Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (1999)

Heft: 1: 100 Jahre Schweizer Kunst

Artikel: Diskurs in den Fünfzigerjahren : "Alte Garde" gegen "Dunkle Pferde" = Les Années Cinquante = Gli anni cinquanta : la "vecchia guardia" contro i "cavalli promettenti" = Discurs dals onns tschinquanta = Discourse in the Fifties

Autor: Lutz, Gabriele

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-623982

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: 09.07.2025

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

Gabriele Lutz

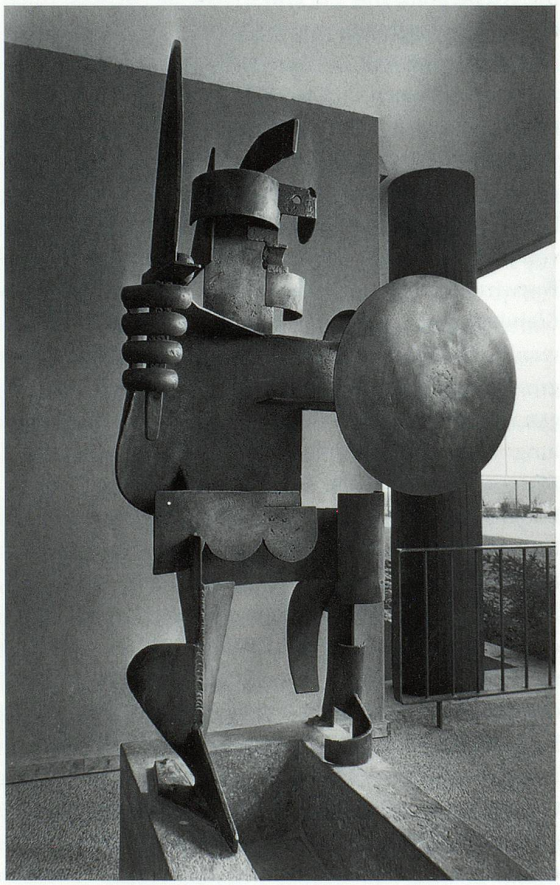
Diskurs in den Fünfzigerjahren

«Alte Garde» gegen «Dunkle Pferde»

Die GSMBA förderte in den 50er-Jahren mit ihrer Kunstpolitik eine figurativ-gegenständliche Kunst, die sich an der traditionellen Kunst der Vorkriegszeit orientierte. Die sich im Kunstbetrieb allmählich durchsetzenden neuen Tendenzen, wie beispielsweise der Abstrakte Expressionismus, stiessen hier auf strikte Ablehnung. Ausdruck dieser konservativen und protektionistischen Haltung, vertreten von der um die Jahrhundertwende geborenen Künstlergeneration, war zudem das langwierige Aufnahmeprozedere, das jungen Künstlern den Zugang zur GSMBA geradezu verwehrte.

In den vom wirtschaftlichen Aufschwung geprägten Nachkriegsjahren hatte die GSMBA mitbewirkt, dass die Kunstkredite aufgestockt und gesetzliche Grundlagen für das «Kunst-am-Bau-Prozent» geschaffen wurden. Nicht nur bei den zahlreich gebauten Schulhäusern, sondern auch im neuen Gebäude der Oberzolldirektion in Bern (1953) – es handelt sich mit fünf grossen Wandbildern um den grössten Auftrag, den der Bund in diesem Jahrzehnt zu vergeben hatte – wurde vorwiegend traditionellen künstlerischen Arbeiten der Vorzug gegeben. Nur vereinzelt gelangte junge avantgardistische Kunst zur Ausführung, wie z.B. die Eisenplastik «Legionär» von Bernhard Luginbühl für das Schulhaus Rossfeld in Bern (1958).

An der jährlichen Delegiertenversammlung der GSMBA 1959 in Luzern kam es zu einem Zwischenfall. Die beiden jungen Bildhauer Bernhard Luginbühl (1929) und Walter Vögeli (1929), beide seit kurzer Zeit Mitglieder der Berner GSMBA, probten den Aufstand. Unverfroren stürmten sie gegen die alte und etablierte Garde der Gesellschaft. Durch rebellisches Auftreten machten die beiden Künstler ihrem Zorn über den nationalen Künstlerverband Luft, der nach ihrer Meinung die Interessen der jungen, sich im Aufbruch befindenden Generation zu wenig wahrnehme. «Natürlich waren wir ‹verruckti Chaibe›», erinnert sich heute Luginbühl, «als wir diesen Männerklub provozierten, der seine Jahresversammlung wie ein Ritual abhielt, stumpenrauchend und sich Männerwitze erzählend.» Dieser Vorfall hatte ein kleines Nachspiel. Während der Vorstand der Berner Sektion gelassen reagierte und im Protokoll lediglich eine «kleine Unterbrechung durch Luginbühl und Vögeli» vermerkte, stand bei der nationalen Präsidentensitzung vom Dezember 1959 ein allerdings am Ende nicht sanktionierter Ausschluss der beiden jungen Kollegen zur Debatte.



Seite 88:
Bernhard Luginbühl: «Der Legionär» 1958 Plastik vor dem Schulhaus Rossfeld in Bern
Foto: © Kurt Blum

Die Unsicherheit im Umgang mit Jungmitgliedern führte in der GSMBA zu heftigen Diskussionen. Das Thema «Wie verhalten wir uns zur jungen Generation?» zieht sich in den Fünfzigerjahren wie ein roter Faden durch die Sitzungsprotokolle der verschiedenen Gremien der GSMBA. Anlass dieser Diskussion war das langwierige Aufnahmeverfahren, das junge Künstler benachteiligte. Mehrere Jahre konnte es dauern, bis ein aufnahmewilliger Kandidat überhaupt die Gelegenheit erhielt, begutachtet zu werden. Die Wahl-Jury tagte nämlich nur anlässlich der alle zwei bis drei Jahre durchgeführten GSMBA-Ausstellungen. Gegen diese Aufnahmepraxis wandten sich bereits im Jahr 1952 die beiden Grosssektionen Zürich und Basel. Sie forderten eine regelmässige, jährliche Beurteilung der Kandidaten, weil sie fürchteten, dass sonst «wertvolle Künstler» der GSMBA verloren gingen. Bekanntlich hatte in Basel die GSMBA bereits schmerzvolle Abgänge an lokale Künstlervereinigungen wie zum Beispiel an die «Gruppe 33» und den «Kreis 48» hinnehmen müssen. Obwohl an der nationalen Präsidentensitzung im Februar 1952 die Zürcher und Basler Vertreter (Egender und Ägerter) dringend für eine offene Aufnahmepraxis plädierten, stellte Zentralpräsident Guido Fischer unter dem Stichwort «Wer hat wen nötig?» die Frage, ob es überhaupt wünschbar sei, sich um junge Kandidaten zu bemühen – worauf sich einstweilen nichts an der Aufnahmepolitik der GSMBA änderte.

Der Diskurs gegen eine liberalere Aufnahmepolitik wurde stets mit dem Argument «Qualität statt Quantität» geführt. Ausserdem fürchtete man, dass mit einem Zuwachs an Mitgliedern die Überblickbarkeit der Gesellschaft verloren ginge. Im Jahr 1954 hatte die GSMBA 682 Aktivmitglieder. Nach wie vor sahen sich die Präsidenten als eigentliche Vaterfiguren, die sich um das Wohl der Mitglieder persönlich zu kümmern hätten. Im Jahr 1953 schrieben die Vorsteher der Sektionen: «Wir haben auch eine grosse ideologische Arbeit zu leisten. Der Sektionspräsident soll nicht nur ein Administrator sein, sondern zusammen mit den Mitgliedern des Vorstandes den menschlichen und künstlerischen Kontakt aufrechterhalten... Auf die Dauer wird sich bei den Aufnahmen nur die Qualität durchsetzen; wenn wir diese fallenlassen, so wird für die Jungen kein Interesse bestehen, zu uns zu gehören.»

Wie aber sahen die Qualitätskriterien aus oder, anders gesagt, welches Qualitätsniveau galt es in der GSMBA zu halten? Antwort darauf gibt zum Beispiel eine repräsentative Ausstellung aus dem Jahr 1950, in der sich die Sektion Zürich im Künstlerhaus in Wien vorstellen konnte. Vertreten waren die Maler A. Bernegger, R. Kündig, A. Pfister, E. Früh, M. Gubler, K. Hosch, R. Lobeck, K. Hügin, M. Truninger, E. G. Rüegg, R. Pauli, H. Fischer und die Bildhauer H. Haller, Ch. Bänninger und H. Aeschbacher. Auch wenn die «Schweizer Kunst» an dieser Ausstellung das friedliche Nebeneinander unterschiedlichster Stilrichtungen lobte, muss aus heutiger Sicht freilich vermerkt werden, dass hier ausschliesslich die gegenständlich-figurative Kunst zum Zug kam, die offensichtlich allein den Qualitätsanforderungen der Gesellschaft zu genügen vermochte.

