

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 65 (1978)

Heft: 17-18: Monotonie : Infragestellungen eines Reizwortes = Les dessous d'un slogan

Artikel: Tribüne : Monotonie oder Indifferenz : Beispiele aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst

Autor: Gachnang, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-50118>

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: 25.04.2026

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

JOHANNES GACHNANG

Monotonie oder Indifferenz

Beispiele aus dem Bereich der zeitgenössischen Kunst

In den fünfziger Jahren erzählte man sich eine Anekdote über Barnett Newman (1905–1970), die zum Sammelstück wurde. Franz Kline und Elaine de Kooning sassen in der Cedar Bar, als ein wütender Sammler auftauchte. Er kam soeben von Newmans erster Einzelausstellung. «Auf so simple Art kann sich ein Künstler sein Einkommen verdienen», spottete er, «es war nichts, überhaupt nichts zu sehen.»

«Nichts?» entgegnete Franz Kline, «wie viele Leinwände waren denn in der Ausstellung?»

«Vielleicht zehn oder zwölf – aber alles dasselbe, einfach in der Mitte ein Streifen von oben nach unten, das ist alles.»

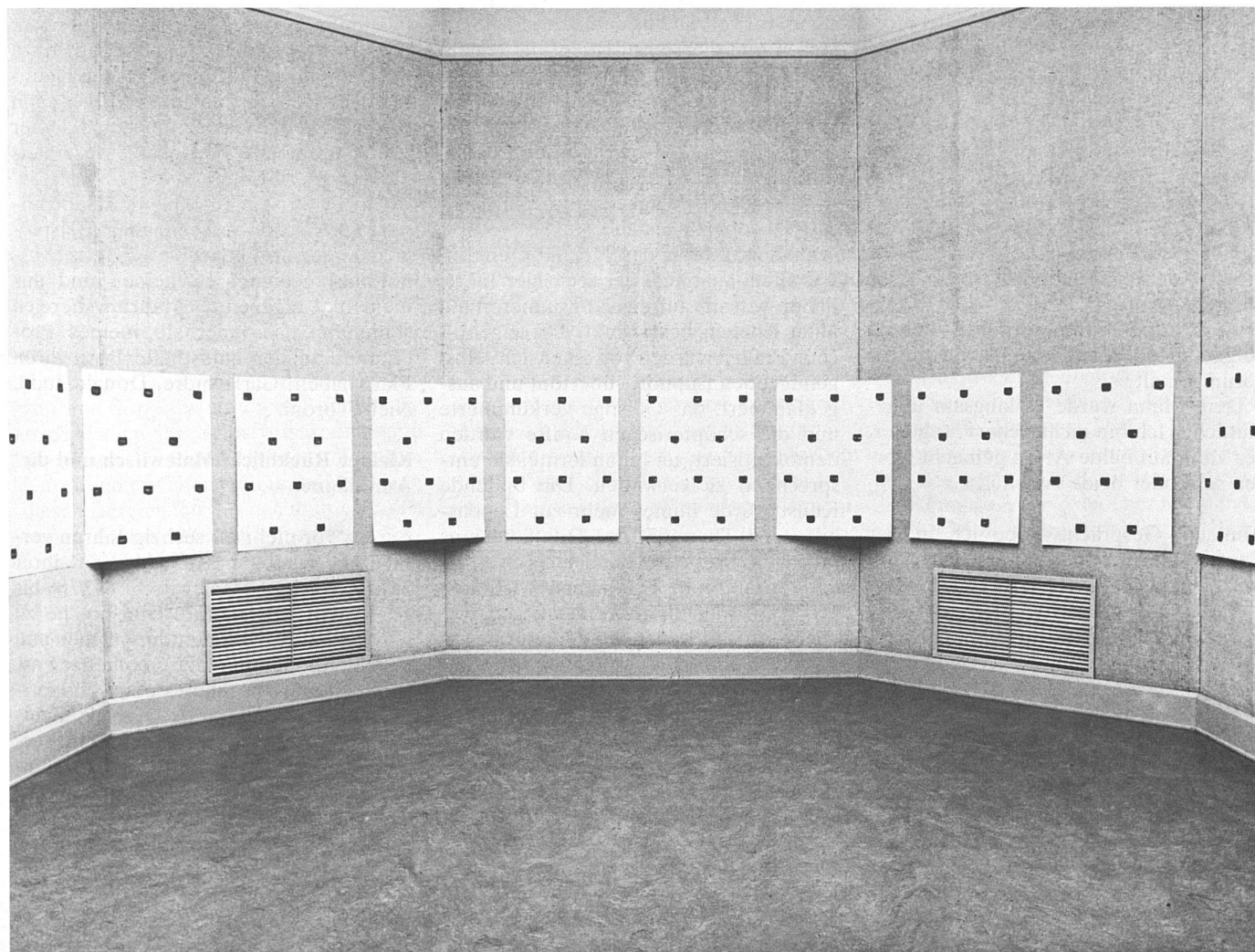
«Waren alle von derselben Grösse?» fragte Kline.

