

„Dunkle Pferde“

Schweizer Künstlerkarrieren der Nachkriegszeit

Bernadette Walter

1. Einleitung

Die Augustnummer 1959 der Zeitschrift DU „Die dunkeln Pferde“, war Künstlerinnen und Künstlern unter 35 Jahren gewidmet. Der Titel des Heftes ist eine wörtliche Übersetzung des aus dem englischen Pferderennsport stammenden Begriffs „dark horse“ und bezeichnet ein junges Pferd, das, mit allen Anzeichen von Erfolg ausgestattet, erstmals in ein Rennen geschickt wird. Wird es den Anforderungen und Hoffnungen entsprechen? Zweiundvierzig junge Künstler und eine Künstlerin wurden im Heft vorgestellt, die laut dem Autor gute Chancen auf eine erfolgreiche Laufbahn besaßen: ein Architekt, drei Schriftsteller, neun Bildhauer, sechsundzwanzig Maler und zwei Illustratoren sowie eine Illustratorin.¹

Manuel Gasser, damaliger Chefredaktor des DU nannte im einleitenden Text zwei Kriterien für die Auswahl:² Strikte eingehalten wurde die Altersbegrenzung auf die Jahrgänge 1924 bis 1936. Zudem hätten sie nicht „die Besten, sondern die am meisten Versprechenden“ selektioniert. Welchen Künstlern Aussicht auf ein gutes Fortkommen zugestanden wurde, lässt sich anhand der jeweils mit Porträt- und

- 1 Architekt: André Studer; Schriftsteller: Jürg Federspiel, Markus Kutter und Herbert Meier; Bildhauer: Raffael Benazzi, Bernhard Luginbühl, Silvio Mattioli, Walter Vögeli, Rolf Brem, Emile Angeloz, Jean Tinguely, Oskar Wiggli, Antonie Poncet, Maler: Karl Wegmann, Samuel Buri, William Phillips, Rolf Iseli, Jean Baier, Pierre Terbois, Livio Bernasconi, Marcel Schaffner, Peter Knapp, Rolf Lehmann, Heinrich Bruppacher, Karl Gerstner, Harry Buser, Max Frühauf, Karl Jakob Wegmann, Georges Item, Roland Werro, Rolf Dürig, Beat Zumstein, Thierry Vernet, Wolf Barth, Charles Meystre, Michael Wolfender, Bruno Müller, Willy Robert alias Louis Nicoidski und Eric Beynon; zwei Illustratoren und eine Illustratorin: Teddy Aeby, Robert Wyss und Claire Finaz.
- 2 Leider besteht kein Archiv der Zeitschrift DU, das über Briefwechsel oder Ideenskizzen zu diesem Heft hätten Auskunft geben können. Die jeweiligen Redaktoren haben offenbar nach Beendigung ihrer Tätigkeit das angesammelte Material mitgenommen oder weggeworfen. Frau Dr. Klara Obermüller, Anfang der 1960er-Jahre Volontärin in der DU-Redaktion und Nachlassverwalterin Manuel Gassers, teilte mir mit, dass sich, bis auf wenige private Briefe, nichts im Nachlass befunden habe. Sie nehme an, dass die Korrespondenz nicht aufbewahrt wurde. Wahrscheinlich sei sowieso nicht viel vorhanden gewesen, da Gasser seine Anliegen wenn möglich immer telefonisch erledigte habe.

Werkaufnahmen abgedruckten Biografie rekonstruieren: Alle verfügten über Ausstellungserfahrung im Inland, einige hatten bereits die eine oder andere Schau im Ausland bestritten, die meisten waren Empfänger eines öffentlichen Stipendiums und alle – bis auf Karl Jakob Wegmann – hatten ausgedehnte Reisen unternommen.³ Zwei Drittel der vorgestellten Künstler – der bildenden, denn auf diese konzentriert sich das Heft und auch die vorliegende Arbeit – vertraten die ungegenständliche Malerei. Das sei nicht als Tatbestand seiner persönlichen Vorliebe zu werten, betonte Gasser, denn die meisten jungen Künstler hätten sich ebendieser Richtung verschrieben.