Nicht nur in Wien, sondern auch an der schweizerischen GSMBA-Ausstellung in Bern 1953 fehlten die neuen, avantgardistischen Richtungen der Nachkriegskunst. Als Vertreter «guter Schweizer Malerei» wurden E. Morgenthaler, E. Baumann, W. Gimmi, R. Giauque, M. Truninger, O. Klein und K. Hosch hervorgehoben. Das Qualitätsempfinden der GSMBA-Offiziellen war rückwärts gewandt, orientierte sich an der traditionellen Kunst der Vorkriegszeit. So forderten zum Beispiel im Jahr 1955 die Sektionspräsidenten, dass die Werke verstorbener Künstler vermehrt an den aktuellen GSMBA-Ausstellungen gezeigt werden sollen. Lediglich einzelne Vertreter einer modernistischen Tendenz, die man als «Geometrisierende Abstraktion» bezeichnen könnte, fanden in der Berner Ausstellung 1953 Aufnahme, so zum Beispiel Hermann Plattner (1909). Die Aufnahme dieser gemässigten Moderne war freilich nichts anderes als ein dürftiger Kompromiss. Dazu schrieb die Zeitschrift «Werk»: «Die Schwierigkeit des Generationenproblems wird [bei dieser geometrisierenden Kunst] nicht allzu akut, als hier die Extremrichtungen in einer gewissermassen beruhigten Form auftreten und den Eindruck des Wohlgeordneten und Wohlbestellten, der im Ganzen herrscht, nicht eigentlich sprengen.»

Auch zwei Jahre später, an der GSMBA-Ausstellung 1955 in St. Gallen, herrschten dieselben Verhältnisse. Die Zeitschrift «Werk» äusserte sich nun jedoch kritisch gegen die übermässige Präsenz der alten Garde in der Ausstellung: «Wohl kommt eine grössere Zahl jüngerer Kräfte zum Wort, jedoch werden gerade jene Konstanten betont, die das Gesicht der schweizeri-

Les Années Cinquante

Dans les Années Cinquante, la politique artistique de la SPSAS encourageait des œuvres figuratives et concrètes, inspirées par l'art traditionnel d'avant-guerre. Les nouvelles tendances qui s'imposaient peu à peu dans l'activité artistique, comme par exemple l'expressionnisme abstrait, se heurtaient à un refus sans appel. Cette attitude conservatrice et protectionniste de la génération des artistes nés vers le début du siècle s'exprimait aussi à travers la pesante procédure d'admission, qui empêchait pratiquement aux jeunes artistes d'accéder à la SPSAS. Dans les années d'après-guerre, caractérisées par la reprise économique, la SPSAS a contribué à obtenir l'approvisionnement des crédits en faveur de l'art et une base juridique pour le «pour-cent de l'art» dans les nouvelles constructions. Non seulement dans les nombreuses écoles qui se construisaient alors, mais aussi dans les nouveaux bâtiments de la Direction Générale des Douanes à Berne (cinq grandes fresques de 1953, qui constituent la plus importante commande de la Confédération pour cette décennie), la préférence était donnée en général aux œuvres traditionnelles. Le nouvel art d'avant-garde ne réussissait à se faire exposer que dans des cas individuels, comme par exemple la sculpture de fer «Legionär» de Bernhard Luginbühl pour l'école Rossfeld de Berne (1958).

schen Malerei schon in den letzten dreissig Jahren bestimmten: C. Amiet, E. Morgenthaler, V. Surbek, F. Stauffer, A. Blanchet, M. Barraud und P. B. Barth... Und alle verbindet das wesentliche Anliegen der Malerei: die farbige Gestaltung von Natureindrücken; das bedeutet, dass sie alle innerhalb der gegenständlichen Kunst – wenn auch mit grösster Freiheit wie etwa Gubler und Stocker – verharren.»

Nicht aufgenommen hingegen wurden die Künstler, die mit der Tradition gebrochen hatten, die nicht auf Kompromisse aus waren, die sich unmissverständlich gegen die «beruhigte Form», gegen «das Wohlgeordnete» wandten, nämlich die Verfechter des Abstrakten Expressionismus bzw. des Tachismus in der Ausprägung der Ecole de Paris einerseits und diejenigen der Konkreten Kunst andererseits. Für sie alle gab es vorerst keinen Einlass in die nationale Künstlervereinigung. Dass freilich auch in diesen Kreisen ein Bedürfnis nach einer Künstlervereinigung bestand, die Ausstellungen ermöglicht und Kunstpolitik betreibt, zeigen Gründungen von Künstlergruppen wie zum Beispiel die «Gruppe Réveil» in Zürich, an der unter anderen auch W. Moser beteiligt war.

Die Beispiele zeigen, dass die GSMBA mit ihrer Kunstpolitik die aktuelle Kunstproduktion in der Schweiz einseitig und parteiisch taxierte und dementsprechend förderte. Dass auf nationaler Ebene Kunstpolitik auch demokratischer gehandhabt werden konnte, zeigen die eidgenössischen Turnusausstellungen. Bereits im Jahr 1946 war Avantgardekunst durch die Künstlergruppe «Allianz» in der Ausstellung vertreten, und 1956 waren abstrakte und figürliche Tendenzen gleichberechtigt ausgestellt; dies wurde im Nachhinein als Durchbruch und offizielle Anerkennung der Avantgarde in der Schweiz gefeiert.

Weshalb, stellt sich nun die Frage, war die Kulturpolitik der GSMBA in den Fünfzigerjahren konservativ? Die Wortführer und Funktionäre der Gesellschaft zählten alle zu der um die Jahrhundertwende geborenen Generation. Der von 1952 bis 1961 amtierende Zentralpräsident G. Fischer war 1901, der Vizepräsident L. Perrin 1886 geboren. Für die Künstler dieser Generation, deren Karrieren teils durch den Krieg unterbrochen oder gehemmt worden waren, für die sich der Durchbruch wie auch die offizielle Anerkennung verzögert hatten, kam nun zu Beginn der Fünfzigerjahre der ungestüme Aufbruch der in den Zwanziger- und frühen Dreissigerjahren geborenen jungen Generation zu früh. Für die alte Garde hiess es, die machtvollen Positionen, die sie innerhalb des Verbandes erreicht hatte, zu halten. Dies war nur möglich, indem sie der gegenständlich-figurativen Kunst den Vorzug gab und sich gegen die neuen Tendenzen skeptisch verhielt. Mit ihren Vertretern in Kunstkommissionen, insbesondere der Eidgenössischen Kunstkommission, mit ihrem Monopol im Mitspracherecht bei Wettbewerbsvergaben konnte die GSMBA diese Interessen denn auch handfest wahrnehmen. Beim grössten Auftrag, den der Bund in den Fünfzigerjahren vergab, es handelt sich um die Wandbilder im neuen Zollverwaltungsgebäude in Bern, gehörten drei der insgesamt fünf beauftragten Künstler der älteren GSMBA-Generation an: K. Hügin (1887), A. Carigiet (1902) und Hans Fischer (1907). Lediglich mit J. E. Liegme (1922) wurde ein jüngerer Künstler ausgezeichnet. Der fünfte und letzte der prämierten Künstler, O. Tschumi (1904), war damals nicht Mitglied der GSMBA. Für die jungen Künstler, für welche die «Schweizer Kunst in der Tradition Hodlers» (Willy Fries) nicht mehr verbindlich war, die mit neuen Materialien wie Eisen arbeiteten und sich an den aktuellsten Kunstströmungen von New York und Paris orientierten, war es kaum möglich, einen öffentlichen Auftrag oder eine gute Gelegenheit für eine Ausstellung zu erhalten.

War die Politik der GSMBA in den Fünfzigerjahren auf Bewahren traditioneller Werte ausgerichtet, so etablierten sich andererseits zur gleichen Zeit Tendenzen im schweizerischen Kunstbetrieb, die zeigen, dass die Generationenfrage in Bewegung geraten war. Junge Künstler und ihre Werke wurden vermehrt zur Kenntnis genommen und gefördert. Als Auftakt zu dieser neuen Wertschätzung darf das 1952 errichtete Kiefer-Hablitzel-Stipendium gewertet werden, das an Schweizer Künstler bis 35 Jahre jährlich 17'000 Franken vergab. Die ersten Preisträger waren René Acht (1920), C. Baratelli (1926) und R. Comment (1919), ein Mitglied der Basler Künstlergruppe «Kreis 48». Das neu erwachte Interesse an junger Kunst dokumentiert auch die inzwischen legendär gewordene Nummer der Zeitschrift «Du» vom August 1959. Unter dem Titel «Die dunklen Pferde» (im englischen Sprachgebrauch bedeutet dies ein verheissungsvolles Pferd, das erstmals ins Rennen steigt) stellte Manuel Gasser 42 Nachwuchskünstler zwischen 23 und 35 Jahren vor; junge, unbekannte Kunst wurde zum eigenständigen Thema. Damit setzte der bis heute unge-

brochene Aufstieg der «Jungen Kunst» im internationalen Kunstbetrieb ein. Die Kehrseite dieser Entwicklung zeigt sich etwa darin, dass heute der gierige Kunstmarkt den im Trend liegenden Jungkünstlerinnen und -künstlern die Bilder, noch bevor sie trocken sind, aus den Händen reisst.

«Traditionalisten» kontra «Aktionspinsler»

Welche Haltung die GSMBA gegenüber der avantgardistischen Kunst eingenommen hat, lässt sich an Kommentaren und Polemiken ablesen, die Ende der Fünfzigerjahre in der «Schweizer Kunst» publiziert wurden. Reichlich spät setzte diese Diskussion ein, wenn man bedenkt, dass die fortschrittliche Kunstkritik die neuen Tendenzen international schon längst sanktioniert hatte.