«Nein, es waren verschiedene Forma-

te, so zwischen einem und ungefähr zweieinhalb Metern.»

«Aha, zwischen einem und zweieinhalb Metern, ich verstehe, und alle von derselben Farbe?»

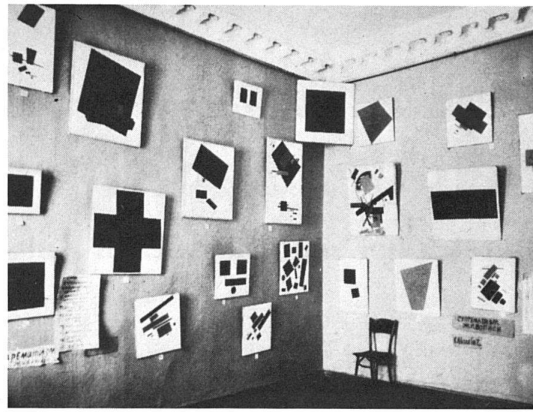
«Nein, verschiedene Farben, rot und gelb und grün ... aber jedes einzelne Bild mit einer Farbe genau so gemalt, wie dies ein Anstreicher tun würde, dann noch mit einem Streifen in der Mitte.»



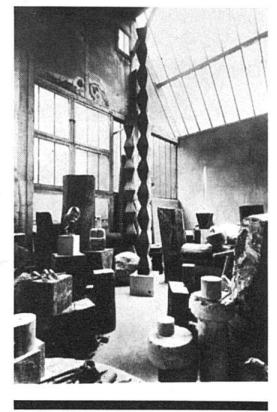
1 Niele Toroni – Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen (30 cm). Van Abbemuseum, Eindhoven 1978



2 David Teniers, Erzherzog Leopold besichtigt seine Bildergalerie zu Brüssel. Um 1655. Kunsthistorisches Museum,



3 Werke von Kasimir Malewitsch in der Ausstellung «0.10», 1915 in Pétrograd



4 Das Atelier von Constantin Brancusi in Paris, um 1925

«Und alle Streifen von derselben Farbe?»

«Nein.»

«Hatten sie dieselbe Breite?»

Der Mann begann zu überlegen: «Warte mal, nein, ich glaube nein. Einige waren vielleicht zweieinhalb Zentimeter breit, andere zehn Zentimeter und wieder andere irgendwie dazwischen.»

«Und die Bilder waren alle hochformatig?»

«Oh nein, es hatte auch einige Breitformate.»

«Mit vertikalen Streifen?»

«Vielleicht hatte es auch einige horizontale Streifen.»

«Und waren die Streifen heller oder dunkler als der Bildgrund?»

«Ich glaube, sie waren dunkler, aber einer war weiss, möglicherweise auch mehrere.»

«War der Streifen auf den Bildgrund aufgemalt oder wurde um den Streifen herumgemalt?»

Dem Mann wurde es langsam ungemütlich: «Ich bin nicht sicher», sagte er, «es kann auf beide Arten gemacht worden sein oder beide Arten...»

Ähnliche Gespräche habe ich in der Kunsthalle Bern immer und immer wieder mit unseren Besuchern zu führen.

Vorbemerkung: Die Hochkonjunktur und das Geistige

«Wir erkennen, was wir kennen», ein Wort des Anthropologen und Medizinhistorikers Rudolf Virchow (1821–1902). Es umschreibt sehr genau die Situation, die Erwartungen vieler Besucher heute beim Betreten einer Kunsthalle, eines Museums, das sich engagiert mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt und versucht, sie entsprechend zu vermitteln. Das bedeutet aber auch, dass wir in den meisten Fällen gezwungen sind, unsere

Besucher zu enttäuschen, da uns die besten unter den Künstlern nicht nur einige Schritte vorausseilen, sondern einige Jahre (auch mir) und keine Rücksicht auf die Erwartungen unserer Besucher, die sie ja auch gar nicht kennen, nehmen werden.

