ruf. Moderne und modernste Strömungen der Gegenwart werden hier registriert und popularisiert.

In diesem Jahr nun feiert das Museum das Jubiläum seines zehnjährigen Bestehens.

Eje Höggestätt, der Direktor der «Konsthall», hat diesen Anlaß benützt, um eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung darzubieten, wenn man will: eine gefilterte Biennale in übersichtlichem Ausmaß. Sie wurde unter die Überschrift «Superlund» gestellt, und im Untertitel heißt es: «Un panorama du présent – une philosophie du futur.» Eje Höggestätt selbst sagt von ihr: «Superlund ist die letzte wichtige Ausstellung, die ich als Direktor von Lunds 'Konsthall' arrangiere. Sie hat mehr gekostet als jede vorangehende Ausstellung ... Sie zeigt, was, wie wir glauben, Lunds 'Konsthall' zu präsentieren fähig ist.»

Pierre Restany, bekannter französischer Kunstkritiker und Wortredner der Pop-Art, hat bei der Auswahl der Werke mitgeholfen. Und er hat einen Katalog geschrieben, der Form und Ausmaß eines Pocket-Books angenommen hat. Zusammenfassend werden darin, in der Art eines philosophischen Bekenntnisses, die vielfältigen schöpferischen Tendenzen in der Gegenwart zusammengefaßt. Es würde zu weit führen, auf die Vielfalt des Dargebotenen, das alle möglichen (und manche als unmöglich erachteten) Formen der darstellenden Kunst, aber auch architektonische und urbanistische Entwürfe der zukünftigen Welt umfaßt, im einzelnen einzugehen. Die Hauptgruppen sind unter die Überschriften «L'image de l'homme», «Les espaces privilégiés» und «La recherche opérationnelle et le décor quotidien de la vie» geordnet. Den eigentlichen Ausblick auf eine «gestaltete Welt von morgen» bietet die Sektion «L'architecture prospective et les villes de l'avenir».

Wer die hochinteressante Ausstellung durchschreitet, die auch dort noch anregend wirkt, wo der einzelne vielleicht Widersprüche anmeldet oder «nicht mehr mitmacht», entdeckt sehr bald: die zeitgemäße (und von der Zeit so dringlich geforderte) Kunst hat sich der Fesseln der geometrischen Dogmatik (oder des Dogmas des rechten Winkels), das sie so lange geduldig trug und ertrug, entschlagen. Das Figürliche ist in neuer Form, als Pop-Art verkleidet, in die Kunst zurückgekehrt, und vor allem das formale Gestalten hat sich neue Bereiche erobert, vor allem das Feld der Architektur. Wesentlich erscheint auch, daß die Grenzen zwischen den verschiedenen Ausdrucks- und Darstellungsarten, die man im 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit so viel Fleiß zu spezifizieren suchte (Stilleben, Abstraktion, Konstruktion, Bildnis, Landschaft, Ornament usw.), heute völlig ineinander verschmelzen. Es fällt oft geradezu schwer, die Dinge irgendwo einzuordnen. (Hier sei an den Fall Kemeny erinnert: ihn hat Michel Ragon, hervorragender französi-

scher Kunstkritiker und einer von Kermens größten Förderern, als Maler klassiert, doch wurde er an der Biennale mit dem Preis für Plastik bedacht ...)

