

Zeitschrift: Aarauer Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürgergemeinde Aarau
Band: 56 (1982)

Artikel: "Outside" und "Avantgarde" : Bilder zweier Ausstellungen im Kunsthaus Aarau
Autor: Ghisler, Ruth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-558913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

«*Outside*» und «*Avantgarde*»

Bilder zweier Ausstellungen im Kunsthaus Aarau

Museen sind heute nicht mehr museal. Grosstädte Museen gehören neben Radio und Fernsehen zu den mächtigsten Massenmedien. Aber auch kleinere Institute haben sich veränderten kulturellen Ansprüchen weit besser angepasst als etwa die Theater. Jedenfalls lohnt es sich, einmal in die Arbeitsweise des Kunsthauses Aarau Einblick zu nehmen. Zwei Veranstaltungen des letzten Jahres geben dazu gute Gelegenheit, nämlich «*Outside*» und «*Künstlergruppen in der Schweiz 1910 – 1936*», die eine Ausstellung vom Februar, die andere vom Mai 1981. Sie gehören thematisch zusammen. Einzelgängertum und Gruppenbildung in der Schweizerkunst des 20. Jahrhunderts wurden auf ihre stilbildende Wirkung hin befragt. Beide Male arbeiteten Museumsleute und Wissenschaftler aus der ganzen Schweiz zusammen, beide Male ging die Anregung zu dem entsprechenden Projekt vom Kunsthaus Aarau aus.

Da ist also «*Outside*». Mit dem Namen des Outsiders wird herkömmlicherweise der Nichtfachmann bedacht, der Uneingeweihte, oder auch der Nichtprominente. Weil er die geltenden Regeln nicht kennt, kann er sie auch nicht befolgen. Das ist seine Benachteiligung, aber unter Umständen auch seine Chance. Deshalb ist der Aussenseiter seit jeher eine populäre Figur gewesen. Ein Buster Keaton, ein Chaplin boten zu Zeiten des Stummfilms aller Welt dafür die klassischen Beispiele.

Der Aussenseiter gehört zur modernen Gesellschaft, obwohl er nicht wie alle andern ist, oder gerade, weil er es nicht ist. Mit seiner Existenz widerspricht er dem Gleichheitsdenken unserer Zeit, und darum hat er auch ihre Sympathie, so hart man ihn behandeln mag.

So ist es nicht von ungefähr, wenn ein neues Kunstbuch sich mit dem Künstler als Aussenseiter befasst. (*Outside*. ABC-Verlag Zürich 1980. 150 Seiten. Gute Farbproduktionen.)

Ein Kunstkritiker und zwei Museumsleute, Fritz Billeter vom Tagesanzeiger Zürich, Michel Thévoz von der Collection de l'Art Brut in Lausanne und Heiny Widmer vom Kunsthaus Aarau, haben zusammen mit dem Verleger Konrad Baumann das Buch herausgebracht.

Billeter interessiert die Wechselwirkung zwischen sozialer Situation und seelischer Konstitution beim Aussenseiter. Offen lässt er die Frage, warum dieser gerade bildnerisch tätig wird und nicht anders.

Wie eng der Zusammenhang zwischen einem Leben im Abseits und einer bestimmten Form künstlerischer Hervorbringung tatsächlich ist, erfährt man von *Thévoz*. Die vom Outsider gesuchte oder über ihn von aussen verhängte Isolierung, der Gebrauch behelfsmässiger Materialien und ihre Zweckentfremdung, die eigenständige Entwicklung unkonventioneller bildnerischer Praktiken, die Konstruktion von weltumfassenden Denksystemen, all das ist nicht voneinander zu trennen.

Nach *Widmer* nimmt das künstlerische Outsidertum in der Schweiz besonders bestürzende Formen an. Seine Aufmerksamkeit gilt nicht nur der Lebensatmosphäre eines Künstlers, für die er ein besonderes Flair hat. Ebenso genau nimmt er die Reaktionen der schweizerischen Umwelt wahr. Das Buch «Outside» ist aus der gleichnamigen Ausstellung des Kunsthhauses Aarau herausgewachsen, wo 1976 Ballmer, Steffen, Trudel und Weigner zu sehen waren. Es ist wohl das Verdienst von Fritz Billeter, diese Konzeption aufgegriffen zu haben. Sie wurde auf einen Kreis von insgesamt achtzehn Künstlern ausgedehnt. Von der unheimlichen Verwandtschaft im Schaffen dieser Künstler gibt aber erst ein Rundgang durch die diesjährige neue Ausstellung einen Begriff, welcher das Buch jetzt als Katalog dient.

