

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 6: Volketswil ist eine Reise wert

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: 10.01.2026

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

Kunstchronik

Vorschau

documenta 5

Befragung der Realität - Bildwelten heute
 Enquête sur la réalité - imageries d'aujourd'hui
 Inquiry into reality - today's imagery

Kassel

Konzept der «documenta 5»

Museum Fridericianum und Neue Galerie
 28. Juni bis 8. Oktober 1972

Seit 1955 stellte sich die größte und auch wichtigste internationale Ausstellung für bildende Kunst, die «documenta» in Kassel, die Aufgabe, alle vier Jahre eine Übersicht zu geben, was auf der internationalen Kunstszene geschieht. Die Kriterien der Selektion waren, neben der Aktualität, irgendein irrational fundierter Qualitätsmaßstab, der sich als objektiv ausgab, weil die betreffenden Werke an der «documenta» ausgestellt wurden. Dieser Zirkelschluß, der den internationalen Kunsthandel anregt (der Prestigege Gewinn für die Künstler, die an der «documenta» ausgestellt werden, wirkt sich direkt auf den Handelswert ihrer Werke aus), wird jetzt teilweise verunmöglicht, da das Selektionsprinzip nicht mehr auf «künstlerisch»-formalen Kriterien, sondern auf thematischen beruht. Dabei sei festgehalten, daß es bei der neuen Konzeption nicht um eine krampfhaft Verifizierung eines begrifflichen Systems geht, sondern um eine Kunstaussstellung, die sich jedoch durch gewisse veränderte Vorzeichen von den üblichen graduell unterscheidet.

Neben einer Verwissenschaftlichung der Kunst passiert heute eine Verwissenschaftlichung der Rezeption (diese wurde nötig durch das, was seit Beginn dieses Jahrhunderts in der Kunst geschieht). Ihr Begriffssystem und ihre Methoden verdankt sie der Erkenntnistheorie, der modernen formalistischen und strukturalistischen Linguistik und der strukturalistischen Methodologie im allgemeinen. Diesen Erkenntnissen entsprechend wurde die thematische Ausstellung, als Kernstück der «documenta 5», in drei Kategorien (oder besser in drei Strukturfelder) eingeteilt: 1. Die Wirklichkeit der Abbildung; 2. Die Wirklichkeit des Abgebildeten; 3. Die Identität oder Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem.

Es scheint wesentlich, daß, bevor auf die anderen Abteilungen der «documenta 5» eingegangen wird, diese drei Kategorien genauer beleuchtet werden. Der Arbeitstitel der «documenta 5», welcher «Befragung der Realität — Bildwelten heute» lautet, tönt an, daß der Bildbegriff nicht restriktiv, also nur auf die Kunst bezogen, sondern ganz allgemein untersucht wird (was, wenn man sich mit den Aneignungsmethoden der Pop-Art auseinandersetzt, einleuchtet). Dementsprechend werden für die Visualisierung der ersten Kategorie «Wirklichkeit der Abbildung» künstlerische wie auch nichtkünstlerische Bildwelten herangezogen,

mit Beispielen aus dem «Sozialistischen Realismus», der Werbung, dem Kitsch, der sogenannten Kunstphotographie, dem Comic, der Science-fiction, der politischen Propaganda, der gesellschaftlichen Ikonographie (Flaggen, Briefmarken usw.). Die in diesen Bildwelten fixierte Wirklichkeit ist autonom; das heißt, sie verhält sich zur primären Wirklichkeit des Authentischen idealistisch, utopisch oder ideologisch. Die Wirklichkeit, die sie vorgibt festzuhalten, ist eine manipulierte im Bezug zur Umwelt, aber eine gültige im tautologischen Bezug zu sich selbst.

Mit der zweiten Bezeichnung «Wirklichkeit des Abgebildeten», wird eine Bildwelt gemeint, die die primäre Realität des Authentischen in all ihren Gegebenheiten akzeptiert. Sie unterscheidet sich also von der ersten Kategorie, indem sie Wirklichkeit nicht normiert, sondern versucht, sie durch ein Medium deckungsgleich zu fixieren. Beispiele aus der aktuellen realistischen Malerei, dem Photojournalismus, dem Aktionismus, der Pornographie, dem Design, der Pop-Art u. a. dienen dazu, diese Art der medialen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sichtbar zu machen.

