

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 57 (1970)
Heft: 5: Möbel, Räume, Häuser aus Papier

Rubrik: Kunstchronik

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: 04.04.2026

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

Kunstchronik

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Die Heroen der amerikanischen Malerei, welche beinahe zwei Jahrzehnte lang die Schönen Künste auf der ganzen Welt beeinflussten und immer noch beeinflussen; sie sind alle vertreten in der Sidney and Harriet Janis Collection, die zu Gast in der Basler *Kunsthalle* war (28. Februar bis 30. März) und später auch in Berlin und Nürnberg gezeigt werden soll. Von Jackson Pollock über Mark Rothko bis George Segal, Roy Lichtenstein und Andy Warhol sind sie in repräsentativen Werken vertreten ... und nehmen sich aus wie Klassiker. Der Eindruck, hier sei Museumskunst aufgebahrt worden, vertieft sich auch dadurch, daß die gezeigten Vertreter der Shocking Sixties zusammen mit den Altmeistern der Moderne präsentiert wurden und genauso wie jene Patina angesetzt haben. Es erschien zum Beispiel in einem dem Stil gewidmeten Kabinett der New-Yorker Kunsthändler und Stifter der Kollektion, Sidney Janis, in Segalschem Gips vor einer Staffelei mit Mondrians «Komposition» von 1933. Es gab porträthafte «Hommages» an den großen Förderer von Escobar Marisol und Andy Warhol. Unweit von Marcel Duchamps «Roue de bicyclette» von 1913 und Légers «Deux plongeurs» von 1942 sah man sich James Rosenquists «Marilyn Monroe I» von 1962 gegenüber. Dabei ließ sich kein Bruch mehr erkennen zwischen den Generationen.

Von Station zu Station schritt man zugleich

die Lebensgeschichte eines Sammlers und die Geschichte der amerikanischen Malerei ab. Die ersten Käufe des Industriellen und späteren Kunsthändlers Janis führen nach Europa, zum Picasso des synthetischen Kubismus, zu Futuristen und den Exponenten der Pittura Metafisica, zu Mondrian, zu den Dadaisten und Surrealisten. – Was später in die Werke der amerikanischen Nachkriegs-Avantgarde überfließen sollte – die Errungenschaften von Paul Klee, Salvador Dalí und Max Ernst –, das waren auch die Grundsteine, auf denen der clevere Autodidakt aufbaute. Dazu die «National-Zeitung»: «Ob er wirklich mehr Kunstverstand oder aber mehr geschäftlichen Spürsinn gehabt hat, ob der Wechsel der Stilperioden in seiner Sammlung mehr durch Geschmackswandel oder aber aus Opportunismus geschah, welche Teile seiner Sammlung künftig im Handelswert noch steigen können und welche wohl fallen dürften, sind die Fragen, die jetzt die Basler Ausstellung aufwirft.»

Es ist das eine müßige Problemstellung, der man gerne ausweicht, wenn man bedenkt, daß man hier die amerikanische Kunst abschreiten konnte. Sie hat begonnen beim radikalen Bruch mit den Traditionen und endete mit dem Bemühen, «Kunst verschwinden zu lassen» (Warhol). Faszination und Wermutstropfen liegen in der Erkenntnis, daß der Sidney Janis kommender Jahrzehnte sich nicht mehr anhand eines großartigen Panoramas und Bilderreigens wird fassen lassen. Der letzte der Ausgestellten, Andy Warhol, macht schon jetzt bewußt keine Bilder mehr, sondern Filme.

Werner Jehle

Bern

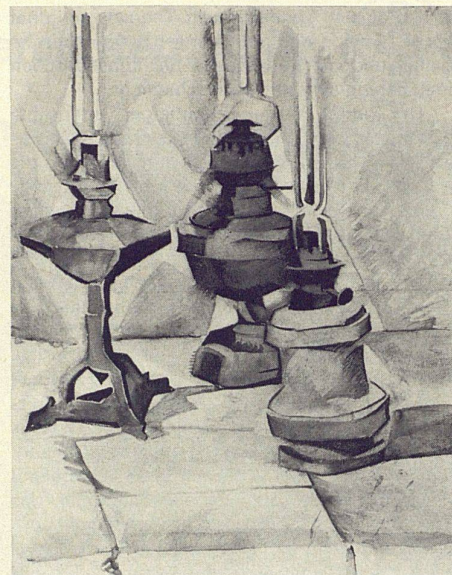
Berner Kunstchronik

Der Verein der Freunde des Berner Kunstmuseums, der sich zur Aufgabe gemacht hat, die Bestrebungen des Kunstmuseums zu unterstützen und zu fördern, feiert in diesem Jahr sein 50jähriges Bestehen. Anlässlich dieses Jubiläums dokumentierte er in einer Ausstellung im *Kunstmuseum* (10. bis 30. März) seine Kauftätigkeit, welche 43 Gemälde, 6 Plastiken und 15 Nummern graphischer Arbeiten umfaßt. 20 weitere ausgestellte Werke konnten durch Beiträge des Vereins angekauft werden. Diese 84 Werke, die keine einheitliche Sammlung bilden, sondern den Museumsbestand ergänzen und abrunden wollen, umfassen eine Zeitspanne, die vom ausgehenden 15. bis gegen die Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Prunkstück ist sicher das 1932 entstandene Bild «Ad Parnassum» von Paul Klee, das anlässlich der 1935 von Max Huggler in der Berner Kunsthalle veranstalteten großen Klee-Ausstellung erworben wurde. Die sichere und glückliche Hand dieser Wahl, die dem Berner Kunstmuseum eines der wichtigsten Werke von Paul Klee (das Hauptwerk der divisionistischen Periode, die 1930 einsetzt) sicherte, war vor und nach dieser Anschaffung nicht immer vorhanden. Obschon verschiedene Werke, wie ein Aquarell von Juan Gris, Bil-

1
Andy Warhol, Self-Portrait, 1966

2
Juan Gris, Trois lampes, 1910/11

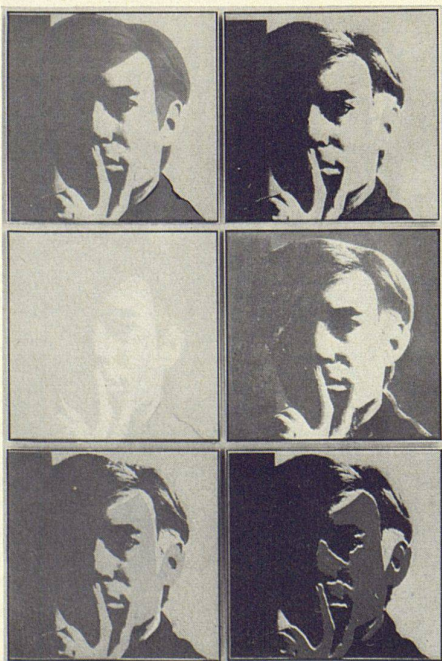
Photo: 1 Geoffrey Clements, New York



2

der von Menzel und Böcklin oder ein auf das Jubiläum hin erworbenes, 1896 entstandenes Pastell von Edvard Munch, wie auch verschiedene Tafeln süddeutscher und nordspanischer Meister, die Sammlung des Kunstmuseums sicher bereicherten, fällt doch die retrospektive Sicht auf, die das Wagnis vermissen läßt und auf sicher gehen will. Die Raumverhältnisse in dem schon lange erneuerungsbedürftigen Museum mögen Grund gewesen sein, sich auf das Abrunden vorhandener Sammlungen zu beschränken und den Bestand nicht weiter gegen die Gegenwart hin auszubauen. Gerade in einer Zusammenarbeit mit der Kunsthalle wären in Bern große Möglichkeiten vorhanden gewesen, mit relativ kleinem Aufwand eine Dokumentation zeitgenössischer Kunstbestrebungen aufzubauen.

