

Kunst und Öffentlichkeit : Beiträge von Bazon Brock, Daniel Büren und Heinz Mack

Autor(en): **Graf, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **56 (1969)**

Heft 10: **Architekt und öffentliche Bauten**

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87406>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunst und Öffentlichkeit

Drei Beiträge und eine Reportage, zusammengestellt von Urs Graf



1

Die drei einleitenden Beiträge stammen von einem Dozenten (Bazon Brock, Staatliche Hochschule für bildende Künste, Hamburg) und zwei bildenden Künstlern (Daniel Buren, Paris, und Heinz Mack, Mönchengladbach).

Diese Beiträge möchten besonders folgende Aspekte des Themas beleuchten:

- Kunst als Information
- Forderungen an die Information über Kunst
- Dialog zwischen Künstler und Öffentlichkeit
- Einfluß der Kunst auf die Öffentlichkeit
- Risiken der Kunsterziehung
- Sinn und Aufgaben der Kunstanstalten

Eine abschließende Reportage nimmt Bezug auf die Aktion eines Warenhauses. Im Rahmen dieser Aktion sind bildende Künstler mit der thematischen Gestaltung von Schaufenstern beauftragt worden. Diese Aktion wird eingehend kommentiert durch Dr. Harald Szeemann, Bern.

Les trois articles d'introduction ont été rédigés par un enseignant (Bazon Brock, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Hambourg) et deux créateurs artistiques (Daniel Buren, Paris, et Heinz Mack, Mönchengladbach, République fédérale d'Allemagne).

Ces contributions ont spécialement pour objet les aspects suivants du thème choisi:

- *L'art comme moyen d'information*
- *Exigences imposées à l'information sur l'art*
- *Le dialogue entre l'artiste et le public*
- *L'influence de l'art sur les milieux publics*
- *Les risques de l'«éducation culturelle»*
- *Sens et fonctions des instituts d'art*

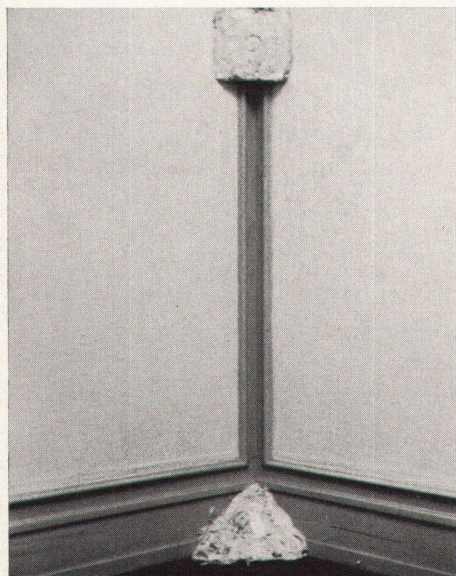
Le reportage conclut en référant à la campagne lancée par un grand magasin. Dans le cadre de cette campagne, la conception thématique des étalages avait été confiée à des créateurs artistiques. Cette action est commentée par le Dr Harald Szeemann, Berne.

The three introductory articles are by a university professor (Bazon Brock, State University for the Fine Arts, Hamburg) and two artists (Daniel Buren, Paris, and Heinz Mack, Mönchengladbach, German Federal Republic).

These articles aim in particular at elucidating the following aspects of the subject treated:

- Art as information
- Responsibilities of an information service using artistic media
- Dialogue between artist and public
- Influence of art on public
- Risks of «art education»
- Meaning and function of art institutes

A concluding report deals with the campaign conducted by a department store. Within the scope of this campaign, artists were entrusted with the thematic design of display windows. This initiative is commented on in detail by Dr. Harald Szeemann, Bern.



2

Bazon Brock

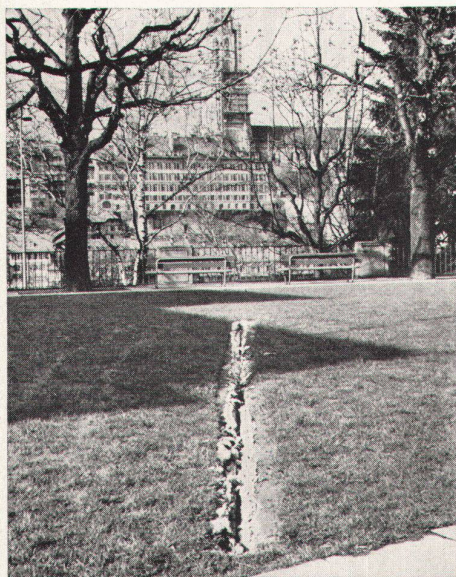


3

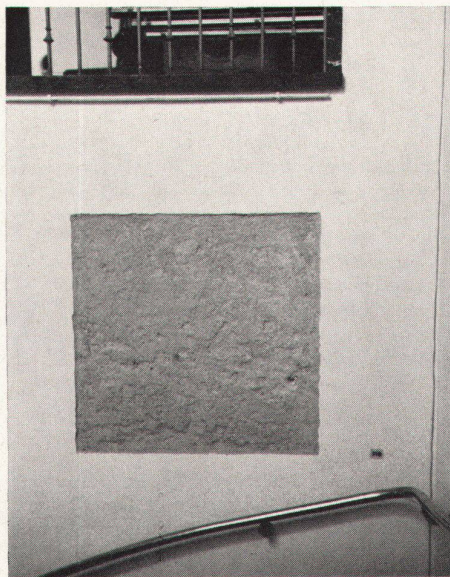
«Unter informationstheoretischen Gesichtspunkten spielt die Frage nach dem Wesen der Information, die vermittelt wird, keine Rolle. Die Informationsästhetik hat eine empirische Disziplin, macht nur Aussagen über die Meßbarkeit der Informationen in bestimmten Vermittlungszusammenhängen. Sie kann auch aus den gleichgültigsten ästhetischen Produktionen ein Quantum an Information abziehen und zu ihrem Gegenstand der Untersuchung machen. Für die fortgeschrittenere Ästhetik jedoch ist die Bestimmung der im ästhetischen Produkt gegebenen Information an das Wesen des Produkts gebunden und damit auch an dessen Funktion. Deshalb muß gefragt werden, ob die Künste heute tatsächlich die Funktion haben, Informationen zu vermitteln, ob also die künstlerische Produktion eine der Information bloß äußerliche Möglichkeit des Informationstransportes ist. Meiner Ansicht nach sind dabei Unterscheidungen zwischen der Kunst, wie sie in der bürgerlichen Kunstideologie bestimmt wird, und einer ästhetischen Praxis, die über die bürgerliche Kunstideologie hinausgeht, zu machen.

