

**Zeitschrift:** Brugger Neujahrsblätter  
**Band:** 112 (2002)

**Artikel:** "Sich zum Bauen entschliessen zu können, ist beglückend" : Rosmarie Vogt: Versuch eines Gesamtblicks  
**Autor:** Zwez, Annelise  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-900833>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 09.11.2024

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

Annelise Zwez

«Sich zum Bauen entschliessen zu können,  
ist beglückend»

Rosmarie Vogt: Versuch eines Gesamtblicks

Rosmarie Vogt-Rippmann ist eine der stillen, stetigen und markant-eigenwilligen Künstlerinnen des Aargaus. 1970 kam die Schaffhause-  
rin nach Scherz. Von da aus entwickelt sich ihr kritisch-humorvolles,  
materialbetontes bildnerisch-plastisches Werk. Bis heute. Mit Jahr-  
gang 1939 gehört sie zur Generation der Künstlerinnen, die sich ihren  
Platz als Frauen in der Kunst erst haben erobern müssen. Sowohl als  
Persönlichkeiten wie in der Kunstszene. Erfolge und Rückschläge.  
Immer wieder bricht Rosmarie Vogt auf, den Moment zu suchen, da  
der Entschluss gelingt, die Idee auf dem Papier in die Realität des  
Raumes zu weiten. «Bauen ist etwas Optimistisches», sagt sie.

«Eigentlich kann man dich trotz der Dreidimensionalität deines  
Werkes nicht als Bildhauerin bezeichnen», sage ich im Gespräch.  
«Nein», antwortet sie, «ich haue meine Bilder nicht, ich baue sie. Das  
Bauen ist das Schönste an meiner Arbeit.» In diesem Bild ist viel  
versteckt, was Rosmarie Vogts künstlerische Arbeit ausmacht. Da  
ist das «Bauen» als Begriff der Architektur, der Gestaltung von  
Form in Relation zum Raum. Da ist aber indirekt auch der schwie-  
rige Weg bis zum Punkt angedeutet, da man mit dem Bauen begin-  
nen kann. Bauen kann nur, wer weiss, was er bauen will und wie.

Wenn gebaut wird, heisst das aber auch, dass es einen Auftrag  
oder zumindest einen Ort, eine Struktur gibt, in und für die etwas  
realisiert werden kann. Das Glück, zu bauen, beinhaltet somit auch  
die Relation zur Gesellschaft, zur Kunstszene. Kern dürfte aber so  
etwas wie «Mut» sein, Mut, zu gehen, Mut, aufzubrechen, Mut,  
etwas Neues zu bauen. Und das wiederum ist ein Bild, das spezifisch  
ist für die Generation von Rosmarie Vogt. Kaum etwas anderes hat  
die Gesellschaft in den letzten 30 Jahren so verändert wie der Mut

der Frauen zum Aufbruch. Aspektweise spiegelt das Werk der Künstlerin diese Einbettung.

Zum einen im erzählerischen, ausgesprochen weiblichen Strang ihres Werkes, der 1985 in die grosse und einzigartige «Mäntel»-Ausstellung im Museum Allerheiligen in Schaffhausen mündet. Zum andern auch im abstrakteren und formbetonteren Strang des Werkes, in dem die Konstitutiven des Bauens selbst, das was man zum Bauen braucht, zum Inhalt der Kunst werden.

Bauen ist dabei vielfältig zu verstehen; es kann Nageln, Nieten, Nähen, Malen, Falten, Schneiden heissen, aber auch Auslegen, Aufziehen, Bündeln, Stapeln, Schichten. In gewissem Sinn ist das Bauen eine Art Erholung von den vorausgehenden, schöpferischen Planungs-Entscheiden. Die Parameter sind gefunden, es geht nun darum, das Werk wachsen zu lassen. Klar, dass Bauen nicht immer «die Leichtigkeit des Seins» beinhaltet, sondern unvorhergesehene Schwierigkeiten die Künstlerin zuweilen auch ins Schwitzen bringen können.

Wer das Bauen an sich als beglückend erlebt, dem könnte das vollendete Werk gar nicht so wichtig sein. Tatsächlich gehört es zu den Charakteristika der Arbeiten von Rosmarie Vogt, dass zu ihrem Schaffen sehr oft nicht nur das lustvolle Auf-Bauen gehört, sondern auch das stillere Ab-Bauen. Kunst als vergängliches Ereignis. Kunst aber auch, die in zerlegter Form den Neuanfang fordert.

Um die Bäume nicht in den Himmel wachsen zu lassen, gilt es spätestens hier den Begriff der «Ambivalenz» einzuführen. Rosmarie Vogt ist nicht die selbstsichere Künstlerin, die ohne Zweifel am eigenen Tun Kunst als mutige und gesellschaftskritische These umsetzt. Es gibt die bewusste Haltung gegenüber der Welt und der Gesellschaft, als Wunsch und als Realität, aber schmerzfrei ist sie nicht. Das Temporäre hat mit Auftritt und Rückzug zu tun. Der Moment des Entscheides, etwas zu bauen, ist auch darum ein glücklicher, weil er den Moment des Heraustretens beinhaltet, bevor latente Angst zum Rückzug bläst. Auch darin kann man unter anderem ein Bild für die Frauengeneration von Rosmarie Vogt lesen: die Gleichzeitigkeit von Mut und Angst.

Und da ist noch ein Moment: Ein temporäres – und überdies «normale» Dimensionen sprengendes – Werk ist sehr viel weniger auf Verkauf ausgerichtet. Ahnt (fürchtet) man, dass sowieso nie-



*Die Türme sind gebaut: Rosmarie Vogt beim Einrichten der Turm-Raum-Installation im Kulturzentrum Vebikus in Schaffhausen, 1995.*

mand Interesse an einem Erwerb hat, bleibt es mit der Auflösung auch nicht als unverkäuflich (Misserfolg?) bestehen. Man kann hier noch weiter gehen und mit kunstkritischem Blick beobachten, dass immer dann, wenn Rosmarie Vogt sich selbst, einer Galeristin, einem Auftrag, wem oder was auch immer zuliebe definitive oder verkäufliche Werke schaffen will, oft etwas von der inneren Freiheit – der Narrenfreiheit –, die ihre besten Werke auszeichnet, verloren geht. Dass Freiheit eine Gratwanderung, manchmal beglückend und manchmal schwierig ist, zeigt ein undatiertes, aber mit einem Rahmen im Text- und Bildfluss markierter Tagebucheintrag (1998/99): «Wer keine Anfrage hat», steht da, «keine Aufforderung oder Einladung, teilzunehmen, ist frei, total frei, zu machen, was er will, ganz ohne Erwartungsdruck, total locker, das muss ich mir unbedingt sagen, um die jetzige Situation positiv zu überbrücken.»

Rosmarie Rippmann wurde am 3. Juni 1939 in Schaffhausen geboren. Ihr Vater, Fritz Rippmann war Gerichtspräsident des Kantons, ein angesehenener Mann in der Stadt. Von seinen drei Geschwistern war «Onkel Hans» Maler und «Tante Lore» Malerin und Illustratorin. Ihre Mutter, die Baslerin Dora Rippmann-Helbing, war bis zu ihrer Heirat (1937), als erste weibliche Bundesangestellte überhaupt, Inspektorin für Textilarbeiterinnen in den Industrien der Ostschweiz. Rosmarie Rippmann wächst mit drei (8, 14 respektive 16 Jahre älteren) Halbgeschwistern aus der ersten Ehe des Vaters auf. Ihren Vater, der u. a. auch Präsident des lokalen Kunstvereins war, habe sie naturgemäss als «alten Mann» erlebt. Er war bei ihrer Geburt bereits 49-jährig. Doch «er hat mir den Respekt vor Natur, Kunst und Menschenleben beigebracht», während die Mutter die Familie vor allem durch ihre engagierte Selbständigkeit prägte. Die 96-jährige, heute im Altersheim lebende Frau hat während des Krieges im Rahmen des Frauenhilfsdienstes Flüchtlingslager organisiert, später als Präsidentin der Frauenzentrale die Säuglingsberatungsstelle, den Hort, die Berufsberatung für Mädchen und die unentgeltliche Rechtsberatung für Frauen gegründet. Sie habe ihre Tochter, so Rosmarie Vogt, zu grosser Selbständigkeit erzogen, was für ihre Generation gewiss noch nicht üblich gewesen sei.

