



Situation Schweiz

7.035.7" 1960/1980"



1092666225

SDA 37164

SITUATION SCHW
DERFALL SCHWEI
nand Hodler, Paul
FIEN: Bernhard Lu
ly, Rémy Zaugg, D
TE: Carlo Aloe, Jol

Martin Disler, Marianne Eigenheer, Helmut Federle, Leiko Ikemura, Gerald Minkoff, Felix Müller, Jörg Renz, Claude Sandoz, Klaudia Schifferle, Jean-Frédéric Schnyder, Alex Silber, Anselm Stalder, Rolf Winnewisser, Anna Winteler · Annelie Pohlen BEOBACHTUNGEN VON DRAUSSEN · Christoph Schenker 3 INTERVIEWS MIT JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, THEO KNEUBÜHLER UND TONI GERBER · Annelie Pohlen HARALD SZEEMANN AUF DEM WEG ZUM „MUSEUM DER OBSESSIONEN“ · BILDANTHOLOGIE SCHWEIZ '70-'80 · Niklaus Oberholzer KULTURPOLITIK UND KUNST IN DER SCHWEIZ · AKTUELLER KUNSTFÜHRER SCHWEIZ · AUSSTELLUNGEN

INELIE POHLEN · Armin Wildermuth SON-
NST · VORLÄUFER: Arnold Böcklin, Ferdi-
Kunz CH-KUNST · SCHWEIZER MONOGRA-
, Markus Raetz, André Thomkins, Jean Tingue-
HNE TITEL, JAN. „83“ · 20 KÜNSTLER HEU-
Anton Bruhin, Miriam Cahn, Luciano Castelli,

CH-Kunst

von Martin Kunz

Um Haltung und Leistung der jüngeren Schweizer Kunst besser einstufen zu können, ist es sinnvoll, ihre Vorgeschichte — mindestens in einem knappen Überblick — darzustellen.

Abstrakt-konkrete Kunst

Einen ersten Aspekt bildet die wichtige Rolle der abstrakt-konkreten Kunst seit den 30er Jahren. Ihr gelingt es seit Ende der 50er Jahre, nach jahrelangem Ringen sich gegen die allgemein konservativen Kunstvorstellungen in der Schweiz als einzige im In- und Ausland „offiziell anerkannte Schweizer Avantgarde“ durchzusetzen. Noch bis vor wenigen Jahren bildeten bei großen Auslandsausstellungen die prominenten „Konkreten“ Max Bill, Richard Paul Lohse, Fritz Glarner, Camille Graeser, Verena Loewensberg u.a. und deren Vorläufer wie etwa Johannes Itten, zusammen mit der Nachhut der zweiten Generation der Konkreten, etwa Jakob Bill, Willi Müller-Brittnau, Andreas Christen, Jean Bayer, eine Mehrheit, die das Bild der Schweizer Kunst eindeutig prägte (z.B. noch in der Ausstellung „Swiss Avant-Garde“, New York Cultural Center, 1971). Dieses Monopol auf Schweizer Modernität verdient sich vor allem die Kämpfer der ersten Generation mit einem über 20 Jahre dauernden, mit viel Einsatz engagiert geführten Kampf gegen den Kunstkonservatismus im eigenen Land. Im etwas aufgeschlosseneren Ausland schätzte man diese für einmal progressive Kunstleistung der konkreten Künstler wie ihren Einfluß auf alle angewandten Gestaltungsbereiche, weil sie auch wie keine andere Kunstrichtung dem *Bilde des Schweizlers* entsprach. Die vorher in der Geschichte der modernen Kunst weltweit berühmt gewor-

denen „Schweizer Künstler“ wie z.B. Alberto Giacometti, Paul Klee, Hans Arp und Sophie Täuber-Arp, Le Corbusier, wurden als eigenständige Persönlichkeiten und nicht als „Schweizer“ geschätzt, sondern als internationale Pioniere, die in Frankreich oder Deutschland lebten oder wirkten, häufig auch nur „Halbschweizer“ waren, entweder weil sie die Schweiz untreu geworden waren oder von ihr nicht die zwar oft erwünschten Bürgerseggen erhielten. Jeder falls konnte man damals, wie heute noch, mit dem Wirken dieser Künstlergeneration nicht eine „Schweizer Kunst“ in Verbindung bringen.

Der Einfluß der Schweizer Konkreten

In der Schweiz mit ihrem Hang — politisch wie kulturell — zum Konservativen, wo trotz verschiedenster progressiver Kräfte unser demokratisches System mit seinen Nach- und Vorteilen alle Extreme zu Kompromissen neutralisiert und in diesen Kompromissen, wenn schon, rechtsreaktionäre Kräfte am wenigsten zurückbindet, bedeutete das Durchsetzungsvermögen der vor allem in Zürich tätigen Konkreten, eine wichtige und nicht zu unterschätzende Leistung. Die nationalsozialistische Kampagne gegen die „entartete Kunst“ in Deutschland brachte die in den 20er Jahren in und ums Bauhaus tätigen Lehrer aus der Schweiz (Johannes Itten, Paul Klee, Hannes Meier) wie Schülern (Max Bill, Hans Fischli, Hans Schiess) und die nur losliierten Aktivisten der ersten Stunde (Arp, Sophie Täuber-Arp) um nur wenige Beispiele zu nennen, nach der Schließung des Bauhauses 1933 allmählich in die Schweiz zurück. So wird vor allem Zürich zu einem Zentrum für die Lehrer und Förderer konstruktivistischer

Allianz

Vereinigung moderner Schweizer Künstler

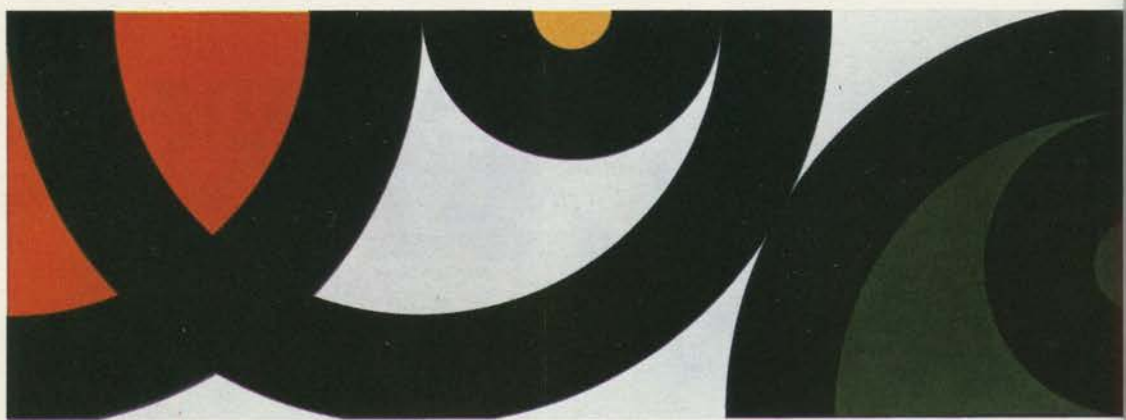
gegründet den 29. April 1937

Vorstand: Leo Leuppi, Präsident
Rid. P. Lohse
Hans R. Schieß
Vertreter aus:
Basel: Walter Bodmer
Luzern: Hans Erni

Geschäftsstelle: Leo Leuppi, Gemeindestraße 10, Zürich 7

Statuten

1. Unter dem Namen „**Allianz**“ besteht mit Sitz in Zürich ein Verein im Sinne von ZGB Art 60 ff. mit dem Willen als Körperschaft zu bestehen. Der Vorstand kann den Verein jederzeit ins Schweizerische Handelsregister eintragen lassen, wenn er es als förderlich erachtet.
Durch Beschluß der Mitglieder-Versammlung kann der Sitz der Vereinigung an einen andern Ort verlegt werden.
2. Der Zweck des Vereins ist die gemeinsame Förderung der modernen Kunst und die Wahrung der daraus sich ergebenden Interessen einschließlich der künstlerischen Interessen der einzelnen Mitglieder. Insbesondere soll jährlich mindestens eine geschlossene Ausstellung an einem näher zu bestimmenden Ort veranstaltet werden.
3. Jedes Mitglied ist verpflichtet, die in seinen Kräften stehenden Beiträge zur Förderung des Vereinszweckes zu leisten, sei es in Geld oder in geistiger, künstlerischer eventuell literarischer Mitarbeit. Jedes Mitglied ist verpflichtet einen Jahresbeitrag von 10 Fr. zu bezahlen zur Deckung der Vereinsunkosten. Der Vorstand ist ermächtigt eventuelle Ueberschüsse zweckentsprechend zu verwenden. Sofern die Beiträge von Vereinsmitgliedern und Freunden derselben zur Unkostendeckung nicht genügen, haben die Vereinsmitglieder im Sinne ZGB Art. 71 grundsätzlich gleiche Beiträge zu leisten.



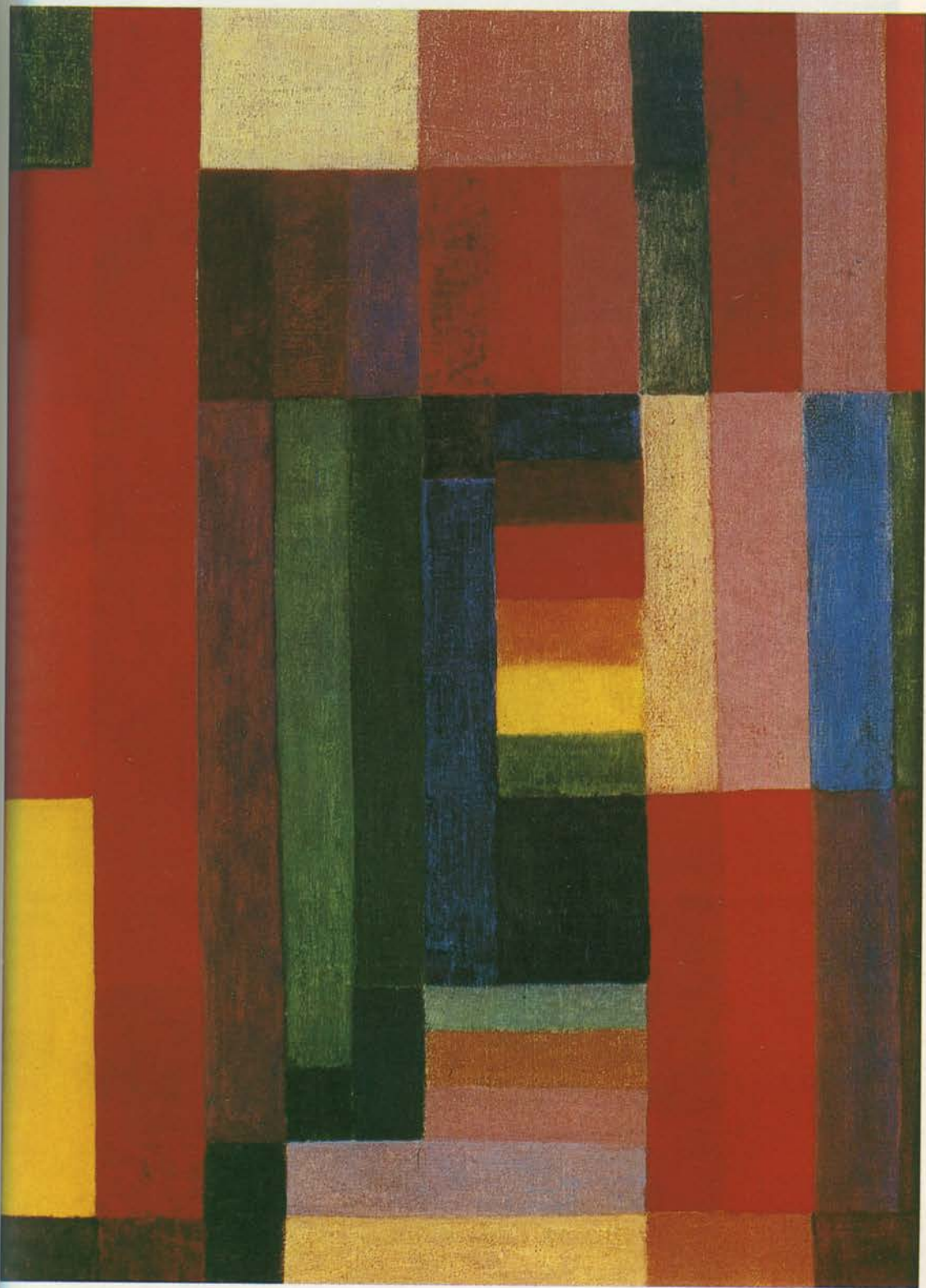
MAX BILL (geb. 1908, lebt bei Zürich), Konstruktion aus zwei Kreisringen, 1942

scher Kunstideen, die sich in allen Gestaltungsbereichen von Architektur über Grafik, Fotografie bis zur bildenden Kunst mit Erfolg behaupten konnten. Vor allem die noch jungen Bill, Lohse, Leupi und Fischli, waren vielfältig tätig und wurden, wie z.B. Max Bill, sowohl als Architekt, Lehrer, Gestalter, Plastiker und Maler erfolgreich. Andere wie Fritz Glarner, Camille Graeser oder Verena Loewensberg und Richard Paul Lohse betrieben ihre Vorstellungen vor allem im Bereich des Bildes radikal weiter. Aus den Ideen des Konstruktivismus der ersten Stunde wurde in Zürich die Theorie und Praxis der Konkreten Kunst geboren und ihr Erfolg war für Schweizer Verhältnisse überraschend stark: Die Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen wurde größtenteils direkt davon geprägt und damit auch langfristig die Formierung der nachkommenden Generation. Die Schweiz wurde bald im angewandten Kunstbereich der Grafik, insbesondere der Plakatgestaltung, Architektur und Design, eine der wichtigsten Hochburgen der „guten Form“, deren Ausstrahlung bis nach Amerika nachzuweisen ist. Erstaunlich dabei ist, daß die erste selbstständige, mit „Schweizer Kunst“ identifizierte Bewegung (die nicht einfach den ersten Konstruktivisten angehängt wurde) äußerlich überhaupt keine spezifischen inhaltlichen Bezugspunkte zur Schweizer Geschichte wie Kultur besitzt und in ihrer Haltung bewußt eine internationale, universale Bildsprache angestrebt hat. Obwohl sich die meisten dieser Künstler für die politisch konservative Schweiz mit einer radikalen sozialistischen bis marxistischen Ideologie als Konsequenz aus dem Anspruch einer gesamtgesellschaftlichen Funktion ihrer Kunst identifizierten und auch eine absolute Gleichung zwischen progressiver Kunsthaltung mit politisch marxistisch ausgerichteter Ideologie behaupteten, konnten sie sich mit den Jahren auch gesellschaftlich durchset-

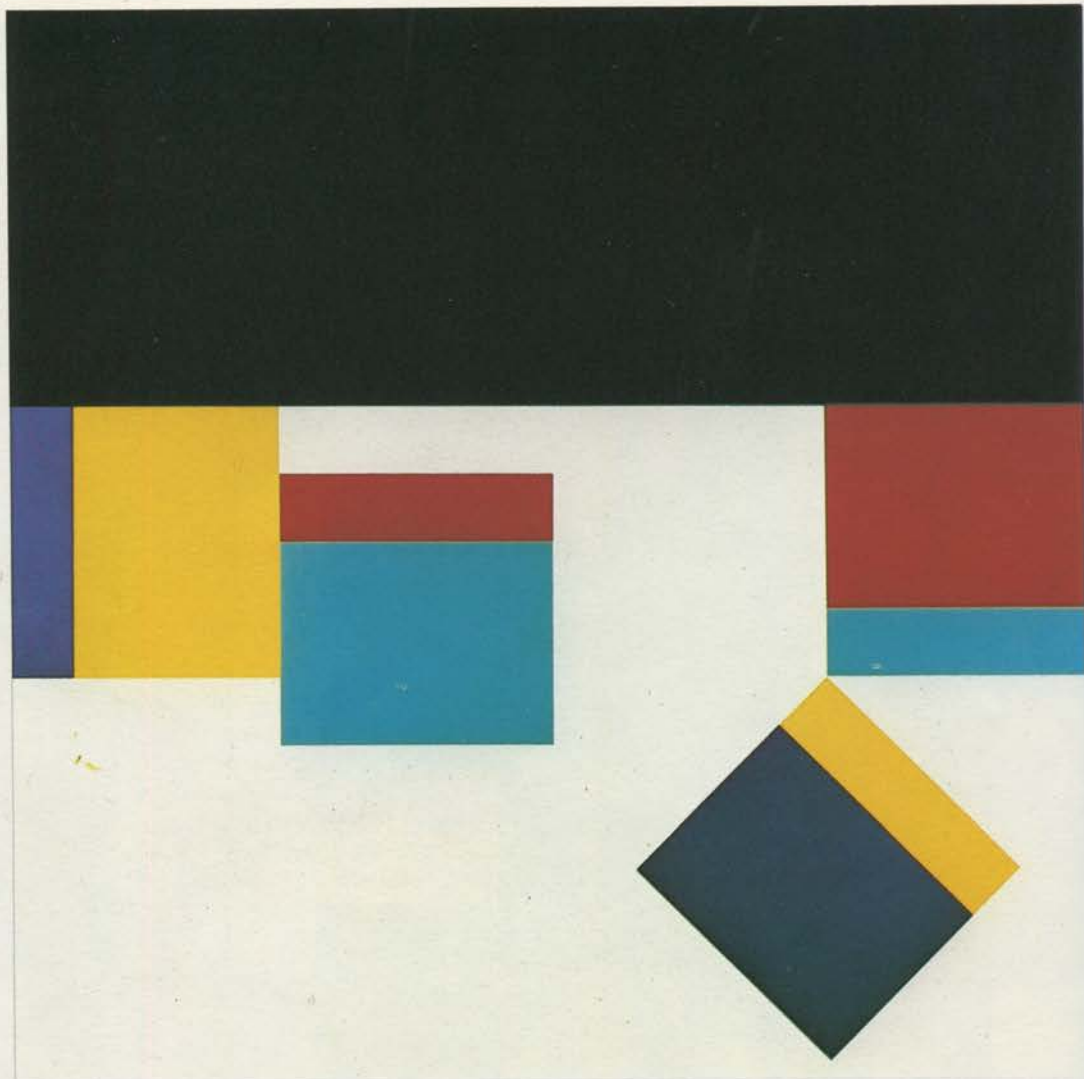
zen. Die Verherrlichung fortschrittlicher Technokratie mag ihnen dabei in der Schweiz geholfen haben. Wie stark sich aber in der Struktur der Werke und Haltung dieser Schweizer Künstler typisch schweizerische Züge kreativ umsetzen konnten, sah man erst später aus Distanz und vor allem von außen. Paul Nizon hat in seinem 1970 erschienenen Buch „Diskurs in der Enge“ dies treffend charakterisiert.

„Die Ideologie der „guten Form“ befriedigt unsere affirmativen Neigungen (...). Man möchte behaupten im Wertesystem der „guten Form“ transzendiere wesentliches aus dem Katalog Schweizerischer Nationaltugenden ..., in eine mystische Sphäre!“ Zu diesen Nationaltugenden zählt Nizon Nüchternheit, Sparsamkeit, Schnörkellosigkeit, Sauberkeit, Vernünftigkeit. Wenn wir die heutigen Produkte der jüngsten Konkreten betrachten und die Haltung der Älteren zur heutigen Situation in Politik und Kultur beurteilen, können wir Nizon's Katalog der Nationaltugenden noch ergänzen mit: Phantasielosigkeit, Sturheit, missionarische Besserwisserie, technokratische Blindheit und Unfähigkeit, sich selbst in Frage zu stellen.

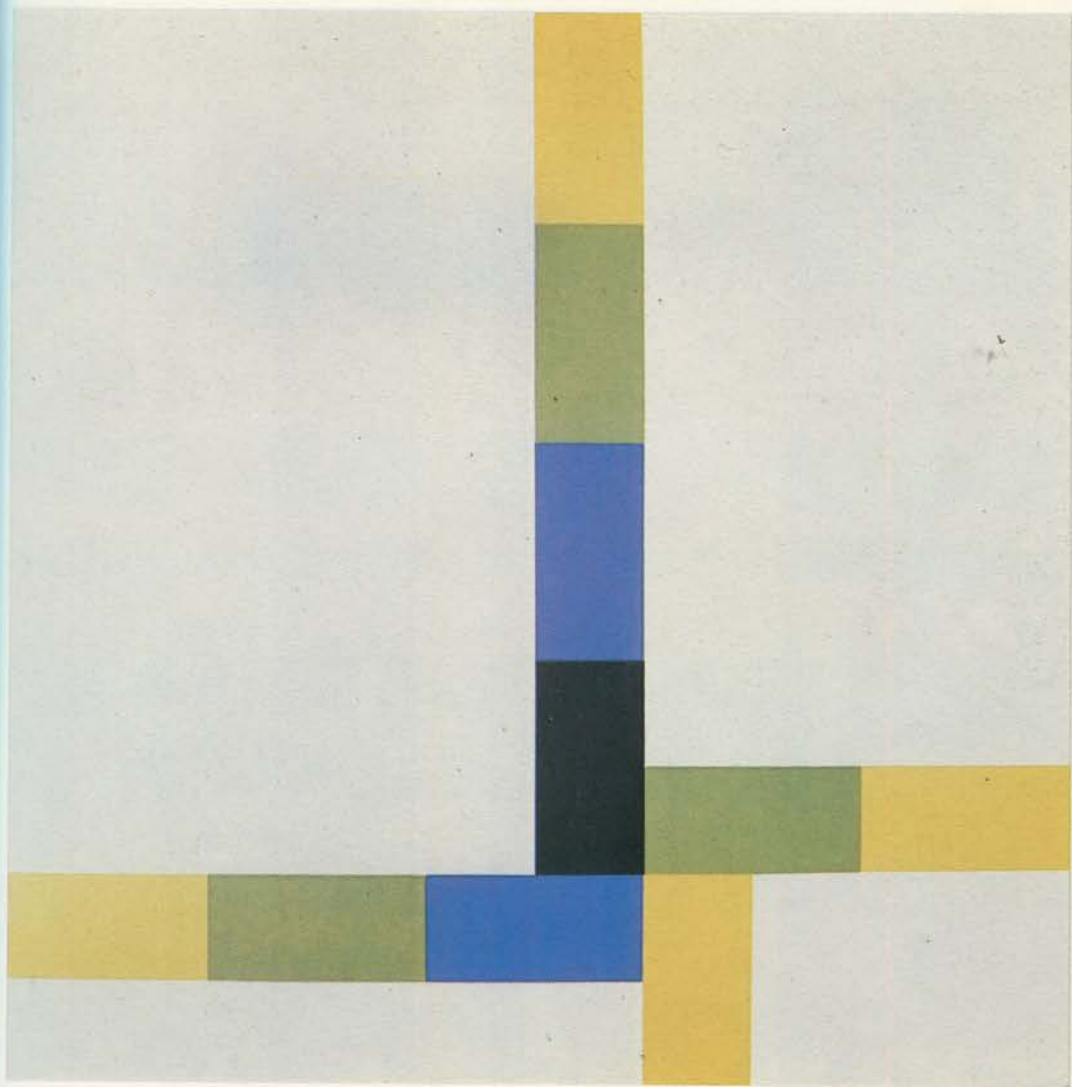
Die Dominanz dieser sich in den 60er Jahren als offizielle Avant-Garde etablierenden Kunst empfanden die jüngeren Künstler bald als sehr einschränkend und lähmend. Indem sie sich auf ironischere Weise des Formenvokabulars zu bedienen begannen, konnten sie sich davon befreien. Die offiziellen Förderer ließen sich zwar noch länger von der Wichtigkeit der dritten Generation der Konkreten überzeugen, da man nicht merkte oder es zumindest nicht wahrhaben wollte, daß das Kopieren eines rechten Winkels nicht automatisch Rationalität, geschweige denn Intelligenz und Phantasie voraussetzt, weder für den Macher wie den Betrachter, sondern daß aus einem rationalen Instrument eine stumpfe dekorative Manier entstanden war.



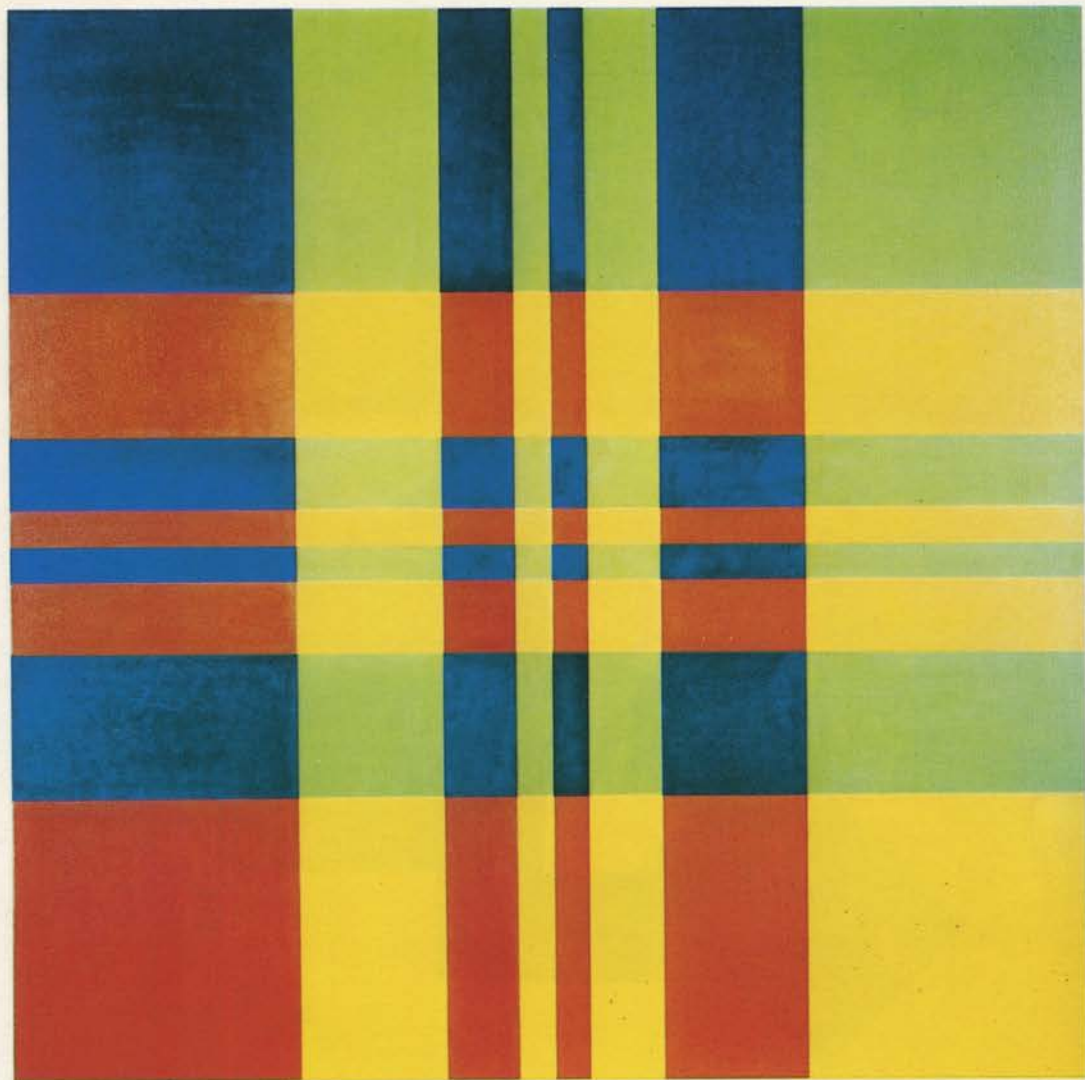
JOHANNES ITTEN (1888-1967), *Horizontal-Vertikal*, 1915



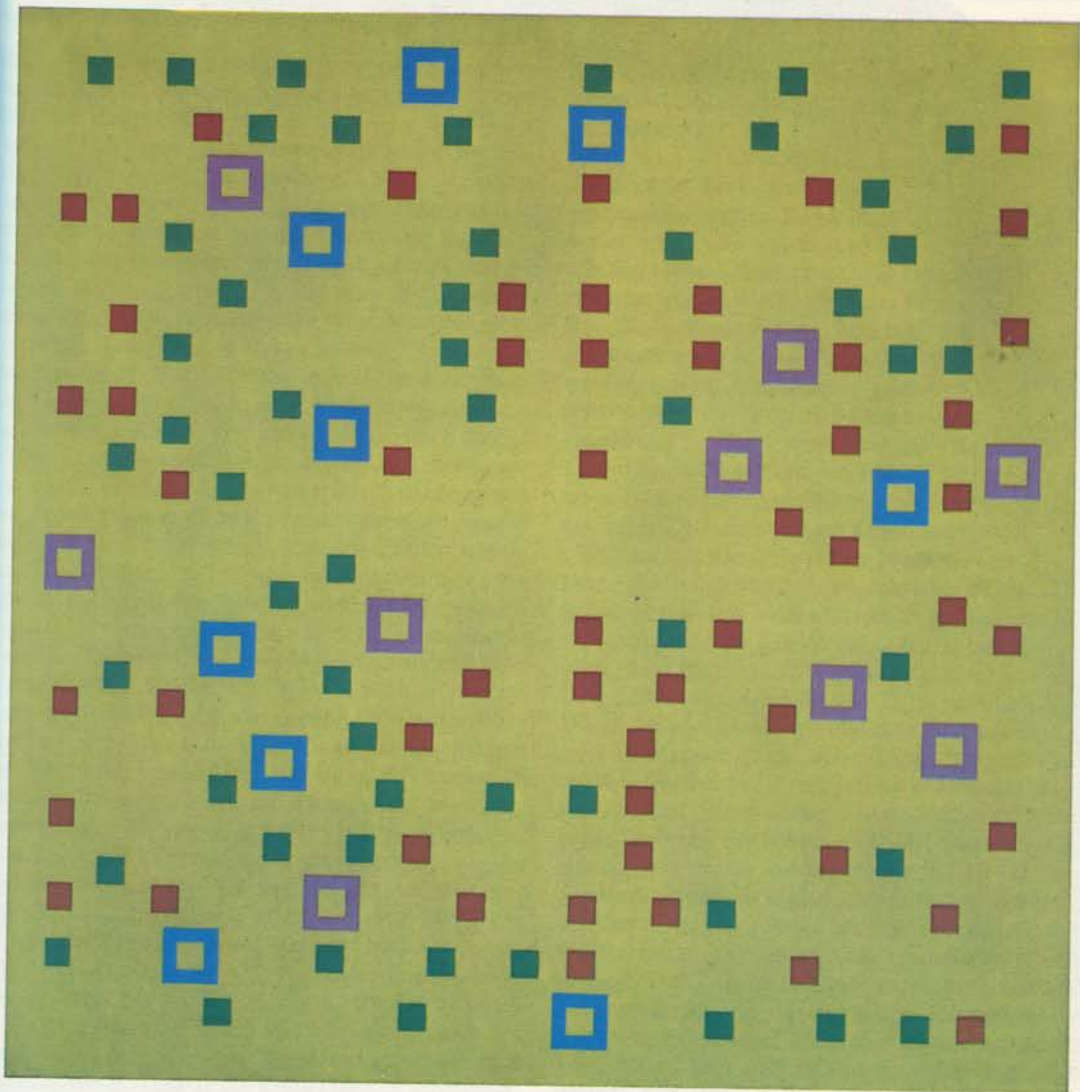
CAMILLE GRAESER (1892-1980), *Elemente in Bewegung*, 1968/70, 120 x 120 cm



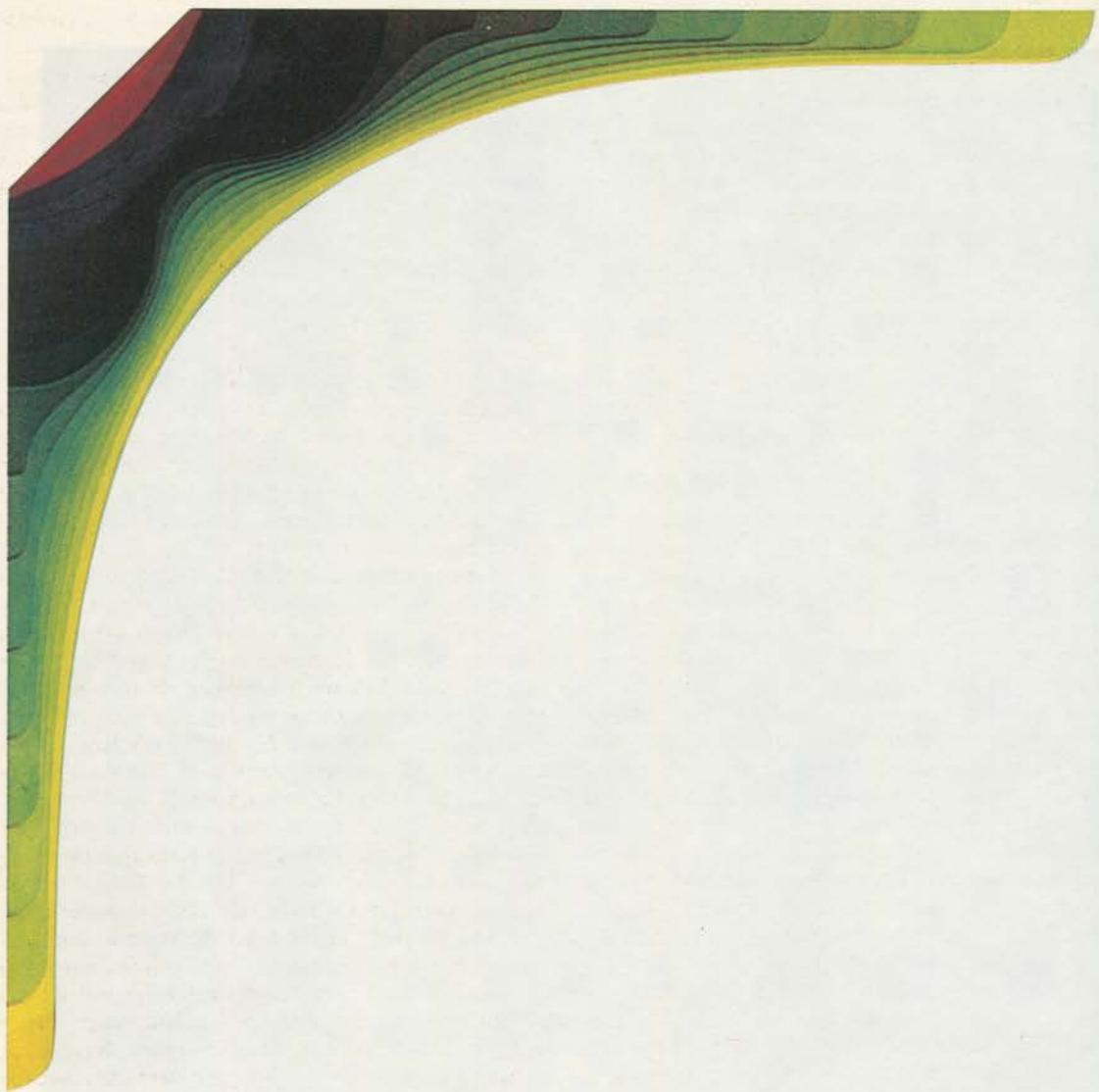
MAX BILL, *1-4 um Eckzentrum V*. 1969, Acr./Lw. 102 x 102 cm, (Priv. Slg. Italien — courtesy Gal. S. Bollag, Zürich)



RICHARD P. LOHSE (geb. 1902, lebt in Zürich), Vier progressive Gruppen innerhalb eines symmetrischen Systems, 1956-60, 120 x 120 cm (courtesy Gal. Ziegler, Zürich)



VERENA LOEWENBERG (geb. 1912, lebt in Zürich), 1952, 78 x 78 cm



Der Mythos einer braven Schweizer Kunst wird über Bord geworfen

Mit der Reaktion gegen diese steril werdende abstrakte Kunst wurde gleichzeitig eine zweite wichtige Konstante in der Geschichte der Schweizer Kunst, der Hang zur Phantastik, wieder wachgerufen und als Tradition bewußt gemacht. Es liegt in der Natur der extremen Introvertiertheit, des z.T. bis zum Neurotischen übersteigerten Isolationsbedürfnisses vieler Künstler, die in der Tradition dieser Phantastik stehen, daß sie sich nach außen noch mehr verschlossen und in ihre individuellen, häufig versponnenen Welten zurückgezogen haben. Durch die jüngeren Künstler wurde nun diese Tradition wieder sichtbar gemacht und der Kontakt zu Älteren vor allem in der Zeit der Entfaltung des Surrealismus auch in der Schweiz aktiven Künstler wieder aufgenommen. Eine Reihe von Künstlern, wie Max von Moos, Wiemken, wurden durch die Jüngeren neu entdeckt und auch neu gesehen. Dies gilt besonders auch für Künstlerinnen, die, als Frauen häufig durch ihre Biographie bedingt, mit Jahrzehnten Verspätung erst im höheren Alter wieder aktiv werden konnten, sich als eigenständige Künstlerinnen durchzusetzen vermochten, wie etwa Meret Oppenheim, Ilse Weber, Josefine Troller, Eva Wipf u.a. Diese jüngere Generation, angefangen von André Thomkins über Markus Raetz bis hin zu Rolf Winnewisser, wird uns zur Hauptsache beschäftigen, da sie in den letzten 15 Jahren die Schweizer Kunst am stärksten mit einer sehr eigenständigen Leistung geprägt haben. Zunächst möchte ich aber kurz auf die Frage eingehen, wie die Schweizer Kunst nach 1950 auf die international einflußreiche 2. „Ecole de Paris“ und vor allem die „Neue amerikanische Kunst“ reagiert hat.

Diese 2. „Ecole de Paris“, abstrakter Expressionismus aus Europa und USA, „Action Painting“ u.a.m. ist nicht spurlos an der Schweiz vorbeigegangen. Im Gegenteil, in den 50er Jahren prägten schweizerische Varianten dieser Ansätze die Kunstszene entscheidend. Aber nur relativ wenigen Künstlern gelang es, eine eigenständige Position innerhalb dieser internationalen Richtungen zu finden und erst noch, sich nach außen hin durchzusetzen. Trotz immer besser werdenden Informationen in der Schweiz über die internationale Kunstsituation (dank der Arbeit von Ausstellungsmachern wie Arnold Rüdinger, Franz Meier, Harald Szeemann) ließen die Schweizer Künstler, die sich davon anregen ließen, ein deutliches Zögern spüren, und ihre Arbeiten hatten es schwer, sich im Ausland wieder als eigenständige Werke neben den vielen internationalen Namen durchzusetzen. Dabei war nicht nur der Qualitäts- und Originalitätsfaktor entscheidend, die Schweiz versagte damals mit ihrer Kunstförderung im Ausland überhaupt. Was nützt es z.B. einem in den 50er Jahren so wichtigen Künstler wie Wilfried Moser, wenn er erst 1980 im Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig präsentiert wird? Wem von den in den 50er/60er Jahren in der Schweiz bekannt gewordenen Künstlern Hans Falk, Marcel Schaffner, Franz Fedier

oder Samuel Buri z.B. gelang der effektive internationale Durchbruch?

Ähnlich verlief es auch noch mit den amerikanischen Impulsen zu Beginn der 60er Jahre, wie der „Pop Art“ oder der gleichzeitig mit ihr entstandenen „Minimal Art“. Zunächst wurde Mitte der 60er Jahre die „Pop Art“ bei uns wirksam. In stark modifizierter Form ist ihr Einfluß sehr beachtlich, kaum jedoch in der amerikanischen Direktheit und Radikalität. Entweder wurde sie gesellschaftskritisch verarbeitet wie z.B. bei Hugo Schumacher oder fast formalistisch vereinfacht wie im Werk von Peter Stämpfli. Bei Samuel Buri fließt französische „Peinture“ und Mal- wie Gestaltungsfreude in die Popwelt ein. Am wichtigsten wird jedoch die ironisch interpretierte Umsetzung und Verbindung von Pop Art-Elementen und konkreter Gestaltung im Werk einer Reihe der damals jüngsten Künstler, Markus Raetz oder Urs Lüthi z.B., die ihre erste Erfahrungsphase damit verwirklichen. Sie greifen mit soviel Distanz zu diesen Möglichkeiten, daß sie zugleich auch prädestiniert sind, Methoden der Konzeptkunst, die sich Mitte der 60er Jahre entwickeln, unmittelbar umzusetzen. Die aktivste Szene jüngerer Kunst verlagert sich von Zürich nach Bern, bestimmt auch unter dem Einfluß der Ausstellungstätigkeit von Harald Szeemann. Künstler wie Eggenschwiler, Werro, Distel, Megert, Raetz und die eher im Ausland zusammen arbeitenden Roth, Spoerri und Thomkins gehörten mit den beiden Eisenplastikern Tinguely und Luginbühl zur neuen Szene. Bevor jedoch in Bern die brave Ordnung der Schweizer Kunst durch diese Jüngsten gestört wurde, waren einige der Erwähnten im Ausland bereits aktiv und „ausfällig“ geworden. Zuerst Jean Tinguely, der in den 50er Jahren in Paris mit viel Eclat und berühmten Kollegen auftritt, aber 1960 in New York mit einer Einzelausstellung und seinem bekannt gewordenen Happening „Hommage à New York“ im Museum of Modern Art seinen Durchbruch initiiert hat. Sein Auftritt und sein Verhalten ist mindestens äußerlich ganz unschweizerisch, atypisch genau so wie die internationale Popularität, die er bald genießt. Wie sich bei ihm aber hinter dem anarchischen Maschinenleerlauf doch die Präzision und Pedanterie der Schweizer Uhr versteckt, sind auch die weiteren jungen Schweizer Exzentriker der internationalen Kunstszene-Anarchie bestens verbunden mit schweizerischem Gestaltungswillen, so etwa in Daniel Spoerris Beitrag zusammen mit Tinguely bei den „Nouveaux Réalistes“ oder beim im Rheinland und Ruhrgebiet aktiven Dieter Roth, der zusammen mit Karl Gerstner, André Thomkins die Beziehung zur „Fluxus-Szene“ mit Georg Brecht, Robert Filliou herstellte. Ein gemeinsamer Nenner all dieser Künstler ist die individuelle Opposition zur schweizerischen Norm und das Ausbrechen aus ihr. Das Geordnete wird aufgelöst und neu, zum Teil zufällig, strukturiert. Das Gewohnte wird auseinander gerissen, in neue Zusammenhänge gestellt, was eine neue Bedeutung bringt. Dazu eignen sich Spielereien mit alltäglichen Dingen, die Auflösung von Objektteilen und ihre neue Zusammen-

setzung. Dies wird bei allen genannten Künstlern an objekthaftem Material vollzogen oder auf der Ebene der Zeichnung, wie bei Roth oder Thomkins, umgesetzt. Mit fast kleinmeisterlicher Akribie aber umgekehrt proportionaler Phantasie gelingt es Thomkins in der Zeichnung das idyllische, genrehaft wirkende Alltagsbild zu größter Phantastik umzuinterpretieren. Über das Basteln mit Musterbildern und strengen geometrischen Figuren findet er den Weg in die größte Freiheit, ein sehr charakteristisches Werk für einen Schweizer. Stil-Pluralismus wird angestrebt, wie das Tabu vom autonomen, bildhaften Kunstwerk gebrochen, indem sehr viel Literarisches, Illustratives einfließt. Das dadaistische Spiel und Sakrileg an der Kunst wird fortgeführt, gleichzeitig mit viel Traditionsbewußtsein, im Sinne eines manieristischen Kunstdenkens. Im Werk von Thomkins wird der Hang zur Phantastik wie auch die Verbindung zu lokalen Traditionen bewußt und verfügbar gemacht. Es wird nicht nur von Literatur ausgehend phantasiert und illustriert, sondern auch selbst geschrieben. Künstlerbücher entstehen, speziell bei Dieter Roth. Der Einfluß gerade dieser Persönlichkeiten auf die junge und jüngste Schweizer Künstler-Generation ist nicht zu unterschätzen und oft ganz direkt nachzuweisen. Neben ihnen gibt es als beeinflussenden Faktor die echten Lebens-Exzentriker, die isolierter und ausschließlich in der Schweiz ganz abgeschlossen tätig sind und waren. Ich denke z.B. an Friedrich Kuhn in Zürich oder Kurt Fahrner in Basel, die als eigenwillige Künstler wie legendäre Stars der Abseitigen ein enormes Insider-Echo genossen. In ihrer individuellen Exzentrik und anarchischen Gebaren standen sie dem Milieu der revoltierenden, politisierten Jugend sehr nahe und hatten fast legendäre Wirkung. In diese Zeit fällt auch die eingehendere Auseinandersetzung mit den Werken von „Abseitigen“ wie Adolf Wölfli oder dem Spätwerk von Louis Soutter, und diese Verarbeitung auf breiter Basis hilft ebenfalls mit, die Ausgangssituation für die jüngere Generation zu erweitern. Auch das Werk von Frauen wie Ilse Weber, Meret Oppenheim kann aufgeschlossener aufgenommen werden und bringt weitere Freiräume in die Kunstlandschaft der Schweiz.

Die Wende um 1970

Mit gewohnter Verzögerung haben sich Ende der 60er Jahre auch in der Schweiz die politisch-kulturellen Unruhen, vom Mai 68 in Paris und den deutschen Studentenunruhen ausgehend, manifestiert und sicher einen direkten Einfluß gehabt auf politisch-kulturelle Alternativprojekte, dies vor allem in Zürich, das durch seine Eigenschaft als einzige Schweizer Großstadt am stärksten sozial-politische Konflikte registriert. So entstand als Beispiel die Künstlergenossenschaft Produga, in der sich eine ganze Reihe bekannter wie unbekannter Künstler und Kunstvermittler zusammenschlossen, eine Galerie eröffneten und sich für spezifische Probleme, wie z.B. Fremdarbeiter engagierten und versuchten, mit Kunst das politische Bewußtsein zu vertiefen.

Während die Produga auf der Ebene der Vermittlung neue Wege gegangen ist, bleibt sie in der Kunst im Rahmen des durchaus Konventionellen, auch innerhalb der Tradition realistischer Kunst. Die Produga ist bis heute aktiv, eine Auszeichnung für das Durchhaltevermögen ihrer Mitglieder. Weitere Phänomene am Ende der 60er Jahre — wenn wir sie aus heutiger Distanz betrachten — hängen direkt mit der politischen, kulturellen Revolte zusammen mit den gesellschaftspolitischen Veränderungen dieser Zeit, andererseits stehen sie deutlich im Zusammenhang der internationalen Kunstentwicklung: Einerseits entwickelt sich ein neues Selbstbewußtsein der jüngsten Schweizer Künstler und ein dadurch verändertes Verhalten zur internationalen Avantgarde. Statt einer direkten Abhängigkeit, die in allen bisher dargestellten Perioden zu einer, mit individuellen Ausnahmen, eher epigonalen Verarbeitung der Zeitkunst führte, besinnen sich die Künstler dieser neuen Generation viel stärker auf ihre eigene Identität, ihre Kultur, indem sie versuchen, eine autonome Stellung zur internationalen Kunstsituation zu beziehen. Indem sie sich von dieser nicht isolieren und in ein provinzielles Schneckenhaus zurückziehen, gelingt es ihnen, in ständiger Auseinandersetzung mit den neuesten Kunstentwicklungen gleichzeitig ihre eigene Autonomie zu bewahren und eine Originalität in ihrer Kunst zu entwickeln, die in dieser Breite in der Schweiz neu ist. Mit dieser Entwicklung verbunden ist der Rückzug der meisten jüngeren Künstler aus den großen Städten. Zürich etwa verliert die Rolle eines wichtigen Zentrums für Schweizer Künstler, selbst als es noch Zentrum der politisch-kulturellen Revolte ist, wie auch Bern, das in den 60er Jahren die aktivste Künstlergemeinschaft auswies, das nun seine eigenen jüngeren Künstler wegziehen sieht. Markus Raetz etwa geht nach Amsterdam, dann ins Tessin, es bilden sich ganz neue „Zentren“ außerhalb der Großstädte, z.B. den mittelländischen Regionen des Kantons Aargau, der dank seiner geografischen Lage Auffangbecken der Pendler aus den Städten Basel und Zürich wird und kein eigentliches Zentrum besitzt, oder in der Innerschweiz rund um den Vierwaldstättersee, wo allerdings Luzern als Kleinstadt-Zentrum die vornehmlich auf dem Land zerstreut lebenden Künstler in Kontakt bringt. Es bildet sich in diesen neuen „Kunstlandschaften“ keine provinzielle Lokalkunst, sondern es entstehen „Mentalitätsräume“, wie der Interpret dieser Tendenzen in der Zeit Theo Kneubühler es formuliert, die erstmals kulturelle Identitäten aus der eigenen Geschichte der Künstler in das Werk integrieren. (Ich bin darauf ausführlich in einem Text „Regionalismus/Internationalismus, eine neue Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre“ eingegangen und wir werden später im einzelnen noch darauf zurückkommen.) Daß diese Haltung der jüngeren Schweizer Künstler sich nicht in provinzieller Abgeschlossenheit isolierte, verdanken wir einem weiteren Faktor in der beobachteten Wende um 1970, der ausgezeichneten Informationsarbeit über internationale zeitgenössische Kunst in verschiedenen Schweizer Instituten, allen voran die

Kunsthalle Bern mit Harald Szeemann und das Kunstmuseum Luzern unter Jean-Christophe Ammann. Szeemann hat, nach anderen wichtigen thematischen Ausstellungen, mit seiner „When attitudes become form“ 1969 eine Bilanz der Zeit gezogen, wie es sie im Ausland überhaupt noch nie gab. Die Ausstellung hat zum Glück nicht einfach einzelne Richtungen wie z.B. Konzept-Kunst, Prozeß-Kunst, Arte Povera, aus der Zeit herausgegriffen, sondern daraus eine Synthese gemacht, gleichzeitig auch einzelne Schweizer Künstler integriert, wie Markus Raetz, Jean-Frédéric Schnyder und Aldo Walker. Nach dieser Ausstellung hat dann Jean-Christophe Ammann in Luzern 1970 mit seinen „Visualisierten Denkprozessen“ den Versuch unternommen, nach dem internationalen Querschnitt die neuesten Tendenzen innerhalb der Schweizer Kunst aufzuzeigen, die vor allem im Zusammenhang mit der Konzept-Kunst entstanden waren. Wie schon der präzisere Titel zeigt, hat der Einfluß der Konzept-Kunst in der Schweiz eine offenere Form gefunden, in der sich die Möglichkeiten der Arte Povera enger mit den strengeren Auffassungen von Konzept-Kunst vermischten.

In Luzern waren zu sehen: Camesi, Castelli, Huber, Lienhard, Lüthi, Dieter Meier, Minkoff, Raetz, Balz Burckhard und Aldo Walker. Nach der ursprünglich sehr direkten Aufnahme von Ideen aus dem internationalen Kontext haben sich diese wie andere jüngere Schweizer Künstler sehr schnell zu einer eigenen Entwicklung durchgesetzt. Natürlich sind nach diesen „Visualisierten Denkprozessen“ sehr viele uninteressante schweizerische Imitationen von Projekt- und Konzept-Kunst entstanden. Die dank der Konzept-Kunst stark geförderte Reflexion über die Kunst im Kunstwerk selbst hat einen entscheidenden Einfluß auf die Schweizer Kunst ausgeübt, weniger in der ganz konsequenten, rein konzeptuellen Form, denn dies entspräche nicht der Mentalität, Ausnahmen wie Aldo Walker, Rémy Zaugg oder Niele Toroni bestätigen die Regel. Sondern sie wird in Verbindung gesetzt zu ganz konventionellen Kunstmitteln wie Zeichnung, Malerei, Objektkunst. Hier nun haben junge Schweizer eine ganz eigenständige Ausdrucksweise entwickelt. Die schon erwähnte Tendenz der jüngeren Künstler zu verstärkter Autonomie und zu einem selbstverständlichen Umgang mit ihrer eigenen Kultur wurde noch wesentlich gefördert durch die Interpretationsarbeit, wie sie Harald Szeemann an der Documenta V/72 leistete. Seine Abteilung der individuellen Mythologien etwa charakterisierte eine Haltung, die auf viele jüngere Schweizer Künstler zutraf, von denen auch konsequenterweise einige in Kassel vertreten waren (Luciano Castelli, Jean-Frédéric Schnyder, Franz Eggenschwiler, Rolf Winnewisser, u.a.m.). „Individuelle Mythologie“ wurde jedoch bald zu einem leider zu oft mißverstandenen Schlagwort, an welchem sich viele Schweizer halten konnten und noch heute halten. Einerseits wird die schon beobachtete Tendenz zur „Verinnerlichung“ damit begründet, andererseits kann bei der Wiederaufarbeitung in diesem Verinnerlichungsprozeß die noch reiche Tradition an Ritualen, Legen-

den aus der persönlichen Umgebung sichtbar gemacht werden. Gerade Gegenden, in welchen anfangs der 70er Jahre die meisten der jüngeren Künstler aktiv sind, so im Aargau oder der Innerschweiz, sind dank ihrer eher konservativen Struktur im Gegensatz zu großstädtischer Kultur noch reich an überlebenden alten Sitten. Sie haben ihre spezifische Mythologie tradiert dank ihrer starken Abgeschlossenheit und sind reich an besonderen, eigenwilligen Menschentypen, Eigenbrötlern, Spinnern, de facto Eremiten. Viele Künstler wurden entsprechend zu Eremiten, die ihre Isolation benutzt haben, um möglichst ihre individuelle „Mythologien“ entwickeln zu können und sich dann auch erfolgreich wieder abschlossen gegen jeden geistigen Einfluß anderer Kultur- und Kunstgedanken. Damit verunmöglichen sie sich die Entwicklung, zu der sie anfangs der 70er Jahre aufgebrochen sind. Rückblickend sind es doch wieder wenige Einzelpersönlichkeiten, die mit den vorhandenen Möglichkeiten wirklich etwas anzufangen wußten. Das Ghetto der „individuellen Mythologie“ lebt aber sehr dauerhaft in der zweiten und dritten Generation weiter. Am Beispiel der einzelnen Künstler, die auch über mehrere Jahre bis heute aktiv sind und ganz individuelle Wege eingeschlagen haben, möchte ich diese neue Haltung der jüngeren Schweizer Kunst der 70er Jahre genauer vorstellen.

Die neuen Bildvorstellungen

Neues, Anregendes und Eigenwilliges wurde dann gefunden, wenn einer formalistischen Praxis ausgewichen wurde und die Künstler für sich, in sich, nach neuen Bildern, neuen Bildvorstellungen gesucht haben, die aus dem eigenen Ich wie der eigenen Kultur als frische, unverbrauchte Vorstellungen gewonnen werden konnten. Es sind neue Bildvorstellungen, die hauptsächlich von neuen Inhalten geprägt sind, die den wesentlichen Beitrag der jüngeren Schweizer Kunst der letzten 15 Jahre zum allgemeinen Kunstkontext darstellen.

Überblicken wir die Werke — vor allem der Periode von 1970 bis ca. 1980, bis zum nächsten „Wendepunkt“ also — zunächst generell, fällt als ein allgemeines Merkmal auf, daß rein abstrakte Bildvorstellungen als Inhalt fehlen, dafür beinahe alle Bilder „gegenstandsbezogene“ — um es verallgemeinernd auszudrücken — Bildvorstellungen, Inhalte formulieren. Die Angst vor Formalismen scheint die Hemmung vor abstraktem Bildmaterial noch gesteigert zu haben. Wenn nun trotzdem im Werk einzelner Künstler doch immer wieder geometrische Muster, Ornamente, Strukturierungselemente auftauchen (z.B. Rapportmuster bei Thomkins, gerasterte Bildstrukturen bei Raetz, asiatische Ornamentik bei Kielholz) oder expressive, spontane Bewegungsmuster (z.B. bei Sandoz, Melcher), die jedoch nie ohne Zusammenhang zu gegenständlichen Bildvorstellungen sind, bestätigt sich selbst bei Werken mit starker Auflösung der Gegen-

standsbezogenheit, daß autonome abstrakte Formen vermieden werden.

Ein weiterer Schwerpunkt — für die abstrakte Kunstkonzeption avantgardistischer und modernistischer Kunsttradition bis um 1970 tabu — sind die literarischen Bezüge und eigentlichen literarischen Themen: Es beginnt mit Thomkins' Illustrationen und Paraphrasen bestimmter literarischer Werke, die sich unterschiedlich streng an die „Geschichte“ halten oder sie uminterpretieren und weitet sich dann auf viele Künstler aus, mit Ausnahme etwa von Castelli, Disler, Eigenheer und Federle. So finden sich Hinweise und Bezugspunkte auf romantische Literatur, auf asiatische Literatur und Philosophie (z.B. bei Raetz, Kielholz, Sandoz), Märchen, Mythen (z.B. bei Schnyder, Raetz, Sandoz, Weber), auf Historisches, Kunsthistorisches, Kulturgeschichtliches (z.B. bei Melcher, Walker, Armleder). Doch erfinden und erzählen all diese Künstler vor allem eigene Geschichten: fast bei allen erscheinen Figuren-, Menschenkonstellationen, die in Zusammenhängen von Bild- und Wortwitz (z.B. bei Raetz, Thomkins), von Ironie und Hintergründigkeit (z.B. bei Schnyder), von Spiel und Traum (z.B. bei Sandoz, Weber) in Bildverbänden auftauchen, über die komplexe „Permanentszene“ bei Thomkins bis zu Lüthi Szenenfolgen, in welchen die Einsamkeit des heutigen Individuums in zeitgenössischem Dekor inszeniert und in Momentaufnahmen festgehalten wird. Diese Szenerie von menschlichen Gestalten sind ein wichtiger Aspekt dieser Bild-Geschichten: Einzelne Künstler erfinden sich konstante Figuren, die durch das ganze Werk wandern, z.B. der „Gehende“, „Schreitende“, die „Eva“ bei Raetz, der „Hutmann“ bei Winnewisser, „Mann und Frau, Adam und Eva“ bei Melcher und Sandoz. Für den Betrachter ist jedoch häufig nicht auszumachen, wie weit solche Bezugssysteme frei erfunden, wie weit literarischen Anspielungen nachempfunden und wie weit sie Topoi der Literatur — nicht der Kunst — sind.

Zu den Geschichten, erfunden oder im Bild selbst gefunden (wie etwa bei Winnewisser), kommen oft die aus der privaten Erinnerung geschöpften Szenen, Momente, Geschichten, doch diese sind nicht immer als solche auszumachen. Anders etwa bei Martin Disler, wo private Geschichten, Phantasien und Erinnerungen vor allem aus der Kindheit sich deutlich manifestieren. Besonders die Zeichnungen, die gezeichneten Bücher sind voller solcher Erinnerungszeichen. Gleichzeitig sind diese aber auch dominiert von einer Hauptthematik jeder Auseinandersetzung mit der eigenen Psyche und den privaten Bildwelten, nämlich mit dem Verhältnis zur Sexualität und der daraus resultierenden Darstellung erotischer Spannung. Bei Disler geschieht dies sehr offen, mit eindeutigen, direkten Assoziationen, aber auch im Versuch, die sinnliche Spannung im Prozeß des Zeichnens und Malens körperhaft in die bildhafte Vorstellung zu übertragen. Weniger direkt gegenstandsbezogen, stark von Bildvorstellungen der weiblichen Erotik geprägt, sind die fliegenden Körperzeichen von Marianne Eigenheer. Oft an weibliche

oder männliche Geschlechtszonen erinnernd, gehen sie jedoch nicht von einer objekthaften Darstellung aus, sondern von einer umfassenden erotischen Empfindung, die, von der Körperbewegung in den Zeichen- und Malprozeß direkt miteingebracht, sich so ohne begriffliche Filterung in die Bildvorstellung einschaltet. „Geschichten“ oder Erinnerungen an Geschichten sind dabei nicht sichtbar. Privates setzt sich wie bei Martin Disler in persönliche Chiffren um. Eine unmittelbare Darstellung der eigenen Erotik und Sexualität erscheint bei Luciano Castelli — wie auch in den „Geschichten“ Urs Lüthi — als dominanter Aspekt in den frühen Objekten und intimen Kleidungsstücken und in den inszenierten transvestitischen Selbstdarstellungen. Er integriert damit zwei wichtige Themenkreise, die auch sonst — jedoch nicht in dieser, auch für Lüthi geltenden Kombination — anzutreffen sind: Die Selbstdarstellung, das Selbstporträt und die Verweise auf die zeitgenössische Mode in Kleidung und allgemeinem Habitus. Die Selbstdarstellung als ein Ur-Thema der Kunst findet sich auch in gezeichneter, gemalter, plastischer Form z.B. bei Raetz, in Zeichnungen und Bildern bei Thomkins, Roth u.a. Verweise auf die Zeitmode finden wir auch bei Schnyder, Armleder, Silber, Federle, Raetz usw.

Wie die Selbstdarstellung, das Porträt kommen zwei weitere traditionelle Bildthemen sehr oft vor: Die „Landschaft“ und das „Stilleben“. Beide sind vor allem im identischen Künstlerkreis anzutreffen, bei Thomkins, Ilse Weber, Hugo Suter und Heiner Kielholz. Beide Themen sind in der ganzen Breite der Darstellungsmöglichkeiten von realistischer Abbildung bis zur gänzlich uminterpretierten, in ganz anderen Zusammenhängen eingesetzten realen Vorlage vorhanden. Doch selbst bei gegenstandstreuere Abbildung erlauben Form und Stil einen poetischen Freiraum für Künstler und Betrachter. In die Manipulation und Interpretation der Gegenstände und Landschaften fließt sehr viel persönliche Phantasie, ohne daß dabei jedoch die konventionellen surrealistischen Verfremdungseffekte auftauchen. Auch erscheint das „Stilleben“ nicht als Arrangement von Gegenständen, sondern beinahe immer als authentischer Ausschnitt auf einzelne Objekte. Neben solchen „realen“ Darstellungen finden wir die Landschaft und das Objekt aber auch als erfundene oder stilisierte, exemplarische Topoi vor, mit Ironie und Witz eingesetzt z.B. bei Raetz, oder in erfundenen oder literarischen Geschichten z.B. bei Schnyder, Sandoz, Raetz. Oft dienen sie auch der Entwicklung von beinahe autonomen Bildrastern, so etwa bei Raetz in Bezug zu japanischer Malerei oder bei Sandoz, Thomkins, usw. Wie in diesen letzten Beispielen die Landschaft eher als Vorwand für eine freispielerische Entfaltung dient, so werden häufig sämtliche klassischen Bildthemen verwendet. Sieht man sich diesen Katalog von Bildthemen etwas genauer an, fällt besonders auf, wie häufig Konventionelles nur Ausgangspunkt ist für die eigene Phantasietätigkeit, um die inneren Bildwelten nicht allein mittels des Denkvorganges zu suchen, sondern sie im Akt des Machens



ILSE WEBER, *Capriccio nocturne*, 1981, Aquarell, 50 x 64,5 cm (court. A. Meier)

zu finden und weiterzuentwickeln. Oft wird dieser Bildfindungsprozeß besonders betont, auf spielerische Art und Weise abgehandelt und sogar zum eigentlichen Inhalt. Dazu eignet sich das Medium Zeichnung sowie das Papier als Arbeitsfläche ganz besonders, im idealsten Fall wird das Notizbüchlein, das Buch wird zum Motor und zugleich zum Speicher von Bildfindungen.

Dies führt zu einem ganz zentralen Bild-Inhalt, der praktisch für alle diese Künstler wichtig ist, für einzelne der entscheidende Inhalt der Bilder: Die Reflexion der Kunst, der Bildvorstellung im Bild selbst oder im drucksichtig gemachten Entstehungsprozeß. Nehmen wir z.B. das Werk der drei Aargauer Künstler Ilse Weber, Hugo Suter und Heiner Kielholz, die alle als einen breiten Aspekt die erwähnten traditionellen Themen wie z.B. Landschaft in ihrer Arbeit in fast ungebrochener naturalistischer Sicht und alltäglicher Bildauswahl wiedergeben, diese „normale“ Sicht aber hinterhältig brechen. Die Spannung in diesen Bildern wird erzeugt durch das vordergründige Vorgeben eines scheinbar banalen Bildes — was eine Reflexion der Bildkonvention bedeutet — und der darin umso stärker wirkenden, sublim eingesetzten Phantastik, die erzeugt wird durch minime Verschiebungen der Realität. Für Rolf Winnewisser dagegen wird die Reflexion über Bildvorstellungen und -sprache zum zentralen Inhalt seiner Arbeiten, wie auch seine systematische theoretische Analyse seiner Bilder und der Kunst, sich mit den „Bil-

dern“ die sich selbst denken“, (R.W.) beschäftigt. Diese Intensität ist für Winnewisser nur möglich im Erarbeiten von großen Bildzyklen, die diese Bildkomplexität ohne verbale Sprache zu fassen vermögen, die aber zugleich auf einem komplexen Zeichensystem der Bildelemente aufgebaut sind. Man könnte dies als einen Versuch sehen, die Arbeit Paul Klees in seinen Bildern, und vor allem seiner Vorstellungen über das bildnerische Denken weiterzudenken. Die Sensibilität der Darstellung innerer Bildwelten bei Klee bildet überhaupt — nicht nur bei Winnewisser — in der Inner-schweizer Kunstregion anfangs der 70er Jahre einen starken Anknüpfungspunkt, der aber bald wieder zugunsten einer lebendigen Entwicklung verlassen wird.

Chasper-Otto Melcher benutzt nicht das Zeichen und das Bild als Referenz, sondern die Malerei wird in seinen Bildern wie auch in seinen Manifesten reflektiert. Melchers Bilder sind stärker von der schwermütigen deutschen Malerei und ihrer Synthese mit Picabia und von der sinnlichen Malerei seines Lehrers Emilio Vedova und dem politisch Geprägten Renato Guttuso, geprägt, wobei Melcher daraus eine eigenwillige selbständige Bildsprache entwickelt hat. Seine Reflexion über Kunst wirkt weniger intellektuell, eher emotionell. Sie informiert über die Funktion des Malers/Künstlers selbst und hat daher auch eine politische Funktion, wobei Melcher oft direkte politische Inhalte integriert.

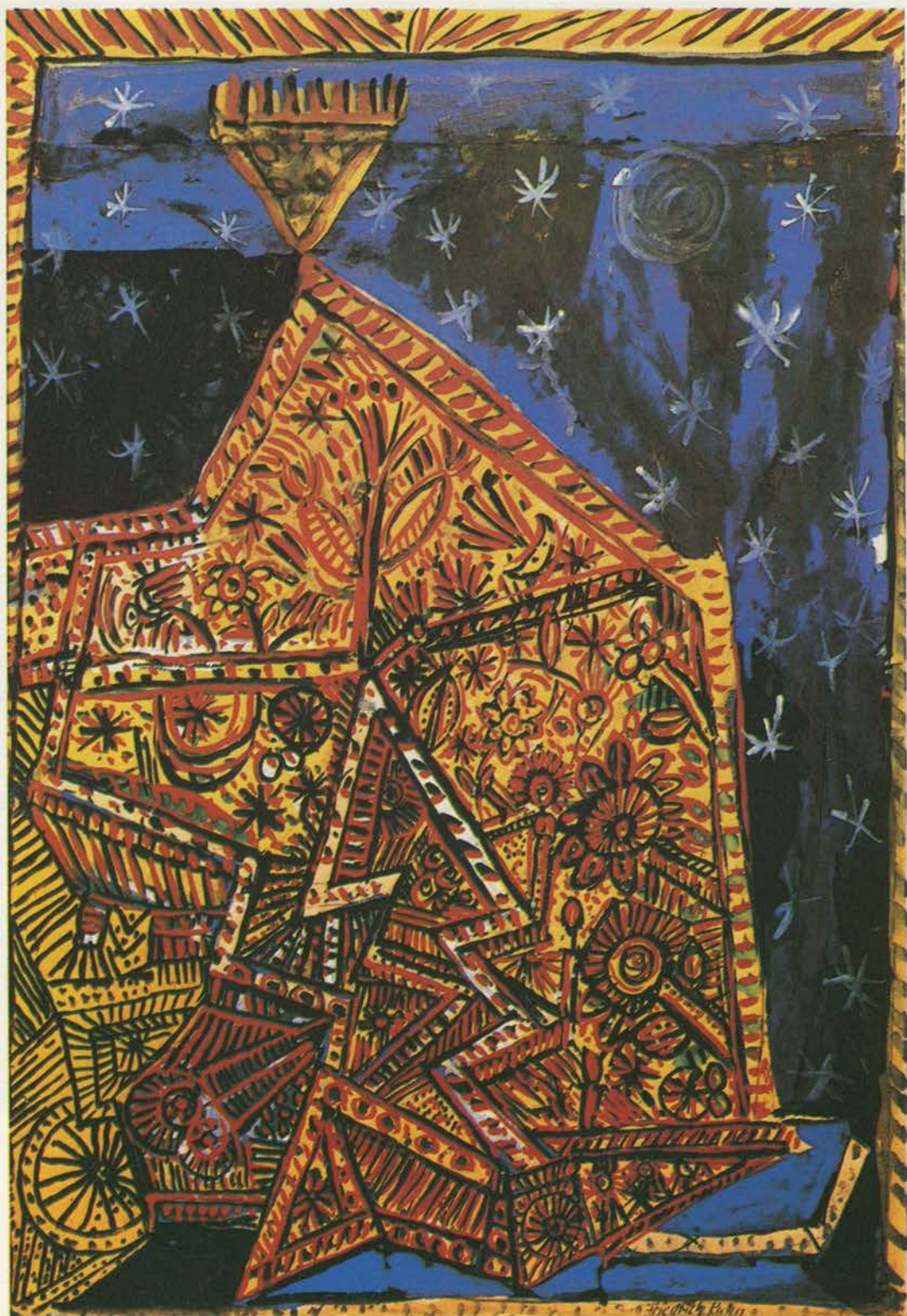
Fortsetzung des Textes auf S. 82



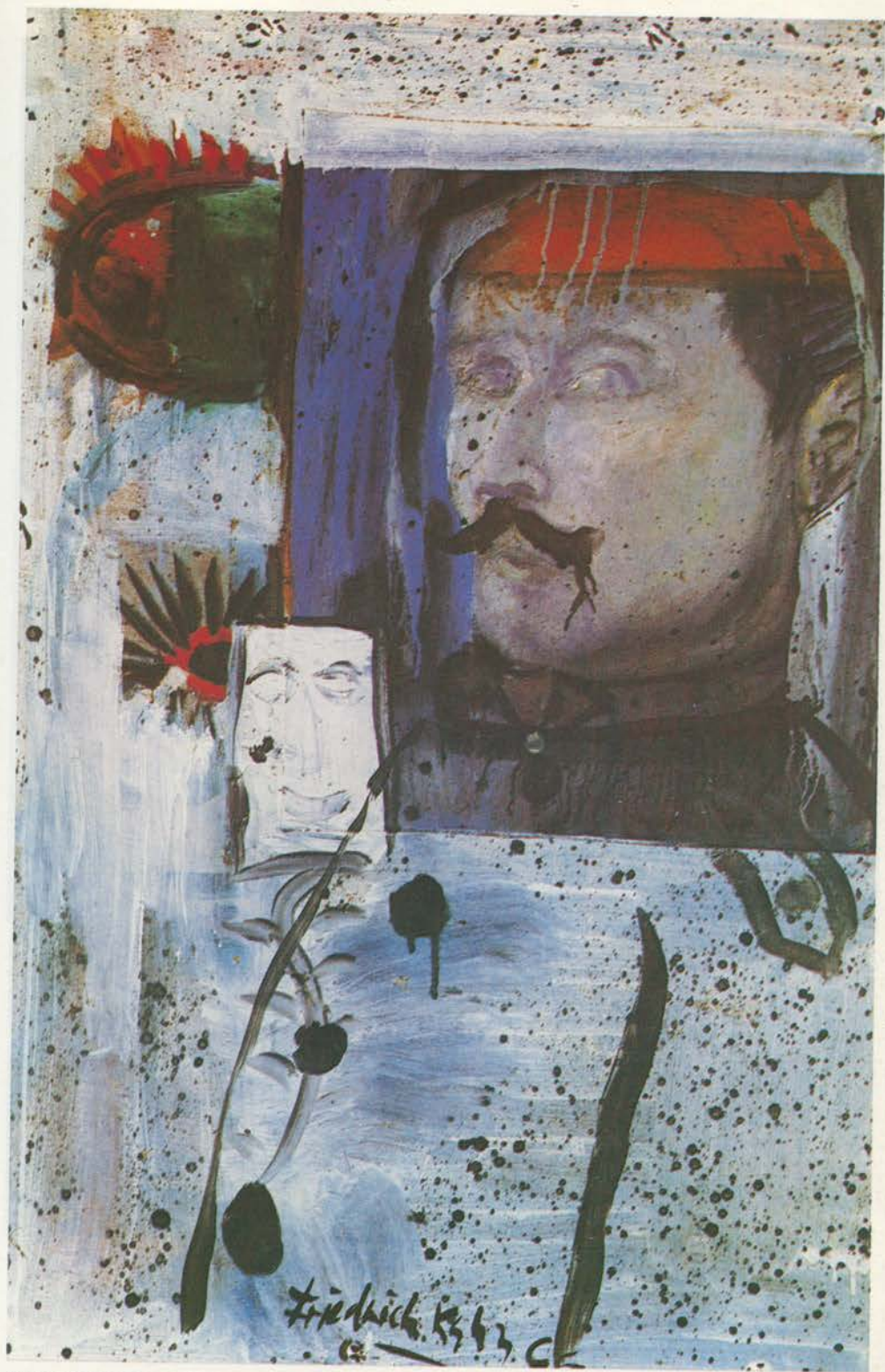
ILSE WEBER (geb. 1908, lebt in Wettingen), o.T., 1968, Mischt., 49 x 64 cm (court. Gal. A. Meier)



ILSE WEBER, Der ein Band durchs Wasser ziehende Mann, 1980, Mischt., 32 x 24 cm (court. A. Meier)



FRIEDRICH KUHN (1926-1972), *Weihnachtsbaum*, Gouache, 54,5 x 37,5 cm



FRIEDRICH KUHN, Selbstporträt, 1966, Öl/Pavatex, 80 x 66 cm



DANIEL SPOERRI (geb. 1930, lebt in Paris, München u.a.), Hut Objekt, 1982



DANIEL SPOERRI, *Le Restaurant de la Galerie J (II)*, 1964, *Fallenbild*, 100 x 100 cm (cour. Gal. Jöllenberg)



FRANZ EGGENSCHWILER (geb. 1930, lebt in Eriswil/BE), Objekt, 1974



FRANZ EGGENSCHWILER, Objekt, 1974



FRANZ EGGENSCHWILER, Objekt, 1969



FRANZ GERTSCH (geb. 1930, lebt in Rüschi-Heubach), Irene X, 1982, Aquarell auf Papier, 39,5 x 57,7 cm court



(cour. M. Knoedler)



ROLF ISELI (geb. 1934, lebt in Bern), Doppelgänger von Bern, 1982, Nägel, Acryl, Kohle, 163 x 123 cm

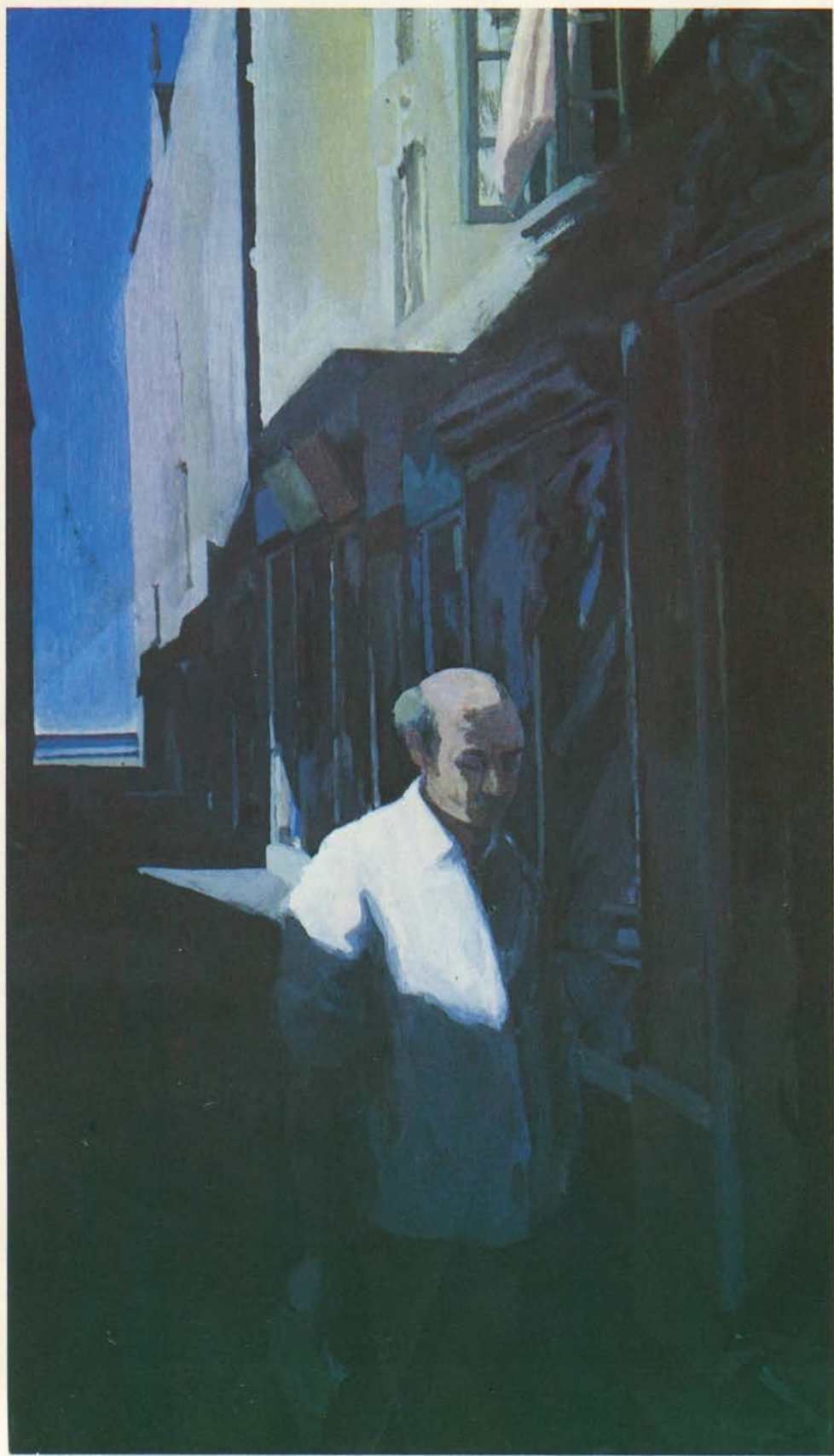


ROLF ISELI, *Der Horcher*, 1982, *Erde, Draht*, Acryl, 163 x 123 cm



NIELE TORONI (geb. 1937, lebt in Paris), Bern-Bundesplatz, 1981







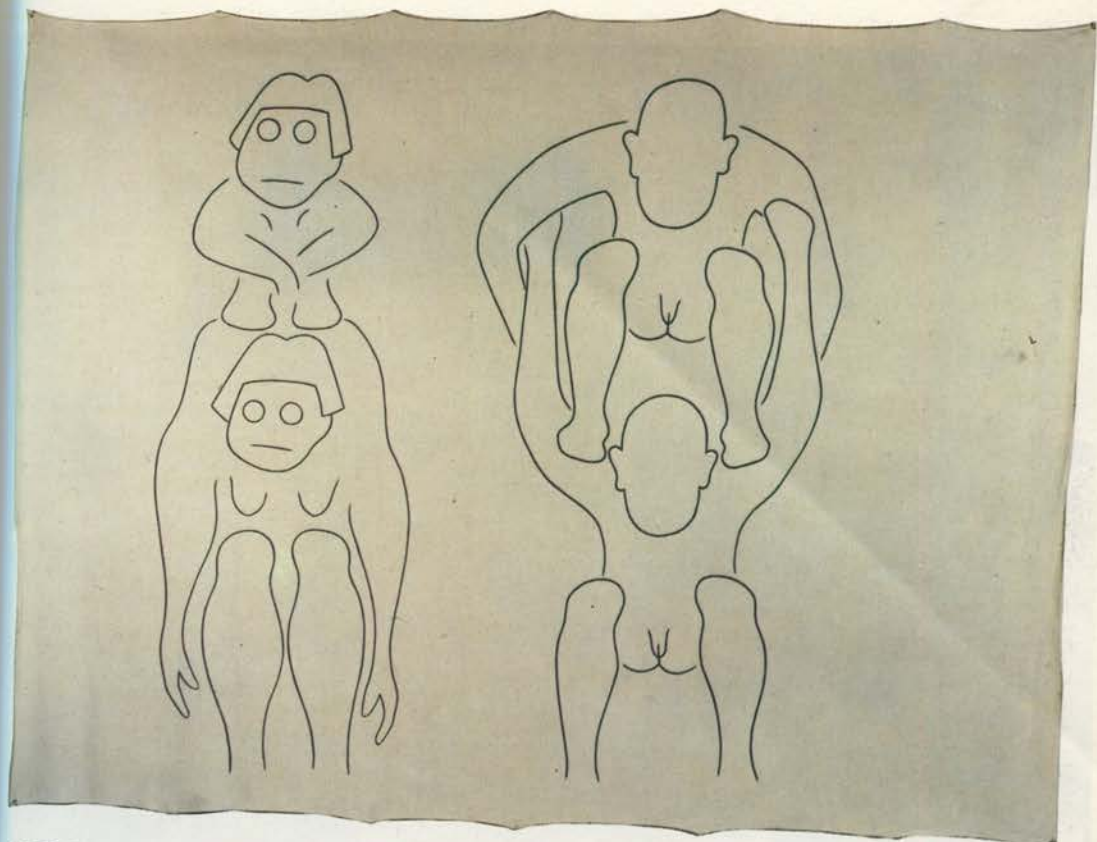
HEINER KIELHOLZ (geb. 1942, lebt in Aarau), links: Rua Zara, 1982, Öl/Sperrholz, 26,7 x 15,4 cm; oben: Solferino, 1977, Aquarell, 20,3 x 24,5 cm



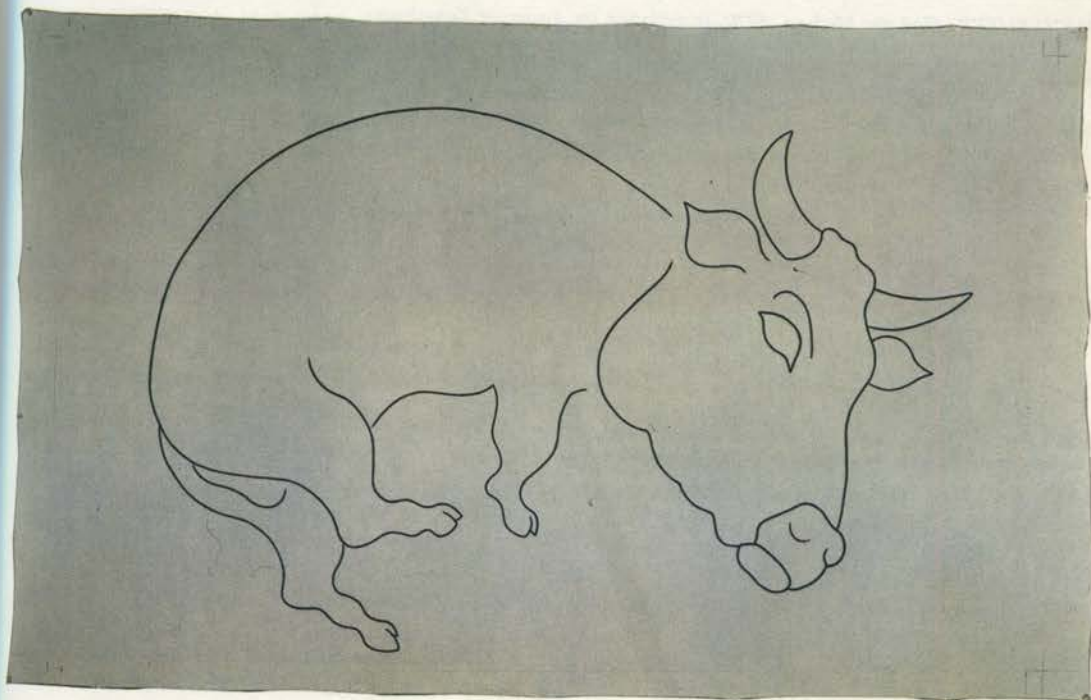
ALDO WALKER (geb. 1936, lebt in Luzern), *éducation suisse*: *Ida und Franz, ihre Eigenschaften sind einfach*, 1982, Acr./Stoff, 240 x 180 cm



ALDO WALKER, *éducation suisse*: *Herr Ober, wir verändern die Welt* 1982, Acr./Stoff, 290 x 165 cm



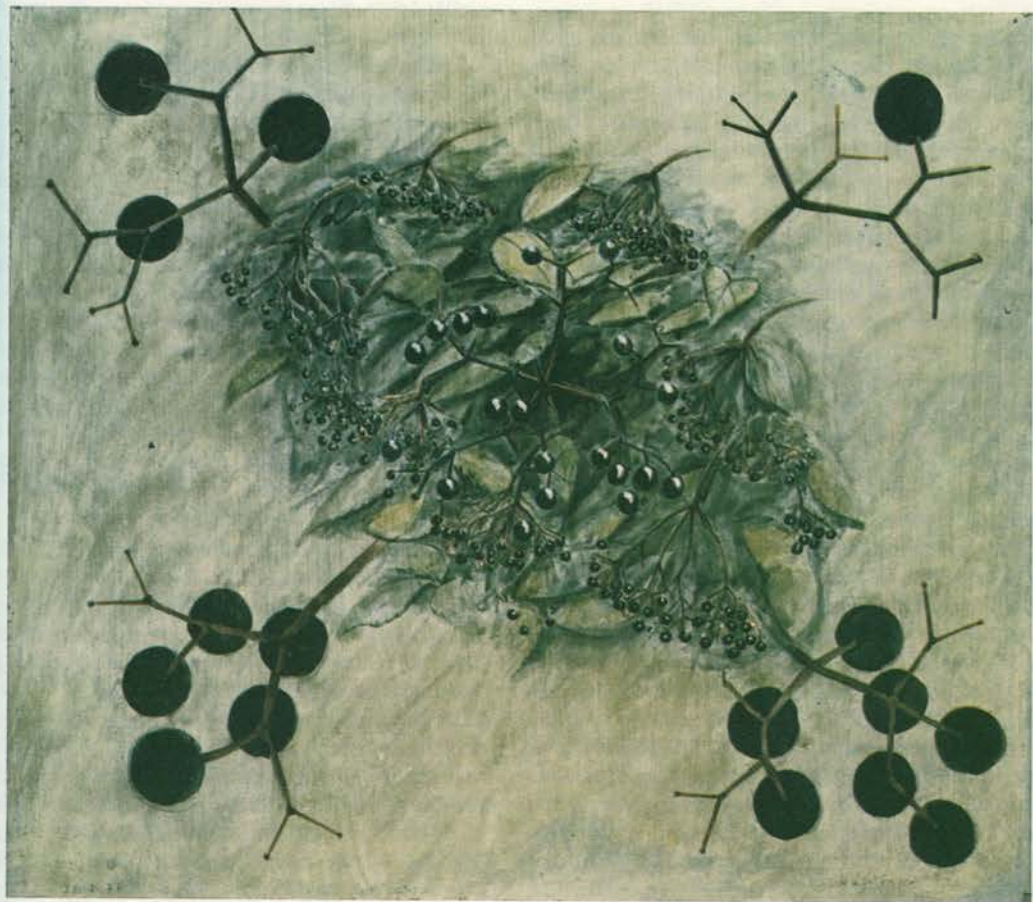
ALDO WALKER, *éducation suisse*: Zwei Türme aus der Schweiz, 1982, Acr./Stoff, 240 x 180 cm



ALDO WALKER, *éducation suisse*, o.T., 1982, Acr./Stoff, 110 x 170 cm



HUGO SUTER, Floß der Medusa, 1979, Installation im Aargauer Kunsthaus



HUGO SUTER (geb. 1943, lebt in Sengen), *Hollundergartenatomium*, 1979

Video, Film, Performances

Die bisher geschilderte Situation betrifft vor allem Künstler aus der deutsch-sprachigen Schweiz. Eine ganz andere Lage finden wir in der französischsprachigen, sogenannten Welschen Schweiz und im Tessin, wo seit Jahrzehnten eine viel traditionellere, vor allem auf die Ecole de Paris ausgerichtete Kunsttätigkeit dominiert, die auch dem Geschmack der welschen Kunstliebhaber entspricht. Künstler, die sich mit den neuen Formen und Inhalten der Kunst der 70er Jahre auseinandergesetzt haben, sind äußerst selten und haben deshalb einen schwierigen Stand: Sie werden in ihrer eigenen Region kaum wahrgenommen. Von der deutschen Schweiz wie vom Ausland aus werden sie — häufig zu recht — in ihrer Abhängigkeit von den internationalen Kunsttendenzen gesehen. Aus ihrer Situation heraus haben diese welschen Künstler nach 1970 auch einen anderen Standpunkt gegenüber den neuen internationalen Trends eingenommen als die erwähnten deutschschweizer Künstler, denen es gelungen ist, sich in den 70er Jahren von einer allzu starken Abhängigkeit zu lösen.

In der welschen Schweiz betonen die 'progressiven' Künstler ihre Modernität und Aufgeschlossenheit besonders durch eine übertriebene Verwendung der modernsten Medien und Technologie. Deshalb erstaunt es auch nicht, daß in Genf und Lausanne, besonders viele Künstler vor allem die Medien Video, Film und Performance einsetzen. Gerald Minkoff beginnt schon 1970 als erster Schweizer Künstler mit Video zu arbeiten. Er gehört auch im internationalen Vergleich zur ersten Generation von Videokünstlern, die noch zu Recht ein bestimmtes Maß an naiver Freude an der Handhabung des Mediums haben konnten. Bis heute ist Minkoff einer der produktivsten Videokünstler geblieben, der auch geschickt auf die allgemeine Kunstentwicklung eingeht. Neben Gerald Minkoff haben auch bald andere welsche Künstler das Medium intensiv benutzt. Ich nenne hier als wichtigste: Jean Oth, Janos Urban, Muriel Oelsen, die häufig mit Minkoff zusammengearbeitet, und Chérif & Silvie Défraoui. Die Werke entsprechen im allgemeinen der üblichen internationalen Videoproduktion. Sie zeichnen sich einzig durch einen meist verspielteren Umgang mit dem Medium aus, besonders in der Kombination mit Fotos, Objekten etc. in Rauminstallationen. Darin wirkt sich der welsche Geschmack aus, der das ästhetische und formale Spiel liebt, was sich im Einsatz des elektronischen Mediums besonders ausleben läßt. Erstaunlich ist, daß in den letzten 10 Jahren nur wenig jüngere Künstler zur ursprünglich erwähnten Gruppe zugestoßen sind. Hingegen ist inzwischen auch noch in der deutschen Schweiz vermehrt mit diesem Medium gearbeitet worden und, wie mir scheint, in der letzten Zeit mit mehr neuen Ideen. Als Künstler erwähne ich hier Alex Silber, Hannes Vogel, Anna Winteler. Diese Künstler haben eine kritischere Distanz zum Medium. Alex Silber formulierte 1978 z.B. folgendes Statement:

„Video, das Medium an sich, interessiert mich nicht. Ich benütze es wie das Messer für einen Briefstift.“ (17.8.78)

Entsprechend setzten Künstler wie Silber, Vogel und Winter das Medium Video selektiver ein, nur dann nämlich wenn es sich besonders eignet. Daneben wenden sie andere Medien wie Fotografie, Zeichnung, Objekte, oder wie Silber und Winteler ganz selten häufig auch die Performance.

Insgesamt führt aus der hier geschilderten Situation im Bereich Film, Video und Performance nur in den wenigsten Fällen eine Entwicklung aus der Medienlosigkeit der 70er Jahre hinaus in Probleme der Gegenwart. Darüber täuschen auch die vereinzelt Versuche nicht hinweg, die mit Malerei und Foto-technischen Medien garnieren, um sie zu aktualisieren.

Die Zürcher Bewegung: Umbruch in den 80er Jahre

Die Wende in die 80er Jahre wurde in der Schweiz analysiert durch die *Zürcher-Bewegung*, in der sich zunächst Jugendliche aus den verschiedensten Motiven gegen die etablierte Bürgerschaft zusammenschlossen. Die Probleme wie Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, Drogenabhängigkeit, usw. negierte, und je mehr sie die Jugendlichen manifestierten, umso repressiver und intoleranter reagierte. Wie diese neue *Bewegung* auf Künstler und Kulturschaffende sich auswirkte, soll hier kurz angedeutet werden: Nach der Tendenz der 70er Jahre, sich als Künstler in Kleinstädte wie Aarau, Luzern, Solothurn oder ganz aufs Land, bzw. in abgelegene Berggegenden zurückzuziehen, drängten nun einige dieser Künstler wie auch praktisch alle jungen Künstler doch wieder in die Großstadt zurück in erster Linie nach Zürich. Dies ist einerseits auf die politisch-ökonomische Regression seit 1973 zurückzuführen, die sich auch in der Schweiz bemerkbar machte und bei der sich eine politisch reaktionelle Tendenz in der Provinz sofort stärker ausgewirkt hat, andererseits hatte sich auch das kreative Potential dieser Wechselwirkung von Isolation und Weltoffenheit fast völlig erschöpft. Jedenfalls zog es nicht nur Künstler sondern auch Galeristen wieder vermehrt nach Zürich und Finanz und Wirtschaft wie die extremen Randgruppen sind inzwischen wieder viel stärker auf die Stadt die Großstadt angewiesen, in der trotz einer immer konservativer und repressiver werdenden Machtfuldes Bürgertums Intellektuelle und Künstler wie auch politische „Extremisten“, zu denen in der Schweiz heute bald auch Sozialdemokraten gezählt werden noch etwas Freiraum finden. An den Seismographen für Zeit Tendenzen wie etwa der Mode und der Musik spürt man heute in Zürich eine viel unmittelbarere Reaktion; damit ist der Graben zwischen Stadt und Land wieder da, auch wenn ihn heute die Medienlandschaft zu überspringen scheint. Auch das Selbstbewußtsein des „Städters“ gegenüber dem Provinzler ist wieder stärker geworden.

Ein Interessenkonflikt im Lager der Kulturinteressierten selbst gab den äußeren Anstoß zum offenen Konflikt und damit auch zur Zürcher *Bewegung*: Während des Umbaus der Zürcher Oper sollte ein Großteil der „Roten Fabrik“ — ein eben mit viel Resonanz in Gang gebrachtes Zentrum alternativer Kultur — als Lager- und Probelokal wieder requiriert werden. An diesem Punkt erhitzten sich nicht nur die direkt betroffenen jugendlichen Benutzer der „Roten Fabrik“, sondern ein großer Teil der aktiv Kunstschaffenden überhaupt (einige hatten Ateliers in der „Roten Fabrik“, z.B. André Thomkins, Claudia Schifferle, Martin Disler). Bald jedoch wurde das noch viel zentralere Problem, das autonome Jugendzentrum, zum Ziel wie Streitpunkt. Wegen der maßlosen und selbst alle echt liberal-bürgerlich denkenden Menschen entsetzende Reaktion der Polizeimacht Zürichs eskalierte die *Bewegung* in einen kaum mehr kontrollierbaren und endlosen Konflikt, mit welchem bald immer mehr unbeteiligte Bürger, häufig gegen ihren Willen, in Berührung kamen. Über die Auswirkungen, die diese Situation mit sich ziehen wird, kann man nur rätseln, und es ist hier nicht möglich, genauer auf diese gesellschaftliche Problematik der Schweiz einzugehen. Im Gegensatz zu 1968 wurden die Straßenschlachten jedoch nicht begleitet von einer scharfen intellektuellen Argumentation, sondern es verband sich eine fast ziellose Zerstörungswut mit gleichzeitigem Spaß, Galgenhumor und Vergnügen ohne intellektuelle und ideologische Begründung und Basis. Der *Sprayer von Zürich* hat bereits vorher mit einfachen, amüsanten, witzigen bis makaberen Linienfiguren, mit denen er die sauberen und sterilen Fassaden Zürichs dekoriert hat, die erwähnte Grundstimmung der *Bewegung* in bildhafter Weise vorweggenommen. Seine einfachen tanzenden und Grimassen reißenen Figuren prägten sich sehr stark ein, auch wenn sie häufig, möglichst im Morgenrauen, wieder weggefegt wurden. Nur aus New York kenne ich andere Bilder von Graffiti-Machern, die eine so intensive Handschrift manifestierten. Dort braucht es allerdings ein kräftigeres Maß an Farbigkeit, um in der Maße von Fassadenschmierereien aufzufallen. Die New Yorker Graffiti-Leute werden inzwischen zum Teil als Künstlerpersönlichkeiten gefeiert und postuliert; Nägeli, der *Sprayer von Zürich*, wurde im Gegensatz dazu in der Schweiz als Künstler kaum ernst genommen. Seine Bilder waren sicher formal wie inhaltlich nicht innovativ, doch in seiner Haltung, in der Funktion und seiner Konsequenz, sind sie als Bilder haften geblieben und haben entsprechend starke Wirkung auf jüngere Künstler gehabt, insbesondere im Zusammenhang mit der *Bewegung* von Zürich. Dieser Wirkung scheint man sich allerdings noch wenig bewußt geworden zu sein, obwohl der „*Sprayer*“ z.B. mit Fotos im Katalog der 1980 organisierten Ausstellung „Saus und Braus statt Kunst“ von Bice Curiger abgebildet ist, eine Ausstellung, die versuchte, die mit der *Bewegung* in Bewegung geratene Zürcher Kunstszene auf adäquate Weise vorzustellen. Man bekam

damit zwar keinen Überblick über die neue Schweizer Kunst — dafür war die Ausstellung zu stark auf die Zürcher Situation beschränkt — aber der Umbruch in der Schweizer Kunst wurde deutlich sichtbar, nicht nur am Beispiel der jüngsten Künstler, sondern auch der etwas älteren bis mittleren Generation, die sich durch diese neue Stimmung angesprochen fühlte und sich solidarisierten.

Anders als etwa in Berlin, wo aufgrund einer bestimmten Maltradition sich ein verbindender Stil der „heftigen Malerei“ manifestierte, konnte man in Zürich keinen entsprechenden Stil feststellen. Es war auch keine dazu notwendige zusammenhängende und gewachsene Tradition vorhanden, denn die Schweizer Kunst der 70er Jahre war trotz aller verbindenden Mentalitäten im Stil sehr heterogen. Verbindend war in der Zürcher Ausstellung allerdings die Stimmung, die Ausstrahlung der Werke und am frischesten wirkten nicht etwa die jüngsten, sondern die aus der Erfahrung der 70er Jahre heraus sich direkt ordinär gebenden Künstler. *Urs Lüthi* etwa überraschte mit gemalten Bildern, die wie einfach gezeichnete Karikaturen Humor, Witz, Sex in clownesker Selbstdarstellung umsetzten. Doch auch bei François Viscontini, David Weiss, Peter Fischli, Anton Bruhin und den etwas jüngeren, jedoch schon seit einigen Jahren mit Fotoarbeiten bekannt gewordenen Klaudia Schifferle, Ruedi de Crignis etwa konnte man diese neue entkrampfte, extrovertierte Haltung verfolgen, die Ernst und Gedankenüberbeladenheit meidet, Spaß und Witz an die Oberfläche zieht und durch Direktheit und Einfachheit der Bildinhalte auffällt. Alles in allem in jeweils individuell verschiedener Form eine Weiterführung der Stimmung in den tanzenden Linienfiguren des *Sprayers*. Mehr noch unter die Haut gingen die großformatigen Bilder von Martin Disler mit der Art der Umsetzung, in der Sinnlichkeit der Farbe und Zeichnung, in der Spontaneität wie vorher in seinen kleineren Zeichnungen nun eine direkt körperhafte Erotik in das Bild transponiert wird. Die Bilder bleiben zwar zeichnerisch, auch bei ihm eine saloppe, offene, freie Linie, die die wesentlichen Inhalte charakterisiert und die Ähnlichkeiten hat mit der Linearität des „*Sprayers*“, wobei hier zu untersuchen wäre, wer von wem profitiert hat, denn Dislers freie zeichnerische Notationen gehen weit in die 70er Jahre zurück.

Insgesamt konnte man in „Saus und Braus“ bei fast allem keinen wesentlichen Schritt von Innovation feststellen. Eigenständigkeit wurde eher der dominierenden neuen Gesamtstimmung untergeordnet. Die Intensität, das extravertierte Element war jedoch einmalig für die Schweizer Situation und vermochte auch nicht nur ganz unterschiedliche Künstler, sondern auch ganz konventionell Arbeitende auf angewandtem Gebiete in einer stimulierenden Art vorantreiben, von Foto-Installationen über realistisch gemalte Bilder und Zeichnungen, Collagen, Objekte, Komiks, war alles da. Ganz bezeichnend und vergleichbar etwa mit Berlin und New York war auch die Vermischung zwischen

Punk und New Wave-Musik mit bildender Kunst, z. T. auch personell bedingt, indem etwa Klaudia Schifferle in der Gruppe „Liliput“ mitwirkt.

Wir müssen schon genauer hinsehen, um in der ganzen Ausstrahlung der *Bewegung* und der von ihr geprägten Zeit zu finden, was die jüngste Schweizer Kunst charakterisiert und auszeichnet. Zunächst einmal wurde die Differenzierung und Abgrenzung zwischen den alten, lies 70er Jahr-Künstlern, und den neuen jungen 80er Jahr-Künstlern stark übertrieben und wurde vor allem von sehr äußerlichen Merkmalen abgeleitet, die meist weniger den Bildern entnommen waren als dem Habitus von Kleidung, Sprache und Freundeskreis. Die negative Seite der Zürcher *Bewegung* war auch ihre einseitige Optik und Illusion gegenüber der Möglichkeit, Neues wirklich in Bewegung setzen zu können. „Umso kesser, desto besser...“, so beginnt ein Vers von Klaudia Schifferle, der die Stoßrichtung leider aber auch die Möglichkeit des Tiefgangs der *Bewegung* charakterisiert. Ein alles überschattendes Thema ist Sex und Lust, seltener die fundamentallere Beziehung von Sex und Macht. Kein Männchen ohne Schwänzchen. In manieristischer Übertreibung beginnen vor allem Schwänzchen sich durch die Bildwelt zu ranken. Ihre Überlängen werden weniger als ein Zeichen von Potenz und Macht als ornamentale Ranke. Martin Dislers spontane Umsetzung von erotischen Inhalten in sinnliche Bilder wird zum prägenden Stil. Wenn stilbildender Einfluß eines Künstlers zum Maßstab seiner Qualität würde, wäre Martin Disler schon deshalb sicher der zur Zeit wichtigste Schweizer Künstler. Daß für diesen Umbruch in die 80er Jahre so wichtige Themen der Körperhaftigkeit wie der Erotik nicht bloß illustrativ behandelt werden, sondern daß eine Körpersinnlichkeit in eine Bildsinnlichkeit übersetzt wird, gelingt außer Disler fast nur Künstlern, die sich schon in den 70er Jahren erfolgreich darum bemüht haben, wie etwa Luciano Castelli und Urs Lüthi mit ihrer Malerei und, vor allem für eine weibliche Erotik, Marianne Eigenheer, die ihre in den 70er Jahren vor allem auf Papier verwirklichten sehr weiblich-erotischen offenen Bildzeichen in direktere, einfachere, aber auch beißendere Bildzeichen faßt und diese auch objektiviert in ihren „Bildern zur Lage“ und von der Malerei zu teils großformatigen Objekten vorstößt. Im übrigen haben bisher nur wenige Schweizer Künstler zum Mittel des Objekts, der Plastik gegriffen, um neue Bildinhalte zu formulieren. Einzig David Weiß und Peter Fischli sind mit ihren Objektgeschichten in diesem Zeitraum eigenständig aufgefallen. Unter den jüngeren Künstlern, die erst Ende der 70er Jahre in Erscheinung traten, möchte ich noch zwei hervorheben, die sich auf eigenständige Weise mit Problemen der Erotik und den Bezügen von Sexualität und Macht auseinandersetzen: *Miriam Cahn* hat in den späten 70er Jahren begonnen, sich in der Frauenbewegung zu engagieren und strebt eine eigene formale wie inhaltliche Sprache an, die fähig ist, ihre feministischen Anliegen bildhaft umzusetzen. Dies gelang ihr

mit den großformatigen Zeichnungen auf Außenbauten wie z.B. einer Autobahnbrücke in Basel. Sie kommt darin eigentlich das weibliche Gegenstück zu den Figuren des Sprayers von Zürich wirklichen, deren ihre Außenzeichnungen waren sowohl in den Mitten (Kohle-Kreide-Zeichnung auf Beton) wie im Inhalt wesentlich geprägt durch eine weibliche Sinnlichkeit. In diesen Themen versuchen immer auf die spezifischen Machtverhältnisse Mann/Frau einzugehen und die biologisch-psychischen Besonderheiten der Frau durch einfach einprägsame Bildinhalte auszudrücken (das Frauenhaus), dennoch aber auch diese Inhalte durch einfache Chiffren zu übersteigern (ein amerikanisches Kriegsschiff für den Mann). Bald jedoch verzichtet sie auf diese Außeninterventionen, findet die Möglichkeit der großformatigen Zeichnung mit Kohle auf Pergamentpapier, die allein schon durch das Material eine ganz besondere effektvolle sinnliche Ausstrahlung besitzt. Das erlaubt ihr, ganze Räume zu gestalten, welche sie im Verhältnis von Wand zu Wand die Antagonismen z.B. Mann/Frau exemplarisch umsetzen kann. Ich bin nun gespannt, wie es ihr gelingt, die der Wiederholung schematisch werdenden Bildinhalte weiter zu entwickeln, denn auch hier bei ihr wie bei vielen jüngeren Künstlern ist das Risiko des Erfolges mehr Problem als Hilfe.

Felix-Josef Müller, noch etwas jünger als *Miriam Cahn*, beschränkt sich in seinen Bildern scheinbar noch mehr auf Sexualität, allerdings auf eine männlich dominierte. Eine Besessenheit von Männer-Ritualen mit Bildern, in denen die Schwänze nicht nur inhaltlich steif, sondern formal entsprechend rigid gemalt sind, zeigen uns eine reine Männerwelt, die zunächst von sexueller Obsessionen wirkt. Das Thema der gesellschaftlichen Macht in der ausschließlichen Männerdominanz, die totale Absenz der Frau ist hier eindrücklich gestaltet und erinnert an Rituale wie Ansprüche der Männer in der Nazizeit. In seinen letzten Bildern gelingt es ihm, sein Thema auch auszuweiten, umzusetzen, z.B. mit einem Netz von gefällten Bäumen, die in sich zusammenfallen, ähnliche Inhalte zu vermitteln, ohne äußerlich erotische Inhalte darzustellen.

Neben den bei *Miriam Cahn* wie *Felix Müller* eigenständigen Formulierungen erotischer Themen ist schon erwähnte, vor allem von *Martin Disler* ausgehende Welle intimistischer, erotischer Zeichnungen und Bilder bei den jüngeren Künstlern meist in eine gekonnte, gefertigte, pseudospontane Erotik-Illustration degeneriert. Dabei ist auch ein Einfluß der eher weichen, manieristischen Linie aus dem Bereich der italienischen Künstler wie *Paladino*, *Chia* oder *Clemente* festzustellen.

Eine andere Tendenz geht stärker von der Tradition des Geschichtlichen zeichnenden *Markus Raetz* oder *Bruno* reflektierenden *Rolf Winnewissers* aus. Beide sind interessante „Bild-Denker“ im Kontext der neuen Kunstvorstellungen anfangs der 70er Jahre, beides spirituelle Zeichner, die für ihre komplexen Bildreflexionen ihre eigenen Darsteller, d.h. oft fast stereotyp

Figuren erfunden haben, die wir schon erwähnt haben (Der Gehende/Schreitende bei Raetz, Der Gehende mit Hut etwa bei Winnewisser). Diese Bildfiguren sind aber nur einzelne Beispiele, winzige Rädchen in einem viel komplexeren Getriebe. Jüngere Künstler nehmen häufig einzelne dieser Bildfiguren auf, um sie in stereotyper Wiederholung immer wieder darzustellen. Noch stärker als bei Raetz und Winnewisser (und bei ihnen in den letzten Jahren in zunehmendem Maße) wird nun bei Jüngeren, so etwa bei Peter Roesch oder Jörg Scherzmann, der Einfluß der Fertigkeit des Grafikers bewußt eingesetzt. Die Bilder werden perfekter, eine Sprödeheit des Inhalts wird auch in der Formgebung mit viel Können umgesetzt. Aus dem geistig-spirituellen Spiel im Umgang mit dem Bild und dessen radikaler Infragestellung wird ein grafisches Ausfeilen von immer wieder aufgenommenen Inhalten stereotyper Bildfiguren. Vor allem Männchen aus der Comicswelt werden zu Einzelbildern isoliert und da sie ihrer Bildgeschichten erzählenden Funktion enthoben sind, entfällt der Zeit evozierende Charakter, in ihrer Umsetzung zu Einzelbildern wirken sie monumental. Der gekonnte Einsatz des grafischen Gestalters führt zu einer sterilen Bildwelt, die auch deshalb inhaltlich „steril“ ist, da sie sich fast ausschließlich auf Männchen beschränkt. Diese Fixierung auf immerwiederkehrende Themen, sowie die stereotypen Bildformeln dieser Themen, ist nicht auf junge Schweizer Kunst beschränkt, sondern genauso verbreitet in Deutschland oder Italien zu finden. Ich denke zum Beispiel an „das wilde, geile Tiermännchen“ (häufig als fuchsartiger Hund), das alleine durch die Bilder streift oder mit anderen Männchen Liebe macht. Diese Thematik fand sich allerdings noch häufiger in der ersten oben beschriebenen Tendenz.

Zu den Künstlern, die die Tradition der grafischen Illustration einfacher Bildtypen szenenbewußt weiter treiben, gehört auch Anselm Stalder. Er bedient sich einer Bildwelt, die stark von den 20er und 30er Jahren geprägt ist: Etwa der Wandmalereien des Art-Deco-Stiles, der Illustrationsgrafik von Zeitschriften und Modejournalen dieser Zeit. Stalder scheint dabei, vor allem die für diesen Stil der 30er Jahre in Italien typischen modernistischen Elemente aufzugreifen. D.h. alle dem Konstruktivismus wie Futurismus entnommenen formalen Elemente, die in den 30er Jahren nicht mehr für abstrakte Bilder verwendet, sondern vom Designer zur grafischen Illustration einfacher Bildinhalte umfunktionierte werden. Menschenfiguren, Szenen wirkten wegen der formal strengen, modernen Ästhetik voll Pathos und monumental.

Vor allem im Design von Mode und Grafik, in der Fotografie sowie in Wandbildern ist diese Verbindung von pathetischem Inhalt mit modernem Design am stärksten. Anselm Stalder greift dazu nicht bloß auf die Vorkriegszeit zurück, sondern erinnert auch an die stark von dekorativem Pathos geprägten 50er Jahre, die für die engagierten Avantgarde-Künstler damals wegen ihrer heterogenen Ästhetik ein Greuel waren,

für den Designer aber faszinierende Möglichkeiten brachten. Den Hang zur leeren Formel, zur Monumentalität im Belanglosen der 20er/30er wie der 50er Jahre übersetzte Stalder durch seine Methode des Spiegeln, beziehungsweise Wiederholens zweier identischer leicht modifizierter Bilder. Die formale Wirkung wird dadurch gesteigert, daß Stalder die Genese der Bilder nicht verheimlicht, indem er das Ausgangsmaterial wie Skizzen, Zeichnungen, Vorstudien mit Übertragungsraster zum Vergrößern bewußt demonstriert und als autonome Werke ausstellt. Deshalb finden wir in seiner Arbeit typische Elemente eines „Akademismus“ in der ureigentlichen Art, in der klassischen akademischen Methode etwa, vom Entwurf zum Bild zu gelangen. Die formale Durchgestaltung und Perfektionierung eines Entwurfes wird bei ihm zu einem wesentlichen Teil der Bildwirkung.

Wie auf andere Art „akademische“ Methoden eingesetzt werden, sehen wir etwa am Beispiel von Franz Wanner. In Wien hat er zunächst die Sekundärgalerie des Kunsthistorischen Museums mit deren manieristischen Werken als Ausgangspunkt für einen Werkzyklus genommen. Die Idee vom Bildpotential der Sekundärgalerie — sicher auch angeregt durch die Vermittlung seines Lehrers Bazon Brock — verleitete ihn in seinen Arbeiten zu bewußten Bildreflexionen. Sein Vorgehen ist aber im Gegensatz zu Raetz oder Winnewisser's Bildreflexionen darin „akademischer“, daß nicht über das Bild an sich und die Bildsprache reflektiert wird, sondern über die äußere Erscheinung konkreter Bilder und Stile, eher kunsthistorische Betrachtungsweisen integriert werden. Dabei ist, was zu jedem Akademismus gehört, auch viel Wissen erforderlich, aber auch Intelligenz, die es Wanner erlaubt, aus einem sturen Beziehungsspiel herauszukommen. Aber auch hier verblüfft die grafische Schulung, was die Gestaltung und eine raffinierte handwerkliche Schulung, was den Umgang mit dem Material angeht.

Eine Reihe interessanter jüngerer Schweizer Künstler lassen sich nicht mit den beiden von mir beschriebenen Tendenzen erfassen. Sie bilden auch nicht eine dritte Richtung, denn ihre Gemeinsamkeit beschränkt sich auf eine von den dominierenden Zeitströmungen stark abweichende Haltung, wobei einzelne dies schon als Unabhängigkeit von den Zeitmoden ausgeben. Eine stärkere Zurückhaltung von Inhalten, gleichzeitig ein Umgang mit abstrakteren Elementen ist das einzig verbindende Element.

Schon in den 70er Jahren gab es eine Anzahl von Künstlern, die schwer in die hauptsächlichen Tendenzen einzuordnen waren. So bin ich nicht auf die häufig zu findende „post-minimalistische“ Raumkunst oder Prozeß-Kunst eingegangen, da sie mit wenigen Ausnahmen in meiner Sicht nur selten eigenständige Werke hervorbrachte. Ihre „Unabhängigkeit“ von den charakteristischsten „Zeit-Moden“ der 70er Jahre ermöglichte also nicht eine originale Leistung. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang einzig Andreas Gehr, da seine Arbeit einerseits ein eigentliches Erar-

beiten eines plastischen Bildvokabulars darstellt, das in seinem Anliegen vergleichbar wäre mit den Bild-Gedanken eines Winniewisser, aber gleichzeitig viel „abstrakter“ bleiben konnte: Ur-Gefühle der Aggressivität, der Verletzlichkeit und Gewalt konnte Gehr im dreidimensionalen Medium ohne figürliche oder illustrative Inhalte eindringlich zum Ausdruck bringen. Darin ist seine Arbeit vergleichbar mit den Installationen eines Acconci oder Oppenheim nur wegen mangelnder Durchsetzungskraft und Energie zu selten realisiert. Obwohl diese Arbeit immer noch anregend ist, ist sie nicht typisch für die Haltung der 80er Jahre, wie wir sie in Werken von Künstlern finden, die sich ebenfalls einer abstrakteren Sprache bedienen.

Al Meier zitiert in seinen Arbeiten direkt verschiedene Bildtraditionen, vor allem konstruktivistische Formen aus den 20er Jahren. Damit greift Al Meier auf eine entsprechende Zeitebene zurück wie Anselm Stalder, aber auf die abstrakteren Bildformen der Zeit. In der Komplexität des verwendeten Materials und der Heterogenität der Werke wird eine bewußte kommentierende Haltung gegenüber Kunststilen der Zeit angestrebt. In diesen Zusammenhang gehört vor allem auch Helmut Federle. Ihn müßte man zunächst im Rahmen der anfangs und Mitte 70er Jahre bekannt gewordenen „individuellen Mythologien“ erwähnen. Seine Bergbilder wurden als verinnerlichte Bilder, wie sie aus der Innerschweizer Kunst bekannt waren, gesehen. Doch ist mir Federle schon um 1970 als einer der talentiertesten jungen Künstler damals, von der amerikanischen abstrakten Malerei geprägt, schon immer durch seine Geschicktheit im Umgang mit den malerischen Prozessen aufgefallen, was ihn auch verleitet hat, diesen Prozeß an und für sich hervorzuheben. Nachdem er von der allzu einseitigen Deutung seiner „Bergbilder“ genug hatte, setzte er sich während längerer Amerikaaufenthalte vermehrt wieder mit der abstrakten amerikanischen Tradition auseinander und kam mit neuen Bildern mit einer klassischen konstruktiven Gestaltungsform zurück, wie sie vor allem in Osteuropa in den 20er Jahren typisch war. Dabei erreichte Federle einen starken Widerspruch zur formalen Strenge des konstruktiven Bildaufbaus, indem er seine Bilder in sehr freier, lockerer Art hinmalt und sehr dünne Farbschichten übereinanderlegt. Die Far-

ben wählt er sehr aggressiv in der immer gleichen Zusammensetzung schwarz, gelb und weiß. Vor allem in Großformaten funktionieren seine Bilder gut, die sich durch eine für Schweizer Verhältnisse seltene Großzügigkeit, Härte und Aggressivität auszeichnen. Was zunächst wie Phantasielosigkeit aussieht, setzt Federle in seiner Hartnäckigkeit als besondere Haltung durch. Seine Haltung zur Kunst und zur Zeit wird bei ihm zum nicht illustrativen, sondern formalen Inhalt, während bei anderen Künstlern die Haltung aus dem Inhalt der Bilder abgeleitet werden muß. Nicht zufällig finden sich die Verarbeitung seiner eigenen Initialen, oder das Hakenkreuzes, wie man es auch in den früheren Punk- und New Wave-Zeitschriften in Amerika und England finden konnte. Die Kombination einer puristischen strengen Ästhetik mit einer fast expressiven Malgestalt spiegelt sich auch in der Person Federles: seine fast folkloristische Freude an einem Volksmusikinstrument aus der Heimat wie der „Handorgel“ kombiniert sich mit der aufgeschlossenen aber auch indifferenten Haltung eines New Yorkers, macht Federle, wie man scheint, zum Prototyp des heutigen Künstlers. Federle wagt sich auch an eine Schwelle, wo eine formale Strenge und konsequente Haltung, wie wir sie in den 20er Jahren in ganz Europa kennen, umkippt zu Monumentalität und Übersteigerung von Machtsymbolen, wie wir sie in der modernistischen Ästhetik der 30er Jahre vor allem in Italien kennen. Federle ist dabei vielleicht ein atypischer „Schweizer-Künstler“, in dem er sich in der schon erwähnten Großzügigkeit und Arroganz von der bei uns allgemein sich in der perfekten grafischen Gestaltung manifestierenden Biederherbe löst. Wenn ich die gesamte Entwicklung der Schweizer Kunst in den letzten Jahrzehnten überblicke und zusammenfasse, scheint sich mir in der jüngsten Künstlergeneration, die in den letzten Jahren hervortrat, diese Faszination durch die grafische Gestaltung, das Respektieren eines konventionellen Bildes wieder viel stärker zu manifestieren. Damit entspräche die jüngste Schweizer Kunst wieder stärker dem Image der Schweiz und ihrer Kunst. Das hat seinen Reiz, birgt aber auch die Gefahr, daß die Schweizer-Künstler bald wieder in ihre vier engen Wände schubladiert werden können.