Die bürgerliche Kunstideologie besteht tatsächlich darauf, daß künstlerisches Schaffen eine besondere Form der Informationsvermittlung darstellt. Sie sagt, das Kunstwerk enthalte Aussagen, also Informationen, die für die gesamte Gesellschaft zutreffen, aber erst in der besonderen künstlerischen Artikulation diese Gewichtigkeit erhalten. Dem korrespondiert die Funktion von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft: Erklärung (Rationalisierung) der gegebenen gesellschaftlichen Lebensbedingungen (warum sind die Zustände wie sie sind?); Formulierung der Zielvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft und Darstellung ihres Selbstbewußtseins; Aufrechterhaltung der Hoffnung, daß eines Tages doch noch der Ist-Zustand mit dem Soll-Zustand übereinstimmen wird.

Diese Funktionen der Kunst sind bedingt durch die objektive Organisation der bürgerlichen Gesellschaft. Sie drückt sich aus in dem Verhältnis zwischen vorgegebener Naturdetermination und gesellschaftlicher Produktion. Wir bezeichnen als bürgerliche Klassengesellschaft diejenige, die in ihren Organisationsformen noch in einem

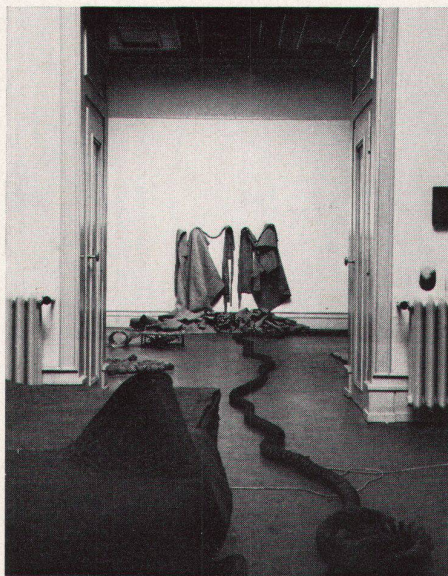


4



5

Die Photos 1–12 entstanden während der Ausstellung *Live in your head (When Attitudes Become Form)* Kunsthalle Bern 22. 3.–27. 4. 1969



6

hohen Maße von den vorgegebenen Naturbedingungen abhängig ist und die sich für das Leben der Einzelnen auf Naturnotwendigkeiten bezieht, zum Beispiel auf die Natur des Menschen, auf die Natur der Sache und auf die natürlichen Rohstoffe. Es gilt zu verstehen, daß die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft richtigerweise die oben angedeuteten Funktionen hatte und hat, weil nämlich das Übergewicht der Naturdetermination gegenüber der gesellschaftlichen Arbeit keine unmittelbare Veränderung der Lebensbedingungen möglich machte. Heute ist die Naturdetermination durch gesellschaftliche Produktionen schon weitgehend zurückgedrängt; das heißt, es ließen sich durch politische Beschlußfassung tatsächlich die objektiven Lebensbedingungen verändern. Deshalb kann heute die Kunst nicht mehr ihre klassische Funktion beibehalten, denn sie würde zur gesellschaftspolitischen Reaktion gehören, wenn sie weiterhin nur im Bereich des ästhetischen Scheins und in der Kategorie der Hoffnung ausdrücken würde, was es als gesellschaftliche Wirklichkeit durchzusetzen gilt.

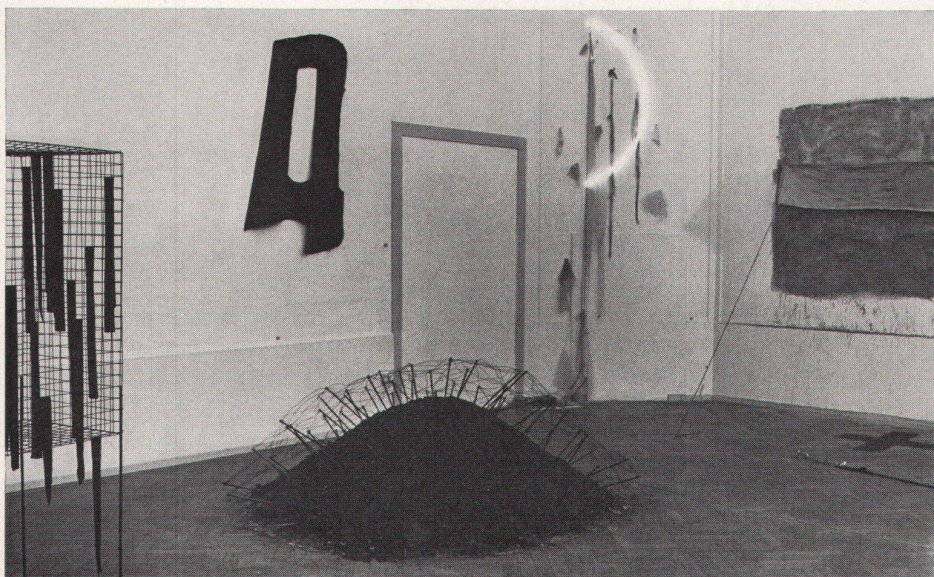
In bezug auf die in ästhetischen Produktionen gegebenen Informationen heißt das: die ästhetischen Mittel können nicht länger als bloße noch so leistungsfähige Informationsträger beschrieben werden, sondern die Entfaltung der ästhetischen Mittel wird ihrerseits zur Information. Das Verfahren ästhetischer Praxis als eine Produktionsform stellt sich als Information dar. Durch ästhetische Praxis werden Informationen produziert, die außerhalb der ästhetischen Praxis nicht existieren. Auch der Kunst wird der Begriff zur Sache. Deshalb ist es ganz konsequent, wenn in der ästhetischen Praxis Begriffe auftauchen, die nicht einfach ihrem Informationsgehalt nach in andere gesellschaftliche Praxis übernommen werden können. Daraus resultiert die immer wieder beklagte Unverständlichkeit der ästhetischen Argumentation. Forderungen an die Information über Kunst können nur so gestellt werden, daß die historische Differenz zwischen bürgerlicher Kunstideologie und industriegesellschaftlicher Kunstideologie sichtbar wird. Für die letztere ist künstlerische Produktion nur noch eine unter vielen anderen gesellschaftlichen Produktionen.



