

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 3: Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia

Artikel: Von der "Allianz" für die moderne Kunst zum "Markenzeichen" der Moderne : konstruktiv-konkrete Kunst in der Schweiz

Autor: Bucher, Annemarie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394344>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

Von der «Allianz» für die moderne Kunst zum «Markenzeichen» der Moderne

Konstruktiv-konkrete Kunst in der Schweiz

In den 1910er- und 1920er-Jahren manifestierten sich in ganz Europa verschiedene avantgardistische Kunstbewegungen in Form von Künstlergruppen, Schulen, Ausstellungen, Manifesten und Zeitschriften. Kaum eine dieser Bewegungen war von langer Dauer, viele zeigten selbst Auflösungserscheinungen, andere wurden durch politische Repressionen unterbunden. Zu den wichtigsten Strömungen zählten die konstruktivistischen Tendenzen in Osteuropa, Deutschland und Holland, die vehement für eine neue Ästhetik als Ausdruck und Auslöser des technischen und wirtschaftlichen Fortschritts sowie einer neuen Gesellschaft eintraten. Die Schweiz rückte erst im Kontext der Weltkriege in das Diskursfeld der modernen Kunst.

Während des Ersten Weltkrieges brachten nach Zürich geflüchtete Dadaisten ihre Werke auf die Theater-Bühnen und in die Ausstellungsräume und verbreiteten auf diese Art avantgardistisches Gedankengut in der Schweiz. Schweizer Künstlerinnen und Künstler verhielten sich vergleichsweise zurückhaltend, bis im Vorfeld des Zweiten Weltkrieges eine grundlegende Umschichtung der europäischen Kunstlandschaft einsetzte. Während rundherum der sozialistische Realismus und der nationalsozialistische Neoklassizismus gefeiert wurden, stellte die Abstraktion für die Schweizer Kunst der 1930er-Jahre eine wichtige, allerdings nicht unumstrittene Position dar.¹ Auf der theoretischen wie auch auf der institutionellen Ebene bereitete sie das Feld für die konkrete Kunst vor. Sie wurde mit ihren Protagonisten Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg und Richard Paul Lohse, die gemeinhin als die «Zürcher Konkreten» bezeichnet wurden, in der Folge als schweizerischer Beitrag zur Moderne gewürdigt. Doch auch im Kontext von Architektur, Design und Alltagskultur wurde ein «konkreter schweizerischer Stil» sichtbar. Verkörpert durch die Werkbund-Auszeichnung die «Gute Form»² und durch Grafikdesigner wie Josef Müller-Brockmann und Max Huber, prägte das

konstruktiv-konkrete Prinzip in der Nachkriegszeit die Umweltgestaltung nachhaltig, sodass es Züge eines Markenzeichens annahm.

Konstruktivistische Beziehungen im Vorfeld

Geordnete Formen und Farben, die bevorzugten Gestaltungsmittel der konkreten Kunst, waren bereits von den verschiedenen konstruktiven Strömungen erarbeitet worden: *De Stijl* und der russische Konstruktivismus waren über formale Weiterentwicklungen des Kubismus zur totalen Ungegenständlichkeit gelangt. Malewitschs schwarzes Quadrat und Mondrians neoplastizistisches Raster stellen solche Nullpunkte der Abstraktion dar. Auch Ansprüche und Wirkungsfelder wurden vorbereitet: Die Avantgarde-Bewegungen plädierten für eine grenzüberschreitende, universale Kunst, die den Gegensatz zwischen Kunst und Leben aufhebt und alles einer neu definierten, logischen und technisch funktionalen Gesetzmässigkeit unterstellt. Dies wurde vom Bauhaus exemplarisch umgesetzt. Um all dies zu vereinen und dem Konstruktivismus ein internationales Profil zu geben, wurden konstruktivistische Kongresse³ veranstaltet, die einerseits auf Breitenwirkung abzielten, aber auch unvereinbare Standpunkte und das Risiko der Formalisierung an die Oberfläche brachten.

Kontakte von Schweizer Künstlerinnen und Künstlern zu diesen konstruktivistischen Avantgarden sind verschiedene auszumachen. Eine wichtige Verbindung bestand zum Bauhaus: Während Johannes Itten und Paul Klee in der Anfangsphase die Schule in Weimar und Dessau als «Meister» massgeblich prägten und individuelle kunstpädagogische Lehren entwickelten, kamen erst Ende der 1920er-Jahre Schweizer «Schüler» ans Bauhaus. Max Bill, Hans Fischli (Abb. 1) und Hans Rudolf Schiess, die um 1927–29 in Dessau studierten, brachten die Bauhaus-Gedanken schliesslich in die Schweiz zurück und stiessen damit durchaus auf Echo. Die kunstpädagogischen Reformen des Bauhauses fanden später durch Itten, der 1938 Direktor der Zürcher Kunstgewerbeschule wurde, Eingang in die schweizerische Kunstgewerbeausbildung.

Ein weiterer Berührungspunkt mit der konstruktivistischen Avantgarde entstand, als 1931 in Paris die Gruppe *Abstraction-Création*⁴ gegründet wurde, die eine starke konstruktivistische Fraktion aufwies. Unter den Mitgliedern waren zahlreiche Schweizer Kunstschaaffende, darunter die besagten Bauhaus-Studenten sowie Sophie Taeuber.