Outside I ist die Bezeichnung für die Einzelausstellung Alois Wey. Outside II vereint die achtzehn Künstler des Buches mit Proben ihrer Werke zu einem erstaunlichen Ensemble. Man begegnet Walter Kurt Wiemken, Anneliese von Matt, Friedrich Kuhn, Hanns Robert Welti, die längst keine Unbekannten mehr sind, aber auch dem realistischen Maler Eugen Jordi, einer Entdeckung des Kunstkritikers Peter Killer. Dann sind fünf Künstler aus dem Musée de l'Art Brut Lausanne zu nennen, darunter der schon fast legendäre Louis Soutter, und die in der deutschen Schweiz noch fast unbekanntesten Philippe Visson und Bertram. Dazu kommen die Künstler, die in Aarau zum ersten Mal ausgestellt worden waren, Emma Kunz, Walter Arnold Steffen, Johann Robert Schürch, und die vergessenen Hans Trudel und Karl Ballmer.

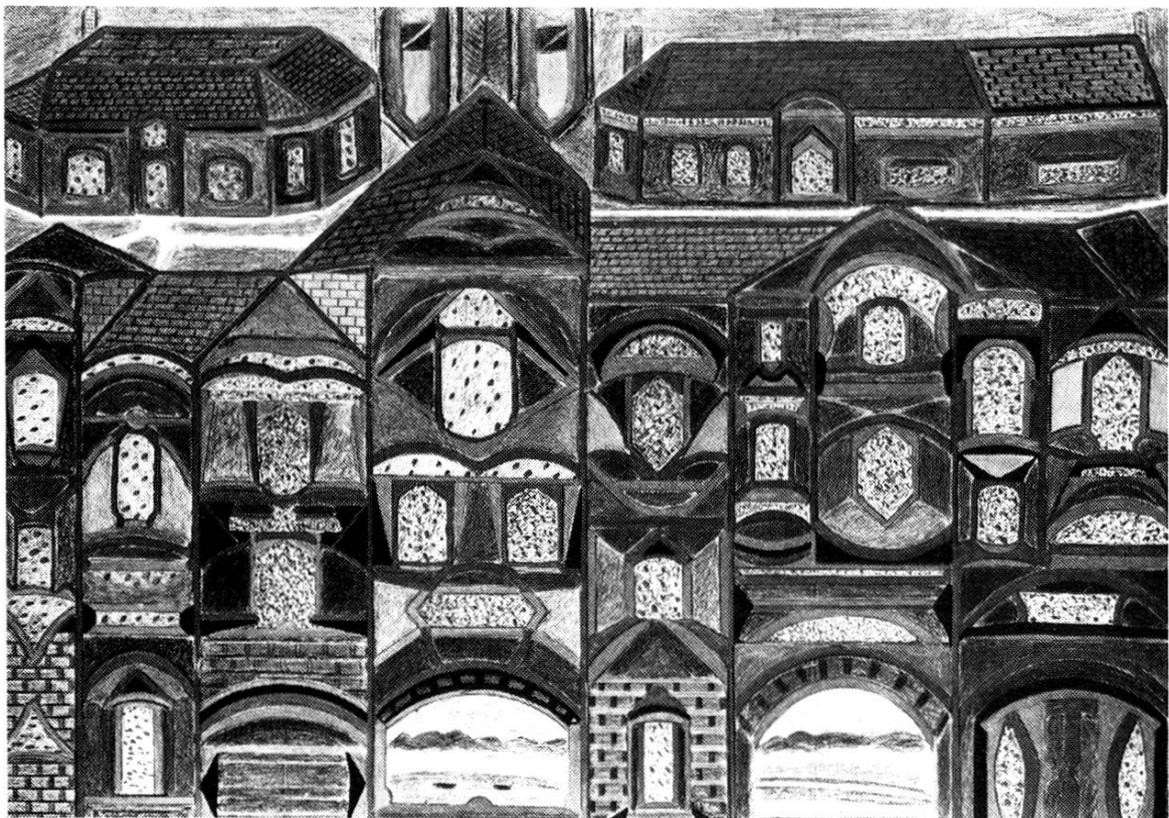
Arnold Wey ist ein echter Autodidakt, der erst seit seinem achtzigsten Lebensjahr sich künstlerisch betätigt, ein Schwerarbeiter, er war unter anderem Dachdecker und Mineur gewesen. Gleichsam über Nacht begann er, Blätter mit bunten Architekturen zu bedecken. Vorgezeichnete Umrisse werden mit Farbstift gefüllt. Die Farbe kommt in zweiter Linie, ist Illuminierung. Auch die Linie ist nicht führend, sie wird als Rahmung ausgezogen und versteift. Die Verwendung von Gold und Silber garantiert die Güte des Bildes, es soll schön werden, gültig, kein Handgriff ist absichtslos, allfällige

Zufallsspuren, vom Werkzeug hinterlassen, werden getilgt. Es gibt nichts Unbestimmtes, nichts Unfertiges. Malen ist kein Prozess, sondern ein Ritual.

Wey's Bilder sind denn auch keine Erfindungen oder Funde; seine Schauwände sind das Ergebnis einer unermüdlichen Kombinatorik und gleichen sich zum Verwechseln.

