Zeitschrift: Aarauer Neujahrsblätter

Herausgeber: Ortsbürgergemeinde Aarau

Band: 73 (1999)

Artikel: Und plötzlich spürt man das Gelingen und weiss es nicht zu benennen : ein Porträt der Malerin Virginia Buhofer

Autor: Zwez, Annelise

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-559062

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.02.2026

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

Annelise Zwez

Und plötzlich spürt man das Gelingen und weiß es nicht zu benennen

Ein Porträt der Malerin Virginia Buhofer

Rebschwarz, Zinkweiß, Permanentrot, Neapelgelb, Königsblau ... Die aluminiumfarbigen bzw. weißen Farbtuben liegen, vom Gebrauch gequetscht, auf dem Tisch; nicht sonderlich geordnet. Die einen wirken deutlich älter als die andern. Sie kommen nicht alle gleich oft zum Zug.

Die Künstlerin hat Dammar-Harz in Terpentin gelöst und mischt es nun mit Farbe. Auf einem Holzgestell steht eine querformatige Leinwand, leicht schräg an die Atelier-Rückwand gelehnt. Auf der Staffelei zum Fenster hin steht eine zweite. Virginia Buhofer hat, der neugierigen Besucherin zuliebe, mit zwei neuen Bildern begonnen, «einem etwas chaotischen und einem ein bisschen ruhigeren». «Anfangen», so die Künstlerin, «ist das Schlimmste. Immer dieses Gefühl, es sei das erste Mal; dieses Nicht-mehr-Wissen, wie es das letzte Mal war. Später kommt dann die Erinnerung schon, doch zuerst muss ich die weiße Fläche schließen; erst dann kann ich darauf eingehen.» Sie nimmt den langen, messerartigen Spachtel, lädt wenig hellgraue Farbe auf und überträgt sie mit energischer Handschrift auf das an die Wand gelehnte Bild. Das Malen hört sich an wie Schaben. Die Farbe deckt nicht, es entsteht keine Fläche, sondern eine bewegte, vom Gestus der Hand geprägte, durchschimmernde Zone.

Ein Bildgerüst ist schon da – ein paar großzügige Bewegungen in Grau und Gelb liegen direkt auf der Leinwand. Darauf ist, links, eine schmale, hohe, mehrteilige «Figur» aus dunkelbraunem Seidenpapier geklebt. Rechts «sitzt» eine voluminösere, rotbraun gemalte Figur mit rundem Kopf – mit zwei kleinen, weiß durchschimmernden «Augen» scheint sie in den Raum zu schauen. Rote, gemalte Quaderformen deuten auf eine erste Verbindung. «Schwupps» – da ist der halbmondförmige Seidenpapier-«Kopf» der Figur links weg und wird zum «Arm» der Sitzenden rechts. Mit hellgrauer Farbe überspachtelt die Malerin die nun störenden, gelben Lineaturen daneben. Jetzt der Pinsel: Er malt weicher und wolkiger, die Farbe schmiegt sich an die neue Collageform. Auch oben links hat das erste Gelb nun offenbar ausgedient; mit Spachtelgesten wird es soweit zurückgedrängt, bis es nur noch durchschimmert. Die Künstlerin tritt etwa zwei Meter zurück, wiegt leicht vom einen Fuß auf den andern, wischt ein wenig Farbe an der rechten Hand am blaugemusterten Mal-Mantel ab. Schauen, Denken, Spüren – alles scheint gleichzeitig zu schwingen. Ein brauner Fleck im Zentrum des Bildes muss weg; sie tränkt einen feinen Lappen mit etwas Nitroverdünner und reibt ihn fort.

Tagelang, wochenlang, manchmal monatelang wird es so weitergehen; mal am einen Bild, mal am anderen arbeitend. Ob am Schluss noch etwas zu sehen sein wird von den Anfangsakzenten, ist fraglich. «Vielleicht, ich weiß es nicht, der Prozess ist

1 Labyrinth, *Öl und Collage auf Leinwand, 100 × 130 cm, 1993*

langwierig, und ob es ein gutes Bild werden wird, kann ich jetzt noch nicht sagen, aber es ist spannend.»
So wie Virginia Buhofer erzählt, ist Malen für sie immer noch und immer neu ein Abenteuer, bei dem es darum geht, zu einem «Gleichnis» zu finden. «Sieht und spürt man, dass eine Metapher aufscheint, steht man plötzlich vor dem Bild, ist glücklich und weiß doch eigentlich gar nicht genau, warum. Vielleicht geht es beim Malen nur darum, dieses durchdringende Gefühl immer wieder zu finden. Es kann auch trügerisch sein. Das heißt, was man am einen Tag als ‹geglückt› empfindet, kann sich im kritischen Betrachten am nächsten Tag wieder auflösen. Und dann muss man noch einmal suchen.»

Seit rund zwölf Jahren arbeitet Virginia Buhofer in den Sommermonaten im einstigen Atelier des Malers Hans Eric Fischer an der Römerstraße im Aarauer Schachen, unweit des Aarelaufs. Es ist ein einfach gebautes Holzhäuschen mit einer großen Fensterreihe zum einseitig schrägen Dach hin. Als Hans Eric Fischer hier malte, war das Häuschen noch allein auf weiter Flur, heute muss man aufpassen, dass man es zwischen den ständig bewohnten Häusern nicht verpasst. Auch wenn die Malerin arbeitet, ist die Tür verschlossen – Malen heißt, sich eine Zone der Ruhe schaffen, um den Dialog der Formen und Farben zu «hören», in ihre «Dispute» eingreifen zu können, die Spannungen auszugleichen, ohne sie zu tilgen. Die Bilder, die den Wänden entlang gestapelt sind, zeigen alle ihre Rückseite zum Raum hin. Und doch ist da fast die ganze Entwicklung der Malerin seit den sechziger Jahren präsent, zumindest in Spuren. Viele Bilder sind längst nicht mehr da, haben – vorab über die zahlreichen Ausstellungen in der Galerie 6 (seit 1967) – neue Eigentümer gefunden. Wo sie alle sind, erinnert sich die Künstlerin nur partiell. Buchhaltung hat sie nie interessiert. Wichtig ist ihr im Kern nur das Malen. All das, was man eigentlich noch hätte sollen, um des Œuvres und der sogenannten Karriere willen, hat sie, nicht unwissend, beiseite gelassen. Was sollen die Fragen nach dem Wann, Warum, aufgrund von Was? Das Was und Woher ist ja letztlich doch nicht erklärbar, scheint die Künstlerin sagen zu wollen; man sieht und hört so Vieles – in der Natur ebenso wie in der «aufgeklärten» Welt des Wissens, in der Kunst. Wenn Einzelnes davon im Malprozess auftaucht, kommt es nicht von außen, sondern als komplexe «Erinnerung», die sich im Detail nicht mehr aufschlüsseln lässt. Und doch gibt es da spannende Momente im Fluss der Zeit.
Virginia González ist am 26. März 1932 in der Hafenstadt Vigo im Nordwesten Spaniens, unweit der Grenze zu Portugal, geboren. Sie ist die älteste Tochter von Constancio und Encarnaciòn González de Prado-Rodriguez. Die sich rasch ver-

