

3.2

Ein Missverständnis? Max Bill und „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ in Zürich (1960)

Ein Jahr nach der durch ganz Europa tourenden „Ausstellung brasilianischer Künstler“ aus dem Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro MAM/RJ wurde eine andere Ausstellung mit namhafter Beteiligung aus Brasilien in Europa eröffnet: „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“.¹ Diese von Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) organisierte Ausstellung wurde im Helmhaus gezeigt, das damals als Fenster für zeitgenössische Kunst zum Zürcher Kunsthaus gehörte.

Bills Begegnung mit Brasilien lag 1960 schon einige Jahre zurück. Der Schweizer lernte Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), Direktor des Museu de Arte de São Paulo MASP 1945 am 1. Kongress für den Wiederaufbau in Mailand kennen. 1948 erhielt Bill Besuch vom argentinischen Künstler Tomás Maldonado (* 1922 in Buenos Aires; † 2018 in Italien), der später Direktor der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm wurde. Diese Begegnung führte zu verschiedenen Veröffentlichungen von Bills Texten zur konkreten Kunst in Spanisch in den argentinischen Kunstmagazinen „Arte Concreto-Invencción“, „Ciclo“, „Ver y estimar“, „Arte Madí“ und „Contemporánea“.² Aus der Bekanntschaft mit Bardi resultierte die Ein-

¹ Max Bill verwendete konsequent die vom Bauhaus 1925 eingeführte Einheitsschrift in Kleinschreibung. Sie wird in dieser Publikation nicht übernommen. Bayer, Herbert: „Warum wir alles klein schreiben“, in: *bauhaus zeitschrift*, 1, 1926. Es war nicht die erste Ausstellung, in der Kunst aus Brasilien zu sehen war. 1954/55 zeigte das Musée d'ethnographie in Neuchâtel „Le Brésil. Arts primitifs e modernes brésiliens“, eine Grafikausstellung. Zu dieser sowie Ausstellungen mexikanischer Kunst, u.a. Kunst der Mexikaner“ am Kunsthaus Zürich (1959) s. Münch, Andreas: „Die Rezeption der modernen lateinamerikanischen Kunst und Architektur“, in: Bernecker, Walther L./López de Abiada, José M. (Hg.): *Die Lateinamerikanistik in der Schweiz* (=Erlanger Lateinamerika-Studien, 31), Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag 1993, S. 327-342, hier S. 329.

² García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art“, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art*

ladung zur Einzelausstellung ins neue MASP, die nach mehrfachen Verschiebungen mit zahlreichen Ankündigungen in der Presse am 1. März 1951 eröffnet wurde.³

Im Oktober des Jahres gewann Bill auf der 1. Biennale in São Paulo mit der Arbeit „Dreiteilige Einheit“ („Unidade Tripartida“, 1948/49) den prestigeträchtigen internationalen Preis für Skulptur.⁴ Das Aufscheinen von Bill in Brasilien hat in vielen Bereichen einen „kulturellen Wandel“ ausgelöst,⁵ auch wenn seine Ausstellung in der Presse sehr kontrovers aufgenommen wurde.⁶ In der Künstlerschaft sah die Situation anders aus. Der Kritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) pries die Ausstellung, die in alle Tätigkeitsbereiche Bills Einblick bot. Auch die Entwürfe der noch nicht eröffneten HfG in Ulm waren zu sehen.⁷

As for the Max Bill show, admirably organized at the Museu de Arte de São Paulo, in 1950 [sic!], it was a revelation for the more restless young artists of Rio and of São Paulo and for militant criticism. Bill gave us a suit of his entire oeuvre, including the series of elementary geometric forms, which was still in progress; the process of the chromatic approximations of limit-non-limit; and the spatial constructions of topological forms, such as the Möbius strip, whence came the admirable „Tripartite Unity“, which took the grand prize for sculpture at the first edition of the Bienal de São

at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68, hier S. 59.

3 Pedrosa, Mário: „The Bienal From Here to There“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 153–157; Hüttinger, Eduard: Max Bill, Zürich: ABC-Verlag 1977, S. 214; M.A. García: Max Bill on the Map, S. 53–68; Lammert, Angela: „Der ‚Schweizer Uhrmacher‘ und der ‚Urwald im Bauwesen‘: Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist Moderne Kunst?“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 56–68.

4 de Campos, Heraldo: „Die Konkreten und die Neo-Konkreten“, in: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung (Internationalen Junifestwochen Zürich 1992), Bern: Benteli 1992, S. 382–385, hier S. 382.