Wey zeichnet ausnahmslos eine Art Durchhäuser, welche den Ausblick teilweise verbauen, teilweise rahmen, Torbauten, Triumphbögen, nicht zum Bewohnen, sondern zum Hindurchziehen gemacht. Oft zeigt sich über den Dächern ein zweiter Horizont. Andere Bildmotive gibt es für ihn nicht. Wey's Bildnerei spiegelt ungetrübt und ungebrochen, wie unberührt vom Vergehen der Zeit, diese eine Phantasie. Aarau ist nach Lausanne (1979) Wey's zweite Einzelausstellung.

In *Outside II* zeigen, wie schon angedeutet, die einzelnen Künstler überraschend gemeinsame Züge. Nicht dass es in dieser Schau so etwas wie eine stilistische Einheit gäbe. Stil ist bewegte Oberfläche, eine Angelegenheit der Kommunikation. Aber gerade Kommunikation ist den Aussenseitern erschwert. Dadurch sind sie definiert. Was sie erzeugen, ist Art Brut, Kunst im Rohzustand.



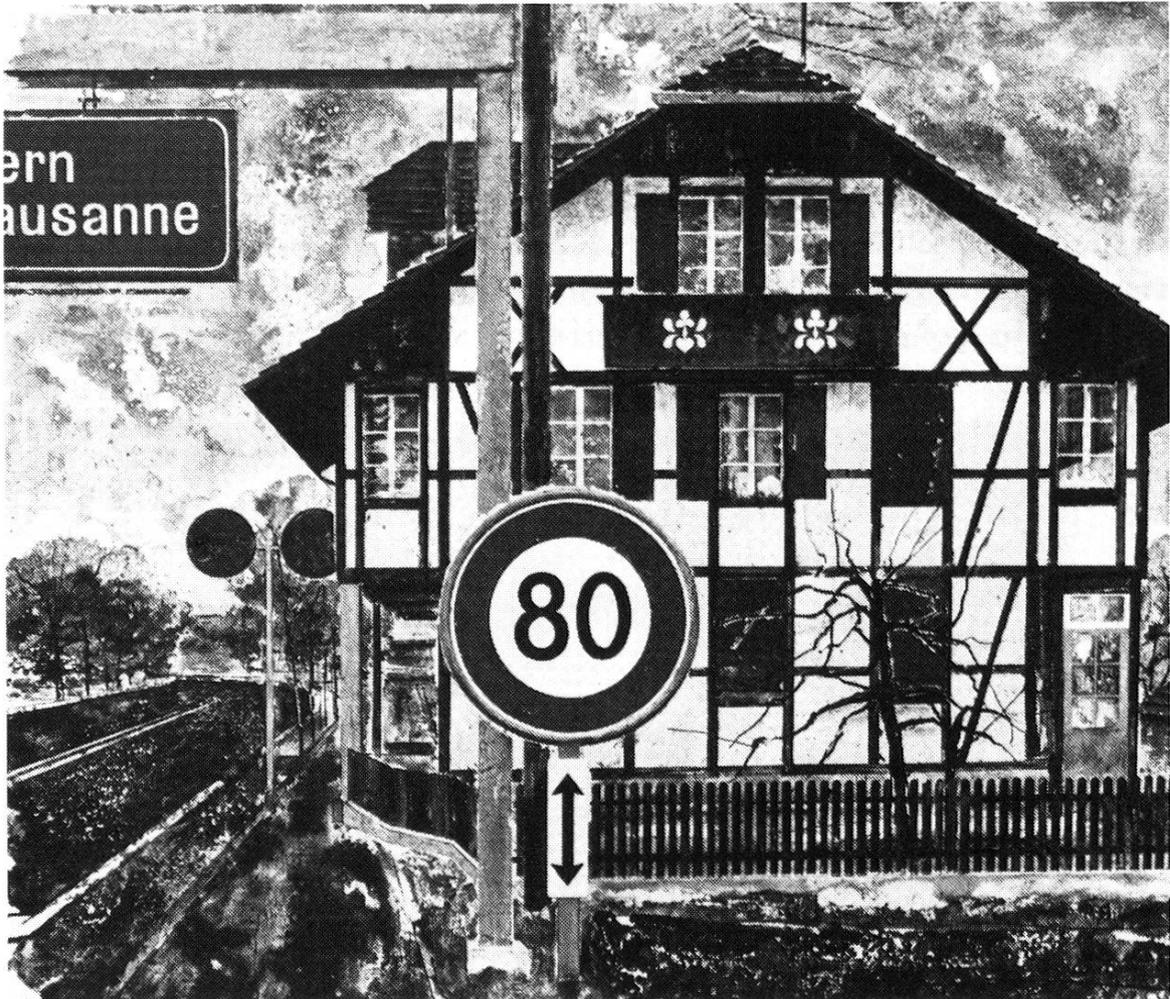
Alois Wey (* 1894), Stadt. Farbstift. *Outside L*. Originalfoto Jörg Müller, Aarau.