größernde Familie lebt in einem großen Haus etwas außerhalb der damals etwa 150 000 Einwohner zählenden Stadt am Atlantischen Ozean. «Man muss sich vergegenwärtigen, dass die Verhältnisse in den dreißiger Jahren in Spanien noch sehr einfach, ja sogar primitiv waren. Der fürchterliche Bürgerkrieg von 1936 bis 1939 machte die Situation noch schwieriger, auch wenn unsere Familie nicht direkt davon betroffen war. Meine Mutter fand immer irgendeinen Weg, eine geschützte Situation für uns zu schaffen.» 1939, unmittelbar nach Ende des Krieges, wird Kriminalkommissar González – in seiner Freizeit ein «homme de lettres» – nach Madrid berufen. So zieht die inzwischen sechsköpfige Familie in die Hauptstadt. Spanien lag damals in jeder Hinsicht «am Boden». Der blutige Kampf zwischen politisch links- und rechtsgerichteten Kräften hatte das Land ruiniert. Es brauchte Jahre, bis Francos Staat Tritt fassen konnte. Immerhin vermochte der umstrittene Diktator Spanien aus dem Zweiten Weltkrieg herauszuhalten; eher mit gesinnungsmäßigen als mit «goldigen» Mitteln.

Für Virginia González äußerte sich die Wirrnis nur indirekt, indem ihre Mutter, Lehrerin von Beruf, aufgrund der Lage beschloss, ihre Kinder selbst zu unterrichten. So blieb der Familienverbund lange sehr eng; vielleicht halten die Geschwister trotz großer Distanzen gerade deswegen heute noch fest zusammen. 1942 wechselte die Älteste ans Gymnasium. Entsprechend der streng katholischen Tradition Spaniens ist diese Mittelschule Teil eines Nonnenklosters. Virginia González wird somit bis zu ihrem 18. Lebensjahr ausschließlich von Frauen unterrichtet. Obwohl sie das nicht als beengend empfindet und ihre Jugendzeit als sehr schön in Erinnerung hat, bricht sie noch vor der Matura aus. Sie will nicht Medizin studieren, wie das vorgesehen ist – sie will malen. Sie streift durch die Museen der Stadt, sucht zeichnend den alten Meistern auf die Spur zu kommen. Eine kurze Ausbildungszeit an einer Art Vorkurs zur Akademie befriedigt sie nicht. Es wird ihr zuviel geträllert und zu wenig gearbeitet; sie will malend begreifen, was es mit der Kunst auf sich hat. Sie mietet sich eine Staffelei und erklärt die Museen Madrids zu ihrem «Schulzimmer».

Eines Tages schaut ihr dabei der Kultur-Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung,* Frédéric Buhofer, über die Schulter. Der Aarauer weilte nach seinem Phil. I-Studium längere Zeit im Ausland, zunächst in Paris, dann in Madrid. Für Virginia González wird der um elf Jahre ältere Schweizer zum prägenden Mentor; die Fenster zur Welt öffnen sich. Bezüglich der bildenden Kunst wird die klassische Moderne zum Maßstab.

Nach längeren Disputen gibt die Familie 1956 ihr Einverständnis für die Heirat mit dem protestantischen Pfarrerssohn ausländischer Herkunft. Die Spanierin wird als

2 *Die erste gemeinsame Reise führte Frédéric und Virginia Buhofer 1956 nach Griechenland.*

Virginia Buhofer-González Schweizerin. Als Erstes reisen die beiden mit dem Rest ihres Ersparten für ein Jahr nach Griechenland. Beide haben sie Altgriechisch gelernt in der Schule und so mischen sie Vergangenheit und Gegenwart in Sprache, Kultur und Alltag. Die Erinnerungen an die mit vielen kulturellen Recherchen verbundenen Aufenthalte in Athen, in Mykonos, auf der Insel Skyros und anderen Orten sind heute noch voller Glanz. Die fünfziger Jahre kannten noch keinen Massentourismus, so dass die «Gespräche» mit den Spuren der Antike, mit Platon und Sokrates zu ganz persönlichen Erlebnissen werden konnten. Vieles hat Virginia Buhofer spontan in Bildern festgehalten, doch mit fundierterem Können hat sie die meisten dieser Werke später übermalt.

Mit 26 Jahren kommt Virginia Buhofer 1958 nach Aarau. Das Ehepaar richtet sich ein Zusammenleben ein, das beiden ermöglicht, ihren persönlichen Neigungen und Lebenszielen nachzugehen und sie in der Gemeinsamkeit zu teilen. Dank der Verwurzelung Frédéric Buhofers im Aargau entsteht bald ein anregender Freundeskreis. Dazu gehören neben Roland und Elise Guignard, Fritz Strebel und Erwin Rehmann auch der Bildhauer Ernst Suter und die Ärztin Anna Suter. Sie vermittelt den für Virginia Buhofer entscheidenden Kontakt zur Malerin Ursula Fischer-Klemm, die in der Folge für vier Jahre (1960–1964) die Lehrerin der Künstlerin wird. Die bis heute dauernde, tiefe Freundschaft der beiden sollte für die Jüngere wie für die Ältere anregend und prägend werden.

Um sich die Situation zu vergegenwärtigen, gilt es einen Moment zurückzublicken auf Aarau, den Aargau und die Kunst um 1960. Mit der Eröffnung des Kunsthauses erhält der Aargau 1959 einen markanten Akzent im Bereich der bildenden Kunst. Konservator im Nebenamt ist Guido Fischer (1901–1972). Er ist mit der Kunst seiner Generation in der Schweiz, vor allem in der Romandie, und natürlich im Aargau aufs engste vertraut. Die Abstraktion «zwischen Konstruktion und Geste», die in den fünfziger Jahren in den Städten – insbesondere in Zürich, Basel und Bern – stattfindet und 1956 auch die

Eidgenossenschaft überzeugt, «Neue Tendenzen» an die Biennale Venedig zu entsenden, finden im Aargau (noch) kaum Gehör. Zwar rumort es da und dort, stehen in Aarau aufmüpfige Künstler wie Werner Holenstein, Kaspar Landis und Werner Christen im Kreuzfeuer der Kritik. Doch dominant sind traditionelle Weiterentwicklungen. Das bestätigen auch die Ausstellungen in den ersten privaten Galerien in Lenzburg, Aarau und Zofingen.

