

Thesen und Gegenthesen = Thèses et antithèses

Autor(en): **Berger, René / Albera, François / Thévoz, Michel**

Objektyp: **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: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50132>

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.

Thesen und Gegenthesen thèses et antithèses

1. L'art, anticipation de liberté

Die Vorstellung von der Kunst, die Freiheit antizipiert

«Si nous partons de l'idée que l'art ne remplit pas, grâce à son potentiel créateur, une fonction qui confirme les définitions établies de l'art mais qu'il ne cesse pas, au contraire, de mettre en question ces définitions afin d'enrichir et de différencier la perception sensorielle, afin de réaliser la liberté dans l'art comme une liberté envers celui-ci (...), alors il a un caractère d'anticipation et alors il s'agit de le faire connaître.»

Jean-Christophe Ammann, «Wider die Verketzerer der aktuellen Kunst», dans *Kunst-Bulletin* 12, 1972

«Wenn wir davon ausgehen, dass Kunst, kraft ihres schöpferischen Potentials, nicht etwa eine die Vorstellung von Kunst bestätigende Funktion erfüllt, sondern dass sie diese Vorstellung stets wieder in Frage stellt, um in immer neuen Ansätzen die sinnliche Wahrnehmung zu bereichern und zu differenzieren, um die Freiheit in der Kunst als Freiheit ihr und sich selbst gegenüber zu erfahren, dann hat sie antizipierenden Charakter und dann geht es darum, diesen zu vermitteln.»

Jean-Christophe Ammann, «Wider die Verketzerer der aktuellen Kunst», in *Kunst-Bulletin* 12, 1972

Réponses:

L'anticipation de la liberté est le rideau de théâtre de l'Apocalypse. Il est bon qu'il soit signé et que Jean-Christophe Ammann y fasse figure de Saint Jean.

René Berger

Il y a une ambiguïté certaine dans la vision de l'art comme «anticipation de la liberté». En fait cette conception est solidaire de la conception sociologique de l'«art-reflet» (reflet de la société, etc.). Sauf qu'elle en fait un «reflet anticipé», créditant l'art d'une capa-

cité de résolution des contradictions présentes, réelles, dans son domaine – dès lors forcément situé du côté de l'idéal, de l'immatériel. (Cf. les «marxistes» vulgaires: de Max Raphaël à Ernst Fischer, Garaudy [«les œuvres qui annoncent le futur», Skira éd.], voire John Berger.) La question ne se situe pas sur ce terrain-là: reflet ou anticipation. Si l'art est une pratique sociale parmi l'ensemble des pratiques sociales, historiques, etc., il est un travail réel sur un matériau réel, il produit et transforme de la «matière première» en un autre concret

(comme il y a le «Gedankenkonkretum» de Marx): l'objet/peinture/ ou /sculpture/, etc. La représentation artistique – entendue comme pratique – travaille sur des représentations déjà-là («Vorstellung») pour produire des représentations particulières («Darstellung») propres à s'approprier le monde, le réel sur un mode spécifique. Parler de «liberté» et d'«anticipation» induit assez facilement à un oubli de la réalité matérielle (au sens du matérialisme historique) de l'art: tant son inscription dans une histoire des matériaux, de la technologie, que dans celle de la représentation, l'idéologie.

François Albera



Les peintres de Cour tels que Holbein, Greco, Velasquez ou Goya ont créé des œuvres parfois subversives sans que jamais les mots de «critique», «mise en question», «liberté», n'aient été prononcés à leur sujet. Aujourd'hui, les artistes les plus contestataires courtisent les membres de la Commission fédérale des beaux-arts, les organisateurs d'expositions et les critiques d'art et font en sorte que les mots de «critique», «mise en question», «liberté», soient constamment prononcés au sujet de leurs travaux. C'est quand la chose commence à mourir qu'on tente de la suppléer par une inflation de mots!

Michel Thévoz

La «liberté», comme concept autonome, est un produit de l'idéalisme allemand et de l'idéologie révolutionnaire française. En devenant un concept abstrait, détaché de tout rapport avec une réelle signification pour l'homme (la liberté de l'esprit dans l'individualité humaine), elle s'est transformée en une «valeur» en soi, justifiant toute intervention, indépendamment d'une signification. Elle est devenue, dans l'art, le synonyme de l'art, comme manifestation de l'individualisme pur. Comme, dans la politique, elle a souvent conduit au despotisme et au conformisme, dans l'art, et surtout dans ses dernières manifestations, elle a eu pour conséquence le refus de la transmission d'une expérience ou d'une connaissance, l'expression d'un «ego» érigé en absolu (ou plutôt d'une personnalité, si on veut tenir compte des zones subconscientes) qui n'est souvent qu'un non-sens ou tout au plus un témoignage, voire le symptôme d'impuissance et de vide. On n'élargit pas la perception en niant les voies par lesquelles nous la recevons (nos sens). De toute façon l'art n'est pas qu'une question de perception: ce serait le réduire à une simple phénoménologie des sensations. L'art traditionnel, par les formes perceptibles et réalisées «avec art», savait nous transmettre le reflet d'une réalité plus ample et ainsi élargir notre connaissance.

Walter Schönenberger

«Liberté» est un mot indéfinissable, comme beaucoup d'autres grands mots dont on se gargarise en politique. Sur le plan intellectuel, la «Liberté» de M. Ammann est celle dont se réclament les Brigades Rouges: la destruction sans espoir.

Paul Seylaz

Citation qui camoufle en «liberté» une notion déterministe de l'évolution de l'art. «Un art (...) qui ne cesse pas de mettre en question ses définitions» me semble le contraire de libre, mais un art «métalangage» rivé sur le passé dont il s'agit avant tout de transgresser les lois, l'art d'avant-garde que nous connaissons et qui s'achemine tranquillement vers son degré zéro.

Une alternative à un art «agressif» d'avant-garde, allant toujours vers un hypothétique nouveau, me semble proposée par certains peintres et critiques féministes. L'art féministe me semble en effet avoir diverses caractéristiques propres.

1) Les artistes féminins tendent à abandonner les idées d'école, de style, et chercheraient plutôt à exprimer leur propre personnalité, ce qui sort d'elles-mêmes, ce qu'elles jugent vrai, nécessaire. Cette attitude, apparemment évidente et propre à tout artiste sincère est en réalité révolutionnaire car elle implique que:

2) Il faut abandonner toute mode, tout style, toute école pour rechercher sa vraie expression personnelle. A la limite, et comme le pensent les plus radicales des critiques féministes américaines, cela revient à remettre en question tout l'art moderne qui ne serait que le produit d'une course typiquement masculine vers la recherche de l'originalité et qui serait ainsi autodestructrice par nécessité (ce ne sont pas les dernières manifestations de l'art con-

temporain, allant du «Vomi» de Ben à la «Merda d'artista» de Piero Manzoni qui nous contrediront).

Quelle autre alternative pourrait apporter un art empreint de qualités féminines?

(...) Une telle conception de l'art et, partant, de notre société bouleverserait tout ce que l'on a l'habitude de penser à l'égard de l'art moderne, c'est-à-dire de l'art qui nous entoure.

(Extrait d'un projet de recherche sur «La situation des femmes artistes en Suisse». Refusé par le FNRS)

Valentina Anker

Antworten:

Es ist sicher die Aufgabe des «Kunstvermittlers», gegen alle Versuche, ein für allemal festzuschreiben, was Kunst ist, anzukämpfen. Der Satz: «Das ist keine Kunst mehr», mit dem irritierte «Kunstfreunde» auf alle neuen Tendenzen reagiert haben und reagieren, enthält einen Denkfehler. Was Kunst ist, kann nicht abschliessend definiert werden; alle Normen der normativen Ästhetik sind eigentlich nur gut dafür, überwunden und ad absurdum geführt zu werden. Die Kunst verändert sich mit ihren gesellschaftlichen Bedingungen. Ich glaube daher, die Definition dessen, was jeweils in einer gegebenen historischen und gesellschaftlichen Situation «Kunst» ist, müssen wir den Künstlern überlassen, die sie herstellen. Aufgabe des «Kunstvermittlers», sei er nun Kritiker oder Ausstellungsmacher, ist es, zu verstehen, was der Künstler gemeint hat und dieses Verständnis weiterzugeben. Das bedingt Offenheit und Flexibilität als Grundhaltung; es bedingt auch den Mut zur Ehrlichkeit: man muss zugeben können, wenn man etwas nicht (noch nicht) verstanden hat. Gerade weil die Kunst antizipierenden Charakter hat, ist sie oft sehr schwer zu verstehen. Gewisse zukunftssträchtige Komponenten eines künstlerischen Werks sind aus einer bestimmten individuellen oder gesellschaftlichen Situation heraus ganz einfach unverständlich. Für den Psychologismus des späten Rembrandt war die Zeit eben erst im 19. Jh. reif; in jenem Jahrhundert also, das in seiner Kunst die Tiefenpsychologie antizipierte, die ihrerseits erst im 20. Jh. wirklich verstanden wurde.

Hans Jörg Heusser

Um die unbestrittene Freiheit der Kunst einem Dritten zu vermitteln, müssen wir Schreibenden versuchen, klarer und verständlicher zu werden. Denn mehr und mehr macht sich im Kunstjournalismus ein Insiderstil breit, den

Aussenstehende einfach nicht mehr zur Kenntnis nehmen.

Annemarie Montiel

► Es wäre mir lieber, wenn ich meinem Problem «ins Auge» sehen könnte.

Johannes Gachnang

2. L'art doit échapper au circuit de la consommation

Die Vorstellung von der Konsumhaltung, die überwunden werden müsse

«Art et participation manifestent un engagement critique sans être explicitement politiques. Car celui qui normalement se bornerait à consommer passivement devient créateur, doit devenir actif, afin de pouvoir voir, sentir, réfléchir.»

Theo Kneubühler dans *Kunst: 28 Schweizer*, Lucerne, 1972

«Dans le capitalisme l'art a perdu sa fonction primaire de médium d'expérience spirituelle et sensorielle. Il a été dégradé au point à n'être plus que symbole de statut et moyen de décoration.»

Zürcher Gewerkschaft für Kultur, Erziehung und Wissenschaft, dans *Plädoyer – die Zeitung der Minderheiten* No 4, 1972

«Kunst und Partizipation verrät schon ein kritisches Engagement, ohne dabei explizit politisch zu sein. Denn derjenige, der sonst passiv konsumiert, wird kreativ, muss tätig sein, um etwas sehen, fühlen, denken zu können.»

Theo Kneubühler in *Kunst: 28 Schweizer*, Luzern, 1972

«Im Kapitalismus hat die Kunst ihre ursprüngliche Funktion als Vermittler geistig-sinnlicher Erfahrung verloren. Sie ist zum Statussymbol und Dekorationsmittel degradiert worden.»

Zürcher Gewerkschaft für Kultur, Erziehung und Wissenschaft, in *Plädoyer – die Zeitung der Minderheiten* Nr.4, 1972

Réponses:

Par quel miracle l'art échapperait-il au circuit de la consommation? Ce serait étonnant qu'un pays qui produit principalement des armes, des antibiotiques, du lait en poudre et du beurre rance se mette aussi à sécréter de l'art critique.

