

Kunst und Medien

Objektyp: **Group**

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

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

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

PDF erstellt am: **15.08.2024**

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+Medien

Monte Verità

Ausstellung vom 8. Juli bis 30. August 1978 in Ascona und auf den Brissago-Inseln.

Industrialisierung, Urbanisierung und Technisierung und damit verbunden die Konfrontation von Kapitalismus mit einer erstarrenden Arbeiterbewegung, riefen sehr früh Reformbewegungen auf den Plan, die die unumgänglich gewordene proletarische Revolution verhindern wollten. Lebensreform hiess die Möglichkeit eines dritten Weges zwischen Kapitalismus und Kommunismus und implizierte die freie Entfaltung des Individuums. Als Antipode zur Stadt entstand die Gegenwelt des «Zurück zur Natur» und die Ausbildung einer sakralen Topographie, vor allem im noch wenig industrialisierten Süden Europas, etwas später auch in den USA. Neben Capri und Taormina ist Ascona zu einer Stätte geworden für die verschütteten Kulte des Jünglings, der Frau und Grossen Mutter, des weisen, alten Mannes, der Elemente und der Gestirne.

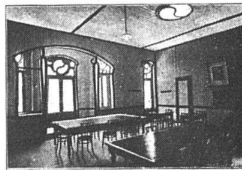
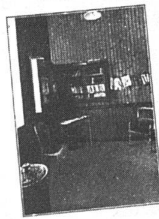
Die Ausstellung versucht anhand der in Ascona nachweisbaren Lebensentwürfe und Utopien diese Gegenwelt zu strukturieren. Diesem Versuch liegt der Wahrheitsbegriff zugrunde, den die Vegetarische Kolonie 1900 postulierte: Wahrheit als bewusst gelebtes Leben (mit all den Missverständnissen, die darin enthalten sind). Die Ausstellung setzt die «Wahrheit» als vielbrüstige Göttin voraus und sucht Brust um Brust, Mammella um Mammella, in der Landschaft selbst, an den Stätten der Ereignisse, als lokale Anthropologie zu visualisieren. Im Gründerhaus auf dem Berge der Wahrheit setzt die Besetzung des Südens durch fremde Utopien ein, nämlich mit der Ankunft des russischen Anarchisten Bakunin im Locarnese (1869) und dem theosophischen Klosterprojekt

Wohnhäuschen und Teil des gemeinschaftlichen Parks der Vegetarierkolonie auf dem Monte Verità (1 Ida Hofmann, 2 Henri Oedenkoven). Aus: Freimark, Von Suchern und Strebern, Arena, Berlin 1909/10



Sanatorium Monte Verità

Etablissement pour la Cure végétalienne et station de repos.
Lumière électrique et chauffage dans toutes les chambres.



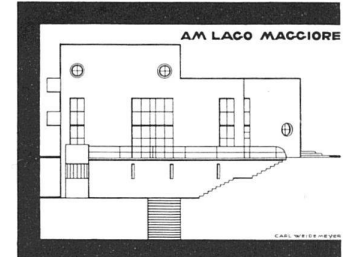
Sanatorium Monte Verità. Aus: H. Oedenkoven, Sanatorium Monte Verità, Bellinzona o.D. (1906)