Ausgelöst wurde die Diskussion anlässlich der Ausstellung «La peinture abstraite en Suisse», die 1957/58 in Neuenburg und Winterthur gezeigt wurde. Die Schau war als Gegenüberstellung von Geometrischer und Tachistischer Kunst angelegt, wobei der Tachismus als herausragendste aktuelle Strömung gefeiert wurde. Die zu dieser Ausstellung in der «Schweizer Kunst» publizierten kritischen Reaktionen zeigen, dass sich nun allmählich die «Traditionalisten» bedrängt fühlten von der sich abzeichnenden Übermacht der neuen Kunstströmungen. «Ohne Kunsthandel und raffinierte Propaganda wäre es zum Beispiel undenkbar, dass eine Stilrichtung wie der Tachismus sich so rasch über die ganze Welt ausbreitet wie das Hula-Hoop», schrieb G. Peterli in der «Schweizer Kunst». Weiter bestärkt er die Traditionalisten und ihr Publikum, sich nicht aus Angst, als konservativ abgestempelt zu werden, der neuen Kunstmode zu verschreiben. Ironisch vermerkte er: «Die Eltern oder Grosseltern haben vielleicht Cézanne oder die Impressionisten abgelehnt. Begrüssen wir also das Neue, so wird uns niemand Mangel an Aufgeschlossenheit vorwerfen können.» Der Avantgarde wird die Rüge erteilt, intolerant zu sein: «Ihre Ablehnung klassischer oder naturalistischer Kunst ist eine grobe Ungerechtigkeit.» Der Tachistischen Kunst wurde vor allem der radikale Bruch mit der Tradition vorgeworfen: «Nur zeigt aber die Kunstgeschichte der letzten 150 Jahre, dass es doch nicht gelingen kann, die Tradition einfach ad acta zu legen. Denn auch dort, wo sie bekämpft wird, wirkt sie fort.»

Der Genfer Maler und GSMBA-Mitglied W. Ryter spricht von der Schwierigkeit im Umgang mit abstrakter Kunst: «Dans le non-figuratif il est plus difficile de juger, on est plus sujet à l'égarement.» Seinen Artikel in der «Schweizer Kunst» (1959) zum Thema «Figuratif ou non figuratif» schliesst Ryter versöhnlich: «Ainsi verrions-nous les artistes, les uns héritiers, les autres prophètes, mais tous chargés d'une mission humaine et fraternelle.»

Weit weniger zurückhaltend – auch in der Wortwahl – trat der Maler T. Ciolina, Mitglied der Berner Sektion, auf. Er bescheinigt in seinem Artikel «Quo vadis Pictura? – Gedanken zur heutigen Kunstlage», («Schweizer Kunst», 1960) der zeitgenössischen Kunst eine Krise, die wegen der «Umwertung der Werte durch Überbetonen des Wertlosen» entstanden sei. «Beweis: die bald allerorts um sich greifende Seuche der so genannten ‹Aktionsmalerei›. Ein noch nie da gewesenes Absacken in geistlose Naturhaftigkeit... Dass früher künstlerische Disziplin der Grund war, etwas zu unterlassen, sehen diese zu geschickten Schimpansen zurückverwandelten ‹Aktions›-Pinsler nicht ein... In der Kunst heissen die entscheidenden Gewalten Antrieb und Hemmung, Freiheit und Gesetz.» Obwohl Ciolina eingesteht, dass es «tachistische Gebilde gibt, die nicht ohne Schönheit sind», fährt er fort: «Doch diese Art Schönheit stammt nicht aus dem Grunde der Schöpfung, ist nicht gestaltet, sondern aus dem Abgrund der Vorschöpfung emporgeworfen.» Daraus spricht auch der Vorwurf einer Generation, die ihre Kunst als solides Handwerk verstand und sich nun mit «farbverspritzenden Effekthaschern» konfrontiert sah. «Die Welt hat schon viele Zerstörungen erlebt, kaum je aber die Kunst – durch von Kunstbonzen verführte und bevormundete ‹Greis-Kinder›.»

Diese Polemik blieb nicht ohne Antwort. Ein anonymer (!) Autor reagierte in der «Schweizer Kunst» 1961 auf die «stark empfundene Anklage gegen eine junge Malergeneration... Selbst heute, wo bei den avantgardistischen Malern nur Material und Unterbewusstsein in Aktion treten statt ‹Freiheit und Gesetz›, ist es äusserst fraglich, ob das ursprüngliche Wesen der Moderne verlassen oder verflacht worden ist.» Der anonyme Verfasser versucht in seiner Antwort aufzuzeigen, dass es gerade die Stärke der Avantgarde ist, den spezifischen Charakter einer Zeit zum Ausdruck zu bringen: «Lebensfeindliche Elementarkräfte sind in Bewegung geraten. Am Materialismus ging der Mensch zu Grunde und dessen befreites Gesetz, Ver-

Gli anni cinquanta – La «vecchia guardia» contro i «cavalli promettenti»

Negli anni 50, con la sua politica nel campo dell'arte, la SPSAS promosse un'arte figurativa-oggettiva che si orientava all'arte tradizionale del periodo anteguerra. Le nuove tendenze che lentamente si stavano affermando nel mondo dell'arte, come per esempio l'Espressionismo Astratto, nella SPSAS incontrarono un rifiuto assoluto. Questo atteggiamento conservatore e protezionista, assunto dalla generazione degli artisti nati a cavallo dei due secoli, si espresse anche nella procedura d'ammissione lunga e complicata che impediva addirittura agli artisti giovani l'accesso alla SPSAS. Durante gli anni del dopoguerra, caratterizzati dal boom economico, la SPSAS contribuì all'aumento dei crediti per l'arte ed alla creazione delle basi legali per la percentuale dedicata all'esecuzione di opere d'arte per edifici pubblici. Non solo in occasione della costruzione delle innumerevoli scuole, ma anche nel caso del nuovo edificio della Direzione generale delle dogane a Berna (1953) – con cinque dipinti murali si trattò dell'ordine più grande di quel decennio – si dette la preferenza prevalentemente a lavori artistici tradizionali. Solo sporadicamente la giovane arte dell'avanguardia poté eseguire delle opere: un esempio ne è il plastico di ferro «Legionario» che Bernhard Luginbühl fece nel 1958 per la scuola di Rossfeld a Berna 1958.

fall und Tod schreiten über ihn hinweg. In nie geahnter Formensprache beweist die moderne Kunst auch hier ihre Stärke und Art, bei immer schwächer werdender Mitsprache von ‹Freiheit und Gesetz›.»

Zu dem Zeitpunkt, als in der «Schweizer Kunst» die Traditionalisten ihre Stellungen im Kunststreit verteidigten, war die Basler Sektion der GSMBA bereits einen Schritt weiter. Im Jahr 1958 wurde feierlich verkündet: «Die GSMBA – bisher Hüterin der traditionellen und vor allem figürlich-gegenständlichen Malerei – hat nun eine ganze Anzahl junger und begabter Maler und Bildhauer ungegenständlicher Richtung in ihre Reihen aufgenommen.» Einmal mehr hat sich Basel als erste Schweizer Stadt offen für Neues gezeigt. Dies war wohl auch der Pionierarbeit von Arnold Rüdlinger zu verdanken, der mit seinen Ausstellungen über den abstrakten Expressionismus in der Basler Kunsthalle half, die Qualität dieser avantgardistischen Malerei einem weiteren an Kunst interessierten Kreis plausibel zu machen.

Männerverein oder Künstlerfamilie?

War bisher ausschliesslich von Künstlern die Rede und nie von Künstlerinnen, ist dies einzig der Tatsache zuzuschreiben, dass die GSMBA 1865 als Männerverein gegründet wurde und dies bis 1972 geblieben ist.

Die Künstlerinnen der Schweiz haben sich im Jahr 1902 zur Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen (GSMB+K) zusammengeschlossen. Aus jener Zeit, als die Frauen ihren Anspruch auf eine eigene Künstlerorganisation in die Tat umsetzten, datieren die ersten Vorstösse einzelner GSMBA-Sektionen zum Thema «Aufnahme der Frauen in die Gesellschaft». Das Thema wurde im Lauf der Jahrzehnte zu einem Dauerthema. Noch in den Fünfzigerjahren wurde – immer noch auf Anregung fortschrittlich gesinnter Sektionen wie Basel – über die Mitgliedschaft der Frauen verhandelt. Zum einen gab es die wohlwollend naive Vorstellung, die Leonhard Meisser an einer Sektionspräsidentensitzung 1956 verkündete: «Gute Künstlerinnen sollten aufgenommen werden, damit wir eine Künstlerfamilie bilden können.» Zum andern gab es die autoritäre Ablehnung, wie sie etwa Altmeister Perrin in einer Zentralvorstandssitzung 1959 untermauerte: «Perrin gibt bekannt, dass anlässlich der Tagung der ‹Association internationale des arts plastiques› verschiedentlich zum Ausdruck gekommen sei, dass ausländische Organisationen die GSMBA darum beneiden, dass sie keine Frauen als Mitglieder hätte.»

In den Fünfzigerjahren tauchte in der GSMBA die Idee auf, ausgewählte Künstlerinnen in die Gesellschaft aufzunehmen. Gegen dieses elitäre und arrogante Ansinnen wandte sich freilich die GSMB+K, die nicht gewillt war, «ausgewählte» Mitglieder ziehen zu lassen. Eine totale Fusion der GSMBA mit der GSMB+K, wie sie die Sektion Basel vorgeschlagen hatte, wollten andererseits die Männer nicht, weil sie schon wieder befürchteten, dass das künstlerische Niveau der Gesellschaft darunter leiden würde. Und so kam der Zentralvorstand der GSMBA ein weiteres Mal zum Schluss, «dass bei der gegenwärtigen Situation eine Aufnahme der Frauen in die Gesellschaft nicht als tunlich erscheint».