Die *Kunsthalle* stellte erstmals eine große Überblicksausstellung des 1968 in Cavigliano verstorbenen Berner Malers Fritz Pauli zusammen (28. Februar bis 30. März). Die knapp 200 Gemälde, Zeichnungen und Graphiken umfassende Ausstellung vermittelte einen Einblick in ein Schaffen, das immer nur sich selbst verpflichtet war. Ausgehend von den alten Meistern, namentlich von Rembrandt, erlernte Pauli die Radier- und Kaltnadeltechnik, setzte sich mit dem Kubismus auseinander, um dann im Expressionismus seine geistige Heimat zu finden. Sich und die Umwelt kritisch betrachtend, das Geschehen fast seismographisch notierend – Pauli spricht von den Fieberkurven des Weltatems, die in den Bildern eingezeichnet sind –, erreichte Pauli, vor allem in den großformatigen graphischen Blättern der zwanziger Jahre, eine Aussagedichte und -breite, die von äußerst scharf beobachteten, fast karikativen Porträts über mythische Schneelandschaften bis hin zu der visionären Schau der Auferstehung reicht. Aus dieser expressionistischen Weltanschauung, die zutiefst seinem kritisch-reflektierenden und einsamen Wesen entsprach, entwickelte er ein künstlerisches Werk, das nur ihm selbst verpflichtet war. Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte Pauli in den sehr starken frühen Graphiken, die sein ganzes malerisches Schaffen bis zu den Ölkreidezeichnungen der letzten Jahre bestimmten. Die Berner Ausstellung dokumentierte das Werk Paulis in gut überblickbaren Werkgruppen, die nicht oder nicht immer



1

chronologisch, sondern nach Themen geordnet waren. Gerade dadurch wurde die thematische Vielfalt und die Konsequenz der künstlerischen Entwicklung sehr gut veranschaulicht.

Der Berner Werner Leuenberger vertauschte in seinen neuen, in der *Galerie Krebs* (17. Februar bis 14. März) ausgestellten Werken die großen Hard-edge-Leinwände mit Holzreliefs, aus den weichen Wolkenformen wurden harte Zahnräder. Die ineinandergreifenden Holz Zahnräder sind fest auf der Holzplatte fixiert, oft mit dicken Seilen verspannt. Sie können nicht bewegt werden, Leuenbergers Uhrwerke stehen still. Die Maschinerie wird in einem bestimmten Moment aufgehalten, befestigt und damit funktionslos. Die immer noch nach dem Shapes-of-colour-Prinzip eingefärbten Reliefs erhalten Objektcharakter und weisen auf einen bestimmten Kontext, der versucht, Zeitaussage bewußtmachend, in einer ästhetischen Konzeption zu verarbeiten. Die Sinnlosigkeit unbewegbarer Zahnräder, das Funktionslose eines dargestellten, aber nicht ausführbaren mechanischen Ablaufs zeigt die Sinnlosigkeit der Kunst als etwas Funktionelles und bestätigt das Vorhandensein eines rein ästhetischen Prinzips.

Die folgende Ausstellung in der *Galerie Krebs* (17. März bis 11. April) vereinigte einige Werke aus den letzten Jahren des Kinetikers Antonio Asis. Die reihenweise angebrachten Federn auf monochromem oder auch verchromtem Hintergrund ergeben durch die Bewegung ständig sich ändernde, Raum, Licht und Bewegung integrierende optische Effekte. In den neusten Arbeiten überträgt Asis kinetische Effekte auf an sich stabile, massig scheinende Körper. Asis geht mit diesen Objekten Wege, die zu einem Teil Soto, zum andern die Groupe de Recherche d'Art visuel vorgeprägt haben, mit einer Sicherheit für die ästhetische Wirkung, die das Problem von Licht und Bewegung in eine mit-spielerische Dimension lenken.

Die *Galerie Toni Gerber* zeigte auf drei Etagen einmal den zweiten Teil der Ausstellung von

Franz Eggenschwiler, auf den wir eingehend in der Kunstchronik *werk 2/1970* hingewiesen haben, dann eine Serie von Zeichnungen des Jugoslawen Leonid Sejka, der versucht, die Formen und Ideen der Land-Art und der Konzept-Kunst in kalligraphischen Zeichen oder in meist vertikal gereihten Erinnerungen an Objekte, Pläne usw. zeichnerisch zu interpretieren. Schließlich schokkierte Franz Gertsch das Publikum mit neuen, großformatigen Bildern, die eine völlige Abkehr von seinen «Rolling Stones»-Bildern zu sein scheinen. Bei einer eingehenderen Betrachtung der künstlerischen Entwicklung von Franz Gertsch muß man aber feststellen, daß sein neuer Verismus nur eine konsequente Linie innerhalb seines Werkes fortsetzt, das sich immer um die Realität, um die malerische Gestaltung dieser Realität, um das Verhältnis des Künstlers zu seiner engsten Umwelt und um eine eigene Farbigkeit bemüht hat. Gertsch verfolgt mit seiner Konzeption eines monumentalen Verismus verschiedene, vielfach untereinander verflochtene Ziele: einmal eine antiästhetisierende Formulierung, die sich über Farb- und Gleichgewichtstheorien hinwegsetzt, dann eine Monumentalisierung seines Familienlebens, indem er zum Beispiel das alltägliche Kinderbad großformatig ins Weltzentrum stellt oder seine kleine Tochter als Pin-up-Girl vor leuchtend orangen Hintergrund auf himbeer-süßer Decke darstellt. Besucher eines Diskussionskellers fixiert er in Leonardesker Monumentalität und erreicht damit eine Ambivalenz von profaner, dokumentierter Realität und mystischer Gemeinsamkeit wie beim Abendmahl. Die Bilder von Franz Gertsch kreisen immer um eine alltägliche Realität, um aber gleichzeitig Antinomien heraufzubeschwören, die den Betrachter verunsichern, ihn in seiner Realität verwirren.

R. B. Arnold

3
Antonio Asis, Federrelief
4
Franz Gertsch, Junkere 37

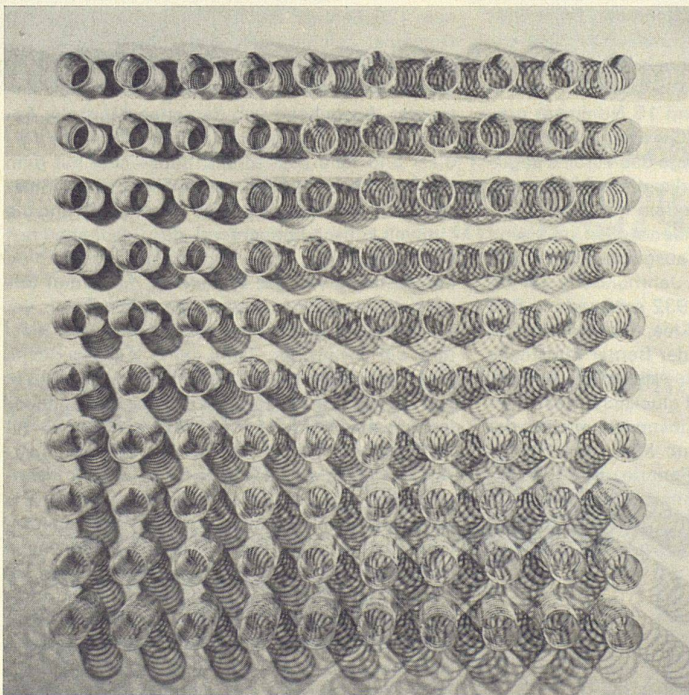
Photo: 3 Adolphe Kaminsky

Genève

Chronique genevoise

Le caractère international de l'art contemporain n'est plus à démontrer mais l'ensemble des expositions genevoises en ce mois de mars en a donné un reflet assez symptomatique. Une exception cependant: le bel hommage rendu par le *Musée de l'Athénée* au Genevois Jean Verdier (du 6 au 25 mars) décédé l'an dernier à l'âge de 68 ans. Jean Verdier ne fut pas seulement une figure pittoresque de la cité de Calvin dont il aimait la haute ville et les vieux quartiers, mais un des plus foncièrement originaux parmi les peintres suisses de sa génération. Issu d'un milieu patricien cultivé, il rechercha auprès du naturel rustique de la campagne savoyarde un antidote aux artifices d'une société civilisée à laquelle il s'intégrait mal. Cet individualiste était doté d'une la signification poétique de lieux et de milieux vive sensibilité; il avait aussi le don de percevoir la signification poétique de lieux et de milieux simples, voire populaires, qu'il évoquait dans des tableaux où la mélancolie n'excluait pas toujours une pointe d'humour. Son style dépouillé de brio, parfois un peu gauche, fit un temps croire à de la naïveté. En réalité, il contribuait pour une bonne part à créer cet accent de vérité dans l'atmosphère de ses tableaux d'où l'anecdote était exclue, où la palette aux dominantes un peu neutres créait une tension dramatique contenue.

