

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 8: Schulhäuser

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

Ausstellungen

Zürich

1

Varlin

Galerie Scheidegger + Maurer
4. Juni bis 8. August

Scheidegger + Maurer haben an der Schiffslände eine Galerie eröffnet. Was den Raum betrifft: ein Fund Ernst Scheideggers, der in vielen Richtungen das Sensorium für das Außergewöhnliche besitzt. Der große Raum der Galerie (mit einigen kleinen Annexen) befindet sich im oberen Stockwerk eines wohl aus dem 18. Jahrhundert stammenden Hauses; die alte Rokokodecke hat sich erhalten, sonst ist einiges erneuert. Aber die Decke und die Raumproportionen bestimmen den Ein-

druck. Alles Geschlechte ist vermieden. Etwas Improvisiertes (nicht zu viel) ist geblieben, etwas Provisorisches, Anspielung an ein provisorisches Atelier mit bürgerlichem Stich – ja, im Sinn der Malerei aus guter alter 19. oder 20. Jahrhundert-Zeit.

Die Situation ist Varlin auf den Leib geschnitten – ein paar Möbel aus Varlins wirklichem Atelier sind hier amüsant, aber doch unnötige Spielerei. Spielerei sind Varlins Bilder nicht. Zeitkritik optisch, ohne Marcuse oder ähnliche Methode (womit nichts gegen Marcuse gesagt sei). Wer sich diese Bilder in den Raum hängt, ob Museum oder Privatmensch, identifiziert sich, ob er es merkt oder nicht, mit Varlins Attacken auf eine nicht gerade heile Gesellschaft und die Umgebung, in der sie sich bewegt. Daß Varlin schärfert als je erscheint, angriffig und melancholisch – das sei ausdrücklich betont. Eine manchmal großartige Form aktueller Auseinandersetzung und Stellungnahme.

H.C.



1
Zeichnung von Hanny Fries

Kunstwerke unter der Lupe – 20 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstmwissenschaft

Helmhuis
6. Juni bis 4. Juli

Das von dem 1962 verstorbenen Dr. Marcel Fischer gegründete Institut legte mit dieser Ausstellung zum ersten Mal öffentliche Rechenschaft über sein Wirken ab. Aus kleinen Anfängen ist eine sehr effiziente Institution entstanden, die auf öffentlichen Subventionen, privaten Beiträgen und, als Hauptfaktor, auf eigenen Einnahmen (aus Restaurierungsarbeiten) beruht. Die Aufgaben teilen sich in die Abteilungen Inventarisation, Technologie und Redaktion mit Bibliothek. Die

spektakulärste und aufregendste Arbeit wird in der Abteilung Technologie geleistet, die sich mit kunsttechnischer Forschung, deren praktischer Anwendung in der Restaurierung und mit der Ausbildung von Restauratoren befaßt. Die Frage der Restaurierung enthält gewaltige Probleme. Alle Kunstwerke – wahrscheinlich auch die unserer eigenen Zeit, die in der Arbeit des Institutes übrigens nur geringen Raum einnehmen – sind Veraltungs- und Veränderungsprozessen anderer Art unterworfen. Dazu kommen Schadenfälle. Was ist zu tun? Rückführung auf den Originalzustand, den man nur partiell kennt? Früher hat man dem wandelnden Geschmack entsprechend «geschönt». Heute sucht man mit Recht zum ursprünglichen «Dokument Kunstwerk» vor- oder

zurückzudringen. Aber auch hier stellen sich unlösbare Fragen. Auch hier muß oft etwas getan werden – nämlich irgend etwas von Ausbesserung –, was man eigentlich nicht tun will. Aber man ist sorgfältig und läßt sich nach Möglichkeit nicht verführen. Dazu helfen die Ergebnisse der technischen Forschung. Die Wissenschaft als Mittel zur Erfassung und Sichtbarmachung der künstlerischen Wahrheit. Im Mittelpunkt der Abteilung Inventarisation stehen Werkkataloge bedeutender Schweizer Maler (Beispiel: die Arbeiten von Gert Schiff über Joh. H. Füssli). Die Abteilung Redaktion ist für den Aufbau einer Fachbibliothek und die Herausgabe von Publikationen verantwortlich. Auch in dieser Sparte ist vor allem in den letzten Jahren Ausgezeichnetes geleistet worden. Als Annex seiner Aktivitäten hat sich das Institut auch mit der Organisation von Ausstellungen befaßt, die schweizerisches Kunstmuseum vor allem im Ausland bekannt machen sollen.