Michel Thévoz

Le circuit de consommation est la piste du cirque universel. Clowns

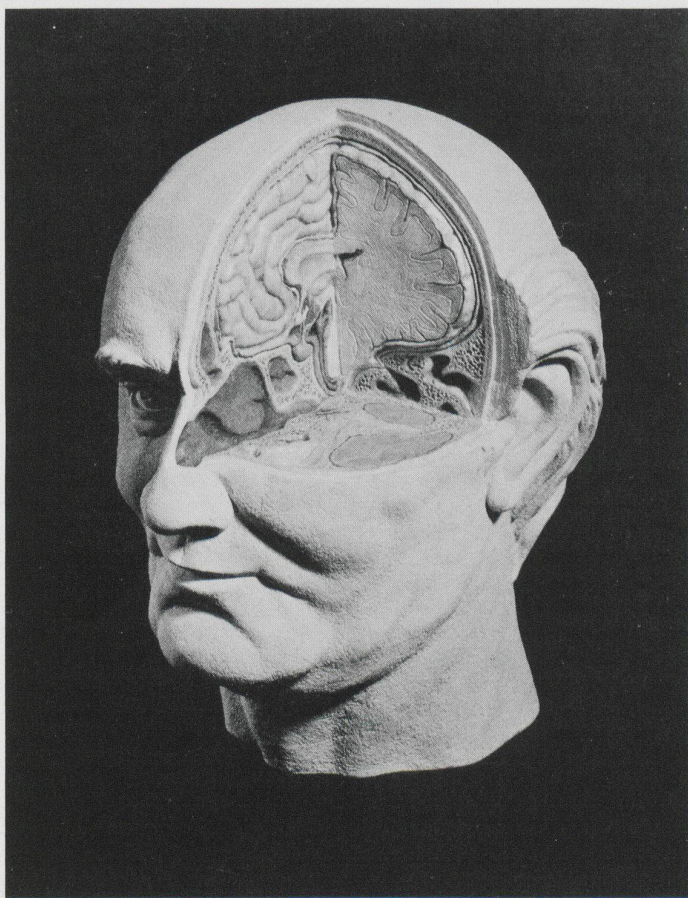
et trapézistes y rivalisent de virtuosité. Pourquoi se plaindre que la transcendance soit à la mesure d'un chapeau? René Berger

Nous retombons ici aussi dans le gauchisme à forme terroriste.

Il est clair que si les Arts primitifs à fonction magique n'étaient pas destinés à la consommation du particulier, les Arts de toutes civilisations évoluées ont été l'objet de transactions.

Le procès du commerce de





l'Art, avec toutes ses humaines incidences, débouche fatalement sur l'entretien de l'artiste par la collectivité, donc au dirigisme politique.

Ce dirigisme (larvé), par les scandaleuses attributions de Bourses Fédérales, ou l'achat de Beuys à Bâle, doit plaire à M. Kneubühler... *Paul Seylaz*

Dans le contexte essentiellement contradictoire qui caractérise l'évolution de notre société, il existe un phénomène capital qui est celui de l'information. De jour en jour, les «media» acquièrent une emprise toujours plus importante sur toutes les catégories sociales et procèdent à un nivellement des individus. En conséquence, l'art perd peu à peu son caractère ésotérique, il se désacralise.

Il semble difficile dès lors de réserver à une seule catégorie d'initiés, à une élite, le privilège de voir, de connaître, de comprendre. Les termes d'exposition, de présentation, font désormais partie d'un vocabulaire qui tend à l'universalité pour autant que les moyens de communication soient accessibles au plus grand nombre.

La diffusion des données d'art

s'effectue au même titre que la publicité relative à un produit de consommation. Si les termes employés diffèrent, le but recherché est identique: faire connaître, informer. Cette terminologie relève d'un patrimoine culturel qui se veut commun. Les grandes surfaces deviennent grands espaces. On y expose des œuvres dites d'avant-garde qui n'étaient jusqu'alors présentées que dans des lieux réservés à un cénacle d'initiés ou à de potentiels acheteurs.

Cette démythification de l'œuvre d'art lui confère un caractère profane qui l'apparente à ce produit de consommation qui est le symbole de notre société... Faut-il le regretter? Faut-il déplorer que l'artiste divulgue hors des lieux traditionnels des œuvres qui sont en réalité la projection d'un problème qui préoccupe chacun et qui souvent définit le devenir de notre civilisation?

Il se pourrait alors que notre société, disposant finalement d'informations esthétiques suffisamment étendues, éprouve le besoin de connaître, de voir, d'imaginer, ne serait-ce qu'un instant de prise de conscience ou d'interrogation, hors du contexte

misérable que nous offre l'évolution démentielle de l'actualité... A ce titre, l'art de consommation: pourquoi pas? *Mady Epstein*

Antworten:

In der modernen Industriegesellschaft jeder Couleur und nicht nur «im Kapitalismus» steht die Kunst in Gefahr, ihre ursprüngliche Funktion zu verlieren. Darum heisst über die Bedeutung eines Kunstwerkes urteilen jedesmal auch: feststellen, wie stark es der Vereinnahmung zur Bestätigung innergesellschaftlicher Zwecke Widerstand leistet, seine Autonomie (und damit auch seine «politische» Funktion) bewahrt.

Franz Meyer

Kunst, die heute entsteht und die den Anspruch avancierten Bewusstseins erfüllt, realisiert sich nicht in Form von Objekten, die sich in dem, was an ihnen sichtbar ist, erschöpfen. Die Möglichkeiten des rein visuellen Objektes, verstanden als formal überraschendes Gebilde, sind weitgehend ausgeschöpft. Erfindung in diesem Sinne ist Permutation des Bestehenden, schnell verbrauchtes Effektwerk, analog zur Überfülle der leicht beschaffbaren Konsumgüter. Kunst, die den Anspruch avancierten Bewusstseins erfüllt, sucht Modelle und Methoden zu geben, wie der einzelne sich in der Unüberschaubarkeit so zurechtzufinden vermag, dass er sein Denken und Handeln selber bestimmen kann.

Um jedes Missverständnis aus dem Weg zu räumen: Das ist keine didaktische Kunst, sondern eine Kunst, die bedingungslos von ihren eigenen Voraussetzungen ausgeht. Diese Bedingungslosigkeit setzt eine konsequente und reflektierte Haltung des Künstlers voraus; eines Künstlers, der sein Schaffen zugleich sehr persönlich und sehr distanziert und sich selbst exemplarisch versteht. *Theo Kneubühler*

Warum immer wieder dieser empörte Hinweis auf die «Kunst als Statussymbol und Dekorationsmittel»? Und warum eigentlich wird Status nur als Ausdruck von Karrierechance verstanden? Für Repräsentanz und Status hat Kunst in früheren Epochen oft gedient. Bei den Gestaltungen primitiver Völker spielen Status und Dekor ebenfalls wichtige und legitime Rollen.



Ist es überhaupt notwendig, dass sich Rezensenten so pharisäerhaft über die späteren Verwendungsarten der Kunst (kulturelle, schmückende, repräsentative etc.) aufregen? Den Kritiker hat doch vorerst die Qualität zu beschäftigen, und die läuft quer zu den Anwendungen.

Ähnlich snobistisch scheint mir die hier erwähnte und in Mode gekommene Anprangerung der «Konsumhaltung». Wie eigentlich weiss ein Kunstsoziologe, wer «passiv konsumiert» oder «kreativ» meditiert, wenn er im Museum oder zu Hause vor einem Bild steht? Die ruhige Unterhaltung mit einem Werk kann ein grösseres Engagement beinhalten als viele der gängigen Betriebsamkeiten, die oft mehr auf die Veranstalter als auf die Kunst hinführen. *Annemarie Monteil*

Der zweite Satz ist mir zu apodiktisch. Ich würde zwar nicht bestreiten, dass es «im Kapitalismus» (aber nicht nur dort!) einen Gebrauch vor allem «etablierter» Kunst gibt, der das Kunstwerk zum «Statussymbol und zum Dekorationsmittel degradiert», und ich würde auch nicht bestreiten, dass es «im Kapitalismus» Künstler gibt, die belanglosen Wandschmuck schaffen. (...) Ich glaube, Kneubühler erfasst die Situation der gegenwärtigen Kunst besser, weil er von ihrer Bedeutung für den schaffenden Künstler ausgeht. Zumindest im individuellen Bereich, für die Künstler selbst, bietet ihr Schaffen in vielen Fällen die vielleicht einzige Chance, die «Entfremdung» zu überwinden. Möglicherweise ist das der psychologische Grund für das sprunghafte Anwachsen der Zahl der Kunstschaffenden in den letzten Jahrzehnten.

Hans Jörg Heusser

3. L'art est un processus

Die Vorstellung von der Kunst als Prozess

«Ce qui importe: ne pas former un objet définitif, mais déclencher quelque chose qui continue, un processus d'émancipation – dans la conscience aussi bien que dans les matériaux.»

Georg Jappe dans *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967–1970*, Lucerne, 1972

«Aujourd'hui ce qui compte c'est la visualisation ou bien la signalisation de processus de réflexion dans lequel le contexte possède une priorité vis-à-vis de l'objet, ce qui implique un caractère fortement relatif de l'objet. La matérialisation d'une réflexion qui se situe au niveau du matériel et des processus déplace l'accent de l'objet vers les rapports qui existent entre eux, car le genre des investissements intellectuels en un fait matériel ou de processus pointe dans la direction de la conception et de l'idée.»

Jean-Christophe Ammann, *Visualisierte Denkprozesse*, catalogue, Lucerne, 1970

«Entscheidend: nicht etwas prägen, sondern etwas auslösen, das weitergeht, ein Emanzipationsgeschehen – sei es im Bewusstsein, sei es im Material.»

Georg Jappe in *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967–1970*, Luzern, 1972

«Heute geht es dagegen um die Visualisierung oder Absteckung von Denkprozessen, in denen der Kontext dem Objekt gegenüber Priorität hat, was eine starke Relativierung des Gegenstandes bewirkt. Die Materialisation eines in Material und Prozessen stattfindenden Denkens und Fühlens verschiebt den Akzent vom Objekt auf die Zusammenhänge, denn die Art der gedanklichen Investitionen in einen materialen oder prozessualen Sachverhalt verweist auf Konzeption und Idee.»

Jean-Christophe Ammann, *Visualisierte Denkprozesse*, Katalog, Luzern, 1970

Réponses:

L'art en tant que processus n'est que la figure, encore artisanale, de ce que l'automobile a si bien réussi avec la circulation, le dollar avec les pétrodollars, les eurodollars, les asiadollars. *René Berger*

L'art est un «processus» même si l'artiste a voulu former un objet définitif.

Il est normal que l'appauvrissement sémiologique de l'art mette en valeur les rapports struc-

turaux qui existaient déjà avant notre période dite de «réflexion».

Valentina Anker

M. Jappe se déclare donc le champion de l'indéterminé, qui est l'anti-art par définition. L'œuvre d'art élaborée est tout d'abord création contrôlée par la contrainte d'un style que s'impose l'artiste, qui s'impose au spectateur. Le «déclenchement de quelque chose qui continue» (n'importe quoi pouvant déclencher n'importe quoi) contient l'idée de

«l'émancipation» (sic) par la PARESSE de l'artiste et du spectateur.

Quant au charabia philosophique de M. Ammann, il va de même dans le sens du concept-œuvre d'art, comme si un concept, voire un thème, ou je ne sais quoi à l'état naissant, était une œuvre. *Paul Seylaz*

Oui, l'art doit être un processus – si cela s'oppose à «produit fini» – mais la convocation de termes aussi dangereux philosophiquement (décidément!) qu'«émancipation dans la conscience» ou «matérialisation d'une réflexion», «idée» etc. – obscurcit de nouveau le problème... Tous ces textes – d'Ammann ou Jappe – s'inscrivent dans une problématique idéaliste, quasi platonicienne.