In der aargauischen Kunstszene gibt es zu dieser Zeit nur gerade zwei Künstlerinnen von Bedeutung, Ilse Weber und Ursula Fischer. Obwohl sie durch ihre Ausbildung und ihre Biographien als Witwe bzw. Ehefrau von Aargauer Künstlern in der Kunstszene mehr oder weniger akzeptiert werden, sind sie doch Einzelgängerinnen. So ist es als Glücksfall zu bezeichnen, dass Virginia Buhofer und Ursula Fischer-Klemm zusammenfinden, und zwar nicht nur als Lehrerin und Schülerin (Ursula Fischer ist 24 Jahre älter als Virginia Buhofer), sondern auch, weil das Zusammengehen beiden Kraft gibt. Heutigem Denken folgend hätte Virginia Buhofer sich auch an einer der Schulen für Gestaltung einschreiben können, doch erstens lag ihr das von ihren bisherigen Erfahrungen her nicht nahe, zweitens war es damals für eine verheiratete Frau kaum möglich, mit einer Berufsausbildung an einem öffentlichen Institut zu beginnen, und drittens wäre dies auch finanziell gar nicht realisierbar gewesen.

So wird Dottikon zum kleinen Kunstzentrum. Täglich fährt Virginia Buhofer mit dem Zug von Aarau ins Freiamt und zurück. Ursula Fischer ist eine strenge Lehrerin; es wird viel gezeichnet, beobachtet, gemalt, analysiert und diskutiert. Bezeichnend ist die Anekdote, dass Ursula Fischer-Klemm dann zur Überzeugung gekommen sein soll, dass Virginia Buhofer eine professionelle Künstlerin werden würde, als sie damit begann, Skizzen zu zerreißen. Im Grunde genommen spiegelt Ursula Fischer als Lehrerin ihre eigene Erfahrung. Als junge Künstlerin im Bann des Bauhauses, war sie seinerzeit mit Hans Eric Fischer an die Akademie zurückgekehrt, um über fundiertes, zeichnerisches Können schließlich wieder loszulassen und zu neuen Formen zu finden. Köstlich, wie sich die beiden Künstlerinnen – naheliegenderweise – immer wieder gegenseitig Modell waren: Ursula Fischer im Blick von Virginia Buhofer, Virginia Buhofer aus der Sicht von Ursula Fischer. Im Atelier in Dottikon gehen aber auch Bruno Landis, Ueli Schneider, Eugen Fäs und andere aus und ein, was mit dem ungeschriebenen Auftrag verbunden war, dann und wann «zu sitzen».

Blätter und Bilder aus der Lehrzeit soll es, nach Aussagen der Künstlerin, kaum mehr geben; vielleicht ist auch einfach keine Lust da, zuhinterst und zuunterst zu suchen. Das greifbare Werk setzt 1965/67 ein. Virginia Buhofer ist nun «freie Künstle-

3 Im Liegestuhl, *Öl auf Leinwand, 104 × 81 cm, 1967*

rin». Sie hat ihr Atelier aber nach wie vor in Dottikon, und die beiden Künstlerinnen verfolgen einen fruchtbaren Dialog, zu dem auch viel Spaß und Freude gehören, obwohl die Atelier-Bedingungen – vor allem im Winter – alles andere als komfortabel sind. Im alten Schulhaus gibt es nur kleine Gasöfen, die bekanntlich die Hände wärmen, während der Rücken steif und die Füße kalt bleiben und das Wasser im Eimer nichtsdestotrotz gefriert. Oft reisen die beiden Künstlerinnen zu Ausstellungen in die größeren Schweizer Städte und diskutieren über Kunst und Qualität.

Virginia Buhofer arbeitet um 1967 in einem künstlerischen Stil, der zahlreiche kubistische und postkubistische Einflüsse und Entwicklungen integriert. Am intensivsten schimmert die zeitgleiche Auseinandersetzung mit Picasso durch. Man vergesse

4 Briefmarken-*Skizzen, Mitte der sechziger Jahre*

nicht: Picasso war Spanier! Sein Malstil wird in den sechziger Jahren sehr viel weicher und malerischer und bezieht oft die gesamte Bildfläche in die Komposition mit ein. Gleichzeitig ist aber seine gesamte Entwicklung seit den zehner Jahren mit enthalten. Wenn auch formal gemäßigter, so charakterisiert doch das Gesamtkompositorische wie die fast ausschließliche Beschäftigung mit der Figur bzw. dem Dialog von Figuren auch die Bilder Virginia Buhofers aus dieser Zeit. Im Gegensatz zu Picasso sind die Farben jedoch verhalten und eher dunkel, beschränken sich neben Schwarz und Weiß oft auf wenige Töne, zum Beispiel Rotbraun und Blaugrün.

Die künstlerische Recherche lässt sich auch an den «Briefmarken» aus dieser Zeit – kleinsten Zeichnungen, die sie, wo immer sie war, auf irgendwelche (Zeitungs-) Ränder skizzierte – verfolgen. In diesen spannenden Kleinstformaten ist das forma-

le Element stärker ablesbar, die Freiheit, mit welcher die Künstlerin die Figur, die Figuren in formbetonte Kompositionen wandelt. In der Weiterentwicklung zum Leinwandbild drängt dann die Farbe die formale Struktur bis zu einem gewissen Grade in den Hintergrund. Aber auch in den seltenen Bildern, in denen die Form relevant bleibt (z. B. in den *Schachspielern* von 1967[1]) ist nicht dieselbe «Frechheit» spürbar wie in den kostbaren Miniaturen. Immer und immer wieder wird Virginia Buhofer als Schülerin von Ursula Fischer-Klemm bezeichnet, und die Werke der beiden werden in eine entsprechend hierarchische Beziehung zueinander gesetzt. Das ist ebenso richtig wie falsch. Ganz klar ist, dass das Werk von Ursula Fischer in den zwanziger Jahren einsetzt und bereits Œuvre-Charakter hat, als Virginia Buhofer nach Dottikon kommt. Aber die eminente Entwicklung, welche die Werke beider Künstlerinnen in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre durchlaufen, ist eine Frucht gegenseitiger Anregung, die bei näherem Betrachten nicht zu verwechselbaren Bildern führt, sondern zu Werkentwicklungen, die sich in ihrer Hauptausrichtung deutlich voneinander unterscheiden. So findet man z. B. die eigenwillige, surrealistische Tendenz in Ursula Fischers Werk der späteren sechziger Jahre bei Virginia Buhofer in keiner Art und Weise. «Ursula Fischer war streng in ihrem Urteil, aber sie ließ mich immer sehr frei meinen eigenen Weg gehen», sagt Virginia Buhofer im Rückblick. Ihr Werk steht in dieser Zeit, und auch später, stets stärker im Einflussbereich internationaler Strömungen, die sie, vor allem auch im Austausch mit Frédéric Buhofer, intensiv wahrnimmt und diskutiert. Es ist indes Ursula Fischer, die ihre Freundin 1967 auf den Weg in die Öffentlichkeit schickt. Virginia Buhofer wird Mitglied der Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen (GSMBK), Sektion Zürich (im Aargau gibt es keine Sektion, und der GSMBA, der Gesellschaft Schweizer Bildhauer, Maler und Architekten, können Frauen erst 1973 beitreten). In der Galerie 6 in Aarau findet ihre erste (erfolgreiche) Einzelausstellung statt. Die Künstlerin zeigt sowohl gegenständliche als auch ungegenständliche Werke. Im Gegensatz zur öffentlichen Rezeption der Zeit ist für Virginia Buhofer eine Trennung von Kunst in «gegenständlich» und «ungegenständlich» als Antipoden fremd. In ihrem Empfinden fließt das Eine ins Andere. Für die Generation der neunziger Jahre, soweit sie sich für Malerei engagiert, ist das selbstverständlich; sie nimmt aus der Fülle der Möglichkeiten, was ihr beliebt. Aber in der Kunstgeschichte wird diese Trennung immer sehr exakt verfolgt. Darum ist die Aussage von Virginia Buhofer, dass sie schon in ihrer ersten Ausstellung von 1967 gegenständliche und ungegenständliche Werke gleichzeitig gezeigt habe, von Bedeutung. Da sie ihr Werk indes weder fo-

