Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 5 (2010)

Artikel: Konkretisierung der Moderne : zu den "Karrieren" vom Tachismus und konkreter Kunst in der Nachkriegszeit

Autor: Müller, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872100

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: 03.07.2025

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

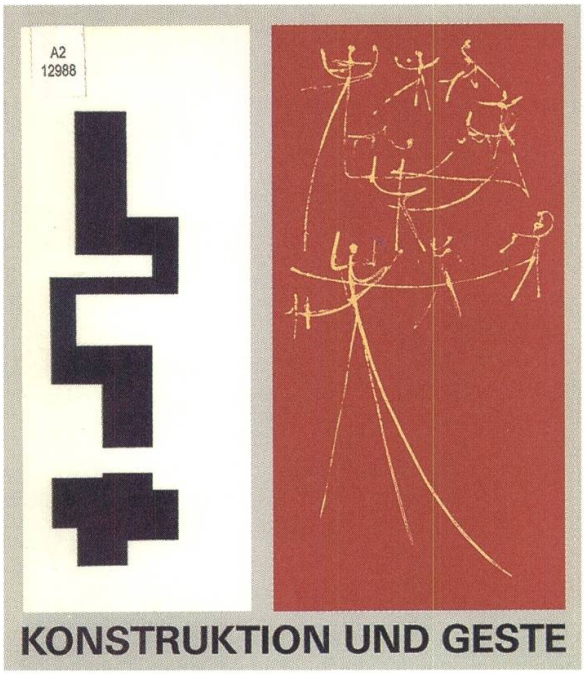
Franz Müller

Konkretisierung der Moderne

Zu den «Karrieren» von Tachismus und konkreter Kunst in der Nachkriegszeit

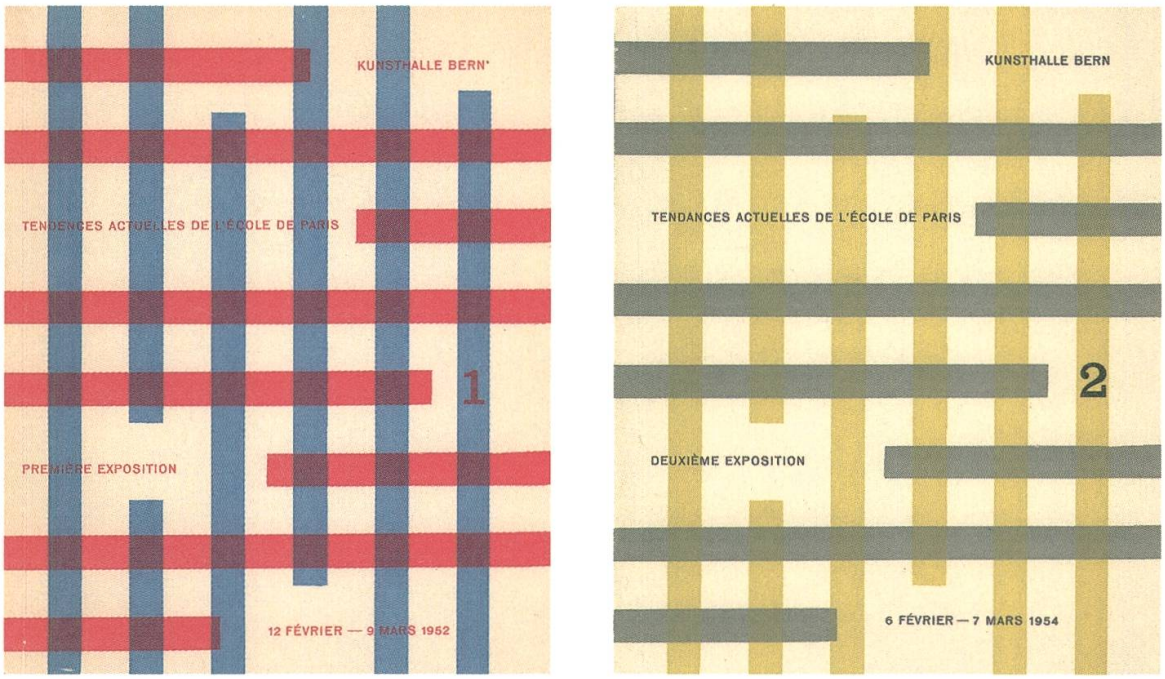
Man kann eine Ausstellung über «Schweizer Kunst der 50er Jahre» – oder genauer über damalige moderne und avantgardistische Kunst – kaum treffender betiteln, als es Willy Rotzler 1986 getan hat, nämlich mit dem Begriffspaar «Konstruktion und Geste» (Abb. 1, S. 314).[1] Natürlich ist das eine radikale Verkürzung aus der zeitlichen Distanz von einer Generation. Aber sie benennt die zwei unbestrittenen Haupttendenzen aktueller Kunst der 1950er Jahre: die konkrete Kunst einerseits und andererseits die schon damals unter der Bezeichnung Tachismus zusammengefassten Spielarten abstrakt-expressiver, informeller und aktionistischer Malerei. Der Wahl antithetischer Begriffe für kunsthistorische Epochenbeschreibungen und -rekonstruktionen haftet oft der Anschein der Verlegenheitslösung an. Hier ist sie legitimiert durch die Tatsache, dass bereits die damaligen Protagonisten – sowohl die Künstler als auch ihre Vermittler – den Kollegen der jeweils anderen Fraktion nicht nur skeptisch, sondern ablehnend und bisweilen gar feindlich gegenüberstanden. Auch die Verantwortlichen der ersten gross angelegten Überblicksausstellung über die «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz» 1957/1958 in Neuchâtel, Winterthur und Berlin gingen selbstredend von dieser Polarität aus, obgleich sie auf den Reichtum der dazwischenliegenden, vermittelnden Positionen hinwiesen.[2] Nicht nur bei dieser Gelegenheit, sondern auch bei Veranstaltungen von hochoffiziellem, sozusagen staatlichem Charakter wie der Beschickung der Biennale von Venedig 1958 wurden die beiden divergierenden Tendenzen jedoch zusammen präsentiert. Wichtiger noch als die stets von allen betonten prinzipiellen Unterschiede in der Auffassung davon, welche Kunst der neuen Zeit adäquat sei, war für die Kuratoren die eher oberflächliche Gemeinsamkeit der Abstraktion oder Ungegenständlichkeit. Sie galt als entscheidendes Kriterium für Modernität und Weltläufigkeit.[3] Dass Rotzler «Konstruktion» voranstellt, hat seine Richtigkeit: Einerseits wird dies dem Anciennitätsprinzip gerecht und andererseits dem mittel- und langfristig eindeutig grösseren Erfolg der konkreten Kunst. Diesem Umstand trägt der Titel des vorliegenden Beitrages Rechnung, in dem es um dieses Primat gehen soll. Das Wort wird im Folgenden noch einmal einigen engagierten Protagonisten gegeben. Es geht aber weder darum, ihre

zeitgenössischen Aussagen als ideologische Konstrukte zu entlarven, noch ihnen den Wert von objektiven historischen Analysen zuzuweisen. Sie dienen vielmehr als sprechende Belege für die Strategien und Argumente eines kunst- und kulturhistorischen Diskurses. Die beiden erwähnten Extreme Konstruktion und Geste markieren dabei die Pole, von denen aus argumentiert wurde – auch von den Verantwortlichen der Ausstellungen von Neuchâtel, Winterthur und Berlin – ungeachtet der unbestrittenen Tatsache, dass das Gros der damaligen künstlerischen Produktion im weiten Feld dazwischen und vor allem ausserhalb im Gebiet der Figuration anzusiedeln ist.[4]



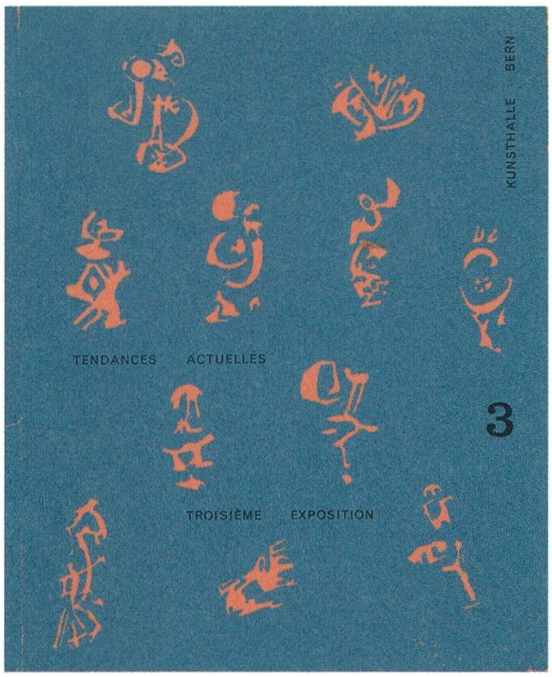
1 Umschlagvorderseite des Kataloges *Konstruktion und Geste. Schweizer Kunst der 50er Jahre*, Karlsruhe, Münster, Schaffhausen, 1986; links: Verena Loewensberg, *Bild 17*, um 1950; rechts: Hugo Weber, *Neujahrsgruss*, 1950

Zuerst aber nun zum Tachismus, um der Einfachheit halber bei diesem Begriff zu bleiben. Wenn es um die Drehscheibenfunktion der Schweiz geht, muss hier – noch bevor irgendein Künstler erwähnt wird – von einem Museumsmann die Rede sein. Niemand war für die Vermittlung und Popularisierung der jungen französischen Malerei und schliesslich auch des amerikanischen Abstrakten Expressionismus in der Schweiz so bedeutend wie Arnold Rüdlinger. Er leitete von 1946 bis 1955 die Kunsthalle Bern und anschliessend bis zu seinem frühen Tod 1967 im Alter von 48 Jahren die Kunsthalle Basel.[5] Nachdem er mehrere Ausstellungen französischer Vertreter der klassischen Moderne und 1949 «Schweizer Maler aus Paris» gezeigt hatte,[6] machte er in der ersten Hälfte der 1950er Jahre mit einer Serie von drei Ausstellungen das Publikum mit der Malerei der unmittelbaren Gegenwart vertraut. Die ersten beiden «Tendances actuelles»-Präsentationen von 1952 und 1954 waren noch explizit der Ecole de Paris gewidmet (Abb. 2).[7] Seine Künstlerauswahl unterschied sich von derjenigen René Wehrlis, der ebenfalls 1952 im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung über «Malerei in Paris – heute» zeigte, vor allem durch die konsequente Beschränkung auf ungegenständliche Werke; in Zürich waren zusätzlich figurative Arbeiten von Alberto Giacometti und Bernard Buffet zu sehen.[8]



2 Umschlagvorderseiten der Kataloge *Tendances actuelles 1* und *Tendances actuelles 2*, Kunsthalle Bern, 1952 und 1954. Gestaltung: Adolf Flückiger

Bei der dritten und bedeutendsten Ausgabe der «Tendances actuelles» von 1955 (Abb. 3, S. 316) verzichtete Rüdlinger auf den Zusatz «Ecole de Paris».[9] Denn neben Wols, dem jungen französischen Informellen Georges Mathieu, neben Henri Michaux und Camille Bryen sowie dem Kanadier Jean-Paul Riopelle stellte Rüdlinger nun mit Sam Francis und Mark Tobey auch Amerikaner aus, die damals in Paris arbeiteten. Zudem war eine Gruppe von elf Werken Jackson Pollocks zu sehen, des Stars der New York School. Das Kunsthaus Zürich hatte bereits 1953 vier Arbeiten Pollocks gezeigt. Sie waren Teil der Ausstellung «12 amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart», die jedoch keineswegs die Abstrakten Expressionisten ins Zentrum rückte, sondern unter anderem mit Realisten wie John Kane und Edward Hopper die Vielfalt amerikanischer Kunst darzustellen versuchte.[10] Im Vorwort zu seinem «Tendances»-Katalog schlug Rüdlinger nicht nur für alle gezeigten Varianten ausschliesslich abstrakter gestischer, automatistischer und aktionistischer Malerei den Begriff «Tachismus» vor und war damit möglicherweise der erste, der ihn explizit als Stilbezeichnung verwendete. Er wies zudem darauf hin, dass diese neue «Sprache» gleichzeitig und unabhängig in Paris, in England, Italien und in den USA entwickelt worden sei, und ersetzte das eurozentrische oder vielmehr Paris-fokussierte Weltbild

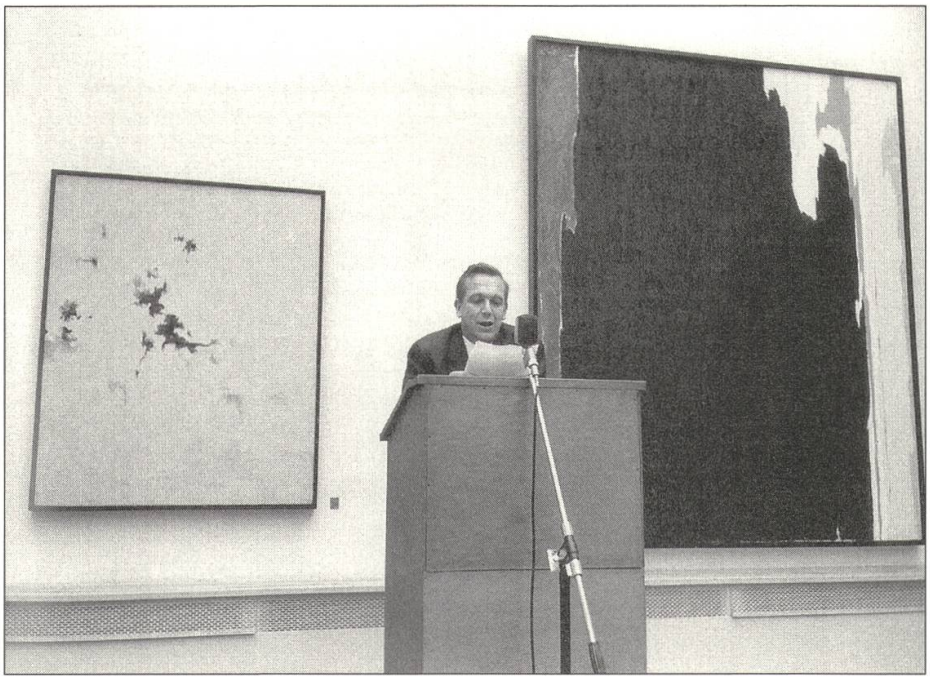


3 Umschlagvorderseite des Katalogs *Tendances actuelles 3*, Kunsthalle Bern, 1955. Gestaltung: Adolf Flückiger

4 Arnold Rüdlinger bei der Eröffnung der Ausstellungen «Neue amerikanische Malerei» und «Jackson Pollock» in der Kunsthalle Basel, 1958

der neuen Malerei ohne grosses Aufheben durch ein polyzentrisches bzw. transatlantisches, das zukunftsweisend war.