Si l'art est un travail, une pratique, il/elle n'ont pas de fin, de clôture. D'autre part l'inclusion du spectateur dans le fonctionnement de l'œuvre d'art implique une dynamique ouverte et non un fonctionnement autonome, «sollipsisme» esthétique où tout est toujours déjà-là, donc sans effet, fonction ni force (la structure, ce qui reste quand toute force a déserté la forme, dit à peu près Derrida). *François Albera*

Andreas Baader a fait exploser l'ordinateur de l'OTAN qui programait les bombardements au Vietnam. Si je comprends bien, c'est exactement le type d'action artistique que préconisent Jappe et Ammann. *Michel Thévoz*

Antworten:

Dem einzelnen helfen, zu sich selbst zu gelangen, zu seinen eigenen, meist wenig beanspruchten schöpferischen Möglichkeiten, das ist der selbstverständliche «emanzipatorische» Auftrag der Kunst. Emanzipation ist ein Geschehen; um es auszulösen, muss das Kunstwerk jedoch nicht unbedingt prozessuale Struktur haben. Als Prozess-Kunst und Konzept-Kunst neu in Erscheinung trat, hat man allerdings oft vergessen, dass ein Kunstwerk nie bloss in einem Objekt bestand; immer gehörten die Zusammenhänge, gehörten Konzeption und Idee wesentlich dazu.

Franz Meyer

Ich frage mich, ob Kunst für den Künstler nicht immer primär ein

Kunsthalle Basel

7.-23. November 1969 durchgehend geöffnet 10-21 Uhr

**Für
Veränderungen
aller Art:**

P.F. Althaus, W. von Mutzenbecher
Samuel Buri
Gerber: Dialoge mit Geissler, Guggenheim, Hiltbrand,
Müsch, F. Richterich, Tovar, Zweidler
Jochen Gerz verbindet Menschen
Grossert, Camineras, Brunner, Peclar, Rodmer
Konrad Holter, Paul Suter
Marcel Schaffner, Alan Simon, Pi-Ho Autenheimer

Eintritt frei

5 Basler Ausstellungskatalog, 1969

geistiger Prozess und ein «Emanzipationsgeschehen» war. Der mangelnde Werkcharakter der «Konzept-Kunst» dagegen scheint mir neu. Er könnte als Widerstand des Künstlers gegen die Vermarktung und Fetischisierung seiner Werke verstanden werden. Ein Kunstwerk, das sich nicht mehr als Wertgegenstand verwenden lässt, erzwingt den geistigen Gebrauch. Während jedes materialisierte Werk den Aspekt des Besizens ins Spiel bringt und auf seine Konservierung als Wertgegenstand Anspruch erhebt, verweist das «Konzept» auf die eigene Erfahrung des «Rezipienten». Dieser soll sich selbst als «Konzeptkünstler» erleben und sein eigenes Leben als Verwirklichung von «Konzepten» erfahren. Die «Konzept-Kunst» entlarvt die Aura des Kunstwerks als Aura des Wertgegenstands und lehrt uns, konventionelle Kunstwerke auf ihre ursprüngliche Bedeutung als Konzeption und Idee hin zu betrachten.

Hans Jörg Heusser

Die heute beliebte Betonung des «Prozesses» sowohl von seiten der Künstler als der Kritiker erfasst eine faszinierende Möglichkeit des Aufzeigens von Gestalterischem, das aber auf die Dauer und mit fortschreitendem Fallenlassen der end-gültigen Materialisierung an die Grenzen des visuell Wahrnehmbaren und Nachvollziehbaren gelangt. Und bald, so meine ich, wird das Pendel zurückschlagen: Das Resultat muss den Prozess bestätigen – und nicht umgekehrt.

Annemarie Monteil

4. Ce qui compte en art c'est une sensibilité «authentique»

Die Vorstellung von der «genuinen» Sensibilität

«Le fait que la plupart des jeunes prennent leur distance par rapport à l'art de Hans Erni s'explique par le fait qu'ils possèdent une sensibilité beaucoup plus développée que les générations plus âgées, ils savent distinguer des sentiments authentiques de simples clichés sentimentaux.»

Theo Kneubühler, «Hans Erni – exakt gesehen» dans *Kunst-Bulletin* 10, 1972

«Dass die meisten jungen Menschen sich von Ern's Schaffen distanzieren, hat seine Ursache darin, dass sie eine weit sensiblere Gefühlswelt besitzen als die mittleren und älteren Generationen, sie wissen genuine Gefühle von reinen Gefühlsmustern zu unterscheiden.»

Theo Kneubühler, «Hans Erni – exakt gesehen» in *Kunst-Bulletin* 10, 1972



6 Hans Erni: Skizze des geplanten «Hans-Erni-Hauses», das dem Verkehrshaus der Schweiz (Luzern) angegliedert werden soll / esquisse de la «maison Hans Erni», en construction comme annexe au Musée des Transports (Lucerne)

Réponses:

Si prendre ses distances par rapport à l'art de Hans Erni signifie se photographier en travesti ou aligner des branches contre une cimaise, je ne crois pas que cela dénote un progrès de la sensibilité ou de l'authenticité, mais plutôt de l'académisme et de la prétention. L'équation de la jeunesse et

de la créativité est un mythe publicitaire.

Michel Thévoz

Je ne suis pas un admirateur inconditionnel de Hans Erni. Cependant l'usage qui est fait de ce nom pour affirmer gratuitement que les «jeunes» ont une sensibilité plus développée que leurs aînés est une affirmation de politique démagogique visant, comme

M. Ammann et ses amis, à la destruction de l'effort juvénile.

Paul Seylaz

La sensation, comme le sentiment qui en découle, n'est qu'un mouvement superficiel de la personnalité. En elle-même elle n'est que vent. Si beaucoup de jeunes semblent apprécier des produits basés sur des sensations et des intentions vagues, c'est parce que l'environnement culturel et social dans lequel ils se sont formés (ou ils ont été déformés) leur fait prendre ces sensations «en liberté» ou apparemment «différentes» pour des manifestations réelles de la liberté. Les critiques ont souvent la tendance à ne voir que ce qui correspond à leurs désirs momentanés, car parmi les jeunes il y a aussi, de plus en plus, une réelle redécouverte de la forme et du métier. Donner une fallacieuse idée de la liberté dans une «créativité» sans but, est une façon de faire oublier l'esclavage qui caractérise tout travail, le conditionnement qui domine la vie, dans notre société technologique.

Walter Schönenberger

Le bouc émissaire est une fonction. On peut lui donner autant de noms qu'on veut. Qui peut se vanter d'en avoir fini avec ses péchés de jeunesse? L'expiation est aussi un processus.

René Berger

Antworten:

In bezug auf Hans Erni ist für mich das Problem heute nicht mehr durch die Konfrontation «genuines Gefühl» und «Gefühlsmuster» diskutierbar, weil das vom Standpunkt und vom jeweiligen Massstab abhängig ist. Die Problematik Ern's ist, dass er seine eigene sozialistische Haltung verraten hat, indem er schlechte Bilder malt.

Was die Vorstellung der «genuinen Sensibilität» betrifft, so bin ich heute skeptischer als 1972; das waren vier Jahre nach 1968. Heute, zehn Jahre danach, ist eine ausgenüchertete Haltung wichtiger, was heisst: ruhiges, überlegtes Reflektieren für eine Sache, nämlich: dass Kunst Bedingungslosigkeit bedeutet, exemplarische Bedingungslosigkeit, für die es sowohl gegenüber den Künstlern als auch dem Publikum einzustehen gilt.

Was ich damals «genuines Gefühl» nannte, nenne ich heute

«konsequente Haltung». Der Unterschied zeigt, dass es weniger um (weltanschauliche) Wertzuschreibung geht, das ist eine Frage des Standpunktes, und mehr darum, dass der einzelne – ob er in jenem oder in diesem Lager steht – die Voraussetzungen seines Schaffens so reflektiert, dass er für seine Haltung bedingungslos einstehen kann.

Was heisst: Kunst ist immer noch und weiterhin der Wille zum Unmöglichen. *Theo Kneubühler*

Konformismus gibt es bei jung und alt und in jeder Generation wiederum in neuer Form, leider; die non-konformistische Tarnung hält jeweils nicht lange vor. Den Optimismus, dass die junge Generation von 1972 ganz allgemein «eine weit sensiblere Gefühlswelt» besitze, kann ich nicht teilen. Und Koeplins Beuys-Interpretation beurteile ich nicht anders als die Beschreibung einer Erfahrung, wie sie auch vor Giorgione, Cézanne oder Pollock hilfreich war, respektive ist.

Franz Meyer

Genuine Sensibilität? Es gab es immer und ist nicht typisch für unsere Zeit, dass eine junge Generation ihre genuine Gefühle gegen die zu Recht oder zu Unrecht als «Gefühlsmuster» bezeichneten Äusserungen ihrer Vorgänger manifestiert, manifestieren muss. Eine Gefahr unseres Kunstbetriebs liegt jedoch darin, dass Gefühlswelten, die noch des Wachsens und Reifens bedürfen, allzu früh vermarktet werden.

Annemarie Monteil

Eine «neue Sensibilität» gibt es eigentlich nicht, sondern nur eine neue Wertschätzung der Sensibilität in Opposition zu einer desensibilisierten Gesellschaft. Die sog. «Neue Sensibilität» stellt der Ideologie des technischen Fortschritts, die auf der einseitigen Ausbildung der Ratio beruht, das Beharren auf der psychischen und geistigen Entwicklung des Individuums entgegen. Diese Entwicklung wird durch die Ausschaltung aller gefühlsmässigen und instinktmässigen Komponenten der menschlichen Psyche blockiert: die «Neue Sensibilität» bemüht sich daher, die Hypostasierung der Vernunft rückgängig zu machen, um den Weg der Individuation freizulegen.

Hans Jörg Heusser

5. L'œuvre d'art trouve sa fin en elle-même

Die Vorstellung vom Kunstwerk, das nichts anderes will als sich selbst

«Le succès de Beuys est un succès d'interprétation. Le naturalisme sombre et sentimental, entièrement non communicatif, de Beuys, ne signifie au fond rien. Puisqu'il ne signifie rien, il reste ouvert à toutes les interprétations: chacun peut y trouver ou y mettre ce que bon lui semble.»

Margit Staber, «... einfach viele Dinge. Joseph Beuys im Kunstmuseum Basel», dans *Kunst Nachrichten*, 1970

«La signification se définit par une communauté. En face d'une objectivité sans signification l'homme reste isolé, dans le meilleur des cas enfermé dans une expérience mystique immédiate. Cette pratique de l'art est atavique, elle retombe dans le prérationalnel.»