Kommunikationsarmut setzt sich um in den Zwang, ähnliche Elemente zu reihen, zu schichten, in Symmetrien zu bannen, in Koordinatennetze einzupassen. Hierher gehören die Konstellationen von Emma Kunz, welche – zum Teil mit dem Pendel – auf Millimeterpapier entstanden.

Bei Steffen findet sich eine Stadtkulisse mit zwei widerstreitenden Rastern, die sich schrecklich durchkreuzen. Es ist nicht verwunderlich, dass er eine Kreuzigung malen konnte, nur mit Gesichtern, das Kreuz nicht gegenständlich ausgeführt, sondern nur als Teilung der Bildfläche in Erscheinung tretend.



Bertram (* 1906), La Statue de la Liberté. Email repoussé et peint. Originalfoto Bernhard Lehner, Aarau. Outside II.



Eugen Jordi (* 1894), Fachwerkhaus. Outside II. Originalfoto Bernhard Lehner, Aarau.



Philipp Visson (* 1942), Visages. Öl. Outside II. Originalfoto Bernhard Lehner, Aarau.

In Vissons Malerei, die eigentlich figürlich sein will, suchen sich Farbbahnen auszubreiten, ziehen sich aber zu einem Geflecht zusammen, das auf Kosten der ursprünglichen Bildidee ein Eigenleben zu führen beginnt. Körper und Raum brechen ineinander ein und lösen sich in einem farbigen Spiel von Rahmungen und Füllungen auf. Ballmers Selbstportrait, welchem die Landschaft des Hintergrunds durch den Leib scheint, sieht man in Vissons Nachbarschaft in einem andern Licht. Wie würde es dem späten Max Gubler ergehen, wenn er hier gezeitigt würde? Soutter soll seine Federzeichnungen mit Lagen von Schraffuren begonnen haben, die völlig frei angeordnet sind (Thévoz). Die Figuren wuchsen allmählich aus den Schraffuren hervor, in ihrer Gestik und ihrem Ausdruck sind sie bestimmt von dem ondulierenden Linienfluss des Untergrundes, bewahren aber im Gegensatz zu den Figuren Vissons ihre Integrität.



Foto-Porträt Annemarie von Matt (1905–1967). Outside II.
Im Katalog «Outside», S. 39.

Annemarie von Matt versieht ihre Fabelgöttin, Tusche und Aquarell auf mehreren Lagen Seidenpapier, mit Inschriften erklärenden Inhalts («Ich malte so vieles Rosa, weil schmutziger Donnerstag heute ist. »). Dieser gezeichnete Liebesbrief ist ein bildnerisch-dichterisches kleines Gesamtkunstwerk, in welchem beide Ausdrucksweisen einander abwechselnd vorauszu-eilen scheinen. Die Fabelgöttin ist ein Document humain wie keines sonst in dieser Ausstellung: das «Zornhorn» des gemalten Zauberwesens steht in Form eines bizarren Haarknotens auch auf Annemarie von Matts eigenem Scheitel (Abb. 5 und 6), was die heimliche Identität der phantastischen und der realen Person genügend andeutet.

Bertram verleiht durch das rein gedankliche Bezugssystem seiner «Explications cosmiques» seinen Bildmotiven Rang und Bedeutung und legt damit auch ihren Platz in der Bildfläche fest. Bei ihm ist das Ordnungssystem ein unsichtbares. Umso tastbarer sind seine mit Schmelzfluss überzogenen Metallreliefs, und umso aktueller seine Themen, z. B. die Freiheitsstatue in New York bei aufziehendem Gewitter von einer Concorde überflogen.

Friedrich Kuhn endlich gibt als einziger in seinem Spätwerk jeden Strukturierungsversuch in der Leere auf.

Die Gemeinsamkeit der Outsider liegt also darin, dass sie aus sich selbst heraus orientierungsstiftende Ordnungssysteme schaffen müssen, die sie nur schwer mit der Wirklichkeit verbinden können. Sie riskieren, sich von ihrem System abhängig zu machen, sich mit diesem zu identifizieren, eigentlich, sich zu vergöttlichen. Das bewahrt sie vor dem Grauen, welches das vom grossen System abgespaltene Detail erregt. Diese Faszination geht von den gespreizten Fingern der wie prähistorische Adoranten gestikulierenden Figuren Soutters aus, auch von den Augen, die das einzig Unzerstörbare in Vissons Malereien zu sein scheinen. Aus Jordis dörflchen Landschaften starren Inschriften und Signale, die sich nicht integrieren lassen wollen, Annemarie von Matts Vogelgöttin hat als Attribut ein naturalistisch geflecktes Vogelei.

Die Aarauer Ausstellung «Outside» war ein Ereignis für jeden, der am Geschick der Schweizer Kunst interessiert ist. Kunstausstellungen können an sich das künstlerische Schaffen beeinflussen, nicht nur im Sinne von Manipulation, sondern im Sinne der Schaffung von Tradition. Die Ausstellung «Künstlergruppen in der Schweiz 1910 – 1936» (Arbeitstitel «Avantgarde») könnte einen solchen Einfluss haben, da sie das Kunstschaffen einer Epoche wieder zugänglich macht, die kaum schon restlos Vergangenheit zu nennen ist, aber aus dem Gedächtnis der Gegenwart ausgelöscht zu sein schien.