5 E-Mail-Nachricht von Udo Kultermann an die Autorin, 13.8.2009.

6 Zur Rezeption s. M.A. García: Max Bill on the Map, S. 61.

7 Ebda.

Paulo, and happens to have been one of the rare genuinely revolutionary prizes ever bestowed in the long history of our biennial. It may be said that the important Brazilian and Argentinean Concretist movement had its first point of support in that exhibition of Bill's [...].⁸

Das Wort „konkret“ als Sinnbild für „Form“ gab es bereits in den 1920er Jahren im postrevolutionären Russland bei Theo van Doesburg (* 1883 in Utrecht; † 1931 in Davos) 1930 und Naum Gabo (* 1890 in Brjansk; † 1977 in Waterbury/Connecticut) 1937.⁹ Das größte Interesse kam der konkreten Kunst zwischen 1950 und Mitte der 1960er Jahre entgegen, und Bill war ihr zentraler Förderer und Impulsgeber.¹⁰ Nach der Teilnahme des Schweizer an der 1. Biennale in São Paulo 1951 wurden die wichtigen Künstlervereinigungen „Grupo Ruptura“ (1952) und „Grupo Frente“ (1952) gegründet. Doch nicht nur wegen seiner abstrakt-konstruktiven Formensprache war Bill für die brasilianischen Künstlerinnen und Künstler eine wichtige Figur. Auch wenn sich die ungenständliche Kunst in Lateinamerika vor Bill bereits in der ersten Jahrhunderthälfte laufend und auch aus eigenem Impuls heraus entwickelt hatte,¹¹ war es der Schweizer, der den Boden für den umfangreichen Diskurs um die internationale Formensprache und auch für die Geburt

8 Pedrosa, Mário: „On the Eve of the Biennial“, in: G. Ferreira/P. Herkenhoff: Mário Pedrosa. Primary Documents, S. 166.

9 Alistair Rider erwähnt einzig den russischen Konkretismus, Aracy Amaral Chronologie umfasst Van Doesburgs Text „Art Concret“ sowie Naum Gabos „Constructivism“. Rider, Alistair: „The Concreteness of Concrete Art“, in: Parallax, 21, 3, 2015, S. 340–352, hier S. 340; Amaral, Aracy A: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte 1977, S. 42–45.

10 Rider sieht das Ende der konkreten Kunst im Jahr 1964 mit der Einstellung des Journals „Structure: Annual on the New Art“. Im gleichen Jahr fand auch der Militärputsch in Brasilien statt, der zahlreiche zivile Freiheiten einschränkte. A. Rider: The Concreteness of Concrete Art, S. 341.

11 Mário de Andrade spricht bereits 1933 im Rahmen der Ausstellung „1ª Exposição de Arte Moderna“ in der Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) in São Paulo von einer „konstruktive Periode“. Naclério Forte, Graziela: CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930, São Paulo: Universidade de São Paulo 2008, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30112009-120459/publico/GRAZIELA_NACLERIO_FORTE.pdf (letzter Zugriff: 21.3.2022).

des brasilianischen, international ausgerichteten Designs bereitete. Die zahlreichen Verbindungen an die HfG und die Studiengalerie in Stuttgart gehen ebenfalls auf Bill zurück. Als Verfechter der konstruktiven Rationalität erhielt der Schweizer vorwiegend Resonanz in Brasilien und Argentinien, anders als in Paris, das sich nach dem Krieg in einem „ästhetischen Konflikt“ wiederfand. Die brasilianische Kunstwissenschaftlerin Aracy A. Amaral führt dies mit Verweis auf Aussagen des französischen Künstlers François Morellet (* 1926 in Cholet; † 2016 in Cholet) darauf zurück, dass die lateinamerikanischen Länder und die Schweiz vom Krieg weitgehend verschont geblieben worden waren und folglich keine Diskussionen um das Menschenbild, seine Bedeutung in der Gesellschaft und den Diskurs um Abstraktion und Figuration erlebten.¹² Wie der französische Kunsthistoriker Serge Guilbault subsumiert, ohne auf die wichtige Arbeit beispielsweise von Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) sowie die schwierigen politischen Verhältnisse in Lateinamerika zu rekurrieren, herrschte in seinem Verständnis in diesen „unbeschadet“ (Guilbault) gebliebenen Ländern eine Fortschrittsgläubigkeit und ein Interesse an der aufkommenden Technologisierung und der Entwicklung von seriellen Design vor, und beides war mit der konkreten Bildsprache kompatibel. In Frankreich dagegen wurde die „kühle“ Abstraktion als „fremd“ empfunden,¹³ ihr standen in Paris die École de Paris, der soziale Realismus der Kommunisten und die alternativen Strömungen der „art autre“ gegenüber. Es scheint auch programmatisch, dass mit der Ausstellung von Bill 1951 zeitgleich das Instituto de Arte Contemporânea/IAC am MASP gegründet wurde und dort für kurze Zeit Designer ausgebildet wurden.¹⁴ Diese Aussagen bilden jedoch nur die großen Entwicklungslinien der global verflochtenen Kunst im Kalten Krieg ab und erwähnen die Rolle des Menschenbildes einzig innerhalb der Abstraktionsdebatte.