Die dritte «Tendances actuelles»-Ausstellung wurde ein internationaler Erfolg, denn für viele bot sie erstmals einen fundierten Einblick in die amerikanische Gegenwartskunst. Georges Mathieu, der an ihr teilnahm und sich um die Vermittlung amerikanischer Kunst in Paris selbst Verdienste erworben hatte, wertete sie 1963 in seinem Buch «Au-delà du tachisme» als eine der wichtigsten Ausstellungen der 1950er Jahre überhaupt.[11] Nachdem Rüdlinger 1957 zum ersten Mal in die USA gereist war, vermittelte ihm der International Council des Museum of Modern Art in New York – als Anerkennung für seine Verdienste in der Promotion amerikanischer Kunst in Europa – eine Schau, die unter dem Titel «Die neue amerikanische Malerei» 1958 in der Kunsthalle Basel (Abb. 4) zu sehen war und anschliessend durch Europa reiste.[12] Vertreten waren unter anderen Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Sam Francis, Franz Kline, Willem de Kooning und Robert Motherwell. Parallel dazu zeigte Rüdlinger eine Retrospektive Pollocks mit 60 Werken, die ausser in Basel nur noch in Hamburg präsentiert wurde.[13] Auch in den folgenden Jahren stellte er regelmässig amerikanische Kunst vor, 1962 Mark Rothko, 1964 Franz Kline und Alfred Jensen sowie in Zusammenarbeit mit Franz Meyer, dem Direktor des Kunstmuseums Basel, eine «Bilanz – Internationale Malerei seit 1950», eine Art aktualisierte und erweiterte Synthese seiner Ausstellungstätigkeit der vergangenen 18 Jahre. 1965 folgten unter dem Titel «Signale» Vertreter des Hard-Edge, unter ihnen Al Held und



Kenneth Noland, und für 1968 bereitete er noch eine Schau mit Sam Francis vor, die nach seinem Tod von Eberhard W. Kornfeld und Franz Meyer realisiert wurde.[14]

Die verknappte Aufzählung mag als Beleg für Rüdlingers internationales Renommee als Vermittler abstrakt expressiver Malerei unterschiedlichster Provenienz genügen. Auch seinem Engagement ist es also zu verdanken, dass sich die jungen Schweizer Künstler nach dem Krieg sehr rasch mit den Werken der bedeutendsten europäischen und amerikanischen Maler auseinandersetzen und sich ohne die notorisch beklagte «provinzielle Stilverspätung» lyrische Abstraktion, Tachismus, Informel und Abstrakten Expressionismus aneignen konnten. Neben der positiv zur Kenntnis genommenen Simultanität der Schweizer mit internationalen, ja globalen Tendenzen betonen zeitgenössische Beobachter auch die ausserordentlich hohe Zahl derer, die hierzulande Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre die neuen Gestaltungsmittel erprobten. In der oft zitierten «Du»-Nummer von 1959, die Manuel Gasser den von ihm als «dunkle Pferde» bezeichneten vielversprechenden jungen Schweizer Künstlern widmete,[15] bildeten sie den Hauptharst, ebenso wie noch in der 1960 in St. Gallen und Leverkusen gezeigten Ausstellung «Die dritte Generation. 42 junge Schweizer».[16] 1956 stellte Rüdlinger fest: «Mit der Wucht eines Elementarereignisses steigt die Flut des ‹Tachismus› immer noch über Europa und Amerika an. [...] In Paris vor allem, aber auch in Deutschland, Holland, England, Italien, in der Schweiz hat die Formel des Informellen gezündet und zum Abenteuer verführt.»[17] Und Georg Schmidt schrieb 1958: «[...] es ist eine simple statistische Tatsache, dass

der Tachismus – in allen seinen radikaleren und gemässigteren Spielarten – heute die über die ganze westliche Welt hin verbreitetste Sprache der zeitgenössischen Malerei ist. Wie ein Ölfleck hat seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs der Tachismus über die Ozeane sich ausgedehnt. Man trägt heute Tachismus: in Paris, Berlin, Mailand, Tokio, New York, Sao Paulo, Bern – ja sogar in Zürich, der Hochburg des Priestertums der ‹Konkreten Kunst›! Also: der Tachismus die grosse Mode unseres Jahrzehnts? Ganz gewiss!»[18]

Diese Sätze finden sich im Geleitwort zur Ausstellung «Ungegenständliche Malerei in der Schweiz», die 1958 im Kunstmuseum Winterthur stattfand und anschliessend in der Berliner Kongresshalle gezeigt wurde. Sie war die leicht modifizierte Übernahme der «Première exposition suisse de peinture abstraite» des Kunstmuseums Neuchâtel vom Herbst 1957, der – wie ebenfalls Schmidt im Katalog schrieb – «erste[n] und sogleich auch umfassendste[n] und besten[n] Ausstellung sämtlicher Richtungen innerhalb der abstrakten Malerei in der Schweiz – von den Geometrischen, die ‹Mathematik mit Kunst verwechseln›, bis zu den Tachisten, die ‹ihre Palette schon für ein fertiges Bild halten›».[19] Die zitierten Formulierungen haben ein besonderes Gewicht, weil sie erstens von keinem Geringeren als Georg Schmidt stammen und zweitens im Zusammenhang mit dieser «objektiv referierende[n]» helvetischen Leistungsschau fielen.[20] Dass seine Skepsis gegen die zur globalen Mode gewordene freie abstrakte Malerei, die andere Kuratoren wie etwa Peter F. Althaus in diesen Jahren ebenfalls teilten, von jeher grundsätzlich war, bekannte er in diesem Text offen: «[...] als alter, eingefleischter Verehrer Mondrians habe ich seinerzeit das erste Auftreten des Tachismus fast als eine persönliche Beleidigung empfunden, als eine Desavouierung alles dessen, was mir bis dahin das Wichtigste, das Liebste war.» In der Folge sprach er in einem bemerkenswerten Versuch, der ihn beunruhigenden aber auch beeindruckenden Nachkriegskunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dem Tachismus aber die entwicklungsgeschichtlich notwendige Funktion einer «Antwort auf Mondrian» zu und attestierte ihm Aktualität, denn er sei «für jeden Freund der modernen Malerei das entscheidende Problem [...], das dringend eine Antwort heischt».

Schmidts Text kommt hier deswegen so prominent zur Sprache, weil er klar wie kaum ein anderer die zeitgenössische Rezeption der konkreten Kunst und des Tachismus auf den Punkt bringt und implizit Begründungen für die angesprochene Hochkonjunktur des Tachismus sowie den langfristigen Erfolg der Konkreten liefert. Er argumentiert vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte und interpretiert die beiden polaren Richtungen der Abstraktion als antithetische Reaktionen auf die rasante

Entwicklung von Wissenschaft und Technik seit dem Krieg, Reaktionen, die über den Bereich der Kunst hinaus paradigmatischen Charakter für die Zeit haben. Einerseits gebe es nun unvorstellbar wirksame Zerstörungsmittel – womit er natürlich die Atombombe anspricht –, «mit dem Erfolg, dass heute die Angst vor der schlechthin totalen Zerstörung jedem Menschen des Erdballs als täglich empfundene Last auf der Seele liegt.» Dies sei «wahrlich Anlass genug für eine Kunst der Vision des total getilgten Lebens, der Vision des Heimfalls ins Chaos des Urbeginns!» Andererseits habe gerade die im Krieg als Waffe missbrauchte neue Energiequelle die Hoffnung genährt, durch friedliche Nutzung zur «Linderung jeglicher materieller Not» beitragen zu können. Dies sei nun «wahrlich Anlass genug für eine der Technik befreundete, ihre Zuversicht und Zukunft teilende Kunst». Die Zeitgenossen der 1950er Jahre standen – immer in den Worten Schmidts – in einem Dilemma zwischen «wahrhaft apokalyptischer Kriegsangst und einer beinahe paradiesischen Friedenshoffnung».

Schmidts Reserviertheit gegenüber der als beängstigend schnell empfundenen Technisierung der Lebenswelt ist freilich zeittypisch. Und er gesteht seine Unkenntnis von der zukünftigen Entwicklung der Kunst ein, die seiner Meinung nach weder von der Theorie noch von der Anzahl der jeweiligen Befürworter, ja nicht einmal von der Qualität der Künstler abhänge, sondern allein vom «allgemeinen Lauf der Dinge, den nie die Kunst bestimmt, von dem immer die Kunst bestimmt wird». Sein griffiges, aber allzu simples Interpretationsschema unterzieht er denn auch wenig später einer dezenten Revision.[21] Dennoch wird klar, wem er hier den Vorzug gibt: nicht den vermeintlich pessimistischen Apokalyptikern, also den Tachisten, sondern den optimistischen, zukunftsorientierten Konkreten. So konstatierte er mit Genugtuung, dass die durch die unterschiedlichen Grundrisse der Museen von Neuchâtel und Winterthur notwendige Anpassung der Hängung der Bilder bei der zweiten Station in Winterthur das Gewicht zugunsten der Konkreten verschoben habe.[22] Das Resultat sei eine «förmliche Apotheose» der geometrisch ungegenständlichen Malerei der Schweiz.[23] Auf dem Höhepunkt ihres Erfolges wurden die damaligen jungen Wilden in den Senkel gestellt, nicht von einer nachfolgenden Generation jüngerer Avantgardisten, sondern von ihren Vätern, den Meistern des rechten Winkels. Schmidts Begründung ist jedoch fadenscheinig. Die Hängung war eindeutig seiner Vorliebe geschuldet, wie ebenso derjenigen von Marcel Joray, dem Initiator der Ausstellungen, und von Heinz Keller, dem Konservator des Winterthurer Museums. Von Station zu Station wurde die Zahl der Ausstellenden und der Werke reduziert und das Konzept in Richtung der polaren, avantgardistischen Positionen Tachismus und vor allem konkrete Kunst purifiziert.[24]

Der große Saal

Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik

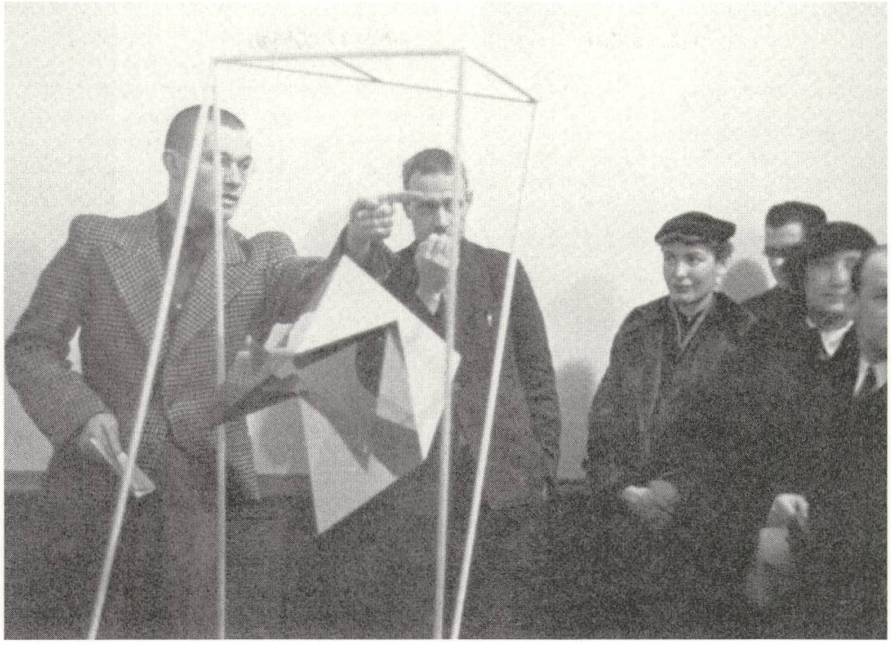
»Wenn von Alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, daß an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird: das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.«

Conrad Fiedler. 1881.

In der Juniausstellung des Kunsthauses: Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik wird zum ersten Male versucht, die überall verstreut arbeitenden Künstler zusammenzubringen, die von den in unserm Jahrhundert neugeschaffenen plastischen Ausdrucksmitteln ausgehen.