Das Aarauer Kunsthaus, ein Museum ohne eigenen wissenschaftlichen Mitarbeiterstab, ermöglichte durch die Vergebung eines Auftrages das Zu-



Annemarie von Matt, Divinité fabuleuse. 1949. Mischtechnik.
Im Katalog «Outside», S. 43.

standekommen einer kunstgeschichtlichen Dokumentation, die dann durch das Medium der Ausstellung auch eine kulturelle Dimension bekam.

Der Basler Kunsthistoriker Dr. Beat Stutzer hat diese Ausstellung eingerichtet, und zwar im Rahmen einer Projektarbeit mit einer Arbeitsgruppe von vier Basler Studenten und fünf Zürcher Kunsthistorikern. Als Berater wirkten neben dem Aarauer Konservator Heiny Widmer Eva Karazija von der Graphischen Sammlung der ETH Zürich und Paul André Jaccard als Gewährsmann für die moderne Kunst der französischen Schweiz. Das Thema wurde gemeinsam abgesprochen: Künstlergruppen in der Schweiz 1910 – 1936. Ausgegangen wurde von der Lizenziatsarbeit «Künstlervereinigungen in Basel zwischen 1918 und 1948» von Yvonne Höfliger-Grieser, die auch den Beitrag über die «Gruppe 33» verfasste. Finanziert wurde das Unternehmen vom Kanton Aargau zusammen mit der Pro Helvetia. Die Kunsthauskommission zeichnet als Veranstalterin.

Wie schon in der Ausstellung «Outside» (Februar 81, Aarau) ist die Thematik soziologisch. Nach dem Künstler als Einzelgänger steht nun der stets gruppenweise auftretende Avantgardist zur Diskussion.

Bei dem heute herrschenden Innovationszwang ist es kaum mehr vorstellbar, was im neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert Avantgarde war. Als avantgardistisch galt in der Kunst, wer den Zugang zu Erfolg und Anerkennung nicht mit dem Verzicht auf Neuerungen erkaufen wollte und innerhalb von formlos geschlossenen Bündeln eine erste Bestätigung, eventuell gemeinsam formulierte Ziele – und Ausstellungsmöglichkeiten suchte.

Was die schweizerischen Gruppen betrifft: Arbeits- und Lebensgemeinschaften scheint es hier nicht gegeben zu haben. Auch trennte man sich meist nach einigen Jahren wieder, nach den ersten Erfolgen eben. Avantgardismus war eine Übergangs- und Ablösungserscheinung und nicht eine Weltanschauung. Dafür waren diese Künstlergruppen unterschiedlicher Grösse beneidenswert weltoffen. Von den Gründern des modernen Bundes von 1910, die sich bei Hans Arp in Weggis sammelten, war Walter Helbig, ein gebürtiger Sachse, schon vorher Mitglied der «Brücke» und Mitbegründer der «Sezession» in Berlin gewesen. Er hatte Beziehungen zum «Blauen Reiter» in München. Ausstellungsorte waren Luzern, München und Berlin. Oskar Lüthy hatte in Paris die Bekanntschaft der Fauves und der Kubisten gemacht. Hans Arp empfand die Rigilandschaft mit ihren «wunderlichen Schriften, Runen, Linien und Flecken» als abstrakt.

Arp und Lüthy fanden sich 1918 in der Gruppe «Das neue Leben» mit Basler Expressionisten und Zürcher Dadaisten zusammen. Unter den ersteren waren Otto Morach und Niklaus Stoecklin, unter den letzteren Augusto Giacometti, Marcel Janko, Francis Picabia und Sophie Täuber.

1915 schon bildete sich die Gruppe «Le Falot» um Maurice Barraud in Genf, welche sich zur Ecole de Paris bekannte.

Walter Helbig begegnet man nochmals als Gründer des «Grossen Bären» in Ascona (1924), mit zwei Schweizern, zwei Deutschen, einem Holländer, einem Nordamerikaner und einer Russin. Diese, Marianne v. Werefkin, die in der Aarauer Ausstellung sehr eindrücklich zur Geltung kommt, soll Jawlensky und Kandinsky auf den Weg der Abstraktion gewiesen haben, auf dem sie selber ihnen nicht folgte. Ihre Arbeiten sowie die des Schweizers Albert Kohler geben uns einen Begriff von den stilistischen Gegensätzen, welche diese Gruppe ertrug.