Auch zur russischen Avantgarde wurden lebhaftige Kontakte unterhalten. El Lissitzky, der 1923 einen längeren Kuraufenthalt im Tessin verbrachte, initiierte vor allem auf dem Gebiet von Architektur und Design einen Austausch. Er engagierte sich in der Schweiz vor allem publizistisch, war Mitherausgeber der Architektur-Zeitschrift *ABC* und veröffentlichte mit Hans Arp 1925 die Schrift *Kunstismen*. Darin heisst es unter dem Stichwort Konstruktivismus: «Diese Künstler sehen die Welt durch das Prisma der Technik an. Sie wollen keine Illusion der Farbe auf Leinwand geben und arbeiten direkt in Eisen, Holz, Glas. Die Kurzsichtigen sehen darin nur die Maschine. Der Konstruktivismus beweist, dass die Grenze zwischen Mathematik und Kunst, zwischen einem Kunstwerk und einer Erfindung der Technik, nicht feststellbar ist.»⁵ Auch El Lissitzkys Plakat für die *Russische Ausstellung, Buchgewerbe, Graphik, Theater, Photographie* im Kunstgewerbemuseum Zürich 1929 zeigte nachhaltige Wirkung: Die Montage aus zeichnerischen, fotografischen und typografischen Elementen vermittelte exemplarisch die moderne Vorstellung eines monumentalen konstruktiven Ganzen.

Viele dem konstruktiv-konkreten Schaffen verpflichteten Schweizer Künstler verdienten ihren Lebensunterhalt im Feld der angewandten Kunst, waren als Architekten oder Werbegrafiker für entsprechend progressive Auftraggeber tätig.⁶ Der Schweizerische Werkbund und insbesondere die Firma Wohnbedarf, die 1931 zur Stärkung der modernen Wohnkultur gegründet worden war, gehörten zu den beliebten Auftraggebern: Max Bill entwarf das Signet und Marcel Breuer richtete das Ladenlokal ein. Der Bauhaus-Absolvent Xanti Schawinsky arbeitete 1932 einige Monate für Wohnbedarf.

Max Bill war auf den verschiedenen Ebenen von freier Kunst und angewandter Gestaltung tätig. 1935 gewann er einen Wettbewerb des Schweizerischen Werkbundes für die Gestaltung des Schweizer Pavillons an der Triennale in Mailand und setzte dort ein Zeichen sowohl für konkrete Gestaltung als auch für einen schweizerischen Stil,⁷ der insbesondere in der Nachkriegszeit Wirkung zeigte.

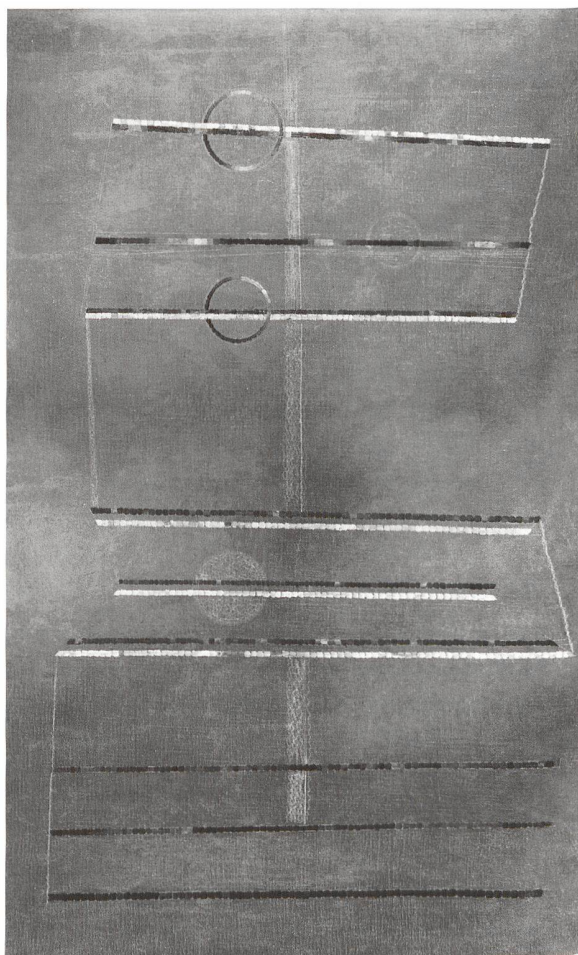
Camille Graeser, der in Stuttgart Innenarchitektur studiert hatte, entwarf beispielsweise 1927 die Inneneinrichtung eines Hauses von Mies van der Rohe in der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung. Freie Kunst entstand neben seiner Arbeit im Innenarchitektur-Atelier, das er 1933 in Zürich gründete.

An den Kunstgewerbeschulen von Zürich und Basel hielten die Reklame, die konstruktive Gebrauchsgrafik, neue Fotografie, neue Typografie und Produktgestaltung Einzug. Richard Paul

Lohse arbeitete zunächst als Reklamezeichner und war Redaktor der Zeitschrift *Werk*, bis er sich auch der autonomen Kunst und den seriellen und modularen Ordnungen zuwandte.