Die Vielfalt dessen, was man in Lund betrachten kann, schafft wirklich neue Perspektiven fürs schöpferische Gestalten. Daß beim Spiel mit dem Neuen, daß beim Experiment mit dem Zukünftigen nicht jeder Einfall, nicht jede Leistung überzeugend ist und sein kann, hat man hinzunehmen. Viel entscheidender ist, daß hier eine neue künstlerische Grundwelle entsteht, die umfassend wirkt und die «das Offizielle», das bereits wieder zur Konvention Gewordene am (einstmals) Modernen, aus den Angeln hebt. In Lund kann man alle Sprachen hören, das ist symptomatisch. Erstaunlich viele Beteiligte aus den Oststaaten sind gekommen: bis vor kurzem war bei ihnen die «experimentierende Kunst» noch verdammt. Wo diesen Beobachtern aus den Ostländern die Sprachkenntnisse fehlten, verständigten sie sich mit den Künstlern aus der westlichen Welt mit Gebärden: das liegt ganz in der Tendenz zu einem pluralistischen Stil, der jede schöpferische Gestaltung auf Teilgebieten als Prozeß eines Ganzen begreift. Das «Gesamtkunstwerk» gewinnt heute neue Bedeutung. Auch die Architektur wird (wieder) als Kunst erkannt und anerkannt.

Noch immer baut die Menschheit am «Turm zu Babel»; ihre Werke weisen über sie selbst hinaus. Vielleicht wird dieser Turmbau am Ende doch nicht, wie zu hoffen wäre, in einer totalen Sprachverwirrung enden, sondern zur Gemeinsamkeit in der Vielfalt führen.

Von den Ausstellern besonders zu erwähnen sind: der Bildhauer César (1921), Constantin Xenakis (1931) und Nicolas Schöffer (1912), die Gestalter farbiger Mobiles, sowie Eugenio Carmi und Yona Friedman. Die Schweiz ist durch Walter Jonas (1910) vertreten; er stellt (auf Einladung) vier Maquettes der Intrapolis aus.

W. J.

Zeitschriften

Stadtwelt

5 Millionen Einwohner hat die Schweiz in den nächsten 50 Jahren zu behausen. Diese lapidare Aussage meint: wir müssen in einer Generation erledigen, wozu die Vorfahren Zeit hatten, seit Caesar ihnen nahelegte, zu Hause zu bleiben. Und die schönsten Plätze haben sie uns schon weggenommen.

Nun, noch verzagen Architekten und Planer nicht; das benötigt nur 10% des Ackerlandes, die Bauindustrie verfügt über ungenutzte Kapazitäten, und die Planerausbildung wird bereits den Erfordernissen angepaßt.

Weniger ruhig glauben unsere Nachbarn diesen Aufgaben entgegensehen zu können. Die Weltbevölkerung wird sich bereits in 30 Jahren verdoppeln. 150 Millionen Amerikanern muß mit ihren Autos bis im Jahre 2000 ein Unterkommen verschafft werden. 20 Millionen Engländer müssen in den Städten, in denen heute schon 90% der Bevölkerung lebt, untergebracht werden. Denn in den Städten wird sich diese Bevölkerungsakzeleration abspielen.

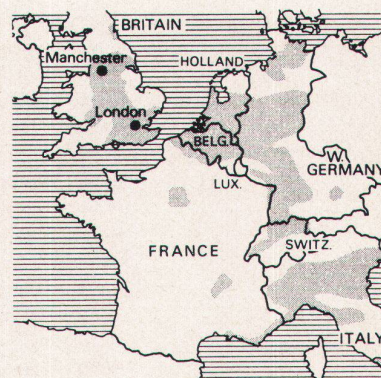
Allen Vorbehalten zum Trotz mag man von der «Unwirtlichkeit unserer Städte» reden oder feststellen: «Die Zusammenballung der Bevölkerung ... betrachten wir ... als einen besonders gefährlichen Vorgang»; in der Stadt versammeln sich die Neubürger, und in den größten Städten die meisten.

«Das Zeitalter der Megalopolis kommt über uns», leitet *«The Economist»*, 8. Juli 1967 (GB), einen Bericht von Barbara Ward ein: «Städte für 3 Milliarden Menschen.» Die besondere Bedeutung dieser Untersuchung, die im Kontext einer für unsere Verhältnisse erstaunlichen Beschäftigung der englischen Öffentlichkeit mit den Problemen der Stadtentwicklung steht, ist die umfassende Darstellung der Probleme und die Bemühung um neue Lösungsversuche zu würdigen.