tografiert, noch den Verbleib der Werke notiert hat, noch ungegenständliche Werke aus dieser ersten Ausstellung im Fundus greifbar sind, kann dies hier nur so in den Raum gestellt sein. Dieses Porträt kann das Werk Virginia Buhofers nicht in einem kunsthistorisch relevanten Sinn aufarbeiten. Die nicht in Zweifel zu ziehende Aussage der Künstlerin sei jedoch ergänzt durch Ausschnitte aus einer Rezension, die Guido Fischer 1967 anlässlich einer Gruppenausstellung mit Ursula Fischer-Klemm, Maria Sperling[2] und Virginia Buhofer in der temporär in die «Tuchlaube» verlegten Galerie 6 im *Aargauer Tagblatt* publizierte[1]. Da keinerlei Benennung von Inhalt oder Gegenstand erscheint, fast nur von Farbe die Rede ist, kann davon ausgegangen werden, dass Guido Fischer von ungegenständlichen Werken spricht: «Die Werke von Virginia Buhofer-González sind spannungsvoll und dynamisch ... Sie gestaltet mit Vorliebe mit einem einzigen Farbenpaar. Rot-blaue oder ocker-blaue, also warm-kalte Kontraste sind für sie besonders charakteristisch. Grün begegnet man nur selten. Andere Bilder sind ganz in einer Hell-Dunkel-Gamme orange, rot, braun gesetzt ... Die Farbenpaare sind bestimmt, ohne die Vermittlung von Zwischentönen eingesetzt. Dem entsprechen auch die Formen. Der Wechsel von Geraden mit großen, einfachen Kurven, von Richtung und Gegenrichtung ergibt eine leidenschaftlich wirkende Bewegung. Der Farbauftrag ist immer temperamentvoll, manchmal ungestüm, manchmal schwärmerisch; er führt von der Stille in der *Blauen Quelle* bis zur Glut im *Spanischen Mittag*.»

Das künstlerische Interesse gilt in der Folge ganz klar ungegenständlichen Kompositionen. Die Begegnung mit Werken von Serge Poliakoff beeindruckt sie zutiefst. Die Form und Farbe in klaren Kompositionen ausspannenden Bildern des in Paris lebenden russischen Malers werden in der Schweiz seit den großen Informel-Ausstellungen im Kunsthaus Zürich (1952) und in der Kunsthalle Bern (1954) von den großen Galerien immer wieder gezeigt. In der Erinnerung von Virginia Buhofer ist es eine Ausstellung in der Galerie Nathan in Zürich, die sich so stark einprägt, dass sich ihre eigenen Bilder stilmäßig in diese Richtung entwickeln. Das heißt: Jegliches Abstraktionsmoment verschwindet zugunsten von ungegenständlichen Spannungsfeldern, die gleichwertig durch Farbe und Form bestimmt werden. Auffallend und für das gesamte spätere Werk charakteristisch ist der Einbezug der runden, schwingenden, später kugelartigen Form, die offene bzw. geschlossene Zentren markiert. Wie Poliakoff ist es ihr wichtig, dass die einzelnen Farbformen nicht eine kompakte Oberfläche zeigen, sondern eine geschichtete, lebendige. Dieses Moment wird die Künstlerin durch ihr ganzes, künftiges Werk hindurch weiterentwickeln.

5 Gegenbewegung, *Öl auf Leinwand, 120 × 90 cm, 1970*

Virginia Buhofer ist mit ihrer künstlerischen Entwicklung im Aargau nicht allein. Auch Roland Guignard, Ursula Fischer, Peter Hächler und andere wenden sich zwischen 1965 und 1970 der Ungegenständlichkeit zu. Im Gegensatz zu früheren, konstruktiven bzw. gestischen Aargauer Abstraktionskonzepten von Rudolf Urech-Seon (ab Mitte der dreißiger Jahre), Werner Christen, Kaspar Landis, Heinrich Gisler, Fritz von Alten und Willi Schoder (späte fünfziger und frühe sechziger Jahre), die kaum wahrgenommen werden, wird der Prozess dieser stärker ins gesellschaftliche Leben integrierten Kunstschaffenden nun heftig diskutiert und mit fortschreitender Zeit auch akzeptiert. Eine Ausnahme hiezu bildet der Bildhauer Erwin Rehmann (*1921), dessen materialbetone, konstruktive Plastiken früh außerhalb des Aargaus rezipiert wurden.

Bezüglich Virginia Buhofer ist auffallend, dass sie, obwohl 24, 16 bzw. 10 Jahre jünger als Ursula Fischer, Roland Guignard und

