

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 4: Tourismus

Artikel: Gottfried Honeggers "Tableaux-Reliefs"
Autor: Rotzler, Willy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-40447>

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](#)

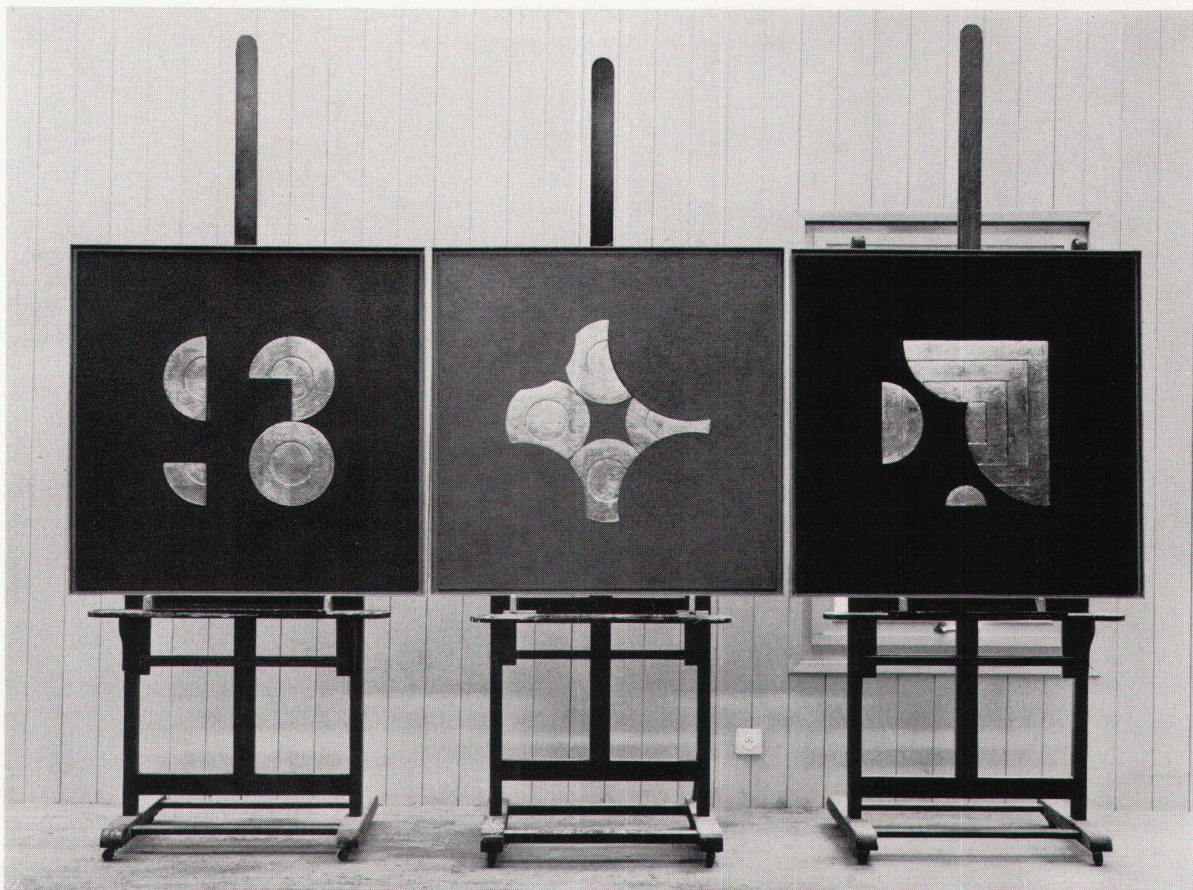
Terms of use

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: 04.04.2026

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

Gottfried Honeggers «Tableaux-Reliefs»