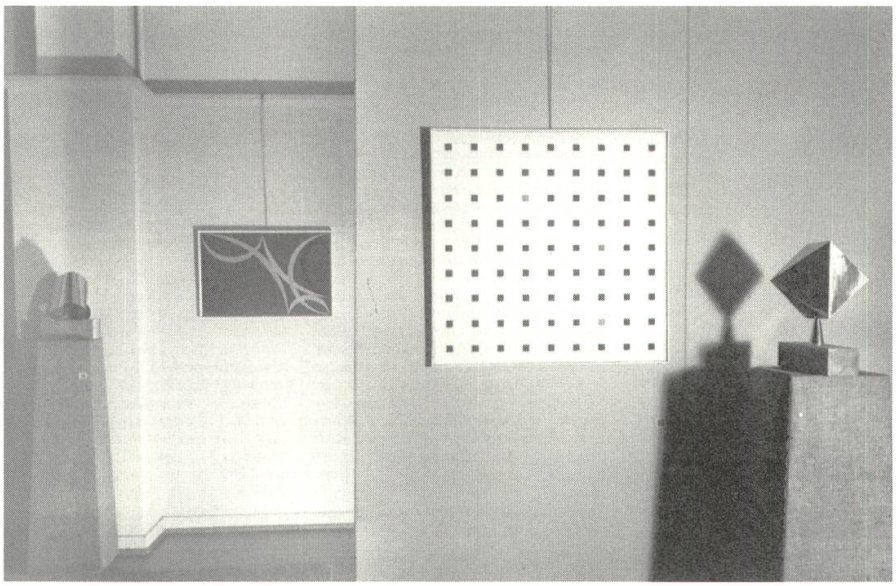
3

5 Seite 3 aus dem Katalog der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich, 1936



6 Max Bill hinter einer seiner Plastiken in der «Allianz»-Ausstellung «Neue Kunst in der Schweiz», Kunsthalle Basel, 1938. Bildmitte: Georg Schmidt

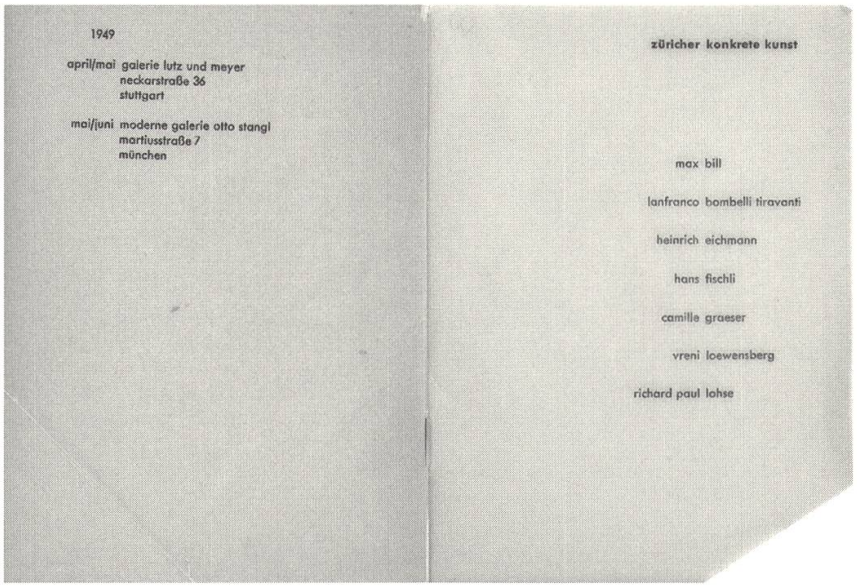
Den Beginn des Aufstiegs der schweizerischen Avantgarde «zur neuen offiziellen Kunst des Landes» brachte Hans-Jörg Heusser in der 1983 erschienenen Darstellung der «Schweizer Kunst 1890–1980» mit der XXI. und letzten «Nationalen Kunstausstellung» 1946 in Genf in Zusammenhang.[25] Die Eidgenössische Kunstkommission sprach der Gruppe «Allianz» einen eigenen Saal zu und erteilte den Konkreten damit sozusagen den staatlichen Segen.[26] Aber: «Epochen haben immer schon begonnen, wenn sie beginnen», wie der Historiker Hansjörg Siegenthaler schreibt.[27] Dies gilt auch für das Zeitalter der Avantgarde in der Schweiz und insbesondere für die Konkreten. Ein Jahrzehnt früher, im Sommer 1936, fand im Kunsthaus Zürich die Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» statt.[28] Sie war als Gegenveranstaltung gegen die gleichzeitige «XIX. Nationale» in Bern gedacht, von der die Modernen konsequent ferngehalten wurden, und gilt bis heute als die erste grosse Präsentation der Schweizer Avantgarde.[29] (Abb. 5) Die insgesamt 41 ausstellenden Kunstschaffenden repräsentierten die Elite der Schweizer Abstrakten, Konkreten und Surrealisten. Im Frühjahr 1937 gründete der Maler Leo Leuppi dann zusammen mit einigen Künstlerfreunden die «Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler», die als Propagandainstrument für die Durchsetzung moderner Kunst bis weit nach dem Krieg eine gewichtige Rolle spielte.[30] 1938 fand in Basel die erste Ausstellung der Gruppe statt (Abb. 6), 1942, 1947 und schliesslich 1954 folgten



7 Ausstellung mit Werken von Max Bill in der Galerie des Eaux-Vives, Zürich, 1946

drei weitere in Zürich, und 1940 veröffentlichte sie den «Almanach neuer Kunst in der Schweiz».[31] Daneben wurden Mitglieder der «Allianz», insbesondere die Konkreten, die die Gruppe von Anfang an dominierten, zu Ausstellungen moderner Kunst in der Schweiz und im Ausland eingeladen.[32] Ab 1943 hatte die «Allianz» für einige Jahre in Hanseggers «Galerie des Eaux-Vives» im Zürcher Seefeld ein eigenes, kleines Ausstellungslokal (Abb. 7), und von Oktober 1944 bis Oktober 1945 erschienen auf die Initiative von Max Bill zwölf Ausgaben der Zeitschrift «abstrakt-konkret. Bulletin der Galerie des Eaux Vives, Zürich», in denen die «Allianz»-Künstler ihre Theorien vertreten konnten. Insbesondere wurde wieder und wieder auf den fundamentalen Unterschied zwischen abstrakter und konkreter Kunst hingewiesen.[33]

Auf vermeintliche oder tatsächliche Marginalisierung der Avantgarde, wie sie anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich stattfand, wurde konsequent und kämpferisch reagiert. So organisierte das «i.p.c.», das «institut für progressive cultur», das übrigens allein aus der Person Max Bills bestand, 1949 eine kleine Ausstellung konkreter Kunst in Stuttgart und München, «zusammengestellt als ergänzung zur offiziellen ausstellung ‹schweizer malerei der gegenwart› die in verschiedenen städten deutschlands gezeigt wird und in der das fortgeschrittenste [sic] kunstschaffen in der schweiz, die konkrete kunst nicht berücksichtigt wurde», wie im kleinen Katalogheftchen steht.[34] Tatsächlich zeigte die von Bill kritisierte, von Gotthard Jedlicka für die Pro Helvetia organisierte Schau eine sehr konservative Auswahl der Schweizer Malerei, bei der nur Walter Kurt Wiemken und Walter Bodmer die angestaubte Atmosphäre aus der Zeit der Geistigen Landesverteidigung zu relativieren vermochten.[35]


1949

april/mai galerie lutz und meyer
neckarstraße 36
stuttgart

mai/juni moderne galerie otto stangl
martiusstraße 7
münchen

züricher konkrete kunst

max bill

lanfranco bombelli tiravanti

heinrich eichmann

hans fischli

camille graeser

vreni loewensberg

richard paul lohse

8 Umschlag des Katalogheftchens «Züricher konkrete Kunst», Stuttgart und München, 1949

Bill setzte über seine Gegenveranstaltung den Titel «Zürcher konkrete Kunst» (Abb. 8) – hier in der unschweizerischen Schreibweise «züricher» –, der sich nach dieser erstmaligen öffentlichen Verwendung zu einem erfolgreichen Brand entwickeln sollte.[36] Und noch 1964, sieben Jahre nach dem stillen Ende der «Allianz», protestierte Richard Paul Lohse heftig gegen die Tatsache, dass die Zürcher Konkreten nicht zur Expo 64 in Lausanne eingeladen worden waren.[37] Seinen Protest richtete er übrigens an Rüdlinger, den grossen Förderer der Tachisten, damals Beauftragter der Schweizer Kunstausstellung. Dabei waren die Konkreten gerade von offizieller Seite spätestens seit Beginn der 1950er Jahre gefördert worden. So vertrat Bill 1951 die Schweiz an der Biennale von São Paulo und erhielt den Ersten Preis für Skulptur, im gleichen Jahr wurde er zum Architekturwettbewerb für den Schweizer Pavillon in Venedig eingeladen. 1958 schliesslich stellte die Eidgenössische Kunstkommission in der Berliner Ausstellung ungegenständlicher Malerei eine Gruppe von Werken von 16 Künstlern für Venedig zusammen,[38] die Hälfte von ihnen Konkrete; der Hauptbeitrag im Schweizer Pavillon bestand aus einer grossen Auswahl von Bills Plastiken. Und unter den Schweizern, die 1955 an der ersten documenta teilnahmen, waren keine Tachisten, jedoch mit Bill und Fritz Glarner zwei Konkrete.[39]

Seit Mitte der 1930er Jahre gab es also eine kontinuierliche nationale und internationale Präsenz der Konkreten. Sie organisierten sich – im Gegensatz zu den individualistischen Tachisten –, waren gut vernetzt und gewieft im Marketing ihrer selbst, schliesslich waren zwei ihrer aktivsten Protagonisten, Bill und Lohse, auch erfolgreiche

Werbegrafiker.[40] Durch die fortgesetzte publizistische Aktivität, insbesondere von Bill, der zudem als Ausstellungsmacher, Produktegestalter, Architekt und Pädagoge im Rampenlicht stand, lenkten und dominierten sie den theoretischen und historischen Diskurs über sich gleich selbst. Schon 1944, noch während des Krieges, organisierte Bill in der Kunsthalle Basel eine Schau zur konkreten Kunst.[41] Und unmittelbar nachdem die Schweizer Tachisten 1959 ihre wichtigsten internationalen Auftritte an der Biennale von São Paulo und an der documenta II hatten,[42] konterte er 1960 mit der von ihm im Auftrag des Kunsthauses kuratierten Ausstellung «konkrete kunst – 50 jahre entwicklung» im Helmhaus Zürich.[43] In seiner Einleitung zum Katalog bezieht er sich denn auch direkt auf die documenta I und II, an denen er jeweils selbst vertreten war. Die erste nannte er eine «unsystematische schau», die zweite eine «veranstaltung, die zu einer sintflut anschwoll, die deutlich zeigte, dass die informelle malerei, als vitalistische reaktion auf die tot geglaubte konkrete kunst ihren höhepunkt, als den wir einige werke jackson pollocks bezeichnen möchten, längst überschritten hatte; ja, dass gerade diese wenigen werke pollocks deshalb ihre zeit überdauert haben, weil sie ausser seiner persönlichen handschrift eine struktur aufweisen, die den anspruch der allgemeingültigkeit hat im sinn der bestrebungen der konkreten kunst.»[44] Ähnlich wie er hier Pollock für die Kunstgeschichte als eine Art «Krypto-Konkreten» glaubte retten zu können, integrierte er einige Vertreter der Ecole de Paris sowie Mark Tobey in die Ausstellung. Ja, sogar Georges Mathieu erhielt einen Auftritt. Im Katalog (Abb. 9) wird seine gestische Kalligrafie, Inbegriff des Informel, als «extremer grenzfall innerhalb der ausdrucksmöglichkeiten der konkreten kunst» bezeichnet.[45]

Mit dieser elastischen Dehnung des Begriffs «konkrete Kunst», die es ihm erlaubte, selbst die ihm widerstrebenden tachistischen Positionen zu adoptieren, und anhand der Werke von mehr als 100 Künstlern aus aller Welt, von Kandinsky und Mondrian bis zu den jungen Schweizern Marcel Wyss, Dieter Roth und Karl Gerstner, die mit der Zeitschrift «Spirale» der geometrischen Abstraktion neue, experimentelle Perspektiven eröffnet hatten, – mit dieser Ausstellung, einer Summa der Ungegenständlichkeit, deklarierte Bill, der selbst mit der zweitgrössten Werkgruppe vertreten war, das 20. Jahrhundert zur Epoche der konkreten Kunst:[46] Sie stellte für ihn die Verkörperung und vorläufige Kulmination des Projektes der Moderne dar und ihr gehörte die Zukunft. Bills Absicht, die Fähigkeit der konkreten Kunst zu fortwährender Erneuerung zu belegen, liess Konrad Farner ausser Acht und deutete diese Ausstellung im Gegenteil sofort als nostalgische Anamnese einer Gruppe in die Jahre gekommener ehemaliger Revoluzzer. In seinem noch im gleichen Jahr erschienenen Buch «Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten. Zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit»