Die Ausstellung vermittelte ein anschauliches Bild der Institutsarbeit. Als Beispiel der Inventarisierung waren (teils mit Originalen, teils mit Photos) 25 Porträts zusammengestellt, die Giovanni Giacometti von seinem Sohn Alberto geschaffen hat; Einblick in das Schaffen Giovannis einerseits, physiognomischer Beitrag zu Alberto anderseits. Die «pièce de résistance» war der große Hauptsaal, der in ein Restaurierungsatelier verwandelt worden ist. Der Besucher konnte die Arbeit von drei Restauratoren verfolgen, durch Mikroskope blicken, mit den Restauratoren Gespräche führen. Einblick in die Arbeiten vermittelten teils restaurierte, teils in Restaurierung befindliche Werke, darunter Holbeins Solothurner Madonna von 1522 und der Disentiser Altar Ivo Strigels, bei denen man mitten in die komplizierten und problematischen Arbeitsprozesse Einsicht nehmen konnte. Als Ergänzung Modelltafeln über die verschiedenen Techniken und Muster von Arbeitsmaterialien (Farben, Bindemittel, Instrumente usw.). Positiv zu bewerten, daß man statt der Geheimniskrämerie, mit der früher das Restaurieren umgeben worden ist, vollen Einblick gewährte.

Das gezeigte Material betraf, wie schon bemerkt, fast ausschließlich alte Kunst. Man staunte vor der Gründlichkeit, der Sensibilität, der geistigen Voraussetzung, mit denen die alten Meister gearbeitet haben. Und man bemerkte, daß schon im Handwerklichen geistige Faktoren eine Rolle spielen, die bei einem großen Teil der Kunstproduktion von heute nicht zu Wirkung gelangen können. Auch das eine nicht zu unterschätzende Erkenntnis, die aus dem Besuch der Ausstellung zu gewinnen war.

H.C.

Marc Chagall

Galerie Maeght
11. Juni bis September

Die über die Sommermonate laufende Chagall-Ausstellung der Galerie Maeght am Predigerplatz ist eine beträchtliche Attraktion der Zürcher Kunstszenen. Gezeigt werden an die fünfzig Werke: Ölbilder, Gouachen und Blätter in verschiedenen Mischtechniken. Alles stammt offenbar aus der jüngsten Schaffensperiode Chagalls, der in Zürich durch die Glasgemälde im Fraumünster zu einer Art Kunstheiligen geworden ist. Datierungen sind auf den Bildern nicht zu entdecken, auch der Katalog, der von vortrefflichen farbigen Reproduktionen begleitet ist, schweigt sich darüber aus.

Chagall – zeitlos. Die Ausstellung ergibt ein rundes Bild, von dem jene Ausstrahlung ausgeht, die den Maler so populär gemacht hat – bei potentiellen Sammlern und, es ist daran zu erinnern, auch bei der Jugend, die sich von Chagall aus ähnlichen Motiven angezogen fühlt wie von «Love Story».

