basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Basels 1. Internationale Kunstmesse

Autor(en): Wolfgang Bessenich

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1971

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/7cedbb70-f367-49ce-851f-4b09292a3c3a

Nutzungsbedingungen
Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform baslerstadtbuch.ch ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Basels 1. Internationale Kunstmesse

Von Wolfgang Bessenich

Rund 16000 Besucher in fünf Tagen, die nach offiziellen Angaben einen Umsatz von fast 5,8 Millionen Franken brachten: die Internationale Kunstmesse, die vom 12. bis 16. Juni 1970 erstmals in der Kongreßhalle der Mustermesse veranstaltet wurde, hatte so viel Erfolg, daß sich die Veranstalter, die Leitung der Mustermesse und Repräsentanten des Basler Kunsthandels, nach einer Umfrage bei den Teilnehmern entschlossen, die Kunstmesse im kommenden Jahr zu wiederholen.

Der Erfolg schien mehrmals gefährdet zu sein. An einem Donnerstag fand spät nachmittags bei gähnender Leere die Eröffnung statt. Regierungsrat Arnold Schneider und Mustermesse-Direktor Dr. Hermann Hauswirth sprachen — der eine als der für Kunstdinge zuständige Vorsteher des Erziehungsdepartements, der andere als Präsident der «ART 70». Die Eröffnung war ausdrücklich nur geladenen Gästen vorbehalten, das allgemeine Publikum sollte erst am folgenden Tag, mit dem eigentlichen Messebeginn, Zutritt haben, aber diese Exklusivität erwies sich als Fehler. Die von den Händlern erwarteten vertrauten Kunden, für die die Eintrittskarten reserviert worden waren, stellten sich nicht im erhofften Ausmaß ein. Und da auch am Freitag der Andrang durchaus nicht so war, daß man hätte annehmen dürfen, die Kunstwelt habe mit Spannung auf diese Messe gewartet, so herrschte zu Beginn große Enttäuschung. Aber dann über das Wochenende und vor allem an den ursprünglich mit Sorge erwarteten beiden letzten Tagen setzte ein stetig wachsender Besucherstrom ein, der auch die internationale Kundschaft brachte. Am Schluß erwies sich, daß der Termin zwischen den großen Frühjahrsauktionen und dem Beginn der Kunst-Biennale in Venedig doch richtig gewählt worden war.

Die Messe war auf Kunstwerke des 20. Jahrhunderts beschränkt. Das war die eine Bedingung, an die sich die Aussteller halten sollten. Die andere hieß: das Ausstellungsgut sollte verkäuflich sein. Überdies waren die Kunstbuchverleger eingeladen worden, ihre wichtigen Verlagswerke aus den letzten zehn Jahren zu zeigen. Nach einer schwierigen Anlaufszeit war schließlich die Nachfrage so groß, daß nicht mehr alle Platzwünsche befriedigt werden konnten.

Rund 90 Galerien und 20 Verlage von Graphik, Multiples und Kunstbüchern beteiligten sich; die Basler Buchhandlung Helbing & Lichtenhahn hatte zusätzlich einen Gemeinschaftsstand für die Buchproduktion aufgebaut, der an Hand von 700 Titeln einen systematisch geordneten Überblick bot.

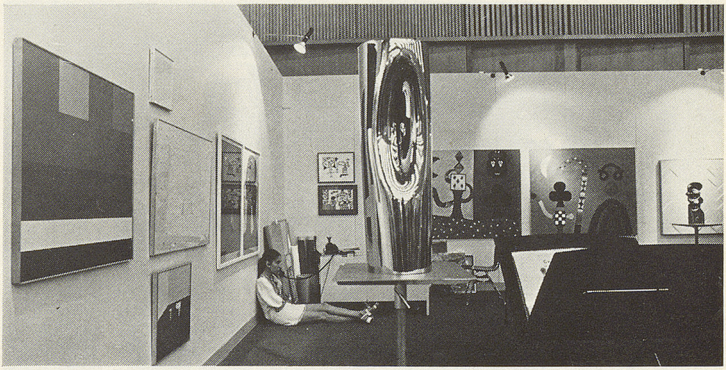
Es lag in der Natur der Sache, daß eine Verkaufsmesse bei den Einzelwerken nicht einen ähnlich systematisch geordneten Überblick über die Kunst eines halben Jahrhunderts bieten konnte, weil die Auswahl von der Verfügbarkeit und der Abschätzung der Marktsituation abhängig war. Trotzdem war die Vielfalt bei hoher Qualität (und entsprechenden Preisen) überraschend groß. In Stichworten: Die Kongreßhalle wurde dominiert vom Stand der Marlborough Galleries in London, New York und Rom, die mit vier großen Kojen die ganze Empore übernommen hatten, als eine Art Olymp der Kunst mit den großen Namen aus den Einzugsbereichen der drei Galerien: Feininger, Schwitters, Kokoschka, Francis Bacon, Henry Moore, Ben Nicholson, dazu der jüngere Joe Tilson; dann die amerikanischen Pioniere des abstrakten Expressionismus Gottlieb, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Still und – Öffnung nach vorn – Larry Rivers; schließlich, neben weiteren bekannten Namen, Fontana und Arnaldo Pomodoro, denen der Besucher wiederholt auch an anderen Ständen begegnen konnte.

