Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 2: Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura abstratta degli anni '50

Artikel: Entwürfe der Abstraktion = Begriffe, Geschichten und Werte

Autor: Schneemann, Peter J.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394175

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

Peter J. Schneemann

Entwürfe der Abstraktion

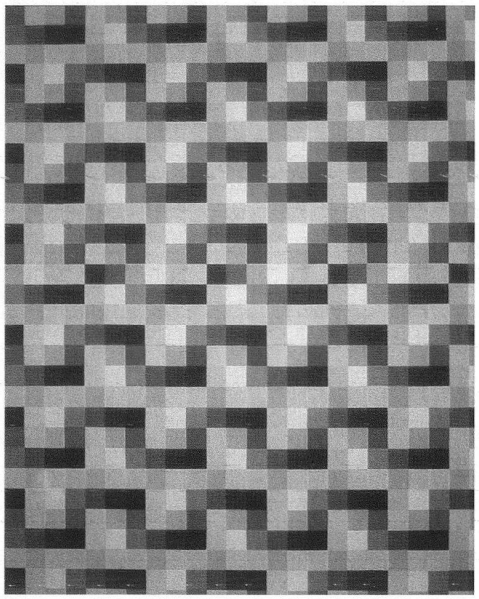
Begriffe, Geschichten und Werte

Diskurse

Wie könnte dasjenige Gemälde aussehen, das in der Schweiz den grössten Zuspruch erhielte? Wäre es ein «abstraktes» oder ein «figuratives» Kunstwerk? Das russische Künstlerduo Vitaly Komar und Alexander Melamid demonstrierte 1994/95, wie eine solche Frage beantwortet werden könnte.[1] Es beauftragte führende Marktforschungsunternehmen, eine statistische Erhebung über ästhetische Vorlieben durchzuführen, zunächst für die amerikanische Bevölkerung, anschliessend für weitere Länder wie Deutschland, Frankreich, Holland, selbst für China, Kenia und schliesslich sogar für die «globale Gemeinde» des Internets. Das Projekt *people's choice* mündete in die Produktion von jeweils zwei Gemälden: «the most unwanted painting» und «the most wanted painting» (Abb. 1 und 2).

Die beiden Künstler setzten sich zum Ziel, die Ergebnisse möglichst «ungefiltert» umzusetzen, sich ganz zu Instrumenten einer gesellschaftlichen Abstimmung zu machen. Zunächst bildet diese Aktion der aus der ehemaligen Sowjetunion stammenden Künstler ein Spiel mit der Ideologie einer «Kunst für das Volk», deren Möglichkeiten sie mit dem zentralen Instrument der westlichen Politik und Wirtschaft, den «Opinion Polls», befragen und persiflieren. Für die Kunstgeschichtsschreibung der Abstraktion enthält die Befragung essentielle Problemstellungen. Mit einem Fragebogen, der ähnlich wie derjenige der Marktforschung von Komar und Melamid auf Fragen der sozialen Stellung, Einkommen und Schulbildung der «Rezipienten / Produzenten» einging, problematisierte bereits der deutsch-amerikanische Künstler Hans Haacke in den 1980er Jahren das Dogma der Moderne, welches von einer autonomen Stellung der Kunst im geschützten Museumsraum ausgeht. Mit Aktionen in New York und Köln liess Haacke die Rückbindung des Kunstbegriffes an gesellschaftliche Prozesse deutlich werden.

Komar und Melamid spitzten ihre Befragung auf eine Polarisierung von Werten zu, auf ein Entweder-Oder. Soll Kunst belehren, oder darf sie einfach nur schön sein, klassisch oder modern, klar oder verspielt? Die resultierenden Gemälde spiegeln die Konsequenzen der trivialen Konstanten des Diskurses. Die (Schein-)Alternative Figuration oder Abstraktion wird als Kitsch versus Modernität umgesetzt. Ob Island, Kenia, Türkei, China oder Portugal, das unerwünschte Bild setzt sich aus sechs monochromen Quadraten zusammen, die Farbskala ist limitiert. Das gewünschte



1 Vitaly Komar und Alexander Melamid, Deutschland – Most Unwanted, 1997, Acryl und Öl auf Leinwand, 147 × 117,6 cm.

2 Vitaly Komar und Alexander Melamid, Deutschland – Most Wanted, 1997, Acryl und Öl auf Leinwand, 42,2 × 42,2 cm.

Zu Abb. 1 und 2: Das russische Künstlerduo Komar und Melamid beauftragte führende Marktforschungsunternehmen, eine statistische Erhebung über ästhetische Vorlieben durchzuführen – hier das Ergebnis für Deutschland.

3 Museum für zeitgenössische Kunst, Rutishauser/Kuhn, Zürich 2000. – Georg Rutishauser und Matthias Kuhn lassen auf Plakaten vergrösserte Zitate zu Merksätzen erstarren.

Bild dagegen zeigt sich als Landschaft mit Figuren und ist vorwiegend in Blau gehalten. Die Befragten in Frankreich und Deutschland zeigen die grösste Abneigung gegenüber grossformatigen Abstraktionen, die sich aus vielen kleinen Quadraten zusammensetzen.

Für die Schweiz wurde dieses Experiment leider nicht durchgeführt. Würde die Schweiz vielleicht eine Ausnahme bilden, so wie sich die Holländer ein abstraktes Bild wünschten? Wenn sich jene weiche und fliessende Formen erbaten, würde die Schweiz vielleicht doch für die klare geometrische Abstraktion votieren? Die Polarisierung in zwei Stilbegriffe würde aller Wahrscheinlichkeit nach akzeptiert, und wie gross ist die Versuchung, nach einem direkten Zusammenhang zwischen gewähltem «Stil» und politischer Überzeugung zu suchen? Zwischen Bildungsstand und Kunstbegriff?