von 1889. Um 1900 entdecken die Vegetarier den Hügel über Ascona und geben ihm den Namen Berg der Wahrheit. Ihren Reformbestrebungen des Geistes, der Seele und des Körpers bis hin zum neuen Ausdruckstanz, ihren Gesellschaftsvorstellungen bis zur kommunistischen Kooperative ist dieser Teil der Ausstellung gewidmet. Im Museo Comunale sind die «lokalen» Künstler vereinigt: Die Malergruppe «Der grosse Bär», die Schweizer Expressionisten der Dreissiger Jahre, sowie der Nachlass der Marianne von Werefkin. In der Turnhalle des Collegio Papio treffen wir auf weitere Aspekte: Die künstlerische und literarische Avantgarde im Tessin (Blauer Reiter, Dada, Bauhaus, Lissitzky), die Konfrontation einer Psychoanalyse im Dienste der Revolution (Otto Gross) mit einer Psychologie im Dienste der Archetypenforschung (Eranos). Die Reformmaler (Elisar von Kupffer, Fidus, Diefenbach und ein Beispiel theosophischer Malerei Mondrians) sind im Ex-Theater des Collegio Papio präsentiert und auf den Brissago-Inseln schliesslich die Landschaftsgärtner (Baronessa von Saint-Léger, Ernst Frick, Armand Schult Hess). – Zur Ausstellung erscheint bei Electa Editrice Mailand eine Publikation mit Beiträgen von Romano Broggin (Bakunin), Ulrich Linse (Erich Mühsam), Hans Manfred Bock und Florian Tennstedt (Raphael Friedberg) zum Problemkreis Anarchie, von Janos Frecot (Lebensreform), Walter Schönenberger (Theosophie) Antje von Graevenitz (Hütten und Tempel), Willy Rotzler (Baron Eduard von der Heydt) zur Geschichte des Berges und der Mammella Lebensreform, von Emanuel Hurwitz (Otto Gross) und Sybille Rosen-

baum-Kroeber (Eranos) zur Mammella Psychoanalyse und Mythenforschung, von Nicoletta und Othmar Birkner (Architektur), Edmund Stadler, (Theater und Tanz), Theo Kneubühler (Literatur und bildende Kunst) zur Mammella Kunst, ferner von Giorgio Vacchini (Das Urteil des Volkes) und von Harald Szeemann. Harald Szeemann

Ausstellorte und Öffnungszeiten: Casa Anatta, Monte Verità (täglich 14–19, Montag geschlossen), Museo Comunale, Ascona (täglich 15–18, Sonntag auch 10–12), Collegio Papio, Turnhalle und Ex-Theater, Ascona (täglich 14–19, Montag geschlossen),

CHARLOTTE BARA SCHULE



MIT VERSUCHS- UND KAMMERSPIELBÜHNE
THEATER SAN MATERNO

1927, mit dem Bau des Teatro San Materno durch Carl Weidemeyer und des Hotel Monte Verità durch Emil Fahrenkamp nach der Übernahme des Berges durch Baron Eduard von der Heydt beginnt die Phase von Ascona als Touristen- und bald danach als Flüchtlingsort. (Dokument: Sammlung Charlotte Bara, Ascona).

Brissago-Inseln (täglich 10–17, Montag geschlossen). Auskünfte Verkehrsbüro, 6612 Ascona. Die Ausstellung wird gegen Jahresende 1978 im Zürcher Kunsthaus zu sehen sein, anschliessend eventuell noch an weiteren Stationen.

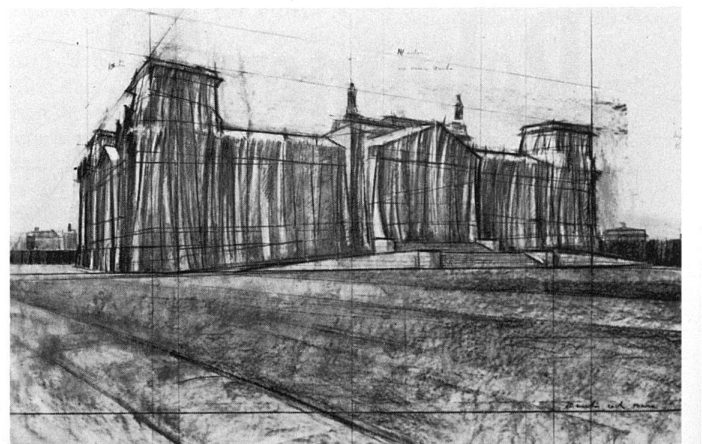
Die verpackte Hoffnung

Gedanken zu Christos «Reichstagsprojekt» anlässlich der Ausstellung «Running Fence»/«Wrapped Reichstag» im Kunstgewerbemuseum Zürich (3. Juni bis 6. August 1978)