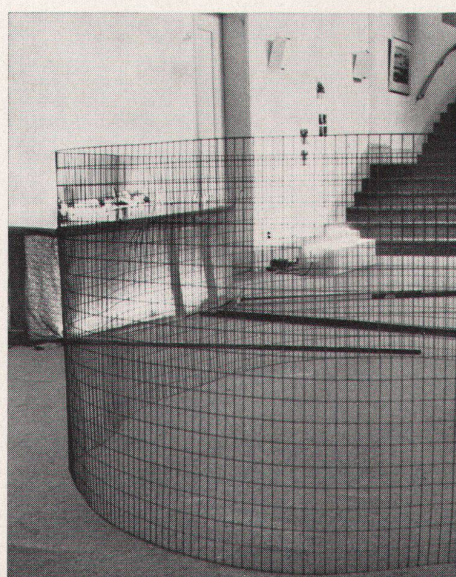
7

Das künstlerische Produkt ist nur noch eines unter vielen anderen Produkten. Auf keinen Fall läßt sich aus den Formen der künstlerischen Produktion noch auf die gesamtgesellschaftliche Produktion schließen. Die künstlerische Produktion tritt bestenfalls in Konkurrenz zu anderen und könnte bestenfalls ihre größere Effektivität beweisen wollen. Das wird ihr schwerlich gelingen. Das Interesse an Informationen über die Kunst wird es kaum mit denen über andere Produktionen aufnehmen können, wenn nicht mehr der ideologische Druck solches Interesse bestimmt. Dieser ideologische Druck existiert nur so lange, wie im Sinne der bürgerlichen Kunstideologie künstlerische Tätigkeit ihrem Wesen nach qualitativ gegen alle anderen abgesetzt werden konnte. Wenn künstlerische Tätigkeit nicht mehr stellvertretend für freie Tätigkeit und nicht entfremdete Arbeit steht, verliert sie ihre Allgemeinverbindlichkeit für alle Mitglieder der Gesellschaft.

Die Informationen über die Kunst müssen zwangsläufig darin gipfeln, daß Kunst nur eine historische Form der Auseinandersetzung des



8



9



10

Menschen mit der Natur und mit sich selbst ist. Jede historische Form findet aber ihre Bestimmung darin, aufgehoben zu werden. Die Bestimmung der Kunst ist es, diese Aufhebung möglichst voranzutreiben. Das erfordert von den Künstlern, der Öffentlichkeit gegenüber auf ihre Vorrangstellung zu verzichten oder aber zumindest doch klarzumachen, daß diese Vorrangstellung nicht länger gerechtfertigt ist. Der Dialog zwischen Künstlern und Öffentlichkeit wird dadurch erschwert, daß die Öffentlichkeit ein hohes Maß an Erwartungen den Künstlern gegenüber hat. Die Öffentlichkeit fühlt sich schlecht informiert oder gar hintergangen, wenn die Künstler den Erwartungen nicht entsprechen, obwohl es doch im Interesse der Öffentlichkeit liegen müßte, über die durch die bürgerliche Kunstideologie produzierten Erwartungen hinaus zu kommen. Die Öffentlichkeit stilisiert den Künstler immer noch zur Aussagenautorität, weil sie ihrem eigenen Maß an Rationalität nicht traut. Der Dialog zwischen Künstler und Öffentlichkeit muß so geführt werden, daß die allgemeine gesellschaftliche Rationalität als eine Überwindung der bloß



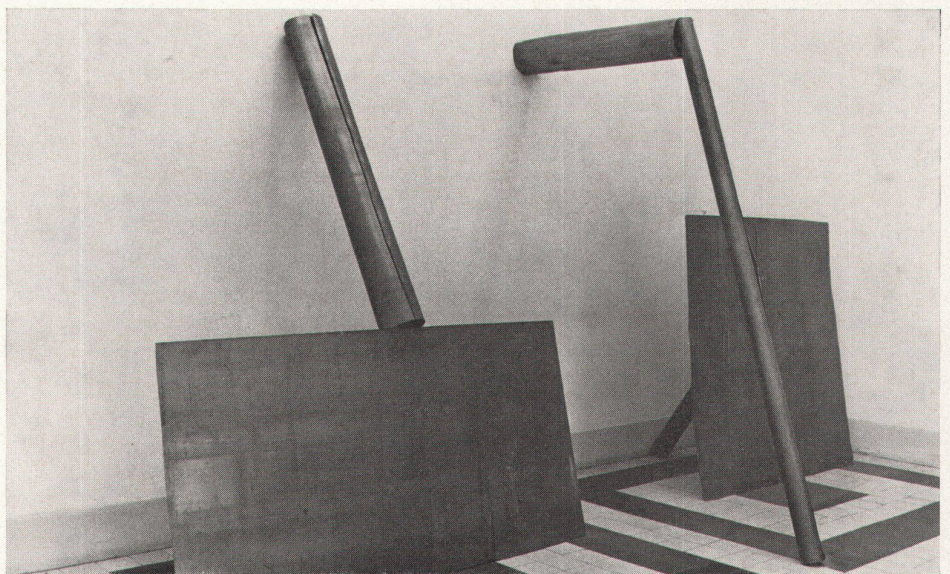
11

im einzelnen gegebenen kreativen intellektuellen Leistungsfähigkeit verstanden werden kann.

Bei einer solchen als richtig angenommenen Position ist die Frage nach der Leistungsfähigkeit und nach der Art der kunstpädagogischen Tätigkeit recht eindeutig zu beantworten. Es kann nicht mehr darum gehen, durch Kunsterziehung in jedem Einzelnen die bei ihm verschütteten oder nicht ausgebildeten künstlerischen Fähigkeiten zu wecken, denn künstlerisches Tun kann eben nicht mehr als die Form freier, nichtentfremdeter Arbeit verstanden werden. Die Kunsterziehung kann sich nicht länger darauf berufen, die normativen ästhetischen Kategorien gegenüber jedermann durchzusetzen. Ihre Aufgabe sollte vielmehr darin bestehen, künstlerische Produktionsformen als gesellschaftliche Produktivmittel darzustellen, also begreiflich zu machen, daß die Kunst nicht mehr als Bestimmung des gesellschaftlichen Überbaus betrachtet werden kann, sondern daß sie auf die Basis abgesunken ist. Deshalb werden auch die Verfahren der Kunsterziehung als Ideologiekritik unbrauchbar. Die Darstellung künstlerischer Tätigkeit als gesell-

schaftliches Produktivmittel wird entscheidend als Hervorbringung von Theorie vorzunehmen sein. Also als eine Angleichung künstlerischer Produktion an allgemeine gesellschaftliche Produktionen, die in jedem Falle heute von der Theoriebildung ausgeht. Die Künstler ihrerseits erfahren inzwischen täglich, daß sie ohne solche Theoriebildung nicht mehr auskommen. Der Sinn und die Aufgaben von Kunstanstalten sollte demnach darin liegen, Theoriebildung zu betreiben unter Ausnutzung der Tatsache, daß die Künstler von ihrer allgemeinen Disposition her geeignet sind, als Generalisten zu arbeiten, das heißt, daß sie die heute gegebenen komplexen Sach- und Funktionszusammenhänge mit dem höchsten Maß an Rückkopplung der einzelnen Bereiche aufeinander bearbeiten können.»

Photos: 1, 3, 8, 10–12 Balz Burkhard, Bern



12

Daniel Büren

«Au sujet de l'art en tant qu'information, c'est une question de première importance, mais à laquelle il est impossible de répondre succinctement.