Aber ihre Fragen, die sie uns mit aller Deutlichkeit stellen, sollten uns beschäftigen, wir sollten uns damit auseinandersetzen und die Herausforderung annehmen. Sie bedeuten geistige Nahrung, ergeben Gespräche, Diskussionen. Diese versehen unsere eigene Arbeit und Umgebung mit neuen Impulsen und helfen uns, den Weltinhalt auf unsere Weise, nach unseren Fähigkeiten und in unserem Bereich zu gestalten.

In den Jahren der Hochkonjunktur, vor allem am Ende der sechziger Jahre, haben wir uns auf das Konsumieren auf allen Ebenen beschränkt. Die eigentlichen Fragen wurden von einer sich selbst genügenden Euphorie übertönt und ausgeklammert, das Geistige verkümmerte und die schöpferischen Kräfte wurden demokratisiert, und man lernte, sie entsprechend zu verwalten. Die bildende Kunst wurde immer mehr zur Lebenshilfe und Therapie, der Dilettantismus führte das Szepter und machte sich an allen Orten breit. Die neuen wichtigen Fragen wurden überhört im eifrigen, wenig bewussten Nebeneinander der neuen kreativen Energien, welche die Breitenwirkung der Tiefe vorzogen und mit falsch verstandener Didaktik belehrend überall einzugreifen versuchten. Diese Fragen wurden ausgeklammert, wo es eigentlich darum ging, neue geistige Räume zu betreten und diese zu erleben.

Diese Vorrede erschien mir notwendig, gerade im Kreise der Architekten, die in den vergangenen Jahren immer mehr auf die Anregungen und Impulse aus dem Bereich der bildenden Künste

glauben verzichten zu können, haben sie doch mit ihrer Haltung geholfen, die Kunst mitzuverwalten, das heisst, sie ihrer Spitzen zu berauben (Kunst am Bau), ihre Spitzen zu brechen (Dialog). Den Künstlern bleibt deshalb nichts anderes übrig, als ihre Kräfte auf das Äusserste zu konzentrieren, sich ins Abseits von Konventionen und Übereinkünften zu begeben, denn nur so wird es ihnen gelingen, ihre Haltung sichtbar und deutlich zu machen, die notwendigen Fragen glaubwürdig zu stellen, und nur so wird es dann möglich sein, diese innerhalb einer fruchtbaren künstlerischen Auseinandersetzung zu lösen.

Einige Beispiele sollen diese spezifische Position veranschaulichen, Beispiele, die mit zum Thema dieses Hefts (Monotonie) geeignet erscheinen und aus meinem eigenen Erfahrungsbereich stammen, also innerhalb meines Programms an der Kunsthalle Bern ihren Platz haben: Carl Andre, Donald Judd, Niele Toroni.

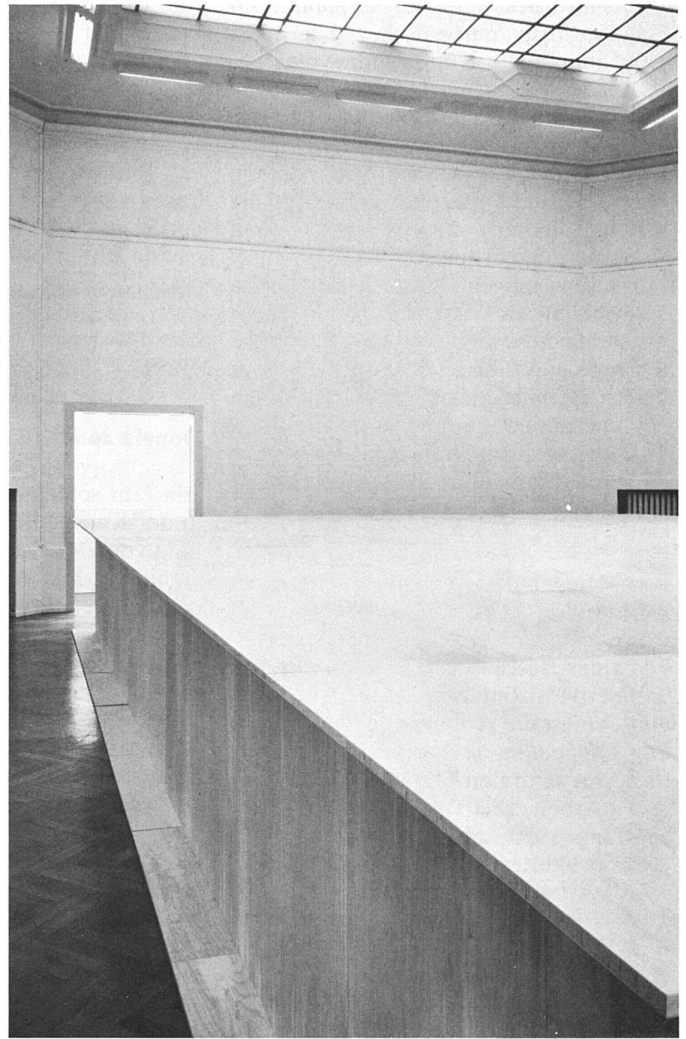
Kleiner Rückblick. Malewitsch und die Amerikaner