Mit der Bezeichnung «Identität beziehungsweise Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem» wird auf eine Wirklichkeitsebene verwiesen, die durch Phänomene bestimmt ist, die als erzwungen, gewollt oder bewußt verhindert bezeichnet werden können. Erzwungene Identität findet sich in der Kindermalerei oder in der bildnerischen Tätigkeit der Geisteskranken; gewollte in jenen Werken, in denen Künstler einen Vorgang realisieren (Prozeßkunst), aber auch in Filmen, in welchen die Filmzeit mit der realen Zeit übereinstimmt (Andy Warhol). Verhinderte Identität findet sich dort, wo der Künstler die Nichtidentität exemplarisch demonstriert (zum Beispiel Claes Oldenburg mit seinen «aufgeblasenen»), die Gestalt eines realen Gegenstandes reproduzierenden, sie aber in einem anderen Material realisierenden und in einen anderen Zusammenhang stellenden Objekten).

Aus den Beispielen wird ersichtlich, daß die «documenta 5» den Aktualitätsgrad der zu selektionierenden Kunstwerke ebenfalls berücksichtigt. Doch wird dies nicht so rigoros gehandhabt wie bei den früheren Ausstellungen, wo die Novitäten ihrer Novität wegen zusammenhanglos präsentiert wurden.

Für die Realisierung dieser ersten Abteilung zeichnen der Generalsekretär Harald Szeemann, der Luzerner Konservator J. Ch. Ammann und Arnold Bode, Kassel.

Der Hamburger Professor für nichtnormative Ästhetik, Bazon Brock, ist für die sogenannte Besucherschule zuständig. Diese steht zum Hauptteil der thematischen Ausstellung in einem komplementären Verhältnis. Mit verbalen wie auch

Thematische Ausstellung

Dr. Jean-Christophe Amann, Luzern

Prof. Arnold Bode, Kassel

Harald Szeemann, Kassel und Bern

Besucherschule

Prof. Bazon Brock, Hamburg

Experimenta 5

Dr. Karlheinz Braun, Frankfurt

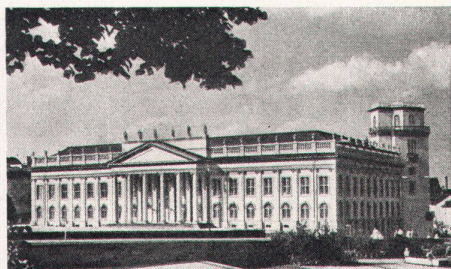
Peter Iden, Frankfurt

Film

Ulrich Gregor, Berlin (Materialbeschaffung)

Alexander Kluge, Frankfurt und Ulm und

Edgar Reitz, Frankfurt (Technische Realisation)



Museum Fridericianum in Kassel

mit visuellen Mitteln soll versucht werden, die theoretischen Voraussetzungen zu schaffen für eine sachgerechte Rezeption der thematischen Ausstellung. Mechanismen der Wahrnehmung sollen anhand von vier Problemkreisen aufgedeckt werden: 1. wahrnehmungspsychologische Voraussetzungen der Wirklichkeitswahrnehmung, 2. erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Wirklichkeitswahrnehmung, 3. sprachwissenschaftliche Voraussetzungen der Wirklichkeitswahrnehmung und 4. Bedingungen der künstlerischen Konstituierung von Wirklichkeit. Dieser Stoff wird den Besuchern durch programmierte Instruktionen (Großgruppenautomaten) durch Bild und Wort vermittelt. Brock versichert, daß die Besucherschule den bis dato erarbeiteten Vorschlägen der Kunstdidaktik optimal gerecht zu werden versuche. Gleichzeitig warnt er, daß dies dabei keineswegs gleichbedeutend damit sei, daß sich die Arbeit in der Besucherschule als müheloses und beliebiges Spiel darstellen wird.

Die als solche faszinierende Idee einer Besucherschule wird in ihrer Effektivität erst an der Realität gemessen werden können. Doch kann man schon heute die kritische Frage aufwerfen, ob diese zeitlich und stofflich komprimierte Art der Didaktik, mit dem Zweck, die visuellen Fähigkeiten des Rezipienten zu sensibilisieren, überhaupt möglich ist, ob diese programmierte Instruktion nicht mehr Brocks privaten Theoremen entspricht als den objektiven Möglichkeiten (Brock veranstaltete schon an der Hamburger Hochschule für Gestaltung solche die Visualität sensibilisierende Kurse, doch fanden sie nicht die erwartete Resonanz).