Le Cabinet des estampes du *Musée d'Art et d'Histoire* poursuit la tâche fort utile de présenter par tranches successives un panorama de la gravure dans le monde contemporain. Après les écoles japonaise, yougoslave, polonaise, espagnole et américaine, avant la Suède et plus tard l'Autriche, son conservateur Charles Goerg a présenté un groupe d'artistes tchécoslovaques (du 5 mars au 3 mai) dont l'exposition avait une remarquable tenue. On y a découvert un mouvement ouvert à toutes les tendances de l'avant-



3



4

grande internationale, et une liberté tant dans l'inspiration que pour le style qui n'a rien à envier aux plus inventifs occidentaux. La tradition surréaliste y est particulièrement vivante dans ses nombreux prolongements qui vont des visions un peu fantastiques de Vincent Hložník au pop-art de Kullhanek en passant par le lyrisme de Gergel'ova et les délicats contre-points de Brunowsky. La nouvelle figuration prend divers aspects toujours personnels avec les compositions très modern style de Shejbarova, un bain turc ingresque de Mlynarčík, les variations quasi photographiques de Filko sur le cosmos. Mais il faut citer aussi les tendances constructivistiques représentées entre autre par Urbasek, les jeux de lettres de Ovcacek, les rythmes géométriques de Chatrny. On se doit de signaler que tous ces graveurs sont de remarquables hommes de métier et manient en maîtres tous les procédés, aussi habiles dans les moyens traditionnels tels que la pointe sèche, l'eau-forte ou la xylographie que dans les techniques mixtes, la sérigraphie, le gaufrage, voire la perforation.

A la Galerie Krugier & Cie. (du 12 mars au 11 avril), l'univers de Lam apportait un violent contraste à cette ambiance aérée. On se trouvait à nouveau en présence d'une collection très significative de l'art d'un peintre lui aussi hautement inspiré, variée aussi puisqu'elle comprenait des œuvres datées de 1944 à 1969. C'était en même temps la démonstration d'une surprenante homogénéité et d'une absolue unité de conception à travers les années, d'un des artistes auxquels le surréalisme doit de se prolonger avec éclat. Sur des fonds assez peu colorés, Lam fait naître surtout par son graphisme aigu et agressif toute une faune métamorphique inquiétante et fantomatique, créatures équivoques, hommes-insectes et mécaniques aux longs membres minces et anguleux. Penserait-on à la jungle si l'on ignorait les origines cubaines du peintre? Peu importe, car ce qui nous frappe dans son œuvre, c'est l'art avec lequel il parvient à exprimer dans une même forme l'hostilité de la nature et la dangereuse agressivité des monstres engendrés par la technique et ses robots.

G. Px.

St. Gallen

Otto Dix – Ossip Zadkine

Galerie im Erker
7. März bis 18. April

Die Galerie ehrt die beiden vor kurzem verstorbenen Künstler, mit denen sie zusammengearbeitet hatte, mit einer intimen Graphikausstellung, in der die Qualitäten beider vollendet zum Ausdruck kommen.

Die beinahe gleichaltrigen Künstler haben kurz nach dem Ersten Weltkrieg ihre Erlebnisse als Soldaten festgehalten. Otto Dix in 50 Aquatinta-Radierungen «Der Krieg», 1924, und Ossip Zadkine in «Vingt eaux-fortes dessinées et gravées par O.Z., soldat au 1^{er} Régiment étranger affecté à l'ambulance russe aux armées françaises», 1919.

Der Russe, mit der Formanalyse des Kubismus vertraut, bändigt seine Vorstellungen und gelangt zu Resultaten, die etwas von Chagalls Gogol-Illustrationen vorwegnehmen. Das Formale steht noch in herrlichem Gleichgewicht mit der Aussage. Die barocken Wucherungen, die später bei Zadkine auftreten, sind noch nicht vor-

handen. Auch Dix befindet sich in der besten Schaffenszeit. Noch mehr als in seinen Bildern vermag er mit den abkürzenden zeichenhaften Mitteln der Graphik zu überzeugen. Direkter, aber weniger diszipliniert als Zadkine, im Sinne einer aufrüttelnden Anklage, zeigt er den Menschen durch den Krieg vertiert in allen Stationen der Grauenhaftigkeit.

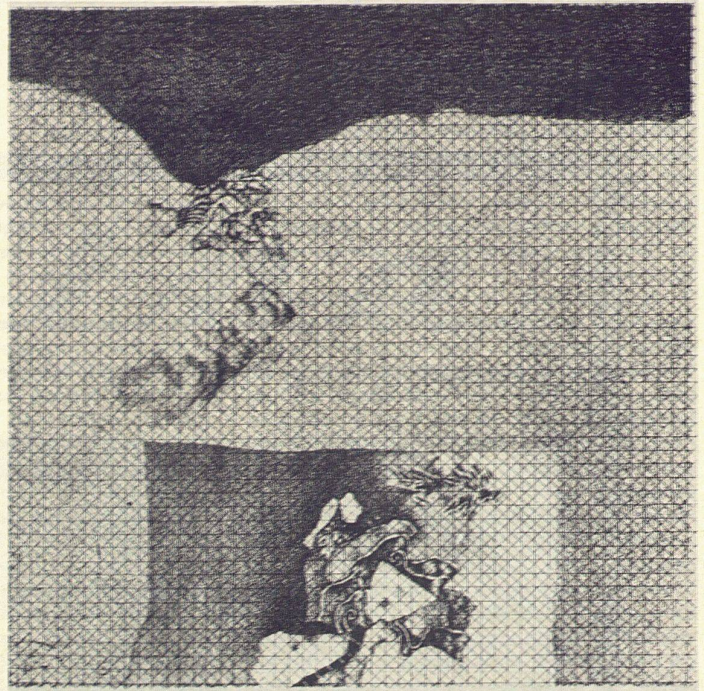
R. Hanhart

Schaffhausen

Coghuf

Museum zu Allerheiligen
21. Februar bis 30. März

Die breitangelegte Retrospektive, die das Museum zu Allerheiligen zu Ehren des 65jährigen Ernst Coghuf veranstaltete und die einen eindrucklichen Querschnitt durch sein gesamtes Schaffen gab, ließ uns erst richtig die Bedeutung seines Lebenswerkes erkennen. Coghuf machte es sich nicht leicht. In zähem Ringen legte er einen Weg zurück, der von expressiven Anfängen über eine gesellschaftskritisch engagierte Malerei zu einer wirklichkeitsnahen, lebensbejahenden Naturschilderung führte und sich schließlich in einer verinnerlichten, gegenstandsfernen Malerei klärte, welche sich auf Farbe und Form als entscheidendes Ausdrucksmittel konzentriert. Die Wandlungen wirken organisch, nicht sprunghaft willkürlich, da die einzelnen Entwicklungsphasen, welche alle Schattierungen vom detailgetreuen Naturalismus bis zur vom sichtbaren Naturvorbild befreiten Bildsprache umfassen, einander in gleitenden Übergängen ablösen, wobei Coghuf bisweilen im Frühwerk Tendenzen der Spätzeit vorwegnimmt und umgekehrt im Spätwerk ab und zu auf eine frühere Gestaltungsweise zurückgreift. Der vitale Künstler entfesselt Energien, die er in bildnerisch maßvolle Bahnen zu lenken weiß, die aber sein Werk mit einer polaren Spannung