1

Mit dem Vorbehalt, der für alle Simplifikationen gilt, wird man sagen dürfen: eine der Haupttendenzen der Malerei auf ihrem Weg ins 20. Jahrhundert hinein sei die Besinnung auf die Fläche gewesen, auf den spezifisch zweidimensionalen Charakter des Bildes. Dieser Besinnung parallel verlief der Verzicht auf die Wirklichkeitsillusion, auf die Schein-Erzeugung von Räumen und Körpern mit Mitteln der Flächengestaltung. Man mag diese Entwicklung einen Reduktionsprozeß nennen, eine Beschränkung der Syntax der Malerei auf nur wenige Formelemente und Farben, häufig die Primärfarben. Mit diesem Vorgang einher ging ein zweiter: jener der Identifikation der Bildmittel mit dem Bildinhalt. Das führte zu einer neuen Harmonie des Bildnerischen, wobei «Malen» vor allem als ein «Organisieren der Bildfläche» verstanden wurde und gleichzeitig als ein Ausmerzen des Individuellen, der «Malerhandschrift». «Bauten aus Linien, Flächen, Formen und Farben» nannte Hans Arp schon 1915 derartige Bilder Sophie Taeubers und meinte von ihnen: «Sie sollen unsere Ichsucht verleugnen.»

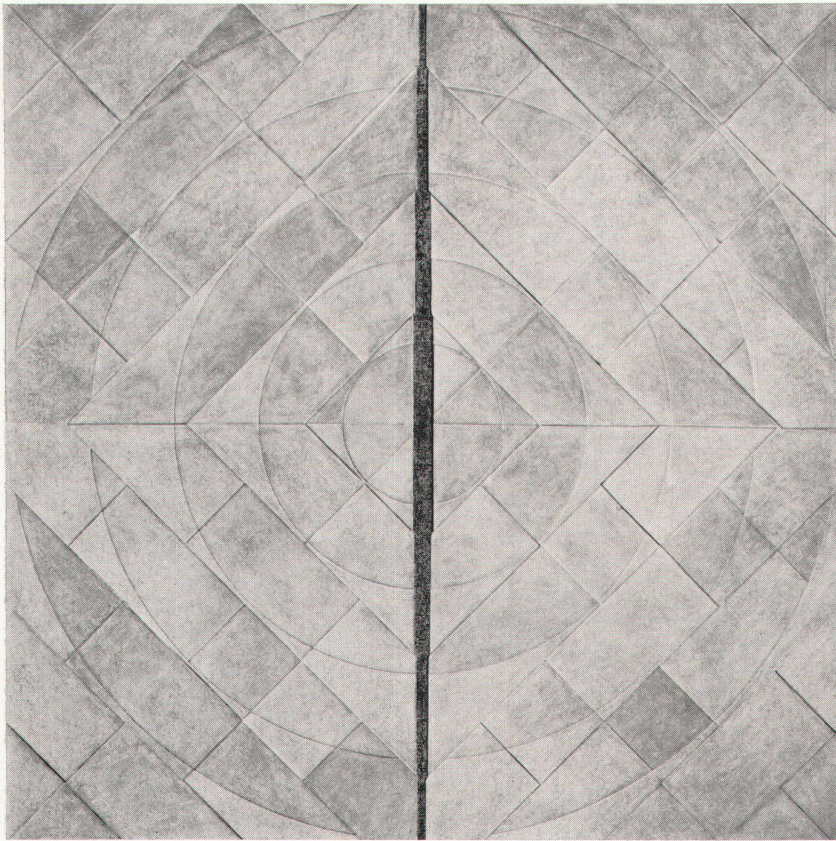
Wie sehr Bildgestaltung und Bildinhalt eins werden, geht allein schon aus den gewählten Bildtiteln hervor, die zur summarischen Angabe der kompositorischen Merkmale oder Absichten werden: von «Disque simultané» bei Delaunay oder «Schwarzes Quadrat auf weißem Grund» bei Malevitch bis zu «Zwei Farbgruppen mit dunkelquadratischem Ex-Zentrum» bei Bill oder «Horizontale Teilungen» bei Lohse, «Komplementäre Quanten-Äquivalenz an der Horizontalen» bei Graesser. Je umfassender eine solche Anthologie von Bildtiteln, um so mehr würde sie bestätigen, was jede Ausstellung ungenügend-gegenständlich-geometrischer Kunst zeigt: daß nämlich die «konsequentesten» Lösungen der Pioniere – eines Malevitch, eines Mondrian – keinesfalls einen Endpunkt darstellen, sondern vielmehr einen Nullpunkt, von dem aus andere Persön-

lichkeiten, andere Generationen zu immer wieder neuartigen Lösungen vorstoßen können. Trotz radikaler Beschränkung der Bildmittel also eine Vielfalt der Bildmöglichkeiten, die nicht bloße Variationen über ein Thema sind, das vor fünfzig Jahren erstmals angeschlagen wurde. Das Werk jüngerer Vertreter der «Kalten Kunst» (um ein odioses Wort zu brauchen) zeigt, daß Gerade, Winkel, Quadrat, Rechteck, Dreieck, Kreis und reine Flächenfarbe noch immer ein unerschöpfliches Arbeitsfeld sind und – trotz allem scheinbar Anonymen – der individuellen Entfaltung breiten Spielraum gewähren.

