

K^EUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

AUSGABE 95 / HEFT 15 / 3. QUARTAL 2011



CORSIN FONTANA

SIMON BAUR

„Ich strebe Einfachheit und Kargheit an.“

Oberflächen und Spuren

SIMON BAUR Das Motto von Corsin Fontana auf der vorangegangenen Seite ist einem Gespräch mit Beat Stutzer vom Juni 1980 entnommen. Über dreißig Jahre sind seither vergangen, und nach wie vor habe der Satz Gültigkeit, erklärte mir der Künstler anlässlich eines Gesprächs im März 2011. Ist der Schweizer Corsin Fontana ein Minimalist, ein Vertreter der Arte Povera, der Land Art, macht er Konzeptkunst, oder ist das Zitat Ausdruck eines Understatements? Sämtliche Zuordnungen sind sicher nicht falsch, doch treffen sie auch nicht uneingeschränkt zu. Die Arbeiten von Corsin Fontana sind in einer konkreten Art und Weise „einfach“ und „karg“, denn sie wollen nicht mehr sein, als was man sieht. Damit nähern sie sich Frank Stellas „You see what you see“ an, doch steckt im Wort Kargheit mehr, als was die Minimalisten mit Einfachheit und Reduktion zu erzielen suchten. Es ist ein Synonym für Armut oder Not und gleichzeitig ein Lebensgefühl, das von Entbehrung gekennzeichnet ist. Ein Essen oder ein unfruchtbarer Boden können karg sein. Bei Corsin Fontana bezieht sich der Begriff auf die Aussagen seiner Werke und auch auf die verwendeten Materialien: Schweinsblase, Spinnweben, Fahrradschläuche und Beton. Als einfach und karg lässt sich auch die Art und Weise beschreiben, wie er Kunst macht.

Ursprünge

Interessant an Fontanas Arbeit ist der enge Bezug zur eigenen Biographie. Er ist einer der wenigen Künstler, bei denen Person und Werk nicht zwei unterschiedliche Bereiche bilden, sondern ineinander überzugehen scheinen. Sei es das schneidende „Fontana“, wenn er ein Telefon abnimmt, seien es das Suchen nach Worten in Gesprächen, der schwarze lange Wintermantel, die kantigen Konturen, das alles fügt sich ohne Widerspruch ins Werk. Es hat wohl mit Fontanas Wurzeln zu tun, die ihn befähigen, seinen Werken eine verbindliche Konzentration und übertragbare Spiritualität zu verleihen. Es ist aber auch darin begründet, dass seine Kunst keine abbildende ist, vielmehr eine Kunst visualisierter Denkprozesse, über die auch entsprechend nachzudenken ist. Was am sinnvollsten im horizontalen Denken geschieht. Ein Werk wie das von Kandinsky oder Klee wies noch eine lineare Entwicklung auf. Jede Arbeit wurde aus der vorhergehenden entwickelt. Diesem traditionellen, vertikalen Denken ist das modernere, horizontale Denken entgegengesetzt. Es ist einem Feld vergleichbar, in dem zahlreiche sich polarisierende Ideen festgehalten werden, die im Hinblick auf neue Schlüsse in verschiedenster Weise miteinander kombiniert werden. In diesem Feld ist nicht mehr die Chronologie bestimmend, die von einem irreversibel verstandenen Vorher und Nachher

dominiert wird. Ideen können unterschiedliche Materialisationen und Kombinationen erfahren, Schlüsse neue Ideen bewirken: „Eine Reflektionsebene wird eine früher erarbeitete im Extremfall beinhalten, häufiger jedoch sich aufgrund ihrer abstrakten Dimension mit ihr überlappen, so dass die Fähigkeit zu wechselseitigen Verbindungen als erweitertes Bewusstseinsfeld intakt bleibt.“¹ Man kann eine solche Konzeption im 2009 erschienenen Katalog des Bündner Kunstmuseums nachvollziehen, in dem man in einer Art virtuellem Spiel die Werkgruppen von 1966 bis 2009 neu ordnet und aufeinander bezieht.

Neben Reinhold Hohl, Hans Hartmann und Lutz Windhöfel ist es Beat Stutzer, der ehemalige Direktor des Bündner Kunstmuseums, der als profundester Kenner des Werks von Corsin Fontana gilt und auch die konzisesten Texte zu seinem Werk verfasst hat. Es sind Grundlagentexte, auf denen alle weiteren aufbauen. Gespräche und Interviews mit dem Künstler sind in der Literatur kaum zu finden. Corsin Fontana ist nicht unbedingt ein schweigsamer Künstler, doch Anmerkungen zu seinen Arbeiten macht er kaum einmal. Dass sich das Eingangszitat mit dem einen Satz begnügt, ist symptomatisch und verweist auf die Kargheit, von der es redet. Das Werk mit seiner Kombination aus Ästhetik und Naturbezug gilt es nach wie vor zu entdecken, obwohl es über die Schweiz hinaus, vor allem auch in österreichischen Museen und Privatsammlungen gut vertreten ist.

Corsin Fontana verfolgt nur so lange eine Idee, bis diese zu einem werkbestimmenden Resultat führt. Variationen erlaubt er sich höchstens, wenn diese neue Wege eröffnen. Bei den Zeichnungen der vergangenen zwanzig Jahre lässt sich dies besonders gut beobachten. Zwischen jeder Werkgruppe liegt eine Zäsur, eine Zeit, die dem Künstler eine Neuorientierung ermöglicht hat. Mit jeder neuen Werkgruppe aber irritiert er die Betrachter, und regelmäßig wird der Vorwurf brüsker Kehrtwenden laut. Dabei geht es Corsin Fontana vor allem darum, unergiebiger Produktion auszuweichen. So gesehen erweisen sich die erstaunlichen Wechsel im Werküberblick als höchst konsequent und eigenwillig

Spurensuche

Am Werkbeginn stehen die retrospektiv als *frühe Aquarelle* bezeichneten, kleinformatigen Papierarbeiten, die zwischen 1966 und 1968 entstanden sind (Abb. 1). Anlass für die damals geheimen Malversuche bot die ungegenständliche Malerei des Bündner Künstlers Matias Sepscha. Hinzu kam die Beschäftigung mit Künstlern wie Mark Rothko, Ben Nicholson, Julius Bissier und Giorgio Morandi, was zu komplexen Aquarellen führte, die sich

nicht nur durch schichtenweise aufgetragene Farbklänge und durch Verdichtung und Auflösung von Farbpigmenten auszeichnen, sondern auch durch den anregenden Einsatz von Bleistiftlinien. Sie geben den Arbeiten eine räumliche Dimension, da sie bestimmte Flächen in ein System einfügen und die Formen als lebendige Körper erscheinen lassen. Diese in eine eigene abstrakte Sprache übertragene Körperlichkeit, die sich mit Gedanken und Erfahrungen verknüpft, ist für Corsin Fontanas Entwicklung entscheidend und in allen Werkzyklen anzutreffen.

Mit seinen Aquarellen hatte Corsin Fontana großen Erfolg, die bedeutende schweizerische Kiefer-Hablitzel-Stiftung prämierte sie, und die Kunstkritik war des Lobes voll. Aber die scheinbar mühelos erlangte Zustimmung machte den Künstler nur skeptisch, und er entschied sich bald, den eingeschlagenen Weg nicht weiterzuverfolgen. Eine Entscheidung, wie es später noch manche geben sollte. Mehr und mehr klärten sich die Werkabbrüche als künstlerische Konzeption. Und schon damals zielte die Malerei auf intellektuelle und formale Auseinandersetzung mit existentiellen Problemstellungen.