Spätestens jetzt wird deutlich, dass es die Fragen sind, welche die Bilder entstehen lassen. Die Aktion demonstriert, dass sich der Diskurs der Rezeption von Kunst als dominanter Faktor auf die eigentliche Kunstproduktion zurückprojizieren lässt. Es sind die Argumentationslinien der Moderne, welche die ultimativen Fragen formuliert haben, «gerade Linien oder runde Formen? Abstrakt oder figurativ? Abstrakt oder gegenständlich?» Entscheiden Sie sich. Das unschuldige Auge gibt es nicht.

Der fragmentierte Diskurs der Moderne findet sich bei einem seit 1989 zusammenarbeitenden Schweizer Künstlerduo wieder. Georg Rutishauser und Matthias Kuhn lassen auf Plakaten vergrösserte Zitate zu Merksätzen erstarren (Abb. 3 und 4).[2] Isoliert aus der kunsthistorischen Literatur des 20. Jahrhunderts werden die hier manifestierten Überzeugungen zu Glaubenssätzen. Bei Rutishauser/Kuhn müssen die Rezipienten innerhalb der postmodernen Analyse nicht mehr einen Stil wählen, sondern nur noch den passenden Diskurs, mit seinem Vokabular und seiner passenden Rhetorik.

Auf der einen Seite stehen hier die emphatischen Beschwörungen des autonomen Kunstwerkes und seiner Aura, die Apologie der visuellen Erfahrung und der Traum einer Erlösungsgeschichte der Kunst: «Kunst verweist auf nichts als auf sich selbst und behauptet für sich eine eigene autonome Wirklichkeit, die nur in aktiver Wahrnehmung erschlossen werden kann»; «Kunst vermittelt eine neue Ordnung des Sehens»; «Es ist immer das Sehen selbst, das das Gesehene überlagert»; «Die Bedeutung der Kunst erschöpft sich innerhalb der Kunst, für das wahre Leben ist sie nicht von Bedeutung»; «Die Kunst will eine neue Welt erschaffen». Doch auch die Gegenposition findet sich auf den Schrifttafeln und Plakaten von Rutishauser/Kuhn. Es

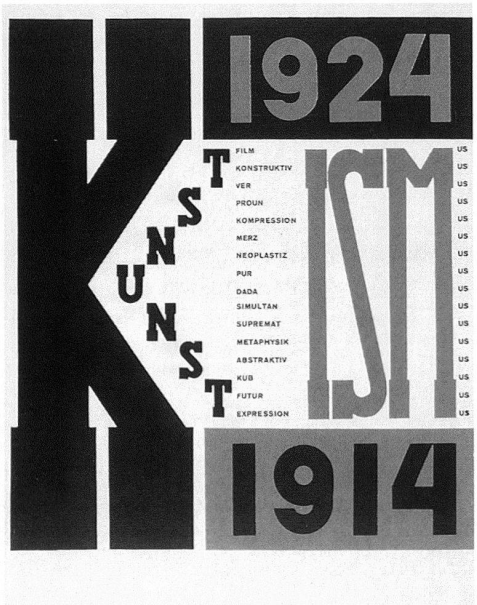
sind die häretischen Attacken der sechziger und siebziger Jahre auf die Behauptung einer (abstrakten) Kunst als ethischer Grösse, die sich isoliert von gesellschaftlichen Prozessen konstituieren könnte. Radikaler als es die Kunstgeschichtsschreibung je gewagt hat, befragte die Kunst selbst seit den sechziger Jahren den Diskurs der Abstraktion. Die Position der Konzeptkunst demonstrierte die Abhängigkeit der grossen Entwürfe der Moderne vom Schutzraum Museum. Der Idee des reinen und unschuldigen Sehens wurde seine Bedingtheit vorgehalten: «Der Kontext ist für die Kunst immer ein entscheidender Faktor»; «Die Kunst wird nicht als Werk exponiert, sondern als System».

«Abstraktion» ist der Schlüsselbegriff der Moderne, der in Standortbestimmungen von Individuen und Gruppen als Werkzeug eingesetzt wurde. Er bildete das Synonym für die Utopien und die Provokation der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Bedeutungsfacetten und seine definitorische Potenz lassen die Gratwanderung eines Diskurses erkennen, der

4 Museum für zeitgenössische Kunst, Rutishauser/Kuhn, Zürich 2000.

sich zwischen Erkenntnismodell, Weltentwurf und doktrinärer Ausschliesslichkeit bewegt. Abstraktion ist weniger als ein Stilbegriff zu verstehen denn als ein Versuch der Moderne, das Wesen und die Aufgaben der Kunst neu zu bestimmen. 1925 gaben El Lissitzky und Hans Arp in drei Sprachen die historiografische Schrift *Die Kunstismen* heraus (Abb. 5).[3] Für die Zeit von 1914–1924 demonstrierten sie die Ordnung der Benennungen – in nichtalphabetischer Reihung. Der Eintrag «ABSTRAKTE KUNST» bleibt seltsam allgemein: «Die abstrakten Künstler gestalten das Ungegenständliche, ohne durch ein gemeinsames Problem miteinander verbunden zu sein. Die abstrakte Kunst ist vieldeutig.»

Lissitzky und Arp führten bereits etwa die «ISMEN» Konstruktivismus, Neoplastizismus, Purismus, Abstraktivismus, Kubismus und Expressionismus auf, definiert jeweils durch ein Künstlerzitat. Warum fehlt der Gegenbegriff «Realismus», wo bleibt der «Surrealismus»? Ergänzen könnte man die Liste für die Zeit nach 1925 schliesslich durch die «konkrete Kunst» und den «Tachismus». Und wie kommt es zu den Komposita «abstrakter Expressionismus», wie steht es mit Bezeichnungen wie «abstrakt-konkret»?



