

Hans Rudolf Reust

Aus dem Musée éclaté an den Ort des Werks

Kunsthalle Bern 1969–1993

Dieser Rückblick in Bildern, Kommentaren und Daten auf die Ausstellungen der Kunsthalle Bern beginnt 1969 mit einem éclat: das traditionelle Dreieck von Atelier, Galerie und Museum soll gesprengt werden. «Nichts, was die Kunst betrifft, ist mehr selbstverständlich», ihr «Ort im Ganzen ungewiss» (Th. W. Adorno, 1969). Auch während den siebziger und achtziger Jahren ist bei Künstlerinnen und Künstlern wiederholt von den Orten, von «Places», die Rede. 1992 schliesslich fasst Alain Cueff sechs Künstler, die in der Kunsthalle mit Einzelausstellungen vertreten waren, unter der Hypothese «Der Ort des Werkes» zusammen: Mehr als einen blossen Ausschnitt des Raumes meint «Ort» hier ein offenes Prinzip des Werdens und des Unterschieds, nach dem sich das Werk in die Gegenwart entfaltet.

Kunsthalle Bern

Hans Rudolf Reust

*Aus dem Musée éclaté
an den Ort des Werks*

Kunsthalle Bern 1969–1993

Kunsthalle Bern

*75 Jahre
Kunsthalle Bern*

7 75 Jahre Kunsthalle Bern

Ulrich Loock und Hans Rudolf Reust

10 Ein Vorwort im nachhinein

Max Wechsler

21 Chronik 1969–1993

130 Ausstellungsverzeichnis 1969–1993

**155 Verzeichnis der Künstlerinnen
und Künstler**

75 Jahre Kunsthalle Bern

Der vorliegende Band beleuchtet fünf- und zwanzig Jahre der Geschichte der Kunsthalle Bern, die Zeit von 1969 bis 1993. Er setzt das Buch «Von Hodler zur Antiform» fort, das Jean-Christophe Ammann und Harald Szeemann anlässlich des 50-Jahr-Jubiläums herausgegeben haben und in dem die berühmte Ausstellung «When Attitudes Become Form» als letzte figuriert. Der jetzige Fortsetzungsband hält sich in Gestaltung und Konzeption eng an das frühere, seit langem vergriffene Buch. Das heisst insbesondere, dass die Ausstellungsgeschichte der letzten fünf und zwanzig Jahre durch Bilder aus den Ausstellungen und Presseberichte dargestellt und kommentiert wird. Wir haben uns entschlossen, wie unsere Vorgänger der Aussenperspektive den Vorrang zu geben, auch wenn die umfangreichen Recherchen manchmal nur eine enttäuschend magere oder auch unverständige Reflexion in den Medien zutage gefördert haben – was nicht ausschliesst, dass gelegentlich beeindruckende Berichte zu finden sind. Es erschien uns nicht sinnvoll, noch einmal primär eine Innenperspektive aufzuzeigen, welche die verschiedenen Kunsthalleleiter in ihren Presseverlautbarungen, Jahresberichten und Katalogtexten formuliert haben: dies Buch soll nicht einen Kreislauf endgültig schliessen, sondern eine Vorstellung davon geben, welche Wechselbeziehungen die Ausstellungen mit ihrem Publikum eingegangen sind.

Heute würde man wohl kaum mehr sagen, was Arnold Rüdinger in den fünfzi-

ger Jahren formuliert hat: «Die schlichte Uninteressiertheit Berns sichert zwar keine Unterstützung, jedoch die nötige Toleranz.» So weit verbreitet die Uninteressiertheit auch weiterhin ist, gibt es doch zunehmende und manchmal ganz unerwartete Unterstützung – dies ist besonders Anfang der neunziger Jahre deutlich geworden, als die Drohung massiver Subventionskürzungen die Existenz der Kunsthalle in Frage stellte. Auch steht dem sehr begrenzten Interesse Berns ein grosses und noch steigendes Interesse aus dem Ausland gegenüber. Andererseits haben wir uns in letzter Zeit fragen müssen, wie verlässlich die Toleranz wirklich ist, wenn z.B. der zuständige Gemeinderat uns als «die Alternativen» bezeichnete, um die angekündigte Reduktion öffentlicher Gelder zu rechtfertigen. Wenn sich also gegenüber Rüdingers Zeit die Situation auch geändert hat, besteht doch eine Verlockung für die an der Kunsthalle direkt Beteiligten, allen voran ihren Direktor, Szeemanns «Live in your head» bei der Konstruktion von Ausstellungen als Aufforderung zu verstehen, die notwendige Kommunikation zwischen Werk und Betrachter zu unterdrücken. Das vorliegende Buch versucht, dem gegenzusteuern.

Überblickt man nun die 75jährige Geschichte der Kunsthalle, während der etwa 600 Ausstellungen von neun Direktoren gemacht worden sind, erkennt man, dass sich an der minimalen Ausstattung mit Geld, Personal und Raum nichts wesentlich geändert hat. Wenn allerdings

1969 bei der Herausgabe des ersten Buches noch gehofft wurde, die Kunsthalle erweitern und vergrössern zu können, zeigen sich heute die ungeheuren Vorteile des «Einmannbetriebes», der die Kunsthalle im Grunde geblieben ist: in einem Umfeld des grossen Spektakels ist sie ein der Möglichkeit nach empfindlichst reagierendes Instrument geblieben, und sie hat sich zugunsten vertiefter Auseinandersetzung mit den Werken selbst ausserhalb der Welt kultureller Animation halten können.

Veränderungen in der Praxis der Kunsthalle haben sich kontinuierlich vollzogen, es lässt sich kein abrupter Bruch feststellen, wie schon die Lektüre des ersten Buches der Chronik zeigt. Ammann und Szeemann schreiben dort zur Tätigkeit der ersten – damals noch nicht so genannten – Direktoren Dr. Robert Kieser (1918–1930) und Professor Dr. Max Huggler (1931–1946): «Sie stellten dem Berner Publikum in teilweise erstaunlich frühen Ausstellungen (Munch, Klee, Kirchner) die wichtigsten Strömungen europäischer, das bedeutete damals in erster Linie französischer und deutscher Kunst im Wechsel mit schweizerischem Kunstschaffen vor.» Geblieben ist der Wechsel in der Ausstellungstätigkeit, der immer für die Präsenz von Kunst aus Bern und der Schweiz gesorgt hat. Entschieden erweitert hat sich der geographische Horizont. Am brisantesten aber ist, dass immer weniger ein Anspruch auf Vollständigkeit der Information erhoben wird, ein Anspruch, «die wichtigsten Strömungen» der Kunst zu zeigen. Zunehmend ist die

Vorstellung eines «Programmes» in den Vordergrund getreten, das zustande kommt, indem der Leiter Schwerpunkte in der Reihe «seiner» Ausstellungen setzt, die er verantwortet, die ein anderer Direktor vielleicht aber ganz anders gesetzt hätte. Der Leiter ist ein exemplarischer Rezipient geworden, der seine Sicht auf die Kunst der Zeit in Ausstellungen vorführt und sich mit dem Publikum der Kunsthalle darüber auseinandersetzt. Er sieht weder Möglichkeit noch Verpflichtung mehr zu einer irgendwie enzyklopädischen Praxis. Dennoch ist zu beobachten, dass die «Subjektivität» der Leiter häufig später ihre Bestätigung in weit verbreitetem Interesse für Künstlerinnen und Künstler gefunden hat, die in der Kunsthalle oft ihre erste bedeutende Ausstellung hatten.

Viele sind bei der Entstehung dieses Buches beteiligt gewesen. Ihnen allen sei gedankt für ihr Interesse und ihr Engagement. Namentlich möchten wir die Arbeit von Regina Bühlmann und Andrea Klapperstück anerkennen, die in den verschiedenen Archiven recherchiert haben, die Geduld und Kompetenz der Gestalter Franziska Schott und Marco Schibig sowie die Hilfsbereitschaft der Fotografen Roland Aellig, Leonardo Bezzola, Peter Friedli und Jeanine Wiggli. Unser besonderer Dank gilt der Burgergemeinde Bern, welche die Publikation dieses Buches mit einem namhaften Beitrag unterstützt und damit überhaupt ermöglicht hat.

Ulrich Loock, Hans Rudolf Reust



Candida Höfer, Kunsthalle Bern, 1993

Ein Vorwort im nachhinein

Der Rückblick auf das Wirken der wiederum jublierenden Kunsthalle Bern, auf die von ihr in den letzten fünfundzwanzig Jahren veranstalteten Ausstellungen und Kunstereignisse, impliziert unwillkürlich eine Art von *sentimental journey* in der Erinnerung, die darum aber keinesfalls als ein im modernen Sinne sentimentales Unternehmen verstanden werden will. Nun stellen Rückblicke zumeist sowieso höchst emotionsgeladene Situationen dar, denn es geht dabei um Dinge der Vergangenheit, die uns aus der historischen Distanz objektiver interpretierbar erscheinen, während es meistens wohl eher so ist, dass wir die notwendige und verbindliche Parteilichkeit des Engagements über die Jahre ganz einfach verinnerlicht haben. Kurz, das Eintauchen in die Vergangenheit führt nicht selten zu Situationen der Verklärung, in denen Freude und Bedauern ganz selbstverständlich ineinander fliessen und die Zerrissenheit zwischen den Ansprüchen entgegengesetzter Idealvorstellungen für einen Augenblick versöhnt erscheinen. Im Idealfall entsteht aus einem solchen Rückblick ein gewisser Überblick und vielleicht eröffnen sich sogar Durchsichten, welche sich am Ende zu weiterführenden Erkenntnissen kumulieren können.

Soviel wollen wir einmal festhalten, denn der latent vorhandene Gefühlsaspekt beim Blick in die Vergangenheit hat im vorliegenden Falle zudem auch mit mir selbst zu tun. Die zu betrachten-

den und zu bedenkenden fünfundzwanzig Jahre Kunsthallenaktivität überschneiden sich nämlich mit einer für mich höchst intensiven Zeit der Auseinandersetzung mit und der Hingabe an die Kunst, wobei gerade auch die Veranstaltungen der Berner Kunsthalle eine ganz entscheidende Bedeutung gehabt haben. In einer früheren Würdigung der Direktionszeit von Johannes Gachnang habe ich das durch meine (durchaus auch mehrdeutig zu verstehende) Schwindelanfälligkeit hervorgerufene flauere Gefühl beim Überschreiten der Kirchenfeldbrücke auf dem Weg zur Kunsthalle als Metapher bemüht, um meine wachsende Verbundenheit mit diesem Institut zu illustrieren: der wiederkehrende Gang über den Abgrund, so mochte ich das damals verstanden haben, war eine zeichenhafte Entsprechung der existentiellen Dimension, die der regelmässige Besuch der Berner Kunsthalle für mich angenommen hatte. Sei's drum: es bindet mich tatsächlich ein tiefsitzendes Sentiment an dieses Institut, in dessen Umfeld Freundschaften zu Künstlern und zu Kunsthalleleitern entstanden und gewachsen sind; und es prägen mich die Erinnerungen an viele, bei aller Freundschaft mit sachbezogener Unerbittlichkeit an diesem Ort geführte Diskussionen und Auseinandersetzungen um Kunst- und Lebensfragen. Doch damit nicht genug, seit Gachnangs Zeiten war ich zuweilen auch über den privaten Rahmen hinaus in das Schicksal

der Kunsthalle involviert. So habe ich verschiedenlich Beiträge für Kataloge der Kunsthalle übersetzt – und das waren manchmal auch Texte der Künstler selbst, und einmal habe ich auch den Hauptbeitrag zum Katalog geschrieben – das war zur Ausstellung von Jörg Immendorff. Ja, und seit den späten siebziger Jahren habe ich dann als Kunstkritiker, wie man diese Tätigkeit nicht gerade sehr zutreffend nennt, auch über die Ausstellungen der Berner Kunsthalle geschrieben. Es kann also diese Betrachtung keine neutrale Analyse werden.

Zur Feier des letzten Jubiläums von 1968 gehörte als visuelles Wahrzeichen die damals schlichtweg grossartige Verpackung der mit weiteren Kunstwerken in Form von «Environments» bestückten Kunsthalle durch den Künstler Christo (es war dies das erste Projekt dieser Art). Und so stand das Gebäude als grandioses Geschenkpaket seiner selbst da – war doch die Verpackung, durch welche die Kunsthalle selbst zum Geschenk an die Öffentlichkeit wurde, letztlich nichts anderes als eine Art von Geschenk des Künstlers zu deren Geburtstag. Das Ereignis dauerte leider nur ein paar Tage, denn die phantastische Verhüllung musste aus feuerpolizeilichen Gründen (und leider weniger aus akuter Neugier auf den möglichen Inhalt eines solchen Dings) entfernt werden. Immerhin liess sich danach nicht mehr abstreiten, was man kurz zuvor über das Instrument der Verhüllung auch ungewollt wirklich gesehen hatte. Es war offenkundig geworden, dass mit der Kunsthalle diesseits der Schlucht möglicherweise eine Art von bescheidenem Pendant zum Münster lokalisiert war; ein Institut, das sich auf seine Weise mit letzten Dingen beschäftigte. Die Kunsthalle Bern kann durch ihre ausgezeichnete Lage und ihre architektoni-

sche Form tatsächlich Assoziationen an etwas Tempelartiges wecken, während sie durch ihre Situierung am südlichen Ende der Kirchenfeldbrücke gleichzeitig als Brückenkopf funktioniert, was nicht nur eine städtebaulich ästhetische Sache meint, sondern auch an militärische Strategien denken lässt. Das ist aber schon darum kein besonders abseitiger Gedanke, weil schliesslich auch die Kunst, die in der Kunsthalle jeweils präsentiert und gefördert wurde, im wesentlichen die Kunst der Avantgarden dieses Jahrhunderts war – und diese avancierten Kunstbewegungen traten traditionell unter dem Begriff der Avantgarde auf, welcher aus dem Vokabular der französischen Militärwissenschaft stammt. Nachträglich kann darin vielleicht auch ein Hinweis auf den kämpferischen, letztlich missionarischen Impetus dieser modernen Bewegungen gesehen werden, aber darum geht es jetzt nicht in erster Linie. Wesentlicher scheint mir vor allem die im gegebenen Kontext aufscheinende Gleichzeitigkeit zweier höchst unterschiedlicher Mentalitätsräume, nämlich die Welt der Spiritualität und jene militanter künstlerischer Strategien. Diese produktive Zwiespältigkeit erscheint übrigens auch im Gegensatz zwischen der gleichsam musealen Würde der Räumlichkeiten und den darin präsentierten radikalen Inhalten mit ihrer intellektuellen Sprengkraft; und die aus dieser atmosphärischen Spannung entstehenden Diskussionen und Auseinandersetzungen erschienen mir sehr häufig als ein positives Charakteristikum für die Atmosphäre um die Berner Kunsthalle – und hoffentlich wird das noch lange so bleiben.

Unvergesslich kristallisierte sich diese besondere Situation in dem legendären, 1969 von Harald Szeemann in Szene gesetzten Ausstellungsunternehmen über

das «Leben im Kopf» unter dem Titel «When Attitudes Become Form»; eine Schau, die – ohne dass das damals ob ihrer avantgardistischen Erscheinung so klar ersichtlich gewesen wäre – mit der Repräsentation der denkbar radikalsten Avantgarden der Zeit gewissermassen das Ende der bis anhin gültigen Kunst-Ismen und Hierarchien zum Ausdruck brachte. Mit beispiellosem Aufwand versuchte Szeemann in den damals ganz allgemein bewegten Zeiten nicht mehr und nicht weniger, als eine grosse Geste zu setzen, in der der letztlich gnadenlose Wertungskreislauf der Kunst im Dreieck von Atelier – Galerie – Museum aufgebrochen werden sollte. Es ging darum, ganz im Geist der Zeit die Kunst aus ihrem banalen Konsumkreislauf zu befreien und als gewaltiges Ideenpotential sehr direkt und auf möglichst vielen und verschiedensten gesellschaftlichen Ebenen wirksam werden zu lassen. Soviel Elan und Verunsicherung war dann aber auch für das in der Regel sehr grosszügige Management der Kunsthalle Bern wohl eine Spur zuviel geworden. Die im Anschluss an den Spektakel um die Attituden-Schau vom Vorstand der Kunsthalle kurz gezeigte Rücksichtnahme auf das gesunde Volksempfinden war offenbar aber der einzige Ausrutscher oder Rückzieher in der langjährigen Geschichte des Hauses, der aber immerhin die positive Wirkung hatte, dass er Turbulenzen auslöste und willkommene Bewegung an andere Orte des Kunstgeschehens brachte. Jedenfalls wurde die für Bern geplante Ausstellung des «Beuys-Blocks» der Sammlung Ströher in der Folge, betreut von Dieter Koepplin, im Kunstmuseum Basel gezeigt; während Szeemann seinen Posten an der Kunsthalle quittierte, um den Schwung der Ereignisse in die Vorbereitungen der am Ende nicht weniger beweg-

ten und legendären *documenta 5* von 1972 einfließen zu lassen. Jean-Christophe Ammann, der während einiger Zeit als Szeemanns Assistent an der Berner Kunsthalle wirkte, hatte sich durch sein nicht weniger engagiertes Eintreten für diese neue Kunst als interner Nachfolger vermutlich diskreditiert; jedenfalls packte er seine Chance am Kunstmuseum Luzern, wo er den an die Kunsthalle Basel wechselnden Peter F. Althaus ablöste. In Bern selbst folgte dann die Konsolidierung der Verhältnisse während der Amtszeit von Carlo Huber, der einige höchst bemerkenswerte Ausstellungen aus dem Bereich amerikanischer Kunst organisierte – es sei nur an die erstaunliche Präsentation von Bruce Nauman erinnert, an jene von Jasper Johns und Jim Dine oder an jene von Sol LeWitt, bei der dieser eine der ersten Wandzeichnungen im öffentlichen Raum realisierte, als Vorbote sozusagen seiner geradezu barocken Wandmalereien von 1989 am gleichen Ort. Und da nun Basel und Luzern ins Spiel gebracht sind, muss auch gesagt sein, dass die Kunsthalle Bern nie ein rein bernisches Unternehmen war, sondern selbstverständlich immer ein entscheidendes Element in der gesamtschweizerischen Situation bildete; denn mit den drei Stationen Bern, Basel und Luzern war eine Konstellation gegeben, die bis in die achtziger Jahre hinein sich gegenseitig befruchtend und zuweilen wohl auch konkurrierend die Vermittlung zeitgenössischer Kunst in der Schweiz ganz wesentlich geprägt hat. Von der glanzvollen internationalen Ausstrahlung der angesprochenen Institute einmal abgesehen.

Diese generalisierenden Bemerkungen sollen selbstverständlich auch als solche verstanden werden, sie wollen kein ausgewogenes Bild der schweizerischen Kunstszene zeichnen und auch nicht ein

Institut gegen das andere ausspielen (und natürlich wissen wir auch um den zeitlich kurzen, darum aber nicht weniger wichtigen Beitrag der Zürcher «Hallen für Internationale neue Kunst» unter der Leitung von Urs Raussmüller). Es geht vielmehr darum, die Bedeutung der Kunsthalle Bern nicht als isoliertes Phänomen zu sehen, sondern ihre ausgezeichnete Stellung und Bedeutung auf dem Hintergrund der allgemeinen Situation aufscheinen zu lassen. Es ist ohnehin so, dass man die Leistungen der erwähnten Häuser am Ort selbst kaum je ihrem wirklichen Rang gemäss würdigte, sondern diese zumeist nur im nachhinein als Reflexion ihrer internationalen Ausstrahlung wahrgenommen hatte. Wie es schon Arnold Rüdlings Diktum von 1955 andeutet, dass «die schlichte Uninteressiertheit Berns zwar keine Unterstützung [sichere], jedoch die nötige Toleranz», liegt ja die grosse Chance eines Instituts wie der Kunsthalle wahrscheinlich gerade in dessen Aussenseiterposition. Indem ihr Programm, wenn es nicht im eigentlichen Sinne sensationell daherkommt, vom grossen Publikum kaum ernsthaft wahrgenommen wird, kann dieses mit der notwendigen Ruhe und Konzentration erarbeitet und im engeren interessierten Kreis diskutiert werden. Das heisst, die Kunsthalle Bern, die ja auch aus einer Initiative von Künstlern hervorging, ist darum vor allem auch ein Raum für Künstler – und zwar nicht nur für diejenigen, die dort ausstellen, sondern auch für jene, die hier die Arbeit ihrer Kolleginnen und Kollegen studieren können; und in diesem Kontext ist nicht zuletzt auf die in Bern mit besonderer Sorgfalt gepflegte Vermischung der lokalen und der internationalen Szene hinzuweisen. Und die Tatsache, dass die Kunsthalle sich mit der ihr eigenen Insistenz und mit dieser erstaunli-

chen Konstanz ganz in den Dienst der zeitgenössischen Kunst stellen kann, hängt schliesslich auch mit dem Mut und der Entschlossenheit der Vorstände zusammen, die mit der Wahl der jeweiligen Direktoren, denen sie dann auch den notwendigen Freiraum einräumen, immer wieder für eine Weiterführung ihres progressiven Programms einstanden.

Man kann die lange Reihe der Ausstellungen in der Kunsthalle sicher einmal als Abfolge kostbarer und glanzvoller Ereignisse sehen, von denen jedes für sich allein schon eine Reihe mehr oder weniger komplexer Fragestellungen aufgeworfen hat, dann sollte man aber einen Schritt weitergehen und die schmucke Reihe dieser Einzelausstellungen über einen längeren Zeitraum hinweg und im Vergleich mit den jeweils vorangegangenen und den potentiellen, den nachfolgenden Ausstellungen betrachten. Und dies auch über die mehr oder weniger programmatisch aufgebauten Ausstellungsfolgen der jeweiligen Direktoren hinaus, denn nur so lassen sich die tiefer liegenden Verbindungen und Verwandtschaften zwischen den hier gezeigten Künstlern und Bewegungen erkennen: so wird man sehen, dass dieses Haus nicht nur eine Ausstellungshalle ist, sondern eine wirkliche Institution. Ganz ausserordentlich ist nämlich, dass die Ausstellungen der Kunsthalle nicht nur immer den avanciertesten Stand der Dinge dokumentiert haben, sondern wesentlich zur Einschätzung der Lage beitrugen. Rückblickend lässt sich wohl sagen, dass die Kunsthalle immer ein Spiegel jenes künstlerischen Zeitgeists war, an dessen Erscheinungsbild sie zwar kräftig mitgestaltete, aber ohne die künstlerischen Errungenschaften in Form von marktschreierischen Trends zu verbraten. Im Vordergrund stand stets das Anliegen, die gezeigte Kunst sorgfältig-

tig und möglichst werkgerecht ins Blickfeld zu rücken, damit die von ihr vertretenen formalen und inhaltlichen Anliegen überhaupt einmal direkt und mit der gebotenen Ausführlichkeit wahrgenommen werden konnten. Es ging nur selten darum, mit den Werken ein vorgegebenes Programm gleichsam zu illustrieren; und wenn dies der Fall war, dann war dieses Vorgehen auch klar als solches deklariert. So war die Kunsthalle Bern denn auch eines der wenigen vergleichbaren Institute, an dem die theoretische Beschäftigung mit der Kunst ganz konsequent vom originalen Werk selbst ausging, von dessen visueller Anstössigkeit, die sich manchmal nur schwer in das überlieferte begriffliche Denkgerüst integrieren liess – nicht wenige Male verlangten die neuen Bilder nach neuen Denkansätzen und Sprachbildern (und das konnten durchaus auch Wiedererwägungen scheinbar überholter Modelle sein).

Was ich hier als besondere Qualität der Berner Kunsthalle rühme, das wurde für mich in hervorragender Weise von Johannes Gachnang verwirklicht, der, wir wollen es festhalten, sicher eine nicht unumstrittene Ausnahmeerscheinung war, deren Wirken nicht überall so hoch geschätzt wurde, wie ich das zu tun geneigt bin. Mit ihm wurde ein Künstler zum Leiter der Kunsthalle, der zuvor allerdings ein höchst unorthodoxes Ausstellungsunternehmen für das Goethe-Institut in Amsterdam in Szene gesetzt hatte. Gachnang war in einem gewissen Sinne ein grossartiger Mystificateur, der das wunderbare Geschick hatte, mit stets im persönlichen Erleben wurzelnden, bekenntnishaften Stellungnahmen, die in einer vielsagenden Mischung aus sowohl konkreten wie metaphorischen, schillernd ahnungsvollen und andeutungsreichen Äusserungen bestanden, seine Ausstellungen mit zusätzli-

chem Sinn aufzuladen, mit einer Fülle von Nebenbedeutungen und Bedeutungs Hintergründen, die sehr häufig aus den Bereichen der Architektur, der Literatur oder der Musik entlehnt waren. Es war nicht immer leicht, sich in diesem Bedeutungsdickicht zurechtzufinden, bis man endlich verstand, dass er damit keine Gewissheiten ins Spiel brachte, sondern selber auch erst an der Kartographieierung oder präziseren Erfassung des teils bekannten, teils noch unbekanntes Territoriums arbeitete. Mit jeder Ausstellung wurde jeweils eine dezidierte Position abgesteckt, die als gegenwärtiger Ausgangspunkt für gedankliche Explorationen in die Vergangenheit und in die Zukunft verstanden werden wollte. Im (schon fast normalen) Falle von Unsicherheiten blieb als gültige Referenz stets die Autorität des konkreten Werks, an dem im Prozess der Interpretation die Gedanken und Argumente sich rieben und schärften – und das konnte manchmal auch bedeuten, dass das Werk selbst, weil es im Diskurs nicht mitzuhalten vermochte, am Ende einen ziemlich abgewetzten Eindruck hinterliess. Das hatte bei den gegebenen Arbeitsbedingungen allerdings nichts Diskriminierendes an sich, denn die Kategorie gute oder schlechte Kunst war im Rahmen dieses Programms nur am Rande von Interesse. Gachnang hat es gewissermassen verstanden, in der Kunsthalle, die er als eine «Forschungsstätte» verstand, das Betrachten und das Bedenken der Kunst selbst – die Kunstwissenschaft, wenn man so will – ebenfalls als eine der schönen Künste zu zelebrieren, wobei es aber wie bei jeder seriösen Kunst immer sehr ernsthaft (und das heisst nicht witzlos) zugeht. Doch anstelle der Findung gültiger Wahrheiten drehte sich diese Wissenschaft vielleicht eher um die Feststellung der Richtigkeiten

und der Erkenntnis des Falschen – beide Kategorien erwiesen sich schliesslich als gleichberechtigte, nebeneinander brauchbare Arbeitsinstrumente, um das Wesentliche zu studieren und zu befragen, das umfassendere Paradoxon oder die Koexistenz von Gegensätzen.

Es ist hier nicht der Ort, Gachnangs bei aller Konzentration sehr breit angelegtes Ausstellungsprogramm ausführlich zu würdigen; er hat dieses Programm ja selbst bei verschiedensten Gelegenheiten immer wieder dargestellt und ausgeführt – und wie wir wissen, spinnt er sein Garn als Verleger und Ausstellungsgestalter noch immer weiter. Einige besondere Leistungen wollen aber erwähnt werden: da ist einmal die grundsätzliche Diskussion des Mediums Malerei, und das zu einer Zeit, als Malerei (besonders gegenständliche) in der Kunstwelt nicht gerade grosse Sympathien genoss. Vor allem mit den über die Jahre erarbeiteten Ausstellungen der deutschen Maler Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck (der sogar zweimal, zuerst als Ost-, dann nach seiner Vertreibung als Westkünstler vorgestellt wurde), Anselm Kiefer und Jörg Immendorff brach er eine Art Tabu und warf Fragen auf, die tatsächlich einen schönen Teil der Kunstwelt recht eigentlich skandalisierten. Eine harmonische Bereinigung des Widerstreits war auch darum nicht so leicht möglich, weil die Frage nach der Malerei nicht einfach, wie man es gerne gehabt hätte, als eine inhaltliche oder deutsche Frage abgetan werden konnte, denn die gleichen Fragen stellten parallel dazu auch so konträre Künstler wie Francis Gruber, Per Kirkeby, Arnulf Rainer, William N. Copley, Niele Toroni, On Kawara oder Rémy Zaugg. Die Sache war ganz einfach nicht über einen Leisten zu ziehen, so wenig wie die ebenso grundsätzlich angegangene Standortbestim-

mung der Plastik oder Skulptur; eine Diskussion, die er mit Künstlern wie Donald Judd und Carl Andre, aber auch mit Gottfried Keller, Antonius Höckelmann oder John Chamberlain in Gang setzte. Dann gab es all die Sachen dazwischen, die weder Malerei noch Skulptur waren und als ein Dazwischen ihren eigentlichen Ort zu artikulieren versuchten, all die Sachen eben zwischen den programmatischen Eckpunkten Hans Scharoun und Marcel Broodthaers.

Ich hoffe, dass ich nach dieser Eloge dem Nachfolger Gachnangs trotzdem noch gerecht werden kann, denn die Arbeit und die Person von Jean-Hubert Martin haben mir – auch im Dissens – einiges bedeutet.

Martin betreute die Kunsthalle während dreier Jahre, bevor er zum Direktor des Musée National d'Art Moderne im Centre Georges Pompidou ernannt wurde, und mit ihm hatte wieder ein klassischer Museumsmann Einzug in den Berner Tempel der Avantgarde gehalten. Sein Programm bestand in der bewussten Verneinung eines Programms. Er wollte, wie er verschiedentlich festgehalten hat, keine «Strömungen» vertreten und auch keine «Linien» verfolgen; er sprach in diesem Zusammenhang lieber von «Haltungen» oder «Achsen», und ihn beschäftigte vor allem die Beobachtung und Begleitung einzelner Künstlerpersönlichkeiten über längere Zeit. Er lehnte es jedenfalls immer wieder ab, sein Ausstellungsprogramm in den Rahmen einer übergeordneten Vision oder Theorie zu stellen, weil ihm solches Tun als eine eitle Bevormundung der Kunst erschien. So weit, so gut, aber die reine Freiheit läuft doch häufig Gefahr, in Beliebigkeit einzumünden; und man soll diese Bemerkung bitte nicht als kleinlichen Tadel verstehen, zumal die achtziger Jahre für Visionen ohnehin

das «Leben im Kopf» unter dem Titel «When Attitudes Become Form»; eine Schau, die – ohne dass das damals ob ihrer avantgardistischen Erscheinung so klar ersichtlich gewesen wäre – mit der Repräsentation der denkbar radikalsten Avantgarden der Zeit gewissermassen das Ende der bis anhin gültigen Kunst-Ismen und Hierarchien zum Ausdruck brachte. Mit beispiellosem Aufwand versuchte Szeemann in den damals ganz allgemein bewegten Zeiten nicht mehr und nicht weniger, als eine grosse Geste zu setzen, in der der letztlich gnadenlose Wertungskreislauf der Kunst im Dreieck von Atelier – Galerie – Museum aufgebrochen werden sollte. Es ging darum, ganz im Geist der Zeit die Kunst aus ihrem banalen Konsumkreislauf zu befreien und als gewaltiges Ideenpotential sehr direkt und auf möglichst vielen und verschiedensten gesellschaftlichen Ebenen wirksam werden zu lassen. Soviel Elan und Verunsicherung war dann aber auch für das in der Regel sehr grosszügige Management der Kunsthalle Bern wohl eine Spur zuviel geworden. Die im Anschluss an den Spektakel um die Attituden-Schau vom Vorstand der Kunsthalle kurz gezeigte Rücksichtnahme auf das gesunde Volksempfinden war offenbar aber der einzige Ausrutscher oder Rückzieher in der langjährigen Geschichte des Hauses, der aber immerhin die positive Wirkung hatte, dass er Turbulenzen auslöste und willkommene Bewegung an andere Orte des Kunstgeschehens brachte. Jedenfalls wurde die für Bern geplante Ausstellung des «Beuys-Blocks» der Sammlung Ströher in der Folge, betreut von Dieter Koepplin, im Kunstmuseum Basel gezeigt; während Szeemann seinen Posten an der Kunsthalle quittierte, um den Schwung der Ereignisse in die Vorbereitungen der am Ende nicht weniger beweg-

ten und legendären *documenta 5* von 1972 einfließen zu lassen. Jean-Christophe Ammann, der während einiger Zeit als Szeemanns Assistent an der Berner Kunsthalle wirkte, hatte sich durch sein nicht weniger engagiertes Eintreten für diese neue Kunst als interner Nachfolger vermutlich diskreditiert; jedenfalls packte er seine Chance am Kunstmuseum Luzern, wo er den an die Kunsthalle Basel wechselnden Peter F. Althaus ablöste. In Bern selbst folgte dann die Konsolidierung der Verhältnisse während der Amtszeit von Carlo Huber, der einige höchst bemerkenswerte Ausstellungen aus dem Bereich amerikanischer Kunst organisierte – es sei nur an die erstaunliche Präsentation von Bruce Nauman erinnert, an jene von Jasper Johns und Jim Dine oder an jene von Sol LeWitt, bei der dieser eine der ersten Wandzeichnungen im öffentlichen Raum realisierte, als Vorbote sozusagen seiner geradezu barocken Wandmalereien von 1989 am gleichen Ort. Und da nun Basel und Luzern ins Spiel gebracht sind, muss auch gesagt sein, dass die Kunsthalle Bern nie ein rein bernisches Unternehmen war, sondern selbstverständlich immer ein entscheidendes Element in der gesamtschweizerischen Situation bildete; denn mit den drei Stationen Bern, Basel und Luzern war eine Konstellation gegeben, die bis in die achtziger Jahre hinein sich gegenseitig befruchtend und zuweilen wohl auch konkurrierend die Vermittlung zeitgenössischer Kunst in der Schweiz ganz wesentlich geprägt hat. Von der glanzvollen internationalen Ausstrahlung der angesprochenen Institute einmal abgesehen.

Diese generalisierenden Bemerkungen sollen selbstverständlich auch als solche verstanden werden, sie wollen kein ausgewogenes Bild der schweizerischen Kunstszene zeichnen und auch nicht ein

Institut gegen das andere ausspielen (und natürlich wissen wir auch um den zeitlich kurzen, darum aber nicht weniger wichtigen Beitrag der Zürcher «Hallen für Internationale neue Kunst» unter der Leitung von Urs Raussmüller). Es geht vielmehr darum, die Bedeutung der Kunsthalle Bern nicht als isoliertes Phänomen zu sehen, sondern ihre ausgezeichnete Stellung und Bedeutung auf dem Hintergrund der allgemeinen Situation aufzeichnen zu lassen. Es ist ohnehin so, dass man die Leistungen der erwähnten Häuser am Ort selbst kaum je ihrem wirklichen Rang gemäss würdigte, sondern diese zu meist nur im nachhinein als Reflexion ihrer internationalen Ausstrahlung wahrgenommen hatte. Wie es schon Arnold Rüdlingers Diktum von 1955 andeutet, dass «die schlichte Uninteressiertheit Berns zwar keine Unterstützung [sichere], jedoch die nötige Toleranz», liegt ja die grosse Chance eines Instituts wie der Kunsthalle wahrscheinlich gerade in dessen Aussenseiterposition. Indem ihr Programm, wenn es nicht im eigentlichen Sinne sensationell daherkommt, vom grossen Publikum kaum ernsthaft wahrgenommen wird, kann dieses mit der notwendigen Ruhe und Konzentration erarbeitet und im engeren interessierten Kreis diskutiert werden. Das heisst, die Kunsthalle Bern, die ja auch aus einer Initiative von Künstlern hervorging, ist darum vor allem auch ein Raum für Künstler – und zwar nicht nur für diejenigen, die dort ausstellen, sondern auch für jene, die hier die Arbeit ihrer Kolleginnen und Kollegen studieren können; und in diesem Kontext ist nicht zuletzt auf die in Bern mit besonderer Sorgfalt gepflegte Vermischung der lokalen und der internationalen Szene hinzuweisen. Und die Tatsache, dass die Kunsthalle sich mit der ihr eigenen Insistenz und mit dieser erstaunli-

chen Konstanz ganz in den Dienst der zeitgenössischen Kunst stellen kann, hängt schliesslich auch mit dem Mut und der Entschlossenheit der Vorstände zusammen, die mit der Wahl der jeweiligen Direktoren, denen sie dann auch den notwendigen Freiraum einräumen, immer wieder für eine Weiterführung ihres progressiven Programms einstanden.

Man kann die lange Reihe der Ausstellungen in der Kunsthalle sicher einmal als Abfolge kostbarer und glanzvoller Ereignisse sehen, von denen jedes für sich allein schon eine Reihe mehr oder weniger komplexer Fragestellungen aufgeworfen hat, dann sollte man aber einen Schritt weitergehen und die schmucke Reihe dieser Einzelausstellungen über einen längeren Zeitraum hinweg und im Vergleich mit den jeweils vorangegangenen und den potentiellen, den nachfolgenden Ausstellungen betrachten. Und dies auch über die mehr oder weniger programmatisch aufgebauten Ausstellungsfolgen der jeweiligen Direktoren hinaus, denn nur so lassen sich die tiefer liegenden Verbindungen und Verwandtschaften zwischen den hier gezeigten Künstlern und Bewegungen erkennen: so wird man sehen, dass dieses Haus nicht nur eine Ausstellungshalle ist, sondern eine wirkliche Institution. Ganz ausserordentlich ist nämlich, dass die Ausstellungen der Kunsthalle nicht nur immer den avanciertesten Stand der Dinge dokumentiert haben, sondern wesentlich zur Einschätzung der Lage beitrugen. Rückblickend lässt sich wohl sagen, dass die Kunsthalle immer ein Spiegel jenes künstlerischen Zeitgeists war, an dessen Erscheinungsbild sie zwar kräftig mitgestaltete, aber ohne die künstlerischen Errungenschaften in Form von marktschreierischen Trends zu verbraten. Im Vordergrund stand stets das Anliegen, die gezeigte Kunst sorgfältig-

kaum empfänglich waren. Es bleibt allerdings die Frage, ob sich (in undoktrinärer Form selbstverständlich) Visionen im Sinne einer reflektiven Metaebene darum nicht in ganz besonderer Weise aufgedrängt hätten, setzte damals doch jene ziemlich unbedarfte, freizeitorientierte Form des zeitgenössischen Kunstkonsumismus ein, gegen die inzwischen sowie so fast alle Vertreter von visionären Perspektiven auf verlorenem Posten stehen. Sogar Szeemann in seinen besten Zeiten hätte sich eine solche Situation nicht auch nur träumen lassen – das von ihm angeknackte Dreieck Atelier-Galerie-Museum hatte sich inzwischen zu einer Art von Bermudadreieck ausgewachsen, in dem sich die überlieferten Werte der Kunst in nichts auflösten, in ein geistreiches Aperçu oder ein stütziges Kravattendesign. Nun, Martin wollte den oberflächlichen Kunstkonsumismus der Zeit sicher nicht bestärken, aber er stemmte sich auch nicht ausdrücklich dagegen, und ich denke, dass er mit seinem gallischen Esprit die Ding auch nicht so schwarz sehen mochte, wie ich sie hier darstelle. Was seine Arbeit interessant machte, war vor allem die Auswahl der Künstler, die man in einem neuen Zusammenhang wiedersehen oder überhaupt einmal umfassender sehen konnte. So ermöglichte er uns unter anderem die unvergessliche Begegnung mit Dan Graham und seinen Pavillon-Konstruktionen zur gleichzeitigen Erfahrung voyeuristischen Sehens und Schauens gegenüber der Erkenntnis einer umfassenden privaten und öffentlichen Überwachung; und ebenso unvergesslich ist mir eine kleine Gesprächsrunde mit Ian Wilson, dessen irritierendes Werk darin bestand, mit dem Publikum über seine sprachlich philosophischen Setzungen zu diskutieren – an jenem Abend begann man mit und verblieb bei

den Sätzen: «The unknown is known to be unknown and not known. The unknown is known as both known and unknown. The unknown is not known as known or unknown». Dann sahen wir die überraschenden Materialisierungen der Konzept-Werke von Lawrence Weiner durch illustre Berner Persönlichkeiten, die kopplüftende Schau von Robert Filio, die erste Ausstellung im Westen des bedeutenden russischen Dissidenten Ilya Kabakov, die im Moment des Geschehens nicht gerade hohe Wellen warf, aber mit etwas Verzögerung schliesslich einiges in Bewegung setzte, und wir erlebten mit den «Konstruierten Orten» eine überraschende erste, noch vage formulierte Begegnung mit einigen Düsseldorfer Künstlern, die dann im Programm von Ulrich Loock eine wichtige Rolle spielen sollten. Die Institution Kunsthalle spielte mit diesem glücklichen Verweis in die Zukunft auch hier.

Mit dem Übergang der Leitung von Jean-Hubert Martin an Ulrich Loock ging gewissermassen auch ein Generationenwechsel einher, der im folgenden Ausstellungsprogramm der Kunsthalle deutlich abzulesen ist, denn hier wird der neuerliche Wandel des Kunstbegriffs exemplarisch thematisiert und an ausgesuchten Beispielen neuer Kunst vorgeführt. Mit Loock hatte man die Geschehnisse der Kunsthalle interessanterweise wieder einem Künstler in die Hand gegeben, denn bevor dieser zur Kunstwissenschaft hinüberwechselte, versuchte er sich als Kunststudent, zuletzt an der Kunstakademie Düsseldorf als Schüler von Klaus Rinke. Diese in Europa nicht gerade verbreitete Kombination von Künstler und Kunsthistoriker erscheint in der Vorstellung wie eine ideale und hoffnungsvolle Voraussetzung zur Führung eines Ausstellungsinstituts, und im Falle von Loock,

meine ich, hat sich ein schöner Teil solcher Hoffnungen in der Praxis auch erfüllt. Diese glückliche Doppelbegabung manifestiert sich einerseits im demonstrierten grossen Vertrauen in die Künstler und ihr Werk, denen er, wenn er sich einmal für sie entschieden hat, bei der Gestaltung der Ausstellung weitgehend freie Hand lässt, andererseits zeigt sie sich in der Intellektualität der Ausstellungsbegleitung, in der mit Engagement die Werke und Anliegen der Künstler (und nun auch vermehrt der Künstlerinnen) reflektiert, weitergedacht und vermittelt werden. Diese spürbare Sorgfalt, mit der die Ausstellungen angegangen und realisiert werden, steht für eine Verbindlichkeit, die allerdings ohne das Pathos von Gachnang sich verwirklicht, denn dieses erscheint in den schwierigen und orientierungslosen Zeiten nach den Avantgarden, nach dem Verlust sowohl der verbindlichen Traditionen als auch der utopischen Ziele kaum mehr angebracht – für die Generation von Loock läuft das klassische Pathos sowieso leicht Gefahr, als alberne Nostalgie oder als Publicity-Rhetorik missverstanden zu werden. Für die Beurteilung der gegenwärtigen Lage der Kunst verweist Loock gerne auf eine Formulierung aus Adornos «Ästhetischer Theorie», in der die schier ausweglose heutige Situation schon einmal sehr prägnant gefasst worden ist: «Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen – nicht einmal ihr Existenzrecht.» Nun, Loock scheint gewillt zu sein, sich der hier aufscheinenden, oft auch als postmodern charakterisierten Aussichtslosigkeit zu stellen und sich nicht, wie das heute so häufig geschieht, einfach in ein zynisches und unverbindliches «anything goes» zu

flüchten. Wie also geht er mit dieser bodenlosen Verlorenheit um?

Ich denke, dass Loock die Kunsthalle Bern (nicht zuletzt aufgrund ihrer Tradition) als einen gesicherten und vorerst fraglosen Ort der Kunst betrachtet, an dem nun ausprobiert wird, was Kunst noch ist und sein kann, an dem die Kunst ihren Un-Ort und damit die von Adorno in Frage gestellte Existenzberechtigung vielleicht finden oder dann eben neu markieren kann. Er versteht die Kunsthalle recht eigentlich als «Werkstätte», in der die Kunst in Form von Prototypen und Modellen entworfen und konstruiert und auf ihre Tauglichkeit überprüft werden kann. Aus diesen Gegebenheiten heraus ergab sich dann auch die für Bern zwar nicht ungewöhnliche Dominanz von Einzelausstellungen, weil diese einmal schlicht die Arbeitsbedingungen der Künstler verbessern und die Artikulation ihres Werks verdeutlichen, dann aber auch, weil Einzelausstellungen gewissermassen einen in der kritischen Zeit vielleicht notwendigen geschützteren Raum, gleichzeitig aber auch präzisere Rezeptionsbedingungen schaffen. Dazu kommt, dass Gruppenausstellungen in der Regel darauf hinauslaufen, die Dinge zusammenzufassen und Gemeinsamkeiten oder Unterschiede aufzuzeigen, was voraussetzt, dass überhaupt schon deutlich artikuliert, gesicherte und übergreifende Positionen vorhanden sind. Loock, so scheint es, kann solche aber noch nicht ausmachen, oder er will die Ansätze dazu noch nicht mit programmatischen Ausstellungen verfestigen. Das heisst, hier wird ein Programm gezeigt, das zwar noch kein definiertes Programm ist, sich aber als eine Annäherung an eine Übersicht versteht, als ein Lernprozess, aus dem sich die Gestalt der umkreisten neuen Kunst abzeichnen soll. Die Einzeldar-

stellungen sollen also nicht nur monographisch gesehen werden, es geht wohl vielmehr darum, diese isolierten Positionen im Prozess der Wahrnehmung und Interpretation miteinander in Beziehung zu setzen. Das eine Modell will zuerst in seiner Stimmigkeit wahrgenommen werden, bevor man es mit den vorangegangenen und nachfolgenden Modellen vergleicht – daraus kann dann sowohl Bestärkung als auch Zweifel sich entwickeln. Wie das geschehen könnte, demonstriert in einem möglichen Ansatz das von der Kunsthalle 1992 publizierte Buch des Kritikers Alain Cueff, der unter dem Titel «Der Ort des Werkes» das Werk einer Reihe der in Bern gezeigten Künstler einer übergreifenden Untersuchung unterzieht, ohne daraus eine neue «Gruppe» zu konstruieren, auch wenn in ihren Anliegen und Formulierungen sich eine Art von Verwandtschaften feststellen lässt. Man kann darin eine gewisse Unentschiedenheit sehen, aber auch eine Form der Offenheit oder bewussten Unsicherheit, deren Qualität darin besteht, die Kunst möglichst lange im Schwebezustand des irritierenden Widerspruchs und der permanenten Frage zu belassen. Es geht hier zumeist auch um eine Kunst, die dem tiefstehenden Wunsch der Betrachter nach der Entdeckung von Gemeinsamkeiten oder noch lieber von Identitäten im voraus nicht entgegenkommen kann (weil sie ja selbst noch nicht weiss, was sie ist – oder dieses Nichtwissens sich als Arbeitshypothese bedient); das kann zuweilen als schmerzlich oder einfach nur anstrengend empfunden werden, aber diese Kunst stemmt sich nun einmal gegen die voreilige Vereinnahmung und fordert grundsätzliche Unterscheidung, ein stetes Differenzieren von allen anderen, sich zusehends angleichenden Erscheinungen der Welt, bis sich dann – im Rück-

blick vielleicht – auf paradoxe Weise Vertrautheit mit dem Unbekannten einstellt. Diesem Ausstellungskonzept verdanken wir etwa die schon fast monumental anmutende Begegnung mit Reinhard Mucha, bei der die Berner Kunsthalle in Zusammenarbeit mit jener von Basel fast das gesamte damalige Werk des Künstlers präsentierte. Hier zeigte sich unübersehbar die in dieser Art von Kunst stekende affirmative Subversion oder subversive Affirmation, wenn man lieber will, in der die heute so beliebten Strategien des Zitats, der Simulation und der Dekonstruktion nicht nur auf der Ebene grundsätzlich legitimer geistreicher Spielereien auftraten, sondern als Instrumente einer tiefergehenden Verunsicherung, nicht zuletzt darum, weil die Referenz dieser Kunst bei allem Beharren auf sie, nicht nur in der Kunst selbst wurzelt, sondern auch nachdrücklich auf das Leben verweist. Der Gemeinplatz «Leben» ist hier nicht zu erörtern, aber man kann vielleicht besser sehen, was gemeint ist, wenn man an die völlig andere Auffassung denkt, die zum Beispiel ein Künstler wie Jeff Koons davon hat. Bei Mucha ist darunter unter anderem ein reflektierter Bezug zur Geschichte gemeint, den man zum Beispiel auch in den Malereien von Luc Tuymans wiederfinden konnte; bei Jan Vercruyse oder auch bei dem ganz anders arbeitenden Robert Gober etwa ist damit wiederum eine eher psychologische Dimension angesprochen. Neben diesem wichtigen Strang des Programms, für den beispielhaft Mucha, Vercruyse oder Harald Klingelhöller, aber auch die installativen Arbeiten von Günther Förg stehen, verfolgt Loock auch kontinuierlich die zeitgenössischen Artikulationsmöglichkeiten der Malerei – so etwa mit Marlene Dumas, René Daniëls oder Helmut Dorner; die Aussagekraft der Foto-

grafie zum Beispiel mit Balthasar Burkhard oder Thomas Struth und Candida Höfer; und schliesslich auch den Stand der Entwicklung im Bereich der «traditionellen Plastik» mit Künstlern wie Bethan Huws, Franz West, Cristina Iglesias oder Vaclav Pozarek. Diese ganz und gar unvollständige Aufzählung kann selbstverständlich nur die auffälligsten Tupfer in einem Bild benennen, das als Gesamtkomposition sicher noch gewertet werden will: davon mal abgesehen, sind sie Zeugen der ideellen Spannweite jenes Ideengebäudes, das in den Räumen der Kunsthalle auf seine Wirklichkeit überprüft werden konnte.

Diesen neuen Positionen setzte Loock punktuell und immer ganz gezielt die gereiften, darum aber nicht notwendigerweise abgeklärten und verfestigten Positionen älterer Künstler entgegen: so mit Lothar Baumgarten, Raoul De Keyser, Gerhard Richter, Sol LeWitt oder Michael Asher. Was anfänglich wie der Versuch einer Einbettung der neuen Generation in den *mainstream* der Tradition erscheinen mochte, liess sich anlässlich der Ausstellung des frühen Werks von Michelangelo Pistoletto aber auch als eine kritisch reflektierte Geste betrachten; einmal in bezug auf die ausgewählten Künstler selbst, dann aber auch in Hinsicht auf die implizierte Kritik an den Leistungen der jüngeren Zeitgenossen. Die Präsentation Pistolettos warf nämlich ebenso viele Fragen auf, die die bisherige, scheinbar geklärte Rezeption seines Werks im Rahmen der «arte povera» betraf, wie sie sein Werk aufgrund seiner Affinitäten zu den Arbeiten der sonst in der Kunsthalle heimischen Künstler plötzlich wie ein gegenwärtiges erscheinen liess – manche Setzung jüngerer Künstler mochte dagegen für einen Moment sogar ein bisschen alt aussehen. Dabei ging es allerdings nicht

darum, in einer Art von Wettbewerb Gewinner und Verlierer auszumachen, es ging vielmehr um Haltungen und ihre geliebte künstlerische Praxis in der Zeit.

Loock macht also nicht viel anderes als die illustre Reihe seiner Vorgänger, nur eben auf seine Weise und aus seiner Sicht. Abgesehen von den vielgerühmten und idealen Räumen der Kunsthalle, die die Künstler genauso wie die Direktoren des Hauses immer wieder zu ausserordentlichen Leistungen zu inspirieren vermochten, ist es vor allem diese Freiheit, im eigenen Ermessen einigermassen grosszügig zu handeln und den Anliegen der Zeitkunst aus eigener Perspektive auf der Spur bleiben zu dürfen, welche die einzigartige Qualität der Kunsthalle Bern schon immer ausmachte. Wenn nur die jeweiligen Direktoren ihre Möglichkeiten als die verantwortungsvolle Aufgabe verstehen, die sie wirklich auch darstellt, dann kann eigentlich nichts wirklich daneben gehen, denn die Institution Kunsthalle hat sich in den 75 Jahren ihres Wirkens eine Autorität geschaffen, die sich durch ein paar mögliche und unumgängliche Fehlschläge oder Ausrutscher nicht einfach aus dem Gleichgewicht bringen lässt. Und es ist unter anderem sicher auch die Basis dieser Autorität, die in den schwierigen Zeiten, in denen die Berechtigung der Kunst und der Gang der Kunstentwicklung über das normale Mass hinaus umstritten sind, wesentlich dazu beiträgt, den Freiraum «Kunsthalle» als solchen zu erhalten, um dort in Ruhe die notwendige Lokalisierung der Probleme an die Hand zu nehmen und die möglichen Zukunftsaussichten abzuklären. Diese Aufgabe, scheint mir, hat die Kunsthalle Bern als Institution auch in den letzten fünfundzwanzig Jahren auf hervorragende Weise wahrgenommen.



When Attitudes Become Form, 1969

Chronik

1969–1993

Freunde – Friends – d'Fründe

3. MAI – 1. JUNI 1969

Sehr geehrter Herr Stadtpräsident, Nach den Attitüden die Freunde. 1955/56 haben sich in Bern vier Künstler kennengelernt. Der Maler und Grafiker Karl Gerstner, der Maler, Designer, Gestalter Diter Rot, der Tänzer Daniel Spoerri, der Poet André Thomkins. Alle vier leben heute in Düsseldorf: Karl Gerstner leitet die Düsseldorfer Filiale der Basler Werbeagentur Gerstner-Kutter-Gredinger, Diter Rot ist Professor für Grafik an der Kunstakademie Düsseldorf, Daniel Spoerri betreibt sein weltberühmtes Restaurant, André Thomkins lebt als freier Künstler in Essen. Jeder hat seine bestimmte Funktion, ist jedoch in erster Linie als Künstler bekannt. Jeder dieser vier hat sich seine bestimmte Kunst geschaffen: Gerstner seine konkrete Malerei, Rot seine Collagen und Publikationen, Spoerri Assemblagen und Fallenbilder, Thomkins Zeichnungen und Palindrome. Kein gemeinsamer Stil, sondern Freundschaft und Stilsfreiheit ist das Wesen der Ausstellung. Freunde haben mehr Freunde. Deshalb haben die vier Künstler ihre Freundesfreunde eingeladen, teils bekannte, teils unbekannt Namen. (...)

Persönliche Einladung Harald Szeemanns an die Mitglieder der Kantons- und der Stadtregierung

22 junge Schweizer

7. JUNI – 6. JULI 1969

Im November 1968 waren in der Kunsthalle 21 junge holländische Künstler zu Gast. Das Stedelijk Museum Amsterdam revanchierte sich darauf mit der gegenwärtigen Ausstellung «22 jonge zwitersers», die im März/April mit Erfolg in Amsterdam gezeigt wurde. Eduard de Wilde, Direktor der Städtischen Museen Amsterdam, der die Auswahl besorgte, schrieb in der Einleitung zum Amsterdamer Katalog: «(...) Der Zweck dieses Austausches ist nicht, stolz einheimische Kunst zu zeigen, sondern Auskunft zu geben über den Beitrag, den die Niederlande und die Schweiz zu der Entwicklung einer internationalen Situation liefern. Nationale Kennzeichen sind in der westlichen Kunst nur noch eine Frage der Akzente. In der Ausstellung fällt auf, wie in der Schweiz das Gefühl für weit durchgeführte Systematik und Konsequenz in der geometrischen Kunst vorherrscht. Es ist selbstverständlich, dass Leute wie Lohse und Max Bill diesen Gedanken lebhaft erhalten haben. Daneben steht die farbenreiche Abstraktion, die nur von wenigen Künstlern vertreten wird.

Die ganze Skala des neuen Realismus steht den beiden erwähnten Tendenzen gegenüber, weniger aber im Sinne des Pop als im Sinne der Objektkunst, die bei manchem Künstler Anschluss findet an

die Tendenzen, die neulich zur gleichen Zeit vom Stedelijk in der Ausstellung «Op losse schroeven» und von der Berner Kunsthalle unter dem Titel «When Attitudes Become Form» zur Diskussion gestellt wurden.

Ein typischer Unterschied zu der holländischen Lage ist die surrealistische Tradition, deren Einfluss man in der Schweiz immer wieder spürt. In der Ausstellung ist dieser Aspekt der schweizerischen Kunst kurz angedeutet.»

Harald Szeemann, Katalog zur Ausstellung

Sammlung Ströher I und II

12. JULI – 12. AUGUST 1969

23. AUGUST – 28. SEPTEMBER 1969

(...) Der achtzigjährige Sammler, Karl Ströher aus Darmstadt, hatte im Jahre 1967 in Mönchengladbach die dort ausgestellte Retrospektive von Joseph Beuys und 1968 die grosse Sammlung amerikanischer Pop Art des New Yorker Sammlers Leon Kraushar gekauft. Die Sammlung Ströher, bisher mehr bekannt durch die Werkgruppen deutscher Expressionisten, der Ecole de Paris und der spanischen informellen Malerei, erfuhr dadurch eine Akzentverschiebung auf das künstlerische Schaffen der 60er Jahre. Für die Kunsthalle Bern war es eine einmalige Gelegenheit, mit noch ertragbarem Aufwand über die neueste Kunstentwicklung von Pop bis Minimal- und Konzeptkunst zu informieren. Leider wurde durch den Entscheid der Ausstellungskommission die Ausstellung von Joseph Beuys nicht gezeigt, und die zwei Ausstellungen waren dadurch der inneren Spannung beraubt. In verdienstvoller Weise hat dann das Kunstmuseum Basel sich der Kollektion von Beuys angenom-

men und damit die erwartbare Unruhe erzeugt. (...)

Aus dem Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern, 1969/1970

(...) Der Gesamteindruck der Ausstellung ist wahrlich minimal. Minimal an Phantasie, minimal an Sinn, minimal an Gestaltung, minimal an menschlicher Bedeutung. Erschreckend ist lediglich die grosse Leere, aus der – wie man vorgibt – neues, unserem Zeitgefühl entsprechendes Denken und Schaffen hervorgehen soll.

A. Sch. (Alfred Scheidegger), Der Bund, Bern, 31. August 1969

Demission Harald Szeemanns als Leiter der Kunsthalle im Sommer 1969

(...) Der Präsident verliert ein Schreiben des Leiters, in dem dieser den Vorstand bittet, ihn in Kompensierung von seit acht Jahren nicht bezogenen Ferien und in dieser Zeit geleisteten Überstunden vom 1. April an bis Februar/März 1970 zu beurlauben. Hauptgrund des Gesuchs: Überarbeitung und Drucklegung der Dissertation. Da das Jahresprogramm vorbereitet ist, könnte in dieser Zeit ein Assistent (Halbtagsstelle) die Aufgabe bewältigen.

Protokoll der Vorstandssitzung des Vereins Kunsthalle Bern am 5. Dezember 1968

(...) Nun ist die Nachricht da: Szeemann hat am 10. Mai seine Kündigung auf den 30. September eingereicht.

Warum diese Demission? Hängt sie zusammen mit den jüngsten Angriffen auf das «enfant terrible» der Schweizer Kunstaussteller, oder ist sie erfolgt aus persönlichen Gründen? (...)