Bereits vor mehr als sechzig Jahren versuchten russische Künstler, an ihrer Spitze Kasimir Malewitsch (1878 bis 1935), eine elementare Bildsprache zu schaffen mittels Elementen, Zeichen und Kombinationen, die der Geometrie entnommen wurden. Dieses neue bildnerische «ABC» (Quadrat, Dreieck, Kreis etc.) sollte von allen angewandt und verstanden werden, so hoffte man wenigstens – eine demokratische Sprache, allen zugänglich und verfügbar, gleichzeitig Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung und Weltanschauung, die im Oktober 1917 im damaligen Petersburg (Leningrad) unüberhörbar proklamiert und durchgesetzt wurde.

Kurz nach dem zweiten Weltkrieg,



5 Carl-Andre-Ausstellung, Kunsthalle Bern, 1975



6 Donald-Judd-Ausstellung, Kunsthalle Bern, 1976

vorerst noch unter dem Einfluss der europäischen Emigration (Mondrian, Léger, den Surrealisten u.a.m.), finden die Amerikaner ihr Selbstverständnis und ihre Aufgabe innerhalb der bildenden Kunst und erweitern mit ihren Beiträgen diesen Bereich auf das nachhaltigste. Ich erinnere an die Werke von Jackson Pollock (1912–1956), Barnett Newman (1905–1970), Mark Rothko (1903–1970) und an den letzten der grossen Heroen dieser Zeit, den noch lebenden Clyfford Still (1904). Diese grossen Vier waren es denn auch, gemeinsam mit der nachdrängenden Künstlergeneration, die mit grosser Kraft und Radikalität die Brücken zum alten Europa endgültig abzureissen versuchten und ihre Einflüsse bis vor kurzem unüberhörbar geltend machen konnten. Eine beispiellose, weltweite Inbesitznahme aller Positionen (Imperialismus) auf geistiger, politischer oder wirtschaftlicher Ebene begleitet die künstlerischen Ereignisse bis zum Scheitern vor Ort (Vietnam).

Abschied von der «Komposition»

In den Werken von Jackson Pollock, ich denke an die Malerei um 1948, finden wir erste Ansätze, die sich grundsätzlich von europäischer Kunst unterscheiden, zum Beispiel der vollständige Verzicht auf kompositorische Elemente mit konstitutivem oder wertendem Charakter, die Farbe wird als Farbe verstanden und entsprechend eingesetzt, und das gewählte, meist sehr grosse Bildformat, das unsere Vorstellungen vom Bild sprengt, wird als eine in sich geschlossene Ganzheit verstanden.

Solche Ergebnisse wurden von den jüngeren amerikanischen Künstlern überprüft und konsequent weitergeführt. Einige der wichtigsten Exponenten wurden im vergangenen Jahre auch bei uns vorgestellt, u.a. Donald Judd (1928) und Carl Andre (1935) in der Kunsthalle Bern und Dan Flavin (1935) in der Kunsthalle Basel. Einige Einflüsse lassen sich dabei auch ablesen, zum Beispiel bei

Donald Judd ergeben sich Verbindungen zum russischen Konstruktivismus, und Carl Andre beruft sich auf das Werk von Constantin Brancusi (1876–1957) und dessen «unendliche» Säule. In den Werken der genannten Künstler finden wir die Reduktion verschiedener Formen auf einen Grundzustand, der oft in Beziehung zu den Grundformationen der Geologie, Chemie oder Physik steht, die nicht so sehr einen geistigen Zustand, sondern eher eine Philosophie oder Ideologie aufzeigen. Carl Andre erläutert es wie folgt:

«Es gibt keinen symbolischen Inhalt in meiner Arbeit. Sie stellt keine chemische Formel dar, sondern ist selbst eine chemische Reaktion.»