Die Freiheitlichkeit habe sich indes auch als Widerspenstigkeit geäussert. So habe sie die Kantonsschule abgebrochen, weil sie endlich etwas tun, etwas gestalten wollte. Der Versuch der Eltern, sie in



*Im Geist der 68er Jahre: Klaus und Rosmarie Vogt leben in ihrem loftartigen Haus in Scherz Architektur, Raumgestaltung und Familie als offene Einheit.*

eine Tapeziererlehre zu stecken, misslang – der gestalterische Freiraum fehlte. Glücklicherweise war hingegen der Einstieg ins Studium der Innenarchitektur an der Kunstgewerbeschule Zürich. «Es hätte auch eine andere Fachrichtung sein können, aber sicher nicht Malerei, denn die war 1957 in Zürich noch fest in den Händen von Gubler & Co., und das entsprach in keiner Weise meiner Vorstellung.» Obwohl Rosmarie Vogt später nie als Innenarchitektin im engeren Sinn des Wortes arbeitete, ist Raumgestaltung ein wesentlicher Aspekt ihres Schaffens. «Es wurde mir früh bewusst, dass Inhalte nicht darstellbar sind – ein gemalter Apfel ist nie ein Apfel. Man kann nur Räume (Hüllen) für mögliche Inhalte schaffen.»

Doch bis dahin ist es noch weit. Weder während noch unmittelbar nach dem Studium denkt Rosmarie Vogt an Kunst.

Raumgestaltung bezieht sich für Rosmarie Rippmann nach dem Studium zunächst auf das Leben, die Familie. Mit 24 Jahren, d. h. 1963, heiratet sie den jungen Innenarchitekten und Bootsbauer Klaus Vogt. Zwischen 1965 und 1974 kommen die drei Söhne Basil, Kornel und Joachim zur Welt. Ein Ablauf, wie er tradierten Vorstellungen entspricht. Doch sich aktiv in Zürcher Studentenkreisen bewegend, werden die Philosophien der 68er Jahre früh zu Visionen für das eigene Leben. Kreativität und Freiheit sollten die alten, verhärteten Dogmen revolutionieren. Im aargauischen Scherz findet das Paar einen Bauplatz, wo sich dieses neue Leben sowohl in Bezug auf die Architektur, die Umwelt wie die Lebensgemeinschaft verwirklichen soll. Geplant wird gemeinsam mit Hans und Anneliese Anliker-Nil. Das «loft»-artige Haus ohne enge Raumeinteilungen entspricht in keiner Weise den gängigen Bauvorstellungen einer ländlich-aargauischen Gemeinschaft, und so ist die Planung und Realisierung alles andere als einfach. Es gilt bis heute als «Mutterhaus» der späteren «Höli»-Überbauungen. 1970 ziehen sowohl die Rippmanns wie die Anlikers nach Scherz und erproben daselbst die Erkenntnisse der 68er Jahre, in den privaten Zellen der Familie und der Kindererziehung wie auch politisch. Die «linken» Langrock-Trägerinnen gehören zu den Initiantinnen eines Scherzer Kindergartens, und 1973 lässt sich Rosmarie Vogt gar als Kandidatin für den Gemeinderat aufstellen. «Es war klar, dass ich nicht gewählt würde, doch ich fand es als meine Verpflichtung, meine Haltung und meine Ideen zumindest der Öffentlichkeit anzubieten.» Dass da an den (Männer-)Stammtischen markige Worte fielen, kann man sich leicht vorstellen. Sätze wie «Schwangeri ghöred nid in Gmeindrot» oder «Die cha jo nid emol Säum ufenäh» sind da wohl nur gerade zahme Versionen.

Es liegt im Trend der Jahre, dass Rosmarie Vogt trotz intensiver familiärer Verpflichtungen die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit nicht aus den Augen verliert. Ab 1969 besucht sie regelmässig Kurse an der F+F (Schule für experimentelle Gestaltung) in Zürich, die unter der Direktion von Hansjörg Mattmüller in hohem Masse Ausdruck der Ideen der 68er Jahre ist. Da zeichnet sie (u. a. bei Serge Stauffer), da entwickelt und diskutiert sie Konzepte (u. a. bei

Alois Baumberger), da erfährt sie eine neue Sicht auf die Kunstgeschichte (Peter Killer), da wird in der Gruppe gereist – nach Barcelona zum Beispiel (Gaudi), zum «Facteur Cheval» usw.

Nach der knapp bemessenen freien Zeit lechzend, saugt Rosmarie Vogt auf, was ihr geboten wird, versucht künstlerische Haltung und Alltag miteinander zu verbinden. «Ich wollte Dinge entwickeln, die sich keinem Zweck- oder Nutzdenken unterordnen müssen, sondern ihr Umfeld als gestaltete Elemente charakterisieren.» Ihren Aufgaben als Familienfrau entsprechend, steht die Auseinandersetzung mit Haus und Garten zunächst im Vordergrund, aber, weiter gefasst, auch die Beschäftigung mit der Besiedlung der freien Natur angesichts sich verknappender Ressourcen, mit der Bedrohung der Umwelt. Sie beginnt Bäume aus Gips zu formen, stellt sie in hölzerne Rahmen; um den ironisch-dekorativen Gehalt zu betonen zum Teil in Kombination mit Spiegeln oder – von der anderen Seite her denkend – mit Stahlwolle. Oder sie passt die modellierten Baumattrappen gar – auf die Kitschwelt der Gartenzwerge anspielend – in Patisserieschachteln und bietet sie in «Verkaufs-Gestellen für den Einfamilienhausbedarf» an.

Humor und vielfach auch subversive Kritik sind in allen Arbeitsphasen ein integraler Bestandteil von Rosmarie Vogts Denken und Gestalten. «Ich weiss nicht, warum Kunst immer so etwas furchtbar Theoretisches sein soll», sagt sie. An einen Verkauf der Gipsbäume als Kunst verschwendet sie keinen Gedanken. Trotzdem zeigt Rosmarie Vogt 1972 erstmals Zeichnungen im Rahmen der Aargauer Weihnachtsausstellung im Aargauer Kunsthaus. Mit angeregt dazu hat sie wohl Hans Anliker.

Ab 1975 – dem internationalen Jahr der Frau, dem Jahr, in dem Meret Oppenheim den Basler Kunstpreis erhält – bezeichnet sich Rosmarie Vogt als «freischaffend». Dazu gehört unter anderem, dass sie einen abgesägten Baumstamm auf dem Garagendach montieren lässt und ihm eine Reihe selbstgenähter, farbiger Windsäcke verpasst. Oder – im selben Themenbereich, aber radikaler in der Aussage – eine zweiteilige Arbeit, die sie 1978 an der Weihnachtsausstellung im Aargauer Kunsthaus unter dem Titel «Natürliche Kunst – künstliche Natur» zeigt. Die eine, sie zeigt energisch geschwungene Bündel von schwarzen Strichen, trägt den Untertitel «Wertvolle Arbeit mit der Zeit». Die andere weist eine ähnliche An-





*Kunst auf dem Wasser (Zug 1979): Als Installation vor Ort realisiert Rosmarie Vogt «Baumflotte» mit 8 Stämmen und 48 Windsäcken.*

ordnung von linearen Bündeln auf, doch hier sind die «Linien» grünes Gras und der Untertitel heisst «Wertlose Arbeit mit der Zeit». Über die kritische Auseinandersetzung mit der Natur legt sich hier als weitere Ebene die kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt. Beide Ebenen klingen auch im «Baumdenkmal» an, für welches Rosmarie Vogt 1978, als erste öffentliche Anerkennung ihres Schaffens, ein Werkjahr des Aargauischen Kuratoriums erhält.