5 El Lissitzky und Hans Arp, Die Kunstismen, Erlenbach-Zürich/München/Leipzig 1925, Umschlag.

Geschichten

Die Kunstgeschichtsschreibung der Abstraktion folgt der Rhetorik der Avantgarden. Sie entwirft das Muster der Positionsbestimmung des Neuen und Fortschrittlichen als Negation des Alten, der Tradition. Der Katalog der Ausstellung *konstruktivisten*, welche die Kunsthalle Basel 1937 zeigte, bejahte eine einfache Dialektik als Erklärungsmuster: «der abstrakte künstler kann nur abstrahieren, weil die gegenständliche kunst vorhanden ist; sie erlaubt ihm erst das neuartige zu erfinden, weil sie das alte prinzip ist. ohne diese antithese gäbe es keine abstrakte kunst und diese antithese muss als spannung andauern.»[4]

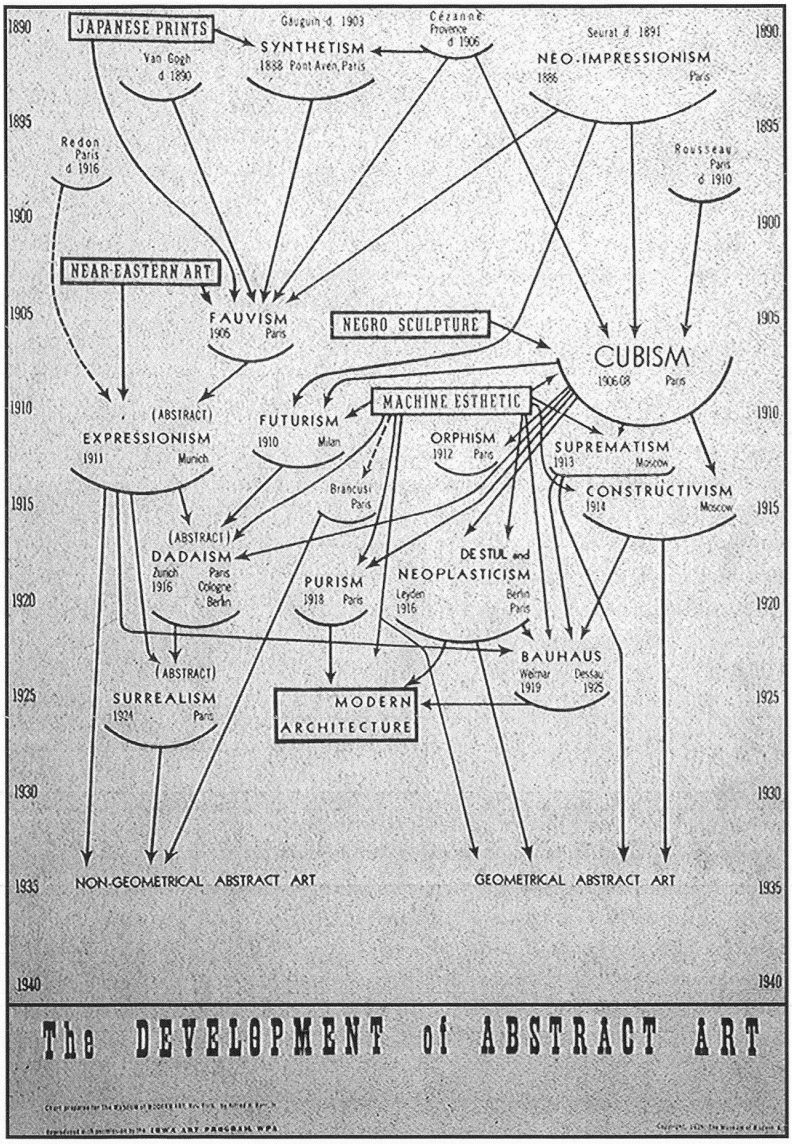
Programmatische Ausstellungen, welche die Kunsthallen und Museen in der Schweiz der modernen kunst widmeten, boten den Selbstdefinitionen der Abstraktion den notwendigen Rahmen. Ihre Kataloge trugen wesentlich zur Kanonisierung der von Künstlern wie Max Bill vorgeschlagenen Begrifflichkeit bei.

Mit vermittelndem, aufklärendem und definitorischem Impetus trat besonders die Zürcher *Allianz* in ihren regelmässigen Ausstellungen hervor. Die durch den Maler Leo Leuppi 1937 ins Leben gerufene Vereinigung versammelte die bekanntesten Vertreter der Schweizer Moderne.[5] Sie setzte gesamtschweizerisch die Diskussionen fort, die eine Reihe lokaler Gruppierungen engagiert getragen hatte wie etwa *Der Moderne Bund*, der 1911 von Hans Arp gegründet wurde und 1912 seine zweite Ausstellung hatte[6], *Das neue Leben*, 1918 von Fritz Baumann gegründet, oder die Basler *Gruppe 33* und die Berner Vereinigung *Ein Schritt weiter*.

Der Katalog zur Ausstellung *konkrete kunst*, die 1944 in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde, verzichtete auf jede kunsthistorische Einleitung oder einen kuratorischen Kommentar. Stattdessen wurde der Besucher der Ausstellung mit einem pädagogisch penetranten Dialog zwischen einem skeptischen Besucher (A) und einem euphorischen Verteidiger (B) empfangen, an den sich zwei kurze Statements von Arp und Bill anschlossen. Noch 1947 war die *Wegleitung zur Allianz-Ausstellung* des Kunsthauses Zürich von einer Mischung zwischen Manifest und schulmeisterlicher Begriffsklärung geprägt. Bill handelte hier seine verschiedenen Benennungen als allgemein verbindliche Sprachregelung ab.