96

georges mathieu (1921)
stridulation
1953
oel auf leinwand. 97 : 146 cm
galerie internationale
d'art contemporain paris

zwischen mikrostruktur und makrostruktur sind viele wege offen. zwischen der anonymität der struktur, oder in der strukturlosigkeit, oder durch betonung der individuellen struktur des künstlers gibt es eine grosse zahl von abstufungen. die stellung der jungen generation und die offenen probleme sind in einem text von george mathieu angeführt. seine malerei ist ein extremer grenzfall innerhalb der ausdrucksmöglichkeiten der konkreten kunst, aber sein text zeigt deutlich, dass er theoretisch ebenfalls das experiment nach vorn fordert und dass dessen mittel prinzipiell jene der konkreten kunst sind, wie sie seit jahren definiert wurden:

«diese bedeutungslose malerei, die man heute überall findet, und die man in europa wie in amerika, brasilien und japan durch scholastisches denken des 13. jahrhunderts, die kantianischen kategorien, den zen-buddhismus oder die topologie der reihen zu rechtfertigen sucht, ist nur insofern interessant, als sie klassische traditionen aufwirft. was wir jedoch von einem künstler verlangen können, das ist die erfindung von formen, die erforschung – wenn das nötig ist – eines qualitativen raumes – kurz, zu erneuern und nicht zu beobachten oder gar zu zerstören. um ein kunstwerk herzustellen, genügt es nicht, dem intelligenten, kultivierten und sensitiven beobachter dieses oder jenes mittel der scharfsichtigkeit anzubieten; das ist heute so wahr wie zur zeit von da vinci. malen gleicht nicht einem jener spanischen gasthäuser, wo man sein essen selbst mitbringt. kunst verlangt die schaffung neuer strukturen, sonst ist sie nichts anderes als dialektisch auf das eigene niveau zu heben, was ontologisch der sphäre der natur angehört, dem zufall. umgekehrt (und letzten endes konvergierend) zu dem vorher erwähnten prozess, kommt dieser zweig der malerei auf das reale zurück in dem versuch, sich selbst in der aktualität der nicht-darstellung zu bestimmen: dem realen des eigenen materials. in beiden fällen verlassen wir den bereich der kunst und fallen zurück in den des dialektischen nichts.»
(georges mathieu, aus: towards a new convergence of art, thougth and science, in «art international» IV/4, 1960)

97

mark tobey (1890)
october
1957
tempera. 71,5 : 112,5 cm
galerie beyeler basel

98

serge poliakoff (1906)
composition
1953
oel auf leinwand. 115,5 : 89 cm
sammlung dr. franz meyer zürich

40

99

ad reinhardt (1913)
abstract 1954
oel auf leinwand. 92 : 63 cm
betty parsons gallery new york

100

xanti schawinsky (1904)
inner forces
1954
oel auf leinwand. 100 : 66 cm
privatbesitz zürich

101

mary vieira (1927)
rhythmische säulengruppe
1954
nichtrostender stahl. 26 : 48 cm
privatbesitz basel

102

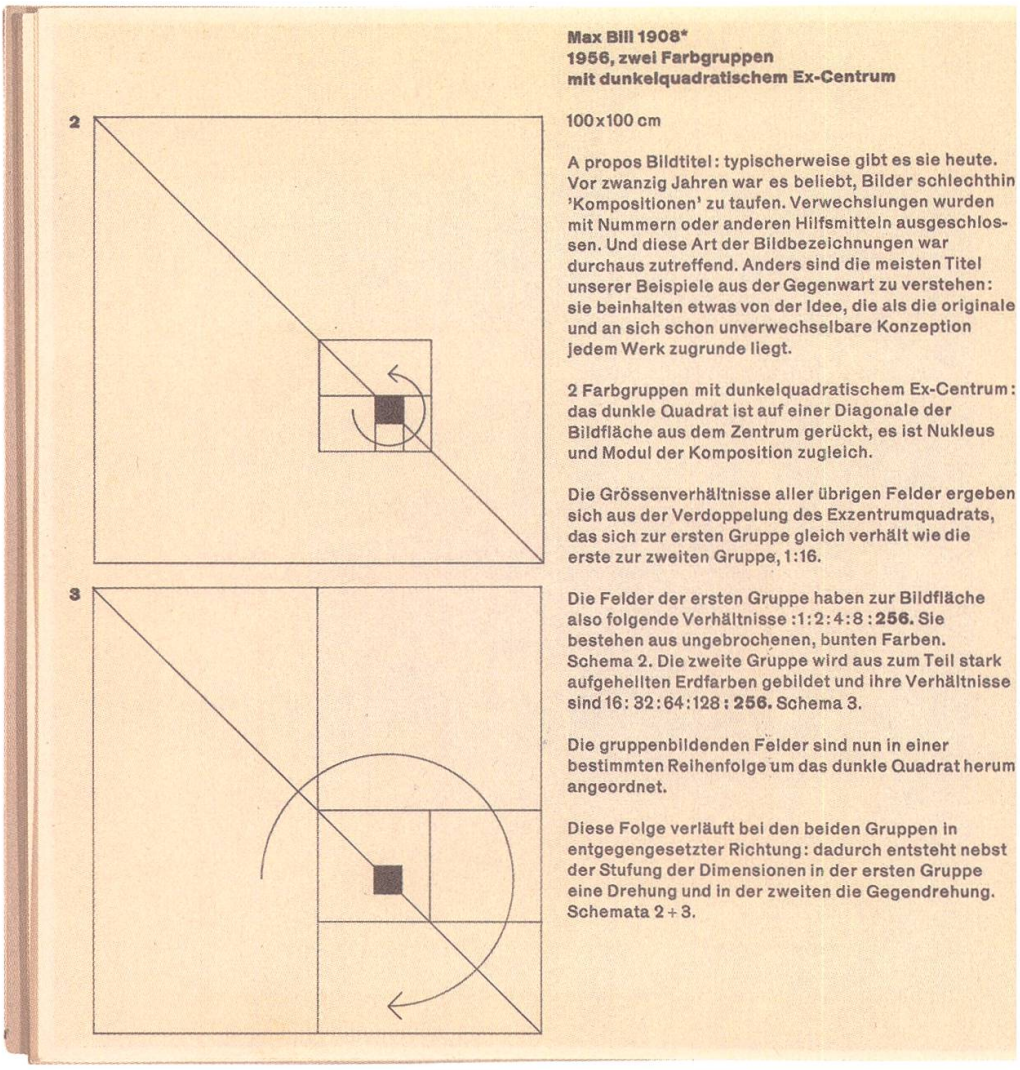
richard p. lohse (1902)
systematisch
geordnete farbgruppen
1954–59
oel auf leinwand. 180 : 54 cm

103

luiz saciloto (1924)
concretization
1955
lack auf hartplatte. 40 : 30 cm

41

9 Doppelseite mit Abbildungen u. a. zu Georges Mathieu und Mark Tobey aus dem Katalog *konkrete kunst – 50 jahre entwicklung* im Helmhaus, Zürich, 1960. Gestaltung: Max Bill



Max Bill 1908*
1956, zwei Farbgruppen
mit dunkelquadratischem Ex-Centrum

2

3

100x100 cm

A propos Bildtitel: typischerweise gibt es sie heute. Vor zwanzig Jahren war es beliebt, Bilder schlechthin 'Kompositionen' zu taufen. Verwechslungen wurden mit Nummern oder anderen Hilfsmitteln ausgeschlossen. Und diese Art der Bildbezeichnungen war durchaus zutreffend. Anders sind die meisten Titel unserer Beispiele aus der Gegenwart zu verstehen: sie beinhalten etwas von der Idee, die als die originale und an sich schon unverwechselbare Konzeption jedem Werk zugrunde liegt.

2 Farbgruppen mit dunkelquadratischem Ex-Centrum: das dunkle Quadrat ist auf einer Diagonale der Bildfläche aus dem Zentrum gerückt, es ist Nukleus und Modul der Komposition zugleich.

Die Grössenverhältnisse aller übrigen Felder ergeben sich aus der Verdoppelung des Exzentrumquadrats, das sich zur ersten Gruppe gleich verhält wie die erste zur zweiten Gruppe, 1:16.

Die Felder der ersten Gruppe haben zur Bildfläche also folgende Verhältnisse :1:2:4:8:**256.** Sie bestehen aus ungebrochenen, bunten Farben. Schema 2. Die zweite Gruppe wird aus zum Teil stark aufgehellten Erdfarben gebildet und ihre Verhältnisse sind 16:32:64:128:**256.** Schema 3.

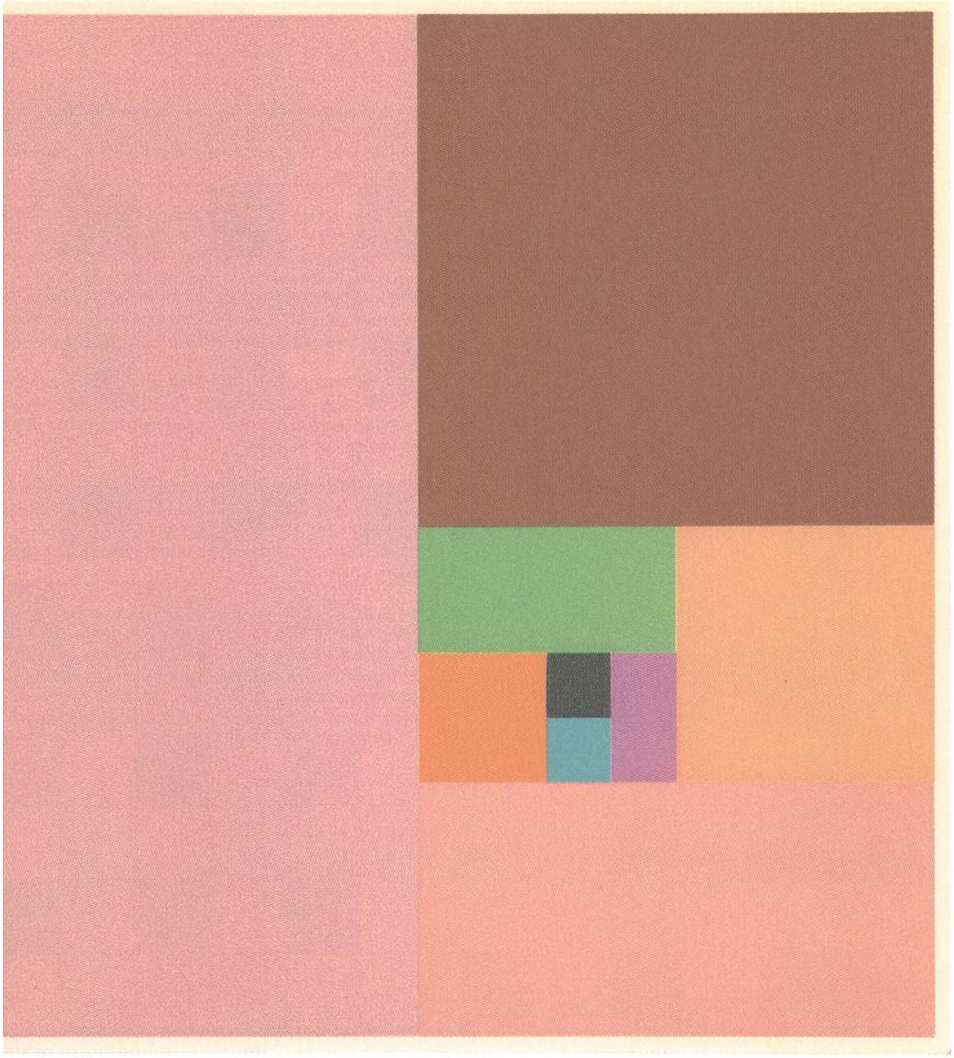
Die gruppenbildenden Felder sind nun in einer bestimmten Reihenfolge um das dunkle Quadrat herum angeordnet.

Diese Folge verläuft bei den beiden Gruppen in entgegengesetzter Richtung: dadurch entsteht nebst der Stufung der Dimensionen in der ersten Gruppe eine Drehung und in der zweiten die Gegendrehung. Schemata 2 + 3.

10 Doppelseite zu Max Bill aus der Publikation *kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei* von Karl Gerstner, 1957

schrieb er: «Der Aufstand ist beendet und nichts dokumentiert diese geschichtliche Tatsache so eindeutig wie die interessante Retrospektive ‹konkrete kunst, 50 jahre entwicklung›, die Bill 1960 in Zürich zusammenstellt. Es ist die Historie einer Revolution, die im Revolutionsmuseum mit historischem Abstand gesichtet wird [...]».[47]

Waren die «Tendances»-Ausstellungen der Versuch, die internationale Avantgarde in die Schweiz zu importieren, und die Suite Neuchâtel – Winterthur – Berlin derjenige, die Synchronizität von internationaler und Schweizer Gegenwartskunst aufzuzeigen, so war Bills Ausstellung Ausdruck eines teleologischen Konzepts, das «seine» Kunst als logisches Ziel einer globalen historischen Entwicklung erscheinen lassen sollte. Die Schweizer und vor allem die Zürcher Konkreten sahen sich schon in den Dreissigerjahren als legitime Erben von Bauhaus und «abstraction –



création». Anstelle der ausschliesslich schweizerisch besetzten «Zeitprobleme» war 1936 im Kunsthaus Zürich ursprünglich denn auch eine Ausstellung von Mitgliedern von «abstraction – création» vorgesehen (die Gruppe löste sich in diesem Jahr aber auf), und Bills seit 1936 in immer neuen Varianten publizierte Definition konkreter Gestaltung baut auf Theo van Doesburgs Urfassung von 1930 auf. Ganz im Gegensatz zu den Tachisten, die nach dem Krieg bei Null beginnen wollten, betonten die Schweizer Konkreten also die geschichtliche Dimension ihrer Kunst durch die Rückkoppelung an die Pioniere der Abstraktion um 1910. Schon Karl Gerstner vertrat diese Argumentation in seiner 1957 erschienenen, sehr sorgfältig gestalteten Publikation «kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei» (Abb. 10).[48] Im Kapitel «die Pioniere» sind ausser Sophie Taeuber-Arp keine Schweizer vertreten, in demjenigen über

«die mittlere Generation» hingegen mehrheitlich Schweizer, ebenso wie im dritten Teil «Ausblick in die Zukunft». Da die Schweizer Konkreten tatsächlich auch während des Krieges ununterbrochen und unbehelligt aktiv waren, erschien nach 1945 plötzlich unser Land als Bewahrer der Moderne, die nun wieder in die ehemaligen Stammlande zurück exportiert werden konnte.