Konfrontationen und «Zeitprobleme»

In den 1930er-Jahren wuchs in grossen Teilen Europas auf politischer und gesellschaftlicher Ebene der Widerstand gegen die Moderne, gefolgt von Ausstellungsverboten. Symptomatisch war 1933 die Schliessung des Bauhauses. Der Entzug der Lebensgrundlage trieb viele Künstler ins Exil, zunächst in die Schweiz oder nach Paris, London und später häufig nach Amerika. An diesen Orten schien die Bereitschaft, die moderne Kunst als einen



1

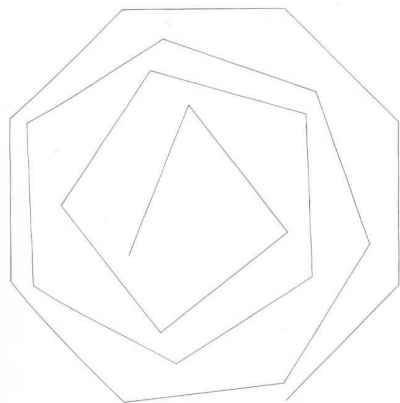
integrierenden Bestandteil einer neuen Gesellschaft zu akzeptieren, nach wie vor da zu sein.

Die Schweiz wurde zur neuen Adresse oder zur Durchgangsstation für Pioniere der abstrakten Kunst, aber auch für eine jüngere Generation, die im Geiste der Moderne erzogen worden war und sich ihren Lebensunterhalt sichern musste. In den Zürcher Cafés Odeon und Select sassen erneut Exilanten und erörterten die politische Lage und die Zukunft der abstrakten Kunst. «Jeder, der damals dabei war, gewann auf seinem Gebiet Bedeutung und Ausstrahlung, die bis in die Gegenwart hineinwirkt», stellte Anton Stankowski später fest.⁸ Diese Schwellensituation führte schliesslich zu einem pragmatischen Umgang mit dem avantgardistischen

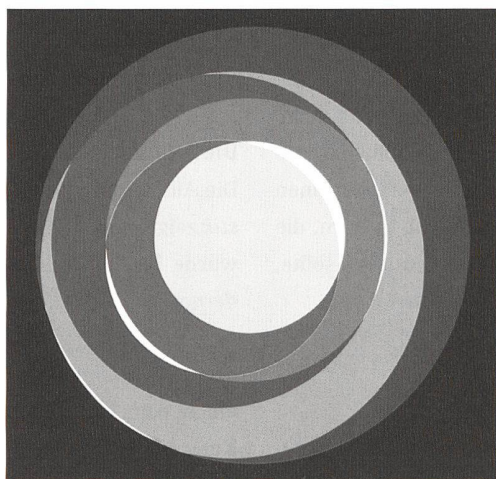
Erbe. Die Ideen der Pioniere wurden zwar einerseits verteidigt, aber andererseits auch für eine veränderte Lebenspraxis und den schweizerischen Kontext tauglich gemacht.

Künstlergruppen und Ausstellungspolitik

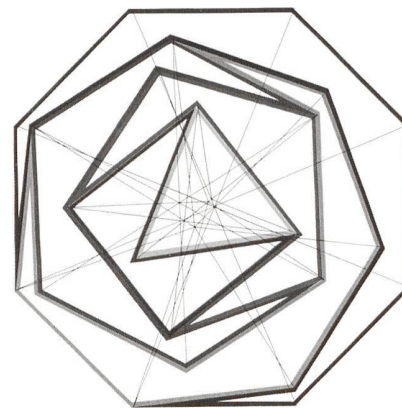
Zwischen der international etablierten und der noch um Anerkennung ringenden schweizerischen Moderne machte sich ein Bruch bemerkbar. In der damaligen Ausstellungspolitik zeichnete sich diese Problematik besonders scharf ab.⁹ Seit Mitte der 1920er-Jahre wurde in zahlreichen Sonderausstellungen der internationalen Moderne gehuldigt, ohne dass dabei auch Schweizer zu Wort gekommen wären.¹⁰ Als 1929 das Zürcher Kunsthaus *Abstrakte*



2a



2b

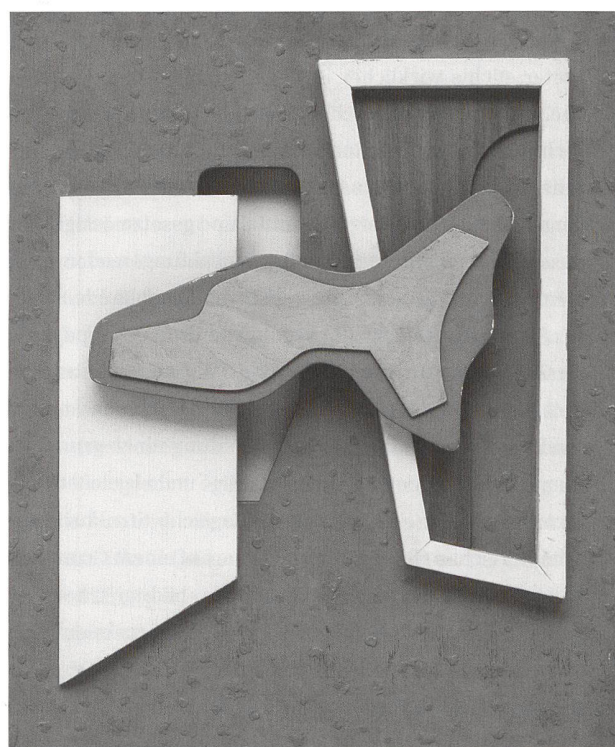


2c

1 Hans Fischli, ohne Titel, 1929/30, Öl auf Leinwand mit gravierten Strukturen, 89 × 55 cm, Kunsthaus Zürich.

2a, b, c Max Bill, fünfzehn Variationen über ein Thema, 16 Lithographien, gedruckt bei Mourlet, Paris, 30,5 × 32 cm, Paris: éditions des chroniques du jour, 1938. – Abgebildet sind «das Thema» und «Variation» 8 und 14.