In der Selbstdefinition und Vermittlungsrhetorik der Abstraktion wurde ein Geschichtsmodell bemüht, das die Abstraktion als autonome, zwingende Entwicklung der bildnerischen Mittel erscheinen liess. Dieses Modell wurde 1936 von Alfred Barr in ein berühmtes Diagramm umgesetzt, das noch heute in der Sammlungspräsentation einer Beyeler Foundation in Riehen als verbindliches Muster abzulesen ist (Abb. 6).[7] In einem didaktischen Geflecht von kausalen Einflüssen und Auswirkungen stellt sich die Entwicklung der Kunst, noch unter Ausschluss Amerikas, vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart dar. Als Basis für die verschiedensten Linien dienen Van Gogh, Gauguin,

Cézanne und Seurat. Die Namen treten jedoch zugunsten der Benennung von Stilrichtungen zurück. Von SYNTHETISM über FAUVISM zum (ABSTRACT) EXPRESSIONISM zur NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART, der 1935 die GEOMETRICAL ABSTRACT ART als Gegenpol, hervorgegangen aus der Linie NEO-IMPRESSIONISM-CUBISM-CONSTRUCTIVISM, gegenübergestellt wird. Die Eindeutigkeit der historiografischen These ist von Beginn an didaktisches Mittel zur Verteidigung und Vermittlung der Abstraktion: «ein anderer irrtum. die abstraktion in der kunst sei willkür. um sich hierüber klar zu werden, betrachte man einige entwicklungslinien. zunächst den weg, den die französische kunst im 19. jahrhundert von ingres zu cézanne durchlaufen hat. man betrachte das spätwerk gauguins mit seiner sich im bildganzen immer mehr ausdehnenden arabesken des ornamentes, der reinen form; man betrachte van goghs auf höchste persönlich gesteigerte form. unausweichlich scheint auf jedem dieser wege die völlige verselbständigung der form, ja sogar der farbe kommen zu müssen. oder man betrachte das lebenswerk von künstlern wie matisse und picasso. nicht nur in der entwicklung des jahrhunderts, sondern noch viel deutlicher innerhalb einzelner grosser künstlerpersönlichkeiten unserer zeit zeigt sich die tendenz so deutlich, dass man sie nicht mehr übersehen kann.»[8]



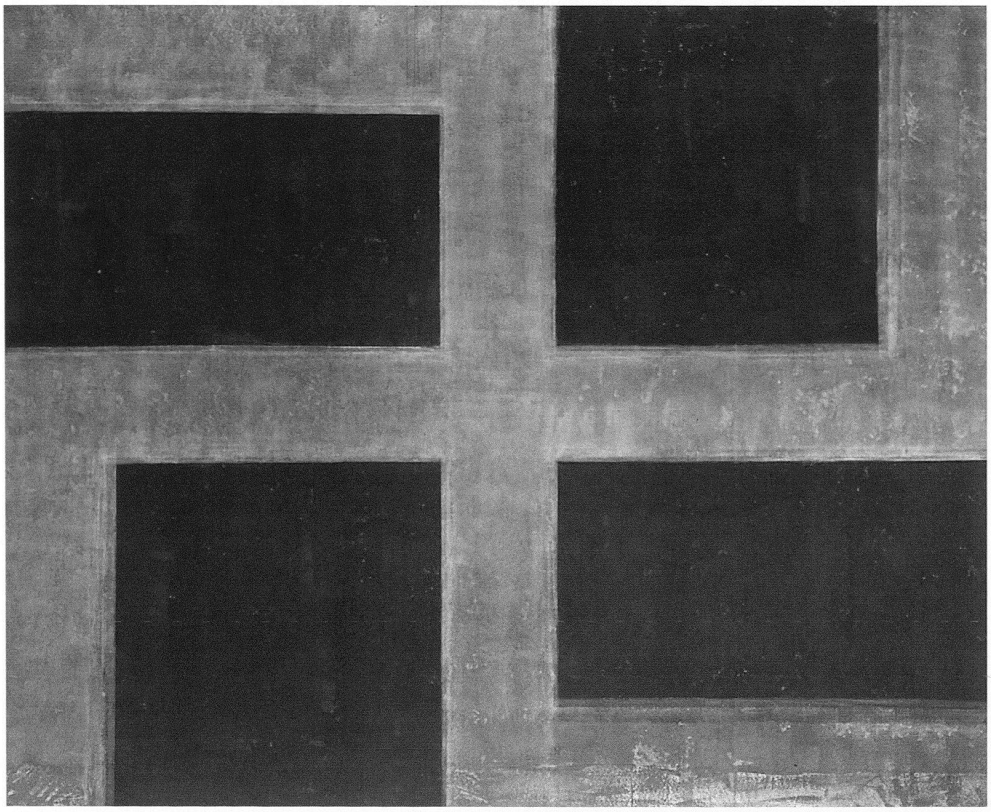
6 Alfred Barr, Diagramm «Cubism and Abstract Art», 1936, Katalogumschlag für die gleichnamige Ausstellung im Museum of Modern Art, New York (Original im Museum of Modern Art, New York, Library).

Die Kunstgeschichtsschreibung problematisiert erst langsam die Konsequenzen dieser reduzierten Vorstellung einer Linearität und Kausalität, die zwingend von der Figuration zur Abstraktion führe. Noch 1957 beschrieb Karl Gerstner in seinem Vermittlungsversuch der Abstraktion eine natürliche Entwicklung der «neuen Epoche».[9] Das Modell, in das auch die schweizerische Kunstgeschichte gerne Johannes Itten, Paul Klee, Louis Moilliet und Sophie Taeuber-Arp als Protagonisten einschreibt, eröffnet Fragen, die für den durch die Abstraktion geprägten Kunstbegriff wesentlich sind: Wie verhält sich der zeitlose Charakter der Kunst zur These der Zeitgebundenheit des Ausdruckes?[10] Wie verhält sich das Bild der natürlichen Entwicklung zur Gleichzeitigkeit eines gesellschaftlichen Kontextes, einer sozialen Eingebundenheit des Kunstbegriffes, wie sie Komar und Melamid befragen?

