Fin de siècle? : drei Positionen : die Vorhut der Nachhut ; 1968-1978 : Kunst auf der Schwundstufe ; Neubeginn in Basel

Autor(en): **Magnaguagno, Guido / Billeter, Fritz / Ammann, Jean-Christophe**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **65 (1978)**

Heft 19-20: **Bilanz 78**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-50131

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Fin de siècle?

Drei Positionen

Guido Magnaguagno

1. Die Vorhut der Nachhut

Aus der Distanz von rund zehn Jahren sieht man manches klarer: die selbsternannte Berner und Luzerner Avantgarde war gar keine. Die Frage muss erlaubt sein: Avantgarde wovon und wofür? und ergibt kursorisch: Direktoren an besser dotierten Kunsthallen resp. Kunstmärkten, ein gefügiges neues Künstervölklein, ein schmales Publikum von Eingeweihten, das seinen Platz im Kreis der Auserwählten in standhafter Treue mitfeiert, anstelle von Kritikern Apologeten des Hofs, in auffälliger Transparenz zur Schau gestellte Verbindungen von persönlichen Beziehungen, privaten Galerien und öffentlichen, subventionierten Institutionen.

Einer lässt sich jetzt in Deutschland «Herr Professor» nennen, ein andrer residiert im Tessin, und der Kunst-Jet-set goutiert den wahren Aussenseiter mit ellenlangen Vorbesprechungen, Besuchen und Ausstellungsübernahmen in Zürich, Berlin, Wien – das Beaubourg wird folgen – wollen wir wetten? – die Erfolgsmeldungen liegen vor Eröffnung parat.

Wie schrieb doch Harald Szeemann 1969: «Zugleich ist der Wunsch spürbar, das ‚Dreieck, in dem sich Kunst abspielt' – Atelier, Galerie, Museum –, zu sprengen.»

Sie haben den Platz für sich selber freigesprengt. Die neuen Herren sitzen an den alten Positionen, geändert haben sie kein Struktürchen, sie drehen sich selbstgefällig in den alten Kreisen. Das war noch immer so im bürgerlichen Kunstritual: die neue Mode, mit Skandal garniert, öffnet den Weg in die Institution und Integration. Die einen Mafiosi lösen die andern ab, und die jeweils neue Generation handelt nach der alten Devise: Meine Favoriten sind meine Freunde.

Das Neue, dessen weltweite Verkündigung sie für unabdingbar hielten *(Wenn Attitüden Form werden, Visualisierte Denkprozesse)*, war so ungefährlich, so wenig gesellschaftlich neu, dass es vortrefflich in die bürgerliche Kunstideologie der ständigen Innovationszwänge passte: mit nichts konnte der wiedererwachte Realismus besser negiert werden als mit schon gefüllten Sälen. Weil sich für diese «Avantgarde» ohne zugehörigen gesellschaftlichen Kontext, ohne Basis, ohne kulturpolitisches Programm schlicht niemand ausser ihr selber interessierte, passte sie wunderbar in die machtige Entpolitisierungsaktion unserer Regierungen. Nichts war einer herrschenden Klasse, die nach dem 68-Aufstand zur repressiven Gegenattacke blies, lieber als ein verschwommener Progressismus, der die Narren wieder ins unpolitische Abseits lockte. Es ist die Avantgarde der Reaktion – darum hat sie soviel Spielraum.

Die neue Sensibilität ist zur neuen Innerlichkeit verkommen, man darf sich heute seines unpolitischen Bewusstseins brüsten. Es kann als chic gelten, keine Zeitungen mehr zu lesen. Dafür erlangt ein Kieselstein dank Handauflegung durch «den Künstler» magische Qualitäten. Das Wohlbefinden unter Gleichgesinnten, im Ghetto des elitären Schnickschnacks, scheint enorm zu sein. Die diesjährige Lausanner Stipendien-Schau und die Winterthurer Biennale *Aktualität Vergangenheit* führten die reiche Spätlese der Berner und Luzerner Aussaat vor. Und in Zürich zieht mit ergötzlicher Verspätung auch noch ein Marktplatz ein, die «Internationale» Kunsthalle (InK), vom Geld der braven Migros-Kunden gesponsert.