„
Corsin Fontana verfolgt nur so
lange eine Idee, bis diese zu einem
werkbestimmenden Resultat führt.
“

An die Aquarelle schließen die *Mikrostrukturen* an, die Fontanas Experimentierfreude mit dem Material und sein Interesse an Naturphänomenen belegen. Das helle, quadratische Papier ist vom Zentrum aus in einer Kreisfläche mit zum Teil leicht gefärbtem Terpentinöl getränkt, und mit Druckerschwärze wurden auf den noch nassen Grund Zeichen in Form von Mikrostrukturen gemalt, die an den Rändern leicht zerfließen. Man fühlt sich dabei an die Betrachtung des Mondes von der Erde aus erinnert, wenn man meint, Berge und Krater zu sehen. Dabei handelt es sich weder um Illustrationen noch um Präparate für mikroskopische Studien. Für Corsin Fontana ist bei diesen Arbeiten nicht das Abbild von Interesse, sondern die malerische Auseinandersetzung mit einem von ihm gewählten Thema.

Fünf Jahre später – um 1975 – entstehen die *Brenneisenbilder* (Abb. 6). Mit einem glühenden Brenneisen, das er bei einem Schlosser nach exakten Vorgaben herstellen ließ und das eine rispenartige Form aufweist, brannte Corsin Fontana vorsichtig Formen in braunes Packpapier, das er zuvor zerknüllte und danach wieder glattstrich. Zusätzlich bearbeitete er das Papier mit Kaliumpermanganat, das dunkle Spuren auf dem Papier hinterließ, während die Abdrücke des Brenneisens wie helle Ornamente aus dem Dunkel brechen. Die Plastizität, die

sich bereits in den Aquarellen ankündigte, wird durch das zerknitterte Papier verstärkt, die Arbeiten erinnern zudem an die Ornamentik bildloser Religionen oder der maurischen Kultur, wie sie Corsin Fontana auf seinen Reisen nach Nord-, West- und Ostafrika sowie nach Spanien gesehen haben dürfte. Auch sind in den Blättern erste Momente der späteren Linearität der Ölkreidezeichnungen zu finden. Die Verflechtung, die durch die verschobene Überlagerung immer gleicher Formen in den Brenneisenzeichnungen entsteht, findet eine räumliche Entsprechung in den *Spinnengewebeobjekten*, die zeitlich anschließen.

Einfache
Materialien

Aus Holzstäben und Peddigrohr baute Fontana feine Gerüste, mit denen er in Keller voller Spinnweben stieg und dort die verlassenen Netze und Nester einfiel, bis die Holzgerüste von einer filigranen und leicht verletzlichen Schicht überzogen waren (Abb. 5). Je nach dem Ort, den er aufsuchte, stellten sich differierende Farbnuancen ein, dunkle, zwischen braun und schwarz changierende in den Kohlekellern, helle, braun-graue in Bauernhöfen und Ställen. Die geraden, winkel- und kreisförmigen Objekte, die an weißen Wänden wie unregelmäßige Linien aussehen, wirken wie Fossilien, als sei Leben zu Stein geworden. Man könnte auch an kultische Objekte denken, an kaukasische Kreidekreise und an Stäbe, die für irgendwelche Rituale Verwendung finden werden. Einschlüsse von Fäden, Holzspänen, Tannennadeln, Russpartikeln, Sandkörnern und Insektenkadavern tragen zur Anmutung bei.

Es war nicht das erste Mal, dass Fontana sich tierischer Werkstoffe bediente. Schon in den frühen siebziger Jahren fertigte er zahlreiche Objekte aus Schweinsblasen (Abb. 4). Um diese plastischen Arbeiten besser zu verstehen, ist ein Blick auf ihre Vorgeschichte sinnvoll. Im Frühjahr 1971 trat Corsin Fontana mit damals Aufsehen erregenden Aktionen in Basel an die Öffentlichkeit. Auf einem Kleinplakat lud er ein: „Galerie Stampa und Corsin Fontana treffen sich am Samstag den 3. April um 10.00 Uhr an der Freienstrasse / Bäumleingasse und um 14.00 Uhr auf der Treppe der Barfüsserkirche.“ Dass es um Performances mit Objekten aus Fahrrad-Schläuchen gehen würde, konnte niemand ahnen (Abb. 2). Auch nicht, dass den Schläuchen ein Erlebnis an der amerikanischen Pazifikküste im Herbst 1970 vorausgegangen war: Von angeschwemmtem Material, von Schlauchfragmenten und Knäueln von Meeresalgen war er derart fasziniert, dass er die organisch-synthetischen Gemenge fotografisch dokumentierte. Wieder zuhause, füllte er schwarze Fahrradschläuche mit Wasser und formte sie

durch Druck, Abschnüren und Torsion. Später arrangierte er diese regenwurmartigen Gebilde um einen Baumstrunk oder ließ sie aus einem Personenwagen hervorquellen. Die Schläuche, die sich bei der Basler Aktion über die – damals noch hohe – Treppe vor der Barfüsserkirche wanden, wurden schließlich vom Künstler durchstochen, und das künstlerische Geschehen fand seinen dramaturgischen Höhepunkt in barock-verspielten Wasserfontänen.

1972 drehte Christian Schocher mit Corsin Fontana als Darsteller den 16-mm-Film „Corsin Fontana und seine Objekte“. Als Inspiration diente die Geschichte vom „Rattenfänger von Hameln“, doch die Flöte spielende Hauptperson zog keine Ratten, sondern „Schlangen“ und „Würmer“ in Form wassergefüllter und verformter Fahrradschläuche an. Die Inszenierung in der freien Natur und im Stadtraum illustriert eine Dualität von innen und außen, von privat und öffentlich, die für den Künstler Corsin Fontana grundlegend geworden ist und ohne die sein Werk nicht die Tiefe und Konzentration erreicht hätte.

Alchemie
des Alltags

Es versteht sich, dass das Atelier von Corsin Fontana, indem er seit über vierzig Jahren arbeitet, ein zentraler Ort für sein Werk geworden ist (Abb. 10). Es findet sich im umgebauten Kirchenschiff eines ehemaligen Frauenklosters in Basel, das bis in die fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts als Kaserne diente. Der Blick aus dem Fenster geht auf das große Dach des ehemaligen Refektoriums und auf einige Bäume, die im Frühling – der Lieblingsjahreszeit des Künstlers – in weißer Blüte stehen. Der Raum ist nicht allzu groß, und obwohl vor einige Wände Gestelle für Bücher, Musikkassetten und Material stehen, wirkt er fast leer und durchaus geeignet, auch monumentalere Arbeiten auszuführen. An Wänden und auf Tischen hängen oder liegen die Arbeiten, dazwischen Fundstücke, Materialien, Leinwandfetzen, Abschnitte und Streifen aus Papier. Auf ihnen sind schwarze Linien zu sehen, die sich verwinkeln und überlagern. Es sind Konturen eingepreßt und Bleistiftlinien gezogen und mitten drin immer wieder Zahlen und Maßangaben. Ohne Zweifel handelt es sich um Entwürfe, um Skizzen, um Ideen, die im Atelier eine Art Referenzsystem bilden und den Raum nur in Ausnahmefällen verlassen. Wer das Atelier besucht, spürt die fast sakrale Ausstrahlung oder wähnt sich im Labor eines Alchemisten, wo die Ingredienzien und Rätsel verborgen sind, die Staub in Gold verwandeln.