Unter den Schweizer Malern, die im weiteren Sinne dieses Feld bearbeiten, gewinnt der Zürcher Gottfried Honegger mehr und mehr an Profil. Schon als Fünfzehnjähriger durch zwei entscheidende Begegnungen – nämlich mit Otto Meyer-Amden und mit Ernst Gubler – zum Entschluß gekommen, Maler zu werden, ist Honegger während langer Jahre vor eine breitere Öffentlichkeit vor allem mit Arbeiten getreten, die ihn einseitig zum Gebrauchsgraphiker und «Designer», zum «angewandten Künstler» also, stempelten. Hinter dieser Berufsfassade, die Honegger eine Perfektionierung des Handwerks und eine ständige Kommunikation mit der Gesellschaft und ihren Problemen

1

Gottfried Honegger, Tableaux-Reliefs, 1964. Von links nach rechts: Blau-Gold, Orange-Gold, Schwarz-Gold
Tableaux-reliefs. De gauche à droite: bleu-or, orange-or, noir-or
Tableaux-Reliefs. From left to right: Blue-Gold, Orange-Gold, Black-Gold



2

erlaubte (und oft den idealistischen Einsatz bei der Lösung kulturpolitischer Probleme), versteckte sich stets der Maler Honegger – seit jenem Augenblick, in dem der Dekorateurlehrling von der Kunst Otto Meyer-Amdens angerührt worden war. So hat der Maler Honegger heute ein über drei Jahrzehnte kontinuierlich entwickeltes Werk hinter sich.

Zumindest äußerlich entscheidend für den Durchbruch des Malers und sein Hinaustreten in die Öffentlichkeit wurde Amerika. 1958 ging Honegger als «Art Director» für Geigy nach New York. Wenig später erfolgte die Lösung von jeder Bindung an werbegraphische Aufgaben. Diesem Schritt war schon 1956 eine kleine, bei Wittenborn in New York erschienene Schrift vorausgegangen, die unter dem Titel «Fiktion und Realität» ein erster Versuch der eigenen Standortsbestimmung des Malers ist. Als besonders eng hat Honegger dabei die Verbindung von Natur und Kunst empfunden. Ja es ist denkbar, daß sein damaliges Bemühen, wissenschaftliche Erkenntnisse

2
Gottfried Honegger, Tableau-Relief «System», 1960/63. Öl, Collage auf Leinwand. Sammlung J.R. Geigy, New York
Tableau-relief «Système». Huile, collage sur toile
Tableau-Relief 'System'. Oil, Collage on canvas

3
Gottfried Honegger, Rotes Tableau-Relief, 1962
Tableau-relief rouge
Red Tableau-Relief

4
Gottfried Honegger, Tableau-Relief, 1962/63. Sammlung Hans Bechtler, Zürich
Tableau-relief
Tableau-Relief

in künstlerische Formen umzuprägen, der eigentliche Antrieb zur völligen Befreiung des Malers war. «Die jetzige Formwelt der modernen Kunst [heißt es in diesem Credo] ist das Resultat exakter und differenzierter Forschungen, nicht das Resultat primitiver Überlegung.»

