

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 10: Mehrfamilienhäuser - Siedlungen

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: 15.04.2025

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

Jakob Burckhardt – Adolf Max Vogt – Paul Hofer: *Reden und Vortrag zur Eröffnung*. 52 Seiten mit 26 Abbildungen. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Band 1. Birkhäuser, Basel 1968. Fr. 10.–

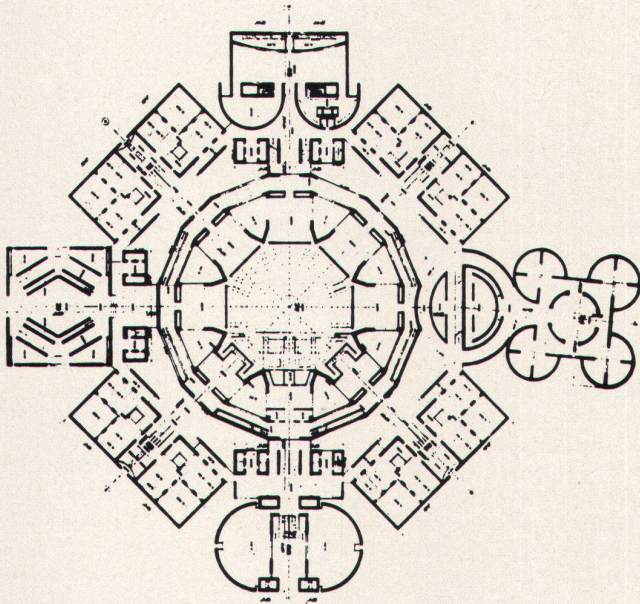
Zeitschriften

Slumsanierung

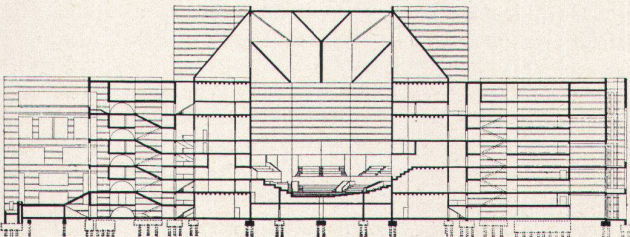
Zodiac widmet seine 17. Nummer der amerikanischen Architektur und Planung.

Aus dem Architekturgeschehen greift die Redaktion die neuesten Strömungen und deren Vorläufer heraus.

Mit einer vorzüglichen Dokumentation dreier Werke Frank Lloyd Wrights: Johnson Administration Offices and Laboratories, Morris Shop, Marin County, wird eine Würdigung des großen Vorläufers zu seinem 100. Geburtstag durch H. Russell Hitchcock verbunden.



National Assembly Building, Plan und Schnitt
Aus: «Zodiac» Nr. 17



Louis Kahns Werk wird in drei Universitätsbauten und den Regierungsbauten in Dacca, Pakistan ausführlich vorgestellt. Den Abschluß des Architekturteiles bilden Arbeiten einiger junger Architekten, die in der Nachfolge Kahns von einigen Kritikern als amerikanisches Pendant zum «Team 10» betrachtet werden.

Die USA-Planungspraxis wird in ihrem zentralsten Problem, dem Urban Renewal, untersucht. Aus einer Reihe interessanter Artikel ragt der Bericht von Richard Hatch: «Urban Renewal in Harlem» hervor. Eine außerordentlich gute Zusammenfassung der wirtschaftlichen und politischen Hintergründe und der sozialen Wirklichkeit der Slumsanierung.

Pfromm

Ausstellungen

Luzern

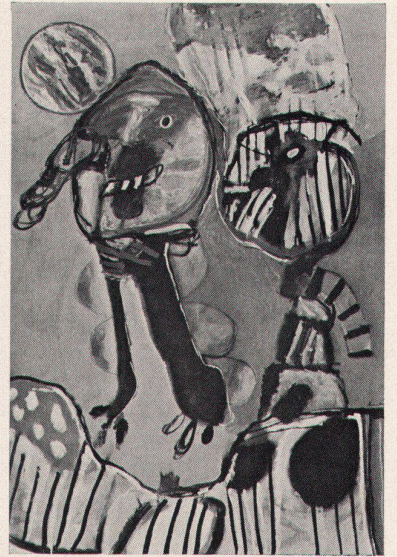
Neue Formen expressionistischer Malerei seit 1950