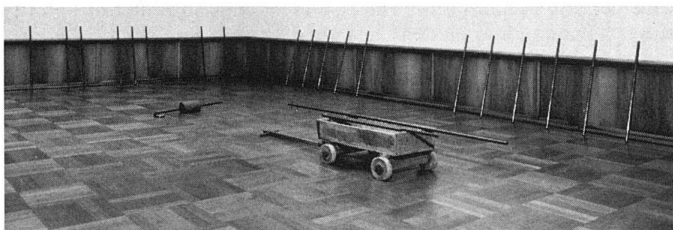
Hans Heinz Holz, «Die Berner Kunsthalle als Abfallplatz», dans *Kunst Nachrichten* 9, 1969

«Der Erfolg von Beuys ist ein Interpretationserfolg. Völlig unkommunikativ, bedeutet der gefühlsverdüsterte Naturalismus von Beuys eigentlich nichts. Weil er nichts bedeutet, steht er jeglicher Deutung offen: jedermann kann herauslesen und hineinlegen, was ihm passt.»

Margit Staber, «... einfach viele Dinge. Joseph Beuys im Kunstmuseum Basel», in *Kunst Nachrichten*, 1970

«Sinn ist gemeinsam. Dem sinnlosen Dingsein gegenüber bleibt der Mensch vereinzelt, allenfalls einem mystischen Erlebnis befangen, das unmittelbar ist. Diese Kunstübung ist atavistisch, sie fällt hinter die Vorgeschichte des Denkens zurück.»

Hans Heinz Holz, «Die Berner Kunsthalle als Abfallplatz», in *Kunst Nachrichten* 9, 1969

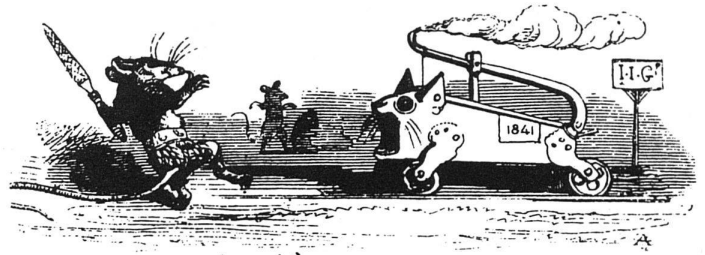


7 Joseph Beuys, «Feuerstätte» (1974). Kunstmuseum Basel.

Réponses:

L'insignifiance délibérée des œuvres de Beuys me paraît intéressante non pas parce qu'elle permettrait à n'importe quel

spectateur d'y projeter ce qu'il veut (ce serait créditer «n'importe quel spectateur» d'une imagination bien improbable), mais au contraire parce qu'elle pousse à la limite, jusqu'à son point critique (dans les deux sens du



terme: critiquer, mettre en crise), la perte des relations symboliques entre l'homme et ses objets, ou des hommes entre eux. C'est dans ce sens que l'œuvre d'art trouve sa fin (Ende) en elle-même.

Michel Thévoz

La nostalgie scolastique n'est pas un vain mot. Elle a ses héros (le chapeau feutre en guise d'auréole), et ses hérauts (critiques subtils issus tout droit de l'angélisme).

René Berger

Ces énoncés – avant tout celui de Margit Staber – ont d'abord une valeur *polémique*. Pour congédier les modes de compréhension de l'art qui rapportent systématiquement l'œuvre à une *vérité extérieure* («marxisme» vulgaire et «freudisme» vulgarisé) ou font de son *sens* un secret, une essence qu'elle contient au-delà des apparences (conception religieuse). Mais énoncés seulement *polémiques*, ils ouvrent tout aussitôt la voie aux illusions de l'interprétation: dire l'œuvre n'a sa fin qu'en elle-même aboutit à dire qu'elle est ouverte à n'importe quoi. C'est donc restaurer avec l'arbitraire le plus complet ce qui était combattu dans un premier temps! Or, redisons avec S. Sontag, «Against Interpretation»!

(...)

La reconnaissance d'une polysémie de l'œuvre – rapportée de surcroît aux bons soins des lecteurs-spectateurs – ne dit rien de la réalité de l'œuvre, elle ne fait que gloser sur l'un de ses effets. Si l'œuvre d'art travaille sur quelque chose pour produire autre chose, on a à établir la réalité de ce travail, la/les questions que pose l'œuvre. (...)

On voit bien l'ambiguïté des théories de Margit Staber, versant théorique des affirmations de Bill et de l'art concret: elles finissent, ces conceptions de l'art, par ressortir d'une prééminence de l'Idée léguée par l'Esthétique de Hegel, via Kandinsky peut-être bien (et quelques autres. Pas Klee, en tout cas!).

L'œuvre ne vient jamais seule, on pourrait partir de là. S'il s'agit ici de définir la tâche du critique, on dira qu'étudier l'œuvre doit se faire à partir de ses conditions de possibilité. L'étudier, l'expliquer, non: l'interpréter, la traduire, etc.

François Albera

Le texte de Mme Staber sur Beuys trouve exceptionnellement dans vos propositions mon accord total. N'importe qui, en effet, peut mettre n'importe quoi dans n'importe quel objet ou paysage naturel. C'est la proposition du non-élaboré prétendant remplacer l'œuvre d'Art qui est structure préméditée et imposée.

Quant au texte de M. Holz, qui, si je comprends bien, fait la part évidente d'une part de subjectivité et d'un brin d'irrationnel dans l'œuvre d'art, d'accord, pour autant que cela ne débouche pas sur l'inintelligible.

Paul Seylaz

Antworten:

Es könnte schmeicheln, mit einem vor acht Jahren verfassten Text immer wieder zitiert zu werden. Freilich ist es ärgerlich, die längere Auseinandersetzung über einen Künstler, über Beuys also, auf den stets gleichen, aus dem Zusammenhang gerissenen Satz verkürzt zu sehen. Der Beifall von der falschen Seite war einem damals ohnehin gewiss und wäre es wohl auch heute noch. Aber womit liess sich der Zorn von Fachleuten, strebend um das Verständnis der Avantgarde bemüht, erklären? Offensichtlich wurde am Beispiel Beuys ein empfindlicher Nerv getroffen, nämlich der der schleichenden Interpretationswut, wo Deutung fortzeugend Deutung hervorbringt und der zur Diskussion stehende Gegenstand – die *Kunst* – mehr und mehr dem Auge des Betrachters entschwindet. Solche geistigen Egotrips, das heisst die Spiegelung des Interpreten-Ich im Kunstwerk, haben das Kunstgespräch der siebziger Jahre stärker

bestimmt als sachliche Auseinandersetzung. Die Kunstproduktionen des Jahrzehnts, neue Mythologien, neue Innerlichkeiten, neue Archäologien, neue Naturerforschungen und die Meditationsplattform minimalistischer Leere, boten sich der Reise in den Wortzauber an. Beuys war dafür nur das ergiebigste Opfer. Andererseits konnte die am Kunstobjekt geübte subjektive Sprachgeste ins ebenso unkontrollierbare Gewand der Dialektik schlüpfen. Wenn wir den für die *werkarchi-these*-Umfrage zusammengetragenen Zitatenschatz anschauen, dann sind die Reizworte des Jahrzehnts alle da: Antizipation und Partizipation, Konsum und Emanzipation, Denkprozess und Integration, das Pauschalurteil über den kapitalistischen Kunstbetrieb nicht zu vergessen.

Niemand wird sich davon freisprechen wollen, dem Sog der schöpferischen-denkerischen Zeitmode nicht auf die eine oder andere Weise erlegen zu sein. Was bleibt von der Kunst der siebziger Jahre, nicht vom Reden und Schreiben über Kunst? Das ist die Frage, die uns bald einmal beschäftigen muss. Nüchtern, aber deshalb nicht weniger engagiert müssen wir wieder die Inhalte der Kunst suchen. Eine Zukunftsperspektive?

Margit Staber

Je mystischer, vieldeutiger oder zu «hinterfragender» ein Kunstwerk sich darbietet, desto bedeutungsvoller sei es – so meint man. Es ist aber die Crux des Interpreten, dass das abgeschlossene, nur mit seinen ureigensten Mitteln ohne Anleihen an andere Künste geschaffene Werk fast nicht in Worten deutbar ist, sich allem Literarischen entzieht. Soll es deshalb schlechter sein?

Annemarie Monteil

Die Vorstellung vom Kunstwerk, das nichts anderes will als sich selbst ist eine «fixe Idee» des «werkimmanenten Lagers» der



Kunst- und Literaturkritik. Natürlich stehen Kunstwerke, besonders wenn sie uns auch noch ikonographische Rätsel aufgeben (z.B. Surrealismus), «jeglicher Deutung» offen. Das muss aber noch lange nicht heissen, dass sie nichts bedeuten wollen, resp. dass der Künstler nichts gemeint hat, sondern beweist allenfalls, dass die menschliche Fähigkeit zur Projektion sehr gut entwickelt ist. Gerade weil man seinen eigenen Projektionen ihres unbewussten Charakters wegen nur schwer auf die Schliche kommt, ist es sehr viel bequemer, seine Projektionen als Interpretation auszugeben, als zu erforschen, was der Künstler gemeint haben könnte. (Schliesslich gehört der Zeitdruck zu den Produktionsbedingungen heutiger Kunstkritik!) Ich würde behaupten, dass es Kunstwerke ohne Bedeutung nicht gibt. Es dürfte doch heute klar geworden sein, dass Marcel Duchamp mit seinen «ready mades» etwas gemeint hat. Das «sinnlose Dingsein», von dem H.H. Holz spricht, scheint mit ein Kunstprodukt zu sein: es ist der Künstler, der uns den Eindruck der Sinnlosigkeit eines Dings vermittelt. Das surrealistische «Objekt» ist nicht an sich absurd, es ist zum Absurdum deklariert worden. In dieser Deklaration (durch den Künstler) liegt seine Bedeutung als Kunstwerk. Zu seinem Verständnis gälte es, die bewusste oder unbewusste Absicht des Künstlers zu ergründen. Hans Jörg Heusser

Der «Naturalismus» von Beuys und das «sinnlose Dingsein» der Minimal Art sind Fehlinterpretationen. Wie «kommunikativ» die Sprache von Beuys doch anscheinend ist, zeigt die Reaktion auch der Gegner: das «Nichts-Bedeutende» müsste sie ja kaltlassen. Gerade die Ausrichtung auf Kommunikation ist da für viele ja das Problem. Eine Grundschwierigkeit, die Adorno beschrieben hat, gilt allerdings auch für Beuys: «mit dem Ansteigen der Reflexion und durch ihre gesteigerte Kraft verdunkelt sich der Gehalt an sich». – Bei der Minimal Art wurde der Abbau des Semantischen als Reduktion auf blosses Dingsein missverstanden; in Wirklichkeit bezeichnet der Vorgang viel eher eine Verstärkung der instrumentalen Funktion der Form (die auch seit je zum Kunstwerk gehört).

Franz Meyer

6. L'art ne se laisse pas «intégrer»

Die Vorstellung vom Kunstwerk, das sich nicht «integrieren» lässt

«Cet art (l'auteur parle de l'art actuel) cherche en principe sa fin en lui-même. Des argumentations extérieures à l'art, comme elles sont indispensables dans le contexte de l'architecture et de ses usagers, détruiraient son intégrité (...). Déjà de par leur fonction, l'art et architecture sont des choses différentes, aujourd'hui plus que jamais. Pourquoi essayer de les mettre de nouveau (...) ensemble? San Marco – en tant que symbole d'un dénominateur idéologique et politique commun – n'est plus possible.»