Ordnungen und Werte

Barrs Modell liess die grossen Entwicklungsströme in zwei Pole münden, die sich 1936 in der europäischen Kunst herausgebildet hätten und die als Ausgangslage für die Positionierung der amerikanischen Avantgarde aufgefasst wurden. Die eine Linie führte in den Surrealismus und den Expressionismus, die andere in die geometrische Abstraktion. Die Amerikaner setzten diese Polarisierung fort, indem der Begrifflichkeit des «Action Painting», vorgeschlagen vom Kritiker Harold Rosenberg, die Linie der geometrischen Abstraktion gegenübergestellt wurde, die in Clement Greenbergs «Colorfield» oder «post-painterly abstraction» als gegenläufige «Stilrichtung» münden würde.[11]

Diese Idee der Polarisierungen fand ihr Echo auch in den Schweizer Ausstellungen. Die Dialektik von abstrakt versus figurativ wurde abgelöst durch die Gegenüberstellung von Surrealismus und Abstraktion. In der Ausstellung *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* des Zürcher Kunsthauses klang bereits die damit verbundene Konstruktion eines inhaltlichen Gegensatzes an. Eine Diskussion um gegenläufige Wertigkeiten setzte ein, die noch lange bestimmend bleiben sollte.[12] Die Betonung des Individuellen, des Emotionalen



7 Helmut Federle, Asian Sign, 1980, Dispersion auf Leinwand, 234 × 288 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Museum für Gegenwartskunst mit Emanuel Hoffmann-Stiftung. – In Federles Werk zeigt sich der zeitlose Aspekt der Abstraktion.

und des Unbewussten sah man auf der einen Seite, das Rationale, die kühle Distanz der geometrischen Ordnung auf der anderen. Und so galt es plötzlich, sich zu entscheiden, ob die Werke Klees eher in eine surrealistische Tradition eingebunden werden sollten oder eher in die geometrische.[13]

Bill versuchte die Rede von der «abstrakten Kunst» aufzubrechen, indem er eine andere Unterscheidung vorschlug. Er entwickelte die Definition des «Konkreten» als Gegenkonzept zum «Abstrahieren» und griff dabei ältere Begriffsvariationen von Kandinsky und Arp auf. Die Bezeichnung «Abstraktion» sah er an die Vorstellung von der prozesshaften Gewinnung einer Komposition aus einem Naturbild gebunden. Mit der Bezeichnung «konkrete Kunst» wollte er dagegen auf das freie Hervorbringen einer Form, eines Bildes «als rein geistige Schöpfung» verweisen. Diese grundsätzliche Differenzierung verhinderte jedoch nicht die Reduktion der Ordnung auf expressiv versus konstruktiv und die Fortschreibung der einprägsamen Gleichung emotional versus rational.

1957 nutzte Marcel Joray für die *La peinture abstraite en Suisse (Première exposition suisse de peinture abstraite)* die architektonische Situation des Neuenburger Museums, um geometrische Abstraktion und die gestische Malerei, den Tachismus, als zwei «polare Möglichkeiten» der Abstraktion gegenüberzustellen. Zeigte die eine Raumfolge also etwa Werke von Moilliet, Taeuber-Arp, Bill, Graeser, Glarner, Leuppi, Lohse, Mühlenen, so versammelte man in der gegenüberliegenden Raumfolge Gemälde von Fedier, Iseli, Klotz, Moser, Weber. Als der Kunstverein Winterthur diese Ausstellung im folgenden Jahr übernahm, bekannte sich Georg Schmidt offen zu seiner Unsicherheit gegenüber dem gestischen Ausdruck, der nun in seiner Betonung des Persönlichen und «Eruptiven» als Gegenbewegung zur «kalten» Geometrie verstanden werden sollte.[14]

Die so polarisierten Ausdrucksformen verband durchaus ein gemeinsames Vokabular bei der Formulierung des Anspruches. Die Ideen einer Erkundung der Grundlagen, die Beschwörung des Purismus und des Verweises auf das Absolute[15] konvergierten mit einem Ringen um die Wirkmacht der Bilder. Die Konstruktion des Modells «Abstraktion» nahm die Gestalt einer Erlösungsgeschichte mit metaphysischen und moralischen Werten an. Der Verweis auf die universellen und zeitlosen Dimensionen stand in einem Spannungsfeld zum pädagogischen Argument einer engen Verbindung zwischen der abstrakten Kunst und der modernen Lebenswelt. Für diesen zeitlosen Aspekt der Abstraktion kann auf das Werk Helmut Federles (Abb. 7) verwiesen werden, dessen grossformatige Kompositionen die Schweiz auf der Biennale in Venedig 1997 vertraten. Seine Werke werden als «verdichteter Ort für universelle Werte»[16] beschrieben, das abstrakte Bild wird als moralische Verpflichtung und Verbindlichkeit gesetzt.

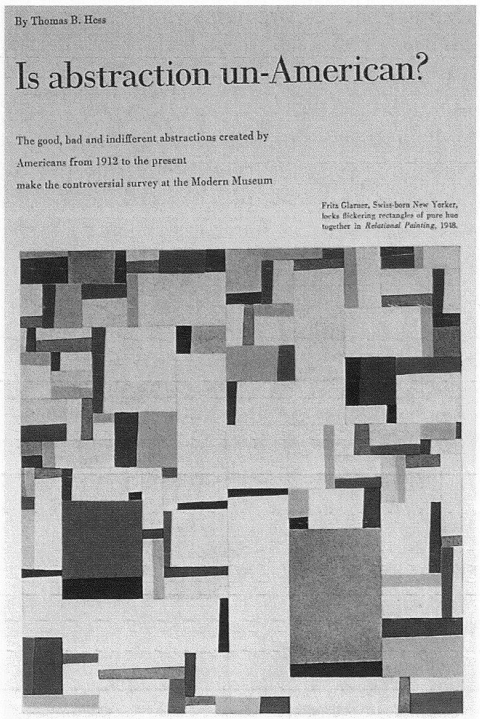
Der Diskurs der Abstraktion kreiste immer wieder um ihren Purismus, ihre Abgrenzung gegenüber der Lebenswelt, der Werbung und dem Produktdesign. Ein Künstler wie Max Bill, der sich in der Nachfolge des Bauhauses als ganzheitlicher Gestalter verstand, trug jedoch dazu bei, dass in der Schweiz die Abstraktion als Synonym für Modernität als Lebenshaltung wahrgenommen werden konnte. Das «Wertesystem» der Abstraktion bekannte sich zum gesellschaftlichen Entwurf. 1949 organisierte Bill im Rahmen der Basler Mustermesse die Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes *Die gute Form*, die jährlich wiederholt werden sollte. Auch der Maler und Grafiker Richard Paul Lohse verband die Abstraktion untrennbar mit dem Design und mit funktionalen Zusammenhängen.[17]