Peter Hächler, stets und bis heute mit dieser älteren Generation in Verbindung gebracht wird, was aufgrund ihres persönlichen Umfeldes nachvollziehbar ist. Dass Künstler wie Albert Siegenthaler, Willy Müller-Brittnau, Gillian White nur 6 bzw. 7 Jahre jünger sind als Virginia Buhofer, wird kaum in Betracht gezogen. Die Trennung der Generationen ist in dieser Zeit eminent stark und läuft parallel zu den Umwälzungen und der Neubetrachtung der Kunst in den siebziger Jahren. Für die Rezeption des Werkes von Virginia Buhofer ist das insofern tragisch, als sie mit 40 Jahren bereits zur älteren Generation gezählt wird und mit dieser von der «neuen Zeit» überrollt wird. Diese Entwicklung wiederholt sich in den neunziger Jahren, nur ist es nun die damals «revolutionäre» Generation, die von der jungen Kunstszene in den Hintergrund gedrängt wird. Für Virginia Buhofer hat die Entwicklung zwei Seiten. Einerseits muss im Rückblick festgestellt werden, dass ihr Schaffen nach 1970 vom einzigen Kunstmuseum im Kanton, dem Kunsthaus, kaum mehr wahrgenommen wird. Zwar sind ihre Werke von den sechziger bis in die achtziger Jahre ohne Unterbruch in den «Weihnachtsausstellungen» präsent, doch als Heiny Widmer 1975 den sogenannten *Aargauer Almanach* herausgibt, wird die Künstlerin nur summarisch erwähnt, was ihrem Werk in keiner Weise entspricht. Immerhin wird ihr Schaffen durch die Abbildung von *kosmisches System* (leider ohne Jahrzahl) visuell fassbar. Dass hier zusätzlich zu den beschriebenen Momenten das Faktum «Frau» nicht ausgeklammert werden kann, lässt sich daran ablesen, dass auf jener Übriggebliebenes «aufwischenden» Seite 557 plötzlich 13 Frauennamen auftauchen, während man sie auf den vorangegangenen 556 Seiten mit der Lupe suchen muss. Andererseits entspricht Virginia Buhofers malerische Entwicklung dem Bewusstseinsprozess der künstlerisch interessierten Gesellschaft. Ab 1967 finden zum Teil im Jahres-, zum Teil im Zweijahresturnus Einzelausstellungen, vorab in der Galerie 6 in Aarau, statt, die auf positives Echo stoßen. Werke von Virginia Buhofer finden Eingang in große Sammlungen (Häuptli, Huber usw.). Da die Künstlerin, wie eingangs beschrieben, nicht zu den temporeich arbeitenden, sondern im Gegenteil zu den aufwendig um Bildlösungen ringenden Malerinnen gehört, sind diese Einzel- und Gruppenausstellungen eigentlich ihr Maß, so dass für sie eine durchaus harmonische Situation entsteht, die ihr erlaubt, ihr Werk ungestört voranzutreiben. 1970 gibt sie ihr Atelier bei Ursula Fischer in Dottikon auf und bezieht einen Arbeitsraum im Dachgeschoss einer Aarauer Altstadtliegenschaft, der ihr noch heute als Winter-Atelier dient.

Ein Hauptwerk der frühen siebziger Jahre ist das der Verzinkerei Zug gehörende Tryptichon *Merdies*[1] (1972) im Format

130 × 300 cm. Der Einfluss von Poliakoff ist bereits zurückgedrängt zugunsten einer verstärkt konstruktiven, andeutungsweise räumlichen Bildanlage. Bewegung und Gegenbewegung, Statik und Schwung halten sich ohne intensive Dynamik im Gleichgewicht. Der Komposition gleichgesetzt, vielleicht sogar übergeordnet, ist die glühende Farbsetzung zwischen Rottönen in verschiedenen Intensitäten, Schwarz und einem warmen Gelb. Es gibt von Virginia Buhofer unter anderem zahlreiche blaue, gelb-blaue, gelb-blau-schwarz-weiße Bilder, doch der Kontrast, der wie kein anderer zu dieser Künstlerin gehört, ist das Kräftemessen zwischen Rot und Schwarz. Obwohl von der Lichtqualität her Rot und Weiß die größere Differenz wäre, gibt es doch keinen stärkeren Kontrast als die Dunkelheit des Schwarz und das Feuer des Rot. Dass wir Rot und Schwarz als polare Kräfte empfinden, hat zweifellos archetypische Hintergründe. Das Blutrot, das Feuerrot ordnen wir unbewusst der Energie des Lebens und der Sonne zu. Während wir das Schwarz der Nacht, dem Verbrannten, dem Dunklen, dem Tod gleichsetzen. Nicht dass wir das Rot nur als gut und Schwarz nur als bedrohend erleben würden, die Nacht kann ebenso wundervoll und der Tag beängstigend sein wie umgekehrt. Es ist die Polarität, welche das Leben umfasst. Dass gerade die Spanierin Virginia Buhofer den Umgang mit Rot und Schwarz so liebt, mag Teil einer tief verwurzelten Empfindungsmentalität sein, wie sie in ganz anderer Form auch der Stierkampf und der Flamenco im Süden Spaniens zum Ausdruck bringen[3]. Was aber nicht heißt, dass nicht auch wir im Norden, je nach C.G.-Jungschem Typus, das Ausspannen der Machtmomente in Rot und Schwarz lieben würden. Es gibt von Virginia Buhofer rein schwarz/rote Bilder; oft setzt sie die Kontraste indes auf hellen Grund oder integriert helle Zonen. Damit verstärkt sie einerseits das Helldunkel, dämpft aber auch das Leidenschaftliche und die Ausschließlichkeit.

Zurück zu *Meridies*. Das Bild zeigt, oberflächlich betrachtet, eine gewisse Verwandtschaft zu Kompositionen von Roland Guignard. Die beiden Familien kennen sich seit langem, unter anderem aufgrund der gemeinsamen Studienzeit von Elise Guignard und Frédéric Buhofer, doch ein künstlerisches Gespräch zwischen den beiden Kunstschaffenden findet erstaunlicherweise auch jetzt nicht statt. Wenn sich auch die zeitweilige Auseinandersetzung mit ähnlichen Bildproblemen mit der Verstärkung des Expressiven in der Malerei Virginia Buhofers wieder auflöst, so gilt es doch zu unterscheiden: Roland Guignard findet um 1965/68 über eine schrittweise Abstraktion zur Ungegenständlichkeit, behält aber selbst darin oft im weitesten Sinn landschaftliche, architektonische oder technische Assoziationsfelder

6 Sirtaki, *Öl auf Leinwand, 136 × 81 cm, 1981*

bei. Während der Übergang zur Ungegenständlichkeit bei Virginia Buhofer um 1967/69 trotz den vorangehenden Abstraktionen einem Bruch und einem Neuansatz entspricht, auch wenn «figürliche» Momente im offenen Sinn des Wortes später zurückkehren.

Die Entwicklung in der Malerei Virginia Buhofers findet nicht primär auf der Form- und auch nicht auf der Farbebene statt, sondern im Innern der einzelnen Formen, die mehr und mehr zu Bildern in Bildern werden, nicht im erzählerischen Sinn, sondern bezüglich der Malerei, die hier zuweilen gestisch sein darf, in jedem Fall ihre Mehrschichtigkeit zeigen soll, oft auch zeichnerische Lineaturen enthält, die im Verlauf der Zeit immer mehr aus den der Grundkomposition ausbrechen und Verbindungen zwischen verschiedenen Bildzonen schaffen.