Als im Jahr 1972 schliesslich die Frauen Einlass in die GSMBA erhielten, war die Gesellschaft der Künstlerinnen, die GSMB+K, ihrerseits nicht mehr an einem Zusammenschluss interessiert. Erste Präsidentin einer GSMBA-Sektion wurde Rosa Thulin-Krebs in Bern (1976–1981).

Im Jahr 1913 hatte die GSMBA die Aufnahme von Künstlerinnen als Passivmitglieder eingeführt. Dieser Status freilich brachte den Künstlerinnen eher Diskriminierung denn Vorteile. Sie durften zwar an den GSMBA-Ausstellungen teilnehmen, konnten jedoch nur ein Bild an die Jury einschicken, während von den Männern drei Werke begutachtet wurden. Zugang zu Ämtern innerhalb der GSMBA hatten die Frauen keinen, paradoxerweise konnten sie aber von der GSMBA in öffentliche Ämter delegiert werden. So war Nanette Genoud (Sektion Waadt) zwischen 1951–1953 Vertreterin der GSMBA in der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK).

Ein Blick auf die Vergaben öffentlicher Wettbewerbe schliesslich beweist, dass die Frauen in den Fünfzigerjahren kaum in Erscheinung treten konnten. Immerhin erhielt bei den insgesamt 10 Wettbewerben, die der Bund in diesem Jahrzehnt ausgeschrieben hatte, einmal eine Künstlerin den 1. Preis: Elsbeth Gysi für den künstlerischen Schmuck am neuen PTT-Gebäude in Langnau im Emmental.

Kunstförderung und Hochkonjunktur

Der wirtschaftliche Aufschwung, der in den Fünfzigerjahren einsetzte und sich augenfällig in einem Bau-

boom niederschlug, hatte seine Auswirkungen auf die offizielle Kunstförderung. Die GSMBA war massgeblich daran beteiligt, dass in diesem Jahrzehnt die öffentlichen Gelder für Kunstkredite anwuchsen.

Dabei sah es in der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht so aus, wie wenn die Künstlerschaft von der angekurbelten Wirtschaftslage hätte profitieren können. Es gab keine gesetzlichen Verpflichtungen für Kunstförderungen und die öffentlichen Aufträge waren dünn gesät. Aus dieser unbefriedigenden Lage heraus wurde 1947 eine Kommission zur Arbeitsbeschaffung für bildende Künstler gegründet. Diesem Gremium standen zwar keine finanziellen Mittel zur Verfügung, es erarbeitete aber einen Massnahmenkatalog, der 1950 unter dem Titel «Mehr Aufträge für bildende Künstler» veröffentlicht wurde. Darin wird konstatiert, dass «die ausgezeichnete Wirtschaftskonjunktur und ihre Geldflüssigkeit der Nachkriegsjahre an den Künstlern beinahe spurlos vorübergegangen sei». An die Adressen von Bund, Kantonen und Gemeinden gingen Vorschläge, wie sie die öffentlichen Bauten, Parkanlagen und Schwimmbäder mit Kunstwerken verschönern könnten. Unter anderem wurde auch darauf hingewiesen, dass die Künstler dafür zu sorgen hätten, dass die Souvenirproduktion aus der Sphäre des Kitschs und des schlechten Geschmacks gehoben würde.

Der Aufruf der Kommission für Arbeitsbeschaffung zeitigte einen greifbaren Erfolg: Die eidgenössische Baudirektion, die Zollverwaltung, die Bundesbahnen und die PTT-Betriebe erklärten sich bereit, fortan ein Prozent der Bausumme von Neubauten für die künstlerische Gestaltung zur Verfügung zu stellen. Einige wenige Kantone und Gemeinden schlossen sich diesem Entschluss an, der Kanton Genf und die Stadt Biel vergaben gar zwei Prozent.

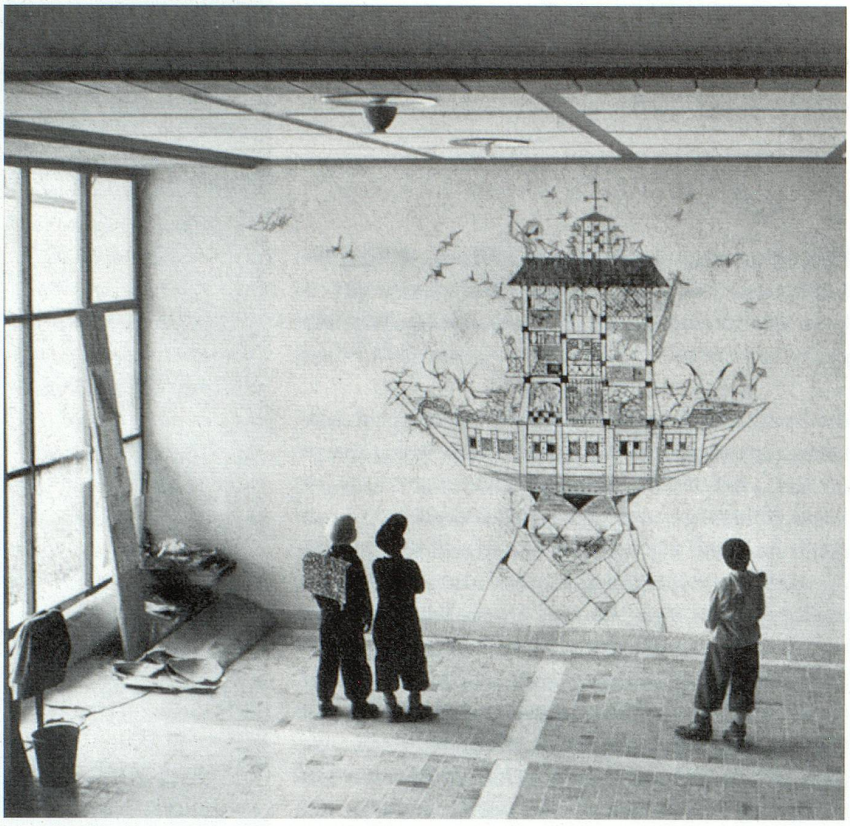
Im Jahr 1951, ein Jahr nach Veröffentlichung des Kommissionsberichts, ging auch die GSMBA in die Offensive. Auf Initiative der Sektion Waadt wurden alle anderen aufgerufen, sie sollen bei den Kantonen und Gemeinden vorstellig werden, dass zwei Prozent der Baukosten von öffentlichen Bauten für den künstlerischen Schmuck ausgegeben würden. Man wollte wieder an die guten Zeiten, wie sie Sigismund Righini, Sektionspräsident von Zürich, in den Dreissigerjahren für die schweizerische Wandmalerei erkämpft hatte, anknüpfen. Am Ende der Fünfzigerjahre hingegen, im Jahr 1959, als Bilanz gezogen wurde über die neue Kulturförderung, musste man resigniert feststellen, dass nur vier Kantone und einige Gemeinden gesetzliche Grundlagen für das «Kunst-am-Bau-Prozent» geschaffen hatten.

Der Bund, der zwar als erster die «Ein-Prozent-Kunstförderung» eingeführt hatte, zeigte sich wenig später, im Jahr 1953, wiederum kleinlich. Er wollte den auf 180'000 Franken dotierten eidgenössischen Kunstkredit um 10% kürzen. Hier hat es nun die GSMBA verstanden, in direktem Kontakt mit verantwortlichen Politikern ihren Einfluss erfolgreich geltend zu machen. So wurde (obwohl die GSMBA eigentlich 300'000 Franken gefordert hatte) im Jahr 1956 der nationale Kunstkredit auf 250'000 Franken erhöht. Hier wird sichtbar, dass auf politischer Ebene die GSMBA, als grösster schweizerischer Künstlerverband, einiges ausrichten konnte. Daher wurde von der GSMBA stets argwöhnisch verfolgt, wer in die wichtigen Kulturämter gewählt wurde. Man freute sich, wenn wieder jemand aus den eigenen Reihen eine wichtige Position erreichte. Als zum Beispiel der Architekt J. Ott, ein GSMBA-Mitglied, zum Direktor der Eidgenössischen Bauten gewählt wurde, äusserte man sich in der Berner Sektion optimistisch: «Derselbe [Ott] steht auf unserer Seite.» Durch persönliche Kontakte mit Politikern und Beamten konnten nach wie vor am einfachsten kulturpolitische Anliegen vorgebracht und auch durchgesetzt werden.