Als Neuerung wird sich in der dritten Abteilung der «documenta 5» die bisher in Frankfurt durchgeführte «experimenta», mit ihren dem experimentellen Theater gewidmeten Veranstaltungen, niederlassen. Die von Karlheinz Braun und Peter Iden geleitete «experimenta» wird dabei das Strukturprinzip der Kunstaussstellung wiederholen. Sie wird also ihrerseits versuchen, die verschiedenen Ausprägungen des Wirklichkeitsbegriffs im Kontext theatralischer Formen zu untersuchen. Dies ist insofern von großer Bedeutung, als die intermedialen Formen der Kunst immer weniger eine exakte Gattungsbestimmung zulassen.

Als vierte Abteilung wird der Film herangezogen. Auch hier wird nach dem gleichen Strukturprinzip wie bei der Kunstaussstellung und der «experimenta» gearbeitet. Leiter dieser Abteilung sind: Alexander Kluge, Ulrich Gregor und Edgar Reitz. Theo Kneubühler

Wer stellt diesen Monat wo aus?

Basel

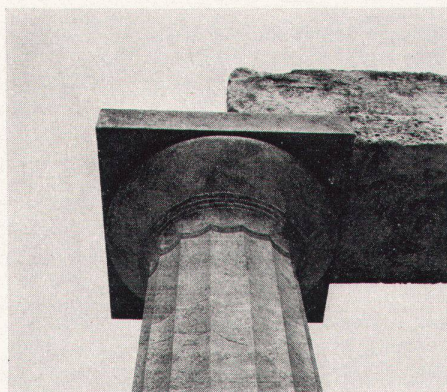
1

Werner Blaser. Objektive Architektur

Gewerbemuseum

5. Juni bis 4. Juli 1971

Die Entwicklung der objektiven Architektur, dargestellt am Beispiel von «Skin and Skeleton» (Haut und Knochen) von der Antike bis in die Gegenwart.



1 Ägina-Tempel der Athene

Bern

2

Hans Jegerlehner

Galerie Verena Müller

22. Mai bis 20. Juni 1971

Der Berner Hans Jegerlehner studierte in Bern und München. Es folgten zahlreiche Reisen und längere Aufenthalte in Italien, Paris, in Belgisch-Kongo, Kalabrien usw. Jegerlehner machte sich auch als Illustrator einen Namen. Die Ausstellung in Bern beinhaltet als zentrales Thema das Wallis, mit dem der Künstler besonders verbunden ist.



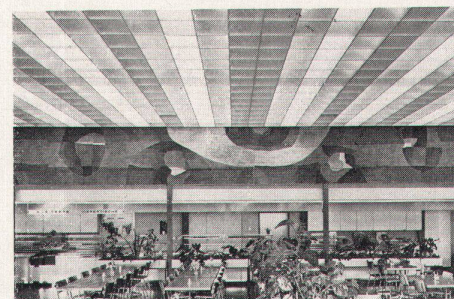
2 Hans Jegerlehner Matterhorn

Kunst am Bau

3-5

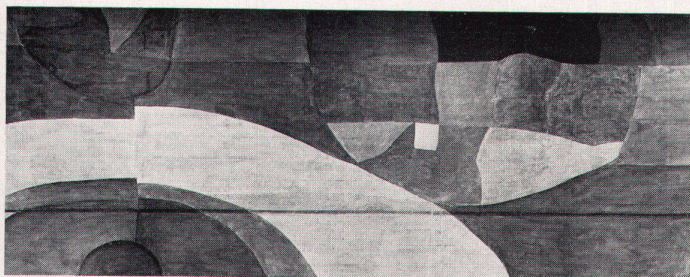
Wandschmuck von Hans Affeltranger im Anton-Graff-Haus, Winterthur