Die «Internationalität» war und ist noch immer die Internationale des Kapitalismus: USA und die Crème Westeuropas (und einige wenige Alibi-Exoten) gegen den Rest der Welt. Unsere Stammhalter des gegenwärtigen Kunstmonopols haben ja mit imperialer Geste schon immer den ganzen Trikont ausgesperrt und mit fehlgeschlagenen Einladungen immerhin die Kunst aus der Sowjetunion und China zu denunzieren versucht. Der Rückstand der sogenannten «internationalen» Kunstszene auf die Marschtabelle der internationalen Gegenwartsgeschichte ist so uneinholbar wie das politische Bewusstsein ihrer Protagonisten antiquiert. Aber dass zwischen den Befreiungsbewegungen der Dritten Welt und dem Realismus in der bildenden Kunst Zusammenhänge aufzuzeigen wären, ist von den PR-Büros des Neo-Rokoko und den Spurensicherern der Urgeschichte wohl zuviel verlangt.

Die Söhne und Töchter des Bildungsbürgertums, 1968 kurz modisch links getrimmt und unter falscher Flagge segelnd, finden heim ins traute Feld der Selbstverwirklichung. In schöner Systemkonformität grübeln sie am neuen Irrationalismus herum – das bisschen persönliche antiautoritäre Scheinbefreiung hat gerade die notwendige Ablösung von den Vätern und vom Staat mitgeliefert, um ohne Skrupel für den Rest des

Lebens deren gesellschaftliches Mehrprodukt in der Form von Kunstübungen zu verzehren. Der Verkehr im immer gleichen Kreis gilt nun nicht mehr als Makel, im Gegenteil – Metasprache und hochgezüchtete Verhaltensmuster können so ungestörter gepflegt werden. Kunst als Balsam für verletzliche Psychen. Harald Szeemann: «Hoffnung auf permanente Kreativität nicht erfüllt, dafür Hoffnung auf neue Identifizierungsmöglichkeiten» (1972). Die Ästhetik des Widerstands hat sich zur Selbstzelebration verkehrt. Die Unfähigkeit zur Selbstkritik führt schnurstracks in die reflexionsfreieren Elysien der nächsten «Innovation». Aus dem Katalog *Aktualität Vergangenheit* (1978):

«Alois Hengartner, der einfühlungsfähige (sic!) Sprecher der jungen Ostschweizer Künstler, schreibt: ‚Allen Arbeiten Fürers wohnt etwas Rituelles inne, etwas, das an gottesdienstliche Formeln und Gebräuche erinnert ... In unserer Zeit der exakten Wissenschaften und der verabsolutierten Technik hat hier ein Stück notwendiger Anti-Aufklärung Gestalt angenommen.'»

Mein eigenes Bewusstsein hat halt eine andere Geschichte und plagt sich mit Widersprüchen, die nicht mehr durch klösterliche Kunstgelübde aus der Welt zu schaffen sind. Bis anhin meinte ich, Avantgarde hätte etwas mit unserer Gegenwart und Zukunft zu tun.

Fritz Billeter

2. 1968–1978: Kunst auf der Schwundstufe

Die «goldenen sechziger Jahre» verloren gegen das Ende hin ihren Glanz. Die Biennale in Venedig von 1968 stand im Zeichen der contestation und der Verweigerung. Vor allem die Teilnehmer von Frankreich verbarrikadierten und verhängten ihre Kojen, um so ihre Solidarität mit den revoltierenden Studenten und jungen Arbeitern in Paris deutlich zu machen. Das Wort vom «Tod der Kunst» ging um.