12 Morellet, François: „François Morellet“, in: Figueiredo, Luciano (Hg.): François Morellet, Arnault Pierre, Thomas McVilly, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica 2004, S. 11–13, zit. nach Amaral, Aracy: „A Curator/ A Catalogue“, in: H. Olea/M.C. Ramírez: Building on a Construct, S. 41.

13 Guilbault, Serge: „Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el Paris de la Segunda Posguerra Mundial“, in: Sobre la desaparición de ciertas obras de arte, México D.F.: Curare 1995, zit. nach M.A. García: Max Bill on the Map, S. 56.

14 A. Lammert: Der ‚Schweizer Uhrmacher‘, S. 57.

Bill reiste wegen seiner Tätigkeit für die geplante HfG¹⁵ nicht selbst nach Brasilien. Persönliche Kontakte wurden jedoch trotzdem etabliert. So besuchten ihn die Direktorin des MAM/RJ, Niomar Moniz Sodré Bittencourt (* 1916 in Salvador; † 2003 in Rio de Janeiro) und ihr Mann, der Journalist Paulo Bittencourt, 1952 in Zürich. Sie kauften zwei Werke für das MAM/RJ and sowie zwei Werke für ihre private Sammlung.¹⁶ Auf Anregung der Bittencourts folgte die Einladung von Seiten des brasilianischen Außenministeriums zu einer Vortragsreise. Die erste fand im Sommer 1953 statt¹⁷ und wurde bereits mehrere Monate vorab in der von Bittencourt geleiteten Morgenzeitung „Correio da Manhã“ angekündigt. Der Besuch kulminierte in Bills breit und heftig diskutiertem Vortrag „Der Architekt, Architektur und Gesellschaft“, den er am 9. Juni 1953 in São Paulo hielt.¹⁸

Dieser Vortrag, in dem Bill die brasilianische „dekorative“ Architektur vor allem am Beispiel des Bildungsministeriums in Rio de Janeiro¹⁹ massiv kritisierte und dabei den Hauptarchitekten dieses Gebäudes, Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro), mit keinem Wort erwähnte, zählt heute zu den bekanntesten Kontro-

15 Die Planung der HfG in Ulm nahm Anfang der 1950er Jahre an Intensität zu und Max Bill hatte zusammen mit Inge Scholl und Otl Aicher die Finanzierung gesichert und eine Stiftung gegründet. Max Bill entwarf den Gebäudekomplex, der im Rohbau am 10.1.1955 bezogen, am 1. und 2. Oktober 1955 feierlich eingeweiht wurde. Der Lehrunterricht begann bereits am 3. August 1953 in der Ulmer Volkshochschule. Müller, Jens/Spitz, René: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung, Anmerkungen zum Verhältnis von Design und Politik, Baden: Lars Müller 2014, S. 16; Moyano, Neus: „El intercambio artístico entre Brasil y Europa: la HfG Ulm“, in: Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 5, 2018, S. 167-200, <https://www.raco.cat/index.php/REGAC/article/view/348265> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

16 García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas 11, 1, 16, 2020, S. 148-163, hier S. 149.

17 Eine zweite Reise fand im Dezember 1953 statt, als Bill Mitglied der Jury für Bildende Kunst an der 2. Biennale São Paulo wurde. Diese fand vom 13.12.1953-26.2.1954 statt. <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

18 Bill sprach auch am 30.5. und am 3.6. am MAM/RJ.

19 Die Architektur des „Ministério da Educação e da Saúde Pública“ (1935-1945) wurde im Sinne der rationalistischen Architektur von Le Corbusier durch Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos und Oscar Niemeyer entworfen.

versen der brasilianisch-europäischen Architekturgeschichte. Bills Äußerungen lösten in Brasilien massive Dispute aus.

Die Architektur in Ihrem Land steht in der Gefahr, in den schlimmen Zustand eines anti-sozialen Akademismus zu fallen. [...] Diese Beobachtung beinhaltet leider eine Kritik des berühmten Ministeriums in Rio de Janeiro, ein Gebäude, welches ich nicht in organischen Bezug zu den Bedingungen des Landes sehen kann. [...] Im ersten Augenblick erscheinen sie wie eine ingenieurmäßige Meisterleistung, aber es ist eine Konstruktion, die nur noch dekorativ angewandt wird. [...] Mein letztes Wort möchte Sie daran erinnern, was die wahren Prinzipien der modernen Architektur sind: Als erstes muß der Architekt über allem bescheiden und deutlich sein. Architektur wird Kunst, wenn alle ihre Elemente – Funktion, Konstruktion, Form – in perfekter Harmonie in Einklang stehen. Zweitens, Architektur ist eine soziale Kunst. Sie muß dem Menschen dienen.²⁰