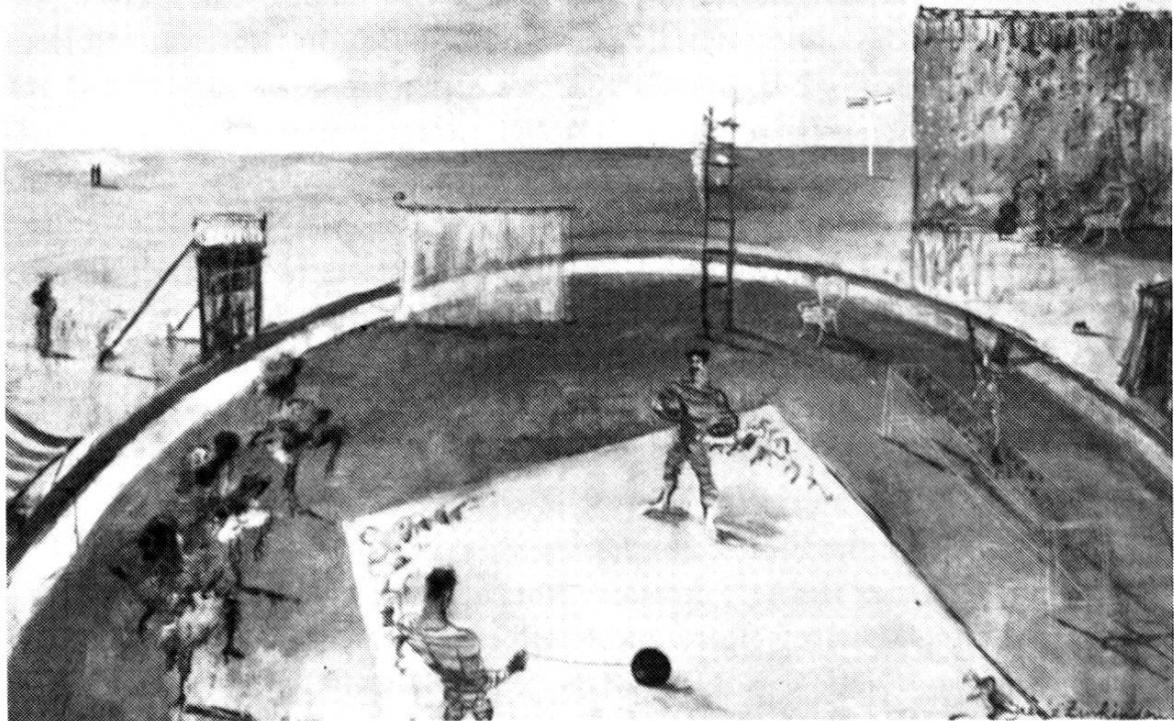
Im gleichen Jahr 1924 machte Ernst Ludwig Kirchner in Basel Schule, wo vier seiner Freunde, darunter Albert Müller, in der «Gruppe Rot-Blau I» den Expressionismus auf ihre Fahnen schrieben. In der Nachfolgeorganisation Rot-Blau II mischten sich die Einflüsse von Matisse, Braque, Ozenfant, Jeanneret und den Surrealisten (Max Sulzbachner). Bei Coghuf scheint die künstlerische Entwicklung von expressionistischen Anfängen in einen sozialen Realismus hineingeführt zu haben.

1931 machten vier Berner, darunter Max von Mühlenen und Albert Linder (Lindi) den «Schritt weiter» und brachten ihre zwischen Kubismus und Surrealismus angesiedelten Bilder in die Kunsthalle.

Die «Gruppe 33», die bedeutendste vielleicht von diesen Vereinigungen, sezessionierte 1933 aus der GSMBA – wiederum in Basel. Die offizielle Künstlergesellschaft hatte für die «Ungegenständlichen», zu denen auch die Surrealisten gezählt wurden, keinen Platz. So gedachte man gesamtschweizerisch eine Konkurrenzorganisation aufzubauen. Vier Jahre später war mit der «Allianz» diese Idee verwirklicht. Zur «Gruppe 33» gehörten Architekten aus der Bauhaus- und der CIAM-Bewegung. Tanz, Theater, Film, Fotografie, Typografie und Werbegrafik wurden einbezogen, auch die Basler Fasnacht lebte auf. Der Höhepunkt ihrer Aktivitäten war die Aufführung des «Totentanzes 19» auf dem Münsterplatz. Die Gruppe bildete auch eine Art antifaschistische Résistance. In Aarau findet man jetzt eine Auswahl von Werken aus den ersten 10 Jahren der Gruppe. (Theo Eble, Max Sulzbachner, Walter Kurt Wiemken, Irene Zurkinden.)

Die Aarauer Retrospektive umfasst also beinahe drei Jahrzehnte Kunst in der Schweiz. Die Zeit zwischen 1910 und 1936 ist die Pionierzeit der modernen Kunst überhaupt. In einer beispiellosen Folge der scheinbar widersprüchlichsten Experimente ist damals eine bildnerische Sprache entstanden, die nach dem zweiten Weltkrieg auf dem Umweg über die USA als Weltsprache nach Europa zurückkehren sollte.