Nun neigt Kunst im «Westen» immer wieder dazu, sich zu überschreiten (was dann von konservativen Geistern als ihr Ende proklamiert wird), und in unserem Jahrhundert – so schon Duchamp und Dada – erwog sie erstmals ihre eigene Selbstaufhebung. «Tod der Kunst» barg bis anhin stets ein «Stirb und Werde», also die Möglichkeit der Selbsterneuerung. Dass diese Möglichkeit grundsätzlich nach wie vor besteht, scheint mir ausser Zweifel – sie könnte sich ja auch anderswo ereignen als in Europa oder in den USA. Einstweilen sehe ich mich aber zur Darlegung gezwungen, die hier leider sehr gedrängt erfolgen muss, dass bis jetzt, dass heisst in den Jahren 1968–78, keine Anzeichen auf ihre Erstarkung hindeuten.

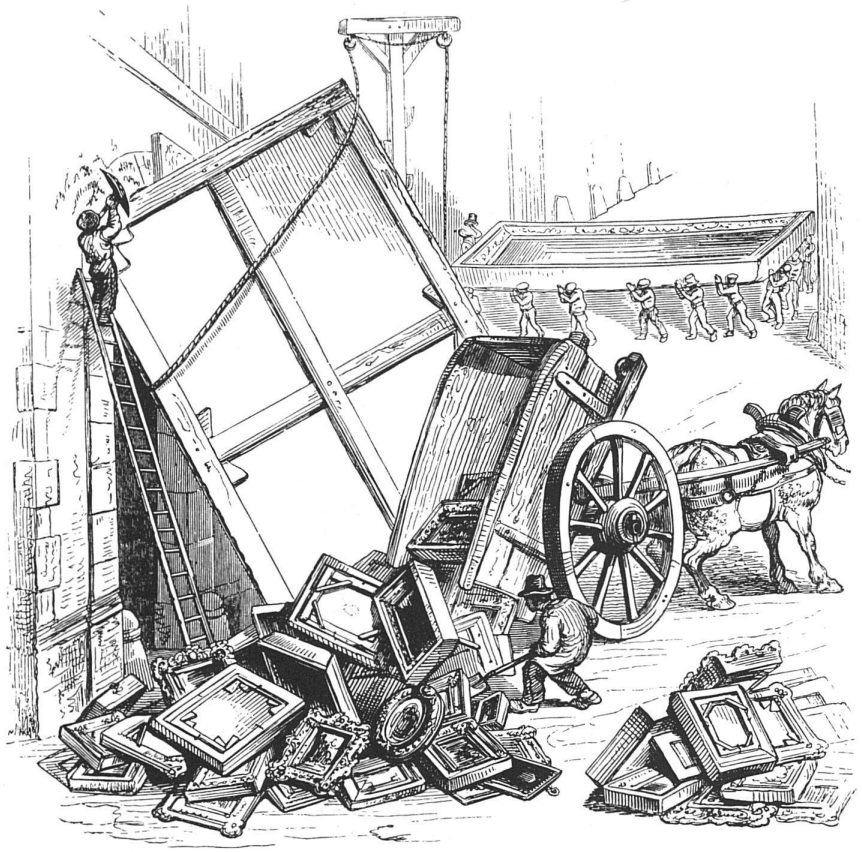
In der von Harald Szeemann organisierten Ausstellung der Kunsthalle Bern *Wenn Attitüden Form werden* (22.3.–24.4.1969) setzte sich Herbert Marcuses Empfehlung der «Grossen Weigerung» als Waffe gegen das Establishment weiter fort. Die dort versammelten Künstler wählten, um sich zu manifestieren, armselige Materialien (daher das Etikett Arte povera), Abfälle, Dinge des Alltags und ihre Fragmente. Gleichsam als zusammenfassendes Signet des Ausstellungsklimas seien Reiner Ruthenbecks mit Eisenstäben bestückte Aschenhaufen erwähnt. Die Artefakte der Ausstellung (auf Gestaltung und Komposition wollte man weitgehend verzichten) beschränkten sich auf Markierungen, Spuren, auf ein herausgequetschtes «Hier bin ich!» des Künstlers, der offensichtlich den Würgegriff einer unterdrückenden Gesellschaft an der Kehle spürte. Zweitens wollte die Grundgebärde dieser New Art oder Arte povera wohl ausdrücken: mit diesen Schlacken gelebten und erlittenen Lebens werdet ihr nicht mehr Kunsthandel treiben können, sie lassen sich nicht zu Statussymbolen hochstilisieren und nicht kapitalisieren!