Es gelang Szeemann, nach seinen eigenen Worten, die Kunsthalle aus dem Museums-Tempelbezirk herauszubringen. Er wollte mit seinen Ausstellungen provozieren. Die Provokation gelang auch. Die Reaktion auf die Provokation, die Angriffe der älteren in der GSMBA zusammengeschlossenen Künstler (in den Kommissionen des Kunsthallevereins sitzen fast ausschliesslich GSMBA-Mitglieder. Die jungen Berner Künstler sind nach den Angriffen auf Szeemann fast alle ausgetreten), die glaubten, zu kurz zu kommen, bestätigten ihn nur im Gelingen. Diese Reaktion war auch nicht der Grund zur Demission: Sie wäre für Szeemann eher Grund zu bleiben.

Es gibt andere Gründe: noch 1969 musste Szeemann seine Ausstellungen in gleicher Art und Weise zusammenstellen, wie dies seit Jahr und Tag geschehen ist: weder die Gebäulichkeiten der Kunsthalle wurden erweitert, noch bekam er mehr Personal.

Dem Demissionär hätte ein Ausbau der Kunsthalle vorgeschwebt, welcher auch alle Angriffe der einheimischen Künstler beantwortet hätte: in der ausgebauten Kunsthalle wollte er gleichzeitig seine internationalen Ausstellungen zeigen, einen Raum für «freien Film» und einen für die lokalen Künstler (die heute an der Kramgasse in der «Berner Galerie» untergebracht werden) anbieten. Der Ausbau wurde nie bewilligt. (...)

In Zukunft will Szeemann sich vermehrt kunstwissenschaftlicher und publizistischer Arbeit widmen. (...) Die Berner allerdings reagieren verschieden auf den Abgang Szeemanns: die einen werden froh sein. Die Meinung eines guten Teils der anderen drückte ein Berner Kunstjournalist so aus: «Die Kunsthalle war unter der Leitung Szeemanns hier das einzige, was das Dorf Bern mit der Welt ver-

band. Aber offenbar möchte Bern ein Dorf sein und bleiben, dass es Szeemann nicht jene Arbeitsmöglichkeiten bot, die ihn bewegen hätten, zu bleiben.» Der Berner Stadtpräsident Dr. Reynold Tschäpät hingegen kommentierte wie folgt: «Die Demission von Herrn Dr. Szeemann war früher oder später zu befürchten, von mir aus gesehen ist es ein Verlust, dass er geht, obwohl ich sagen muss, dass die eine oder andere seiner letzten Ausstellungen die Reizschwelle dessen, was der Bürger noch subventionieren will, überschritten hat.»

Toni Lienhard, Tages-Anzeiger, Zürich, 5. Juni 1969



Harald Szeemann beim Aufbau der «Junggesellenmaschinen», 1975

(...) Europas Kunstwelt sah auf Bern: von dort sind entscheidende Kunstrichtungen der sechziger Jahre ausgegangen, so die Lichtkinetik und die konzeptionelle Kunst. Was die Schweiz verliert, könnte Deutschland gewinnen: einen Mann, der fähig ist, in wenigen Jahren ein internationales Kunstzentrum zu schaffen. Seit den Tagen Sandbergs, des Amsterdamer Musikdirektors, ist die Begabung,

das, was kommt, zu spüren, zu durchdenken und sichtbar zu machen, selten so eindeutig in Erscheinung getreten wie bei Harald Szeemann. Wird eine deutsche Kunststadt sich dieses Mannes zu versichern wissen?

Georg Jappe, Frankfurter Allgemeine, 19. Juli 1969

(...) Der frische Wind eines weltweiten Kunstgeschehens, vielleicht die Agonie eines im Umbruch befindlichen Künstlertums, verfehlte seine Schockwirkung auf die Bundesstadt nicht, der glücklicherweise andere Unruhen weitgehend erspart geblieben sind. Es kam zu bedauerlichen Nebenerscheinungen wie dem Verbrennen von Wehrmaterial durch zwei Dienstpflichtige, und vor allem zu einem Generationenkonflikt innerhalb der Künstlerschaft, der zu Austritten aus der GSMBA führte sowie zu deren Ablehnung einer Aufnahme «progressiver» Künstler, welche inzwischen im In- und Ausland anerkannt worden sind (Megert, Berger, Distel, Rolf und Willy Weber, Raetz, Fivian u. a.). (...)

Für die Kunsthalle ist nun der Zeitpunkt der Neubesinnung eingetreten. Der Vorstand hat in der Person von Dr. Carlo Huber einen qualifizierten Leiter gesetzter Prägung gewählt. (...)

Bernhard Hahnloser, Der Bund, 28. September 1969

Porträt Carlo Huber

Der Vorstand des Vereins Kunsthalle Bern hat Dr. Carlo Huber, wissenschaftlicher Assistent an der Gemäldegalerie des Basler Kunstmuseums, zum Nachfolger von Dr. Harald Szeemann gewählt. Da Dr. Szeemann auf Ende September aus seinem Amt scheidet, Dr. Huber seinen neuen Posten aber erst im Frühjahr 1970

antreten kann, da er demnächst zu einem mehrmonatigen Studienaufenthalt in die USA reist, wird der bisherige Assistent an der Kunsthalle, Dr. Zdenek Felix, interimistisch die Leitung übernehmen.

Basel wird Person und Leistung von Carlo Huber vermissen. 1932 geboren, während der Schulzeit in Lugano lebend, kam er anschliessend zu einer Buchhändlerlehre in die Stadt am Rhein. Früh stellte sich der Kontakt zu Georg Schmidt her, dem damaligen Direktor des Basler Kunstmuseums. Auf die Lehre folgte das Studium der Kunstgeschichte in Basel



Carlo Huber in seinem Büro

und Paris. Das Studium schloss er ab mit einer Arbeit über den Maler Otto Meyer-Amden, die vor einigen Monaten auch in Buchform erschien und durch die Genauigkeit in Interpretation und Dokumentation vorbildlich bleibt. Im Frühjahr 1963 wurde er als Volontärassistent ans Basler Kupferstichkabinett gewählt, im Herbst des gleichen Jahres trat er unter dem neuen Direktor Dr. Franz Meyer die neugeschaffene Stelle eines Assistenten für die Moderne Abteilung der Gemäldegalerie des Basler Kunstmuseums an. In

seiner Person war eine Verbindung zu den Einsichten und Intentionen Georg Schmidts gegeben, den er später in einem bis heute nicht übertroffenen Aufsatz in der Zeitschrift «Werk» gewürdigt hat. Neben der täglichen Kleinarbeit, wie sie keinem Museumsbeamten erspart bleibt, übernahm er Führungen und verschiedene Volkshochschulkurse. Sein besonderes Interesse gilt der amerikanischen Kunst; Rechenschaft legte er darüber ab in den Einführungstexten zu den Ausstellungen Jasper Johns und Barnett Newman.

wb., National-Zeitung, Basel, Nr. 801.10, 1969

Ricco Wassmer, M. C. Escher

3. OKTOBER – 2. NOVEMBER 1969

Ricco Wassmer, der in Basel geborene Berner, der im Waadtland lebt und den es zwischendurch nach Tahiti und nach Thailand zieht, ist ein Aussenseiter... im Leben und in der Kunst. Seine Malerei muss man irgendwo zwischen Surrealismus und phantastischem Realismus einordnen, aber da blitzen auch Beziehungen auf zum Zöllner Rousseau und zum Meister der phantastischen Verfremdung René Magritte. (...)

Rund um die schlanken Knaben, die auf Riccos Bildern stets wiederkehren, gruppiert sich ein buntes Vielerlei, das die Sehnsüchte der Jungen widerspiegelt. (...)

Der Niederländer Maurits Cornelis Escher unterscheidet sich von Ricco vor allem durch seine verstandesbetonte Grundhaltung. (...) Er wendet allen Scharfsinn auf, um das Raumgefühl seines Publikums durch optische Täuschungen durcheinanderzubringen. (...) Der niederländische Künstler ist mit seinem analysierenden Intellekt ebenso Aussen-

seiter der modernen Kunst wie der Berner Ricco Wassmer. (...)

P.B. (Peter Böhm), Tages-Nachrichten, Münsingen, 11. Oktober 1969

Pläne und Projekte als Kunst

8. NOVEMBER – 7. DEZEMBER 1969

(...) Was bei der Berner Attitüden-Ausstellung schon latent vorhanden war und an der Interims-Dokumente im Sommer dieses Jahres in Kassel offensichtlich wurde, ist jetzt in der Berner Kunsthalle Ereignis geworden: Die Abwendung der Kunst von der objektiven Visualität und die Hinwendung zum Invisiblen, rein Ideellen. (...)

In Bern lassen sich zwei Arten von Ideen-Kunst unterscheiden. Die eine ist der Anlage nach durchaus zu verwirklichen (ist auch im Hinblick auf eine solche geplant). Die andere ist nur als Idee interessant, das heisst eine Materialisierung ist unnötig oder gar undenkbar. (...)

Beim Gang durch die Berner Kunsthalle-Ausstellung – die Idee dazu stammt noch von Harald Szeemann, realisiert wurde sie von Interimsleiter Zdenek Felix – kann man sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren. Die Konzepte und Projekte der 94 ausstellenden Künstler sind vielfach zu wenig durchdacht oder dann anspruchsvoll mystifizierte Plattheiten. Ich glaube, dass die Leitung der Kunsthalle gut daran getan hätte, Armselig-Kümmerliches auszusieben. Denn auch bei dieser Art von Kunst gibt es Qualitätsmassstäbe. (...)

Theo Kneubühler, Luzerner Neueste Nachrichten, 5. Dezember 1969

Szeemann wird Documenta-Leiter

Harald Szeemann, früherer Direktor der Berner Kunsthalle und engagierter

Avantgardist, wurde – wie wir schon im Oktober melden konnten – offiziell zum Generalsekretär für die Documenta V in Kassel 1972 berufen. Er tritt sein Amt im April an (...).

Süd-West Presse, Ulm, 4. Februar 1970

Weihnachtsausstellung 1969/70

13. DEZEMBER 1969 – 25. JANUAR 1970

Die Berner Weihnachtsausstellung 69/70 wurde in der Basler Kunsthalle gezeigt, während gleichzeitig 125 Basler Künstlerinnen und Künstler mit 231 Werken in der Kunsthalle Bern, in der Schulwarte und in der Berner Galerie ausstellten.

(...) Die Gegenüberstellung konservativer und progressiver Kunstauffassungen, die frühere Weihnachtsausstellungen so spannungsvoll werden liess, wird heuer nicht abgehalten. Der grösste Teil der Jungen hat die GSMBA verlassen. Die AHV-Teenager beherrschen die Szene eindeutig, und sie sind überzeugt, dass alles so in bester Ordnung ist. Mit grossväterlicher Überlegenheit sagt ein GSMBA-Mann in der Eröffnungsrede, die Jungen fänden sich in der Vielfalt der Entwicklungsrichtungen nicht mehr zu recht und einen gemeinsamen Nenner für die moderne Kunst gäbe es nicht. Schaut man sich dann aber an, was da so die Wände füllt, so wird man die Befürchtungen nicht los, dass sich einige der Grossväter nicht mehr zurechtfinden. (...)

Peter Böhm, Tages-Nachrichten, Münsingen, 19. Dezember 1969

(...) Auffallend immerhin, dass die Jury mit Vorliebe nach Kriterien auswählte, die von älteren Vorstellungen von «Kunst» bestimmt sein dürften. Da feh-

len einige Jahre einer Kunstentwicklung, die unter Szeemann in der Berner Kunsthalle immerhin Präsenz hatte. Das hat nichts mit einer unwundenen Rechtfertigung zu tun, alles mit der Forderung, dass eine solche Ausstellung eben auch zu zeigen hat, was zu zeigen da ist. Und das glaube ich einfach nicht, dass es in Bern nur Heimatmaler, späte Anker-Schüler und Absolventen wie immer gearteter Kunstgewerbeschulen gibt. (...)

mm., Basler Nachrichten (Spätausgabe), 11. Februar 1970

Fritz Pauli 1891–1968

28. FEBRUAR – 30. MÄRZ 1970

(...) Wenn bei Amiet jedes Bild aus eigentlicher Lebenslust, aus dem Einverständnis mit der Welt entstanden ist, so bei Pauli aus dem qualvollen Ringen mit ihr. (...)

Hanspeter Landolt, Eröffnungsansprache in Solothurn, publiziert in Sonntagspost (wöchentliche Beilage zum Landboten), Winterthur, 27. Februar 1970

Kompass West Coast USA

8. APRIL – 18. MAI 1970

(...) Wurde die richtige Auswahl nicht nur der Persönlichkeiten, sondern auch ihrer Werke getroffen?

Wenn dies der Fall sein sollte, dann gibt es in der Tat gute Gründe, warum wir in Europa von der «pazifischen Schule» im Vergleich zu den New Yorker Strömungen bis jetzt verhältnismässig wenig zu sehen bekommen haben. (...)

Den Wachsfiguren-Schrecknissen von Bruce Nauman kann man sich nicht leicht entziehen, um so mehr als der Künstler Makabrität und Brutalität durch Verklei-

nerungen von Menschenteilen fast bekömmlich macht. Er bestätigt den Gesamteindruck, dass diese von des Gedankens Blässe angekränkelten Künstler der Westküste im kultivierten Pessimismus verkommen, weder aus einer ethischen Überzeugung heraus zum Bestehenden nein sagen können noch wirklich ins



Kompass West Coast USA:
«Performance Corridor» von Bruce Nauman

Neue und Ungesicherte aufzubrechen imstande sind. (...) Zusammenfassend wäre zu sagen: Die Helden der Westküste sind müde. (...)

Fritz Billeter, Tages-Anzeiger, Zürich, 11. Mai 1970

Lucien Clergue Photographien 1954–1969 Leonardo Bezzola, Kurt Blum Au milieu des artistes

27. MAI – 21. JUNI 1970

Immer wieder gewährt die Kunsthalle auch der Photographie jenen Raum, der ihr im Kunstleben von heute zukommt. (...)

Die Parterresäle sind dem Schaffen des Franzosen Lucien Clergue reserviert, der als Poet der Kamera vor den Betrachter tritt. In seinen Aufnahmen verliert das Subjekt sein Gewicht als Gegenstand zugunsten einer Impression, einer Kristallisation des Augenblicks oder einer eben entdeckten Einzelheit, die zu einem fast abstrakt erscheinenden Bildinhalt anwachsen kann. (...)

Die Ausstellung der beiden hiesigen Photographen trägt den Titel «Au milieu des artistes», im Lebensbereich der Künstler, und sie macht vertraut mit Kunstschaffenden, Malern und Plastikern in der Hauptsache, in ihrer engsten Umgebung, im Atelier oder in der Zwiesprache mit dem Werk bei der Arbeit. (...)

Die Photoausstellung in der Kunsthalle bringt demnach zwei Begegnungen, jene mit der künstlerischen Photographie und jene mit dem Künstler als Objekt eben dieser Photographie.

Fred Zaugg, Berner Tagblatt, 28. Mai 1970

Experiment F + F, 1965–1970

27. JUNI – 19. JULI 1970

Im Frühling dieses Jahres löste sich nach heftigen Diskussionen in Schule, Presse und Öffentlichkeit die «Klasse Form + Farbe (F + F)» der Kunstgewerbeschule Zürich auf. Die Klasse wurde vor fünf

Jahren als Experiment ins Leben gerufen «für Absolventen der Vorbereitenden Klassen, die sich einem Beruf zuwenden wollten, für den es weder eine Fachklasse noch eine Berufslehre gab (...)»

Anstatt nach ihrer Auflösung tragische Elegien oder bittere Proteste anzustimmen, haben die Klasse «F + F» und ihre Lehrer (Hansjörg Mattmüller, Serge Stauffer, Bendicht Fivian, Doris Stauffer) beschlossen, Schülerarbeiten aus den Jahren 1965 bis 1970 der Öffentlichkeit vorzulegen (...).

Im grossen Parterresaal werden an drei Wänden Dias gezeigt: Zeichnungen, Collagen und von der Klasse durchgeführte Aktionen und Happenings. (...)

«Wer verändert, ist schöpferisch, wer stagniert, ist tot.»

Einzelne Namen tauchen keine auf. Alles ist Teamwork. Zuschauer und Handelnde scheinen gleich wichtig zu sein, sich gegenseitig zu stimulieren.

Deutlich spürbar ist ein durchaus romantischer Zug: Da wird viel herumgesehen und diskutiert im Freien, am Boden sitzend bläst man die Flöte, malerisch ist ein Tuch über einen Stuhl drapiert, daneben die Gitarre. Wandervogel im neuen Gewand? (...)

Gerade wegen der gegenwärtig so labilen Situation der Kunst ist es besonders bedauerlich, dass «F + F» nicht mehr existiert.

Annemarie Monteil, National-Zeitung, Basel, 10. Juni 1970

Richard Hamilton

25. JULI – 30. AUGUST 1970

(...) Hamilton, dessen Werke heute ideell ausgebrannt, müde und geistlos-artifiziell wirken, beweist mit seinen früheren Arbeiten, dass er zur Spitzenklasse der in-

ternationalen Pop-Art gehört, die heute nur noch durch einige überragende Künstler wie Warhol, Oldenburg und Edward Kienholz, die sich fortwährend zu entwickeln vermögen, am Leben gehalten wird. (...)

Theo Kneubühler, Luzerner Neuste Nachrichten, Luzern, 24. August 1970

Neuer Präsident des Kunsthalle-Vereins

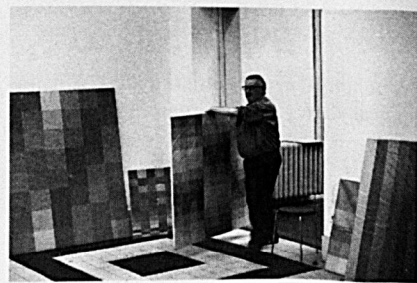
Am 7. September 1970 starb Professor Dr. Kuske, der dem Verein Kunsthalle Bern seit 1955 vorgestanden hatte. Zu seinem Nachfolger wählte der Vorstand einstimmig Herrn Victor Loeb.

Jahresbericht 1970/1971

Richard Paul Lohse

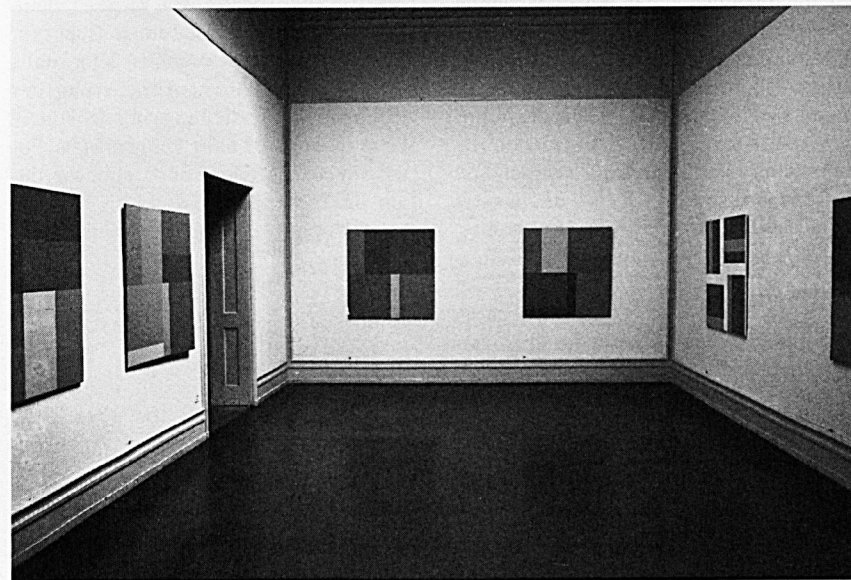
5. SEPTEMBER – 11. OKTOBER 1970

«King»- Richard P. Lohse (...) Die Würdigung, die Lohse in der Kunsthalle Bern erfährt, entspricht in allen Belangen der Erwartung. Sie zeigt die Bedeutung ersten Ranges dieses Werkes mit einer Eindringlichkeit und Selbstverständlichkeit, dass der hochgezüchtete Ruhm und die horrenden Marktpreise mancher Amerikaner in ihrer ganzen Irrelevanz zum Ausdruck kommen.



Richard Paul Lohse

Im Anschluss an Bern wird die noch von Harald Szeemann beschlossene Ausstellung im Moderna Museet Stockholm, im Kunstverein Hannover, im Kunstverein München, im Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven sowie im Gemeentemuseum Den Haag zu sehen sein.



Ausstellung Richard Paul Lohse

Worin besteht die Pionierbedeutung von Lohses Œuvre? Ausgehend vom Vokabular der Väter, hat Lohse bereits 1942/43 den traditionellen Begriff der Komposition, das heisst das Anordnen von Flächen und Farben aufgehoben. Die Fläche wird zum Ort, wo methodisches Denken sich selbst darstellt. Dabei geht es Lohse nie um die «Überwindung» der Bildbegrenzung; die Dimension der Fläche ist integrierter Bestandteil. Entsprechend gibt es auch keine Probleme des Flächenausmasses, keine «romantischen» Riesenformate. Die Grösse des anonymen Farbformelementes ist nicht ausschlagge-

bend. Es wird proportional zur Gesamtfläche und in Bezug auf das gestellte Problem errechnet. Insofern kann jedes Werk Lohses als Bild-Körper bezeichnet werden, weil der objektivierte, methodische Ablauf präzise dem gesamten Flächenausmass entspricht.

Eine Pionierleistung Lohses ist im weiteren die Formulierung der «Unlimitiertheit der Strukturgesetze»: Grösste Ordnung bei grösster Freiheit. (...)

Jean-Christophe Ammann, Sonntags-Journal, 19./20. September 1970

Gustave Piguet, Barnett Newman (Kammerkunsthalle)

17. OKTOBER – 22. NOVEMBER 1970

Kammerkunsthalle

Im Anschluss an die Ausstellung Gustave Piguets hat Dr. Carlo Huber im letzten

Ausstellungsraum des Untergeschosses eine kleine «Kammerkunsthalle» eingerichtet. Hier sollen neue Kunstrichtungen vorgestellt werden, wie etwa Conceptual Art, für deren Unanschaulichkeit ein ganzes Museum zu gross wäre. Dias werden über Projekte der Land Art informieren, die irgendwo in der Wüste passieren. Oder kleinere Werkgruppen wie Graphik-Suiten, die wichtig sind, aber umfangmässig keine Ausstellung ergeben, finden hier Unterkunft. Seien die Kammer-Ausstellungen nun Ergänzungen zur laufenden Hauptausstellung, oder stehen sie im Kontrast dazu – ihr Programm soll nicht festgelegt werden, der Ort freibleiben für neue Pläne und unerwartete Einfälle. (...)

Der neue Raum wird gegenwärtig nicht etwa durch einen Experimentator, sondern durch einen Klassiker der Moderne eingeweiht: durch die herrlichen, durchaus kammerkunsteigenen «18 Cantos» von Barnett Newman, die auch im Basler Kunstmuseum zu sehen waren.

Annemarie Montell, National Zeitung, 5. November 1970

Weihnachtsausstellung 1970/71

5. DEZEMBER 1970 – 3. JANUAR 1971

(...) Sehr verehrtes Publikum, liebe Kunstfreunde, werthe Behörden! Die Kunsthalle ist baufällig. Das Dach rinnt, der Boden des Mittelsaales ist für schwereres Ausstellungsgut nicht tragfähig, der Eingang für grössere Bilder zu klein, die Heizung veraltet. Es fehlt seit jeher ein Aufzug, das Tageslicht in den meisten Räumen ist ungenügend. Es gibt keine Räume für Administration und anderes mehr.

Schon oft wurde von einem Neu-, Um- oder Ausbau gesprochen. Doch die alte Kunsthalle, wie sie 1918 gebaut wurde, dient heute fast unverändert weiter. 1970: Weniger Ausstellungsraum, mehr Künstler, andere Massstäbe, veränderte Verhältnisse und Ansprüche.

Künstler aller Richtungen, vergesst kleinliche Missverständnisse, einigt Euch mit dem Vorstand des Vereins Kunsthalle Bern für eine baldige Erneuerung der bestehenden Ausstellungsmöglichkeiten. Wir wollen ein neues zeitgemässes Forum für zukünftige Kunst, ehe wir das Jahr 2000 schreiben.

Rudolf Mumprecht, Katalog zur Ausstellung

Bridget Riley

16. JANUAR – 21. FEBRUAR 1971

Bridget Riley ou la géométrie dans les spasmes

(...) En définitive, ces spéculations visuelles nous amènent à prendre conscience que la perception n'est pas un enregistrement passif du spectacle, à la manière d'un appareil de photo, mais une construction, une organisation des données lumineuses et chromatiques. Pour nous amener à cette intuition, l'artiste contrarie et brouille délibérément ce fonctionnement inconscient de la perception. (...) Ce qu'il y a peut-être de plus surprenant, c'est de sentir que ces fluctuations optiques se produisent au rythme de nos pulsations, ou plus précisément de l'irrigation sanguine de notre rétine. On se rend compte tout d'un coup que, à ce niveau élémentaire de la perception, le corps intervient intimement et que la chair et le sang font intrinsèquement partie du phénomène de visibilité.

Bref, on manquerait l'essentiel de l'œuvre de Bridget Riley si l'on ne voyait pas que, au-delà des procédés propres à l'Op Art, il y a une recherche aventureuse, passionnée d'une haute intensité plastique, une sorte de voyage au centre de la per-

ception. D'une certaine manière, c'est le regard qui se prend ici lui-même pour objet.

Michel Thévoz, Nouvelle Revue de Lausanne, 6. Februar 1971



Fahnen von Bridget Riley über der Kramgasse, 1971

Berner Künstlerinnen der GSMB + K Niki de Saint-Phalle (Kammerkunsthalle)

27. FEBRUAR – 4. APRIL 1971

(...) In seiner Eröffnungsansprache zu dieser Ausstellung richtete Kunsthalle-Direktor Dr. Carlo Huber einen Appell an die beiden grossen Berufsverbände der bernischen Künstler, ihre unzeitgemässe Trennung nach Geschlechtern aufzugeben. Eine Erfüllung dieses Wunsches wird allerdings auf sich warten lassen. Ob-

wohl heute kaum noch jemand behaupten kann, die Frauen malten schlechter als die Männer, ist der Drang zur Vereinigung beider Verbände doch von beiden Seiten nicht gross, weil die Kunsthalle in ihrer heutigen Ausdehnung kaum ausreicht, die Sammelausstellungen beider Gruppen gleichzeitig zu fassen. (...)

Als Gegenklang zur Ausstellung der GSMB + K-Damen zeigt Dr. Carlo Huber in der Kammerkunsthalle Grafiken und Kleinplastiken der französischen Popkünstlerin Niki de Saint-Phalle. (...)

P. B. (Peter Böhm), Tages-Nachrichten, Münsingen, 4. März 1971

Jasper Johns

17. APRIL – 29. MAI 1971

(...) In der Berner Kunsthalle ist nun bis Ende Mai das gesamte druckgraphische Œuvre (knapp 130 Werke) von Jasper Johns ausgestellt. Dabei ist widersinnig, dass, wie bei einem traditionellen Maler und Zeichner, das druckgraphische Werk vom gesamten getrennt wurde. Die Graphiken von Jasper Johns werden erst in Bezug zu den Malereien bedeutungsvoll. Denn bei Johns ist es nicht der Reiz des Metiers, was ihn dazu führt, Radierungen, Lithographien, Licht- und Siebdrucke herzustellen, sondern es ist die Möglichkeit, durch eine andere Technik dem in der Malerei Entwickelten eine überraschende neue Gestalt zu geben. In der immer wieder anderen Gestalt bei gleichbleibendem Titel konstituiert sich wesentlich seine Konzeption. Das graphische verhält sich zum gesamten Werk komplementär. (...) (Hinzuweisen ist noch auf den ausgezeichneten Katalog, der von Carlo Huber zusammengestellt wurde. (...))

Theo Kneubühler, Zürcher Woche, Sonntags-Journal, 2. Mai 1971

Jime Dine

16. JUNI – 21. JULI 1971

(...) Von den Künstlern seiner Generation hat Dine vielleicht am wenigsten von dem, was man einen einheitlichen Stil nennen könnte. Er verwendet ein ungewöhnlich reiches Spektrum von Möglichkeiten, und das macht es dem Betrachter etwas leichter, denn das wirkt unterhaltend. Wichtig ist, dass die Stileinheit nicht oberflächlicher, sozusagen kosmetischer Natur ist, sondern dass eine Einheit der Persönlichkeit und der künstlerischen

Absicht das Werk vom Kern her beherrscht. (...)

Carlo Huber, Katalog zur Ausstellung

Yves Klein Eva Aeppli (Kammerkunsthalle)

4. AUGUST – 29. AUGUST 1971

(...) Auch subjektiv ist Klein nicht über jeden Einwand erhaben. (...) Vergeblich versichert er, die mit seiner «Himmelsfarbe» besudelten Mädchen hätten anlässlich des Spektakels der «Anthropométries» viel gelacht und also ihren Spass gehabt. Denkt man sich den «Maler» (Regisseur) dazu, wie er «vor mondänem Publikum im Gesellschaftsanzug», Distanz während und jeden Makel eines Farbspritzers peinlich meidend, Anweisungen gab und Einsätze dirigierte, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass eigentlich ein grausames Spiel gespielt wurde. Und dieses Spiel heisst bis heute «Herr und Knecht».

Fritz Billeter, Tages-Anzeiger, Zürich, 14. August 1971

(...) Les personnages d'Eva Aeppli sont de l'autre côté du miroir, ils nous montrent ce Moi anxieux et menacé, souvent à la limite de la déperdition, que nous nous avouons à nous-même avec tant de mauvaise grâce. (...)

C. H., Gazette de Lausanne, 15. August 1971

Johannes Itten

4. SEPTEMBER – 10. OKTOBER 1971

Impression – Expression – Konstruktion
(...) Nach den drei Gesichtspunkten «sinnlich-optisch (impressiv), psychisch (expressiv) und intellektuell-symbolisch

(konstruktiv)» untersucht Itten in «Kunst der Farbe» die ästhetischen Farbprobleme. Diese aufsteigende Hierarchie bestimmte ebenfalls den Lehrgang seines Vorkurses am Bauhaus. (...)

Als Hilfsmittel gestatten die drei genannten Kategorien, Ittens vielgestaltiges und vielschichtiges Bildschaffen übersichtlich einzustufen; sie werden denn auch im thematischen Aufbau der Berner Schau berücksichtigt. Die Impression nimmt die bescheidenste Stellung ein und findet sich vorwiegend im Frühwerk. Ihrem zusammenfassenden Charakter entsprechend sind die grossen Gemälde fast ausnahmslos der Konstruktion zuzurechnen, jener Gattung, die das Spätwerk beherrscht. Daneben pflegte der Künstler auch in den sechziger Jahren die Expression in seinen von ostasiatischer Tuschemalerei inspirierten Ausdrucksstenogrammen. (...)

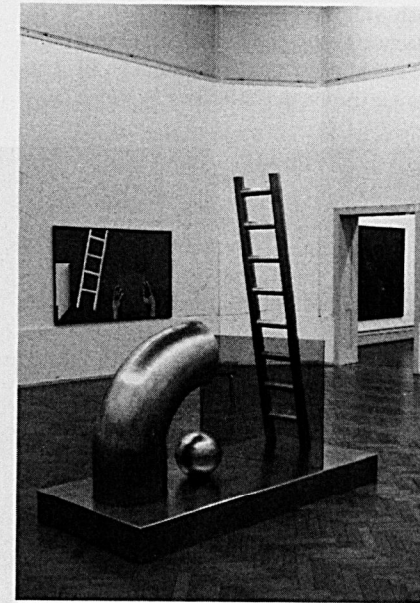
Die Klangwirkung der Farbe wird zum eigentlichen Inhalt der Kompositionen des Spätwerks, mit deren Horizontal-Vertikal-Schema sich Itten nunmehr der konkreten Kunst von Max Bill und Richard P. Lohse nähert. (...)

Christian Geelhaar, Neue Zürcher Zeitung, Mittagsausgabe, 21. September 1971

Horst Antes

16. OKTOBER – 21. NOVEMBER 1971

Horst Antes – ein schwieriger Fall?
(...) Was feststeht ist, dass die Arbeiten von Antes eine archaisch, fast dämonisch ausstrahlende Formkraft (beeinflusst noch vom deutschen Expressionismus) in sich tragen und dass Antes es im Verlaufe der letzten Jahre verstanden hat, die Figur zum dominierenden Subjekt zu erheben, ohne den übrigen Bildinhalt zur Staffage zu degradieren. (...) Für die Rezensenten in der «Zeit» war es klar: Der Ma-



Ausstellung Horst Antes

ler hat sich in eine Welt eingesponnen, die die unsrige meint, aber nicht trifft. Vielleicht ist das die persönliche Tragik des Horst Antes, dessen Erfolg ein kunstsoziologisches Phänomen darstellt, das zu ergründen sich lohnen dürfte. (...)

Karl Bühlmann, Luzerner Neueste Nachrichten, 9. November 1971

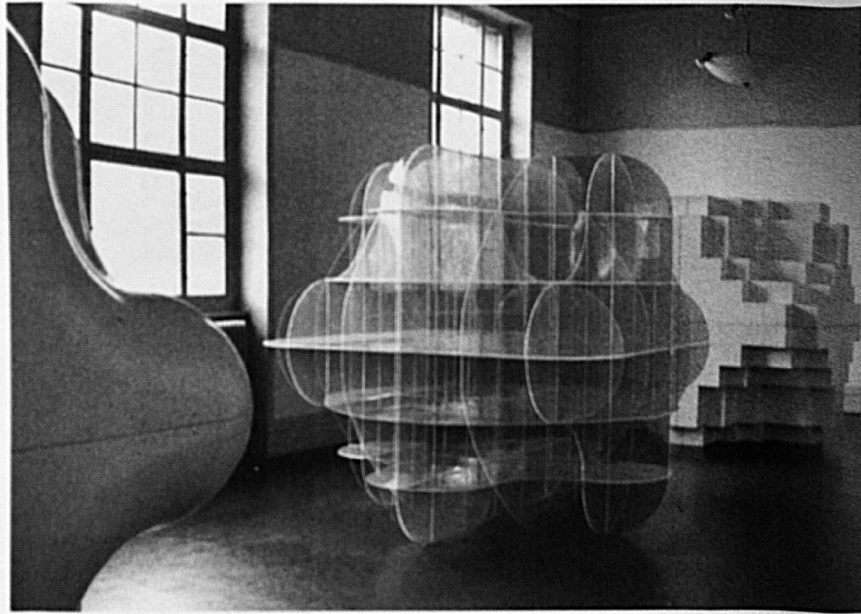
Weihnachtsausstellung 1971/72

4. DEZEMBER 1971 – 12. JANUAR 1972

(...) Neben einigen Bildhauerarbeiten werden über 200 Werke der Malerei gezeigt; dabei schälen sich zwar keine attraktiven Höhepunkte heraus, doch verfügt die Ausstellung über ein künstlerisch hochstehendes Niveau. Sie erscheint übersichtlich gestaltet. Dabei fällt ledig-

lich auf, dass gegenüber früheren Weihnachsausstellungen sich der Gegenstand in der Malerei wieder vermehrter Beliebtheit erfreuen darf, was sich in vielen land-

schaftlichen Darstellungen wie in interessanten Figurenbildern dokumentiert. *spk. (R.S.), Der Unter-Emmentaler, Hutwil, 24. Dezember 1971*



«Cubics»: Werke von W. Graatsma und J. Slothouber

Cubics, Rolf Rappaz

23. JANUAR – 5. MÄRZ 1972

Cubics und Permutationen

(...) William Graatsma (geb. 1925) und Jan Slothouber (geb. 1918) leiten das «Centrum voor Cubische Constructies» (CCC) in Heerlen, das sich die Aufgabe stellt, Formerfahrung und Formerkenntnis zu fördern und eine Rationalisierung der Entwurfsmethodik in der Industrie zu erwirken. Die Kunsthalle Bern zeigt Ergebnisse dieser Formuntersuchungen, mit denen die Öffentlichkeit bereits an der 35. Biennale zu Venedig (1970) bekannt gemacht wurde. Es sind meist über

einem Rastergrundriss aufgebaute (fixe oder veränderbare) monochrome kubische Konstruktionen aus Holz, Polystyrol oder Plexiglas. (...)

cpb. (Carl-Peter Bräcker), Neue Zürcher Zeitung, Mittagsausgabe, 18. Februar 1972

(...) Mit seiner doppelten Neigung zum Elementaren und zum System muss man Rappaz' Werk im Zusammenhang der sechziger Jahre sehen, in der Nähe von Hard Edge, Minimal und Conceptual Art. Mit dem Einbeziehen des Zufalls innerhalb eines klar begrenzten Rahmens (in den Wechselbildern) steht Rappaz auch in der Nähe zeitgenössischer Musi-

ker, die die Reihenfolge, in der die Elemente ihrer Kompositionen zu spielen sind, der jeweiligen Entscheidung des Interpreten überlassen. (...)

Carlo Huber, Katalog zur Ausstellung

Rudolf Mumprecht, Oscar Wiggli

18. MÄRZ – 23. APRIL 1972

(...) Dieses Hinwerfen aus geübtester Hand scheint Mumprecht immer neu zu faszinieren. Erstaunlich ist dabei sein untrüglicher Proportionssinn, der die Zeichen auf Anhieb richtig in die Bildfläche setzt und ihre bald turbulenten, bald beruhigten Abläufe organisiert. (...)

Plastische Gestalt. Oscar Wiggli:

Das grosse Thema des 45jährigen Solothurners Oscar Wiggli ist seit Jahrzeh-

ten der weibliche Körper. In dieser Perseveranz liegen seine Grösse und seine Grenzen. (...)

Bewunderswert ist Wiggli's Handwerk, das sich in den Skulpturen um 1970 zur Meisterschaft steigert. (...) Dass in letzter Zeit mit zunehmendem technischem Raffinement die frühere Spannungsintensität zugunsten der rein formalen Aufgabe und des Handwerks etwas nachlässt, macht sich in einigen Skulpturen bemerkbar. (...)

Annemarie Monteil, National-Zeitung, Basel, 30. März 1972

Arakawa

John Cage (Kammerkunsthalle)

6. MAI – 18. JUNI 1972

Denkfehler inbegriffen

(...) Arakawa hat sich also vorgenommen, den Wegen der Wahrnehmung, die zur Fixierung einer «Bedeutung» führen, mit bildnerischen Demonstrationen nachzugehen. Ihm ist jede Methode recht, «die eine begriffliche Distanz zwischen dem Denkenden und dem Gedachten herstellt». Ironie, Widerspruch, Doppeldeutigkeit, Humor zählen für ihn zu den «klassischen Mitteln»; darüberhinaus benutzt er Abstraktionen, die als konkrete Anweisungen oder als «hypnotische Illustrationen» eingesetzt werden. (...)

Das Enttäuschende an dieser Serie ist der zutiefst falsche, der verschätzte Anspruch. In die allemal interessanten Bildtafeln hat zwar Arakawa seine spezifische graphische Begabung, seine organisatorische Sicherheit, Bildwerte zu verteilen, vollauf eingebracht, und sein Sinn für das Irrationale entspricht punktuell dem vorgenommenen Thema. Was nicht geht,



Ausstellung Oscar Wiggli

oder richtiger, was unter seinem Niveau musterschülerhaft schweisstriefend geraten ist, das ist die lehrhafte Demonstration. (...)

Laszlo Glozer, Süddeutsche Zeitung, München, 3. Juni 1972

Nicht Form, sondern Vorgang
(...) Vom eigenen Willen, vom Bewusstsein und vom Geschmack befreit sich Cage, indem er sich zum Komponieren rigoros an Zufallstechniken hält... Ergebnis der Zufallskompositionen waren Partituren, die der Ausführende mit dem von Notation und Vorschrift zugelassenen Interpretationsspielraum zu spielen hatte. Von da aus ging Cage weiter zur Unbestimmtheit (Indeterminacy), die auch für ihn völlig unvorhersehbare Töne ergibt, indem er in der Partitur nur den Vorgang vorschreibt, mit dem sie zu ermitteln sind. Die Teile dieser Musik gehören dann zusammen wie diejenigen in einem Mobile von Calder. In seiner Haltung Kunst und Leben gegenüber steht John Cage Marcel Duchamp sehr nahe, dem Freund langer Jahre, der ihn nach seiner eigenen Aussage stark beeinflusste. (...)

Carlo Huber, National-Zeitung, Basel, 3. Juni 1972

Lindi

24. JUNI – 30. JULI 1972

Viele Lindi-Fans waren an der Vernissage zur Lindi-Ausstellung in der Kunsthalle; der Stadtpräsident sprach, Dr. Carlo Huber sprach, und Lindi hat eine Retrospektiv-Ausstellung zusammengestellt, die sich sehen lassen darf. (...)

z. (Jörg Zoller), Der Bund, Bern, 26. Juni 1972

Fritz Glarner

12. AUGUST – 24. SEPTEMBER 1972

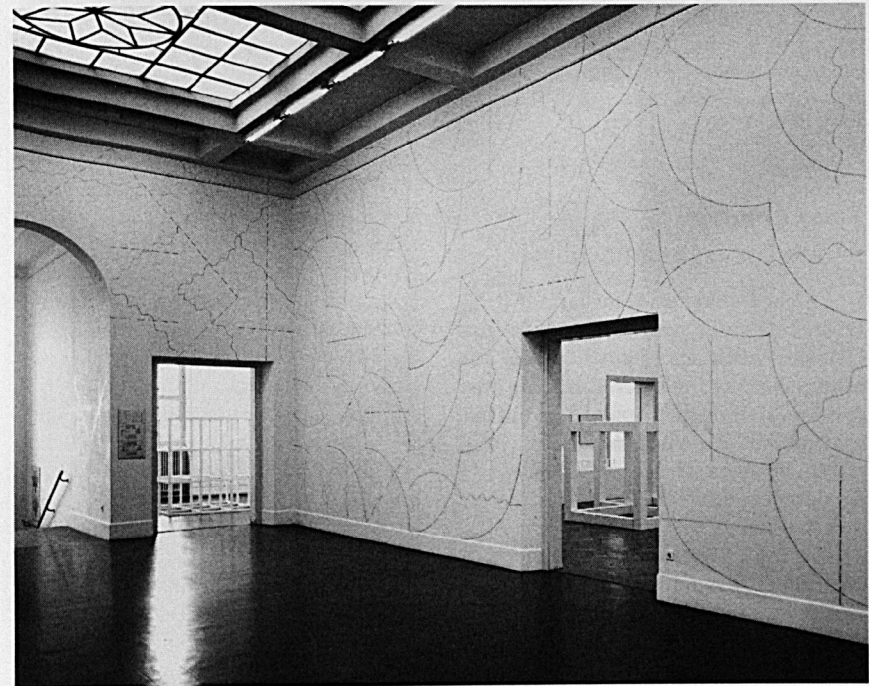
(...) Die Berner Ausstellung wird wohl auf lange Zeit seine umfangreichste sein müssen, denn das Zusammentragen der Werke aus Europa und Amerika war mühsam und kostspielig.

Die Entwicklung Glarners zeigt seine Zugehörigkeit zur Konkreten Kunst und zu jenen Künstlern, als deren Ausgangspunkt Piet Mondrian angenommen wird, mit dem er in der New Yorker Zeit sehr befreundet war, wie auch mit Georges Vantongerloo in Paris. Es gelang Glarner, die Strenge seiner Konzepte auf geheimnisvolle Weise zu verschleiern und zum Klingen zu bringen, so dass die hinter den Bildern liegende Konstruktionsidee kaum mehr in Erscheinung tritt, sondern als beschwingter Rhythmus und subtile Harmonie den Betrachter erfasst.

Max Bill, Neue Zürcher Zeitung, 19. September 1972



Ausstellung Fritz Glarner



Ausstellung Sol LeWitt

Sol LeWitt. Arcs, circles & grids

7. OKTOBER – 19. NOVEMBER 1972

(...) Having led the transition of Minimal form into a Conceptual presentation, he appears to be reversing priorities in this exhibition.

The main reason I am disturbed is that – apart from the wall drawings which seem to be LeWitt's major achievement beyond question – LeWitt is still realizing older projects within the context of tangible, objectified sculpture. Currently, work is being fabricated along theoretical models worked out several years ago, an action which the "nonexistent" or "insubstantial" conditions of the wall drawings, as well as the lessons inherent in the ear-

lier work, ought to have vitiated as an esthetic, ultimately political, choice. (...)

A loss of confidence in facture (a theoretical loss perhaps more than an actual loss) underscores the wide malaise of painting at this moment. Just as LeWitt's wall drawings dramatize the virtual unimportance of stretcher-borne cloth as support for art, so too does the verbal directive further undermine the belief in personal facture as the cogent embodiment of art. (...)

As it stands, the Bern retrospective raises as many speculations as it answers. The sheer open-endedness of the result reveals anew the singularity and the importance of LeWitt's catalytic achievement, if only in the degree that it continues to in-

form and announce its solidarity of purpose with the dry and "deprived" actions of the epistemological Conceptualists.

Robert Pincus-Witten, *Artforum International*, Nr.2, 1973

7 aus London

20. JANUAR – 25. FEBRUAR 1973

(...) Mehr Denker als Künstler
Dem Betrachter wird jedoch bald eine Gemeinsamkeit der «7 aus London» aufgehen, die nicht mit der Herkunft oder mit der gemeinsamen Sprache zu tun hat, sondern mit der Auffassung der Kunst selbst: die Ausstellenden machen es sich damit nicht leicht, ja sie sind von Malern und Plastikern zu Denkern geworden, die ihre Aufgabe nicht im Abbilden oder im Erleben, sondern im Erforschen und Erkennen suchen. (...)

fz. (Fred Zaugg), *Berner Tagblatt*, 21. Januar 1973

4 Schweizer

10. MÄRZ – 15. APRIL 1973

Objektivierte Prinzipien (...)
Die Ausstellung von Werken der vier Schweizer Alfonso Hüppi, Werner Leuenberger, Thomas Peter und Roland Werro wird von der Kozeption her durch keinen gemeinsamen Nenner bestimmt. Es handelt sich so um vier Einzelausstellungen, die gleichzeitig in einem Gebäude stattfinden. (...)

Hüppi: Form und Materialsensibilität ...
Leuenberger: Drang nach Kommunikation ...
Peter: künstlerische Verarbeitung von Eisen ...
Werro: Veränderbarkeit als Grundstruktur. (...)

Theo Kneubühler, *Vaterland und Glarner Volksblatt*, 24. März 1973

Cy Twombly. Bilder 1953–1972

28. APRIL – 3. JUNI 1973

(...) Man meint andauernd etwas von der Mühsal eines Mannes zu verspüren, der sich in einem fremden Land ohne Karten und Wegmarken befindet. Dabei äussert sich in geradezu bedrängender Weise jenes «unerklärliche Unbehagen», das in Hofmannsthals berühmtem Brief den jungen Lord Chandos allem Bekannten und Vertrauten gegenüber beschlich: bis ihn die Fähigkeit verliess, «über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen», weil keine bekannte Sprache ihm entsprach, «sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist». (...)

Eine Sprache, eine Schrift möchte man verstehen. Man kann sie nicht nur visuell betrachten. Um so mehr, wenn man dahinter geradezu eine Besessenheit des Autors spürt wie hier. Und darin liegt die eigentliche Faszination. (...)

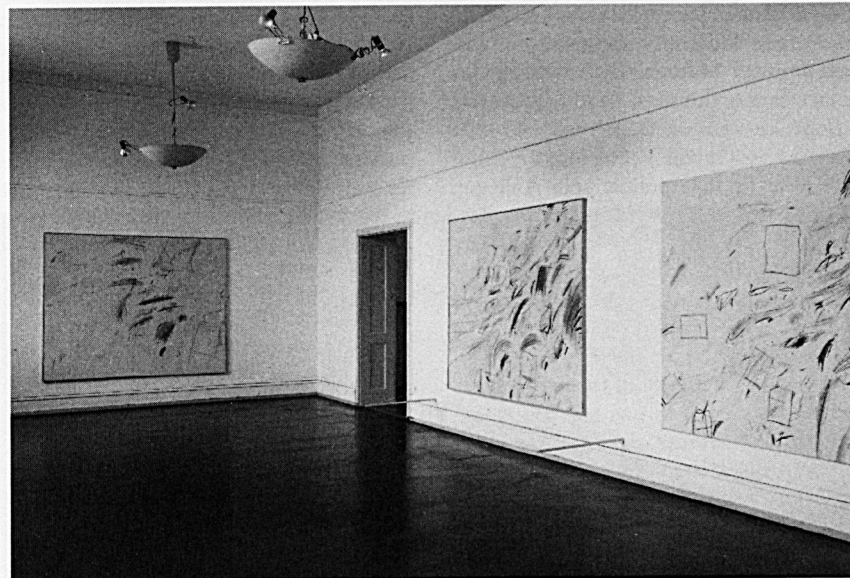
Heute, da die Diskussion über Inhalt und Form, über reine Aesthetik und engagierten Hintersinn nicht abbricht, sind solche Ausstellungen von grossem Interesse. Jeder wird sich und seine Urteile an diesen individuellen Geheimdokumenten messen können. Schliesslich aber «liest» man diese seltsame Schrift doch am ehesten wie die Spur eines scheuen Wildes, das ständig in Bewegung ist, flüchtend und sich unaufhörlich markierend. (...)

Annemarie Monteil, *National-Zeitung, Basel*, 17. Mai 1973

Bruce Nauman

16. JUNI – 12. AUGUST 1973

Die Wanderausstellung Bruce Nauman in der Berner Kunsthalle ist zweifellos künstlerischer Höhepunkt des Jahres in



Ausstellung Cy Twombly



Ausstellung Bruce Nauman

diesem Hause. Sie wurde vom Los Angeles County Museum und vom New Yorker Whitney Museum of American Art gemeinsam organisiert; Bern ist die erste europäische Station. (...)

Nauman löst nicht Probleme, er stürzt sich nicht in Tagespolitik, sein Anliegen ist nicht rechthaberische, intolerante Demonstration, weder reißt er an bestehender Kultur ab, noch nimmt er sie an. (...) Der Mensch steht im Mittelpunkt, und dieser Mittelpunkt konsumiert das, was wir als Schöpfung bezeichnen, bis zur Erschöpfung. Schuld daran ist nicht zuletzt die Philosophie, die uns seit alters mit Qualitäten ausstattet, die auf Annahmen beruhen, und diesen Annahmen wird die Funktion des Beweises zugebilligt.

Dies, in Kürze, zeigt die Unmöglichkeit an zu erfahren, was Wirklichkeit ist. Die Kunst müht sich seit Jahrzehnten, auch wenn sie sich bitterstem Hohn ausgesetzt sah, auf diese Tatsache hinzuweisen, sie bewusst werden zu lassen. Bruce Nauman tut es mit grösster Intensität, und, was für diesen Zweck hilfreich scheint, mit absoluter Leidenschaftslosigkeit. Hier wird nicht gepredigt oder philosophiert, hier wird vor Augen geführt. (...) z. (Jörg Zoller), *Der Bund, Bern*, 20. Juli 1973

Tell 73

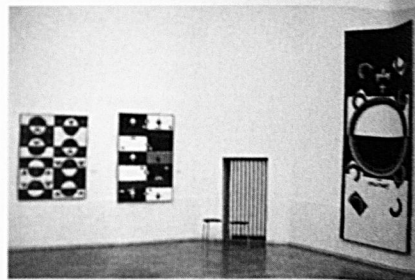
25. AUGUST – 7. OKTOBER 1973

Tell-star mort ou vif

Sous quelle impulsion a-t-on réalisé TELL 73? C'est l'initiative d'Urs Dickert, peintre à Berne, Pierre Gürtler, propriétaire d'une galerie d'art à Bâle, et de Peter Killer, rédacteur du mensuel suisse alémanique DU que nous devons l'idée d'une exposition d'arts plastiques inédite. Chacun sait – et notre époque en administre quotidiennement la preuve – ce

que coûte la matérialisation des idées. Le projet était d'envergure puisqu'il entendait rassembler un grand nombre d'artistes de toutes les régions de la Suisse autour d'un même thème, soit ce «héros puissant et béni», «initiateur de la liberté fédérale» ainsi dépeint par Zwingli, dans le feu de l'éloquence, en 1525. (...)

Jacques Dominique Rouiller, *Gazette de Lausanne*, 1. April 1973



Ausstellung Alfred Jensen

Alfred Jensen

20. OKTOBER – 2. DEZEMBER 1973

(...) Es entsteht eine Bildfarbe von geradezu brutaler Wirkung im Sinne des französischen «primitiv». Diese vordergründig materielle Farbe nun belebt bildnerische Konzepte, welche komplizierter, errechneter und ausgeklügelter nicht sein könnten. Grundlage all dieser Konzepte ist eine von Jensen entwickelte spezifische Arithmetik, welche zu einem Medium wird, das die verschiedensten Kalendersysteme, Proportionsverhältnisse griechischer Tempel, das chinesische Orakel des I Ging und ganze kosmische Systeme in sich aufzunehmen und miteinander in Beziehung zu bringen vermag. (...)

Dennoch ist es nicht möglich, Jensen sozusagen der konkreten Richtung oder den Konstruktivisten unseres Jahrhunderts zuzuordnen. Seine Bilder sind in ei-

nem Ausmass gedanklich und intellektuell determiniert, dass ihn die junge Generation der «Conceptual Art» in Amerika ohne weiteres als einen der Ihren akzeptiert hat. Dabei hat aber gerade diese gedankliche Basis einen derart privaten

Charakter, dass Jensen innerhalb der jüngsten «Documenta» unter dem Sammelbegriff «Individuelle Mythologie» ausgestellt wurde. (...)

Franz Mosele, *Neue Zürcher Zeitung, Morgenausgabe*, 2. November 1973



Das Ensemble Neue Horizonte, in der Ausstellung Noten

Noten

19. JANUAR – 24. FEBRUAR 1974

(...) Den Berührungspunkten zwischen musikalischem und bildnerischem Geschehen geht die gegenwärtige Ausstellung «Noten» in der Kunsthalle Bern nach. Sie ist von Konservator Carlo Huber zusammen mit der «Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern» veranstaltet worden. (...)

Sie gliedert sich in verschiedene Kapitel wie: Traditionelle Schrift, Aktionsschrift, Tabulaturen, musikalische Graphik, Mobilität, Protokoll und Analyse, mechani-

sche Musik, Metanotationen. Die Übergänge zwischen den Gebieten sind fließend. In allen Sektoren jedoch wird deutlich, dass «musikalische Noten nicht nur ein Code sind, sie haben auch Form» (Carlo Huber). (...) Um nicht an einer von den Komponisten kaum beabsichtigten reinen Notationsästhetik hängen zu bleiben, stehen Kopfhörer zur Verfügung. Während der Ausstellung werden zudem Konzerte und Führungen veranstaltet. (...)

Annemarie Monteil, *St. Galler Tagblatt*, 20. Februar 1974

4 aus Italien

9. MÄRZ – 21. APRIL 1974

«4 aus Italien»

Unter diesem Titel stellt Carlo Huber in seiner letzten Berner Ausstellung – er wird ab Herbst die Kunsthalle Basel betreten – vier italienische Künstler der jüngeren Generation vor: Carlo Alfano (1932, Neapel) lässt Tonbänder mit eigenen Texten laufen, transkribiert ihre Inhalte auf schwarze Leinwände und schafft durch die Anreihung von Zahlen und Worten eine Art «Notenschrift» mit verschiedenen Dichten und Rhythmen. Bruno di Bello (geb. 1938 in Mailand) nimmt einzelne Wörter und zerlegt ihre Formen nach formal-ästhetischen und inhaltlichen Kriterien in kleine Teile; löst Form und Begriff eines Wortes gleichsam auf. Giulio Paolini (geb. 1940 in Turin) war 1970 in Luzern bei der Ausstellung «Processi di pensiero visualizzati» dabei gewesen; sein Beitrag besteht aus nicht leicht entschlüsselbaren bildnerischen Selbstreflexionen zum Thema des «Sehens». Ein Vertreter der «Arte povera» ist Pier Paolo Calzolari (geb. 1943 in Bologna), der an der Berner Ausstellung mit grossen Kompositionen aus Tüchern, Installationen aus Neonschriften und weiteren handwerklichen Elementen aufwartet. (...)

B., Luzerner Neueste Nachrichten,
11. April 1974

Max von Mühlenen Retrospektive des malerischen Werkes 1903–1971

3. MAI – 9. JUNI 1974

(...) Der Berner Max von Mühlenen war ein intellektueller Künstler. Er verstand es, während den fünfzig Jahren seines

Schaffens, sich immer wieder zu verändern, indem er ständig beobachtete, was vorging. Formale Innovationen, die ihn interessierten, nahm er in sein Werk auf. Das passierte selten bei gleichaltrigen Schweizer Künstlern. (...)

Die m.E. besten Bilder von Max von Mühlenen befinden sich im Untergeschoss der Kunsthalle. Es sind das die grossflächigen Abstraktionen und die kleinteiligen informellen Bilder mit Themen aus der Schweizer Geschichte. Die grossflächigen Abstraktionen aus der Mitte der sechziger Jahre enthalten eine Zartheit im Farblichen und eine Heiterkeit, wie man sie selten findet. (...)

Der Berner Künstler gehört wohl nicht zu den grössten Schweizer Malern unseres Jahrhunderts. Doch war seine Arbeit wichtig im initiierenden Sinne. (...)

Theo Kneubühler, Vaterland, Luzern,
22. Mai 1974

Johannes Gachnang folgt Carlo Huber als Leiter der Kunsthalle

(...) Einstimmig hat der Vorstand des Vereins Kunsthalle Bern unter dem Präsidium von Victor Loeb den Zürcher Johannes Gachnang zum neuen Direktor der Kunsthalle ernannt. Er wird sein neues Amt auf den 1. April antreten und in dieser Funktion Dr. Carlo Huber ablösen, der auf den gleichen Termin hin die Leitung der Kunsthalle Basel übernehmen wird. (...)

Der neue künstlerische Leiter der Kunsthalle wurde am 30. Oktober 1939 in Zürich geboren. An der Limmat besuchte er ebenfalls Primar- und Sekundarschule. Nach dem Schulaustritt begann er eine Lehre als Hochbauzeichner, welche er nach drei Jahren erfolgreich abschloss.

Es folgten dann zwei Jahre praktische Tätigkeit in einem Architekturbüro, wobei Johannes Gachnang auch verschiedene Bauführungen innehatte. Schon während seiner Lehre und vor allem während seiner Tätigkeit als Zeichner besuchte er Abendkurse an der Kunstgewerbeschule Zürich.