Franzosen und Deutsche, Niederländer und Italiener, Russen und Spanier, Skandinavier und Finnen hatten Anteil an ihrem Werdegang. Auf die



Irene Zurkinden, *Cirque en plein air*. 1937. Gruppe 33. Im Katalog «Künstlergruppen», S. 207.

Frage, ob auch die Schweizer einen Part in diesem europäischen Konzert gespielt hätten, wird meist erwidert, sie hätten zu spät eingesetzt. Das ist keine Antwort. Die Aarauer Ausstellung gibt – ob beabsichtigt oder nicht – eine bessere. Sie steht nicht im Katalog zu lesen. Sie kommt von den Werken selber. Im Katalog vermeidet man jeden apologetischen Ton und stellt lediglich fest, «dass die ersten konstruktivistischen, abstrakten und surrealistischen Arbeiten nicht als Erzeugnisse der allerersten Stunde angesprochen werden können», aber doch den Geist der ersten Zeugen trügen.

Wer sich dazu entschliesst, in der Ausstellung selber Umschau zu halten, entdeckt, dass diese sprichwörtliche Verspätung nur die Kehrseite einer Konstellation ist, wie es sie sonst in Europa nicht gegeben hat. In der schweizerischen Avantgarde war man dem Einfluss der europäischen Kunstanschauungen und Kunstpraktiken aus allen vier Himmelsrichtungen ausgesetzt. Das Profil der sieben Künstlergruppen zeigt das deutlich.

Bei dieser Überinformation musste es zu allerhand eklektizistischen Versuchen kommen. Die Sucht, gegensätzliche, ja widersprüchliche Tendenzen zu verbinden, spricht etwa aus den Versuchen der Gruppe Blau-Rot I, eine Verschmelzung von Impressionismus und Expressionismus zu erreichen.

Der synthetische Kubismus wird häufig zu einer Rationalisierung traditioneller Bildklischees missbraucht. Solche Harmonisierungsversuche verraten einen Konflikt.

Mit der Vorstellung von einer spezifisch schweizerischen Kunst hatte die Avantgarde gerade aufgeräumt. Der Anspruch, einen einheitlichen Stil schaffen zu müssen, hat aber vielleicht in den Köpfen der Abtrünnigen weitergespukt. War es das, was sie hinderte, sich einer der modernen Kunstrichtungen ganz zu verschreiben? Suchten sie deshalb lieber Querverbindungen? Das ist nur eine Theorie. Es wäre aber an der Zeit, in der schweizerischen Kunstgeschichte einmal über das rein Buchhalterische hinauszugehen und einen derartigen theoretischen Ansatz weiterzuverfolgen.

Die besondere Lage, in der sich die Avantgarde in der Schweiz befand, musste sich aber nicht unbedingt als innerer Zwiespalt auswirken. Die verschiedenen Kunstströmungen gerieten hier in besonders enge Berührung. Sie zu vermischen, war nicht ratsam. Aber es zeigte sich, dass sich gewisse Erfahrungen übertragen liessen.