Zwei Galerien, die im internationalen Kunsthandel kaum geringere Bedeutung haben, Maeght (Paris) und Beyeler (Basel), hatten sich zurückhaltender Wand an Wand im Seitentrakt hinter der Glasfront zum Garten zwischen den beiden Gebäudeflügeln eingerichtet; Maeght imponierend mit Calder, Chagall, Chillida, Miró und Tàpies, Beyeler mit Antes, Le Corbusier, Dubuffet, Krushenick, Léger, Lichtenstein und nochmals Miró – ergänzt in dem für Skulpturen reservierten Garten durch Giacometti, Laurens und Moore. Aber auch Krugier (Genf) erwies sich als einer der Großen; er zeigte Max Ernst und Dali, Braque und Juan Gris, Morandi und de Chirico, Hölzel und Schlemmer in einer ebenso exquisit wie beziehungsreich wirkenden Auswahl.

Alle Aussteller aus zehn Ländern wurden zahlenmäßig von den

Teilnehmern aus der Bundesrepublik Deutschland (45) und der Schweiz (40) dominiert. Nur eine einzige namhafte Galerie aus den USA stellte aus, obwohl bei der jungen Kunst die Garde der Al Held, Morris Louis, Noland, Rauschenberg, Twombly, Warhol, Wesselmann breiten Raum einnahm. Aus Paris war neben Maeght als repräsentativer Händler nur Denise René zu sehen; beide hatten mit ihrem konzentrierten Angebot von Op Art sensationelle Verkaufserfolge: Solches Ungleichgewicht mag sich auch damit erklären, daß die Erfolge des seit 1966 veranstalteten, aber exklusiv auf die Mitglieder und Gäste des «Vereins progressiver deutscher Kunsthändler» beschränkten Kölner Kunstmarkts für Basel ebenfalls erreichbar schienen. Basel zeigte sich liberal, da lag die Chance der Konkurrenz. Basel ist nicht zu weit entfernt von den Zentren des deutschen Kunstbooms. Für die in Köln etablierten Galerien hieß also die Frage: mitmachen oder negieren? Der Entscheid fiel nicht einheitlich aus. Von dem Kölner Verein stellten sich in Basel die Galerien René Block (Berlin), van de Loo (München), Müller (Stuttgart), Stangl (München) und Thomas (München); die Galerien Buchholz (München), Schmela (Düsseldorf) und Rothe (Heidelberg) sind approbierte Gäste, und die Galerien art intermedia (Köln), Borgmann (Köln), Kümmel (Köln) und Thelen (Essen) gehören jedenfalls der Art ihrer Zielsetzung nach in den gleichen Kreis. Offenbar noch nicht so finanzkräftig wie die Größten der Branche, reichte die Auswahl von Marcel Duchamp, Beuys, Diter Rot und Rolf Vostell bis zu Antes und Botero, nicht zu vergessen die Spielarten von Pop, Minimal, Konzept und neuem Realismus aus den USA. Der große Messeerfolg war hier Beuys. Daneben aber wurde in anderen Galerien die Tradition seit dem Beginn des Jahrhunderts gepflegt: die Künstler der Brücke, Nolde, Kokoschka, die Modersohn, Macke, Jawlensky, Rohlfs, Klee, Kandinsky und Max Ernst waren mit praktikablen Werken hier ebenfalls vertreten.