3 Camille Graeser, Konstruktion I, 1938, Relief, Öl auf Holz, 65 × 54 × 7 cm, Camille Graeser-Stiftung Zürich.



3

und surrealistische Malerei und die Basler Kunsthalle Arbeiten von Bauhaus-Meistern zeigte, ohne entsprechende Protagonisten aus der Schweiz zu berücksichtigen, löste dies unter Schweizer Künstlern Proteste aus. Die Initiativen gingen nicht selten von meist kurzlebigen Künstlergruppen aus, die auch für sich selber Anerkennung und Ausstellungsraum erkämpfen mussten.¹¹

1932 öffneten sich die Kunsthallen in Bern und Basel auch für die Schweizer Modernen. Die endgültige Wende leiteten jedoch erst die Ausstellungen *These, Antithese, Synthese*, 1935 im Kunstmuseum Luzern, und *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, 1936 im Kunsthhaus Zürich, ein. Insbesondere Letztere brachte die schwelenden Konflikte und Fronten an die Oberfläche. Sie wurde nur möglich, weil im Ausstellungsprogramm des Kunsthhauses eine unvorhergesehene Lücke entstanden war. Die Ausstellung, unter der Leitung von Wilhelm Wartmann, organisiert von Sigfried Giedion und Max Bill, zeigte 41 Schweizer Künstler zwischen Surrealismus und Konstruktivismus und förderte eine beachtliche Fülle an konstruktivem Schaffen zutage, was für Theorie und Kunstbetrieb nicht ohne Folgen blieb. Diese Schau mit ihrem signifikanten Titel bildete gewissermassen einen Gegen-Salon zur XIX. Nationalen Kunstausstellung in Bern, die eigentlich einen repräsentativen Querschnitt garantieren sollte, faktisch jedoch eine «Schau der GSMB-Leute» war.¹²

Der Begriff «konkret» und mathematische, systematische Bildordnungen

Im Katalog der Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* veröffentlichte Max Bill einen Text unter dem Titel «konkrete Gestaltung» (1949 überarbeitet als «konkrete Kunst»). Bill berief sich dabei auf Theo van Doesburg, der 1930 konkrete Malerei im Gegensatz zur abstrakten definierte: «weil nichts konkreter, nichts wirklicher ist als eine Linie, eine Farbe, eine Fläche.»¹³ Damit durchbrach er die Grenzen des Konstruktivismus in Richtung eines neuen Realitätsverständnisses. Sechs Jahre später fuhr Bill fort: «konkrete kunstwerke nennen wir jene kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion entstanden sind.»¹⁴

Seine etwa gleichzeitig begonnene Grafik-Mappe *fünfzehn variationen über ein thema (1935–38)*¹⁵ liefert ein anschauliches Beispiel dafür (Abb. 2). 16 Lithografien dokumentieren die «methode der verwandlung und umkleidung einer grundidee, eines themas, in bestimmte verschiedenartige und abgeleitete ausdrucksformen». In Serie zeigen sie die logische Strukturierung eines schöpferischen Gedankens und seine auf einem Grundthema aufbauenden, unterschiedlich wirkenden, bildnerischen Konkretionen auf. Ein und dieselbe spiralförmige Progression wird 15 mal unterschiedlich visuell interpretiert.

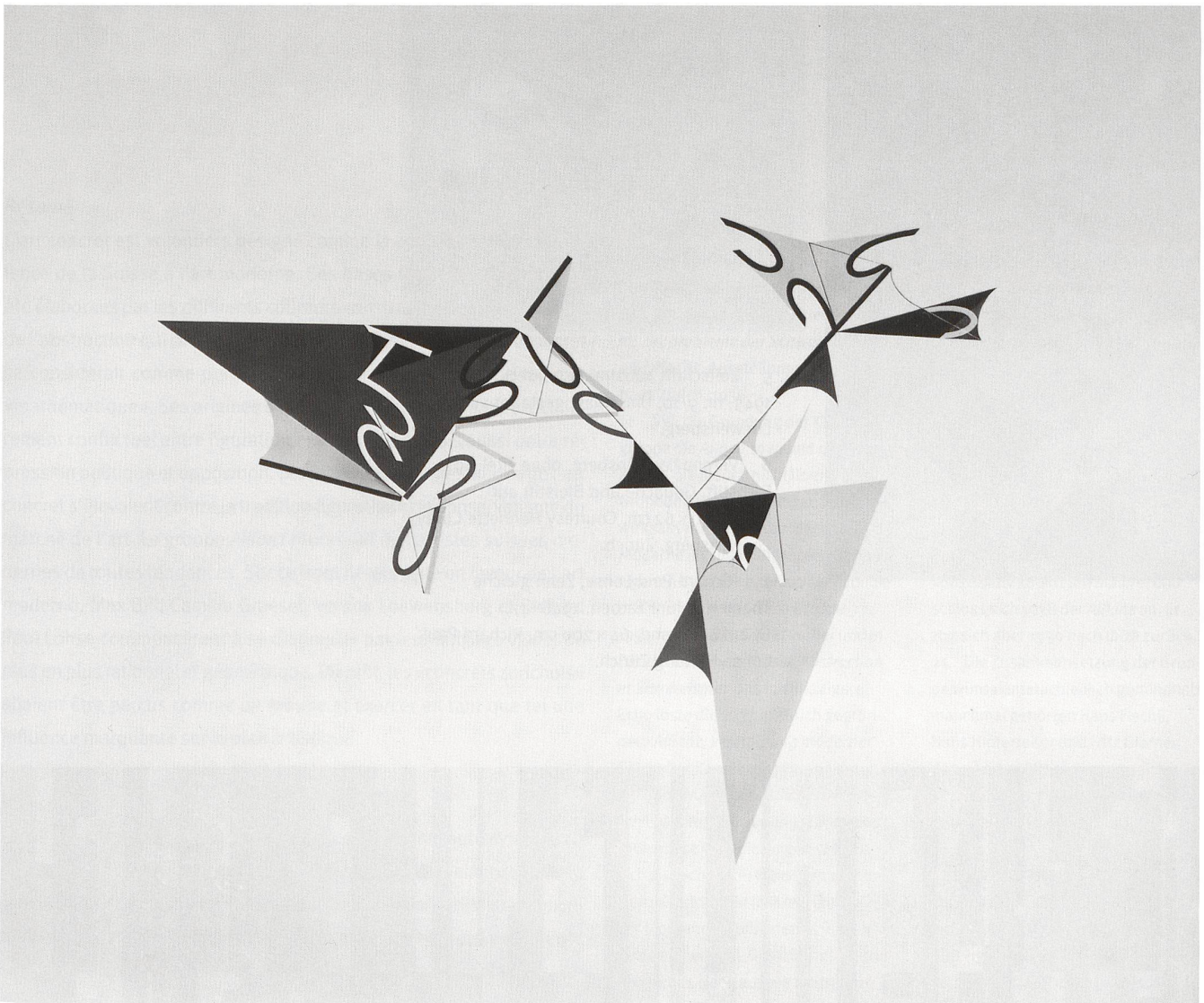
1949 erschien im Katalog der Ausstellung *Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, Max Bill* unter dem Titel «Die Mathemati-