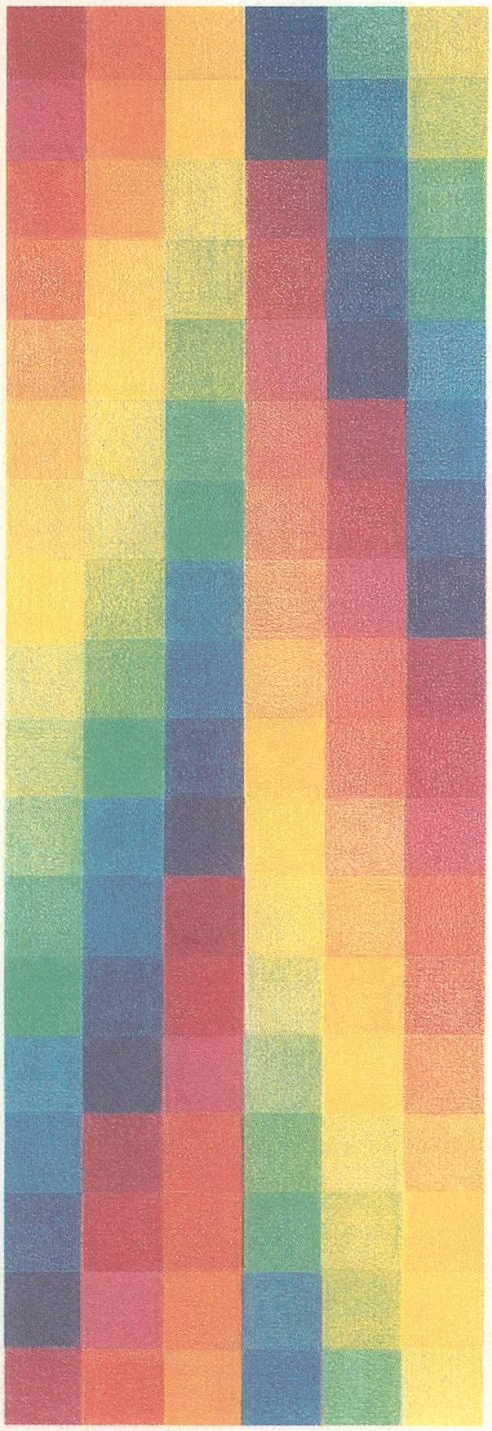
Dass die Situation aber durchaus zwiespältiger war, kommt ausgerechnet in einer Verlautbarung der «Allianz» zum Ausdruck. Reichlich spät, im März 1945, erwachte ihr Gewissen, und die Gruppe veröffentlichte eine Mitteilung in der Zeitschrift «abstrakt – konkret», in der sie gegen das Verkaufsverbot von Werken der in die Schweiz geflüchteten ausländischen Künstler protestierte.[49] «Mitten im Herzen Europas haben wir jedoch eine andere grosse Mission verpasst: die Hüterin ihrer kulturellen Werte zu sein», denn man habe zu wenigen Künstlern Aufnahme gewährt. «Wir haben es verpasst, ein Kulturzentrum Europas zu werden, gute Kunst aller Länder hier zu pflegen. Die Auswirkung auf unsere eigene Kunst wurde dadurch unterbunden, ihre Befruchtung verhindert.» Ebenso stark wie die Sorge um das Wohlergehen der ausländischen Kollegen war diejenige um den eigenen künstlerischen Fortschritt und die eigene zukünftige Marktstellung in einem wieder zugänglichen Europa: «Werden wir nach dem Kriege im Ausland wohl mit offenen Armen empfangen werden oder wird nicht viel mehr mit Recht gestraft werden.»

Trotzdem ist seit langem unbestritten, dass die konkrete Kunst den Hauptbeitrag der Schweiz an die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts darstellt, und mit der schlichten Tatsache der geografischen Herkunft dieser Kunst sind denn auch immer wieder problematische Versuche ihrer Charakterisierung verbunden. Hier soll jedoch nicht die beliebte, aber unproduktive Tradition der Frage nach dem Wesen der Schweizer Kunst bzw., ob es eine solche überhaupt gibt, fortgeführt werden. Einige Stimmen dazu seien jedoch zitiert.

1940 zur Zeit kriegsbedingter patriotischer Aufwallungen musste Leo Leuppi im «Almanach neuer Kunst in der Schweiz» dem Vorwurf, die international orientierte Avantgarde sei unschweizerisch, noch mit dem lapidaren Satz entgegentreten: «Sie ist von Schweizern gemacht und deshalb schweizerisch.»[50] Für die Konkreten erübrigte sich ab den 1950er Jahren diese Art der Selbstverteidigung. Im Gegenteil: Ihre Werke wurden nun direkt mit den vielbeschworenen Schweizer Eigenschaften Sauberkeit, Präzision, Nüchternheit, Sparsamkeit, Vernunft sowie mit der Tradition der hiesigen Uhrmacherkunst und Feinmechanik in Verbindung gebracht – von Rotzler, Curjel und andern in durchaus positiver Hinsicht,[51] von Paul Nizon in seinem Pamphlet «Diskurs in der Enge» hingegen ins Negative gewendet. Die Initiative «Die

Richard Paul Lohse

Zürich/Schweiz



Entwurf für: Serielles Reihenthema in 18 Farben, Variation B/*Study for: Serial Row Theme in 18 Colors, Variation B*, 1981-82
Farbstiftzeichnung/*colored pencil drawing*
198 x 594 cm

204 Lohse

Beispiele einer thematischen Serie

Der Bildaufbau erfolgt innerhalb der 10-teiligen Quadratstruktur durch 6 horizontale Reihen mit je 18 gleichen kontinuierlichen Farbstufungen von gelb, orange, rot, violett, blau, grün und grüngelb. Die formale und farbliche Ordnung wird durch ein komplexes Organisationsprinzip bestimmt: Wiederholung der Werte in allen Reihen, mengengleicher Anteil aller 18 Farben innerhalb der Reihen und an der Gesamtfläche. 18 Vertikalgruppen aus je 3 komplementären Farbpaaren bilden in vertikaler und horizontaler Richtung je 54 komplementäre Farbbeziehungen. Auf der Grundlage eines horizontal verlaufenden Schemas mit den additiven Werten 1, 2, 1, 2... organisiert sich die Farbstruktur, beginnend mit den ersten linken oder rechten vertikalen Farbpaaren. Der Rhythmus entsteht durch die 6 mal in veränderter Position sich wiederholenden Farbreihen mit den polaren Komponenten gelb-violett, welche die Knotenpunkte des Koordinatensystems darstellen.

Die rechte Bildseite mit der 10. bis 18. Reihe ist in veränderter Ordnung die Wiederholung der linken. Das Ergebnis dieses Montagevorganges sind Quadratgruppen von vertikal je 6 und horizontal je 10 Farbquadraten, die als mobile ineinandergreifende Flächen zu einer geschlossen-offenen Komplementarität führen. Die Links-Rechts-Bewegung der 60-teiligen Quadratstruktur konstituiert wiederum die Organisation der diagonal steigenden und fallenden Farbreihen.

Jede Farbe ist im Koordinationsfeld in der Weise fixiert, daß sie horizontal und vertikal nur einmal an dem durch das Thema bestimmten Kreuzungsort auftritt und durch ihren Stellenwert ein selbständiges Individuum repräsentiert, als Element und Substanz innerhalb des Koordinatennetzes den gleichen Anteil an Aktivität und Passivität besitzt. Die Anzahl der Farben einer Reihe bestimmt die Anzahl der Farben aller Reihen, die Anzahl der Reihen die Dimension und die Begrenzung des Bildes. Freiheit der Aesthetik verwandelt sich in vorbestimmte Ordnung. Das dialektische

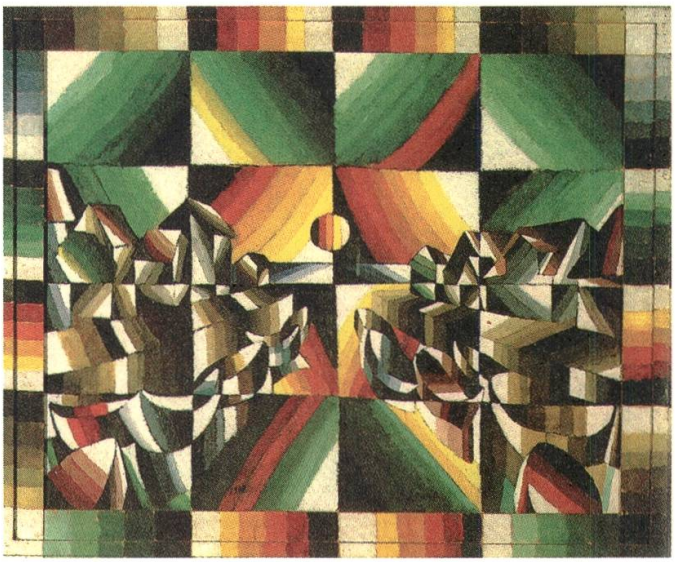
11 Richard Paul Lohse, Entwurf für *Serielles Reihenthema in 18 Farben, Variation B*, 1981–82, reproduziert im Katalog der documenta 7, Kassel, 1982

Gute Form» stellte seiner Meinung nach keine «Befreiungsaktion, sondern schon eher [...] eine Internierungsmassnahme» dar.[52] Bedingung für diese schweizerische Vereinnahmung und zugleich den internationalen Rezeptionserfolg der konkreten Kunst war der Verzicht auf jede metaphysische oder esoterische Dimension, wie sie Mondrians Verständnis des Neoplastizismus und auch dem russischen Suprematismus zugrunde lag. Eduard Hüttinger konstatierte 1968 denn auch erleichtert: «Max Bill hat wie kein zweiter die konkrete Kunst aus dem Bannbezirk esoterischer Hermetik gelöst.»[53] Nachdem der theologisch versierte Marxist Konrad Farner 1960 in seinem Buch «Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten. Zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit» noch die Metaphysik und den Spiritualismus als Basis aller ungegenständlichen und somit auch der konkreten Kunst erkannt und dazu auch Bills Definition konkreter Gestaltung sowie seinen Aufsatz «Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit» als Belege herangezogen hatte,[54] erklärte er 1966 in seinem Aufsatz «Max Bill oder Die Gerade in der Spirale», der in der linken deutschen Zeitschrift «Tendenzen» erschien, den autochthonen Charakter von Bills Kunst anhand von dessen Bürgerort – Moosseedorf im Kanton Bern – und dessen Wohnort Zürich: «[...] die Ausdauer und Festigkeit, das In-sich-Geschlossensein, die Eindeutigkeit und Beharrlichkeit, die ihn ganz besonders auszeichnen, sind gewiss uraltes bernisches Erbgut» und weiter: «Zürich, das bedeutet Weltoffenheit, rationales Denken, schnelle Sicht, puritanische Nüchternheit. Ebenfalls diese Eigenschaften besitzt Max Bill in hohem Masse.»[55] Er folgerte daraus: «Denn nicht zuletzt ist Max Bill ohne Vorbehalt einem progressiven Humanismus verpflichtet, nicht einem metaphysischen, jenseitig zentrierten, religiös verankerten, sondern einem materiellen, diesseitigen, sozial fundierten.»[56]

Parallel zur Distanzierung von der Metaphysik fand eine Entpolitisierung statt, oder genauer, die eindeutig sozialistische Zielrichtung beispielsweise des russischen Konstruktivismus wich bei den Konkreten während des Kalten Krieges einer etwas diffusen sozialen und demokratischen Rhetorik. Lohse nannte seine nichthierarchischen Bildstrukturen «demokratisch» und verstand konkrete Kunst als visuelles Aequivalent der Ausdrucksformen einer sozial gerechten Gesellschaft: «flexibel, transparent, kontrollierbar in der Methode und im Ergebnis» (Abb. 11, S. 329).[57]