Portrait Johannes Gachnang,
1982, von Jörg Immendorff

Eine entscheidende Wende in seinem Leben brachte der Aufenthalt in Paris in den Jahren 1960 bis 1963. An der Seine entstanden die ersten künstlerischen Arbeiten, stark beeinflusst von Paul Klee. 1963 wechselte er dann nach Berlin-West, wo er bis 1967 als freier Mitarbeiter von Prof. Dr. Hans Scharoun wirkte. Hier erhielt er im Jahre 1967 seine erste künstlerische Auszeichnung, den Kunstpreis der Stadt Berlin, Junge Generation. Im gleichen Jahre führte er auch seine ersten eigenen Ausstellungen in Berlin und Zürich durch. Danach lebte Johannes Gachnang zwei Jahre als freier Künstler in Istanbul. 1968 zog er für drei Jahre nach Rom, wo er als Mitglied des Instituto Sviz-

zero di Roma in engen Kontakt mit zahlreichen Künstlern kam. Im Jahre 1970 schloss er seine «Wanderjahre» ab und kehrte nach Zürich zurück. Es folgten zahlreiche Ausstellungen eigener Werke in Zürich, Berlin, Paris und Amsterdam. 1971 wurde er zum künstlerischen Leiter der Galerie im Goetheinstitut/Provisorium in Amsterdam ernannt – ein Amt, das er bis zu seiner Wahl nach Bern ausübte.

kv., Berner Tagblatt, 15. Februar 1974

Sie stellen Kunst aus, nicht Kunst-Trends. Interviews mit dem scheidenden und dem kommenden Kunsthalle-Leiter

(...) Dr. Carlo Huber: Ich trat die Leitung der Kunsthalle nach einem Interregnum als Nachfolger Harry Szeemanns an. Er hatte ein Programm durchgeführt, das hochinteressant und zündend war, indem er Tendenzen aufzeigte. Höhepunkt seiner Tätigkeit war die Ausstellung «Wenn Attitüden Form werden; Werke, Konzepte, Prozesse, Situationen, Informationen». Da konnte ich im Grunde gar nicht auf dieselbe Art weitermachen, abgesehen davon, dass diese Art von Gruppenausstellungen ihm sehr gelegen waren, mir dagegen weniger. Für die Öffentlichkeit war es auch so, dass sie diese Tendenzen nicht mehr zu überblicken vermochte, es herrschte gewissermassen eine Verwirrung. Man musste den Unterbau zu dem liefern, was damals aktuell in der Kunst passierte.

So machte ich dann die Jasper-Johns-Ausstellung (Grafik), Jim Dine und Yves Klein, das war die Generation unmittelbar vor den aktuellen Geschehnissen, die die Grundlage geliefert hat für das, was die Attitüden-Künstler machten; ich verband damit eine didaktische Absicht. (...) Jörg Zoller: Herr Gachnang, sehen Sie in

der neuesten Kunstgeschichte bestimmte Tendenzen?

Johannes Gachnang: Das interessiert mich nicht vorrangig. Sei es nun Konzept-Kunst, Land-Art, was immer, diese Tendenzen sind immer rasch zerschliessen. Es ist wie im Sport, da ist einer fünf Jahre gut, und dann wird er verheizt. Mich interessiert eine ganz bestimmte Leistung, ein bestimmter Ausdruck, etwas Einmaliges, das die Sache trifft. Wenn ich mein inzwischen überarbeitetes Programm betrachte, liegt der Schwerpunkt eigentlich auf klassischer Malerei. (...)

Es hat ja in Bern immer einen «wilden» und einen «ruhigen» Kunsthalle-Leiter gegeben. Ich selber betrachte mich als «wilden», ich bin jetzt der siebente, und die ungeraden in der Reihenfolge waren in Bern immer die «wilden», wie Rüdlinger, Szeemann, Kieser.

Ich schöpfte viel Anregung aus dem Buch «Von Hodler zur Antiform» von Szeemann und Ammann: es wurde mir plötzlich klar, dass hier eine echte Aufgabe auf mich wartet, dass man hier nicht einfach einen Privatzirkus abziehen kann, sondern dass ich mehr die Rolle eines Koordinators einnehme. (...)

z. (Jörg Zoller), *Der Bund*, 28. März 1974

(...) Johannes Gachnang: Ich will versuchen, auf die klassischen Werte zu verzichten. Ich will keine «sehr guten Sachen» zeigen, sondern interessante Dinge zur Diskussion stellen. So möchte ich ab 1975 jedes Jahr eine grosse thematische Ausstellung bringen. Ich denke dabei an historische Stoffe, die nicht aufgearbeitet worden sind. Zum Beispiel das «Floss der Medusa» von Géricault. Das wäre das Zentralbild. Weitergehen müsste es dann über Courbet, Stauffer-Bern, Hodler, Gulber bis heute, etwa Baselitz, Kiefer.

Dieses Pathetisch-Heroische, diese Antihelden, das sind alles Bilder gewesen, die zu ihrer Zeit eigentlich sehr schlecht verstanden wurden. (...)

Ich will versuchen, ein «work in progress» einzurichten, wohin die Künstler kommen und irgendetwas installieren. (...)

Hans-Joachim Müller: Eine letzte Frage, was wird aus dem Künstler Gachnang?

Johannes Gachnang: Der Künstler Gachnang, der setzt jetzt einfach mal aus. (...)

Hans-Joachim Müller im Gespräch mit Johannes Gachnang, Basler Nachrichten, 16. März 1974

Hans Scharoun 1893–1972

28. JUNI – 18. AUGUST 1974

(...) In Bern können Deutsche sich in der nützlichen Tätigkeit üben, sich gesamtdeutsch zu schämen: darüber dass sie in Ost und West dem Architekten Hans Scharoun Preise für Bauten gaben, die sie dann lieber doch nicht bauten. Sie liessen Hans Scharoun schon 1946 die «Hauptstadt Berlin» planen (hatten ihn gar zum Leiter der Bau-Abteilung beim Magistrat von Gross-Berlin gemacht), und bauten dann doch lieber im Osten ihre kitschige Stalinallee und im Westen eine Mischung aus Spekulationspalästen, Slums und progressiven Aushängeschildern.

Der Leiter der Kunsthalle Bern, Johannes Gachnang, der 1965–67 freier Mitarbeiter im Atelier Scharoun war, holte für diese Ausstellung das Material aus dem Scharoun-Archiv der Berliner Akademie der Künste, nicht zuletzt «um zu zeigen, dass das neue Bauen der zwanziger und dreissiger Jahre nicht nur vom Bauhaus und seinen Ideen bestimmt war». So war es folgerichtig, in das Zentrum dieser Ausstellung die Wohnbauten Hans Scharouns zu stellen, vom Einfamilienhaus

der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung von 1927 und der Siedlung Berlin-Siemensstadt von 1931 bis zu den Wohnhochhäusern in Stuttgart und in Berlin-Reinickendorf in den letzten Lebensjahren.

Darunter sind auch die wenigen Häuser, für die er in der Nazi-Zeit mit Mühe oder Glück noch die Baugenehmigung erhielt. Im Jahre 1938/39 erhielt er die Baugenehmigung für ein Einfamilienhaus in Berlin-Lichtenrade mit den Worten: «Dort steht noch mehr Mist...!» (...)

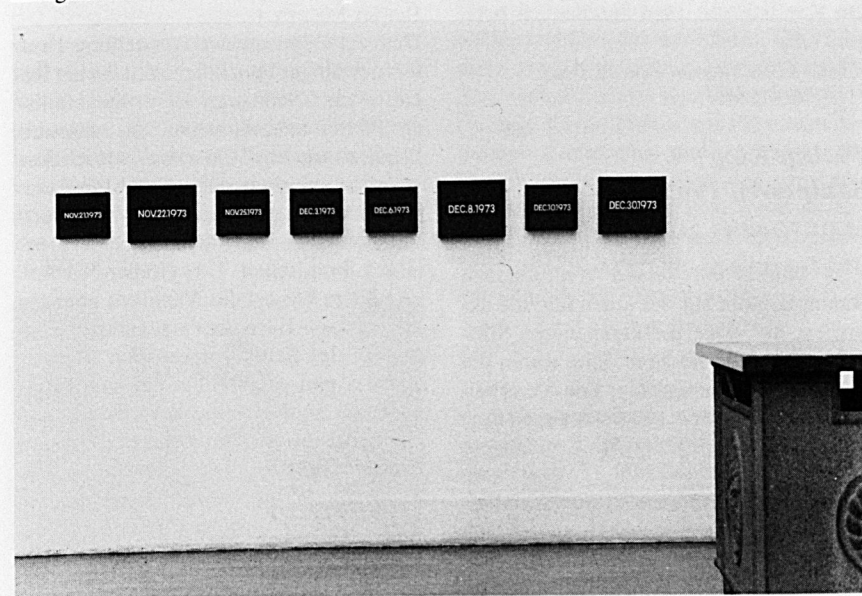
Wichtig sind in der Berner Ausstellung auch die Aquarelle, die Scharoun in den Kriegsnächten schuf, um in utopischen

Bauten auszudrücken, was er damals nicht verwirklichen konnte. (...)

Günther Mehren, Frankfurter Rundschau, 3. August 1974

(...) Eine Ausstellung, in der die Fragen nach den Impulsen und Gefahren, die von einem so bedeutenden Einzelwerk ausgehen, unbeantwortet bleiben, eine Ausstellung auch, in der sich naive und kritiklose Würdigung in ihr Gegenteil verkehren – eine solche Ausstellung sollte heute eigentlich nicht mehr möglich sein.

bz. (Brigitte Zehmisch), *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Juli 1974



«Date Paintings» in der Ausstellung von On Kawara

On Kawara 1973 – Produktion eines Jahres

31. AUGUST – 6. OKTOBER 1974

(...) Es ist wohl keine spektakuläre Schau, die die Berner Kunsthalle gegen-

wärtig bietet. (...) Die aus früheren Ausstellungen konzeptueller Kunst bekannte karge Hängung unterstreicht deutlich den «nicht-visuellen» Charakter des Darbotenen. Dennoch handelt es sich im wahrsten Sinne um eine Sensation: um

die Weltpremiere des Werkes von On Kawara, jenes beinahe sagemumwobenen japanischen Gründers der als «Concept-» oder «Idea-Art» apostrophierten Kunstform der letzten zehn Jahre. Es ist bisher keinem Museum in der Welt gelungen, eine grössere Ausstellung des Publicity-scheuen Japaners zu veranstalten. An der documenta 5 in Kassel 1972 war On Kawara nicht vertreten. (...) Auch in Bern wird keine Retrospektive, sondern nur die «Produktion eines Jahres» – wie der Untertitel der Ausstellung bekundet – vorgestellt, allerdings anhand von Dokumenten, die die gedankliche Entwicklung On Kawaras seit 1966 anschaulich belegen. (...)

Zdenek Felix, National-Zeitung, Basel, 21. September 1974

Phillip King Skulpturen 1969–1974

19. OKTOBER – 24. NOVEMBER 1974

(...) Moore mit seinen traditionellen Raumplastiken auf der einen und die aktuellen, aus Amerika kommenden Strömungen auf der anderen Seite waren die extremen Spannungspole. Die Verarbeitung beider Elemente zu einer neuen Formensprache ist Phillip King gelungen. (...)

An die reinen Primärstrukturen der Minimal-Art erinnert am ehesten noch die buchstäblich raumfüllende Arbeit «Academy Piece» (1971/74) mit den Ausmassen 6,40 auf 6,40 auf 1,02 Meter. Der Hauptsaal der Berner Kunsthalle reicht für das 2295 Kilogramm schwere Stück gerade aus. Aber auch hier ist die monolithische Geschlossenheit der Minimal-Art durchbrochen, die blossе Übersichtlichkeit aufgehoben. (...)

Hans Otto Fehr, Badische Zeitung, Freiburg i. Br., 10. November 1974

Weihnachtsausstellung 1974/75

7. DEZEMBER 1974 – 5. JANUAR 1975

1. Berner Kunstaussstellung

11. JANUAR – 2. FEBRUAR 1975

Eine Alternative zur Konvention (...) Johannes Gachnang hat die erste ihm auftragene Veranstaltung dieser Art in der Kunsthalle Bern ungewöhnlich angepackt. Er beschloss, zwei zeitlich getrennte Ausstellungen zu machen. Einem Überblick über die Region mit 105 Künstlern folgten grössere Werkgruppen von neun bekannten, über siebzigjährigen Berner Malern. (...)

Dass im Zentrum der Ausstellung Hodlers gewaltiger Holzfäller steht, ist ein Regiestreich Gachnangs. Er wollte Hodler als Pfeiler und Autorität, als Massstab. Denn, so sagt er, «Hodler war, wie ich denke, nicht nur ein bedeutender Maler, sondern auch ein guter Berner». Verschmitzt stellt sich damit die Frage nach einem spezifisch Bernischen. Um Hodler-Nachfolge geht es keinesfalls. Vielleicht aber um die «rudesse Bernoise» – seinerzeit Hodler von der Kritik vorgeworfen. Herbes, Sprödes gibt es auch bei den neun Bernern: als Beschwerung der nur-schönen Erscheinungsform mit Persönlichem, mit Hintergründigem. (...)

Annemarie Monteil, National-Zeitung, Basel, 29. Januar 1975

Generalversammlung vom 15. März 1975

(...) Mit einem Nachruf musste Botschafter Paul Rudolf Jolles seine Amtszeit als neuer Präsident des Vereins Kunsthalle Bern beginnen. Mit schlichten Worten würdigte er die Verdienste seines Vorgängers, des im vergangenen Herbst verstor-

benen Berner Geschäftsmannes und Kunstförderers Victor Loeb. (...) Die Stadt Bern muss die Beiträge an ihr wichtigstes Ausstellungshaus um 38000 Franken jährlich kürzen. (...)

Präsident Jolles appellierte an alle Mitglieder, Vorschläge für die Erhöhung der Einnahmen vorzubringen. Vom stärkeren Engagement der Wirtschaft über verkaufswirksame Ausstellungen (Postulat Eberhard Kornfeld) bis zu einem gewinnbringenden Kunsthallefest wurden etliche Ideen diskutiert. Als Beweis für den Willen zur Selbsthilfe stimmte die Versammlung einstimmig der Erhöhung der Mitgliederbeiträge zu. Die zu erwartenden Mehreinnahmen reichen freilich nicht einmal aus, die ärgsten Löcher im Dach der Kunsthalle zu flicken. Die viel grösseren Löcher im Budget der Kunsthalle werden dem Organisationstalent von Botschafter Jolles eine harte Probe abverlangen. (...)

Peter Böhm, Tages-Nachrichten, Münsingen, 19. März 1975



P. Jolles (links) und J. Gachnang

A. R. Penck

22. FEBRUAR – 6. APRIL 1975

(...) Der Maler konnte nicht zur Eröffnung kommen, aber er schickte neben seinen fünfzig Bildern noch einen kurzen,

sprudelnden Text, aus dem knapp nach der Mitte ein Satz hervorlugt: «Jedes Bild ist eine Art Reise...» Das klingt nach dem Wunsch: lass uns in den Bildern spazieren gehen. (...)

Der Maler Penck, der das Wort mit bildhafter Begrifflichkeit beherrscht und ausladende Assoziationsfülle zu schlängelnder Gedankenführung abzapft, dieser tückisch wortgewandte Maler von heute meint mit der Reise natürlich nicht allein das eine alte Übertragungsklischee: «und dem Bild folgen heisst mehr als Droge» – so schliesst der Satz. Damit hätten wir schon die Erwägung zweierlei Reisen. Eine dritte Möglichkeit ist die Reise der Bilder von Dresden nach Bern. Eine seltsame Angelegenheit: in perfekter Isolation malt der Maler eine komplette Ausstellung. Er hat Photos und Pläne von der Berner Kunsthalle, und er nimmt die Chance wahr, produziert eine programmatische Schau, belegt jede Wand aus der Ferne. Man sieht denn auch: diese Arbeit von sechs Monaten ist ein grosser Wurf, ein Versuch, die «Summe» zu geben. (...)

Laszlo Glozer, Süddeutsche Zeitung, 4. April 1975

(...) Es gibt in dieser Kunst keine Aussage, leblose Zeichen auf toter Fläche sprechen nicht. Es gibt keine Kunst, es gibt nur die Mache, das «Tun als ob», mal so, mal anders, je nach Bestellung, mal als Ralf Winkler oder als A. R. Penck, mal als Mike Hammer oder als «T.M.». (...) Das ist die Botschaft dieser Bilder, die keine Bilder mehr sind: die Botschaft vom Bankrott im Sphärenbereich des Menschlichen, Künstlerischen und Gesellschaftlichen. Eine triste Botschaft, und man kann sich fragen, ob es ein Zufall sei, dass sie in der DDR formuliert worden ist.

Hs. (Richard Häsli), Neue Zürcher Zeitung, 6. März 1975



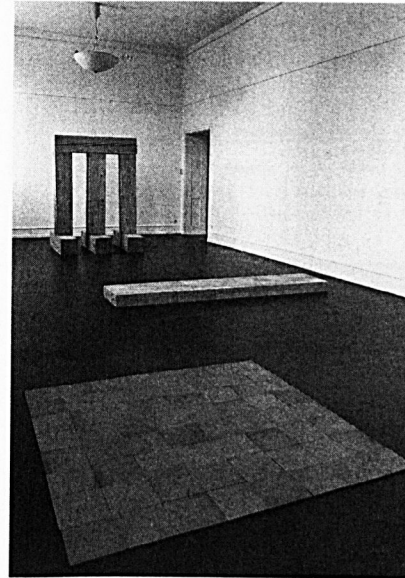
Ausstellung A. R. Penck 1975, Werke aus der Reihe «Strukturen»

Carl Andre Sculpture 1958–1974

24. APRIL – 8. JUNI 1975

Man geht durch die Räume der Berner Kunsthalle und ist Teil einer Umgebung, die immer schon da war, nun aber auf eine einmalige und besondere Weise da ist. In den verschiedenen Räumen und Raumabteilungen liegen auf der gleichen Ebene des Fussbodens Metallplatten, zu Quadraten, Rechtecken, Dreiecken und Bändern geordnet. Man nimmt sie wahr, aber nicht als Botschaft, Mitteilung oder Inhalt, sondern als das, was sie sind: Metallplatten, zu einer bestimmten Ordnung gefügt. Durch die Räume gehend, stellt man plötzlich fest, dass die einzelnen Skulpturen gesamthaft eine bestimmte, aufeinander bezogene Organisation haben. Dies ist nicht auf einen Blick fest-

stellbar, weil Wände die einzelnen Skulpturen voneinander trennen. (...) Was die Berner Ausstellung, die bis am 8. Juni dauert, deutlich macht, ist, dass diese Art von Kunst langsam dem Tod durch Auszehrung entgegengeht. (...) Diese Auszehrung gründet in einem zuwenig tragfähigen, ausbaufähigen Gerüst jener Kunst, die nichts anderes als Struktur sein will. Struktur realisiert sich selbst, Struktur löst sich selbst ein, Struktur verweist nur auf Struktur, es geschieht keine Veränderung, die geschichtliche Kontinuität, die Zunahme von Wissen und Erkenntnis wird ignoriert. Struktur bestätigt System, bestätigt Dispositionen, das heisst: das schon Vorhandene. Natürlich, in Carl Andres Werk wird Struktur selbst als etwas Zufälliges konstituiert. Jede Struktur ist durch eine andere ersetzbar, das ist eine



Ausstellung Carl Andre

logische Folgerung. Trotzdem, und das ist keine Spitzfindigkeit, beruht seine Kunst auf Struktur und nur auf Struktur.

Theo Kneubühler, *Tages-Anzeiger*, Zürich, 20. Mai 1975

Junggesellenmaschinen Les machines célibataires

4. JULI – 17. AUGUST 1975

(...) Die Junggesellenmaschinen sind geschlossene Kreisläufe mit teils auf die Religion (Kafka), teils auf die Erotik (Duchamp) bezogener Thematik. Der Begriff «Junggesellenmaschinen» stammt vom französischen Schriftsteller Michel Carrouges. Seine 1954 veröffentlichte Publikation versucht anhand von Beispielen aus bildender Kunst und Literatur und in Anlehnung an das von

C. G. Jung entwickelte Verfahren der Findung von Archetypen einen zeitgenössischen Mythos zu formulieren, die Kreation von Maschinen, die für Leben stehen, aber für ein Leben, das wohl das Vergnügen, aber nicht die Liebe kennt. (...)

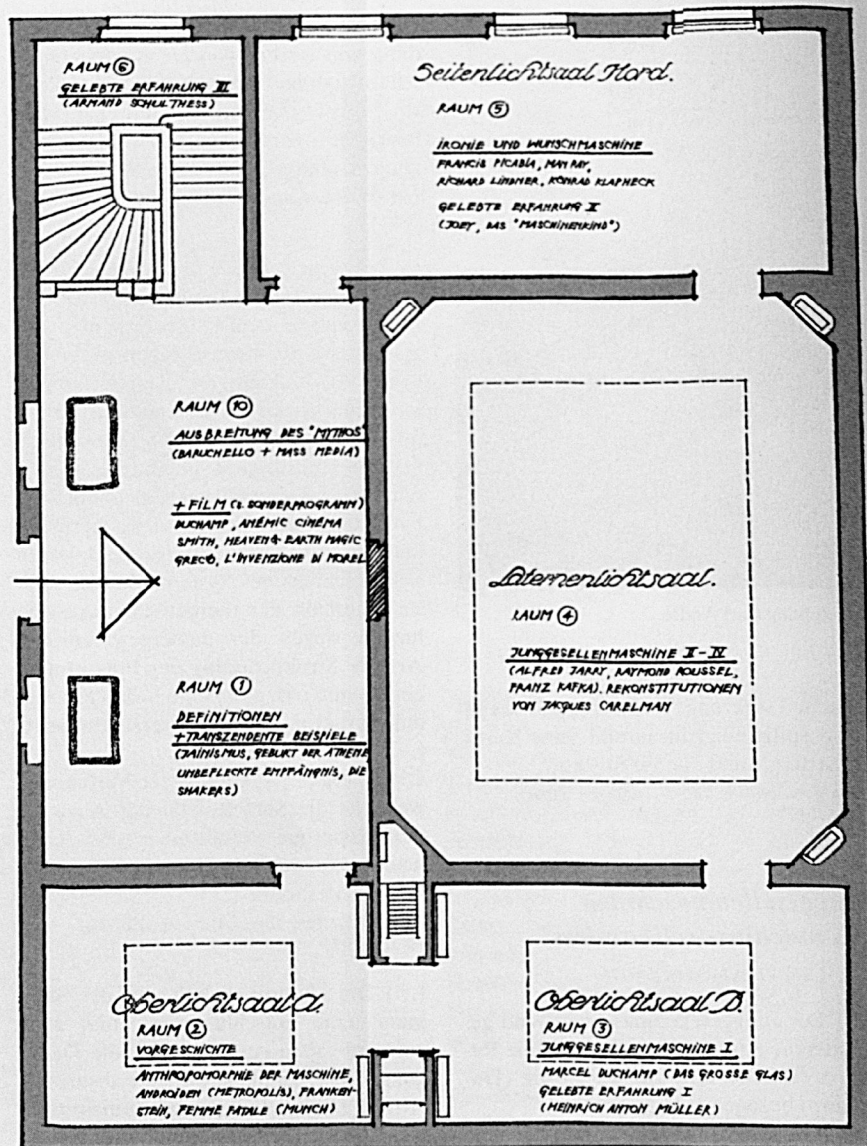
Harald Szeemann, *Presseinformation zur Ausstellung*

(...) Hier geht es um die Rolle der Frau als Interpretations-Objekt und geistige Energiequelle: ein Männerthema, aus männlicher Sicht angegangen, was auch in der Ausstellung von allem Anfang an klar zum Ausdruck kommt und konsequent durchgeführt wird. Die konsequente Durchführung ist überhaupt in verschiedener Hinsicht eine der unübersehbaren Qualitäten der Ausstellung: sie bildet ein in sich absolut folgerichtiges, in sich geschlossenes System. Zudem stellt sie innerhalb der thematischen Ausstellungen wegen der aussergewöhnlichen Art der Strukturierung der Präsentation ein Novum dar; es ist eine Schau mit Modellcharakter, sie ist äusserst anregend. (...)

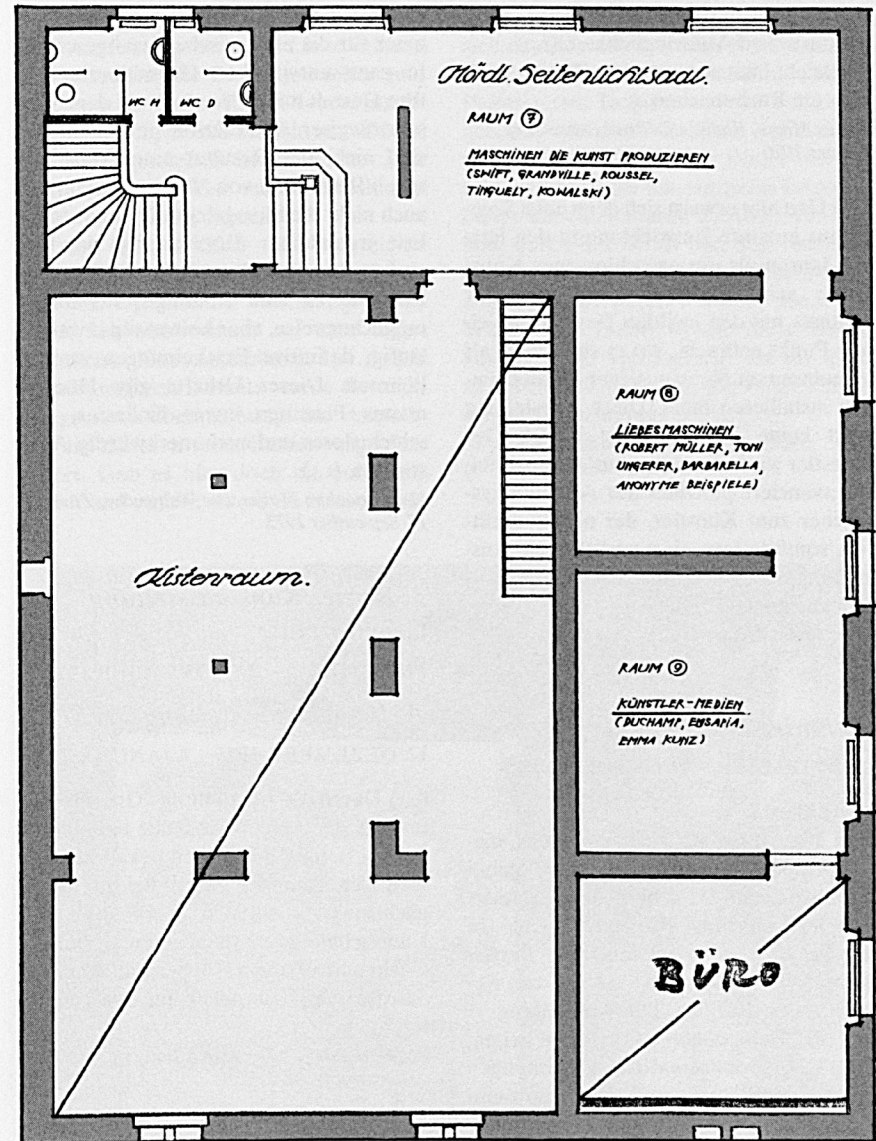
Ein Charakteristikum dieser Verfahrensweise ist die Subjektivität der Auswahl. Objektivierbar, vermittelbar sind lediglich die Auswahlkriterien, eben die angewandte Methodik. (...)

Kathrin Steffen, *Tages-Anzeiger*, Zürich, 19. Juli 1975

(...) Die Humorlosigkeit, mit der Szeemann eine aufschlussreiche und auch amüsante Idee verfolgt, führt die Darlegung des Gedankens fast ad absurdum. Alfred Jarrys «Liebesinspiriermaschine» – ein literarischer, typisch «ubuesker» Auswuchs – von Jacques Carelman nachgebaut zu sehen, ist ebenso sinnlos wie die Verfilmung erotischer Literatur: das konkrete Bild verstellt das Bild der Phantasie. Kafkas «Hinrichtungsmaschine»



Raumplan der Ausstellung Junggesellenmaschinen



wirkt geradezu obszön in ihrer nur dokumentarischen Aufdringlichkeit. (...) Vielleicht lässt sich aus dem Thema doch eher ein Buch machen. (...)

Amine Haase, Rheinische Post, Düsseldorf, 5. März 1976

(...) Und hier erweist sich denn auch Szeemanns gesamte Entwicklung in den letzten Jahren als ein «geschlossener Kreislauf»: sein Aufbruch weg von der «Kunst» hat den «wilden Denker» an einen Punkt gebracht, wo er sich selbst als gemeinsamen Nenner seiner Entdeckungen installieren muss. Diese Ausstellung zeigt keine Kunst, sie ist Kunst. Der Künstler wird seines Nimbus' beraubt, dafür avanciert plötzlich der Ausstellungsmacher zum Künstler, der nicht vermittelt, sondern inszeniert und sich die Ausstellung als «persönliches Ausdrucksmittel» aneignet. (...)

Peter Rüedi, Deutsche Zeitung, Düsseldorf, 5. März 1976

Antonius Höckelmann

6. SEPTEMBER – 19. OKTOBER 1975

Verwilderungen

(...) Was ist das für ein Kunsträtsel, dieser Antonius Höckelmann? 1937 geboren, gelernter Holzbildhauer, Schüler von Karl Hartung, Bürger von Köln, in der Schweiz nicht bekannt. Die Berner Kunsthalle stellt ihn als Plastiker vor, wenigstens im Katalog. Die Ausstellung ist viel unentschiedener: 14 Plastiken bei nahezu 200 grossformatigen Zeichnungen und Grafikblättern – es ist nicht ganz einseitig, weshalb bei solchen Werkproportionen dem plastischen Bereich das besondere Augenmerk gelten soll und unbedingt Henry Moore und Joseph Beuys Pate stehen müssen, um Höckelmann kunstgeschichtlich abzustützen.

(...) Höckelmanns Plastiken basieren auf einer für die europäische Kunstgeschichte ganz untypischen Grundüberlegung: ihre Gestalt haben sie nicht auf dem Weg schrittweiser Abstraktion gewonnen, sie sind nicht das Resultat einer künstlerischen Reduktion von Natur auf Skulptur, auch nicht die blossgelegte Gesetzmässigkeit irgendeiner Erscheinung, sondern verkörpern viel eher einen präfiguralen Zustand. Es sind Rohlinge, aus denen möglicherweise, aber keineswegs zwangsläufig, definitive Erscheinungen werden könnten. Dieses Urhafte gibt Höckelmanns Plastiken etwas Isoliertes, Geschichtsloses und auch merkwürdig Autistisches. (...)

Hans-Joachim Müller, Die Weltwoche, Zürich, 17. September 1975

2. Berner Kunstaussstellung Grossformate

31. OKTOBER – 21. NOVEMBER 1975

Weihnachtsausstellung 1975/76

12. DEZEMBER 1975 – 7. JANUAR 1976

(...) Durch die Ausstellung «Grossformate», an der sich 29 Künstler beteiligten, fiel ein beträchtlicher Teil bekannter Namen weg. Dennoch galt es bei der Weihnachtsausstellung, 433 Werke von 167 Kunstschaaffenden zu jurieren. Johannes Gachnang versuchte dabei die Auswahl auf das Werk und nicht auf den Namen festzulegen...

fz. (Fred Zaugg), Der Bund, Bern, 15. Dezember 1975

Georg Baselitz

24. JANUAR – 7. MÄRZ 1976

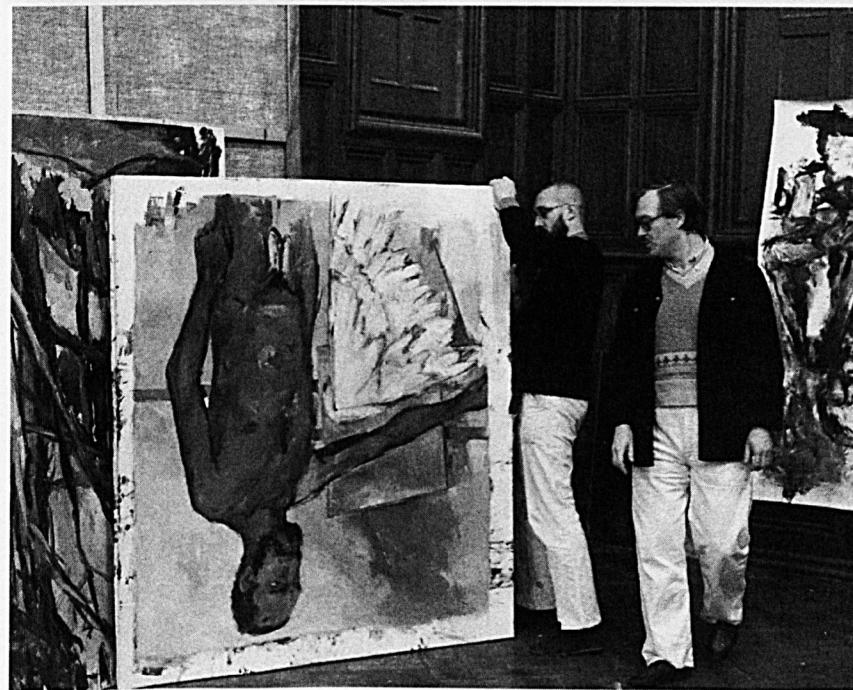
(...) Ich versuche mit diesen Zeilen lediglich, einer eindeutigen Sache gerecht zu

werden. Mit der gleichen in den Bildern zum Ausdruck gebrachten Liebe müssen wir versuchen, die Dinge neu sehen und erkennen zu lernen. Eine Chance, möglicherweise ein letzter Hauch von Luxus, der noch geblieben ist in dieser Zeit. Doch begonnen hat meine Geschichte vor mehr als zwölf Jahren.

Anfangs Oktober 1963 – ich war seit einem halben Jahr in Berlin und damals noch mit Architektur beschäftigt –, da wurde ich aufmerksam auf eine ungewöhnliche Kunstaussstellung. (...) Die Ausstellung von Baselitz wurde für mich zur grossen Überraschung, die Ausnahme, auf die man sonst immer vergeblich wartet. Gab es hier doch unzweifelhaft Kunst, und zudem waren da interessante

Bilder und Zeichnungen zu sehen, die sich deutlich abhoben von der damaligen Galeriekost, die hauptsächlich Action Painting und Tachismus verwässerte, dargeboten von den Virtuosen der Akademie und der Routine. Die Bilder von Baselitz weckten bei mir ein tiefes Interesse durch ihr elementares Erfassen von Leben, durch ihre Kraft und Rigorosität in der Aussage und im Vortrag. Am meisten angesprochen wurde ich aber durch die Wärme und Liebe, welche diese Werke ausstrahlen vermochten, ein für mich neues Gefühl, das ich in der Folge umfassender kennenlernen sollte. (...)

Johannes Gachnang, Kunst Nachrichten, Luzern, November 1976



Georg Baselitz und Johannes Gachnang im Atelier in Derneburg

Generalversammlung 1976

(...) Im vergangenen Jahr wurde ein merklicher Besucherrückgang festgestellt. Schuld der Ausstellungsreduktion? Oder distanziert sich das Publikum von Präsentationen, die eher pathologisch denn bildend wirken (Junggesellenmaschinen)? Aus der zahlreich erschienen Mitgliedschaft meldeten sich Stimmen, die von der Kunsthalle keine «Pionierleistung» erwarten, weniger modische Tendenzen auch, dafür durchdachte, didaktische Ausstellungen mit vermehrt geistig-künstlerischer Substanz. Wenn allen Ernstes nach Möglichkeiten gesucht wird, das Interesse der Öffentlichkeit zu schüren, Schulklassen anzulocken, so mag man sich mit Seitenblick auf die gegenwärtig ausgestellte Bildproduktion Baselitz' aus dem Jahre 1965 fragen, ob dies bildungsfördernd sei oder Neugierde entzündend.

Daisy Wepf, Berner Zeitung, 7. Februar 1976

Donald Judd. Skulpturen

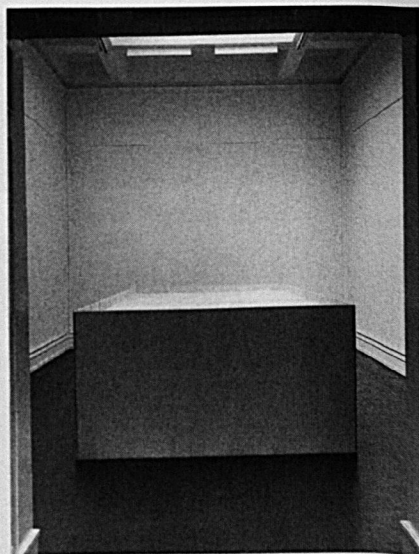
14. APRIL – 30. MAI 1976

(...) Bern hat nicht nur eine Premiere, sondern eine einmalige, nur in diesem Haus mögliche Ausstellung. In den fünf Räumen des Erdgeschosses steht je eine riesige Kastenform. Material: 22 Millimeter starke, helle finnische Sperrholzplatten, wovon die Räume angenehm duften. Jede Skulptur ist vier Fuss, also 122 Zentimeter hoch und 150 Zentimeter von der Wand entfernt. Breite und Länge der Objekte ergeben sich somit aus der Grösse des Raumes von selbst, im mittleren Saal korrespondieren sie mit dem grossen Oberlicht. Gewisse Variationen entstehen durch leichtes Versetzen der Wände, respektive Auskragen der Boden- und

Deckenplatten oder durch Verdoppelung und Abheben der Deckplatte.

Das ist alles. Man kann um den fast raumfüllenden Kasten mühelos herumgehen und ihn – er reicht bis auf Brusthöhe – auch überblicken. Judd hat genau jene Dimension überschritten, die den Quader zum blossen transportablen Objekt einer beliebigen Ausstellung machen würde – und umgekehrt vermieden, dass durch die Grösse eine bedrückende Situation geschaffen wird (wie etwa zwischen den hohen, engen Wänden von Flavin). Es scheint auch Absicht, dass die Formen rasch vom Besucher optisch erfassbar sind, kein Detail, an dem die Aufmerksamkeit hängen bleiben möchte. (...)

Annamarie Monteil, National-Zeitung, Basel, 27. April 1976



Ausstellung Donald Judd

(...) Diese einfachen stereometrischen Körper würden in einem «normalen», neutralen Zusammenhang nur als Kisten und Schachteln, nie als ein Kunstwerk be-

trachtet. Weil sie aber als Kunst wahrgenommen sein wollen, beanspruchen sie dazu ein besonderes, der Kunst vorbehaltenes Milieu – eine Galerie oder ein Museum. Das neue, veränderte Gefühl der direkten Dreidimensionalität braucht also zu seiner vollständigen Realisierung eine sehr traditionelle Kulisse: eine bittere Realität für solch maximale Weltveränderungsansprüche. (...)

L.V. (Ludmila Vachtova), Neue Zürcher Zeitung, 27. April 1976

Francis Gruber. 1912–1948

18. JUNI – 31. JULI 1976

(...) Weil er auf die herkömmlichen Stilmittel der französischen Malerei zurückgreift, ohne diese jemals in Frage zu stellen, wirken seine Bilder im reissenden Strom der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts anachronistisch – ein abgeschlossenes Werk ohne direkte Nachfolge. Dennoch hat seine Malerei bis heute – unterschwellig zwar – einen Einfluss ausgeübt auf deutsche Maler wie Penck, Höckelmann, Baselitz. Besonders letzterer zitiert gern die Anleihen, die er bei Gruber gemacht hat.

(...) Die Fragestellung Grubers steht nicht mehr an erster Stelle unseres Selbstverständnisses. Grubers Werk ist heute vor allem Zeitdokument.

François Grundbacher, Die Weltwoche, Zürich, 30. Juni 1976

Gottfried Keller

21. AUGUST – 3. OKTOBER 1976

(...) Gedächtnisausstellungen sind oft besser als ihr Ruf. Manchmal aber zeigt sich – und das ist bei Gottfried Keller der Fall –, dass die Aktualität von einst im Lauf der Zeit verblasst ist. (...)

Keller war seit 1945 an der Kunstgewerbeschule Bern tätig. (...) Es spricht für den Pädagogen Keller, dass die Schülerarbeiten keinen gemeinsamen Nenner zeigen, dass der Lehrer die Schülerpersönlichkeiten nicht unnötig filterte oder kanalisierete, wie dies sonst in Kunstschulen oft geschieht. Folgende Künstler vertreten in der Ausstellung die unzähligen Schüler, die Keller im Lauf von fast dreissig Jahren unterrichtet hat: Willi Baumeister, Urs Dickerhof, Hans Eichenberger, Fritz Gottardi, Mariann Grunder, Schang Hutter, Walter Kretz, Bernhard Luginbühl, Christian Megert, Erich Müller, Lotti Pulver, Jimmy F. Schneider, Peter Storrer, Markus Zürcher. (...)

Peter Killer, Tages-Anzeiger, Zürich, 31. August 1976



Günter Brus, Einladungskarte

Günter Brus

24. OKTOBER – 28. NOVEMBER 1976

(...) Wenn der Italiener Fontana in die Leinwand schnitt, um somit die Wirklichkeit der stofflichen Malfläche zu zeigen, so verletzte sich Brus selbst, um wirklich auszuführen, was seiner Grundintention entsprach: Kunst = Leben.

Brus macht seit 1970 keine Aktionen mehr. (...)

Seit 1970 entstanden über 2000 Zeichnungen und viele Texte. Einige hundert Zeichnungen und Textblätter sind nun in der Berner Kunsthalle ausgestellt. Es ist eine faszinierende, schöne Ausstellung. Was bei den Aktionen als radikal körperliche Analyse und Zerreißprobe erschien, erscheint nun als ebenso radikale Auslotung der Empfindung. (...)

Günter Brus arbeitet zumeist in Serien, bei denen der Text eine ebenso grosse Rolle spielt wie das Bild. Dabei aber ist das Bild keine Illustration; es ist eine selbständige Wirklichkeit. Die Texte sind von gleicher Intensität und klarer Dunkelheit wie die Bilder. Das Serielle beschwört einen Zusammenhang mit Anfang, Mitte und Schluss. (...) Inhaltlich ist diese Ordnungsform ohne Bedeutung. Jedes Blatt einer Serie, jeder Satz eines Textes ist etwas Isoliertes, Vereinzelt, das nur für sich Gültigkeit hat. (...)

Jean Paul wollte, dass man auf seinen Grabstein schrieb: «Hier ruht der Mann, der am meisten Bilder erfand.» Das ist es bei Brus: eine unerhörte Bilderfülle, ohne Kategorisierungsmöglichkeit. Ganz zarte, traumhafte Blätter befinden sich neben heftig-wilden, kindhafte Naivität nebensadistischer Abgebrühtheit, Schreckensträume neben Schönheitsvisionen. In Brus' grossem Bild der Welt ist nichts unmöglich.

Theo Kneubühler, Vaterland, Luzern, 8. November 1976

3. Berner Kunstausstellung: Textil, Glas, Holz, Ton, Stein, Metall

29. JANUAR – 20. FEBRUAR 1977

(...) Dem Konservator Johannes Gachnang ist es gelungen, zum Thema «Textil, Glas, Holz, Ton, Stein, Metall» Werkgrup-

pen von 27 Künstlern so zusammenzustellen, dass ein künstlerisches Klima mit vielen Querverbindungen, Abgrenzungen und Gegensätzen für den Besucher sichtbar und auf verschiedensten Ebenen nachvollziehbar wird.

(...) Es braucht die ganz eigene kreative Haltung des Ausstellungsmachers, der das «innere Programm» einer Ausstellung aus dieser selbst heraus entwickelt und sie zum Leben bringt. So kann man nur hoffen, dass in Bern noch viel in dieser Richtung gearbeitet wird.

Marianne Eigenheer, Luzerner Neueste Nachrichten, 15. Februar 1977

In der Morgenfrühe des 8. Juli 1976, kurz nach seinem 44. Geburtstag, ist der Konservator der Basler Kunsthalle, Dr. Carlo Huber gestorben.

Ein letzter Gruss an Carlo Huber (...). Sein sprühender Witz, sein präzises Formulieren und Beobachten erleichterten und ermöglichten auf vielfältige Art die Kommunikation, aber auch die rasche Lösung bestehender Probleme. Sein unbändiger Lebenswille und sein überschäumendes Temperament erlaubten ihm, trotz einer heimtückischen Krankheit im Frühling 1974 voller Hoffnungen die Arbeit als Konservator an der Kunsthalle Basel aufzunehmen. Dort inszenierte er die wichtigen und äusserst schwierigen Ausstellungen von Flavin und Sol LeWitt. Aber auch für die nahe Zukunft hatte Carlo Huber immer wieder neue, überraschende, ja ehrgeizige Ideen im Kopf und in der Tasche; ich denke dabei an seine jüngsten Ausstellungsvorhaben, das «Mouse-Museum» von Oldenburg und die Präsentation der 14teiligen Werkgruppe «The Stations of Cross» von Barnett Newman, Pläne, die er nicht mehr realisieren konnte. (...) Die Erinnerungen an sei-

ne in Bern und Basel geleistete Arbeit werden weitergetragen, und sicherlich lohnt es sich auch, die von Carlo Huber verfassten Bücher über Otto Meyer-Amden und Alberto Giacometti wieder einmal zur Hand zu nehmen, um ein abgerundetes Bild dieser vielseitigen Persönlichkeit zu erhalten.

Johannes Gachnang, Der Bund, Bern, 11. Juli 1976

Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung des Stedelijk van Abbemuseums Eindhoven

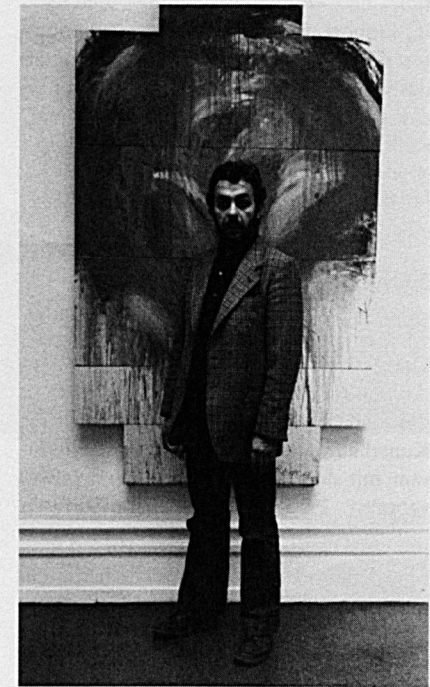
4. MÄRZ – 11. APRIL 1977

(...) Der Leiter der Berner Kunsthalle, Johannes Gachnang, hat im Van Abbemuseum auswählen können. Wir sind ihm dankbar, dass er einen berühmten und meisterhaften Stella («Tuxedo Park», 1960) und einen eindrucksvollen Penck («G.Z. Markus», 1973) nach Bern gebracht hat, aber wir haben Mühe, ihm die Wahl von Immendorff und Polke, Lüpertz und Poons zu verzeihen. Letzten Endes kommt es eben doch gar nicht auf die «Information» an, sondern auf die Qualität des Einzelwerkes, das heisst auf die Kraft seiner Bildmittel, die Dichte der Ausführung, das Interesse am Thema. Wo wir aber wirklich Informationen erwarten, nämlich die Darstellung der Eindhovener Sammlung, ihrer Geschichte und Hauptgruppen, da werden wir sowohl in der Wahl und Hängung als auch im Katalog vollkommen im Stich gelassen. Wir formulieren diesen Ausstellungsbericht so scharf, weil wir die Sache ernst nehmen, weil wir (hier und anderswo) einen Minimalismus am Werk sehen, der mit «Rezession» nicht zu entschuldigen ist, und weil Johannes Gachnang (im «Jahresbericht des Vereins Kunsthalle

Bern 1975/1976») sich darüber beklagte, dass seine «ernsthaften Bemühungen von den Massenmedien (Presse) noch nicht im nötigen Umfange qualifiziert diskutiert» würden. (...)

Ich wundere mich nun nicht mehr, dass so viele Kunsthallen heute fast nur noch von Schulklassen besucht werden, die im Grund allein der Getränkeautomat interessiert, und dass das bürgerliche und anspruchsvollere Publikum ausbleibt.

Reinhold Hohl, Neue Zürcher Zeitung, 16. März 1977



Arnulf Rainer

Arnulf Rainer

30. APRIL – 5. JUNI 1977

(...) Das gesamte Spektrum der ausserordentlich divergierenden Ausprägungen

lässt sich jedoch auf einige Konstanten zurückführen, die von Anfang an zu beobachten sind. Der Wechsel der Medien, der unterschiedliche Ausdrucksgehalt der Werke und die rigorose Erprobung immer neuer Möglichkeiten bleibt an den Rahmen der Selbstreproduktion gebunden. Dieses autistische Element kommt überall deutlich zum Vorschein...

Die Alternativen von Enttäuserung und Verinnerlichung, von Blosslegen und Verhüllen subsumiert Rainer selbst unter Begriffen wie «akzentuierte Selbstreproduktion» und «Eigenauslöschung». Die totale, kompromisslose Wendung des Inneren nach aussen ist dabei durchgängig an das Gestische gebunden, das das eigentliche Fundament der Arbeit Rainers darstellt. (...)

Armin Zweite, Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten, Katalog zur Ausstellung

Stanley Brouwn

17. JUNI – 10. JULI 1977

Diese Ausstellung wurde durch das Van Abbemuseum in Eindhoven vorbereitet, dort gezeigt und anschliessend von der Kunsthalle Bern übernommen. Gemeinsam mit dem Künstler Stanley Brouwn, geboren 1935 in Paramaribo/Surinam



Ausstellung Stanley Brouwn

wurde die Ausstellung in unseren Räumen neu aufgebaut und präsentiert. Die vorgestellte Übersicht umfasste zur Hauptsache die Arbeiten der letzten sechs Jahre, welche mit früheren Arbeiten («This way Brouwn»), entstanden zu Beginn der 60er Jahre, sinnvoll ergänzt wurden. (...) In den Feuilletons wurde mit Ausnahme der Region Bern geschwiegen, (...), also für Besprechungen und Kritiken wurde die Ausstellung nicht würdig befunden. Oder scheute man sich gar, Neuland zu betreten, denn bei dieser Gelegenheit hätte man vielleicht auch einmal Farbe bekennen müssen.

Johannes Gachnang, Jahresbericht 1977/1978

Beschäftigung mit dem Orten.
Gedanken zur Ausstellung von Stanley Brouwn

(...) Mir scheint aber, dass wir heute bereits in der Lage sein könnten, in der Konzeptkunst Scharlatanerie von wirklichen Ideen zu unterscheiden. Ich glaube, sowohl der Kritiker wie jeder Kunstbetrachter darf nicht einfach vor dem kapitulieren, was er nicht versteht, und entweder in bedingungslose Bewunderung oder Ablehnung ausbrechen. (...)

Dass der Distanzenbegriff immer etwas mit Vergleichen zu tun hat, macht Brouwn bewusst.

Dass unsere scheinbar natürlichen Vergleichsmasse gar nicht so natürlich sind, auch. Ist der Schritt wirklich so gross, dass man sich überfordert fühlen könnte, bereits anhand dieses einfachen Beispiels den Analogieschluss zu wagen, dass möglicherweise noch andere für unumstösslich und selbstverständlich geltende Massstäbe auch berechtigt in Frage gestellt werden könnten? (...)

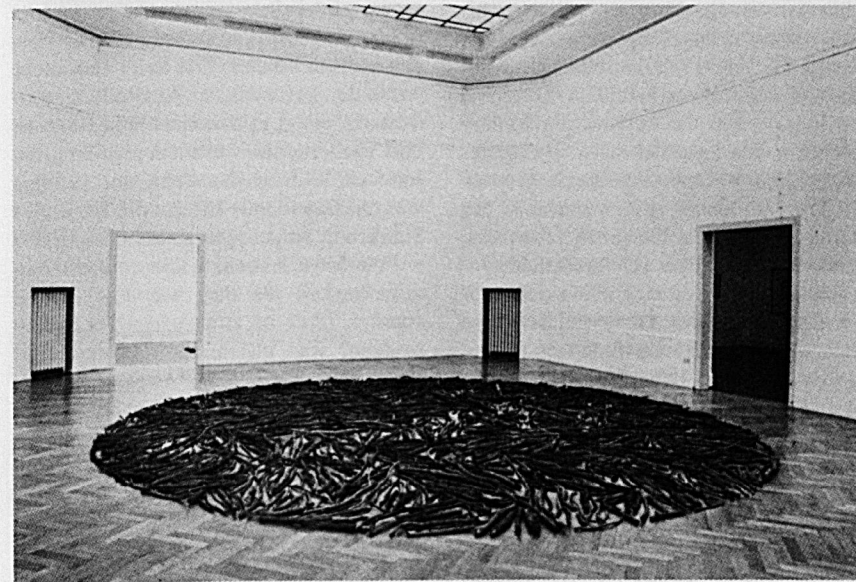
pb. (Peter Betts), Der Bund, Bern, 20. Juni 1977

Richard Long

15. JULI – 7. AUGUST 1977

(...) Zweifler wird das im Hauptsaal ausgebreitete Fallholzrund von ihren Bedenken abbringen. Gleich einer riesigen Zeichnung sind hier ihrer Seitentriebe be-

Im Eingangssaal der Kunsthalle hängen acht «Wall Pieces», Karten, auf denen Long seine nach bestimmten Konzeptionen ausgeführten Wanderungen festgehalten hat. Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zu den amerikanischen Landart-Kollegen, die sich Motorräder und



Richard Long, Wood Circle, 1977

raubte Aststücke von Nadel- und Laubbäumen ausgebreitet. Abgesehen vom Reiz des Materials, vom Kontrast zwischen Parkett und ursprünglichem Holz ergibt sich durch das Zusammenfassen von Holzstücken zu Parallelstreifen und durch die Strudelgliederungen ein unvergleichlicher grafischer Reiz, der auch in der zweidimensionalen Umsetzung – dann allerdings seiner inhaltlichen Vielschichtigkeit beraubt – zur Wirkung käme. – Diese Fallholzscheibe zeigt überdeutlich, wie selektiv der Sammelprozess angelegt ist. (...)

Bulldozer zu ihren Werkzeugen gemacht haben, zu denen die aggressive Geste unabdingbar gehört. Richard Long demonstriert die Art des Gentleman, der dem andern den grösstmöglichen Respekt entgegenbringt. Immer wieder liest man aus den «Wall Pieces» ein Anliegen heraus: ein Ziel zu erreichen, ohne ein Stück Wiese betreten zu müssen, ohne vom Weg abweichen zu müssen, also ohne fremden Besitz oder gewachsene Natur zu tangieren.

Peter Killer, Tages-Anzeiger Zürich, 22. Juli 1977

Markus Lüpertz

20. AUGUST – 25. SEPTEMBER 1977

Emotionen auf Abruf

(...) Der hymnische Anspruch, der unbeschwerter Pinselzug mitsamt der gross hingetzten Signatur «MARKUS» könnten auf einen naiv-expressiven Künstler schliessen lassen. Aber nur so lange, bis man bemerkt, dass Lüpertz sich oft kopiert, seine Bilder mit denselben Schwüngen und Schnörkeln «abmalt»: Die Pose des in dionysischer Verzückerung Malenden wird vom Künstler selbst preisgegeben. Dahinter kommt ein kühler, bewusster Programmierer zum Vorschein, der grandseigneurial im Gespräch fallenlässt, sein «vitaler Moment sei vorsätzlich programmiert und werde damit zur dekorativen Angelegenheit». Das zielende, kluge Kombinieren wird auch in den Zeichnungen deutlich, wo Lüpertz die Metamorphosen und Verschränkbarkeiten eines Motivs durchprobt.

Trotz den genialischen Gesten dieser grossformatigen Bilder – von Gachnang fulminant inszeniert – ist Markus Lüpertz kein Neufinder. Indem er nicht nur vorhandene Motive, sondern auch bestehende expressive Malstile verwendet – seine letzten Bilder nennt er «Stil-Malerei» –, macht er aus Kunst Kunst. (...) Dass er am Spass, den er malend selbst daran hat, den Beschauer teilnehmen lässt, würzt das Vergnügen an einem malerischen Kraftakt.

Annemarie Monteil, Die Weltwoche, Zürich, 31. August 1977

Markus Raetz

14. OKTOBER – 20. NOVEMBER 1977

Raetz und die Relativität der Wahrnehmung

(...) Die Ausstellung von neuen Zeich-

nungen in der Kunsthalle ist deshalb überraschend, weil Raetz nun nicht mehr der souveräne Beherrscher der Unsicherheit ist, sondern nun scheint er selbst von der Unsicherheit beherrscht zu sein. Er braucht sie nicht mehr, um den Splitter am Stamm der Welt sichtbar zu machen. Die Unsicherheit braucht ihn. Der Splitter ist plötzlich in seinem Auge, und er sieht nur noch den Stamm, das ist das, was zu sein scheint. Das zeigt sich nicht nur in der Thematik der Ausstellung, sondern vor allem in den einzelnen Blättern und Tüchern, die, vor allem jene im grossen Saal, bildnerisch zufällig und kraftlos wirken. Das Ideelle scheint die Verve des Sinnlichen aufgesogen zu haben – Bilder wie marklose Knochen. Die sinnliche Unmittelbarkeit als das, was das Ideelle sprengt, ohne es zum Verschwinden zu bringen, war bislang gerade das, was Raetz heraushob.

Theo Kneubühler, Vaterland, Luzern, 24. Oktober 1977



Markus Raetz, eingespiegelt

(...) Das Werk von Markus Raetz bedeutet und beinhaltet für mich weit mehr als das Bild, das eine etwas hilflose Presse für uns entwarf, indem sie den Schöpfer der Werke der beiden Ausstellungen (in Kunsthalle und Kunstmuseum) als intelligenten, tanzenden Bleistift bezeichnete und im weiteren kaum über den Rand der zu besprechenden Ausstellung hinauszusehen vermochte. Man muss hier in diesem Lande als Intellektueller wirklich vorerst einmal geistig verhungern, bevor unsere Arbeit betrachtet, ja respektiert und möglicherweise in eine grössere Diskussion miteinbezogen wird. Wann wird uns das Recht auf geistige Nahrung endlich zugestanden?

Johannes Gachnang, Jahresbericht 1977/1978

4. Berner Kunstausstellung

27. JANUAR – 19. FEBRUAR 1978

7 Räume – 7 Künstler – 7 Ateliers

(...) Mit der «Berner Kunstausstellung» fand man ein qualitativ befriedigendes Ausstellungsgefäss, das, möglicherweise, einmal jenes der traditionsreichen Weihnachtsausstellung an einen anderen Standort binden sollte, womit der Kunsthalleleiter über einen weiteren Termin für eine wichtige Einzelausstellung verfügen könnte. (...)

rk., Thuner Tagblatt, 16. Februar 1978

Stiftung Anne-Marie und Victor Loeb

4. MÄRZ – 9. APRIL 1978

Victor Loeb als Mäzen

(...) «Gegenwart ist das, was nichts kostet! Dieser These ist aber sofort eine zweite hinzuzufügen, die ebenso verblüffend, aber mit der geistigen Aufgabe belastet ist: Gegenwart ist das, was man nicht

versteht! (...) Die Kraft der Entscheidung ist das dritte Kriterium, das die beiden Thesen in Einklang bringen und bewältigen muss.» (Paul Wember) Victor und Nany Loeb optierten für die Moderne und für die Tätigkeit der Kunsthalle. (...) Dieses Ja zur Gegenwart schloss mit ein, dass Victor Loeb auf nachträgliche Auffüllung von Lücken, die nur mit grösseren Summen zu erkaufen gewesen wäre, verzichtete. Er setzte auf das Heute mit dem Risiko, sich zu täuschen. (...)