Daß Chagall eine Potenz und eine Schlüssel-figur der Malerei der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Unverwechselbar in seinen Grundtönen, von seinen Anfängen bis heute, hat er mit seinen Frühwerken Tore aufgestossen: mit der Synthese aus kühner, emanzipierter künstlerischer Konzeption, russisch-jüdischer Folklore, poetischer Phantastik, Traum und Realität. Auch im Bereich der pur Gemalten ein Demiurg, ein Zauberer, der nichts lernen mußte, weil das in ihm Schlummernde stark und zugleich zart aus ihm herausfloß. Manuel Gasser zeichnet im Katalogvorwort Gespräche mit Chagall auf, die sich auf die Farbchemie beziehen. Hier klärt sich vieles auf. Die geheimnisvollen inneren Lebensprozesse des Farbwuchses, materiell und spirituell, die Varianten der Pinsel-führung und -berührung, verwandt dem Anschlag eines Pianisten oder der Bogenführung eines Geigers. Zu diesen Dingen kommt die Thematik, die antike und jüdisch-christliche Mythologie umfaßt; der Mensch als eine Art Gedicht, die Natur als «Schönheit» – nicht die Renoirs, nicht das geistig-glühende Naturleben, wie es Redon schafft. Beim späten Chagall ist alles weicher, verflossener. Im wörtlichen Sinn. Damit ist man bei den Fragezeichen angelagt, die sich spätestens (schon!) seit den beginnenden dreißiger Jahren bei Chagall stellen. Sie stellen sich unabwischlich bei einer Versammlung wie der, die sich in dieser Ausstellung darbietet. Es ist nicht zu übersehen, daß etwas Floskelhaftes in Erscheinung tritt. Aus den früheren starken Aussagen, aus den Themen, der figuralen Körperlichkeit, der Profilierung (etwa bei Blumenbildern), der Traum-Exaktheit wird etwas Verließendes. Manches führt bis an die Grenzen der Sentimentalität, wo früher Vitalität war. Ist es Routine, ist es eine fremde Glückseligkeit? Das Handwerk bleibt, und auch die geheimnisvolle Chemie.

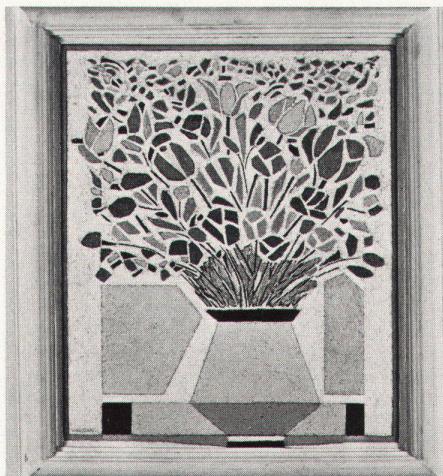
Möglich, daß all dies, das uns irritiert, mit dem Übergang des Kunstwerks zum Konsumobjekt zusammenhängt. Daß eine mißverstehende Freundschaft aus der herben und zugleich lyrischen Poesie der früheren Werke den Übergang zur schmerzfreien, scheinbaren Entspannung vollzogen hat. Aus Volkslied kann nur zu leicht Pseudo-Volkslied werden, das vielleicht noch «schön» klingen mag, dem aber die ursprünglichen dunklen Sprengkräfte abhanden gekommen sind.

H.C.

1 The Roaring Twenties

Galerie Annemarie Verna
12. Juni bis 11. September

Aus dieser Ausstellung, die den sogenannten «goldenzen zwanziger Jahren» gewidmet ist, in denen es neben «purem Gold» viel mehr modern Aufgetakeltes und zudem höllenhafte Untergründe gab, müßte man vom Optischen her eine Selektion machen, aus dem wenn auch lustig scheinenden Kunterbunt kleine Gruppen zusammenstellen. Oder man müßte von ihr ausgehend eine Zeitanalyse versuchen, die höchst Unerwartetes zutage fördern könnte.



1
Vilmos Huszar, Peinture

Einiges ist interessant: Bilder und Plastiken von William Wauer, wenn auch an den Grenzen von echtem Expressionismus und Wichtigmachelei; ein Relief von Peri, der mit Moholy-Nagy Beziehungen hatte; einige Blätter von Buchholz, Schreyer, Kassak, Georges Valmier, ein paar gute Plakate (Depero, Plakat für Mary Wigman).

Wenige schlechte Möbel und Objekte. Wenn das Ganze ein Propos sein soll – seht, solches gab es –, dann ja, wenn eine Ausstellung, dann nein – wenn auch angebliche Feinschmecker beginnen, kritiklos auf solche Dinge zu fliegen. H.C.