sche Denkweise in der Kunst unserer Zeit» von Max Bill eine weitere Präzisierung seiner Gedanken zur konkreten Kunst. Bills Definition der konkreten Kunst wurde zum Kern einer künstlerischen Haltung. Doch nicht nur die neuen Inhalte, sondern auch die Umstände trugen zur Profilierung der konkreten Kunst bei. Neben dem Widerstreit zwischen figurativ arbeitenden Traditionalisten und abstrakt argumentierenden Modernen begannen auch die Fraktionen innerhalb der Moderne allmählich auseinander zu driften. Während sich die Surrealisten mehr und mehr in individuellen Standpunkten verloren, gewannen die Konstruktiven durch prägnante visuelle Gemeinsamkeiten, manifestartige Texte sowie durch gemeinsame Ausstellungen an Profil. Die Ausstellung *Konkrete Kunst*, 1944 in der Kunsthalle Basel, versammelte Werke der ersten und zweiten Generation der konstruktiven Kunst. Im Katalog war neben Texten über die konkrete Kunst von Max Bill und Hans Arp ein aufschlussreiches «Zwiesgespräch über Moderne Kunstrichtungen» abgedruckt.¹⁶

Die Allianz

Die Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* zeigte auch auf kunstpolitischer Ebene Folgewirkungen: 1937 wurde in Zürich die Künstlergruppe *Allianz, Vereinigung moderne Schweizer Künstler* gegründet.¹⁷ Sie bildete besonders in den Anfängen einen heterogenen Verband von Kunstschaaffenden, der sich weniger in einem gemeinsamen Stil, als vielmehr in einem gemeinsamen Ziel fand: Durchsetzung der Moderne in der Kunst und politischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Treibende Kraft war der Künstler Leo Leuppi, der sich im Vorfeld verschiedentlich für die Anerkennung der modernen Schweizer Künstler durch die Kunstinstitutionen eingesetzt hatte. Neben Leuppi als Präsident amtierten Richard Paul Lohse als Vizepräsident sowie Hans R. Schiess, Walter Bodmer und Hans Erni als Vorstandsmitglieder. Im Weiteren versammelte sie Künstlerinnen und Künstler der abstrakten, nichtfigurativen Richtung, also Surrealisten wie Konstruktive, und die Mitgliederliste veränderte sich laufend. Die wesentlichen Absichten waren in einem kurzen statutarischen Schreiben aufgelistet: Die *Allianz* ist ein Verein, der die «Förderung der modernen Kunst und die Wahrung der daraus sich ergebenden Interessen» unterstützt.

Um die Forderung nach mehr Raum für die Avantgarde – insbesondere an den Nationalen Kunstausstellungen – durchzusetzen, organisierte die *Allianz* eigene Ausstellungen, betrieb eine Galerie (Galerie des Eaux-Vives in Zürich) und unternahm publizistische Aktivitäten. Im *Allianz-Verlag*¹⁸ wurden eine Zeitschrift, Bücher, Grafik und Mappenwerke zu Billigstpreisen verlegt. Einfache und preisgünstige Drucktechniken (Linolschnitte, Holzschnitte, Matrizendrucke) dienten primär dazu, die Anliegen der Gruppe an eine breitere Öffentlichkeit zu bringen. Druckgrafik erfüllte künstlerische wie massenmediale Funktionen gleichermaßen. Zu den manifestartigen Schriften gehörten der *Almanach*



4

4 Richard Paul Lohse, Verwandlung von vier gleichen Figuren, 1942, Tempera auf Holz, 62×76 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel.