Dem Kunsthandel gelang auch das. Das «Dreieck, in dem sich Kunst abspielt: Atelier, Galerie, Museum» (Harald Szeemann,) liess sich nicht aufsprengen. Schon deswegen nicht, weil der Aschenhaufen, das Drahtgewirr, lose gebündelte Äste nur gerade in den heiligen Hallen des Museums aufregen. Im Leben draussen, das die New Artisten zu umarmen behaupteten, wären solche arrangierte Relikte inmitten der Zivilisationsmöblierung einfach versickert. Man war also auf die Institution Museum und ihre Aura, die man abschaffen wollte, gerade angewiesen.

Grundsätzlich wäre dasselbe oder ähnliches von der Konzept-Kunst zu sagen. (Der Begriff ist ohnehin ein Pleonasmus, denn welche Kunst, ausser vielleicht der Tachismus, kommt ohne Konzept aus?) Die Konzept-Kunst ist es müde geworden, ihre Ideen, Vorstellungen, Visionen in einem Werkstoff zu verwirklichen, also sinnlich anschaubar zu machen. In letzter Konsequenz tippt der Konzept-Künstler sein Projekt auf ein Blatt Papier. Eine Kunst aber, welche nicht durch sinnliche Anschauung und sinnliche Reflexion aufgenommen werden kann, liquidiert sich selbst.

Hier müsste man auf den sehr kompliziert gelagerten «Fall Beuys» zu sprechen kommen, denn Beuys hält sich auf einer Nahtstelle Arte povera und Konzept-Kunst. Glücklicherweise hat Margit Staber in ihrem Aufsatz *... einfach viele Dinge ... (Kunstnachrichten,* Februar 1970) das meiste gesagt, was man gegen ihn vorbringen müsste. Darüber hinaus wäre allerdings noch der Schamane Beuys zu untersuchen, seine verhängnisvolle Neigung zum kaum mehr nachprüfbaren, magischen Tiefsinn.

Nur scheinbar auf anderer Ebene bewegt sich die in den sechziger Jahren aufgekommene, aber bis heute wirksame Minimal-Art. Hier gibt sich allerdings alles bereinigt, steril, überblickbar. Aber die simplen Raumkörper und Raumstrukturen der Minimal-Künstler (Carl Andre, Sol Lewitt, Donald Judd) münden ebenfalls in eine stumme Dinglichkeit wie die im äusserlichen Erscheinungsbild andersartige Arte povera. Ihre



[4]«Gens de peine occupés à clouer la gloire des artistes.» Aus/de J.J. Grandville, *Un autre monde.*

Objekte «sind, was sie sind». Mit ihrem fraglosen Da-Sein verzichten sie auf Interpretation der Wirklichkeit und verunmöglichen sie gleichzeitig jede direkte Interpretation mittels künstlerischer Kriterien. Sie werfen in ihrer glatten Designhaftigkeit – ein Design allerdings, das man nicht brauchen kann – den Betrachter lediglich auf sich selbst zurück, auf seine Unfreiheit, die er schon immer spürte, der er sich schon immer, wenn auch vielleicht dumpf, bewusst war.