Als im vergangenen Herbst am Brühlleck der Bau der neuen Werkkantine und Werkschule der Gebrüder Sulzer AG, Anton-Graff-Haus genannt, beendet worden ist, erhielt Hans Affeltranger den Auftrag, die schmale, langgezogene Beton-schürze, welche die Rückseite der großen Werkkantine über dem Buffet abschließt und auf acht schmalen vierkantigen Eisenträgern ruht, zu bemalen. Er hatte sich mit der schwierigen Aufgabe zu befassen, die 37 m lange und nur 1,60 m hohe Mauerfläche, die sich von Wand zu Wand hinzieht, bildnerisch zu gestalten. Ohne seinen bisherigen künstlerischen Grundsätzen untreu zu werden, erprobte er in der gegenstandslosen Aussage eine für ihn neue Gestaltungsmöglichkeit. Schon in seinen Landschaften und Stilleben entwickelte er einen ausgeprägten Sinn für flächige Formen als Träger bestimmter Farbwerte. Erstmals in den Entwürfen zu den drei Wandteppichen für das Kirchgemeindehaus Töß, die 1969 entstanden, ging er nicht mehr vom Gegenstandserlebnis aus, sondern von reinen Farbklangen und Formrhythmen, die er in ein ausgewogenes Verhältnis zueinander setzte. In seinem gesamten Schaffen bedeutet das Wandbild zusammen mit den drei Wandteppichen einen Wendepunkt, der innerlich durch seine Neigung zur Abstraktion längst vorbereitet war.



3 Teilansicht des Wandbildes von Hans Affeltranger in der Werkkantine der Gebrüder Sulzer AG in Winterthur

Was das Wandbild anbetrifft, unterteilte er die Grundfläche zunächst in drei Farbfelder in der Abfolge von Grün, Violett und Blau, um die extreme Länge optisch zu verkürzen. Auf dieser Grundkonzeption fußen alle seine ersten skizzenhaften Entwürfe, die von der gegenständlichen bis zur ungegenständlichen Ausdrucksweise reichen. Als er sie auf den Originalmaßstab umsetzte, wurde der erzählerische Zusammenhang der gegenständlichen Themen unübersichtlich und trat auch mit der architektonischen Umgebung zu wenig unmittelbar in Berührung. Die gegenstandslose Aussage hingegen bewährte sich, indem sie in zwangloser Art auf die moderne Raumgestaltung einging. Der zyklusartige Ablauf harmonisch ruhiger Farbfächen und Farbklangen, die sich, auf dem farbigen Grund schwebend, in rhythmischer Ordnung von links nach rechts hin-



4, 5
Details aus dem Wandbild von Hans Affeltranger

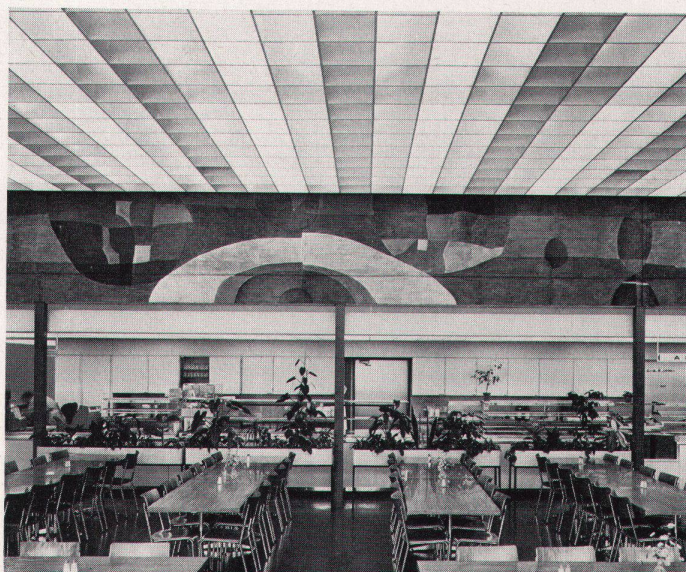
Photos: Sulzer

ziehen, strahlen eine heitere Stimmung in den Raum aus. Dem Charakter des Raumes entsprechend, sind sie großzügig angelegt, im Gegensatz zu der kleinteiligen, dichten Flächenrhythmisierung der Bildteppiche im Kirchgemeindehaus Töß, welche die Wand durch drei senkrechte Bahnen gliedern.