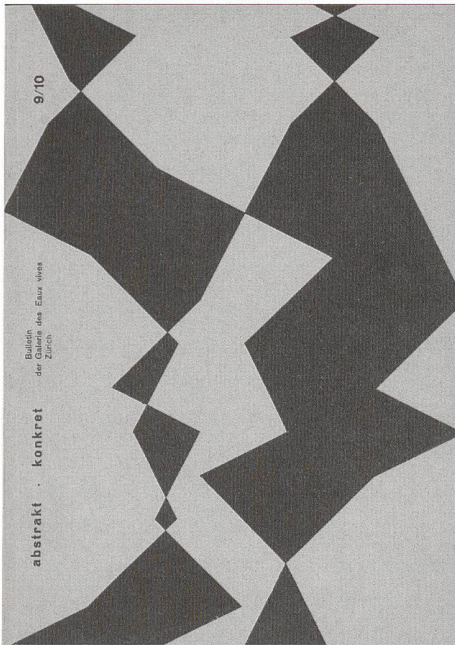
neuer Schweizer Kunst (1940) und die Künstlerzeitschrift *abstrakt/konkret* (Bulletin der Galerie des Eaux Vives, Zürich; Abb. 5). Letztere erschien zwischen 1944 und 1945 und verkörperte in zwölf Nummern visuell und argumentativ die Ziele und die Haltung der *Allianz*. Im gleichen Geist wurden verschiedene Grafikmappen verlegt. Das Ziel der *Allianz* war ein zweifaches: Einerseits bot sie Rückendeckung für die andernorts verfolgte Moderne, und andererseits versuchte sie Modernen aus den eigenen Reihen mehr Rückhalt in der Öffentlichkeit zu geben. Dafür erntete die Gruppe aber oft Beschimpfungen und Vorwürfe, dem Kulturbolschewismus anzuhängen. Als aktive Künstlervereinigung vermochte sie sich bis Mitte der 1950er-Jahre zu halten.

Die «Zürcher Konkreten»

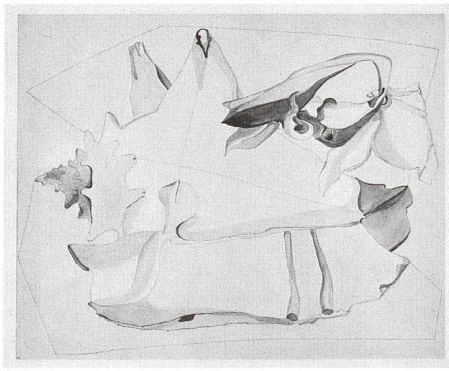
Innerhalb der *Allianz* kristallisierte sich im Laufe der 1940er-Jahre immer mehr eine Gruppierung von Kunstschaffenden heraus, die sich durch eine konsequent konkrete Bildsprache verband. Zum harten Kern zählten Max Bill, Camille Graeser, Verena

Loewensberg und Richard Paul Lohse. Häufig wurden Fritz Glarner¹⁹ und Hans Hinterreiter²⁰ einbezogen. Sie alle begannen aus einem Stil heraus, der sich durch eine dynamische räumliche Geometrie auszeichnete, an unverkennbaren individuellen Auslegungen der geometrischen Bildmittel zu arbeiten.

Max Bill und Richard Paul Lohse waren die Wortführer. Seit seiner Rückkehr vom Bauhaus versuchte Bill, das konstruktive Denken sowohl theoretisch wie auch bildnerisch weiterzuentwickeln und umzusetzen. Ausgehend von Grundthemen wie spiralförmigen Progressionen oder dem Moebiusband schuf er immer wieder neue Variationen. Lohse begann im Zuge der *Allianz* ein starkes politisches und konstruktives Engagement zu entwickeln und vertrat zunächst eine geometrisierende Figuration (Abb. 4). Ab 1942 beschäftigte er sich mit der Systematisierung der Form und der Standardisierung der Bildmittel, bis er 1943 streng systematisch wurde und ausschliesslich Vertikal- und Horizontalstrukturen verwendete, um auf dieser Basis serielle und modulare Ordnungen zu erfinden (Abb. 7).