Die Schweiz präsentierte sich mit den Schwerpunkten Zürich und Basel. Die Galerie d'art moderne zeigte Arp, Calder, Chillida und Maria Vieira; neben die Plastiken traten Arbeiten von Gleizes,



dessen malerischen Nachlaß die Galerie verwaltet. Felix Handschin nahm für die bunten Nanas der Niki de Saint Phalle und Tinguelys Wasserspiele den Plastikgarten in Anspruch; mehrere Gruppen der lebensgroßen Stoffpuppen von Eva Aeppli verlockten vor und in der Koje immer wieder zu respektlosen Spielchen. Die Galerie Hilt hatte sich ganz auf Gemälde von Francis Bott und die gestenreiche Plastik von Kurt Laurenz Metzler (im Plastikgarten) konzentriert. Die Katakombe zeigte ein wenig Spielwiese, ein wenig Tempel, Sitzbilder, Dokumentationsbilder, ein tönendes Objekt, ein begehbares Objekt «Der Kreislauf des Lichts». Bei Carl Laszlo fanden sich Konstruktivisten und Surrealisten in sehr persönlicher Auswahl. Die Galerie Riehentor stellte mit verschiedenen Werkproben die beiden Basler Künstler Wolf Barth und Konrad Hofer zusammen mit dem Berner Rolf Iseli vor. Bei der Galerie Spatz herrschten gleichfalls Basler vor: die Maler Max Kämpf, Jürg Kreienbühl und Peter Stettler. Schließlich ist die Galerie Stampa mit dem strengen Eisenplastiker Albert Siegenthaler und mit großen Objekten weiterer Künstler zu erwähnen.

Die Zürcher Gruppe wirkte im Durchschnitt stärker. Bei Bischofsberger, einem der großen Vermittler der Kunst der sechziger Jahre, fanden sich bedeutende Einzelstücke von Lichtenstein, Warhol und Tom Wesselmann. Gimpel & Hanover, bunt im Angebot, stellten Graeser, Antes, Kielholz, Alan Davie, Honegger, Schwitters, Brauner und Magritte (mit einer der seltenen Plastiken) heraus. Semiha Huber zeigte vor allem Plastiken von Arnaldo Pomodoro und kinetische Kleinkunst von Soto. Ganz einheitlich war der Stand von Renée Ziegler konzipiert, wo sich Lohse in der Nachbarschaft von Noland und Al Held glänzend bewährte (Plastiken: Luginbühl und Sugarman). Und dann noch ähnlich auch Suzanne Bollag, die auf Max Bill und seinen Sohn Jakob, auf Angel Duarte und Rafael Perez setzte.

Alle möchten am liebsten Picasso zeigen, so hieß es in einem Vorbericht. In der Tat, acht Galerien waren es mindestens, die vor allem die Graphik des Spaniers präsentierten. Er wurde aber noch übertroffen von dem jungen Deutschen Horst Antes, dem

man auf mindestens zehn Ständen mit Gemälden, Plastiken und graphischen Blättern begegnete. Weitere Künstler, die offensichtlich als besonders wichtig und marktgängig betrachtet wurden, waren: Arman, Arp, Berrocal, Max Bill, Dali, Dubuffet, Fontana, Barbara Hepworth, Hundertwasser, Kokoschka, Miró, Poliakoff, Diter Rot, Vasarely. Wenn man bei Erörterung der Vorteile einer Kunstmesse so oft von der Transparenz des Marktes und der Möglichkeit des Preisvergleichs sprach, hier war die Chance tatsächlich gegeben und wurde auch genutzt, obwohl auch dem Kunsthandel selbst solche Möglichkeit des Unterbietens nicht unbekannt geblieben war.

Viel war auch die Rede von der Messe als einem Markt für kleine Börsen. Mehrere Stände zeigten mit großem Erfolg preiswerte Druckgraphik und Multiples, und zwar in hervorragenden Qualitäten, wenn die Idee, das Konzept, dem technischen Reproduktionsprozeß entsprach. Eine andere Möglichkeit für kleine Börsen waren die Außenseiter und nur lokalen Größen, für die lediglich eine begrenzte Nachfrage bestand. Auch hier lieferte die Messe viele Beispiele.