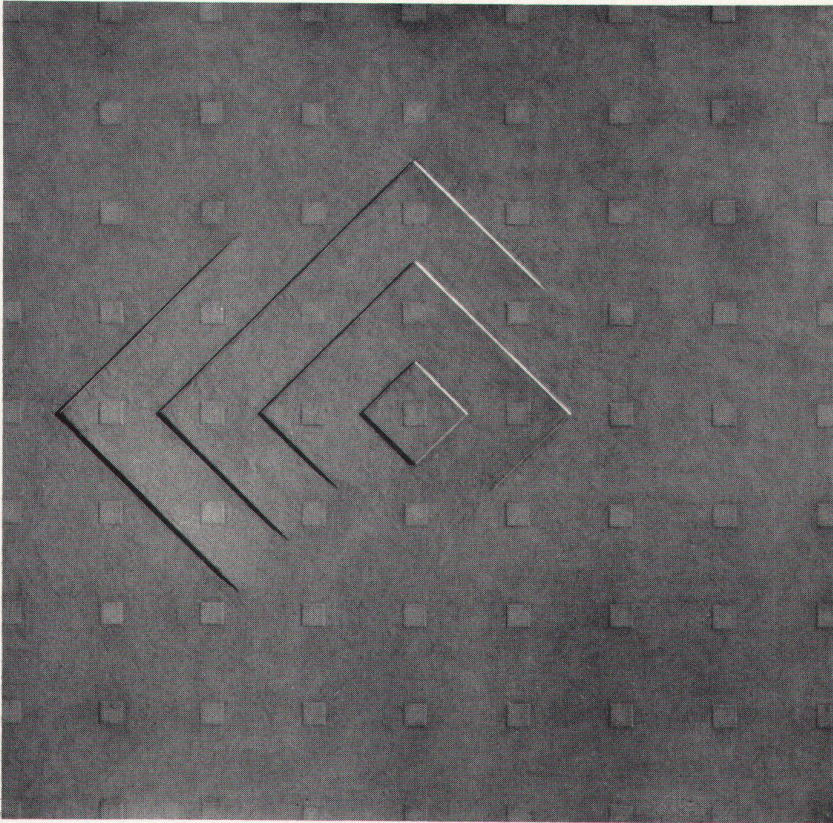
Daß gerade in den New-Yorker Jahren 1958/60 unter Nutzung jahrzehntelanger Bemühungen der Grundstock des «eigentlichen» malerischen Werkes angelegt werden konnte, ist erstaunlich, wenn man an die damalige Situation der amerikanischen Kunst denkt: Honegger sah sich umgeben von der Hochblüte der «Action Painting», und seine engsten Künstlerfreunde waren Hauptrepräsentanten der gestischen Malerei. Als er 1960 mit einer ersten großen Ausstellung bei Martha Jackson vor die Öffentlichkeit trat, konnte lediglich mit dem Interesse des begrenzten Kreises von Freunden der «hard edge»-Malerei gerechnet werden, als deren wichtigste Repräsentanten den Amerikanern, abgesehen von Mondrian, Albers und Bill galten. Um so erstaunlicher ist der Erfolg dieser Ausstellung strenger, farbig und formal höchst disziplinierter, dem «Schauvergnügen» jener auf heftige Bildsensationen ausgerichteten Zeit nicht entgegenkommender, ja fast hermetischer Bilder. Wichtiger als der äußere Erfolg war die Erfahrung, daß doch die Botschaft einer Malerei verstanden wird, die sich auf einfachste Bildelemente, nämlich Quadrat und Kreis und ihre Bestandteile, und auf eine äußerst sparsame Farbe, nämlich die Monochromie, beschränkt.

Die New-Yorker Ausstellung von 1960 war Höhepunkt einer fruchtbaren Schaffenszeit, die weiter anhielt, als Honegger 1961 nach Europa zurückkehrte und sich in Paris niederließ. Wiederum war es da ein Amerikaner und Angehöriger der Aktionsmalerei, Sam Francis, dem sich Honegger nicht nur freundschaftlich verband, sondern dem er auch starke Impulse für seine so andersartige Malerei verdankt. Sam Francis war es, der die Beziehungen zwischen Honeggers Geometrismus und der strengen Fassadengestaltung der Häuser im Engadin feststellte, woher die Mutter des Malers stammte.