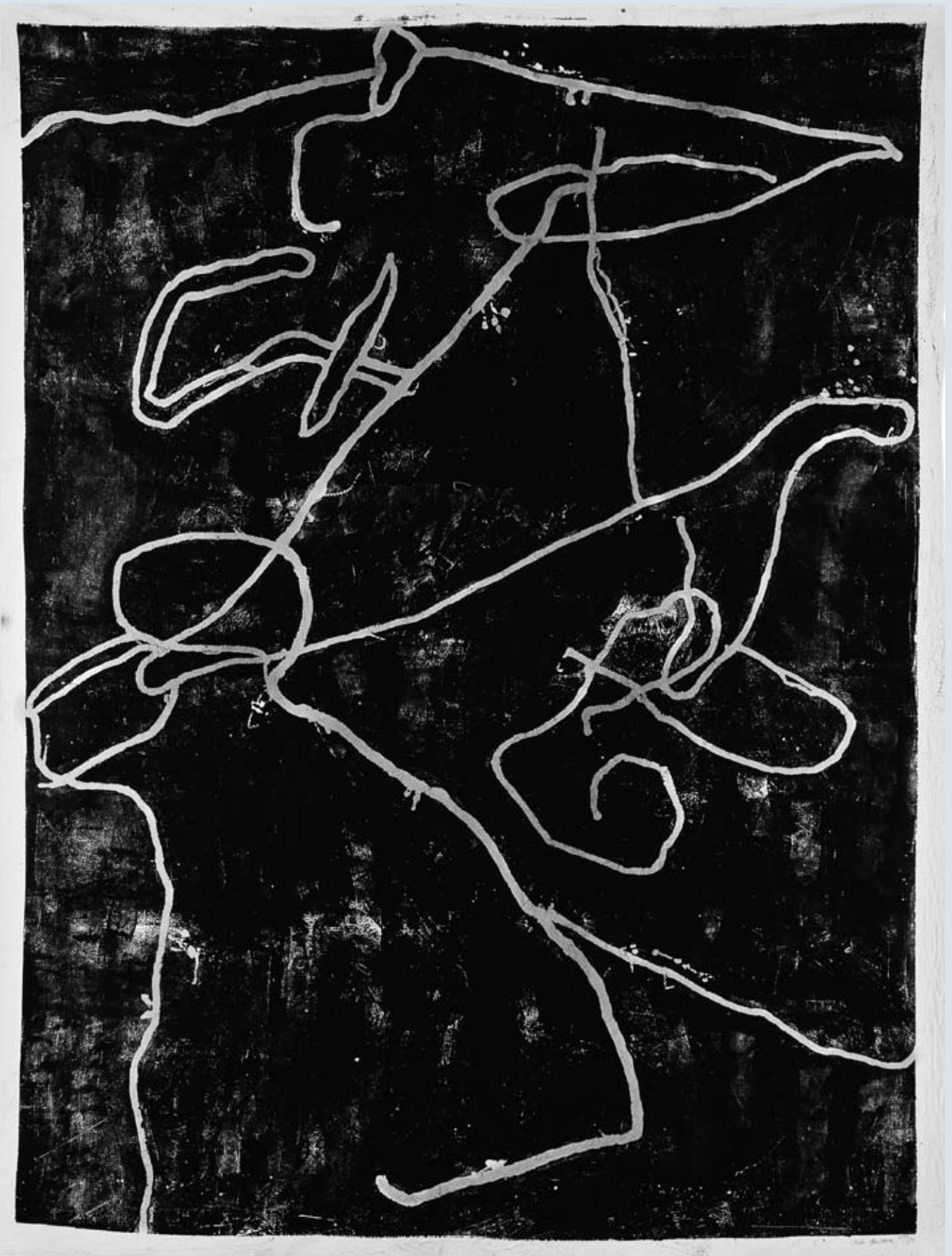
Die *Schweinsblasenobjekte*, die ab 1973 entstehen, gehen den *Papierobjekten* voraus und folgen den *Brennei-*

senbildern. Mit den *Papierobjekten* setzt Fontana seine Arbeit mit einfachen Materialien fort, zerknüllt und zerknittert Papier, trinkt es mit Kaliumpermanganat, streicht es wieder einigermaßen glatt und festigt es mit Tapetenleim (Abb. 3). Teils werden die Papiere gebündelt und erinnern dann an getrocknete Tabakblätter oder an überdimensionierte Schoten, teils werden sie korsettartig mit Schnüren eingewickelt, was an amöbenartige Lebewesen oder getrockneten Därme erinnert. Und dann gibt es noch Stäbe und Stangen, die umwoben mit Papier aussehen, als würden Baumpilze oder große Warzen aus ihnen wachsen.

„
Ob Schweinsblase, Spinnennetz,
Papier oder Holz: Der Naturstoff
wird direkt in Kunst übersetzt.
“

Ähnlich der Umgang mit Schweins- und Rindsblasen. „Im Basler Schlachthof bezog Fontana Schweins- und Rindsblasen, entfernte das Fett und reinigte diese. Danach färbte er sie wie die Papierobjekte, die zum Teil parallel zu den Schweinsblasenobjekten entstanden, mit Kaliumpermanganat ein und weichte diese in Wasser auf, bis das tierische Material für den künstlerischen Gebrauch bereitlag. Bei den handlichen, aber steinschwer in der Hand liegenden Kugeln, den mit Ton gefüllten Schweinsblasen, ist das ungewöhnliche Ausgangsmaterial am spür- und greifbarsten. Der langsame Trocknungs- und Schrumpfungsprozess bewirkte eine schrundige, erstarrte Oberfläche mit einer zufälligen, aber reich nuancierten Musterung.“² Nicht anders ist Corsin Fontana bei den Keulen vorgegangen – mit dem Unterschied, dass er die gefüllte Blase in eine gewünschte Form brachte und sie mit einem Holzstab verband. So sind Objekte entstanden, die an einer Schnur aufgereihete Paprikaschoten oder an männliche Genitalien erinnern. Solche Objekte haben, wie Zdenek Felix feststellte, nichts zu tun mit nostalgisch gefasster Naturromantik oder mit Naturökologie. Corsin Fontana kehre damit zu den elementaren Prozessen zurück und „das Wachstum, das Reifen, das Trocknen und das Sterben von Pflanzen und Organismen als Situationsmodelle“ seien Themen seiner Arbeit geworden.³ Eine mögliche Analogie der Papier- und auch Schweinsblasenobjekte zu Kultgegenständen eines Medizinmanns oder Schamanen wird vom Künstler relativiert: „Es sieht am Schluss vielleicht schon so aus, als wäre dies eine völkerkundliche Sammlung. Aber derartige Kultgegenstände stehen viel mehr mit dem Leben und der Gesellschaft in unmittelbarem Zusammenhang als meine, die außerhalb der Gesellschaft als Kunst entstehen. Das ist ein entscheidender Unterschied.“⁴

Eine andere Beziehung weist zum Werk von Joseph Beuys, wengleich Corsin Fontana später nie mehr per-



8
OHNETITEL, 1980
Holzschnitt auf Baumwolltuch
250 x 195 cm
Bündner Kunstmuseum, Chur







10
BLICK INS ATELIER IN DER KASERNE,
BASEL 2007

formativ tätig war. Doch seine Objekte lassen sich mit dem „Block Beuys“ in Darmstadt, mit „Schneefall“ und „Feuerstätte I und II“ in Basel oder mit dem Kasseler „7000 Eichen“-Projekt vom ästhetischen Ansatz her durchaus vergleichen. Wie Beuys ist auch Fontana kein Sozialarbeiter oder Visionär, der gesellschaftliche Bedingungen um jeden Preis verändern und beeinflussen will, er ist wie Beuys auch kein „Grüner“, der Zyklen der Natur und biologische Systeme zum Kunstwerk erhebt. Ob Schweinsblase, Spinnennetz, Papier oder Holz: Der Naturstoff wird direkt in Kunst übersetzt. In Bezug auf die Spinnengewebeobjekte spricht Corsin Fontana von einer Assoziation zu Fossilien, die Ausdruck von in Stein verwandeltes Leben sind, eine Definition, die sich auch auf andere seiner Objekte anwenden lässt. Und ein weiterer Begriff scheint für das Werk Fontanas nicht unwesentlich, die von Harald Szeemann für die fünfte documenta 1972 eingerichteten „Individuellen Mythologien“. Szeemann wandte den Begriff auf Künstler an, die ihr künstlerisches Potential aus dem Rückzug ins Private und auch Subjektive unter gleichzeitiger Bezugnahme auf mythologische Assoziationen entwickelten. Im Werk von Corsin Fontana freilich werden Assoziationen zu Ethnologie, Archäologie oder Schamanismus bloß angekippt und wollen als abstrakte Systeme zum Weiterdenken anregen. Oberste Priorität hat immer die Maxime

des Abbruchs, mit der alle Banalisierungen umgangen werden.