Wie kam es zur Basler Kunstmesse, warum ergriffen Basler Kunsthändler die Initiative für eine neue Form der Vermittlung zwischen Handel und Publikum? Der Basler Kunsthandel hat sowohl bei der alten wie bei der jungen Kunst eine große Tradition und bei einzelnen Spitzenhäusern ein Ansehen, das zu weltweiten Beziehungen führt. Von überall her kommen die bedeutendsten Sammler nach Basel, in alle Welt läuft das Netz der Ankäufe und Verkäufe. Aber es war und ist nicht zu übersehen, daß dem Platz Basel seit einigen Jahren in Zürich eine starke Konkurrenz erwächst. Das größte Auktionshaus der Welt hat dort eine Filiale eröffnet, mehrere Pariser Galerien verfolgen ähnliche Pläne (oder haben sie bereits realisiert), ein Berner Graphikspezialist mit großer Auktionserfahrung ist mit diesen Aktionen liiert. Die Gründe für diese Entwicklung sind vielfältig; eine nicht geringe Rolle spielt bestimmt die Bedeutung Zürichs als schweizerisches Wirtschaftszentrum mit einem frequenzstarken Flughafen, die beide das besonders finanzkräftige Publikum anziehen, ohne das der internatio-

nale Handel nicht leben kann. Vor oder nach einer Besprechung, während eines Zwischenaufenthalts sind die Zürcher Galerien ohne Zeitverlust zu erreichen, die Basler nicht. Tatsache ist jedenfalls, daß mehrere Basler Händler in den vergangenen Jahren bereits sehr konkrete Überlegungen anstellten, ob der Verkehrsgunst Zürichs und der Attraktivität der Paradeausstellungen im Zürcher Kunsthaus nicht mit einem Domizilwechsel begegnet werden müsse.

In einer gemeinsamen Aktion wurde schließlich eine andere Lösung gesucht. Seit längerer Zeit ist zu beobachten, wie beim Kunsthandel Versteigerungen und Messen (Märkte) an Bedeutung für den Geschäftsumfang zunehmen. Dahinter steht einmal eine Änderung in der Beziehung zum Kunstwerk: Es verliert seine Aura eines hehren Vermächtnisses auserwählter Geister an eine Gemeinde geistig Gleichgesinnter und wird zu einer Ware, die offen gehandelt wird wie andere Konsumgüter auch. Zugleich wird das intime Vertrauensverhältnis zwischen Sammler und Händler, das in nicht wenigen Fällen bis zu persönlicher Freundschaft ging und geht, ergänzt durch neutralere Beziehungen, bei denen der Sammler auf die persönliche Beratung verzichtet und sich größere Marktübersicht über Angebot und Preise erhofft.

In der Schweiz ist seit langem die jährliche Antiquitätenmesse in Bern eingeführt. Die Erfahrung mit ihrem Erfolg ermutigte gewiß auch die Basler. Wichtiger aber ist das Vorbild Köln gewesen, und zwar gerade auch dort, wo in Organisation und Zielsetzung von diesem Vorbild abgewichen wurde. Kein Verein der Basler Galerien trug die Messe, Träger der Organisation war vielmehr die Schweizer Mustermesse mit ihrer großen Erfahrung in der Veranstaltung von Messen aller Art. Die Kunsthändler lieferten zunächst die Idee, viele Ratschläge und die Mitglieder im Organisationskomitee.

Seit Jahren haben die Kunsthändler lockeren Kontakt durch die Verwaltung einer gemeinsamen Inseratenkolumne in Basler Tageszeitungen. Im Herbst 1968 veranstalteten sie im Kunstverein Freiburg i. Br. als Beitrag zum Regio-Gedanken erstmals eine gemeinsame Ausstellung unter dem Titel «Europäische Kunst aus Basler

Galeriebesitz» – eine Veranstaltung, die auch zum Thema Vorurteilslosigkeit gegenüber dem Kommerz gehörte, wenn man bedenkt, wie heute bei den meisten großen Ausstellungen in den öffentlichen Kunstinstituten die Mitarbeit der Galerien für den Erfolg entscheidend ist.