Sowohl der Raubbau an der Natur wie die Ablehnung von Kunst als Marktgut sind Themen, die in der Kunst der 70er Jahren vielfältig aufscheinen. Kaum jemand hat letzteres so konsequent umgesetzt wie Rosmarie Vogt. Während die meisten Künstler der 68er-Generation ganz einfach verschwiegen wem sie Werke verkauften, setzte sie nach einer Präsentation in logischer Folge zur Dekonstruktion ihrer Werke an oder setzte von Anfang an vergängliche Materialien ein.

So ist es nicht verwunderlich, dass Rosmarie Vogt zu den Schweizer Installations-Künstlerinnen der ersten Stunde zählt. Schon 1979

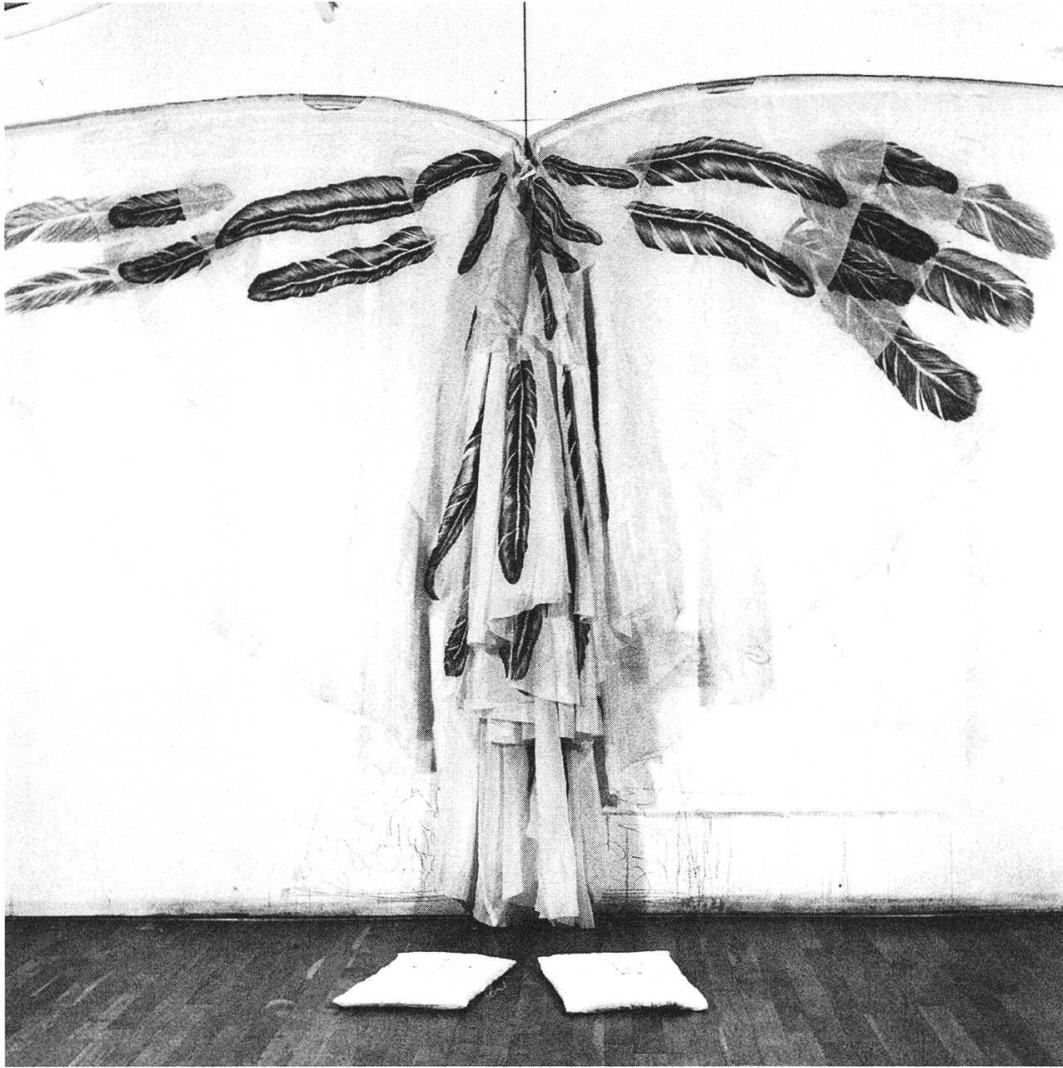
ist sie bei der allerersten Ausstellung mit ausschliesslich temporären Installationen im Freien – «Kunst auf dem Wasser» in Zug – mit dabei. Peter Killer hatte sie auf die Ausschreibung aufmerksam gemacht, sie bewarb sich und wurde angenommen. Ihr Projekt war eine Ausweitung der häuslichen Garagen-Installation: Sie verankerte eine «Flotte» von dünnen Baumstämmen im See und versah die sich, je nach Wetterlage, im Wind wiegenden Stämme mit Bündeln von Windsäcken. Aus dem kritischen Ansatz zuhause wurde eine überaus poetische Arbeit zwischen Berg, See und Land.

Der Schritt in eine nationale Kunstöffentlichkeit – die Ausstellung in Zug wird viel beachtet, und erstmals ist Rosmarie Vogt in einem bedeutsamen Katalog vertreten – läuft parallel mit einer weiteren Ausweitung des Lebensfeldes. Die Anfrage, ob sie nicht einige Stunden in Freihandzeichnen und Farbenlehre an der Gewerbeschule Brugg übernehmen würde, läutet einen bis heute wichtigen Erfahrungs- und Tätigkeitsbereich Rosmarie Vogts ein: die Vermittlung zeichnerischen Könnens, bildnerischer Wahrnehmung und zeitgenössischer Denkart an junge Menschen. Nur zwei Jahre später, das heisst 1981, übernimmt sie in Ergänzung respektive in Nachfolge zu ihrem Gatten ein Teilpensum an der Höheren Technischen Lehranstalt in Muttenz, wo sie den bisherigen Zeichenunterricht der angehenden Architekten ins Fach «Wahrnehmen und Darstellen» reformiert. Eines ihrer Leitmotive umschreibt sie mit dem «Hinterfragen von Ge- und Angelerntem» sowie der «Sensibilisierung aufs Alltägliche». «Ich will den Studenten Raum geben, zu merken, dass sie sind, dass sie können, dass sie als Architekten aber auch beeinflussen, ob die Welt falsch oder ehrlich aussieht.» Bis Ende 2001 ist Rosmarie Vogt mit einem Pensum von 10 Wochenstunden in Muttenz tätig.

Das Dreieck Familie–Kunst–Lehrtätigkeit ist für Rosmarie Vogt zweifellos ein gutes, wenn auch – wie bei allen Doppel- und Tripelbelastungen – anstrengendes Lebensmuster. Das Dreieck macht sie finanziell teilunabhängig, gibt ihr die Freiheit, im Künstlerischen wirklich das zu realisieren, was ihr wichtig scheint, und gibt ihr in ihrer «Männer»-Familie eine eigenständige Position. Darüber hinaus wird die Lehrtätigkeit zu einem unermüdlichen Motor, sich aktiv mit der zeitgenössischen Kunst auseinanderzusetzen, «auf dem Laufenden» zu sein.