Bild - Räume

Zu Beginn der achtziger Jahre ist das Werk von der Verwendung des Materials Holz geprägt. Zunächst schuf Fontana monumentale *Holzschnitte* (Abb. 8). Die Holzstücke bestanden teilweise aus mehreren Elementen, die er auf dem Boden auslegte und in die er tiefe Rillen fräste. Nach dem Einfärben wurde ein Tuch auf die Holzplatten gelegt und anschließend mit Händen und Füßen an die Farbe angedrückt. Die sich ausbreitenden Linien, die sich in alle Richtungen bewegen, überlagern und über das Tuch hinauswachsen, erinnern an die Brenneisenbilder, man könnte aber auch an freigelegte Gänge eines Maulwurfs denken. Auch in den großformatigen Tüchern, die allesamt eine weiße Umrandung haben und deren schwarze Flächen durch die unkonventionelle Handarbeit weiße Einschlüsse aufweisen, sind Aspekte des Plastischen zu erkennen. Und so erstaunt es kaum,

dass Mitte der 1980er Jahre Holz zum Baustoff von Skulpturen wurde (Abb. 7).

Es sind vielfach Fundstücke, verwittertes oder gebrauchtes Holz, an dem eine Geschichte ablesbar ist. Corsin Fontana hat sie mit weiteren Holzstücken kombiniert und teils mit Farbe versehen, was den Skulpturen mitunter etwas gegenständlich Narratives gibt. So ist die *Gottesanbeterin* in ihrer steifen Haltung oder der *Indianer* an seinem Federschmuck durchaus zu erkennen. Manche Objekte erinnern durch den minimalen Einsatz zusätzlicher illustrierender Zeichen und durch die abstrahierende Kombination unterschiedlicher Materialien auch an das Spielzeug von Kindern. Und wie bei solchen Spielsachen ist auch bei Fontanas Holzobjekten nicht so sehr die Plastizität entscheidend, sondern der Umgang mit den Oberflächen. Sie geben den Holzobjekten das entscheidende Aussehen, an ihnen lassen sich Spuren ablesen, sie wurden übermalt oder mit schriftverwandten Zeichen versehen, sind mit Wasserflecken und Nagel Spuren versehen oder angekohlt.

Auch die Objekte aus Beton und Armierungseisen, die 2009 entstanden, zeichnen sich durch Oberflächen und Spuren aus (Abb. 18. 19). Grundstruktur ist hierbei ein gegossener Betonwürfel. Aus diesem ragen Metallstäbe aus Armierungsstahl. Die Stäbe sind in unterschiedlichen Längen und Positionierungen angeordnet. Vertikal stehen sie aus dem Betonwürfel heraus oder sind horizontal ausgerichtet, was an ein umgekipptes Objekt erinnert. Eine Verwandtschaft zu Donald Judds minimalistischem Objekt aus sechs Stahlwürfeln von 1969 ist offensichtlich. Andererseits werden in den Oberflächen von Fontanas Betonwürfel hellere von dunkleren Partien unterschieden, es sind Einschlüsse sichtbar, als habe man Fossilien vor sich, und an den Kanten sind Grate spürbar, wie sie einem auch auf den Wachs- und Ölkreidezeichnungen begegnen.

Dialogisches
Prinzip

Oberflächen und Spuren bilden im gesamten Werk von Corsin Fontana ein dialogisches Prinzip, ob es sich um Objekte, um Skulpturen, um Zeichnungen oder um Aktionen handelt. In die Oberflächen sind Geschichten und Erfahrungen, Stimmungen und Fragen eingeschrieben. Die Oberflächen sind wie offene Bücher, die sich dem Betrachter öffnen, die gelesen und verstanden werden wollen. Und in allen von Fontana gewählten Medien geht es um Spuren, die Spuren hinterlassen. Der Künstler spricht vom fließenden Prozess, bei dem die Natur zum Fossil werde. Immer wieder transformieren sich diese Spuren in Zeichen, Zeichen, die in unterschiedlichen Arbeiten



11
OHNE TITEL, 1988
Öl auf Papier
29,5 x 20,9 cm

Courtesy Corsin Fontana und Tony Wüethrich Galerie, Basel

auftauchen, Zeichen, die trotz abrupter Wechsel sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehen, existentielle Zeichen, die das Werk von Corsin Fontanas so hoch verdichtet erscheinen lassen.

Zwischen den Holzobjekten und den Betonskulpturen liegt ein Zeitabschnitt von rund 25 Jahren, in denen sich Corsin Fontana vorwiegend mit der Fläche, dem Bild, auseinandergesetzt hat. Mitte der achtziger Jahre waren es Arbeiten auf Papier, welche die Überlegungen der frühen Aquarelle fortsetzen. Ihre Anlage besteht aus schwarzen Formen, die mal flächig, mal linear mit schwarzem, teils auch graublauem oder weißem Kunstharzlack aufs Papier gebracht werden und die von weiß belassenen Feldern umgeben sind (Abb. 11). Durch den gestischen Auftrag stellt sich eine Dynamik und eine Potenz ein, die in den *Oval- und Kreiskonstellationen* der neunziger Jahre ihre Fortsetzung finden (Abb. 12). Runde, ovale und rechteckige Formen rhythmisieren die Bildfläche, indem sie sich zu Formenkonstellationen verdichten, weiße Flächen einschließen oder von ihnen eingefriedet werden. Dabei scheinen die Formen in einer permanenten Latenz gehalten, das Bildgefüge ist ein trügerisches und droht jeden Augenblick zu kippen und in anderer Haltung zu erstarren. Aus diesen mehrteiligen Kompositionen extrahierte Fontana kreisförmige Zeichnungen, die aus einzelnen, offenen, sich verschränkenden und variierenden Linien bestehen. Und Anfang des neuen Jahrtausends veränderten sich die Bildgefüge

abermals, indem sie sich nun gänzlich auf horizontale und vertikale Linien konzentrierten (Abb. 13).

Konzentration
und Stille

Gitterstrukturen (Abb. 16), *Horizontal*, *Offene Räume* (Abb. 15, 20) oder *Schwärzer als Schwarz* (Abb. 17) heißen Arbeiten, die in den vergangenen zehn Jahren entstanden sind. Sie sind mit schwarzer Öl- und Wachskreide gezeichnet, einige wenige weisen Farben wie Zinkgrau, Orange oder Bordeauxrot auf. Die *Gitterstrukturen* erinnern tatsächlich an Maschendraht, an Fenstergitter, an Zäune oder Gardinen. Die Abstände zwischen den Linien verkleinern sich aber zunehmend, bis sie in *Schwärzer als Schwarz* gänzlich wegfallen. Übrig bleiben die Grate, die entstehen, wenn eine Linie mit der Kreide gezogen wird. Sie sind das plastische Element in den Zeichnungen, das an die Kanten der Betonkuben erinnert. Und diese konvexen Linien müssen jedes Mal besonders geformt und ausgebildet werden und verleihen den Zeichnungen den Charakter von Reliefs.