In ihrem Aufruf von 1950 hatte die Kommission zur Arbeitsbeschaffung für bildende Künstler betont, dass Kunstförderung breit abgestützt werden muss, dass es keinesfalls darum gehen dürfe, *eine* einzelne Kunstströmung staatlich zu sanktionieren. Deshalb sollte nicht der Bund allein, sondern sollten vermehrt auch Bevölkerungs- und Wirtschaftskreise als Mäzene auftreten. Um einen gewissen Pluralismus sicherzustellen, sollten sich die Juroren von Wettbewerben aus unterschiedlichen Kreisen zusammensetzen. Die GSMBA freilich hat es, wie wir gesehen haben, verstanden, ihre starke Position in diesen Jury-Gremien zu halten und auch zu nutzen. In diesem Zusammenhang sei noch eine kleine Anekdote angefügt, von der Ernst Morgenthaler, der von 1951–1954 Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) war, berichtet. Er schreibt: «Wie anders als durch Wettbewerbe wäre jedem, auch den jungen und unbekannten Künstlern, eine Chance sicherzustellen?» Hinter dieser engagierten Verlautbarung verbirgt sich jedoch

Discurs dals onns tschinquanta

La GSMBA pratitgava ils onns 50 ina politica da cultura a favurd'in art concret-figurativ, orientà a l'art tradiziunal dal temp d'avant guerra. Las novas tendenzas che sa fasche-van valair plaun a plaun en l'art, sco per exempel l'expressiunissem abstract, vegnivan refusadas stricta-main en quest gremi. Questa tenuta conservativa e protecziunista, represchentada da la generaziun d'artists naschids enturn la midada dal tschientaner, s'exprimiva en ina procedura d'admissiun lunga e cumplitgada ch'impediva pli u main l'access da giuvens artists a la GSMBA. Durant ils onns suenter la guerra, en in temp economicamain prosperaivel, era la GSMBA s'engaschada cun success per in auzament dals credits d'art e per basas legalas per il «pertschient d'art al bajetg». Ma per las numerusas novas chasas da scola sco era per il nov edifizi da la Direcziun generala da la duana a Berna (1953) – i sa tracta da tschintg gronds maletgs da paraid, la pli gronda incumbensa che la confederaziun aveva d'attribuir en quest decenni – han ins preferì quasi mo lavurs artisticas tradiziunalas. Be en singuls cas è vegnì resguardà l'art giuven avantgardistic sco per ex. la sculptura en fier «Legionär» da Bernhard Luginbühl per la chasa da scola Rossfeld a Berna (1958).



Während zum Beispiel im Schulhausbau vermehrt moderne Tendenzen zur Ausführung gelangten, zählte der künstlerische Schmuck dieser Bauten nach wie vor zum Kaliber «Äpfel pflückende Knaben im Abendlicht». Nicht ohne poetischen Reiz sind die Schulhauswandbilder, die Hans Fischer (1909–1958) ausgeführt hat. Mit 12 grossen Aufträgen zwischen 1950 und 1958 kann er als der Schulhauswandbildmaler par excellence der Nachkriegszeit tituliert werden. Fischers zeichnerische Wandbilder sind pädagogische Werke, die einerseits eine Geschichte erzählen, zum Beispiel die von der Arche Noah, und andererseits genau beobachtete Themen aus Wald und Feld zur Darstellung bringen.

Gegen Ende der Fünfzigerjahre treten auch die ersten modernen Monumente auf den schweizerischen Schulhausplätzen in Erscheinung. Mit seiner Eisen-

eine Falle, denn Morgenthaler berichtet weiter, wie einst die Juroren der EKK bei einer Wettbewerbsvergabe die Handschrift eines berühmten Künstlers zu erkennen glaubten, sich für diesen entschieden und nachher feststellen mussten, dass sie einem Scharlatan auf den Leim gegangen waren, «der sich das Löwenfell eines anderen umgehängt hatte». Dies zeigt unverhohlen, dass auch die EKK – trotz obigem Bekenntnis von Morgenthaler – eher auf altbekannte Berühmtheiten denn auf «Dunkle Pferde» setzte.

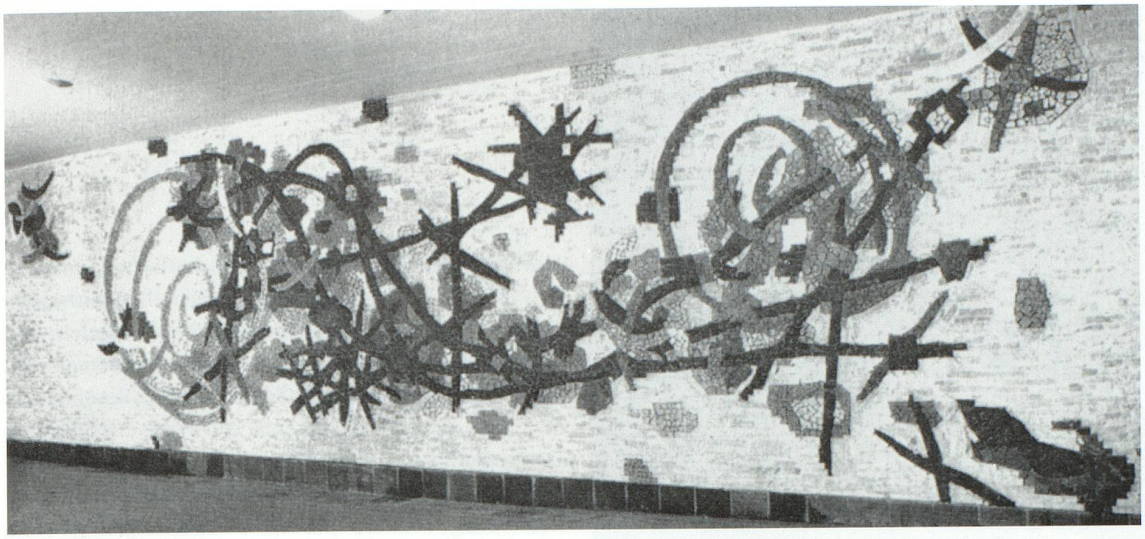
Kunst für die Öffentlichkeit: Beispiele

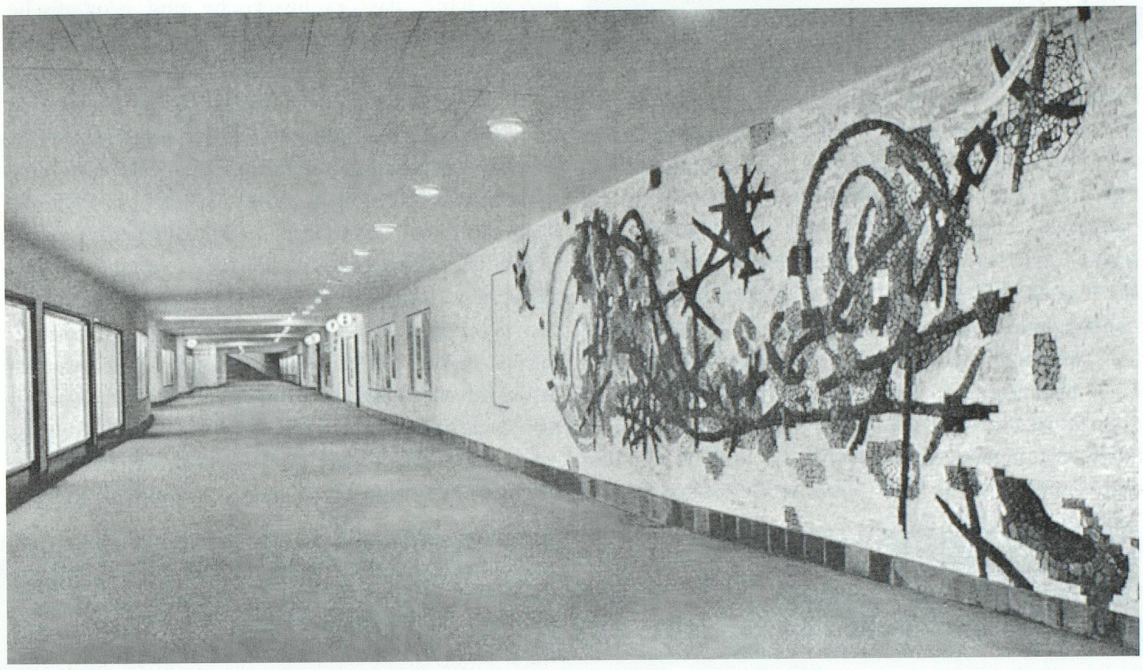
Im Gegensatz zur privaten Kunst, die der Künstler meistens in eigener Kompetenz auf Vorrat ausführt, entsteht die öffentliche Kunst im Dialog zwischen Auftraggeber und Künstler. Das Publikum schliesslich, das dieses Kunstwerk in seinen eigenen, den öffentlichen Raum hineingesetzt bekommt, ist der dritte Beteiligte. Da die Vorstellungen dieser drei am öffentlichen Kunstwerk teilhabenden Parteien gelegentlich nicht unter einen Hut zu bringen sind, entstehen Kunststreite. Ohne solche Händel konnten nur harmlose und gefällige Werke, etwa naturalistische Tierplastiken in Schulhäusern sowie Wandbilder mit zeitlosen oder historisierenden Themen in einem klassizistischen oder poetisch-naturalistischen Stil, ausgeführt werden. Auch in den Fünfzigerjahren wurde diese bereits aus den Dreissigerjahren bestens bekannte Art von öffentlicher Kunst, die weder Aufsehen noch öffentlichen Ärger erregte, ungebrochen gefördert.