Mit diesem Schwerpunkt spiegelte Gassers Auswahl einen Trend, der in den Schweizer Kunstinstitutionen in jenen Jahren den Höhepunkt erreichte. Einen Überblick über die seit längerem etablierte abstrakt-konkrete Kunstrichtung sowie über die jüngere gestische Malerei bot die Ausstellung „La peinture abstraite en suisse“ im Musée des beaux-arts in Neuenburg (1957), die dann ein Jahr später unter dem Titel „Ungegenständliche Malerei in der Schweiz“ im Kunstmuseum Winterthur und in Berlin gezeigt wurde.⁴ Die „dunklen Pferde“ Jean Baier, Wolf Barth, Karl Gerstner, Rolf Iseli, Bruno Müller, Pierre Terbois und Walter Vögeli, die sich dem einen oder anderen Stil zuordneten, waren an dieser Wanderausstellung vertreten. Sie erhielten erstmals die Chance, sich unter der Ägide der arrivierten, älteren Generation im Umkreis der konkreten Schweizer Kunst einem in- und ausländischen Publikum vorzustellen.⁵ Vor al-

3 Dieser Umstand veranlasste Varlin alias Willy Guggenheim 1959 zu einem bissigen Kommentar: „Diesen jungen Weltbürgern genügt es nicht mehr, ‚homely‘ zu sein, sie reisen durch ganz Europa (mit Autostop oder travellerchecks?); Afrika, Amerika, Asien sind vor ihnen nicht mehr sicher. Nur einer, Wegmann, druckt bescheiden: keine Reisen, bin sesshaft. Hier die Reiserouten eines jungen Malers: 1947 Bordeaux, 1948 Cannes, 1950 Vichy, 1951 Rom, wiederholt in Portugal, Reisen nach den Vereinigten Staaten und nach Mexiko. Es ist an der Zeit, dass Künstler Stipendien verteilen – auch meine Putzfrau hat Ferien nötig.“ Vgl. Varlin: in: *Weltwoche*, 14. August 1959, S. 5.

4 Vgl. *Peinture abstraite*, Neuenburg 1957 und *Ungegenständliche Malerei*, Winterthur 1958. Zum Durchbruch der konkreten Malerei und ihrer Rolle als Sprachrohr der Schweizer Avantgarde vgl. Kap. 3.1, S. 53–64.

5 Unter anderen: Max Bill, Walter Bodmer, Theo Eble, Hans Fischli, Fritz Glarner, Camille Graeser, Wilfried Moser, Max von Mühlenen, Sophie Taeuber-Arp. – Einziger Rolf Barth hatte bereits im Ausland – nämlich am Pariser Salon des Réalités Nouvelles 1955 – ausgestellt.

lem der tachistischen Malerei wurde seitens offizieller Schweizer Institutionen erstmals ein Platz eingeräumt. Sie vertrat in der Folge sowohl an der „documenta“ in Kassel wie auch an den Biennalen von Venedig und São Paulo das Land.⁶ Die Gegenüberstellung von konkreter und informeller Kunst – „nicht im Sinne einer Entwicklungslinie, sondern einer Systematik“, wie es Heinz Keller, Konservator des Kunstvereins Winterthur als Ziel 1958 formulierte –, wurde für diese Schauen wiederholt: Neben René Aicht, Hans Arp, Hans Aeschbacher, Max Bill, Walter Bodmer oder Theo Eble wurden die „dunklen Pferde“ Rolf Iseli, Samuel Buri und Pierre Terbois nach Kassel oder São Paulo geschickt.⁷ Ebenfalls an grossen Schweizer Überblicks-

6 Kenntnisse über diese Kunst erwarben sich die „dunklen Pferde“ vor allem in den von Arnold Rüdinger seit Anfang der 1950er-Jahre in der Kunsthalle Bern konzipierten Ausstellungen, vgl. dazu auch Kap. 2.2, S. 41; zur informellen Malerei in der Schweiz und zur Rolle Rüdingers für ihre Vermittlung vgl. Meyenburg-Campbell 1999 und 2001. Das Heft Nr. 2, Jg. 52, 2001, *Kunst und Architektur*, war der abstrakten Malerei der 1950er-Jahre in der Schweiz gewidmet: neben Meyenburg-Campbell beleuchtete Bédard 2001 die Ausstellungsgeschichte des Informels in den Schweizer Institutionen, Schneemann 2001 stellte die These auf, dass die Kunstgeschichtsschreibung der Abstraktion sich deren Begrifflichkeit bediene und Grossmann 2001 thematisierte die zeitgenössische Diskussion um die Vorherrschaft der konkreten oder expressiven Kunst. – Bereits das Heft 3, Jg. 42, 1992, *Unsere Kunstdenkmäler*, widmete sich der Kunst in der Schweiz der 1950er-Jahre: Kunz 1992 erörterte die dominierende Rolle und den internationalen Erfolg des plastischen Schaffens innerhalb der Schweizer Kunstszene, Bucher 1992 arbeitete die Druckgrafik dieser Zeit auf und Bruderer 1992 ging der Frage nach, ob der Tachismus als populäre Kunstrichtung jener Zeit zu interpretieren sei. Einen Überblick über den Tachismus in der Schweiz gab erstmals die Ausstellung Beginn des Tachismus, Zürich 1978 und Konstruktion und Geste, Karlsruhe u.a. 1986. Baumgartner 1984, S. 225–265, verfolgte in seiner Monografie zur Berner Kunstszene jener Jahre die Wichtigkeit der amerikanischen und französischen expressiv-abstrakten Malerei für die künstlerische Entwicklung der jungen Generation.