”
Oberflächen und Spuren bilden im
gesamten Werk von Corsin Fontana
ein dialogisches Prinzip.
“

Die Streifen werden von der Breite der Kreide mitbestimmt. Der Künstler schneidet die Kreidestifte in gleich lange Stücke und zeichnet damit die Farbstreifen – zuerst die vertikalen Bahnen. Dazu verwendet er ein langes Lineal, das er auf dem Papier oder auf der Leinwand mit Schraubzwingen befestigt. Die Horizontalen fügte er erst hinzu, wenn die Ölkreide der vertikalen Strukturen hart geworden ist. „Wenn die Kreide an die Kante einer bereits vorhandenen Bahn trifft, staut sie sich förmlich an der Schwelle dieser älteren Farbschicht. Dadurch ergeben sich an den Kreuzungen schwarze Quadrate von derselben Größe wie die weißen. Sie sind je nach Lichteinfall mehr oder weniger deutlich als flache Reliefs erfahrbar. Weitere schwarze Quadrate, die in einer tieferen Ebene liegen, formen sich jeweils zwischen den Kreuzungen. Diese bewegte Oberfläche wird schließlich durch die Strukturen der Kreidestriche bereichert. Aus der Distanz betrachtet treten diese Phänomene allerdings zurück, und es stellt sich der Eindruck eines gleichmäßigen Musters horizontaler und vertikaler Streifen ein, zwischen denen gleich große, weiße Quadrate sichtbar sind.“⁵

Oberflächen und Spuren verbinden sich mit Einfachheit und Kargheit. Eine Quadratur von Begriffen, die sich nicht bedingen müssen, die sich innerhalb des Werks aber aufeinander beziehen. Mit Einfachheit und Kargheit wird ein erstrebenswerter Zustand des Künstlers beschrieben, die Oberflächen garantieren visuelle und haptische Erfahrungen, und die Spuren graben sich in unsere Erinnerung ein. Es sind die Grundbausteine für Konzentration und die Tiefe, die diese Arbeiten in eine verwandtschaftliche Beziehung zum Werk von Helmut Federle oder Richard Serra rückt und mich einmal an Rilkes Gedicht „Der Panther“ erinnert hat.⁶ In der letzten Strophe heißt es: „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein, geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein.“ Solche Bilder sind es, Bilder, auf die wir physisch und psychisch reagieren und die auf ihre Art archaisch auf uns einwirken.



SIMON BAUR

lebt als Kunsthistoriker in Basel. 1996 gründete er mit der Performerin und Tänzerin Silvia Buol „die nomadisierenden Veranstalter“. Er arbeitet als freier Kurator und Kunstpublizist, organisiert Ausstellungen und publiziert in den Bereichen Kunst, Architektur und Tanz.

Publikationen (Auswahl):

„Meret Oppenheim: Brunnengeschichten“, zusammen mit Martin A. Bühler, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010; „Ausdrucks- tanz in der Schweiz“, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2010; „Rudolf Steiner in Kunst und Architektur“, zusammen mit Walter Kugler, DuMont Verlag, Köln 2007; „Helmut Federle. Zeichnungen 1975–1997 aus Schweizer Museumsbesitz“, Schwabe Verlag, Basel 2005; „presse.culture.ch. Ein Handbuch für den Schweizer Medienschwengel am Beispiel der Bildenden Kunst“, Schwabe Verlag, Basel 2003; „stadtlcht – Ein Farb-Licht-Projekt für Basel“, Quart Verlag, Luzern 2002.
www.simonbaur.ch

ANMERKUNGEN

- 1 Jean-Christophe Ammann: New Art. Visualisierte Denkprozesse, in: Kunst Nachrichten, 6. Jahrgang, Heft 7, April 1970, Luzern 1970, o. S.
- 2 Beat Stutzer: Spinnengewebeobjekte, in: Corsin Fontana. Werke 1966–2009, Ausstellungskatalog, Chur, Zürich 2009, S. 66.
- 3 Zdenek Felix: Corsin Fontana, in: 11 junge Basler Künstler, Kunsthalle Basel, 1972, o. S.
- 4 Corsin Fontana im einem Gespräch mit Beat Stutzer am 20. Juni 1980, zitiert nach Beat Stutzer: Zu den Arbeiten von Corsin Fontana, in: Corsin Fontana. Arbeiten 1970–1980, Harlekin Art, Wiesbaden 1981, S. 28.
- 5 Christian Müller: Zwischenräume. Neue Zeichnungen von Corsin Fontana, in: Corsin Fontana. Neue Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, 2008, S. 7.
- 6 Vgl. Simon Baur: Betäubende Stille, in: Corsin Fontana, Ausstellungskatalog, Tony Wuethrich Galerie Basel, 2004, o. S.

FOTONACHWEIS

Abb. Cover	Niklaus Bürgin, Basel
Abb. 1, 6, 11, 14, 17	Atelier Fontana, Basel
Abb. 2	Hannes-Dirk Flury, Basel
Abb. 3, 5, 9, 13, 18, 19	Serge Hasenböhler, Basel
Abb. 4	Hans Galli, Basel
Abb. 8, 16	Bündner Kunstmuseum, Chur
Abb. 10	Sonia Fontana, Basel
Abb. 15, 20	Martin P. Bühler, Basel



12
 OVAL- UND KREISKONSTELLATION
 Blick in die Ausstellung Kunsthalle Winterthur, 1991

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
 GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt
 28 Künstlermonografien auf über 500 Text-
 und Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement
 einschl. Sammelordner und Schubert € 148,-,
 im Ausland € 158,-, frei Haus.
www.weltkunst.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion

ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG
 Balanstraße 73, Gebäude 8
 D-81541 München
 Tel. 0 89/12 69 90-0 / Fax 0 89/12 69 90-11
 Bankkonto: Commerzbank Stuttgart
 Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler
 Prof. Lothar Romain †

Redaktion

Hans-Joachim Müller

Geschäftsführer

Gerhard Feigl
 Matthias Weidling

Grafik

Michael Müller

Gestaltungskonzept

Bureau Mirko Borsche

Abonnement und Leserservice

ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG
 Balanstraße 73, Gebäude 8
 D-81541 München / Tel. 0 89/12 69 90-0
 »Künstler« ist auch über den
 Buchhandel erhältlich

Prepress

Franzis print & media GmbH, München

Druck

F&W Mediencenter GmbH, Kienberg

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen
 Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich
 geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich
 vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf
 der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt
 insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
 Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
 cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© ZEIT Kunstverlag GmbH & Co. KG, München 2011

ISSN 0934-1730

CORSIN FONTANA

BIOGRAFIE

1944 Geboren in Domat/Ems (GR), Schweiz
Lebt und arbeitet in Basel, Schweiz

AUSSTELLUNGEN

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2009 Bündner Kunstmuseum Chur, Retrospektive
2008 Museum für Gegenwartskunst Basel, „Neue Zeichnungen“
2007 Galerie Elisabeth Costa, Pontresina, „aktuelle Arbeiten“
2006 Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Structures“; Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Zeichnungen und Farbhilfsschnitte“
2001 Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Arbeiten von 1994 – 2001 / Painted Proofs“
2000 Tony Wuethrich Kabinett, Basel, „Vier Bronze-Skulpturen“
1999 Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Grosse Holz-schnitte und Zeichnungen“
1998 Kunsthaus Baselland, Muttenz, „Zeichnung“
1997 Tony Wuethrich Kabinett, Basel, „Farbe auf Papier“
1996 Galaria Fravi, Domat/Ems, „Ovalkonstellationen“; Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Kreis-konstellationen“
1994 Galerie Kornfeld, Zürich, „Kreis- und Ovalkonstellationen 1990–1994“
1993 Dortmunder Kunstverein, „Kreis- und Ovalkonstellationen 1989–1993“
1991 Kunsthalle Winterthur, „Kreis- und Ovalkonstellationen“
1988 Galerie Klaus Littmann, Basel, „Arbeiten auf Papier 1985 – 1987“
1985 Kunsthaus Zürich, „Arbeiten 1980–1985“
1981 Galerie Buchmann, St. Gallen
1980 Kunsthaus Palazzo, Liestal
1979 Galerie Buchmann, St. Gallen
1977 Galerie Maurer, Zürich; Galerie Buchmann, St. Gallen
1976 Stampa, Basel
1975 Bündner Kunstmuseum Chur; Galerie Space, Wiesbaden
1974 Galerie Gaetan, Carouge, Genf
1973 Stampa, Basel; Galerie nächst St. Stephan, Wien
1971 Stampa, Basel, „Fotoleinwände“; Stampa, Basel, Strassenaktionen