Il faudrait définir le mot information: est-il pris dans le sens de message? ou non, dans le sens d'objet de connaissance? ou non, etc. L'art tel qu'il est en grande partie, c'est-à-dire interprétation du monde, me semble ne pouvoir jouer aucun rôle en tant qu'information véritable étant alors beaucoup plus une déformation qu'une information. Si nous prenons le sens «objet de connaissance», il est certain que l'art quel qu'il soit en est un, mais uniquement – et ceci est une réserve primordiale – pour celui ou ceux qui le pratiquent. En partant de ce point de vue théorique, nous enlevons toute crédibilité à ce que d'aucuns prétendent être un message. De là, toute les vertus de la création – objet de connaissance, expression de soi, libération – pourraient enfin être considérées à juste titre comme des vertus propres à épanouir, libérer à condition que chacun sans exception, s'il le désire, puisse pratiquer la création et non laisser cette pratique aux seuls artistes. C'est pourquoi nous pensons que tout art est justifiable en tant que pratique individuelle et devient absolument injustifiable dès que la résultante de cette pratique individuelle, c'est-à-dire le produit, est présenté, à d'autres et prend au même moment la valeur d'exemple, valeur mythique de par son caractère personnalisé, unique, magique. C'est pourquoi nous croyons en un produit anonyme – non l'anonymat de celui qui le présente – évidemment – c'est-à-dire un produit qui ne donne pas de renseignements sur les origines, la personnalité, etc., de son auteur en tant qu'individu.

Ces conditions n'étant requises, le produit n'étant plus pratique originale d'un individu précis (et peut-être par la même étant plus un produit artistique), il devient possible de montrer ce produit à d'autres, n'importe quels autres et non plus exclusivement le public restreint des musées, des galeries, n'importe où, ce produit n'étant à aucun moment la réponse donnée aux fantasmes de son auteur contre ceux des autres mais bien œuvre anonyme de n'importe qui. On comprend dès lors qu'il ne s'agit plus d'art au sens où nous le concevons depuis le XIX^e siècle. Malheureusement, c'est encore sur cet héritage que se fait toute la production artistique de nos jours. Les rapports actuels de l'art et du public sont d'un intérêt médiocre, car d'une part l'art n'est pas véritable information, d'autre part il s'adresse à un public connu d'avance, public qui, de plus, est prêt à accepter tout, car c'est son rôle comme c'est le rôle de l'artiste de le distraire. C'est pourquoi nous osons affirmer que l'art tel qu'il est conçu est injustifiable à l'heure actuelle et qu'il serait absolument condamnable si, tel quel, sous





14

Photos 13–16
Daniel Büren, Demonstration in Bern anlässlich
der Ausstellung Live in your head, Kunsthalle
Bern, April 1969



15

Photo 17
Daniel Büren, Demonstration in Paris, Juni 1969

Photo 16: Balz Burkhard, Bern

prétexte de toucher un nouveau public, il sortait dans la rue. Pour oser s'exhiber en dehors des murs il faut que, radicalement, il soit autre. J'ai la prétention de tenter cette sortie.

La tentative faite avec mon travail est, entre autres (ne donnant aucune solution), de mettre l'observateur éventuel devant une réalité première qui est la sienne propre. Se retrouvant seul avec lui-même, il lui est alors, peut-être, possible d'atteindre le réel et s'il doit rêver, rêver lui-même sans le secours d'un 'artiste créateur à sa place' qui aurait pour fonction de lui faire connaître le monde qui l'entoure et rêver selon des schémas pré-établis qui s'ils sont bien la création de l'artiste en question ne seront jamais la propre interprétation ou vision de l'observateur éventuel ni ses propres rêves ... Le rapport entre l'artiste et le spectateur ne devrait plus être un rapport de force entre l''être élu' et le commun des mortels mais un rapport d'égal à égal, pour cela, l'artiste en tant que guide, prophète, être exceptionnel, doit disparaître.

Peut-être alors le commun des mortels oserait-il créer sans complexes ne s'intéressant plus aux trouvailles formelles des autres. Car tout bien pesé, les artistes n'arrivent, au mieux, qu'à des 'nouveauautés' d'ordre formel; or, *et c'est là sans doute le plus important*, les problèmes de la *forme* n'ont plus aucune importance ni intérêt. L'art qui repose sur ces données n'a plus aucune réalité, il est anachronique ou injustifiable. C'est pourquoi, quant à moi, j'ai interrompu depuis près de quatre ans toute évolution d'ordre formel, la forme restant visible, c'est-à-dire la proposition, tendant elle-même à disparaître quand à son intérêt éventuel entant que forme par effacements successifs puisqu'elle est constamment répétée, ne se différenciant plus et sans cesse qu'en fonction du lieu choisi et par rapport au point de vue de l'observateur. La neutralité de la forme et son anonymat permettent de mettre en valeur d'une part la réalité, celle du monde et celle du spectateur, et d'autre part l'agression aliénante de l'art en général.»