Letztlich wurde Bill deswegen auch nicht als Jurymitglied für Architektur, sondern für Bildende Kunst an die Biennale eingeladen. Eugen Gomringer (* 1925 in Cachuela Esperanza/Bolivien), der mit zahlreichen brasilianischen Künstlern aus dem Kreis der konkreten Poesie zusammengearbeitet hat, sieht den Grund der Polemik in unterschiedlichen Ansätzen begründet:

Bill hat konkret gesellschaftlich gedacht, nicht nur in städtebaulichen Visionen wie die brasilianischen Architekten. Sein Buch „Form“ (1952) war für unsere Generation wegweisend. Wir hätten die Ausrichtung der Zeitschrift „Spirale“, die 1953 gegründet wurde, sicherlich nicht so breit konzipiert (bis zum Lampendesign), wenn wir diesen Aufsatz nicht gelesen hätten.

20 Bill, Max: „Architect, Architecture and Society (1953)“, in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hg.): Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, Frankfurt am Main: Deutsches Architekturmuseum/Basel: Birkhäuser 2003, S. 115-122; auch abgedruckt in: Bill, Max: „O arquiteto, a arquitetura, a sociedade“, in: Habitat, 14, São Paulo, Februar 1954, S. A-B. Costa, Lucia: „Lucio Costa defende a nova arquitetura moderna“, in: Manchete, 63, Rio de Janeiro, 4.7.1953, S. 49.

Ich selbst war sehr beeinflusst vom Werkbund und von der Idee der guten Form.²¹

Vor und insbesondere nach dem Vortrag bestand Bills hauptsächliche Tätigkeit im Entwurf, dem Bau und der zeitweisen Führung der HfG, die er 1957 wegen Meinungsverschiedenheiten mit der Geschwister-Scholl-Stiftung verließ.²² In Ulm studierten, teilweise durch Bills Vermittlung, insgesamt neun Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien, u.a. Elke und Frauke Koch-Weser (1934–2014), Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), Yedda Lucia Pitangy (* 1930), Mary Vieira (* 1927 in Minas Gerais; † 2001 in Basel) und Alexandre Wollner (* 1928 in São Paulo; † 2018 in São Paulo), nebst dem Argentinier Maldonado waren die Studierenden für Bill die damals stärkste noch bestehende Verbindung nach Lateinamerika.²³ Doch wie kam es wenig später zur Zürcher Ausstellung, die doch so viele Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien zeigte?

Die Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ ging 1957 aus einer Idee des Kunsthaus-Direktors René Wehrli hervor, dem eine Ausstellung zur konkreten Malerei vorschwebte, als ihn der

21 Gomringer, Eugen/Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Eugen Gomringer und Robert Kudielka/Angela Lammert Rehau, 26. April 2010“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, *Das Verlangen nach Form*, S. 211–215, hier S. 215.

22 Bill war „kein Teamplayer“ und war selten in Ulm. Den Bau beaufsichtigte aus seinem Zürcher Büro. Ab 1955 sollten die Tagesgeschäfte nicht mehr durch Bill laufen, sondern in einem sog. Rektoratskollegium. Der Eklat wurde dadurch gefördert, dass Bill die von ihm genutzten Unterrichtsräume nur für seine Studierende zugänglich machen wollte. Man befürchtete ein „Meisterklasse“ Bills. Die Stiftung trennte sich von Bill per 31. März 1957. J. Müller/R. Spitz: *HfG Ulm*, S. 17–18.

23 Später auch Jorge Bodansky, Isa Maria Moreira da Cunha, Günter Weimer und Mario Zocchio. „Chronologie“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, *Das Verlangen nach Form*, S. 158. Mavignier war 1953 bis 1957 Student an der HfG Ulm und blieb in Deutschland. Mary Vieira siedelte 1951 in die Schweiz über und arbeitete bis 1954 als Schülerin bei Bill. Sie zeigte Skulpturen an der Ausstellung „Brasilien baut“, die in Zürich 1954 und anderen europäischen Städten gezeigt wurde. Alexandre Wollner verließ Deutschland 1958 und gründete „forminform“, ein Designbüro mit Geraldo de Barros, Ruben Martins, Walter Macedo, Karl Heinz Bergmiller. Souza Leite, João de: „Em diálogo com o ideal modernista – Alexandre Wollner, a Hochschule für Gestaltung de Ulm e o design no Brasil“, in: *Martius-Staden-Jahrbuch*, 59, São Paulo: Instituto Martius-Staden 2012, S. 44–67, hier S. 54.