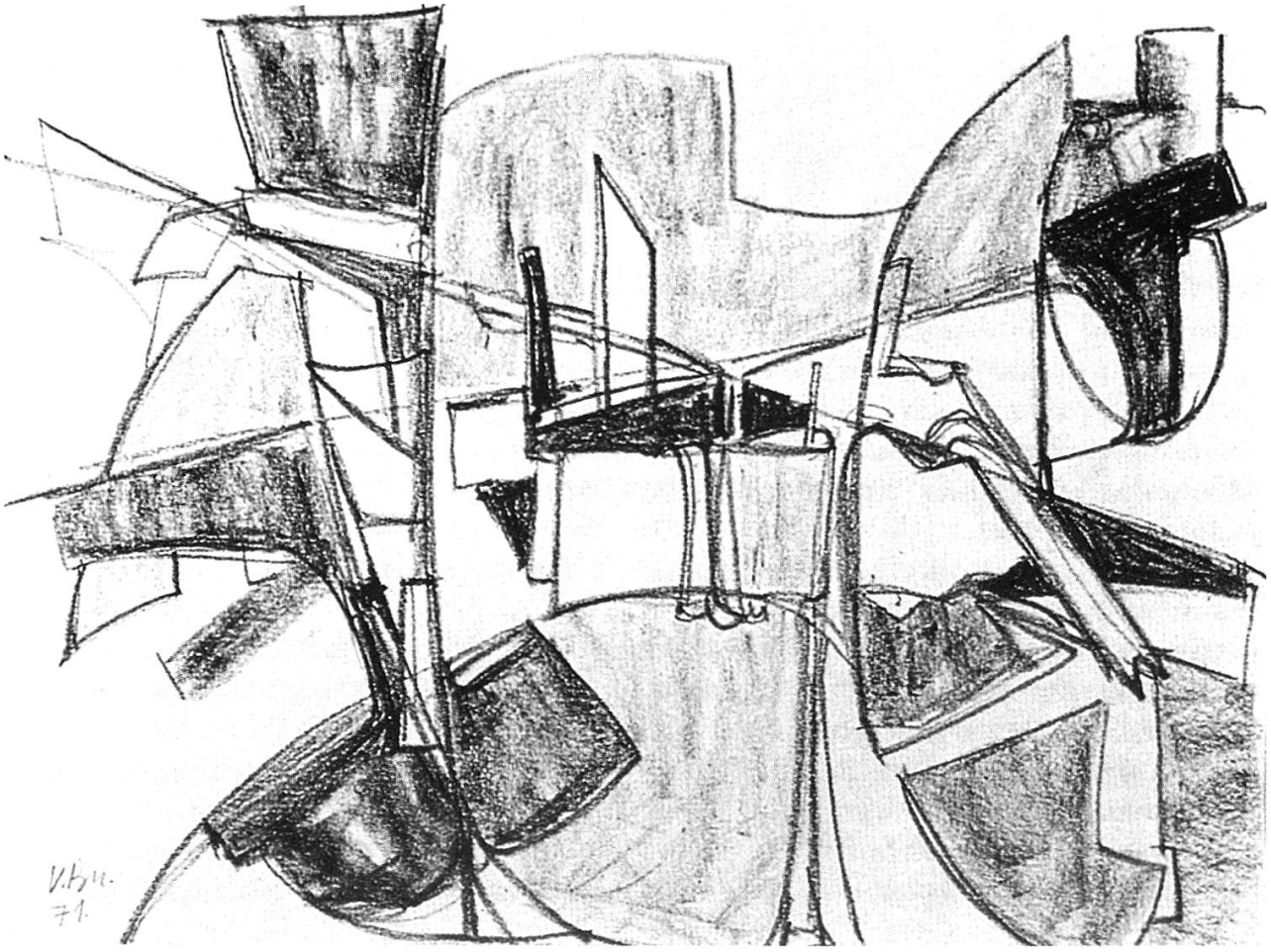
Man kann diese Charakteristik zweifellos psychologisch deuten, doch Virginia Buhofer sträubt sich dagegen, wissend, dass eine Analyse, die über die künstlerische Bildbetrachtung hinausgeht, ihre Freiheit im Umgang mit der eigenen Intuition schmälern könnte. Dennoch ist es gerade dieses persönliche, expressive, auf Kraft und Gegenkraft ausgerichtete, oft Kreisbogen und kugelförmige Zellen integrierende Moment, das ihre Malerei charakteri-

7 Ohne Titel, *Ölkreide auf Papier, 16 × 20 cm, 1971*

siert. Es schließt z. B. die immer wieder angeführte Verwechselbarkeit mit den auf gespannte Ruhe ausgerichteten Kompositionen von Ursula Fischer-Klemm bei differenziertem Betrachten aus. Spätestens Mitte der siebziger Jahre wird Virginia Buhofers Malerei gänzlich eigenständig und zur persönlichen, malerischen Sprache, die ihre Liebe zu den Formen der klassischen Moderne weder verleugnet noch ungefiltert einbindet.

Die in Biberstein wohnhafte, französischsprachige Schriftstellerin Hélène Zufferey hat die Arbeitsweise Virginia Buhofers aus dieser Zeit einmal mit sehr poetischen Worten umschrieben[1]. Ein zugleich atmosphärischer wie informativer Abschnitt sei hier in Übersetzung zitiert:

«Nichts ist schwieriger, als ein Bild zu beginnen ... Instinktiv wählt sie Rot, denkt an Formen und mögliche Beziehungen. Sie weiß noch nicht, was geschehen wird.