7 Ungegenständliche Malerei, Winterthur, 1958, o. S. – documenta II, Kassel 1959, neben den erwähnten Künstlern waren von der älteren Generation noch Alberto Giacometti, Le Corbusier, Max von Mühlenen und Robert Müller vertreten, von der jüngeren: Franz Fedier und Zoltan Kemeny, diese beiden letzten Künstler waren jedoch nicht im DU-Heft aufgeführt; documenta III, Kassel 1964: Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely – Biennale, São Paulo 1959: Jean Baier, Samuel Buri und Pierre Terbois; zudem: Franz Fedier, Lenz Klotz und Matias Spescha; Biennale, São Paulo 1961: Jean Baier, Rolf Lehmann, Pierre Terbois; Biennale, São Paulo 1963: Rolf Iseli – Biennale, Venedig 1958: Wolf Barth und Pierre Terbois. 1964 vertraten Kemeny und Luginbühl die Schweiz in Venedig.

ausstellungen zu sehen waren die Bildhauer unter den „dark horses“: Raffael Benazzi, Rolf Brem, Bernhard Luginbühl, Silvio Mattioli, Antoine Poncet und Oskar Wiggli waren an den seit 1954 regelmässig von Marcel Joray organisierten „Plastikausstellungen im Freien“ vertreten.⁸

Die „dunklen Pferde“ waren, wie erwähnt, Träger von Stipendien – zumeist des Eidgenössischen oder desjenigen der Kiefer-Hablitzel-Stiftung –, konnten den Nachweis von mehreren Galeriepräsentationen erbringen, nahmen an Überblicksschauen zum Stand der Schweizer Kunst teil und repräsentierten ihr Land an der documenta II und den Biennalen in São Paulo oder Venedig. Damit lieferte Gasser nichts anderes als eine Quintessenz der jungen, heimischen Kunstszene, die er in einer populären Zeitschrift nun einem breiteren Publikum vorstellte. Bei der Auswahl der Künstler konnte er sich auf den Rat seiner Kollegen an den Kunsthallen Basel und Bern sowie der Direktoren der Museen in Zürich, Winterthur und Freiburg stützen.⁹

Gassers Zeitgenossen fanden die Auswahl repräsentativ. Verschiedene Persönlichkeiten aus dem kulturellen Bereich äusserten sich wohlwollend darüber. Ihre Stellungnahmen sind in der „Weltwoche“ abgedruckt, die anlässlich des Erscheinens des DU eine Umfrage zu diesem Heft durchführte.¹⁰ Die Redaktion bat die Vertreter aus der Kultur zu vier Fragen ihre Ansicht darzulegen: Sie sollten nicht nur ihre Meinung äussern, sondern auch darüber Auskunft geben, wel-

8 Emile Angéloz: 1958, Raffael Benazzi: 1954, Rolf Brem: 1954 und 1958, Bernhard Luginbühl: 1954 und 1958, Silvio Mattioli: 1954, Antoine Poncet: 1954 und 1958, Walter Vögeli: 1958 und Oskar Wiggli: 1958. Zur Geschichte der Schweizer Plastik vgl. Frehner 1992, Kunz 1992 sowie Joray 1955–1959, *Plastikausstellungen*, Biel 2000. – An der Biennale, Venedig 1956 waren Luginbühl und Poncet vertreten, vgl. ebd., S. 505.

9 Gasser dankt in der Einleitung Arnold Rüdlinger (Kunsthalle Basel), Franz Meyer (Kunsthalle Bern), René Wehrli (Kunsthaut Zürich), Heinz Keller (Kunstmuseum Winterthur) und Jean-Baptiste de Weck (Kunstmuseum Freiburg).

10 Die Antworten wurden in zwei aufeinander folgenden Nummern veröffentlicht, vgl. *Die Weltwoche*, 7. und 14. August 1959, S. 5. Befragt wurden: Franz Meyer, Leiter der Kunsthalle Bern, Carola Giedion-Welcker, Kunsthistorikerin, Georg Schmidt, Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Alfred Roth, Architekt, Professor ETH Zürich, Arthur Niggli, Verleger von Werken über moderne Kunst und Literatur, Linus Birchler, Professor ETH, Varlin, Künstler, Walter Bechtler, Industrieller und Kunstsammler, Thomas Krayenbühl, stud. iur., Markus Kutter, Schriftsteller, Charles Lienhard, Kunsthändler Zürich, Max Bill, Künstler, René Wehrli, Direktor des Kunsthauses Zürich.