Seite 94 oben:
Hans Fischer: «Arche Noah» Wandbild im Primarschulhaus Buchsee in Köniz
Foto: © Hans Tschirren

Seite 94 unten:
Roland Beetschen: «Jeunesse» 1954 Skulptur vor dem Schulhaus Geissenstein in Luzern

Seite 95:
Werner Frei: Wandmosaik Bahnunterführung Talrose-Löwengässchen in Schaffhausen
Foto: © F. Engesser





plastik, dem «Legionär», scheint es, als hätte Bernhard Luginbühl im Jahr 1958 im Schulhaus Rossfeld in Bern zum Kampf gegen die klassizistische Schulhausplastik geblasen. Die offene, in den Raum greifende Plastik, die aus verschiedenen Einzelteilen zusammengeschweisst ist, zeigt einen römischen Soldaten mit gezücktem Schwert. Luginbühl weist mit dieser unheroischen Soldatenfigur darauf hin, dass das Rossfeld-Schulhaus auf einem alten römischen Siedlungsgebiet liegt.

Bei der Beurteilung von Wettbewerben öffentlicher Kunst wurde und wird stets untersucht, ob das Kunstwerk einerseits thematisch zum Ort, wo es aufgestellt wird, passt und ob es ihm gelingt, einen Dialog mit diesem Ort herzustellen. Untersucht man nach diesem Kriterium einige der in den Fünfzigerjahren realisierten Wandbilder, so findet man erstaunliche Beispiele, positive wie negative.

Der Bauboom in diesem Jahrzehnt bescherte der Schweiz eine Unzahl neuer Schulhäuser, Verwaltungsgebäude, Schwimmbäder und Kirchen. Der ansteigende Privatverkehr verursachte neue Bauaufgaben wie zum Beispiel die Fussgängerunterführung. Bereits von Anfang an kam man auf die Idee, die hässlichen, auch Angst einflössenden Unterführungen zu «verschönern». Im Jahr 1959 gaben die SBB und die Stadt Schaffhausen die künstlerische Gestaltung der Unterführung Talrose-Löwengässchen in Auftrag. Werner Frei ist es gelungen, mit einer abstrakten Komposition auf die bauliche Gegebenheit adäquat zu antworten. Weil eine Unterführung nicht zum Verweilen bestimmt ist, entwarf Werner Frei ein auf neun Metern Länge sich ausbreitendes Mosaik, das allein durch das Abschreiten des Tunnels aufgenommen werden kann.

Das schönste Beispiel eines integralen Kunstwerks aus den Fünfzigerjahren, bei dem die Gestaltung des

Discourse in the Fifties

During the fifties, the GSMBA's artistic policy favored figurative-objective art based on traditional approaches belonging to the pre-war period. The newer trends that were gradually coming into their own on the art market, such as Abstract Expressionism, were obstinately rejected. This conservative and protectionist stance, taken by a generation of artists born before the turn of the century, was reflected, moreover, in the lengthy admissions procedure, plainly intended to keep the younger generation from joining the GSMBA. During the economic boom of the post-war years, the GSMBA contributed to building up funds for art, and to laying the legal grounds for the percent-for-art program. But precedence continued to be granted to traditionally oriented art works, not only for the countless newly built schoolhouse buildings, but also with respect to the largest public commission of the decade: five enormous wall paintings to adorn the new Customs Administration buildings in Bern (1953). Commissions for young avant-gardist art were rare and far between. Bernhard Luginbühl's 1958 iron sculpture "Legionär" for the Rossfeld (Bern) schoolhouse represents one of those isolated cases.

Raumes mit der Funktion des Raumes völlig harmonisiert, ist die künstlerische Innenausstattung des Kinos «Studio 4» in Zürich. Roman Clemens, Abgänger des Dessauer Bauhauses, hatte 1949/50 den noch heute vollständig erhaltenen Innenraum entworfen. Die visuelle Ausdrucksweise des Films hat die Gestaltung des Kinosaales bestimmt. Verschiedene Flecken und Linienmuster, die Decke, Wand und Säulen überziehen, nehmen in ihrer Bewegtheit die «laufenden» Filmbilder vorweg. Ein geschwungener Fries von Grossfotografien, der den Raum unter der Decke umfängt, zeigt in hartem Kontrast Nah- und Fernaufnahmen von Menschen. Die farbliche Gestaltung bleibt auf Grau, Schwarz und Weiss beschränkt. Unweigerlich fühlt man sich in diesem kleinen «Gesamtkunstwerk» an berühmte Vorbilder wie die «Aubette» von Teo van Doesburg und Sophie Taeuber oder an die «Corso-Bar» in Zürich erinnert.

Hans Erni, der mit seinem grossen Wandbild «Die Schweiz, das Ferienland der Völker» an der Landesausstellung 1939 in Zürich für Furore gesorgt und gezeigt hatte, dass er historische und geografische Themen zeitgemäss umsetzen kann, konnte dank persönlichem Kontakt mit dem Direktor des Musée d'Ethnographie in Neuenburg, Jean Gabus, 1954 ein monumentales Fresko an der Aussenwand des neuen Ausstellungsgebäudes ausführen. Auch auf diesem 7 Meter hohen und 27 Meter langen Bild besteht ein Bezug zwischen Kunstwerk und Ort, das heisst zwischen dem Thema des Wandbildes und dem ethnografischen Museum. Erni realisierte ein kulturgeschichtliches Panorama der Kontinente Asien, Europa, Afrika und Amerika. Protagonisten verschiedener Kulturen der Welt, die in einer chronologischen Abfolge eingesetzt sind, fügen sich zu einem Weltbild zusammen. Erni zitiert Kunstwerke verschiedenster Art und setzt mit grossem Gestus verschiedenartigste

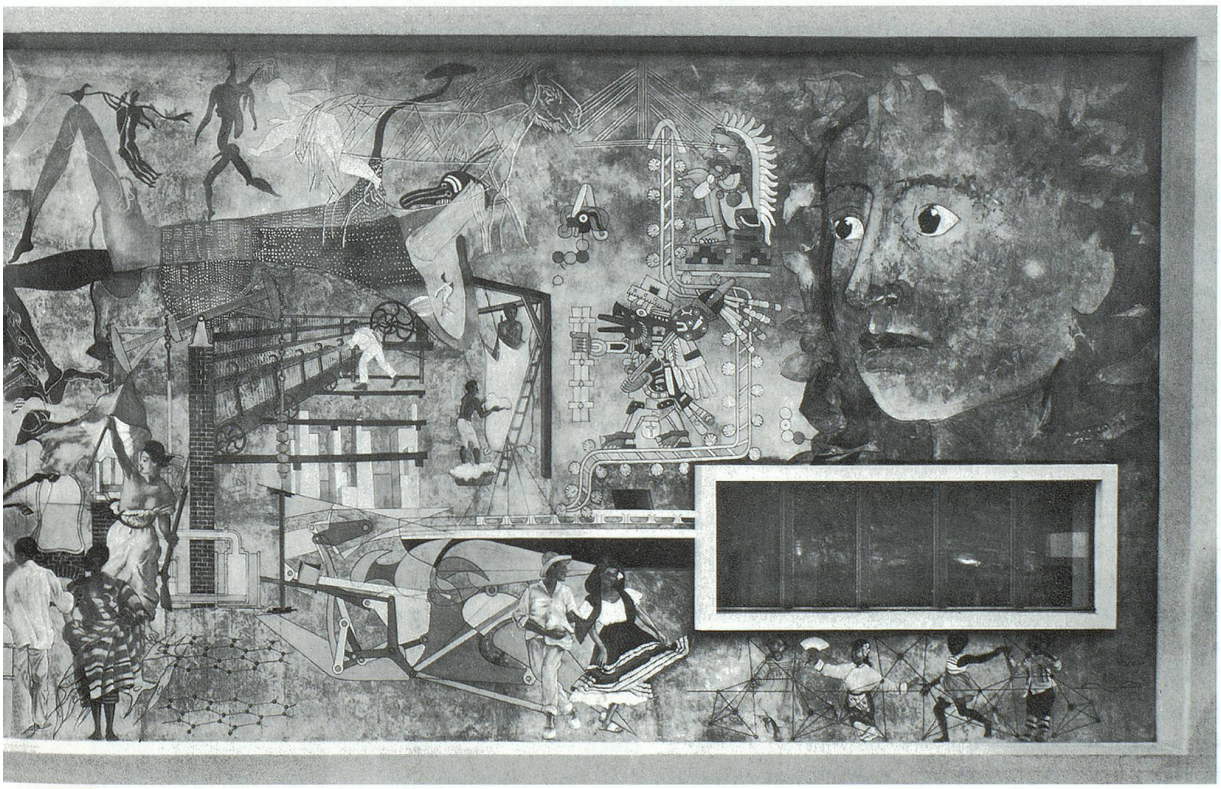
Seite 96 oben:
Roman Clemens: Innenraum des Kinos «Studio 4» in Zürich 1949/50
Foto ©: Niklaus Strauss