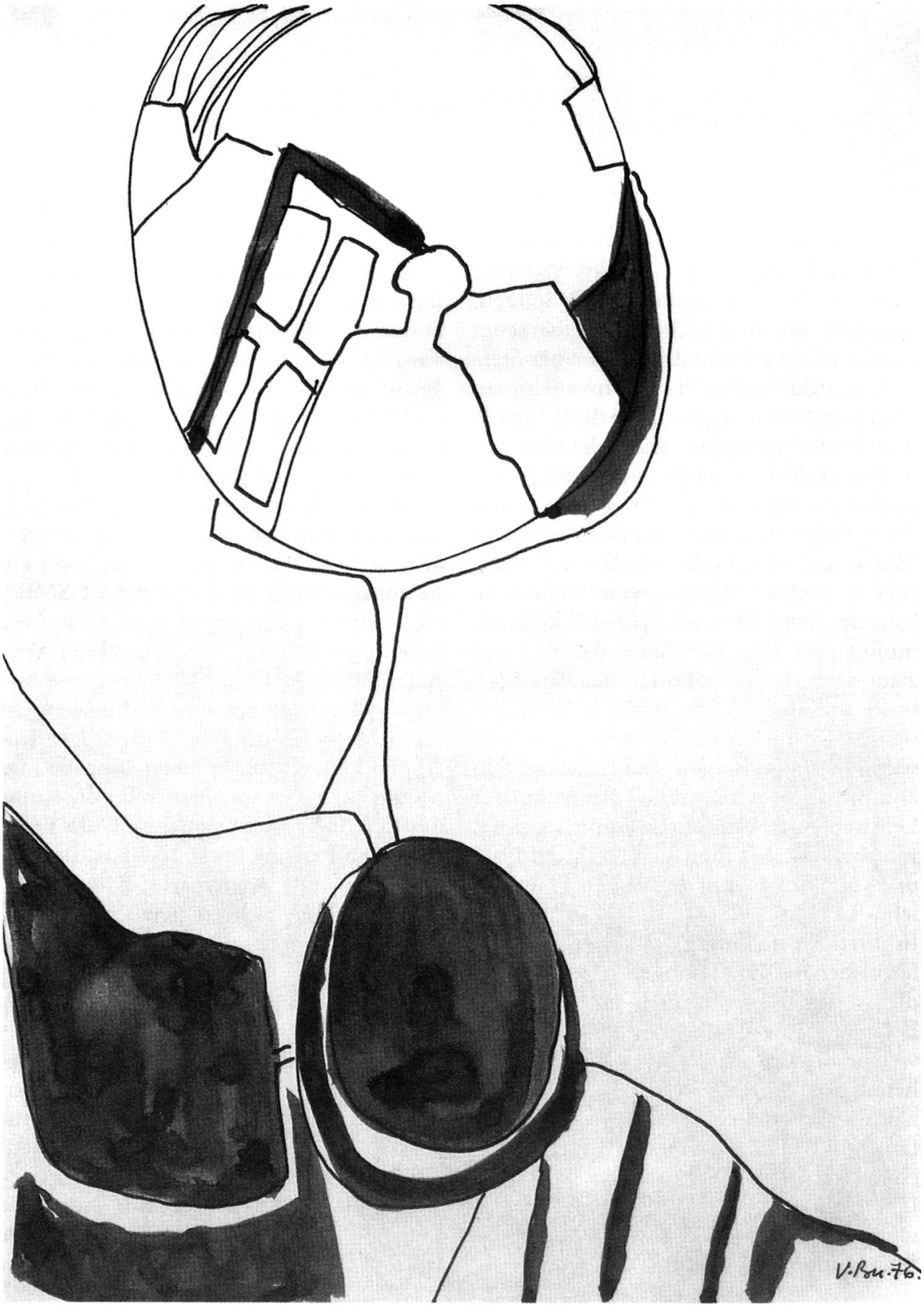
Sie fügt Orange hinzu, Licht; Vertikale verletzen die Oberfläche. Pinsel, Spitzen, Spachtel, sie verstreicht, fügt überzeugt oder vorsichtig hinzu, kratzt an einer Stelle. Das Bild beginnt Form anzunehmen, wird zusammenhängend, sie fühlt Freude in sich aufsteigen, die Gefühle liegen offen da. Die Stille wird zur Verbündeten des Augenblicks, als wäre sie ein Moment der Schöpfung. Virginia Buhofer braucht Musik, um weiterzufahren. Sie legt *Nuits dans les jardins d'Espagne* von Manuel de Falla auf den Plattenteller. Den Rhythmus nimmt sie mit in die Bilder, die als Assoziationen, Metamorphosen und Parallelen in ihr auftauchen. Die Bildwelt bevölkert sich, lebt von Formen, die sich lieben, von starken Empfindungen. Das Glücksgefühl kommt aus dem Innern und nimmt auf der Leinwand Gestalt an. Es ist sinnlich, geistig, wahrhaftig ... Sie fühlt sich an ihrem Platz und sagt mit Feuer in den Augen: Hier lebe ich.»

In ihren Ausstellungen hat Virginia Buhofer bisher nie Zeichnungen gezeigt. Es ist die wertvolle (wenn auch nicht in allen Belangen ganz gelungene) Monographie, welche die Galerie 6 1991 konzipiert und herausgibt, die (aus dem Diktat des Verhältnisses zwischen schwarz/weißen und farbigen Abbildungen eine Tugend machend) erstmals zeichnerische Werke im Überblick zeigt. Sie holt damit überraschend qualitätvolle Blätter ans Licht. Sie zeigen unter anderem, dass die oft einseitig auf Farbwirkung ausgerichtete Rezeption nur bedingt richtig ist. Denn die Zeichnungen verdeutlichen mit ihrer formalen Varietät und Sicherheit, dass das Bildgerüst, vor allem bezogen auf die siebziger und frühen achtziger Jahre, stärker mitberücksichtigt werden muss, ein erneutes Schauen notwendig macht.

Virginia Buhofer lebt nicht im Elfenbeinturm. Man trifft die Künstlerin in Ausstellungen im Kunsthaus und in den Galerien, sie engagiert sich im Vorstand der GSMBA und betreut während elf Jahren das Ausstellungsprogramm der Stadtbibliothek Aarau. Weil sie das in der Schweiz selbstverständliche, ehrenamtliche Engagement vieler Menschen als etwas äußerst Positives empfindet, sieht sie in dieser Aufgabe ihre Möglichkeit, sich im Kleinen für die Kunst und für Aarau zu engagieren. Gute Erinnerungen hegt sie unter anderem an Ausstellungen mit Annemarie Balmer und Rosmarie Vogt. Schwer gefallen seien ihr hingegen Absagen, erzählt die Künstlerin, auch wenn sie von der Richtigkeit ihres Urteils überzeugt gewesen sei.

Im Verlaufe der achtziger Jahre gelingt es Virginia Buhofer mehr und mehr, die Formebene und den Hintergrund, die in den späten siebziger Jahren oft stark getrennt erscheinen, miteinander zu verbinden. Gleichzeitig werden die Formen amorpher, freier, ausgefranster. Ein indirekter Einfluss der «Neuen Malerei» der achtziger Jahre ist nicht auszuschließen. Die Farben

8 Isolation, *Tusche auf Papier, 29 × 22 cm, 1976*



9 Götterfrucht, *Öl und Collage auf Leinwand, 50 × 46 cm, 1987*

gehorchen nicht mehr streng ihrer Formgebung; diese löst sich in einzelnen Bilder (z. B. «Zeichen») geradezu auf. Ein wesentliches Element dieser Entwicklung ist die Verwendung von farbigen Seidenpapieren, die als Collageelemente eingesetzt und dann im Malprozess nahtlos ins Bildgeschehen integriert werden. Die «fremden» Formen sind kompositionelle, inhaltliche und farbige Herausforderungen, die es dialogisch einzubinden gilt. Der Begriff des Dialoges ist ein zentraler in Virginia Buhofers Schaffen. Die Werke der letzten Jahre machen das in verstärktem Maß sichtbar.
Obwohl nach wie vor ungegenständlich, erscheinen in zahlreichen Bildern Formkonstellationen, die an Figuren erinnern. Nicht in einem abbildenden, körperlichen Sinn, sondern erkennbar in Haltung, Gewicht, Bewegung und Ausdruck. Diese «Figuren» – meist zwei – sind einander zugewandt, gehen aber auch mal hintereinander in dieselbe Richtung. Ihr Dialog besteht nicht aus Worten, sondern aus Formen, die sich ausdehnen oder in die Länge ziehen, die sitzen, sich strecken, zurückschrecken, vorwärts drängen, Kontrapunkte setzen, sich einrollen oder ausschwingen. In einem Bild der neunziger Jahre, das Virginia Buhofer sehr liebt, sind keine figürlichen Momente assoziierbar, wohl aber ein Dialog zwischen im weitesten Sinn organischen Formen in Weiß mit Schwarz und Rot, in Rot mit Weiß und Schwarz, auf graublauem Grund. Es ist, als hätte sie das Geschehen näher an sich herangeholt, zeige nur einen Ausschnitt eines Bildes. «Flatternde» Lineaturen halten die Formen und die Komposition im Gleichgewicht. Was die Künstlerin daran so lieben mag, ist vielleicht der Eindruck des