che der Künstler sie „am unmittelbarsten interessiert[en]“, ob sie die ungegenständliche Malerei als eine „vorübergehende Erscheinung für den Weg, der in die Zukunft führt“, einschätzten, und ob sie glaubten, dass die „jungen Künstler zu viel oder [dass sie] zu wenig Förderung“ erhielten. Ein erstaunlich geschlossenes Bild ergibt sich auf die zweite Frage, jener zu den interessantesten Künstlern: Baier, Barth, Benazzi, Buri, Iseli, Luginbühl, Gerstner und Tinguely waren die Künstler, denen mehrere der Befragten am meisten Aufmerksamkeit entgegenbrachten. Dass die Frage nach der Zukunft der ungegenständlichen Malerei fast fünfzig Jahre nach ihrem Aufkommen wohl hinfällig sei, herrschte als Meinung vor. Sie sei als Stilrichtung in den verschiedenartigsten Formulierungen fester Bestandteil der Malerei und werde dies mit jeweils anderen Ansätzen auch in Zukunft bleiben, meinten die Fachleute.

Auch für die meisten Künstler der „dritten Generation“¹¹ selbst war die Frage nach der Relevanz der gegenständlichen oder ungegenständlichen Richtung müssig. Sie interessierten sich mehr für die künstlerische Umsetzung und deren graduellen Unterschiede der Abstraktion. Die Diskussion selbst empfanden sie als „modebedingt“: „bin ich ein Tachist oder ein Nashorn? Oder gar ein Eichhörnchen? Es gibt Pedanten, daneben gibt es einige Maler.“¹² Das wollten sie, Künstler sein, und die Antworten auf Fragen, wie sie ihre Zukunft und ihren Weg einschätzten, widerspiegeln ihr letztlich romantisches Künstlerbild: Der zunehmenden Technisierung und Modernisierung glaubten sie mit „Palette und Pinsel“ entgegentreten zu können und sie meinten, es reiche, weiterhin seinen eigenen „Garten zu bebauen“.¹³

11 Als „dritte Generation“ bezeichneten die Verantwortlichen der Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen 1960 die „dunklen Pferde“. Ihnen seien bereits zwei Generationen im Bereich der „modernen Kunst“ vorausgegangen. Die Schau verstand sich als Reaktion auf das Augustheft des DU und stellte 42 junge Schweizer Künstler und Künstlerinnen vor, vgl. Dritte Generation, St. Gallen 1960. Wie ein Jahr zuvor in der „Weltwoche“ wurde ein Fragebogen verteilt, in dem sich diesmal die Künstler und Künstlerinnen zu verschiedenen zeitgenössischen Tendenzen äussern sollten, vgl. ebd. S. 116–127.

12 Dies die Antwort von Philippe Pilliod auf die fünfte Frage, jener zum Gegensatz zwischen konkreter und informeller Malerei, vgl. Dritte Generation, St. Gallen 1960, S. 117.

13 Wolf Barth antwortete auf den vollständigen Fragebogen mit einer Passage aus Voltaires „Candide“ und setzte hinter die entsprechenden Stellen die Nummern der korrelierenden Fragen, vgl. Dritte Generation, St. Gallen 1960, S. 127.

Leise Zweifel am nachhaltigen Durchsetzungsvermögen eines immer gleichen Formenrepertoires tönte Gasser selbst in seiner Einleitung an:

Ich gestehe, dass auch mir bang wird bei dem Gedanken, dass ein Rolf Iseli nun zehn, zwanzig oder vierzig Jahre lang delikate farbige Flecken auf ebenso delikate präparierte Gründe setzen, dass ein Samuel Buri ebensolange wilde Farbfeuerwerke auf überdimensionierte Leinwände schleudern wird. Aber wer kann sich vermessen, in die Zukunft zu blicken?

Welche der vorgestellten Künstler sich in der Laufbahn halten werden, sei erst mit einer zeitlichen Distanz von zehn oder zwanzig Jahren zu beantworten. Wie der Direktor des Kunstmuseums Basel, Georg Schmidt, in seiner Stellungnahme zur „Weltwoche“-Umfrage darlegte, sei es unmöglich die Zukunft eines Künstlers zu prophezeien, da sie von zwei Faktoren bestimmt werde:

[...] von seinen Begabungsreserven und vom geistigen und menschlichen Charakter, mit denen er sein Pfund verwalten wird. Mit 25 genügt Begabung, mit 35 sollte langsam Charakter dazu gekommen sein. Wolf Barth (33) und Rolf Dürig (33) sind immer noch nur begabt. Jean Tinguely (34) hat vielleicht schon Charakter. Bei Karl Gerstner (29), Jean Baier (27) und Rolf Iseli (25) ist er zu erwarten, bei Samuel Buri (24) zu erhoffen. Bleibt bei allen die Frage der Begabungsreserven.¹⁴