Die Überlegungen gehen davon aus, daß bis im Jahre 2000 50% der Erdbevölkerung, die sich bis dann verdoppelt haben wird, in Städten über 100000 Einwohner leben werden.

Barbara Ward erkennt, daß dieser Verstädterungsprozeß den Lebensumständen der Menschheit entspricht und nicht aufzuhalten ist. «Auswahl, Wechsel und Mobilität sind die Elemente des modernen städtischen Lebens»; sie schufen die Metropolis, und sie ziehen immer neu Scharen von Menschen in die Stadt: Menschen und ihre Automobile, die mit ihrem Auftreten, mit dem Nutznießen von Wahlfreiheit und Mobilität, Wahlfreiheit und Mobilität immer stärker einschränken. Denn dieser Zuwachs «muß in und um existierende städtische Gebiete gedrängt werden, die oft bereits heute bis zur Erstickung überfüllt scheinen».

Die Entwicklung der modernen Großstadt hat eine Richtung genommen, in der sich ihre Kräfte gegen ihre Vorteile wenden. Die Separierung von Arbeit und Wohnen hat die Stadt ausfließen lassen in die Landschaft. Weit ausgedehnte Stadtlandschaften sind entstanden,



Die europäische Megalopolis. Aus: «The Economist»

den, ausgestreute Städte: Megalopolis. An den großen Seen der USA, ihrer Atlantikküste, zwischen London und Manchester, Antwerpen und Gent, an der Bucht von Tokio beginnen sich die Konurbationen zu überlappen. Die Agglomerationen wachsen 100mal so schnell wie mittlere Städte. In diesen Stadtgefügen erzeugen die Bewegungen, die aus der Wahlfreiheit und Mobilität ihrer Bürger resultieren, immer größere Hindernisse und Schwierigkeiten.

«Es ist nicht nötig, nachzuweisen, wie die bestehende Struktur der Städte, mit ihren überfüllten Arbeitszentren und immer ausgedehnteren Schlafstätten, das Ideal der Leicht-Erreichbarkeit ad absurdum führen.» Das Auto fügt noch ein ironisches Paradoxon hinzu. «Theoretisch erteilt es der Familie eine außerordentliche Macht der freien Wahl über die persönliche Mobilität. Sein Anreiz hat sich sogar bei den puritanischen und kollektiven Russen als unwiderstehlich gezeigt. In der Praxis, in einer zunehmenden Zahl in die Städte gepackt, welche in der Ära vor dem Automobil erstellt wurden, ist es zu einem der Hauptarchitekten der Immobilität geworden, indem es in den Stoßzeiten die Hauptadern verstopft, die Nebenstraßen mit schwerem Verkehr belastet, die ruhigen Plätze füllt und Haufen über Haufen Metall an jeder Kurve hinterläßt.» Und dieser Zustand liegt noch vor dem Moment, da in den neuen Städten die Zwei-Auto-Familie zur Norm wird.

Während die Begrenzung der Mobilität alle Stadtbewohner beeinflusst, gibt es Folgen der heutigen Stadtstruktur, die kleinere Gruppen bedeutend empfindlicher trifft. «Wo immer die alten Arbeitsgebiete an den Hauptstraßen und in alten Häusern verlassen werden – im Zentrum der Stadt, im inneren Ring der Vorstadt –, hier ist es, wo die Armen bleiben oder ankommen, wenn die besser Situierten weitergezogen sind.»