Luzern

2 Roland Werro

Galerie Raeber
11. Juni bis 31. Juli

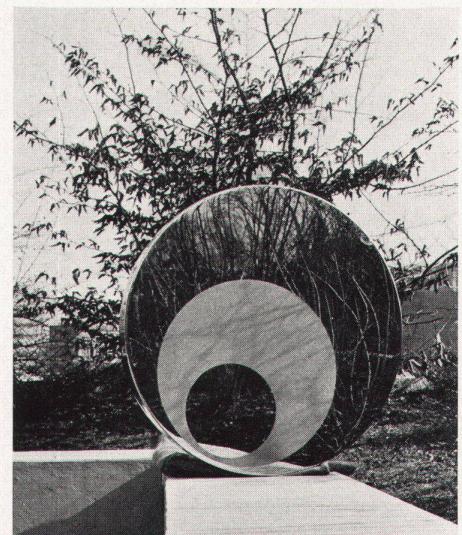
In Luzern präsentierte Roland Werro neben neuesten Arbeiten seine «Glimpsen». An dieser Gestaltidee läßt sich anschaulich Werros Schaffensweise exemplifizieren: Die «Glimpse» ist eine verchromte Scheibe mit einer dezentralisiert dargestellten roten Kreisform, die ihrerseits eine dezentralisierte verchromte Kreisform beinhaltet. Sie ist also relativ flächige abstrakt-autonome Farbform, die durch eine bestimmte Lokalisierung und durch die Farbe räumliches Ereignis wird; dabei weist sie einen indirekt-physiognomischen Bezug zur Dingwelt auf, indem sie durch ihre Augenstruktur als Sehendes wirkt; zudem reflektiert die Glimpse, durch die Spiegelwirkung des Chroms, ihre jeweilige Umwelt. Diese verschiedenen Bedeutungs-, Funktions-Wirkungsebenen korrespondieren in natura auf ganzheitliche Art und Weise.

Das Formenarsenal besteht, neben der Außenform, die exakt definiert ab 1966 einsetzt, jedoch schon bei Bildern um 1960 vorzufinden ist, aus der Balken- und der Hantelform, die jeweils in verschiedenen Zusammenhängen erscheinen. Bei den neuesten Arbeiten von Werro wurde die Kreisform mit der Balkenform kombiniert, so daß ein Balken mit runden Formenden, man kann auch von einem gedehnten Kreisele-

ment sprechen, dazu dient, Farb/Form-Relationen als irritierendes Wechselspiel sichtbar zu machen. In Aquarellen wurde vorerst erprobt, was dann ins Relief, dem Medium entsprechend vereinfacht, umgesetzt wurde. Die Aquarelle, die scheinbar auf einer absolut axial-symmetrischen, also klar einsichtigen Konstruktion beruhen, sind komplizierte Kleinode der Wahrnehmungsirritation, denn die Farbbahnen sind jeweils verschieben lokalisiert, was jedoch durch die formale Struktur, die annähernd deckungsgleich ist, aufgehoben wird. Werro wendet sich mit diesen Arbeiten, auf eine purifizierte Weise jedoch, wieder den Problemen zu, die ihn schon 1964/65 bewegten: auf die Irrationalisierung eines Sachverhaltes, der vorerst als rationaler in Erscheinung tritt.

Werros Œuvre, das bestimmt ist durch ein minimales Formenarsenal und dessen optimale Ausnutzung, kann als Versuch einer Wahrnehmungsschulung mit doppelbödigem Charakter umschrieben werden. Das Doppelbödige liegt darin, daß die Werke vorgeben, einer ästhetischen Rationalität zu gehorchen, die in sich abgeschlossen, klar nachvollziehbar ist; dabei gibt es aber Restsubstanzen, die irritierend die Geschlossenheit stören. Dies hat seine Ursache in einem immer haarscharfen Vorbeigehen am exakt Nachvollziehbaren, rational Erfäßbaren, dem objektiv Geometrischen.