Zürcher Maler Richard Paul Lohse (* 1902 in Zürich 1902; † 1988 in Zürich) um eine Einzelausstellung angefragt hatte.²⁴

Vor etwa zwei Jahren kam ich mit Herrn Richard Lohse ins Gespräch über seinen langen Wunsch, einmal eine grössere Ausstellung seiner Werke machen zu können. Weil ich wusste, dass dies in absehbarer [Zeit] nicht möglich war, regte ich an, er möchte vielleicht seine Arbeiten im Rahmen einer grösseren Schau zeigen. Dabei kam mir der Gedanke, im Helmhaus eine Ausstellung über die Entwicklung der modernen Malerei, der sogenannten konkreten Kunst, zu veranstalten. Ich dachte dabei nicht an eine reine Kunstaussstellung, sondern an eine Veranstaltung, an der auch mit Dokumenten, mit Texten, mit Erklärungen die Geschichte und die Entwicklung dieser Malerei dargestellt würde.²⁵

Lohse begrüßte den Vorschlag, eigene Werke zu einer Ausstellung mit weiterer Teilnahme von Camille Graeser (* 1892 in Carouge; † 1980 in Wald), Verena Loewensberg (* 1912 in Zürich; † 1986 in Zürich), Fritz Glarner (* 1899 in Zürich; † 1972 in Locarno) sowie einer „symbolischen Vertretung mit 1-2 Werken“ von Max Bill beizusteuern.²⁶ Auch von städtischer Seite wurde empfohlen, „mit Herrn Bill die Ausstellung ‚Zürcher konkrete Kunst‘ gründlich vorzubereiten“.²⁷ Am 15. Januar 1960 folgte die schriftliche Zusage des Kunsthause-Direktors Wehrli an die Stadt, dass die Ausstellung, „eingrichtet durch Herrn Bill“, von der

24 Brief von Richard P. Lohse an Dr. E. Landolt, Stadtpräsident Zürich, 26.1.1957. Stadtarchiv Zürich; Interne Notiz von René Wehrli, 13.1.1960.

25 René Wehrli, interne Notiz, 13.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich. Den Wunsch Lohses einer Einzelausstellung im Kunsthause Zürich oder dem Helmhaus hat Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten, an René Wehrli, Direktor des Kunsthause, weitergeleitet. Brief von Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten an Richard P. Lohse, 13.7.1959, Stadtarchiv der Stadt Zürich.

26 Alle in diesem Brief erwähnten Künstler sind Zürcher Herkunft, mit Ausnahme von Max Bill, der Bürger von Winterthur war. Lohse nahm den Titel „Zürcher“ konkrete Künstler wortwörtlich und hoffte offenbar, die Beteiligung von Bill möglichst klein zu halten. Brief Richard P. Lohse an Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten, 9.2.1957. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

27 Brief von Dionys Gurny an Richard P. Lohse, 3.4.1957. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

Ausstellungskommission einstimmig gutgeheißen wurde.²⁸ Am 22. Januar erhielt Wehrli ein Schreiben Bills, der die Übernahme der Ausstellung, d.h. der „gesamte[n] Verantwortung für deren Durchführung [...]“, bestätigte.²⁹ Wenige Monate später schon präsentierte Bill „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“, eine Ausstellung in chronologischer Abfolge mit 168 Arbeiten aus den Jahren 1910 bis 1960 von insgesamt 114 Künstlern aus den USA, Lateinamerika³⁰ und mehreren europäischen Ländern. Bills Genealogie begann mit dem Werk „Première œuvre concrète“ aus dem Jahre 1910 von Wassily Kandinsky (* 1866 in Moskau; † 1944 in Neuilly-sur-Seine), was zunächst zu überraschen vermag, wurde dieses Werk doch auch von Vertretern des Informel als wichtiger Grundstein für ihre eigene Entwicklung gesehen.³¹ Bills „Einleitung zur Ausstellung“ gibt das Ziel der Ausstellung wieder, die Lebendigkeit, Wandlungsfähigkeit und vor allem anhaltende Präsenz der konkreten Kunst veranschaulichen sollte:

Der Sinn der Ausstellung konkrete Kunst ist es, im Zusammenhang die Erscheinung und Entwicklung dieser für heute gewiss charakteristischen Kunstgattung darzustellen, um aufzuzeigen, wie die Anfänge waren und wie sie sich in ständigem Fluss, auch hier sichtbar die entstandenen Ausdrucksformen wandelten und noch immer im Wandel begriffen sind. Dieser Wandel zeugt von der Lebendigkeit der Bewegung.³²

Bills Manifest und die Werkauswahl verdeutlichen, dass er seine Auffassung von konkreter Kunst, die er von den 1930er bis in die

28 Brief von René Wehrli an Dionys Gurny, 15.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

29 Brief von Max Bill an René Wehrli, 22.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

30 Laut Werkliste des Ausstellungskataloges waren folgende Künstler aus Brasilien vertreten: Hercules Barsotti, Aluisio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Alfred Julius Jensen, Judith Lauand, Maurício Nogueiro Lima, Almir Mavignier, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Luis Saciloto, Jesus Raphael Soto, Louis Tomasello, Decio Vieira, Mary Vieira, Franz Weissmann, Alexander Wollner.