Ein durchgehendes waagrechtes Farbband von zumeist hellerem Ton verbindet die verschiedenen locker angeordneten Kompositionselemente der drei Farbfelder miteinander. Den Grundakkord schlagen die drei hellen, weißgetönten Halbkreise an, die, auf die drei Farbfelder verteilt, Schwerpunkte bilden. Um jedes dieser Zentren ballen sich zwei große, farbig gegliederte Formen, während kleinere Formen sich in den leeren Zwischenräumen ansiedeln. Die Übergänge zwischen den Farbfeldern markieren kleinere, die Senkrechte betonende Formgebilde. Alle Kompositionselemente konzentrieren sich um die drei zentralen Punkte. Die Formen folgen nicht streng konstruktiven Gesetzmäßigkeiten, sondern entspringen einem freien, spielerischen Trieb. Dieser Arbeitsvorgang, der dem Spontanen Spielraum gewährt, hat den Künstler fasziniert und erlaubte ihm zugleich, während er den 1:1-Entwurf vom Papier auf die Wand übertrug, eingreifende Änderungen vorzunehmen, um die Quantität und Intensität der Farb- und Formwerte ein letztes Mal sorgfältig gegeneinander abzuwägen. Dadurch vermied er auch die Gefahr, den endgültigen Entwurf mechanisch zu kopieren.

Die aktiven Farben Rot und Gelb dämmt er zurück, damit sie nicht die übrigen behutsam aufeinander abgestimmten Farbtöne stören, welche sich um ein Senfgelb als Mittelwert gruppieren. Belebend wirkt sich der spannungsvolle Gegensatz der leuchtenden Farben vorab in der mittleren Horizontalzone zu den mehr stumpferen Farben der oberen und unteren Zone aus. Die verschiedenen Kraftballungen enthalten ähnliche, leicht variierte Farbskalen, die von Braun, Rot zu Orange und von Gelb, Blau zu Schwarz reichen und je nach der Farbe der Grundfläche sich zu verändern scheinen. Indem Hans Affeltranger die Acrylfarbe deckend, bisweilen lasierend aufträgt, läßt er in ihrer wechselnden Transparenz die Betonstruktur durchscheinen. Dadurch erhält die Acrylfarbe, die in unmittelbarem Kontakt mit der Mauerfläche steht, die Frische der Freskomalerei. Der gut lesbare, die Waagrechte betonende Duktus der Pinselschrift belebt den Farbauftrag auf der großen Fläche. Hans Affeltranger ist es gelungen, sein Wandbild der Architektur einzufügen, ohne seiner künstlerischen Haltung gegenüber Konzessionen zu machen.

Helmut Kruschwitz



5

Ein Kunst-Experiment



1



2

1-3

In der Galerie Pierre Baltensperger in Zürich wurde anlässlich der Ausstellung Walter Wegmüller (26. Februar bis 27. März) ein interessantes Experiment durchgeführt. Der in Basel wohnende Maler Walter Wegmüller versuchte, sich mittels Telepathie mit dem Schriftsteller Sergius Golowin, der sich zur gleichen Zeit in Bern aufhielt, in Verbindung zu setzen. Beiden Künstlern diente ein auf Symbolen aufgebautes Kartenspiel, das geheimnisumwitterte, bei den Zigeunern beliebte Tarot, als Ausgangspunkt. Die anwesenden Zuschauer verfolgten mit Spannung die in Zürich und Bern sichtbar werdenden Bilder, die sich aus erstaunlich übereinstimmenden Zeichen zusammensetzten.

1
Walter Wegmüller hat mit dem Malen seines telepathischen Bildes begonnen ...

2
... zu gleicher Zeit ist in Bern Sergius Golowin an der Arbeit

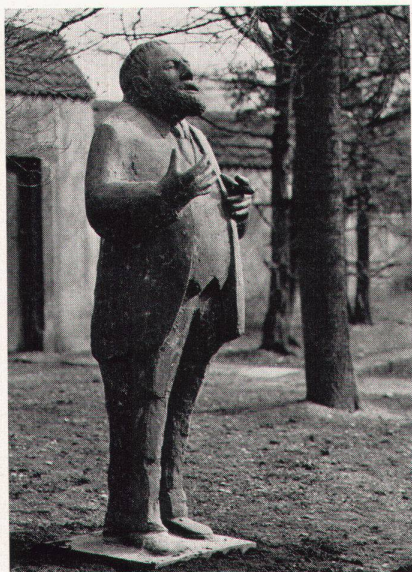
3
Das Resultat: rechts das Bild von Walter Wegmüller, links dasjenige von Sergius Golowin