Schwebenden, der quasi ausdrückt, was in anderen Bildern zwischen den statischen Akzenten passiert. Vielleicht weist hier der Weg in die Zukunft.
1995 schließt die Galerie 6 in Aarau ihre Tore. Obwohl Virginia Buhofer vereinzelt in anderen Galerien ausstellt und 1989 im Rathaus Aarau eine Art «Hommage» veranstaltet wird, ist dies doch ein Schock.

Biographie

1932	wird als Virginia González in Vigo im Nordwesten Spaniens geboren
1939	zieht mit der Familie nach Madrid
1956	heiratet den Aargauer Frédéric Buhofer
1956/57	Aufenthalt in Griechenland
1958	Wohnsitznahme in Aarau
1960–64	Malschülerin von Ursula Fischer-Klemm in Dottikon
ab 1965	freischaffende Künstlerin
1967	erste Einzelausstellung in der Galerie 6 in Aarau
1968	Aufnahme in die Sektion Zürich der Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen (GSMBK); Teilnahme an deren Gruppenausstellungen im In- und Ausland
ab 1970	Atelier in Aarau
1973	Aufnahme in die Sektion Aargau der Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA)
1991	Monographie *Virginia Buhofer-González*, herausgegeben von der Galerie 6, Aarau
1997/98	Porträt «Virginia Buhofer» in *Aarauer Neujahrsblätter 1999*

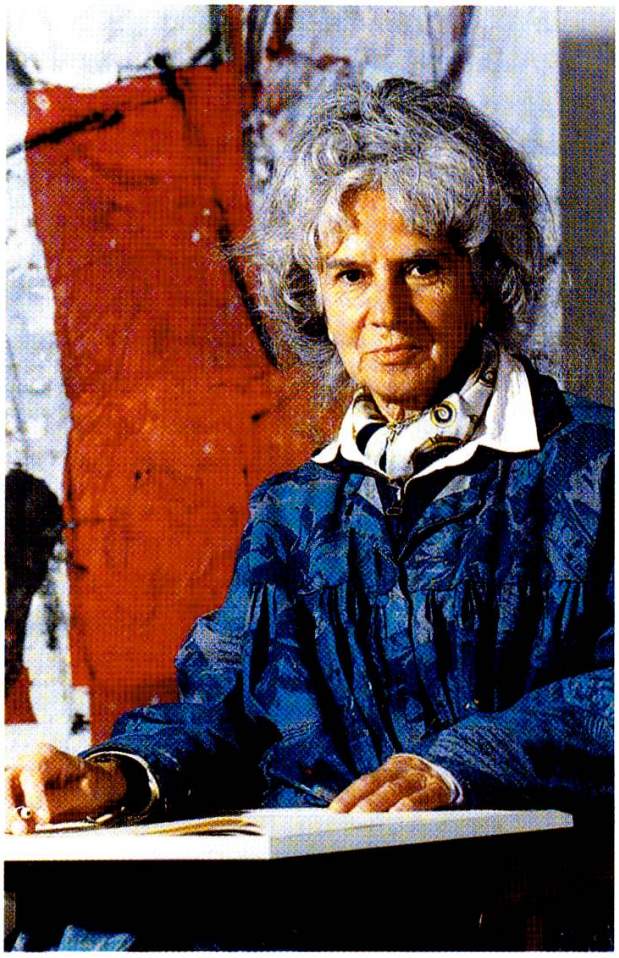
Austellungen
(bis 1991 siehe Monographie)

Seither:

1993	Galerie Antonigasse, Bremgarten (E)
	Accrochage «Freunde der Galerie», Galerie Antonigasse, Bremgarten
1995	Altes Schützenhaus, Zofingen (E)
1997	Galerie Antonigasse, Bremgarten (E)
	Kloster Muri, «Romano Galizia und Freunde» (G)
1998	Mühle Kaisten, «25 Jahre Vereinigung Künstlerfreunde am Rhein» (G)
	«Hommage an Ursula Fischer-Klemm», Aargauer Kunsthaus, Aarau (G)
	«Kunstsammlung der Stadt Aarau», Rathaus und Forum Schlossplatz, Aarau (G)
1999	Gluri-Suter-Huus, Wettingen (E)

10 *Virginia Buhofer in ihrem Atelier, 1998*

Seit 1967 war die Galerie 6 ihre «Hofgalerie» gewesen. Nicht weniger als neun Ausstellungen haben im Lauf der Zeit stattgefunden. Eine Epoche schien vorbei zu sein. Und doch wendet sich das Ende zum Guten. Denn es zeigt sich bald, dass Virginia Buhofer nicht eine Aarauer, sondern eine Aargauer Künstlerin ist. Es melden sich die Verantwortlichen des Alten Schützenhauses in Zofingen, die Hirts von der Galerie Antonigasse in Bremgarten, Herr Meier vom Gluri-Suter-Huus in Wettingen, wo 1999 eine große Einzelaustellung zu sehen sein wird. Auch das Kunsthaus denkt 1998 wieder einmal an die Geschichte der Kunst im Aargau und vergisst dabei Virginia Buhofer nicht[4]. Für Aarau bleibt der Wermutstropfen, dass es, mit Ausnahme des Rathauses und des Kunstraumes im KiFF mit ihren spezifischen Aufgaben und Ausrichtungen, keine kontinuierlich aktive, größere Galerie mehr hat.



Fotos: Werner Rolli (außer Bild 2)

Anmerkungen

1 Abgebildet bzw. publiziert in der Monographie *Virginia Buhofer-González*, die 1991 von der Galerie 6, Aarau, herausgegeben wird.

2 Die in Paris lebende Malerin Maria Sperling war über ihren Gatten, Josef Jarèma, mit dem Aargau verbunden. Der französische Künstler wob während Jahren die Bildteppiche Ursula Fischers und weilte deshalb häufig in Dottikon.

3 Virginia Buhofer weilt jedes Jahr mehrere Wochen in Spanien.

4 «Hommage an Ursula Fischer-Klemm», 27. 9. bis 15. 11. 1998.

Die Autorin Annelise Zwez tritt im Aargau seit 1972 als Kunstkritikerin in Erscheinung. Sie lebt und arbeitet heute als Kulturredaktorin in Biel und als freie Kunstpublizistin in Lenzburg.