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Ben Nicholson Aargauer Künstler Sammlung Hans Purrmann. Graphik	7. Oktober – 12. November 25. November – 31. Dezember 15. Juli – 12. November
Ascona	Galerie 6	Walter Sautter	4. November – 2. Dezember
Basel	Galerie Castelnovo Kunstmuseum. Kupferstichkabinett Kunsthalle Museum für Volkskunde Museum für Völkerkunde	Marianne von Werefkin Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach Varlin – Handzeichnungen alter Meister Basler Fasnacht Ikatgewebe aus Indonesien Orienthandel im Altertum Europäische Seiden und Samte	18. September – 11. November 4. November – 7. Januar 28. Oktober – 26. November 27. Oktober – 20. Dezember 4. Februar – 31. Dezember 6. Oktober – 17. März 3. September – 31. Dezember
	Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Adolf Fleischmann Impressionisten Jean-François Comment Geissberger – Van Cuylen	21. Oktober – 24. November 3. Oktober – 18. November 14. Oktober – 11. November 1. November – 30. November
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Anlikerkeller Berner Galerie Galerie Toni Gerber	Hans Berger Otto Nebel Hans Zulauf Luigi Crippa Antonio Calderara – Christian Megert Calderara – Fontana – Manzoni – Paul Wunderlich	11. November – 7. Januar 28. Oktober – 26. November 5. November – 28. November 27. Oktober – 30. November 20. Oktober – 20. November 25. November – 31. Dezember
	Galerie Haudenschild + Laubscher Galerie Verena Müller	Morgan-Snell Carl Rösch Fred Stauffer	13. Oktober – 13. Dezember 27. Oktober – 19. November 24. November – 22. Dezember
Biel	Galerie Socrate	Alain-Jean Zerbini	4. November – 29. November
Brig	Galerie Zur Matze	Otto Durmüller	28. Oktober – 23. November
Burgdorf	Galerie Bertram	Erwin Heyn – Frank Wohlfahrt Bruno Bandi	21. Oktober – 12. November 25. November – 17. Dezember
Carouge	Galerie Contemporaine	Walter Mafli	9. November – 29. November
Eglisau	Galerie Am Platz	H. R. Sieber	9. November – 4. Dezember
Epalinges	Galerie Jeanne Wiebenga	Luigi Montanarini Graveurs yougoslaves	21. Oktober – 16. November 18. November – 11. Dezember
Frauenfeld	Bernerhaus	Junge Thurgauer Künstler	5. November – 25. November
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire Galerie Du Bourg	Art roman bourguignon. Photos Peter Wullimann	21. Oktober – 19. November 24. November – 24. Dezember
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Galerie Engelberts Galerie Motte Galerie Zodiaque	Graveurs yougoslaves contemporains Jean Lecoultre René Barbay – Edna Lumb Jean-Claude Stehli	16. September – 12. November 26. Oktober – 2. Dezember 14. November – 1. Dezember 3. November – 23. November
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Claude Loewer	4. November – 19. November
Lausanne	Galerie des Beaux-Arts Galerie Maurice Bridel	Léo Fiaux Jacqueline Oyexà Louba Buenzod Giorgio Valenzin Louis Soutter	20. Oktober – 3. Dezember 2. November – 22. November 23. November – 13. Dezember 16. November – 9. Dezember 9. November – 16. Dezember
Lenzburg	Galerie Alice Pauli	Fritz Strebel	4. November – 3. Dezember
Locarno	Galerie Rathausgasse	Ugo Zaccheo	9. November – 21. Dezember
Lugano	Galerie Marino	Yargo de Lucca	2. November – 30. November
Luzern	Galerie Europa Kunstmuseum Galerie Räber	Luginbühl – Tinguely Ernst Schurtzenberger	29. Oktober – 26. November 23. Oktober – 31. Dezember
Neuchâtel	Musée d'Ethnographie	175 ans d'Ethnographie à Neuchâtel. Art nègre	18. Juni – 31. Dezember
Pully	Galerie La Gravure	Robert Morel. Livres – Odette Ducarre	4. November – 18. November
Rapperswil	Galerie 58	Johannes Itten	22. Oktober – 19. November