Der Weltraum, das Universum, nimmt heute die Position unserer Erde in der Geschichte ein. In der Vergangenheit war stets die Erde das Zentrum und Ziel unserer Forschungen, Entdeckungen und Unternehmungen, sie war gleichzeitig Inspirationsquelle für alle menschl-

chen Ausdrucksweisen in der Kunst. Das Grundprinzip europäischer Kunst ist noch immer die Komposition, dies bedeutet in vielen Fällen die präventive Suche nach Schönheit, Ordnung und Logik und anderen Wertbegriffen. Innerhalb des Werkes herrscht eine strenge Hierarchie der Teile, die natürlich auf die rationalistischen und hierarchischen Aspekte der europäischen Gesellschaft hinweisen mögen. Die beschleunigte Entwicklung in Wissenschaft und Technik stellte diese hierarchische Denkweise in Frage und führte schliesslich zu einer höchst alarmierenden Situation, die sich in Generationen- und Kommunikationsproblemen ausdrückte und 1968 zum Ausbruch kam und bis heute ungelöst blieb.

Die «Umgebung» («environment»): Carl Andre

Nach der Beschäftigung mit Strukturen und der Horizontalität wird ab 1966 von Carl Andre die Auseinandersetzung mit der Umgebung in Angriff genommen und zum zentralen Thema seiner plastischen Arbeit erklärt, wie zum Beispiel im Frühling 1975, als dem Künstler alle Räumlichkeiten der Kunsthalle Bern für seine Arbeit zur Verfügung standen. Diese galt es so zu definieren und so zu markieren, dass der spezifische Charakter der Umgebung in Erscheinung trat. Obwohl alles Umgebung ist, unterscheidet sich der Ort von der Umgebung darin, dass er einerseits auf die spezifische Qualität der Umgebung, andererseits auf die spezifische Qualität der ausgeführten Arbeit verweist.

«Nur der Tote hat keine Umgebung»,

ergänzt Carl Andre. Durch die Tatsache, dass das Moment der Umgebung in den Mittelpunkt der künstlerischen Aufmerksamkeit gerückt ist, darf sich die Einstellung des Betrachters vom Wertdenken, das traditionellerweise im Kunstprodukt der Aura des Schönen, der technischen Raffinesse oder des Originellen erscheint, freimachen und sich vom veränderten Standpunkt aus neu konstituieren. In verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahre wurden die Ideen Struktur, Horizontalität und der Umgebung vom Künstler variiert, indem er verschiedene Materialien, zum Beispiel verschiedene Metalle (Platten), Holzbalken, Backsteine, Strohhallen, Styroporformstücke in seinen Arbeitsprozess miteinbezog. In der Kunsthalle Bern entstanden sieben neue Skulpturen/Arbeiten, die als einzelne Stücke bestanden, aber ganz einheitlich zu begrei-

fen waren. Die ganze Installation umfasste 200 Kupferplatten, jede Platte 50 x 50 cm gross und 0,5 cm dick, sowie 49 Stahlplatten (angerostet) von gleichen Ausmassen, insgesamt 2 1/2 Tonnen Material. Alle sieben Skulpturen waren auf Reihenprinzipien aufgebaut, sechs davon nahmen ihren Ausgangspunkt an der Basis einer Wand, und nur eine lag frei im Raum.

«Ich wünschte nicht, Kunst zu machen, die Dich erdrückt oder Dir ins Auge springt. Ich habe Arbeiten gern, mit denen man in einem Raum ist und die man jederzeit ignorieren kann.» (Carl Andre.)