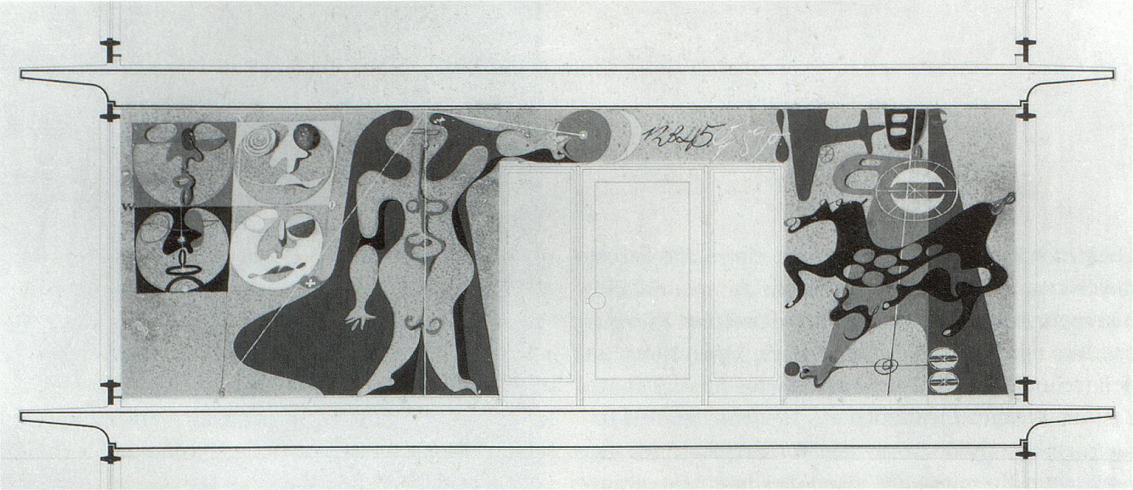
Seite 96+97 unten:
Hans Erni: «Les conquêtes de l'homme» 1954 Wandbild am Musée d'Ethnographie in Neuenburg

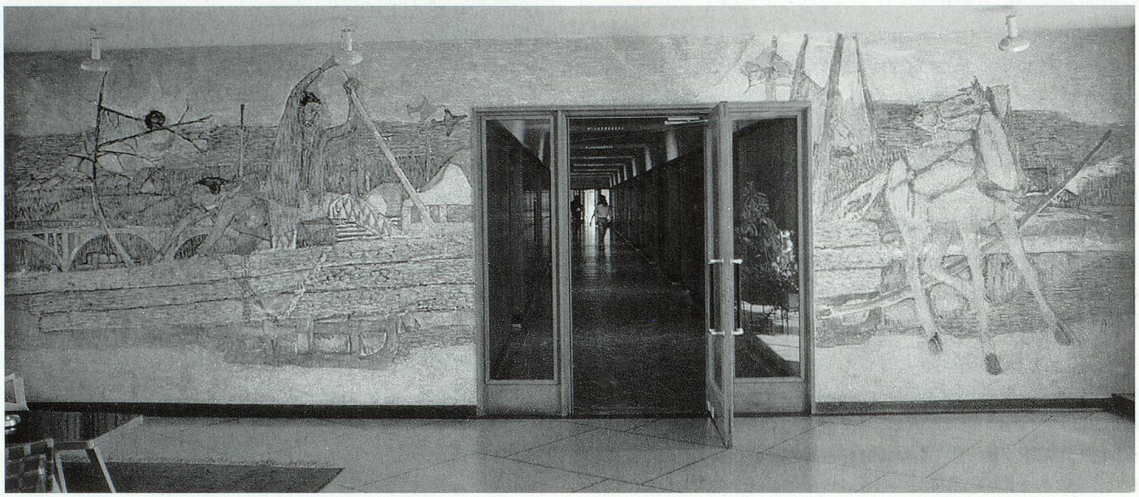
Themen wie Albert Einstein, die korinthische Vasenmalerei und die chemische Industrie zusammen. Einmal mehr beschwört auch hier der Luzerner Künstler das Bild einer Zeit, die mit grösstem Optimismus an den technologischen Fortschritt glaubt, die verkündet, dass die Weltgeschichte sich aus Heldenbiografien zusammensetzt, und die an die Vorherrschaft der europäischen Kultur glaubt. (Und dies in einem ethnografischen Museum!)

An ein Wandbild von Hans Erni fühlt man sich auch erinnert, wenn man das 1951 in Luzern fertiggestellte Wandbild von Rolf Meyerlist im neuen Telefongebäude in Luzern betrachtet. Im Jahr 1936 nämlich hatte Erni einen Wettbewerb für den Bahnhof Luzern gewonnen. Erni malte damals in den Dreissigerjahren ungegenständliche Bilder; zum Gelderwerb beteiligte er sich an Wettbewerben, für die er jedoch traditionelle Entwürfe eingab. Als er seinen prämierten Entwurf «Die drei Luzerner Grazien» ausführte, integrierte er einen kleinen Text in das Wandbild, auf dem unter anderem zu lesen war, dass er eigentlich keine solchen Bilder male, dass man jedoch einen öffentlichen Wettbewerb nur gewinnen könne, wenn man ein lokales historisches Thema in altmeisterlicher Manier ausführe. Wie recht Erni damals hatte, zeigte sich noch vierzehn Jahre später, als Meyerlist mit einem ähnlichen Werk, «Die Mordnacht in Luzern», von der Eidgenössischen Kunstkommission mit der Ausführung beauftragt wurde. Stünde das Bild im Saal eines alten Restaurants, wäre es nicht der Rede wert. Ausgeführt wurde es jedoch in einem zeitgemässen, modern eingerichteten Telefongebäude, in dem es bis ins Jahr 1970 eine deplatzierte Anekdote geblieben ist. Heute ist das Bild in einem Tessiner Privathaus.

Die Politik der Eidgenössischen Kunstkommission in den Fünfzigerjahren kann an einem weiteren Beispiel, dem grössten Auftrag des Bundes in jenem Jahrzehnt, dokumentiert werden. Für das neue Gebäude der Oberzolldirektion an der Monbijoustrasse in Bern vergab der Bund im Jahr 1953 einen monumentalen Auftrag. Insgesamt fünf Wandbilder, die je eine Länge von 8,3 Meter aufwiesen, galt es auf fünf Etagen im Treppenhaustrakt des Verwaltungsgebäudes auszuführen. Man erkannte bei der Wettbewerbsvergabe, dass man mit einem solch grossen Auftrag ein kunstpolitisches Zeichen setzen könnte, und war gewillt, eine grosszügige Lösung eines einzelnen Künstlers oder einer Künstlergruppe zu honorieren. Eugen Jordi







(1894) reichte unter anderen ein Gesamtprojekt ein. In fünf Landschaftsbildern verzichtete er bewusst auf eine Darstellung der Schweiz als Arkadien, sondern versuchte, die moderne Schweiz mit ihrer Industrie, ihren Staumauern und ihrer technischen Landwirtschaft an die Wand zu bringen. Der Entwurf fand keine Beachtung. Einmal mehr kam eine unbefriedigende, ärgerliche Harmlosigkeit zur Ausführung. Beauftragt wurden fünf Künstler mit Einzellösungen: K. Hügin, A. Carigiet, J. F. Liegme, Hans Fischer und O. Tschumi. Unterschiedlicher hätten die einzelnen Werke kaum ausfallen können: Die zeitlose Heimatidylle Carigiets und die beschauliche Naturbetrachtung Fischers – als gerahmtes Leinwandbild (!) montiert – standen der abstrahierenden Arbeitsweise Liegmes gegenüber; Hügins Bild mit einer gewagten Perspektive wiederum ist in flächig ornamentalem Stil gehalten. Für Aufregung hatte Otto Tschumi gesorgt, dessen Entwurf, eine nackte, jedoch sehr stark stilisierte Frau «die Gemüter schockartig erregte und Proteste aus der ganzen Schweiz provozierte» («Werk», 1956). Tschumi musste bei der Ausführung die Frau bekleiden und, da man auf die Beruhigung der Gemüter bedacht war, man verbannte das Bild in das wenig frequentierte oberste Geschoss. Wahrlich, einmal mehr ist anstelle eines «grossen Wurfs» ein gut eidgenössischer Kompromiss zum Blühen gekommen!

Kunst auf Kollisionskurs

Gelang es einem explizit modernen Kunstwerk, die Hürde der Jury zu nehmen, so war dies freilich erst der Anfang eines neuen Kampfes, der nun in der Öffentlichkeit gefochten werden musste. In einer Zeit, in der die Leute auf der Strasse noch keine Berührungspunkte mit avantgardistischer Kunst hatten, musste die Begegnung mit unkonventionellen, die Sehgewohnheiten nicht bestätigenden Kunstwerken beinahe zwangsläufig auf heftige Ablehnung stossen.

Dies musste auch Hans Aeschbacher erfahren, als seine «Harfe» im Park des neugebauten Universitätsspitals in Zürich im Jahr 1953 aufgestellt wurde. Die 2,5 Meter hohe Granitscheibe, die Aeschbacher mit konzentrisch angelegten, bogenartigen Öffnungen durchbrochen hatte, war das erste ungegenständliche Werk, einmal abgesehen von Max Bills mutwillig zerstörter «Unendlicher Schlaufe», das in Zürich auf öffentlichem Grund aufgestellt wurde. Die Vorstellung einer «Harfe» stellt sich bei der Betrachtung dieser Skulptur nicht ohne weiteres ein. Das Werk, das in der

Seite 98 oben:
Eugen Jordi: Entwurf für das Wandbild im Gebäude der Oberzollverwaltung an der Montbijoustrasse in Bern (nicht ausgeführt)

Seite 98 unten:
Alois Carigiet: «Holzfuhre» 1956 Wandbild im Gebäude der Oberzollverwaltung an der Montbijoustrasse in Bern

Seite 99:
Hans Aeschbacher: «Harfe» 1951 Skulptur im Park des Universitätsspitals in Zürich
Foto: Kunsthaus Zürich

Presse denn auch als «Hefering» verspottet wurde, entzündete einen über Monate dauernden Streit, der als «Harfenkrieg» benannt wurde. Dabei wurde ein Paradoxon deutlich: Einerseits meldet sich die Öffentlichkeit in Sachen Kunst streitbar und mit unversöhnlichem Nachdruck zu Wort, andererseits erklärt dasselbe Publikum, es sei nicht zuständig für moderne Kunst, von der es übrigens nicht viel halte. Diesen Widerspruch findet man auch in Leserbriefen: «Ein öffentlich aufgestelltes Kunstwerk muss aus sich selber zum Publikum sprechen. Es ist ja zur Verschönerung da, also soll man es auch als Verschönerung empfinden. Andererseits ist aber die Allgemeinheit nicht kompetent, über Kunstwerke ein abschliessendes Urteil zu fällen.» Für die «Harfe» haben sich namhafte Freunde des Künstlers, so der Schriftsteller Max Frisch, eingesetzt: «Wie ich höre, sind es vor allem Ärzte, die sich gegen den Ankauf aussprechen; woher sie diese Legitimation nehmen, ein künstlerisches Urteil zu fällen, das mehr als eine private Meinung darstellt, ist mir unbekannt.» Trotz Uneinigkeit entschloss sich die kantonale Behörde, das Werk anzukaufen und definitiv im Park aufzustellen. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die GSMBA sich nicht für Aeschbacher einsetzte, obwohl er Mitglied der Gesellschaft war.