1

1 Albin Brunowsky, Nature morte à la balalaïka, 1968. Lithographie

2 Coghuf, Bait chait, 1963

Photo: 2 Bruno + Eric Bühler, Schaffhausen

von Instinkt und Intelligenz, von Spontaneität und Strenge, von Zufall und Wille, von Sinnlichkeit und Vergeistigung, von Ursprünglichkeit und Urbanität, von Ergriffenheit und Distanz erfüllen. Die gleiche Polarität bestimmt auch seine bildnerischen Mittel, welche Gegenständlichkeit und Abstraktion, flächigen Bildbau und Raumtiefe, expressive Farbigkeit und tonig gebundenes Kolorit, spontane Pinselschrift und streng gegliederte Formsprache, pastosen und glatten Farbauftrag, prägnante Konturen und fließende Übergänge nebeneinander gelten lassen. Seine erstaunliche Wandlungsfähigkeit hängt einerseits zusammen mit seiner Herkunft – als Basler steht er dem französischen wie dem alemannischen Kulturerbe nahe –, andererseits rührt sie her von seiner Aufgeschlossenheit gegenüber den großen Strömungen in der Malerei. Ihm eignet die Kühnheit, sich mit großen Künstlern der Gegenwart und Vergangenheit auseinanderzusetzen: mit



2

Goya, Daumier, Van Gogh, Munch, Kirchner, mit den Fauves und den informellen Malern der fünfziger Jahre, ohne daß er dadurch seine Eigenständigkeit preisgibt. Denn in den großen Vorbildern, von denen er einen schöpferischen Impuls empfängt, lernt er eine neue Seite seines eigenen Wesens kennen. Darin beruht die Geschlossenheit und der Reichtum seines Werkes. Es ist nicht die willkürliche Laune, sondern die innere Notwendigkeit, die ihn dazu bewegt, für ein bestimmtes Thema das eine oder andere bildnerische Mittel zu wählen.

Da seine Kunst in enger Wechselbeziehung zu seinem Leben steht, spiegelt sein wandlungsreicher künstlerischer Werdegang seine innere Biographie wider. Seine scheinbar impulsive, zugriffige Art verbirgt einen leicht erregbaren Kern seelischen Erlebens, der jede Erschütterung seismographisch genau notiert. In der ersten Phase seines künstlerischen Schaffens beschäftigen ihn vorwiegend menschliche Nöte. Deshalb steht zunächst der Mensch im Mittelpunkt seines Interesses. Unter dem Einfluß des Expressionismus beteiligt er sich 1928 an der Neugründung der Basler Künstlergruppe «Rot-Blau». Der gewaltsame schöpferische Ausbruch droht seine Kräfte rasch zu verzehren, was ihn zu Beginn der dreißiger Jahre zwingt, nicht mehr hemmungslos das eigene Ich auszuleben. Leidenschaftlich nimmt er jetzt Anteil an den durch die Weltwirtschaftskrise hervorgerufenen sozialen Problemen seiner Zeit, die er illusionslos darstellt am Einzelschicksal des aus der Gesellschaft verstoßenen Menschen. Er nähert sich dem sozialen Realismus, ohne einer falschen Pathetik zu verfallen. Anstelle der heftigen Farbigkeit tritt folgerichtig ein düsteres, tonig gebundenes Kolorit. Indem er sich der Lebensmitte nähert, löst er sich allmählich von den Eindrücken des unmittelbaren Zeitgeschehens – und zwar trotz des Zweiten Weltkrieges, der inzwischen ausgebrochen ist. Fortan gewinnen die lebensbejahenden, gläubigen Kräfte in seinem Werk an Boden, seine Palette hellt sich auf, der Schwerpunkt seiner Thematik verlagert sich, eine hymnische Naturverehrung bricht durch. Er läßt sich in den Freibergen nieder, wo er die klassisch gewordenen Juralandschaften malt, die erfüllt sind von einem tiefen Naturgefühl und einer gesunden Sinnlichkeit. Indessen kündigt sich bereits eine zunehmend verinnerlichte Malweise an, die sich vom naturnahen Abbild entfernt und den Farb- und Formrhythmus betont. In der Mitte der fünfziger Jahre setzt sich die neue Ausdrucksweise durch, die zusammenhängt mit der informellen Malerei, der ersten großen Nachkriegsbewegung in der bildenden Kunst. Indem Coghuf die Quantitäten von Farben und Formen sorgfältig gegeneinander abwägt, entsteht eine fleckige, streng gebaute, nur auf die Fläche ausgerichtete Bildstruktur, welche er gelegentlich wieder durch eine improvisierende Malweise auflockert. Je freier er über die malerischen Mittel verfügt, desto umfassender deutet er die Welt aus einer erdverbundenen, gläubigen Haltung heraus. Seine echt empfundene Religiosität aber, welche unbelastet ist von aller dogmatischer Einseitigkeit, geben seiner künstlerischen Botschaft einen Zug ins Visionäre. Helmut Kruschwitz

1
Urs Rausmüller, No. 4, Mai 1969. Acryl-Collage

2
Wilfrid Moser, Sculpture 1969–1970

Photos: 1 Jean-Pierre Kuhn, Zürich; 2 Walter Dräyer, Zürich

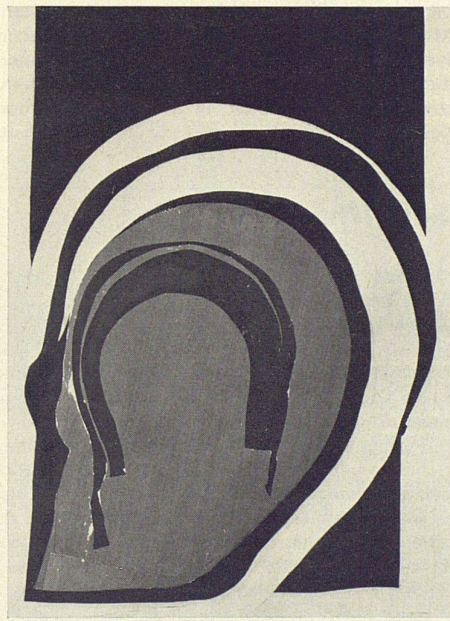
Zürich

Urs Rausmüller

Galerie Palette

6. März bis 4. April

Ein interessanter und vielleicht zukunftsfähiger Ansatz läßt sich an den Arbeiten Rausmüllers ablesen. Mittlere und große Formate in einer Formensprache, die von freien Umrissen um menschliche Köpfe ausgeht. In einer Mischtechnik, in der die Collage einen wichtigen Akzent besitzt. Blau herrscht vor. Zusammen mit der Collagetechnik ist hier, vielleicht unbeabsichtigt, eine Verbindung zu den großformatigen späten blauen Collagen von Henri Matisse hergestellt. Manchmal erscheinen inmitten der Grundformen realistische Andeutungen von Gesichtern. Versuch, eine Brücke zwischen abstrakt und realistisch, fast naturalistisch zu finden. Auf jeden Fall ernste Versuche, auf deren weitere Ergebnisse wir gespannt sind. In einer Reihe graphischer Blätter (Radierungen und Serigraphien) dominieren die abstrakten Bestandteile. Hier glückt Rausmüller – Zürcher des Jahrgangs 1940, mehrfach mit Stipendien ausgezeichnet, Aufenthalte in Zürich und im Ausland – das Beste. Nicht zu vergessen: Rausmüllers Arbeiten sind sehr dezidiert, aber in keiner Weise penetrant, sie gehen von Formvorstellungen aus und nicht von billigen Programmen. Das festigt unsere Erwartungen. H. C.