Eine Antwort auf Gassers Frage hält das Biografische Lexikon der Schweizer Kunst von 1998 bereit. Das wichtigste Kriterium, das vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich zur Bedingung für die Aufnahme von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern gemacht wurde, war eine „nachweisbare öffentliche Aktivität und Resonanz“.¹⁵ Nicht mehr aufgeführt sind daher Beat Zumbstein, Willy Robert alias Louis Nicoïdski, Eric Beyon und Claire Finaz. Von 14 Künstlern wird lediglich der Name genannt und allenfalls

14 Georg Schmid, in: *Weltwoche*, 7. August 1959, S. 5.

15 Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, 1998, S. XII; bei den historischen Künstlern und Künstlerinnen gilt der Nachweis eines autonomen, eigenhändigen Werkes. Da viele der „dunklen Pferde“ noch leben und tätig sind, sind sie den zeitgenössischen Kunstschaftern zuzurechnen.

auf Einträge in älteren Lexika zur Schweizer Kunst verwiesen.¹⁶ Mit einer längeren Werkwürdigung vertreten sind 19.¹⁷

„Dunkle Stuten“ stellte das DU-Heft seinen Leserinnen und Lesern nur eine einzige vor. Die 1934 in Neuenburg geborene Claire Finaz war vor allem als Illustratorin tätig. Auch die Ausstellung der „Dritten Generation“, die sich einerseits als Ergänzung und andererseits durch die Beteiligung von nicht im DU-Heft erwähnten Künstlern als dessen Erweiterung verstand, zeigte von nur drei Künstlerinnen Werke: Die 1923 geborene Bernerin Elsbeth Gysi (1923–1997) nach den DU-Kriterien ein Jahr zu alt.¹⁸ Sie wie auch die 1926 in Berlin geborene Künstlerin Esther Leist (1926) hatten 1959 weder öffentlichkeitswirksam ausgestellt noch war über sie publiziert worden.¹⁹ Die dritte in St. Gallen gezeigte Künstlerin, die seit 1952 in der Schweiz lebende Brasilianerin Mary Vieira (1927–2001), hätte dem verantwortlichen Redaktor ein Begriff sein müssen. Sie nahm an zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen im In- und Ausland teil.²⁰ Welche Künstlerinnen hätten sonst noch die Aufnahme finden sollen? Eva Aepli (1925) trat erst seit Mitte der 1960er-Jahren mit

16 Karl Wegmann, William Phillips, Pierre Terbois, Peter Knapp, Rolf Lehmann, Heinrich Bruppacher, Harry Buser, Max Frühauf, Teddy Aeby, Georges Item, Robert Wyss, Rolf Dürig, Thierry Vernet, Charles Meystre und Michael Wolfender.

17 Samuel Buri, Rolf Iseli, Raffael Benazzi, Jean Baier, Livio Bernasconi, Marcel Schaffner, Karl Gerstner, Bernhard Luginbühl, Silvio Mattioli, Walter Vögeli, Karl Jakob Wegmann, Roland Werro, Rolf Brem, Emile-Dominique Angéloz, Wolf Barth, Bruno Müller, Jean Tinguely, Oskar Wiggli, Antoine Poncet.

18 Gysi war Trägerin des Louise-Aeschlimann-Stipendiums im Jahr 1958. Zudem erhielt sie 1958 und 1963 das eidgenössische Stipendium und 1959 den Aufmunterungspreis der eidgenössischen Kunstkommission. Sie zeigte 1977 im Rahmen der Ausstellung *Hommage à Max von Mühlenen*, im Kunstmuseum Thun letztmals ihre Werke. Verzeichnet sind vorher einige wenige Gruppenausstellungen, vgl. *Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler*, 1981, S. 153. Vgl. auch *Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, Bd. 1, 1958–1967, S. 201. Im *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, Bd. 1, 1998, S. 449 wird lediglich der Name erwähnt.

19 Leist wird im *Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler*, 1981 nicht mehr aufgeführt. Die Teilnahme an der Ausstellung „Dritte Generation“, St. Gallen 1960, war ihr letzter öffentlicher Auftritt, vgl. *Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, Bd. 2, 1958–1967, S. 570.

20 Vgl. ihre Ausstellungs- und Publikationsliste in: *Lexikon der zeitgenössischen Schweizer Künstler*, 1981, S. 377.

ihrem Werk vor eine breitere Öffentlichkeit;²¹ Nelly Rudin (1928), die sich seit 1964 mit der konkreten Malerei beschäftigte, stellte seit Ende der 1960er-Jahre regelmässig aus; Eva Wipf (1929–1978) wird seit der von Harald Szeemann 1991/1992 in Zürich und Düsseldorf gezeigten Ausstellung „Visionäre Schweiz“ wahrgenommen;²² Erica Pedretti (1930) begann ihre Karriere spät: Erst in den frühen 1970er-Jahren stellte sie – neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit – Drahtskulpturen her. Ingeborg Lüscher (1936) ist erst seit 1959 in der Schweiz ansässig und widmet sich zudem nur nach 1968 – nach einer schauspielerischen Tätigkeit und einem Studium der Psychologie – der bildenden Kunst.²³ Eine Künstlerin, die neben Mary Vieira, von den biografischen Daten her in die Auswahl gepasst hätte, ist Mariann Grunder: Erste Auszeichnungen erhielt sie im Jahre 1959 (Louise-Aeschlimann-Stipendium 1959 und das Kiefer-Hablitzel-Stipendium 1959 und 1960) und seit 1956 war sie regelmässig an Gruppenausstellungen beteiligt oder zeigte ihr Werk in Einzelausstellungen.²⁴ Mit Ausnahme von Eva Aepli gelangte jedoch keine der erwähnten Künstlerinnen ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit oder schaffte den internationalen Durchbruch.