16



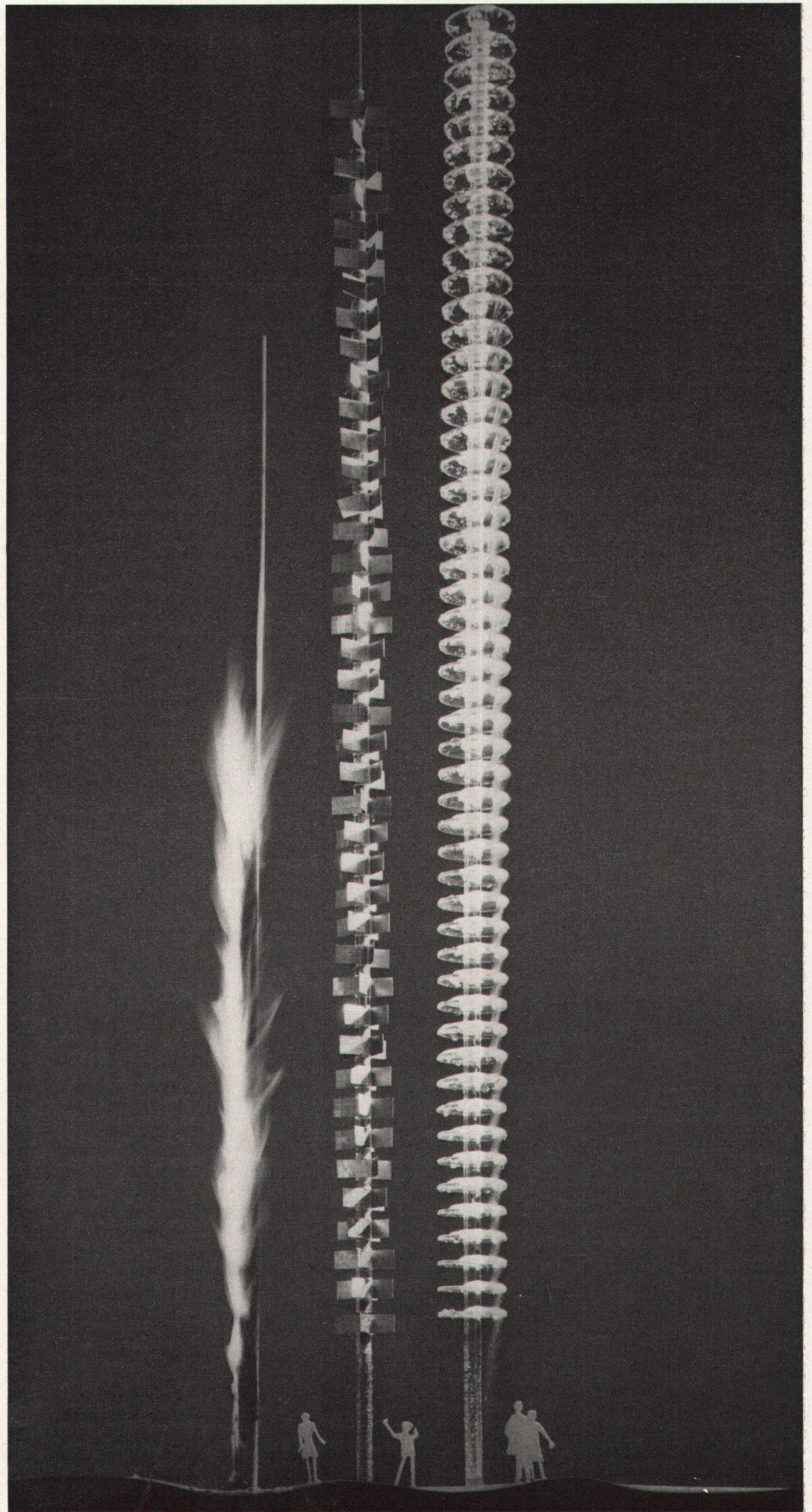
17

Heinz Mack

(Ausschnitt aus einem Interview des Westdeutschen Rundfunks)

«Das Museum hat zweifellos, zumindest historisch, phantastische Verdienste – kein Zweifel darüber. Andererseits ist das Museum heute zweifellos in einer Krise. Selbst das modernste Museum hat a priori so etwas wie die Gefahr in sich, daß es restaurativ ist, daß es nur das präserviert, was eigentlich auf diese Weise außerhalb der Gesellschaft konserviert wird. Die Gesellschaft – und insofern denke ich schon sozial – hat ein Recht, mit dem konfrontiert zu werden, was Künstler heute manifestieren. Und dieses Recht wird ihr am ehesten wohl zugänglich gemacht, wenn man dem Künstler Chancen geben würde, innerhalb einer Stadtstruktur, einer Landschaftsstruktur seine Werke zu realisieren, unter freiem Himmel quasi, so daß sie jedem Menschen, ob gewollt oder nicht gewollt, zugänglich sind. So daß alle Menschen Gelegenheit haben, sich mit diesen Objekten auseinanderzusetzen, quasi *par occasion*, so nebenbei, ohne diesen etwas penetranten Anspruch von Kulturaustausch, von geistiger Auseinandersetzung, sondern mehr auf natürliche und selbstverständliche Weise; so wie wunderschöne Naturerscheinungen in dieser Welt auch immer noch die Faszination auf das normale Publikum ausüben, so könnten meines Erachtens artifizielle Werke gleichsam in der Natur auch den Menschen überraschen und ihn zu einer Begegnung herausfordern.

Ich habe Projekte unter anderem in einer Stadt im Ruhrgebiet vorgeschlagen, die weit über das hinausgehen, was man gemeinhin Kunst innerhalb einer Stadt nennt. Einfach schon dadurch, daß mit einem erheblichen technischen, geradezu ingenieurtechnischen und finanziellen Aufwand eine Art Skulptur errichtet werden soll, deren Maximalhöhe etwa 30 m wäre, und bei der Gestaltungsmedien ins Spiel kämen, die von Natur aus eine Faszination auf den naiven Betrachter ausüben, wie da sind Feuer, Wasser, Wind, Elektrizität, so daß der Wind oder das Licht Gelegenheit haben, sich auf diesen Objekten zu artikulieren und sie in heftige Vibration zu versetzen, sie zu sehr intensiven Erscheinungssymbolen zu machen, die eben das Stadtbild beherrschen, die auf die Stadt selbst und über die Stadt hinaus eine Ausstrahlung finden, so daß die Bevölkerung in einer solchen Stadt – ich denke hier an eine ganz normale Industriestadt im Ruhrgebiet – auch so etwas wie ein Selbstbewußtsein gewinnt. Städte wie New York oder Mailand oder London, die haben schon von Natur aus ein Selbstbewußtsein, indem dort Dinge sich befinden, auf die sie stolz sein können; aber es gibt so viele Städte, die das nicht haben, die häßlich sind, die banal sind, die höchst alltäglich sind, und meines Erachtens sind gerade dies die Orte, die geeignet sind, um so etwas wie eine neue Schönheit exemplarisch zu manifestieren.»