Theo Kneubühler



2
Roland Werro, Glimps. Kupfer verchromt, Vinyltape rot

Chur

Walter Bodmer, Max Kämpf, Lenz Klotz, Zeichnungen

Kunsthaus
15. Mai bis 20. Juni

Der neue Konservator des Bündner Kunthauses, Hans Hartmann, stellte drei Künstler vor, denen das Zeichnen ein vitales Anliegen ist und in deren Werk die Zeichnung in jüngster Zeit eine dominierende Rolle gespielt hat. Die Ausstellung zeigte die Entwicklung der drei Zeichner fast

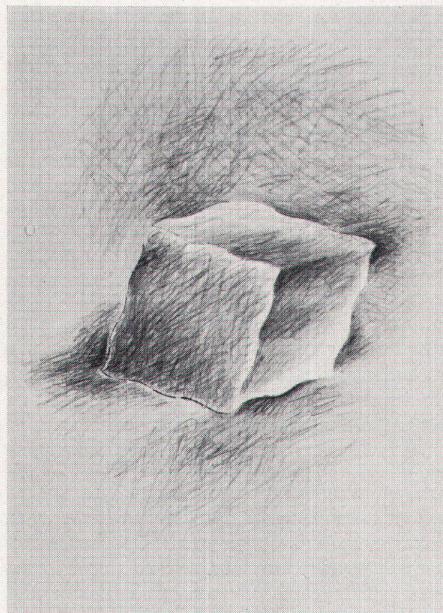
lückenlos auf und gab zu mannigfachen Vergleichen Anlaß.

Als besonders aufschlußreich erwies sich die Konfrontation Bodmer-Klotz. So zahlreich die Berührungs punkte sind, die Ausgangspunkte und die Wege der beiden sind doch sehr verschieden. Bodmer beginnt in streng akademischem Stil, dann folgen – in der Zeit der Freundschaft mit W. K. Wiemken – surrealistische Arbeiten, und an diese schließen sich gegenständliche Zeichnungen an, in denen alle Stufen der Stilisierung geprüft werden. Diese Bemühungen bereiten jene freien abstrakten Gefüge vor, in denen Bodmer wohl sein Bestes gibt: Blätter von heiterer Schwerelosigkeit und «exakter Poesie» (D. Christ), die aber bei aller tänzerischen Leichtigkeit einen hohen Grad von bildhafter Verdichtung aufweisen.

Klotz dagegen vertraut sich von Anfang an dem freien Gestus an und nimmt viele Anregungen aus der Welt der Kinderzeichnung, mit der er sich wissenschaftlich auseinandersetzt, auf. Um 1958 weichen seine schwungvollen Kreisbewegungen und Schlingen dünnen, meist wie Nadeln endenden Geraden, die sich zu reichen Geflechten verbinden. Seit etwa zwei Jahren steht Klotz seinem Lehrer Walter Bodmer wesentlich näher als früher: er bemüht sich um möglichst objektive Strukturen und bildet mit wenigen Linien, welche die federnde Kraft von Weidenruten haben, klare und einprägsame Kraftfelder.

Max Kämpf steht altersmäßig zwischen Bodmer und Klotz und wurde in der Ausstellung als wirkungsvoller Gegensatz zwischen die beiden Ungegenständlichen gestellt. Seine Agilität und seine rasende Virtuosität kamen dabei bestens zur Geltung. Mehr als 150 Blätter dokumentierten die große Skala von Ausdrucksmöglichkeiten, über die Kämpf insbesondere im Bereich des Komischen verfügt. Diese Skala führt von einer geradezu zärtlichen Ironie über lustige Teufeleien bis zu jenem Punkt, wo das Komische ins Tragische umschlägt. Dabei meidet es Kämpf strikte, die Effekte auszukosten, und begnügt sich stets mit der Andeutung und mit Wirkungen auf ge ringe Distanzen.