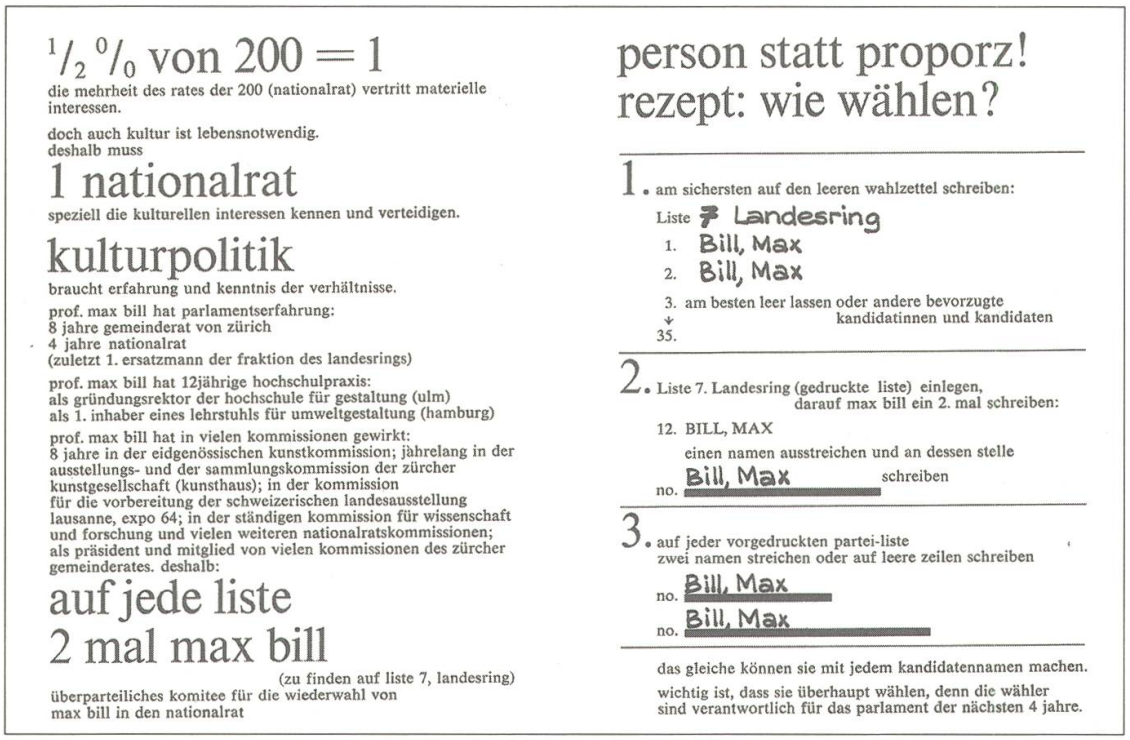
Als kleiner Exkurs sei in diesem Zusammenhang auf den rumänischen Künstler Arthur Segal (1875–1944) hingewiesen. Sein malerisches Konzept der «Gleichwertigkeit» (Abb. 12), das heisst einer egalitären und seriellen Flächenteilung, das er während des Ersten Weltkrieges in seinem Fluchtort Ascona erarbeitete und das einiges von Lohse vorwegnimmt, begründete er 1919 in einem Vortrag im Kunstsalon

Wolfsberg in Zürich mit seinen Erfahrungen in der Schweiz. Ihn beeindruckte das friedliche Zusammenleben von Menschen unterschiedlichster Nationalitäten und Weltanschauungen in kriegerischer Zeit. Und: «Mir schwebte die Schweiz vor mit allen Kantonen, wo von den Kantonen die Ausstrahlungen nach Bern gehen, von Bern aber zurück, so dass Bern fast ein unpersönliches Zentrum ist, was ich im Schema der gleichwertigen Komposition gebe.»[58] Wahrscheinlich ist es das erste und einzige Mal, dass der Schweizer Föderalismus die Begründung für ein avantgardistisches Kunstkonzept geliefert hat.



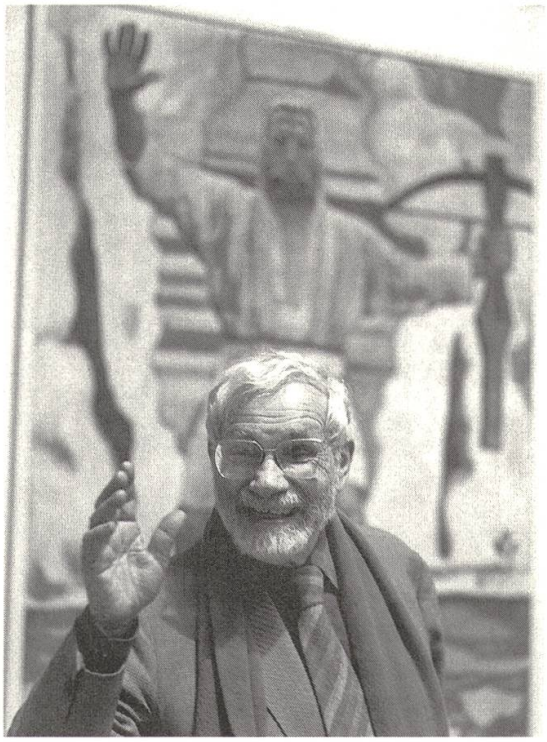
12 Arthur Segal, *Hafen in der Sonne*, 1918, Öl auf Leinwand, 91,5 x 109,5 cm (mit Rahmen), Kunsthaus Zürich

1936 hatte Peter Meyer in der Zeitschrift «Werk» eine Generalabrechnung mit der Avantgarde publiziert. Der abstrakten Kunst warf er «kultivierten Nihilismus» vor, sie sei metaphysisch, «wirkungsloses l'art pour l'art trotz aller sozialen Theorien».[59] 1938 beklagte er im Kontext seiner Rezension der grossen Le Corbusier-Ausstellung im Kunsthaus Zürich erneut die Realitätsferne, den Nihilismus und die «Preisgabe der Teilnahme für das Menschliche» der geometrisch ungegenständlichen Kunst.[60] Bill replizierte mit der Behauptung, man werde zu «einer demokratischen Kunstauffassung gelangen», gerade weil die Basis der ungegenständlichen Gestaltung abseits persönlicher, hierarchischer oder staatlicher Repräsentationssucht liege.[61] Später engagierte er sich ganz direkt in der Politik, sass 8 Jahre im Zürcher Gemeinderat und vertrat von 1967 bis 1971 den Landesring der Unabhängigen im Nationalrat, für den er 1975 erneut kandidierte (Abb. 13, S. 332). 1968 erhielt er von seinem Parteikollegen Sigmund Widmer den Kunstpreis der Stadt Zürich zugesprochen. In seiner Dankesrede mit dem Titel «Das Behagen im Kleinstaat» nahm er eine dezidierte Gegenposition zu den von Karl Schmid 1963 in seinem Buch «Unbehagen im Kleinstaat» vorgestellten Dichtern ein, die an der Kleinteiligkeit und Enge der Schweiz litten.[62] Für ihn hingegen boten die direktdemokratischen und überschaubaren Strukturen die idealen Voraussetzungen zur Verwirklichung seiner gestalterischen Vorstellungen. Ähnlich wie für Lohse besitzen für ihn seine Bilder und Skulpturen «Analogiecharakter». «Wenn ich versuche, exemplarische Ordnungen von Farbe auf der Fläche oder Volumen im Raum zu schaffen, dann ist das nichts anderes als ein



Experiment mit sichtbaren Analogien und Denkmodellen, die direkt und ohne Umweg über Erklärungen zu Ordnungsfaktoren werden für das richtige Funktionieren von Zusammenhängen».[63] Gemeint sind hier vor allem die gesellschaftlichen Zusammenhänge. Reibungslos funktionierende Strukturen vorzuführen statt Repräsentationsbedürfnisse zu befriedigen – diese Absicht der konkreten Kunst widerspricht dem Selbstverständnis der kleinstaatlichen, föderalistisch organisierten Schweiz jedenfalls nicht (Abb. 14). Die konkrete Kunst ist jetzt zur affirmativen Kraft geworden jenseits eines «Helvetischen Malaise» und noch weiter entfernt von mutigen und utopischen Zukunftsentwürfen, wie sie Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter 1955 in ihrem Manifest «achtung: die Schweiz» in der Tradition der ersten Generation der Konstruktivisten entworfen hatten.[64]

Elisabeth Grossmann kommentierte den Triumph der Konkreten über die Tachisten Ende der 1950er Jahre mit dem schönen Satz: «Auch wenn die expressive Abstraktion den Geist des Existentialismus widerspiegelte, so sass wohl mehr als einer ihrer Verfechter auf einem ‹modernen›, d. h. einem nach konkreten Gestaltungsgesetzen entworfenen Stuhl.»[65] Die Anwendbarkeit in der Praxis von Architektur, Gebrauchsgrafik und Produktgestaltung stellte für den länger anhaltenden Erfolg der konkreten Kunst den entscheidenden Vorteil dar. Auf ihren eigenen, längst zu populären Prestigeobjekten der kulturbewussten Bürger avancierten Stühlen konnten sich die Konkre-

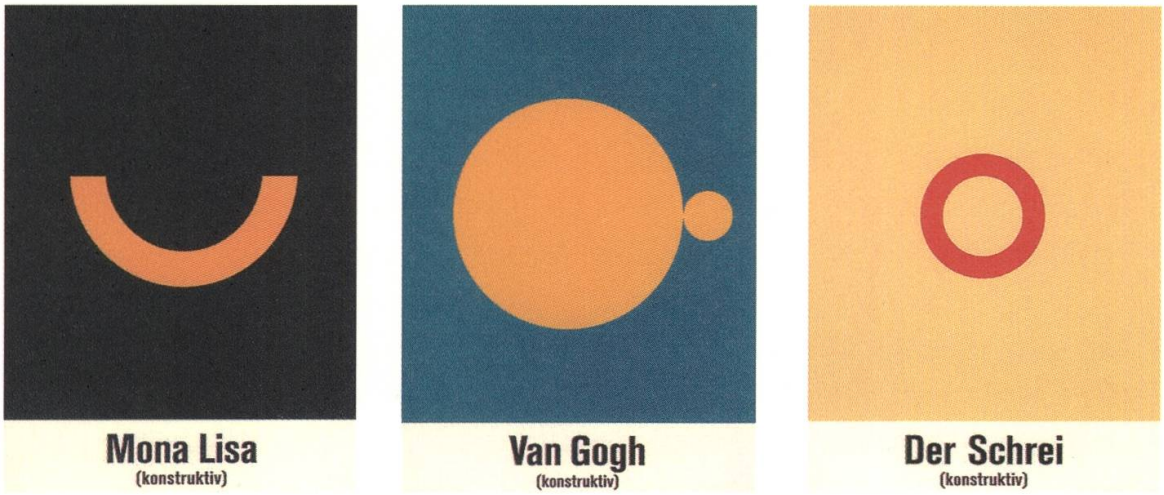


13 «1/2 % von 200 = 1» oder die «mathematische Denkweise» in der Politik. Max Bill preist sich für die Nationalratswahlen 1975 auf einem Flyer als Kulturpolitiker an

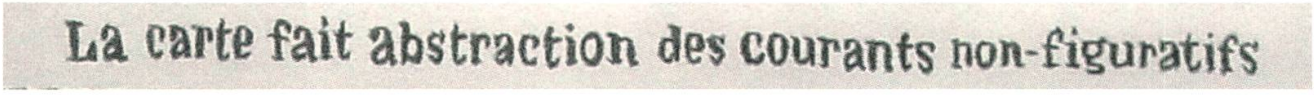
14 Max Bill vor Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell* (1896/97, Kunstmuseum Solothurn) an der Vernissage der Ausstellung «Hodler», Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 12. Juni 1991. Foto: Peter Friedli, Bern

15 Postkarten des «Haus Konstruktiv», Zürich

ten im Jahr des Aufbruchs der Jugend nun auch zur Ruhe setzen, mit Behagen im Kleinstaat. Es folgte die Musealisierung und Historisierung, diesmal von aussen. Als das Zürcher Haus für konstruktive und konkrete Kunst vor einigen Jahren in sein neues Domizil umzog, ging auch noch der Begriff «konkret» verloren. Die Institution heisst heute «Haus Konstruktiv». Und ihre Werbung mit den witzigen Aneignungen populärer Werke der Kunstgeschichte von da Vinci bis Warhol spricht Bills und seiner Kollegen Definition konkreter Kunst Hohn, ja annulliert sie (Abb. 15).



16 Noyau, *Musée Réduit*, 2007



17 Detail aus Abb. 16

PS: Und was ist von der einstmals heftig ausgetragenen Konkurrenz zwischen Konstruktion und Geste geblieben? Welchen Platz im helvetischen Musée imaginaire besetzen Tachisten und Konkrete heute? Im «Musée Réduit» des Westschweizer Karikaturisten Noyau (Abb. 16), das ein Jahrhundert Schweizer Kunst in Gestalt einer Faltkarte im «idealen Format für den modernen Kunstwanderer» präsentiert, um «allen Interessierten den Zugang zum Erbe des schweizerischen Kunstschaffens zu ermöglichen», und das 123 Werke von Hodler bis Pipilotti Rist vorstellt, fehlen beide.[66] Denn, links unten steht es klein gedruckt: «La carte fait abstraction des courants non-figuratifs» (Abb. 17).

1 *Konstruktion und Geste. Schweizer Kunst der 50er Jahre*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, 12.4.–22.6.1986; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Landesverband Westfalen-Lippe, 13.7.–7.9.1986; Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 28.9 –23.11.1986, bearbeitet von Willy Rotzler (Europäische Kulturtage Karlsruhe 1986, Die fünfziger Jahre), Karlsruhe: Städtische Galerie, 1986.