1

Wilfrid Moser

Kunsthaus

24. März bis 10. April

Moser zählt zu den Schweizer Künstlern der mittleren Generation, die sich einen internationalen Namen gemacht haben. Er hat stets, schon durch die Kunstsammlung im Elternhaus, in der Atmosphäre der Kunst gelebt. Der Weg zur Malerei führte über die Musik. Seit den fünfziger Jahren gilt Moser als Repräsentant der Ecole de Paris, in der er sich durch einen eigenen, mächtig expressiven Drang auszeichnet. Die Zürcher Aus-



2

stellung ist die erste umfassende in seiner Heimatstadt. In Luzern ist 1964 eine Gesamtausstellung vorausgegangen. Zürich vermittelt einen breiten Überblick über Mosers Schaffen seit dem Jahr 1938, wobei die Hauptakzente auf den Arbeiten der letzten zehn Jahre liegen. Wir stehen vor dem Werk einer leidenschaftlichen, der Kunst hingebenen, starken Persönlichkeit.

Maler zuerst. Die Folge der Bilder legt die kontinuierliche Entwicklung Mosers klar. Es erscheint ein durchgehender Farbklang bei wechselnden Farbtönen, ein Prozeß, der ein außergewöhnliches malerisches Talent voraussetzt. Am Anfang stehen Pariser Bilder von 1938/39: freie, expressive Verwandlung der gegenständlichen Themen, in dunklen Farben, in denen sich die Eindrücke spiegeln, die der junge Maler von Rouault empfangen hat. Ein Grundthema erscheint: die Wände der Pariser Métro mit ihren irrealen Plakatzusammenhängen. Daneben die ersten Versuche der Abstrahierung: Flächenhaftes, immer mit Anspielung auf empfangene optische Eindrücke, die in den dunklen Kathedralbildern der fünfziger Jahre kulminieren; man kann sie als selbständige Ableitungen der Kathedraalfassaden Monets bezeichnen, wobei es sich nur um einen kleinen Schritt handelt, der zur totalen Abstraktion führt. In dieser Situation wird Mosers Bildform frei und zugleich sehr persönlich. Von hier aus vollzieht sich weitere Entwicklung bis in die sechziger Jahre, in denen Moser seine Mittel souverän, und von hier aus mit voller Glaubhaftigkeit, einsetzt.

Zunächst bei rein farblich-malerischer Haltung, durch die er sich dem Tachismus nähert. Aber nur scheinbar. Thematisches, vom Sichtbaren aus entwickelt, bestimmt die Bildsubstanz. So kommen die irrealen Wände zustande, so die transparenten Strukturen der sechziger Jahre mit tiefem Schwarz als Grundton, durch die optische Bewegung und Bezug zur Wirklichkeit schimmern, mit aufgemalten Worten oder Wortfetzen, mit Durchblicken, in denen die Farben spielen, zu denen jetzt auch die helleren und schärferen Töne des Rot und Blau treten.

In einem Evolutionsprozeß bezieht nun Moser andere Techniken ein. Als Malgrund flache Holzplanken, die er teilweise collagenartig bearbeitet. Ein realistisches Element insofern, als eine Anspielung auf Lattenwände der Großstadt erfolgt, die sich bei Moser in wilde, aber geformte Farb- und Materialfontänen verwandeln. Von hier aus führt der optische Prozeß zu den dreidimensionalen Gebilden aus jüngster Zeit. Es ist, als verwandle sich das Grundthema der Wand ins Dreidimensionale. Das Ganze bleibt «Bild» mit aller

primären Farbigkeit, aufgeschlitzt, durchfurcht und in eine faszinierende neue Lebendigkeit versetzt. Die behagbare Plastik, das Spiel irregulärer Raumzonen ist das Ziel. Von da aus der Eindruck, daß die Plastiken kleineren Formates wie Bühnenmodelle wirken, in denen der Raum brodelnd und Bewegungsabläufe für menschliche Gestalten provoziert werden. Bühnenmäßiges auch bei abstrahierten Einzelfiguren, späten, selbständigen Nachkommen der berühmten Figuren Picassos zu Saties und Jean Cocteau Ballett «Parade». Aber auch bei diesen Arbeiten bleibt Moser zugleich immer im Bereich der Malerei.

Über die geschlossene und konzentrierte Leistung hinaus ist Mosers Schaffen ein Hinweis oder ein Beweis dafür, daß die Tradition auch heute noch offen und voll von produktiven Möglichkeiten ist. Moser bleibt ohne jedes Fackeln bei Produkten der durch die große Tradition gefestigten «Kunst». Er verzichtet auf Expansion in andere Bereiche, die beim betrachtenden Menschen andere Kategorien freimachen. Daß in der Kategorie «Kunst» noch alles offen ist, dafür erbringt der Maler Wilfrid Moser einen überzeugenden Beweis. H.C.

Hamburg

Künstler machen Pläne, andere auch

Ein Ausstellungsexperiment

Kunsthhaus

13. Februar bis 13. März

«Künstler machen Pläne, andere auch!» Dieser Satz ist nicht weiter erstaunlich, denn es ist allgemein bekannt, daß Künstler zu allen Zeiten Pläne, Skizzen oder Zeichnungen als Arbeitshilfen benutzt haben. Man erinnere sich an die Pläne auf künstlerischem und technischem Gebiet, die Leonardo da Vinci aufgezeichnet hat. Man weiß, daß viele dieser Pläne oder Visionen bei den Zeitgenossen wenig Gegenliebe fanden und zu Lebzeiten der Künstler nicht realisiert wurden oder werden konnten. Sie gerieten in Vergessenheit und wurden häufig von späteren Generationen wiederentdeckt und ausgeführt. Daß auch in allen anderen gesellschaftlichen Praxisbereichen Pläne gemacht werden zum Zweck der Veränderung des Bestehenden oder für die Bewältigung kommender Dinge, nehmen wir als Selbstverständlichkeit an. «Künstler machen Pläne, andere auch!» war das Thema einer Ausstellung im Kunsthhaus Hamburg. Es handelt sich bei der Ausstellung nun aber nicht, wie man vermuten könnte, um eine Sammlung von Plänen, Visionen und Utopien aus der Geschichte, sondern im ersten Teil der Ausstellung um eine Dokumentation der neuen Kunstrichtung «Conceptual Art».

Conceptual Art oder Ideenkunst

Die Ausstellung wurde von Harry Szeemann und Zdenek Felix für die Kunsthalle Bern zusammengestellt und dort gezeigt. Das Hamburger Kunsthhaus hat den wesentlichen Teil der Ausstellung übernommen. Die Ausstellung hat den bemerkenswerten Vorteil, an vielen Orten gleichzeitig gezeigt werden zu können, da sich das Material durch Fotokopien beliebig vervielfältigen läßt. Künstler produzieren Konzepte, Pläne, Ideen oder Beschreibungen von Ideen. Visualisiert wird in

Form von Skizzen oder Zeichnungen. Häufig wird der Plan auch nur in Worte gefaßt, also beschrieben. Auf die konkrete Realisation der Projekte wird bewußt verzichtet.

Das besondere Interesse an einer Ausstellung von Conceptual Art

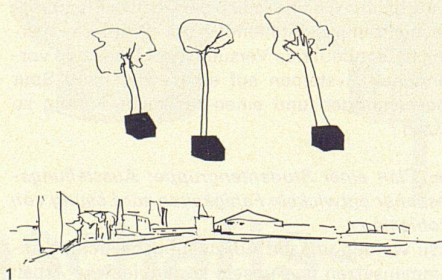
Ein Kennzeichen von Conceptual Art oder Ideenkunst scheint die Tatsache zu sein, daß eine direkte Vermittlung von Ideen oder Vorstellungen nur stattfindet, wenn sich der Betrachter die Mühe macht, das Vorgestellte, Beschriebene in seinem Kopf Gestalt werden zu lassen. Ansonsten entzieht sich das recht spröde Material der Pläne und Beschreibungen jedem ästhetischen Genuß und einer flüchtigen Betrachtung, ganz im Gegensatz zur sonstigen Ausstellungspraxis. François Burkhart als Leiter des Kunsthhauses und eine Arbeitsgruppe hatten gerade deshalb an dieser Ausstellung besonderes Interesse, weil die Verhaltens- und Gebrauchsmuster diesen Kunstäußerungen gegenüber noch relativ unbestimmt sind. Denn dieser Umstand könnte die Chance erhöhen, im Kunstbereich Veränderungen zu realisieren.

Welche Veränderungen sind im Kunstbereich denkbar?