Niklaus Oberholzer, «San Marco ist nicht mehr möglich», dans *Kunst-Bulletin* 5, 1978

«Diese Kunst (der Verfasser spricht von der heutigen Museums-Kunst, die Red.) will grundsätzlich nichts anderes als sich selbst. Kunstfremde Argumentationen, wie sie im Zusammenhang mit der Architektur und ihren Benutzern notwendig sind, würden ihre ganzheitlichen Ansprüche zerstören. (...) Kunst und Architektur sind, schon von ihrer Zweckbestimmung her, verschiedene Dinge, heute mehr als je. Warum versuchen, sie wieder (...) zusammenzubringen? San Marco – verstanden als Zeichen für den gemeinsamen weltanschaulich-politischen Nenner – ist nicht mehr möglich.»

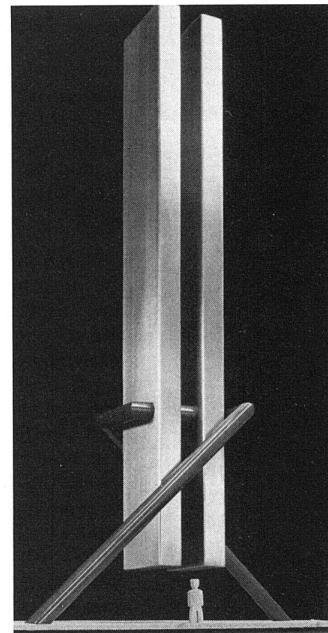
Niklaus Oberholzer, «San Marco ist nicht mehr möglich», in *Kunst-Bulletin* 5, 1978

Réponses:

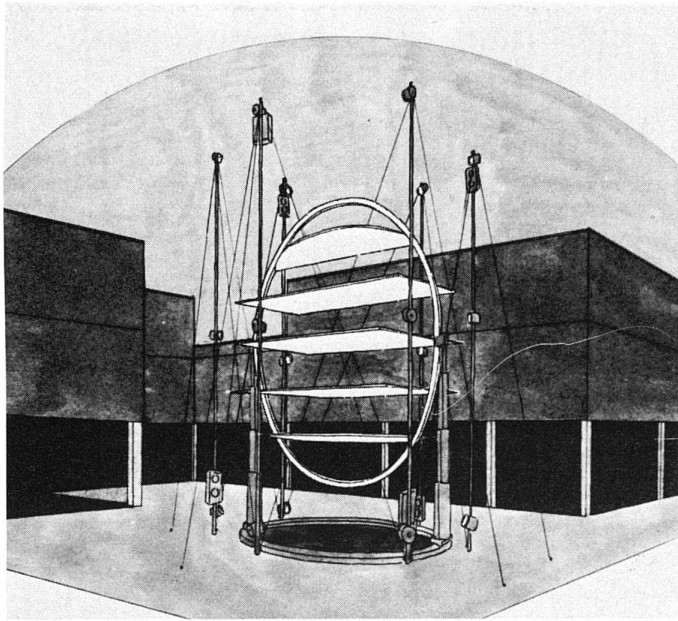
La fin en soi-même? Simple alibi. San Marco, c'est notre écran de télévision. A preuve que les pigeons s'entendent fort bien à tramer de leurs ailes le nom de Coca Cola. Et on douterait de l'intégration!... René Berger

Je ne comprends pas qu'on puisse considérer l'intégration de l'art dans l'architecture comme un problème. Depuis les fresques de Giotto jusqu'aux décorations murales de Hans Erni, l'architecture a toujours eu les décorations qu'elle méritait! Et réciproquement! Certes, dans l'état actuel de l'architecture en Suisse, la pire des choses qu'on puisse souhaiter à l'art, c'est de s'y intégrer! Mais justement, il suffit d'examiner les innombrables peintures, bas-reliefs, céramiques, mosaïques, etc. ...qui décorent nos bâtiments administratifs pour constater qu'ils sont parfaitement assortis à l'architecture fédérale!

Michel Thévoz



8 André Nallet: preisgekrönter Entwurf für die künstlerische Gestaltung der ETH-Lausanne, Ecublens (1978) / projet de sculpture pour l'EPF-Lausanne, Ecublens



9 Hans Peter Riklin: «Sonnenscheibe», preisgekrönter Entwurf für die künstlerische Gestaltung der ETH Zürich-Hönggerberg (1977) / projet de sculpture pour l'EPF-Zürich, Hönggerberg (1977).

Pourquoi l'«intégration» de l'art n'est-elle envisagée qu'en fonction de l'architecture (avec le modèle de San Marco)?

L'art «ayant sa fin en lui-même» (proposition combattue dans le § précédent: il n'a pas sa fin en lui-même mais sa nécessité) se double, c'est normal!, d'une conception de son *intégrité* qui veut sans doute en faire une: *totalité* (au sens de Hegel). Or, l'art actuel, si on admet sa complexité de déterminations matérielles et idéologiques, est de toute façon *intégré*: il n'est pas pur, *indépendant*. L'art ressortit d'une sorte d'*épistémé* – pour reprendre le terme de M. Foucault dans «Les Mots et les Choses», d'un complexe de savoirs (et de pratiques) – les travaux sérieux sur l'art l'établissent inlassablement (Panofsky, Francastel, Schefer, Schapiro, etc.) contre les illusions d'une «histoire des formes», ou des amateurs de grâce et de révélation. Il n'est donc pas très malin d'aller lui disputer je ne sais quelle «intégration», puisqu'elle le constitue!

Quant au rapport à l'architecture: on pourrait admettre qu'architecture signifie ici «lieu d'habitation, de circulation, de production, lieu social et qu'à ce titre l'art (peinture, sculpture) y ait sa place non comme supplément d'âme, décoration, «en-plus» (ce à quoi le condamne l'idéologie de l'art pur)» mais comme consti-

tuant. Polémiquant avec l'architecture au besoin, structurant certains espaces ou influant sur des ensembles de comportements sociaux (on peut citer comme exemples d'«intégration» structurante les travaux de Gérard Singer). L'affirmation de N. Oberholzer vient curieusement restaurer les «murs» entre disciplines artistiques et autres que Kandinsky voyait peut-être s'ébranler au début du siècle (cf. ses cours du Bauhaus, et l'exemple du cinéma russe entre autres)... Pour n'«intégrer» l'art qu'à l'espace architectural des galeries sans doute...

François Albera

Quand l'architecture était un «art», elle n'était pas séparée des autres arts: elle était significative. Aujourd'hui elle est avant tout une question économique et technique: une industrie. Son langage est quantitatif. L'art ne peut n'être qu'un «art sur l'art», se suffisant à lui-même. L'idée de la «pureté» de l'art est un produit du concept romantique (et idéaliste) de la liberté. C'est dans certaines zones marginales de l'art – par exemple dans l'«art brut» – qu'on retrouve encore le frémissement d'un rapport avec le mystère, donc une «fonction» (au sens plein) de l'art.

Walter Schönenberger

Un nouveau langage est né qu'il faut percevoir ou apprendre. Les

valeurs essentielles de l'éthique sont sans cesse remises en question. Il en va de même pour l'esthétique. L'artiste ne peut échapper à ce processus qui l'oblige à réviser constamment les mobiles de son «geste». Sa propre identité n'est plus irréfutable.

Dans ces conditions, la fonction de l'œuvre importe moins que le processus métaphysique qui l'a fait naître. Son insertion à un environnement déterminé (nature ou architecture) dépasse le cadre d'une manifestation individuelle intuitive ou raisonnée. Elle implique une *dépersonnalisation*, une *complicité*. De nombreuses réalisations contemporaines démontrent que l'artiste est parfaitement capable de franchir les limites de son univers et de s'intégrer au monde architectural.

Mady Epstein

Antworten:

San Marco ist ganz offensichtlich nicht mehr möglich, ausser in einem freien Nebeneinander von Architektur und Malerei/Plastik. Kunst in die Gesellschaft integrieren heisst ihr den Freiraum geben, den sie braucht: das gilt gleicherweise für Tinguelys Brunnen in Basel, für Carl Andrés Steine in Hartford oder Walter De Marias Erdloch in Kassel. In allen drei Beispielen grüsst Architektur bloss von weitem! Die Unmöglichkeit der früher so heiss erstrebten «Integration» von Architektur und Malerei/Plastik ergibt sich aus der latenten Gefährdung künstlerischer Autonomie (Punkt 3): nur im Rahmen eines ganzheitlichen Anspruchs kann das Kunstwerk jene Gegenwirklichkeit zur Geltung bringen, in der die schöpferischen Möglichkeiten zur Bewältigung, Veränderung oder Überwindung der bedrängenden Wirklichkeit angelegt sind.

Franz Meyer

Die Architektur hatte es immer schwerer als die «reine» Kunst, sich dem unmittelbaren Nutzen, der direkten Zweckerfüllung gegenüber zu behaupten. San Marco – wie überhaupt der Dom- und Kathedralenbau des Mittelalters – war eine Art «reine» Architektur, denn die Kosten-Nutzen-Relation (Minimalisierung der Kosten/Maximalisierung des Nutzens, resp. Profits), die das heutige Bauen derart einengt, war aus religiösen und staatspolitischen Gründen, zumindest teil-

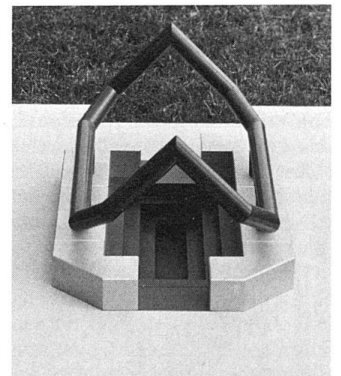
weise, ausser Kraft gesetzt. Wo es die Umstände erlauben, z.B. in Ronchamp, ist das bauliche Gesamtkunstwerk auch heute noch möglich. Wenn allerdings ein Bau primär dem Profitstreben dienen oder auch nur möglichst billig einen bestimmten Zweck versehen soll, gerät der «Bauschmuck» logischerweise zur Alibiübung, und die Kunstwerke (wenn es sich überhaupt um solche handelt und nicht nur um belanglose Dekoration) treten unfreiwillig in Widerspruch zum Bau, an dem sie sich befinden. In einem solchen Kontext kann ja Kunst gar nicht anders als nutzlos und überflüssig erscheinen.

Der architektonische Funktionalismus kann heute nicht mehr als Gegenargument gelten, zu sehr hat er sich in den letzten Jahrzehnten zu einer schöngestigen Verbrämung des Profitdenkens entwickelt. Das ist kein Votum gegen die Zweckmässigkeit architektonischer Gestaltung, wohl aber eine Stellungnahme gegen eine eindimensional auf den Profit ausgerichtete Definition der Bauzwecke.

Hans Jörg Heusser

Ein Architekt, mit dem ich über diesen Punkt ins Gespräch kam, sagte mir: «Also gut, wenn Kunst und Architektur so verschiedene Dinge sind, dann lasst uns in Ruhe mit prozentualen Kunstkrediten, mit Zuziehung von Künstlern bei der Planung und was dergleichen Mühsale mehr sind.»

Meinerseits würde ich viel eher das Verbindende oder Ergänzende zwischen Architektur und Kunst hervorheben, das es zweifellos gibt. Annemarie Montell



10 Florian Granwehr: Preisgekrönter Entwurf für die ETH-Lausanne, Ecublens (1978) / projet de sculpture pour l'EPF-Lausanne, Ecublens (1978).

P.S. zur Umfrage



11 «Le chemin de la souffrance de l'auteur.» Aus/de J.J. Grandville, *Petites misères de la vie humaine*.