Die Wende, die ihr künstlerisches Schaffen um 1981 nimmt, zeigt die Wechselwirkung deutlich. Just zur Zeit als in Basel die Künstlerinnen mit Miriam Cahn als Vorreiterin energisch auf ihre Weiblichkeit und ihre diskriminierte Position als Frau in der Gesellschaft aufmerksam machen, entdeckt auch Rosmarie Vogt den eigenen (weiblichen) Körper und die eigene Geschichte als Thema. Die Werke, die der 1982 erschienene Katalog «Übersicht: Diese Kunst fördert der Kanton Aargau» abbildet, zeigen sowohl gegenüber den 70er Jahren wie gegenüber heute völlig überraschende Inhalte. Es handelt sich um 1981 entstandene grafitene Ganzkörper-Abdrucke auf Seidenpapier, wobei Ergänzungen und partielle Abdeckungen mit Aquarell oder Bleistift die Körperlichkeit zu ihrer Befindlichkeit hin wandeln. Es sind subtile Arbeiten, die freilich untypisch wirken («Nacktheit hält man nicht lange aus» R.V.) und nach expressiven, tänzerisch-dynamischen «Rumba»-Zeichnungen (1982) wieder verschwinden respektive in die ausgedehnte Phase der «Mäntel» münden, welche 1985 im Zentrum von Rosmarie Vogts erster grosser Museumsausstellung stehen. Schon 1982 entsteht «Flugmantel und Fliegschuhe», ein auf 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Meter ausgreifendes Textil-Objekt, welches das zu dieser Zeit in so vielen Werken wichtiger Künstlerinnen aufscheinende Flügel-Thema aufgreift, es aber gleichzeitig als Mantel, als Hülle definiert.

Bezeichnend auch, dass das Werk in dieser Zeit – und auch später – in Parallelen verläuft. Das heisst parallel zum «Flugmantel» entsteht für die grosse Freilichtausstellung «Natur und Kunst» im Raum Fünfweier in Lenzburg eine an die 70er Jahre anschliessende Installation, die dem natürlichen Wald einen «Wald» mit Verkehrszeichen entgegensetzt (1982). Und schon 1981 gewinnt sie zusammen mit Hans Anliker ihr erstes Kunst-am-Bau-Projekt – eine vierteilige Installation für das Chapfschulhaus in Windisch. Gegeben durch die Duo-Arbeit, aber auch weil Kunst am Bau von Rosmarie Vogt hier und später als eigenständiger, auf die Ortsbedürfnisse hin ausgerichteter Kunst-Strang gehandhabt wird, hat das Projekt wenig mit dem künstlerischen Hauptwerk zu tun. Das aktuell (2001) über einen Direktauftrag neu formulierte Projekt zeigte ursprünglich eine Schlange, ein Mädchen und einen Elefanten als überlebensgrosse, bewegte und vielfarbige Gitter-Zeichnungen, die der Wand der Turnhalle vorgelagert waren.



*Flugmantel und Fliegerschuhe (1982): Die Utopie des Fliegens unterstreicht Rosmarie Vogt, indem sie die Schuhe mit Kirschensteinen füllt.*

In all den Jahren ist der Kontakt Rosmarie Vogts zu ihrer Heimatstadt Schaffhausen nie abgebrochen – durch den Kontakt zu ihrer Familie, aber auch zu Künstlerfreunden, die seinerzeit mit ihr studierten usw. Schon 1980 findet in der Rathausgalerie eine erste Einzelausstellung («Grenze») statt, gefolgt von einer weiteren Ausstellung in der Galerie Einhorn 1981. Schaffhausen weist in den 70er und frühen 80er Jahren, ähnlich anderen Regionen, eine lebendige Kunstszene auf. Bis heute gilt Rosmarie Vogt nicht nur als Aargauer,

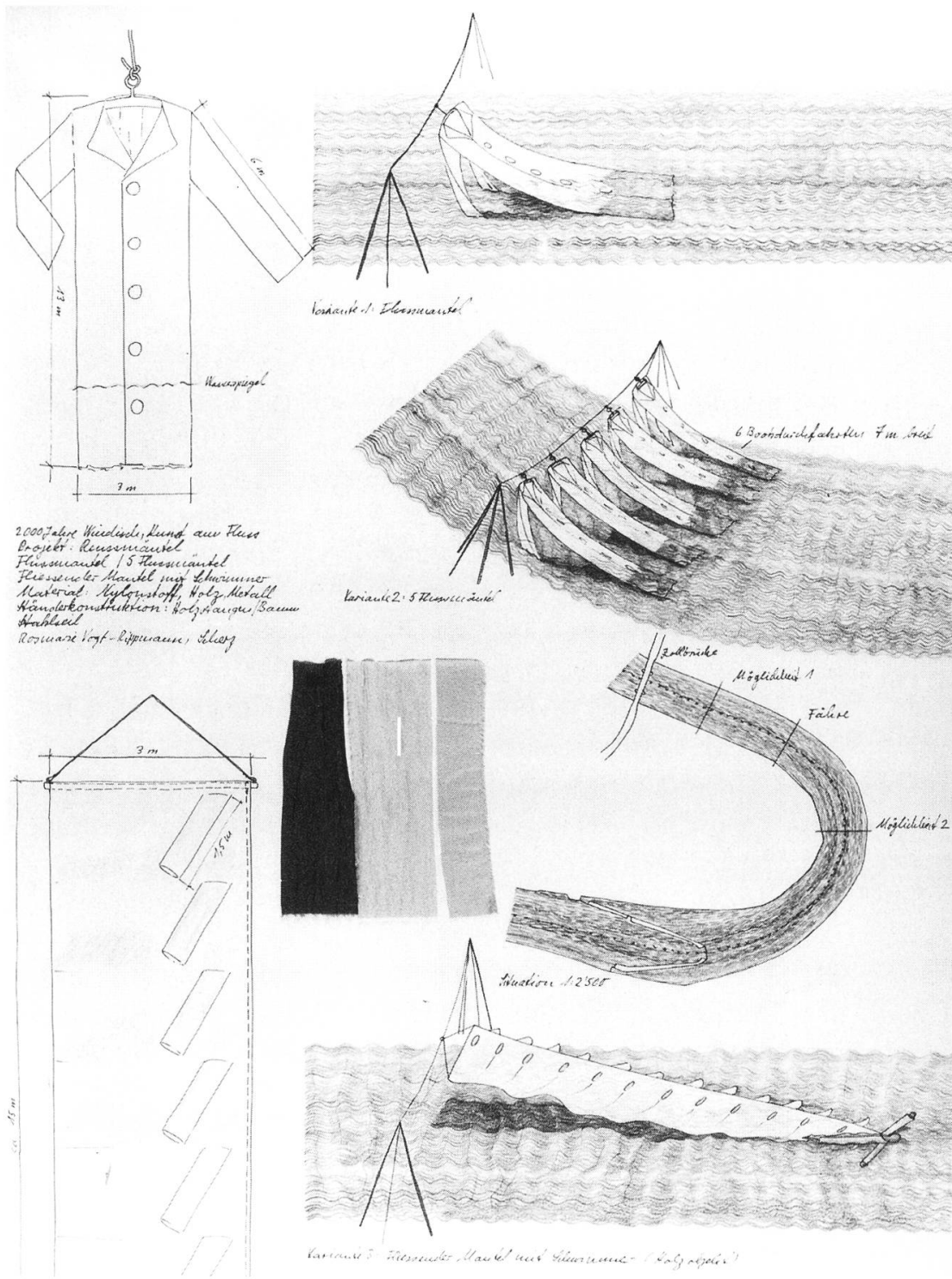


*«Mäntel» im Museum Allerheiligen in Schaffhausen (1985):  
Mehr als zwei Jahre bereitete sich Rosmarie Vogt auf ihre erste  
Ausstellung in einem öffentlichen Institut vor.*

sondern auch als Schaffhauser Künstlerin. So wundert es denn nicht, dass es die Kunstabteilung des Museums Allerheiligen – in den frühen 80er Jahren noch unter der Leitung von Max Freivogel stehend – ist, die sie einlädt, eine Ausstellung vorzubereiten. Rosmarie Vogt liebt langfristige Aufträge – Zeit haben, Ideen zu entwickeln, zu prüfen und schliesslich präzise umzusetzen, entspricht ihrer mehr auf die Arbeit als auf ihre Wirkung in der Öffentlichkeit hin ausgerichteten künstlerischen Haltung. Während zweier Jahre befasst sich die Künstlerin intensiv mit dem Thema «Mantel». Mantel als Raum ohne Körper, als Hülle des Lebens, als Träger von Ausdruck und Erinnerung, als Haut und als «Seelenbedarf», als Seelenspiegel auch. «Ich stelle mir vor», so schreibt Rosmarie Vogt, «dass man sich selbst und andern in meinen Mantelräumen begegnen könnte, als Person, steif oder beweglich, fliegend oder still, als toller oder Blauvogel, als Venus oder Dickhäuter.»