2 *Première exposition suisse de peinture abstraite*, Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Neuchâtel, 15.9.–18.11.1957; darin: Marcel Joray, «La peinture abstraite en Suisse», o. S., und Georg Schmidt, «Gute Reise!», o. S.; *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, 18.1.–9.3.1958; darin: Georg Schmidt, «Zum Geleit», o. S., *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kongresshalle Berlin, 2.4.–27.4.1958; darin: Georg Schmidt, «Zum Geleit», o. S. Ursprünglich hatte der Kulturattaché der Schweizer Botschaft in Berlin eine Wanderausstellung durch mehrere deutsche Städte geplant. Aus Zeitgründen musste man sich schliesslich auf Berlin beschränken. Auch Rotzler teilte 1986 die Künstlerinnen und Künstler nicht nur in zwei, sondern in vier Kategorien ein, um das bipolare Modell, das im Titel der Ausstellung entworfen wird, zu relativieren: «Konstruktion», «Konstruktion und Geste», «Geste» und «Vier Einzelgänger», Karlsruhe / Münster / Schaffhausen 1986 (wie Anm. 1). Zu den Ausstellungen in Neuchâtel, Winterthur und Berlin vor allem: Pascal Ruedin, «Chaud-froid: la première exposition de peinture abstraite suisse. Neuchâtel, Winterthur, Berlin 1957–1958», in: *Enigma Helvetia. Arti, riti e miti della Svizzera moderna*, hrsg. von Pietro Bellasi et al., Mailand: Silvana, 2008, S. 63–79; bzw. «Heiss – kalt – warm: Die erste Ausstellung abstrakter Schweizer Malerei (Neuenburg, Winterthur, Berlin, 1957/58)», in: *Explosions lyriques. Die abstrakte Malerei in der Schweiz 1950–1965*, hrsg. von Pascal Ruedin, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wallis, Sitten, 14.11.2009–11.4.2010, Bern: Benteli, 2009, S. 104–119, 401–403 (frz. Parallelausgabe).

3 1958 erschien eine Publikation über ungegenständliche Kunst unter dem Titel «Abstrakte Kunst, eine Weltsprache»: Georg Poensgen und Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst, eine Weltsprache*, mit einem Beitrag von Werner Hofmann «Quellen zur abstrakten Kunst», Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1958.

4 Auf die Komplexität und Heterogenität der Malerei der 1950er und 1960er Jahre weist Pascal Ruedin mit Nachdruck hin. In seiner Einleitung zur Publikation *Explosions lyriques* (wie Anm. 2) unterzieht er die seiner Meinung nach «karikaturartige Auffassung» und die «stark ideologisch geprägte» Rezeption der Periode, wie sie in diesem Beitrag nachgezeichnet werden, einer grundsätzlichen Kritik («Abstrakte und expressive Malerei in der Schweiz. Bilanzen und Perspektiven», in: Sitten 2009 [wie Anm. 2], S. 9–37, 396–397). Der vorliegende Text erschien ebd. in minim veränderter Form, S. 90–103, 399–401.

5 Zu Rüdlinger: Bettina von Meyenburg-Campell, *Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1999; dies., «Kunst und Kunstvermittlung. Die freie Abstraktion der 1950er Jahre: Paris – New York und die Schweiz», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 52 (2001), Nr. 5, S. 15–23. Zum Tachismus in der Schweiz: *Beginn des Tachismus in der Schweiz. Lyrische Abstraktion – Informel – Action Painting*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 26.1.–12.3.1978; Iris Bruderer, «Tachismus – die grosse Mode unseres Jahrzehnts?», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 43 (1992), Nr. 3, S. 379–388; Sitten 2009 (wie Anm. 2).

6 Zum Beispiel: 1946 Edouard Vuillard, 1947 Alexander Calder und Fernand Léger, 1948 Juan Gris, Georges Braque und Pablo Picasso, 1949 Joan Miró und Maurice Utrillo, 1951 Marc Chagall, Jacques Villon und Robert Delaunay, 1952 erneut Léger, 1953 erneut Braque. Vollständige Ausstellungsliste in: von Meyenburg-Campell 1999 (wie Anm. 5), S. 197–202.

7 *Tendences actuelles de l'école de Paris, 1*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 12.2.–9.3.1952; *Tendances actuelles de l'école de Paris, 2*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 6.2.–7.3.1954.

8 *Malerei in Paris – heute. Ein Querschnitt*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 18.10.–23.11.1952.

9 *Tendances actuelles, 3*, Ausst.-Kat. Kunsthalle

Bern, 29.1.–6.3.1955, Bern: Eicher, 1955.

10 *12 amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 25.7.–30.8.1953.

11 «Parmi celles [Gruppenausstellungen zur freien Abstraktion] qui sont les plus homogènes, citons celle de Londres qui a lieu en janvier 1953 sous le titre ‹Opposing Forces› à l'Institut d'Art Contemporain […], et surtout celle de Berne ‹Tencances actuelles› (troisième exposition) qui a lieu en février-mars 1955 à la Kunsthalle sous la direction d'Arnold Rüdlinger, et qui tente de réunir le représentants le plus marquants de l'Abstraction Lyrique, qui commence alors à être confondue avec le ‹Tachisme›. Elle comprend les artistes de la première heure (sauf Hartung intégré dans une exposition précédente), Tobey et Pollock, auxquelles sont ajoutés Sam Francis et Tancredi. C'est une manifestation très réussie, qui aura de grandes répercussions en Europe» (Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris: René Julliard, 1963, S. 75). René Wehrlis Ausstellung «Malerei in Paris – heute» von 1952 zählt Mathieu an gleicher Stelle zu den «expositions plus vastes, mais moins cohérentes». Besondere Bedeutung mass er der dritten «Tendances actuelles»-Ausstellung bei, weil sie die erste offizielle Anerkennung Mark Tobeys in Europa gewesen sei: «et [je] suis heureux de pouvoir suggérer à Arnold Rüdlinger, alors conservateur de la Kunsthalle de Berne, de l'inclure dans l'exposition ‹Tendances Actuelles›, qui sera en fait la première reconnaissance officielle de l'œuvre de Tobey en Europe» (ebd., S. 113). Poensgen und Zahn 1958 (wie Anm. 3), S. 29, zählten die «Tendances-actuelles»-Serie und besonders die dritte Ausgabe neben Ausstellungen in den Pariser Galerien Drouin und Facchetti bereits 1958 zu den «wichtige[n] Merkdaten in der bisherigen Geschichte des Tachismus».

12 *Die neue amerikanische Malerei*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 19.4.–26.5.1958, Basel: Schwabe, 1958.

13 *Jackson Pollock, 1912–1956*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 19.4.–26.5.1958; Kunstverein in Hamburg, 19.7.–17.8.1958, Basel: Schwabe, 1958.

14 Vollständige Ausstellungsliste in von Meyenburg-Campell 1999 (wie Anm. 5), S. 197–202.

15 Manuel Gasser, «Die dunkeln Pferde. Schweizer Künstler unter fünfunddreissig Jahren», in: *Du*, 19 (1959), Nr. 8.

16 *Die dritte Generation. 42 junge Schweizer Künstler. Plastik, Malerei, Zeichnung*, St. Gallen: Tschudy, 1960 (Quadrat-Bücher 15/16); *42 junge Schweizer. Plastik, Malerei, Zeichnung*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 28.7.–18.9.1960, Opladen: Middelhave, 1960. Die Jury bestand aus Carola Giedion-Welcker, Rudolf Hanhart (Konservator des Kunstmuseums St. Gallen), Bernhard Luginbühl (Bildhauer), Franz Meyer (Direktor der Kunsthalle Bern), Max von Mühlenen (Maler und Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission), Eduard Naegeli (Präsident des Kunstvereins St. Gallen), Georges Peillex (Kunstkritiker) sowie Arnold Rüdlinger.

17 Arnold Rüdlinger, «Aktuelle Tendenzen in der Malerei», in: *Werk* 46 (1959), Nr. 5, S. 162–164, hier S. 162.

18 Schmidt 1958 (wie Anm. 2), o. S.

19 Schmidt 1957 (wie Anm. 2), o. S. Georg Schmidt, Direktor des Kunstmuseums Basel, war Mitglied der «Jury und Hängekommission», zu der Marcel Joray (Verleger, Präsident der Kommission und Initiator der Ausstellung), Leo Leuppi, Max von Mühlenen, Charles-François Philippe, Daniel Vouga (Konservator des Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel) sowie bei der Winterthurer Station Heinz Keller (Konservator des Kunstmuseums Winterthur) gehörten. Siehe dazu auch H. C. [Hans Curjel], «Neuenburg. La peinture abstraite en Suisse», in: *Werk-Chronik* 11 (1957), S. 211–213.

20 Schmidt 1958 (wie Anm. 2), o. S. Die folgenden Zitate ebd.

21 Im Oktober 1959 hielt er an der Technischen Hochschule Braunschweig einen Vortrag über «Werte und Massstäbe in der modernen Kunst». Wohl unter dem Eindruck der documenta II äusserte er sich darin gegenüber der konstruktiv-ungegenständlichen Kunst auffallend zurückhaltend, widmete ihr nur wenige Sätze und konstatierte überraschend ihre Krise, wenngleich nicht ihr Ende: «Diese Kunst befand sich im tiefsten geistigen Einvernehmen mit allen bauenden und ordnenden

Kräften des 20. Jahrhunderts. Deswegen ist ihr – über die Flaute hinaus, in der sie heute unbestreitbar sich befindet – wohl noch ein wichtiges Wort beschieden.» Mit dem Tachismus setzte er sich bei dieser Gelegenheit hingegen sehr viel intensiver auseinander. Er relativiert dessen auch von ihm andernorts diagnostizierten unmittelbar apokalyptischen Hintergrund und betont dafür mit kulturpessimistischer Verve den Wert des Tachismus als stimmigen Ausdruck der Zeit: «Dennoch wäre es zweifellos unrichtig, wollte man in den vielen tausend Quadratmetern tachistisch zerwühlter Leinwand in allen Ländern der westlichen Welt lauter Visionen des Weltuntergangs sehen. In Wirklichkeit ist das wohl nur beim kleinsten Teil heutiger Malerei der Fall. Die meisten dieser Bilder sind nicht angst-geboren, sondern sind lust-geboren [...]. Sie alle aber sind, gleich ob gewollt oder ungewollt, ein vielstimmig einstimmiger Protest des musischen Menschen gegen den Perfektionismus der modernen Technik, gegen die widerliche Hygiene der plastik-verhüllten Lebensmittel, gegen den nicht nur segensreichen, sondern zutiefst auch fragwürdigen Bakterienmord der modernen Chemie – sind eine leidenschaftliches Bekenntnis zur fessellosen persönlichen Freiheit gegenüber der zunehmenden Versklavung des Menschen an Apparatur und Organisation – sind ein Bekenntnis zur Unmittelbarkeit des Handwerklichen mit all seiner lebendigen Unvollkommenheit gegenüber der toten Rasanz des industriellen Serienprodukts – sind ein vielstimmig einstimmiges Nein des künstlerischen Menschen zu sämtlichen Wirtschaftswundern der Welt. Oft möchte man gar glauben, der Tachismus sei – wider die aus allen Magazinen und Illustrierten, aus vielen Filmen und bald auch Fernsehschirmen zähnefletschend uns angrinsende, farbtriefende Appetitlichkeit – ein verzweifelter Aufstand der grauen Wunder des Unappetitlichen», in: *Werk* 47 (1960), Nr. 11, S. 411–416, hier S. 415–416. Poensgen und Zahn 1958 (wie Anm. 3), S. 30, betonen ebenfalls, dass abstrakte Kunst «die Erschütterungen unserer politischen, sozialen und geistigen Existenz seismographisch aufzeichnet», «in ihren Ausdrucksformen [seien] Parallelerscheinungen zu den technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts zu erkennen».

22 Der zweiflüglige, symmetrische Grundriss des Museums Neuchâtel ermöglichte eine gleichgewichtige Präsentation der polaren Tendenzen der Ungegenständlichkeit sowie für die Besucher die freie Wahl der Richtung, in der die Ausstellung abgeschritten werden konnte: von den «Geometrischen» über die «Gemässigten» zu den «Tachisten» oder eben umgekehrt. In Winterthur waren die ersten zwei Säle den «Geometrischen» vorbehalten, «während die konsequentesten Tachisten in den kleineren Kabinetten ganz hinten ein wenig Anhang und Ausklang» waren. Zudem mussten die Besucher, um wieder zum Ausgang zu gelangen, nochmals durch die Säle der «Geometrischen» zurückgehen. Der Tachist Gérard Schneider stellte in Winterthur nicht aus, hingegen kam der Konstruktive Richard Paul Lohse neu hinzu. Schmidt 1958 (wie Anm. 2), o. S.

23 Ebd.

24 vgl. Ruedin 2008 (wie Anm. 2), S. 71–73; Ruedin 2009 (wie Anm. 2), S. 112–113.

25 Hans-Jörg Heusser, «Kunst in der Schweiz 1945–1980», in: Hans A. Lüthy / Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich: Orell Füssli, 1983, S. 61–175, hier S. 61.