Hans Christoph von Tavel

Kunst im uralten Sinne

Zum grossen Teil wirken die Sätze, die Sie ausgesucht haben, wie eine – die Autoren mögen entschuldigen! – unbeholfene Sprachgymnastik vor der Kunst. Das hat seinen Grund darin, dass sich die Texte mit noch nie Dagewesenem befassen, mit der vordersten Front der künstlerischen Entwicklung, die als unentwegter Vorstoss in unbekanntes Neuland verstanden wird. In den Sätzen, auf die zu reagieren Sie uns auffordern, ist «Avantgarde» mit «schöpferisch» gleichgesetzt. Was nicht schockartig künstlerisches Neuland sichtbar macht, ist weniger interessant.

Es waren glückliche Jahre, als man die Avantgarde der eigenen Zeit laufend erkannte (oder zu erkennen glaubte) und auch gleich publizieren konnte und «musealisierte». Damit hat sich die Avantgarde als kunstgeschichtliches Phänomen auch rasch und gründlich überlebt. Heute, 1978, ist es fast nicht mehr nachvollziehbar, welche Zukunftsgläubigkeit noch bis vor kurzem in den Kunsthallen herrschte. Wahrscheinlich entziehen sich heutige künstlerische Avantgarden der Erkenntnis durch die auf bestimmte, seit vielen Jahrzehnten eingespielte Verhaltensweisen «normaler» Avantgarden eingestellten Fachleute.

Man muss sich das ganze Gewicht der Kunst als eine der drei «Weltvisionen» neben Religion und Wissenschaft, deren die

Menschheit bisher fähig war, vor Augen halten, um das Spielerische und Transitorische jener Jahre der Euphorie richtig einzuschätzen. Man kann sich der Einsicht nicht verschliessen, dass heute die Wissenschaft die Kunst in einige wenige Reservate verdrängt hat und die absolute Herrschaft über unser geistiges Leben errungen hat. Die Rede von «immer neuen Ansätzen», von «Auslösen» von «etwas», von «Emanzipationsgeschehen» reicht nicht aus, um dem wissenschaftlichen Denken das künstlerische Verhalten als ebenbürtige oder sogar überlegene Lebenskraft entgegenzustellen.

Dass ein unartikulierter, aber sehr deutlich empfundener Hunger nach «so etwas wie Kunst» besteht, zeigt die heutige Nostalgiewelle. Man hat zwar in den Kunsthallen und Publikationen der 60er und frühen 70er Jahre einen Schock erlebt, sucht aber heute sein Heil lieber in der Vergangenheit als in der damals verheissenen Zukunft. Eine Beschreibung der Absurditäten der Nostalgiewelle erübrigt sich wohl in diesem Zusammenhang. So stehen wir Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Museumsleute heute nicht vor der Aufgabe, herauszufinden, welcher Luftzug allenfalls von einer Avantgarde herrühren könnte, sondern künstlerisches Handeln und Verhalten in seinem uralten Sinne den Menschen möglichst nahe zu bringen.

Florens Deuchler

Zur Bilanz der Sprache

Die von *werk•archithese* vorgelegten Textauszüge zur Bestimmung der aktuellen Kunstszene in der Schweiz sind, als sprachliche Dokumente genommen, vorerst weitgehend unverständlich. Nur der Fachmann dürfte nach wiederholter Lektüre und unter Beiziehung des vollen Wortlautes wenigstens der Spur nach ahnen, was sein Kollege eigentlich zu Papier bringen wollte. Der Laie – und er stellt in dieser Vermittlung ja das eigentliche Zielpublikum dar – wird, dies meine feste Überzeugung, in den meisten Fällen mit leeren Händen ausgehen. Er dürfte diese Prellerei aber kaum melden, um sich nicht eine vermeintliche Blösse zu geben.

Es wäre daher nicht reizlos, vor einer Bilanz der «Maximen» nach einer Bilanz der kunstkritischen Sprache zu fragen, in der diese Texte abgefasst sind. Das Problem steht hier nicht zur Debatte und könnte ohnehin nur von einem kompetenten Sprachanalytiker angepackt werden. Versuchsweise mag es bei folgenden Fragestellungen sein Bewenden haben.

Im Allgemeinen:

– Warum gefriert ausgerechnet die Kunstkritikersprache, die sich mit greifbaren und jederzeit nachzuprüfenden Objekten beschäftigt, zu einer verschlüsselten Sprache?

– Wie ist es zu erklären, dass diese Sprache undicht ist und sprachlichen Ungenauigkeiten Vorschub leistet?

– Aus welchen Gründen bedient sich der Kunstkritiker

(deutscher Zunge) einer statistisch leicht belegbaren Fülle von Fremdwörtern?

Im Besonderen:

– Welche Missverständnisse und Fehlschaltungen führen zu einem Satz wie «Im Kapitalismus hat die Kunst ihre ursprüngliche Funktion geistig-sinnlicher Erfahrung verloren»? (Ich wähle das Beispiel, weil sich kein Verfasser namentlich zu dieser Denkfaulheit bekennt.)

– Wie arbeiten die Mechanismen, die es zulassen, dass sich eine solche historisch höchst unscharfe Behauptung in ein «Plädoyer» einnistet?

– Wie kommt es, dass ein solcher Satz, 1972 geschrieben, 1978 noch den Rang einer «Maxime» beanspruchen kann?

Dem Kunsthistoriker – auch nicht immun gegen erwähnte Bazillen – fällt immerhin auf, dass in der «kunstkritischen» Literatur zu zeitgenössischen Phänomenen bisweilen ein wesentliches Hilfsmittel seiner bewährten Arbeitsmethode fehlt: die genaue Werkbeschreibung. Das behandelte Objekt wird sofort interpretiert und somit subjektiviert. Hier hat die sprachliche Umsetzung schon begonnen – aber eben nur tangential. Als Medium dient ein verschlüsselter Wortschatz, der, proportional zur jeweiligen Verantwortung gegenüber der Sprache, in akrobatischen Syntaxknäueln dargeboten wird; die Fusslandung ist dem Zufall anheimgestellt.

Heiny Widmer

Das Kunstwerk ordnet sich überall und nirgends ein

Wenn ich von der Behauptung absehe, dass sich «die meisten jungen Menschen von Ernis Schaffen distanzieren» ..., weil angeblich die jüngere – im Gegensatz zu der mittleren und älteren Generation – «genuine Gefühle» von reinen Gefühlsmustern zu unterscheiden wisse, kann ich mich mit allen anderen Zitaten einverstanden erklären. Sie kommen allerdings, alle zu-

sammen genommen, dem Phänomen Kunst näher, als dass sie es als einzelne tun könnten.

Jedes der von der Redaktion *werk•archithese* ausgewählten Zitate hat ja an sich einschränkende Wirkung: Kunst antizipiert nicht nur Freiheit, Kunst hatte und hat zu Recht auch eine Konsumfunktion und was heisst denn passiv konsumieren? Und was in aller Welt wurde von den Men-

schen nicht auch zum Statussymbol gemacht? Kunst ist nicht nur Prozess; die genuine Sensibilität stellt im Zeitalter eines grundsätzlich historisch geprägten Bewusstseins nur einen Teil unseres Geistes dar und ist überdies, mag sie so «genuin» wie nur etwas sein, so oder so geprägt von diesem Bewusstsein, durch dessen Filter sie so oder so steigen muss. Die Vorstellung vom Kunstwerk, das nichts anderes wolle als sich selbst, ist so falsch nicht. Die Vorstellung vom Kunstwerk, das sich nicht integrieren lässt, ist wirklich bloss eine Vorstellung, denn das grosse Kunstwerk lässt und liess sich hängen, stellen, legen, wo immer man wollte und will; es ordnet sich überall und nirgends ein, sondern es strahlt selber ordnende Wirkung aus.

Das Kunstwerk ist hochpolitisch, aber nicht parteipolitisch. Das Kunstwerk kann gar nicht elitär genug sein; die Methoden aber, dieses Kunstwerk zugänglich zu machen, können demokratisch genug gar nicht sein, selbst auf die Gefahr hin, dass es «sowieso nicht verstanden» wird, und selbst auf die Gefahr hin, dass andererseits ein Interpretationserfolg zu verzeichnen ist. Enfin: «Propheten links, Propheten rechts, das Weltkind in der Mitte.» Die einen möchten das Weltkind gern aus der Mitte heraus nach links stellen, die anderen zerren es nach rechts. Das Weltkind selber ist an seinem Standort nicht interessiert und ist wie alle

richtigen Weltkinder ein Kind des Himmels.

San Marco ist im Augenblick sowieso nicht möglich: wir müssten ja 800 Jahre lang Selbstdarstellungen von Ehrgeizlingen, Besessenen und echten Grossen, die sich selbst ein Denkmal setzen wollen, gestohlenen Kunstgut, Collagen von Beuteüberresten, neureiches Nachahmertum, Opfergaben reicher Witwen und eingezogene Vermögen Ermordeter, naive Aufschneiderei, hervorragendes handwerkliches und künstlerisches Können, Träume erfolgreicher Bankiers und Getreidehändler über uns ergehen lassen, und so betrachtet ist San Marco alle Tage wieder passiert: aber nicht am Schulhaus oder in der Kirche mit der «integrierten Plastik», die Jury und Baukommission von verschwindend kleinen Steuerabfällen angeschafft haben, sondern im Stadtbild von New York, auf dem Gelände der General Motors, in der Familiensiedlung der Ford, im Metropolitan Museum und in den Cloisters (die auch dazu gehören), im Louvre und im Beaubourg oder im Ruhrgebiet, wo Autobahntunnels, Brücken, Industrie-Wohnbauten, Industriellenvillen, Museen und Freudenhäuser mit den letzten Bäumen unter einer Dunstglocke in Symbiose leben. Und die Heiligen heissen natürlich nicht mehr Markus und werden auch nicht mehr von derselben Institution kanonisiert.

(...)

Dem Kampf gegen die unerbittliche Vermarktung ist Resignation gewichen. Vielleicht in dem Sinne, dass die ständige Flucht vor den Mechanismen des Kulturbetriebs als ebenso starke Abhängigkeit empfunden wird wie sein passives Akzeptieren. – Ich meine den Zwang, Unkonsumierbares, Unintegrierbares zu schaffen und trotzdem als erkannter Künstler überleben zu müssen.

Mancher der mir bekannten Insider bekennt sich heute zu einer «Kunst, die nicht für alle ist», sondern nur für die wenigen Menschen, die bereit sind, aktiv zu schauen, zuzuhören und nachzuempfinden. «Kunstgenuss ist privilegiert oder gar elitär.» Jedenfalls die Kunst, die nicht auf ideologische Bestätigung, sondern auf kreative Veränderung tendiert (also nach meinem Verständnis die Avantgarde), verlangt ein interessiertes, zu einer geistigen Investition bereit und vor allem auch engagiertes Publikum. Im Zusammenhang damit taucht auch wieder die Frage nach dem Zielpublikum der ... einer ... jeder Kunst auf und damit die Frage der Kommunikation unter jenen, die eine bestimmte Kunstsprache verstehen. (...) Ich beobachte jetzt häufiger den Verzicht auf die schon zur allgemeinen Konvention gewordenen Berufsinterpretationen und häufiger Versuche, mutig ganz persönliche Bild- und

Assoziationsvorräte zum Erlebnis mit einem Kunstwerk, zusätzlich zum historischen Verständnis, beizuziehen. Auch die theoretische Beschäftigung mit der Rezeption oder besser Perzeption oder der Lesbarkeit oder Verständlichkeit von Kunstwerken liegt in dieser Tendenz. Sie mag der Tendenz der «Neuen Sensibilität» gewisser Künstler entsprechen, die ihrerseits manchmal mit den Gestalten subjektiver Weltbilder und adäquater Zeichensysteme zusammentreffen, die an der documenta 5 (1972) als «Individuelle Mythologien» vorgestellt wurden.