Was die Trendsetter (sogenannt progessive Museen, Kunsthandel und die mit ihnen verbündeten Kritiker) auch immer in den letzten zehn Jahren als Innovation und Avantgarde angeboten haben – ich setze hinzu Individuelle Mythologie und Radikalen Realismus an der Documenta 5 und die «Spurensicherungen» an der Documenta von 1977 –, sie erscheinen mir alle als «Kunst auf der Schwundstufe», als Flucht oder Rückzug auf eine extreme Subjektivität oder auf die vortechnisch-vorindustrielle Höhle (Paul Thek) und Pseudomagie (vgl. die diesjährige Dritte Biennale der Schweizer Kunst in Winterthur). Alle diese Richtungen bleiben eines schuldig, nämlich das Wesentlichste: Entwürfe und Modelle, an denen diese heutige gesellschaftliche Wirklichkeit zu messen und kritisch zu durchschauen wäre, oder auch Modelle, die eine bessere zukünftige Wirklichkeit ahnen liessen. Erstaunlich ist dabei die Rolle der Kritiker. Sie verhelfen diesen Tendenzen zum «Interpretationserfolg», um es mit einem auf Beuys gemünzten Ausdruck von Margit Staber zu sagen. Je simpler die Produkte der Künstler, je offensichtlicher der Verzicht auf Gestaltung, derart, dass der Ausstellungsbesucher im Extremfall nur noch angehäufte Materialien vorfindet, je subjektiver (und daher kaum noch entzifferbar) die Werke, um so wortreicher die Kritiker, um so hochgereizter ihr ebenfalls kaum mehr verständlicher Jargon.

Jean-Christophe Ammann

3. Neubeginn in Basel

Im Juni dieses Jahres sprach Dr. Jean-Christophe Ammann anlässlich seines Amtsantritts als Konservator der Basler Kunsthalle vor dem Basler Verkehrsverein. Thema: «Bin ich am rechten Ort?» – Wir veröffentlichen hier einen Teil dieses Vortrages im Wortlaut.

Natürlich sind wir alle gebrannte Kinder, haben ganz allgemein aus den Erfahrungen der letzten zehn Jahre, als der Optimismus in Kritiklosigkeit umschlug, gelernt. Heute wagt niemand, Prognosen zu stellen bzw. an deren Anwendungsmöglichkeit zu denken, weil diese von der Realität immer wieder überholt werden. Mit reiner Empirie wird man der Lage jedoch nicht gerecht.

Schauen Sie sich die politische Szene an: Die Ideologien haben ausgespielt. Schauen Sie sich die Kunstszene an: Die Stile haben ausgespielt. Aus der Sicht meiner Generation: Noch nie war die Situation derart offen. Für den einen (ob Ideologe oder Künstler) ist dieser Zustand unerträglich: Wenn man nicht mehr weiss, in welche Richtung man sich zu bewegen hat, weil die sog. Richtlinien fehlen, tritt man am Ort, entwickelt Ratlosigkeit und Aggression. Für den anderen (ob Ideologe oder Künstler) ist dieser echte Realitätseinbruch der Moment der

Besinnung, der Moment des *Erspürens,* welche Art von Kräften sich wo, wie, weshalb sammeln. Insofern, meine ich, hat Kunst durchaus Symptom-Charakter. Mich interessiert das brennend, und ich kann bei der Betrachtung eines Werkes, vorab der zeitgenössischen Kunst, diesen Blickpunkt nicht ausklammern. Die «Zeichen der Zeit» lesen, heisst ja nichts anderes als unsere Phantasie, unser assoziatives Vermögen, unsere Intuition derart einsetzen, dass diese Zeichen nicht nur befragt, sondern auch hinterfragt werden.