Grenzen

Barr legte sein Modell der gesetzmässigen Entwicklung der Abstraktion zu einer Zeit vor, in der eine aggressive Auseinandersetzung um die nationalen Beiträge zur Geschichte der Moderne begann und die Ablösung von Paris als internationalem Kunstzentrum diskutiert wurde. Für die künstlerische Selbstdefinition der Schweiz bedeutete die Abstraktion und die formalistische Entwicklungsgeschichte die zentrale Perspektive einer internationalen Einbindung. Wie kein anderer «Stilbegriff» eignete sich die Abstraktion zur Beschwörung einer internationalen Sprache des künstlerischen Ausdruckes. Die Kunstszene der fünfziger Jahre betonte beinahe emphatisch einen neuen Internationalismus der Kunst.[18] Der internationale Ruf einiger Schweizer Künstler konvergierte mit einem grossen Interesse an der internationalen Entwicklung und bereitete den Boden für die begeisterte Aufnahme der amerikanischen Kunst – die Abstraktion als Chance, die «Enge»[19] der Schweiz zu durchbrechen?

Im Entwurf der Abstraktion als Weltsprache wurde jedoch die Frage nach der nationalen Leistung und Identität keineswegs hinfällig. Gehört Klee zum Bild der «Schweizer Abstraktion», so wurde er vom Nachkriegsdeutschland etwa zur Selbstdarstellung auf der Biennale von Venedig von 1954 genutzt.[20] Man verzichtete auf Werke aus seiner Schweizer Zeit und argumentierte, dass sich Klees «Gesamtentwicklung» auf «deutschem Boden» vollzogen hätte. Thomas B. Hess stellte in der Diskussion um die amerikanische Leistung in der Geschichte der Moderne 1951 die rhetorische Frage «Is Abstraction un-American?»[21] Als Illustration des Artikels und zur Untermauerung seiner Behauptung der amerikanischen Ostküste als neuem internationalem Kunstzentrum wählte er ein Bild Fritz Glarners aus (Abb. 8). Gehörte aber Glarner nicht zu den Künstlergruppen, die wir als «authentische schweizerische Hervorbringung» bezeichnen?

Für die Schweizer Kunstszene erweist sich die Frage nach dem Landesspezifikum als nicht brauchbar. Glarner, der grosse Vertreter der konkreten Kunst, war 1936 in die Staaten übergesiedelt, hatte 1944 die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen und kehrte erst 1971 wieder zurück. Hugo Weber, als Schweizer Vertreter des Tachismus, orientierte sich erst nach Paris, um dann 1946 nach Amerika zu gehen. Ab 1954 nahm er, mit amerikanischer Staatsbürgerschaft, an der Blüte des abstrakten Expressionismus teil. Die Beispiele liessen sich beliebig ergänzen. Dennoch wurde immer wieder die Frage gestellt nach einer Verbindung zwischen den «Werten» der Abstraktion und nationalen Konstanten. Ein Schweizer Katalog zur abstrakten Kunst von 1929 sah die Holländer mit ihrem «national eingeborenen Reinlichkeitsbedürfnis» als natürliche Begründer der «absoluten» Malerei, «sie säubern, wägen und rechnen».[22] Michel Seuphor beschrieb 1968 in einer Charakterisierung der Schweizer Abstraktion Bill als «le plus sûr et le plus solide des Suisses solides et sûrs» und sein Werk als «horlogerie sans défaut».[23] Und 1996 räsonnierte Bernhard Fibicher noch darüber, dass die konkrete Kunst einer Schweizer Mentalität stärker entsprochen hätte als der Surrealismus. «Der Ausdruck persönlich-intimer Ängste und Phantasmen widerspricht [...] ganz allgemein der Schweizer Mentalität.»[24]