Kunstmuseum

28. Juli bis 22. September

Man könnte versucht sein, den Tachismus, die Malerei der unmittelbaren Nachkriegszeit, mit einer Art innerer Emigration in Verbindung zu bringen, mit dem Verlangen, nach dem Mißbrauch, den Ideologien und Propaganda mit den Traditionen, Worten und Werten der Vergangenheit getrieben haben, alles neu zu suchen und zu schaffen. Nach dem Zusammenbruch aller vertrauenswürdigen Fügungen und Institutionen und unter der Drohung ungeheurer Zerstörungskräfte konnte dies aber nur im Rückzug auf den innersten seelischen Bereich geschehen. Malerei wurde aus diesem Grunde seismographisches Registrieren und versuchte eine unmittelbare Umsetzung seelischer Energien in optische Mittel bei gleichzeitiger Ausschaltung alles Abbildhaften. Eine Reihe von Künstlern, unter ihnen die Mitglieder der Cobra-Gruppe, haben aber das Figürliche nie ganz aus dem Bild verbannt. Angehörige dieser Gruppe, wie Pierre Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn, Lucebert und Carl-Henning Pedersen, stellen denn auch den wesentlichen Teil dieser Ausstellung, welche expressionistische Tendenzen in der Malerei seit 1950 aufzuzeigen beabsichtigt, «im alten Sinne echte Malerei», wie dies P. F. Alt-haus im Vorwort zum Katalog formuliert.

«Echte» Malerei dürfte sie auch darum genannt werden, weil sie sich nicht distanziiert hinter die den Gegenstand wie



1

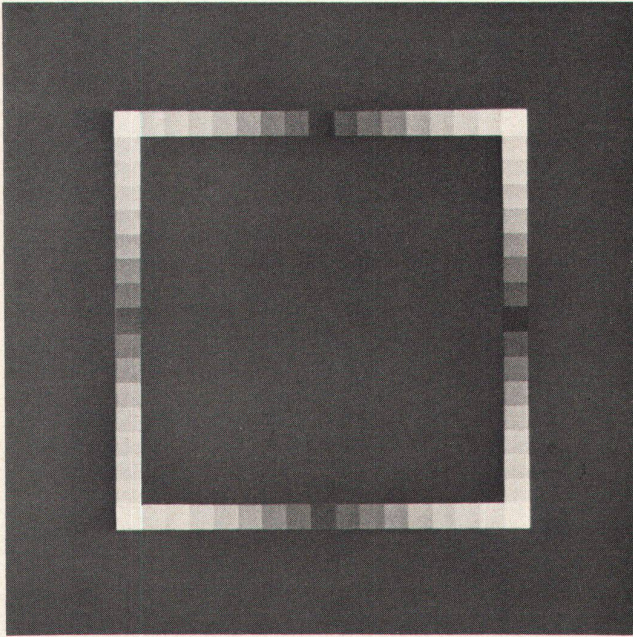


2

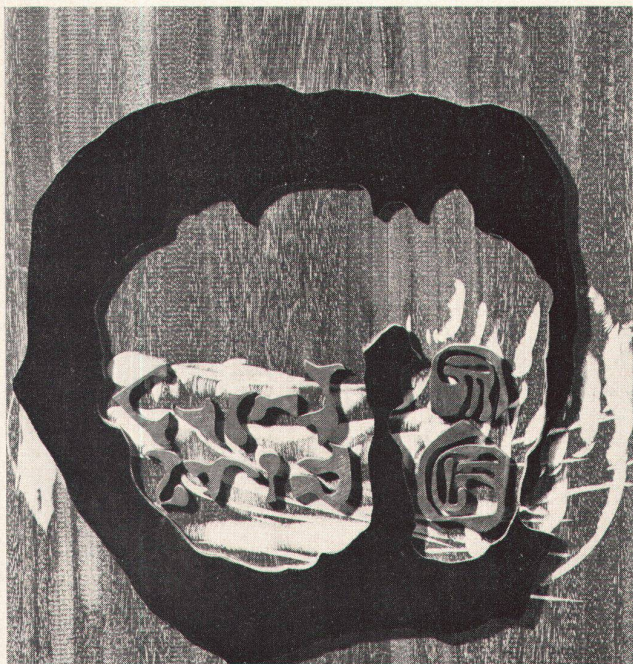
1 Lucebert, *Free with worry*, 1964. Marlborough Fine Art

2 Jean Dubuffet, *Nos châteaux peu denses*, 1957. Galerie Beyeler, Basel

eine undurchdringliche Hülle umspannende Oberfläche verbirgt, sondern souverän über Form, Farbe und Bewegung verfügt. Im Unterschied aber zum Expressionismus etwa der «Brücke»-Maler verkündet diese neue Bewegung nicht, von hohem Sendungsbewußtsein erfüllt, einen neuen, von der Fessel der Konvention befreiten, in der Tiefe seiner Seele verankerten Menschen. Der Mensch, wie er hier in summarischer Reduktion gezeigt wird, beansprucht nicht einen festen Platz; er ist nicht von Leidenschaften getrieben und nimmt nicht Stellung; er ist vielmehr ein anonymes Wesen, ein Bündel unkoordinierter Funktionen, das nicht verantwortlich ist für seine Lebensakte. «L'homme qui n'existe pas», lautet ein Bildtitel von Asger Jorn, und die