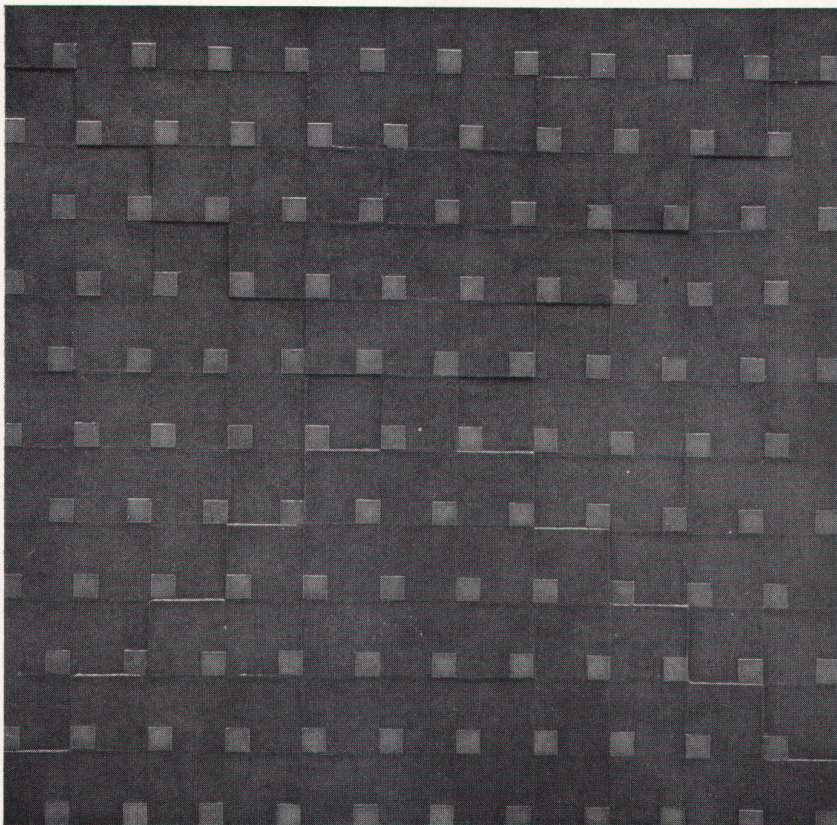
Es hält nicht ganz leicht, das Werk Honeggers, so geschlossen es sich darzubieten scheint, in wenigen Worten zu charakterisieren. Honegger ist ein ausgesprochener Empiriker. Das Werk ist bei ihm stets das Resultat eines langen, oft umwegreichen Suchens, ist ein Finden der zwingenden Lösung auf einem breiten Feld des Einsammelns und Erprobens der möglichen Lösungen. Anders als beim Systematiker, als den wir den konkreten Maler zu sehen geneigt sind, ist bei Honegger das Bild nicht konsequente Realisation eines bis in die Einzelheiten genau vorbedachten Planes, sondern das schrittweise Finden der überprüfbareren Lösung für eine Bildvorstellung.

Die Bildgesetze, die in den Werken Honeggers sichtbar gemacht sind, sind einfache Bildgesetze. Den Ausgangspunkt bildet das statische Sein etwa eines Quadrates, eines Rhombus, eines Kreises. Als dynamisches Element tritt dazu die regelmäßige, konzentrische Vermehrung ein und desselben Elementes durch die immer wieder hälftige Teilung von Durchmesser derselben Flächenform. Weiter kommt dazu das Prinzip der Addition gleichartiger Bildelemente, etwa die Gruppierung von Quadraten zu Konstellationen, die um senkrechte oder waagrechte Mittelachsen angeordnet sind oder sich in kreisendem Wachstum um den Bildmittelpunkt gruppieren: Axialsymmetrie also oder Spiralbewegung, das erste ein eher statisches, das zweite ein eher dynamisches Bildklima schaffend. Das Bild kann statt nach einem additiven auch nach einem subtraktiven Prinzip geordnet sein: von der mit identischen Bildelementen, meist kleinen Quadraten gleichmäßig überzogenen Fläche werden einzelne «weggenommen».

Einen weiteren Schritt zur Verlebendigung der Bildwirkung bedeutet die Kombination, später die Überlagerung zweier verschiedener, jedoch aufeinander bezogener Kompositionsschemata: Quadratische Elemente werden mit Kreiselementen