G. Pe.



1
Peter Meier, Zeichnung

Orienteerte man sich geduldig in der überfüllten Kulisse, fand man Querverbindungen zwischen den einzelnen Künstlern, einheitlich bearbeitete Themenkreise, aber auch viel Zufälliges, Divergentes. Da gab es das Thema «Faltungen», dargeboten im Offset (numeriert und signiert!) von Konrad Vetter und Franz Eggenschwiler, variiert durch Peter Meier in feinen Zeichnungen, durch Vetter und Wälti in Eisen, Karton, Plexiglas und Styropor aufgegriffen und analysiert in Würfelformen, Prismen, Falzspielen. Da zog sich auch das Thema der Ufos, von Eggenschwiler und Vetter in Drucken behandelt, durch verschiedene Säle. Die unidentifizierbaren Flugobjekte erschienen als zusammengestückte «Ready-Mades», zusammengestückt aus sanitärem Installationsmaterial, aus Instrumenten oder blankem Industrieabfall, aus Trompetenformen, Kugeligem und Ovalen. Solche oft wunderschöne Reihungen und in der Isolation gesteigerte Ausdrucksträger machten die Ausstellung zu einer Fundgrube für

den, der das unangenehm prätentiös wirkende Klima der Darbietung überstand und die bezeichnenden, teils militant-aggressiven, teils irrational-schwärmerischen Katalogtexte übersah.

Eva Aeppli verwandelte die *Galerie Handschin* mit ihren teils überlebensgroßen stereotypen Stoff-Figuren in ein unheimliches Schattenreich. Die oft zu Gruppen zusammengefaßten Gestalten, grau in grau oder samtig dunkelbraun, begegneten drohend dem Betrachter. Die Köpfe und Hände traten schal-rosa oder -beige aus den wabenden Stoffmassen und wirkten trotz ihrem skeletthaften Aufbau aufgeweicht. Zwischen gespenstiger Körperlosigkeit im Ganzen und mechanischem Aufbau im Nähspuren aufweisenden Detail lag die Spannung einer einzelnen Skulptur. Ihr Auftreten in stummen Chören, große Raumteile einnehmend, wirkte daneben erschreckend militärt. Roboter aus Stoff, mit zum Teil geöffneten aufgesetzten Mündern und muschelförmig hervortretenden Augen, mit dicken dreieckigen Nasen und mächtig ausladenden Gehirnen: sie irritierten allein schon, weil sie Archaisches, in Stein Gehauenes in vergänglichem Material evozierten. Sie betörten, weil sie den durch Rodin ausgelösten, durch Germaine Richier und Alberto Giacometti fortgesetzten Prozeß der Entmaterialisierung des Steins und der Skulptur weiterführten, weil sie den durch die Bildhauerei immer wieder zum Monument erhobenen Menschen und damit die Idee des Denkmals brutal demontierten.

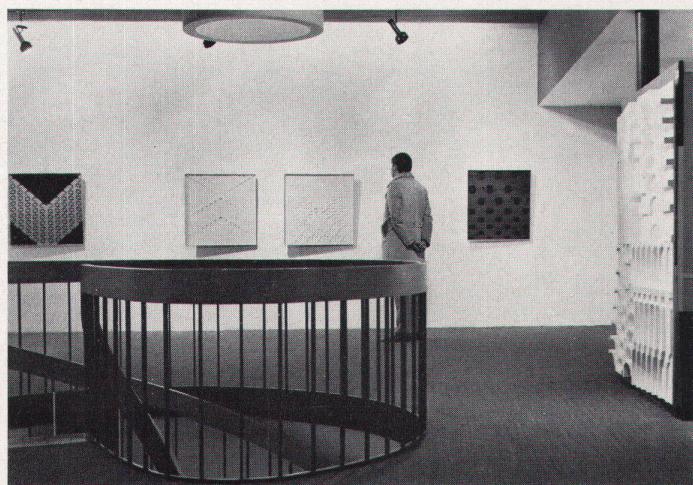
Während in Basel kleine Galerien aus dem Boden schießen und hartnäckig ihre Existenzberechtigung nachzuweisen vermögen, hat eine, die auf Anhieb zu den großen zählte, ihre Tore nach kurzem Gastspiel wieder geschlossen: die *Galerie Charles Lienhard*. Obwohl an bevorzugter Geschäftslage, untergebracht in den weiten Räumen der vormaligen Hermann-Miller-Vertretung, konnte sich das Unternehmen nicht durchsetzen. Interessante Ausstellungen von eigenwilliger Prägung und teilweise turbulenten Vernissagen mit vielen Gästen halfen anscheinend einem der erfahrensten Galeristen der Schweiz nicht über die Runden. Sein Programm schien den Bedürfnissen potentieller Käufer nicht zu entsprechen. Es war ein Programm, das sich weder an die lokalen Voraussetzungen noch an das international Anerkannte hielt. Lienhard suchte, wie früher schon in Zürich, Entdeckungen zu machen unter den Avantgardisten von gestern und heute. Sein einziger Erfolg war wohl die