St. Gallen	Kunstmuseum	René Auberjonois – Marius Borgeaud – Louis Soutter – Théophil Alexandre Steinlen – Félix Vallotton Charles Orloff Baselbieter Künstler Franz Boezinger Rolf Iseli Heinz Nickel Alfred Glaus – Gottfried Keller Knud Jacobsen Julius Bissier Künstlergruppe Winterthur Felix Kohn Gustav Stettler Hugo Wettli GSMB&K. Sektion Zürich Handzeichnungen alter Meister Graphik der Fauves Das Bilderbuch Hanny Bay – Angelo Brun del Re – Ponziano Togni Werner Alois Weber – Remo Guidi Zürcher Künstler im Helmhaus Afrikanische Plastiken Englische Kunst II. Teil Angel Duarte Alfons Studer Charles Monnier Margot Uetvar Ursula Gansser – Ruth Schloss. Kriegslandschaften in Israel Horst Antes Horizonte II José Ortega Miklos Borsos Kurt Laurenz Metzler Bruno Leber Schweizer Maler von Hodler bis heute Adolf Herbst H. R. Strupler – Maya von Rotz Adolf Dietrich Serge Brignoni – Aranis-Brignoni Lissy Funk – Adolf Funk Oedön Koch Emanuel Jacob Rudolph Küenzi Ruth Wälchli Sam Francis. Lithographien Albert Schnyder	7. Oktober – 19. November 27. Oktober – 18. November 5. November – 26. November 10. November – 27. November 4. November – 29. November 3. November – 30. November 29. Oktober – 18. November 11. November – 4. Dezember 8. Oktober – 12. November 26. November – 31. Dezember 4. November – 29. November 28. Oktober – 19. November 18. November – 10. Dezember 8. Oktober – 19. November 22. Oktober – 16. Dezember 5. November – 23. Dezember 11. November – 7. Januar 1. November – 19. November 22. November – 10. Dezember 23. November – 31. Dezember 1. November – 25. November 11. November – 7. Dezember 27. Oktober – 28. November 13. Oktober – 31. Dezember 4. November – 23. November 10. November – 6. Dezember
Sissach	Galerie Zum gelben Hahn		7. Oktober – 19. November
Solothurn	Schloß Ebenrain Berufsschule Galerie Bernard Galerie Friedrich Tschanz Kunstsammlung Galerie Aarequal Kunstmuseum		27. Oktober – 18. November 5. November – 26. November 10. November – 27. November 4. November – 29. November 3. November – 30. November 29. Oktober – 18. November 11. November – 4. Dezember 8. Oktober – 12. November 26. November – 31. Dezember 4. November – 29. November 28. Oktober – 19. November 18. November – 10. Dezember 8. Oktober – 19. November 22. Oktober – 16. Dezember 5. November – 23. Dezember 11. November – 7. Januar 1. November – 19. November 22. November – 10. Dezember 23. November – 31. Dezember
Thun			1. November – 25. November
Winterthur			11. November – 7. Dezember 27. Oktober – 28. November 13. Oktober – 31. Dezember 4. November – 23. November 10. November – 6. Dezember
Zofingen	Galerie ABC		26. Oktober – 5. Dezember
Zug	Galerie Zur alten Kanzlei		10. Oktober – 18. November
Zürich	Galerie Altstadt Kunsthaut Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Strauhof Helmhaus Galerie Beno Galerie Bischofberger Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke Galerie Coray Galerie Form Gimpel & Hanover Galerie Galerie Chichio Haller Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Kleines Kunst-Kabinett Galerie Konkordia Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli Galerie Palette Galerie Römerhof Rotapfel-Galerie Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg		21. November – 16. Dezember 2. November – 30. November 21. Oktober – 11. November 18. November – 23. Dezember 27. Oktober – 23. November 25. November – 10. Januar 21. Oktober – 11. November 2. November – 28. November 1. November – 30. November 2. November – 2. Dezember
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