5

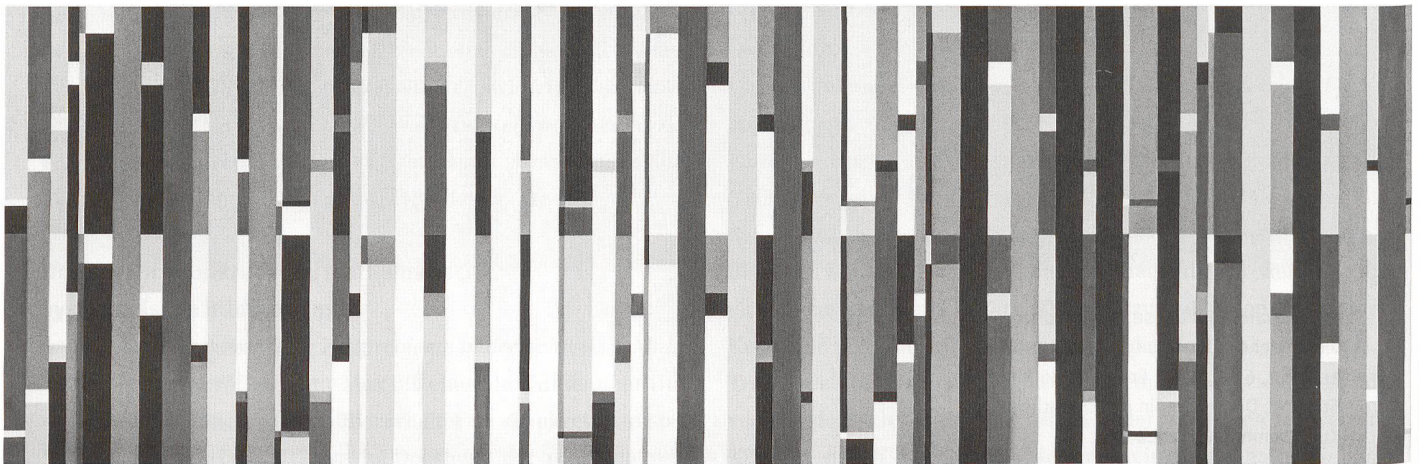


6

5 Zeitschrift «abstrakt/konkret», 1945, nr. 9/10, Umschlag, gestaltet von Verena Loewensberg.

6 Verena Loewensberg, ohne Titel, 1934, Farbstift, Gouache und Bleistift auf Papier, 50 × 62 cm, Courtesy Henriette Coray Loewensberg, Zürich.

7 Richard Paul Lohse, Zehn gleiche Themen in fünf Farben, 1946–47, Öl auf Leinwand, 64 × 200 cm, Richard Paul Lohse-Stiftung Zürich.



7

Vergleichsweise zurückhaltender und undogmatischer wirkten Verena Loewensberg und Camille Graeser. Loewensberg war an der Ausstellung *Zeitprobleme* 1936 noch mit zwei surrealistisch anmutenden Werken vertreten. (Abb. 6) In ihren grafischen Blättern für den *Allianz*-Verlag entwickelte sie mehr und mehr eine strenge reduzierte Bildaufteilung und verschiedene Themen. Aufgrund ihrer Vielfalt und ihres Einfallsreichtums ist ihre Bildsprache weniger an der Form als vielmehr an einer Haltung festzumachen. Als Graeser 1938 Mitglied der *Allianz* wurde, leitete dies auch in seinem Werk eine Wende ein. Er schuf abstrakte Reliefs (Abb. 3) und verfolgte ab 1943 konstruktiv-konkrete Bildthemen wie Progressionen und «gestoppte Rotationen». In immer wieder anderen geregelten Systemen versuchte er Form- und Farbbewegungen ins Bild zu setzen.

Verbindendes Element dieser vier Künstler war nicht eine Absichtserklärung, sondern die konkrete Haltung im Umgang mit den geometrisch-konstruktiven Bildmitteln. Alle entwickelten auf dieser Basis eine deutlich unterscheidbare individuelle Bildsprache.

Die Bezeichnung «Zürcher Konkrete» entstand 1949 anlässlich einer Ausstellung von Bill, Lohse, Loewensberg und Graeser in der Galerie Lutz & Meyer in Stuttgart. Sie konnte sich rasch etablieren, da sie ein längst fassbares Phänomen beschrieb, das in den folgenden Jahren internationale Beachtung erreichte.²¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg kümmerte sich eine jüngere Generation um die Verbreitung des konkreten Denkens nicht nur auf anderen Kontinenten, sondern auch auf anderen Gebieten, wie die konkrete Poesie oder Musik. Konkretes Denken und Gestalten prägte die 1953 gegründete Hochschule für Gestaltung in Ulm, deren erster Rektor Max Bill war. In Bern gaben Marcel Wyss, Dieter Roth und Eugen Gomringer von 1953 bis 1964 die Zeitschrift *spirale* heraus, ein internationales und interdisziplinäres Forum für konkrete Kunst. Schliesslich bildeten sich verschiedene Gruppierungen von konkreten Künstlern und Dichtern in Südamerika.

Résumé

L'art concret est volontiers désigné comme *la* contribution par excellence de la Suisse à l'art moderne. Ses bases formelles avaient déjà été élaborées par les différents courants constructivistes. Au contraire de l'abstraction qui prônait une réalité visible extérieure, l'art concret se considérait comme purement spirituel et fondé sur une logique «mathématique». Ses origines s'enracinent dans un climat particulièrement conflictuel entre figuration et abstraction, mais aussi entre répression politique et opposition. Les premières manifestations de l'art concret s'élevaient contre la tradition figurative et le conservatisme du marché de l'art. Le groupe *Allianz* réunissait des artistes suisses modernes de toutes tendances. Sur ce front hétérogène en faveur de l'art moderne, Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg et Richard Paul Lohse commencèrent à se distinguer par leur langage visuel de plus en plus rationnel et géométrique. Bientôt, les «concrets zurichois» allaient être perçus comme un groupe et exercer en tant que tel une influence marquante sur le plan artistique.

Riassunto

L'arte concreta è volentieri considerata come *il* contributo svizzero all'arte moderna. Le sue basi formali erano già state elaborate dalle varie correnti del costruttivismo. In contrapposizione all'astrazione di una realtà esterna visibile, l'arte concreta vuole essere puramente spirituale e imperniata su una logica «matematica». I suoi inizi si radicano nel clima conflittuale tra figurazione e astrazione, così come tra repressione politica e resistenza. Le prime manifestazioni dell'arte concreta sono una rivolta contro la tradizione figurativa e la scena artistica conservatrice. Il gruppo di artisti dell'*Allianz* riunisce esponenti di spicco dell'arte moderna svizzera appartenenti alle più diverse tendenze. All'interno di questo fronte stilisticamente eterogeneo, Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg e Richard Paul Lohse cominciano a distinguersi grazie a un linguaggio visivo sempre più razionale e geometrico, fino a essere riconosciuti come il gruppo dei «concretisti zurighesi» e a esercitare un'influenza determinante.