Basel

1, 2 Basler Kunsthchronik

Das *Basler Kunstmuseum* präsentierte in einer Kollektion von über achthundert Nummern die «Arbeitsgemeinschaft Franz Eggenschwiler, Peter Meier, Konrad Vetter und Robert Wälti» und legte dazu einen Katalog auf, der das gleiche imposante Format zeigte wie letztes Jahr derjenige zur Beuys-Ausstellung. Überhaupt ließen sich in der Präsentation der Berner Gruppe sofort Parallelen herstellen zum Meister aus Düsseldorf. Viele Vitrinen mit unzähligen Gegenständen, vollgestopft mit Zivilisationsmüll, Erinnerungsstücken, mit Gesuchtem und Gefundenem dominierten die gleichen Raumfluchten, die nun scheinbar ihre Bestimmung gefunden hatten. Die Böden waren verstellt mit größeren Objekten; manchmal lehnten Stäbe an der Wand, hingen Glasscheiben im Licht, waren Mauern mit Hunderten von Rähmchen übersät oder tapeziert mit Offsetdrucken.

2
Die letzte Ausstellung in der Galerie Lienhard



Präsentation des Bildhauers Raffael Benazzi. Seine Versuche mit Dexel oder Gorin, die er aus der Versenkung der zwanziger und dreißiger Jahre heben wollte, schlugen fehl. Es rächte sich auch seine Weigerung, die offizielle Avantgarde zu pflegen. Er wagte auch da Neuland zu betreten, zuletzt etwa mit der 1931 geborenen Vera Isler, die von der Auseinandersetzung mit Bildteppichen her zu Collagen aus Industrieabfall – ge- stanzten Kartelementen – gefunden hat. Diese Abschiedsvorstellung war symptomatisch für das Sterben einer Galerie, die sich nicht an Vorgegebenes hält. Beinahe jeder Kritiker fand in den Arbeiten der Künstlerin die «Sensibilität» jener Zeitgenossen, die bewußt auf eine Fusion von Kunst- und Konsumgüterproduktion hinarbeiten, und Peter F. Althaus formulierte: «In den neuen Arbeiten bezieht die Künstlerin ihre Anregungen aus der Technik ... ihr Arbeitsarsenal enthält Massen von Stanzabfällen von Verpackungen medizini- scher Produkte ... Intuitiv hat Vera Isler auf dieses Material angesprochen und ist ohne komplizierte Spekulationen auf die in ihm enthaltenen 'For- derungen' eingegangen ... Also: etwas Gegebenes wird akzeptiert ...»

1 Art 2 '71

Der Juni stand im Zeichen der Internationalen Kunstmesse «Art 2 '71». Kaum war sie eröffnet, die Superschau der 133 beteiligten Kunstverleiher, waren die durch den Kölner Boykott hervorge- rufenen Unkenrufe verstummt, hörte man von ersten Erfolgen. Am Ende der vom 24. bis zum 29. Juni dauernden Messe bestätigten dann Zahlen, daß sich auch die zweite Auflage der «Art» ge- lohnt hatte. Lediglich die in der Halle 9 zusam- mengeperchten und von den übrigen Galerien abgeschnittenen Aktionsläden beklagten sich über ihr Schicksal, die anderen genossen einen Besucherstrom, der von 16300 im letzten Jahre auf die Zahlen von über 21500 angestiegen war. Gegenüber dem offiziell gemeldeten Umsatz der «Art 70» von 5,78 Millionen Franken meldeten die Aussteller dieses Jahr «mehr als 7 Millionen». Was