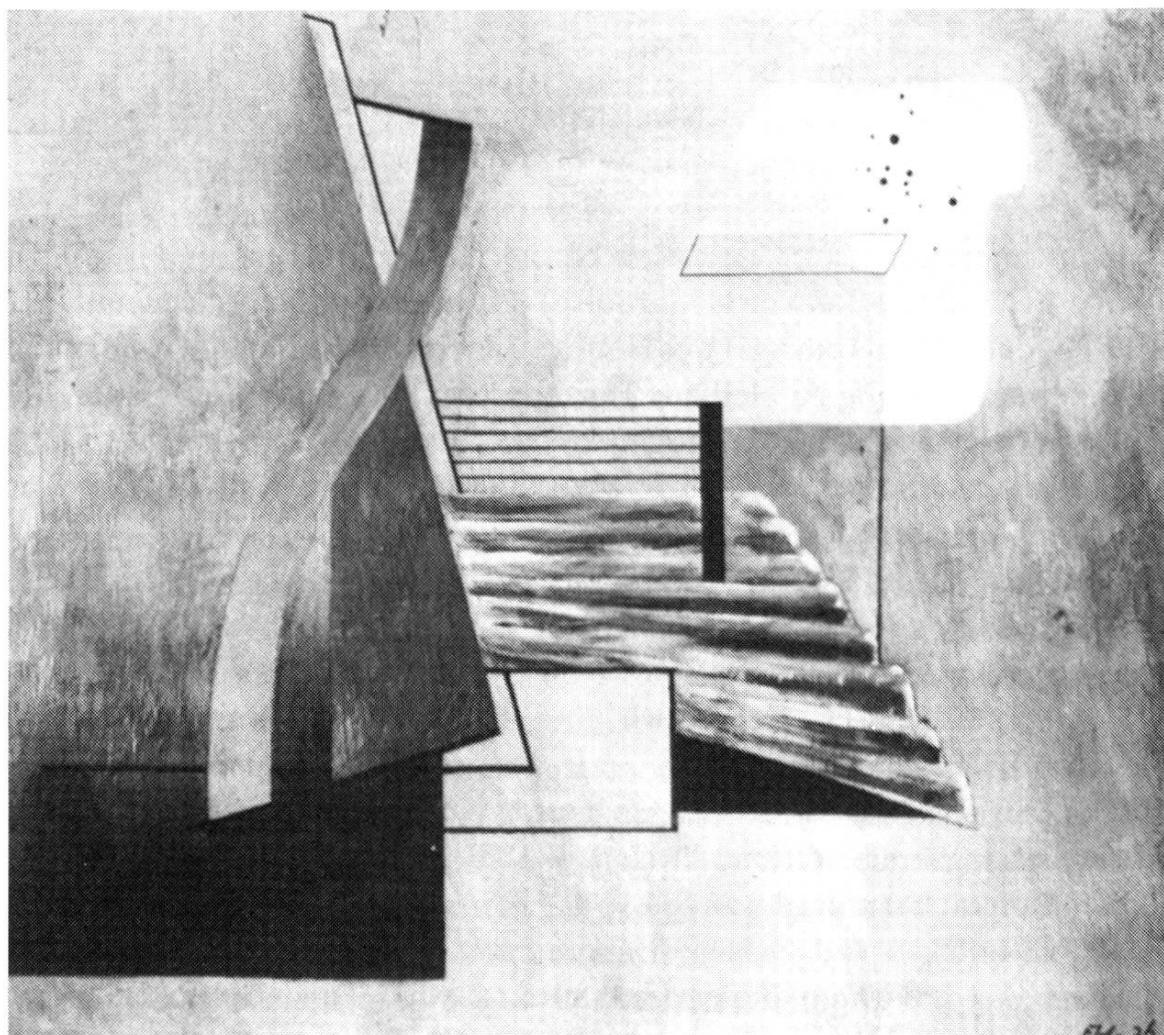
Da sind Oskar Lüthys Tuschezeichnungen von 1912. Sie sind denen Paul Klees ebenbürtig, mit denen man sie in Aarau vergleichen kann. Auch Lüthy hat sich der Linie verschrieben, die noch von Körpererfahrung gesättigt ist, plastische Qualitäten hat, aber bereits eigene Systeme bildet und zur Arabeske wird (*Le Balet de la Marquise*). Lüthy nimmt Beuys-Zeichnungen vorweg, der wohl als einziger der Heutigen an Klee herankommt. Um innerhalb der Ausstellung zu bleiben: Tänzerin und Akrobat findet man in der gleichen Qualität erst bei Irene Zurkinden wieder (*Cirque en plein air*. Oel. 1937.), die sich nicht dem starren, etwas teigigen Verismus verschrieben hatte, den die Surrealisten für so wirksam hielten.

Und dann: diese Leitern, Prothesen, Gerüste, Lieblingsrequisiten der *Pittura metafisica* von 1912 und noch Wiemkens (*Alles in allem*. Oel. 1934.): Sind sie nicht vergegenständlichter Konstruktivismus? (Vergl. Theo Eble, *die Treppe*. Oel. 1936.) Bezüge wie die genannten ergeben sich in der Aarauer Ausstellung noch manche.

Was sind also Kunstaussstellungen heute? Worin besteht ihre ungebrochene Anziehungskraft? Offene Fragen. Fest steht einzig, dass die Form der Ausstellung sich dauernd wandelt.

In den fünfziger und sechziger Jahren verstand sich die Kunstaussstellung als eine Art environmentales Gesamtkunstwerk, zu dem die einzelnen Künstler nur das Material hergaben. Besonders, wenn sie aus der persönlichen Konzeption eines einzelnen begabten Ausstellungsmachers hervorging. Eine solche individuell gefundene Lösung liess der Intuition länger Spielraum und wirkte spektakulär.

In den siebziger Jahren wurde die Kunstausstellung allmählich zu einem Spielfeld sozialer Experimente. Organisatorisch und materiell war sie mehr und mehr das Resultat von Mitbestimmung und Arbeitsteilung. Diese Arbeit im Kollektiv konnte die Bewältigung grösserer Aufgaben, z. B. die Darstellung ganzer Kunstepochen, ermöglichen. Die Arbeit im Kollektiv barg aber auch die Gefahr in sich, dass die verschiedenen Kräfte sich gegenseitig neutralisierten und eine augenfällige Gesamtwirkung nicht mehr entstand. Auch in Aarau hat dieses Jahr am Kunsthaus – neben andersartigen Darbietungen – ein vielschichtiges Teamwork stattgefunden. Doch Teamwork braucht bei den Kunstschaaffenden und den Ausstellern nicht von vorn herein kollektivistischen Charakter zu haben, und persönliche Intuition braucht nicht zum Aussenseitertum verurteilt zu werden.



Theo Ebler, Die Treppe. 1936. Im Katalog «Künstlergruppen», S. 212.