Die Präsenz eines Künstlers oder einer Künstlerin ist unabdingbar für ihre Rezeption, was somit eine Bedingung für ihren Erfolg ist. Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, welche Bedingungen Schweizer Künstler erfüllen, welche Strategien sie anwenden mussten oder was für Wege ihnen offen standen, um von einem „dunklen Pferd“ zu einem erfolgreichen Kunstschaaffenden zu avancieren. Im Mittelpunkt stehen einerseits ihre Karrieren von der Ausbildung über

21 Die Künstlerin hatte zwar 1954 und 1959 je eine Ausstellung in Paris; aber erst seit 1965 stellt sie regelmässig aus, vgl. Aepli, Solothurn 1994, S. 79. Eine Retrospektive fand 2006 im Museum Tinguely, Basel und im Kunstmuseum Solothurn statt, vgl. Aepli, Basel/Solothurn 2006.

22 Visionäre Schweiz, Zürich/Düsseldorf 1991/1992. Das Kunsthaus Zug widmete ihr 1995 die erste Retrospektive, vgl. Wipf, Zug 1991. In den 1980er-Jahren war ihr Werk an einer Gruppenausstellung zu sehen: Die andere Sicht der Dinge, Zug/Glarus 1980/1981. – Esther Altorfer war ebenfalls an der Ausstellung „Visionäre Schweiz“ vertreten. Ihr widmete das Kunstmuseum Bern 1988 eine Retrospektive, vgl. Altorfer, Bern 1988. Wie die anderen Künstlerinnen wurde sie erst spät rezipiert.

23 Zu diesen Künstlerinnen vgl. die jeweils neuesten Publikationen: Rudin, Zürich u. a., 2000/2001 und Lüscher, Trento/Rovereto 2004.

24 Vgl. Grunder, Biel/Langenthal 2000.

das Lobbying in einer Gruppe bis hin zum Ordnen des Künstler-nachlasses und andererseits ihre künstlerischen Werkformen, mit denen sie in einer breiten Schicht wahrgenommen wurden.

Das erste Kapitel geht der Frage nach, warum noch Anfang der 1940er-Jahre in der Schweiz junge Menschen nicht zu Künstlern ausgebildet wurden, bevor sie nicht die solide Grundlage eines Handwerks erlernt hatten. Die kunsthandwerkliche Tradition mit ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert war so stark verankert, dass 1943/1944 der Versuch der Gründung einer Akademie auf politischer Ebene scheiterte. Zwar wurden die Lehrpläne der verschiedenen Kunstgewerbeschulen immer wieder modifiziert. Aber jeder Vorstoss, an diesen Lehranstalten eine nicht zweckgebundene Malerei zu etablieren, wurde vereitelt. Vielmehr kann während des Zweiten Weltkriegs eine Rückbesinnung auf das traditionelle Kunsthandwerk festgestellt werden. Die seit Mitte der 1920er-Jahren einsetzende Entwicklung der Ausbildung, die weg vom Kunsthandwerk und hin zum Gestalten von Industrieprodukten führte, erfuhr unter der Leitung des ehemaligen Bauhausmeisters Johannes Itten in Zürich eine Zäsur. Gefragt waren Einzelanfertigungen und nicht Typenerzeugnisse. Die Grundlage für den Unterricht bildeten Ittens Materialstudien und die Prämissen aus seiner Lehrtätigkeit in den 1920er-Jahren. Diese theoretischen Ansätze waren in der Schweiz, obwohl sie bereits 1930 als veraltet galten, noch gegen Ende der 1940er- und bis weit in die 1950er-Jahre fester theoretischer Bestand an den Kunstgewerbeschulen.