Zum Schluss möchte ich noch von einer weiteren Bewegung sprechen, die hier einmündet: von der Kunst der Frauen. Ich meine damit nicht so sehr die militanten Strömungen, die ihre Ziele (Gleichberechtigung oder Machtausgleich) direkt anstuern, sondern eher jene, die ihren Ansatz vorher suchen, nämlich beim Aufbau eines Selbstverständnisses als Frau und Künstlerin und bei der Selbsterforschung, sogar bei der Erforschung einer «weiblichen Ästhetik». Ich verspreche mir von dieser Seite auch einen gewissen produktiven Druck auf die Kunst der Männer, die dadurch provoziert werden könnten, sich von den kulturpolitischen Machtstrukturen zu emanzipieren und ihrerseits auf Identitätssuche zu gehen.

Peter F. Althaus

Vom permanenten Versuch, sich zu befreien

Vor ca. acht Jahren fühlte ich mich noch einigermaßen fähig, einige Kriterien für Schweizer Eigenarten im Grossbereich «aktuelle internationale Kunst» zu finden. Heute nicht mehr. Der fast unüberschaubare Ausstellungs- und Informationsbetrieb hat darin die erwartete Wirkung gezeigt, die man je nach Standpunkt als langweilige nivellierung oder als ausgleichende Gerechtigkeit (unabhängige gemeinsame Basis) betrachten kann. An seine eigenen, u.a. auch regional bedingte Persönlichkeitswurzeln zu kommen, erscheint mir heute als Prozess, als Entwicklung, als Reife.

Avantgarde: für mich bedeutet das vor allem (wie es vielleicht in

den ersten Thesen gesagt wurde) den permanenten Versuch, sich zu befreien, zu emanzipieren von verschiedenen spezifischen Formen der Abhängigkeit, sei es vom Wirtschaftlichen, von den Ideologien, von Formsprachen, von der Tradition, vom bürgerlichen Kunst- oder gar Kulturbegriff oder vom offiziellen Kunstbetrieb. Immer mit dem Risiko des Sich-Isolierens. Der Begriff «die Freiheit antizipieren» scheint mir allerdings zu anspruchsvoll; es sind m.E. immer nur Teilfreiheiten, die sich die Künstler suchen und nehmen oder manchmal nur einbilden. Teilfreiheiten, die andere neue Abhängigkeiten erzeugen oder mit sich bringen.

Marie-Louise Lienhard

Vom dünnen Lack der Toleranz

Der Graben zwischen «Kunst» und «Kunst» ist heute breiter als je. Auf der einen Seite die kleine Minderheit, getraut ich mich es zu sagen: Elite, die als Kunst das Erfahren und Erfahrbarmachen neuer Welten erlebt; auf der anderen Seite jene vielen (die sich aus unzähligen Eliten auf anderen Gebieten zusammensetzen), für die Kunst Bestätigung anerzogener Vorstellungen ist (das geht vom Rilkegedicht für Herrn Furgler zum Poliakoff im Büro und zum Warhol in der Wohnlandschaft und so fort).

Ich meine, es schadet nicht, wenn wir aus unserem naiven Traum aufwachen, um, wenn auch etwas unvermittelt, den Boden wieder unter den Füßen zu spüren. Mancher Künstler und

mancher Theoretiker wurde in den vergangenen Jahren vom Furor Pädagogicus gepackt und brannte darauf, seine Mitmenschen auf den rechten Pfad der Kunst zu bringen (wobei man sich fragen kann, ob die grassierenden theoretischen Kunstrichtungen wie Konzept u.ä. die Folge oder die Ursache dieser Mentalität waren). Wie sinnlos es ist, den Hund zum Jagen zu tragen, will sagen, die Leute am Kragen zur Kunst zu schleppen, erkennen wir heute mit krasser Deutlichkeit. Ein bisschen Rezession, etwas weniger gut verdienende Leute, die bereit sind, Ausgefallenes zu kaufen, und schon scheuen sich Magistrate und Amtspersonen allenthalben nicht mehr, gesundes Volksempfinden anzurufen und

zum Beispiel Museumsleistungen vom Kaliber Luzerns öffentlich zu diffamieren.

Der dünne Lack von Toleranz ist gesprungen. Umso wichtiger ist deshalb (heute mehr denn je) ein starkes Selbstbewusstsein des Künstlers. Damit meine ich nicht läppische Überheblichkeit, sondern ein Wissen um die Bedingtheit der eigenen schöpferischen Situation, ein Bewusstsein, das sich ohne Illusionen und ohne Missionswut, aber mit zäher Kraft den so dringend benötigten geistigen Freiraum schafft.

Dabei müssen einige Vorurteile über Bord: zum Beispiel jenes, das da meint, es sei eine Errungenschaft unserer Gesellschaftsform, dass Kunst als Sta-

tussymbol missbraucht werde; auch ist vorderhand noch unbewiesen, dass der Besitz einer «sensiblen Gefühlswelt» das Privileg einer bestimmten Generation ist.

Vieles aber an Erfahrungen und Erkenntnissen aus der vergangenen hochgestimmten Zeit ist es wert, sorgsam gehütet zu werden. Zum Beispiel, «dass Kunst nicht etwa eine die Vorstellung von Kunst bestätigende Funktion erfüllt». Die Erfahrung auch, dass die künstlerische Produktion, bei aller Ausweitung, die sie zum Glück erfahren hat, am besten aufgehoben ist beim sensiblen und verstandeshellen Künstlerindividuum.

tung heutiger Kunst ist die Frage nach der Kunst generell und das ist wiederum die Frage nach dem Künstler, weil Kunst niemals von der konkreten Existenz des Urhebers zu trennen ist. Da muss nun wohl auch die Rede sein von der «inzwischen etwas abgeklungenen Euphorie». Wenn es sie je gab und wenn es dabei darum ging, die Kunst der «Masse» zuzuführen, also den vielzitierten Graben zwischen Kunst und Publikum zu überbrücken, dann waren ihre Voraussetzungen falsch: Kunst, die diesen Namen verdient, ist als durchaus existenzielle und also kompromisslose Mitteilung immer elitär. Was kann den Kunst heute sein? (Der Künstler hat auch heute verschiedene Aufgaben zu lösen wie Design, Gestaltung des öffentlichen Raumes, Information, Unterhaltung usw., ich weiss, und viele tun dies alles auch ...) Ich verstehe Kunst nun einmal als ein Reagieren des Künstlers mit seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln – Farbe, Form, Aktionen usw. – auf eine konkrete Situation, in der er sich befindet, als ein Reagieren aufgrund einer bestimmten künstlerischen Haltung und aufgrund eines sich selbst erkämpften Freiraumes. Das politisch Relevante an dieser Kunst –

davon war in der von Ihnen angesprochenen Zeitspanne auch oft die Rede – ist nicht die direkte «aktuelle» oder «tagespolitische» Thematik, die ja beim Künstler nicht unbedingt gut aufgehoben ist, sondern eher der folgende Umstand: Sie signalisiert, dass all die durchstrukturierten, durchgeplanten politischen Bemühungen unserer Verwaltungsapparate dem letztlich nicht genügen können, was Leben ausmacht. (In diesem Sinne wären für mich – selbstverständlich neben anderen – Künstler Kounellis, Pieter Mol, Penone, Beuys an der d 5, an der d 6 und an der Biennale 1976.) Da ist für «Euphorie» selbstverständlich kein Platz und Sätze wie jene der Zürcher Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft (Zitat Nummer 2) verlieren jeden Sinn. Solche Kunst stellt Ansprüche. Sie «schenkt» dem Betrachter etwas, was ihn fordert, so fordert, wie der Künstler sich selber fordert. Darin liegt schliesslich auch das Befriedigende und damit das Vergnügen am Umgang mit der Kunst: in ihrer Verbindlichkeit. Wenn man konsequent weiterdenken will: Begegnet man der Kunst nicht mit solchem Engagement, so wird man dem Künstler als Menschen nicht gerecht ...

Tina Grütter

Etwas mehr Ernsthaftigkeit...

Wichtige Kunstströmungen und Einzelwerke von Künstlern zeichnen sich sicher dadurch aus, dass sie Inhaltliches mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten verbinden, die durch die Zeit, in der ein Künstler lebt, geprägt sein müssen.

Was nun die Kunstszene der letzten Jahre geprägt hat, ist ein geradezu verzweifertes Rennen nach Novität, vom Künstler realisiert, von Kunsthandel und Kunstkritikern gefordert und gefördert. Dieser Verschleiss im künstlerischen Ausdrucksangebot hängt letztlich zusammen mit dem Wesen unserer Konsumgesellschaft, in welcher ein Produkt sich vom andern nur abheben kann, indem es «neu» und «anders» ist. (...)

Ich meine, gerade wir Kunstinterpreten hätten eine wichtige Funktion darin, nicht immer weiter nach Novitäten zu rennen, sondern wieder einmal nach Kunst. Darunter muss nicht allein Qualität verstanden werden, sondern ein Wert, den ich mit dem

Begriff «Utopie» verbinden möchte: Utopie als ein auf den Menschen gerichteter Entwurf, ein Wegweiser, eine Möglichkeit, nicht im Chaos oder in der Anpassung untergehen zu müssen. Es ginge darum, sowohl für Künstler wie für die Interpreten, mit Kunst wieder etwas Verbindlicheres vermitteln zu wollen – mit allen Ansprüchen, die dies stellt.

Wenn ich mich mit dem Werk eines Brueghel beschäftige und dann umschalte zur Kunst der Gegenwart, so überkommt mich oft eine Wut über die Dürftigkeit, die hier geboten wird und aus der wir noch Honig herauszusaugen suchen. Nicht, dass ich für eine Generation von Brueghels plädiere. Etwas mehr Ernsthaftigkeit sowohl Inhaltlichem wie Gestalterischem gegenüber würde aber unserer Sache, nämlich der Kunst, mehr nützen. Wir würden sie dann vor dem Publikum, um das doch letztlich alle buhlen, etwas glaubwürdiger vertreten können.

Adolf Max Vogt

Das Gaul-Maul-Syndrom und der Elfenbeinturm

Da ich schon manches Jahr weiter in der Architekturgeschichte und Architekturkritik engagiert bin, kann ich lediglich über den Zaun sprechen. Zwei Tendenzen oder Merkmale fallen mir auf, die speziell den Deutschschweizer Kunstbetrieb zu kennzeichnen scheinen:

In der Schweiz werden Ausstellungen gründlich und kenntnisreich besprochen. (...) In krasssem Gegensatz zur Aufmerksamkeit für Ausstellungen steht die Aufmerksamkeit für Sammlungen (Ankäufe der Museen). Sie ist gleich Null. Mit der Ausnahme von Basel, allerdings. Denn Basel ist die einzige Stadt dieses Staates, die eine breite und lebendige Museumsbewusstheit hat und sich über Ankäufe oder Geschenke (Picasso) nachhaltig ereifern kann.