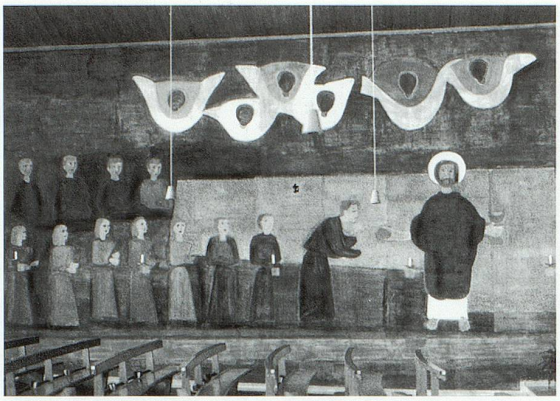
Von weit grösserer Tragweite als der «Harfenkrieg» war die Diskussion um die Wandbilder von Ferdinand Gehr (1896) in der neuen Kirche von Oberwil-Zug. Gehrs Bilder wurden Gegenstand eines Streites mit gesamtschweizerischer Beteiligung. Emotionale Leserbriefe füllten die lokalen Zeitungen. Für Jahre spaltete sich die Bevölkerung und noch heute, so die Sekretärin des Pfarramtes, sollen sich gewisse Oberwiler Familien nicht wieder ausgesöhnt haben. Im Jahr 1956 waren Gehrs Entwürfe von der Baukommission zur Ausführung bestimmt worden und auch das bischöfliche Ordinariat in Basel gab grünes Licht. Als Gehr 1957 das erste Wandbild mit der Darstellung Christi, der an die Gläubigen die Kommunion verteilt, ausgeführt hatte, begann es im Dorf zu brodeln. Gehrs flächenhaft abstrahierende Malerei, die von satter expressiver Farbigkeit geprägt ist, wurde als «Farbgekleckse» auf dem «Niveau der Neger- bzw Kinderkunst» beschimpft. Anstoss erregte auch die «unsorgfältige Arbeitsweise», die einerseits die einzelnen Pinselstriche sichtbar lässt und andererseits auf Details und genaue Ausformulierungen verzichtet. Gegenstand heftiger Kritik waren schliesslich die zu farbigen Kürzeln abstrahierten Engel. Verunsichert durch die Reaktionen, liess das bischöfliche Ordinariat ein Gutachten bei Prof. A. Schmid einholen, der auf kritische Distanz zu den Bildern ging. Er schreibt von «farblichen Entgleisungen, etwa im Inkarnat», und schlägt vor, dass Gehr die Bilder überarbeiten solle, damit er den «Vorwurf mangelhafter Sorgfalt und Ehrfurcht vor dem Thema» entkräften könne. Der Künstler musste darauf den Heilsgestalten und Gläubigen auf den Bildern Gesichter aufmalen. Emotional aber waren auch die Voten der Befürworter: «Woher nehmen wir das Recht, unseren Kindern auch in Kunstbelangen noch das Erbe des letzten Jahrhunderts aufzuzwingen?» Und an anderer Stelle: «Nein – ich kann und will nicht glauben, dass ein solcher Rückschritt in dem freiheitsliebenden Land möglich ist, dessen moderne Kirchenkunst in der ganzen christlichen Welt als Vorbild geachtet und gelobt wird.»

Im Jahr 1959 konnten die Gegner, die inzwischen rechtliche Schritte gegen Gehrs Bilder unternommen hatten, eine Kirchenversammlung erzwingen. Mit 575 gegen 519 Stimmen sprachen sich die Oberwiler gegen Gehrs Bilder aus und forderten eine Übermalung. Als die Kosten für eine Übermalung bekannt wurden, entschloss man sich für eine billigere Variante. Gehr musste die Bilder zuerst fertigmalen (!), dann verhängte man sie mit einem Vorhang. Sieben Jahre später war die Zeit reif geworden für Gehrs Bilder: Die Hüllen fielen. Bescherten die hitzige Auseinandersetzungen der Bruder-Klaus-Kirche in Oberwil einst Massenbesuch aus der ganzen Schweiz, so fristen die Bilder heute ein ruhiges und ungestörtes Dasein, unbeachtet vom Kunsttourismus.

Die Kontroverse um Gehrs Bilder ist auch unter dem Stichwort «Avantgarde-Kunst für die Kirche?» geführt worden. Prominente Kunsthistoriker waren es

Literatur

- Heusser H. J., Kunst in der Schweiz 1890–1980, Zürich 1983
- Bundesamt für Kulturpflege Hrsg., Der Bund fördert, Der Bund sammelt, Bern 1988
- Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidg. Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik, Bern 1975 («Clottu-Bericht»)
- Dreissiger Jahre, Schweiz. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1981
- Zeitschrift «Du», August 1959
- Mario Comensoli, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus Aarau 1985
- Mario Comensoli, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1989
- Hans Aeschbacher, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1985



vor allem, welche die Kirchenkunst auf traditionelle Pfade weisen wollten. «Eine Kirche, die die Gewissheit hat, auf überzeitlichen Fundamenten zu stehen, hätte meines Erachtens am allerwenigsten Anlass, die panische Angst vor der Banalität mitzumachen, die den modernen Kunstbetrieb von einer Novität in die andere peitscht», schrieb Peter Meyer, und A. Schmid erklärte in seinem Gutachten: «Wenn aber durch zu weit getriebene Abstraktion ein Element der Darstellung unverständlich wird, verfehlt die kirchliche Kunst ihren Zweck.» Halbherzig verurteilte die GSMBA in der «Schweizer Kunst» die «Art und Weise, wie nachträglich gegenüber dem Künstler vorgegangen worden sei», vermerkte aber in einem internen Protokoll, dass Gehr eben kein Mitglied der Gesellschaft sei.

Wie eine Episode aus einer andern Welt schliesslich mutet die Geschichte über die Entstehung eines Kirchenbildes an, die sich im hintersten Ende des Weisstannentals im St.-Galler Oberland abspielte. Beteiligt waren Mario Comensoli (1922), der nachgerade berühmt gewordene Realist und engagierte Zeitgenosse, sowie der Gemeindepfarrer Dürr in Schwendi. Dieser Pfarrer nämlich war, wie zahlreiche rührende Briefe an den Künstler zeigen, ein begeisterter Anhänger von Comensolis Kunst. 1954 erhielt Comensoli den Auftrag, die schräg abfallende Südwand der Kirche mit der Darstellung der «Mariae Himmelfahrt» zu schmücken. Comensoli begab sich nach Schwendi, porträtierte die einheimischen Bergbäuerinnen und -bauern und integrierte diese Porträts in das Bild. Die Männer und Frauen, die das Entschwinden Marias mit Staunen beobachteten, sind kraftvoll und monumental gestaltet. Nichts wird verklärt, Maria trägt ein Flickengewand. Comensoli berichtet heute, dass die Leute von Schwendi zuerst mit Distanz diesem Unterfangen gegenüberstanden, schliesslich aber, zusammen mit ihrem Pfarrer, das Endprodukt bewunderten. Comensolis Wandbild existiert heute nicht mehr. Im Jahr 1976 ist es in einer Nacht-und-Nebel-Aktion vollständig zerstört worden, von unbekannten Tätern, wie es anfänglich hiess. Diese Zerstörungstat ging, wie später unschwer rekonstruiert werden konnte, auf das Konto des neuen Gemeindepfarrers, dem das säkularisierte Wandbild ein Dorn im Auge war. Erstaunlich an der Geschichte ist, dass dieselbe Bevölkerung, die ursprünglich das neue Kirchenbild wohlwollend unterstützt und aufgenommen hatte, sich nicht gegen den neuen Pfarrer wandte, als er das Bild zerstören liess. Längst schon hatte er seinen Gläubigen glaubhaft gemacht, dass dieses Bild ein Schandfleck sei, den es zu entfernen gelte. Wenn dies nicht Stoff für ein kunstpolitisches Bergdrama abgibt!

Seite 100 oben:
Ferdinand Gehr: Wandbild in der Kirche Bruder Klaus in Oberwil-Zug 1957

Seite 100 unten:
Mario Comensoli: «Mariae Himmelfahrt» 1954 Wandbild in der Kapelle Schwende im Weisstannental, 1976 zerstört