Zu jener Zeit, als die meisten „dunklen Pferde“ ihre Ausbildung absolvierten oder sie gerade aufnahmen, proklamierte Leo Leuppi 1947, dass die Avantgarde in der Schweiz dank den Bemühungen der „Allianz“, endlich ihren Durchbruch geschafft habe. Von diesem Erfolg hätten die „dunklen Pferde“ eigentlich profitieren müssen. Es stellt sich daher die Frage, ob sich der Anschluss an eine Künstlergruppe als Strategie eignet, um künstlerischen Anliegen breites Gehör zu verschaffen. Eine genaue Analyse der Tätigkeiten der „Allianz“ und ihrer Mitglieder im zweiten Kapitel zeigt aber, dass die von Leuppi so bezeichnete Schweizer Avantgarde bereits seit Mitte der 1930er-Jahre in der Schweiz mehr oder weniger etabliert war und dass selbst zeitgenössische Rezensenten die „Allianz“ 1947 nicht mehr als Vorhut bezeichnen mochten. Mit der Gegenüberstellung von „Al-

lianzen“ und „Nouveaux Réalistes“, der Daniel Spoerri und Jean Tinguely angeschlossen waren, kann zudem nachgewiesen werden, dass die Mitgliedschaft bei einer Gruppe nicht als Katalysator einer Künstlerkarriere ausreicht. Viel eher verhält es sich so, dass die internationale Tätigkeit einzelner einer Vereinigung angehörenden Künstler vor allem ihrem Verbund selbst zu einem gewissen Renommee verhalf. Die Initiative zur Gründung von Künstlergruppen und zur Durchführung von gemeinsamen Anlässen ging von einzelnen Mitgliedern aus. Sie erhofften sich, durch das Beziehungsnetz der anderen Teilnehmer für ihre eigene Karriere profitieren zu können.

Dass ein eidgenössisches Stipendium oder eine andere Auszeichnung keine Garantie für eine erfolgreiche Karriere ist, wies bereits Annette Schindler 1999 nach: Die laut dem deutschen Wirtschafts-magazin „Capital“ erfolgreichsten Schweizer Künstler dieser Generation Daniel Spoerri, Dieter Roth und Jean Tinguely erhielten nie eine staatliche Zuwendung.²⁵ Eine Analyse der Karrieren dieser Künstler kann aber auch nicht auf ein Punktwertungssystem, wie es „Capital“ für die verschiedenen Schauen an renommierten Orten oder Galerien vergab, beschränkt werden. Im Mittelpunkt der Arbeit steht deshalb neben den verschiedenen Strategien der „Ausstellungskünstler“²⁶ auch ihr Werk: Von Interesse ist, welche künstlerischen Formen sie wählten, um damit eine möglichst breite Wirksamkeit zu erzielen. Druckgrafik, Multiples, künstlerische Veranstaltungen und das Buch vermitteln einerseits die künstlerischen Anliegen dieser Generation und wurden andererseits von diesen Künstlern gezielt zur Streuung ihrer Rezeption eingesetzt.

Thema der Arbeit ist somit weder eine Stilentwicklung noch eine Motivgeschichte der Schweizer Kunst zwischen 1950–1970 oder eine Synopse ihrer Eigenheiten.²⁷ Verschiedene Publikationen und Ausstellungen haben das neuere einheimische Schaffen bereits behandelt: Hans-Jörg Heusser stellte 1983 erstmals einen Überblick zur „Kunst

25 Schindler 1999, S. 242.

26 Bächtli 1997.

27 Oskar Bächtli und Marcel Baumgartner zeigten auf, dass die Frage nach dem was „Schweizer Kunst“ ausmacht, die Historiografie des Landes als Leitthema durchzieht; vgl. dazu Bächtli/Baumgartner 1987, S. 347–366, Bächtli 1989, S. VI–VII, Bächtli 2000, S. 15–26. – Sowohl Christoph von Tavel und Beat Wyss legten in ihren Untersuchungen zur visuellen Kunst in der Schweiz dar, dass die Suche nach

in der Schweiz 1945–1980“ zusammen. Er subsumierte die Werke, die zwischen 1945 und 1960 entstanden, unter die beiden Begriffe „expressive“ und „transexpressive Kunst“. Damit er in seiner Stilgeschichte die vielfältigen Ausdrucksformen dieser Zeit überhaupt annähernd vollständig beschreiben konnte, musste er die Derivate „ungegenständlich-transexpressiv“, „gegenständlich-expressiv“, „ungegenständlich-expressiv“ einführen. Für die Zeitspanne nach 1960 glaubte er sogar eine „Gegensatzvereinigung expressiv-transexpressiv“ ausmachen zu können.²⁸ Zwar schaffte es Heusser mit dieser Einteilung, das Nebeneinander der gegenständlichen und ungegenständlichen Kunst in seiner Spannweite darzustellen. Es sei dahingestellt, ob dazu nicht auch ein chronologisch ausgerichteter Ansatz – ohne die Neuschöpfung von Stilbegriffen – genügt hätte, wie ihn das Aargauer Kunsthhaus 1983 mit einer Sammlungsausstellung und 2000 mit einer chronologischen „Rücksicht“ von 1959–1999 anwendete.²⁹