3



4

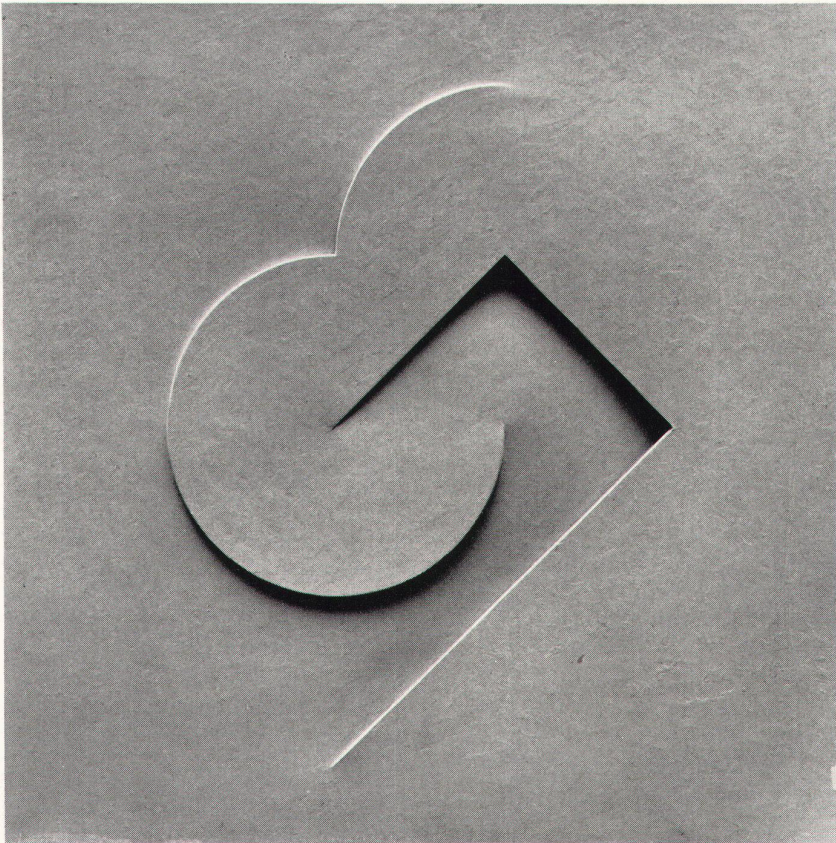
gleicher Durchmesser konfrontiert, oder ein horizontal-vertikales Prinzip wird von einem Diagonal-Prinzip durchdrungen, wobei zusätzlich das Wachsen der Maßeinheiten – durch progressive Verdoppelung von Durchmessern – ins Spiel gebracht werden kann. Ein markantes Bewegungselement trägt die Anwendung zweier übereinandergelegter Bildschemata in die Komposition. Etwa so, daß über einem auf Quadratbasis organisierten Grund eine äußere Bildschicht liegt, die auf Kreisbasis progressiv die untere Bildschicht enthüllt oder degressiv zum Verschwinden bringt. Das heute vorliegende Werk Honeggers zeigt, daß die sich hier bietenden Möglichkeiten groß sind: Freiheit innerhalb einer gegebenen Form. Enthüllt sich dem wachen Auge auch das jeweilige Kompositionsprinzip ohne weiteres, so ergeben sich doch, von Werk zu Werk, neuartige, oft überraschende Linien- und Flächenfiguren.

Zum streng mathematischen Bildbau tritt als Gegenkraft die Farbe. Seit den späten fünfziger Jahren ist die Malerei Honeggers vorwiegend monochrom. Neben einzelnen grünen, blauen, weißen, gelben und grauen Bildern überwiegen bei weitem die roten, vom blühenden Orange bis zum dunkelglühenden Rotbraun. Im Gegensatz aber zur konkreten Malerei im engeren Sinne, bei der die klar begrenzte Farbfläche meist uniform und damit ohne Materialreiz ist, gibt sich Honeggers Farbfläche malerisch artikuliert. Nicht nur der Pinsel- oder Spachtelauftrag der Farbmaterie ist sichtbar und tastbar, auch die Farbe selbst ist moduliert, sie vibriert zwischen Aufhellung und Verdüsterung innerhalb einer bestimmten Fläche, sie wechselt vom Warmen zum Kühlen oder umgekehrt. Innerhalb eines monochromen Ganzen also lebt die Farbe und steht atmend dem bewegten Leben der Komposition gegenüber. Der Ratio des Bildbaues antwortet ein «Sentimento» der Malerei.