Auch Victor Loeb hat seinen Platz in diesem meinem Museum der Obsessionen, als einer, der oft über sich hinausgesprungen ist im Abenteuer mit dem Heute und der eine Freundschaft gegen alle Anfechtungen aussparte und reinhielt, auch wenn er – um Wembers Worte auszudehnen auf Menschen – die Handlungen des Freundes manchmal noch nicht verstand aber sie doch akzeptierte.

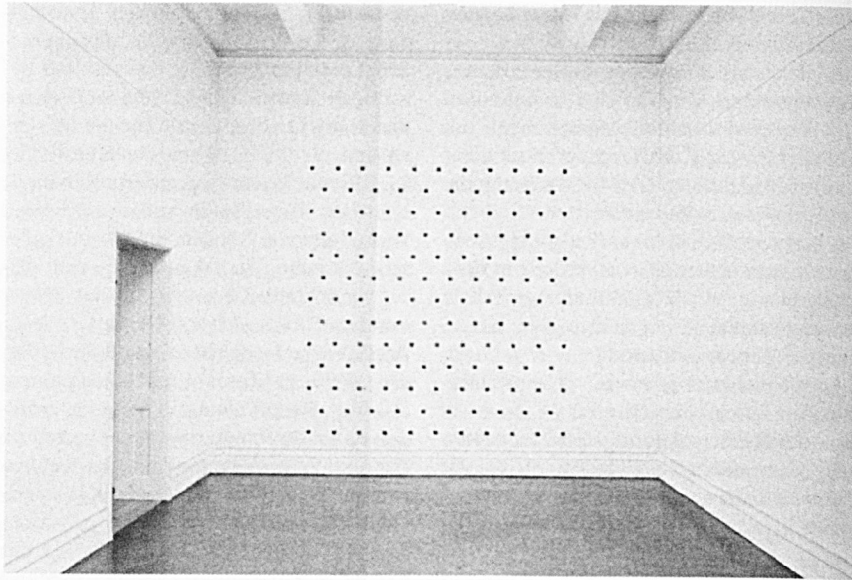
Harald Szeemann, Auszüge der Ansprache, gehalten anlässlich der Gedenkfeier für Victor Loeb am 29. April 1975 im Burgerratssaal, Berner Kunstmitteilungen Nr. 158, Bern, Mai-Juli 1975 und Katalog zur Ausstellung

Niele Toroni

29. APRIL – 28. MAI 1978

Toronis Spuren eines Fragenden

Die Ausstellung in der Kunsthalle Bern dauert bis 28. Mai 1978. Dann werden die «Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen (30 cm)» wieder von den Wänden der Kunsthalle, auf die sie von Niele Toroni direkt aufgelegt wurden, verschwinden. Eine Schicht weisser Dispersionsfarbe dürfte sich damit auch über den Ärger jener legen, die sich betroffen fühlen durch das Schaffen von Toroni, die sich sträuben gegen die offensichtliche Infragestellung des traditionsreichen Ausstellungs-



Ausstellung Niele Toroni



James Lee Byars beginnt «The Play of Great»

stituts am Helvetiaplatz, die es primitiv finden, die Worte wie Gag, Masche, Trick und Tick zur Hand haben. Ihnen allen sei vorweg gesagt, dass es eine Ausstellung auf Zeit ist – und dass sie mit ihren Reaktionen bestätigen, wie recht Niele Toroni hat, die Kunst als Begriff und den Kunstbetrieb als Gesellschaftsspiel in Frage zu stellen. (...)

Fred Zaugg, Der Bund, Bern, 29. April 1978

James Lee Byars

16. JUNI – 30. JULI 1978

(...) C'est tout d'abord le vide qui assaille le spectateur qui, au premier coup d'œil, ne voit que lui. Puis il découvre de grandes plaques de marbre, splendides, parfaitement travaillées, et posées, comme par défi aux lois de la pesanteur, sur de petits coussins blancs soyeux. Là encore, le premier regard les voit nues, muettes. Puis en explorant leur surface lisse de tout près, il découvre, gravées en minuscules lettres d'or, de petites phrases, une idée ou une question. Faut-il voir là les pierres tombales du feu de la pensée humaine? Mais en même temps, ces petites phrases sont placées là, hors de tout contexte, pour mieux faire rebondir d'autres idées et d'autres questions dans la tête du spectateur. Et en plus, l'humour n'est jamais loin, comme pour désamorcer la gravité cérémonielle du décor.

Françoise Jaunin, Tribune de Lausanne, Le Matin, 18. Juli 1978

(...) Einer ersten Idee folgend, wollte James Lee Byars bewusst die Kunsthalle Bern während der Dauer seiner Ausstellung schliessen, das hätte bedeutet, während fünf oder sechs Wochen. Lediglich am Haupteingang auf den Helvetiaplatz hinaus wären zwei Lautsprecher ange-

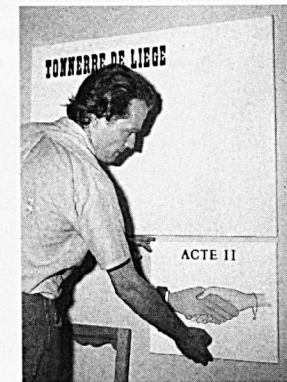
bracht worden, welche bei geeigneter Gelegenheit und dem Wunsche des Künstlers folgend ein «hmm» des Direktors der Kunsthalle an eine weitere Öffentlichkeit getragen hätte (...)

Johannes Gachnang, Jahresbericht 1978/1979

George Brecht

19. AUGUST – 24. SEPTEMBER 1978

(...) Seit zehn Jahren lebt Brecht in Europa, heute in Sülz bei Köln. Er nahm an einer Reihe von Aktionen teil, die er, zusammen mit Filliou, definierte: «Wir machten Spiele, erfanden und enterfanden Objekte, korrespondierten mit Niedrigen und Mächtigen, tranken und redeten mit unsern Nachbarn, stellten Schwebegedichte und Rebusse her und verkauften sie postalisch...»



George Brecht

(...) Man merkt, es ist etwas vom Geiste Dadas, was hier regiert und was auch manches nicht allzu neu erscheinen lässt. Was einst schockierte, wirkt heute fast klassisch; Gachnangs Präsentation erhöht diesen Eindruck, denn die Zufallsobjekte werden in Rhythmen und wohl-

sierte Ambientes gebracht, und damit wird wiederum ein eigenes Kunstwerk geschaffen. (...) Brecht allerdings drängt sich nicht auf, er bleibt im Abseits, wie er keine Vernissage wollte, in der Ausstellung gar nicht erscheint. Der Betrachter kann reagieren, wie er will. Er kann sich von all diesen Dingen getestet fühlen in einer Art von «Was fällt dir ein bei?». (...) *Annemarie Monteil, Basler Zeitung, 28. August 1978*

Anselm Kiefer

7. OKTOBER – 19. NOVEMBER 1978

Bayreuth in Bildern

(...) Eine Art Bayreuth ist da mit den Bildern des 33jährigen Anselm Kiefer in Bern eingezogen. Donnerschall und die Weihe kolossaler Künstlichkeit, kühl hallender Orchesterklang und eine wahre Inflation der Erhabenheit. Der Besucher fasst sich an den Kragen: weil ihm diese Bilder fast die Luft abschnüren, aber auch, weil er geradezu schmerzlich die steife Hemdbrust an sich vermisst.

(...) Erleichtert vom Marschgepäck aus Herkommen, Erbe, Traditionen möchte Kiefer offenbar alles wieder neu für sich entdecken: das Bild als Ort der psychischen Offenlegungen, mithin die Überzeugung vom drängenden öffentlichen Wert intimer Befunde, aber auch den Affekt des Malens, das Berührtsein vom Akt des Malens und die Publikation dieses Berührtseins und dann die Gefühle – die totgesagten, nicht diese kümmerlich minimen, verschämt sublimierten, nein, wenschon, dennschon: die ganz grossen Gefühle, die jenseits von Lachen und Weinen. Aber, aber, sagt das Katalogvorwort (Theo Kneubühler), das ist doch alles gebrochen. (...)

Sichtbar in der Ausstellung sind Bilder,

die aber auch exakt das meinen, was sie demonstrieren: ungebremste Malerei, heraldische Malgegenstände, eingebaut nicht zur wie auch immer gearteten Auseinandersetzung, sondern als Malanlässe, zur permanenten Selbstermunterung, ja nicht von des Gedankens Blässe angekränkt zu werden. (...)

Hans Joachim Müller, Die Weltwoche, Zürich, 18. Oktober 1978

5. Berner Kunstaussstellung

24. JANUAR – 18. FEBRUAR 1979

(...) Mit von der Partie sind nun Heinz Brand, Ueli Berger, Michael Biberstein, Rudolf Mattes, Gunter Frentzel, Res Ingold, Samuel Nyffenegger und Vaclav Pzarezek.

Im Team wurde die Ausstellungskonzeption erarbeitet. Sieben Künstler wollten im Innern arbeiten, einer im Aussenraum. Bei der zweiten Vorbesprechung brachten alle Künstler einen Gestaltungsvorschlag für einen bestimmten Raum mit; ohne Absprache ergab sich bei den Saalwünschen keine einzige Überschneidung. Harmonisch war die Ausgangslage, harmonisch verlief die Vorbereitung, harmonisch zeigt sich das Resultat. (...)

Peter Killer, Tages-Anzeiger, Zürich, 31. Januar 1979

Bilder einer Ausstellung

7. MÄRZ – 8. APRIL 1979

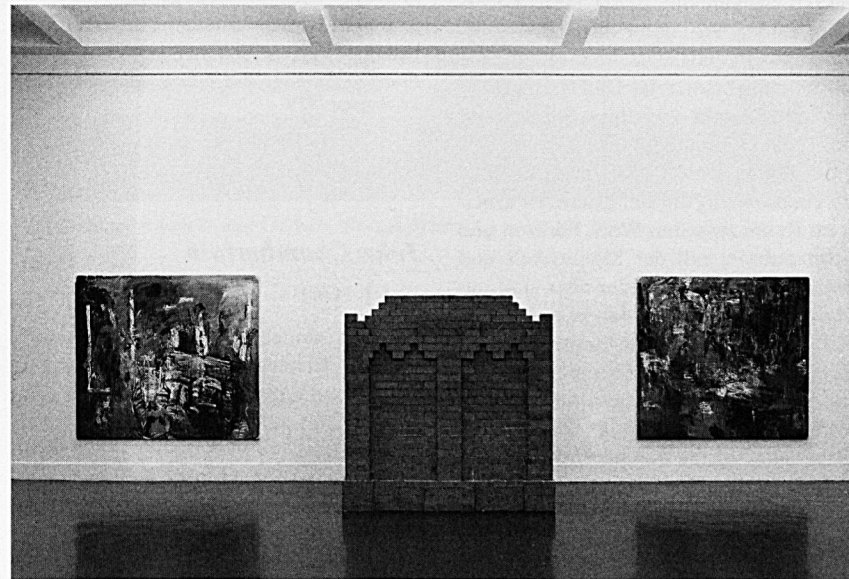
«Bilder einer Ausstellung» ist der wenig sagende Titel einer Schau, mit der die Kunsthalle Bern dem 100jährigen Berner Kunstmuseum die schuldige Referenz erweist...

Indem Gachnang den Spitzenwerken aus dem Besitz des Berner Kunstmuseums Schöpfungen gegenüberstellt, die im Lau-

fe der vergangenen fünf Jahre aus Ausstellungen der Berner Kunsthalle für private oder öffentliche Sammlungen erworben worden sind, löst er vielfältige Denkanstösse aus. So erweist es sich etwa, dass die Arbeiten eines Baselitz, Lüperz oder Penck in ihrer malerischen Qualität dem provozierenden Vergleich mit Picassos «Femme assise» aus dem Jahr 1922 durchaus standhalten. (...) Bedenkt man, wie preiswert bedeutende Kunstwerke in den Ausstellungen der Berner Kunsthalle zu haben waren, so

wird die gegenwärtige Ausstellung zu einer Demonstration der verpassten Gelegenheiten. Die Versäumnisse liegen freilich nicht nur auf der Seite des Berner Kunstmuseums. Das kürzlich vom Kunstmuseum erworbene monumentale Gemälde «Patti Smith 2» von Franz Gertsch bringt dem Kunstfreund zum Bewusstsein, dass die Kunsthalle Bern ihrem Publikum eine ernsthafte Information zum Thema Hyper-Realismus schuldig geblieben ist.

Peter Böhm, Berner Zeitung, 10. März 1979



Ausstellung Per Kirkeby

Per Kirkeby

27. APRIL – 4. JUNI 1979

(...) Kirkeby sammelt und sucht Bilder (in Form von Malereien, Zeichnungen, Fotos, Filmen, Objekten, Texten). Für ihn ist das Bild ein Ding, das wie alle anderen Dinge Einheiten sind, die für sich bestehen – das ist die Welt. Was untersucht

er durch, mit, an seinen Bildern? Um es möglichst allgemein zu sagen: Kirkeby untersucht, wie Bilder entstehen, und das heisst, wie Bilder zu anderen Bildern in Beziehung stehen – das ist die Wirklichkeit. Kirkeby schrieb: Die Welt ist nicht «die Wirklichkeit». (...)

Theo Kneubühler, Katalog zur Ausstellung

Rémy Zaugg Réflexion 1977

16. JUNI – 29. JULI 1979

(...) Man tritt in die Ausstellung von Rémy Zaugg und sieht «nur» weisse, fast weisse, leicht gekörnte gerahmte Flächen aus Papier oder aufgespannter Leinwand. Aus nächster Nähe sieht man aus einigen von ihnen präzise ausgetragene Begriffe hervortreten: peinture, image, présentation-représentation (Darbietung-Darstellung). Bilder, die sich als Bilder definieren, als gemalte, gezeichnete, vorgestellte Bilder. Wo bleibt dabei die Malerei? Fast nirgends. Die kennzeichnende Bezeichnung ersetzt das Bild (fast). Es ist ein Seit tänzerakt zwischen Sinnlichkeit und Intellekt: Sinn tellekt. (...)

Rémy Zaugg schafft nicht aus der Fülle und ebensowenig aus der Leere. Er arbeitet im Raum zwischen Wort, Farbton und Farbmembran, mit der Sinnlichkeit und dem Tastsinn. Seine Bilder aber sind unantastbar. Wer sie dennoch betasten will, greift zum Katalog. Die darin enthaltenen Skizzen und Zeichen – sie erläutern und verweisen auf etwas und sind zugleich in ihrer dokumentarischen Funktion nicht mehr, als was sie sind – und die verschiedenen Papierarten und Papiertöne bilden eine Parallelmanifestation zur Ausstellung. Der Katalog geht in der Ausstellung auf. Und umgekehrt.

François Grundbacher, Berner Zeitung, 22. Juni 1979

Skulptur

17. AUGUST – 23. SEPTEMBER 1979

(...) Mit Ausnahme der Werke von Matisse und Giacometti stammen die ausgestellten Objekte aus einer der wichtigsten Sammlungen zeitgenössischer Kunst, der-

jenigen des Dottore Panza di Biumo aus Mailand. (...)

Es wird der Brückenschlag zu einer Vergangenheit gesucht, der auf Emotion beruht und ein gewisses Mass an gesellschaftlichem Konsens erfordert. In diesem Sinn ist die Ausstellung nicht – wie dies an der Ausstellungsvernissage gesagt wurde – eine Avantgarde-Ausstellung, sondern der Versuch, die ohnehin verdächtig schnell in den Genuss des Klassischen hinaufgerutschten und -gestossenen amerikanischen Minimal-Künstler in grössere Zusammenhänge zu stellen, die in einem herkömmlichen Sinn als Kunst bezeichnet werden. (...)

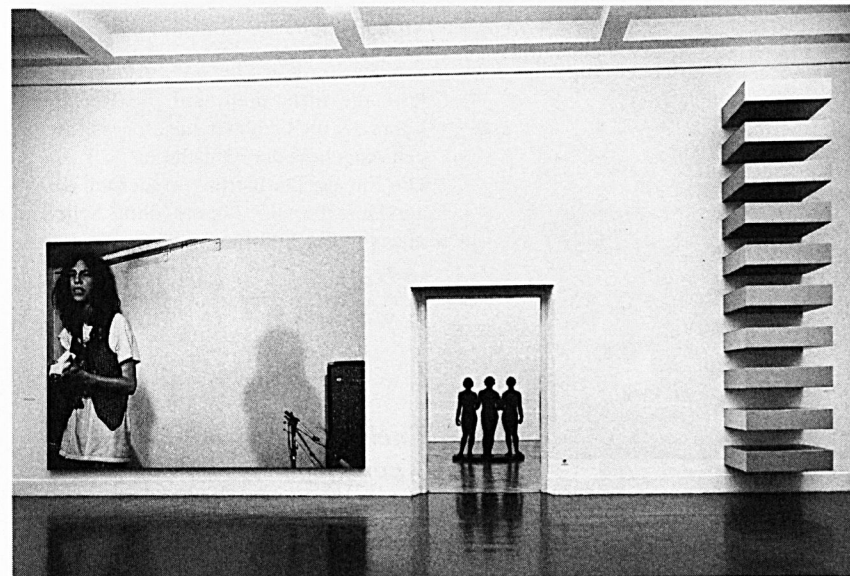
François Grundbacher, Berner Zeitung, 23. August 1979

John Chamberlain

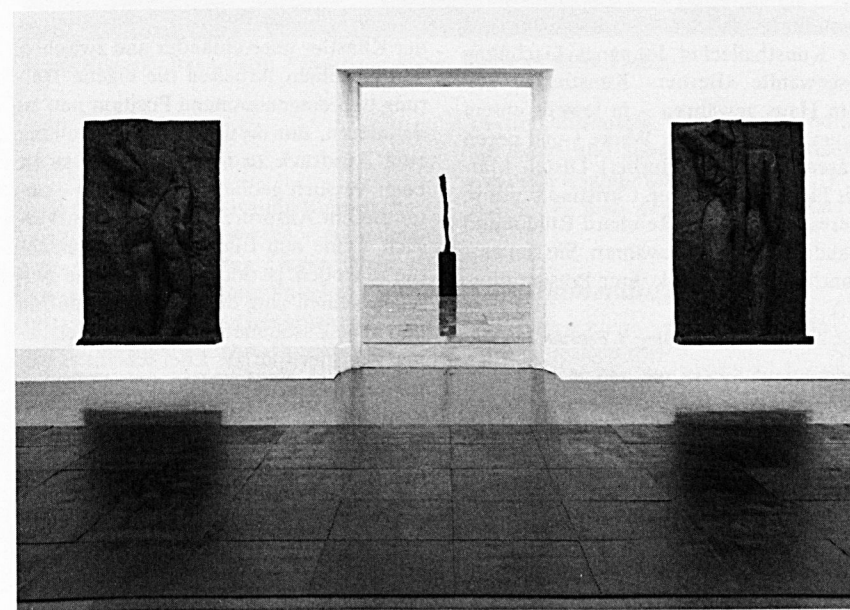
12. OKTOBER – 18. NOVEMBER 1979

Wer als sinnenfreudiger Augenmensch von der Erwartung ausgeht, dass Kunst etwas zum Anschauen sein sollte und sich deshalb mit der cerebralen Kargheit vergangener Kunsthalleausstellungen schwer getan hat, kommt nun am Helvetiaplatz wieder einmal auf die Rechnung...

Trotz ihrer Monumentalität haben diese Skulpturen etwas fast tänzerisch Leichtes und witzig Fröhliches – entstanden durch die Luftigkeit all des von gebogenem Blech umschlossenen Raumes und durch ihre unbekümmerte Buntheit, die mit dem Zufall der vorgefundenen und zusätzlich aufgespritzten Industriefarben spielt und die doch in ihrer ausgewogenen Raffinesse alles andere als zufällig ist. So wirken sie bei aller geballten Plastizität eigentlich wie Malereien in der drit-



«Bilder einer Ausstellung»: Gertsch, Maillol, Judd



«Skulptur»: Matisse, Giacometti, André

ten Dimension und entsprechen damit der zeitgenössischen Kunsttendenz, die Kategorien aufzubrechen und die Medien zu vermischen. (...)

mz. (Marie-Louise Zimmermann), *Der Bund*, Bern, 17. Oktober 1979



John Chamberlain

6. Berner Kunstausstellung

18. JANUAR – 17. FEBRUAR 1980

Der Titel ist trocken: «6. Berner Kunstausstellung»; die Sache nicht: wieder lässt der Kunsthallechef Johannes Gachnang ausgewählte «Berner» Künstler in seinem Haus gewähren – in jeweils einem Raum haben sich die Werke (und deren Präsentation) von Herbert Distel, Margrit Jäggli, Lilly Keller, Christian Lindow, Meret Oppenheim, Reinhard Rühlin und Claude Sandoz zu bewähren. Sie tun es – manchmal mehr dank ihrer Präsentation. (...)

j. kr., *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Februar 1980

Leserbrief

Liebe Frau Zimmermann
Mit Genugtuung habe ich Ihre Berichterstattung zur Jahresversammlung des Kunsthallevereins gelesen und danke Ihnen für Ihre unmissverständliche Stellungnahme. Wichtig ist mir vor allem, dass Sie erkennen und aussprechen, was

mich und andere schon lange beschäftigt: die Existenz einer (schweigenden) Schicht von Kunstliebhabern und Künstlern, die nicht mehr auf die Rechnung kommen, nicht zuletzt wegen des einseitigen Angebots der Kunsthalle. (...)

Die lineare Darbietung moderner Kunst am Helvetiaplatz könnte ohne Schaden etwas in die (existierende) Breite gehen. (...)

Peter Stein, *Leserbrief in: Der Bund*, Bern, 22. November 1979

Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini

29. FEBRUAR – 7. MÄRZ 1980

(...) Johannes Gachnang hat die Ausstellung angekündigt als Experiment, als «Versuch, in der direkten Konfrontation der Künstler untereinander und zwischen den einzelnen Arbeiten die eigene Haltung und eingenommene Position neu zu definieren, um diese in der Ausstellung zum Ausdruck zu bringen». Nun, es ist beim Versuch geblieben, bei einem – unter diesem Anspruch – missglückten Versuch. Ohne den Einzelwerken etwas abtun zu wollen, ist doch in keinem und zwischen keinen eine direkte Konfrontation und neue Zusammenarbeit der eingeladenen Künstler spürbar. Eher scheint es diesen eigenständigen, starken Künstlerpersönlichkeiten darum zu gehen, ihre eigene Haltung und eingenommene Position neu zu behaupten.

(...) Die Werke von Merz haben wohl die grösste Dichte, die stärkste Präsenz und Ausstrahlungskraft in der Ausstellung. (...)

Christoph Schenker, *Flash Art*, Milano, März/April 1980



Jannis Kounellis Raum in der Ausstellung «Fabro, Kounellis, Merz, Paolini»

Jan Dibbets

13. JUNI – 27. JULI 1980

(...) Aus Wissen und Raumerfahrung heraus vervollständigen wir die in einer einzigen Ansicht gezeigten Gegenstände zu Körpern, denen genaue Standorte sowie relative und absolute Grössenmasse zugeordnet werden können. In seinen «Korrekturen der Perspektive» (1967–1969), die zu den herausragenden Beispielen der ersten Konzeptkunst gehören, stört Jan Dibbets eben diese Zuordnungsregeln der Wahrnehmung, indem er einen Gegenstand im Bild erscheinen lässt, der sich optisch nicht mehr in die abgebildete Wirklichkeit integrieren lässt. (...)

Das Abbild der Wirklichkeit wird zum Kunst-Bild und das Photopapier zum

zweidimensionalen Ort einer Handlung aus Licht und Schatten, in der Realität nur noch fragmentarisch auftritt. (...)

Patrick Frey, *Tages-Anzeiger*, Zürich, 8. Juli 1980

Jörg Immendorff

15. AUGUST – 21. SEPTEMBER 1980

(...) Dass es zu einer Rückkehr zur Malerei, dass es 1978 zu der «Café Deutschland»-Serie und jetzt zu deren grossartiger Erweiterung gekommen ist, hängt mit zwei Ereignissen des Jahres 76 zusammen: Die (zufällige) Konfrontation mit den Bildern des offiziellen KPI-Malers Renato Guttuso, dessen sozialistischem Realismus Immendorff sein völlig undogmatisches «Café Deutschland» als male-

rische Widersprechung entgegenhalten wollte, und die (nicht zufällige) Begegnung mit dem in Ostdeutschland lebenden Ralph Winkler/A. R. Penck. (...)

Die zuletzt gemalten Bilder in der Berner Ausstellung nennt Immendorff «Nebelbilder», und im «Selbstbildnis» steht er sogar völlig allein in den Farbschlieren. Penck, mit dem zusammen er Hand in Hand einen dritten Weg gewagt hatte – «unser Weg ist richtig» –, ist verschwunden. Die Situation ist offen und unsicher, noch unsicherer vielleicht, seit Penck die DDR verlassen hat («von einem Teil des Schlotterlands in den nächsten»). (...)

Patrick Frey, Tages-Anzeiger, Zürich, 6. September 1980

William N. Copley

4. OKTOBER – 9. NOVEMBER 1980

(...) Wenn es eine obszöne Kunst gibt, dann die, die Copley jetzt feilhält. Und das nicht etwa, weil seine Bilder mit Schlafzimmer-, Bar- und Bordell-Szenen aufwarten, sondern weil er in diesen Kunststückchen auf so kriecherisch-heimtückische Weise die Grenzen des noch Zumutbaren und schon Anstössigen verwischt, dass dem Betrachter nur noch die Ja- oder Nein-Entscheidung bleibt. Diese, von Copley absichtsvoll hervorgehoben, trifft er aber nicht aufgrund formal-ästhetischer Kriterien, sondern vor allem aus Gründen der Moral, deren Verbote durch Grenzüberschreitungen ebenso brüchig geworden sind wie die Geschmacksnormen im Bereich der Kunst.

«Charakterlose» Vielfalt im Inhaltlichen wie im Stilistischen kennzeichnet denn auch Copleys kleptomane Malerei, die alles, was ihm in der Kunst, in Zeitschriften und in der Kioskpornographie unter

die Augen gekommen ist, verarbeitet und hemmungslos mischt.

(...) Bezeichnend ist denn auch, dass der Rundgang in einem Séparée endet, an dessen Wänden sich in Spiegelglas geritzte Pin-up-Girls räkeln. Nach dem Aufklärungsunterricht in den übrigen Abteilungen hat man sich bereits auch an diesen Striptease gewöhnt, den man jetzt ohne Hemmungen über die Netzhaut gehen lässt.

E. N., Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. November 1980



Jean Tinguely, William N. Copley und sein Sohn, Meret Oppenheim

(...) Für eine fleissig von Ausstellung zu Ausstellung wandernde Rezensentin ist die Berner Ausstellung erfrischend. (...)

Schönen Dank, Mister Copley.

Annemarie Monteil, Basler Zeitung, 17. Oktober 1980

7. Berner Kunstaussstellung

16. JANUAR – 15. FEBRUAR 1981

(...) Die Ausstellung löste bereits an ihrer Eröffnung Begeisterung aus, ein oft ausgesprochenes Prädikat war: «Frisch!» Tatsächlich zeigt sich da eine eigenartige Haltung. Die Fuhr der späten 60er Jahre ist vorbei, damals entstandene theoretische Fundamente, reale Forderungen werden (zumindest teilweise) ignoriert, völlig andere Inhalte sind bedeutungsvoll geworden. (...)

Was an dieser Ausstellung besonders auffällt, sind zuerst weniger die einzelnen Werke als die Ausstellung selber als Resultat eines solidarischen kollektiven Prozesses. (...)

Gleichwohl herrscht keine formale Übereinstimmung vor, alle Künstler(innen) arbeiten in einer eigenen gestalterischen Sprache. (...)

Res Ingold, Berner Zeitung, 20. Januar 1981

Gilbert & George

7. MÄRZ – 5. APRIL 1981

(...) Die Ausstellung hat etwas Alptraumhaftes und zugleich etwas sehr Wirkliches: eine Präsenz, der nicht zu enttrinnen ist. Auf formaler Ebene äussert sich die unerbittliche Stimmung in den Gittern, die die grossformatigen Skulptur-Bilder überziehen. (...) Das Gitter ist gleichsam Ausdruck der analytisch sezierenden Komponente in der Weltansicht von Gilbert & George, die die anarchisch assoziative Dynamik und Vehemenz der Bildskulpturen wie in einem Netz zusammenhält und sie so vor ihrer eigenen Zerstörung bewahrt.

(...) Da sind die frühen Werkgruppen, in denen Gilbert & George alle Stufen des Alkoholismus ritualistisch durchexer-

zieren; oder die Serie «Cherry Blossom» (Kirschblüte), in der die Abhängigkeit die Künstler wie präparierte Insekten in einem Gewirr von Bambusstangen erstarren lässt. Dann die Serien «Dusty Corners» (Staubige Ecken) und «Dead Boards» (Verfaulte Bretter), die eine trostlose Vereinsamung in düsteren, leeren Räumen thematisieren. Nach diesen Exerziten, in denen Gilbert & George



Gilbert und George

das persönliche Elend analysierten und durch seine Ritualisierung für uns nachvollziehbar und möglicherweise heilsam gemacht haben, dringt auch zunehmend die Aussenwelt in die Bilder hinein. So zeigen die Serien «Mental» und «Red Morning» die Künstler, wie sie in grausamer Ernüchterung auf und in die Welt schauen: eine fragmentierte, auseinander-

fallende Welt, in der Natur und Zivilisation auseinandergerissen sind. Und so wie sie zunehmend die (Londoner) Umwelt sprechen lassen – die Graffiti, die Arbeitslosen, die farbigen Einwanderer, den Moloch Grossstadt –, so ziehen sich die Künstler immer mehr aus dem Bild zurück. Sie erscheinen nur noch wie seltsame Beobachter und Zeugen oder in der Art von mittelalterlichen Stifterfiguren, wie eine Art von guten Geistern, Ritter einer neuzeitlichen Tafelrunde vielleicht.

Max Wechsler, *Vaterland, Luzern*, 18. März 1981

Asger Jorn in Silkeborg Die Sammlung eines Künstlers

25. APRIL – 8. JUNI 1981

(...) Es ist ein eigenartiges Museum, das Museum von Silkeborg, mit seiner Sammlung von (nach dem rauschenden Einzug der amerikanischen Künstler in Europa nach der Mitte der 60er Jahre) etwas in Vergessenheit geratener Malerei, zu der auch die Werke Jorns gehören, neben denen von Dubuffet, Alechinsky, Matta, Picabia, der abstrakt-spontanen Kunst in Dänemark und schliesslich Arbeiten von Wols und Pollock. (...)

Die Ausstellung in der Kunsthalle zeigt die Sammlung eines Künstlers, «bei der vor allem spezifisch künstlerische Problemstellungen und Interessen im Vordergrund stehen»: keine Bilder ersten Ranges, eingetauschte oder günstig erworbene Bilder und Graphiken herrschen vor. «Die kleine Sammlung», schreibt Jorn (der mit geschnittenen, intimen Werken darin vertreten ist), «ist mehr als Provokation zu betrachten denn als Ausdruck eines Werturteils über das künstlerische Schaffen in Dänemark.» (...)

Ein Weiteres: Mit Asger Jorn und seiner Sammlung begegnet man einem der

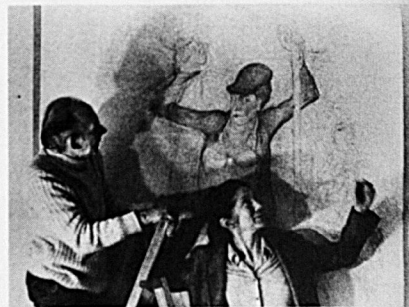
grossen Maler und Koloristen dieses Jahrhunderts. Nicht zufällig war es der dänische Maler Kirkeby, der den Anstoss zu dieser Ausstellung gegeben hat. (...)

Walo von Fellenberg, *Die Weltkunst, München*, 1. Mai 1981

Pierre Klossowski. *Simulacra*

20. JUNI – 2. AUGUST 1981

(...) Klossowski verharrt im Detail, er erforscht es in gründlicher Ausarbeitung. Aber er ist auch nachdrücklich: Immer wieder fährt er fast über die gleichen Stellen, er zieht die Striche nebeneinander und übereinander, und jeder von ihnen macht den oder die vorhergehenden genauer. Sein gleichsam kurzsichtiges Präzisionsbegieriges Analysieren lässt ihn mit Ausdauer arbeiten, um nicht zu sagen, mit Aufsässigkeit, Dickköpfigkeit, Stur-



Pierre und Denise Klossowski

heit oder sogar mit Besessenheit, denn er muss immer peinlich genau sein, wachsam und konzentriert, da jeder Strich sichtbar bleibt. In der Durchsichtigkeit seiner Technik zählt alles – eine wahrhaftige Obsession. (...)

Die konventionellen gestalterischen Mittel, die den visuellen Gewohnheiten und der Kultur jedes einzelnen innewohnen, wie auch die Darstellung der Personen in

Lebensgrösse, ermöglichen die unmittelbare und aggressive Gegenwart der Figuren. Der Betrachter wird gleichsam körperlich involviert. Das Bild fordert die körperliche Gegenwart des Zuschauers heraus und erregt moralische Reaktionen. Wenn Klossowski eine imitative oder simulatorische Kunst anwendet, so deshalb, weil er denkt, dies sei die einzige Kunstform, die moralisch wirken kann. Daher sein Bruch mit den «nicht-figurativen» Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts; und daher auch seine Bildkonzeption, die, wenn ich so sagen darf, von den «Hinterbacken» in den Bildern Ingres' herrührt – im Gegensatz zur vorherrschenden Konzeption des gegenwärtigen Jahrhunderts, die sich, wenn man von den Surrealisten absieht, mehr von den «Äpfeln» Cézannes herleitet. (...)

Rémy Zaugg, *Basler Zeitung*, 20. Juni 1981

A. R. Penck

15. AUGUST – 27. SEPTEMBER 1981

(...) Das neue Konzept heisst «Standart-West» und lässt sich als visuelle Bewältigung der Emigrationssituation verstehen, zu der der Künstler Ralf Winkler gezwungen worden ist. Aber nicht nur die persönliche Situation will bewältigt sein, gleichzeitig soll auch am Problem des Bildes weitergearbeitet und der mögliche Fortschritt in der Malerei angestrebt werden. Eine weitere Stufe der Komplexität erreicht die Ausstellung noch dadurch, dass sie sich explizit auf «PENCK MAL TM» bezieht, eine Ausstellung aus dem Jahre 1975 also. Wie damals, hat Penck auch diesmal fünf thematische Gruppen für die Räume der Kunsthalle konzipiert...

Im Gegensatz zur Heftigkeit der «Frauen»-Bilder wirken die «Männer»-Bilder geradezu sanft: Die üblen Männerrituale der

Macht sind in ein Ornament gebannt. (...) Damit werden die Schrecken der Männerwelt nicht etwa verniedlicht oder verharmlost, sondern in ihrer Lächerlichkeit dem «Standart» einer anderen Bewusstseinsstufe zugewiesen.

Die «Männer»-Bilder im grossen Saal der Kunsthalle werden flankiert von der «Welt des Adlers» und «T», wobei insbesondere die «Welt des Adlers» als direkteste thematische und formale Beziehung zur früheren Penck-Ausstellung erscheint. (...)

Das Konzept «Standart-West» setzt sich mit der «aktuellen Konfusion» auseinander. Es ist – so paradox das auch klingen mag – ein «Standart ... zwischen noch und noch nicht»; ein «Standart», der sich von den «Männern» auf die «Frauen» hin zu bewegt und dort möglicherweise einen Durchblick zu neuen Ufern finden kann.

Max Wechsler, *Vaterland, Luzern*, 29. August 1981

(...) «Der Osten hat mich ausgespuckt, der Westen hat mich noch nicht gefressen.» So unrecht hat er nicht, denn nicht wenige Leute hielten sich die Ohren zu oder verliessen sogar eilig den Raum, als Penck die Kunsthalle-Ausstellung (seine bisher grösste Schau seit der Ausbürgerung) mit einer faszinierenden Kostprobe seines archaischen Free-Jazz eröffnete. Penck am Flügel wurde begleitet von zwei Virtuosen, bei denen sich Saxophon und Kontrabass in wahrhaft beunruhigende Klang- bzw. Geräuschmaschinen verwandelten. Die schockartigen Kräfte, die der Musiker Penck freisetzt, gleichen den Axthieben, mit denen der Plastiker oder eben der Bild-Hauer Penck seine Holzklötze zu Gestalten zurechthackt. Eine von ihnen ist in Bern ausgestellt.

Patrick Frey, *Tages-Anzeiger, Zürich*, 18. September 1981

8. Berner Kunstaussstellung

16. OKTOBER – 15. NOVEMBER 1981

Nach der offenen künstlerischen Auseinandersetzung bei der vorangegangenen Berner Kunstaussstellung wurde diesmal von den beteiligten Künstlern Althaus, Böniger, Fedier, Kocher, Erika Pedretti, Schropp, Seethaler und Stooss eindeutig bevorzugt, den geschlossenen Werkschnitt im gegebenen Raum zu präsentie-

ren, eine Möglichkeit, die dem Einzelnen erlaubte, «seinen» Raum zu suchen und zu schaffen. (...)

Es bleibt zu hoffen, dass die Verantwortlichen Kraft und Mut finden, die seit 1974 regelmässig durchgeführte Ausstellung stets mit neuen Impulsen zu versehen und nicht zur «Institution» gerinnen zu lassen.

Johannes Gachnang, Jahresbericht 1981/1982



Marcel Broodthaers, «Entrée de l'exposition»

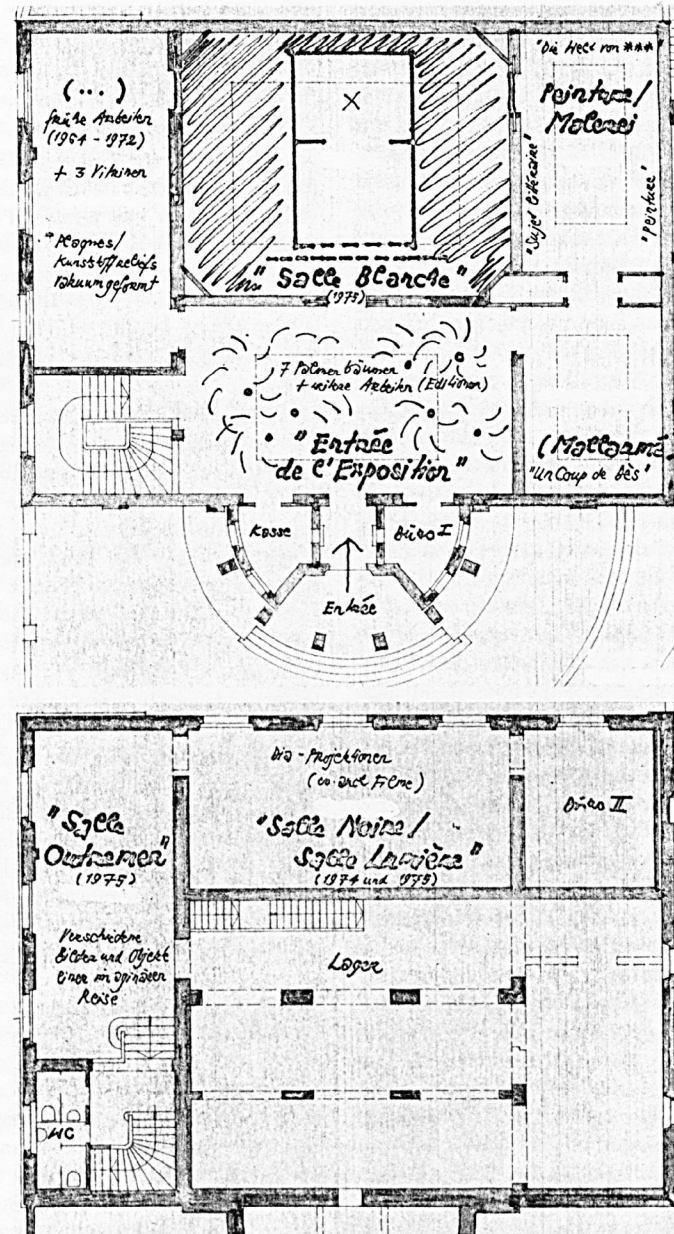
Marcel Broodthaers

30. JANUAR – 14. MÄRZ 1982

Mit einer Marcel-Broodthaers-Retrospektive verabschiedet sich der Leiter der Kunsthalle Bern

Während andere an dem erweiterten

Kunstbegriff gearbeitet haben, hat Marcel Broodthaers einige wesentliche Hinweise dafür gegeben, dass die Wirkung von Kunst ohnehin von einem erweiterten Resonanzraum abhängt. Er hat mit Bildern, mit realen Metaphern gearbeitet. Er hat mit Gegenständen und Räu-



Plan von Johannes Gachnang zur Ausstellung Marcel Broodthaers

men Ausstellungen inszeniert, deren Doppelbödigkeit auffiel und die Phantasie in Gang setzte. Er hat heilsame Dekonstruktion betrieben, indem er den Finger auf die unerkannte Entzweiung der Sache und ihrer Bedingungen legte. Indem er zeigte, dass die Kunstsache ihren einzigen, letzten ungreifbaren Ort in der poetischen Wahrnehmung haben kann – der Rest ist Requisit. (...)

Die Ausstellung in der Kunsthalle Bern bietet sich als runde, wohlgeformte Hommage an. (...)

Die Berner Ausstellung ist eine Komposition für die sieben Säle der Kunsthalle, mit sieben Anlässen, sich mit Broodthaers zu beschäftigen. Auf das Palmen-Entrée folgt «Salle Blanche» von 1975 (...). Weitere Themen sind Mallarmé (Saal III), der Malerei (Saal IV), einer retrospektiven Zusammenstellung (1964–1972) aus der Zeit des Museums (Saal V) gewidmet. «Salle Outremer» (Saal VI) konzentriert sich auf die «imaginäre Reise»; Broodthaers' Film über Baudelaire wird hier in Erinnerung gerufen. Mit «Salle Noire», dem Projektionsraum, findet die Ausstellung ihren Abschluss.

Mit dieser Ausstellung eines Aussenseiters mitten aus der Kunstszene verabschiedet sich Johannes Gachnang von der Berner Kunsthalle. (...) Gachnang hat es verstanden, die Avantgarde-Kontinuität dieser Ausstellungsstätte fortzusetzen und zugleich sein engeres, «deutsches» Programm vorzuführen. (...) Immer waren die Ausstellungen sorgfältigst und mit Würde in Szene gesetzt. Mit dem Nachfolger, dem Elsässer Jean-Hubert Martin, der vom Centre Pompidou kommt, wollen die Berner weiterhin «im Schnittpunkt europäischer Kulturkreise» bleiben.

Laszlo Glozer, *Süddeutsche Zeitung, Stuttgart*, 6./7. März 1982

Mise en scène, 1974–82:

Johannes Gachnang

3. APRIL – 16. MAI 1982

(...) «Le radeau de la méduse», so hiess das Programm von Johannes Gachnang, das er nun erfüllt zu haben glaubt. (...)

«Mise en scène» gibt weiterhin die Möglichkeit, nochmals einen Kontrollblick auf das Floss der Medusa zu werfen, vor der Ausfahrt des Johannes Gachnang zu neuen Ufern Stichproben zu nehmen, wie es die Zöllner an der Grenze zu tun pflegen.

(...) Der Eröffnungsabend indessen war für tief sinnige Vergleiche weniger geeignet. Dafür rissen Penck und Kowald mit ihrem Free Jazz das Publikum mit, ehe sie der Musikgesellschaft von Schüpfen Platz machten, die dem abtretenden Kunsthalle-Direktor den Marsch blies, bis sich hinter ihm die schwere Türe schloss. Feuerwerke gaben am französischen Hofe Empfängen und Abschieden ein festliches Gepräge, wieso sollte Johannes Gachnang, dessen Nachfolger erst noch aus der französischen Kapitale kommt, für sich nicht ein Gleiches tun? (...)

Dass in den grossen Abschied des Johannes Gachnang ausser Programm der Chor der Bewegten mit der Ode «AJZ subito» einstimmte, führte die Anwesenden aus Sternenträumen auf den Boden der Wirklichkeit und in die Gegenwart, in Berns Gegenwart zurück.

fz. (Fred Zaugg), *Der Bund, Bern*, 26. April 1982

(...) Gachnangs Scheu gegenüber dem Kunstwerk und seine Verantwortung gegenüber dem Kunstwerk, dem Künstler, dem Museum und an letzter Stelle dem Besucher führte zu Ausstellungen, für die u. a. folgende Charakteristika gelten:

Eine eng limitierte Vorauswahl von Künstlern, die er als exemplarisch für die heutige Situation erkennt, schafft und zeigt exemplarische Werke. Im Idealfall «spezielle Werke für den gegebenen und bekannten Rahmen», verwirklicht mit der Ausstellung von Judd. Dass solche «Herausforderungen» nicht eingelöst werden konnten, führte zur Katastrophe wie im Fall von A. Kiefer.

Die Auswahl berücksichtigte – ausgenommen ist Richard Long, der zur Zeit seiner Berner Ausstellung 32 Jahre alt war, und der damals 33jährige Kiefer – somit fast alles Künstler, die zur Zeit ihrer Ausstellung mindestens 35 Jahre alt waren und die auf eine zehn- bis fünfzehnjährige Ausstellungstätigkeit hinweisen konnten.

Die Reihe von Einzelausstellungen ist identisch mit den Glaubenssätzen von Gachnangs Dogma.

Gachnangs Kult an und in der Kunsthalle, die er als Idealarchitektur erkannte, steigerte sich im Verlauf der Jahre zum «Culte d'être suprême», den er als Tempeldiener und später als Hohepriester zelebrierte. Die höchste Steigerungsform – die Kunsthalle als nur dem Oberpriester zugängliches Allerheiligstes – ist uns Bernern und dem weiteren internationalen Publikum durch Gachnangs Rücktritt vorenthalten worden.

Dieser Dienst an der Kunst wurde zum Kunstwerk, die Ausstellungsreihe zum Gesamtkunstwerk, wozu Scharoun den Grundstein und Broodthaers den Schlussstein abgaben. Die Würde des Kunstwerks entsprach der Weihe des Hauses, und umgekehrt bewirkte die Weihe des Hauses die Würde des Kunstwerks. (Extremfall: James Lee Byars' Performance of Great; James Lee Byars' vergoldete Dachspitze der Kunsthalle Bern.)

Der Ausstellung als Kunstwerk mussten

alle Störfaktoren geopfert werden, das heisst Zeitabschnitte im Werk eines Künstlers, die der Idee von «perfekt» widersprachen, wurden fallengelassen: Stanley Brouwn 1965–1970. Arnulf Rainers Tachistisches aus den fünfziger Jahren.

(...) Zudem: Gachnangs Tätigkeit als Herausgeber von begleitenden Publikationen ist unvergleichlich und wird wohl kaum eine Nachfolge finden, weder im bernischen noch im internationalen Rahmen. (...)

Toni Gerber, *Berner Zeitung*, 1. Mai 1982

Am Ende der sechziger Jahre sollte das vertraute Bild von «moderner» Kunst ein weiteres Mal in Frage gestellt werden, einerseits wie angedeutet durch die Arbeiten der angelsächsischen Künstler der Minimal- und Conceptual-Art, zum anderen durch die neue Form der Präsentation dieser Arbeiten in den Räumen der Kunst. In den darauffolgenden Jahren verwandelten die Künstler die Räume, z. B. die Kunsthalle Bern, zu Werkstätten ihrer Anliegen. Die eigentliche Arbeit entstand in den Ausstellungsräumen unter Nutzung der gegebenen Architektur, aber auch der Geschichte der Institution, und nicht mehr länger im Atelier. (...)

Aber auch die von Kritikern mit Blick auf die jüngsten Entwicklungen oft als «anachronistisch» eingestuften Maler beobachteten diese Setzungen und suchten, der entstandenen Situation folgend, nach künstlerischen Antworten. (...) Aus der Distanz die Sache betrachtet, standen sich damals zwei unterschiedliche europäische Geisteshaltungen gegenüber, gleichzeitig sahen sich beide bedrängt von den «Siegern» aus der Neuen Welt, den Amerikanern. Diese versuchten mit ihrem «way of life» im Zeichen von Freiheit und Fortschritt und einer Stilrichtung wie der Pop Art das moderne Bild,

und damit auch den Alltag zwischen Lisabon und Budapest zu bestimmen. (...) Mich selber faszinierte dabei der Umstand, dass in jenen Jahren in der Welt der Kunst Gegensätze wie Widersprüche zwischen dem cartesianischen und appolinischen Prinzip von den Künstlern als Reibung verstanden wurden. (...)

Johannes Gachnang, «Upside down», in: *Die Marginalie 2, Hauszeitschrift der Stämpfli + Cie AG, Bern, Juni 1992*

Jean-Hubert Martin wird Nachfolger von Johannes Gachnang als Leiter der Kunsthalle

An seiner Sitzung vom 25. September 1981 hat der Vorstand des Kunsthallevereins Herrn Jean-Hubert Martin, lic. phil., Leiter der Abteilung für zeitgenössische Kunst am Centre Georges Pompidou in Paris, auf den 1. April 1982 einstimmig zum Direktor der Kunsthalle gewählt. (...)

Jean-Hubert Martin, 1944 in Strasbourg im Elsass geboren, hat als Kunsthistoriker an der Sorbonne abgeschlossen und befasste sich nach Tätigkeiten am Louvre und am Musée national d'art moderne seit 1976 mit zeitgenössischer Kunst am Centre Georges Pompidou in Paris. Als Mitarbeiter von Pontus Hultén war er unter anderem verantwortlich für die Ausstellungen Paris-Berlin und Paris-Moscou. Reiche Erfahrungen sammelte er in Jurien, während ausgedehnten Reisen und Vortragstätigkeiten sowie mit vielen Publikationen. An einer interessanten Führung durch die gegenwärtige Ausstellung in der Kunsthalle (A. R. Penck) – in deutscher Sprache – überzeugte er den Vorstand von seiner Vielseitigkeit und Eignung für den Berner Posten. (...)

Pressemitteilung des Vorstands, 27. September 1981

Jean-Hubert Martin: (...) Ich will einige noch wenig bekannte Franzosen ausstellen, damit man sich überhaupt ein Urteil über sie bilden kann. (...)

François Grundbacher: Wo steht die Kunst 1981?

Jean-Hubert Martin: Zum Glück fragen Sie mich nicht, was uns bevorsteht... Also, ich finde es alles in allem recht gut. Einerseits gibt es, wie Sie das bereits ange-tönt haben, diese «Nationalmannschaften», Deutsche und Italiener, andererseits gibt es eine unbestreitbare Rückkehr zu traditionelleren Kunstformen und zur figurativen Malerei. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass die künstlerische Tätigkeit eine Art Pendel ist. (...)

François Grundbacher: Sie scheinen vor dem massiven Wiederaufkommen der Malerei etwas misstrauisch zu sein.



Jean-Hubert Martin

Jean-Hubert Martin: Es ist ein sehr eigenartiges Phänomen und eine recht bizarre Denkweise. Nie hat man gesagt, die Literatur müsse sterben, das Theater sei am Ende oder man solle keine Musik mehr machen. Seit bald einem halben Jahrhundert aber erklärt man periodisch immer wieder die Malerei für tot.

François Grundbacher: Aus Ihren Antworten schliesse ich, dass die Konzeptkunst und was aus ihr geworden ist, für Sie von grösster Bedeutung ist.

Jean-Hubert Martin: Ja, meiner Meinung nach war es in der Entwicklung der Kunst seit dem Krieg eine der wichtigsten Etappen. Heute wird das andere Formen annehmen. Man sollte sich nicht auf eine Terminologie fixieren. Die Bewegung als solche gibt es vielleicht nicht mehr, dafür aber einige Individuen, die nun die künstlerische Reife erlangt haben. Es liegt mir viel daran, einige von ihnen, die sehr radikale Ideen hatten oder immer noch haben, in ihrer neuen Entwicklung zu zeigen.

Jean-Hubert Martin im Gespräch mit François Grundbacher, Berner Zeitung, 10. Oktober 1981

Leçons de choses

9. JUNI – 25. JULI 1982

(...) C'est donc à juste titre que Jean-Hubert Martin réunit à la Kunsthalle de Berne: Cragg, Friedmann, Gherban, Lavier, Saytour, Vilmouth et Woodrow, pour qui les choses, comme dans les manuels de notre enfance, font à elles seules leçon, lecture. Et de garder ce «sentiment de l'opacité du monde» que peu ou prou, les artistes du mouvement moderne entendaient soumettre à un ordre transparent, que celui-ci fut affecté au geste d'appropriation, unique et péremptoire, ou aux composantes de l'objet lui-même, qu'on «déposait». (...)

Xavier Girard, Art Press, Paris, Oktober 1982



Bill Woodrow, Ausstellung «Leçons de choses»

今年の初頭、パリ市近代美術館のARCOで、「トリュック・エ・トロック」(物のレックスン)という展覧会が開かれた。同展は、かつてボンビドー・センターでコンテンポラリーな企画を精力的にやり続け、二年前からスイスのベルン美術館館長となった、ジャン・ユベール・マルタンが

反絵画の意志表示

オーガナイズしたものである。出品作品は、ガスボンベ、タイヤ、ヒーター、ほうろくやプラスチックの家庭用品などの廃品を利用して作ったオブジェ、あるいは、インスタレーションであった。ピル・ウッドローを初め、トニー・クラック、ジャン・リュック・ウィルムスなど八名の若手の作家が参加している。

パリとベルンを頻繁に往復していたマルタンは、悲憤をこめてこんなことを語っていた。「『絵だぞ』という掛声がかかると、それがまるで唯一絶対の神みたいに、みんながその方向に流されていく。僕はそれだけじゃないんだというのを、この企画を立てることで示そうと思ったんだ。去年の六月、まさに、ドクメンタ7、その他の大展覧

会で、絵画がアートシーンを制覇せんとする時、ベルンで初めて『トリュック・エ・トロック』を行なったのは、明確な意志表示だった……」

Aomi Okabe, Shinbijutsu Shinbun, 11. Dezember 1983

Mit «Leçons de choses» ist Jean-Hubert Martins erste, sehr überzeugend geratene Ausstellung überschrieben: Das klingt zunächst nach Schulunterricht, und zu lernen gibt es einiges, allerdings auf lustvolle, lächelnde Weise. Damit ist Gachnangs Musentempel wieder etwas näher zu den Dingen und hoffentlich auch zu den Leuten gerückt. (...)

Peter Schöni, Berner Zeitung, 12. Juni 1982

Christian Lindow
Jean-Luc Poivret

11. AUGUST – 26. SEPTEMBER 1982

(...) Es fällt auf, dass das jeweilige Sujet in den Bildern Lindows (Blume, Gesicht, Topf, Berg, Strandhotel) wie in Auflösung begriffen ist oder aber bereits von der Auflösung zurückkehrt. Es geht ja nicht mehr um das Problem der Abstraktion. Das Sujet – und davon untrennbar das Bild – entscheidet sich einmal im Hergang des Malens, durch die Stimmigkeit im technischen Ablauf – das Format, die Farbe, den Pinsel, das Tempo. Zum andern spürt man deutlich, dass das Bild, die Bildlösung als Ganzes schon in der Vorstellung Lindows vorhanden war; das Ergebnis muss sich damit decken. Das Bild spiegelt den Hergang. Viel später entscheidet sich oft, welches *das* Bild ist. Alles geschieht auf der Suche nach *einem* Bild. (...)

Marie-Louise Flammersfeld, DU, September 1982

(...) Die Malerei Poivrets hat einen eigentümlichen Charme, dem man sich schwer entziehen kann. Sie verwöhnt das Auge des Betrachters nicht allein mit ihren wilden und unmöglichen Farbkombinationen in allen Regenbogenfarben, sondern auch durch den verspielten Umgang

mit den Flugzeugkonstruktionen. (...) Mit Hilfe des Vehikels Flugzeug jubelt er dem Publikum fast unbemerkt seine wenig konformen Malvorstellungen unter. (...) Die Leinwand hat sich den Umrissformen des Gegenstandes angepasst, sie sind sein Echo. Poivret hat auf eine überzeugende Weise den Ausbruch aus dem gewohnten Bildrechteck geschafft. (...)

bcb. (Kurt Beck), Der Bund, Bern, 18. August 1982



Christian Lindow (links) und Werner Schmied

9. Berner Kunstaussstellung
Biss und Kuss

8. OKTOBER – 14. NOVEMBER 1982

(...) Il morso e il bacio, simboli di odio e amore e della loro inscindibile e paradossale unione – una frase di Boris Vian. «Fais moi mal, chérie» apre infatti il catalogo; ma come non pensare immediatamente ai famosi versi di Catullo? «Odio e amo: perché? tu forse domandi. Non so,

ma so che è così, e ne sono torturato» (Carmina, LXXXV, 1-2) –, sono dunque il filo conduttore e la chiave di lettura dell'intera esposizione. (...)

Il contributo di Ilona Ruegg, presente con una serie di schizzi e la struttura aerea «Achsial» sogni di incontri-scontri di due esseri, i giochi verbali di Maja Beutler ed infine la struttura di Heide Reich concludono un'esposizione dagli esiti spesso discutibili ma, tutto sommato, coraggiosa testimonianza dell'inesauribile ricerca di nuovi mezzi espressivi.

Nicoletta Locamini, Corriere del Ticino, Lugano, 27. Oktober 1982

Weihnachtsausstellung
1982/83

4. DEZEMBER 1982 – 9. JANUAR 1983

(...) Es war der ausdrückliche Wunsch des Kunsthalleleiters, der die Idee durchgesetzt hat, dass kein einziger Beitrag zurückgewiesen werden sollte. (...)

Unbesehen davon, ob der Autor des Werkes arrivierter Künstler (Brignoni, Oppenheim, Brand, Werro, Raetz und etliche andere) oder ein bis anhin unbeachteter Nobody der Kunstszene war, ob Aquarell auf Acrylgemälde folgte oder grosse Formate neben kleinen zu hängen kamen, alles wurde den Nummern nach plazierte. Gleichheit und Gerechtigkeit für alle. Der Zufall führte Ausstellungsregie. (...)

Bemerkenswert am diesjährigen Querschnitt durch das aktuelle bernische Kunstschaffen ist (...), dass die Berner Kunstszene in ihrer Gesamtheit sehr behäbig, bedächtig und der Tradition verpflichtet ist. Zahm, mit einigen Ausnahmen.

bcb. (Kurt Beck), Der Bund, Bern, 6. Dezember 1982

Tabu-Dada: Jean Crotti und Suzanne Duchamp, Yo Sermayer

22. JANUAR – 27. FEBRUAR 1983

(...) Es ist schade, dass die Ausstellung nur zu einem Anhängsel des Katalogs geworden ist, denn das darin aufgearbeitete Material hätte eine Schau möglich gemacht, die neben der willkommenen Gelegenheit, das selten gezeigte «Dada»-Werk unseres Landsmannes Crotti und der Suzanne Duchamp zu betrachten, auch einige neue Erkenntnisse zum Dadaismus, gerade über diese zentralen Randfiguren, gebracht hätte.

Nichts erfährt man in der Ausstellung auch über die Malerin Yo Sermayer, deren gemalte Stühle das Untergeschoss der Kunsthalle belegen. (...)