31 Bill, Max: Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung, Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft 1960, S. 9.

32 M. Bill: 50 Jahre Entwicklung, S. 9.

1950er Jahre in verschiedenen Schriften verhandelt hatte, einer Revision zu unterziehen gedachte. Bill hatte den Begriff der „konkreten Kunst“ zunächst in Anlehnung an die Definition von Theo van Doesburg in einem Text für den Ausstellungskatalog „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ präzisiert. Diese zentrale Ausstellung abstrakter Schweizer Kunst fand 1936 im Kunsthaus Zürich statt. Bill definierte: „Konkrete Kunst nennen wir jene Kunstwerke, die in ihren tief angeborenen Medien und Korrelationen verwurzelt sind und sich aus ihnen entwickeln – ohne äussere Nachahmung von Phänomenen oder Transformation, also nicht aus der Abstraktion“.³³ Margit Weinberg Staber zufolge, die als langjährige Mitarbeiterin von Bill an der Organisation der Ausstellung beteiligt war, hatte Bill die „einseitig nur Geometrie und Rechnung zulassende Auffassung der konkreten Kunst [...] zugunsten einer viel weiter reichenden Konzeption aufgehoben“.³⁴ Was für Bill zunächst die „Form“ war, wurde nun die „Struktur“. Sein weit rezipiertes Konzept der „Form“ als „autonomste Existenz einer Idee“, die Kunst und zugleich Schönheit ist,³⁵ verlagert das Merkmal der konkreten Kunst hin zu einer allgemeingültigen Ästhetik, die „Gestaltmöglichkeit“ verspricht.³⁶ So sieht Bill Jackson Pollocks „Drippings“ als eine „Bestrebung der konkreten Kunst“:

[...] ja, dass gerade diese wenigen Werke Pollocks deshalb ihre Zeit überdauert haben, weil sie ausser seiner persönlichen Handschrift eine Struktur aufweisen, die den Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat im Sinn der Bestrebungen der konkreten Kunst.³⁷

33 Weinberg Staber, Margit: „Konstruktivismus, konkrete, konstruktive Kunst? Die Schwierigkeit der Begriffe“, in: Weinberg Staber, Margit: Kunst-Stoffe: Texte seit 1960, Bern: Offizin-Verlag 2008, S. 114–121, hier S. 116.

34 Staber, Margit: „Die Anfänge der Konkreten Kunst“, in: Das Werk, 47, 1960, S. 367–374, hier S. 368.

35 Bill, Max: Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts, Basel: Werner 1952.

36 M. Staber: Die Anfänge der Konkreten Kunst, S. 368.

37 Bill Max: „Einleitung zur Ausstellung“, in: M. Bill: 50 Jahre Entwicklung, S. 8. Zur Struktur vgl. auch Weinberg Staber, Margit: „Kommentar“, in: M. Weinberg Staber: Kunst-Stoffe, S. 281.

Der Begriff der „Struktur“ als „entscheidendes Element“ in der „Erfindung der konkreten Kunst“ erscheint zweimal im Text, zum einen, so schreibt er, manifestiere sich „die Persönlichkeit des Künstlers in der Originalität der Struktur, die Dimension und Rhythmus bestimmt, das heißt des Bildgedankens, des Farbklangs, der Materialwahl“, zum anderen sieht er in Pollocks Werk nebst seiner persönlichen Handschrift (die für Bill typisch für die Art Informel ist) auch eine Struktur als allgemeingültiges Merkmal konkreter Kunst. Weiter definiert Bill die „Struktur“ nicht, sondern äußert sich hauptsächlich in Abgrenzung zur von ihm äußerst verschmähten Konkurrenzbewegung der Zeit, dem Informel. Für Bill habe die „unsystematische Schau“ in Kassel 1955, die 1959 gar zu einer „Sintflut“ answoll, gezeigt, dass die informelle Malerei „ihren Höhepunkt [...] längst überschritten hatte.“³⁸

Bill erweitert die Bedeutung der Bezeichnung heute auf Struktur, ja auf alles, was – ohne Bezug auf irgendwelche figuralen Zusammenhänge – aus Farbe, Licht, Volumen, Raum oder Bewegung im Sinne eines Kunstobjektes entsteht. So werden Tobey, Dubuffet, Poliakoff, Mathieu und andere einbezogen.³⁹

Der Kritiker schlug deswegen vor, den Begriff ganz zu eliminieren, da der praktische Gebrauch Verwirrung stifte. Bills Versuch, die konkrete Kunst mit allen Mitteln zu revitalisieren und sie gegenüber dem Informel als „immer noch im Wandel begriffen“ darzustellen, lässt sich auch an der überaus weit gefassten Werkauswahl ablesen, in die Bill auch George Matieu integrierte,⁴⁰ einen prominenten Vertreter des französischen Tachismus.

38 Weinberg Staber, Margit: „Von den 60er in die 70er Jahre“, in: Weinberg Staber, Margit/Grossmann, Elisabeth/Bucher, Anne-Marie: Regel und Abweichung: Schweiz konstruktiv 1960 bis 1997, Zürich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst 1997, S. 13–54.

39 Hans, Curjel: „Konkrete Kunst. Fünzig Jahre Entwicklung“, in: Werk, 47, 8, August 1960, S. 160/161.

40 Der biografische Eintrag der Künstlerliste lautet: „Lebt seit 1947 in Paris. Nach eigenen Angaben 1945 Periode einer informellen (bedeutungslosen) Malerei, seither Malerei mit dem Ziel einer „neuen Inkarnation von Zeichen.“ Im Text: „Seine Malerei ist ein extremer Grenzfall innerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten der konkreten Kunst, aber sein Text zeigt deutlich, dass er theoretisch ebenfalls das Experiment nach vorn fordert und dass dessen Mittel prinzipiell jene der konkreten Kunst sind, wie sie seit Jahren definiert wurden [...].“

Die Werkauswahl zu „Konkrete Kunst“ kann heute sicherlich als visionär bezeichnet werden, denn Bill brachte nicht nur aktuelle Arbeiten aus den USA in die Schweiz, namentlich von Ellsworth Kelly (* 1923 in Newburgh/Orange County; † 2015 in Spencertown/New York), Agnes Martin (* 1912 in Macklin/Kanada; † 2004 in Taos), Ad Reinhardt (* 1913 in Buffalo; † 1967 in New York) und Mark Tobey (* 1890 in Centerville; † 1976 in Basel), sondern auch eine auffallend große Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern aus São Paulo und Rio de Janeiro. Seine an sich bemerkenswerte Werkauswahl steht deshalb in einem etwas eigenartigen Verhältnis zu seinem Manifest für eine konkrete Kunst: Seine in der Einführung festgelegte Argumentation war ausschließlich auf die Abgrenzung zum Informel und die Betonung der Lebendigkeit der konkreten Kunst verengt, ganz ohne Bezugnahme auf die Bewegungen in den USA und in Brasilien. Diese Schlagseite setzt sich im gesamten Katalog fort, denn kein Werk aus diesen beiden Kulturkreisen wurde mit einem Begleittext versehen, obwohl es doch zum Konzept gehörte, Werke und theoretische Äußerungen gegenüber zu stellen, so wie es prominent bei den Katalogeinträgen zu Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto), Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo (* 1886 in Antwerpen; † 1965 in Paris) oder Bill selbst umgesetzt wurde.

Rückblickend ist kaum auszumachen, ob Bill diesen Schwerpunkt aus Unwissenheit, durch bewusste Auslassung oder aufgrund einer falschen Einschätzung der damaligen brasilianischen Debatte legte. Explizit hat Bill die brasilianische Kunst weder als konkret noch neokonkret bezeichnet. Es wäre ein Einfaches gewesen, Passagen des „Neokonkreten Manifests“ in den Katalog zu integrieren, wie dort auch andere Texte zur konkreten Kunst aufgenommen worden sind. Die Einseitigkeit erstaunt auch deshalb, weil Bill mit der Berner Künstlerzeitschrift „Spirale“⁴¹ gearbeitet hat, die wiederholt brasilianische konkrete Poesie publizierte. Eine Erklärung mag sein, dass das „Neokonkrete Manifest“ gleich in der ersten Passage Kritik an der „nicht-figurativen, ‚geometrischen‘ Kunst (Neoplastizismus, Konstruktivismus, Suprematismus, Ulmer Schule)“ übt – und damit eben jene Kunst angreift, die Bill jahrelang entwickelt und verteidigt hatte.

41 Bucher, Annemarie: *Spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953 – 1964*, Baden: Verlag Lars Müller 1990.

Staber, Bills bereits erwähnte Mitarbeiterin, die auch einen der Katalogtexte verfasste, beantwortet die Frage folgendermaßen:

Die lateinamerikanische Kunst wurde 1960 in den allgemeinen Stand konkrete Kunst integriert, Sie müssen wissen, dass damals noch nicht grosse Recherchen gemacht wurden, und man das auch gar nicht von einer Ausstellung verlangte. Sieht man am Katalog. Es stand gar nicht zur Diskussion, dass jemand in der Welt herumgereist wäre zu Künstlern und zur Erforschung der Zusammenhänge. Es war schlicht eine Zusammenfassung des Materials durch Networking und Mundpropaganda bis 1960.⁴²

Aus heutiger Warte sicherlich zu bedenken sind die damals längeren Korrespondenzwege sowie Sprachbarrieren. Eine andere Begründung stammt vom Maler und Archäologen Jakob Bill, dem Sohn Max Bills und ein wichtiger Kenner des Werks:

[W]as die Ausstellung „konkrete Kunst“ von 1960 betrifft, so waren natürlich alle südamerikanischen Künstler darauf erpicht, sich daran zu beteiligen. Und mein Vater hatte keinen Grund, das Manifest der Neokonkreten mit einzubeziehen – schließlich gab es da auch noch andere Gruppierungen.⁴³

Auch an den Pressereaktionen kann abgelesen werden, welche Stellung den brasilianischen Künstlern zuteilwurde. Immerhin waren 18 Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien vertreten. Sie waren damit nach den 22 Schweizern die zweitgrößte Gruppe, gefolgt von jeweils zehn Kunschtchaffenden aus Deutschland, Russland und den USA. Nur zwei Kritiken von rund 15 zugänglichen Berichten erwähnen allerdings deren Teilnahme.⁴⁴ Hans Heinz Holz schrieb in der Süddeutschen

42 E-Mail von Margit Staber Weinberg an die Autorin, 21.9.2009.

43 E-Mail von Jakob Bill an die Autorin, 22.7.2010. Es muss festgehalten werden, dass auch die „Ausstellung brasilianischer Künstler“, die ein Jahr zuvor durch europäische Städte tourte, den Neoconcretismo mit keinem Wort erwähnte.

44 Curjel, Hans: „Konkrete Kunst. Fünfzig Jahre Entwicklung“, in: Werk, 47, 8, August 1960, S. 160-161; Holz, Hans Heinz: „Das Duell zwischen Tachismus und konkreter Malerei“, in: Süddeutsche Zeitung, 16.7.1960.

Zeitung, dass die konkrete Kunst gerade in Brasilien einen neuen Schwerpunkt fand, „wo man geradezu von der Entstehung einer ‚Schule‘ sprechen kann“, und Hans Curjel hielt in der August-Ausgabe des „Werk“ fest:

Gerade diese Zusammenstellung der jüngsten Produktion, bei der auffallend viele Lateinamerikaner erscheinen, zeigt die Vielfalt (vielleicht nicht den Reichtum) der Vorgänge, die sich heute in diesem Bereich abspielen, in dem sich produktive Kräfte regen, wenn sie auch in vieler Beziehung anders geartet sind als die Kräfte, die in früheren Zeiten zur Entstehung von Kunstwerken geführt haben [...].⁴⁵

Die Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ ist aus heutiger Sicht die Manifestation eines brasilianisch-deutsch(-schweizerischen) Phänomens interkulturellen Kunstimports mit dem Ziel der Illustrierung einer neuen Kanonisierung. Die Berücksichtigung brasilianischer Kunst in Deutschland und der Schweiz ab den späten 1950er Jahren, so unerwartet ihr Einbezug für das Publikum auch gewesen sein mag, hatte deswegen erklärbare Wurzeln. Interkulturelle Ausstellungen und Projekte zur Kanonisierung (oder dem „Labelling“) eines künstlerischen Stils hatten in den 1960er Jahren einen kulturpolitischen Vorlauf. Einordnungen in die großen Narrative der sich gegenüberstehenden Kunstströmungen der Figuration und Abstraktion, nach 1950 des Informel und des Konkretismus, waren personengeprägt und je nach Herkunftsland auch kulturpolitisch motiviert. Eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Themen wie dem Neoconcretismo, der auf einzigartige Weise künstlerische Theorie, antikoloniale Emanzipationsbewegung und malerische Konzepte vereinte und so den Boden für heutige noch gültige politische, raumbezogene, emanzipatorische und performative Kunst schuf, wurde aus europäischer Sicht weder Raum gegeben, noch in die eigenen Narrative integriert. Die Frage, ob es sich hier um eine Problematik der interkulturellen Übersetzung handelt, eine Unverständnis für komplexe, fremde Kulturen im Sinne einer Opazität des Anderen oder um einen Elitismus aus einem europäischen Hegemonieverständnisses heraus, ist nicht zu beantworten. Zumindest war es Bill, der als einer der wenigen vermochte, selbst nach Brasilien zu reisen.

45 H. Curjel: Konkrete Kunst.



Lygia Clark, „Bicho“ [„Creature“], 1960/66, Ausstellungseröffnung
„Lygia Clark: Variable Objekte“, Studiengalerie Stuttgart, 1964.