Photos: Paul Marggraff, Basel



3

Der Denkmalfleger



Am 24. März 1971 wurde auf dem Leonhardskirchplatz in Basel ein zwei Meter hohes Standbild von Dr. Rudolf Riggenbach, dem vor zehn Jahren verstorbenen ehemaligen Basler Denkmalfleger, eingeweiht. Der Bildhauer Peter Moilliet hat das Denkmal im Auftrag unbekannter Spender in fast zweijähriger Arbeit geschaffen. Dem Künstler ist damit ein Meisterwerk gelungen, das den unvergeßlichen, von den Baslern liebevoll spöttisch «Dinge-Dinge» genannten Dr. Rudolf Riggenbach großzügig, und das Charakteristische hervorhebend, darstellt.

Photo: Hans Bertolf, Riehen

Nachruf

Herta Wescher †

In Paris verschied Anfang März die angesehene Kunstkritikerin Herta Wescher, die auch den Lesern des *werk* aus früheren Beiträgen bekannt ist. Herta Wescher gehörte zu der (kleinen) Schar der unerschrockenen, gradlinigen Beobachter der Kunstszene. Ihre Basis war eine fundierte kunsthistorische Bildung, aus der sich die Weite des Blicks, Unterscheidungsvermögen und methodische Zusammenfassung ihrer Wahrnehmungen ergab. Die Tagesspässe und Kapriolen amüsierten sie vielleicht, sie ließ sich aber nicht einschüchtern, sah in ihnen nicht «Tiefsinn», sie war frei von dem heute so verhängnisvollen Trend, aus Schwäche, Angst oder Spekulation «mitmachen» zu wollen. Ihr Auge war scharf, ihr Geist hell, ihre Natur integer. Sie stammte aus dem Rheinland, war in München Schülerin von Wölfflin, in Freiburg i. Br. von Jantzen. In den zwanziger Jahren führte sie ein intensives Leben in den Zentren des fortschrittlichen Berlin. 1933 emigrierte sie aus politischen und kulturpolitischen Gründen nach Paris, in das sie, linkspolitisch aufs lebhafteste engagiert, in natürlicher Weise hineinwuchs. Natürlich ergab sich der Wechsel der Sprache, ohne Drang zu klassischer «diction». Ein Beispiel organischer Verwandlungsfähigkeit des Menschen. In gewisser Beziehung ein Parallelfall zu dem aus Mannheim stammenden D. H. Kahnweiler.

Nach einem Aufenthalt im Konzentrationslager Gurs wurde sie Anfang der vierziger Jahre als Flüchtling von der Schweiz aufgenommen. Sie lebte in Basel in einem fortschrittlich gesinnten Freundeskreis und schrieb interessante Beiträge für die Zeitschrift «Ciba». Bald nach Kriegsende kehrte sie nach Paris zurück, wo sie in die Rolle der Kunstkritikerin von Format hineinwuchs. Anfang der fünfziger Jahre wurde sie Mitbegründerin und zeitweise Chefredaktorin der ausgezeichneten Zeitschrift «Cimaise», für die sie wesentliche Betrachtungen über bekannte, aber auch unbekannte Künstler schrieb, immer voller

Engagement, nie pseudosachliche Information. Zur gleichen Zeit begann ihre Mitarbeit an angesehenen schweizerischen, deutschen und anderen Zeitungen und Zeitschriften und die Mitwirkung als Preisrichter bei Wettbewerben und Kunstpreisen. Immer mit spontanem Temperament, oft aggressiv um der Sache willen. Aus ihrer Spezialbeschäftigung mit der Collage entstand ihr 1968 erschienenen, großes Buch «Die Collage – Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels». Als Gesamterscheinung gehörte Herta Wescher einem Intellektuellengeschlecht an, von dem man nur hoffen kann, daß es nicht ausstirbt.