Das Kabinett mit Bildern und Zeichnungen Paul Klees aus den Jahren 1915 bis 1922 ist soweit schön, doch weiss man nicht so recht, ob es ein Kontrapunkt zu Crotti-Duchamp sein soll oder ein Entgegenkommen an das wegen Umbaus geschlossene Kunstmuseum. Wie auch immer: der geistige Aufwand, der für diese Ausstellungen betrieben wurde, steht in keinem Verhältnis zum Ereignis selbst, das den uneingeweihten Besucher ratlos macht, das heisst: unproduktiv verunsichert.

Max Wechsler, Vaterland, Luzern, 2. Febr. 1983

Dan Graham

12. MÄRZ – 17. APRIL 1983

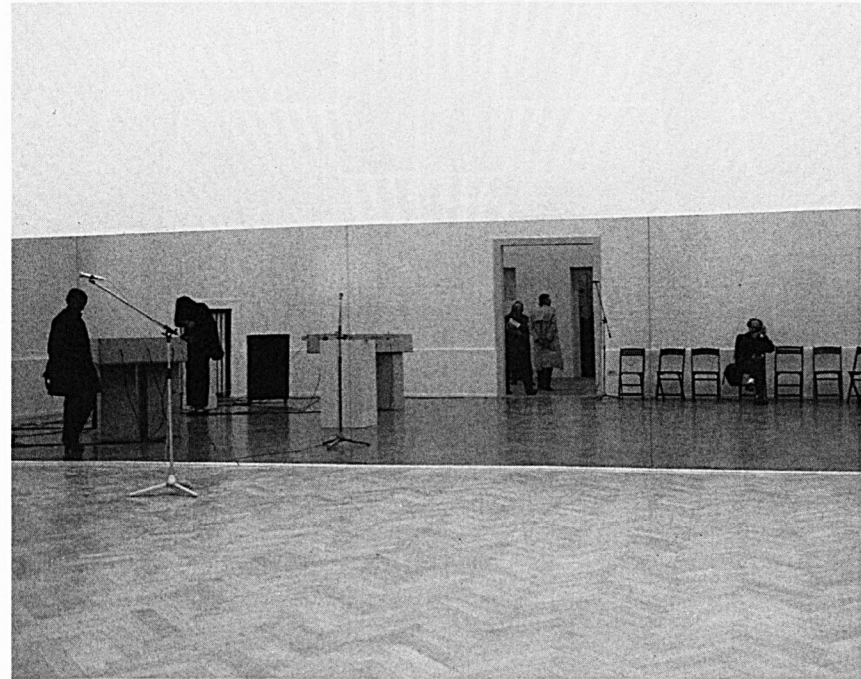
(...) Dan Graham hat in der Kunsthalle Bern vier verschiedene und sich gegenseitig ergänzende Werkgruppen ausgestellt. Für die Aufführung von Glenn Branca wurde der grosse Mittelsaal zu einer Art Konzertpavillon umgestaltet. Die Hauptblickrichtung der Musiker und des Publikums ist auf einen grossen Spiegel hin

orientiert, der über die ganze Stirnwand geht, so dass sie sich gegenseitig nicht direkt, sondern indirekt in einem Spiegel wahrnehmen, der den Saal, das Publikum und die Musiker als ganzes Bild reflektiert. Durch diesen Spiegel hindurch können sich Publikum und Musiker auch seitenverkehrt und verkleinert auf einem Monitor beobachten. (...)

In den Räumen links und rechts des Mittelsaals wurden zwei Pavillons als Pendants aufgebaut. Beide sind in jeweils zwei getrennt zugängliche Räume geteilt. Im rechten Pavillon wird das Publikum A über Spiegel und Monitor zum Beobachter seiner selbst, wobei es gleichzeitig vom Publikum im verdunkelten Raum B durch einen Einwegspiegel beobachtet werden kann. Im linken Pavillon sind dagegen beide Räume erhellt und nur durch eine Glasscheibe getrennt, so dass das Publikum ein vielfach ineinander reflektiertes Bild seiner Rolle als Zuschauer und Akteur erleben kann.

In den Pavillons sieht man Bilder aus einfachen und mehrfachen Spiegelungen und Reflexionen, wobei die körperliche Anwesenheit des Publikums, im Unterschied zum Kino, im wörtlichen wie metaphorischen Sinne mitreflektiert wird. Die Bilder beginnen überhaupt erst zu existieren, wenn jemand die Pavillons betritt, jeder ist Produzent und Rezipient der entstehenden Bilder zugleich. Dem Publikum wird auf diese Weise keine abstrakte Identifikation verkauft wie in Werbung oder Kino, sondern es sieht sich selbst als aktiven wie passiven Teil eines Bildsystems. Dan Graham rekonstruiert auf diese Weise, ähnlich wie Godard in seinen Videoserien, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend verlorengegangene und neigierte Realität des Bildes. (...)

Jörg Johnen, Kunstforum International, Oktober 1983



Ausstellung Dan Graham

Tony Cragg

30. APRIL – 5. JUNI 1983

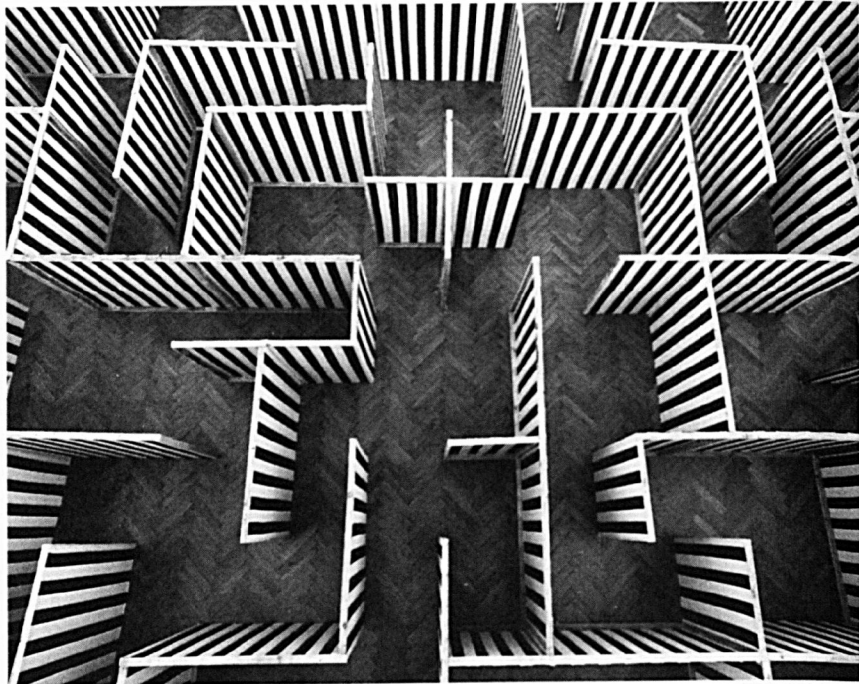
(...) Einige seiner Werke hat man in der Ausstellung «Leçons de choses» gesehen. Hier geht es darum, die Vielfalt seiner Arbeiten, die Reichweite seiner Möglichkeiten und die Verschiedenheit der Wege, die er öffnet, aufzuzeigen. Denn, so schreibt er, sein Werk besteht aus drei Ebenen: dem Objekt, dem Material, dem Bild. (...)

Seine Bilder richten sich nach verschiedenen Bereichen. Immer haben sie einen stark symbolischen Wert. Man könnte darin grosso-modo den sozio-politischen Kommentar sehen, der vom Konsum (der Fresserei) zum Krieg über die Em-

bleme der Macht (der politischen oder industriellen) führt. Und dann auch der Alltag: die scharfe Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung, die Dreieckswirkung von Körper, Raum und Objekten, die zu seinen Selbstportraits führt. (...)

Schliesslich bleiben noch die abstrakten Bilder, das heisst, die regelmässigen Volumen, die aus ungleichartigen Elementen entstanden. (...) Auch hier ist es der Raum, der gliedert, der leere Zwischenraum, der verbindet und der eine Einheit des Ganzen bildet. Man trifft hier auf eine Befragung der fundamentalen Faktoren von Skulptur, auf die er eine neuartige Antwort findet. (...)

Jean-Hubert Martin, Katalog zur Ausstellung



Ausstellung Daniel Buren

Daniel Buren

18. JUNI – 7. AUGUST 1983

(...) Als Daniel Buren zur Vorbereitung seiner Ausstellung nach Bern kam, hatte er weder etwas im Sack noch in der Hand. (...) Er wusste lediglich, dass er in der Kunsthalle die Diversität der Säle hervorheben wollte und deshalb für jeden Saal verschiedene Arbeiten machen wollte. Diese Haltung war für ihn neu, hatte er sich doch bisher darauf beschränkt, eine Museumsarbeit stets auf einer einzigen Grundidee aufzubauen, die sich durch das Ganze hindurchzog. (...)

In Bern erinnerte man sich an Daniel Buren im Zusammenhang mit der wegweisenden Ausstellung von 1969 «Wenn Atti-

tüden Form werden». Der Künstler war zwar nicht eingeladen worden. Seine ursprüngliche Idee, die Kunsthalle gewissermassen als «Squatter» zu besetzen, liess er fallen. An ihre Stelle trat eine Aktion: er überklebte während einer Nacht zahlreiche verschiedene Plakate in der ganzen Stadt. Taxichauffeure, die seine Wagennummer aufgeschrieben hatten, verzeigten ihn der Polizei, die ihn mitten in der Nacht in seinem Hotelzimmer festnahm. Man hielt ihn für einen jurassischen Separatisten... An diese Aktion erinnerte denn auch die Einladungskarte. (...) In einem der Werke dieser Ausstellung übernahm Buren die Idee der damaligen Aktion. Wir hatten Streifen-Plakate in verschiedenen Farben gedruckt. Jedes

von ihnen war so in zwei Teile zerrissen, dass die eine Hälfte auf der Wand der Kunsthalle, die andere auf den Werbeflächen der Plakatgesellschaft aufgeklebt wurde. (...)

Jean-Hubert Martin, Jahresbericht 1983/1984

Lawrence Weiner

19. AUGUST – 16. OKTOBER 1983

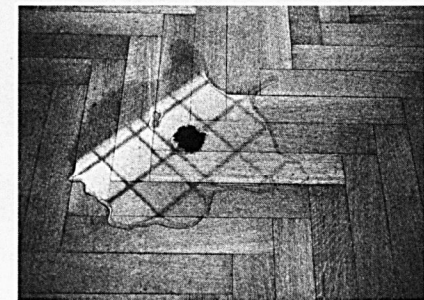
(...) Mit grosser Offenheit präsentiert Weiner in einer Art von Retrospektive Arbeiten, die zwischen 1968 und 1983 entstanden sind. Und er ist dabei notwendige Risiken eingegangen, denn erstmals hat er Werke in einer Ausstellung von Drittpersonen ausführen oder materialisieren lassen. Seine programmatischen Sätze – «1. An artist may construct a work, 2. A work may be fabricated, 3. A work need not to be built» – zieren nicht nur als Sprach-Kunstwerk das Entrée der Kunsthalle, sondern sie sind auch in ihrer Aussage eingelöst. (...)

Und dennoch scheint das «traditionelle» Kunstwerk aus Weiners Konzept nicht ausgeschlossen zu sein, realisierte doch ein Berner das Werk «Something old something new something borrowed something blue» als eine Skulptur von Yves Klein – eine mit IKB eingefärbte Reproduktion einer antiken Venus. Dieses prominente und mehrfache objet trouvé ist nicht nur eine sehr extravagante Interpretation, es zeigt auch die Grenzen des Spiels auf. Denn durch seine eigene Geschichte, seinen eigenen Text interferiert es mit Weiners Text – es weist als Kunstwerk über sich hinaus, ist nicht nur Materie, sondern auch Idee. Doch bei Weiner geht es in erster Linie nicht um Ideen, sondern um elementare Erfahrungen über die Sprache und die Dinge; er betreibt eine empirische und praktische Wissen-

schaft, die jenseits aller Spekulation ein bisschen Vertrautheit mit der Welt schafft. Max Wechsler, *Artefactum, Antwerpen, Dezember 1983/Januar 1984*



Ausführung...



...eines Konzeptes von Lawrence Weiner

Wie sich die beiden angeblichen Kunsthistoriker und Kunstexperten Urs Dickerhof und Sandor Kuthy abschätzig über die Strassenmalerei in Bern äussern (BZ vom 14.9.), grenzt an den totalen Kunstunverstand.

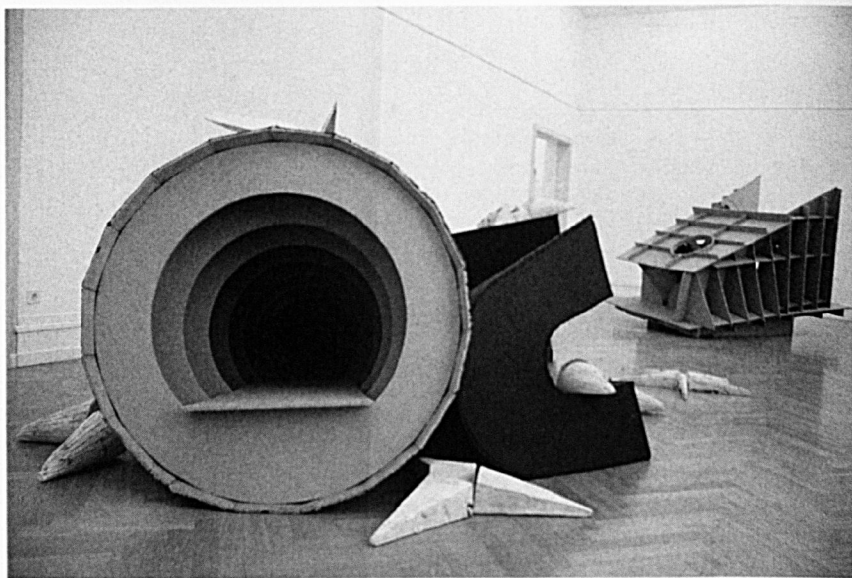
Wenn aber ein amerikanischer Möchtegern-Künstler an seiner «Kunstausstellung» einen Becher Meerwasser verschüttet (besser: verschütten lässt), mit einer Schrotflinte in eine Wand schiessen lässt oder einen Kalkstein in Packpapier ein-

wickeln lässt (Artikel letzthin in der BZ), so schreien diese beiden Herren «Hurra!».

Kunst hat etwas mit Können zu tun, liebe «Kunstverständige». Lassen Sie mal diesen amerikanischen Meerwasser-Heini

ein nur ähnlich perfektes Bild auf Berns Trottoire malen. Sie werden sofort feststellen, wer was kann und wer nicht.

Thomas Welti, Ostermundigen
Leserbrief, Berner Zeitung, 17. September 1983



Harald Klingelhöller, Ausstellung «Konstruierte Orte»

Konstruierte Orte **6×D + 1×NY**

29. OKTOBER – 27. NOVEMBER 1983

(...) Jean-Hubert Martin; Wichtig ist mir der Geist dieser Gruppe, nicht ein gemeinsamer Nenner. Ich finde es wichtig zu zeigen, dass es in Deutschland noch etwas anderes gibt als die wilde Malerei. Diese Künstler versuchen alle, ein neues Verhältnis zur Gesellschaft zu schaffen und dem Image vom romantischen Künstler zu entinnen, in dem man sie gefangen-

halten möchte. Sie drücken nicht ihre persönlichen Alpträume aus, sondern machen – wie Schütte es nannte – konstruktive Vorschläge im Sinne angewandter Kunst. (...)

Die Frage nach der architektonischen Umwelt ist sehr wichtig...

Jean-Hubert Martin im Gespräch mit Peter Schöni, Wir Brückenbauer, Zürich, 2. November 1983

(...) Nun, innerhalb der jetzt marktgängigen Trends werden die sieben kaum zu

Publikumslieblichen avancieren. Dafür sind ihre Werke mit zu vielen optischen Wiederhaken, zu vielen Gedankenschlingen versehen, zu verwirrt zwischen Banalem und Irrealem angesiedelt. Und sie lassen sich auch keineswegs in die heute beliebte Kategorie von «Angst und Bedrohung» einreihen. Aber mit dem Griff zu einer mit Hintersinn aufgeladenen Dekorations-Ausstattung wird im grossen Spiel der Künste eine vergnügliche und anregende Gegenposition zum aktuellen, rein subjektiven Gefühlsüberschwang bezogen.

Annemarie Monteil, Basler Zeitung, 1. November 1983

10. Berner Kunstaussstellung **75 Jahre GSMB+K**

19. JANUAR – 19. FEBRUAR 1984

(...) So vielfältig die Ausdrucksformen, die verwendeten Materialien, die Techniken auch sind: Bei allen diesen Werken wird man Aggression und Härte fast gänzlich vermissen – ebenso wie reine Kopflastigkeit und kühl Konstruiertes. Dafür fällt die liebevolle, sorgsame Gestaltung auf, die spielerische Freiheit und Phantasie.

Vor allem aber berührt die grosse Sensibilität für die Natur und für menschliches Leben mit seinen verborgenen, magischen Wahrheiten und die Wärme und Direktheit des Dialogs mit dem Betrachter. Jener wiederum braucht zum Erleben dieser «Frauenkunst» Gefühl für feine Nuancen und leise Töne – so würd er schliesslich spüren, dass er im Grunde nichts «typisch Weiblichem», sondern ganz einfach Kunst gewordener Menschlichkeit gegenübersteht.

gbr. (Gabi Brodrecht), Der Bund, Bern, 21. Januar 1984

Bernard Borgeaud **Boyd Webb**

2. MÄRZ – 15. APRIL 1984

Les derniers grands formats couleur de Webb confirment une nouvelle orientation. La mise en scène est à la fois plus sobre et l'image plus inquiétante. Les objets n'ont plus cette pesanteur caractéristique des photos antérieures; ils flottent, mi-aériens mi-aquatiques dans un espace stratifié qui n'est plus identifiable; l'inertie que véhicule l'image fixe demeure cependant le thème majeur de ces photos.

Quant aux immenses compositions murales de Bernard Borgeaud, elles fonctionnent selon un principe fondamental qui est l'insertion de l'image dans l'espace. Chaque installation est une articulation de photos-éléments noirs et blancs, directement posés sur le mur. Cette complexité du support et de l'image fait ainsi reculer les limites figurées de l'œuvre aux limites réelles du lieu. (...)

Annick Liot, Art Press, Paris, Mai 1984

Bertrand Lavier

27. APRIL – 3. JUNI 1984

Une présentation qui pèse comme l'occasion la plus propice d'authentifier une «œuvre», d'en saisir l'épaisseur, d'en reconnaître l'effet perturbateur. Chaque nouvel élément ou choix d'accrochage intervenant comme une relance pour laquelle Lavier trouve malheureusement aujourd'hui trop peu de partenaires autres que lui-même... La Kunsthalle de Berne ayant mis ses sept salles à sa disposition, Lavier peut laisser libre cours à son talent de metteur en scène: agençant même une salle où surgissent de l'ombre des œuvres à «éclairage intégré» (Picture

light, Golden Brot, Peinture et cinéma); poussant l'audace jusqu'à abandonner à d'autres le soin d'occuper le cœur du musée, puisqu'il assume le rôle de commissaire d'exposition pour requérir les peintres Martin, d'Agnès à Suzanne, en vue de brosser une histoire de l'art en raccourci fulgurant depuis Charles Martin (auteur au début du XVII^e d'un somptueux «Portrait de Marie de Medicis et de Louis XIII enfant») jusqu'à François Martin ou Michael Craig-Martin. Un récit grinçant où les auteurs homonymes entament, par tableaux interposés, sur les cimaises de la salle, une suite de conversations «déplacées».

Xavier Douroux, Franck Gauthérot, *Artistes, Revue d'Art Contemporain*, N° 20, 1984



Bertrand Lavier, Nu-Swift, 1982

Braco Dimitrijević

15. JUNI – 15. AUGUST 1984

(...) Diese vergnügliche und äusserst ästhetische Ausstellung ist gewissermassen der Prototyp eines «posthistorischen»

Museums. «Posthistorisch» deswegen – so jedenfalls glaubt es der für die Ausstellung verantwortliche Künstler –, weil hier mit traditionellem Kulturgut, befreit von seiner historischen Hypothek, neue Bedeutungen geschaffen und Auseinandersetzungen provoziert werden. Die zusammen mit dem Kölner Museum Ludwig organisierte Schau mag überraschen. Dennoch aber passt sie gut in das oft bizarre, stark von dadaistischen und konzeptuellen Ideen geprägte Ausstellungsprogramm des Kunsthalle-Leiters Jean-Hubert Martin. (...)

Roman Hollenstein, *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Juli 1984

Meret Oppenheim

8. SEPTEMBER – 14. OKTOBER 1984

(...) Dass Meret Oppenheim kein Idol der Vergangenheit ist, belegt jetzt eine Retrospektive in Bern, die umfangreichste, die sie je hatte. Die helvetische Hauptstadt hat sich damit – endlich – zu einer Hommage für eine ihrer wichtigsten Künstlerinnen entschlossen. (...)

Aus dem Gesamtwerk, das rund 1200 Arbeiten umfasst, wurden für Bern etwa 200 Werke ausgewählt. Für das Konzept der Ausstellung zeichnet Meret Oppenheim wesentlich mitverantwortlich, denn nach ihrem Willen sollte aus dieser Retrospektive eine «imaginäre Ausstellung» werden. Das heisst, weniger eine auf strenge Chronologie und Vollständigkeit bedachte Bestandesaufnahme, eher ein ideales Konzept oder sozusagen ein imaginärer Spaziergang durch ihre langjährige, fast magische Kunstproduktion. (...)

Diese Vielfalt der Stile, Techniken und Motive, die dennoch ein einheitlicher



Meret Oppenheim, Genoveva, 1971

Esprit verbindet, ist das Begeisternde am Werk von Meret Oppenheim.

Als «Prinzip der Diskontinuität» hat Jean-Christophe Ammann diesen Zick-Zack-Kurs der individuellen Imagination einmal bezeichnet. Als unbedingtes Beharren auf absoluter künstlerischer und persönlicher Freiheit hat ihre Biographin Bice Curiger diese Haltung charakterisiert. (...)

Daghild Bartels, *Handelsblatt, Düsseldorf*, 25. September 1984

(...) Ihr letztes grosses Werk, der Turm-Brunnen in Bern, hat viel von sich reden gemacht. Gewichtigeres Echo wird indessen die Retrospektive im Musée d'Art

Moderne in Paris haben. Doch ist es nicht der Ruhm, den sie sucht. Wichtiger sind ihr die Auseinandersetzung mit und das Verständnis für die Kunst. Und wenn sie ausserhalb davon noch ein Anliegen verfolgt, so das, dass der Frau – nicht nur in der Kunst – die gleichen Chancen wie dem Mann eingeräumt werden.

spk., *Der Unter-Emmentaler, Huttwil*, 8. September 1984

Die Ausstellung Meret Oppenheim in der Kunsthalle Bern bricht mit 13604 Besuchern alle Rekorde. (...)

spk. *Berner Rundschau, Langenthal*, 18. Oktober 1984

11. Berner Kunstaussstellung

28. OKTOBER – 25. NOVEMBER 1984

(...) Direktor Jean-Hubert Martin über-rumpelte die jurierende Ausstellungskommission mit dem Vorschlag, als Gast Jean Tinguely zur elften Berner Kunstaussstellung einzuladen, damit dieser in Bern in einer Uraufführung seine neueste Maschine vorstellen konnte. (...)

So steht nun das bilderspuckende kinetische Objekt «Pit-Stop» nicht nur räumlich im Zentrum der ganzen Veranstaltung. (...)

Die metamechanische Leerlaufmaschine ist, wie sich bereits an der Vernissage zeigte, ein Publikumsmagnet. Doch das spektakuläre Objekt drängt das übrige Ausstellungsgut in den Hintergrund.

Nur wenige Künstler können neben einem Tinguely bestehen. Jean-Frédéric Schnyder gehört zu diesen. Seine 93 Berner Veduten in Öl auf kleinformatiger Leinwand sind Stücke bester Malerei. Hinter der Attitüde des Sonntagsmalers, der in wahlloser Begeisterung jedes ins

Auge springende Objekt, und sei es noch so trivial, wie zum Beispiel eine Tankstelle, im Bild festhält, verbirgt sich ein bildgewaltiger Künstler, der sich intensiv mit Umwelt und Alltag auseinandersetzt. Seine Bilder lohnen die Mühe einer aufmerksamen Betrachtung. (...)

bcb. (Kurt Beck), Der Bund, Bern, 30. Oktober 1984



Jean Tinguely in der
11. Berner Kunstaussstellung

Weihnachtsausstellung 1984/85

7. DEZEMBER 1984 – 6. JANUAR 1985

Die Weihnachtsausstellung der Berner Künstler in der Kunsthalle, für die sich niemand so recht begeistern konnte, verzeichnet zum Schluss doch einen schönen Erfolg: Zusätzlich zu den Ankäufen von Stadt und Kanton Bern haben zwanzig Künstler ein oder mehrere Werke verkauft. Alle drei Bilder an zwei verschiedene Sammler verkaufen konnte Jérôme Haengli, mit vierzehn Jahren der jüngste Künstler, der je an einer Berner Weihnachtsausstellung teilnehmen konnte. Was er mit den 470 Franken anfangen will? Farben und Leinwand kaufen, um sich erstmals in Ölmalerei zu versuchen. Soweit ihm die Sekundarschule Zeit dafür lässt.

Berner Zeitung, 10. Januar 1985

Robert Filliou

18. JANUAR – 17. FEBRUAR 1985

(...) Robert Filliou est l'auteur d'un certain nombre de théories entrelacées, notamment de celles de la Création permanente, du Principe d'équivalence et du Principe économique poétique (le livrecatalogue édité à l'occasion de cette exposition représente un atout essentiel pour la compréhension de son travail). L'ensemble de son œuvre repose sur la conviction que les qualités humaines de la pensée, de l'intelligence et de l'imagination créatrice peuvent changer le monde...

En se promenant dans l'exposition, nous découvrons la «magie» de Robert Filliou, capable de transfigurer le matériau le plus humble comme un bout de bois, un chiffon, un carton en poésie pleine d'humour.

Marika Malacorda, La Tribune de Genève, 13. Februar 1985

Hans Haacke

1. MÄRZ – 31. MÄRZ 1985

(...) In his earlier works a dogmatic rhetoric often seemed to take over the picture, but in the recent pieces here it recedes into the background, integrating itself discreetly in the pictorial discourse. The message ends up stronger, the image more ambiguous and rich in meaning. This seems appropriate to the complexity of the political and corporate relations that Haacke explores, and it also encourages viewers toward a more-than-superficial interpretation. Their deciphering of the work duplicates Haacke's analysis of the tricky mystifications in the relationships among art, politics, and industry and trade. (...)

As Haacke criticizes the art-administration system which ultimately supports him, he keeps getting into hot water. Someone always takes offense, whether they are his target or not. Yet he always re-

veals the bitter pills sugar-coated by art. His is a difficult but vital enterprise.

Max Wechsler, Artforum International, New York, Sommer 1985



Ausstellung Hans Haacke, «Bühresque» (rechts)

Alles und noch viel mehr

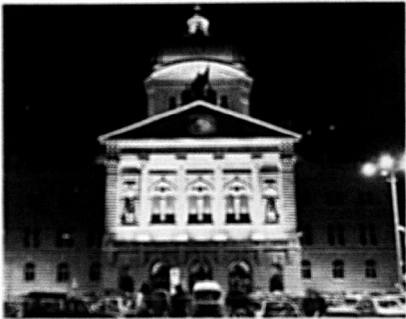
12. APRIL – 2. JUNI 1985

(...) Die Ausstellung «Alles und noch viel mehr» in der Kunsthalle und im Kunstmuseum Bern, von Gerhard Johann Lischka zusammengestellt und organisiert, zeigt ein überraschendes Panorama der Kunst in den achtziger Jahren. Hier geht es nicht mehr darum, neue Trends und grossartige Parolen zu artikulieren; die Auswahl Lischkas konzentriert sich auf die Peripherie des Kunstbetriebs, dieser Ausstellungsmacher ist auf Entdeckungen aus und nicht auf Revolutionen. Einzelgänger und Aussenseiter er-

halten in Bern eine Chance: Dominik Steiger aus Wien, die Polaroid-Künstlerin Toto Frima aus Amsterdam, die russischen Emigranten Komar & Melamid aus New York. (...) Wohltuend ist, dass die Grossmeister der «heftigen» und «postavantgardistischen» Malerei durch Abwesenheit glänzen. (...)

Friedrich Geyrhofer, Wiener, Juni 1985

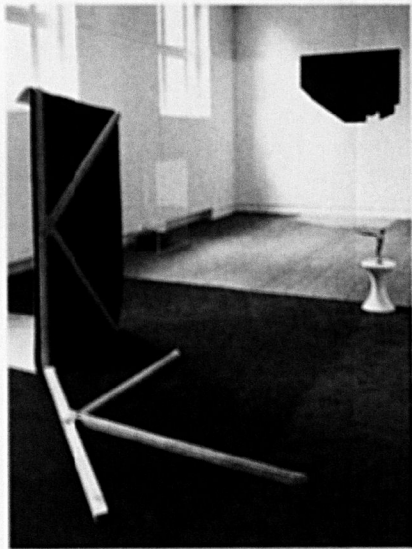
Tout Berne in Hochstimmung. Und alles stimmte: die Perserteppiche, die Länge der Bartheke, die Cocktailkonversation. «Kennen Sie Lischka?» Wer staffiert schon zwei Museen mit Schwerverständlichem aus den 80er Jahren aus? Gerhard



«Alles und noch viel mehr»:
Projektion von Krzysztof Wodiczko

Johann Lischka. War auch sein Katalog zu der von ihm eingerichteten Ausstellung mit 1008 Seiten den meisten Vernissagebesuchern zu heavy, so versammelte die Ausstellung «Alles und noch viel mehr» doch die Schweizer Kunstprominenz recht vollständig an einer improvisierten 30-Meter-Bar im Hotel Schweizerhof. (...)

Magma, Mai 1985



Ausstellung Sarkis

Sarkis *Ma mémoire est ma patrie*

14. JUNI – 18. AUGUST 1985

Ist er Pirat oder Regisseur, Kapitän oder Künstler? Von allem steckt etwas in Sarkis Zubunyan. 1938 in Istanbul geboren, Armenier, lernte er früh Krieg und Gewalt kennen. Seit rund 20 Jahren lebt er in Paris. Seine Arbeiten haben stets irgendwie mit Erinnerungen an die Kindheit zu tun. «Mein Gedächtnis ist meine Heimat» heisst ein Motto von ihm. Man könnte an Proust denken. Aber Sarkis' Verfremdungsstrategien haben eher mit zwei anderen Franzosen zu tun, mit George Brecht und Robert Filliou. (...) Trotzdem: das Intime, Originelle, Subjektive von früheren Sarkis-Ausstellungen kommt in Bern nicht so recht zum Ausdruck. Und ein guter Künstler mit einer Ausstellung ohne Strahlkraft führt den Kritiker in ein Dilemma.

Die Installationen sind eher spärlich bestückt und wirken in der Kunsthalle irgendwie zerdehnt. Der Besucher kann nur ahnungsweise erfassen, was Sarkis' Schaffen interessant macht: die Spannungszone zwischen Faszination und Erschrecken, zwischen Kind und Mann, Naivität und Hintersinn. (...)

*Annemarie Monteil, Basler Zeitung,
10. Juli 1985*

Ilya Kabakov

31. AUGUST – 18. NOVEMBER 1985

Eine Illustration der allgemeinen Absurdität (...)

Ilya Kabakov, heute viel ausführlicher über den Stand der westlichen Kunst- dinge informiert, scheut keine Einflüsse, verarbeitet sie aber immer zugunsten sei-

ner russischen Seele. Seine Ausdrucksmittel, die «Schnüre-Installation» (1984) mit Abfallprodukten ausgenommen, sind über Jahre hinweg konstant geblieben, Malerei – ob «expressiv» oder «monochrom» – gehört nicht zu seinen Stärken. Der versierte Zeichner bedient sich eines illustrativen, verständlich stilisierten Realismus, wie man ihn aus der Sachliteratur oder Schulbüchern kennt. (...)

Kabakov betreibt sanft und raffiniert einen «Saum», einen erzrussischen Begriff, der als «translogisch» interpretiert wird, im Grund aber nichts anderes bedeutet, als Unsinn in Um-Sinn zu verwandeln.

Die Bilder erzählen und vermitteln objektiv eine offenkundige Information, die aber durch die schriftlichen Kommentare (in Bern sehr gut auf deutsch übersetzt) total in Frage gestellt wird. Alles ist, wie es sein soll, und doch stimmt nichts, die Aussagen gehen aneinander vorbei. (...)

Jean-Hubert Martin, auch er ein Sanfter mit vieldeutigem Lächeln, verabschiedet sich mit dieser Ausstellung von der Kunsthalle, die er – mehr als Gast denn Hausherr – bloss drei Jahre lang leitete. Seine Tätigkeit, eher an konzeptuellen Genüssen orientiert, brachte das solide Berner Gemüt nicht aus der Ruhe. Das Adieu mit Kabakov – auch eine Pointe – wirkt schicksalhaft rührend: Die Schrifttafeln und die ganze intellektualisierte Haltung erinnern nämlich sehr an Marcel Broodthaers, den Johannes Gachnang hier 1982 als Last Show zeigte. Der Franzose Jean-Hubert Martin kehrt nach Hause zurück, der Deutsche Ulrich Look, jung und unverbraucht, wird willkommen geheissen, und sein neues Ausstellungsprogramm mit Neugierde erwartet. Die Frage nach dem nächsten Abschiedsthema erübrigt sich.

*Ludmila Vachtova, Tages-Anzeiger, Zürich,
17. September 1985*

Jean-Hubert Martin: *Ein Rückblick*

Jean-Hubert Martin: (...) Il y eut «Leçons de choses» et une exposition de jeunes allemands «Konstruierte Orte». J'ai délibérément évité de travailler avec la peinture néo-expressionniste qui me paraît être relativement légère, futile et sans doute passagère bien que souvent agréable à l'œil.

Marika Malacorda: Vous n'avez pas participé aux manipulations du «star-system» de ces dernières années.

Jean-Hubert Martin: (...) Le rôle du musée, en particulier de la Kunsthalle, est de soutenir des artistes qui ne sont pas ou difficilement vendables, qui font des recherches.

C'est pourquoi je me suis tellement intéressé aux artistes qui réalisent des installations. Ephémères. Une grande œuvre faite pour un lieu, pour un moment donné, pour la durée d'une exposition et qui est détruite après. (...)

Marika Malacorda: Vous quittez Berne et retournez à Paris, quels sont vos projets?

Jean-Hubert Martin: Une grande exposition internationale dont l'originalité sera d'être internationale, au sens propre du terme. Pas l'art de l'OTAN, uniquement l'Europe et les Etats-Unis, éventuellement un petit peu d'Amérique du Sud, mais une recherche dans les pays du monde entier, y compris l'Asie, l'Afrique. Essayer de trouver des gens qui font des objets visuels, on peut appeler ça de l'art ou autre chose, ça m'est égal. Il me semble impossible qu'on puisse dire qu'il n'y a de l'art visuel, des arts plastiques que dans les pays occidentaux. (...)

*Jean-Hubert Martin im Gespräch mit Marika Malacorda, La Tribune de Genève,
17. April 1985*

Ein neuer Präsident des Vereins Kunsthalle Bern und ein neuer Leiter

(...) Dank seiner aussergewöhnlichen Kennerschaft der Gegenwartskunst knüpfte der damalige Staatssekretär Paul Jolles in seinen vielen Auslandsreisen Beziehungen an, die nicht nur den internationalen Bekanntheitsgrad der Kunsthalle hoben. Zahlreiche Ausstellungen, die in Bern entstanden waren, traten den Weg nach New York, Köln, Eindhoven, Paris, Karlsruhe oder nach anderen Städten aktuellen Kunstgeschehens an.



Neuer und alter Präsident:
Bernhard Hahnloser und Paul R. Jolles

Die Auseinandersetzung um die «Forschungsstätte», wie Johannes Gachnang unsere Kunsthalle zu bezeichnen pflegte, führte unter Leitung von Paul Jolles zu einer provozierenden Diskussion über das Verhältnis avantgardistischer Aktivitäten zu den Massenmedien und zur Erkenntnis, dass eine Institution, die nur zu gerne als «elitär» bezeichnet wird, einen unentbehrlichen Beitrag zu Selbstbesinnung und gesellschaftlicher Fortentwicklung zu liefern vermag (ganz abgesehen davon, dass «Elite» früher als Leistungsausweis galt). (...)

Bernhard Hahnloser, Jahresbericht 1985/1986

Der Vorstand des Kunsthalvereins Bern hat am 5. Juni einstimmig Herrn Ulrich Loock, Kunsthistoriker aus Düsseldorf, zum Direktor der Kunsthalle mit Amtsantritt auf 1. September 1985 als Nachfolger von Jean-Hubert Martin gewählt. (...)

Pressecommuniqué, 7. Juni 1985

(...) François Grundbacher: Für viele Leser sind sie ein unbeschriebenes Blatt. Können Sie uns ein bisschen weiterhelfen?

Ulrich Loock: Ich bin wahrscheinlich für die ganze Kunstwelt ein Unbekannter. Ich wurde vor 32 Jahren in Braunschweig geboren und habe anschliessend an den Kunstakademien in Karlsruhe und Düsseldorf studiert, und zwar mit dem Wunsch, wie auch immer, Künstler zu sein. In der Folge habe ich mich auch an kleineren Gruppenausstellungen beteiligt. Irgendwann ist dann für mich die theoretische Beschäftigung, das intensive Nachdenken und Verbalisieren, das Sprechen und Schreiben über Kunst, wichtig geworden.

François Grundbacher: Gibt Ihre Dissertation über «Dekonstruktionen des Kunstwerks» Aufschluss über Ihre Situation?

Ulrich Loock: Gewiss, allerdings fürchte ich, dass sie etwas schwierig zu lesen ist. Als Anhaltspunkt mag Ihnen dienen, dass ich da insbesondere über drei Künstler geschrieben habe: Michael Asher, Dan Graham und Daniel Buren.

François Grundbacher: Die beiden letzten hat Ihr Vorgänger Jean-Hubert Martin den Bernern mit aussergewöhnlich aufwendigen Installationen vorgestellt. Wird die Malerei auch bei Ihnen etwas zu kurz kommen?

Ulrich Loock: So allgemein kann ich das nicht sagen. Man müsste sich schon ge-

nauer darüber unterhalten, welche «Malerei» man denn meint. Die vielleicht zu Unrecht neoexpressionistisch genannte Malerei etwa, die in den letzten Jahren so spektakulär gewesen ist? Dass diese Art von Malerei als Heilmittel oder als Kur für die angeblich ausgetrocknete konzeptuelle Kunst der siebziger Jahre angepriesen wird, finde ich völlig falsch. Mich interessiert die Arbeit der konzeptuell orientierten Künstler viel stärker. Ich setze auf eine Kunst, die nicht so schnell zu Mythen greift und uns vorgaukelt, da hätten wir wieder mal was, woran man sich halten kann. Man sollte wieder raus aus diesem zeitgenössischen Schlamassel. (...)

François Grundbacher: Der Trend zum Regionalismus ist auch nicht das beste Rezept.

Ulrich Loock: Ich werde sicherlich die internationale Kunst in Betracht ziehen, aber von Bern aus gesehen. (...)

François Grundbacher: Wurden Sie wie Ihr Vorgänger aufgrund eines konkreten Ausstellungsprogramms gewählt?

Ulrich Loock: Nein. Ich habe kein Programm formuliert. Ich will zuerst die Berner Situation überblicken können und durcharbeiten, was in der Schweiz in der letzten Zeit passiert ist. Ich habe vier Namen genannt von Künstlern, die für mich nicht definitive Programmvorschläge sind, aber von denen ich subjektiv sagen kann, dass das welche sind, deren Werke ich für sehr wichtig halte und an denen entlang ich sozusagen denke und gucke. Bei den vier Künstlern handelt es sich um Gerhard Richter, über den ich kürzlich ein Buch geschrieben habe, Michael Asher, über den ich dissertierte, Reinhard Mucha und Lothar Baumgarten.

François Grundbacher: Welche Ausstellungspraxis haben Sie?

Ulrich Loock: So um 1980, als alles offen

und im Umbruch erschien, hatte ich zusammen mit Künstlerfreunden eine Ate- liergemeinschaft in Düsseldorf, wo wir kollektiv und kollegial Ausstellungen organisiert haben. Es war mir ein Anliegen, mit Künstlern zusammen zu arbeiten. (...)

Ulrich Loock im Gespräch mit François Grundbacher, Du, Zürich, Nr. 11, 1985



Ulrich Loock

(...) Der von Rudi Fuchs einmal vorgeschlagene Begriff der Modellausstellung hat mir sehr geholfen. Man hat – ich glaube, das geht auf Johannes Gachnang zurück – von der Kunsthalle oft als Laboratorium gesprochen. Ich denke dagegen eher an eine Werkstatt, ein Instrument zur Herstellung eines Prototyps: die Ausstellung in der Kunsthalle als prototypisches Bild des Werks. (...)

Eine länger dauernde Ausstellungspraxis hat sich doch wohl auf eine Situation einzustellen, die Theodor Adorno auf der ersten Seite seiner «Ästhetischen Theorie» so formuliert hat: «Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen – nicht einmal ihr Existenzrecht.» In dieser Situation scheint mir solche Kunst zeitgenössisch verbindlich, die gerade diesen Status ihrer Unverbindlichkeit bearbeitet, die sich ihre eigene Konstitution, ihr Verhältnis zum Ganzen, ihr

Existenzrecht zur Frage macht. (...) Mir scheint solche Kunst verbindlich, die den Verlust ihres Orts reflektiert und formuliert, und sich darüber hinaus, da sie plastische Realisation ist, einen Ort der Ortlosigkeit als ihren nunmehr einzigen richtigen Ort schafft ... und so einerseits die Erinnerung eines Orts und einer gesellschaftlichen Funktion wahr, andererseits von dort aus neue und inkommensurable Bilder produziert. (...)

Ulrich Looock, *Artis, Bern, Stuttgart, November 1991*

Weihnachtsausstellung 1985/86

30. NOVEMBER 1985 – 5. JANUAR 1986

Ungewohnt präsentiert sich diesmal die gewohnte Weihnachtsausstellung der bernischen Maler und Bildhauer in der Berner Kunsthalle: Deren neuer Leiter, Ulrich Looock, hat kein gefälliges Arrangement geschaffen, sondern eine hintergründig witzige Provokation. Unbelastet von althergebrachten Werten lässt er oft gegensätzliche Werke dicht gehängt aufeinanderprallen und zeigt damit manch Bekanntes in neuem Licht.

(...) «Ich habe die verschiedenen Räume nach wechselnden formalen und thematischen Kriterien gestaltet und bin dabei immer vom einzelnen Werk ausgegangen», sagt Ulrich Looock. Dabei scheut er nicht vor entlarvenden Gegenüberstellungen zurück: «Die Bilder sollen sich gegenseitig in Frage stellen.» (...)

Gabriele Boller, *Berner Zeitung, 2. Dezember 1985*

Man ist den Ausstellungs-Veranstaltern und Kunsthallenleitern gegenüber nie kritisch. So ist es auch diesmal; das Unvermögen der Jury und des Kunsthallenlei-

ters wird zu einer Leistung hochstilisiert. Noch fast nie sah man im grossen Saal und in den Nebensälen derart viel Unreifes und Dilettantisches auf Grossformaten.

Dieser deutsche Jüngling in der Gestalt des neuen Kunsthallenleiters wird noch einiges lernen müssen, falls er mithelfen wollte, den allgemeinen Zerfall aufzuhalten.

Werner Schmutz, *Spiegel, Leserbrief in: Berner Zeitung, 20. Dezember 1985*

Günther Förg

22. JANUAR – 23. FEBRUAR 1986

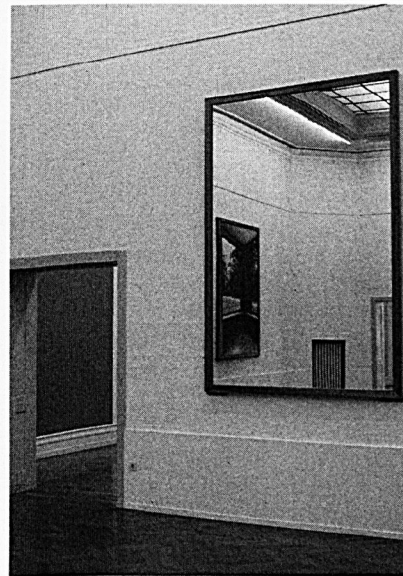
In five rooms of the Kunsthalle Bern, Förg exhibited a group of large architectural and portrait photographs, usually in relation to monochrome wall paintings and mirrors. In two other rooms more than a hundred of his remarkable dark pastels of the last year were exhibited.

Förg's photography calls attention to itself through an inconspicuous, but extreme reflexivity: the qualities of the picture become efficacious in the structure of the work and, in this way, force a new and what was assumed to be impossible perception of photography. (...)

Förg succeeds in accomplishing the impossible, namely making strategies of architecture (Haus Lange) available for photography. In this way everything that is illustrated is understood as a symbol of the illustration itself. The illustrated architecture symbolizes the architecture of the photograph and its production. The encounter with the young woman portrayed becomes symbolic of the viewer's encounter with himself as a transcendental portrait figure. In addition the photographed view from the window into the garden becomes synthetic nature, and

symbolizes the artificial view, especially single-point perspective and its artificial refraction. (...)

Christoph Schenker, *Flash Art, Nr. 129, Milano, Sommer 1986*



Ausstellung Günther Förg

Hacken im Eis

8. MÄRZ – 6. APRIL 1986

«Hacken im Auge» hiesse besser diese Ausstellung, denn sie schmerzt den Nerven des Sehens, der Empfindsamkeit bildlicher und künstlerischer Eindrücke überhaupt. Was hier von fünf jungen Malern, twens, zusammengetragen wurde, sieht nicht nur verdammt ähnlich aus, wie die Kritik allerorten hämisch registrierte, nein, das, was als jüngste österreichische Malerei ausgegeben wird, fühlt sich obendrein fatal an wie Beton. Nach dem ersten Rundgang festigt sich der Eindruck, dass keiner dieser Maler auch nur einen Strich mehr wird malen können, den er

nicht schon 10mal getan hat. Das Schlimme nun: dieser Eindruck trägt gewiss. (...) Der Grundfehler in der Konzeption der Ausstellung liegt in einer historischen Unwahrheit. 1979 bereits hatten Herbert Brandl und Gerwald Rockenschau eine erste Gemeinschaftsausstellung. (...) Anstatt nun den spannungsvollen Kontrast Brandl – Rockenschau auf immer noch vorhandenes Gemeinsames hin abzusuchen, hat Looock einfach den geometrischen Pol der Reihe abgezwickelt und anstelle dessen Hubert Scheibl, dessen Malerei ganz woanders herkommt, hinzugefügt. Gelandet ist er damit dort, wo der «Konkurrent» Sigi Anzinger von der «einfachen dicken Malerei» witzeln konnte. (...)

Helmut Draxler, *Kunstforum International, Köln, September/Oktober 1986*

Franz Gertsch. Johanna II

12./13. APRIL 1986

(...) Die Intensität einer gegen Unendlich strebenden Differenzierung der Malerei, einer Malerei, bei der es immer noch einen Zwischenschritt gibt, einer Malerei, die eine extreme Vergrößerung des Formates verlangt, um den Punkt des nicht weiter Möglichen noch mehr hinauszuschieben, die Intensität einer Malerei, die unendliche Dauer anvisiert, nicht nur und vor allem im Prozess des Malens, sondern auch Dauer des Betrachtens, diese Intensität hebt den photographischen Aspekt des Bildes und seinen momentanen Charakter nicht auf. (...)

Der photographische Aspekt des Bildes, die Richtigkeit seiner Wiedergabe versichert mich dessen, dass das gewesen ist, dass Johanna mit diesem Blick in die Kamera geschaut hat, dass sie im Moment

der Aufnahme, zu einem datierbaren Zeitpunkt da gewesen ist und so ausgesehen hat. Da in seinem photographischen Aspekt aber die Zeit des Bildes das Perfekt ist, die vollendete Gegenwart, enthüllt sich das Photographische als Zeichen des Todes. (...)

Ulrich Loock, Jahresbericht 1985/1986



Ausstellung Franz Gertsch, Johanna II

12. Berner Kunstausstellung: GSMBA Bern, Sektionsausstellung

18. APRIL – 1. JUNI 1986

(...) Der urdemokratische Gleichheitswahn – pro Künstler sollte mindestens ein Werk ausgestellt werden –, dem die gesamte Sektionsausstellung unterworfen wurde, schuf gepaart mit der seit einiger Zeit herrschenden konzeptionslosen Aufnahmeaktik der GSMBA Bern die Ambiance eines Jekami oder eines Betriebsfestes. Es grenzt an Zauberkünste, dass die verantwortliche Hängekommission der Ausstellung ein eigenes, punktuell ansprechendes Gepräge zu geben vermochte, die mit ihren thematischen Schwerpunkten an Spannung gewinnt.

Anders der Katalog: Hier bleibt es bei der selbstinszenierten, mitleidigen «Wirsitzen-doch-alle-im-gleich-Boot»-Schaustellerei. (...)

Martin Wyss, Die Weltwoche, Zürich, 15. Mai 1986

Gerhard Richter

14. JUNI – 29. JULI 1986

(...) «Ich fliehe jede Festlegung, ich weiss nicht, was ich will, ich bin inkonsequent, gleichgültig, passiv.» Ganz offensichtlich gefällt sich der 1932 in Dresden geborene Gerhard Richter in der Rolle des depressiven Künstlers, des grossen Melancholikers, malt er doch heute neben dissonanten Farbabstraktionen gerne auch schwerwütige Landschaften, Kerzenbilder und Totenschädel: Vanitas und Memento mori als Richtlinien eines Künstlers, eines malenden Verzweiflungstüters, der nunmehr seit einem Vierteljahrhundert mit geradezu masochistischer Beharrlichkeit sich bemüht, «Kunst zu machen, ohne Kunst zu machen, zu malen, ohne zu malen». (...)

An einem Extrempunkt angelangt, war er jedoch nicht gewillt, nach der Tiefe weiterzuforschen wie etwa Robert Ryman in seinen weissen Bildern. Vielmehr holte er Mitte der siebziger Jahre – möglicherweise verunsichert durch den eigenen Minimalismus – zu seiner grössten Kehrtwende aus. Es entstanden die ersten kleinen Farbabstraktionen: von gestischen Pinselzuckungen belebte, mitunter geradezu an Dalis surrealistische Welten erinnernde Farb Räume, die über die Photographie zu Grossformaten weiterentwickelt wurden. (...)

Die neusten Kerzen-, Schädel- und Landschaftsbilder zeigen, dass der Malanalytiker Richter es wagt, seine künstlerische

Sentimentalität – oder ist es ganz einfach die Lust an der malerischen Bravour? – in einer Art postmoderner Haltung in aller Öffentlichkeit zur Schau zu stellen.

Mit diesem Klassiker der zeitgenössischen Kunst besinnt sich die Kunsthalle

Bern – einst ein Ort der vorwärtsschauenden Risikofreude – auf gesicherte Werte. (...)

Roman Hollenstein, Neue Zürcher Zeitung, 28. Juni 1986



Ausstellung Gerhard Richter

Ernst Caramelle, Suzan Frecon

4. AUGUST – 14. SEPTEMBER 1986

(...) Die früheren Arbeiten Caramelles waren zumeist ironischer, auch selbstzweifelnder Natur, und es war so etwas wie eine Opposition zu spüren, die dem tradierten Kunst-Anspruch und der Vorgabe schon vorhandener Kunst entsagte. Die Haltung in den neueren Arbeiten ist anders. «Ansichten» nennen sich die grossformatigen, farbig leuchtenden Gouachen auf Karton. An mehreren Wänden der Kunsthalle bringt Caramelle

grosse Wandbilder an, in Beziehung zum Arrangement der Einzelarbeiten, wodurch das System der räumlichen Installation von Kunstwerken unterlaufen wird. Im Untergeschoss werden schliesslich Arbeiten ausgestellt, als deren Technik der Katalog «Sonne auf Papier» angibt. (...)

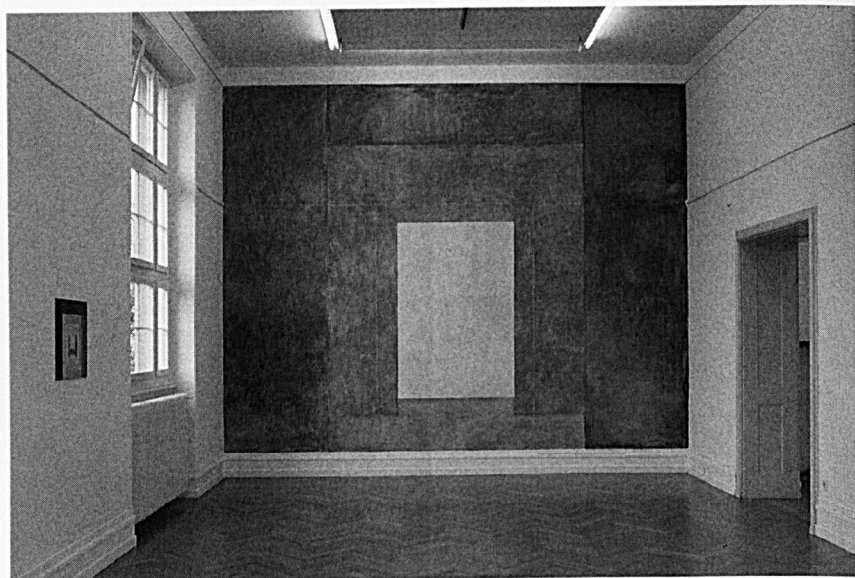
Paolo Bianchi, Badener Tagblatt, 16. August 1986

(...) Ich kenne in der neueren Kunst keine Bilder, die in ähnlicher Reinheit – und doch ohne jeden Gestus des Purismus – der Idee folgen, aus der Differenzierung farblicher valeurs den Grenzwert der Ma-

lerei zu bestimmen: Die Freilegung der «primären Kräfte» von Farbqualitäten transzendiert die «räumliche Logik» malerischer Formen, wird Analyse des zeitlichen Verhältnisses von Ruhe und Bewegung. Nicht umsonst trägt eine der Bildserien Frecons den Titel «Invisible Paintings»: Die Realisierung des Paradoxons,

dass die an ihre Grenze getriebene malerische Form den Begriff der bildenden Kunst in Frage stellt, schliesst die virtuelle Aufhebung des rein optischen Paradigmas ein. (...)

Christian Schneider, Basler Zeitung, 20. August 1986



Ausstellung Ernst Caramelle

Von Bildern. Des Images Acht Künstler aus Genf

27. SEPTEMBER – 12. OKTOBER 1986

Mit dieser Kurzausstellung will die Kunsthalle, wie in einer Momentaufnahme, einen prägnanten Ausschnitt der Situation der Kunst in Genf vor Augen führen und zur Auseinandersetzung mit Werken von Künstlern auffordern, die am Anfang ihrer Laufbahn stehen (...).

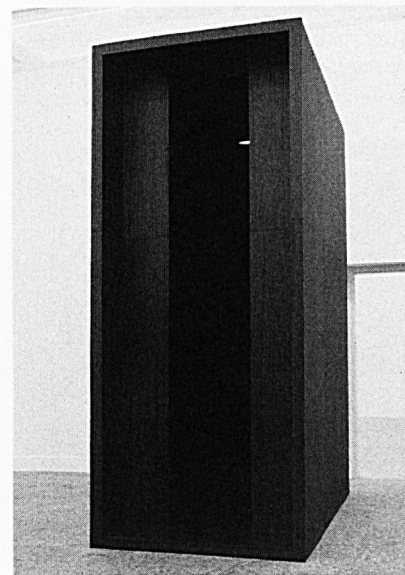
Zurzeit wird in der Bundesstadt das Projekt einer Fachklasse Kunst an der Schule für Gestaltung verwirklicht. Die Ausstellung will zu einer Auseinandersetzung über Fragen der Künstlerausbildung anregen. Als roter Faden zieht sich die Suche nach eigenen Bildern durch die Präsentation, die sich inmitten der heutigen Bilderflut häufig auf Bilder beziehen, die es schon gibt. (...)

spk., Solothurner Zeitung, 4. Oktober 1986

Guillaume Bijl, Lili Dujourie, Raoul De Keyser, Jan Vercruyse

25. OKTOBER – 23. NOVEMBER 1986

(...) Kein Ort, insbesondere auch keine Utopie, lässt sich ableiten für diese Kunst und aus dieser Kunst. Mit spätscholastischer Heiterkeit verneint Vercruyse, wie



Jan Vercruyse, «KAMMER (III)», 1985, Ausstellung «Bijl, Dujourie, De Keyser, Vercruyse»

im persönlichen Gespräch, so auch seine Arbeit und sich umfassend, zirkulär, bis kein Anhaltspunkt mehr bleibt oder alle Spuren eine Fährte sein könnten und keine. Die konsequente Negation muss schliesslich sich selber negieren: daher die Verführung, die Kunst zu orten. Erst mit dem wiederholten Scheitern des Versuchs, das Werk noch einmal zu situieren, wird es erfahrbar als «Atopies», wie Vercruyse seine Arbeiten nennt. (...)

Zusammen mit der «KAMMER (III)», 1985, bot diese Arbeit den Schlüssel zum Verständnis der eigenwillig komponierten, zunächst heterogen erscheinenden Ausstellung in der Kunsthalle. Im Zentrum der Zusammenstellung stand der Verlust oder das Fehlen eines Ortes, den die Kunst schaffen kann, und eines Ortes, wo sie ungeregelt sich aufhalten könnte.

Hans Rudolf Reust, Artefactum, Antwerpen, Februar/März 1987

(...) Ohne Rechtfertigungskrücken vermögen nur die Werke von Lili Dujourie und Raoul De Keyser zu bestehen, dessen Bilder allerdings auch nicht den bedeutendsten Beitrag zur zeitgenössischen geometrisierenden Kunst darstellen. Die plastischen Objekte von Lili Dujourie leben und faszinieren durch ihr Material. Die Werke aus Samt und Seide, obwohl am Rande des Kitschigen und von schier unerträglichem, hohlem Pathos, verleihen dieser humorlos-langweiligen Ausstellung ein bescheidenes Mass an Sinnlichkeit und ein Minimum an Dramatik.