Gegen die Darstellung einer geschlossenen Entwicklungsgeschichte spricht auch, dass die „dunklen Pferde“ nach internationaler Anerkennung strebten und auf ein globales Kunstsystem reagierten. Ein Tafelbild oder eine Skulptur in der Galerie präsentiert zog zu wenig Aufmerksamkeit auf sich, als dass sie sich in diesem erweiterten Umfeld hätten behaupten können. Zentral ist deshalb die These, dass die Künstler sich besonderer Mittel bedienten, die es ihnen erlaubten,

nationalen Eigenheiten in Kunstwerken zum Scheitern verurteilt ist. Im Zentrum müsse viel eher der Kulturraum Schweiz und damit die Kunst in der Schweiz und von Schweizer Künstlern im Austausch mit anderen Kulturräumen stehen; vgl. Wyss 1992, S. 4, Tavel 1992, S. I. – Dario Gamboni untersuchte die Beziehungen der künstlerischen Tätigkeit innerhalb eines geografischen, sich immer wieder veränderbaren Raums, vgl. Gamboni 1987, S. 1–8; die von Lionel Bovier 2001 herausgegebene Darstellung der Schweizer Kunst von 1975–2000 basiert auf dieser Definition, vgl. Bovier 2001, S. 7–9. Vgl. auch Omlin 2002, die die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen beleuchtete, die ein künstlerisches Schaffen in der Schweiz ermöglichten und es bis heute tun. Gegen eine Stil- oder Motivgeschichte wehrte sich auch Bernhard Fibicher 1993 im Aufsatz „Kunst in der Schweiz 1915–1960“. Dies und der damit eng verbundene Avantgardebegriff, der als Darstellungsmodell der verschiedenen sich ablösenden Ismen diene, berge die Gefahr in sich, dass nicht eindeutig zuzuordnende Künstler keinen Platz in den Abhandlungen finden würden; Fibicher 1993; die gleiche Meinung vertrat Widmer 1983 S. XII–XXX.

28 Heusser 1983, S. 64.

29 Werke des 20. Jahrhunderts, Aarau 1983, bes. Widmer 1983, S. XII–XXX; Wismer/Kunz 2000.

eine grösstmögliche Breitenwirkung zu erzielen. Einerseits wählten sie dazu Aktionen und inszenierten Ausstellungen mit Spektakelcharakter, die an Jahrmarktanlässe erinnerten. Wichtig war bei diesen Veranstaltungen, dass das Publikum als mitwirkender Part und daher als integrierter Bestandteil des Werkes eingebunden wurde. Die Beschäftigung mit dem Dargebotenen war so unabdingbar. Andererseits erlaubte es der Einsatz von Druckgrafik, Multiple und Buch den „dunklen Pferden“, ihre bildnerischen Ideen und künstlerischen Anliegen „en masse“ zu vertreiben. Trotz mechanischer Kunstproduktion und institutionell organisiertem Verkauf waren sie bestrebt, den Mythos Kunst und dessen Einzigartigkeit auch im Handel noch aufrechtzuerhalten. Dazu suchten sie nach Herstellungsmethoden, die es ihnen erlaubte, „Originale in Serie“ herzustellen. Die Mystifikation der künstlerischen Ideen gestattete es ihnen, reproduzierte Einzigartigkeit zu verkaufen. Die Strategien, die sie dazu anwendeten, sind Gegenstand des dritten Kapitels.

In den 1950er- und 1960er-Jahre wendeten sich die „dunklen Pferde“ mit ihren temporären Kunstformen gegen den traditionellen Kunstbetrieb und plädierten für eine Demokratisierung der Kunst. Das letzte Kapitel erbringt den Beweis, dass diese Generation trotz Spiel mit Massenproduktion und Lizenzvergaben seit Mitte der 1980er- und in den 1990er-Jahren tradierte Musealisierungs- und Archivierungsformen bewusst imitiert, um ihren Nachlass zu sichern. Damit wiesen sie sich ihren Platz innerhalb der Kunstgeschichte gleich selbst zu.

Gasser hatte mit seinen Befürchtungen recht: Das Setzen von „delikatsten farbigen Flecken“ allein reichte Ende der 1950er-Jahre für eine erfolgreiche Künstlerkarriere nicht mehr aus. Die informelle Malerei hatte ihren Höhepunkt längst überschritten und das Rennen machten jene „dunklen Pferde“, die auf die neuen Bedingungen in einem internationalen Kunstsystem reagieren und auf sich aufmerksam machen konnten. Luginbühl, Roth, Spoerri und Tinguely bewiesen in dieser Hinsicht ein enormes Geschick, zu dem sich eine überbordende Kreativität gesellte. Deshalb konnten ebenfalls Roth und Spoerri, die 1959 in der Schweiz weitgehend unbekannt waren und darum nicht unter die „dunklen Pferde“ eingereiht wurden, zu Leitfiguren werden.