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2010 „Director's Choice“, Bündner Kunstmuseum, Chur; „Noir“, Galerie Tony Wuethrich, Basel; „Ganz Konkret 2“, Haus Konstruktiv, Zürich
2009 Kulturhaus Palazzo, Liestal, „Dialog der Generationen. Werke von 30 Künstlerinnen und Künstlern“
2007 Ausstellungsraum Klingental, Basel, „Eine Ausstellung zur Farnsburgergruppe Basel“
2006 Kulturzentrum Nairs, Scuol, „Zeichnungen – Disegns“; Helmhaus Zürich, „Schweizer Druckgraphik“
2003 Littmann Kulturprojekte, Basel, „Strassenbilder“; Galerie Elisabeth Costa, Pontresina (mit Miguela Tamò)
2001 Musée Jurassien des Arts, Moutier, „Impression, Expérimentation“
2000 Bündner Kunstmuseum Chur, „Kunst die wir lieben“ (mit Not Vital, Hans Danuser, Gaspare O. Melcher und Gaudenz Signorell, eingeladen von Iso Camartin, Mathias Spescha, Beat Stutzer und Peter Zumthor)
1999 Galerie Elisabeth Costa, Pontresina, „Dialog“ (mit Gaspare O. Melcher)

- 1996 Tony Wuethrich Galerie, Basel, „Editionen I+2“ (mit Carlo Aloe)
1991 Galerie Mark Müller, Zürich; Galerie Nova, Pontresina, „Corsin Fontana, mit Gaspare O. Melcher, Mathias Spescha, Not Vital“
1989 Galerie Gabriele Rivet, Köln
1987 Kunsthaus Nürnberg / Städtische Galerie Erlangen, „Offenes Ende – Junge Schweizer Kunst“
1984 Bündner Kunstmuseum Chur / Altes Zeughaus auf dem Landenberg, Sarnen, „Aspekte aktueller Bündner Kunst“ (mit Gaudenz Signorell, Not Vital, Hannes Vogel)
1978 Kunstmuseum Thun, „Basler Künstler“; Kunstmuseum Winterthur, „3. Biennale der Schweizer Kunst“
1977 documenta 6, Kassel, „Metamorphosen des Buches“
1975 Bündner Kunstmuseum Chur, „Fontana, Paolucci, Rothacher“
1970 Galerie Riehentor, Basel, „Federle, Fontana, Myrha“
1967 Restaurant Farnsburg, Basel, „Demonstrativ, Protest-Ausstellung 67“; Kunsthalle Bern, „Die Zeichnung im Schaffen jüngerer Schweizer Maler und Bildhauer“

BIBLIOGRAFIE

- 2009 Corsin Fontana. „Werke 1966–2009“, hrsg. von Beat Stutzer, Bündner Kunstmuseum, Chur
2008 Christian Müller, „Zwischenräume. Neue Zeichnungen von Corsin Fontana“, in: Corsin Fontana; Neue Zeichnungen, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel 2008, S. 7–13
2005 Bernadette Walter, „Ab den achtziger Jahren“, in: Eva Korazija, Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert, hrsg. von der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Basel 2005, S. 168–169, 208
2004 „40 Jahre Ateliergenossenschaft Basel“, Hrsg. Bruno Gasser, Basel; Simon Baur, „Betäubende Stille“, in: Corsin Fontana, Ausst.-Kat. Tony Wuethrich Galerie, Basel (CD-Rom)
2003 Gisela Kuoni, „Corsin Fontana ‚Im Weiss eine Kreisrunde Schattenfuge‘, Kantonales Strassenverkehrsamt, Samedan, 1996“, in: Kunst im öffentlichen Raum Graubünden, Interessengemeinschaft Kunst im öffentlichen Raum, Luzern, S. 116–117; Beat Stutzer, in: Sternstunden. Von Angelika Kauffmann bis Hans Danuser. Ankäufe, Schenkungen und Deposita 1990–2002, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, S. 84–85, 118–119
2001 Corsin Fontana. Arbeiten von 1994–2001 / Painted Proofs, Ausst.-Kat. Tony Wuethrich Galerie, Basel, mit Beiträgen von Reinhold Hohl, Christian Müller und Beat Stutzer; Lutz Windhöfel, „Eine Sinfonie des Holzschnitts“, Corsin Fontana in der Galerie Tony Wuethrich, in: Südostschweiz, 20. September
2000 Beat Stutzer, „Zeitgenössische Kunst seit dem 2. Weltkrieg“, in: Bündner Kunstmuseum Chur (Museen der Schweiz, Band 13), Banque Paribas (Suisse), Genf, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, S. 112–113; Dieter Koeplin, Corsin Fontana. 3 Holzschnitte 1999–2000, Begleittext zur Jahresgabe 2000 der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft
1998 Andreas Baur, „Corsin Fontana“, in: Magazin des Kunstvereins Baselland, Nummer 2, Kunsthaus/Kunstverein Baselland, Muttenz; Siegmund Gassert, „Neo-Konkrete“, Corsin Fontana und Christian Wulffen im Kunsthaus Baselland, in: Basler Zeitung (Dreiland), 9. Juli; Lutz Windhöfel, „Klänge auf Papier“, Ausstellungsbesprechung, in: Die Südostschweiz, 12. Juni; Beat Stutzer, „Corsin Fontana“, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Dictionnaire biographique de l'art suisse. Dizionario biografico dell'arte svizzera, Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne 1998, S. 336–337.
1996 Annemarie Monteil, „Zerstöre meine Kreise nicht!“, Galerie Tony Wuethrich, Basel, Ausstellungsbesprechung, in: Basler Zeitung, Nr. 88, 15. April
1991 Lutz Windhöfel, „Raum in der Malerei. Neue Bilder und Zeichnungen von Corsin Fontana“, in: Corsin Fontana. Kreis- und Ovalkonstellationen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Winterthur, unpaginiert
1988 Reinhold Hohl, „Gebärende Formen – Formgebären. Zu Corsin Fontana. Malerei auf Papier 1985–1987“, in: Corsin Fontana. Arbeiten auf Papier 1985–1987, Ausst.-Kat. Galerie Klaus Littmann, Basel, S. 3–7; Hans-Joachim Müller, „Es quillt etwas und wird Quadrat“, Corsin Fontana in der Galerie Littmann, Basel, in: Basler Zeitung, 14. Januar; Beat Stutzer, „Übergänge – Kunst aus Graubünden 1936–1996“, in: Übergänge – Kunst aus Graubünden 1936–1996, Bündner Kunstmuseum, Chur, S. 22–23, 33
1985 Beat Stutzer, „Corsin Fontana“, in: Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins, Heft 3, März, S. 10–13; Guido Magnaguagno, „Heute 1980–1984 oder Damals 1964–1974“, in: Bulletin Nr. 1/85 des Zürcher Kunsthauses; Ludmila Vachtova: „Ästhetik stolzer Bescheidenheit“, Corsin Fontana im Kunsthaus Zürich, in: Tages-Anzeiger, Zürich, 2. April
1984 Ulrich Meyer-Husmann, in: Multiples und Objekte aus der Sammlung Ute und Michael Berger, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Hrsg. Arnulf Herbst; Beat Stutzer, „Zu den sechs Durchschlagszeichnungen von Corsin Fontana“, in: Neue Schweizer Graphik. Mappenwerke und Serien, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zug, unpaginiert
1981 Peter F. Althaus, „Corsin Fontanas Aktionen mit Schläuchen“, in: Corsin Fontana, Arbeiten 1970–1980, Harlekin Art, Wiesbaden, S. 6–11
1976 Peter F. Althaus, „Zu Corsin Fontanas Brenneisenbildern“, Dokumentation des Arbeitsvorganges, erschienen anlässlich der Ausst. Corsin Fontana. Arbeiten von 1971–1979, Kulturhaus Palazzo, Liestal
1975 Hans Hartmann, „Corsin Fontana“, in: Corsin Fontana, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, unpaginiert; Oswald Oberhuber, „Corsin Fontana oder die Wiedergeburt eines Künstlers“, in: Corsin Fontana, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, unpaginiert
1972 Felix Zdenek, „Corsin Fontana“, in: 11 junge Basler Künstler, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, Kunstverein Basel, unpaginiert