Kurt Beck, Luzerner Neueste Nachrichten, 5. November 1986

Reinhard Mucha Kasse beim Fahrer

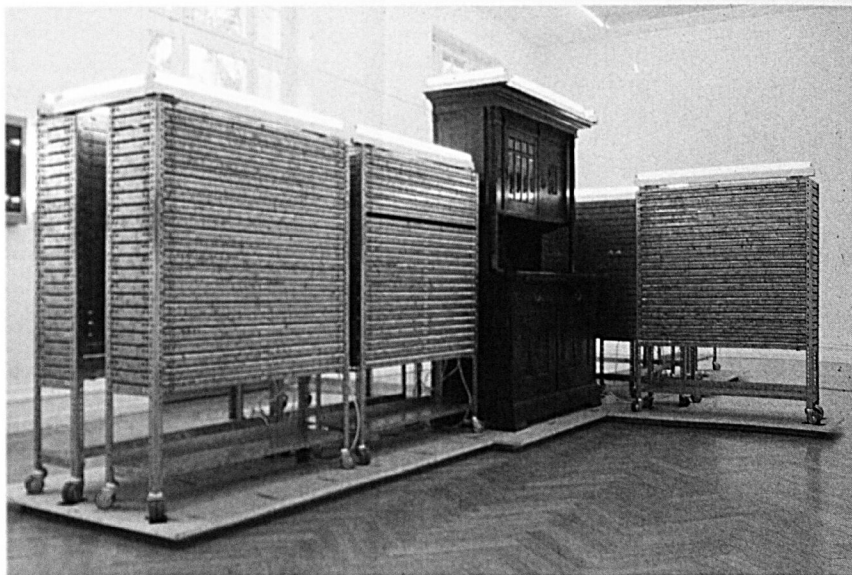
25. JANUAR – 15. MÄRZ 1987

(...) Wir haben es lange ausgehalten in der Basler und der Berner Kunsthalle, wo Jean-Christophe Ammann und Ulrich Loock Reinhard Mucha seinen vorerst grosszügigsten und eindrucklichsten Auftritt möglich gemacht haben. (...) Die Zeichen, zu denen die Dinge über ihrer künstlerisch lakonischen, handwerklich aufwendigen Defunktionalisierung geworden sind, beziehen sich auf ganze Felder von Mitgemeintem und Bezeichnetem. Mag auch jeder seine eigenen As-

soziationen vorwärtstreiben, die Richtung ist gleichwohl eine gemeinsame. So privat die Arbeiten mitunter wirken, Mucha kultiviert keine Individualmythologie, sondern forscht auf kollektivem Erfahrungsterrain. Kindheit, Jugend, fünfziger Jahre: die Möbel, Geräte, Apparate und Alltagsgegenstände lassen nicht nur an eine bestimmte Zeit oder einen bestimmten Ort denken, sondern auch an

te evozieren. (...) Was bei so manchem seiner Künstlerkollegen in verquollenem Pathos stolziert, bei Anselm Kiefer zum Beispiel nie ganz frei ist vom Geruch eines sich ja nur harmlos spielerisch gebenden Revanchismus, hat bei Mucha die bescheidenere Form wehmütiger Neugier. (...)

Hans Joachim Müller, Basler Zeitung, 30. Januar 1987



Reinhard Mucha, «Wartesaal», 1979–82

ein bestimmtes Verwendungsklima, das in einem gemeinsamen Gedächtnis gespeichert ist.

(...) «Wartesaal» heisst seine vielleicht nachdenklichste Inszenierung, das zentrale Stück in Bern. 242 Ortsnamen, Bahnhofsnamen auf Schrifttafeln sind mit archivarischem Ernst in speziellen Schränken aufbewahrt. Ein Kataster, das deutsche Vorkriegsgeographie vermisst. Ferne Namen, die ein fernes Stück Geschich-

13. Berner Kunstaussstellung Bern 66–87

28. MÄRZ – 19. APRIL 1987 (TEIL 1)

29. APRIL – 17. MAI 1987 (TEIL 2)

(...) Die Ausstellung im Untergeschoss der Kunsthalle Bern bleibt bis 17. Mai dieselbe: Sie befasst sich mit dem Ausgangspunkt der Gruppe «Bern 66», welche eigentlich nie eine «Gruppe» in strengem Sinne war, sondern das Zusammenwir-

ken von neun Künstlern, die sich nicht mit einem einheitlichen Programm, wohl aber in programmatischer Art mit dem Kunstschaffen und seiner Stellung in der Gesellschaft auseinandergesetzt haben. Diese historische Ausstellung, von Kunsthalleldirektor Ulrich Looock mit viel Einfühlung und Sinn für die Wirkung der einzelnen Arbeiten zusammengestellt, wird mit dem aktuellen Kunstschaffen der neun Berner Künstler konfrontiert. (...) Deutlicher noch als im ersten Teil der Ausstellung tritt in ihrem Schaffen die Hinwendung zu einem persönlichen, intuitiven, subtilen, ja oft meditativen Ausdruck zutage, von welchem die programmatische Ausrichtung abgelöst worden ist. Erstaunlich ist dabei die Vielfalt der Mittel. (...)

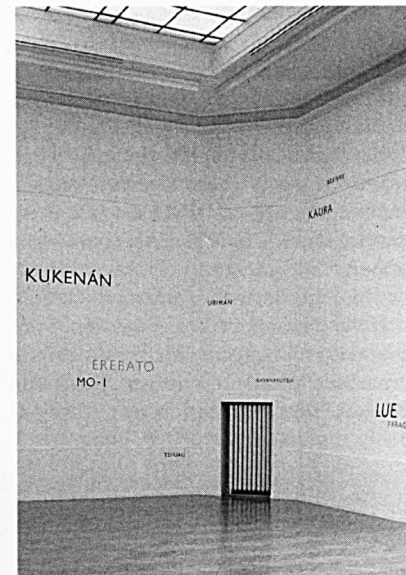
Fünf sehr individuelle Ausprägungen, die jedoch im Zusammenspiel zu einer faszinierenden Ausstellung werden, einer Ausstellung, welche vom äusseren Effekt von damals ins Innere weist, Besinnung und Vertiefung fordert und aus der eigenen Subjektivität heraus erlebt werden will.

fz. (Fred Zaugg), Der Bund, Bern, 28. April 1987

Lothar Baumgarten Los Arquitectos de los Tëpïton

5. JUNI – 2. AUGUST 1987

Das Empfinden nicht aufzulösender Fremdheit umhüllte den Besucher, der die Berner Ausstellung Lothar Baumgartens betrat. Nicht dass die weissen Räume mit den ungezählten Namen den Sinnen wenig Nahrung geboten hätten, war dafür ausschlaggebend, sondern dass diese Namen für den durchschnittlichen Europäer keine Geschichte mit sich führen. (...)

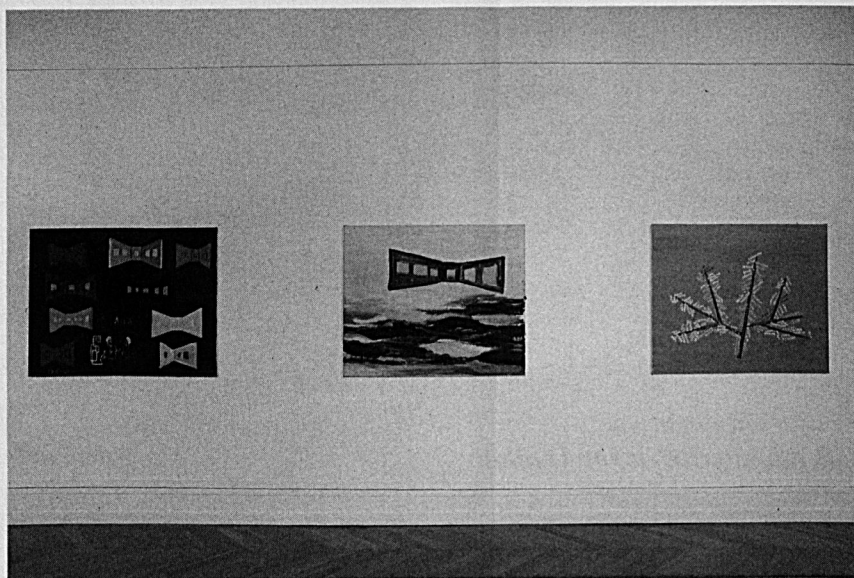


Ausstellung Lothar Baumgarten

Die Namen, die Baumgarten in verschiedenen Schrifttypen (kursiv und roman) blau, gelb, rot, schwarz – unterschiedlich gross und auf verschiedene Weise angeordnet – direkt auf die Wände des Parterres der Kunsthalle appliziert hat, sind der Gegenpart des Namens, der die Ausstellung betitelt: «EL DORADO», ein Zauberwort, das der Goldgier der spanischen Eroberer Südamerikas noch bis ins Ende des 18. Jahrhunderts Ausdruck verlieh. (...) Die Fremdheit der Flussnamen ist Fingerzeig nicht allein einer geschichtlich vernarbten Wunde, sondern zugleich der offenen Wunde gegenwärtiger Vernich-

tung, die durch den nimmersatten industriellen Kolonialismus droht. Von Bedeutung ist, dass auch die Anordnung der Namen keinerlei Bedeutung evozierte, nicht etwa einer imaginären Landkarte – jenem ersten Instrument der Aneignung – vergleichbar war. Die Anordnung gehorchte allein ästhetischen, typographischen Gesichtspunkten: sie gliederte die weissen Zwischenräume der Wände, stellte Beziehungen zwischen oben und unten, Wänden und Durchblicken, zwischen den Wänden eines Raumes her. (...)

Martin Hentschel, NIKE, München, Oktober/November 1987



Ausstellung René Daniëls

René Daniëls. Kades-Kaden

15. AUGUST – 20. SEPTEMBER 1987

(...) «Kade» heisst auf deutsch Kai, Anlegestelle für Schiffe. Das Niederländische

kennt dazu zwei Möglichkeiten, den Plural zu bilden, eben «Kades» und «Kaden». (...)

Es ist augenblicklich evident, dass das Gezeigte, also das durch Malerei Bezeichne-

te, nicht im Singular da ist, sondern im Plural oder besser in Pluralen vorgeführt werden muss. René Daniëls malt darum Ketten von Bildern mit in der Regel leicht eruierbaren Motiven. Ihre Ausstellung und der jeweilige und der ideale Ausstellungsraum ergeben ein Set innerlich verbundener Sujets. (...)

So wie die Sprache ihr Assoziationspotential aus dem im Sprachmaterial angelegten Fundus entwickelt und schliesslich Realität in den Artikulationsräumen der Grammatik benennt, so gibt es analog zu diesen Sprachspielen offensichtlich Bildspiele, ein noch kaum erforschtes Regernetz der Bilder, in dem wir uns in einer visuellen Syntax bewegen. Keine Frage, diese Bildspiele sind offene Systeme, auch solche, die stets im Kontext mit den Sprachspielen ihre Eigenständigkeit behaupten müssen. (...)

Sigmar Gassert, Basler Zeitung, 7. September 1987

Thomas Struth Unbewusste Orte – Unconscious Places

3. OKTOBER – 15. NOVEMBER 1987

(...) Also keine Sensationen, keine dominierenden Einzelobjekte, kein Schnappschuss und kein geschöntes Milieu. Dafür Bilder von ungeheurer Schärfe, mit zahllosen Details, so sachlich, dass man noch nicht einmal genau erkennen kann, was eigentlich für ein Wetter herrschte, als Struth da mitten auf der Strasse den Auslöser betätigte. Was auf den ersten Blick wie eine Reihe von normalen Architekturfotos aussieht, fesselt einen beim Näheretreten soartig. (...) Schicht um Schicht gräbt man sich hinein in diese Fo-

tos, unwillkürlich stellt man sich die Frage, ob nun 200 oder 300 Details zu sehen sind.

«Diese Detailgenauigkeit ist nur mit diesem Medium zu erzielen», sagt Struth (...). Breitformat, Monumentalaufnahme kommt einem in den Sinn. Und Künstlichkeit, kein Mensch sieht eine Strasse so, wie sie Struth fotografiert. Die Realität hat einfach einen kleineren Ausschnitt, ein solches Weitwinkel ohne jegliche Verzerrung ist in einem Augenblick nicht wahrnehmbar. Möglich macht dies erst der Abzug im Format 40x60 cm und in schwarz/ Weiss, die Grösse ist ideal, das Auge kann alles zunächst mit einem Blick erfassen, die Vertiefung kommt danach. (...)

Christoph Blase, Artis, Bern, Stuttgart, Februar 1988

Weihnachtsausstellung 1987/88

28. NOVEMBER 1987 – 3. JANUAR 1988

(...) Die Jury hatte mit der Einladung zur Weihnachtsausstellung auch dazu aufgerufen, Projekte für Installationen oder Performances in der Dampfzentrale einzureichen. Nach der Beurteilung der eingereichten Konzepte kam sie allerdings zum Schluss, dass mit diesen Vorschlägen keine überzeugende Ausstellung möglich wäre. (...) Hingegen wurden die Projekte zum Teil in die Ausstellung in der Kunsthalle integriert. (...)

Die Werke für die Weihnachtsausstellung wurden am 17. November eingeliefert, am Tag der Zaffaraya-Räumung also. Die Jury zeigt sich von den Ereignissen «betroffen und unglücklich» (...).

pan. (Peter Anliker), Berner Tagwacht, 27. November 1987



Franz West und «Psyche»

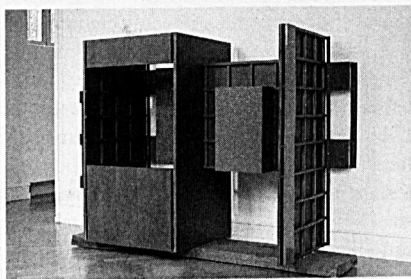
Vaclav Pozarek, Franz West

16. JANUAR – 28. FEBRUAR 1988

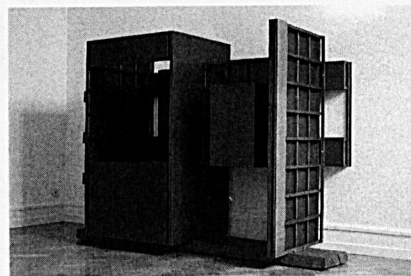
(...) Ausstellungsmacher Ulrich Looch zelebriert in den weissen Eingangsräumen die bezirzende Seelenkunst des 1948 in Wien geborenen Plastiklers Franz West, wuchernde Phantasien, die den Betrachter in die verdrängten, verwunschenen Gefilde einer leicht modrigen Harmonie entführen. Wie in den verstaubten Ab-

stellhallen der Zeit hingegen lagert im Untergeschoss das subversive Kunstmobiliar des 48jährigen, in Bern lebenden Tschechen Vaclav Pozarek. (...)

Seine [Franz Wests] «Psyche», ein Frisierfischchen in violetterm Trauerflor, bricht im Glanz der Spiegel nicht nur die Erscheinung ihres Gegenübers, sondern zeigt ihm auch – nicht ohne Doppelsinn – in einem konischen Schlund den Ort der Verwesung und Verdrängung. (...)



Vaclav Pozarek, «Twins»



Keinen Sinn für solch geheimnisvolle Auren, kosmische Vibrationen und vielschichtige Seelenanalysen besitzt Vaclav Pozarek. Seine raumgreifenden Arbeiten bestechen vielmehr durch zurückhaltende Rationalität und formale Klarheit. Dennoch stellen sie den doktrinären Konstruktivismus durch unkonventionell eingesetzte Materialien und irritierende Oberflächenbehandlungen in Frage. (...) Pozarek gefällt sich in einem gegenwärtig sehr beliebten Schaffensbereich, in dem Theorien leichter zu bieten sind als formal eigenständige Lösungen. Trotz gewissen Parallelen zum Werk anderer Meister der konstruktiv inspirierten zeitgenössischen Skulptur ist seinen Werken aber eine gewisse Faszination nicht abzuspüren.

Roman Hollenstein, *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Februar 1988

14. Berner Kunstaussstellung

12. MÄRZ – 17. APRIL 1988

Die 14. Berner Kunstaussstellung ist nicht mehr die übliche, selektive Breitenschau der Berner Kunstszene. Unter Ulrich Looch hat die Kunsthalle Bern energisch einen Schritt nach vorn getan und präsentiert nun «nur» vier Berner Künstler, drei Maler und einen Plastiker, dafür aber diese in einer vorbildlichen, grosszügigen Werkschau. (...) Die Folge dieser Entscheidung ist klar. Kunst von Berner Künstlern, das ist nun eine Ausstellung, die überregionale Ansprüche stellt, die, wie bei jeder anderen Kunsthalleninitiative, sich auch im internationalen Vergleich zu behaupten hat. Diese Künstler wollen angeschaut werden, als wenn sie auf der Documenta oder am Aperto der Biennale in Venedig vorgestellt würden. (...)

Sigmar Gassert, *Basler Zeitung*, 17. März 1988

Christian Lindow

23. APRIL – 24. APRIL 1988

Aside from one sculpture, this exhibition focused on 11 pieces from the cycle of «Zwetschgen-Bilder» (Plum paintings, 1987–88). The small sculpture, «L'étoile des eaux-vives» (Star of living waters, 1986), belongs to an earlier phase. It was not meant as a retrospective element or a reference to the sculptural component that has always been present in Lindow's œuvre; rather, this bronze casting of a modelled female torso acted as a deliberate embodiment of contradiction, a kind of stumbling block. (...) It thereby points out that the goal of these tremendous painted «plums» is not primarily a representation of pieces of fruit. (...)

Lindow's paintings are based on a conceptual approach that focuses not so much on the subject of the painting as on the transformation of the object into a painting. (...) Lindow heightens the contradiction between, on the one hand, an art of painting that strives for purity and autonomy and, on the other, the tricky nature of the representational function in painting. Indeed, he tackles this old problem in an extremely bold and daring way, by driving it to an extreme, so that, paradoxically, not only is the dilemma formulated clearly, but it is simultaneously overcome in its obviousness.

Max Wechsler, *Artforum International*, New York, September 1988

Harald Klingelhöller

7. MAI – 19. JUNI 1988

(...) Klingelhöllers Skulpturen sind nicht nur vom Material her gesehen eine «verschachtelte» Angelegenheit, sie sind es

auch auf der Ebene der Interpretation, denn wie die auf den ersten Blick so klaren Formgestaltungen voller vertrackter Spiegelungen, Durchblicke und Einsichten sich darstellen und gleichzeitig hinterfragen, stellt sich auch die dialogisch angelegte Bedeutungsebene immer wieder quer und verweist auf die Gestalt selbst zurück. Nicht im Sinne eines «circulus vitiosus», sondern im Sinne einer postulierten Identität von Form, Inhalt.

Max Wechsler, *Vaterland, Luzern*, 24. Mai 1988

(...) Klingelhöllers Werk ist unzugänglich – nicht hermetisch – aber kein Eindringen zulassend –, weil es nicht von der Innerlichkeit handelt. Skulptur – lebendige Sprache – bezeichnet bei Klingelhöller das, was sich ausbreitet auf der Ausbreitung des Sinns und der Welt, was sich nicht einschliesst in irgendeine Form des Sinns und der Welt selbst. (...)

Denys Zacharopoulos, *Katalog zur Ausstellung*



Ausstellung Harald Klingelhöller

Die Gründung der «Stiftung Kunsthalle Bern»

(...) Als Mittler zwischen Kunstmuseum und Kunsthalle könnten sich von Tavel und Gachnang einen Förderverein vorstellen, der in der Kunsthalle Werke ankaufen würde, um sie dem Kunstmuseum zur Verfügung zu stellen. (...)

p. b. (Peter Betts), *Berner Zeitung*, 16. Oktober 1980

(...) Ein besonderes Ereignis im Jahr 1988 ist die Gründung der «Stiftung Kunsthalle Bern» gewesen. Sie bezweckt, Werke von in der Kunsthalle präsentierten Künstlern (ausgenommen Weihnachtsausstellungen) zu erwerben, um sie dem Kunstmuseum als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen. 17 Stifter sind ihr bis heute mit einer auf die nächsten 5 Jahre verteilten Spende von insgesamt 345 000 Franken beigetreten. Damit können aus Pionerausstellungen, durch die sich die Kunsthalle in den vergangenen 70 Jahren immer wieder ausgezeichnet hat, Hauptwerke der noch nicht «etablierten» Avantgarde für unser Museum gesichert werden. (...)

Bernhard Hahnloser, *Jahresbericht 1988/1989*

Sanierung und Umbau der Kunsthalle

(...) Vor allem aber haben wir einen Innenlift erhalten, der aus dem Boden der Eingangshalle herausfahren kann, und schweren Herzens haben wir in den Ausstellungssälen des Parterre die alte, geschichtsbeladene Textilbespannung heruntergenommen und durch einen einfachen glatten Verputz ersetzt. Schliesslich ist im Lager eine Galerie eingebaut worden, wodurch zwei neue Büros sowie ein Arbeitsplatz für den Direktor entstanden sind. (...) Ulrich Looch, *Jahresbericht 1988/89*

Balthasar Burkhard

1. OKTOBER – 13. NOVEMBER 1988

Après avoir connu le succès à l'étranger, Balthasar Burkhard présente pour la première fois dans sa ville natale une grande exposition. Le fait qu'il connaisse très bien ce lieu lui permet de réaliser une exposition personnalisée, d'une poésie intimiste qui laisse parfois regretter la rigueur de ses travaux anciens.

On retrouve tout de même son perfectionnisme, le noir et blanc, les détails gigantesques du corps humain, les fleurs, tout cela découvert par l'objectif avec une précision que l'œil ne serait jamais capable de définir. Il en résulte un équilibre fragile et ambigu entre une sensualité extrême et une abstraction rigide. (...)

Gabrielle Boller, *Art Press, Paris*, Dezember 1988



Ausstellung Balthasar Burkhard

Weihnachtsausstellung 1988/89

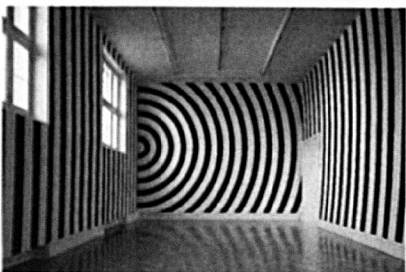
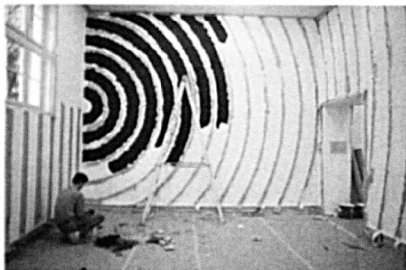
26. NOVEMBER 1988 – 1. JANUAR 89
17. DEZEMBER 1988 – 15. JANUAR 89
(DAMPFZENTRALE)

Heute abend wird man sich vor dem grossen Tor der Dampfzentrale Bern besameln, um sich punkt acht Uhr vom Giancarlo-Nicolai-Trio in eine Ausstellung lokken zu lassen, die zwar in den «Rahmen der Weihnachtsausstellung» gehört, je-

doch eine vielversprechende neue Formel darstellt. (...)

Die Ausstellung ist von hoher Qualität. Allerdings wird sich der Verein Dampfzentrale bald für eine minimale Renovation der Räumlichkeiten einsetzen müssen, denn der verkommene Rahmen passt lange nicht zu allen Werken. (...)

fz. (Fred Zaugg), *Der Bund, Bern*, 16. Dezember 1988



Ausführung einer Wandzeichnung
von Sol LeWitt

Sol LeWitt

27. JANUAR – 12. MÄRZ 1989

Sigmar Gassert: Ihre Kunst wie Ihre Sätze über Kunst sind auf eine Art logisch und weisen doch sprunghaft über das Logische hinaus.

Sol LeWitt: Idee und Konzeption sind verschieden. Die Konzeption, so glaube ich wie alle Conceptual-Art-Künstler, muss logisch entwickelt sein. Aber die logisch fundierte Konzeption kann als zur Darstellung gebrachte Idee irrationale Gedanken vortragen. Die können dann streng und logisch verfolgt und entwickelt werden und so ihre Form finden.

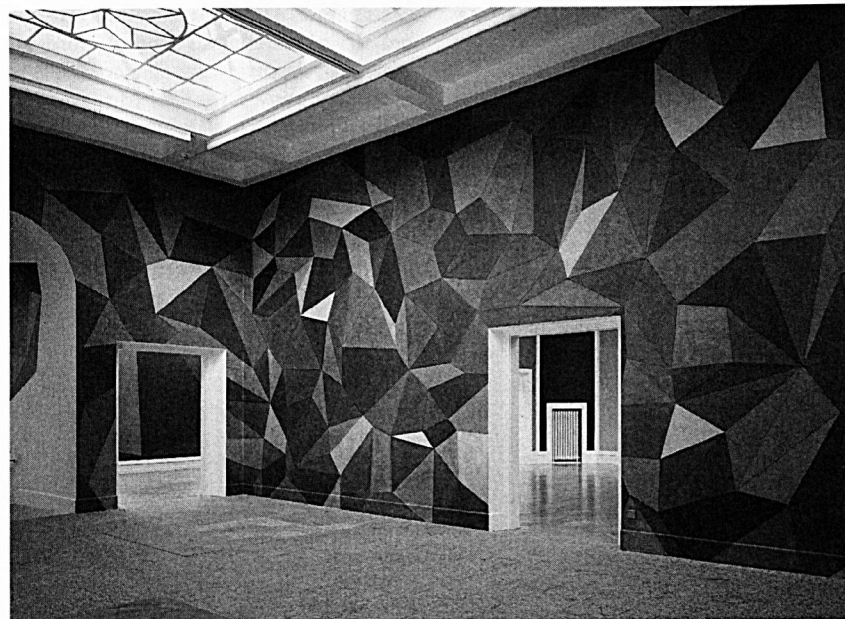
(...) Sigmar Gassert: Hier in Bern fällt jetzt auf, wie Ihre Werke theatralischer, opulenter, dekorativer, einladender im Farbenreichtum und in der Figurenabwicklung geworden sind. Reagieren sie damit auf die Kunstszene, die wieder, allerdings unter anderen Vorzeichen, üppigere Menus liebt?

Sol LeWitt: Vielleicht. Die Architektur der Kunsthalle ist jedenfalls anregend dazu. Aber ich produziere keine bildlichen Illusionen. Ich schaffe natürlich bewusst und kalkuliert Intensitätsunterschiede in Farb- und Formsetzungen, um über Rationalität und Logik hinausprechen zu können. (...)

Sol LeWitt im Gespräch mit Sigmar Gassert, Basler Zeitung, 16. Februar 1989

(...) A few months ago, LeWitt filled the entire building of the Kunsthalle in Berne, Switzerland, with wall drawings that brought every surface alive with form and color, fine-tuned geometry and an idiosyncratic wit. From room to room, ideas leapfrogged to and fro, and the basic repertory of ideas turned out to have been refreshed and renewed. (...)

The New York Times, 27. August 1989



Ausstellung Sol LeWitt, 1989

Kunstvermittlung in der Kunsthalle Bern

(...) Während allen Ausstellungen wurden regelmässig 2–3 Führungen mit erfreulicher Beteiligung gemeinsam mit dem Leiter der Kunsthalle durchgeführt, meistens an Donnerstagen abends zwischen 20 und 22 Uhr. Daneben ergaben sich während der normalen Öffnungszeiten spontane Führungen mit in den Räumen anwesenden Schülern und Lehrern. Ich bin gerne bereit, Schülern die Ausstellung zu zeigen, ein kurzer Anruf vom betreffenden Lehrer kurz vor Besuch der Kunsthalle genügt. (...)

Johannes Gachnang, Jahresbericht 1978/1979

Nun gibt es für städtische Schulen auch in der Berner Kunsthalle einen museumspädagogischen Dienst. Lehrereinführun-

gen und Klassenprojekte wollen den Zugang zur Gegenwartskunst erleichtern.

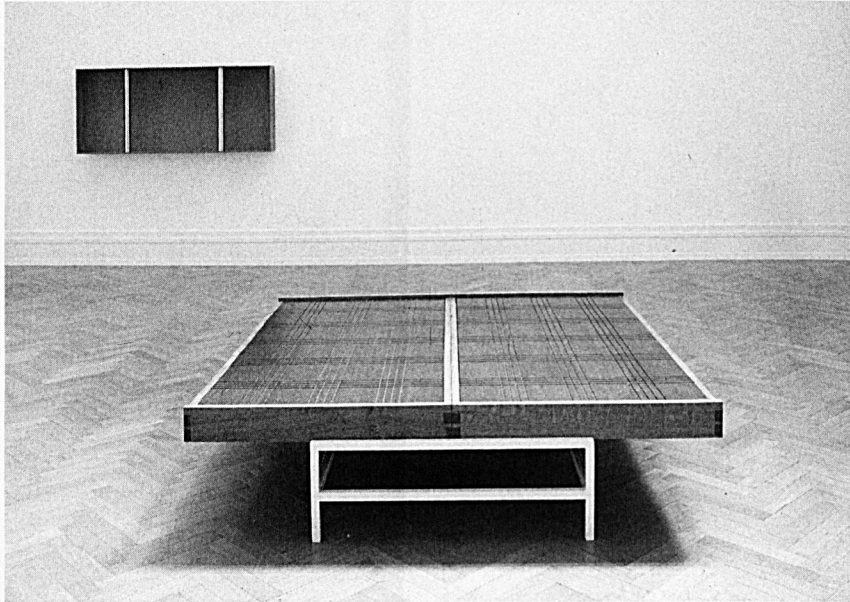
Die Leiterin der Schulabteilung im Berner Kunstmuseum, Katharina Bütikofer, ist auch im Vorstand der Berner Kunsthalle. So war es ihr schon lange ein Anliegen, die im Kunstmuseum so erfolgreiche Kunstvermittlung auch auf die Kunsthalle auszudehnen, wo die Verständnisbarrieren meist noch viel höher sind. Dank einem Kredit der Städtischen Schuldirektion ist dies nun in einem Pilotversuch möglich. Er ist auf zwei Jahre geplant, mit einem Budget von jährlich 12000 Franken. Und der Hoffnung auf eine Institutionalisierung mit Einbezug des ganzen Kantons, falls der Bedürfnisnachweis gelingt. (...) Leiter ist Hans Rudolf Reust (...)

mz. (Marie-Louise Zimmermann), Berner Zeitung, 22. Februar 1989

15. Berner Kunstaussstellung

28. MÄRZ – 30. APRIL 1989

Die mittlerweile traditionelle jährliche «Berner Kunstaussstellung» ist ein brauchbares Instrument, Künstlern der Region Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten unter verhältnismässig guten Bedingungen zu zeigen, präzis einen Werkausschnitt zu



Jean-Marc Bustamante, «Intérieur I» und «Paysage Minium II»

Jean-Marc Bustamante

12. MAI – 25. JUNI 1989

Man fühlt sich merkwürdig einsam in dieser Ausstellung, die der französische Künstler Jean-Marc Bustamante (geb. 1952) in der Berner Kunsthalle eingerichtet hat. So einsam vielleicht wie die relativ wenigen Werke selbst, die in ihrer Abgeschlossenheit etwas Unnahbares an sich haben. Nicht dass sich hier eine gänz-

präsentieren. Eine der Schwierigkeiten bei der Ausstellungsplanung allerdings besteht darin, insgesamt eine gewisse Kohärenz zu entwerfen. (...) Mit dem Begriff «kontemplative Intensität» möchte ich ein Verbindungsmoment bezeichnen, so vage es auch sein mag. (...)

Ulrich Loock, Jahresbericht 1988/1989

lich fremde Welt eröffnen würde, im Gegenteil, einige Stücke wirken auf den ersten Blick sogar wie scheinbar vertraute Versatzstücke der Alltagswelt; ein Eindruck, der durch die industriell wirkende Präzision ihrer Fertigung noch verstärkt wird. (...)

So erweist sich Bustamante mit seiner Berner Auswahl neuester Arbeiten als typischer Vertreter jener neuen Generation von vorwiegend plastisch arbeiten-

den Künstlern, wie sie die Berner Kunsthalle in ihren unterschiedlichen Ausformungen schon verschiedentlich vorgestellt hat – mit Mucha, Vercruysee oder Klingelhöller zum Beispiel. Es sind dies Künstler, deren konzeptuelles Bezugssystem zwar noch auf den radikalen Avantgarden der sechziger Jahre beruht, ohne aber deren aufklärerisches Pathos weiterzutragen. Sie bewegen sich, vereinfacht gesagt, im Spannungsfeld zwischen der rationalen Logik der Minimal Art und der irrationalen Logik eines Joseph Beuys, und sie suchen nach einer noch unbekannteren Logik der dritten Art – einer Form des Eklektizismus vielleicht, die nicht notwendigerweise in Beliebigkeit ausmünden muss. Sie neigen dazu, die klassische Dialektik zu unterlaufen, indem sie gewissermassen keine These aufstellen, sondern ihre bildnerischen Behauptungen als geschlossene Systeme in die Welt setzen, als jenseits der Alltagswirklichkeit angesiedelte Artefakte. (...)

Max Wechsler, Die Weltwoche, Zürich, 25. Mai 1989

Max Neuhaus. Time Piece

AB MITTE MAI 1989 PERMANENT

(...) Max Neuhaus' «Time Piece», von Ulrich Loock, dem Direktor der Kunsthalle vorgestellt, ist ein öffentliches Kunstwerk, als solches aber nicht gekennzeichnet, und fordert keine Aufmerksamkeit heraus.

Es kann ignoriert werden und existiert nur durch die Wahrnehmungsleistung einzelner: Es ist nicht-monumentale Kunst im öffentlichen Raum. Wer es hört, wer es entdeckt, macht möglicherweise eine neue Erfahrung.

ep., Der Bund, Bern, 6. Mai 1989

Marlene Dumas

7. JULI – 20. AUGUST 1989

Nach langem wieder eine Einzelausstellung einer Frau in der Berner Kunsthalle. (...)

«Die Frage nach dem Rosa des Menschen» («The Question of Human Pink»), so lautet der Titel der Ausstellung von Marlene Dumas. Die Bedeutung des Satzes ist schillernd. Wird mit ihm nach der Hautfarbe gefragt? Im ethnischen oder malerischen Sinn? Fragt er nach der Unschuld? Der Titel ist einer beschrifteten Zeichnung entnommen, auf der in rohen Pinselzügen ein Baby gemalt ist. (...) Sie reflektiert die Bedeutung von Bildformen und gibt sie, aufgeladen mit Irritation, wieder zurück an den Betrachter. Sie überlagert verschiedenste Bedeutungsebenen in einem Bild. So gleicht der in der Komposition von Holbein übernommene nackte Mann einem Filmstar auf Breitleinwand, mit unnatürlich blauen Augen und wallenden Haaren, vor leerem Hintergrund.

Nichts ist eindeutig in den Bildern von Marlene Dumas. Sie schwanken zwischen Ernst und Lächerlichkeit, Anklage und Spiel. Und die Künstlerin zitiert einen Satz von Beckett: «Nichts ist so lustig wie das Unglück.» (...)

Eine Frau füllt die Räume der Kunsthalle, was schon lange nicht mehr der Fall war. Bis jetzt hatten nur Bridget Riley und Meret Oppenheim die Ehre einer Einzelausstellung.

Esther Adeyemi, Berner Zeitung, 7. Juli 1989

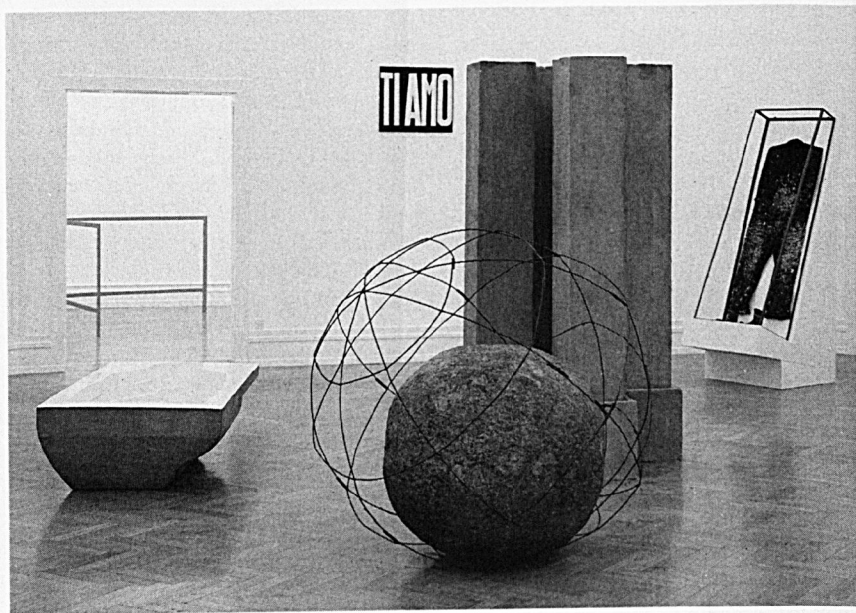
Jan Vercruysee

1. SEPTEMBER – 8. OKTOBER 1989

(...) The degree of readable objectness – say, the “chimney structure” in “Atopies”



Ausstellung Marlene Dumas



Ausstellung Michelangelo Pistoletto, «Oggetti in meno»

(Atopias, 1986), or the inkling of "future design" in "Tombeaux" (Tombs, 1988–89) – does nothing but give us access to a kind of Möbius strip that leads the interpretation back to its origin: the smooth surface of the figuration. Yet this point is no longer quite the same. The viewer, too, stands virtually next to himself, slightly shifted; in escaping from the Möbius strip, he has landed on the other side.

We might also say that the matter has become more enigmatic because we have crossed the border between here and there without actually experiencing a space of transition; the sculpture has made our journey hermetic. (...)

Max Wechsler, Artforum International, New York, Januar 1990

Michelangelo Pistoletto Oggetti in meno 1965–1966

21. OKTOBER – 3. DEZEMBER 1989

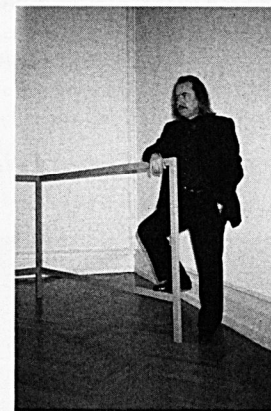
Die Bedeutung dieser Ausstellung liegt in der Tatsache, dass es Pistoletto gelungen ist, mit einer Reihe historischer Arbeiten eine aktuelle Ausstellung zu realisieren. (...)

In der Materialvielfalt erfüllt sich Pistolettos Anspruch an die Offenheit der Kunst, wonach alles in die Kunst eintreten kann, nicht diese aber verlassen darf. Jedes der ausgestellten Werke steht für sich. Es ist dem Betrachter nicht möglich, von einem Werk auf das andere zu schliessen, womit der Künstler einer Kontinuität im Sinne von Stilbildung und nachfolgender Ausschaltung derselben eine Absage erteilt. (...)

Pistoletto gelingt es aufgrund der konzeptuellen sowie formalen Unterschiedlich-

keit der einzelnen Arbeiten, den Eindruck einer Gruppenausstellung mit mehreren partizipierenden Künstlern zu erwecken. Die Tatsache, dass sich im Werke jüngerer Künstler wie Guillaume Bijl oder auch Martin Kippenberger mehr als 20 Jahre später ähnliche Ansätze manifestieren, untermauert die kunstgeschichtliche Relevanz der «Oggetti in meno».

Hans-Ulrich Obrist, Bischofszeller Zeitung, 14. Dezember 1989



Michelangelo Pistoletto und die «Struttura per parlare in piedi»

Weihnachtsausstellung 1989/90

16. DEZEMBER 1989 – 11. JANUAR 90

Einladung statt Jurierung heisst das neue Konzept der alten Berner Weihnachtsausstellung. Das Resultat in der Kunsthalle ist von bemerkenswerter Qualität, aber etwas gar museal. (...)

Das Resultat des Konzeptes ist eine schöne Ausstellung: Nicht mehr als 80 Werke von 36 Männern und 14 Frauen sind locker in oft miteinander kommunizierenden Gruppen angeordnet. (...)

Ganz unüblich für eine Weihnachtsausstellung findet man kaum Künstler, deren Präsenz man sich bloss durch sentimentale Rücksichtnahme erklären kann. Allerdings auch nicht mehr als ein halbes Dutzend Erstaussteller. (...)

Einer der wichtigen Erfolge des neuen Konzeptes ist sicher die Beteiligung grosser Berner...

Ich darf es nicht sagen, aber in dieser museal perfekten Schau packt mich plötzlich ein verstohlener Hunger nach Kraut und Rüben.

Marie-Louise Zimmermann, *Berner Zeitung*, 15. Dezember 1989

Thomas Schütte. Sieben Felder

26. JANUAR – 11. MÄRZ 1990



Ausstellung Thomas Schütte

(...) Schütte's exhibitions must be heterotopian. In contradistinction to utopian designs which, however chimerical, exert a soothing effect on us by constructing a smooth space, heterotopianism – the absence of a common space – exerts an effect which, according to Michel Foucault, is a profoundly undermining one. Like the Man in the Mud we experience at every step an unsettled surface. Thomas Schütte, a participant in the Düsseldorf "co-operative ballpassing" along Reinhard Mucha, Harald Klingelhöller, Ludger Gerdes and Wolfgang Luy, has taken this disturbing practice further than anyone else. To achieve continuity, which alone saves him from dissolving in a vague plurality, Schütte relies on transfiguration, which equally embraces repetition, variability and innovation. He perpetually looks for new titles to restructure the documentation of his work and to sketch out systems of order. (...)

Hans Rudolf Reust, *Artscribe*, London, November/Dezember 1990

16. Berner Kunstausstellung

24. MÄRZ – 29. APRIL 1990

In einer Zeit, da Internationalismus in der Kunst grossgeschrieben wird und die Gefahr besteht, dass die in der Nähe tätigen Künstler vergessen werden, hat eine Tradition, wie sie die sogenannte «Berner-Ausstellung» in der Kunsthalle seit anfangs der siebziger Jahre pflegt, gerade heute besondere Bedeutung. Entstanden aus der Mentalität des Regionalismus der siebziger Jahre, hat sie ihren Charakter zwar gewandelt, aber nicht ihre Wichtigkeit. Dass der Begriff «Bern» nicht nationalistisch verstanden wird, sondern als Beziehungsart, ist richtig, denn nur so

kann es gelingen, aus dem Lokalen in einen übergeordneten Bereich vorzudringen. (...)

Annelies Zwez, *Solothurner Zeitung*, 29. März 1990

James Welling

12. MAI – 24. JUNI 1990

(...) Der Berner Kunsthalle-Direktor Ulrich Looock sieht im fotografischen Werk von Welling einen «komplexen und anspruchsvollen Versuch über die Möglichkeiten und Grenzen der Wirklichkeitswiedergabe».

Wellings Beziehungssuche zwischen Bild und Abbild, Realität und Bildrealität führt ihn an Extrempunkte, wie es der Naturalismus und die Abstraktion darstellen. Looock: «Wenn es also auch bei Welling für einzelne Fotos grundlegend ist, dass es das Foto von etwas ist, macht er es zur grossen Frage, wie und inwiefern es das Foto von etwas sein kann und was es überhaupt sein kann, wovon es das Foto ist. Wellings Fotos «sprechen» in der Sprache der Gewissheit über die Ungewissheit der Welt.» Der Künstler selbst beschreibt sein Tun denn auch treffend als «Diskurs über die Welt». (...)

Paolo Bianchi, *Luzerner Nachrichten*, 19. Juni 1990

Bethan Huws, Lisa Milroy

7. JULI – 19. AUGUST 1990

(...) At first sight, one might think that the artist practiced the familiar method of visual repetition, whereby objects are isolated and neutralized. Milroy's approach, however, cannot be reduced to this simple model. Not only does she allow the object its own individual existence, she also paradoxically appears to bestow

an individual stamp on her system of pictorial composition, which seem to correspond to the objects rather than being merely plunked down upon them. This does not necessarily mean that this logic can be explained rationally in every case. By whatever means a given composition develops in her work, her method is highly intuitive. (...)

Aside from the fact that various realities are cogently interwoven in a highly restrained fashion, there is no appreciable similarity between Bethan Huws' installations and Milroy's paintings. Each oeuvre makes its own individual claim, yet together they form a harmonious ensemble. (...)

Max Wechsler, *Artforum International*, New York, September 1990

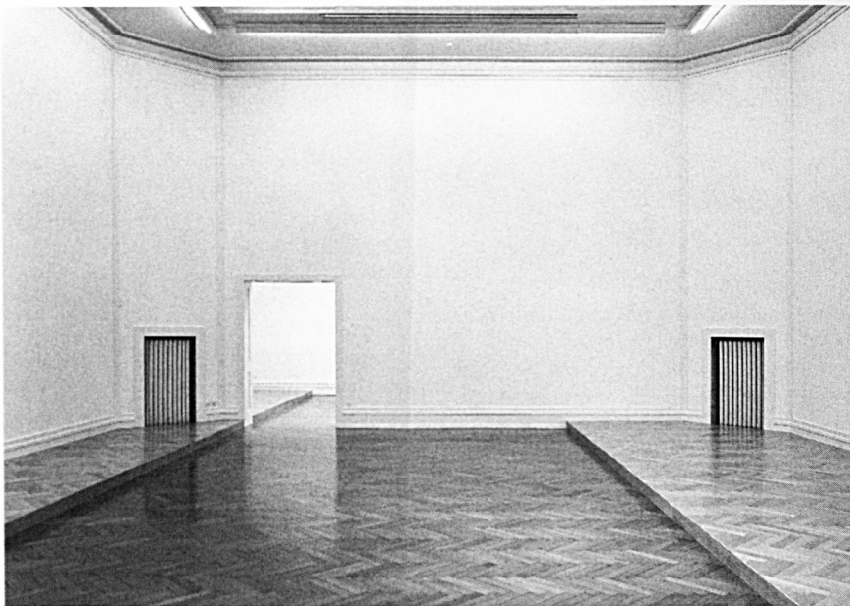
Robert Gober

1. SEPTEMBER – 14. OKTOBER 1990

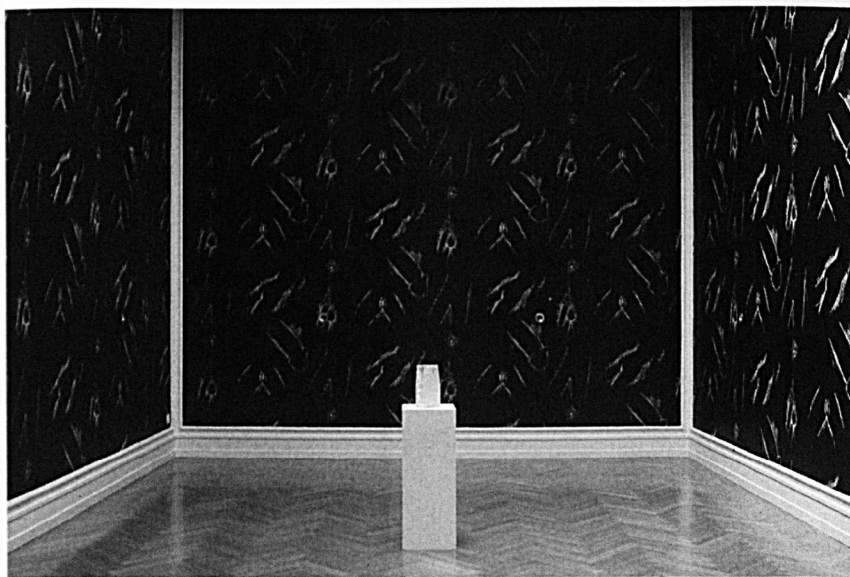
(...) While Gober's earlier works, such as the sinks, beds, doors, cribs, etc., are minimalist renderings of home furnishings that only allude to people, the later works, such as the body parts and black wallpaper with white sketches of male and female genitalia, are graphic and occasionally literal descriptions of a human presence. There is also an anger in these recent pieces that is less evident in the earlier works, perhaps a portentous picture of the state of personal relations in the coming century. This exhibition is a powerful experience.

Elizabeth Janus, *Tema Celeste Art Magazine*, Siracusa, März/April 1991

(...) Das ganz grosse Schaudern, ein fast «metaphysisches Grauen», überfällt aber die Betrachterin und den Betrachter in der Kunsthalle vor einem kleinen, unscheinbaren Gegenstand. Der Abfluss,



Bethan Huws, Ausstellung «Bethan Huws, Lisa Milroy»



Ausstellung Robert Gober

der dem Trog fehlt, ist in die Wand eingelassen: Der Raum wird zum mächtigen Waschbecken, ein Gurgeln ist plötzlich in der Luft, und mit Donuts, Laufgitter und Bett wird das nachdenkliche Publikum von den drains, den Abflüssen, abgesogen: «Go down the drains» – Was soviel heisst wie «es ist vorbei, man gehört endgültig zum Abfall».

bnb., Der Bund, Bern, 31. August 1990

Helmut Dorner

27. OKTOBER – 2. DEZEMBER 1990

(...) Der Düsseldorfer Künstler erarbeitet seine Werke in zwei Ateliers: pastos gearbeitete, mit heftigen Pinselstrichen modellierte Kleinformaten in Öl, deren Farbigkeit sich zunehmend auf eine schwer zu benennende Grundtonlage reduziert im einen, und Malerei mit pigmentdurchsetztem Bootslack auf grösseren, oft extrem gerichteten Formaten im andern. (...)

Wider Erwarten entstehen weniger Polaritäten als ein Fluss von Bild zu Bild zu Wand, bewegt durch subtile Klangverschiebungen, die Spannung zwischen körperlicher Präsenz und Verflüchtigung, das Mitagieren der Zwischenräume, verwoben durch dialogisierende Farbtonalitäten und gegenseitige Richtungsverweise. Die Spannung zwischen Ganzheit des einzelnen Werkes und Möglichkeit zur Fortsetzung über den Bildrand ist angelegt: in den Ölbildern durch geometrisierende, nach aussen offene Malstrukturen, in den Lackbildern durch die Verschiebung von Muster und Bildkörper. Eingeschoben in die Wand interagieren die Tafeln mit ihr zu einem präzise umschriebenen Milieu. (...)

Franziska Müller, Berner Zeitung, 27. Oktober 1990

17. Berner Kunstausstellung

26. JANUAR – 3. MÄRZ 1991

(...) Gemeinsam ist diesmal den sorgfältig präsentierten Bildern und Objekten ein gewisser philosophischer Gehalt: Heinz Mollet (1947) reflektiert malend über die Möglichkeiten der Malerei. Uwe Wittwer (1954) provoziert mit sehr ästhetischen Aquarellen von Kriegsschiffen und Ruinenstädten. Ka Moser (1937) buchstabiert mit verschiedenen Techniken und Materialien ihr künstlerisches Vokabular. Und Dieter Seibt (1941) führt durch die vielen Schichten seiner mehrdeutigen Kunst. Lauter Werke also, die vom Betrachter ein Mitdenken verlangen – und lohnen. (...)

Marie-Louise Zimmermann, Berner Zeitung, 25. Januar 1991

Cristina Iglesias

16. MÄRZ – 28. APRIL 1991

Der 35jährigen Spanierin Cristina Iglesias geht, mindestens in der Schweiz, kein Ruhm voraus. Wer die Kraft ihrer Skulpturen erlebt hat, wird sich ihren Namen aber zweifellos leicht einprägen.

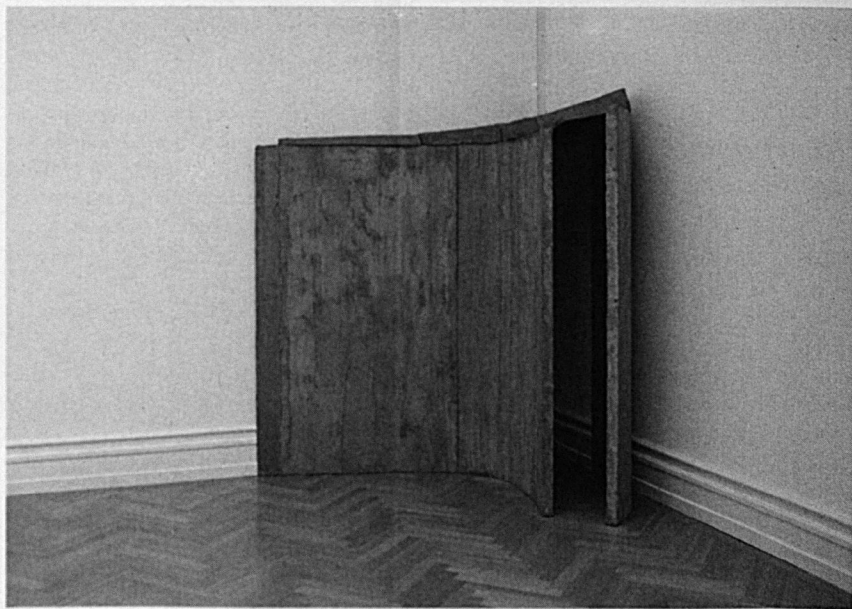
Cristina Iglesias schafft weniger Skulpturen als Orte, Stätten, Situationen. Dafür benutzt sie bereits klar begrenzte Räume. Ihre stattlichen, bis drei Meter hohen Konstruktionen aus Stahl und Zement sind auf die Wand bezogen und «funktionalisieren» erst mit dieser Ergänzung. Diese Offenheit dem vorgefundenen Raum gegenüber, der Einbezug einer bereits existierenden Architektur macht ihre Arbeiten bei aller Monumentalität unaufdringlich leicht und selbstverständlich. (...)

Cristina Iglesias liebt Transparenz: nicht die absolute Klarheit, sondern das Lichtdurchlässige. Buchstäblich auch, gehört

neben (farbigem) Glas doch Alabaster zu den Konstanten ihres Werkstoffs. Wie in dem wunderbar einfachen Baldachin, der einen gleichzeitig beschirmt und erhebt, darf der schimmernde Stein, der eigentlich Gips ist, auch allein wirken; verschiedentlich setzt sie ihn aber zum extrem un-

durchdringlichen Zement in Bezug. (...) Noch selten hat ein Künstler/eine Künstlerin Erhabenes und Alltägliches so eng miteinander verquickt.

Caroline Kesser, Tages-Anzeiger, Zürich, 3. April 1991



Cristina Iglesias, Ohne Titel, 1990

Raoul De Keyser

8. MAI – 23. JUNI 1991

(...) Vielleicht ist das, was völlig selbstverständlich erscheint, das Bemerkenswerteste: Dieser Maler bleibt bei der Malerei. Doch ist für ihn Malerei, diese ungeheure geschichtliche Ansammlung von Werken, Stilen, Theorien, Konventionen, Kritiken, Kommentaren, Rezeptionen, Umständen, Stellungnahmen, Wahrheiten und Missverständnissen nicht eine Tatsache oder ein Tatsachenkomplex, deren Voraussetzung seine Nachfolge erzwingt

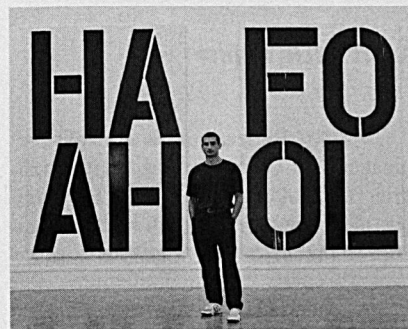
oder seinen Ausbruch. Über die ganze Zeit seiner malerischen Praxis hin hat er es offengehalten, welchen Ort seine Malerei habe in der Geschichte der Gattung und in der Welt. Alle Zweideutigkeiten und Unentschiedenheiten, die mit so grosser Genauigkeit ins Werk gesetzt werden, auch solcher Fähigkeit, sein zu lassen, was sich ergibt, und die keine seiner Arbeiten unberührt lassen, scheinen den Sinn zu haben, den Mangel eines Ortes der Malerei zu bearbeiten. (...)

Ulrich Loock, Zur Manifestation der Ortlosigkeit der Malerei, Katalog zur Ausstellung

Christopher Wool

5. JULI – 18. AUGUST 1991

(...) Wool entnimmt der Alltagssprache einzelne Phrasen und Wörter. Indem er sie herausgreift und mit Schablonen auf die weisse Lackfarbe malt und sprayt, verändert er sie, stellt sie sozusagen aus. Aus Wörtern macht er Bilder; er kehrt damit die Entwicklung der Schrift um, die ja vermutlich einer Bildersprache entstammt.



Christopher Wool

Wir haben das Sprach-Bild als Bild zu sehen und zugleich als Sprache zu entziffern. (...)

Wools Bilder müssten als Ornamente der Grossstadt gesehen werden. Die Frage nach der Beziehung zur Rap-Musik beantwortet der Künstler im typischen, skandierenden Sprach-Rhythmus. Im Rhythmus der Rap-Musik schlagen, hämmern, sprechen die Lackbuchstaben seiner Bilder sogar dann, wenn uns die Bedeutung der amerikanischen Wörter entgeht: eine Art industrieller Schönschrift, Kalligraphie mit Autolack und Schablone. (...)

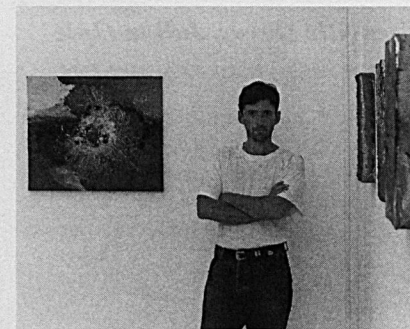
Konrad Tobler, Berner Zeitung, 5. Juli 1991

Herbert Brandl

30. AUGUST – 13. OKTOBER 1991

(...) War Brandl 1986 einer unter fünf, so steht ihm heute die Kunsthalle allein zur Verfügung.

Die Entwicklung, die dieser Künstler seither durchlaufen hat, rechtfertigt die neue Auseinandersetzung. Der Unterschied zu früher liegt vor allem im Verhältnis zum Gegenständlichen. Richteten sich



Herbert Brandl

seine Farbschlieren zuvor häufig zu körperhaften Gebilden aus, so hat sich im gegenwärtigen Schaffen die Bewegung, mit der die Farbe auf die Leinwand geknallt und geschleudert wird, weitgehend selbstständig. (...)

Brandl kann malen. Er besitzt Talent und Temperament. Das Malen fällt ihm leicht. Er malt mit Lust. (...)

m. fr., Neue Zürcher Zeitung, 23. September 1991

(...) Die Farbkombinationen schreien, die Farbspritzer explodieren und rotieren kosmisch, die aufgesprühte Silberbronze spiegelt matt und edel. Hier kommt meine Wahrnehmung an eine Grenze: Nicht das Extreme an sich

scheint mir fragwürdig, sondern das Pathos, mit dem dieses Extrem praktiziert wird.

Wenn es bei Brandls Arbeiten wirklich um die Möglichkeiten der Malerei und des Malens geht und das nicht theoretische Einordnungen sind, wenn Vergleiche statthaft sind, überzeugt zum Beispiel die subtile Technik eines Raoul De Keyser mehr. (...)

Konrad Tobler, Berner Zeitung, 30. August 1991

Grenville Davey, Julian Opie

25. OKTOBER – 1. DEZEMBER 1991

(...) Chez Opie comme chez Davey, une même nostalgie de la peinture semble toutefois se profiler derrière la façade de leurs sculptures impeccables. Les couvercles de Davey se soulèvent par en-



Grenville Davey, Idiot Wind, 1991

droits comme pour justifier une surface qui brusquement se crispe ou se raie d'empreintes gestuelles. Plus radicalement peut-être, les travaux de Opie se résument à une succession de tableaux autonomes perçus successivement dans l'espace et le temps. Ce refus – ou cette impossibilité – de penser la sculpture comme volume est par moment séduisant mais constitue aussi la faiblesse de ces deux sculpteurs britanniques.