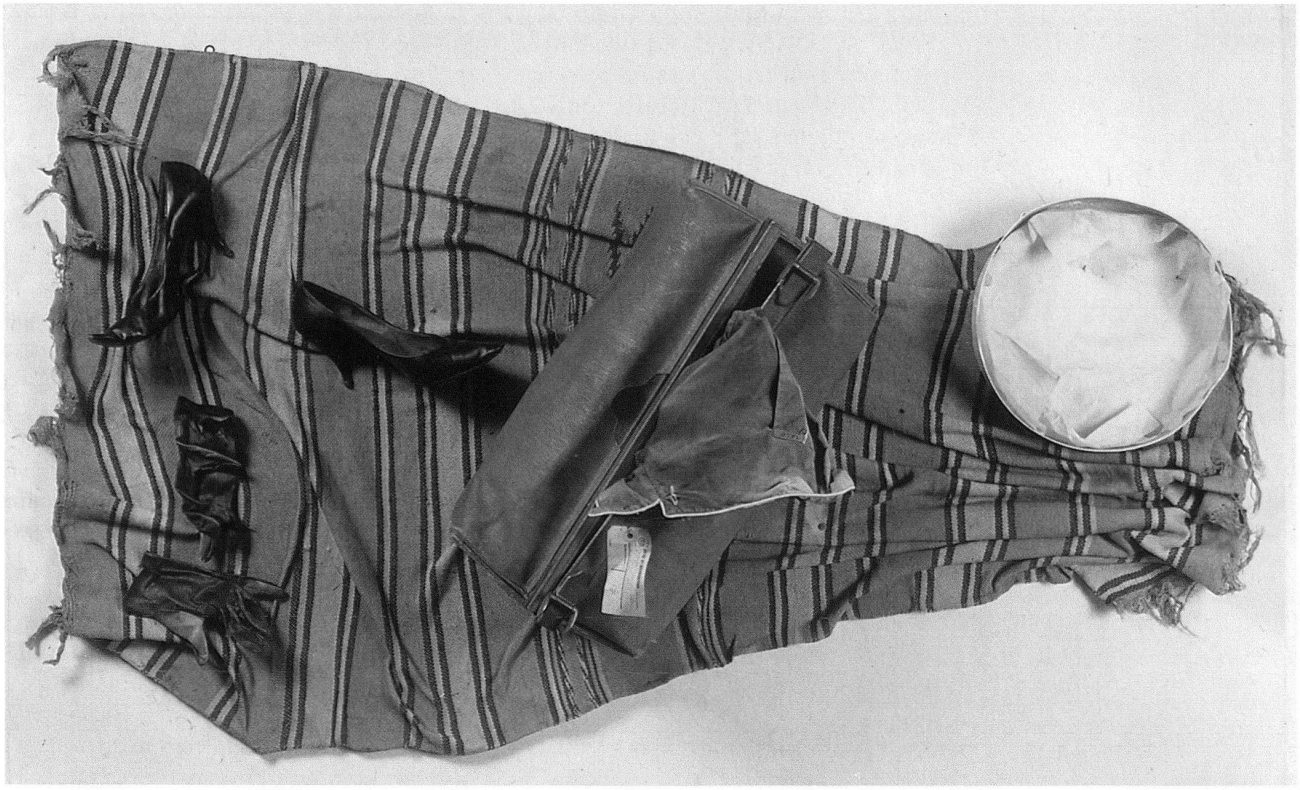

By Thomas B. Hess

Is abstraction un-American?

The good, bad and indifferent abstractions created by Americans from 1912 to the present make the controversial survey at the Modern Museum

Fritz Glarner, Swiss-born New Yorker, locks flickering rectangles of pure hue together in *Relational Painting*, 1948.

8 Buchseite aus: Thomas B. Hess, Is Abstraction un-American? The good bad and indifferent abstraction created by Americans from 1912 to the present make the controversial survey at the Modern Museum, in: Art News 69 (1951). – Als Illustration des Artikels und zur Untermauerung seiner Behauptung der amerikanischen Ostküste als neuem internationalem Kunstzentrum wählte Hess ein Bild Fritz Glarners aus.



9 Daniel Spoerri, La valise (Sage-Femme), 1962, Assemblage auf Holzplatte, 5 × 150 × 46 cm, Sammlung der Gotthard-Bank, Lugano.

Befreiungen

Sowohl in Amerika, als auch in Europa stellte sich Ende der fünfziger Jahre die Frage, ob eine Zukunft im Rahmen des formalistischen Entwicklungsmodelles möglich sei, mehr noch, ob die Ausbildungen der abstrakten Kunst Apologeten nach sich ziehen würden. Ob die abstrakte Kunst zur offiziellen Kunst geworden sei, die in ihren Wiederholungen und öffentlichen Aufträgen an Qualität verloren hätte? Selbst wenn man die sich 1960 als «Nouveaux Réalistes» profilierenden Künstler wie etwa Jean Tinguely, Daniel Spoerri (Abb. 9) und Bernhard Luginbühl als erneute Gegenbewegung verstehen wollte, wurden doch die Grenzen des Entwurfes einer ordnenden und begründenden Stilgeschichte deutlich. Die Gleichungen, auf die Komar und Melamid Bezug nehmen, erwiesen sich endgültig als unbrauchbar, um den Pluralismus künstlerischen Arbeitens zu beschreiben und zu beurteilen. Für die Kunstgeschichte bedeutet die Beschäftigung mit der Meistererzählung der Abstraktion eine Herausforderung, die Diskurse und Konstruktionen in ihrer Zielsetzung und ihrer Problematik zu erkunden und zu schauen, welche Phänomene durch welche Ordnung ausgeschlossen wurden.

Zusammenfassung

Der Artikel diskutiert die Geschichte des Begriffes der Abstraktion als zentrale Idee der Moderne. Abstraktion wird hier nicht als Stil verstanden, sondern als Entwurf eines Werkbegriffes. Unter verschiedenen Aspekten zeigt der Autor Konnotationen, Funktionen und ideologische Belastungen des Terminus auf: Welche Rolle spielt er in der Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte der Moderne? Welche Argumente und Wertigkeiten wurden durch die programmatischen schweizerischen Ausstellungen vermittelt?

Ausgangspunkt für die Untersuchung bilden die Reflexionen der zeitgenössischen Kunst. Radikaler als es die Kunstgeschichtsschreibung je gewagt hat, befragten die Künstler seit den 1960er die Entwürfe der Abstraktion.

Résumé

L'article examine l'histoire du concept d'abstraction et y voit une notion centrale de l'art moderne. L'abstraction n'est pas entendue ici comme un style, mais plutôt comme un projet artistique. L'auteur montre les divers aspects des connotations, des fonctions et de la charge idéologique qui habitent ce terme: quel rôle joue-t-il dans l'élaboration d'une histoire de l'art moderne? quels arguments et quelles valeurs les expositions à programme en Suisse ont-elles propagés?

L'analyse a pour point de départ les réflexions de l'art contemporain. Depuis les années 1960, les artistes explorent le discours de l'abstraction, bien plus radicalement que n'a jamais osé le faire l'histoire de l'art.