Umstritten waren seine Werke schon immer, ob er die Berner Kunsthalle einwickelte, der 4. «documenta» ihr Wahrzeichen in Gestalt einer 83 m hohen Plastikwurst gab, eine australische Küstenlandschaft verpackte oder den «Running Fence», einen laufenden Zaun von 40 km Länge,

vom kalifornischen Landesinnern zur Küste zog. Aber wohl kein Kunstprojekt der letzten Jahre hat im Stadium seiner Planung so starke öffentliche Kontroversen ausgelöst wie Christos Absicht, das Berliner Reichstagsgebäude für 14 Tage in eine Nylon-Haut zu hüllen. Wie bei den früheren Grossprojekten sind die vorbereitenden Aktionen integraler Bestandteil seiner Art von «Ge-

Christo, Wrapped Reichstag, project for West Berlin. Zeichnung 107×164 cm





Reichstag (erbaut 1884–94), Entwurf von Paul Wallot. Foto: Landesbildstelle Berlin.



Im Frühjahr 1945 beschossen sowjetische Armee-Einheiten den Reichstag mit sogen. Stalinorgeln. Das Geschoss im Vordergrund ist ausdrücklich adressiert: «Für den Reichstag.»

samtkunstwerk»: Erste Konzepte, Pläne, Verhandlungen mit den Behörden, öffentliche Diskussionen, Finanzierung durch den Verkauf von Entwürfen; das alles ist mit enthalten in Christos Begriff von avantgardistischer Kunst. Die Beteiligten finden sich – ob negativ oder positiv dazu eingestellt – mitten im Projekt, ehe sie sich dessen gewahr werden.

Die Kontroversen um Christos «wrapped Reichstag» gipfeln vorerst in der Ablehnung durch Prof. Carstens, den Präsidenten des Deutschen Bundestages; er kam zur Überzeugung, dass er «... als Hausherr des Reichstagsgebäudes in Berlin die Genehmigung zu der von Herrn Javacheff Christo beantragten zeitweiligen Verhüllung des Reichstagsgebäudes nicht erteilen kann ...», da es «wie kaum ein anderes Gebäude Symbol der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation ist». Die Durchführung würde eine Diskussion auslösen, «die dem Symbolcharakter des Gebäudes abträglich wäre».

Während in der Bundesrepublik Deutschland namhafte Politiker sich in den letzten Monaten des öftern zum «Freiraum der Kunst» geäußert haben, stiess Christo offensichtlich an dessen Grenzen und überschritt sie sogar. Politiker fanden sich unversehens in der Situation, den Freiraum staatlicher Repräsentation gegenüber der Kunst definieren zu müssen und gegebenenfalls zu verteidigen. Zwei wage definierte Begriffe schienen zu kollidieren: die «nationale Symbolik» und der «Freiraum der Kunst». Hier setzt

Christo an, wenn er den Reichstag auswählt, «das ungewöhnlichste Gebäude der Welt in der ungewöhnlichsten Stadt der Welt» (Christo), dessen Verpackung im Sinne einer positiven Provokation gerade das Nachdenken über die Identität der Deutschen fördern würde. Als leere Hülle einer Hoffnung auf die zukünftige, wie auch immer beschaffene nationale Einheit und gleichzeitig Denkmal für deren Verlust steht das wieder aufgebaute wilhelminische Gebäude unmittelbar an der Mauer, ja de facto schon mit 60 cm seiner zum Ostportikus aufgetürmten Steinquadern auf DDR-Gebiet.

Doch wie ist es um die Symbolik des Reichstages als Stein gewordene Metapher nationaler Einheit bestellt?

Es scheint die Tragik deutscher Geschichte widerzuspiegeln, dass diese Symbolik sich für die Bundesrepublik und insbesondere für den westlichen Teil der ehemaligen Reichshauptstadt am Reichstag manifestiert. Wohl kein anderes Regierungsgebäude in der Geschichte der parlamentarischen Staaten stiess von Anbeginn an auf so wenig Gegenliebe, um gleichzeitig immer wieder zum Symbol statuiert zu werden.