Neue Wege der Kunst- präsentierung

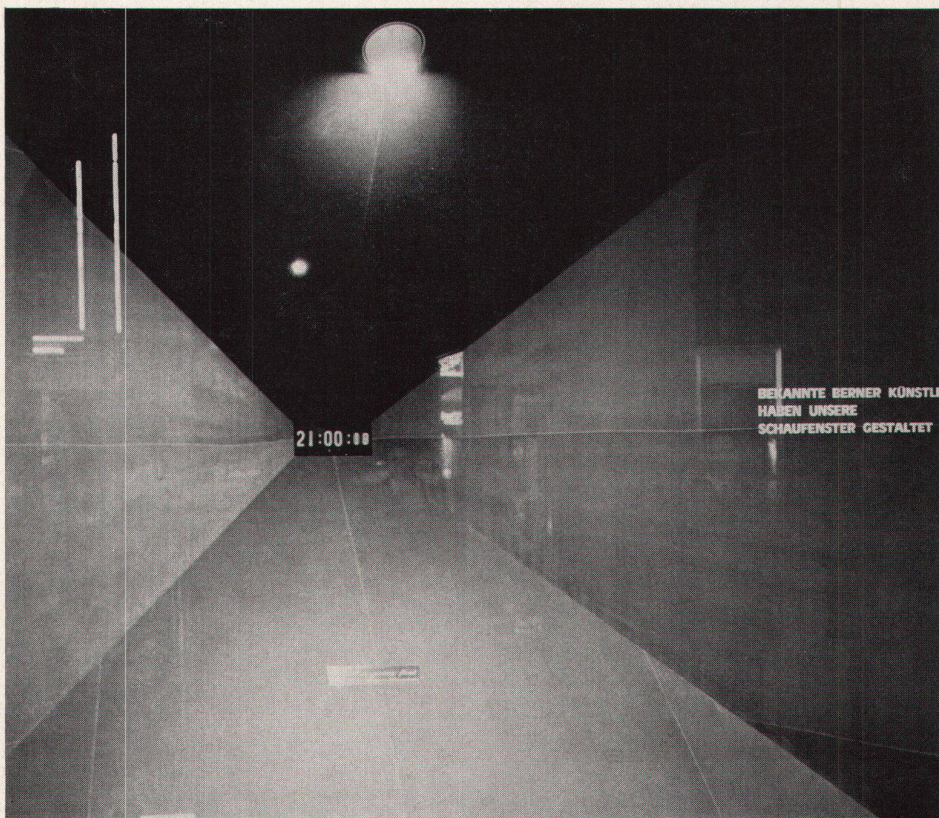
Harald Szeemann

Eine der wichtigsten Eigenschaften heutigen Kunstschaffens ist ihr Öffentlichsein. Erst durch die Ausstellung, die Präsentation, die Ausführung wird ein Großteil heutiger Kunst zu Kunst. Die Mehrzahl der «progressiven» Künstler zieht es vor, Ideen und Prototypen vorzulegen und die eigentliche handwerkliche Ausführung dem Fachmann zu überlassen: der Fabrik, dem Handwerker, dem Arbeiter. Wohl sind es immer noch die Kunstinstitute traditioneller Prägung – das Museum, die Kunsthalle –, die erste Information über neue Kunst und Denkweisen künstlerischen Verhaltens zu geben haben, aber sie genügen nicht mehr. Die wenigsten Museen sind für die Anliegen heutiger Künstler eingerichtet. Es ist bezeichnend, daß die beiden führenden Museen – The Museum of Modern Art in New York und das Stedelijk Museum in Amsterdam – sich entschlossen haben, eine Konservatorenstelle zu schaffen, die nicht mehr mit einem Kunsthistoriker, sondern mit einem Elektroingenieur besetzt werden soll. Heutiges Kunstschaffen sprengt auch den Rahmen des Ateliers – des Herstellungsortes – und bezieht in zunehmendem Maße außerkünstlerische Arbeitsmethoden ein, die nach außerkünstlerischen Verteilungsmethoden des fertigen Produktes – des Kunstwerks – verlangen. Künstler stellen ihre Erfindungen an Erfindermessen aus, Fabriken produzieren und verteilen Kunstwerke in Form von Multiples und ersetzen dadurch teilweise die Galerie, Warenhäuser veranstalten Ausstellungen, überlassen ihre Schaufenster den Künstlern, Fluggesellschaften werben mit künstlerischer Ausgestaltung der Innenräume ihrer Flugzeuge. Wir sind weit entfernt von der «Problematik des problemlosen künstlerischen Schmuckes», der handwerklichen Kunst, für deren Förderung jede Gemeinde, jeder Kanton und die Eidgenossenschaft ihre Kunstkommissionen haben, die vorzüglich die traditionellen Formen des Tafel- und Wandbildes, der Innen- und Freiplastik, des Wandbehanges, des Mosaiks, der begrenzten künstlerischen Gestaltung unterstützen. Neben dieser weiterhin existierenden erbaulichen Kunstübung gibt es heute in jeder Stadt Vertreter der Ideenkunst, angesiedelt im Bereich zwischen Design und patentierter Erfindung, Schöpfer visualisierter Ideen, die wir mangels eines besseren Ausdruckes immer noch als Künstler bezeichnen, weil sie stets noch das traditionelle Engagement für die Einzelleistung eingehen, weil sie den Status des freischaffenden Bildners haben.

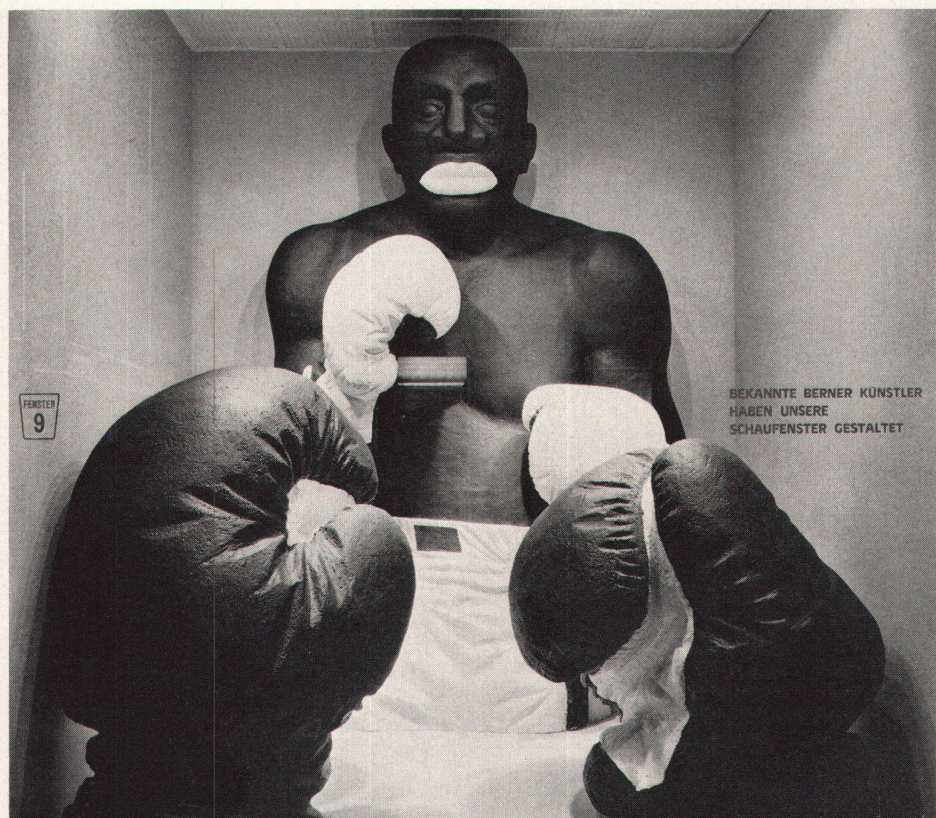
Das Berner Warenhaus Gebrüder Loeb AG hat im April der hiesigen Ideenkünstlergruppe (Distel, Eggenschwiler, Fivian, Megert, Rätz, Schnyder, Weber, Werro), erweitert um die Plastiker Luginbühl, Tinguely, Voegeli, die Surrealisten Hofkunst und von Wattenwyl, die Maler Iseli und