Cover
PORTRÄT CORSIN FONTANA, 2009

|
SCALAMAIN, 1966
Bleistift und Aquarell auf Papier
24,3 x 23 cm
Privatbesitz Schweiz



2



3



4



5



6

2
AKTION MIT WASSERGEFÜLLTEN FAHRRADSCHLÄUCHEN
IN DER FREIENSTRASSE IN BASEL, 3. APRIL 1971, 10 UHR

3
OHNE TITEL, 1971
Ton, Papier, Kaliumpermanganat, Schnur
121 x 105 x 66 cm
Besitz des Künstlers

4
SCHWEINSBLASENGEGENSTAND, 1973
Schweinsblase, Ton, Schnur, Kaliumpermanganat
100 x 25 x 25 cm
Privatbesitz Chur

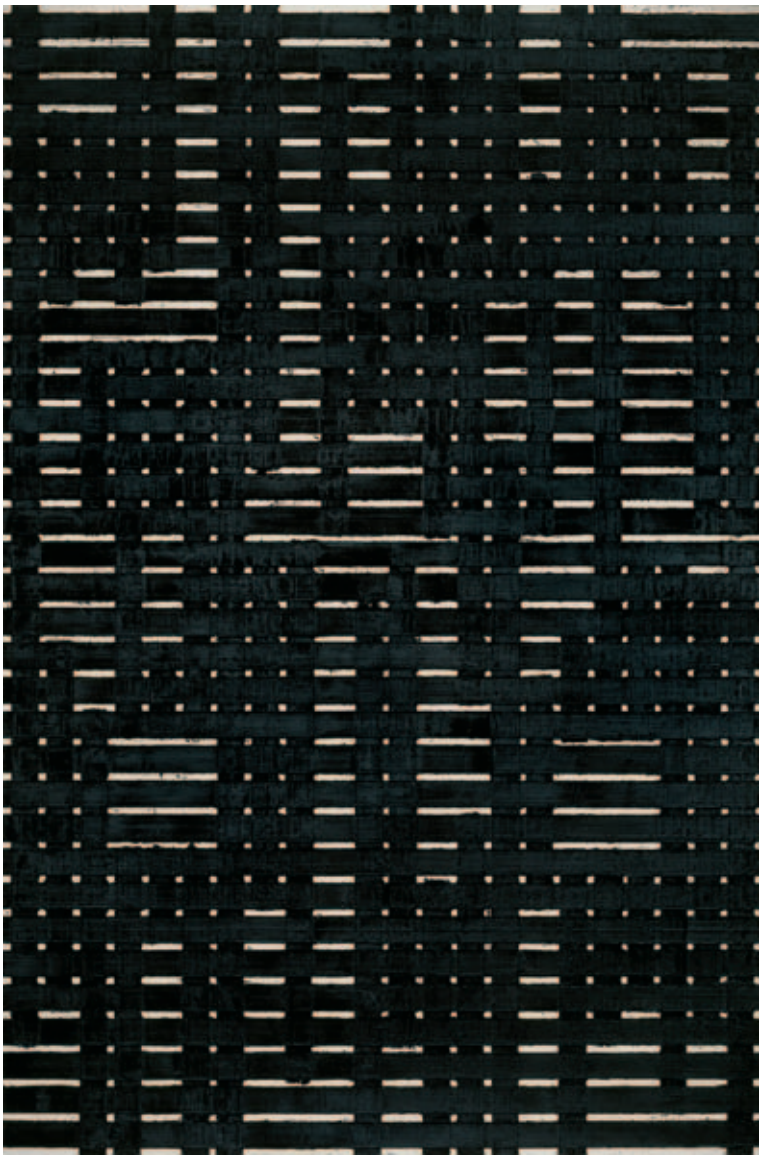
5
SPINNENGEWEBEGEGENSTAND, 1978
Spinnengewebe, Holz und Flechtmaterial
78 x 8 x 10 cm
Privatbesitz Schweiz

6
BRENNEISENBILD, 1975
Brenneisen auf zerknittertem Packpapier, Kaliumpermanganat
49 x 35 cm
Privatbesitz Schweiz

7
OHNE TITEL (Bodenobjekt), 1984
Holz, bemalt
40 x 27 x 11 cm
Privatbesitz Schweiz



7



13

13
OHNE TITEL, 2004
Schwarze Ölkreide auf Papier
176 x 116 cm
Privatbesitz

14
OHNE TITEL, 2000
Farbholzschnitt (Druck von 2 Platten) auf Papier
98 x 70 cm
Auflage: zwei Exemplare
Privatbesitz Basel

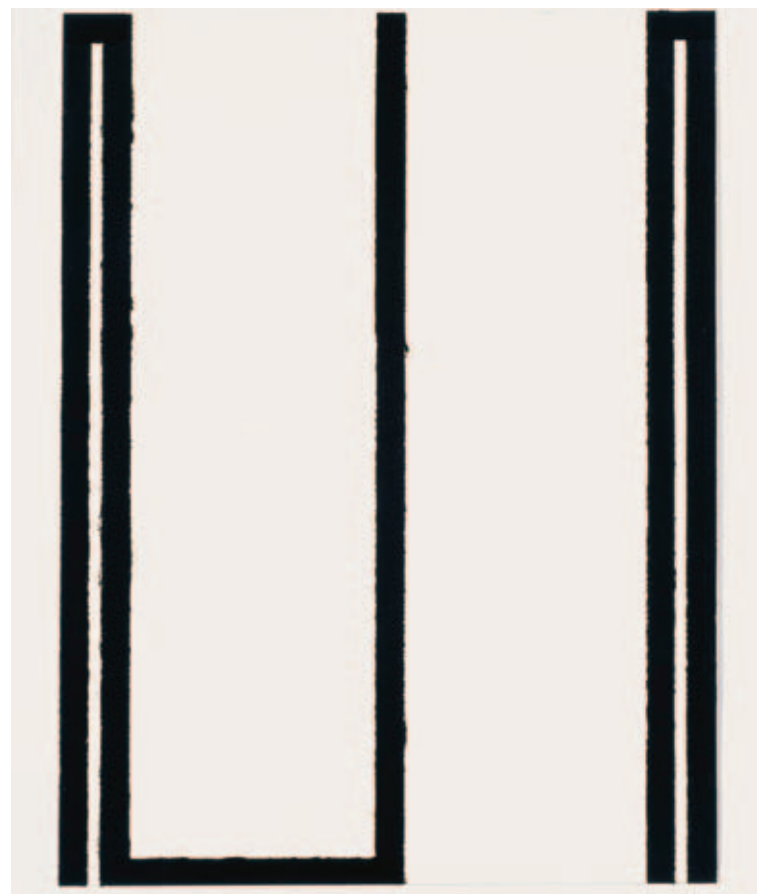
15
OFFENE RÄUME (18 Zeichnungen), 2003
Schwarze Ölkreide auf Papier
je 48 x 36 cm
Courtesy Corsin Fontana und
Tony Wuethrich Galerie, Basel