Im Jahre 1871, als der Reichstag zum ersten Male zusammentrat, wurde beschlossen, ein monumentales Gebäude für die Vertretung des deutschen Volkes zu bauen. Wie ein schlechtes Omen scheint die Finanzierung, die aus Reparationszahlungen des eben besiegten Frankreich bestritten wurde, bis heute über dem Gebäude zu lasten. Lange Auseinandersetzungen über die Stilfrage lassen erkennen, wie schwierig es der jungen Volksvertretung fallen musste, einen dem Hause angemessenen Stil zu bestimmen: während die einen für die «Gotik der romantischen Schule» plädierten, war den andern der Klassizismus zu preussisch, die späte Romantik zu kaiserlich, der Barock zu feudal usw. Der Baumeister des ausgeführten Gebäudes, Paul Wallot, entschloss sich indessen, dem Gedanken der Reichseinheit durch ein Stilkonglomerat Ausdruck zu verleihen, das vor allem die «deutsche Renaissance als vaterländischen Stil» zitierte. Doch allegorische Sinnbilder für den Parlamentarismus zu finden, fiel ihm schwer. «Er hat sich damit begnügt, durch die alten Anzeichen der Herrscherwürde die Regierungsgewalt ganz allgemein zum Aus-

druck zu bringen» (M. Rapsilber). So wurde der Bau, bedacht darauf, als Ganzes ein Symbol des geeinigten Bürgerstaates unter monarchischer Führung zu sein, unter der Hand zum Symbol für das Kaisertum selbst, obwohl von Wilhelm II. als «Schwatzbude» tituliert.

1933 sollte der Reichstag zum Symbol für die «bolschewistische» Brandstiftung gemacht werden, die das illegale Vorgehen der Nazis gegen Oppositionelle endgültig zu legitimieren trachtete. Der sehr wahrscheinlich unter Görings Regie inszenierte Brand wurde zum Fanal für die 1000jährige Gewaltherrschaft; der ausgebrannte und bis zum Zusammenbruch des III. Reiches nicht wiederaufgebaute Reichstag stand als Sinnbild der zerschlagenen deutschen Demokratie.

Im Frühjahr 1945 beschossen sowjetische Armee-Einheiten den Reichstag mit sogenannten Stalinorgeln, explizit adressiert: «Für den Reichstag.» Seit dem Reichstagsbrand galt dieses Gebäude den Russen als Wahrzeichen Berlins; die Siegesfahne wurde hier gehisst und nicht auf jenem Gebäude, das wie kein anderes den Hitlerfaschismus verkörperte – die Reichskanzlei.

Mit dem Wiederaufbau des zerstörten Reichstags wurde dieser zum Symbol für die deutsche

Einheit, die damals noch im Bereich des Realisierbaren lag. Heute steht das Gebäude, das ehemals am Westrand der Stadt errichtet worden war, wiederum am Rande West-Berlins, ein einsames Symbol der deutschen Teilung.

Die vielzitierte Symbolik des Gebäudes erweist sich historisch gesehen als mannigfach facettierte, die je nach Bewusstsein der Bürger und Zugehörigkeit zum einen oder anderen der deutschen Staaten auch eine andere Interpretation erfährt – falls sie dies überhaupt erreicht! Denn seine eigentliche Funktion, traditionsreiche Tagungsstätte und Sinnbild der Volksvertretung zu sein, hat dieser «Leichenwagen erster Klasse» (Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, 1930) längst verloren.

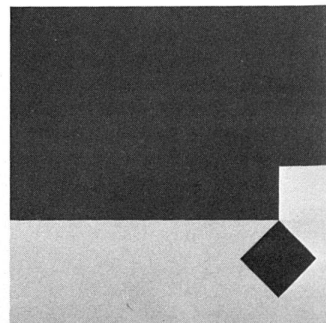
Welcher Symbolik wird der Reichstag überlassen? So irrelevant die direkte gesellschaftliche Funktion der sogenannten Avantgarde-Kunst heute sein mag, so deutlich zeigt sich doch, dass Christos Vorhaben neuralgische Punkte eben dieser Gesellschaft trifft. Im Falle des Reichstages scheint er die Reflexion darüber, was uns das Gebäude bedeutet und was es uns wert ist, bei weitem stärker zu fördern, als politische Deklamationen dies vermögen. Doch vor der Antwort darauf scheinen einige Politiker Angst zu haben ... Toni Stooss

die gruppe der zürcher konkreten im bündner kunstmuseum chur

Zum ersten Mal seit Jahren hat sich die Gruppe der Zürcher Konkreten zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammengetan, die zuerst in der Galerie Beyeler, Basel, dann im Kunsthaus Chur zu sehen war; wir haben Angela Thomas Jankowski gebeten, das Ereignis zum Anlass für eine Art Lagebericht zum Stand der konkreten Kunst zu nehmen. Die Red.