1



2

1
Jakob Bill, 1968 No. 5

2
Peter Wullimann, Holzrelief, 1967
Die Galerie Bernard in Solothurn eröffnete ihre Ausstellungssaison mit Werken des jungen Grenchener Künstlers Peter Wullimann (31. August bis 2. Oktober). Wullimann kommt von der Typographie her. Über Linol- und Holzschnitte führte seine Entwicklung zu zeichenhaften Flachreliefs in Holz mit sparsam verwendeten Farben

Köpfe, etwa von Appel, sind wie Hohlkörper, die sich zu entleeren scheinen. Der Maler selber nimmt aber insofern Stellung, als er den Menschen als ein unfreies Wesen darstellt, ausgeliefert etwa der Tatsache, daß es Kriege gibt, wie dies Edouard Pignon und Antonio Saura

formulieren. Der Mensch ist der Leere des Raumes ausgesetzt, vor der nichts bestehen kann als ein auf rudimentäre Umriss zurückgeführter Gorillaschädel (Francis Bacon). Das Bild des Menschen verwischt sich zur bloßen Spur, irgendwo in den Sand gezeichnet oder auf hinfalliges Material geritzt (Dubuffet), wie denn die Maler immer wieder Symbole dafür finden, daß Leben jederzeit auslöscherbar ist und zu bloßem Abfall wird. Wilfrid Moser sieht dies im Bild der Straße («Métro», Assemblage-Peinture); vor Ger Latasters Gemälden stellt sich die Assoziation von rinnendem Sande ein.

Die rund siebzig Bilder stammen von sechzehn Malern. Bemerkenswert ist deren Altersgliederung. Dubuffet, de Kooning, Jorn, Bacon, Lataster, Moser, Nolan, Pedersen, Pignon und Pouget sind im ersten Viertel des Jahrhunderts geboren. Es ist also nicht die jüngste Generation, von der diese Wiederaufnahme expressiver Tendenzen, dies allerdings unter einem andern Vorzeichen, getragen wird.

P. W.

Rapperswil

Jakob Bill

Galerie 58

4. August bis 1. September

Die Malerei von Max Bills Sohn Jakob hat sich in erstaunlicher Weise differenziert, so daß sich die anfänglichen Vermutungen eines Epigontums als unberechtigt erwiesen. Die in der Galerie 58 gezeigten Werke sind fast durchwegs Zeugnisse eines raschen Reifungsprozesses, und zwar im Sinn thematischer und formaler Festigung. Der junge Künstler liebt die lamellenartige Gliederung der Bildfläche und eine durch Farbstreifen erzeugte Irisierung, wobei sich jeweils mehrere Elementreihen gegenläufig überschneiden. Dieses Gestaltungs- und Stilmittel gibt einer ganzen Reihe von Jakob Bills Arbeiten einen fast poetischen Klang. Sie erscheinen wie Preziosen, haben edelsteinhafte Wirkung.

Seine eigene Erfindung sind die im Bildraum eingefügten und vom Rand abgerückten Quadratformen, deren Linearität durch eine farbliche Abstufung besonderen Reiz bekommt. Im Bestreben, Bilder zu schaffen, die das Auge erfreuen, hat Jakob Bill seines berühmten Vaters Erbeil auf eigene Weise glücklich verarbeitet. Es geht ihm nicht um raffinierte oder allzu rechnerische Kombinationen; das Serielle erhält nur funktionelle, nicht gestalterische Bedeutung,

und die farbliche Artikulierung verleiht seinen Werken eine jugendliche Frische und Wärme.