Donald Judd

Ein Jahr später wurde dieser Ausspruch in der Kunsthalle Bern mit der Ausstellung von Donald Judd in Frage gestellt, zumindest relativiert. Nach einer eingehenden Besichtigung der Räumlichkeiten der Kunsthalle einige Monate früher, entschloss sich der Künstler zu einem grossartigen Entwurf, der alle fünf Räume des Erdgeschosses miteinander und untereinander verband. Die kreisende Bewegung der kleineren Räume um den grossen Zentralraum mit den verschiedenen Türöffnungen und Durchblicken unterstützte solche Intentionen. Jeder der Räume erhielt je einen aus Sperrholzplatten gefertigten Hohlkörper von 1,22 m (4 Fuss) Höhe und einem allseitigen Abstand von 1,50 m (5 Fuss) zu den die Volumen umgebenden Wänden der Kunsthalle. Jeder dieser Körper war unterschiedlich gross, alle fünf sahen sich ähnlich, doch ein jeder wurde etwas anders strukturiert. Den Künstler interessierte dabei das kollektive Ganze, was für eine antiindividualistische Haltung sprechen könnte, obwohl jeder Teil für sich stand, unabhängig, und nichts unter- und beigeordnet war. Eine Ahnung vom endlosen Raum, in dem sich die Werke mühelos ausdehnen könnten, spürte man ja bereits in früheren Jahren, vor allem in den seriellen Arbeiten. Diesmal war dieses Gefühl besonders stark, und man wurde ganz ungewollt an die riesigen Landschaftsräume Amerikas erinnert. Nach der Ausstellung wurden die fünf Holzskulpturen demontiert und existieren heute lediglich in einer gedruckten Photodokumentation. Donald Judd erklärte dazu in einem späteren Gespräch folgendes:

«Es gibt eben gewisse traditionelle Aspekte in meiner Arbeit, und einer davon ist, dass es Kunst ist, bleibt und weiterexistiert. Diese wieder verschwindenden ‚Ausstellungen‘ erscheinen wie Aufführungen, und das ist mir fremd. Es tut mir immer leid, wenn ich sehe, wie sie abgebrochen werden. Für mich sollte die Ausstellung in Bern irgendwo existieren»,

eine Haltung und Erklärung, hinter die ich mich voll und ganz stellen möchte. Doch wo bleibt die Unterstützung?

Niele Toroni

Vor ein ähnliches Problem sehen wir uns in den kommenden Wochen gestellt, wenn uns der Schweizer Niele Toroni (1938) seine Arbeit für die Dauer einer Ausstellung (bis 28. Mai 1978) zur Verfügung stellt. Niele Toroni wird der erste Maler sein, der nach den beiden erwähnten Bildhauern die gegebenen Räume, die Architektur der Kunsthalle in seine hier präsentierte Arbeit/Malerei mit einbeziehen wird. Er wird die weissen Wände benützen, zum Teil Wandstücke, die bei den konventionellen Präsentationen selten oder gar nicht in Anspruch genommen werden, zum Beispiel Wandstücke im Gegenlicht u.a.m. Die Farbe wird «alla prima» auf die Wand gesetzt. Was wird zu sehen sein? Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen (30 cm). Dabei ergeben sich die verschiedensten Fragen, die wir zu beantworten haben werden. In diesem Falle bleibt mir, dem Ausstellungsinszenator, keine Wahl, diesmal aber auch keine Möglichkeit zur «Aufbesserung» der Sache respektive Manipulation der Werke und der Ausstellung selbst. Dadurch wird meine Arbeit in Frage gestellt, und die eigenen Positionen müssen neu überprüft werden. Wir, die Besucher der Räume und Betrachter dieser Arbeit/Malerei, haben uns mit dieser Herausforderung auseinanderzusetzen, vor allem müssen wir wieder sehen lernen, und dazu zitiere ich ein sehr schönes Wort von Matisse:

«Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger durch unsere erworbenen Gewohnheiten entstellt, und diese Tatsache ist in einer Zeit wie der unsrigen vielleicht in besonderer Weise spürbar, da wir vom Film, der Reklame und den illustrierten Zeitschriften mit einer Flut vorgefertigter Bilder überschwemmt werden, die sich hinsichtlich der Vision ungefähr so verhalten wie ein Vorurteil zu seiner Erkenntnis. – Sehen ist in sich selbst schon eine schöpferische Tat, die eine Anstrengung verlangt.»

Die weiteren Fragen betreffen zum Beispiel die Institution, ihre Struktur, das Haus selber und seine Architektur, seine Geschichte und seine Ausstellungen, aber in unserem Falle vor allem und trotzdem die Malerei, aber auch die Stellung von Niele Toroni zwischen Tradition und Moderne. Wie verteilen wir diese Aufgabe?

Fotos:

Leonardo Bezzola, Bätterkinden/Bern, Hans Biezen, Eindhoven, Balthasar Burkhard, Chicago, Kunstmuseum Basel.