Vor einem Monat ist es 10 Jahre her, dass der berühmt/berüchtigte Mai '68 stattgefunden hat. Wer die Konsequenzen des nur-politischen Bereiches betrachtet, muss feststellen, dass der Aufstand gleichsam erfolglos blieb. Geht man aber den sozialpolitischen und kulturellen Konsequenzen nach, ich denke z.B. an alle jene Gruppen und Untergruppen mit Selbsthilfecharakter sowie der schöpferisch-intellektuellen Aktivität ganz allgemein, so gibt es fast nichts, was nicht auf den Mai '68 zurückzuführen wäre. Im ideologischen Bereich hat er sicherlich direkt und indirekt die Auflösung der Ideologien bewirkt. So werden auch all jene, die sich in der Praxis des öffentlichen Mitdenkens im Namen z.B. des ‚gesunden Volksempfindens' (auch das ist Ideologie) zu Worte melden, in hohem Masse unglaubwürdig. Vor allem dann – und es handelt sich ja fast immer um solche Fälle –, wenn es darum geht, Werturteile oder moralische Standpauken zu halten. Solche Leute unterschätzen krass das sog. Volksempfinden, betrachten es sehr wahrscheinlich immer noch als unsensibles, undifferenziertes Instrumentarium. Wenn dem so wäre, könnte ich mir zum Beispiel den Erfolg des jungen und anspruchsvollen Schweizer Films in einer breiten Öffentlichkeit des In- und Auslandes nicht vorstellen.

Und nun noch ein Wort zu den Freiräumen. Sie wurden einst erkämpft und werden heute zur Verfügung gestellt, werden verordnet. Ein erkämpfter Freiraum ist z.B. die Kunsthalle; der einer Skulptur im Freien ist ein zur Verfügung gestellter, ein verordneter. Ein Freiraum ist nie neutral; er kann den Künstler als noman's land verunsichern oder ihm Mut geben. Der einst erkämpfte Freiraum darf nie selbstverständlich werden. Er sollte mit jeder Aktivität aus sich heraus jene Ausstrahlung verwirklichen, die ihn als das, was er für die Kunst darstellt, immer wieder ins Bewusstsein bringt. Der verordnete Freiraum einer Skulptur im Freien ist anderer Natur. Hier kommt es auf die Wahl und die Art und Weise der Verordnung an. Auch hier, und das ist das Erstaunliche, wird die Kunst immer wieder zum Prügelknaben. Man prügelt die Kunst und meint ihren Standort. Und mit Standort ist gemeint die Gegenwart und Erscheinung der Kunst in der mittelbaren und unmittelbaren Umgebung. Ich meine, dass hier noch viel zu leisten ist. Ein Umdenken seitens jener, die Freiräume solcher Art zur Verfügung stellen, ist äusserst dringend geworden. Merkwürdigerweise sind sich alle darüber klar und eigentlich fast einig. Die Skulptur-Wettbewerbe ETH-Lausanne und ETH-Zürich (Hönggerberg), um nur zwei bekannte, nationale Beispiele zu nennen, sind in ihren zum grossen Teil katastrophalen Resultaten nur Bestätigung allgemeiner Erkenntnis. Ebenso katastrophal aber ist die Art und Weise der Wettbewerbsausschreibung mit den Bedingungen, die an eine Skulptur gestellt werden. Hier schlägt ein Bürokratismus durch, der einem eine Gänsehaut über den Rücken laufen lässt. Umdenken heisst eben auch umstrukturieren und in einer Zeit, in welcher die Strukturen und der Mechanismus dieser Strukturen (sprich: Eigenleben) oft wichtiger geworden sind als ihr Inhalt, bedeutet dies einen Aufwand, dem man lieber ausweicht. Dieser Aufwand besteht im wesentlichen in Gesprächen und Diskussionen auf verschiedensten Ebenen, und bekanntlich sind solche Mittel die zeitaufwendigsten. Freiräume sind wie Reservate, insofern äusserst fragil, immer auf der Kippe, in Sinnlosigkeit umzuschlagen, und deshalb müssen Freiräume immer wieder sowohl von innen heraus wie von aussen her qualifiziert, von innen und aussen her mit Sinn erfüllt werden. Ich habe bewusst den Vergleich mit Reservaten herbeigeführt, denn gerade dort wird oft ersichtlich, wie der Sinn für Existenz verlorengeht. Im Moment, wo ein Stück Landschaft zur Natur/Kultur, Menschen und/oder Tiere zur erhaltenswerten Rasse deklariert werden, der Kunst ihr Platz zugewiesen wird, gilt es für diesen Platz, diesen Freiraum, dieses Reservat Kräfte freizumachen, von innen wie von aussen her, die einer eigentlichen Innovationsleistung entsprechen. Gerade diese Leistung, im Falle der Kunst, praktizieren Künstler oft selbst, das heisst, sie wird mit ihrem Werk identisch. Dies gilt es in hohem Masse zu berücksichtigen, denn man schneidet sich leicht ins eigene Fleisch, wenn man anlässlich von Kritik das Kind mit dem Bad ausschüttet. Insofern plädiere ich für eine Kritik, die nicht immer wieder dort einsetzt, wo sich alles zum x-ten Mal wiederholt, sondern wo den Voraussetzungen unserer heutigen Zeit Rechnung getragen wird, mit anderen Worten: ich plädiere für eine positive Kritik. 1977 hat der Marxist Herbert Marcuse in seinem Büchlein *Permanenz der Kunst – wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* geschrieben:

> «Die Privatisierung des Gesellschaftlichen, die Verinnerlichung der Realität, die Idealisierung von Liebe und Tod ist von der Marxistischen Ästhetik oft als konformistisch-repressive Ideologie der bürgerlichen Literatur gebrandmarkt worden: als Verwandlung gesellschaftlicher Konflikte in persönliche Schicksale; Abdichtung gegen die Klassenlage, ‚elitäre' Probleme, illusionäre Autonomie ...
>
> Manches an dieser Anklage besteht zu Recht, aber sie übersieht die kritische Kraft, die sich gerade in dieser ‚sublimierten' Form durchsetzt. Subjektivität und Innerlichkeit öffnen eine Dimension in der Tauschgesellschaft, *in* der Menschen und Dinge diese Gesellschaft durchbrechen, zu sich selbst kommen, sich selbst zerstören. Zusammenstoss zweier Welten, deren jede ihre eigene Wahrheit hat. Die Fiktion schafft ihre eigene Realität: eine Welt von Bedeutungen, die gültig bleibt, auch wo sie von der bestehenden Realität Lügen gestraft wird. (...) Die Rede vom Ende der Kunst gehört heute (anders als bei Hegel) zum ideologischen Arsenal und zu den Möglichkeiten der *Gegenrevolution.* Ihr mag es gelingen – durch die wissenschaftliche Totalisierung der Kontrollen – die Menschen den Unterschied von Gut und Böse, Krieg und Frieden, Schön und Hässlich vergessen zu machen. Das Ende der Kunst wäre dann das Ende der Künstler und der Konsumenten von Kunst – Resultat einer immer effizienteren Verwaltung von Bedürfnissen und Befriedigungen, von Vergnügen und Aggression.»

Das Zeigen von Kunst in Ausstellungen wird für mich immer die Gelegenheit sein, die Chancen der Kunst offenzuhalten. Ich bin keinem Programm verpflichtet, keiner Theorie und keiner Generation. Wenn Sie wollen, bin ich eine Art Eklektiker, zu sehr mit der Kunst und den Künstlern verbunden, als dass ich mich durch Einschränkungen welcher Art auch immer binden liesse. Und ich bin denkbar neugierig und lernbegierig. Ich werde hier in Basel mein Bestes geben und hoffe von Herzen, dass Sie, meine Damen und Herren, für die Kunst und das, was wir in der Kunsthalle tun werden, stets ein offenes Auge und ein offenes Ohr haben werden. Wenn ich ein Fazit aus dem hier Gesagten ziehe, so möchte ich sagen: Was immer die Kunst in dieser Stadt und unsere Aktivität an der Kunsthalle betrifft: Wir sind auf Ihre aufgeschlossene und kritische Mitarbeit angewiesen.

■