Weshalb vernachlässigt die

Schweizer Kunstkritik die langfristigen Veränderungen (Museum) so sehr, und weshalb stürzt sie sich derart ausschliesslich auf die kurzfristigen Veränderungen (Ausstellung von 4 bis 8 Wochen Dauer)? Sicher zunächst deshalb, weil in der Ausstellung mehr News zu stecken scheinen – obwohl ein einziges neues Bild in der Sammlung langfristig weit mehr Wirkung haben kann. Doch da gibt es in der Schweiz zudem ein ehernes Gesetz: einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul. Der Schweizer Kunstkritiker kennt gegenüber der Stiftung, dem Geschenk nur eine Haltung: Verneigung, Kotau. Er wagt nicht, über die Wahl, über die Qualität der Wahl offen und frei zu rasonnieren – Geschenk ist Geschenk, Geld ist Geld (Beispiel: die Chagall-Fenster, anonymes Geschenk aus Rotarier-

Niklaus Oberholzer

Dem Künstler als Menschen gerecht werden

Sie schreiben in Ihrem Brief: «Wir versprechen uns von dieser Umfrage eine Art kritische Bilanz der inzwischen etwas abgeklungenen Euphorie. Und, mögli-

cherweise, neue Perspektiven für die Gewichtung und Vermittlung heutiger Kunst.»

(...)

Die Frage nach der Gewich-

kreisen an die Fraumünsterkirche Zürich).

Mit anderen Worten, in Amerika gilt das ungeschriebene Gesetz, dass reiche Familien und florierende Firmen Vergabungen zu machen haben, sei es an die Kirche, das Spital, die Schule oder an das Museum. Obschon heute über 200 Schweizer Unternehmer 71 000 Arbeitnehmer in ihren Tochtergesellschaften in den USA beschäftigen und obwohl die Schweiz mit 2,3 Mrd. Dollar Buchwert (Ende 1976) der viertgrösste ausländische Direktinvestor in den USA ist (hinter Kanada, Holland und Grossbritannien), wird hier das Geheimnis der amerikanischen Kulturentfaltung, das so einfach zu erklären ist, noch nicht einmal diskutiert. Von Kunstkritikern sowenig wie von Geschäftsleuten. (...)

Eine zentrale Frage der Kunstvermittlung zielt darauf, wie weit das «rein» Künstlerische für sich selbst erörtert werden kann, wie weit materielle, finanzielle Zusammenhänge ausgeschlossen oder einbezogen werden müssen. Selbstverständlich gibt es kein Kunstwerk ohne einen gehörigen Freiraum, der nur die auf der Leinwand oder auf dem Sockel vorhandene Sache selbst betrifft. Aber dieser Freiraum ist kleiner, als viele es wollen. Die Verflechtung des Künstlerischen mit Auf-

trag (oder Nichtauftrag), mit Arbeitsprozess und Preisgestaltung wird in der Architektur viel deutlicher gesehen und viel leichter eingestanden als in den Schwestergebieten. Würde man in der Architektur diese Zusammenhänge ausklammern, ergäbe sich eine blutarme oder horizontlose, oft geradezu eine verzerrte Kritik. Der Kunstkritiker sollte sich vom Baukritiker ermuntern lassen zu häufigerem Einbezug der banalen Voraussetzungen, der banalen Abhängigkeiten.

Da die Schweiz seit einigen Jahren vor der Frage steht, ob ihr «Werkplatz» und ihr «Finanzplatz» eigentlich noch zureichend verbunden seien oder aber auf zwei gänzlich verschiedenen Ebenen rangieren, lässt sich eine steigende Scheu beobachten, die heiklen Auswirkungen dieser Frage auf die hiesige Kunstszene überhaupt anzusprechen. Die Folge ist eine erneute Zuwendung zur «verinnerlichten», idealisch oder idealistisch gestimmten Kunstkritik. Der Unterton heisst dann «Lass, o Welt ...» und öffnet erneut die Tür zu verlassen geglaubten Elfenbeintürmen. Gerade das indessen: unkritische Kunstkritik, kann sich ein Kleinstaat, in dem der Geistesaus-tausch so rasch gefährdet ist, nicht leisten.

Dominik Keller

Kunst muss etwas auslösen

Kunstdogmen oder -manifeste stehen heute weniger im Vordergrund (Punkt 2). Die Erkenntnis scheint sich durchgesetzt zu haben, dass der Komplexität künstlerischen Schaffens mit ausschliesslichen Aussagen nicht gerecht zu werden ist.

Der Wert künstlerischer Produktion heute ist meines Erachtens nicht an Lehrsätzen, was Kunst zu sein hat und was nicht, zu messen, sondern am Grad der Authentizität, mit der sie die subjektive «Lebenshaltung» ihres Schöpfers wiedergibt. Genuines

Bild (Punkt 4) einer individuellen Lebensbewältigung wird sie, da für Dritte lesbar, auch gesellschaftlich relevant. Betroffenheit bewirkt Partizipation.

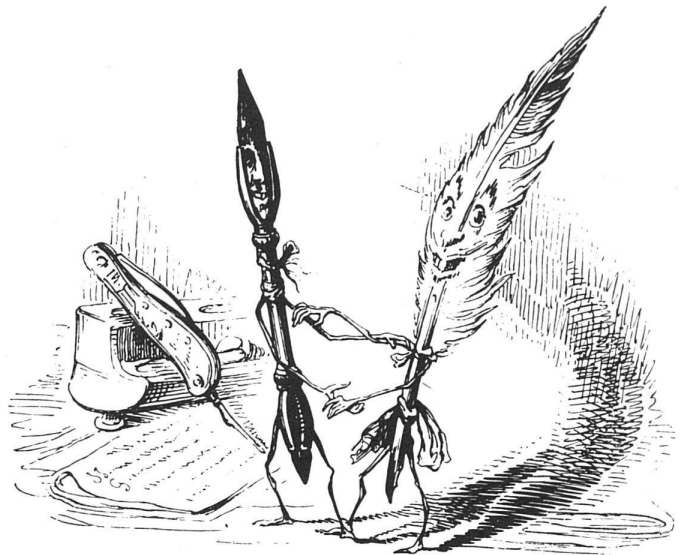
Deshalb ist (Punkt 3) Charakteristikum für mich relevanter Kunst heute, was Jappe mit «nicht etwas prägen, sondern etwas auslösen», umschreibt. Ammanns Aussage halte ich für grundsätzlich, möchte aber «Visualisierung und Absteckung von Denkprozessen» in Visualisierung von Lebensprozessen erweitert wissen.

Ida Niggli

«Die Leiden der jungen Wörter»

Ich glaube immer noch daran, dass die Sprache ein Verständigungsmittel ist. Wenn sich jedoch die sogenannten «Fachleute» für ihre «Thesen» einer wirklichen

Sprache bedienen würden, dann könnte ein Leser am Ende noch merken, dass sie nichts zu sagen haben ...



12 «Je suis heureux de vous voir enfin d'accord, dit alors le canif, embrassez-vous, chère plume, cher crayon.» Aus/de J.J. Grandville, *Un autre monde*.

François Albera, critique d'art à la *Voix Ouvrière*; collaborateur à *France Nouvelle* (Paris), *Dialectiques* (Paris), *Cahiers du Cinéma* (Paris). A publié notamment sur Eisenstein.

Peter F. Althaus, Redaktor *KunstNachrichten*, Dozent für Kulturgeschichte und Sozialpsychologie an der Ingenieurschule Muttenz, u.a.

Valentina Anker, collaboratrice occasionnelle avec *Art International*, *Werk*, *La Nuova Rivista Europea*. Auteur d'une dissertation sur Max Bill (sous presse).

René Berger, directeur-conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lausanne; professeur associé à l'Université de Lausanne; président d'honneur de AICA (Association Internationale des Critiques d'Art); auteur de *Art et communication* (Paris 1972), *La télé-fission, alerte à la Télévision* (Paris 1976).

Prof. Florens Deuchler, Ordinarius für mittelalterliche Kunstgeschichte an der Universität Genf; freier Mitarbeiter von *NZZ*, *Kunstchronik*, *du*, u.a. Aufsätze über Picasso, Oscar Wiggli, Bruno Müller, u.a.

Mady Epstein, critique d'art et peintre, correspondant de *Impact* (Genève), auteur de plusieurs catalogues pour le Musée d'Art et d'Histoire (Genève).

Tina Grüter, lic. phil., Zentralsekretärin GSMBA; Redaktion *Schweizer Kunst*; Mitarbeit bei *KunstNachrichten* sowie verschiedene Katalogtexte, u.a. *Beginn des Tachismus in der Schweiz* (Kunsthau Zürich, 1978).

Hans-Jörg Heusser, lic. phil., Leiter des Dokumentationszentrums für die zeitgenössische Schweizer Kunst im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Aufsätze über Surrealismus in der Schweiz, insbesondere über Max von Moos.

Dominik Keller, Redaktor des *du* (seit 1975); zahlreiche Aufsätze, insbesondere über Christo und Tinguely.

Theo Kneubühler, Kunstkritiker und Schriftsteller; Mitarbeiter verschiedener Kunstzeitschriften und Tageszeitungen sowie beim Radio.

Dr. Marie-Louise Lienhard, freischaffende Kunsthistorikerin, Mitglied der Eidg. Kunstkommission.

Rainer Michael Mason, conservateur au Cabinet des Estampes, Genève; collaborateur de *La Revue des Belles-Lettres*, du *Journal de Genève*, etc. Catalogues sur Jean Tinguely, G. Asre, etc.

Dr. Franz Meyer, Direktor des Kunstmuseums Basel. Monographien über Chagall und Alberto Giacometti.

Annemarie Monteil, Kunstkritikerin, Mitarbeiterin der *Basler Zeitung*, *Weltwoche*, u.a. Monographien über *Solothurner Maler aus Solothurner Privatbesitz* und *Basler Museen*.

Dr. Niklaus Oberholzer, Redaktor beim *Vaterland*, Luzern (Ressort Kultur).

Dr. Walter Schoenberger, enseignant de l'histoire de l'art à l'Ecole d'Arts Appliquées, Lugano; rédacteur et collaborateur à la *Radio Monte Ceneri*; collaboration à de nombreux catalogues d'art suisse.

Paul Seylaz, conservateur du Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds. Collaborateur de *L'Impartial*; nombreux catalogues d'exposition sur l'art régional, l'art moderne international et la problématique abstraction-figuration.

Margit Staber, Ausstellungsleiterin am Kunstgewerbemuseum Zürich; Mitarbeiterin von *werk* • *archithese*, *Weltwoche*, *KunstNachrichten*, u.a. Monographie über *Fritz Glarner* (1976); zahlreiche Aufsätze über konkrete Kunst.

Dr. Michel Thévoz, conservateur de la collection de l'Art Brut, Lausanne; collaborateur du *Monde*; monographies sur *Louis Soutter* (1974 et 1976), *L'Art Brut* (1975), *Le Langage de la rupture* (1978) *Prof. Dr. Adolf Max Vogt*, langjähriger Kunstredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung*. Heute Prof. ETH-Z.

Ida Niggli, Jahrgang 1921. Verlagslektorin, Übersetzerin, Publizistin, Kunsthändlerin. Publikationen: «*Naive Kunst gestern und heute*», «*Appenzeller Bauernmaleret*», Bücher im Appenzeller Dialekt u.a.

Dr. Hans Christoph von Tavel, Vizedirektor des Schweiz. Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich. Zahlreiche Publikationen über Schweizer Kunst von Niklaus Manuel bis zur Gegenwart.