19

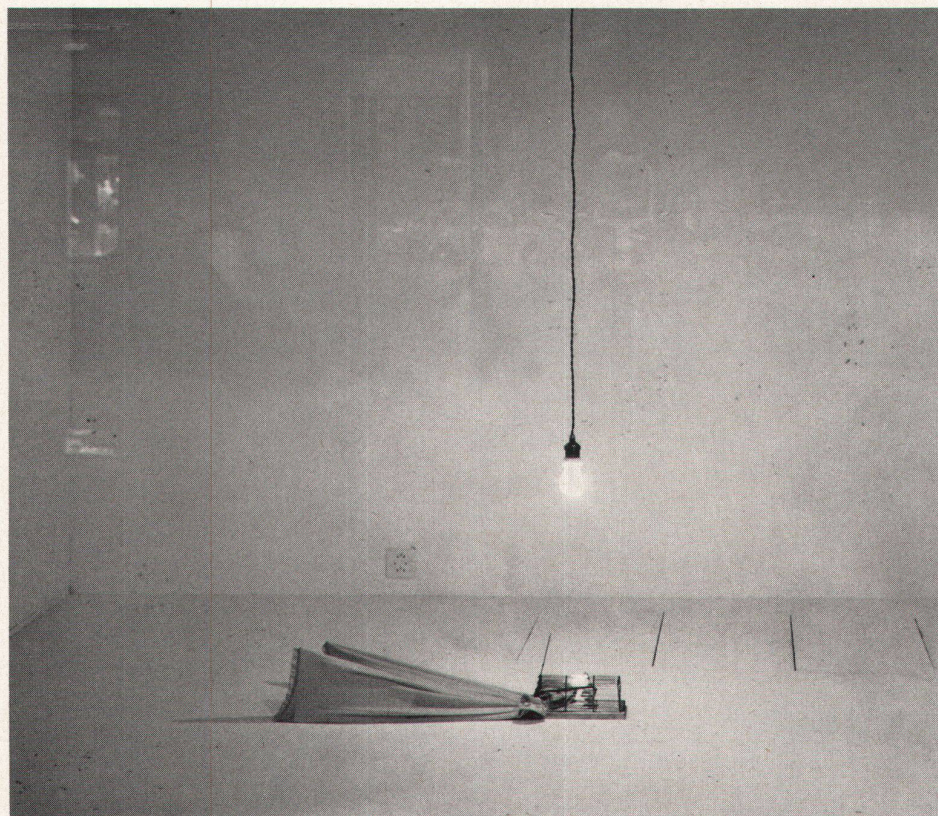


20



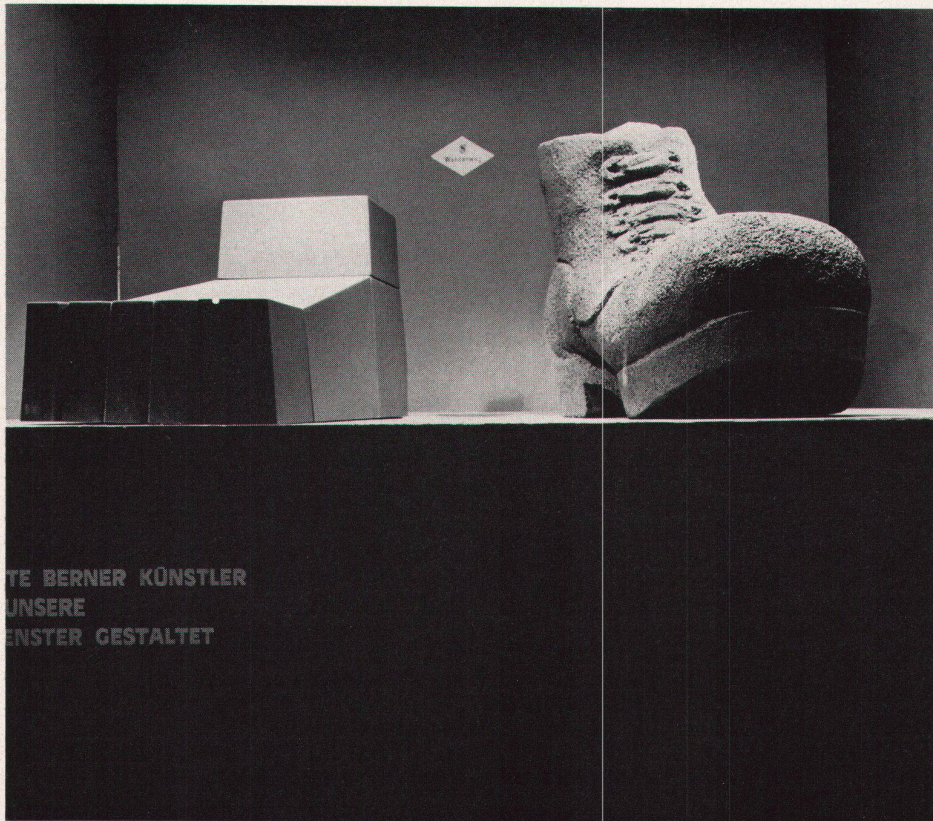
21

Sandoz, die mit Recht so berühmte Schaufensterfront an der Spitalgasse und am Bahnhofplatz zur Verfügung gestellt. Jeder Künstler war in der Konzeption frei und wählte eine bestimmte Ware (Posters, Eisenwaren, Haushaltartikel, Spielzeug, Damenwäsche, Badeartikel, Brillen, Mode, Rauchwaren, Eier, Uhren, Sportartikel, Wanderwege, Putzmittel). Diese Ware brauchte nicht gezeigt zu werden. Die Künstler fertigten eine Ideenskizze an, für die sie honoriert wurden. Die Materialbeschaffung und die Ausführung lag in den Händen der Dekorationsabteilung. Der Künstler war auch frei bezüglich seiner Mithilfe an der Ausführung. Der Erfolg dieser Künstlerschaufensteraktion war für beide Teile überzeugend, Warenhaus und Künstler haben zusammen für sich gewonnen. Die Stadtbevölkerung registrierte, daß in Bern eine große Anzahl «progressiver» Künstler leben und arbeiten, deren Werke nur dem kleinen Kreis der Kunstfreunde bekannt war. Die Schaufensterfront war durch die Mitarbeit der Künstler zum Museum in der Stadt geworden. Die Ausstellung in fünfzehn Vitrinen hatte gleichzeitig nicht das Verabsolutierende einer Museumsschau, zeigte die Anwendbarkeit heutigen Kunstschaffens dank dem Primat der Idee und gab in vielem den Künstlern recht, die den Akzent auf die Konzeption legen und die Ausführung den dazu Berufeneren überlassen. Die Frage ob die zeitlich begrenzte Schau-stellung künstlerischer Ideen das Verständnis für heutige Kunst erweitert oder vertieft hat, ist allerdings schwer zu beantworten; denn ohne «Distanz» zwischen Schausteller und Publikum wird jegliche Schaustellung müßig und reizlos. Das gilt nicht nur für Schaufensterausstellungen, sondern auch für Museumsausstellungen, und dies noch bevor Fragen der Ästhetik angezapft werden. Informieren ist heute auch erzieherisches Moment. Die selektive Information richtet sich nach den gegebenen und persönlichen Vorlieben. Die Kunsterziehung ist in der Information eingeschlossen. Jeder Konsument und Betrachter hat heute die Freiheit, die Information nach dem Grade seiner Neigung und Neugierde zu erweitern oder zu einem eigenen Kunstempfinden zu vertiefen. Die Schaufensteraktion war dafür eine brillante Einstiegsmöglichkeit.