16
OHNE TITEL, 1999
Wachskreide auf Papier
66 x 51 cm
Bündner Kunstmuseum, Chur

17
SCHWÄRZER ALS SCHWARZ, 2009
Ölkreide auf Papier
75 x 75 cm
Sammlung Meister, Zürich



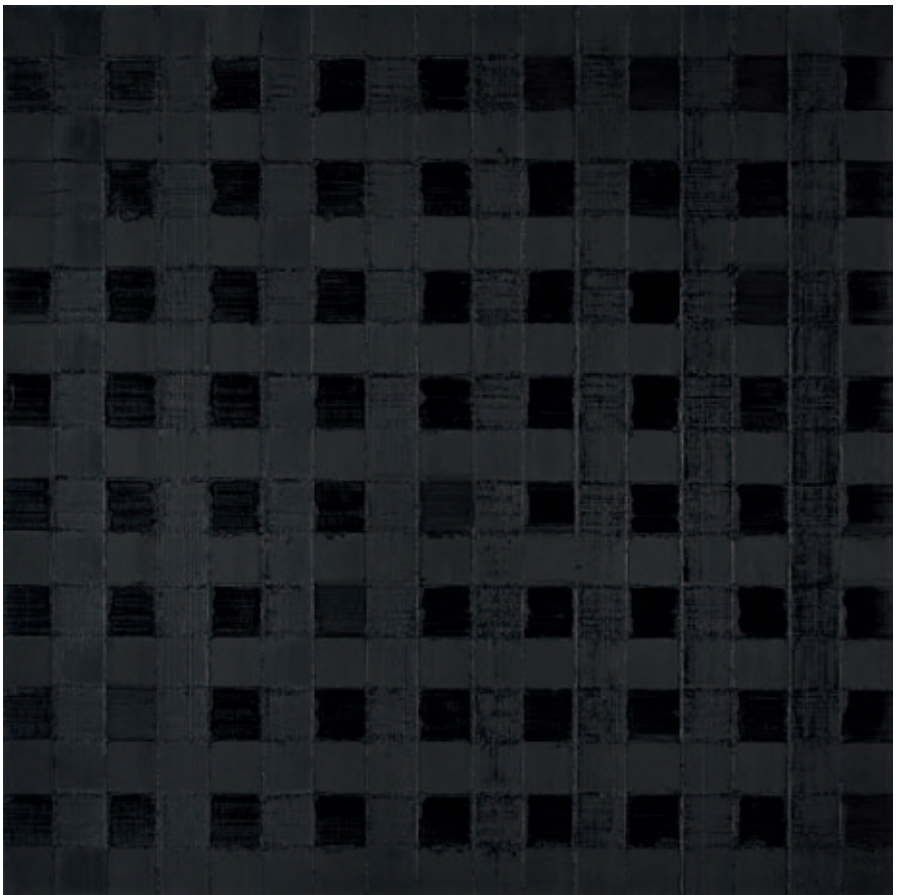
14



15



16



17



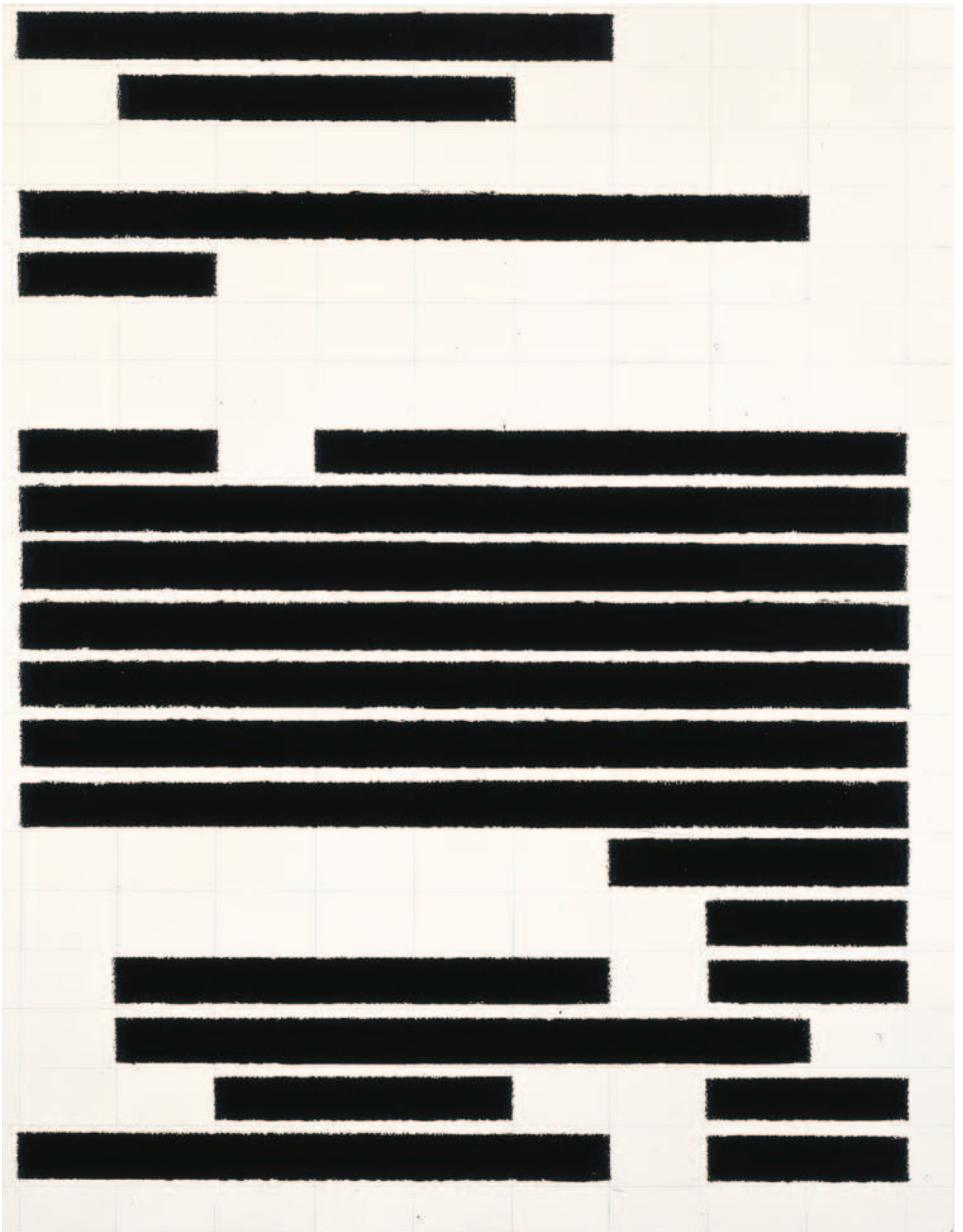
18

18
OHNE TITEL, 2009
Betonguss, Armierungsstahl 16/18,
Position 11/12/13/14/15
52 x 45 x 45 cm / SEL 7 cm
Courtesy Tony Wüethrich Galerie, Basel

19
BLICK IN DIE AUSSTELLUNG CORSIN FONTANA,
Tony Wüethrich Galerie, Basel, 2009



19



20
HORIZONTAL, 2003/2007
Schwarze Ölkreide auf Papier
je 65 x 50 cm
Privatbesitz Zürich