M. D., L'HEBDO, Lausanne, 14. November 1991

Alois Lichtsteiner

24. JANUAR – 1. MÄRZ 1992

(...) «Meine Bilder sind nie abstrakt und entstehen nicht aufgrund mathematischer Gedanken», sagt Alois Lichtsteiner: «Ich versuche mit dem kleinstmöglichen darstellerischen Aufwand, etwas aus der Realität zu transzendieren.»

(...) Das Ton-Gefäss ist auch ein Gefäss für die Malerei. Die Farbe ist die Haut, die den gekrümmten Bildkörper überzieht. Die Grenzen zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln verschwimmen. Die Haut ist Malhaut und die Haut des Motivs. Die Farbe ist Material, körperhaft und damit sinnlich erlebbar, die Malerei ist erotisch. (...)

Franziska Müller, Berner Zeitung, 24. Januar 1992

Luc Tuymans

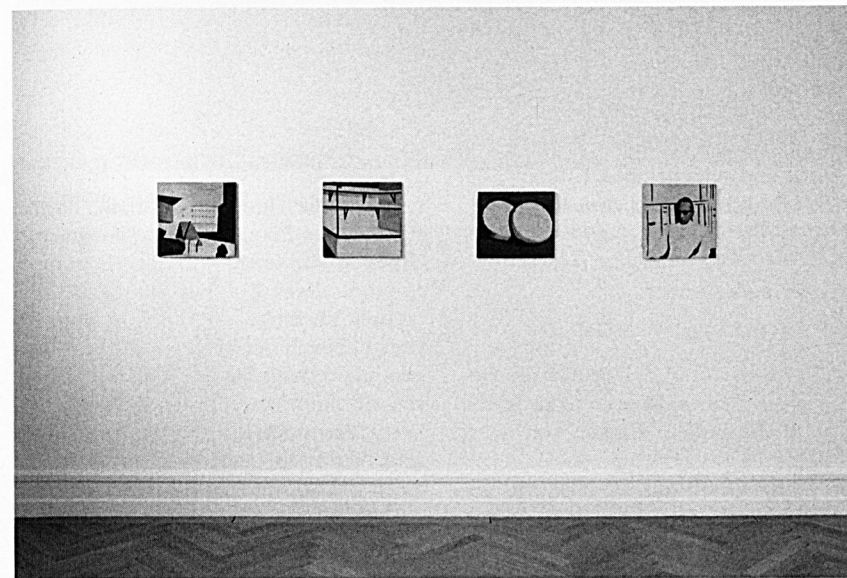
14. MÄRZ – 26. APRIL 1992

(...) Laut Jean-François Lyotard stellt sich dem «Sprechen «nach Auschwitz»» das Problem, wie «Verknüpfung» ohne «spekulatives Resultat» zu denken sei. Gegen das «Gerede» fordert er, dass verknüpft werde, selbst wenn die Regeln der

Verknüpfung nicht mehr vorgängig feststehen, sondern von Fall zu Fall neu zu suchen sind. Luc Tuymans kommt den ideologischen Leerformen zuvor, indem er kein übergreifendes Thema programmatisch verfolgt, sondern seine einzelnen Motive diskontinuierlich auswählt, um sie dann je anders zu codieren. Sein Blickwinkel auf die Figuren, Räume, Dinge wechselt zwischen äusserster Nähe und Distanz, zwischen Ausschnitt und Totale, zwischen Detaillierung und Andeutung, so dass sich der Blick nicht fixieren kann. Mit bewusster Untertreibung, sparsam,

malte er gegen das Virtuose und für das Bedeutende. Im Katalog der Kunsthalle Bern (1992) spricht Ulrich Loock von einem «Pragmatismus» der Malerei: «Sie wird von keiner Theorie bestimmt, sondern für das Bild, entsprechend den Erfordernissen der Bild-Äusserung eingesetzt.» Das Kleinformat verweigert ein Historienbild, verweigert bei Tuymans aber auch die Intimität des Genrebildes: In der Stillstellung der Dinge ohne formale Ästhetik regt sich Bedrohung. (...)

Hans Rudolf Reust, Parkett Nr. 37, Zürich, September 1993



Luc Tuymans, Die Zeit, 1988

Marien Schouten, Al Taylor

9. MAI – 21. JUNI 1992

(...) Marien Schouten setzt das Kunsthallepublikum hinter Gitter. Die grösste Arbeit des Holländers schneidet mit einer Gitterwand aus Stahlrohren den grossen

Oberlichtsaal in zwei ungleiche Teile. Beide Seiten sind für Betrachterinnen und Betrachter zugänglich, wobei jeweils die auf der andern Seite stehenden zu einem lebenden Bild werden. Ohne Zweifel ist die an ein Gefängnis erinnernde massive Vergitterung ein Objekt, ein Raumob-

jekt. Dennoch handelt es sich auch um eine Art von Bild: Hinter den Stäben ist es gefangen. (...)

In den Raum greift auch der New Yorker Künstler Al Taylor, am überzeugendsten wohl dort, wo er die Vielschichtigkeit einer Zeichnung auf verschieden grosse, formenreich geschnittene Plexiglasflächen überträgt, die er als eine Art Weltmodell wie transparente Tischplatten übereinanderschichtet. Doch auch mit Schläuchen, Latten und Eisenstäben gestaltet Al Taylor fragile Gebilde.

Die Motive seiner Zeichnungen findet der Künstler buchstäblich auf der Strasse, fasziniert vom Gewebe der Rinnsale, welche die Hunde mit ihrem Markieren auf dem Asphalt hinterlassen. Dazu kommen andere Fliessspuren. Jedenfalls ist Al Taylor überzeugt, die Zeichnungen seien eigentlich schon da, es gelte nur, sie zu sehen und aufzunehmen. (...)

fz. (Fred Zaugg), Der Bund, Bern, 8. Mai 1992

Robert Grosvenor

4. JULI – 16. AUGUST 1992

(...) Faszinierend ist, wie genau die Objekte in die Kunsthalle passen, als wären sie speziell für diese Räume konzipiert worden. (...)

Grosvenor schafft aus alltäglichem, unspezifischem Material, indem er es ästhetisch nachbehandelt, sehr spezifische, unübliche Dinge, die einen Ort definieren, bestimmen, als Ort bezeichnen, und gleichzeitig im Dialog stehen mit dem Ort und dem Raum, der um sie herum ist. Dadurch stehen seine Skulpturen einerseits für sich da, als isolierte Objekte, andererseits kann man sie nur ganz erfassen, wenn man sie auf die sie umgebende Wirklichkeit bezieht. Dieses Spannungsfeld macht einen grossen Reiz der Skulp-

turen aus – ihr anderer Reiz ist, dass sie mit äusserster Raffinesse, Ästhetik und Liebe zum Detail geschaffen sind und deshalb auch schön anzuschauen sind.

pan. (Peter Aniker), Berner Tagwacht, 4. Juli 1992

18. Berner Kunstausstellung

28. AUGUST – 4. OKTOBER 1992

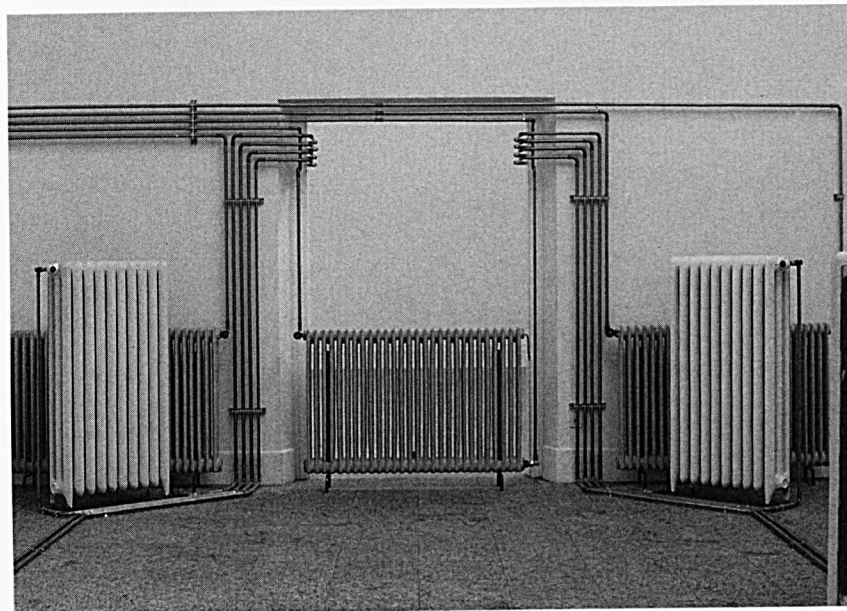
Il y a plusieurs manières d'investir l'espace. Trois jeunes artistes helvètes d'une sensibilité très actuelle en font la démonstration au Centre d'art contemporain de Berne, dans le cadre de la 18^e exposition d'art plastique de cette ville. (...)

JDF, Le Courrier, Genève, 19. September 1992

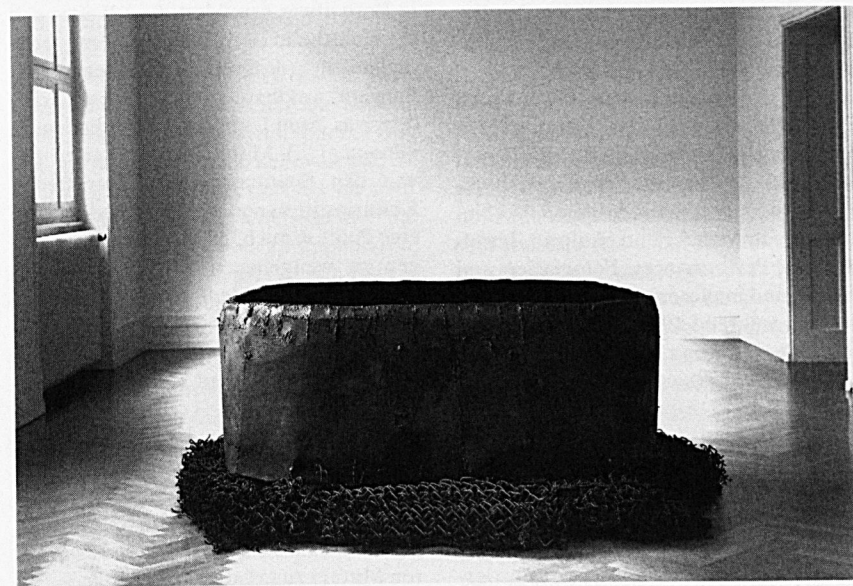
Michael Asher

16. OKTOBER – 29. NOVEMBER 1992

(...) Wer die Türe der Kunsthalle öffnet, sieht sich im Eingangsbereich mit einer Architektur von warmen Heizkörpern konfrontiert, deren Zu- und Ableitungen offensichtlich funktional montiert sind. Es genügt, einem der blanken Rohre zu folgen, um festzustellen, dass alle Radiatoren in den ansonsten leeren Sälen verbunden sind. Verlassene rohe Nischen gewähren einen archäologischen Einblick in die erste graue Bemalung des Hauses von 1918, während die Anordnung aller Heizkörper im Entrée massstäblich den Grundriss der sieben Ausstellungsräume wiederholt. Dass die handwerklich virtuose Führung der Rohre an manchen Wänden eine spektakuläre Zeichnung bildet, bietet ein ästhetisches Surplus zum künstlerischen Konzept. Die Idee Michael Ashers bleibt dabei so schlicht, wie ihre Implikationen vielschichtig sind: In Anlehnung an frühere Arbeiten mit Heizsystemen in



Ausstellung Michael Asher



Robert Grosvenor, Ohne Titel, 1981–83

Frankreich ist hier das Element der Infrastruktur eines Museums real an die Stelle des Kunstobjets gerückt; es besetzt dessen Vakanz. Der durch die Institution geforderte Diskurs über Werke wird kurzgeschlossen mit einem Diskurs über das Ausstellungsdispositiv.

Hans Rudolf Reust, *Parkett Nr.35, März 1993*

Weihnachtsausstellung 1992/93

12. DEZEMBER 1992 – 7. JANUAR 1993

(...) Die Ausstellung, die – wenigstens auf der Einladungskarte – nicht mehr Weihnachtsausstellung heisst, aber offenbar auch noch keinen andern Namen erhalten hat, ist von Kunsthalle direktor Ulrich Loock mit grossem Einfühlungsvermögen und entsprechendem Respekt vor den Werken gestaltet worden. Sie hat ein Gesicht, ein einladendes, zu Begegnung und Bekanntschaft verlockendes. Der Besuch wird zum Schauvergnügen, zum Erlebnis.

Möglich wurde diese neue Form durch eine klare Auswahl der Künstlerinnen und Künstler und durch die Beschränkung auf bestimmte Schaffensrichtungen. Dreidimensionale Arbeiten, Verbindungen von Malerei und Skulptur, Installationen, Performances, Fotografien und Videos sind in diesem Jahr berücksichtigt worden, während 1993 Zeichnungen und Gemälde zum Zuge kommen sollen.

fz. (Fred Zaugg), Der Bund, Bern, 11. Dezember 1992

Fons Haagmans

23. JANUAR – 7. MÄRZ 1993

(...) Fons Haagmans' deutscher Künstlerkollege Ludger Gerdes charakterisiert

diese Malerei in seinem Katalogbeitrag einmal sehr treffend als «bestimmt unbestimmt». Das heisst, die angesprochene Unsicherheit oder Zwiespältigkeit rührt von einer latenten Unentschiedenheit, die sich in diesen Bildern unter anderem als eine Art von immerwährender Aufforderung zum Widerspruch manifestiert. (...) Kurzum, die moderne Behauptung der malerischen Autonomie steht hier im bewussten Widerstreit zur Referentialität der letztlich gegenständlichen Bildmotive. Ich denke, es balgen sich hier auf höchst erfrischende Weise die ästhetischen und die inhaltlichen Dimensionen des Bildes. (...)

Max Wechsler, Basler Zeitung, 9. Februar 1993

Das Sparbudget der Stadt Bern

Der Gemeinderat der Stadt Bern hat die Sparvorgaben für die vier Kulturinstitute in Bern etwas gemildert. (...) Weiter soll die Kunsthalle Bern, welche die moderne und avantgardistische Kunst pflegt, keine Subventionskürzung um 50 Prozent erleiden, was ihren Untergang hätte bedeuten können. (...) Mitte Februar hatten die von den Sparmassnahmen betroffenen Kulturinstitutionen bei der Stadtkanzlei eine Petition mit 63552 Unterschriften gegen zu weitgehende Kürzungen eingereicht. Stadtpräsident Klaus Baumgartner bezeichnete das Ergebnis als «eindrücklich»; es entsprach fast der halben Stadtbevölkerung und stellte einen Rekord dar. (...)

sda, 11. März 1993

(...) Die Menschen von Pisa wissen, was sie ihrem Schiefen Turm schuldig sind, und bemühen sich, ihn mit allen verfügbaren Mitteln zu erhalten. Als herausragendes Merkmal besitzt jede grössere Stadt



Ausstellung Fons Haagmans

in Europa ein Münster oder eine Kathedrale, nicht aber die Einmaligkeit des Schiefen Turms.

Umgekehrt verhält es sich mit unserer Kunsthalle. Äusserlich eher unauffällig, wurde sie anlässlich ihrer Einweihung von der welschen Presse liebevoll und etwas herablassend eingestuft als «le petit cube germanique du Kirchenfeld». Sie wurde nicht gebaut, um zu imponieren, sondern um zu dienen als Ort von Begegnungen, als Ort von Ausstellungen mit Werken, die sich bildlich mit wahrzunehmenden geistigen Strömungen der jeweiligen Gegenwart auseinandersetzen. (...) Im Verhältnis zur Grösse von Bern wäre ein Verlust dieses Hauses durch Schliessung so negativ, so schlimm wie das Abschaffen des Filmfestivals von Venedig und die Streichung der dortigen Biennale. (...)

Roland Werro, Der Bund, Bern, 26. September 1992

19. Berner Kunstaussstellung

20. MÄRZ – 25. APRIL 1993

(...) Den Altersunterschieden, den Techniken und den so verschiedenen Persönlichkeiten zum Trotz ist ein Ausstellungskonzert geradezu harmonischen Zusammenklangs entstanden. Für alle drei Ausstellenden spielt die Dreidimensionalität eine wichtige Rolle, bei Dorothee Sauter ist sie allein ausschlaggebend, bei Leopold Schropp verbindet sie sich mit der Malerei, und bei Serge Brignoni sind Skulptur und Gemälde gleichwertige Schaffensbereiche. Wesentlicher als diese äussere Beziehung ist indessen eine innere Verbindung im Geistigen, oder müsste man sogar sagen im Seelischen, womit auch das Unterbewusste und das Archetypische, die tiefen Schichten einbezogen wären. (...)

Fred Zaugg, Der Bund, Bern, 19. März 1993

Frédéric Bruly Bouabré

7. MAI – 20. JUNI 1993

Die Kunsthalle Bern betritt Neuland. Frédéric Bruly Bouabré, siebzjähriger Prophet und Künstler aus der Côte d'Ivoire, zeigt auf Hunderten von Bildern seinen faszinierenden Kosmos: die Welt als grosses Schrift-Bild.

Er hat für die Sprache seines Volkes an der westafrikanischen Elfenbeinküste ein eigenes Schriftsystem entwickelt. Er entziffert die Sprache der Hautritzungen und liest aus den Wolken die Stimme der Ahnen. Frédéric Bruly Bouabré, dessen Werk in der Kunsthalle vorgestellt wird, ist mehr als ein Künstler im europäischen Sinn: Er ist ein Schriftgelehrter mit universellem, ja prophetischem Anspruch. Was er gesammelt, entziffert und gelesen hat, zeichnet er in kleinformatigen Zeichnungen auf oder entwickelt es in handgeschriebenen Abhandlungen zu einem System, das Tradition, Lebenslehre, Legenden und Philosophie in einem umfasst.

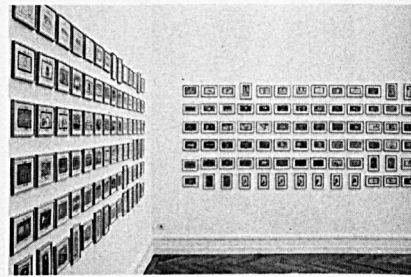
In einem seiner Bücher notiert Bouabré die Devise: «Auf der Bühne des menschlichen Lebens eine spezifisch «afrikanische Schrift» finden. Das ist mein Wunsch.» Die selbstgeschaffene Bibliothek des alten Mannes bewahrt Traditionen durch individuelle Interpretation vor dem Vergessen: sie ist ein Beweis dafür, dass Afrika kein kultur- und schriftloser Kontinent ist. (...)

Konrad Tobler, *Berner Zeitung*, 7. Mai 1993

(...) Mit dieser Haltung sollten wir die Ausstellung in Bern besuchen: nicht mit Schemata wie primitiv oder naiv, dadaistisch oder wild, sondern als Staunende und Lernende vor neuen Schriften... (...) Unsere Schrift wird erweitert. Hier beginnt der Dialog oder die «Alphabete-

sierung». Die Angst vor dem Synkretismus oder Amalgam verfliegt, die Synthese ist nicht notwendig, sondern die Freiheit mit der Vielfalt der Sprachen und auch Schriften.

Al Imfeld, *Wochenzeitung*, Zürich, 30. April 1993



Ausstellung Bruly Bouabré

Candida Höfer, Shirley Wiitasalo

3. JULI – 15. AUGUST 1993

(...) Eher scheint es [bei Candida Höfer] um das Kollektive der Durchgangsstationen zu gehen, in denen jeder Mensch zwar drinnen ist, mitunter gepflegt und gespeist wird, und dennoch ausgestellt und der Öffentlichkeit anheimgegeben. Wie die Tiere im Zoo. Doch im Gegensatz zu den Zoofotos sind die Interieurs entvölkert. Zu sehen sind lediglich die vielen, vielen Bänke, Tische, Stühle, Sessel, Betten, Ruheliegen – eigentliche «Behälter» der Menschen: die ausgestellten Kunstobjekte und Museumsgüter. Höfers «camera eye» expliziert, wie gereiht, geordnet und symmetrisiert die Einrichtungen unseres täglichen Lebens sind. Aber gleichzeitig fällt in jedem Bild irgendetwas auf, das dieses starre Schema sprengt, ein ausgedrehter Sessel etwa. (...) All die Zufälligkeiten zeugen vom

Menschen und erzeugen gleichzeitig eine neue Form der Wahrnehmung, die sich den marginalen Details zu öffnen vermag.

(...) Eindeutig ist nichts bei Wiitasalo; und dies ist das Beunruhigende in ihren Bildern, die eigentlich nur Alltägliches und Bestbekanntes reproduzieren. Im Gegensatz zu diesen völlig flächigen, jede aufscheinende Räumlichkeit zerstörenden Darstellungen wird in anderen Bildern mit dreidimensionalen Raumperspektiven und Spiegeffekten gespielt. Labyrinthisch entziehen sich diese möglichen Bildräume jeder nachprüfaren Bildwirklichkeit. Darüber hinaus betonen die grellen Farben und der unpersönliche, nichtmalerische Pinselstrich die betörende Beklemmung dieser Orte. (...)

Yvonne Volkart, *Wochenzeitung*, Zürich, 9. Juli 1993

Der Ort des Werkes

Wenn man mit Platon die Existenz von Orten für das Sein und den Unterschied mit ihren jeweils eigenen Qualitäten und Leistungsmöglichkeiten denkt, die sie dazu bestimmen, Seiendes aufzunehmen, so wird man auch zu dem Schluss kommen, dass manche von ihnen dazu berufen sind, Werke aufzunehmen und zu begründen. Das heisst gearbeitete, miteinander zusammenhängende Elemente, die nicht unbedingt homogen sind, jedoch am Ort, im Denken des Seins des Ortes homogen würden. Nicht nirgendwo, in einem hypothetischen Reich, in dem immer alles möglich wäre und das von

den Zwängen des Seins frei und der larvenhaften Ununterschiedenheit unterworfen wäre, sondern dort, wo Sein und Werden primäre Notwendigkeiten sind. Dort, wo es nichts gibt, was sich auf rein formale Erklärungen beschränkt, dort, wo nichts ohne Werden existiert. Das physische (und nicht phänomenologische) Objekt, wie wir es beschrieben haben, bedarf nicht nur keines Ortes, sondern ist ihm völlig fremd, da es sich von seinem Wesen her an alle möglichen Umstände anpasst.

Dieser offene Ort, der ins Sein bringt, was nicht war, erzeugt den Unterschied. Es wäre verkehrt, den künftigen Unterschied im Vorhinein bestimmen zu wollen und ihm Regeln und einen Rahmen zuzudecken, ausserhalb derer er sich nicht entfalten könnte. Den Ort überdeterminieren, ihn in den Rahmen der Kunst einspannen, ihn a priori als zur Kunst gehörig bestimmen, hiesse von neuem den Raum mit dem Ort verwechseln und die Relevanz seiner Abstraktheit preisgeben, durch die er selbst abseits der Metaphysik irreduzibel wird. Die Emanzipation des Werks ist eine historische Errungenschaft, die sich mit der Irreduzibilität des Ortes überschneidet. Die Behauptung der Autonomie um jeden Preis wird überflüssig: Nichts kann dem Werk den Ort streitig machen, in dem es gründet. Dieser Ort steht in keiner Weise mit irgendeinem der möglichen Orte in Konkurrenz, die andere Arten von Seiendem aufnehmen. Der Autonomie obliegen die Umstände, dem Ort obliegt die wesentliche Bedingung des Seins.

Alain Cuffe, *Der Ort des Werkes*, Kunsthalle Bern, 1992

Ausstellungs- verzeichnis

1969–1993

1969



435 Freunde – Friends – d'Fründe
Karl Gerstner, Diter Rot, Daniel Spoerri,
André Thomkins und ihre Freunde und
Freundesfreunde
3.5.–1.6.1969

Katalog: Hrsg. Hansjörg Mayer, Texte von
K. Ruhrberg, H. Szeemann, S. Stauffer, den
beteiligten Künstlern; 200 S., 17×23 cm,
zahlreiche s/w Abb.; Bern, Düsseldorf
Begleitheft: 16 S., 17×22,5 cm
1375 Besucherinnen und Besucher

436 22 Junge Schweizer Jakob Bill, Samuel
Buri, Gianfredo Comesi, Andreas Christen,
Herbert Distel, Kurt Fahrner, Pierre
Haubensak, Alfred Hofkunst, Rolf Iseli,
Bernhard Lüthi, Christian Megert, Willi
Müller-Brittman, Peter Stämpfli, Paul Talman,
Janos Urban, Walter Voegeli, Rolf Weber,
Willy Weber, Roland Werro
7.6.–6.7.1969
Katalog: Text von Jean-Christophe Ammann;
14 S., 34×50 cm, 31 s/w Abb.
2460 Besucherinnen und Besucher

437 Sammlung Karl Ströher, Teil I
12.7.–17.8.1969
Katalog: «Sammlung 1968. Karl Ströher».
Texte von Hans Strelow, Jürgen Wissmann;
218 S., 20,5×28 cm, 60 s/w Abb., 26 Farbabb.;
Gestaltung von Thordis Möller; Berlin,
Düsseldorf, Bern
Begleitheft: Text von Zdenek Felix; 8 S.,
19,5×27 cm
1982 Besucherinnen und Besucher

438 Sammlung Karl Ströher, Teil II
23.8.–28.9.1969
Katalog: «Sammlung 1968. Karl Ströher».
Texte von Hans Strelow, Jürgen Wissmann;
218 S., 20,5×28 cm, 60 s/w Abb., 26 Farbabb.;
Gestaltung von Thordis Möller; Berlin,
Düsseldorf, Bern
Begleitheft: Text von Zdenek Felix; 8 S.,
19,5×27 cm
1541 Besucherinnen und Besucher

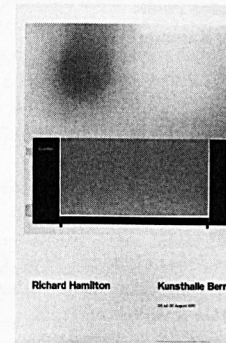
439 Maurits Cornelis Escher, Ricco Wassmer
3.10.–2.11.1969
Katalog: «Ricco & Escher». Texte von
M. C. Escher, Zdenek Felix; 32 S., 19×24,5 cm,
12 s/w Abb.; Gestaltung von Adolf Flückiger
1785 Besucherinnen und Besucher

440 Pläne und Projekte als Kunst
8.11.–7.12.1969
Katalog: «Pläne und Projekte als Kunst.
Plans and projects as art». Idee von Harald
Szeemann, Texte von Peter F. Althaus,
Zdenek Felix; 4 S., 34×50 cm, 1 s/w Abb.
1030 Besucherinnen und Besucher

441 Weihnachtsausstellung 1969/1970
13.12.1969–25.1.1970
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer
Maler und Bildhauer». 38 S., 18,5×24 cm,
13 s/w Abb.; Bern, Basel
2984 Besucherinnen und Besucher

130

1970



**442 Weihnachtsausstellung der Basler
Künstler**
31.1.–22.2.1970
Katalog: 16 S., 21×24 cm; Basel, Bern
1135 Besucherinnen und Besucher

443 Fritz Pauli 1891–1968
28.2.–30.3.1970
Katalog: «Fritz Pauli 1891–1968. Bilder und
Graphiken». Texte von Zdenek Felix, Hans
Krattinger; 30 S., 19×24 cm, 13 s/w Abb.;
Gestaltung von Adolf Flückiger
2080 Besucherinnen und Besucher

444 Kompass West Coast USA Larry Bell,
Billy Al Bengston, Bruce Conner, Richard
Diebenkorn, Robert Irwin, Graig Kauffman,
Edward Kienholz, Frank Lobdell, John Mason,
John McCracken, Bruce Nauman, Kenneth
Price, Edward Ruscha, Hassel Smith, Clyfford
Still, Wayne Thiebaud, Peter Voulkos, Doug
Wheeler, William T. Wiley
8.4.–18.5.1970
Katalog: Texte von Zdenek Felix, Jean Leering,
Eugen Thiemann, dt./engl.; 50 S., 24×27 cm,
74 s/w Abb., 4 Farbabb.; Gestaltung von Jan
van Toorn; Dortmund, Bern
2037 Besucherinnen und Besucher

445 Leonardo Bezzola, Kurt Blum.
Au milieu des artistes Lucien Clergue.
Photographien 1954–1969
27.5.–21.6.1970

1970

Katalog: «Au milieu des artistes. Leonardo
Bezzola, Kurt Blum». Texte von Eberhard
W. Kornfeld, Harald Szeemann; 22 S.,
20×20 cm, 85 s/w Abb.; Gestaltung von
Leonardo Bezzola, Kurt Blum
Katalog: «Lucien Clergue. Photographien
1954–1969». Text von Erika Billeter; 30 S.,
20×20 cm, 19 s/w Abb.; Bern, Düsseldorf
1712 Besucherinnen und Besucher

446 Experiment F + F, 1965–1970
Arbeiten der Ausbildungsklasse für formales
und farbiges Gestalten der Kunstgewerbe-
schule Zürich
27.6.–19.7.1970
Katalog: Hrsg. Hans-Rudolf Lutz, Hansjörg
Matthäus, Serge Stauffer; zahlreiche Texte,
Chronologie; 160 S., 15×21 cm, zahlreiche
s/w Abb.; Gestaltung von Hans-Rudolf Lutz,
Hansjörg Matthäus, Serge Stauffer
Begleitheft: Texte von Hans-Rudolf Lutz,
Serge Stauffer; 8 S., 14,5×21 cm
Faltblatt: zahlreiche Texte
1960 Besucherinnen und Besucher

447 Richard Hamilton
25.7.–30.8.1970
Katalog: Texte von Zdenek Felix, Richard
Morphet, Norman Reid, dt./engl.; 100 S.,
21×21 cm, 169 s/w Abb., 8 Farbabb.;
Gestaltung von Tate Gallery, London; London,
Eindhoven, Bern
2639 Besucherinnen und Besucher

448 Richard Paul Lohse
5.9.–11.10.1970
Katalog: Texte von Zdenek Felix, Reiner
Kallhardt, Richard Paul Lohse; 70 S.,
21×21 cm, 39 s/w Abb., 7 Farbabb.
2220 Besucherinnen und Besucher

449 Gustave Piguet. Skulpturen 1928–1969
17.10.–22.11.1970
Katalog: Text von Peter Aebi; 40 S., 19×24 cm,
25 s/w Abb.
1589 Besucherinnen und Besucher

131

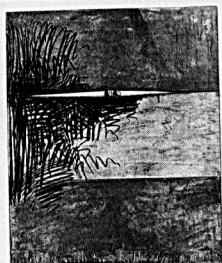
449a **Barnett Newman. Das lithographische Werk**

17. 10.–22. 11. 1970 (Kammerkunsthalle)
Katalog: Texte von Carlo Huber, Barnett Newman; 8 S., 21×29,5 cm, 1 s/w Abb.

450 **Weihnachtsausstellung 1970/1971**

5. 12. 1970–3. 1. 1971
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Rudolf Mumprecht; 16 S., 21×21 cm, 10 s/w Abb.; Gestaltung von Rudolf Mumprecht
 2691 Besucherinnen und Besucher

1971



DIE GRAPHIK
JASPER JOHNS
 KUNSTHALLE BERN
 17 APRIL - 29 MAI

451 **Bridget Riley**

16. 1.–21. 2. 1971
Katalog: Texte von Carlo Huber, Bridget Riley, Bryan Robertson; 106 S., 20×19 cm, 48 s/w Abb., 5 Farbabb.; Gestaltung von Bernd Carow; Hannover, Bern, Düsseldorf, Torino, London
 2945 Besucherinnen und Besucher

452 **Berner Künstlerinnen der GSMB+K**

27. 2.–4. 4. 1971
Katalog: «Berner Künstlerinnen der GSMB+K (Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen)». Text von Carlo Huber; 50 S., 21×21 cm, 40 s/w Abb.
 2282 Besucherinnen und Besucher

452a **Niki de Saint-Phalle**

27. 2.–4. 4. 1971 (Kammerkunsthalle)

453 **H. R. Imhof**

5. 4.–7. 4. 1971 (Kammerkunsthalle)
 123 Besucherinnen und Besucher

454 **Jasper Johns**

17. 4.–29. 5. 1971
Katalog: «Jasper Johns Graphik». Hrsg. Carlo Huber, Texte von John Cage, Carlo Huber, Jasper Johns, Alan R. Solomon; 112 S., 22×26,5 cm, 108 s/w Abb., 14 Farbabb.; Gestaltung von Robert Hiltbrand; Verlag Kornfeld und Klipstein, Bern
Begleitheft: Text von Carlo Huber; 8 S., 20,5×25 cm
 2340 Besucherinnen und Besucher

454a **Ateliers in New York, 1964**

17. 4.–29. 5. 1971 (Kammerkunsthalle)
Katalog: «Künstler in New York, 1964. Hommage an Alan Solomon. Fotos von Ugo Mulas». Text von Carlo Huber; 6 S., 21×29,5 cm, 1 s/w Abb.

455 **Jim Dine**

16. 6.–21. 7. 1971
Katalog: «Jim Dine. Gemälde, Aquarelle, Objekte, Graphik». Texte von Jim Dine, Christopher Finch, Carlo Huber; 100 S., 19×25 cm, 41 s/w Abb., 3 Farbabb.; Gestaltung von Wim de Valk gvn; Rotterdam, Bern
 1733 Besucherinnen und Besucher

456 **Yves Klein**

4. 8.–29. 8. 1971
Katalog: Texte von Pascal Claude, Yves Klein, André Verdet, Paul Wember; 130 S., 20×19 cm, 64 s/w Abb., 17 Farbabb.; Gestaltung von Bernd Crow, Manfred de la Motte; Hannover, Bern
 2002 Besucherinnen und Besucher

456a **Eva Aeppli**

4. 8.–29. 8. 1971 (Kammerkunsthalle)

457 **Johannes Itten**

4. 9.–10. 10. 1971
Katalog: Texte von Carlo Huber, Johannes Itten, Eberhard Roters; 68 S., 21×21 cm, 29 s/w Abb., 19 Farbabb.
 3931 Besucherinnen und Besucher

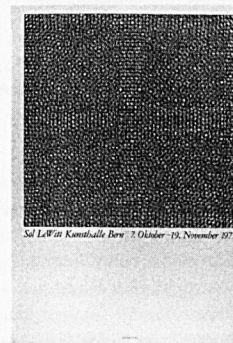
458 **Horst Antes**

16. 10.–21. 11. 1971
Katalog: «Horst Antes. Bilder 1965–1971». Text von Klaus Gallwitz, dt./franz./engl.; 120 S., 24×32 cm, 109 Farbabb.; Baden-Baden, Bern, Bremen, Frankfurt
Begleitheft: «Bilder und Skulpturen 1965–1971». Text von Carlo Huber, Rezensionen zur Ausstellung in Baden-Baden; 24 S., 23,5×31,5 cm
 1797 Besucherinnen und Besucher

459 **Weihnachtsausstellung 1971/1972**

4. 12. 1971–12. 1. 1972
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». 18 S., 21×21 cm, 10 s/w Abb.
 3458 Besucherinnen und Besucher

1972

460 **Kubische Konstruktionen (Cubics)**

Rolf Rappaz. Permutationen
 23. 1.–5. 3. 1972
Katalog: «Kubische Konstruktionen (Cubics)». 2 S., 35×35 cm, 64 s/w Abb.
Katalog: «Rolf Rappaz. Permutationen».

Text von Carlo Huber; 34 S., 21×21 cm, 14 s/w Abb., 15 Farbabb.
 2143 Besucherinnen und Besucher

461 **Rudolf Mumprecht, Oscar Wiggli**

18. 3.–23. 4. 1972
Katalog: «Rudolf Mumprecht. Werkkatalog 2». Texte von Adrian Frutiger, Carlo Huber, Gertrud Wilker; 58 S., 21×21 cm, zahlreiche s/w Abb.
Katalog: «Oscar Wiggli. Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen». Text von Carlo Huber; 50 S., 21×21 cm, 120 s/w Abb.
 1826 Besucherinnen und Besucher

462 **Arakawa. Mechanismus der Bedeutung**

6. 5.–18. 6. 1972
Katalog: «Mechanismus der Bedeutung. Werk im Entstehen: 1963–1971. Arakawa in Zusammenarbeit mit Madeline Gins». Text von Lawrence Alloway, Arakawa; 128 S., 68 s/w Abb., 13 Farbabb.; Bern, Verlag Bruckmann, München
Begleitheft: «Der Mechanismus der Bedeutung. Ein Bilderzyklus im Entstehen von Arakawa in Zusammenarbeit mit Madeline Gins». Text von Carlo Huber, 10 S., 21×21 cm
 1425 Besucherinnen und Besucher

462a **John Cage**

6. 5.–18. 6. 1972 (Kammerkunsthalle)
Katalog: «John Cage. Partituren, Geschichten, Plexigramme, Siebdrucke». Text von Carlo Huber; 4 S., 21×29,5 cm

463 **Albert Lindi**

24. 6.–30. 7. 1972
Katalog: Texte von Carlo Huber, Albert Lindegger (Lindi), Josef Mäder; 50 S., 21×21 cm, zahlreiche s/w Abb.

464 **Fritz Glarner**

12. 8.–24. 9. 1972
Katalog: Texte von Max Bill, Fritz Glarner, Carlo Huber; 60 S., 21×21 cm, 16 s/w Abb., 5 Farbabb.
 2297 Besucherinnen und Besucher

465 **Sol LeWitt. Arcs, circles & grids**
7.10.–19.11.1972
Katalog: «Sol LeWitt. Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations». 208 S., 21×21 cm, 195 s/w Abb.; Bern, New York
Begleitheft: Texte von Sol LeWitt; 24 S., 21×21 cm
1514 Besucherinnen und Besucher

466 **Weihnachtsausstellung 1972/1973**
2.12.1972–10.1.1973
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Werner Schmutz; 20 S., 21×21 cm, 12 s/w Abb.
3889 Besucherinnen und Besucher

468 **4 Schweizer: Alphonso Hüppi, Werner Otto Leuenberger, Thomas Peter, Roland Werro**
10.3.–15.4.1973
Katalog: Texte von Peter Böhm, Carlo Huber; 3 Broschüren und ein Falblatt im Umschlag. 58 S., 21×21 cm, 55 s/w Abb., 6 Farbabb.
1424 Besucherinnen und Besucher

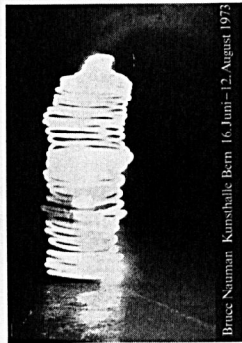
469 **Cy Twombly. Bilder 1953–1972**
28.4.–3.6.1973
Katalog: Texte von Carlo Huber, Michael Petzet; 70 S., 24×20 cm, 30 s/w Abb.; Bern, München
1015 Besucherinnen und Besucher

469a **Leonardo Bezzola. Felsendom – Kaaba**
28.4.–3.6.1973 (Kammerkunsthalle)
Katalog: «Leonardo Bezzola. Felsendom – Kaaba. Islamische Volksmalerei in der Altstadt von Jerusalem». Text von Leonardo Bezzola; 16 S., 14,5×16 cm, 1 s/w Abb.; Bern, Solothurn, Aarau

470 **Bruce Nauman**
16.6.–12.8.1973
Katalog: «Bruce Nauman. Werke von 1962–1972». Texte von Jane Livingston, Marcia Tucker; 170 S., 20×24 cm, 123 s/w Abb., 8 Farbabb.; Los Angeles, New York, Bern, Düsseldorf, Eindhoven, Houston, San Francisco
1892 Besucherinnen und Besucher

471 **Tell 73: Herbert Distel, Franz Eggenschwiler, Helmut Federle, Meret Oppenheim, Markus Raetz u. a.**
25.8.–7.10.1973
Katalog: Texte von Peter Killer, Interviews mit zahlreichen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern, dt./franz./ital.; 144 S., 19×26 cm, zahlreiche s/w Abb.; Gestaltung von Urs Dickerhof
Begleitheft: Rezensionen zur Ausstellung; 14 S., 18,5×25,5 cm
4800 Besucherinnen und Besucher

1973



Bruce Nauman, Kunsthalle Bern, 16. Juni – 12. August 1973

467 **7 aus London: Alan Charlton, Rose Finn-Kelcey, Noel Forster, Tess Jaray, John Latham, Bob Law, Tom Phillips**
20.1.–25.2.1973
Katalog: Texte von Carlo Huber, Robert Kudielka, Richard Morphet, den Künstlerinnen und Künstlern; 6 Broschüren und ein Falblatt im Umschlag. 96 S., 21×21 cm, 38 s/w Abb.
1435 Besucherinnen und Besucher

472 **Alfred Jensen**
20.10.–2.12.1973
Katalog: Texte von Alfred Jensen, Allan Kaprow, Wieland Schmied, dt./engl.; 84 S., 21×21 cm, 57 s/w Abb., 8 Farbabb.; Hannover, Humlebaek, Baden-Baden, Düsseldorf, Bern
1730 Besucherinnen und Besucher

473 **Weihnachtsausstellung 1973/1974**
9.12.1973–10.1.1974
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». 34 S., 21×20,5 cm, 11 s/w Abb.
3382 Besucherinnen und Besucher

1974



474 **Noten** (in Zusammenarbeit mit der Konzertgesellschaft «Neue Horizonte Bern»)
19.1.–24.2.1974
Katalog: «Noten. Musikalische Schriftbilder und ihre Ausführung. Partituren, Konzerte, Tonbänder, Besucherkompositionen». Texte von Thomas Adank, Carlo Huber, Kjell Keller, Roland Moser; 76 S., 21×21 cm, zahlreiche s/w Abb.
1773 Besucherinnen und Besucher

475 **4 aus Italien: Carlo Alfano, Bruno di Bello, Pier Paolo Calzolari, Giulio Paolini**
9.3.–21.4.1974

Katalog: Texte von Carlo Huber; 1 Broschüre und 3 Falblätter im Umschlag. 21×21 cm, 31 s/w Abb.
1118 Besucherinnen und Besucher

476 **Max von Mühlönen. Retrospektive des malerischen Werkes 1903–1971**
3.5.–9.6.1974
Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Carlo Huber, Jacob Steiner; 68 S., 22×27 cm, 25 s/w Abb., 6 Farbabb.
2252 Besucherinnen und Besucher

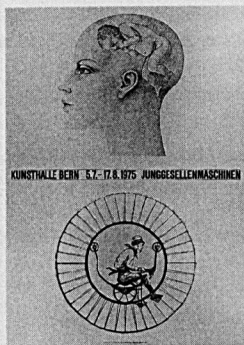
477 **Hans Scharoun 1893–1972**
28.6.–18.8.1974
Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Peter Pfankuch; 18 S., 15×21 cm, 10 s/w Abb.
2204 Besucherinnen und Besucher

478 **On Kawara. 1973 – Produktion eines Jahres**
31.8.–6.10.1974
Katalog: «On Kawara. 1973 – Produktion eines Jahres. One Year's Production». Texte von René Denizot, Johannes Gachnang, dt./franz./engl.; 130 S., 21×27 cm, zahlreiche s/w Abb., 2 Farbabb.
830 Besucherinnen und Besucher

479 **Phillip King. Skulpturen 1969–1974**
19.10.–24.11.1974
Katalog: Texte von Phillip King, R. Oxenaar, David Thompson; 63 S., 20×29 cm, 105 s/w Abb., 3 Farbabb.
Begleitheft: Texte von Johannes Gachnang, R. Oxenaar; 20 S., 14,5×21 cm, 7 s/w Abb.; Gestaltung von Rolf Schmidt
1043 Besucherinnen und Besucher

480 **Weihnachtsausstellung 1974/1975**
7.12.1974–5.1.1975
Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». 18 S., 20,5×26,5 cm, 1 s/w Abb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, Marianne Schmidt-Miescher
3447 Besucherinnen und Besucher

1975

**481 1. Berner Kunstausstellung**

Serge Brignoni, Arnold Brügger, Tonio Ciolina, Marguerite Frey-Surbek, Ferdinand Hodler, Alexander Mülligg, Fred Stauffer, Ruth Stauffer, Victor Surbek, Otto Tschumi
11.1.–2.2.1975

Katalog: Text von Johannes Gachnang; 38 S., 21×27 cm, 47 s/w Abb.

3017 Besucherinnen und Besucher

482 A. R. Penck

22.2.–6.4.1975

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Dieter Koepplin, Ralf Winkler (A. R. Penck), dt./engl.; 138 S., 21×27 cm, 60 s/w Abb., 1 Farbabb.

1794 Besucherinnen und Besucher

483 Carl Andre. Sculpture 1958–1974

24.4.–8.6.1975

Katalog: Hrsg. Johannes Gachnang, Angela Westwater. Texte von Johannes Gachnang, Angela Westwater, dt./engl.; 99 S., 21×27 cm, 82 s/w Abb.

Begleitheft: Text von Heinz Nigg; 8 S., 20×26,5 cm, 11 s/w Abb.

1261 Besucherinnen und Besucher

484 Jungesellenmaschinen. Ausstellung von Harald Szeemann. Museum der Obsessionen 3. Les machines célibataires. Exposition de Harald Szeemann. Musée des obsessions 3
4.7.–17.8.1975

Katalog: Texte von Marc Le Bot, Bazon Brock, Michel Carrouges, Michel de Certeau, Jean Clair, Peter Gorsen, Gilbert Lascault, Jean-François Lyotard, Günter Metken, Alain Montesse, René Radrizzani, Arturo Schwarz, Michel Serres, Harald Szeemann, dt./franz.; 224 S., 17,5×28 cm, 225 s/w Abb.; Gestaltung von Jean Clair, Harald Szeemann; Bern, Venedig, Brüssel, Düsseldorf, Paris, Malmö, Amsterdam, Wien

Begleitheft: Text von Harald Szeemann; 20 S., 20×26 cm, 11 s/w Abb.

4927 Besucherinnen und Besucher

485 Antonius Höckelmann

6.9.–19.10.1975

Katalog: «Antonius Höckelmann. Zeichnungen und Plastiken». Texte von Johannes Gachnang, Theo Kneubühler, A. R. Penck; 40 S., 21×27 cm, 36 s/w Abb.

1001 Besucherinnen und Besucher

486 2. Berner Kunstausstellung.

Grossformate: Ueli Berger, Heinz Brand, Mark Bürgi, Luigi Crippa, Herbert Distel, Franz Fedier, Roland Gfeller-Corthésy, Mariann Grunder, Alfred Hofkunst, Peter Hülliger, Walter Kretz, Lis Kocher, Werner Otto Leuenberger, Bernhard Luginbühl, Rudolf Mattes, Christian Megert, Rudolf Mumprecht, René Ramp, Max-André Schärli, Leopold Schropp, Paul Talman, Jürg Tschannen, Walter Vögeli, Willy Weber, Jakob Weder, Roland Werro, Bruno Wurster, Marcel Wyss, Teruko Yokoi
31.10.–21.11.1975

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern; 120 S., 21×29,5 cm, zahlreiche s/w Abb.; Gestaltung von Marcel Wyss

1316 Besucherinnen und Besucher

487 Weihnachtsausstellung 1975/1976

12.12.1975–7.1.1976

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». 18 S., 21×27 cm,

8 s/w Abb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, Marianne Schmidt-Miescher
2752 Besucherinnen und Besucher

1976

**488 Georg Baselitz**

24.1.–7.3.1976

Katalog: «Georg Baselitz. Malerei, Handzeichnungen, Druckgraphik». Text von Theo Kneubühler; 92 S., 21×27 cm, 82 s/w Abb., 1 Farbabb.

1491 Besucherinnen und Besucher

489 Donald Judd. Skulpturen

14.4.–30.5.1976

Katalog: Text von Johannes Gachnang, Aufsätze von Donald Judd zu Malewitsch, Newman, Pollock, dt./engl.; 30 S., 21×27 cm, 31 s/w Abb.

Begleitheft: Texte von Donald Judd, Gianfranco Verna; 10 S., 20×26,5 cm, 10 s/w Abb.

981 Besucherinnen und Besucher

490 Francis Gruber. 1912–1948

18.6.–31.7.1976

Katalog: Texte von Louis Aragon, Johannes Gachnang, Jacques Lassaigue, Tristan Tzara, dt./franz.; 80 S., 21×27 cm, 65 s/w Abb., 5 Farbabb.

1250 Besucherinnen und Besucher

491 Gottfried Keller

21.8.–3.10.1976

Katalog: «Der Bildhauer Gottfried Keller und einige seiner Schüler». Texte von Johannes Gachnang, Manuel Gasser; 40 S., 21×27 cm, 64 s/w Abb.

2236 Besucherinnen und Besucher

492 Günter Brus

24.10.–28.11.1976

Katalog: «Günter Brus. Zeichnungen und Schriften». Texte von Johannes Gachnang, Arnulf Meifert; 38 S., 21×27 cm, 14 s/w Abb., 7 Farbabb.

1276 Besucherinnen und Besucher

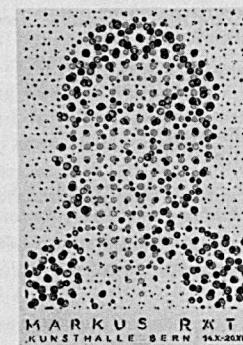
493 Weihnachtsausstellung 1976/1977

18.12.1976–16.1.1977

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Lukas F. Burckhardt; 16 S., 21×27 cm

2583 Besucherinnen und Besucher

1977

**494 3. Berner Kunstausstellung. Textil, Glas,**

Holz, Ton, Stein, Metall Sylvia Aellen, Ueli Berger, Verena Brunner, Brigitte Eckstein, Franz Eggenchwiler, Paul Freiburghaus, Heinz Gerber, Elsi Giauque, Fritz Bruno Gottardi, Lilly Keller, Elisabeth Langsch, Margrit Linck-Daepf, Jean Mauboulès, Christian Megert, Youri Messen-Jaschin, Meret Oppenheim, Erica Pedretti, Markus

Raetz, Elsbeth Röthlisberger-Moser, Irène Schubiger, Jean-Frédéric Schnyder, Beatrix Sitter-Liver, Manuela Stähli-Legnazzi, Paul Talman, Konrad Vetter, Roland Werro, Othmar Zschaler
29.1.–20.2.1977
Katalog: *Texte von Johannes Gachnang, Heinz Gerber, Beatrix Sitter-Liver*; 108 S., 21×29,5 cm, 67 s/w Abb.
2318 Besucherinnen und Besucher

495 **Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung des Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven**
4.3.–11.4.1977
Katalog: *Texte von Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, J.J. van der Lee*; 32 S., 21×27 cm, 39 s/w Abb.; Bern, Eindhoven
3220 Besucherinnen und Besucher

496 **Arnulf Rainer**
30.4.–5.6.1977
Katalog: *«Arnulf Rainer. Der grosse Bogen». Texte von Franz Dahlem, Johannes Gachnang, Wolfgang Hartmann, Armin Zweite*; 98 S., 21×27 cm, 155 s/w Abb., 7 Farbabb.; Bern, München
1087 Besucherinnen und Besucher

497 **Stanley Brouwn**
17.6.–10.7.1977
Katalog: *Texte von Stanley Brouwn*; 16 S., 21×27 cm; Gestaltung von Stanley Brouwn, Walter Nikkels
542 Besucherinnen und Besucher

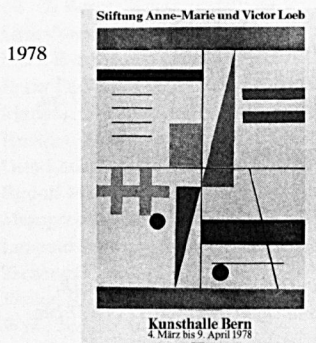
498 **Richard Long**
15.7.–7.8.1977
Katalog: *«Richard Long. Cornwall. England 1977. A Hundred Stones. One Mile Between First and Last»*. 102 S., 21×15 cm, 100 s/w Abb.
811 Besucherinnen und Besucher

499 **Markus Lüpertz**
20.8.–25.9.1977
Katalog: *«Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei»*. Texte von Johannes

Gachnang, Theo Kneubühler; 49 S., 21×27 cm, 19 s/w Abb., 13 Farbabb.
1068 Besucherinnen und Besucher

500 **Markus Raetz**
14.10.–20.11.1977
Katalog: *«Markus Raetz. & u. & + &»*. Texte von Rolf Geissbühler, Fotos von Walo von Fellenberg; 138 S., 18×24 cm, 66 s/w Abb.
3274 Besucherinnen und Besucher

501 **Weihnachtsausstellung 1977/1978**
10.12.1977–8.1.1978
Katalog: *«Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer»*. Text von Sandor Kuthy; 18 S., 21×27 cm, 1 s/w Abb.
2734 Besucherinnen und Besucher



502 **4. Berner Kunstaussstellung:**
Greti Arni, Claire Brunner, Ruth Burri, Werner Otto Leuenberger, Egbert Moehsngang, Jean-Louis Piguet, Peter Stein
27.1.–19.2.1978
Katalog: *«4. Berner Kunstaussstellung. 7 Räume. 7 Künstler. 7 Ateliers»*. Texte von Johannes Gachnang, Roland Werro; 50 S., 21×27 cm, 50 s/w Abb.
1886 Besucherinnen und Besucher

503 **Stiftung Anne-Marie und Victor Loeb**
4.3.–9.4.1978
Katalog: *Texte von Paul R. Jolles, Harald Szeemann*; 80 S., 21×27 cm, 52 s/w Abb., 10 Farbabb.
3515 Besucherinnen und Besucher

504 **Niele Toroni**
29.4.–28.5.1978
Katalog: *«Niele Toroni. 52 pages. 52 pagine. 52 Seiten. Trois histoires. Tre storie. Drei Geschichten»*. Texte von Johannes Gachnang, Niele Toroni, dt./franz./ital.; 52 S., 21×27 cm, 19 s/w Abb., 7 Farbabb.
Begleitheft: *«Niele Toroni. Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, wiederholt in regelmässigen Abständen»*. Texte von René Denizot, Johannes Gachnang, P.-H. Liardon, Niele Toroni; 8 S., 20×26 cm, 6 s/w Abb.
985 Besucherinnen und Besucher

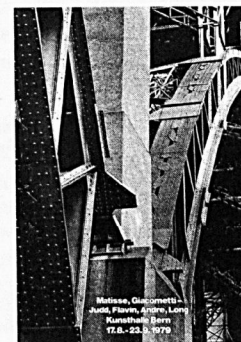
505 **James Lee Byars**
16.6.–30.7.1978
Katalog: *Texte von James Lee Byars, Anny de Decker, Johannes Gachnang, Paul R. Jolles, Reiner Speck, Alois Troller, dt./engl.*; 120 S., 24×24 cm, 16 s/w Abb.
1512 Besucherinnen und Besucher

506 **George Brecht**
19.8.–24.9.1978
Katalog: *«George Brecht. Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive»*. Text von George Brecht, Interviews von I. Lebeer, H. Martin, G. Nabakowski, M. Nyman, R. Page, B. Vautier mit George Brecht, dt./franz.; 206 S., 14×21 cm, 13 s/w Abb.
1106 Besucherinnen und Besucher

507 **Anselm Kiefer**
7.10.–19.11.1978
Katalog: *«Anselm Kiefer. Bilder und Bücher»*. Texte von Johannes Gachnang, Theo Kneubühler; 110 S., 21×27 cm, 44 s/w Abb., 1 Farbabb.
1154 Besucherinnen und Besucher

508 **Weihnachtsausstellung 1978/1979**
8.12.1978–7.1.1979
Katalog: *«Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer»*. Text von Jost Krippendorf; 14 S., 21×27 cm
3740 Besucherinnen und Besucher

1979



509 **5. Berner Kunstaussstellung:**
Ueli Berger, Michael Biberstein, Heinz Brand, Gunter Frenzel, Res Ingold, Rudolf Mattes, Samuel Nyffenegger, Vaclav Pozarek
24.1.–18.2.1979
Katalog: *Texte von Michael Biberstein, Gunter Frenzel, Johannes Gachnang, Johann Gfeller, Rudolf Mattes, Urs-Peter Müller, Samuel Nyffenegger*; 74 S., 21×27 cm, 62 s/w Abb.
2223 Besucherinnen und Besucher

510 **Bilder einer Ausstellung.** Beitrag zum 100jährigen Jubiläum des Kunstmuseums Bern
7.3.–8.4.1979
Katalog erschienen in den *Berner Kunstmitteilungen, Nr. 187: Texte von Johannes Gachnang, Paul R. Jolles, Sandor Kuthy*; 26 S., 17×24 cm, 30 s/w Abb.
3594 Besucherinnen und Besucher

511 **Per Kirkeby**
27.4.–4.6.1979
Katalog: *Texte von Johannes Gachnang, Per Kirkeby, Theo Kneubühler*; 110 S., 21×27 cm, 68 s/w Abb., 7 Farbabb.; Bern, Århus
1208 Besucherinnen und Besucher

512 **Rémy Zaugg. Réflexion 1977**

16.6.–29.7.1979

Katalog: «Rémy Zaugg. Eine Annäherung. Une approche. Réflexion 1977». Texte von René Denizot, Johannes Gachnang, Rémy Zaugg, dt./franz.; 296 S., 21×27 cm, 128 s/w Abb., 8 Farbabb.

999 Besucherinnen und Besucher

513 **Skulptur:** Alberto Giacometti, Henri Matisse – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Richard Long

17.8.–23.9.1979

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Vitruv; 46 S., 21×27 cm, 34 s/w Abb.

2201 Besucherinnen und Besucher

514 **John Chamberlain**

12.10.–18.11.1979

Katalog: Texte von Robert Creeley, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Donald Judd, dt./engl.; 58 S., 21×27 cm, 15 s/w Abb., 12 Farbabb.

1666 Besucherinnen und Besucher

515 **Weihnachtsausstellung 1979/1980**

7.12.1979–6.1.1980

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Texte von Franz Fedier, Fred Zaugg; 12 S., 21×27 cm

3512 Besucherinnen und Besucher



William N. Copley **cply** Kunsthalle Bern
© Künster - 8/November 1980

1980

516 **6. Berner Kunstausstellung:**

Herbert Distel, Margrit Jäggi, Lilly Keller, Christian Lindow, Meret Oppenheim, Reinhard Rühlin, Claude Sandoz

18.1.–17.2.1980

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Rudolf Jäggi, Meret Oppenheim, Reinhard Rühlin, Claude Sandoz; 54 S., 21×27 cm, 37 s/w Abb., 7 Farbabb.; Gestaltung von Johannes Gachnang

2579 Besucherinnen und Besucher

517 **Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini**

29.2.–7.4.1980

Katalog: «Fabro, Kounellis, Merz, Paolini. Materialien zu einer Ausstellung». Texte von Johannes Gachnang, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Mario Merz; 22 S., 15×21 cm, 12 s/w Abb.; Gestaltung von Johannes Gachnang

1949 Besucherinnen und Besucher

518 **Jan Dibbets**

13.6.–27.7.1980

Katalog: Texte von Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Jan Vos, dt./engl.; 102 S., 30×22 cm, 71 s/w Abb., 22 Farbabb.; Eindhoven, Paris, Bern

1591 Besucherinnen und Besucher

519 **Jörg Immendorff**

15.8.–21.9.1980

Katalog: «Jörg Immendorff. Malermut rundum». Texte von Johannes Gachnang, Max Wechsler; 78 S., 21×27 cm, 63 s/w Abb., 6 Farbabb.