22

710



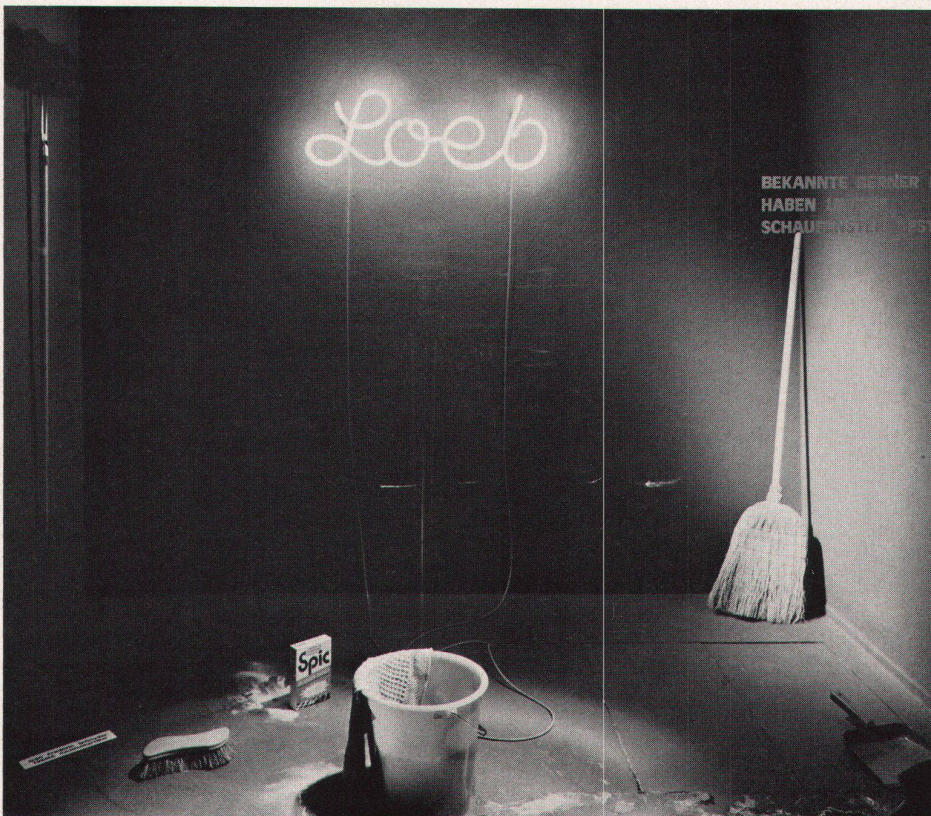
23

19
Herbert Distel
Lebensmittel

20
Markus Rätz
Uhren

21
Jean-Claude Sandoz
Sportartikel

22
Alfred Hofkunst
Damenwäsche



24

23
Rolf Iseli
Wanderwege

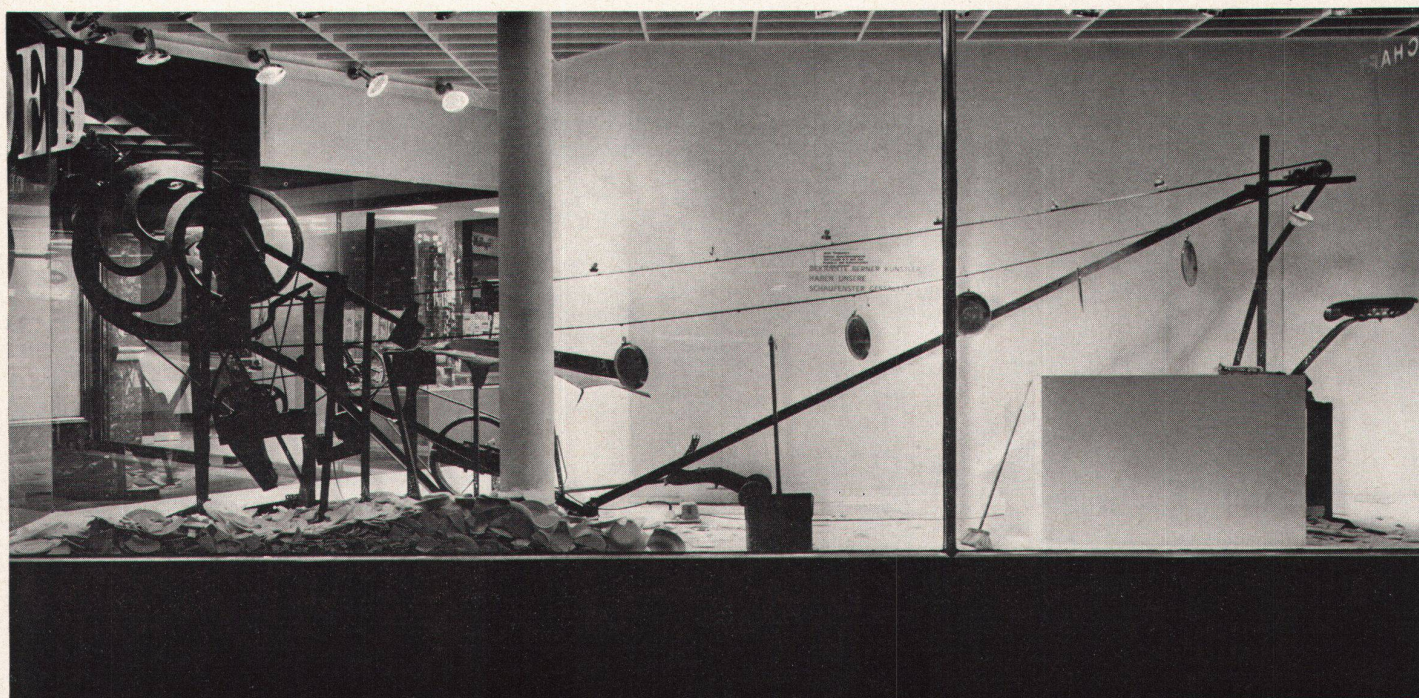
24
Jean-Frédéric Schnyder
Putzmittel

25
Walter Vögeli
Besteck + Werkzeug

26
Jean Tinguely
Geschirr



25



26