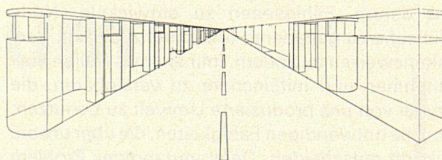
- 1 Veränderung der im Kunstbereich üblichen Partizipationsformen im weitesten Sinne
- 2 Die Erweiterung des traditionellen Kunstpublikums um andere gesellschaftliche Gruppen
- 3 Institutionalisierung von Veränderung

Der Versuch, Veränderung einzuleiten

Das Klagegedicht der Museumsdirektoren kennt überall die Verse: Besucherschwund und die Schwierigkeit, anderes als eben das elitäre Kunstpublikum zu erreichen. Man ist sich weithin darüber einig, daß neue Formen der Partizipation im Museum gefunden werden müssen, die die reine Kontemplation wenigstens teilweise ersetzen können. Schwieriger tut man sich mit präzisen Vorschlägen, wie man auch andere Gesellschaftsgruppen für das Museum erwärmen könnte. Wir haben den Versuch gemacht, den Hamburgern über das Interesse an sich selbst den Weg zum Museum freizulegen und ihnen auch eine neue



1



Willis Highway

2

Engels, Sky Event

2

Rolf Weber, Willis Highway, 1969

Partizipationsform anzubieten. Durch Presse und Rundfunk wurde die Hamburger Bevölkerung dazu aufgefordert, ihre Pläne in irgendeine kommunizierbare Form zu bringen und sie im Kunsthhaus zu veröffentlichen.

Der Aufruf

«Aufforderung an alle! 'Künstler machen Pläne, andere auch!' – unter diesem Thema sollen im Kunsthhaus Hamburg am Ferdinandstor 1 vom 13. Februar bis 13. März 1970 Aktionen, Diskussionen und Informationen stattfinden und Pläne von Künstlern und Ihre Pläne gezeigt werden.

Ihre Zeitung, Rundfunk und Fernsehen werden Sie über alles informieren.

Jeder wünscht sich Veränderungen und macht Pläne zu deren Realisation. Können Sie sich vorstellen, was geschehen würde, wenn niemand mehr Pläne machte?

Deshalb: Planen Sie Pläne, verändern Sie etwas!

Machen Sie Pläne, Pläne zur Veränderung: zu Land, zu Wasser, in der Luft, in der Stadt, in Ihrer Stadt, in der Siedlung, im Wohnblock, am Arbeitsplatz, in Ihrer Wohnung, auf der Straße, im Kino, auf dem Spielplatz, im Restaurant, in der Kantine, in der Oper, in der Post, in der Schule, in der Fabrik, im Kunsthhaus! Planen Sie Veränderungen an den Orten, die für Sie von großer Wichtigkeit sind, Planen Sie Änderungen, die Sie sich wünschen! Schreiben Sie Ihre Pläne auf, zeichnen Sie die gewünschten Veränderungen oder malen Sie sie. Sprechen Sie Ihre Pläne auf Tonband oder machen Sie einen Film darüber. Wenn Sie Lust haben, dann bringen Sie Ihre Pläne ins Kunsthhaus, damit auch viele andere von Ihren Plänen erfahren. Wir haben schon viele Pläne im Schrank, aber wir warten auf bessere. Für ein paar Ideen sind Sie dabei! Wir wissen, die Zeit ist knapp, aber fangen Sie heute schon an. Besprechen Sie sich mit Ihren Freunden! Haben Sie Mut zur Phantasie! Lenken Sie Ihre Phantasie auf das nächste Ziel: Ihren Leib, Ihre Kleidung, Ihr Bett, Ihren Stuhl, Ihren Tisch, Ihre Nahrung, Ihre Wohnung, Ihre Gemeinde, Ihre Stadt, Ihren Staat, auf die Dritte Welt, auf Ihr eigenes Verhalten, auf alles, was gerade oder krumm, verbohrt, perfekt, verdreht, sauber, tot oder lebendig, kalt oder warm, laut oder leise, organisiert oder zerstreut. Machen Sie es so, wie Sie es wollen! Bestimmen Sie selbst, was Ihnen not tut! Denken Sie nicht, Sie seien nicht fähig dazu! Jeder kann Pläne machen. Gehen Sie einen Schritt weiter und sagen Sie jedem, wie ihr Plan aussieht. Sie sollten sich treffen hier im Kunsthhaus Hamburg. Wir freuen uns auf Ihre Pläne.»

Auf den Aufruf hin zeigten sich in der 1,6-Millionen-Stadt Hamburg 35 Hamburger so stark an diesem Projekt interessiert, daß sie Pläne ins Kunsthhaus schickten. Diese 35 Pläne waren ausschließlich Pläne von Bürgern. Sie wurden alle im Kunsthhaus ausgestellt. Die Pläne von Hamburger Künstlern sind nicht besonders erwähnenswert, weil Sie sich in keiner Weise von den übernommenen Künstlerplänen aus Bern unterschieden.

Bürgerpläne – Künstlerpläne

Ein älterer Hamburger schreibt: «Bei meinem Vorschlag handelt es sich um die 'Einrichtung von Winterschwänen auf der Alster'. Da die Schwäne immer befor es Winter wird eingesammelt werden und nicht mehr unser Schönstes was

wir in Hamburg haben zieren, muß man für den Winter unbedingt einen Ersatz schaffen. Lebendige Tiere können es nicht sein, weil die ja im Winter wegen Eis und wenig Nahrung weggehen oder eingehen. Der Tierschutzverein würde das auch nicht erlauben. Deshalb muß man etwas erfinden, was uns das schöne Bild von vorbeiziehende Schwäne auf der Alster in der Abendsonne gibt. Mechanisierte und mit Senderanlage ferngesteuerte Schwäne müssen das sein, die man aus Aluminium oder modernes Plastikzeug leicht herstellen kann. Außen soll man sie ganz natürlich machen mit einem Federkleid, Glas- und ein Schnabel aus Bambusrohr. Für die Fortbewegung möchte ich vorschlagen Schaufelräder, ganz versteckt unten am Bauch. Mit Schaufelräder können die Schwäne nämlich auch auf Eis fahren und sowohl im Wasser vorwärtskommen. Zuerst soll man zwölf Schwäne probieren für die Binnenalster mit Fernsteuerzentrale im Alster-Pavillon. Zwei Schwäne möchten sehr majestätisch sein, die anderen 10 mehr gewöhnlich. Daß sie fliegen können muß nicht sein, aber mit den Flügeln schlagen und akkurat in Bewegung.»

Dietrich Helms schrieb dazu in der «FAZ»: «Unser schönes Beispiel naiver Konzeption, die Einrichtung von Winterschwänen auf der Alster betreffend, ergibt einige Kennzeichnungen: zum Ziel gesetzt ist Ersatz der Natur, Ersatz exemplarisch schön empfunderer Naturstücke durch Kunststücke. Es soll nichts Neues in die Welt gesetzt werden, sondern das Vorhandene durch Prothesen in seinem Fortbestand gesichert werden. Die technischen Überlegungen bewegen sich im alltäglichen Bastlergefilde. (Im Barock hatten sich künstlich bewegende Tiere, Tierapparate, noch technischen und ästhetischen Neuigkeitswert.) Der Ernst, der hohe Eifer, mit dem das vorgeschlagen wird, rührt uns an.»

Andere Bürgerpläne setzen an konkreten Mißständen oder persönlichen Bedürfnissen an. Da wird eine Tasse mit drei Henkeln gewünscht und vorgeschlagen, damit sie in jeder Lage griffbereit sei. Man ärgert sich über die neuen hohen Mülltonnen, in welchen die Asche im Deckel hängen bleibt, plant Busse mit bequemeren Einstiegsmöglichkeiten für alte Leute. Herr Ruckstuhl schließlich plant die Änderung seines Vornamens. Er möchte in Zukunft statt Otto Ruckstuhl Rolf Ruckstuhl heißen. Eine deutsche Staatsbürgerin plant die Abschaffung des Paragraphen 218.