Hans Curjel

Ausstellungen

Basel

1, 2 Basler Kunstchronik

Die Kunsthalle wartete auf mit einer anregenden Doppelausstellung, die mit ihrer seit Jahren an den Tag gelegten Experimentierpraxis nicht im Einklang zu stehen schien. Der im Oberlichtsaal vertretene Charles-Frédéric Brun, genannt «Le Déserteur», ein «geheimnisumwitterter Volkskünstler» (P. F. Althaus), hat seine Spuren in Kapellen und Bauernhäusern des Unterwallis hinterlassen und wird in einem Buch von Jean Giono einer Gruppe fahrender Ex-Voto-Maler zugeordnet, aus der er ausgebrochen zu sein scheint. Des Künstlers noch immer unergründeter Lebenslauf, vage zurückzuverfolgen bis ins Elsaß, scheint der eines Verfolgten gewesen zu sein. Man weiß allerdings nicht, ob auf Grund einer begangenen Missetat, wegen seiner politischen Gesinnung oder psychischer Depressionen. Von den Wallisern erhielt er auf seiner Flucht die Aufträge, die ihm das Existenzminimum garantierten. Sieht man sich seine Heiligenbilder an, mit den Spruchbändern, die auf ihre Stifter hinweisen, die bemalten Möbel mit den Hinweisen auf den Auftraggeber, die Illustrationen zu Litaneien und Heiliger Schrift, sichtlich verwoben mit den abstrusesten Vorstellungen der Kunden und deren Wunsch nach dem Bild eines persönlichen Schutzherrn, sieht man sich veranlaßt, vom Begriff «Volkskunst», der sich bei flüchtigem Hinsehen einstellen könnte, abzuweichen. «Le Déserteur», das war kein Naiver, keiner, der aus innerem Antriebe zum Pinsel griff; «Le Déserteur», das war ein Profi, bereit zu jeder Konzession, wenn es um die Erhaltung seiner Existenz ging... und um diese mußte er wohl zeitlebens kämpfen.

Wenn er nun auch entdeckt wurde, nicht als das, was er war, sondern seiner Affinität zur aktuellen Kunstszene wegen, so gilt es doch vor allem, ihn in seiner eigenen Zeit geschichtslos zu sehen und ihn vor seiner eigenen Biographie zu retten, die so schön zu Van Gogh passen würde. Sein Stil war der Stil von Auftraggebern im «Post-historie», also kein zeitbedingter. Hierin ist er Volkskünstler, denn seine Dinge lassen sich wie die Volkskunst nur über Umwege datieren, über Namen, Jahreszahlen, Schriften und Wappen im Bild. Da geht es ja auch kaum mehr um Qualität, sondern um Befriedigung von konkreten Wünschen: Standuhrbemalen, Schrankbemalen, Votivbildmalen. Le Bruns Kunst ist nur noch von

sozialen Bedingtheiten her aufzuschlüsseln; sogar die lokalen haben hier keine Gültigkeit mehr. Die Interpretation über solche Kategorien hinaus würde sich unweigerlich in sinnentleerten Kulturkult verdrehen. – Das nur, um mich dagegen zu verwahren, daß man den anonymen Handwerker mit aller Gewalt zur Künstlerpersönlichkeit hochstilisiert, zum Opfer des Schicksals stempelt und noch dort, wo er klar wird, ins Irrationale, Transzendente hebt.

Auch der zweite von der Kunsthalle vorgestellte Künstler gehört in die Kategorie der berufsmäßigen Lieferanten von Bildmaterial. Allerdings in einem ganz anderen Sinne als der «Déserteur». Théophile-Alexandre Steinlen war seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, bis zu seinem Tode, 1923, in Paris tätig. Er versuchte sich im Gegensatz zu «Le Déserteur» in allen damals modernen Techniken der Graphik und der Illustration und ist einzureihen unter die französischen Gesellschaftskritiker des Fin de siècle. Allerdings unterscheidet er sich in seinen schärfsten – und einzig gelungenen – Satiren deutlich von den Künstlern des Fachs: etwa Constantin Guys, Dau-



1
Théophile-Alexandre Steinlen, L'Exode, 1915. Aquarell
Photo: Christian Baur, Basel

mier, Toulouse-Lautrec und Camille Pissarro. Direkter als sie, pathetischer auch, scheint er bereits den sozialistischen Realismus des 20. Jahrhunderts vorweggenommen zu haben auf Bildern mit verhärmten Arbeitern und ausgemergelten Bauern. Eine Programmkunst, die ihre Aktualität in der Parallele zur revolutionären Plakatkunst Rußlands, aber auch des Dritten Reiches hat, war da zu finden. Über die vielen Pastelle und Gemälde, die Steinlen als Akademiker zeigen, durfte man getrost hinwegsehen (13. März bis 12. April).