man in den einzelnen Kojen der Galerien diesmal zu sehen bekam, unterschied sich nicht sehr von dem, was man bereits kannte. Nicht einmal das Fehlen einiger «Großer» aus Übersee, etwa der Marlborough Gallery Inc. New York, machte sich bemerkbar. Für eine mustergültige Präsentation der Action Painting und der Pop Art sorgten die Basler Galerie Beyeler und das Haus Bischof-berger, Zürich. Auch die Namen, die einem schon vor Jahresfrist an mehreren Ständen begegnet waren, sind mehr oder weniger die gleichen geblieben. Allenthalben bemerkte man wieder die «Kopffüßler» von Horst Antes, die geschlitzten und durchlöcherten Leinwände von Lucio Fontana (bei der Luganeser Galleria Flaviana waren Fontana-Multiples in Form von geschlitzten Damenhandtaschen ab zwanzig Franken zu haben). Bernhard Luginbühl, der letztes Jahr mit einer mächtigen Eisenplastik in die Halle verbannt worden war, lieferte diesmal mit seinem «Atlas», einem aufsehenerregenden kinetischen Objekt, das Wahrzeichen auf dem Mustermesseplatz; während sein Antipode Jean Tinguely, allenthalben mit kleineren Werken vertreten, den Garten wieder mit seinen Spritzmaschinen berieselte.

Vergroßert hatte sich der Aktionsradius der Aktions-Galerie Kümmel aus Köln, die ihr Programm folgendermaßen umschrieb: «Die Galerie Kümmel zeigt künstlerische Prozesse. Im Aktions- zentrum. Kümmel bringt neue Materialien. Kümmels Künstler sprengen den der Kunst bisher zu- gewiesenen Rahmen. Die Aktion, das Konzept, die Idee werden nicht nur ausgestellt, sondern auch spontan realisiert. Es gibt daher kein Ver- zeichnis der ausgestellten Werke ... Ständig, täglich wechselt das Programm bei Kümmel. Aktionen, Filme, Ideen, Konzepte, Musik ...». In der «kontakteria café fongi», dem Kümmel- Zentrum, wurde Bier aus Kunst-Büchsen («Fon- gi-Pilz») ausgeschenkt, schwammen Forellen in einer meterhohen Glasröhre, lagen gefärbtes Brot und künstliches Gemüse auf den Tischen. Daneben, in einer Dunkelkammer, gab es Filme, zum Beispiel von Müll-Aktionen, zu sehen, welche bald die Aufmerksamkeit der Staatsanwaltschaft auf sich zogen.

1
Bernhard Luginbühl, Atlas



1

Das offizielle Kunofilm-Programm allerdings, ein neuer Aspekt der «Art», lief im Eingang zur alten Mustermesse über die Leinwand. Es war in Eile zusammengestellt worden, fand jedoch trotz vieler uninteressanter Beiträge schon vom zweiten Messetag an große Beachtung. Täglich konnte man ein jeweils einstündiges Programm um 16 Uhr, 17.15 Uhr und 21 Uhr besuchen. Interesse fanden vor allem ein schmalformatiger Film um Beuysens Aktion «Celtic», die kürzlich in Basel stattgefunden hatte, «Isognomik» und «Kleiner Emmentalerfilm» von Luginbühl und Bezzola und ein Filmexperiment von Marcel Duchamp und Man Ray aus dem Jahre 1926. – Alles in allem: auch die dritte Auflage der «Art» scheint gesichert zu sein.

Werner Jehle

Wintersingen BL

2, 3
Freilicht-Kunstausstellung
Rehfestal
23. Mai bis Oktober

«Kunst am Rehfels» wird auch dieses Jahr weitergeführt. Erstmals sind Künstler auch aus dem Elsaß unter den Ausstellenden. Rund 50 aus- schließlich ungegenständliche Werke von 28 Künstlern sind in dem landschaftlich reizvollen Felsenort aufgestellt. – An jedem Sonnagnachmittag wird ein Kunstmarkt veranstaltet, der es den Besuchern ermöglicht, Zeichnungen und Druck- graphik zu erschwinglichen Preisen zu erwerben.

2
Die Bourbon Street Jazz Band an der Vernissage 1971
3
Objekt der Augsburger Künstlerin Gisela Heim



2



3