So schillernd, reich und gespickt mit vogtscher Ironie sich die Ausstellung von 1985 zeigte – unzweifelhaft der Höhepunkt ihres bisherigen Schaffens –, so sehr ist im Rückblick vielleicht auch zu sagen, dass der riesige Aufwand in einem Missverhältnis zum Echo stand, das er auszulösen vermochte. Gut, dass ein origineller Katalog – halb Dokumentation, halb Skizzenheft, mit vielen Notaten – die Ausstellung begleitete, sodass der Esprit des Arbeitsprozesses und viele Stücke dokumentarisch erhalten sind. Auffallend, dass die Fotografien die Mäntel nicht als Museumsstücke zeigen, sondern als Teile einer lebensumspannenden Performance in der Landschaft, mit der Künstlerin selbst als Akteurin. Vielleicht war eine «Ausstellung» gar nicht die richtige Form, die Fülle von Genähtem, Gemaltem, Gebautem zu zeigen. Warum, so könnte man sich fragen, hat die Künstlerin ihre Mäntel nicht als Live-Performance zum Tanz aufgefordert, jeden Abend einen anderen. Doch die Antwort ist einfach: Die Mäntel waren weder Fisch noch Vogel. Sie träumten, ähnlich dem «Flugmantel», von Bewegung und Tanz, waren letztlich aber doch statisch angelegt, Objekt-Skulpturen. Vielleicht so wie der «Venus-Mantel», ein schwarzer Umhang auf hoher Stange, den man mit einem Schwungrad öffnen und damit einen Blick in die farbige Pracht der Venus tun konnte, von Spiegeln aufgefangen und auf die Wand übertragen, wo die Sehnsuchts-Zeichen zu Formen geprägt erschienen. Oder so wie der Stein-Mantel (Steine als Zeichen der Verpflichtungen): Steine in transparentes, weisses (Hochzeits-) Gewebe eingenäht, vom Schweben träumend, doch bei genauerem Hinsehen als Schwimm-Weste mit Paddel als Ärmel konzipiert und ausgebreitet auf einer «Überlebensmatte». «Wenn ich denke, dass Gaben, die nicht aus den Taschen geholt werden können, zu Steinen werden, wird es mir schlecht» (Notiz auf einer Skizze zum «Gaben-Mantel»).

Einen einzigen Mantel – jenen endlosen Vielärmel-Mantel mit Schlupflöchern von vorne und von hinten – habe sie einmal als Schulanfangs-Performance in Muttenez getragen, doch sonst – leider nein oder nur für sich allein. Von einer diese einsamen Performances gibt es glücklicherweise Fotos. Auffallend ist auch, dass der Katalog wohl einen «Brief» von Blanche Schwarm enthält, aber keinen kunstwissenschaftlichen Text – wie viele Künstlerinnen in dieser Zeit, wehrt sich Rosmarie Vogt gegen eine Vereinnahmung durch



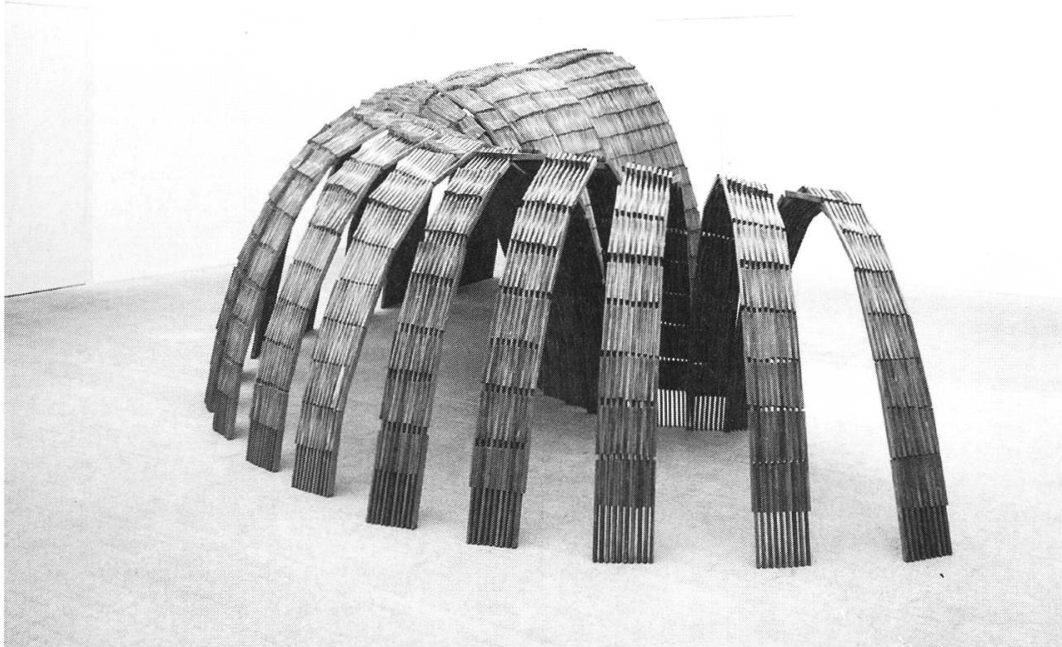
*Dokumentation: Rosmarie Vogt wirkt der Vergänglichkeit durch reiche Arbeitsblätter entgegen. Skizzen zu «Reussmäntel» für «Kunst im Fluss», Windisch, 1986 (siehe Brugger Neujahrsblätter 1987, S. 178).*

die Kunstgeschichte. Spätestens jetzt gilt es jedoch, die «Mäntel» von Rosmarie Vogt als wichtigen Beitrag zur spezifisch weiblichen Kunst der 80er Jahre zu erkennen und zu würdigen.

Die Jahre von 1985 bis 1989 können als kontinuierlicher Weg in die Abstraktion gelesen werden. Bereits in der «Mantel»-Ausstellung gibt es Arbeiten, die keinerlei Bezug zum Leben der Künstlerin haben, zum Beispiel die «Macht»-Mäntel – steife Karton-Attrappen, die keinerlei Bewegungsfreiheit erlauben, sondern wie eine Phalanx ihre Bastion verteidigen. Ihre klare Form übernimmt Rosmarie Vogt für ihre Installation im Rahmen der Freilichtausstellung «Kunst im Fluss» in Windisch (1986), doch gibt sie ihr mit Hemdenstoff, die Freiheit der Bewegung. Quer über den Fluss spannt sie ein Drahtseil und lässt riesige Hemden im Wind flattern. Was dann ein Gewitter allerdings etwas überstrapaziert, sodass bald einmal nur noch Andeutungen von Hemden an der Leine über den Fluss hängen. Auch die «Attrappen» – tanzende Figuren auf langen Stangen –, die sie 1987 in der Galerie Elisabeth Staffelbach in Lenzburg zeigt, sind formale Präzisionen auf der Basis der «Mäntel». Und eigentlich sind das auch die «Türme», die 1988 im Zentrum von Rosmarie Vogts Einzelausstellung im Forum Vebikus in Schaffhausen stehen, doch die Wende, die 1989 mit den ersten grossen Raum-Elementen mit farbigen Gipsperlatten einsetzt, kündigt sich darin an. Es ist spannend, im Rückblick aus dem Jahre 2001 zu sehen, wie sich Rosmarie Vogt die Weiterentwicklung ihres Werkes Schritt um Schritt abringt, wie es keine Brüche gibt, sondern Neues im Kleinen immer schon im Vorhergehenden enthalten ist. Das wird noch deutlicher, wenn man ihre Tagebücher betrachtet, die in typisch weiblicher Verknüpfung aller Lebensbereiche Alltag und Kunst, Kinder und Konzepte miteinander vermischen, und darin das Vor und Zurück in Skizzen und Worten beobachtet.

So sind die «Türme» im Vebikus eigentlich das Innere eines Mantels – ein Mantel-Raum, ausgekleidet mit riesigen, glatt hängenden Tüchern, die im Zentrum eine quadratische Zone bilden. In diesen Raum im Raum sind vier Türme gebaut, ein spiralförmiger aus einem Metallgerüst und schwarzem Chiffontuch, ein aus Elektrodraht und Plastikschräuchen «modellierter», ein mit Papier und Holz gebauter und schliesslich ein aus farbigen Gipsperlatten konstruierter. Ursprünglich sollte über eine Licht-Installation das Innere des Stoff-Raumes und der Korridor darum herum miteinander





*Konstruktionen: Ab 1989 entstehen Grossprojekte mit Gipserlatten, die vor Ort auf- und abgebaut werden, u. a. «Kehr-Tunnel» (1992) im Aargauer Kunsthaus, Aarau.*

verbunden werden, was die Mantel-Situation noch deutlicher hätte erscheinen lassen, doch hierfür reichte die Infrastruktur des von Schaffhauser Künstlern betriebenen Kunstraumes leider nicht.

Was damals noch nicht klar war, zeigte dann die unmittelbare Zukunft: Der aus farbigen Latten konstruierte Turm wird zum Ausgangspunkt für die riesigen geschwungenen, auf- und absteigenden Latten-Wände, -Tunnel, -Paravent, -Hügel, -Böden -Zelte, die vielfarbig ausfächernden Wolken usw., die ab 1989 entstehen. Die kleinen Latten erlauben, je nach Art der Verbindung miteinander, eine limitierte Beweglichkeit und somit eine Vielfalt von Formen. Das Statische und das Bewegliche, das Halten und das Fliegen – das immer wiederkehrende Thema der Künstlerin – ist darin geradezu exemplarisch in Spannung versetzt. Hinzu kommt, dass das Recycling-Moment, von dem schon öfters die Rede war, nun im eigentlichen



*Zimmermannshaus Brugg, 1997: Ab Mitte der 90er Jahre fügt Rosmarie Vogt ihre Latten zu farbig-bauchigen Stelen, die sie ironisch «Vorratsbündel» nennt.*

Sinn zum Teil des Werkes wird. Denn die Arbeiten entstehen in direkter Wechselwirkung zum architektonischen Raum, sie sind als Ganzes gar nicht transportabel. Sie müssen an Ort und Stelle gebaut werden, mit allem an Aufwand, an Energie – an gemeinschaftlichem Tun und Lachen auch –, was dazugehört; und ebenso wieder abgebaut. Es wundert nicht, dass Rosmarie Vogt mit diesen Arbeiten mehr Echo auslöst als je zuvor, auf lokaler, auf nationaler und in Kontexten gar internationaler Ebene. Sie sind Skulptur im Sinne persönlicher Weiterentwicklung, sie spannen als Form aber auch Bezüge zur Minimal Art – überspitzt könnte man von «Serra light» sprechen. Die Technik ist allerdings alles andere als «eisern», sondern nimmt – wie so oft im Schaffen von Rosmarie Vogt – zur Alltäglichkeit Bezug; man erinnere sich zum Beispiel der beweglichen Untersätze für die heißen Töpfe am Mittagstisch. Immer wieder

gibt es bei Rosmarie Vogt solche überraschenden Wandlungen von Alltag in Kunst, und zwar nicht gegenstandsbezogen, wie etwa in der Pop Art, sondern in der Art und Weise wie die Künstlerin alltägliche Fertigungsformen einsetzt.

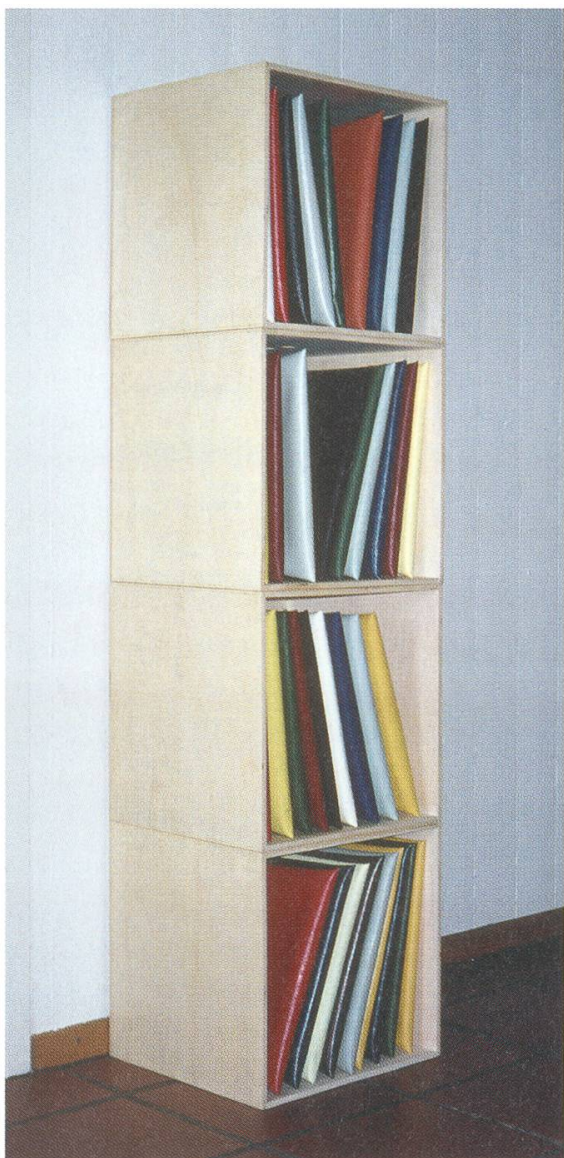
Bis weit in die 90er Jahre hinein realisiert die Künstlerin verschiedenste Latten-Projekte in Aarau, in Schaffhausen, in Düsseldorf, in Waldshut, in Burgdorf, in Brugg, in Zofingen, in Sindelfingen, in Lenzburg, in Graz, in Genf, in Seengen usw. Dabei fällt auf, dass dieses entscheidende Jahr 1989 mit dem Zeitpunkt zusammenfällt, da Rosmarie Vogt im «Kiff» in Aarau ein eigenes Atelier bezieht, welches durch die räumliche Distanz das familiäre und das künstlerische Umfeld deutlicher als bis anhin voneinander trennt. Was sich in den Arbeiten spiegelt und auch in den Tagebüchern, die nun umfangreicher werden denn je und vor allem auch vermehrt Aussen-Raum-Eindrücke einbeziehen – da tauchen plötzlich Skizzen von Hafenumauern in Italien auf, die Abbildung eines alten Segelmasters, einer Dachkonstruktion, die Fotografie einer engen Altstadt usw.

Nur wenige der grossen Konstruktionen von Rosmarie Vogt haben die Zeit überdauert. Einzig dem Direktor der Städtischen Galerie in Sindelfingen, wo Rosmarie Vogt 1991 im Rahmen von «Grenzsprünge» eine riesige Zick-Zack-Wand aufbaute, gelang es für «seine» Arbeit einen Platz in der Stadt zu finden – für einige Jahre wenigstens. Definitiveren Charakter hat hingegen die 1996 als Kunst-am-Bau-Projekt realisierte, sich halbrund nach oben verjüngende «Schutzzone» mit verschraubten und zum Boden hin in Beton eingelassenen Latten für den Übungskindergarten des Kindergartenseminars Brugg. Auch kleinere Arbeiten, die als Experimente oder als Beiträge für Galerieausstellungen (u. a. im Trudelhaus in Baden, im Zimmermannshaus in Brugg, in der Klamt-Galerie in Aarau) entstanden, zeugen heute noch in Materialform für diese inzwischen abgeschlossene Arbeitsphase. Immerhin hat das Verschwinden der Arbeiten die Künstlerin doch so beschäftigt, dass sie stets für eine gute Dokumentation sorgte und diese auch, zusammen mit Fotokopie-Collagen aus den Tagebüchern, in einer grossen Mappe bündelte, vervielfältigte und auch an wichtigen Orten (dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft zum Beispiel) deponierte.

1994/95 beginnt die Künstlerin nach Neuem zu suchen. Inspiration sind ihr dabei die Haufen mit Gipserratten, die zwischen den Projekten jeweils irgendwo als «Vorrat» lagern. In Zeichnungen verselbständigen sich die Latten, werden zu Stäben und damit auch zu biegbaren Elementen. Fässer, Schiffe, Dächer, Bogen, Räder tauchen als Bilder auf. Aber auch alltägliche Grundtätigkeiten wie Ordnen, Bündeln, Stapeln. Schliesslich werden die Räder zu Ringen, um die Latten auszuspannen, und Stoffbänder, ähnlich jenen, die einst unsere Skis oben und unten zusammenhielten, ziehen die Latten zu gedrehten Bündeln zusammen. Als in seiner Bedeutung neues Element tritt die Farbe hinzu. Der Künstlerin geht es allerdings nur bedingt um Farbe, sehr viel mehr interessiert sie das Tun. Ins Atelier kommen und etwas zu tun haben – nämlich anstreichen. Die farbigen, in sich leicht «verschraubten» Holzbündel werden zu Elementen im Raum. Als «Vorräte», wie sie sie nennt, aber zugleich die Situation in der aktuellen Kunst reflektierend. Diese dreht sich Mitte der 90er Jahre intensiv um sich selbst, befragt in formal reduzierten Arbeiten ihre eigenen Dispositive, das, woraus ein Bild, ein Objekt besteht – die Farbe, den Bildträger zum Beispiel. Und da liegt Rosmarie Vogt mit ihren «Vorrats»-Bündeln humorvoll-kritisch, sogar etwas entlarvend, mitten drin. Einmal mehr gibt es in ihrem Werk zugleich die persönliche Entwicklung wie die Spiegelung grösserer, kunstgeschichtlicher Zusammenhänge. Erstmals zeigt sie die Bündel 1995 in einer von Martin Kraft konzipierten Ausstellung im «Vebikus» in Schaffhausen mit dem Titel «Fahrt ins 21. Jahrhundert», dann stehen die Bündel aber auch im Zentrum einer Installation im Zimmermannshaus in Brugg, 1997.

Parallel zum Faktor «bündeln» interessiert Rosmarie Vogt die neue, bauchige Form. Sie erinnert von Ferne an die alten Windsäcke an den Baumstämmen, nimmt aber auch die bombierten Blätter des «Rosenmantels» von 1985 auf. Der sich ankündigende Naturbezug ist nicht neu. In umwelt-kritischer Auseinandersetzung bestimmte er die 70er Jahre, und 1980 zum Beispiel malte (!) Rosmarie Vogt eine grosse Serie von Blumen, deren Formen sie so vergrösserte, dass die Makro-Sicht sich von der Natur abwandte und in formale Konstellationen mündete. Ähnliches geschieht jetzt, quasi von der anderen Seite her; die bauchigen Formen werden in verschiedensten, formalen Ausweitungen zu Samenkapseln jeglicher Art, zu Früchten

und Gemüse und distanzieren sich wieder, um im Alltag – in Taschen, Mode und Accessoires – nach Analogien zu suchen. In Kombination mit der Lust am Malen als Tätigkeit des Streichens und Kolorierens werden die neuen Formen zu genieteten und genähten



*«Archiv»: Mit vier Holzkisten und 36 farbigen Leinwandkissen schafft Rosmarie Vogt 1997 ein Regal zum Aufbewahren von Bildern. Die Lust an der Farbe und ein Seitenhieb auf die Bilderflut.*

ten Leinwand-Bündeln, und -Kapseln, mal geschlossen, konstruktiv, mal offen aus Leinwandstreifen gewoben, eng hier, ausfächernd dort. Objekte zu schaffen, die Ding-, vielleicht sogar Designcharakter haben, sich durch ihre Funktionslosigkeit aber zugleich jenseits der Alltäglichkeit zeigen, ist einer der Leitgedanken Rosmarie Vogts. In einer Notiz spricht sie vom «Überhöhen der alltäglich wahrgenommenen handwerklichen ... Tätigkeiten als Strukturentwicklungen». Auch diese Arbeiten werden in mehreren Ausstellungen gezeigt – wie immer im Aargau und im Schaffhausischen.

Obwohl ihre Arbeiten durch und durch zeitgenössischen Charakter haben, auf eine Ebene mit Werken von sehr viel jüngeren Kunstschaffenden gestellt werden können – zum Beispiel durch den Faktor «Ironie», aber auch den Bezug zur Alltäglichkeit, zum Design auch –, gelingt es Rosmarie Vogt nicht, sich in einer über ihre regionalen Bezüge hinausge-

henden Kunstszene Gehör zu verschaffen. Die alten 68er-Zweifel am Kunstmarkt lassen sie – ähnlich wie viele ihrer Altersgenossen und -genossinnen – nicht offensiv und unbekümmert genug in Erscheinung treten und in direkte Konkurrenz zu den die Szene mehr und mehr dominierenden 60er-Jahrgängen mag sie schon gar nicht treten. Während dies geradezu ein Generationenphänomen ist und somit losgelöst von persönlichen und geschlechtsspezifischen Aspekten betrachtet werden muss, stimmt traurig, dass Rosmarie Vogt, unter anderem durch ihre langjährige und persönlich folgerichtige Konzentration auf Installationen, in wichtigen Sammlungen an zeitgenössischer Schweizer Kunst ihrer Generation nicht vertreten ist. Selbst das Aargauer Kunsthaus kauft erst 1998 eine erste Arbeit! Immerhin führt die konsequente Dokumentationsstätigkeit dazu, dass Rosmarie Vogt, im Gegensatz zu vielen anderen Kunstschaffenden, im Biografischen Lexikon der Schweizer Kunst, mit einem ausführlichen Text vertreten ist.

Die Farbe, das Streichen lässt Rosmarie Vogt in der Folge nicht mehr los. Es entsteht unter anderem das «Archiv», eine sehr pointierte Arbeit, in der sie unzählige, monochrom angestrichene Leinwände zu kissenähnlichen quadratischen Hüllen vernäht, die auf dem Boden ausgebreitet oder, ähnlich Büchern oder Ordnern, in einem weissen hölzernen Gestell archiviert werden können. Wie in früheren Arbeiten paart sich in ihrem Schaffen die Kunst mit ironischer Kritik an der Kunstproduktion. Gleichzeitig entstehen die Farbhefte. Anstelle des Tage- und Skizzenbuchs, manchmal auch parallel dazu, malt die Künstlerin täglich eine Seite in einer für den Tag gewählten Farbe, monochrom, ohne Zeichnung, ohne jegliche formale Differenzierung. Als Ausdruck persönlicher Lust an bestimmten Tagen einerseits, mehr aber noch um des Malens selbst willen. 1998 entsteht daraus «Rohware», in welcher Baumwolltücher mit monochromen Farbfeldern zu einem Künstler-(Muster-) Buch gebunden sind – die Arbeit, die sich heute in der Sammlung des Aargauer Kunsthauses befindet.

Ein schönes Beispiel ist die Ausstellung, die Rosmarie Vogt Ende 1999 im Rathaus in Aarau realisierte – mit einer Art Luft-Steinen. Als Vielflächer konstruiert aus verknüpften Holzplatten. Ein Rückgriff, auf die Zeit der «Türme»? Gewiss, doch halt, so einfach ist die Chose nicht. Da gab es Ende 1998 als wichtigen Impuls die

Bäume verhüllende Aktion von Christo und Jeanne-Claude im Park der Fondation Beyeler in Riehen. Umhüllte Bäume! Hüllen und Bäume – klar, dass das Rosmarie Vogt faszinieren musste, sind doch Hüllen und Bäume Teil ihres Schaffens. Auf mehreren Tagebuchseiten beschreibt und skizziert die Künstlerin die Ausstellung. Aus dem Kontext gelöst erscheinen ihr die Formen als Steinbrocken, als luftige Hüllen in Opposition zu ihrer klumpigen Form. Wie war das doch damals in der Mantel-Ausstellung in Schaffhausen? Steine in transparenter Hülle zum Schweben bringen (und damit ihr Gewicht überwinden)! Da war die Verknüpfung! Rosmarie Vogt macht sich an die Arbeit – sie holt Steine ins Atelier, betrachtet ihre Flächen, ummantelt sie, schneidet sie einem Schnittmuster gleich auf und rekonstruiert die «Vielflächer». Der Parameter für die Luftsteine – oder sollte man sie träger die Atem-Steine nennen? – war gefunden. Allerdings galt es nun noch, die skulpturale Erscheinung zu definieren. Schliesslich werden die «Steine» einerseits mit verknüpften Holzplatten im Format 10:1 gebaut und andererseits im Originalformat in Eisen gegossen. Verdichtung kontra luftige Transparenz.

Vielleicht war es der schwierige Ausstellungsraum im Treppenhaus des Aarauer Rathauses, vielleicht auch die fehlende Rück Erinnerung an die gängige Symbolik von Steinen: Steine lasten, ob sie nun real seien oder im übertragenen Sinn das Leben belasten, vielleicht sogar nur in der Vorstellung schwer, nur eine Projektion von Ängsten sind. Jedenfalls vermochte die Ausstellung ihre innere und äussere Logik nicht ganz zu vermitteln, der ironische Ansatz im Wandel von Steinen in ihre Extreme – in Luftwolken und Metallklumpen – nicht ganz in den typisch vogtschen Humor zu kippen. Das Nicht-ganz-Verstandenwerden ist indes etwas, das Rosmarie Vogt immer wieder begegnet; es hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die Künstlerin die innere, die persönliche, die emotionale, psychische Seite ihres Schaffens in der Regel gut verschlossen hält. Im Gespräch spricht sie lieber über Technisches, über Machbares und nicht Machbares, über Konstruieren, Nähen, Nieten, Leimen, Schrauben ... und erst sehr viel später, wenn überhaupt, über die Hintergründe, die letztlich die Triebkräfte sind.

So bleiben denn die Luftsteine etwas isoliert in ihrem Werk, bringen allerdings das zuvor etwas zurückgestellte Moment des Konstruierens und Bauens wieder aufs Tapet. Fortan wird gemalt

und konstruiert – von beiden Tätigkeiten gibt es nun ja «Vorräte», «Rohware» und vor allem auch ein kubische Hohlräume enthaltendes Archiv-Gestell. Für die Ausstellung «3D» der Aargauer Galerien (Sommer 1999) entstehen daraus erstmals kubische Blöcke, deren Konstruktion aus versetzt übereinander gelegten Latten durch Farbe sichtbar gemacht wird. Aus dem Kontext gelöst, nähern sie sich in ihrer neuen Reduktion der konkret-geometrischen Kunst, was bezüglich einer oberflächlichen Rezeption nicht ganz unproblematisch ist. Skizzen im Tagebuch zeigen jedoch klar, dass der Gestell-, der Tisch-, der Bankcharakter dabei nicht ausser Acht gelassen werden darf. Skulptur und Möblierung stehen im Werk von Rosmarie Vogt fast immer in Wechselwirkung. Und da ist vor allem auch die Herleitung aus den «Vorräten» mit ihrem ironischen Ansatz bezüglich jeglicher Kunstproduktion.

Im Sommer 2000 beteiligt sich Rosmarie Vogt – einmal mehr – an einer Ausstellung mit Installationen im Freien – diesmal in Kaiserstuhl. Das von den veranstaltenden Gemeinden angekaufte Projekt mit formbearbeiteten Lothar-Baumstämmen, die vom Ufer des Rheins aus mit dem fliessenden Wasser in Dialog treten, scheint auf den ersten Blick eine Einzelarbeit im Werk-Kontext. Doch kaum denkt man vertieft darüber nach, zeigt sich bereits die Vernetzung. Zum einen ist der Baum, das Holz eine Konstante im Schaffen der Künstlerin, zum anderen waren liegende Baumstämme schon immer auch Sitzgelegenheiten – wer hat nicht einmal bei Waldspaziergängen darauf gerastet! – und last but not least ist die Wechselwirkung zwischen Material und Form geradezu ein Merkmal des vogtschen Werkes. Die Vernetzung ins vorangegangene Schaffen ist eines, der Einfluss auf das Künftige etwas anderes. Die Installation, die Rosmarie Vogt 2001 für das Zimmermannshaus in Brugg realisiert, ist nichts anderes als eine Spiegelung der festen (Holz-)Form und des fliessenden Wassers – nur dass es jetzt mit Farben und Holzlatten gewobene «Stämme» sind, die Wellen von farbig angestrichenen Papierbahnen gebildet werden und in diesen umgeharen Begrenzungen und dem weichen, sich schlängelnden Innenraum auch die menschliche Existenz zwischen äusserer Konstruktion und inneren Wandlungskräften anklingt.

Auch die zweite Arbeit, welche die Künstlerin für dieselbe Ausstellung in Brugg verwirklicht, scheint zunächst völlig neu: Die



Künstlerin hat Freunde und Freundinnen um 24 Farb-Begriffe – von Himmelblau über Rostrot bis Giftgrün – gebeten, um sie anschließend in Streifenbilder umzusetzen. Auch diese Arbeiten müssen, um nicht Gefahr zu laufen, mit äusserlich ähnlichen Arbeiten einer Vielzahl von Künstlern (von Willy Müller-Brittnau über Beat Zoderer bis Harry Jo Weilenmann) in Verbindung gebracht zu werden, konzeptuell betrachtet werden. Wobei der am weitesten weg liegende Aspekt, nämlich die Wiedereinführung des Naturmomentes, vielleicht der wichtigste ist. Beziehen sich Farben im Kern doch stets auf das Licht und ihre Erscheinung in der sichtbaren Welt, ob sie nun einem Rotkehlchen zugeordnet sind oder einem digitalen Bildschirm-Muster. Und an den Rändern des Werkes von Rosmarie Vogt zeigt sich seit langem, dass dieser Aspekt wohl für die Zukunft wegbestimmend sein wird – auch wenn die Künstlerin sagt, ein Versuch die Blumenbilder von 1980 in eine konstruktive Makro-Form zu bringen, sei erst kürzlich missraten. Rosmarie Vogt ist sich selbst eine kritische Begleiterin, und das ist nicht zuletzt ausschlaggebend für die versteckte, aber stets spannende innere Logik ihres Werkes.

Vieles wurde in diesem Text gesagt, manches blieb aber auch auf der Strecke – Vorrat für Späteres. Insbesondere der Aspekt «Kunst am Bau», der oft auf einer Sonderstrasse fährt, ist hier zu wenig berücksichtigt worden.