in der alten villa planta eröffnete am 11.2.1978 richard paul lohse die von der basler galerie beyeler übernommene ausstellung fünf pioniere der konkreten kunst in der schweiz – bill, glarner, graeser, loewensberg, lohse, um den treppenkern des obergeschosses situiert hat jeder künstler einen raum, mit gleitenden übergängen an die benachbarten. lohse legt in seiner straff gefassten ansprache das gewicht auf die gruppe der konkreten. er nennt die meister,

die es in mühevollen kämpfen – mitte und ende der dreissiger jahre – zu überwinden galt: den mit tektonischen und geometrisierenden mitteln gestaltenden theo van doesburg, dessen 1930 von seinem werk ausgehende bezeichnung art concret von max bill erweitert (und systematisiert) wurde; georges vantongerloo;



camille graeser, 2 Farbvolumen 1:2. 1974/77, acryl/lwd

ferner, laut lohse, die gebrüder gabo/pevsner mit ihren werken aus den zwanziger jahren und eindeutig paul klees *analytische* arbeiten. an deren werken blieb eine «kontrollierbare wahrheit».

bei den zürcher konkreten schätzt lohse die eigenständige systematik: ein methodisches, unspektakuläres vorgehen, aus «der gelebten auseinandersetzung mit den strukturen unserer gesellschaft» resultierend. es werden «instrumente des erkennens» geboten. ähnlich formulierte max bill: «gegenstände für den geistigen gebrauch». glarner, graeser und verena loewensberg hatten sich zurückhaltend gegenüber theoretischen äusserungen verhalten.

richard paul lohse verarbeitet genormte elemente, moduln oder – ebenfalls einsichtig für den betrachter – seriell aufgebaute bilder. (seriell, das bedeutet für lohse: es sind ordnungen flexibler systematik.) wichtig an diesen bildern ist das gesetz der farb-mengengleichheit; ferner «jede farbe in jeder anzahl ist nur an einem bestimmten ort des koordinatennetzes fixiert» (lohse). vom betrachter lassen sich die fertiggestellten bilder über den bildrand hinaus gedanklich fortsetzen – nach unten und oben oder rechts und links.

verena loewensberg versucht erfahrbares einzuholen über die rhythmisierbarkeit der bildfläche. das passiert über die formgebung,

mit der verena loewensberg immer wieder überrascht und mit der farb-«gewichtung».

camille graeser verwendet horizontal angeordnet rechteck und quadrat. seine farbgebung hält sich reduziert, lässt indes das werk nicht karg erscheinen.

fritz glarner (†1972) gehörte – wie die andern – der *allianz*-gruppe an. er lebte aber nur während eines jahres, 1935, in zürich. seine in new york entstandenen bilder nannte er «relational paintings». sie sind glarner wesentlicher, unverwechselbarer beiträger konkreter kunst. schrägstellungen unterteilen in einem horizontal-vertikalen bezugssystem in jedem bild (sei es ein rechteck- oder tondo-format) ein jedes

rechteck und rhythmisieren dynamisch das bildgeschehen.

max bills bildideen sind komplex. zumeist arbeitet er an gruppenlösungen, die im oberen bildfeld objektiv schwerer gewichtig – aber gleichwertig realisiert werden. er fordert von der realisierung seines konzeptes, dass sie «von jener schärfe, eindeutigkeit und vollkommenheit», «wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden» kann, sei (max bill, *konkrete kunst*, 1936–49.) bills farbwahl basiert auf seiner optisch-ästhetischen auswahl, die im folgenden objektiviert wird durch gleiche farbwerte, manchmal zusätzlich durch gleiche farbquanten.

angela thomas jankowski

Neue Bücher

Kunst

David Hockney

Travels with Pen, Pencil and Ink
192 Seiten, 50 Farbtafeln,
103 Abb., gebunden Fr. 55.50