1595 Besucherinnen und Besucher

520 **William N. Copley**

4.10.–9.11.1980

Katalog: Texte von William N. Copley, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, dt./franz.; 100 S., 21×27 cm, 78 s/w Abb., 11 Farbabb.; Bern, Paris, Eindhoven

2105 Besucherinnen und Besucher

521 **Weihnachtsausstellung 1980/1981**

28.11.1980–4.1.1981

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Hans Rudolf Abbühl; 14 S., 21×27 cm, 5 s/w Abb.

4290 Besucherinnen und Besucher



1981

522 **7. Berner Kunstausstellung:**

Marie Bäertschi, Alois Lichtsteiner, Heinz Mollet, Jürg Moser, Ka Moser, Dieter Seibt, George Steinmann, Gerhard Zandolini

16.1.–15.2.1981

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Alois Lichtsteiner, George Steinmann, Gerhard Zandolini; 42 S., 21×27 cm, 72 s/w Abb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, den Künstlerinnen und Künstlern

1921 Besucherinnen und Besucher

523 **Gilbert & George, 1968 to 1980**

7.3.–5.4.1981

Katalog: «Gilbert & George. The Sculptors. Ergänzungen zu einer Ausstellung». Texte von Marie-Louise Flammersfeld, Johannes Gachnang, Carter Ratcliff, Barbara M. Reise; 32 S., 15×21 cm, 7 s/w Abb.

Katalog: «Gilbert & George. 1968 to 1980». Texte von Rudi Fuchs, Gilbert & George, Carter Ratcliff; 319 S., 26×29 cm, zahlreiche s/w- und Farbabb.; Gestaltung von Walter Nikkels

2224 Besucherinnen und Besucher

524 **Asger Jorn in Silkeborg.****Die Sammlung eines Künstlers**

25.4.–8.6.1981

Katalog: «Asger Jorn in Silkeborg. Die Sammlung eines Künstlers. Gedanken und Betrachtungen über Kunst und zur Arbeit einiger seiner Künstlerfreunde». Hrsg. Troels Andersen, Texte von Troels Andersen, Johannes Gachnang, Asger Jorn; 130 S., 14×21 cm, 30 s/w Abb., 1 Farbabb.

1998 Besucherinnen und Besucher

525 **Pierre Klossowski. Simulacra**

20.6.–2.8.1981

Katalog: Texte von Johannes Gachnang, Interview von Rémy Zaugg mit Pierre Klossowski, dt./franz.; 174 S., 14×21 cm, 30 s/w Abb., 6 Farbabb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, Peter Sennhauser

2212 Besucherinnen und Besucher

526 **A. R. Penck**

15.8.–27.9.1981

Katalog: «a. Y. (a. r. penck) T». Texte von Johannes Gachnang, A. R. Penck; 78 S., 21×27 cm, 31 s/w Abb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, Peter Sennhauser

1920 Besucherinnen und Besucher

527 **8. Berner Kunstausstellung:**

Andreas Althaus, Elsbeth Böniger, Franz Fedier, Lis Kocher, Erica Pedretti, Leopold Schropp, Kuno Seethaler, Urs Stooss

16.10.–15.11.1981

Katalog: Texte von Andreas Althaus, Johannes Gachnang, Leopold Schropp; 80 S., 21×27 cm, 80 s/w Abb., 9 Farbabb.; Gestaltung von Hans Frey, Johannes Gachnang

1703 Besucherinnen und Besucher

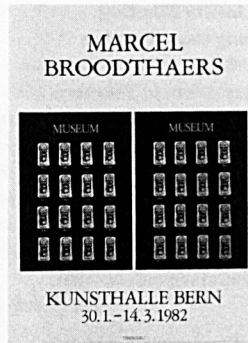
528 **Weihnachtsausstellung 1981/1982**

4.12.1981–10.1.1982

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Peter J. Betts; 12 S., 21×27 cm, 9 s/w Abb.

4493 Besucherinnen und Besucher

1982

529 **Marcel Broodthaers**

30.1.-14.3.1982

Katalog: «*Marcel Broodthaers. Museum*». Texte von Rudi Fuchs, Johannes Gachnang; 60 S., 21×27 cm, 27 s/w Abb., 6 Farbabb.; Gestaltung von Johannes Gachnang, Peter Sennhauser
2322 Besucherinnen und Besucher

530 **Mise en scène, 1974-82: Johannes Gachnang**

3.4.-16.5.1982

Katalog erschienen in den *Berner Kunstmitteilungen*, Nr.213: Texte von René Denizot, dt./franz., *Verzeichnis der Ausstellungen, Publikationen und Plakate der Kunsthalle Bern in der Ära Gachnang*; 46 S., 17×24 cm, 26 s/w Abb.
1748 Besucherinnen und Besucher

531 **Leçons de choses:** Tony Cragg, Gloria Friedman, Alexandre Gherban, Bertrand Lavier, Patrick Saytour, Jean-Luc Vilmouth, Bill Woodrow
9.6.-25.7.1982

Katalog: Text von Jean-Hubert Martin, Interviews von Catherine Ferbos, Jean-Hubert Martin mit den Künstlerinnen und Künstlern, dt./franz.; 138 S., 21×27 cm, 40 s/w Abb., 7 Farbabb.; Gestaltung von Jean-Hubert Martin und Peter Sennhauser; Bern, Chambéry
2330 Besucherinnen und Besucher

532 **Christian Lindow, Jean-Luc Poivret**

11.8.-26.9.1982

Katalog: «*Christian Lindow*». Texte von Marie-Louise Flammersfeld, Jean-Hubert Martin, dt./franz.; 38 S., 21×27 cm, 26 s/w Abb., 4 Farbabb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin
Katalog: «*Jean-Luc Poivret*». Texte von Ramon Tio Bellido, Jean-Hubert Martin, dt./franz.; 22 S., 27×21 cm, 18 s/w Abb., 4 Farbabb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin
1556 Besucherinnen und Besucher

533 **9. Berner Kunstausstellung.**

Biss und Kuss: Urs Dickerhof, Ulrich Güdel, Jetzt Knöpfli, Claude Kuhn-Klein, Peter Marmet, Heidi Reich, Maja Beutler, Ilona Ruegg, Max Roth, Timmermahn
8.10.-14.11.1982

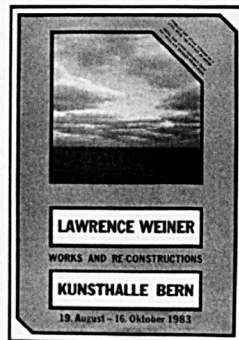
Katalog: Texte von Peter Marmet, Jean-Hubert Martin, Ilona Ruegg, Fred Zaugg; 60 S., 21×27 cm, 39 s/w Abb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin
3133 Besucherinnen und Besucher

534 **Weihnachtsausstellung 1982/1983**

4.12.1982-9.1.1983

Katalog: «*Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer*». Texte von Hans Rudolf Abbühl, Jean-Hubert Martin; 28 S., 21×27 cm, 7 s/w Abb.
4734 Besucherinnen und Besucher

1983

535 **Tabu-Dada: Jean Crotti und Suzanne Duchamp. Yo Sermayer**

22.1.-27.2.1983

Katalog: «*Tabu-Dada. Jean Crotti & Suzanne Duchamp. 1915-1922*». Hrsg. William A. Camfield, Jean-Hubert Martin, Texte von William A. Camfield, Marcel Duchamp, Jean-Hubert Martin, dt./franz./engl.; 139 S., 21×29 cm, 114 s/w Abb., 4 Farbabb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin; Bern, Paris, Houston, Philadelphia
Katalog: «*Peinture d'Ameublement. Yo Sermayer*». Texte von Jacques Caumont, Jennifer Gough-Cooper, Jean-Hubert Martin, dt./franz.; 38 S., 21×27 cm, 22 s/w Abb., 1 Farbabb.; Gestaltung von Jacques Caumont, Hans Frey, Jennifer Gough-Cooper; Yvetot, Bern
3288 Besucherinnen und Besucher

536 **Dan Graham**

12.3.-17.4.1983

Katalog: «*Dan Graham. Pavilions*». Texte von Thierry de Duve, Dan Graham, Jean-Hubert Martin, dt./franz., mit einer Schallplatte von Glenn Branca «*Acoustic Phenomena*»; 74 S., 21×27 cm, 38 s/w Abb., Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin
2231 Besucherinnen und Besucher

537 **Tony Cragg**

30.4.-5.6.1983

Katalog: Texte von Germano Celant, Jean-Hubert Martin; 100 S., 21×27 cm, 39 s/w Abb., 19 Farbabb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin
2180 Besucherinnen und Besucher

538 **Daniel Buren**

18.6.-7.8.1983

Katalog: «*Daniel Buren. C'est ainsi et autrement*». Texte von Rudi Fuchs, Jean-Hubert Martin, Interview von Jean-Hubert Martin mit Daniel Buren, dt./franz.; 60 S., 21×27 cm, 24 s/w Abb., 15 Farbabb.; Gestaltung von Daniel Buren, Hans Frey, Jean-Hubert Martin
2528 Besucherinnen und Besucher

539 **Lawrence Weiner**

19.8.-9.10.1983

Katalog: «*Lawrence Weiner. Werke und Rekonstruktionen - Works and Reconstructions*». Text von Jean-Hubert Martin, dt./engl.; 71 S., 21×24 cm, 18 s/w Abb.; Gestaltung von Lawrence Weiner
2469 Besucherinnen und Besucher

540 **Konstruierte Orte**

Scott Burton, Ludger Gerdes, Thomas Huber, Harald Klingelhöller, Wolfgang Luy, Reinhard Mucha, Thomas Schütte
29.10.-27.11.1983

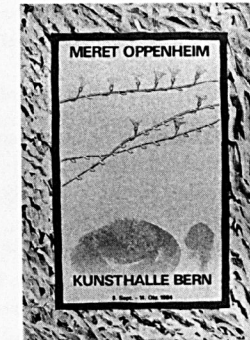
Katalog: «*Konstruierte Orte. 6×D+1×NY*». Texte von Jean-Hubert Martin, Thomas Schütte, Interview von John Romine mit Scott Burton, von Jean-Hubert Martin mit Ludger Gerdes, dt./franz.; 86 S., 14×21 cm, 69 s/w Abb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin, den Künstlern
1714 Besucherinnen und Besucher

541 **Weihnachtsausstellung 1983/1984**

9.12.1983-8.1.1984

Katalog: «*Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer*». Text von Remo Galli; 16 S., 21×30 cm, 8 s/w Abb.
4191 Besucherinnen und Besucher

1984

542 **10. Berner Kunstausstellung:**

75 Jahre GSMBK, Sektion Bern, 1909-1984
19.1.-19.2.1984

Katalog: Texte von Jean-Hubert Martin, Inga Vatter-Jensen, den teilnehmenden Künstlerinnen, dt./franz.; 58 S., 21×27 cm, 90 s/w Abb.
3679 Besucherinnen und Besucher

543 **Bernard Borgeaud, Boyd Webb**

2.3.–15.4.1984

Katalog: «Bernard Borgeaud. Vu». Texte von Annick Liot, Jean-Hubert Martin, dt./franz.; 28 S., 21×27 cm, 13 s/w Abb.; Gestaltung von Bernard Borgeaud, Hans Frey, Jean-Hubert Martin

Katalog: «Boyd Webb». Text von Bernard Blistène, Interview von Jan Debbaut, Jean-Hubert Martin mit Boyd Webb, dt./engl.; 44 S., 21×27 cm, 6 s/w Abb., 28 Farbabb.; Eindhoven, Bern, Lyon, Leeds, La Roche-sur-Yon

2237 Besucherinnen und Besucher

544 **Bertrand Lavier**

27.4.–3.6.1984

Katalog: Texte von Xavier Douroux und Frank Gautherot, dt./franz./engl.; 56 S., 21×28 cm, 16 s/w Abb., 16 Farbabb.; Lyon, Bern

Katalog: «Bertrand Lavier présente: La Peinture des Martin de 1603 à 1984». Text von Jean-Hubert Martin; 32 S., 13×18 cm, 40 s/w Abb.

1424 Besucherinnen und Besucher

545 **Braco Dimitrijević**

15.6.–15.8.1984

Katalog: «Braco Dimitrijević. Culturescapes 1976–1984. Gemälde, Skulpturen, Fotografien». Texte von Jean-Hubert Martin, Evelyn Weiss, dt./engl.; 144 S., 22×27 cm, 22 s/w Abb., 32 Farbabb.; Gestaltung von John del Bosna; Köln, Bern

2237 Besucherinnen und Besucher

546 **Meret Oppenheim**

8.9.–14.10.1984

Katalog: Texte von Jean-Hubert Martin, Jim Palette, Interview von Walo von Fellenberg,

François Grundbacher, Jean-Hubert Martin mit Meret Oppenheim; 38 S., 21×27 cm, 29 s/w Abb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin

13541 Besucherinnen und Besucher

547 **11. Berner Kunstausstellung:**

Hansjürg Brunner, Vinzenz Daxelhofer, Gerhard Holzer, Norbert Koschitz, Benedikt Salvisberg, Jean-Frédéric Schnyder, Jean Tinguely, Paul Wiedmer, Anne Wilhelm, Elisabeth Zahnd

Katalog: Texte von Jean-Hubert Martin, den Künstlerinnen und Künstlern; 68 S., 21×29 cm, 36 s/w Abb.; Gestaltung von Hans Frey, Jean-Hubert Martin

4578 Besucherinnen und Besucher

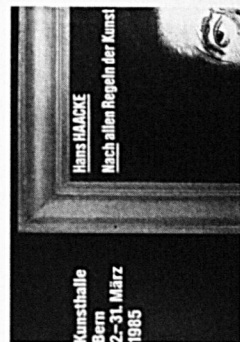
548 **Weihnachtsausstellung 1984/1985**

7.12.1984–6.1.1985

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Hans Rudolf Abbühl; 16 S., 21×29,5 cm, 8 s/w Abb.

2657 Besucherinnen und Besucher

1985



549 **Robert Filliou**

18.1.–17.2.1985

Katalog: «Das immerwährende Ereignis zeigt. The Eternal Network Presents. La Fête Permanente présente. Robert Filliou». Texte von Joachim Büchner, Michael Erhoff, Robert

Filliou, Georg Jappe, Nam June Paik, Irmeline Lebeer, Jean-Hubert Martin, Suzanne Pagé, Interview von Louwrien Wijers mit Robert Filliou, dt./engl./franz.; 208 S., 21×30 cm, 194 s/w Abb., 8 Farbabb.; Hannover, Paris, Bern

1391 Besucherinnen und Besucher

550 **Hans Haacke**

1.3.–31.3.1985

Katalog: «Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst». Hrsg. Freya Mülhaupt, Barbara Straka (NGBK Berlin), Texte von Ulrich Giersch, Hans Haacke, Jean-Hubert Martin, Barbara Straka, Interview mit Hans Haacke von Jeanne Siegel; 127 S., 20×31 cm, 79 s/w Abb., 9 Farbabb.; Gestaltung von Udo Ropohl; Berlin, Bern

2144 Besucherinnen und Besucher

551 **Alles und noch viel mehr**

12.4.–2.6.1985

Katalog: «Alles und noch viel mehr. Die KatalogAnthologie der 80er Jahre hrsg. von G.J. Lischka. Das poetische ABC». Hrsg. Gerhard Johann Lischka, Texte von G.J. Lischka und zahlreichen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern; 1008 S., 16×23 cm, zahlreiche s/w Abb.; Gestaltung vom Benteliteam; Benteli Verlag, Bern

4156 Besucherinnen und Besucher

552 **Sarkis. Ma mémoire est ma patrie**

14.6.–18.8.1985

Katalog: «Sarkis. Trois mises en scène». Texte von Adrian Harding, Jean-Hubert Martin, Claude Rossignol, dt./franz.; 96 S., 22×29 cm, 65 s/w Abb., 22 Farbabb.; Bern, Genf, Villeurbanne

1697 Besucherinnen und Besucher

553 **Ilya Kabakov**

31.8.–18.11.1985

Katalog: «Ilya Kabakov. Am Rande. En marge». Texte von Boris Groys, Jean-Hubert Martin, dt./franz.; 52 S., 24×32 cm,

119 s/w Abb., 6 Farbabb.; Gestaltung vom Benteliteam; Bern, Düsseldorf, Marseille
2322 Besucherinnen und Besucher

554 **Weihnachtsausstellung 1985/1986**

30.11.1985–5.1.1986

Katalog: «Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer». Text von Ulrich Loock; 16 S., 21×27 cm, 8 s/w Abb.

6319 Besucherinnen und Besucher

1986



Ernst Caramelle
Suzan Frecon
Kunsthalle Bern
5.8.–14.9.1986

555 **Günther Förg**

22.1.–23.2.1986

Katalog: Texte von Ulrich Loock, Andrej Tarkowskij; 72 S., 17×24 cm, 8 s/w Abb., 24 Farbabb.; Gestaltung von Roland Gfeller-Corthésy

1702 Besucherinnen und Besucher

556 **Hacken im Eis:** Herbert Brandl,

Gunter Damisch, Josef Danner, Hubert Scheibl, Otto Zitko

8.3.–6.4.1986
Katalog: Hrsg. Ulrich Loock, Texte von Wolfgang Drechsler, Ulrich Loock, Peter Weibel, Denys Zacharopoulos; 144 S., 21×27 cm, 70 Farbabb.; Gestaltung von Roland Gfeller-Corthésy, Peter Sennhauser; Bern, Wien

557 **Franz Gertsch. Johanna II**

12./13.4.1986

1547 Besucherinnen und Besucher

558 **12. Berner Kunstausstellung:**
GSMBA Bern, Sektionsausstellung
18.4.–1.6.1986

Katalog: Texte von Katharina Bütikofer, Peter Egli, Remo Galli, Verena Immenhauser, Ulrich Loock, Meret Oppenheim, George Steinmann, Hans Christoph von Tavel, Fred Zaugg, Interview mit Hans Rudolf Abbühl und Peter J. Betts; 108 S., 21×26 cm, 216 s/w Abb.;
Gestaltung vom Atelier Bundi
3244 Besucherinnen und Besucher

559 **Gerhard Richter**

14.6.–29.7.1986

Katalog: «Gerhard Richter. Bilder – Paintings 1962–1985». Hrsg. Jürgen Harten, Texte von Jürgen Harten, Karl-Heinz Hering, Dieter Honisch, Ulrich Loock, Dieter Ronte, dt./engl., Werkverzeichnis; 402 S., 24×29 cm, 1014 s/w Abb., 95 Farbabb.;
Gestaltung von Jürgen Harten, Karin Thomas; Düsseldorf, Berlin, Bern, Wien, DuMont Verlag, Köln
Beilageheft: «Gerhard Richter. Bilder 1963–1986». Texte von Benjamin H. D. Buchloh, Ulrich Loock; 10 S., 21×27 cm, 1 Farbabb.

3281 Besucherinnen und Besucher

560 **Ernst Caramelle, Suzan Frecon**

4.8.–14.9.1986

Katalog: «Ernst Caramelle». Text von Ulrich Loock; 48 S., 22×33 cm, 6 s/w Abb., 34 Farbabb.;
Gestaltung von Ernst Caramelle mit Peter Sennhauser
Katalog: «Suzan Frecon». Text von Denys Zacharopoulos, dt./engl.; 24 S., 33×22 cm, 8 Farbabb.;
Gestaltung von Ernst Caramelle mit Peter Sennhauser

1674 Besucherinnen und Besucher

561 **Von Bildern. Des Images.** Acht Künstler aus Genf: Marie José Burki, Michel Huelin, Eric Lanz, Paul Marie, Jean Stern, Robert Suermondt, Mitja Tušek, Bernard Voita
27.9.–12.10.1986

Katalog: Hrsg. Ulrich Loock, Hans Rudolf Reust, Texte von Silvie und Chérif Defraoui,

Ulrich Loock, Hans Rudolf Reust, Konrad Tobler, Daniel Wilhem, dt./franz.; 68 S., 19×26 cm, 18 s/w Abb., 22 Farbabb.;
Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Genève
948 Besucherinnen und Besucher

562 **Guillaume Bijl, Lili Dujourie, Raoul De Keyser, Jan Vercruyse**

25.10.–23.11.1986

Katalog: Hrsg. Ulrich Loock, Texte von Saskia Bos, Alain Cueff, Leo van Damme, Ulrich Loock, Bart Cassiman, Harald Szeemann; 118 S., 17×24 cm, 55 Farbabb.;
Gestaltung von Peter Sennhauser

1009 Besucherinnen und Besucher

563 **Weihnachtsausstellung 1986/1987**

6.12.1986–4.1.1987

Katalog: Texte von Hans Rudolf Reust, Peter Stein; 14 S., 21×27 cm, 5 s/w Abb.
4768 Besucherinnen und Besucher

1987



564 **Reinhard Mucha. Kasse beim Fahrer**

24.1.–15.3.1987

Katalog: Texte von Jean-Christophe Ammann, Ulrich Loock; 12 S., 21×28 cm, 2 Farbabb.;
Bern, Basel

2610 Besucherinnen und Besucher

565 **13. Berner Kunstausstellung. Bern 66–87:**

Ueli Berger, Herbert Distel, Bendicht Fivian, Bernhard Lüthi, Christian Megert, Markus Raetz, Walter Vögeli, Willy Weber, Roland Werro

28.3.–19.4.1987 (Teil 1)

29.4.–17.5.1987 (Teil 2)

Katalog: Texte von Kurt und Silvia Aellen, Anastasia Bitzos, Herbert Distel, Peter Friese, Peter Killer, Ulrich Loock, Lydia Megert, Daniel Müller, Hans Rudolf Reust, Willy Rötzler, Harald Szeemann, Fred Zaugg, Ueli Zingg; 109 S., 21×27 cm, 15 s/w Abb., 33 Farbabb.;
Gestaltung von Peter Sennhauser
2367 Besucherinnen und Besucher

566 **Lothar Baumgarten. Los Arquitectos de los Tëpiton**

5.6.–2.8.1987

Begleitheft: «Lothar Baumgarten. Bilder Amerikas». Text von Alejo Carpentier; 8 S., 25×32 cm

1804 Besucherinnen und Besucher

567 **René Daniëls. Kades-Kaden**

15.8.–20.9.1987

Katalog: Texte von Bart Cassiman, Ulrich Loock; 70 S., 22×27 cm, 5 s/w Abb., 29 Farbabb.;
Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig

988 Besucherinnen und Besucher

568 **Thomas Struth. Unbewusste Orte – Unconscious Places**

3.10.–15.11.1987

Katalog: Texte von Klaus Bussmann, Ingo Hartmann, Kasper König, Ulrich Loock, Fiona McLeod, Friedrich Meschede, dt./engl.; 94 S., 27×32 cm, 43 s/w Abb., 4 Farbabb.;
Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Edinburgh, Münster, Frankfurt a. M.
2261 Besucherinnen und Besucher

569 **Weihnachtsausstellung 1987/1988**

28.11.1987–3.1.1988

Katalog: Text von Elisabeth Böniger; 16 S., 21×27 cm, 11 s/w Abb.

4527 Besucherinnen und Besucher

1988



570 **Vaclav Pozarek, Franz West**

16.1.–28.2.1988

Katalog: «Vaclav Pozarek». Texte von Kvetoslav Chvatik, Ulrich Loock; 32 S., 16×24 cm, 26 s/w Abb.;
Gestaltung von Vaclav Pozarek

Katalog: «Franz West. Ansicht». Hrsg. Hildegund Amanshauser, Texte von Hildegund Amanshauser, Edelbert Köb, Ulrich Loock, August Ruhs, Ferdinand Schmatz, Georg Schöllhammer; 76 S., 23×25 cm, 16 s/w Abb., 23 Farbabb.;
Gestaltung von Hildegund Amanshauser, Edelbert Köb, Franz West; Wien, Bern

Katalog: «Franz West». Hrsg. Ulrich Loock, Texte von Ulrich Loock und Franz West; 27 S., 16×24 cm, 9 Farbabb.;
Gestaltung von Peter Sennhauser

1745 Besucherinnen und Besucher

571 **14. Berner Kunstausstellung:**

Heinz Egger, Tomas Kratky, Jürg Moser, Albrecht Schnider
12.3.–17.4.1988

Katalog: «Heinz Egger». Texte von Ulrich Loock, Aurel Schmidt; 24 S., 16×24 cm, 8 Farbabb.;
Gestaltung von Markus Lehmann
Katalog: «Tomas Kratky». Text von Ulrich Loock; 26 S., 16×24 cm, 13 Farbabb.;
Gestaltung von Markus Lehmann
Katalog: «Jürg Moser – Im Fluss». Texte von Ulrich Loock, Hans Rudolf Reust; 30 S.,

16×24 cm, 12 s/w Abb., 5 Farbabb.; Gestaltung von Markus Lehmann
 Katalog: «Albrecht Schneider». Texte von Josef Helfenstein, Ulrich Looock; 26 S., 16×24 cm, 8 Farbabb.; Gestaltung von Markus Lehmann
 2597 Besucherinnen und Besucher

572 **Christian Lindow**

23.4.–24.4.1988

Katalog: Text von Ulrich Looock; 28 S., 23,5×33 cm, 3 s/w Abb., 5 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig
 626 Besucherinnen und Besucher

573 **Harald Klingelhöller**

7.5.–19.6.1988

Katalog: Texte von Julian Heynen, Ulrich Looock, Denys Zacharopoulos; 72 S., 30×23 cm, 31 s/w Abb., 8 Farbabb.; Gestaltung von Harald Klingelhöller; Krefeld, Bern
 1225 Besucherinnen und Besucher

574 **Balthasar Burkhard**

1.10.–13.11.1988

Katalog: (Retrospektive) Texte von Hans-Jörg Bachmann, Eric Colliard, Anne Dary, René Denizot, Xavier Douroux, Franck Gautherot, Ulrich Looock, dt./franz.; 94 S., 21×27 cm, 39 s/w Abb., 4 Farbabb.; Gestaltung von Balthasar Burkhard, Roland Gfeller-Corthésy, Ulrich Looock; Bern, St. Gallen, La Roche-sur-Yon

Katalog: Hrsg. Ulrich Looock, Text von Novalis; 28 S., 21×27 cm, 14 s/w Abb.; Gestaltung von Balthasar Burkhard, Roland Gfeller-Corthésy, Ulrich Looock
 3226 Besucherinnen und Besucher

575 **Weihnachtsausstellung 1988/1989**

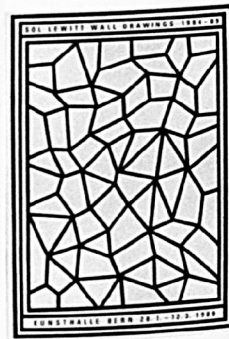
26.11.1988–1.1.1989 und

17.12.1988–15.1.1989 (Dampfzentrale)

Katalog: «Weihnachtsausstellung». 16 S., 21×27 cm, 11 s/w Abb.

Katalog: «Dampfzentrale». Text von Ulrich Looock; 20 S., 15×21 cm, 11 s/w Abb.; Gestaltung von Markus Lehmann
 4239 Besucherinnen und Besucher

1989



576 **Sol LeWitt**

27.1.–12.3.1989

Katalog: «Sol LeWitt – Wall Drawings 1984–1992». Hrsg. Susanna Singer, Texte von Ulrich Looock, Anthony Sansotta, Susanna Singer, dt./engl.; 160 S., 29×23 cm, 37 s/w Abb., 97 Farbabb.; Gestaltung von Sol LeWitt
 12758 Besucherinnen und Besucher

577 **15. Berner Kunstausstellung:**

Heinz Brand, Ilona Ruegg, Peter Stein, George Steinmann, René Zäch
 28.3.–30.4.1989

Katalog: «Heinz Brand». Texte von Josef Helfenstein, Ulrich Looock; 32 S., 16×24 cm, 9 s/w Abb., 5 Farbabb.

Katalog: «Ilona Ruegg». Texte von Geoffrey Baxter, Ulrich Looock; 24 S., 16×24 cm, 10 Farbabb.

Katalog: «Peter Stein». Texte von Ulrich Looock und Peter Stein; 24 S., 16×24 cm, 8 Farbabb.

Katalog: «George Steinmann. Triadensystem». Text von Ulrich Looock; 24 S., 16×24 cm, 9 s/w Abb., 9 Farbabb.

Katalog: «René Zäch». Texte von Martin Heller, Ulrich Looock; 28 S., 16×24 cm, 32 s/w Abb.
 2481 Besucherinnen und Besucher

578 **Jean-Marc Bustamante**

12.5.–25.6.1989

Katalog: Texte von Alain Cueff, Ulrich Looock, dt./franz.; 68 S., 18,5×24 cm, 25 Farbabb.; Gestaltung von Ruedi Baur
 1062 Besucherinnen und Besucher

578a **Max Neuhaus. Time Piece**

ab Mitte Mai 1989 permanent

Katalog: «Max Neuhaus. Two Sound Works 1989». Texte von Wulf Herzogenrath, Ulrich Looock, Max Neuhaus, dt./engl.; 28 S., 21×27 cm, 2 Farbabb.; Bern, Köln

579 **Marlene Dumas**

7.7.–20.8.1989

Katalog: «Marlene Dumas. The Question of Human Pink». Texte von Marlene Dumas, Ulrich Looock; 56 S., 30,5×22,5 cm, 21 s/w Abb., 38 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig
 1795 Besucherinnen und Besucher

580 **Jan Vercruysee**

1.9.–8.10.1989

906 Besucherinnen und Besucher

581 **Michelangelo Pistoletto. Oggetti in meno 1965–1966**

21.10.–3.12.1989

Katalog: Texte von Edelbert Köb, Ulrich Looock, Michelangelo Pistoletto, Denys Zacharopoulos, dt./franz.; 148 S., 17,5×23 cm, 19 s/w Abb., 34 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Wien

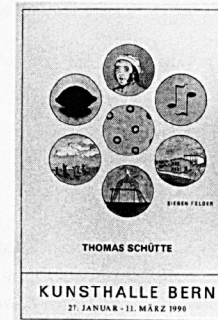
Begleitheft: Text von Ulrich Looock, Interview von Germano Celant mit Michelangelo Pistoletto; 12 S., 17,5×29,5 cm, 12 s/w Abb.
 2195 Besucherinnen und Besucher

582 **Weihnachtsausstellung 1989/1990**

16.12.1989–11.1.1990

Katalog: Texte von Heinz Gerber, Ulrich Looock; 14 S., 21×27 cm, 12 s/w Abb.
 3689 Besucherinnen und Besucher

1990



583 **Thomas Schütte. Sieben Felder**

26.1.–11.3.1990

Katalog: Hrsg. Ulrich Looock, Texte von Ludger Gerdes, Martin Hentschel, Ulrich Looock, Interview von Martin Hentschel mit Thomas Schütte, dt./franz., engl./holl.; 152 S., 20,5×26,5 cm, 83 s/w Abb., 54 Farbabb.; Gestaltung von Ulrich Looock, Franziska Schott und Marco Schibig, Thomas Schütte; Bern, Paris, Eindhoven
 1881 Besucherinnen und Besucher

584 **16. Berner Kunstausstellung:**

Lisa Hoever, Werner Otto Leuenberger, Gian Pedretti
 24.3.–29.4.1990

Katalog: «Lisa Hoever». Texte von Ulrich Looock, Hans Rudolf Reust; 21 S., 16×24 cm, 7 Farbabb.

Katalog: «Werner Otto Leuenberger». Text von Ulrich Looock; 24 S., 16×24 cm, 6 s/w Abb., 8 Farbabb.

Katalog: «Gian Pedretti». Text von Ulrich Looock; 24 S., 16×24 cm, 8 Farbabb.
 1675 Besucherinnen und Besucher

585 **James Welling, Vikky Alexander**

12.5.–24.6.1990

Katalog: «James Welling. Photographs 1977–90», dt./franz./engl. Texte von Ulrich Looock, Walter Benn Michaels, Catherine Quéloz; 119 S., 21,5×27,5 cm, 38 s/w Abb., 15 Farbabb.; Gestaltung von Peter Sennhauser

nach einem Entwurf von James Welling und Max Becher
 Katalog: «Vikky Alexander». Text von Bruce W. Ferguson, dt./engl.; 6 S., 21×27 cm, 2 Farbabb.
 1250 Besucherinnen und Besucher

586 **Bethan Huws, Lisa Milroy**

7.7.–19.8.1990
 Katalog: «Bethan Huws. Works 1987–1991». Hrsg. Emma Dexter, Ulrich Looock, Texte von Emma Dexter, Bethan Huws, Ulrich Looock, Interview von James Lingwood mit Bethan Huws, dt./engl.; 72 S., 15,5×21 cm, 11 s/w Abb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, London
 Katalog: «Lisa Milroy». Text von Ulrich Looock, Interview von Richard Wentworth mit Lisa Milroy, dt./engl.; 58 S., 22×27 cm, 19 s/w Abb., 16 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig
 1232 Besucherinnen und Besucher

587 **Robert Gober**

1.9.–14.10.1990
 Katalog: Texte von Trevor Fairbrother, Robert Gober, Ulrich Looock, Karel Schampers, dt./engl.; 85 S., 22×27,5 cm, 114 s/w Abb., 46 Farbabb.; Gestaltung von 8vo London; Rotterdam, Bern
 1602 Besucherinnen und Besucher

588 **Helmut Dörner**

27.10.–2.12.1990
 Katalog: Texte von Ulrich Looock, Alexander Schaumann, Denys Zacharopoulos, dt./franz.; 88 S., 21×27 cm, 37 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Nîmes
 1230 Besucherinnen und Besucher

589 **Weihnachtsausstellung 1990/1991**

15.12.1990–10.1.1991
 Katalog: Texte von Ulrich Looock, Patricia Nussbaum; 12 S., 21×27 cm
 3610 Besucherinnen und Besucher

1991

590 **17. Berner Kunstaussstellung:**

Heinz Mollet, Ka Moser, Dieter Seibt, Uwe Wittwer
 26.1.–3.3.1991
 Katalog: «Heinz Mollet». Text von Ulrich Looock; 27 S., 16×24 cm, 7 Farbabb.
 Katalog: «Ka Moser». Texte von Susanne Bieri, Ulrich Looock; 26 S., 24×16 cm, 10 s/w Abb., 5 Farbabb.
 Katalog: «Dieter Seibt». Text von Ulrich Looock; 25 S., 16×24 cm, 2 s/w Abb., 7 Farbabb.
 Katalog: «Uwe Wittwers». Texte von Ulrich Looock und Mariuccia Sprenger; 28 S., 16×24 cm, 7 Farbabb.
 1616 Besucherinnen und Besucher

591 **Cristina Iglesias**

16.3.–28.4.1991
 Katalog: Texte von Ulrich Looock und José Angel Valente, dt./engl./span.; 80 S., 21×27 cm, 3 s/w Abb., 28 Farbabb.; Gestaltung von Hanna Koller
 1757 Besucherinnen und Besucher

592 **Raoul De Keyser**

8.5.–23.6.1991
 Katalog: Texte von Ulrich Looock, Paul Robbrecht, Dirk de Vos, dt./engl.; 88 S., 21×27 cm, 44 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Frankfurt a. M.
 1223 Besucherinnen und Besucher

593 **Christopher Wool**

5.7.–18.8.1991
 Katalog: «Christopher Wool. Cats in Bag, Bags in River». Hrsg. Karel Schampers, Text von Wim Crowwel, Ulrich Looock, Marianne Stockebrand, dt./engl./holl.; 192 S., 22×28 cm, zahlreiche s/w und Farbabb.; Gestaltung von Christopher Wool; Rotterdam, Köln, Bern
 Begleitheft: Text von Wim Crowwel, Ulrich Looock, Marianne Stockebrand, dt./engl./holl.; 16 S., 22×28 cm
 1167 Besucherinnen und Besucher

594 **Herbert Brandl**

30.8.–13.10.1991
 Katalog: Text von Ulrich Looock; 48 S., 21,5×27 cm, 22 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig
 1315 Besucherinnen und Besucher

595 **Grenville Davey, Julian Opie**

25.10.–1.12.1991
 Katalog: «Grenville Davey». Texte von Ulrich Looock, Stuart Morgan, dt./engl.; 28 S., 34×49 cm, 8 s/w Abb., 8 Farbabb.; Gestaltung von Grenville Davey und Ulrich Looock; Bern, Düsseldorf
 Katalog: «Julian Opie». Hrsg. Ulrich Looock, Texte von Adolf Krischanitz, Ulrich Looock, James Roberts, dt./engl.; 80 S., 15,5×21 cm, zahlreiche s/w und Farbabb.; Gestaltung von Julian Opie mit Franziska Schott und Marco Schibig; Bern, Wien
 1448 Besucherinnen und Besucher

596 **Weihnachtsausstellung 1991/1992**

14.12.1991–9.1.1992
 Katalog: Texte von Tobias Indermühle, Ulrich Looock; 12 S., 21×27 cm
 3615 Besucherinnen und Besucher

1992

597 **Alois Lichtsteiner**

24.1.–1.3.1992
 Katalog: «Alois Lichtsteiner. Ohmstal». Text von Ulrich Looock; 48 S., 17×23 cm, 27 Farbabb.; Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig
 1797 Besucherinnen und Besucher

598 **Luc Tuymans**

14.3.–26.4.1992
 Katalog: Text von Ulrich Looock, Werkkmentare nach einem Interview von Ulrich Looock mit Luc Tuymans; 68 S., 22,5×25,5 cm, 55 s/w Abb., 24 Farbabb.; Gestaltung von Luc Tuymans mit Franziska Schott und Marco Schibig
 1679 Besucherinnen und Besucher

599 **Marien Schouten, Al Taylor**

9.5.–21.6.1992
 Katalog: «Marien Schouten». Texte von Ulrich Looock, Marcel Vos, dt./engl.; 36 S., 30×30,5 cm, 10 s/w Abb., 8 Farbabb.; Gestaltung von Marien Schouten mit Peter Sennhauser
 Katalog: «Al Taylor». Text von Ulrich Looock, Interview von Ulrich Looock mit Al Taylor, dt./engl.; 72 S., 21×27 cm, 40 s/w Abb.; Gestaltung von Peter Sennhauser
 1163 Besucherinnen und Besucher

600 **Robert Grosvenor**

4.7.–16.8.1992
 Katalog: Texte von Ulrich Looock, Jerry Saltz, dt./engl.; 32 S., 30×22 cm, 5 s/w Abb.,

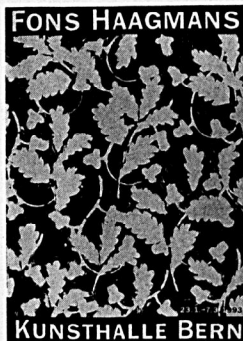
4 **Farbabb.**; *Gestaltung von Franziska Schott und Marco Schibig*
1347 Besucherinnen und Besucher

601 **18. Berner Kunstaussstellung:**
Giro Annen, Peter Gysi, Adrian von Niederhäusern
28.8.–4.10.1992

Katalog: «Giro Annen». Texte von Walo von Fellenberg, Ulrich Looock; 28 S., 16×24 cm, 10 s/w Abb.; Gestaltung von Giro Annen
Katalog: «Peter Gysi». Texte von Ulrich Looock, Markus Schürpf; 28 S., 16×24 cm, 37 s/w Abb.; Gestaltung von Peter Gysi, Markus Lehmann
Katalog: «Adrian von Niederhäusern». Texte von Josef Helfenstein, Ulrich Looock; 28 S., 16×24 cm, 2 s/w Abb., 6 Farbabb.; Gestaltung von Markus Lehmann
1452 Besucherinnen und Besucher

602 **Michael Asher**
16.10.–29.11.1992
Katalog: noch nicht erschienen.
2343 Besucherinnen und Besucher

603 **Weihnachtsausstellung 1992/1993**
12.12.1992–7.1.1993
Katalog: Text von Johann Gfeller; 10 S., 21×27 cm
3321 Besucherinnen und Besucher



1993

604 **Fons Haagsmans**
23.1.–7.3.1993
Katalog: Texte von Ludger Gerdes, Luk Lambrecht, Ulrich Looock, dt./engl.; 72 S., 22×27 cm, 26 Farbabb.; Gestaltung von Peter Sennhauser
1845 Besucherinnen und Besucher

605 **19. Berner Kunstaussstellung:**
Serge Brignoni, Dorothee Sauter, Leopold Schropp
20.3.–25.4.1993
Katalog: «Serge Brignoni». Hrsg. Hans Rudolf Reust, Texte von Stephan Flury, Ulrich Looock, Hans Rudolf Reust, Interview von Hans Rudolf Reust mit Serge Brignoni; 64 S., 16×24 cm, 13 s/w Abb., 13 Farbabb.; Gestaltung von Markus Lehmann
Katalog: «Dorothee Sauter». Texte von Ulrich Looock, Yvonne Volkart; 36 S., 16×24 cm, 28 s/w Abb.; Gestaltung von Markus Lehmann
Katalog: «Leopold Schropp». Interview von Ulrich Looock mit Leopold Schropp; 28 S., 16×24 cm, 7 Farbabb.; Gestaltung von Markus Lehmann
2465 Besucherinnen und Besucher

606 **Frédéric Bruly Bouabré**
7.5.–20.6.1993
Katalog: Texte von Frédéric Bruly Bouabré, André Magnin, Günter Metken, dt./franz.; 202 S., 21×27 cm, 29 s/w Abb., 157 Farbabb.; Redaktion Ulrich Looock, Gestaltung von Kurt Blank-Markard und Kai Reschke; Frankfurt a. M., Bern, Berlin, Aachen, Edition Braus, Heidelberg
2313 Besucherinnen und Besucher

607 **Candida Höfer, Shirley Wiitala**
3.7.–15.8.1993
Katalog: «Candida Höfer. Zoologische Gärten». Texte von Hanna Hohl, Ulrich Looock; 80 S., 29×19,5 cm, 8 s/w Abb., 30 Farbabb.; Hamburg, Bern, Verlag Schirmer und Mosel, München
1502 Besucherinnen und Besucher

Plakatsnachweis

1969 *When Attitudes Become Form*
91×127 cm, Photographie: Balthasar Burkhard, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1970 Richard Hamilton
51×76 cm, Entwurf: Richard Hamilton mit Brian Rushton, Serigraphie: London

1971 Jasper Johns
70×100 cm, Entwurf: Unter Verwendung eines Motivs von Jasper Johns, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1972 Sol LeWitt
70×100 cm, Entwurf: Unter Verwendung eines Motivs von Sol LeWitt, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1973 Bruce Nauman
70×100 cm, Entwurf: Unter Verwendung einer photographischen Arbeit von Bruce Nauman, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1974 Hans Scharoun
70×100 cm, Entwurf: Johannes Gachnang unter Verwendung eines Aquarells von Hans Scharoun, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1975 Jungesellenmaschinen
70×100 cm, Entwurf: Loredana Urso, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1976 Günter Brus
70×100 cm, Entwurf: Günter Brus, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1977 Markus Raetz
91×127 cm, Entwurf: Markus Raetz, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1978 Stiftung Loeb
70×100 cm, Entwurf: Johannes Gachnang unter Verwendung der Reproduktion eines Aquarells von Sophie Taeuber-Arp, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1979 Matisse, Giacometti, Judd, Flavin, André, Long
91×127 cm, Photographie: Balthasar Burkhard, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1980 William N. Copley
70×100 cm, Entwurf: Unter Verwendung eines Motivs von William N. Copley, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1981 A. R. Penck
91×127 cm, Entwurf: Unter Verwendung eines Motivs von A. R. Penck, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1982 Marcel Broodthaers
91×127 cm, Entwurf: Johannes Gachnang unter Verwendung einer Edition (Museum-Museum) des Künstlers von 1972, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1983 Lawrence Weiner
70×100 cm, Photographie: Margaret-Mary Charles, Entwurf: Lawrence Weiner, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1984 Meret Oppenheim
70×100 cm, Entwurf: Unter Verwendung von Motiven von Meret Oppenheim, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1985 Hans Haacke
59×84 cm, Entwurf: Unter Verwendung eines Motivs von Hans Haacke, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1986 Ernst Caramelle, Suzan Frecon
70×100 cm, Entwurf: Ernst Caramelle mit Balthasar Burkhard, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1987 Thomas Struth
70×100 cm, Entwurf: Franziska Schott und Marco Schibig unter Verwendung eines Photos von Thomas Struth, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1988 Franz West, Vaclav Pozarek
70×100 cm, Entwurf: Vaclav Pozarek, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1989 Sol LeWitt
70×100 cm, Entwurf: Sol LeWitt, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1990 Thomas Schütte
70×100 cm, Entwurf: Thomas Schütte, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1991 Raoul De Keyser
70×100 cm, Entwurf: Franziska Schott und Marco Schibig unter Verwendung eines Photos von Christine Daem, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1992 Luc Tuymans
70×100 cm, Entwurf: Franziska Schott und Marco Schibig, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

1993 Fons Haagmans
70×100 cm, Entwurf: Franziska Schott und Marco Schibig, Serigraphie: Albin Uldry, Hinterkappelen

Sylvia **Aellen** 137
Eva **Aeppli** 32, 132
Vicky **Alexander** 149
Carlo **Alfano** 42, 135
Andreas **Althaus** 74, 141
Carl **Andre** 15, 48, 136, 140
Giro **Annen** 152
Horst **Antes** 33, 133
Arakawa 35, 133
Greti **Arni** 138
Michael **Asher** 19, 94, 95, 124, 152
Marie **Bärtschi** 141
Georg **Baselitz** 15, 44, 52 f., 55, 65, 137
Willi **Baumeister** 55
Lothar **Baumgarten** 19, 95, 103 f., 147
Larry **Bell** 131
Bruno **di Bello** 42, 135
Billy **Al Bengston** 131
Ueli **Berger** 24, 64, 136, 137, 139, 147
Maja **Beutler** 81, 142
Leonardo **Bezzola** 27, 131, 134
Michael **Biberstein** 64, 139
Guillaume **Bijl** 101, 115, 146
Jakob **Bill** 130
Kurt **Blum** 27, 131
Elsbeth **Böniger** 74, 141
Frédéric Bruly **Bouabré** 128, 152

Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

Bernard **Borgeaud** 87, 144
Heinz **Brand** 64, 81, 136, 139, 148
Herbert **Brandl** 97, 121 f., 145, 151
George **Brecht** 63 f., 92, 139
Serge **Brignoni** 81, 126, 136, 152
Marcel **Broodthaers** 15, 77, 93, 142
Stanley **Brouwn** 58, 77, 138
Arnold **Brügger** 136
Claire **Brunner** 138
Verena **Brunner** 137
Hansjürg **Brunner** 144
Günter **Brus** 55 f., 137
Daniel **Buren** 84, 94, 143
Mark **Bürgi** 136
Balthasar **Burkhard** 19, 109, 148
Marie-José **Burki** 146
Samuel **Buri** 130
Ruth **Burri** 138
Scott **Burton** 143
Jean-Marc **Bustamante** 112, 149
James Lee **Byars** 63, 77, 139
John **Cage** 35, 36, 133
Pier Paolo **Calzolari** 42
Gianfredo **Camesi** 130, 135

Ernst **Caramelle** 99, 146
Jacques **Carelman** 49
John **Chamberlain** 15, 66, 140
Alan **Charlton** 134
Andreas **Christen** 130
Tonio **Ciolina** 136
Lucien **Clergue** 27, 131
Bruce **Conner** 131
William N. **Copley** 15, 70, 140
Tony **Cragg** 79, 83, 142, 143
Luigi **Crippa** 136
Jean **Crotti** 82, 143
Gunter **Damisch** 145
René **Daniëls** 18, 104 f., 147
Josef **Danner** 145
Grenville **Davey** 122, 151
Vinzenc **Daxelhofer** 144
Jan **Dibbets** 69, 140
Urs **Dickerhof** 55, 142
Richard **Diebenkorn** 131
Braco **Dimitrijević** 88, 144
Jim **Dine** 12, 32, 43, 132
Herbert **Distel** 24, 68, 130, 134, 136, 140, 147
Helmut **Dorner** 18, 119, 150
Suzanne **Duchamp** 82, 143
Lili **Dujourie** 101, 146
Marlene **Dumas** 18, 113, 149

Brigitte **Eckstein** 137
Franz **Eggenschwiler** 134, 137
Heinz **Egger** 147
Hans **Eichenberger** 55
Maurits Cornelis **Escher** 25, 130
Luciano **Fabro** 68, 140
Kurt **Fahrner** 130
Helmut **Federle** 134
Franz **Fedier** 74, 136, 141
Robert **Filliou** 16, 90, 92, 144
Rose **Finn-Kelcey** 134
Bendicht **Fivian** 24, 28, 147
Dan **Flavin** 56, 140
Günther **Förg** 18, 96, 145
Noel **Forster** 134
Suzan **Frecon** 99f., 146
Paul **Freiburghaus** 137
Gunter **Frentzel** 64, 139
Marguerite **Frey-Surbek** 136
Gloria **Friedman** 79, 142
Toto **Frima** 91
Heinz **Gerber** 137
Ludger **Gerdas** 116, 127, 143
Karl **Gerstner** 21, 130
Franz **Gertsch** 65, 97, 145
Roland **Gfeller-Corthésy** 136
Alexandre **Gherban** 79, 142
Alberto **Giacometti** 57, 66, 140
Elsi **Giauque** 137
Gilbert & George 71, 141
Fritz **Glarner** 36, 133
Robert **Gober** 18, 117, 150
Fritz Bruno **Gottardi** 55, 137

Dan **Graham** 16, 82, 94, 143
Robert **Grosvenor** 124, 151
Francis **Gruber** 15, 55, 137
Mariann **Grunder** 55, 136
Ulrich **Güdel** 142
Peter **Gysi** 152
Hans **Haacke** 90f., 145
Fons **Haagmans** 127, 152
Jérôme **Haengli** 90
Richard **Hamilton** 28, 131
Pierre **Haubensak** 130
Antonius **Höckelmann** 15, 52, 55, 136
Ferdinand **Hodler** 44, 46, 136
Lisa **Hoever** 149
Candida **Höfer** 19, 128, 152
Alfred **Hofkunst** 130, 136
Gerhard **Holzer** 144
Thomas **Huber** 143
Michel **Huelin** 146
Peter **Hulliger** 136
Alphonso **Hüppi** 38, 134
Schang **Hutter** 55
Bethan **Huws** 19, 117, 150
Cristina **Iglesias** 19, 119, 150
H. R. **Imhof** 132
Jörg **Immendorff** 11, 15, 57, 69f., 140
Res **Ingold** 64, 139
Robert **Irwin** 131
Rolf **Iseli** 130
Johannes **Itten** 32f., 133
Margrit **Jäggli** 68, 140
Tess **Jaray** 134
Alfred **Jensen** 40f., 134
Jasper **Johns** 12, 25, 32, 43, 132
Asger **Jorn** 72, 141
Donald **Judd** 15, 54, 77, 137, 140

Ilya **Kabakov** 16, 92f., 145
Graig **Kauffman** 131
On **Kawara** 15, 45f., 135
Gottfried **Keller** 15, 55, 137
Lilly **Keller** 68, 137, 140
Raoul **De Keyser** 19, 101, 120, 146, 150
Anselm **Kiefer** 15, 44, 64, 77, 102, 139
Edward **Kienholz** 131
Phillip **King** 46, 135
Per **Kirkeby** 15, 65, 72, 139
Paul **Klee** 82
Yves **Klein** 32, 43, 85, 132
Harald **Klingelhöller** 18, 107f., 113, 116, 143, 148
Pierre **Klossowski** 72f., 141
Jetzt **Knöpfl** 142
Lis **Kocher** 74, 136, 141
Komar & Melamid 91
Norbert **Koschitz** 144
Jannis **Kounellis** 68, 140
Tomas **Kratky** 147
Walter **Kretz** 55, 136
Claude **Kuhn-Klein** 142
Elisabeth **Langsch** 137
Eric **Lanz** 146
John **Latham** 134
Bertrand **Lavier** 79, 87, 142, 144
Bob **Law** 134
Werner Otto **Leuenberger** 38, 134, 136, 138, 149
Sol **LeWitt** 12, 19, 37, 56, 110, 148
Alois **Lichtsteiner** 122, 141, 151
Margrit **Linck-Daempf** 137
Albert **Lindi** 36, 133
Christian **Lindow** 68, 80, 107, 140, 142, 148
Frank **Lobdell** 131

Richard Paul **Lohse** 21, 28f., 33, 131
Richard **Long** 59, 77, 138, 140
Bernhard **Luginbühl** 55, 136
Markus **Lüpertz** 15, 57, 60, 65, 138
Bernhard **Lüthi** 130, 147
Wolfgang **Luy** 116, 143
Paul **Marie** 146
Peter **Marmet** 142
John **Mason** 131
Henri **Matisse** 66, 140
Rudolf **Mattes** 64, 136, 139
Jean **Mauboulès** 137
John **McCracken** 131
Christian **Megert** 24, 55, 130, 136, 137, 147
Mario **Merz** 68, 140
Youri **Messen-Jaschin** 137
Lisa **Milroy** 117, 150
Egbert **Moehsngang** 138
Heinz **Mollet** 119, 141, 150
Jürg **Moser** 141, 147
Ka **Moser** 119, 141, 150
Reinhard **Mucha** 18, 95, 101f., 113, 116, 143
Max von **Mühlennen** 42, 135
Ugo **Mulas** 132
Alexander **Müllegg** 136
Erich **Müller** 55
Willi **Müller-Brittnau** 130
Rudolf **Mumprecht** 30, 35, 133, 136
Bruce **Nauman** 12, 26, 38f., 56, 131, 134
Max **Neuhaus** 113, 148
Barnett **Newman** 25, 29f., 132
Adrian von **Niederhäusern** 152

Samuel **Nyffenegger** 64, 139
Julian **Opie** 151
Meret **Oppenheim** 68, 81, 88f., 122, 134, 137, 140, 144
Giulio **Paolini** 42, 68, 135, 140
Fritz **Pauli** 26, 131
Erica **Pedretti** 74, 141
Gian **Pedretti** 137, 149
A. R. **Penck** 15, 47, 55, 57, 65, 70, 73, 75, 78, 136, 141
Thomas **Peter** 38, 134
Tom **Phillips** 134
Pablo **Picasso** 65
Gustave **Piguet** 131
Jean-Louis **Piguet** 29, 138
Michelangelo **Pistoletto** 19, 115, 149
Jean-Luc **Poivret** 80f., 142
Sigmar **Polke** 57
Larry **Poons** 57
Vaclav **Pozarek** 19, 64, 106, 107, 139, 147
Kenneth **Price** 131
Lotti **Pulver** 55
Markus **Raetz** 24, 60f., 81, 134, 137, 138, 147
Arnulf **Rainer** 15, 57f., 77, 138
René **Ramp** 136
Rolf **Rappatz** 34, 133
Heidi **Reich** 81, 142
Gerhard **Richter** 19, 95, 98, 146
Bridget **Riley** 30f., 132
Diter **Rot** 21, 130
Max **Roth** 142
Elsbeth **Röthlisberger-Moser** 138
Ilona **Ruegg** 81, 142, 148
Reinhard **Rühlin** 68, 140
Edward **Ruscha** 131

Niki de **Saint-Phalle** 31, 132
Benedikt **Salvisberg** 144
Claude **Sandoz** 68, 140
Sarkis 92, 145
Dorothee **Sauter** 126, 152
Patrick **Saytour** 79, 142
Max-André **Schärli** 136
Hans **Scharoun** 15, 43, 44f., 77, 135
Hubert **Scheibl** 97, 145
Jimmy F. **Schneider** 55
Albrecht **Schnider** 148
Jean-Frédéric **Schnyder** 89, 138
Marien **Schouten** 123, 144, 151
Leopold **Schropp** 74, 126, 136, 141, 152
Irène **Schubiger** 138
Thomas **Schütte** 86, 116, 143, 149
Kuno **Seethaler** 74, 141
Dieter **Seibt** 119, 141, 150
Yo **Sermayer** 82, 143
Beatrix **Sitter-Liver** 138
Hassel **Smith** 131
Daniel **Spoerri** 21, 130
Manuela **Stähli-Legnazzi** 138
Peter **Stämpfli** 130
Fred **Stauffer** 136
Ruth **Stauffer** 136
Dominik **Steiger** 91
Peter **Stein** 138, 148
George **Steinmann** 141, 148
Frank **Stella** 57
Jean **Stern** 146
Clyfford **Still** 131
Urs **Stooss** 74, 141
Peter **Storrer** 55
Thomas **Struth** 19, 105, 147
Robert **Suermond** 146

Victor **Surbek** 136
 Paul **Talman** 130, 136, 138
 Al **Taylor** 123 f., 151
 Wayne **Thiebaud** 131
 André **Thomkins** 21, 130
Timmermahn 142
 Jean **Tinguely** 89, 144
 Niele **Toroni** 15, 61 f., 139
 Jürg **Tschannen** 136
 Otto **Tschumi** 136
 Mitja **Tušek** 146
 Luc **Tuymans** 18, 122 f.,
 151
 Cy **Twombly** 38, 134
 Janos **Urban** 130
 Jan **Vercruyse** 18, 101,
 113, 146, 149
 Konrad **Vetter** 138
 Jean-Luc **Vilmouth** 79, 142
 Walter **Vögeli** 130, 136,
 147
 Bernard **Voita** 146
 Peter **Voukos** 131
 Ricco **Wassmer** 25, 130
 Boyd **Webb** 87, 143
 Rolf **Weber** 24, 130
 Willy **Weber** 24, 130, 136,
 147
 Jakob **Weder** 136
 Lawrence **Weiner** 16, 85,
 143
 James **Welling** 117, 149
 Roland **Werro** 38, 81, 130,
 134, 136, 138, 147
 Franz **West** 19, 106
 Doug **Wheeler** 131
 Paul **Wiedmer** 144
 Oscar **Wiggli** 35, 133
 Shirley **Wiitasalo** 128 f.,
 152
 William T. **Wiley** 131
 Anne **Wilhelm** 144
 Uwe **Wittwer** 119, 150
 Bill **Woodrow** 79, 142
 Christopher **Wool** 121, 151
 Bruno **Wurster** 136
 Marcel **Wyss** 136
 Teruko **Yokoi** 136
 René **Zäch** 148
 Elisabeth **Zahnd** 144
 Gerhard **Zandolini** 141
 Rémy **Zaugg** 15, 66, 140
 Otto **Zitko** 145
 Othmar **Zschaler** 138
 Markus **Zürcher** 55

© Kunsthalle Bern 1993

Gestaltung:

Franziska Schott & Marco Schibig

Photos:

Roland Aellig, Leonardo Bezzola,
 Balthasar Burkhard, Alexander Egger,
 Peter Friedli, Michael von Graffenried,
 Candida Höfer, Ulrich Loock, J. Nocenti,
 Photopress, Marianne Schmidt-Miescher,
 Dominique Uldry, Curt Werren,
 Albert Winkler, Gareth Winters,
 Wolfgang Woessner

Lithos:

Busag, Niederwangen

Gesamtherstellung:

Stämpfli + Cie AG, Bern

Printed in Switzerland

ISBN 3-85780-088-7