ANMERKUNGEN

1 1936 – *Eine Konfrontation. Dreissiger Jahre Schweiz*, Ausstellungskat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1981; *Konstruktive Kunst 1915–45. Dreissiger Jahre Schweiz*, Ausstellungskat. Kunstmuseum Winterthur, 1981; Serge Lemoine, *Art Concret Suisse. Mémoire et Progrès*, Ausstellungskat. Musée des Beaux Arts, Dijon, 1982; Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte*, Zürich 1977, 2. Aufl. 1988.

2 Der Begriff «die gute Form» ist auf eine gleichnamige Wanderausstellung 1949 zurückzuführen, die ästhetisch gelungenes, modernes Design vorstellte.

3 *Internationale Konstruktivisten*

Kongresse 1922 in Düsseldorf und 1923 in Weimar.

4 1931–37, gegründet von Auguste Herbin und Georges Vantongerloo. Letzterer wirkte in der Folge besonders auf Max Bill und Verena Loewensberg prägend.

5 Vgl. El Lissitzky, Hans Arp, *Kunstismen*, Erlenbach-Zürich 1925, S. 11.

6 Vgl. *Um 1930 in Zürich. Neues Denken, Neues Wohnen, Neues Bauen*, Ausstellungskat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 1977.

7 Vgl. Karin Gimmi, «Max Bill, artista de exposiciones» in: *2G, revista internacional de arquitectura*, Nr. 29.30, Barcelona 2004, S. 39ff.

8 Zit. in: *Kat. Konstruktive Kunst 1981* (wie Anm. 1), S. 28.

9 Vgl. *Kat. 1936 – Eine Konfrontation 1981* (wie Anm. 1).

10 Vgl. Vorwort von Sigfried Giedion in: *Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, 1936.

11 Vgl. die Gründung der Künstlergruppe *die Augen* 1929 und der Gruppe *Z* 1932, die jedoch nicht über ihre Gründungsveranstaltungen hinaus wirksam waren. Um die Ideen der Moderne im Zusammenspiel mit den eigenen Reihen weiterzutragen, bildete sich 1933 in Basel die *Gruppe 33*, 1934 in Bern *Der Schritt weiter* und in Zürich die *Gruppe Suisse Abstraction et Surréalisme*. Das nachhaltigste Echo löste die 1937 in Zürich gegründete *Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler* (1937–1954) aus. Vgl. John Matheson, *Allianz. Die Geschichte einer Bewegung*, Zürich 1983.

– Alle diese Gruppierungen setzten sich aus Schweizer Künstlern zusammen, die sich zwar in ihrer Haltung der Moderne verpflichteten, jedoch keine einheitliche Gestaltungs doktrin verfolgten. Nach aussen hin traten stilistische Fraktionen kaum in Erscheinung, sie machten die Gruppen aber unbeständig.

12 Vgl. Irene Meier, in: *Kat. 1936 – Eine Konfrontation 1981* (wie Anm. 1), S. 15. – GSMB = Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten.

13 1930 in der von van Doesburg herausgegebenen Zeitschrift *AC – Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Concret*, zit. nach *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, zusammengestellt und hrsg. von Margit Staber, Zürich 2001 (Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich), S. 26.

14 max bill, «konkrete Gestaltung», in: *Kat. Zeitprobleme 1936* (wie Anm. 9), S. 9.

15 Erschienen bei Mourlot in Paris, 1938.

16 *Konkrete Kunst*, Ausstellungskat. Kunsthalle Basel, 1944 (darin, Max Bill, «Ein Standpunkt – Jean Arp, Art concret»).

17 Matheson 1983 (wie Anm. 11); Lemoine 1982 (wie Anm. 1); *Allianz*, Ausstellungskat. Helmhaus Zürich, 1954; *Allianz*, Ausstellungskat. Kunsthaus Zürich, 1947 (darin, Max Bill, «Worte rund um Malerei und Plastik»).

18 *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, hrsg. von der Allianz, Vereinigung Moderner Schweizer Künstler, Zürich [1940]; *abstrakt/konkret, Bulletin der Galerie des Eaux Vives, Zürich*, 1944, Nr. 1, bis 1945, Nr. 12.

19 Fritz Glarner weilte 1935 für kurze Zeit in Zürich, bis er 1936 in die USA auswanderte. Er hielt jedoch mit Max Bill und der Gruppe einen engen Kontakt.

20 Der Architekt Hans Hinterreiter kam in den 1930er-Jahren über moderne Bau- und Konstruktionsweisen zur konstruktiv konkreten Malerei und schloss sich 1938 der *Allianz* an. Er zog sich aber 1939 nach Ibiza zurück.

21 Die Zusammensetzung der Gruppe wurde unterschiedlich gehandhabt, manchmal gehörten Hans Fischli, Hans Hinterreiter und Fritz Glarner dazu. Immer öfter begannen sich auch Vertreter einer jüngeren Generation dazuzurechnen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1: Kunsthaus Zürich. – 2: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; aus: Eduard Hüttinger, Max Bill, Zürich 1987, S. 82, 86, 89. – 3: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Camille Graeser-Stiftung, Zürich. – 4: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Kunstmuseum Basel (Martin Bühler). – 5, 6: © Henriette Coray Loewensberg. – 7: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich; Richard Paul Lohse-Stiftung, Zürich

ADRESSE DER AUTORIN

Annemarie Bucher, lic. phil. I,
Kunsthistorikerin, Stationsstr. 54,
8003 Zürich