Nun muß aber gesagt werden, daß in der Malerei Honeggers die farbig modulierte Bildkomposition sich nicht in der reinen Fläche entfaltet. Daß in der ungegenständlich-geometrischen Kunst das Ziel der «reinen Flächigkeit» unerreichbares Ziel ist, hat schon Mondrian erkannt, der durch Linien- und Balkensysteme die verschieden «tiefen» oder «fernen» Farben, die auch in der Fläche stets «Raum» geben, in die Ebene zu zwingen suchte. Raum ergibt sich bei Honegger weniger durch Farbkontraste als durch die materielle Körperlichkeit der Elemente, die sich zum Bildganzen fügen. Schon um 1958 hat sich der Maler nicht mehr mit dem Körper der pastos aufgetragenen Farbmaterie allein begnügt. Er begann, auf die Fläche der Leinwand die Bildelemente plastisch aufzusetzen, so daß sich ein subtiles, kaum millimeterhohes Relief ergab, eine Zweischichtigkeit, deren weiche oder grätige Übergänge durch den Farbauftrag gesteuert werden konnten.

Damit war ein Weiteres gewonnen: die Einbeziehung des Lichtes ins Leben des Bildes. Durch die wechselnde natürliche oder künstliche Beleuchtung ergibt sich ein ständiger Wechsel der Bildwirkung, der durch die vorbedachte Bildanlage in Rechnung gestellt werden kann. Diese zarte Reliefwirkung der fortan «tableaux-reliefs» genannten Bilder führte Honegger zur Beschäftigung mit dem Relief überhaupt, dem schon in früheren plastischen Arbeiten sein Interesse gegolten hatte. Er behandelte nun den Bildentwurf als ein plastisches «Modell», das sich über eine Negativform in geeigneten Kunststoffmassen ausgießen ließ. So wurde die Bildfläche zu einer Platte, einem dünnen Körper, auf dessen Oberfläche die Bildkomposition als feines, erhabenes oder eingetieftes Relief erschien. Dem Mechanischen des «Bildgusses» wirkte Honegger durch die malerische Behandlung der Oberfläche entgegen.

In jüngster Zeit führte die Beschäftigung mit der Mehrschichtigkeit der Bilder und mit den Problemen des Flachreliefs Honegger zu weiteren Reliefversuchen. Den Ausgangspunkt dafür bildet die buchbinderische Technik der «Biseautage», des Schrägschnittes in einige Millimeter starke Pappen. Mit dieser

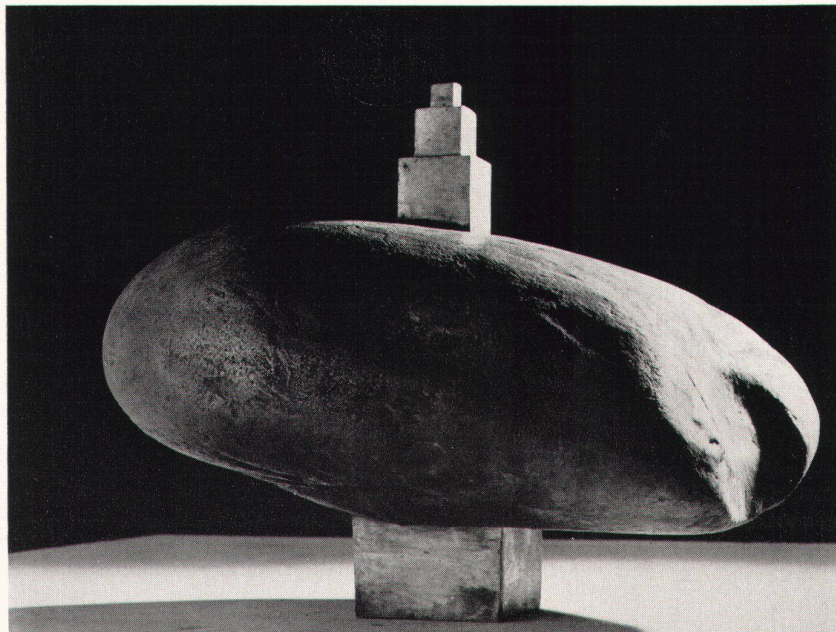


5

5
Gottfried Honegger, Biseautage blanc, 1964. Sammlung Fleischmann, New York
Biseautage blanc
White Beveling

6
Gottfried Honegger, Bronze, 1961/62
Bronze
Bronze

Photos: 1 Thomas Cugini, Zürich; 2 Atelier Conzett & Huber, Zürich; 3, 5 Walter Dräyer, Zürich; 4 Heidi Meister; 6 F. Engesser, Feldmeilen



6

Technik konnte nicht nur durch «Kulissen» vor dem eigentlichen Bildgrund eine Mehrschichtigkeit erreicht werden; der Schrägschnitt erlaubt durch Ausnutzung der Materialelastizität auch ein Auf- und Zurückbiegen der getrennten Formstücke, also eine zusätzliche plastische Belebung der äußeren Kulissenschicht. Es ergibt sich dadurch greifbarer «Raum» im Bild selbst, das nach wie vor durch den Farbauftrag Träger eines vibrierenden Kolorits bleibt.

Der Beschäftigung mit der Biseautage-Technik waren übrigens rundplastische Versuche vorausgegangen, die im Prinzip darauf beruhten, vorgefundenen Naturformen – Kiesel, Steinplatten – stereometrische, reine Formen – Würfel, Kugeln – gegenüberzustellen. All diese Schritte von der Fläche in den Raum hinaus führten schließlich auch zu Versuchen, reale «Bildkuben» zu schaffen, auf deren verschiedenen Seitenflächen Einblicke in ein eingeschlossenes dreidimensionales Bild genommen werden können. Gerade diese Arbeiten kreisen um die aktuelle Synthese von Malerei und Plastik, aber auch um die vielzitierte Synthese der Künste. Im Falle Honeggers heißt das: er beschäftigt sich in jüngster Zeit mit monumentalen «bildplastischen» Körpern, die in architektonischen Räumen sowohl praktische, das heißt gliedernde, wie ästhetisch-emotionale Funktionen erfüllen sollen.

Schließlich ein Wort zur Wirkung, zum «Impact» von Honeggers Kunst. Sie wendet sich weder einseitig an den Verstand noch an das Gefühl. Gleichsam aus beidem geboren, spricht sie im Betrachter beides an. Bei aller Ratio der Bildkonstruktionen wird man von einem Dominieren des Emotionalen sprechen können. Dessen Träger ist die Farbe, eine intensive, jedoch aller Schockeffekte entbehrende Farbe. Sie verstärkt den schon im Bildbau enthaltenen meditativen Charakter des Werkes vor allem dann, wenn etwa zum leuchtenden Rot oder matten Schwarz aufgelegtes Blattgold tritt. Ohne irgendwelche Anleihen bei – wie immer gearteter – sakraler Kunst zu machen, geben sich die Werke Honeggers als eine Art profane Meditationsbilder. Elementare mathematische Gesetze erscheinen umgesetzt, verwandelt in Kunstgesetze. Darin liegt ein Element der Konzentration, des Einkreisens im wahren Wortsinn, das leise zwar, aber doch mit Macht den Betrachter zu vertieftem Schauen führt.

Biographische Daten

- 1917 in Zürich geboren
- 1931/32 Kunstgewerbeschule Zürich, Begegnung mit Otto Meyer-Amden und Ernst Gubler
- 1932/35 Lehre in einem Dekorationsatelier
- 1933 Entscheidend beeinflusst von der Zürcher Picasso-Ausstellung
- 1937 Eigenes Graphikatelier in Zürich, zusammen mit seiner Frau Warja Honegger-Lavater. Vielseitige gebrauchsgraphische Tätigkeit, Gestaltung von Ausstellungen; Bildteppiche; Gläser. Wiederholt Lehrtätigkeit an der Zürcher Kunstgewerbeschule
Daneben freie künstlerische Tätigkeit: Lithographien, Collagen, Reliefs, Bilder, die in zahlreichen Kollektiv- und Einzelausstellungen in Europa und Amerika gezeigt werden
- 1958 Aufgabe des Zürcher Ateliers. Geht als Art Director nach New York. Aufgabe des Graphikerberufes
- 1960 Große Einzelausstellung bei Martha Jackson, New York, der in den folgenden Jahren Ausstellungen in Paris, Boston, Zürich, London und wiederum in Paris und New York folgen
- 1961 Ateliers in Paris und in Gockhausen-Zürich
Vollständige Biographie und Bibliographie im «Künstler-Lexikon der Schweiz, 20. Jahrhundert», Seite 460.