Im Anschluß an Freiburg ergaben sich erste Gespräche auf Grund der Erfahrung, daß Gemeinsamkeit stark macht. Rasch wurde die Frage entschieden: Auktion (moderner Kunst) oder Messe? Ein kleines Komitee wurde als Wortführer bestellt. Die Initiative wurde anschließend den zuständigen Instanzen der Mustermesse vorgetragen, die bald ihre Bereitschaft zur Zusammenarbeit erklärten. Damit war reichlich Platz gesichert, so daß die Frage auftauchte, welchen Umfang nach Zeit und Gattungen die Messe haben sollte. Noch unsicher in bezug auf den möglichen Erfolg, erwog das Komitee den Gedanken, die Berner Antiquitätenmesse in die Basler Pläne zu integrieren. Der Gedanke erwies sich als undurchführbar. So ergab sich dann die thematische Beschränkung auf die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Offen blieb die Frage, wer im Rahmen dieser Beschränkung teilnehmen dürfe. Köln beschränkt, wie erwähnt, die Teilnahme auf die Mitglieder des Trägervereins und einige wenige zusätzlich eingeladene Gäste. In Basel wurden Chancen und Risiko einer größeren Liberalität rasch erkannt. Wenn jedermann mitmachen konnte und sich zugleich doch ein für die Kunst des 20. Jahrhunderts repräsentatives Niveau sichern ließ, dann bestand im Idealfall die Chance, daß Basel durch Umfang und Qualität die rund zwei Dutzend Galerien von Köln überflügeln konnte. Indem Basel nicht auf Exklusivität ausging, sondern Ernst machte mit dem Messegedanken, dessen Attraktivität ja gerade im möglichst lückenlosen Angebot der repräsentativen Anbieter besteht, setzte es langfristig auf einen wachsenden Erfolg in der Zukunft.

Diese Hoffnungen wurden sehr bald von Zweifeln bedrängt. Zunächst gab es viele Anmeldungen kleinerer Galerien, die für den gesuchten internationalen Erfolg nicht entscheidend sein konnten. Bei den Organisatoren gab es leichtes Zittern aus Sorge um

das erhoffte Qualitätsniveau. Eine Jury bestand nicht, nach dem Buchstaben war jeder Teilnehmer selbst für seinen Stand verantwortlich. Die erklärte Liberalität wurde diskret eingeschränkt, indem von Fall zu Fall vor Bestätigung der Anmeldung nach dem vorgesehenen Ausstellungsgut gefragt wurde. Um so wichtiger wurden deshalb nach diesem ersten Erschrecken die internationalen Kontakte der Basler Kunsthändler. Sie machten sich als Werber auf den Weg. Die genauere Information, gewiß manchmal auch der Appell an die Kollegialität und die gemeinsamen Standesinteressen mobilisierten Firmen, die sich durch Prospekte und Formulare allein nicht mobilisieren lassen. Doch trotz aller großen Namen wurde für die erste Basler Messe noch kein repräsentativer Querschnitt durch den Weltkunsthandel erreicht – aus Gründen, die zu beseitigen nur teilweise in der Macht der Basler steht. Wenn etwa die geographische Lage mit ungenügenden Verkehrsbeziehungen und relativ, etwa im Vergleich zu Köln, kleinem Einzugsgebiet als Handicap zum Vorwurf wurde, dann können die Veranstalter das nur zur Kenntnis nehmen. Aber schon während der Messe witterten Zürcher hier eine Chance.

Andere Unterlassungen und Anordnungen, die Kritik wachriefen, können korrigiert werden. Verbreitet war der Vorwurf, die Propaganda sei im Inland und im Ausland ungenügend gewesen. Auch die Person des Bundespräsidenten, Prof. Dr. H. P. Tschudi, der das Patronat übernommen hatte, könne die Kunstmesse von einer breiten publizistischen Vorbereitung nicht dispensieren. Weitere Kritiken betrafen die Zuverlässigkeit und praktische Brauchbarkeit des Katalogs, die Anordnung und Zuweisung der Kojen, die Kosten von Dienstleistungen, die zolltechnische Abwicklung von Verkäufen. Alle diese Aussetzungen werden von den Veranstaltern, so wurde gesagt, sorgfältig geprüft. Was besser zu machen ist, soll besser gemacht werden.

Alle Einwände wiegen aber nicht den Gewinn auf, den das Publikum während fünf Tagen hatte. Ein solches Panorama der Kunst unseres Jahrhunderts war einmalig. Es zeigte Höhen, weite Ebenen und Täler, und der Besucher bekam eine Ahnung davon, welche

Prozesse des Vergleichs und der Selektion ablaufen, bis ein Kunstwerk die Endstation Museum erreicht. Dieser Einblick war angemessen für eine Gesellschaft, die sich als mündig versteht.