Nachzutragen wäre noch, daß sich eine stattliche Anzahl von Plänemachern telephonisch danach erkundigte, ob das Kunsthaus ihre Pläne denn auch patentieren lasse. Falls dies nicht der Fall sei, wurde es als zu riskant befunden, die Pläne zu zeigen.

Und nun einige Künstlerpläne: Schnyder: «Mein Projekt ist es, keine Projekte zu machen.»

Engels Wunder-Ereignis: «Vorstellung für einen reichen Mann:

- a) Kaufen Sie eine Anzahl der allertuersten Briefmarken.
- b) Mieten Sie die Carnegie Hall, New York, USA.
- c) Laden Sie zu Ihrer Vorstellung die leidenschaftlichsten Philatelisten der Welt ein.
- d) Sie sitzen auf der Bühne (flankiert von 10 gutbewaffneten Leibwächtern), und Sie schneiden die teuren Briefmarken eine um die andere in Stücke.»

Jean Dupuy: «Ein geschlossener Raum wird auf eine Temperatur gebracht, die etwas unterhalb des Kondensationspunktes liegt. Die Decke

wird teilweise mit einer Metallplatte von einer Temperatur unter null Grad abgedeckt. Die Körpertemperaturen der Personen, die den Raum betreten und sich eine Zeitlang darin aufhalten, wird genügen, um Regen zu erzeugen.»

Nahe liegt der Vergleich von Künstlerplänen und Bürgerplänen

Auffallend war, daß alle Pläne von Bürgern sich streng an Nützlich oder für nützlich Erachtetes hielten und die Künstler Nützlich in ihren Plänen peinlichst zu vermeiden schienen.

Dietrich Helms sagt zu diesem Problem in der «FAZ» vom 5. Februar 1970: «Bei den Künstlern hapert es mit der Nützlichkeits. Bazon Brock hat ihnen das in einer Diskussion zur Ausstellungseröffnung angekreidet. Dies Dilemma muß ja wohl nicht tiefgründig vom Wesen der Kunst her (schön, aber unnützlich, oder gar: schön, weil unnützlich) erklärt werden, sondern läßt sich auch schlicht mit dem Gewinnstreben der Plänemacher begründen: Pläne, deren Ausführung mehr einträgt als ihre Präsentation im Rahmen von Kunstausstellungen und eventuell ihr Verkauf als Kunstwerk, werden nicht beliebig gezeigt.» In diesem Zusammenhang erinnert man sich wieder daran, daß auch Bürger ihre Pläne zurückhielten, weil sie sich vom Verkauf der Ideen mehr Gewinn versprachen als von einer Ausstellung im Kunsthaus.

Gemeinsam war den Plänen von Bürgern und von Künstlern, daß auch nicht einmal der Versuch gemacht wurde, Planung als Agens gesellschaftlichen Wandels zu erkennen und zu benutzen. Kreativität wird in unserer Gesellschaft nicht gefördert, problembezogenes Planen in allen Bereichen wird nicht gelernt. Statt dessen wird der Einzelne eher verplant, damit man mit seiner Hilfe einige Schritte näher an den harmonischen Endzustand des vollkommenen Marktes gelangt. Der aufmerksame Beobachter konnte das unschwer anhand der ausgestellten Pläne erkennen. Denn auch die Künstlerpläne zeichnen sich nicht durch planenden Höhenflug aus. Das Bestehende wird ein klein wenig verändert, mit Hilfe technischer Hilfsmittel entstehen manchmal wunderliche Variationen von vertrauter Umwelt. Manchmal wird man zum Schmunzeln angeregt, aber die Frage bleibt: Wo findet sich die kreative Phantasie, die nicht nur Bestehendes mit Prothesen verlängert, sondern den Versuch macht, aus den vorhandenen Systemen auf eine völlig neue Spur überzuspringen und einen radikalen Anfang zu setzen?

Der Plan einer Studentengruppe: Ausstellungsbesucher entwickeln Fähigkeiten zur Lösung von Problemen

«Wir werden uns mit Ausstellungsbesuchern zusammensetzen und unsere kontinuierliche Arbeit mit anderen Gruppen vorstellen. Dabei geht es uns darum, Fähigkeiten zu entwickeln. Neue Wünsche zu generieren und durchzusetzen, Verhaltensweisen zu ändern, immer mehr Rollen einzunehmen und miteinander zu vereinbaren, die einmal von uns produzierte Umwelt zu benutzen, sind die notwendigen Fähigkeiten, die über unsere Zukunft entscheiden. Denn vorrangiges Problem unserer Zukunft ist nicht die Produktion einzelner Neuerungen, sondern sind ihre sozialen Folgen: Wie werden wir mit ihnen fertig? Was machen wir aus ihnen? Unser Interesse ist es also, Wege zu finden, diese Probleme zu lösen. Dafür geben wir mit unserer Arbeit im Kunsthaus ein Beispiel. Durchgängiger Aspekt der Fähigkeiten, die Mittel

zur Lösung der Probleme sind, ist Kreativität» (I. Schleier, E. Nehring).

Vorgestellt wurde Gruppenarbeit, die sich aus dem Privatmusikunterricht entwickelt hatte. Die Arbeit orientiert sich an den Interessen der Schüler. Sie bezieht sich nur zum Teil noch auf Musik, eigentlicher Gegenstand ist die Problematisierung der verschiedenen Lebensbereiche. Der Gruppenprozeß wird so gesteuert, daß es allen möglich wird, Fähigkeiten zur Herstellung und Lösung von Problemen zu entwickeln. («... als wir alle über Heintje gelacht haben, konnte niemand sagen warum ...») «... als wir unsere eigene Angst, zu zeigen, was wir gelernt hatten, bei den anderen wiederfanden, hat uns das erst mal erleichtert ...»)

Außerdem leiten diese Studenten im Kunsthaus Gruppen von Ausstellungsbesuchern. Themen: «Mit Ausstellungsbesuchern planen wir das Kunsthaus neu» und «Eltern entwickeln bessere Sozialisationschancen für ihre Kinder.»

Das Ausstellungsexperiment «Künstler machen Pläne, andere auch» ist im Sinne des Ausstellungsleiters François Burkhardt und der Arbeitsgruppe geglückt. Es hat viele Fragen aufgeworfen und außerdem visualisiert, daß der Weg zu einer planenden Gesellschaft noch weit ist. Darüber hinaus wurden aber auch sofort praktikierbare Hinweise für eine Erziehung zur Kreativität geliefert. Ähnliche Ausstellungsexperimente sollen noch 1970 im Kunsthaus Hamburg folgen. Der Katalog zur Ausstellung «Künstler machen Pläne, andere auch» kann beim Kunsthaus Hamburg, Ferdinandstor 1, Hamburg 1, bestellt werden. Linde Burkhardt

Hinweis

La Fourmière II

Die aus einer Studentenkomme hervorgegangene Kontakt-Galerie La Fourmière in Zürich ist von der Lindenstraße 7 an die Höschgasse 4 umgezogen. Die Besuchszeiten sind täglich von 15 bis 19 Uhr; wichtig sind aber vor allem die abendlichen Veranstaltungen – Vorträge, Lesungen, Musik und anderes – gemäß besonderer Anzeige. Die nicht kommerziell geführte Galerie hofft auf Kontakt, Mitarbeit, Gönnerschaft.

Kunsttendenzen

«Col» in München

Vom 20. Mai bis 15. Juni 1970 findet in München die erste größere Präsentation kollektiver Regiekunst in Deutschland – neuerdings «Col» genannt – nacheinander an vier verschiedenen Orten statt: Ausstellungen und Publikumsaktionen, kombiniert mit Vorträgen und Diskussionen, werden, jedesmal etwas anders gelagert, nacheinander im «modern art museum», im «Schweizer Haus», in der Galerie «Tams» und im «Aktionsraum 1» durchgeführt, wobei einige Experimente erstmals ausprobiert, andere eine Erweiterung erfahren werden.