26 Im Saal 52 des Musée d'art et d'histoire stellten die Konkreten Max Bill, Walter Bodmer, Robert S. Gessner, Camille Graeser, Hansegger, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse und Sophie Taeuber-Arp aus. In Saal 40 wurden vor allem die Surrealisten gezeigt, die jedoch nicht alle der «Allianz» angehörten: Otto Abt, Hans Aeschbacher, Serge Brignoni, Paul Camenisch, Hans Fischli, Ernst Maass, Walter J. Moeschlin, Max von Moos, Otto Tschumi, Louis Léon Weber (*Catalogue de la XXIe Exposition Nationale des Beaux-Arts*, Musée d'art et d'histoire und Musée Rath, Genf, 1.9.–13.10.1946, S. X, S. 43–52). Bei der «Nationalen» in Bern, 1951, wurde die «Allianz» noch ein weiteres Mal räumlich getrennt von den übrigen als geschlossene Gruppe präsentiert. Erst bei der nächsten «Nationalen» 1956 in Basel wurde auf diese Separierung verzichtet (Hella Nocke-Schrepper, *Die Theorie der Zürcher Konkreten. Die Kontroverse abstrakt /*

konkret. Funktionen der Künstleräusserungen zur theoretischen Begründung der konkreten Kunst in der Schweiz, Diss. Ruhr-Universität, Bochum, 1995, S. 127, Anm. 2).

27 Hansjörg Siegenthaler, «Strukturen und Prozesse in der Schweizergeschichte der Nachkriegszeit», in: Jean-Daniel Blanc / Christine Luchsinger (Hrsg.), *achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*, Zürich: Chronos, 1994 (Prozesse und Strukturen), S. 11–17, hier S. 12.

28 *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 13.6.–22.7.1936.

29 Dazu: *Dreissiger Jahre Schweiz. 1936 – eine Konfrontation*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau, 13.9.–18.10.1981, Zürich: Kunsthaus, 1981, darin besonders: Irene Meier, «Zur Ausstellung ‹Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik› im Kunsthaus Zürich, 13. Juni – 22. Juli 1936», S. 15–20; dies., «Die ‹neue Kunst› im Spiegel der Zeitungsrezensionen», S. 32–39; Yvonne Höfliger-Griesser, «Zur XIX. Nationalen Kunstausstellung im Kunstmuseum Bern, 17. Mai – 12. Juli 1936, S. 40–45. Auch: Franz Müller, «Ausgrenzung und Vereinnahmung. Auseinandersetzung um die Schweizer Avantgarde zwischen 1936 und 1946», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 57 (2006), Nr. 3, S. 6–13.

30 Zur Geschichte der Allianz: *Allianz. Die Geschichte einer Bewegung*, Ausst.-Kat. Arteba Galerie, Zürich, [22.9.–29.10.]1983, Text und Bearbeitung John Matheson; Brigit Blass, *Leo Leuppi und die Anfänge der Künstlergruppe «Allianz» (1929–1947)*, Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 1982 [Typoskript].

31 *Neue Kunst in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 9.1.–2.2.1938; *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 23.5.–21.6.1942; *Wegleitung zur Allianz-Ausstellung 1947*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 18.10–23.11.1947; *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler*, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, 23.1.–24.2.1954; *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, hrsg. von der Allianz Vereinigung moderner Schweizer Künstler, Zürich: Allianz, 1940.

32 Eine Liste von Ausstellungsbeteiligungen der «Allianz»-Künstler von 1929 bis 1954 in: Zürich 1983 (wie Anm. 30), o. S.

33 Siehe dazu auch Nocke-Schrepper 1995 (wie Anm. 26).

34 *Züricher konkrete Kunst*, Ausst.-Kat. Galerie Lutz und Meyer, Stuttgart, April–Mai 1949, Moderne Galerie Otto Stangl, München, Mai–Juni 1949, o. S. Beteiligt waren Max Bill, Lanfranco Bombelli Tiravanti, Heinrich Eichmann, Hans Fischli, Camille Graeser, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse. Vgl. auch die Rezension der Ausstellung von Kurt Leonhard, in: *Das Kunstwerk* 3 (1949), Nr. 4, S. 41–42.

35 *Schweizer Malerei der Gegenwart 1948–1949*, veranstaltet durch die Arbeitsgemeinschaft «Pro Helvetia» und die Stadt Schaffhausen, Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein, 21.11.–30.12.1948. Weitere Stationen der Wanderausstellung waren Köln (1948), Kassel, Stuttgart, München (1949). Siehe auch Hans Hildebrandt, «Stuttgarter Kunstchronik», in: *Werk-Chronik* 6 (1949), S. 83–85, hier auch eine Besprechung der Ausstellung «Züricher konkrete Kunst».

36 Nocke-Schrepper 1995 (wie Anm. 26), S. 15, 129–130.

37 Matheson in Zürich 1983 (wie Anm. 30), o. S.

38 Ruedin 2008 (wie Anm. 2), S. 73; Ruedin 2009 (wie Anm. 2), S. 106. Die Ausstellung in Berlin wurde von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia unterstützt, hatte also zumindest «halbstaatlichen» Charakter.

39 Gérard Schneider, der die gestische Abstraktion der Ecole de Paris vertrat, besass seit 1948 die französische Staatsbürgerschaft. Die weiteren Schweizer waren René Auberjonois, Otto Meyer-Amden, Walter Kurt Wiemken, Sophie Taeuber-Arp. Vertreten waren zudem die mit der Schweiz verbundenen Künstler Paul Klee und Hans Arp (*Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel, 15.7.–18.9.1955, München: Prestel, 1959). Trotz dieser starken internationalen Präsenz fanden die Konkreten lange keinen Eingang in die Sammlungen der Schweizer Museen.

40 Siehe dazu auch: Bernadette Walter, *«Dunkle Pferde». Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit*, Bern: Lang, 2007 (Kunstgeschichten der Gegenwart 6), S. 53–64.

41 *konkrete kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel,

18.3.–16.4.1944. Gezeigt wurden: «10 einzelwerke ausländischer künstler aus basler sammlungen, 20 ausgewählte grafische blätter, 30 fotos nach werken ausländischer künstler, 10 œuvre-gruppen von arp, bill, bodmer, kandinsky, klee, leuppi, lohse, mondrian, taeuber-arp, vantongerloo» (ebd., Umschlagvorderseite).

42 *5. Bienal de S. Paulo*, Ausst.-Kat. Museu de arte moderna, São Paulo, Sept.–Dez. 1959. Die Schweizer Teilnehmer waren René Acht, Jean Baier, Samuel Buri, Franz Fedier, Lenz Klotz, Werner O. Leuenberger, Wilfrid Moser, Matias Spescha, Pierre Terbois. *II. documenta '59. Kunst nach 1945, Malerei*, Ausst.-Kat. Kassel, 11.7.–11.10.1959; *II. documenta '59. Kunst nach 1945, Druckgrafik*, Ausst.-Kat. Kassel, 11.7.–11.10.1959. Die Schweizer Teilnehmer waren René Acht, Walter Bodmer, Theo Eble, Franz Fedier, Alberto Giacometti, Rolf Iseli, Zoltan Kemény, Max von Mühlenen, Gérard Schneider, dazu auch Hans Arp, Paul Klee, Le Corbusier; mit Druckgrafiken vertreten waren zudem Max Bill, Max Kohler.

43 *konkrete kunst – 50 jahre entwicklung*, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, 8.6.–14.8.1960. Siehe dazu auch H. C. [Hans Curjel], «Konkrete Kunst. Fünfzig Jahre Entwicklung», in: *Werk-Chronik* 8 (1960), S. 160–161.

44 Max Bill, «Einleitung zur Ausstellung», in: Zürich 1960 (wie Anm. 43), S. 7–8, hier S. 8.

45 Zürich 1960 (wie Anm. 43), S. 40. Beigefügt ist ein Text Mathieus, der diese Sicht bestätigen soll. Wie im Fall Pollocks bot Mathieus Streben nach einer objektivierten «Struktur», die den Bezirk der rein subjektiven Geste verlässt, Bill den gewünschten Ansatzpunkt zu seiner Aufnahme in die Ausstellung und den Katalog.

46 Bills universale Ausweitung des Gültigkeitsbereichs des Begriffs «konkrete Kunst» bzw. die Subsumierung des Tachismus unter ihn, veranlasste Richard Paul Lohse, in der Folge auf den Terminus zu verzichten. Er verwendete ab 1960 den Ausdruck «konstruktive Kunst». Auch Verena Loewensberg zog die Bezeichnung «konstruktiv» vor, in: Nocke-Schrepper 1995 (wie Anm. 26), S. 131–133.

47 Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten. Zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit*, München: Dobbeck, 1960 (Wissen der Gegenwart 5) (1970 als Band 13 in der Sammlung Luchterhand, Neuwied und Berlin, überarbeitet und mit einem Anhang [Briefwechsel zwischen Georg Lukacs und Konrad Farner] versehen unter dem abweichenden Titel *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die «Heilung durch den Geist». Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit* neu erschienen), S. 98.

48 Karl Gerstner, *kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen: Niggli, 1957 (ad rem 1).

49 Leo Leuppi, «‹Allianz› Mitteilung», in: *abstrakt – konkret. Bulletin der Galerie des Eaux Vives* 7 (1945), o. S.

50 Almanach 1940 (wie Anm. 31), S. 3.

51 Zum Beispiel Willy Rotzler, «New Art from Switzerland», in: *The Swiss Avant Garde*, Ausst.-Kat. The New York Cultural Center, [23.2.–15.5.]1971, S. 8–11, hier S. 11; Hans Curjel, «Vorwort», in: *Schweizer Malerei und Plastik 1945–1965*, Ausst.-Kat. Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim, Reuchlinhaus, Pforzheim, 13.2.–13.3.1966; Mittelrhein-Museum, Koblenz, 3.4.–1.5.1966; Kasseler Kunstverein, Kassel, 15.5.–12.6.1966; Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 26.6.–24.7.1966; Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 11.9.–16.10.1966; Kunsthalle Bremen, 6.11.–4.12.1966, o. S.

52 Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern: Kandelaber, 1970, S. 77. «Dieses Denken stammt aus Bauhaustagen. Es ist in der Schweiz in einer Weise assimiliert worden, dass es zu den schweizerischen Spezialitäten gerechnet werden darf» (ebd., S. 75); «Die Qualitäten von Nüchternheit, Sparsamkeit, Schnörkellosigkeit, Sauberkeit, Vernünftigkeit scheinen sich mit ‹Schweizer Art› besonders gut zu vertragen. Die ihnen gemeinsame rationalistisch-puristische Ader lässt sich denn auch gefahrlos mit unserer Lebensidee vereinbaren – sie entspricht deren praktisch-pragmatischen Konstanten» (ebd., S. 77).

53 Eduard Hüttinger, «Max Bill», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 800, 29.12.1968, S. 49.

54 Farner 1960 (wie Anm. 47), S. 43, 55, 63 passim. Max Bill, «Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit», in: *Werk* 36 (1949), Nr. 3, S. 86–91.

55 Konrad Farner, «Max Bill oder Die Gerade in der Spirale», in: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst* 7 (1966), Nr. 39, August, S. 91–96, hier S. 91.

56 Ebd., S. 94.

57 Richard Paul Lohse, zit. nach: *Documenta 7*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel [19.4.–28.9.]1982, Kassel: D + V Paul Dierichs, 1982, Band 1, S. 5.

58 Arthur Segal, «Vortrag, gehalten am 26. Januar 1919 im Kunstsalon Wolfsberg, Zürich», zit. nach: *Arthur Segal, 1875–1944*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln, 6.9.–18.10.1987; Haus am Waldsee, Berlin, 28.11.1987–17.1.1988; Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 14.2.–10.4.1988; Museo comunale d'arte moderna, Ascona, 30.4.–5.7.1988, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Pavel Liška, Berlin: Argon, 1987, S. 265–266, hier S. 266. Segal verspürte 1916 «den sehnlichsten Wunsch und grossen inneren Drang Schweizer Bürger zu werden», wie er am 16.9.1916 aus Ascona an Cuno Amiet schrieb, den er um ein Empfehlungsschreiben zu Handen des Bundesrates bat. Offenbar wurde seinem Gesuch um Einbürgerung nicht stattgegeben (Arthur Segal an Cuno Amiet, Ascona 16.9.1916 und 6.10.1916, Kopien der Briefe aus dem Nachlass von Cuno Amiet in der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern). Segals seltsam anmutende, demonstrative Bezugnahme auf die politische-Struktur seines Gastlandes Schweiz mag auch als Goodwill-Aktion in eigener Sache bei der Fremdenpolizei gedacht gewesen sein.

59 Peter Meyer, «Gemäldeausstellungen», in: *Werk* 8 (1936), S. 229–242, hier S. 237. Seine Kritik galt der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich.

60 Peter Meyer, «Moderne Kunst in der Schweiz», in: *Werk* 3 (1938), S. 74–81, hier v. a. S. 77.

61 Max Bill, «Ueber konkrete Kunst», in: *Werk* 8 (1938), S. 250–256, hier S. 250.

62 Max Bill, «Das Behagen im Kleinstaat», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 795, 24.12.1968, S. 5–6; Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt*, Zürich: Artemis, 1963.

63 Bill 1968 (wie Anm. 62), S. 6.

64 Max Imboden, *Helvetisches Malaise*, Zürich: EVZ-Verlag, 1964 (Polis 20, Evangelische Zeitbuchreiche, hrsg. von Max Geiger, Heinrich Ott, Lukas Vischer); *Achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, (Basler politische Schriften 2), Basel: Handschin, 1955.

65 Elisabeth Grossmann, «Die ‹Kalte Kunst›», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 52 (2001), Nr. 3, S. 33–39, hier S. 38. Sie bezieht sich dabei auf Rüdlinger 1956 (wie Anm. 17), S. 163, der schrieb: «So ist der Tachismus wohl der legitimste bildnerische Ausdruck des Existenzialismus [...]».

66 Noyau, *Musée Réduit. Schweizer Kunst. Peinture suisse*, Zürich: Edition Moderne, 2007.