Remo Rossi

Monografie mit Beiträgen von Luigi Carluccio, Piero Bianconi, Paul Erni, 210 Seiten, 140 Tafeln, gebunden Fr. 78.– (Vorzugsausgabe, numeriert 1–75, mit mehrfarbiger Originalithografie des Künstlers, signiert, Fr. 750.–

Neue Ausstellungen

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin 19 (Schlossstrasse 1)

Alexander Rodtchenko
(1891–1956). Das fotografische Œuvre
bis 25.6.1978

Gewerbemuseum Basel (Spalenvorstadt 2)

Kinder dieser Welt
UNICEF-Fotoausstellung
bis 23.7.1978

Gimpel + Hanover Galerie, Zürich

Alan Davie
Magic Pictures,
Neue Bilder und Gouachen
bis 22.7.1978

Hamburger Kunsthalle
Das Bild des Künstlers – Selbstdarstellungen
bis 27.8.1978

Haus der Kunst, München
Grosse Kunstausstellung München 1978
bis 24.9.1978

Marc Chagall
Das grafische Werk
5.8.–15.10.1978

Haus IndustrieForum, Essen, (Steeler Strasse 29)
Herbert Hirche
Architektur, Innenraum, Design
1945–1978
25.6 bis 22.7.1978

Gutes Spielzeug
26.8. bis 9.9.1978

Heimatismuseum im Kornhaus, Rorschach
Ruedi Peter
bis 25.6.1978

Jean Jäger
1.7. bis 23.7.1978

Everilda Fels
29.7. bis 20.8.1978

Historisches Museum, St.Gallen
André Thomkins
Die gesamte Druckgrafik
bis 2.7.1978

Internationales Design-Zentrum IDZ, Berlin
Grafik-Design Deutschland 1978
bis 30.7.1978

Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich
Christo
The Running Fence und Projekt Verpackter Reichstag
bis 6.8.1978

Schallplattenhüllen
Funktion und Bildwelten
1.7. bis 13.8.1978

Kunsthalle Basel
Robin Collyer, Greg Curnoe, Paterson Ewen, Eric Fishl, General Idea, Ian Can Harris, Vincent Tangredi, Shirley Wiitasalo
(Canada)

Kunsthauus Glarus
Hans Alder, Filzbach
24.6. bis 6.8.1978

Kunsthauus Zürich
Andy Warhol
bis 30.7.1978

Jean-Etienne Liotard
bis 30.7.1978

Photo-Galerie im Kunsthauus Zürich
Doris Quarella
Photographische Bildnisse
bis 25.6.1978

Alexander Rodtchenko
1.7. bis 3.9.1978

Kunstkeller Bern (Gerechtigkeitsgasse 40)
Barbara Brown
bis 25.6.1978

Kunstmuseum Basel
Hans Baldung Grien
Gemälde, Zeichnungen, Grafik im Kunstmuseum Basel
bis 3.9.1978

Kunstmuseum Luzern
Robert Zünd
in seiner Zeit
2.7. bis 10.9.1978

Kunstsammlung der Stadt Thun
Der Berg und sein Mensch
22.6. bis 13.8.1978

Galerie Liatowitsch, Basel (Steinenbachgässlein 51)
5 Italiener heute:
Bonalumi, Carmi, Dorazio, Nigro, Perilli
bis 8.7.1978

Galerie Lydia Megert, Bern (Münstergasse 6)
Christoph Gossweiler
23.6. bis 15.7.1978

Musée d'art et histoire, Fribourg
2. Internationale Triennale der Photographie

Galerie Ida Niggli, Niederteufen (Böhl) und Zürich (Ringstrasse 76)
Das Land der Appenzeller
26.6. bis 30.9.1978

Österreichische Galerie, Wien
Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich
bis 16.7.1978

Galerie Alice Pauli, Lausanne (7, Avenue Rumine)
Ipousteguy,
Sculptures et dessins
29.6. bis 9.9.78

Galerie Raeber, Luzern
Visionen
Jüngere Luzerner Künstler
bis 19.8.1978

Hans Schärer
Aquarelle, Zeichnungen, Bilder
25.8. bis 30.9.1978

Galerie Renée Ziegler, Zürich (Rämistrasse 34)
Sommer-Ausstellung
bis 15.8.1978