Riassunto

Il saggio esamina la storia del concetto di astrazione quale idea centrale dell'arte moderna. Il termine «astrazione» è inteso non tanto come stile, quanto piuttosto come progetto artistico. A partire da diversi punti di vista, l'autore pone in evidenza connotazioni, funzioni e contenuti ideologici del termine, interrogando ad esempio il ruolo che esso esercita nella costruzione di una storia dell'arte moderna, o gli argomenti e le valenze che furono alla base delle programmatiche esposizioni organizzate in Svizzera.

L'indagine è svolta a partire dalle riflessioni maturate nell'ambito dell'arte contemporanea. A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, infatti, gli artisti hanno scandagliato il discorso dell'astrazione in maniera assai più radicale di quanto avesse mai osato la storia dell'arte.

Anmerkungen

1 Evelyn Weiss (Hrsg.), *Komar & Melamid, The Most Wanted – The Most Unwanted Painting*, Ostfildern-Ruit 1997.

2 Vgl. *Rutishauser/Kuhn, Museum für zeitgenössische Kunst*, Zürich 2000.

3 El Lissitzky, Hans Arp (Hrsg.), *Die Kunstismen*, Zürich/München/Leipzig 1925.

4 *konstruktivisten*, Ausstellungskat. Kunsthalle Basel, Basel 1937.

5 Zu den Mitgliedern gehörten Hans Arp, Otto Abt, Hans Aeschbach, Alfred Bartoletti, Werner Bischof, Kurt Seligman u.a., vgl. *Allianz. Die Geschichte einer Bewegung*, Zürich: Arteba Galerie, 1983.

6 Ende Dezember 1911 wurde in Luzern die erste Ausstellung des *Modernen Bundes* eröffnet, unter anderem mit Werken von Wilhelm Gimmi, Paul Klee, Cuno Amiet, Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso und Auguste Herbin; 1912 die zweite Gruppenausstellung im Kunsthaus Zürich.

7 Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1936.

8 Kat. *konstruktivisten* (wie Anm. 4), S. 5–6.

9 Karl Gerstner, *Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen 1957.

10 Kat. *konstruktivisten* (wie Anm. 4), S. 7: «wohl ist es klar, dass eine so ausdrücklich zeitgemässe kunst nicht unberührt bleiben kann von den gewaltigen erscheinungsformen der modernen technik, ja, es muss sogar eine innere verwandtschaft zwischen kunst und technik sich natürlich und offensichtlich auf dem gebiet der konstruktiven kunst ergeben. aber dann schwebt auf der anderen seite doch wieder ein künstler wie mondrian erhaben über alles, was alltag ist, empor in die sphäre des rein künstlerischen.»

11 Der allgemeinere Begriff des «abstrakten Expressionismus» sollte schliesslich auf den Prozess einer Synthese von Abstraktion und Expressionismus verweisen.

12 *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1929.

13 *Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz*, Ausstellungskat. Museum Allerheiligen, Schaffhausen 1943, S. 3.

14 Vgl. dazu auch *Beginn des Tachismus in der Schweiz. Lyrische Abstraktion – Informel – Action Painting*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1978.

15 Vgl. den Begriff in einer für die Künstler zentralen Schrift: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.

16 Vgl. Klaus Schrenk, *Malerei als Kunstvoll verdichteter Ort für universelle Werte*, in: Helmut Federle, Kunstmuseum Bonn 1995–96, Düsseldorf 1995, S. 7.

17 Vgl. auch die Künstlerzeitschrift *spirale*, 1953–1964.

18 Vgl. etwa Georg Poensgen, Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958.

19 Paul Nizon, *Diskurs der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern 1970.

20 Zu Klees Bedeutung in der europäischen Selbstdarstellung vgl. auch die vom Museum of Modern Art in New York 1949/50 organisierte Wanderausstellung, die mit grossem Erfolg 200 Arbeiten von Klee in sieben amerikanischen Museen zeigte (75 000 Besucher in Detroit, 37 809 in St. Louis).

21 Thomas B. Hess, *Is Abstraction un-American? The good bad and indifferent abstraction created by Americans from 1912 to the present make the controversial survey at the Modern Museum*, in: Art News 69 (1951), S. 38–41.

22 *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1929, S. 5.

23 Michel Ragon, Michel Seuphor, *l'art abstrait, vol. 3: 1939–1970 en Europe*, Paris 1973, S. 117.

24 Bernhard Fibicher, *Kunst in der Schweiz 1915–1960. Von der Moderne zu den Modernismen*, in: Martin Klammer (Hrsg.), Dimension Schweiz 1915–1993. Von der frühen Moderne zur Kunst der Gegenwart. Ausstellungskat. Museion, Museum für Moderne Kunst, Bozen 1993, S. 11–66, hier S. 32. Fibicher kann sich etwa auf die Kritik von Peter Meyer am Surrealismus stützen (vgl. Peter Meyer, *Schweizerische Stilkunde*, Zürich 1969).

Adresse des Autors

PD Dr. Peter J. Schneemann, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern

Abbildungsnachweis

1, 2: Repro aus: Komar & Melamid, The Most Wanted – The Most Unwanted Painting, hrsg. von Evelyn Weiss, Ostfildern-Ruit 1997. – 3: © Rutishauser/Kuhn, Zürich. – 4: Repro aus: Kunst in der Stadt/Naturally Art, hrsg. vom Kunsthaus Bregenz und Bregenzer Kunstverein, Köln 1999. – 5: Repro: El Lissitzky und Hans Arp, Die Kunstismen, Erlenbach-Zürich/München/Leipzig 1925; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 6: Repros aus: Cubism and Abstract Art, Ausstellungskat. Museum of Modern Art, New York, 1936. – 7: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler. – 8: Repro: Thomas B. Hess, Is Abstraction un-American? The good bad and indifferent abstraction created by Americans from 1912 to the present make the controversial survey at the Modern Museum, in: Art News 69 (1951). – 9: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (Jean-Pierre Kuhn); © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich.