

1) Vgl. Walter Dexel, „Der Bauhausstil – ein Mythos“, in: „Bauhaus – Idee, Form, Zweck, Zeit“, Ausst.-Kat. Göppinger Galerie Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1964, o. S.

Die Zürcher Konkreten – ein Mythos!

Zu den merkwürdigen Eigenschaften von stilistischen Begriffen oder Generalisierungen gehört es, dass häufig, wenn deren Inhalte bestimmt werden sollen, ein Widerspruch zwischen Angenommenem und Tatsächlichem deutlich wird. So gilt etwa der Verlag Kurt Wolff mit seiner Reihe „Der Jüngste Tag“ als wichtiges Sammelbecken des literarischen Expressionismus, obwohl der Verleger in einem Rundfunkvortrag rückblickend bemerkte, dass seine wichtigsten Autoren eben nicht mit stilistischen Merkmalen dieser Strömung charakterisiert werden können.² Und der Begriff „abstrakt“ kann sogar mit zwei ein-

2) Vgl. hierzu Kurt Wolff, „Credo“, das hier auch wegen seiner grundsätzlichen Haltung zur Gruppenzugehörigkeit zitiert wird: „CREDO: Expressionismus wäre Bezeichnung für ein Kollektiv. Ein Kollektiv bringt kein Gedicht, nicht einen Vers hervor. Die schöpferische Leistung ist immer individuell. Auf die großen schöpferischen Kräfte jener Jahre trifft das, was man als expressionistische Merkmale bezeichnet, nicht zu. Dichter und Schriftsteller von Rang, die ich stolz bin, damals verlegt zu haben, hatten mit dem sogenannten Expressionismus nichts zu tun, auch wenn sie heute als Expressionisten ausgestellt und in den Literaturgeschichten klassifiziert werden. Sie heißen: Kafka, der Johann Peter Hebel dichterisch und Kierkegaard denkerisch näher steht als irgend einem Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Heym, der deutschsprachige Bruder Baudelaires. Trakl, der die große Tradition Hölderlins aufnimmt.“ Es folgen Charakterisierungen von Stadler, Werfel, Blass, Sternheim, Schickele, Heinrich Mann und Karl Kraus, Erwähnungen von Döblin, Kaiser und Benn, allesamt also Autoren, die in den großen Überblicken zum literarischen Expressionismus gewichtige Rollen spielen, eine Namensreihe einzig zu dem Zweck, dass dies eben keine Expressionisten seien. „Credo“ ist Teil des Rundfunkvortrags „Vom Verlegen im allgemeinen und von der Frage: wie kommen Verleger und Autoren zusammen“ (1961/1963), hier zit. nach der Sammlung: Kurt Wolff, Autoren, Bücher, Abenteuer, Berlin o. J. (1965), S. 23 f.

3) Die bislang umfassendste Darstellung: Hella Nocke-Schrepper, Die Theorie der Zürcher Konkreten, Bochum 1995. Obwohl druckfertig gestaltet, ist die sorgfältige Arbeit bislang leider nicht in einem Verlag erschienen. Nocke-Schrepper diskutiert umfassend die Konzentration auf die genannten vier in Zürich Lebenden, folgt aber weitgehend einer selektiven, vor allem von Margit Weinberg Staber vertretenen Chronologie, die besonderes Augenmerk auf die Leistungen Max Bills richtet.

ander ausschließenden Inhalten in Zusammenhang gebracht werden, einmal im Sinne des Abstrahierens, also des von einem Gegebenen ausgehenden Veränderns (eine Fotografie verändert/abstrahiert eine Raumwirkung hin zu einer Fläche), oder in dem Sinn, dass etwas Abstraktes eben etwas Gegenstandsloses, nicht mehr an einem Vorbild Orientiertes ist. Solche Gegensätzlichkeit hat denn auch zur Begriffsbildung „abstrakt/konkret“ geführt, auf die letztlich der Begriff „Zürcher Konkrete“ zurückzuführen ist.³ Bemerkenswert ist dabei, dass auch der Begriff „konkret“ ambivalent gesehen werden kann.

Wie überhaupt kommt es zu dem Begriff „Zürcher Konkrete“, beginnen doch bereits mit der Nennung des Begriffs „konkret“ die Schwierigkeiten einer den Fakten verpflichtenden Geschichtsschreibung? Da erwähnt etwa Britta Schröder in ihrer 2006 vorgelegten Dissertation „Konkrete Kunst“, dass Max Burchartz schon früh den Begriff „konkret“ verwendet habe, sieht sich zu einer Quellenangabe aber nicht imstande, obgleich eine Recherche zu Burchartz schnell zum gewünschten Ergebnis geführt hätte.⁴ Wobei unbestritten ist, dass Theo van Doesburg im April 1930 den Begriff „konkret“ in einem

4) Britta Schröder, Konkrete Kunst – Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos, Berlin 2008 (Diss. Univ. Köln 2006), S. 28, dort: „Desweiteren verweist Rotzler (leider auch diesmal ohne Quellenangabe) auf eine entsprechende Begriffsverwendung bei Max Burchartz. Er vermutet darin eine direkte Anlehnung an Georg Wilhelm Friedrich Hegels ‚Ästhetik‘.“ Schröder hätte nur in dem von ihr in die Bibliografie aufgenommenen Band von Margit Weinberg Staber, Konkrete Kunst – Manifeste und Künstlertexte, Zürich 2001 auf S. 9 nachsehen müssen, um zu erfahren, dass Burchartz am 1.1.1924 einen Text zu Theo van Doesburg in der „Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung“ publiziert hat. Allerdings verschweigt auch Weinberg Staber ihre eigentliche Quelle, nämlich den Katalog der Burchartz-Retrospektive des Deutschen Werkbundes „Max ist endlich auf dem richtigen Weg“, hg. v. Jörg Stürzebecher, Ausst.-Kat. Deutscher Werkbund e. V. Frankfurt a. M., Baden 1993, S. 52, wo die gesamte Rezension wiederabgedruckt wurde. Die zentrale Passage des Burchartz-Textes lautet: „Es gab auch für ihn dann eine Übergangszeit, in der er in jenem Sinne ‚abstrakt‘ gestaltete, daß er den inneren Gehalt eines bestimmten Naturerlebnisses in teils oder ganz ungegenständlichen Formen glaubte intensiver geben zu können, bis zuletzt die Erkenntnis durchbrach, daß ‚konkret‘ zu gestalten die wesentliche Aufgabe künstlerischer Schöpfung ist, und zwar konkret in einem neuen und tieferen Sinn! Nicht so, daß wir einen konkreten Gegenstand nach der Natur durch optische Täuschung ‚wiederholend‘ nachahmen, was immer Stümperwerk bleibt, wir vermögen nie auch nur eine Blume zu bilden, die blüht, sondern daß wir auf unsere Weise mit den Kräften wirken, die wir zu beherrschen vermögen und mit ihnen neue Dinge, neue Organismen gestalten.“

0
3
2

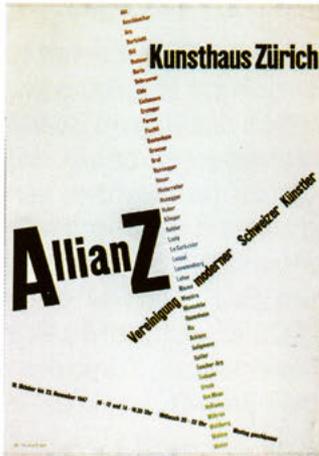
Max Bill,
Ausstellungs-
plakat „zürcher
konkrete
kunst“, Galerie
Lutz & Meyer,
Stuttgart,
Moderne
Galerie Otto
Stangl,
München, 1949



Manifest in die Kunstgeschichte einführt und Max Bill ab 1936 den Begriff „konkrete gestaltung“ verwendet und mehrmals präzisiert.⁵ Und es soll auch nicht infrage gestellt werden, dass es 1949 eine Ausstellung gegeben hat, die unter dem Titel „Zürcher Konkrete Kunst“ in Stuttgart und München zu sehen war.⁶ Diese Ausstellung, bei der Bill in seinem Vorwort darauf hinweist, dass diese Ausstellung notwendig sei, da die offizielle Schweizer Kunstpolitik die neueren Strömungen unberücksichtigt lasse,⁷ gilt denn auch als Beleg eines Gruppenzusammenhangs, der gemeinhin auf vier Persönlichkeiten konzentriert wird.⁸ Genau das aber ist fragwürdig. Denn der Katalog nennt – in alphabetischer Reihenfolge – Max Bill, Lanfranco Bombelli Tiravanti, Heinrich Eichmann, Hans Fischli, Camille Graeser, Verena Loewensberg und Richard Paul Lohse, ohne eine wie auch immer geartete Kerngruppe zu definieren.

Wie also kommt es zu der Behauptung, Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse seien die Zürcher Konkreten? Hella Nocke-Schrepper bemerkt zu Beginn ihrer Dissertation „Die Theorie der Zürcher Konkreten“, der Begriff sei von den Künstlern selbst kreiert worden, und bezieht sich hierbei auf ein unpubliziertes Gespräch mit Bill am 14. September 1992.⁹ Das ist recht dürftig, denn zu diesem Zeitpunkt ist Bill als einziger der vier am Leben, seine Aussagen können also von den drei anderen weder falsi- noch verifiziert werden. Es bleibt die Dokumentenlage, die, wie bei Nocke-Schrepper zu ersehen ist, keinesfalls eindeutig ist. So schließt sie gleich zu Beginn Fritz Glarner und Hans Hinterreiter aus, das ist sicher legitim, nur beantwortet es einen Fragekomplex nicht: den nämlich, was Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse so verbindet, dass sie eine Kerngruppe bilden.

Max Bill,
Ausstellungs-
plakat
„Allianz“,
Kunsthaus
Zürich, 1947



Warum Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse?

Alle vier sind aus Zürich beziehungsweise leben Mitte des 20. Jahrhunderts dort, das ist gewiss, trifft aber auch auf viele andere Künstler zu, die gegenstandsfrei arbeiten. Insbesondere gilt dies für viele Allianz-Mitglieder, Mitglieder jener von Leo Leuppi 1937 gegründeten Künstlervereinigung, die nun tatsächlich durch Ausstellungen und Publikationen einen

5) Die Reihenfolge der Ereignisse wird bei Nocke-Schrepper 1995, Weinberg Staber 2001 und Schröder 2006/2008 weitgehend übereinstimmend und zutreffend beschrieben, beschränkt sich aber auf die Kunstentwicklung und schließt eben gerade deshalb die wichtigen Ereignisse im gebrauchsgrafischen Bereich aus.

6) Der Katalog führt als dritte Station nach dem Stuttgarter Kunsthaus Lutz & Meyer und der Modernen Galerie Otto Stangl in München Braunschweig an; ein Nachweis dieses Ausstellungsortes ist bislang nicht erfolgt.

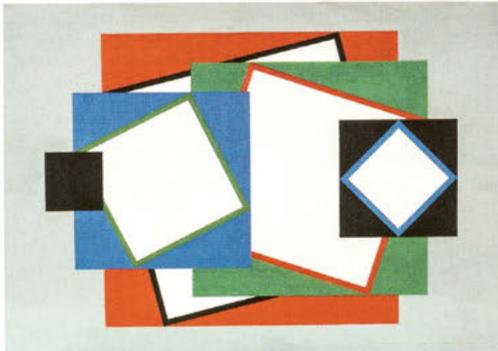
7) Die Kritik dürfte berechtigt gewesen sein. Wie zögerlich sich gerade Zürich der Moderne öffnete, zeigt sich etwa auch daran, dass noch 1958 das Bauamt II der Stadt Zürich es für angemessen hielt, als Gastgeschenk für den Frankfurter Baudezernenten Hans Kampffmeyer anlässlich eines Besuches in Frankfurt den 1939 (!) erschienenen Band „Werke öffentlicher Kunst in Zürich“ zu wählen, also ein Buch mit Kunstwerken u. a. von Heinrich Altherr, Cuno Amiet, Otto Baumberger, Augusto Giacometti, Max Gubler und Berta Tappolet, die nichts von der Moderne in Zürich mit ETH, der Kunstgewerbeschule, der neuen Grafik und der Konkreten Kunst auch nur erahnen lassen.

8) Missverständlich hier Nocke-Schrepper 1995 (wie Anm. 3), S. 130, die in Anm. 16 ausführt: „Hier taucht vermutlich erstmals die Bezeichnung ‚Zürcher Konkrete Kunst‘ für die Künstler Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse auf.“ Genau das ist nicht der Fall, denn die vier werden gegenüber Bombelli, Eichmann und Fischli eben nicht hervorgehoben.

9) Vgl. Nocke-Schrepper 1995 (wie Anm. 3), S. 15 und Anm. 2.

Gruppenstatus zwischen 1937 und 1954 in Anspruch nehmen kann. Auch ein Verweis auf die Affinität zu geometrisch-rationaler Gestaltung hilft nicht wirklich, existieren doch von Graeser auch karikierende Arbeiten wie etwa der Entwurf für den Künstler-Maskenball in Zürich 1947; und selbst von Bill gibt es sowohl im dreidimensionalen Bereich (Denkmalprojekt für Georg Büchner, 1953) wie auch in der Malerei („sechs gleichlange Linien“, 1947 oder „transcoloration“, 1955) Beispiele bedeutender Arbeiten, die mit nur mathematisch-rationalen Mitteln nicht zu erfassen sind. Auch führt die Behauptung einer Alters- oder Interessenidentität ins Leere. Denn Graeser ist Jahrgang 1892, Lohse wurde zehn Jahre später 1902 geboren, Bill folgt 1908, und die 1912 geborene Loewensberg ist von Graeser 20 Jahre, mithin eine Generation entfernt. Entsprechend divergieren Berufserfahrungen und -entwicklungen: — So wechselt der nahe Genf geborene Camille Graeser über vierzigjährig aus dem ab 1933 nationalsozialistisch beherrschten Deutschland in die Schweiz und sieht sich mit großen beruflichen Schwierigkeiten – Graeser war in Stuttgart erfolgreicher Innenarchitekt unter anderem bei der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927 – konfrontiert. Um 1937 entdeckt er die Kunst als neuen Bereich, mit dem er sich zunächst abstrakt-organisch, bald aber konstruktiv-konkret auseinandersetzt und gerade auch in der Allianz Anerkennung findet. Graeser startet also nicht unsicher, sondern beginnt mit einem reifen Werk.

Camille Graeser, Abgewandelte Quadrate, 1943



Richard Paul Lohse, abstrakt/konkret, Bulletintitel, 1/1944



Richard Paul Lohse wächst zunächst in gesicherten Verhältnissen auf, bis der frühe Tod des Vaters einschneidend wirkt; statt der Kunstakademie kommt es zur Lehre als Gebrauchsgrafiker, einer Angestelltenexistenz in der Werbeagentur Dalang und endlich zum zunächst partnerschaftlichen Büro mit Hans Trommer, aus dem 1934 das eigene Grafikatelier hervorgeht. Die im darauffolgenden Jahr 1935 erfolgte Einbürgerung in die Schweiz¹⁰ trägt zur Etablierung Lohses in politisch bedrohlicher Zeit sicherlich bei. Denn zu Lohses Biografie gehört ein früh einsetzendes politisches Engagement im sozialistisch-antifaschistischen Sinn, dazu kommt eine zunächst von Cézanne, später vom russischen Konstruktivismus und Hans Arp angeregte künstlerische Tätigkeit.

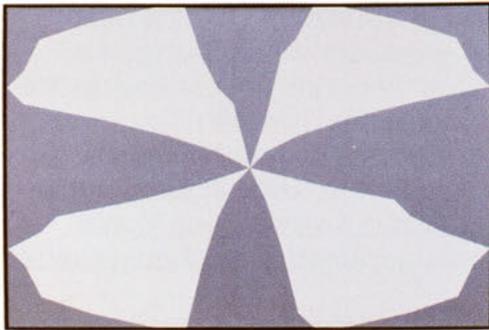
Max Bill schließlich vereint viele Begabungen, scheitert aber sowohl in der Kunstgewerbeschule Zürich wie auch am Dessauer Bauhaus, wo er das gewünschte Architekturstudium trotz frühem Wettbewerbserfolg nicht aufnehmen kann. Ohne regulären Berufsabschluss¹¹ ist er als Architekt, Gebrauchs-

10) Lohse wurde in Zürich geboren, hatte aber einen deutschen Vater. Veranlasst durch die NS-Herrschaft und die in der Schweiz mit zeitlicher Verzögerung wirkende Weltwirtschaftskrise wurde ab 1933 Deutschen die Arbeitserlaubnis in der Schweiz nicht verlängert beziehungsweise gewährt. Lohse war aufgrund seiner Herkunft hiervon zwar nicht unmittelbar bedroht, sah sich mit den Folgen der Restriktionen aber etwa durch den Weggang des Freundes und Kollegen Anton Stankowski aus der Schweiz 1933 konfrontiert.

11) Bill erfuhr zunächst an der Kunstgewerbeschule Zürich eine erfolgreiche und früh preisgekrönte Ausbildung, wurde dort aber relegiert. Aufgrund einer fehlenden baubezogenen Lehre konnte er das gewünschte Architekturstudium am Bauhaus nicht fortführen. Zeitlebens Autodidakt, behauptet er 1930 in der Gebrauchsgrafik-Anthologie „Gefesselter Blick“ eine umfassende Tätigkeit im In- und Ausland. Die Qualität von Bills Arbeiten im künstlerischen Bereich ist ebenso unbestritten wie sein Einfluss auf die Architektursprache bis in die Gegenwart, auch war er in der Ausbildung in Ulm oder Hamburg erfolgreich. Hier sei, um die sich ändernden Zeitläufe zumindest anzudeuten, angemerkt, dass in der gegenwärtigen Bundesrepublik ein Gestalter und Theoretiker ohne Abschluss wie Bill etwa an Gestaltungsfachbereichen wie in den Hochschulen in Schwäbisch Gmünd oder Darmstadt nicht berufen werden könnte.

grafiker und einiges mehr tätig und experimentiert als Künstler zunächst unter wechselnden Einflüssen von Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy und Albers. Auch durch die Ehe mit Binia Spoerri finanziell gesichert, entwickelt Bill in Zürich zahlreiche Aktivitäten wie etwa beim Allianz-Verlag, wobei diese Arbeit nicht selten auch der Eigenwerbung dient.¹² In diesen Zusammenhang gehört auch die Ausstellung „Zürcher Konkrete Kunst“, für die ein Institut für progressive cultur (i. p. c.) verantwortlich zeichnet, bei dem es sich um ein Ein-Mann-Unternehmen Bills gehandelt haben dürfte.¹³

Verena Loewensberg betätigt sich bis etwa 1930 zunächst in seinerzeit typisch weiblichen Berufsfeldern – Kunstgewerbeschule, Weberei, Tanzregie –, bis sie um 1930/31 Anschluss an die Gestaltungs-Avantgarde in Zürich findet. Sie heiratet den späteren Möbelentwerfer Hans Coray, Anton Stankowski zeigt ihr Aquarelltechniken, entscheidend wird aber die Bekanntschaft mit Binia und Max Bill. So ist sie für Binia Bills Fotografien als Modell tätig, Georges Vantongerloo gehört zum gemeinsamen Freundeskreis. Die Kunst Max Bills wird für sie zum zentralen Ausgangspunkt für das eigene Werk, das oft Parallelentwicklungen zu Bill erkennen lässt. Mit Texten geht sie, nicht nur in der Biografie, sehr sparsam um, ihre Bilder sind titellos, wie Graeser trägt sie zu einer Theoriebildung in Zusammenhang mit den Zürcher Konkreten nicht bei.



Verena Loewensberg, Ohne Titel, 1969

Was die vier also verbindet, ist zunächst der Wohnort, die Hinwendung zur gegenstandslosen Malerei, die Mitgliedschaft in der Allianz. Dazu kommen verbindende Interessen wie das am Neuen Bauen und bei allen eine Gegnerschaft zum deutschen Faschismus. Bill und Lohse, beide auch theoriebildend und schreibend, haben zudem berufliche Gemeinsamkeiten durch die von beiden mit großem Engagement betriebene Gebrauchsgrafik, die sie zu Pionieren der Neuen Schweizer Grafik macht. Wobei diese grafische Richtung über den Konstruktivismus weit hinausgeht und zu ihren Pionieren mindestens eine Person gehört, ohne die es die vorgeblichen Zürcher Konkreten so nicht gegeben hätte, eine Person, die auch biografisch einen Zusammenhang zwischen dem als Begriffsgeber erwähnten Burchartz und den genannten vier herstellt. Es ist hier die Rede von Anton Stankowski, der zwischen 1930 und 1933 Kontakt zunächst mit Lohse, bald aber auch mit Bill und Loewensberg hat.

12) Der seit dem Bauhaus mit Bill bekannte Hans Fischli erinnert sich an Bills Aktivität in seinem autobiografischen Bericht „Rapport“, Zürich 1978 so: „Der Kollegenkreis um Leo Leuppi, Max Bill, Anton Stankowski und mir, später Verena Loewensberg, R. P. Lohse und Graeser, erweiterte sich um die Basler Schiess, Bodmer, und Eblé, Wiemken und Abt; von Moos (Luzern), Tschumi (Bern), Seligmann (Paris), und vereinzelt, die einmal auftauchten und wechselten. Die ‚Allianz‘ wurde ins Leben gerufen, keine Gründungsversammlung fand je statt, nie wurde ein Vorstand gebildet, wir achteten Leo Leuppi als unser aktivstes Mitglied, als ‚Nummer Eins‘. (...) Seine Manifeste und Katalogworte wurden jeweils von Bill ergänzt, der sich der Typographie von Katalogen und Einladungskarten und der Gestaltung der Ausstellungsplakate widmete. Waren pro Teilnehmer drei Werke zugelassen, brachte Bill sicher fünf. Leo Leuppi und ich lächelten eher neidisch als gönnerhaft über die vielen ‚Max Bill‘ im Impressum. (...) Allmählich bildeten sich Gruppen: die Phantasten, die weichen neben den harten Abstrakten, die geometrisch Exakten. Als das Wort ‚konkrete Kunst‘ in einem Bill-Text das Licht der Welt erblickte, war es, wie wenn ein Notar im Katasterplan eine vom Grundbuchgeometer vermerkte Grenzlinie beglaubigt, versiegelt hätte.“ (Fischli 1978, S. 134 f.) Tatsächlich ist Bill in praktisch allen Sammelpublikationen, in denen auch Graeser, Loewensberg, Lohse und weitere vorkommen, hervorgehoben, etwa durch ausführlichste Biografie, größte Abbildung oder höchste Abbildungszahl oder Farbabbildung gegenüber Schwarz-Weiß-Reproduktion. Auch ist die eigene Publikationstätigkeit von Bill in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Durch Texte, Herausgaben, Einleitungen und Gestaltungen bringt sich Bill in einen Namenszusammenhang mit zahlreichen Vertretern der Pionier- oder älteren Generation: Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei hier nur auf die Namen Kandinsky, Klee, Taeuber-Arp und Vantongerloo für den künstlerischen Bereich und auf Le Corbusier und Maillart für die Architektur hingewiesen.

13) So stimmt die Adresse des i. p. c. mit der des Ateliers von Max Bill überein. Auch sind außer der Stuttgarter Ausstellung keine weiteren Aktivitäten nachgewiesen.

Stankowski, unerwähnt

14) In den aus zeitlichem Abstand geschriebenen Biografien wird Stankowskis Aufenthalt in Zürich ab 1929 datiert. Die Quellenlage der Melderegister ergibt einen Aufenthalt zwischen 1930 und 1933. Bislang konnten keine Arbeiten Stankowskis in der Schweiz auf die Zeit vor 1930 datiert werden. Dazu kommt, dass Stankowski seine frühen Arbeiten aus der Erinnerung meist fast dreißig Jahre später für das dritte Heft der Zeitschrift „Neue Grafik“ 1959 datiert hat. Der Autor hat die Arbeiten für die Stankowski-Stiftung in Stuttgart nach Recherchen daher zumeist neu datiert.

15) Richard Paul Lohse, „Begegnungen mit H(ans) N(euburg)“, unveröffentlichtes Manuskript, 1965, hier zitiert nach: Richard Paul Lohse-Stiftung (Hg.), Richard Paul Lohse. Konstruktive Gebrauchsgrafik, Ostfildern-Ruit 2000 (bereits 1999 erschienen), S. 67.

16) Vgl. hierzu Angela Thomas, Mit subversivem Glanz – Max Bill und seine Zeit, Zürich 2008, S. 292–295 und S. 351f. Als Gruppenname wird in anderen Quellen auch Auge genannt, mit Sicherheit allerdings kam die Gruppengründung über die Absichtserklärung nicht hinaus. Folgt man Thomas, so sieht sich der 21-jährige Bill brüskiert, weil er nicht in der Ausstellung „Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik“ im Kunsthaus Zürich, also dem repräsentativen Kunstmuseum der Stadt, vertreten ist, und überlegt daher mit Hanns Welti die Gründung einer Künstlergruppe. Das zeugt mindestens von enormem Selbstbewusstsein.

17) Tatsächlich stellt Stankowski bis 1933 in der Schweiz zumindest Fotoarbeiten unter eigenem Namen aus, nach 1933 wählt er in Publikationen allerdings das un-
verdächtigere Kürzel „Anton“.

Anton Stankowski, 1906 in Gelsenkirchen geboren, wird 1929 von Max Dalang an seine Werbeagentur in Zürich gerufen, wo Arbeiten Stankowskis ab 1930 nachgewiesen werden können.¹⁴ Hier lernt er Richard Paul Lohse, den Texter Hans Neuburg und den im Vertrieb tätigen späteren Filmregisseur Hans Trommer kennen, mit Neuburg wird Stankowski auch nach seiner Ausweisung aus der Schweiz 1933 zusammenarbeiten, mit Lohse und Trommer lebt er zeitweise in einer frühen Wohngemeinschaft. Stankowski hat bei Burchartz in Essen studiert und für ihn beziehungsweise Burchartz' früheren Geschäftspartner Canis gearbeitet; seinen Einfluss bei Dalang beschreibt Lohse so: „Es war nicht das Bauhaus, das er mitbrachte, sondern der angewandte Konstruktivismus. Inserate für Speisefett und Sphäroguss erhielten das Gepräge schwerer konstruktivistischer Formelemente. (...) Selbstverständlich ordnete er das Objekt in der Kamera, selbstverständlich arbeitete er im Wald der Buchstaben. (...) Es war manchmal bedrückend, wenn St(ankowski) einen Prospect für Thecla (in) St. Ursanne machte – es gab keine Diskussion darüber, es war alles richtig.“¹⁵ Lohses Bericht, aus einer zeitlichen Distanz von 35 Jahren geschrieben, lässt noch etwas von dem spüren, was Stankowski in die Gestaltung in Zürich einführte, und da war dieser noch nicht einmal 24 Jahre alt. Fotomontage, Typomontage, der bevorzugte Einsatz von Groteskschriften, Schrägstellungen grafischer Elemente, die Gliederung der Fläche in rektangulärer Ordnung, der überlegte Einsatz weißer Leerflächen in Verbindung mit Satzblöcken, das alles waren Elemente der neuen Gebrauchsgrafik, die den Konstruktivismus mit den Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit, mit dem Satz und den Drucktechniken verbanden und die Stankowski seinerzeit souverän einsetzt. Vor allem aber lernt Stankowski den Konstruktivismus als Gegenwart kennen, er muss nicht über Improvisationen und Abstraktionen zu ihm gelangen, oder, wie sein Lehrer Burchartz, vom Expressionismus über die Auseinandersetzung mit Fläche und Raum, um dann die freie Kunst für obsolet zu erklären. Für Stankowski sind die Kämpfe der konstruktivistischen Avantgarde Geschichte, deren Ergebnisse aber Gegenwart. Eine Kleinanzeige kann ebenso wirksam sein wie ein Plakat, und es ist, wie er es später formuliert, nicht wichtig, ob es frei oder angewandt, sondern ob es gut ist. Schnell findet Stankowski Anschluss über die Dalang-Mitarbeiter hinaus, und bereits Anfang 1930 wird die Gründung einer Künstlergruppe ins Auge gefasst. Die Augen¹⁶ soll diese heißen, Bill engagiert sich, Hanns Welti spielt als Rechtsanwalt und Künstler eine wesentliche Doppelrolle, weitere Mitglieder sind laut Bill Willi Eidenbenz und Heiri Steiner sowie Anton Stankowski, dessen Name allerdings zu unschweizerisch klingt.¹⁷ Laut den Erinnerungen von Bill und Stankowski kommt es daher zu einer Pseudonymwahl, Stankowski wie Heiri Steiner erinnern sich an den Namen „Braun“, Bill an „Schwarz“. Wesentlicher als der Name scheint allerdings, dass Stankowski nach Gründung der Augen einige Bilder auf Pavatex malt, die zum Teil auf frühere Entwürfe zurückgehen. 1982 hat Stankowskis Biograf Stephan von Wiese versucht, die Zusammen-

hänge aufgrund zahlreicher Interviews zu rekonstruieren, seine Einschätzung zitiert an dieser Stelle einfürend Bill: „mit den ‚augen‘ wollten wir die verschlossene zürcher kulturwand durchbohren ... es blieb bei der gründungssitzung‘ (...) Heiri Steiner erinnert sich: ‚Wir waren keine Richtung; aber eine Gruppe, die eine Richtung haben wollte ... Bill war der aktivste.‘ ‚Ein paar Monate‘ hätten die Zusammenkünfte angedauert. (...) Auch Leuppi und wohl auch Fischli, ebenfalls ein Bauhauschüler, als Wehrdienstverweigerer politisch stark engagiert, waren ihrer Erinnerung nach enger mit der Gruppe verbunden, hingegen nicht Lohse: ‚Ich saß in meiner Kammer und habe nie etwas gezeigt. Als sie ‚Die Augen‘ gründeten, war ich nicht dabei, da ich ja vollständig abgesondert gelebt habe.‘ (...) Man beschloß, jeder Gruppenteilnehmer sollte etwa sechs Arbeiten für eine gemeinsame Ausstellung herstellen, erinnert sich Stankowski, der frühere und neuere Collagen ins Gemäldeformat übersetzte. In der zweistündigen Mittagspause bei Dalang hatte er dazu Gelegenheit. Und man diskutierte, so Stankowski: ‚Wer alles könnte dabeisein?‘ und ‚Wie weit grenzen wir uns von den Nicht-Konstruktivisten ab?‘ Schon Steiner und auch Leuppi garantierten eine breitere Skala der Handschrift.“¹⁸

Tatsächlich kann Stankowski ein konstruktivistisches Frühwerk, das in Form von Zeichnungen und Collagen seit 1926 entstanden ist, in ein größeres Format umsetzen,¹⁹ während Bill im stilistischen Bereich 1930/31 noch unterschiedlichen Einflüssen bis hin zur Art-déco-Illustration nachgeht.²⁰ Und mit seinen typografischen Arbeiten, die mit der „neuen“ Typografie einsetzen, wird Stankowski ab 1930 zum Beispiel mit seinen Arbeiten für die PH-Leuchten zum Pionier der funktionalen Typografie, die mit ihren Flächenbeziehungen bereits die Rastertypografie vorbereitet. Dazu kommen seine Erfahrungen:

18) Stephan von Wiese, „Anton Stankowski – Leben und Werk“, hier zit. nach: „Ob Kunst oder Design ist egal – nur gut muss es sein. Der Kreis um Anton Stankowski“, hg. v. Karl Duschek, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Gelsenkirchen, Ludwigsburg 2010, S. 138. Bemerkenswert ist, dass Stankowski hier bestätigt, dass die Pavatex-(Pressspan) Bilder für die geplante Augen-Ausstellung gemalt worden seien, die Datierung der Bilder „Punktprogression“, „Schwebend“ und „Mutter mit Kind“ mithin auf den Entwurf der Vorlagen und nicht auf ihr Ausführungsjahr Bezug nimmt. Dies wird leider in Publikationen zu Stankowskis Frühwerk noch immer ignoriert.

19) Für die geplante Augen-Ausstellung entstehen zumindest die Bilder „Punktprogression“, „Schwebend“, „Mit weißen Konturen“ und „Mutter mit Kind“, wahrscheinlich auch das Bild „Matt-glänzend“, das allerdings erst 1931 und nicht 1930 entstanden ist. Mit dem Ende des Augen-Projektes liegt eine Unterbrechung der Malerei bei Stankowski nahe, Ölbilder entstehen dann erst wieder ab 1939.

20) Vgl. hierzu die Abbildung „kokettes mädchen“ (1928) in: „Max Bill. Aspekte seines Werkes“, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Zürich 2008, S. 33.



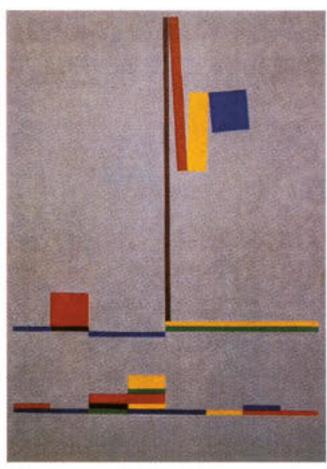
Anton Stankowski, Prospekt für Deutsche PH-Leuchten, Karlsruhe, 1930

Über Burchartz hat er Kenntnisse über De Stijl, van Doesburg und Mondrian erhalten, und Burchartz ist es auch, der Stankowski 1928 auf der Kölner „Pressa“ El Lissitzky vorstellt. Stankowskis fotografisch geschulter Blick lässt in Gemüseauslagen rektanguläre Ordnungen und divergierende Oberflächenstrukturen erkennen, das Arbeiten mit dem Bleisatz²¹ und dessen Stegen, Flächen und Akzentuierungen weist ebenfalls Beziehungen mit dem konstruktivistischen Gestalten und dem geometrisierenden Ordnen der Bildfläche auf. So

21) Dazu kommt die vorhandene Affinität der Typografie zur Mathematik, die für den Drucksatz bei Proportionen, Punktgrößen etc. konstituierend ist.

wirkt Stankowski in Zürich also klärend und katalysierend, nur kommt es eben nicht zur nach außen sichtbaren künstlerischen Wirksamkeit. Denn die Augen bleiben ebenso sehr Projekt wie die im Dezember 1930 geplante Gruppe Z, die an einen von Bill in Dessau begonnenen Versuch anschließen soll: Hier nennt Angela Thomas wieder Bill, Welty, Steiner als Mitglieder, Stankowski firmiert, handschriftlich nachgetragen, unter dem Pseudonym „Brun“. Unsicher ist, ob Stankowski von dieser Neugruppierung überhaupt Kenntnis hatte, sicher ist, dass beide Bill-Welty-Initiativen scheitern und es erst 1937 zu einem Zusammenschluss der progressiven Schweizer Künstler über Kantonsgrenzen hinaus kommt, der Allianz.²² Da aber ist Stankowski schon vier Jahre ausgewiesen; zwar kann er als Grenzgänger von Lörrach aus die Schweiz als zum Teil anonym arbeitender Werbegrafiker besuchen, ist von der künstlerischen Entwicklung nun aber nicht nur aufgrund der Reiserestriktionen ausgeschlossen. Dennoch zeigen Skizzen, dass Stankowski seine konstruktiven Anfänge weiter in Richtung auf eine systematisch-konstruktive oder eben Konkrete Kunst hin klärt; da gibt es 1934, also vor Bills 1938 veröffentlichten „quinze variations sur un même thème – 15 Variationen über ein Thema“²³ eine „Quadratspirale“ oder 1936 eine Farbprogression „Fünf in zwei geteilt“. Vor allem aber malt Stankowski 1939 mit „Dreimal gleiche Farbmengen“ ein Bild, dessen Thema geradezu einen Standard²⁴ der konstruktiv-konkreten Kunst formuliert, der durch Lohse gültige Formulierungen erfahren wird. 1939 ergibt sich für Stankowski sogar die Möglichkeit, wieder in der Schweiz zu arbeiten,²⁵ er lehnt aus pazifistischen Gründen ab, mit der Folge, als Soldat in Deutschland eingezogen und erst im Juni 1948 aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft entlassen zu werden.

Anton Stankowski, Dreimal gleiche Farbmengen, 1939



22) Bei der Allianz ist Leo Leuppi Präsident, Lohse erhält den Mitgliedereausweis Nr. 2 und bildet neben Hans R. Schieß, dem Basler Walter Bodmer und dem Luzerner Hans Erni den ersten Vorstand. Mindestens die Arbeiten der mit Zürich verbundenen Allianz-Mitglieder Robert S. Gessner (1908–1982) und Max Huber (1919–1992) sind stilistisch mit den Arbeiten der Zürcher Konkreten in den 40er Jahren eng verwandt und würden, hätte es diese denn je als Gruppe gegeben, eine Zugehörigkeit rechtfertigen.

23) Angela Thomas bezeichnet die Reihe zu Recht als „coup de génie“ (in: „Max Bill. Die grafischen Reihen“, Ausst.-Kat. Landratsamt Esslingen, Ostfildern-Ruit 1995, S. 13). Bill entwickelt hier mit beschränkten Mitteln – Linie, Farbe, Fläche, Positiv-Negativ-Beziehungen, etc. – eine Folge von Komplexitätsveränderungen, die vor allem in der konstruktiv-konkreten Gestaltung der 60er Jahre rezipiert wird. Hingewiesen sei hier etwa auf die typografischen Arbeiten von Wolfgang Schmidt, Helmut Schmidt-Rhen und Christian Chrxun, die in freien und angewandten Arbeiten das bei Bill realisierte Konzept der geregelten Permutation aufnehmen.

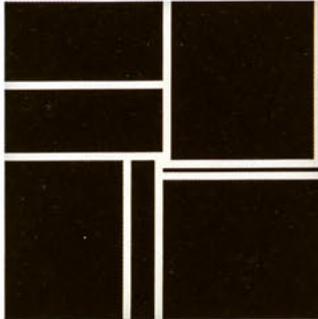
24) Farbmengengleichheit – Bill spricht gelegentlich auch von Farbquanten – spielt vor allem bei Lohse im Sinne der Enthierarchisierung des Bildes eine Rolle. Gerstner hat die Farbmengengleichheit mit der Programmierung der Bilder weiterentwickelt.

25) Stankowski erhielt ein Angebot des Industriellen Bührle, für die Maschinenfabrik Oerlikon als festangestellter Grafiker zu arbeiten. Stankowski hatte für diesen Auftraggeber den Prospekt für die Präsentation auf der Schweizer Landesausstellung „Landi“ in Zürich 1939 entworfen. In Zusammenhang mit der „Landi“ kam es noch zu einem Treffen Stankowskis mit dem Zürcher Freundeskreis, wo Bührle als Rüstungsindustrieller kritisiert wurde.

Die Zürcher Konkreten – ein Bill-Projekt

Der Zweite Weltkrieg wirkt sich auch in der Schweiz lähmend auf das kulturelle Leben aus. Erst mit den ersten deutschen Niederlagen wächst wieder Zuversicht, 1942 kann die Allianz im

Marcel Wyss,
Progression
4 x 2/1, 1954



Kunsthhaus Zürich einen Überblick geben. In einem Artikel von 1943²⁶ stellt Bill geschickt die Konkrete Kunst als logische Konsequenz der abstrahierenden Entwicklung seit dem Kubismus dar. 1944 zeigt die Kunsthalle Basel schließlich eine von Bill organisierte Ausstellung unter dem Titel „Konkrete Kunst“, die den Begriff etabliert und die Differenzierung zu „abstrakt“ vollzieht.²⁷ Es folgt 1947 die Mailänder Präsentation „arte astratta e concreta“²⁸ und 1949 dann die zu Beginn erwähnte Stuttgarter Ausstellung. Doch setzt sich der Begriff „konkret“ keinesfalls so durch, wie Bill das erstrebt,²⁹ wohl aber das stilistische, gelegentlich auch formalistisch missverstandene Repertoire.

So gründen Marcel Wyss und Dieter Roth 1953 in Bern eine Galerie,³⁰ aus der im gleichen Jahr die Zeitschrift „spirale“ (Wyss, Roth, Eugen Gomringer) hervorgeht. Wyss und Roth (beide Jahrgang 1930) kennen sich von der Berner Gewerbeschule, wie Lohse, Stankowski und Bill verbinden sie zeitweise Gebrauchsgrafik und freie Kunst; der 1925 geborene polyglotte Gomringer hat Schreiberfahrung und ist wesentlicher, wenn nicht eigentlicher Begründer einer reduzierten, Syntaktisches gegenüber Semantischem betonenden Poesiesprache, die als „Konkrete Poesie“ analog zur Konkreten Kunst ab etwa 1955 zum Begriff werden wird.³¹ Auch in Basel, und auch hier im Zusammenhang mit der Gebrauchsgrafik, kommt es zu einem Einfluss der Konkretion. Dort arbeitet, neben der Brasilianerin Mary Vieira, die neben Almir Mavignier³² zu den

26) In der Zeitschrift „Pro Arte et Libris“ (Genf, Nr. 7/8, 1944, S. 204 ff.) veröffentlicht Bill den Artikel „Von der abstrakten zur konkreten Malerei im XX. Jahrhundert“, in dem er sich in die Folge der Entwicklung vom Kubismus über die Abstraktion bis hin zur geometrischen konstruktiven Konkretion stellt. In der Reihenfolge der Geburtsjahre der vorgestellten Künstler sind dies Kandinsky (1866), Mondrian (1872), Klee (1879), Picasso (1881), Vantongerloo (1886), Arp (1887), Taeuber-Arp (1889), Ernst (1891), Leuppi (1893) und Bill (1908). Immerhin trennen hier Bill vom Nächstälteren 15 Jahre. Die von Bill selbst vorgenommene Integration in die Kunstgeschichte gewinnt noch besonders dadurch an Bedeutung, dass er sich nicht als Letzten der Reihe aufnimmt, sondern auf sein Bild „Zentrisch-exzentrische Konstruktion“ (1941) eine Arbeit Vantongerloos folgen lässt.

27) So wurden noch 1936 Arbeiten der gegenstandslosen Malerei in der Ausstellung „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ im Kunsthhaus Zürich in einem „Saal der Abstrakten“ gezeigt, siehe auch Anm. 36.

28) In Italien hatte sich der Futurismus, etwa bei Bruno Munari, seit den 30er Jahren hin zu einer konstruktiv-konkreten Formensprache weiterentwickelt. Der Büromaschinenhersteller Olivetti und das Werbestudio Boggeri waren im Mailänder Raum wichtige Orte der Kommunikation, auch für schweizerische Gestalter. So erschien bereits 1944 in Mailand eine von Munari zusammengestellte Mappe „Disegni astratti“, deren Blätter manche Verwandtschaft mit der parallelen Entwicklung in der Schweiz aufweisen.

29) Noch im Juni 1967 schreibt der mit Bill seit etwa 1930 kollegial befreundete Hans Neuburg in einer Rezension über das Werk Bills am Ende einer euphorischen Würdigung: „Ich glaube, man kann über einen konstruktivistischen (sic!) Künstler kaum etwas Authentischeres aussagen.“ (Hans Neuburg, „Max Bill – Galerie im Erker“, in: werk (Chronik), 6/1967, S. 385)

30) Die Zähringer-Gründung Bern weist für die Entwicklung der Moderne in der Schweiz ambivalente Formen auf. Exemplarisch sei auf den „Diskurs in der Enge“ (Zürich u. Köln 1973) des aus Bern gebürtigen Schriftstellers Paul Nizon hingewiesen. In der Kulturgeschichte gilt Bern als ablehnender Ort u. a. für Albert Einstein, James Joyce und Walter Benjamin. Auf der anderen Seite gibt es das untergründige, anarchische Bern mit dem sehr reduzierten und präzisen Dialekt, wie er von Mani Matter im anspruchsvollen Lied beispielhaft vertreten wurde, die Geheimsprache der Keller unter den berühmten Arkaden, die Provokationen in der Kunsthalle seit Jean-Christophe Ammanns dortiger Tätigkeit. Exemplarisch für die Ambivalenz von Ordnung und Anarchie kann wohl das Werk Dieter Roths stehen, das Ordnung und Chaos, saubere Präzision und schmutzigen Verfall ohne Wertunterschied integriert.

31) Zur „spirale“ ausführlich: Annemarie Bucher, Spirale – Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964, Baden 1990. Bucher zeigt die Bedeutung der „spirale“ als ersten (europäischen) Ort für die Konkrete Poesie auf. Die parallele Entwicklung in Brasilien kann in diesem Rahmen nur erwähnt werden.

32) Almir Mavignier schätzt den Einfluss Bills im kommunikativen Zusammenhang als enorm positiv ein. So berichtet er, Bill habe zwar seine eigenen Arbeiten gerne gezeigt, ihn aber auch darauf hingewiesen, in Zürich Graeser, Loewenberg und Lohse zu besuchen und deren Arbeiten zu studieren.

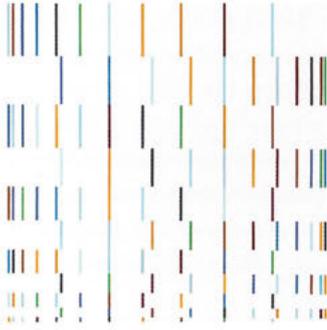
frühen Exponenten konstruktiv-konkreter Kunst an der HfG Ulm gehört, der ebenfalls sowohl Gebrauchsgrafik wie freie künstlerische Arbeit gestaltende Karl Gerstner. Er legt 1957 mit „kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei“ ein verbreitetes Manifest vor, in dem Bill, Graeser, Loewensberg, Lohse – durch Josef Albers ergänzt – im Zentrum stehen.³³ 1961 wird Gerstner dann noch konstruktive Konkretionen in den Alltag bringen, als er neben den vier Zürcher Künstlern auch sich selbst und Marcel Wyss für eine Plakataktion wählt, die handsignierte Grafik zum Teil auf gewöhnlichen Werbeflächen ausstellt. Doch zuvor kommt es 1958 und 1960 zu wesentlichen, den Begriff des „Konkreten“ beeinflussenden Ereignissen. So erscheint 1958 das erste Heft der Zeitschrift „Neue Grafik“ unter der Redaktion von Lohse, Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg und Carlo Vivarelli,³⁴ bei der Lohse nun am Anfang einer Vierergruppe genannt wird. Bill trägt zu dieser bis 1965 erscheinenden Zeitschrift lediglich einen längeren, von ihm auch gestalteten Text „Kataloge für Kunstausstellungen 1936 bis 1958“ in Heft 2 (1959) bei. Neben anderem zeigt die „Neue Grafik“ die Zusammenhänge von Gebrauchsgrafik, Architektur, Produktgestaltung und freier Kunst auf, die als Teil eines fortschrittlichen gesellschaftlichen Projektes gesehen werden. Solche Zusammenhänge bestimmen vor allem Lohses Arbeit, der seine freien künstlerischen Arbeiten auch politisch als Modelle für nicht-hierarchische Ordnungen auffasst, ein Denken, das über eine nur formale Ordnung weit hinausweist. 1960 erhält Lohse dann seine erste monografische Schau in größerem Rahmen, als er im Kunstverein Ulm ausstellen kann.³⁵ Im gleichen Jahr organisiert Bill im Zürcher Helmhaus die Ausstellung „Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung“, in der er den Begriff des „Konkreten“ auch auf Künstler, die nicht einer strengen rationalen und/oder geometrischen Arbeitsweise – dem die Zürcher Beiträge weitgehend verbindenden Konzept – verpflichtet sind, erweitert.

Zusammenfassend ergibt sich, dass Bill nicht am Anfang des Begriffs „konkret“ steht, wohl aber bei dessen Durchsetzung in der Schweiz und daher, wenn von Konkreter Kunst in der Schweiz oder den Zürcher Konkreten die Rede ist, immer

Richard Paul
Lohse,
Ausstellungs-
plakat
„Zürcher
Künstler im
Helmhaus“,
1964



Richard Paul
Lohse,
Linien in
Gegenbewe-
gung mit
progressiven
Intervallen,
1943-1948



33) Karl Gerstner, kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei, Teufen 1957. Gerstner unterteilt die Entwicklung in drei Gruppen, die auch durch die Papierwahl und die Drucktechnik unterschieden sind. Die Entwicklung vom Kubismus bis zu Abstraction-Création ist mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen auf grauem Papier zusammengefasst, die Künstler von Albers bis Lohse werden mit Farbsiebdrucken auf weißem Papier hervorgehoben, und die jüngere Generation – Lanfranco Bombelli, Karl Gerstner, Gérard Ifert, Hansjörg Mattmüller, Mary Vieira und Marcel Wyss – wird zwar ebenfalls mit Siebdrucken, aber auf gelbem Papier vorgestellt. Dabei fällt auf, dass Josef Albers auf zwei Seiten, Max Bill auf sechs, Camille Graeser ebenfalls auf sechs, Verena Loewensberg auf zwei und Lohse auf neun Seiten vorgestellt werden, die Gewichte bei den Zürcher Konkreten also deutlich ungleich sind. Gerstners Entscheidung, Albers mit aufzunehmen, ist seinem Konzept geschuldet, die „mittlere Generation“ als von rektangulären Konzepten bestimmt darzustellen, was zu diesem Zeitpunkt auf Albers, Graeser und Lohse zutrifft, während Bill und Loewensberg ein um Dreiecke und Kreise erweitertes Formvokabular nutzen. Demgegenüber betont Gerstner bei der jüngeren Generation eine Erweiterung des Vokabulars.

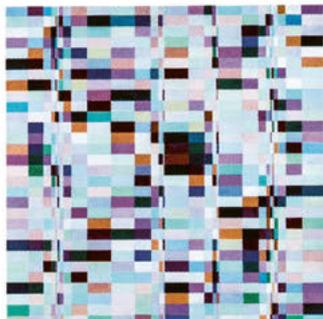
34) Hierzu ausführlich: Michael Lenz, „Von der Schweiz in die Welt – Neue Grafik“, in: „Richard Paul Lohse. Konstruktive Gebrauchsgrafik“, hg. v. d. Richard Paul Lohse-Stiftung, Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung, Zürich, Ostfildern-Ruit 2000 (bereits 1999 erschienen), S. 124–152. Ein Nachdruck bzw. eine vollständige elektronisch abrufbare Edition dieser den Begriff der Schweizer Grafik eigentlich konstituierenden Zeitschrift ist seit Jahren überfällig.

35) Lohse ist zum Zeitpunkt dieser ersten überregional wahrgenommenen Einzelpäsentation immerhin 57 Jahre alt. In der Folge kommt es zu einer verstärkten Ausstellungstätigkeit, die mit einer Konzentration auf die künstlerische Arbeit ab Anfang der 60er Jahre einhergeht.

zuerst an Bill gedacht wird. Bill hat dies auch durch seine publizistische Tätigkeit unterstützt.³⁶ Durch die Erweiterung des Begriffs ergibt sich nun zusätzlich die Schwierigkeit, dass Bill weiterhin eine Vorreiterrolle für den Begriff in der Schweiz in Anspruch nehmen kann, die anderen Zürcher Künstler aber in ihrer Stellung nun nicht nur gegenüber Bill hintenangesetzt werden, sondern in einem umfangreicheren Kontext genannt werden.

Das hat Konsequenzen. So vermeidet Lohse nun zunehmend den Begriff „konkret“ und wählt Begriffe wie „konstruktiv“, „modular“ oder „seriell“ zur Kennzeichnung seiner Arbeiten. Dazu kommt, dass Lohses Arbeit in Folge der Ulmer Schau verstärkt auch international wahrgenommen wird. 1962 erscheint eine monografische Festschrift zu seinem sechzigsten Geburtstag, und Lohse wird sich nun verstärkt der freien künstlerischen Arbeit zuwenden. Genau dies aber führt zum Konflikt mit Bill, der nun seine selbstverständlich in Anspruch genommene Rolle als Nummer eins der Zürcher Konkreten gefährdet sieht und nach dem Weggang aus Ulm 1956 mit zahlreichen Aktivitäten daran arbeitet, seine eigene Bedeutung in der Öffentlichkeit zu manifestieren. Dabei schreckt Bill selbst vor Manipulationen³⁷ nicht zurück, wenn er etwa durch Retuschen seine eigene Bedeutung hervorhebt. Auch können Gemeinschaftsarbeiten zu Bill-Schöpfungen mutieren, sobald die Mitautoren keinen Einspruch mehr erheben können.³⁸ So ist ein Bruch zwischen Lohse und Bill vorgezeichnet.

Richard
Paul Lohse,
Dreissig
systematische
Farbtonreihen,
1950–1955



36) Vgl. hierzu etwa die Zeitschrift „abstrakt/konkret“, in der Camille Graesers einzige theoretische Äußerung „Konkret heisst ...“ in der ersten Ausgabe 1944 erscheint. Lohse veröffentlicht in diesem Heft den Text „Über die Fläche“ und im vierten Heft 1945 „Fortschrittlicher Bildaufbau und konkrete Gestaltung“. Dem steht der wesentlich umfangreichere Text von Bill „vom sinn der begriffe in der neuen kunst“ in den Nummern 2–4 (1944/45) gegenüber.

37) Vgl. „Clara Friedrich. Künstlerin und Sammlerin“, hg. v. Eva Frosch, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Zürich 2004, S. 46ff.: In diesem Katalog sind zwei Abbildungen nebeneinandergestellt, die im ersten Foto (von Binia Bill) einen Ausstellungssaal der Ausstellung „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ 1936 im Kunsthaus Zürich mit Werken von Hans Erni, Max Bill und Clara Friedrich zeigen, im zweiten Bild die gleiche Aufnahme nunmehr retuschiert, sodass nur noch die Bill-Arbeiten zu sehen sind. Diese Abbildung wurde in diversen Bill-Monografien als „Saal mit Werken von Max Bill“ bezeichnet. Frosch erläutert unter Bezugnahme auf Auskünfte von Max und Binia Bills Sohn Jakob, „Max Bill habe ihre (Clara Friedrichs) Bilder auf einer Fotografie der Ausstellung ‚Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik‘ gar wegretuschiert, da er nicht mit einer ‚Nazifreundin‘ im gleichen Ausstellungssaal in Erscheinung habe treten wollen. (...) Neben drei Blättern Friedrichs fiel auch eines von Hans Erni dem Eingriff Bills zum Opfer. Dies macht deutlich, dass es bei dieser Retusche doch in erster Linie um die Hervorhebung von Bills eigenen Werken ging.“ (Ausst.-Kat. Winterthur 2004, S. 46ff.) Abgesehen davon, dass hier eine Art Sippenhaftung vorgenommen wird, da nicht Clara Friedrich, sondern ihr Mann, der Rechtsanwalt Emil Friedrich in der „Eingabe der 200“ 1940 sich für eine Annäherung der Schweiz an Nazideutschland ausgesprochen hatte, ist der Hinweis auf Erni bemerkenswert. Denn dieser war zunächst für die Vertretung der Schweiz bei der Biennale 1951 in São Paulo eingeladen, bis der Schweizer Bundesrat beschloss, statt des politisch links stehenden Erni den unverdächtigeren Bill als Schweizer Repräsentanten zu bestimmen. Eine politische Entscheidung mit weitreichenden künstlerischen Folgen. Denn Bills monografische Schau – 2008 weitgehend in Zürich rekonstruiert – war sicherlich eine der besten Darstellungen der Leistungen Bills und beeinflusste nicht nur das lateinamerikanische Kunstleben, sie verhalf auch dem Begriff „konkret“ zu internationaler Präsenz und wirkte mittelbar auch auf die Designentwicklung; der spätere HfG-Ulm-Rektor Tomás Maldonado wurde hier auf Max Bill aufmerksam und später von diesem nach Ulm gerufen. Vgl hierzu: Stanislaus von Moos, Peintre officiel maudit, in: ders., Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie, Zürich 2004, S. 92.

38) Bezeichnend hierfür ist die Personalisierung des Ulmer Hockers zum Bill-Hocker mit Brand-Signatur. Von Bill selbst noch in den 80er Jahren als typische Gemeinschaftsarbeit der frühen HfG Ulm bezeichnet, wird der Anteil Paul Hildingers durch Bill immer weiter zurückgedrängt. Wenn auch die Geschichte im einzelnen noch Widersprüche aufweist, so lassen sich für den Hocker doch mindestens zwei direkte Vorbilder ausmachen: ein von Rudolf Schwarz entworfener Hocker, den Otl Aicher kannte, und der Hocker des Black Mountain College, von dem Bill spätestens 1948 über Josef Albers wusste. Laut den Erinnerungen des Leiters der Holzwerkstatt an der HfG Ulm Paul Hildinger schlug Bill als Stabilisierungselement ein Brett vor, wie es auch beim Black-Mountain-Hocker verwendet wurde. Hildinger ersetzte dieses durch den an den Enden bearbeiteten Abschnitt eines handelsüblichen Besenstils; Hans Gugelots Anteil ist umstritten.

39) Für den Schweizer Beitrag im Rahmen der nationalen Übersichten zur konstruktiven Kunst hatte Bill Jakob Bill, Andreas Christen, Gerstner, Hansjörg Glattfelder, Graeser, Loewensberg, Lohse und Willy Müller-Brittnau vorgesehen. Lohse konnte nach seiner Weigerung, am Gruppenbeitrag teilzunehmen, eine eigene Werkübersicht im Rahmen der Biennale mit 20 Arbeiten realisieren. Vgl. „Konstruktive Kunst. Elemente und Prinzipien. Biennale 1969“, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1969, o. S.

40) Max Bill 1969 (wie Anm. 39).

41) Zitat und Darstellung dieses Abschnitts folgen dem Text von Johanna Lohse-James und Felix Wiedler in: Richard Paul Lohse-Stiftung (Hg.), Richard Paul Lohse. Drucke/Prints. Dokumentation und Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit 2009, S. 241.

42) Hans Derendinger, „Die Kunst ist gross, die Stadt ist klein ...“, Olten 1989, S. 45, zit. nach: Richard Paul Lohse-Stiftung 2009 (wie Anm. 41), S. 241.

43) Annemarie Monteil, „Der Glanz des Rationalen“, in: Solothurner Zeitung, 29.9.1971, zit. nach: Richard Paul Lohse-Stiftung 2009 (wie Anm. 41), S. 241.

Zum endgültigen Bruch zwischen Lohse und Bill kommt es im Zusammenhang mit der Biennale der konstruktiven Kunst in Nürnberg 1969.³⁹ Bill ist nicht nur Kommissar der schweizerischen Abteilung im Rahmen der nationalen Überblicksschauen, sondern soll als einziger Schweizer mit einer Einzelschau vertreten sein. Für den geplanten Überblick hat er die drei Zürcher Graeser, Loewensberg und Lohse vorgesehen, ergänzt mit fünf jüngeren schweizerischen Künstlern, zu denen auch Bills Sohn Jakob gehört. Alle Teilnehmer sollen mit jeweils drei Werken vertreten sein, Bills Einzelausstellung umfasst hingegen 17 Arbeiten. Lohses Weigerung, solcherart in eine zweite Reihe gegenüber Bill gestellt zu werden, gefährdet den schweizerischen Kollektivbeitrag, da eine Beschränkung auf Graeser und Loewensberg als älteren Teilnehmern unweigerlich die Frage nach der Abwesenheit Lohses gestellt hätte. Mit der Entscheidung, Lohse einen Bill vergleichbaren Raum einzuräumen, der zeitlich versetzt zur Biennale eröffnet wird, findet dieses Dilemma eine Lösung. Allerdings legt Bill, der für sich selbstverständlich eine Sonderstellung beansprucht, im Katalogtext nach, wenn er über die nationale Auswahl schreibt: „Lohse hat es leider abgelehnt, an der Schweizer Beteiligung dieser Biennale teilzunehmen, da ihm darin keine Sonderstellung eingeräumt werden konnte.“⁴⁰

Zwei Jahre später ist es dann Bill selbst, der das von ihm begründete Projekt Zürcher Konkrete für obsolet erklärt, indem er im Kunstverein Olten einen Eklat produziert.⁴¹ Dort möchte der Veranstalter nämlich Bill, Graeser, Loewensberg, Lohse als Zürcher Konkrete zeigen, Bill jedoch sagt die Teilnahme ab. Zwar gibt es zunächst eine Lösung, in der Bilder aus Zürcher Galerienbesitz an die Stelle der Bill-Leihgaben treten, aber nun droht Bill mit rechtlichen Schritten. „Zu sehen waren Richard P. Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg. Vorgesehen und ebenfalls eingeladen, aber kaum zu sehen war Max Bill, der kurz vor Beginn der Ausstellung wegen persönlicher Spannungen mit einem andern Aussteller seine Bilder zurückziehen wollte. Da diese bereits gehängt waren, behalf man sich mit mobilen Trennwänden, liess aber einen kleinen Spalt offen, durch den die Besucher etwas erstaunt und belustigt Bills Kunst in Klausur erblickten.“⁴² Einer Kunstkritikerin gegenüber erklärte Bill, dass er „zu derartigen Mischausstellungen keine Lust habe“.⁴³ 1974 fragt dann der Hamburger Galerist und Grafikerverleger Edward Meissner bei Lohse an, ob er sich nicht an einem Mappenprojekt mit Graeser und Loewensberg beteiligen wolle. Lohse antwortet darauf, dass ihm solches nur sinnvoll erscheine, wenn alle vier der Zürcher Gruppe sich beteiligen würden. Letztendlich stimmte Bill dem auch zu, und so kam es zu der letzten gemeinsamen und gleichgewichtigen Manifestation der Zürcher Konkreten mit der Mappe „Vier Zürcher Konstruktionen“, die am 10. August 1976 im Hotel Zürich vorgestellt wurde. Angereist aus der Bundesrepublik Deutschland waren auch die Grafikerdesigner und Design-Autoren Eckhard Neumann und Wolfgang Sprang, die vor allem mit Bill und Lohse in Verbindung standen. Laut Neumann muss die Stimmung der Vernissage sehr ange-

0
4
2

spannt gewesen sein, da Bill und Lohse über Stunden hinweg nicht miteinander redeten und sich bemüht aus dem Weg gingen.⁴⁴

Die weitere Entwicklung

Spätestens ab 1969 ist also der Begriff „Zürcher Konkrete“ Geschichte und der Oltener Ausstellungstitel 1971 bereits ein Anachronismus. Genau genommen hat es praktisch keine Aktivitäten unter diesem Namen gegeben, und dennoch hat er sich durchgesetzt. Das sagt etwas aus über Bequemlichkeit, über Ungenauigkeit, also etwas über das, was Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse eben jede und jeder auf ihre oder seine Art nicht praktizierten.⁴⁵

Auch wenn der Begriff weder einer stilistischen noch einer biografischen Überprüfung standhält, geschickt ist die Beschränkung auf vier Persönlichkeiten schon. Denn zwei sind keine Gruppe, sondern ein Duo, ein Paar oder Kontrahenten, bei dreien entsteht das Problem der Mehrheitsentscheidung⁴⁶, und mit fünf beginnt die Unübersichtlichkeit. Vielleicht ist es also so etwas Banales wie die Zahl vier, die zur Durchsetzung

44) Eckhard Neumann im Gespräch mit dem Verfasser, Anfang der 2000er Jahre. Der Konflikt zwischen Lohse und Bill blieb bis zum Tod Lohses ungelöst. Es existieren zahlreiche Berichte, wie sensibel beide bereits auf die Erwähnung des anderen Namens reagierten. So äußerte Bill gegenüber Hans-Jürgen Slussalek von der Galerie und Edition Hoffmann in Friedberg, einem der renommiertesten Grafikverlage im Bereich der konstruktiv-konkreten Kunst weltweit, als dieser Bill um einen Vorschlag für eine Edition bat, das Beste an der Edition sei wohl die Prospektgestaltung. Bill war nämlich nicht entgangen, dass Lohse bereits mehrfach in der Edition vertreten war. Eckhard Neumann berichtet, bei Besuchen in Zürich habe er immer beim zweiten Gesprächspartner (wahlweise Bill oder Lohse) verschwiegen, dass er zuvor schon beim ersten war. Als er dies einmal versehentlich vergaß, habe der zweite Gesprächspartner plötzlich keine Zeit mehr gehabt. Neumann war mit Bill seit dem Beginn seines Studiums an der HfG Ulm eng verbunden. So erzählt er gern seinen Weg zur Aufnahme Mitte der 50er Jahre. Neumann sei vom Bahnhof Ulm zum Kuhberg (dem Standort der HfG) hochgelaufen, als neben ihm ein Bentley hielt und sich die rechte (sic, es war ein Rechtslenker) Tür des Fahrers öffnete. „Wo wollen Sie hin?“, fragte dieser, und Neumann antwortete: „Ich möchte zum neuen Bauhaus.“ „Steigen Sie ein, ich bin der Direktor“, antwortete der Bentley-Fahrer Bill, und Neumann ergänzte: „Da brachte mich also der Direktor mit seinem Auto zur Sekretärin, damit ich aufgenommen werde.“

45) Unabhängig davon erweist sich der Begriff „konkret“ als sperrig. So erscheint 1977 als erster großer Überblick „Konstruktive Konzepte“ von Willy Rotzler, der bereits im Titel das Wort „konkret“ vermeidet. Margit Weinberg Staber beschreibt 1981 die Schwierigkeiten beim Schreiben der Begriffe unter dem Titel „Konstruktivismus, konkrete, konstruktive Kunst?“ und plädiert für Rotzlers Titel als Begriff, da damit das Prozessuale der Formfindung betont werde. Doch wird „konkret“ auch zum Markenzeichen. 1987 wird die Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst in Zürich gegründet, 1988 die Reutlinger Stiftung für konkrete Kunst, in Mouans-Sartoux folgt 1990 L'Espace de l'Art concret und 1992 das Ingolstädter Museum für Konkrete Kunst. 2002 wird in Würzburg die Sammlung Ruppert im Kulturspeicher öffentlich zugänglich, und 2009 schließlich eröffnet unter dem Titel „Konkret“ das Kunstmuseum Stuttgart einen Schwerpunkt mit der Sammlung Teufel, der die musealen Schwerpunkte in Bottrop, Ludwigshafen, Ulm und anderen Orten ergänzt. Zwar drängt Zürich den Begriff wieder zurück, gegenwärtig nennt sich der Sammlungsort der dortigen Stiftung Museum Haus Konstruktiv, doch tragen umgekehrt auch engagierte Initiativen wie die zu Ehren von Vordemberge-Gildewart in Osnabrück zur Verbreitung des Begriffes bei. Dagegen bleibt „Zürcher Konkrete“ merkwürdig ungenau. Wikipedia spricht Anfang 2012 gar von einer „Zürcher Schule der Konkreten“, nennt Kandinsky und Klee am Anfang und zählt zu den bedeutenden Künstlern der Schule (!) auch Johannes Itten und Hans Coray. Aktuell wird dort sogar versucht, in einer Mischung aus 100. Geburtstag und „Ladies-first“-Ansprache die Reihe Loewensberg, Bill, Graeser, Lohse einzuführen.

46) Vgl. hierzu Markus Kutter, der die Entscheidungsstrategien in der Agentur von Gerstner und Kutter mit denen nach dem Eintritt von Paul Gredinger in die nunmehrige Agentur GGK vergleicht: „Die Aufnahme Paul Gredingers in die Partnerschaft – er kam im Herbst des ersten Jahres zu uns – nahm neue Entscheidungen vorweg. Merkwürdigerweise ist der Schritt von der Firma mit einem einzelnen Inhaber und Leiter zur Partnerschaft zu zweien weniger groß als derjenige von der Zweierpartnerschaft zur Dreierpartnerschaft. Die ‚Unternehmensführung‘ wurde zum Problem. Wir mußten das Instrument des Gesellschaftsbeschlusses schaffen, eines Mehrheitsbeschlusses 2:1 im Fall von Unstimmigkeiten. Das brachte Folgen für die Art und Weise, in der überhaupt entschieden wurde: Das Entscheiden selbst mußte institutionalisiert werden. Das war wiederum nur ein anderer Ausdruck für die Objektivierung unserer gegenseitigen Verhältnisse; zwei Partner stehen in keinem ihnen voll erkenntlichen objektiven Verhältnis. Zu dritt schafft immer einer den Maßstab.“ In: Markus Kutter, Sachen und Privatsachen. Notizen aus dem Standort Schweiz, Olten u. Freiburg 1964, S. 126f.

47) Die Frage der Wertung zeigt sich auch etwa im Vergleich zur Gruppe Zero, wo immer wieder darauf hingewiesen wird, dass diese von Heinz Mack und Otto Piene gegründet wurde und Günther Uecker erst später hinzukam. Auch andere Künstlergruppen wie die Brücke oder Der Blaue Reiter bleiben zahlenmäßig im mittleren einstelligen Bereich, wobei diese sich allerdings, anders als die Zürcher Konkreten, tatsächlich als Gruppe verstanden haben und auch entsprechend ausgestellt haben. Genau dieses Ausstellungsmerkmal als Gruppenvoraussetzung ist bei den Zürcher Konkreten als Vierergruppe unter diesem Namen nicht vorhanden!



Stephan Müller, Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, mit seinem Tattoo eines Werks von Richard Paul Lohse, Uni-Spiegel, 5/2011, S. 18

des Begriffs „Zürcher Konkrete“ beigetragen hat.⁴⁷ Dazu kommt, dass der Begriff die vier im Vergleich etwa zu Max Huber oder Hans Fischli doch bekannt gemacht hat und heute über alle eine Reihe sorgfältiger Publikationen vorliegt. Auch angeregt haben die vier die weitere Kunst- und Gestaltungsentwicklung, wenn auch mit unterschiedlichen Gewichtungen. So schätzt etwa der deutsche Künstler Helmut Schmidt-Rhen die freien Setzungen und die Farbwahl Loewensbergs, während der jüngst verstorbene Künstler und Gestalter Karl Duschek sich auf Lohse und Stankowski bezog. Die schweizerische Architektur seit den 80er Jahren entdeckte das Raue und Offene bei Bills Bauten wie dem ersten eigenen Haus in Zumikon und dem Komplex der HfG Ulm. Graeser schließlich wird erst in den letzten Jahren nicht nur als Maler, sondern auch als Gestalter von Inneneinrichtungen und Möbeln, die den Minimalismus vorwegnehmen, rezipiert. Das alles kann und soll durchaus als Erfolgsgeschichte gelesen werden, auch wenn manches traurig stimmt, etwa, dass sich die schweizerische Post nicht entschließen konnte, Lohse 2002 mit einer Sonderbriefmarke zu ehren.

Unbestritten sind also die Leistungen der vier, unbestritten sollte sich langsam aber auch durchsetzen, dass es in der konstruktiv-konkreten Kunst, die sich mittlerweile über achtzig Jahre entwickelt hat, noch vieles jenseits fragwürdiger Begriffseinengungen zu entdecken gibt. So könnte sich eine zukünftige Geschichtsschreibung der konstruktiv-konkreten Bewegung auch an Themen wie dem Zusammenhang zwischen grafischen Techniken und bildnerischen Ausformungen in der konstruktiven Kunst orientieren, mit Zusammenhängen etwa, in der Altersreihenfolge, bei Bill, Stankowski und Lohse, Gottfried Honegger, Max Huber, Warja Lavater, Carlo Vivarelli und Hansjörg Mattmüller, bei Nelly Rudin, Karl Gerstner, Dieter Roth und Marcel Wyss oder in Deutschland eben bei Wolfgang Schmidt, Helmut Schmidt-Rhen und Christian Chru-xin. Doch nicht nur forschen kann man über die Kunst, die manchem sogar unter die Haut geht, wie eine Abbildung aus dem „Uni-Spiegel“ vom Oktober 2011 belegt.

Jörg Stürzebecher