Jakob Bills Hauptanliegen liegt weniger in der Proklamierung stilbildender Erzeugnisse als in der Schaffung von in sich ruhenden Einzelwerken, auch wenn sie Teil einer Serie sind. Jede Konzeption ist eine in sich geschlossene Leistung, so daß jedes Exemplar ohne die stützende Nachbarschaft anderer Bilder zu bestehen vermag. Es ist erfreulich, daß hier ein konkreter Maler, den Gesetzen dieser Kunstgattung entsprechend, Werke hervorzubringen wagt, die dank ihres ornamentalen Charakters vom Odium der verstandesmäßigen Rechnung befreit werden. Der Künstler wird es offenbar nicht bei dem neuerdings Erreichten bewenden lassen, sondern nach einer thematischen und konstruktivistischen Bereicherung tendieren. Gelingt ihm der Durchbruch im Sinn dieser berechtigten Hoffnung, dann dürfen wir von Jakob Bill noch viel Interessantes und vor allem Werke erwarten, die die konkrete Malerei vom immer noch geäußerten Verdacht kalter, lediglich geometrisierender Kunst befreien. Es berührt wohlthuend, daß hier ein junger Mann an der Arbeit ist, der seinen Beitrag der gebauten Malerei mit Begeisterung und farblicher Differenzierung leistet.

H. N.

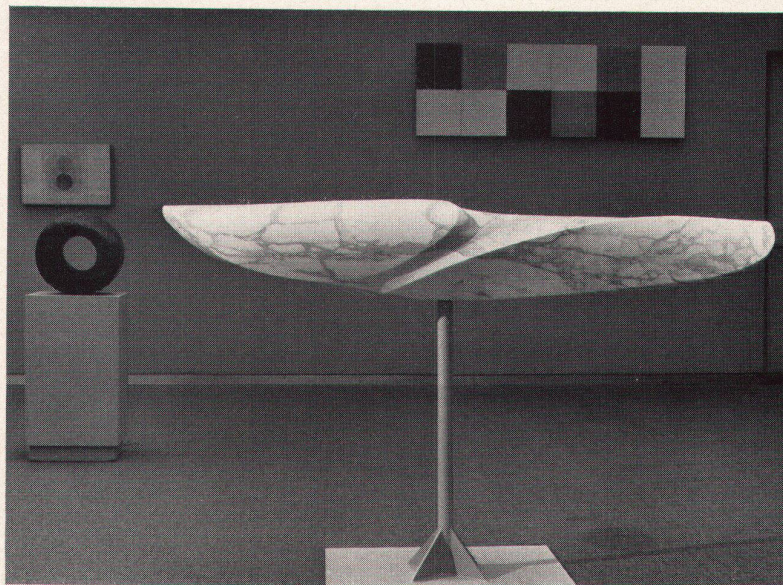
Vira Gambarogno

Premio nazionale di Scultura all'aperto 1968

7. August bis 6. September

Die Aktion des Circolo di Cultura del Gambarogno ist auf das Lebhafteste zu begrüßen. Seit 1960 werden in zweijähriger Folge Werke schweizerischer Bildhauer von einer allgemein schweizerischen Jury gekrönt. Eine Biennale im kleinen, mit der sich die kulturelle Aktivität der tessinischen Region manifestiert. Glücklicherweise mit dem Blick über die Region hinaus, ohne lokale Rücksichten, wenn auch die Kunst des lokalen Bereichs durch das Unternehmen angeregt werden soll. Aktiv die Künstler, passiv die Sammler und Bauinstanzen.

In diesem Jahr wurden die von einer Jury ausgewählten Werke, gegen sechzig an der Zahl, in den Gassen, kleinen Plätzen und um die Kirche Viras aufgestellt. Auch dies ein guter Gedanke. Vira, halb Dorf, halb Städtchen, besitzt eine überaus reizvolle Physiognomie: enge, organisch gewachsene und zum Teil noch unverdorrene Straßenzüge, die sich stel-

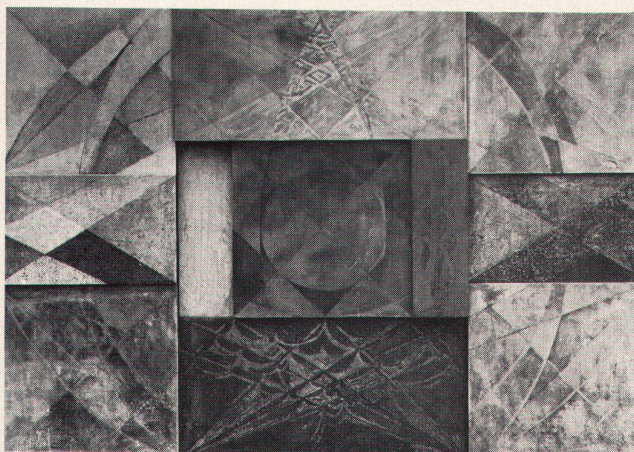


1

1 Hans Fischli, Schwebender Marmor, 1961

2 Hans Fischli, Um die Mitte, 1954

Photos: Walter Dräyer, Zürich



2

lenweise zu Plätzen erweitern, und einen Platzraum um die Kirche, der sich in die Weite des Langensees öffnet. Wo man hinschaut, spontane Architektur von großer Natürlichkeit von Form und Mauerwerk, am Kirchplatz ein anspruchloser Hauch des italienischen Barocks. In dieser Situation ereignet sich die Konfrontation von moderner Skulptur, von individueller künstlerischer Manifestation mit historisch gewachsener und vom sozialen Leben einer einfachen Bewohnerschaft bestimmten Umgebung. Die Kunstwerke haben es, es sei offen gesagt, schwer. In der Natürlichkeit der Gassen, in denen, auch in ihrer Formung, das direkte Leben pulsiert, neben den optischen Herrlichkeiten einer alten Mauer, in der noch etwas von der primitiven Sensibilität der Handwerker und dem Patinaprozeß der Zeiten strömt, in der Weite des Sees, der Naturmauern der Berge, dem gewölbten Himmelszelt. Nicht daß die Skulpturen erdrückt würden; aber die in ihnen liegenden intuitiven und gedachten Anstrengungen schwinden im Widerspruch von künst-

lerischem Selbstbewußtsein und poetischer Natürlichkeit der Umgebungen. Diesen allgemeinen (und vielleicht folgenreichen) Eindrücken gegenüber ist zu sagen, daß unter den Werken im einzelnen einiges Gute gewesen ist. Benazzi hat sich in den Gassen erstaunlich gut behauptet, ebenso Oedön Koch, Peter Meister und Hans Aeschbacher (vor allem mit einem schönen, zarten Marmorwerk «Figur V»); zwei Riesenfiguren Luginbühls waren in einen zauberhaften kleinen Platz gepfercht, wo die Übergröße besonders irritierend erschien; hervorzuheben schienen mir eine Eisenplastik von André Jaquet und eine «Scheibenplastik» von Erwin Rehmann, wenig erfreulich eine Aluminium-Plastik von Rosalda Gilardi, die auch noch in nächster Nähe Granit vortäuscht. Bei den Jungen – Konkreten, Kinetikern, bei surrealen Polyesterfiguren – stellte sich die Frage der radikalen Kontrast-Konfrontation (Bögli, Berger, Camesi, Distel). Es blieb beim Kontrast, und zwar beim unlebendigen, schematischen. Mit farbigen, quasi laubgesägten Schaumstoff-Figuren, einer Gemeinschaftsarbeit von Paolucci, Travaglini und Selmoni, war es wenig anders – transitorische, nicht einmal lustige Schützenfest- oder Karnevalsdécoration, die recht aufdringlich wirkte. Den ersten Preis erhielt Luginbühl für den «Zyklop 1967», den zweiten Albert Rouiller, Genf, und den dritten der in Zürich und Tremona arbeitende Kurt L. Metzler.

Trotz des in diesem Jahr etwas problematischen Resultats ist die Weiterführung des Unternehmens dringend zu wünschen. H. C.

Zürich

Hans Fischli – Malerei, Plastik, Architektur

Kunsthau

28. August bis 29. September

Hans Fischli ist kein Unbekannter. Man hat in vielen Ausstellungen seine Bilder und Skulpturen gesehen; man kennt eine beträchtliche Zahl seiner Bauten. Jetzt aber hat man zum erstenmal ein Gesamtbild des Schaffens dieses eigenartigen, 1909 geborenen Zürchers vor Augen, der neben seiner eigentlichen künstlerischen Tätigkeit sieben Jahre Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums gewesen ist, wo er neue pädagogische Ideen vertrat, der Ausstellungen im Ausland organisierte und als Juror und vielfacher Anreger wirkt. Von diesem weitgespannten Arbeitsradius und dem Ernst der sichtbaren Arbeitsergebnisse ist man stark beeindruckt. Vor allem aber von der Kraft der künstlerischen Emanation, von der bildnerischen Fülle und ihrer direkten Ausstrahlung. Und auch von der psychischen und physischen Energie, die diese Arbeitsleistung nährt und bewältigt. Die verschiedenen Schaffensgebiete, auf denen sich Fischli betätigt, und auch die formalen Phasen, in denen Fischlis Entwicklung verläuft, haben ein einheitliches Gesicht, sind ein Ganzes, das in der sehr differenzierten, wechselnd sich ausdrückenden, zugleich aber geschlossenen Persönlichkeit Fischlis begründet liegt. Aus ihren bindenden Kräften entsteht ein Hauptnenner, der allem zugrunde liegt. Seine Komponenten sind unter anderen eine ununterbrochene Beziehung zur Natur, die in den bildnerischen Arbeiten Fischlis nie als Abbild des Sichtbaren erscheint, sondern ihrem Wesen und den tieferen Kräften gleichsam parallel läuft. Sodann das poetische Verhältnis zum Sein und zur Erscheinungswelt, das im kleinen Zeichnungsblatt, in den Steinen und sogar in den Bauten spürbar ist. Schließlich das, was Hand-Werk genannt wird, das heißt die Aktion der mit den zentralen menschlichen Kräften verbundenen Hand, in den technischen und metaphysischen Vorgängen, die sich beim Zeichnen, Malen, Bildhauern in engem Zusammenhang mit dem Sinn für die Materialien abspielen. Mit kurzen Worten gesagt: man spürt in allen Teilen der Ausstellung die

primäre künstlerische Natur Fischlis. Wobei hier «künstlerisch» als Zusammenspiel ästhetischer und geistiger Faktoren zu verstehen ist. Auch in der Architektur Fischlis erscheint dieses Zusammenspiel, was von den Photos abzulesen ist, die als Hinweise auf den Architekten Fischli auf den Wänden der Halle die Ausstellung begleiten. Ohne Details, ohne Pläne – ein wohlüberlegter Verzicht, der die ohnehin etwas stark befrachtete Ausstellung entlastet.

Sie setzt mit kleinen Blättern aus dem Ende der zwanziger Jahre ein, zum Teil noch vor der Bauhaus-Zeit. Zwei Grundthemen, die Fischli bis heute verfolgt, werden angeschlagen: die freie farbige Struktur und die geometrische, farbige Komposition. Starke Talentproben hier wie dort. Es folgen Blätter, in denen sich Eindrücke spiegeln, die Fischli von Klee, Schlemmer, Meyer-Amden empfangen hat. Unter diesen Eindrücken entfaltet sich die Persönlichkeit. Das kleine Ölblatt «Alpauzug 1929», in dem auch noch etwas von Appenzeller Bauernmalerei zu spüren ist, zeigt, wie Fischli von Klee aus zu Eigenem kommt. Sicherer bildnerischer Griff, Poesie, Reduktion auf das Zentrale – hier ist die Sensibilität frei geworden, die kurz darauf die Zellengebilde, die «Spuren» so stark erfüllt.

Aus den dreißiger Jahren stammen Blätter verschiedener Thematik, von der Zartheit gedachter Naturform zu Versuchen, die von Arp angeregt sein mögen. Auch hier Poetisches, optische Gedichte, in denen sich ein nach innen lebender Mensch spiegelt. Anfang der vierziger Jahre dann Pathos im kleinen Format bei den flammend dynamischen Kaltnadelblättern, in denen das Lyrische

seine Grenzen sprengt. Dann folgt, zuerst sporadisch, die Gestaltung mit Hilfe der freien Farbe. Fischli wird hier zum frühen Tachisten, zum kühnen Farbmodelleur. Jetzt ist der endgültige Weg zur Malerei freigelegt. Die großen Formate setzen ein, die aus einzelnen Tafeln zusammengesetzten Bilder. Symbolisches wird durch Einfügung kristallinischer Linie sichtbar gemacht; mehr und mehr bestimmen geometrische Beziehungen die Bildgefüge. Immer bleiben die bildnerischen Mittel in der Schwebel. Die strengen Kreuzbilder vibrieren durch die sensible Ausführung der Details, die späten kostbaren kleinen Quadratbilder bekommen etwas von Gestirnen. All diese Dinge spiegeln Vorgänge im Innern Fischlis, poetische, kosmische, in gewisser (nicht konfessioneller) Beziehung auch religiöse Vorstellungen und Prozesse, die in Formen gefaßt werden. Parallel zu diesem gestaltreichen, psychisch bedingten, in Kurven verlaufenden malerischen Œuvre steht das plastische Werk, das – wie an der Ausstellung abzulesen – verhältnismäßig spät, 1957, einsetzt. Am Anfang steht der wilde «Chriesibaum» von 1957, wie aus dem Sturm heraus geschaffen, bearbeitete Natur. In den folgenden zehn Schaffensjahren vollzieht sich die Entwicklung auf zwei nebeneinander laufenden Wegen: freie, organische Form und streng geometrische, aus der bei aller Einfachheit Vorstellungen aus der Phantasie wirksam sind. Die organischen Steine, in denen anfänglich noch etwas von Stilisierung nachklingt, leben in weichen fließenden Formen. Fischli gelingt eine Art Wunder, wenn er dem harten Material das Fließende von Urformen abgewinnt und aus der Kostbarkeit des Materials Dinge entstehen läßt, die etwas von Schmuckstücken für ein Geschlecht von Riesen besitzen. Die plastischen Arbeiten in strenger, geometrischer Form und ihren Ableitungen berühren sich mit der Architektur. Wenn man unter Gesamtkunstwerk nicht etwas Monströses, sondern etwas Zusammengefaßtes, Gattungen in gemeinsamer Disziplin versteht: das Œuvre Fischli als Ganzes ist in diesem Sinn Gesamtkunstwerk.

Die Ausstellungsregie – um einen vom Theater entlehnten Ausdruck zu übernehmen –, diesmal den Händen Felix Andreas Baumanns anvertraut, erscheint besonders geglückt in der Artikulation kleiner und großer Räume, in denen sich die verschiedenen Typen der Werke Fischlis natürlich entfalten. Der Katalog enthält einen großen, mehr als achtzig Seiten umfassenden, teils autobiographischen, teils reflektierenden Beitrag

Fischlis. Eigentlich ein Teil der Ausstellung als Bericht und mehr, als Poesie, als künstlerisches Denken und Imaginieren. Ein Bestandteil des «Gesamtkunstwerks».

H. C.

Camille Graeser

Gimpel & Hanover Galerie

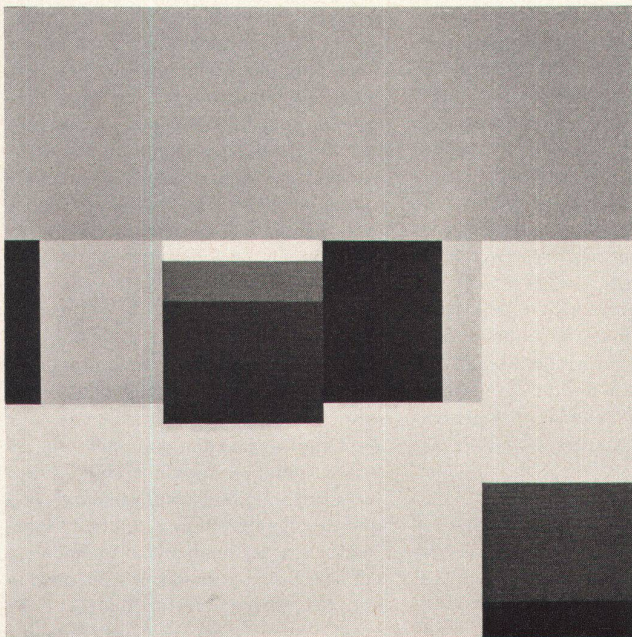
31. August bis 5. Oktober

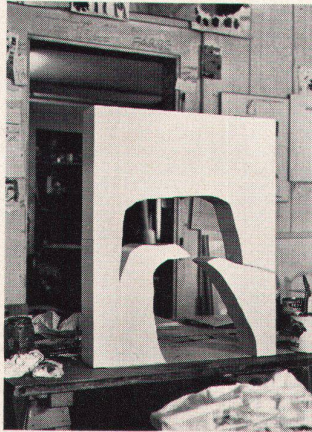
Diese Ausstellung, die gegen dreißig Gemälde Camille Graesers umfaßt, die zum größten Teil im Lauf der letzten zwei, drei Jahre entstanden sind, ist, um es in kurzen Worten zu sagen, eine reine Freude. Helle Klänge, befreites Spiel der ihrem Wesen nach strengen und zugleich heiteren geometrischen Elemente. Von hier aus gesehen, wirken die früheren Bilder, die als Abschluß der Zürcher Ausstellung von 1964 zu sehen war in ihrer puritanischen Vereinfachung und verzichtenden Zucht wie die Ruhe vor dem Sturm, besser: vor einer glücklichen, blühenden Entfaltung.

Die formalen Mittel, deren sich Graeser bei seinen neuen Arbeiten bedient, entstammen wie früher dem Bereich der primären Geometrie, auch die Prinzipien der Elementar-Relationen bestimmen die Kompositionen; die Anwendung aber ist anders. Weiträumigkeit, Handhabung der Beziehungen in souveränem Spiel der Asymmetrien, der Farbkontraste und -abstufungen, plötzliche Dynamik und das Ganze auf natürlichste Weise zusammengefaßt. Hier ist etwas Zentrales zu fassen: durch die innere Lockerung des Malers, die auf geheimnisvolle Weise zustande gekommen ist, haben die Geometrien der Bilder neue Dinge zu sagen. Lyrisches wird vernehmbar und sichtbar, Zwiesprache – man soll es nicht mißverstehen, wenn ich sage: eine Art optischen Lustspiels (im wörtlichen Sinn) – befreit den Geist des Betrachters in Heiterkeit. Vom Formalen geht es auf entspannteste Art mitten ins Spirituelle. Noch eine andere Assoziation entsteht. Bei aller Konsequenz, mit der Graeser trotz aller Verwandlung an den struktiven und gedanklichen Prinzipien seines in Jahrzehnten entwickelten Bildaufbaus festhält, entstehen Wirkungen, die etwas Signalhaftes besitzen. Merkwürdigerweise und zu unserem legitimen Vergnügen verspürt man nichts vom finsternen Ernst der amerikanischen Signalmalerei; bei Graeser sind es kecke Signale, die gegeben werden; fast Übermut. All dem liegt das reine Malertum Graesers zu Grunde. Die Sicherheit, Klänge zu erfinden und zusammenzufassen, Farbflächen, die monochrom und pinselstrichfrei bleiben, abzutönen, abzugrenzen und zur Einheit zu verschmelzen.

H. C.

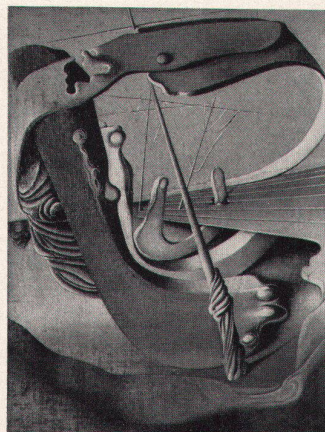
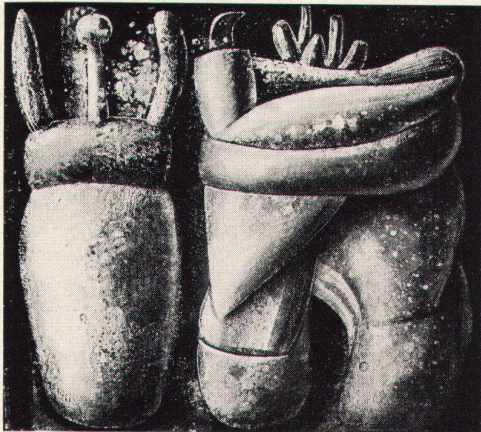
Camille Graeser, Energien in Bewegung, 1968





Bern, Galerie Toni Gerber. Rolf Iseli.
21. September bis 25. Oktober
Der Berner Maler Rolf Iseli (geboren 1934) zeigt Gemälde, Lithographien und farbige Holzreliefs im Raum, Werke der letzten Zeit, die sich in Themenreihen ordnen.

Rolf Iseli, Farbige Holzreliefs

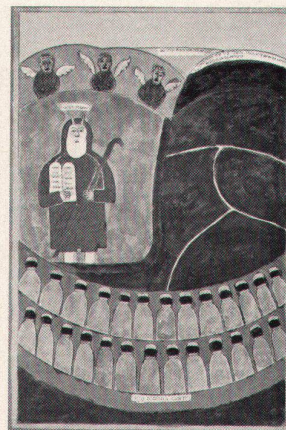
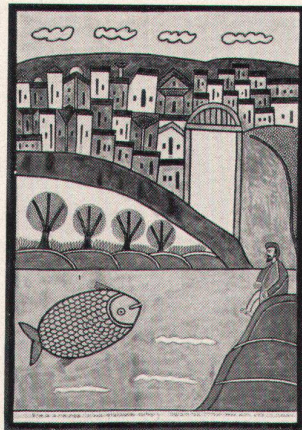


Winterthur, Kunstmuseum. Max von Moos – Otto Tschumi. 13. Oktober bis 17. November

Die Ausstellung vereinigt zwei Vertreter der phantastischen Kunst in der Schweiz, den Luzerner Max von Moos (geboren 1903) und den Berner Otto Tschumi (geboren 1904).

Max von Moos, Die Schwestern, 1968

Otto Tschumi, Das tote Schiff



Zürich, Kunsthaus. Shalom von Safed. 7. September bis 20. Oktober

Der 82jährige Uhrmacher Shalom von Safed in Galiläa malt erst seit zwölf Jahren. Als strenggläubiger Angehöriger der Sekte der Chassidim erzählt er in seiner «naiven» Malerei die biblische Geschichte nach seinen theologischen Kenntnissen.

Shalom von Safed, Jonas vom Wal ausgespien – Moses steigt vom Berg Sinai



Zürich, Skulpturengarten Zürich-Leimbach. 17. August bis Februar 1969

Im Zusammenhang mit der Galerie Klee-weid wurde ein permanenter Skulpturengarten geschaffen, der den im Kanton Zürich wohnhaften Plastikern die Möglichkeit bietet, ihre Werke auszustellen, und die Kunst am Bau und Kunst im Garten fördern will.

Skulpturengarten mit Werken (von rechts nach links) von Ernst Hebeisen, Josef Wyss und Hermann Klöckler