«Col» (von «collective») ist, anderthalb Jahre nach seiner Geburt, zu einer Bewegung geworden, an der ein kleineres Team, bisher in Zürich konzentriert, spezieller arbeitet, während viele Einzelne gelegentliche Beiträge geleistet haben.



Kollektive Regiekunst im Helmhaus Zürich, 1969
Photo: Max Engeli, Zürich

Im Juni 1968 entstand in Zürich, nach jahrelangem tastendem Vorstoßen, das erste kollektive Regiebild gemäß einem bewußten und umfassenden Konzept: Drei sehr verschiedene Maler gestalteten je drei Teile eines einzigen Bildes. Albert Willen, 1910 in Berlin geboren, malte drei konstruktiv-mystische Bereiche, Sherif al She-

roufi, 1925 in Bagdad geboren, steuerte drei naiv-märchenhafte Konfigurationen bei, und Marc Kuhn (Initiant und Koordinator der neuen Kunst-richtung), 1940 in Biel geboren, ergänzte das Werk mit drei surreal-abstrakt-expressiven Teilen. Inzwischen haben sich rund 70 Berufsmaler aus 14 Ländern und etwa 400 Laien an der Erstellung von über vierzig kollektiven Regiebildern, -zeichnungen, -drucken, -objekten, -gärten, -texten, -environments beteiligt. Ausstellungen und Publikumsaktionen fanden nacheinander in Basel, Biel, München, Paris (Biennale), Mailand, wieder Biel und wieder Zürich statt; mehrere weitere sind in Vorbereitung.

Das Konzept, das hinter der Bewegung steckt, ist sehr large gefaßt und will modifizierbar sein. Verschiedenste innere Welten sollen konfrontiert und einander nähergebracht werden. Jeder soll, innerhalb eines möglichst freien Rahmens, sich schöpferisch entfalten können. Die einzelnen Aussagen sollen sowohl relativiert wie auch verdeutlicht werden. Es sollen Modelle einer neuen Kultur, einer neuen Gemeinschaft im künstlerischen Ausdruck formuliert und ausprobiert werden. Der Kunstbetrieb wird demokratisiert, das

Klassengefühl abgebaut oder zumindest bewußt gemacht. Die Spannung zwischen Publikum und Kunst, zwischen vorstürmenden und bremsenden Kräften wird verdeutlicht und in der Folge entschärft.

Nicht nur verschiedenste Richtungen innerhalb der bildenden Kunst sollen verglichen und koordiniert werden, dasselbe wird in anderen Kunstbereichen versucht, wobei die Beziehungen zwischen den Kunstarten ebenfalls untersucht werden, wie auch diejenigen zu den Wissenschaften, spezieller zur Soziologie, zur Psychologie und zur Architektur.

«Col» möchte eine offene Bewegung sein und sucht deshalb überall nach Interessierten, nach parallelen Unternehmungen, nach Teilnehmern. «Col» ist äußerst beweglich, Veranstaltungen können in kleinstem und größtem Rahmen veranstaltet werden, in Fabriken, Clubs, auf der Straße, in privatem Kreis, in Gärten, Galerien, Restaurants, am Strand ... Fruchtbare Zusammenarbeit ließe sich speziell auch mit Architekten realisieren, zum Beispiel in großen neuen Wohnsiedlungen am Stadtrand, wo belebende Elemente speziell vonnöten wären. M. R. K.

Ausstellungskalender

Arbon	Schloß	Hans Stocker	26. 4. – 24. 5.	
	Galerie Spirale	Walter Helbig	18. 4. – 16. 6.	
Ascona	Galerie AAA	Hap Grieshaber. Holzschnitte	2. 5. – 29. 5.	
	Galerie Cittadella	Urs Dickerhof	9. 5. – 29. 5.	
	Galerie del Bel Libro	Hans Erni	10. 4. – 18. 5.	
Auvernier	Galerie Numaga	Peintures Miniatures des Indes 16 ^e - 18 ^e siècle Orlando Pelayo	25. 4. – 24. 5. 30. 4. – 28. 6.	
Baden	Galerie im Kornhaus	Kurt Hediger	8. 5. – 31. 5.	
	Galerie im Trudelhaus	Aargauer Künstler 70	2. 5. – 24. 5.	
Balsthal	Galerie Rössli	Balsthaler-Kunstpreis. Holzschnitte	9. 5. – 30. 5.	
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett Kunsthalle	Georg Baselitz. Zeichnungen Vieira da Silva Ipousteguy Das Megalithgrab von Aesch	11. 4. – 19. 5. 18. 4. – 18. 5. 25. 4. – 25. 5. bis auf weiteres ab 14. 5.	
	Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne	Der Festumzug Hans Geisen. Politische Karikaturen Franz Fedier Walter Bodmer	9. 5. – 21. 6. 21. 3. – 19. 5. 23. 5. – Juli 14. 5. – 14. 6.	
	Galerie Beyeler	Henry Moore	2. 5. – 4. 7.	
	Galerie Claire Brambach	S. Shapiro	22. 5. – 5. 6.	
	Galerie Chiquet	E. Goetschel	17. 4. – 20. 5.	
	Galerie Suzanne Egloff	Un demi-siècle de gravure. L'Ecole de Paris – Les Expressionnistes Chillida – Dalí – Miró – Picasso – Tapiès	30. 5. – 11. 7. 3. 5. – 30. 5.	
	Galerie G	Xartcollection	8. 5. – 29. 5.	
	Galerie Felix Handschin	Alfred Hofkunst	8. 5. – 4. 6.	
	Galerie Mascotte	J. R. Siegert	29. 5. – 27. 6.	
	Galerie Riehentor	Lenz Klotz	bis 27. 5.	
	Galerie Stampa	Jane Coyle	30. 5. – 2. 7.	
	Galerie Bettie Thommen	Andreas Christen – Jakob Bill Roger Martin Ernst Christen	19. 4. – 19. 5. 22. 5. – 22. 6.	
	Bern	Kunstmuseum	Paul Klee	11. 4. – 28. 6.
		Kunsthalle	Lucien Clergue – Kurt Blum – Leonardo Bezzola. Photographien	27. 5. – 21. 6.
		Anlikerkeller	Willy Flückiger	3. 5. – 31. 5.
		Atelier-Theater	Rosa Krebs-Thulin Joseph Loosz	6. 5. – 27. 5. 28. 5. – 30. 6.
		Berner Galerie	Peter Bergmann	2. 5. – 24. 5.
Galerie Toni Gerber		Franz Gertsch – Rolf Iseli Pieter Engels – Frank v. Biberstein – Starowyeisky	20. 4. – 20. 5. 20. 5. – 30. 6.	
Biel	Galerie Krebs	Jeunes romands	12. 5. – 6. 6.	
	Loeb Galerie	Rolf Iseli	1. 5. – 30. 6.	
	Galerie Verena Müller	Vera Isler – Sovak	23. 5. – 21. 6.	
	Galerie Schindler	Bellmer	30. 4. – 30. 5.	
Brig	Galerie Pot-Art	Jacques Minala	9. 5. – 30. 5.	
	Galerie 57	Willi Müller-Brittneu Franz Anatol Wyss	17. 4. – 16. 5. 22. 5. – 13. 6.	
	Galerie Zur Matze	Delapoterie	2. 5. – 23. 5.	
Carouge	Galerie Contemporaine	Gerard Imof Glyn Uzzell	22. 4. – 13. 5. 14. 5. – 10. 6.	
	Le Grand-Cachot-de-Vent	C. Hug – R. Hainard – Y. Larsen. Nature 70	16. 5. – 28. 6.	
Delémont	Galerie Paul Bovée	Joseph Lachat	2. 5. – 24. 5.	
Dübendorf	Galerie de Poche	Katharina Gloor	19. 4. – 31. 5.	
Dulliken	Galerie Badkeller	Karel Solarik	23. 5. – 14. 6.	
Eglisau	Galerie Am Platz	Ernst Leu Zimmermann	30. 4. – 20. 5. 21. 5. – 9. 6.	
	Frauenfeld	Bernerhaus	Margrit Roesch	3. 5. – 24. 5.
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Recherche et expérimentation	26. 4. – 31. 5.	