Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 2: Abstrakte Malerei der 1950er Jahre = La peinture abstraite des années 1950 = La pittura abstratta degli anni '50

Artikel: Die "Kalte Kunst"

Autor: Grossmann, Elisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394178

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

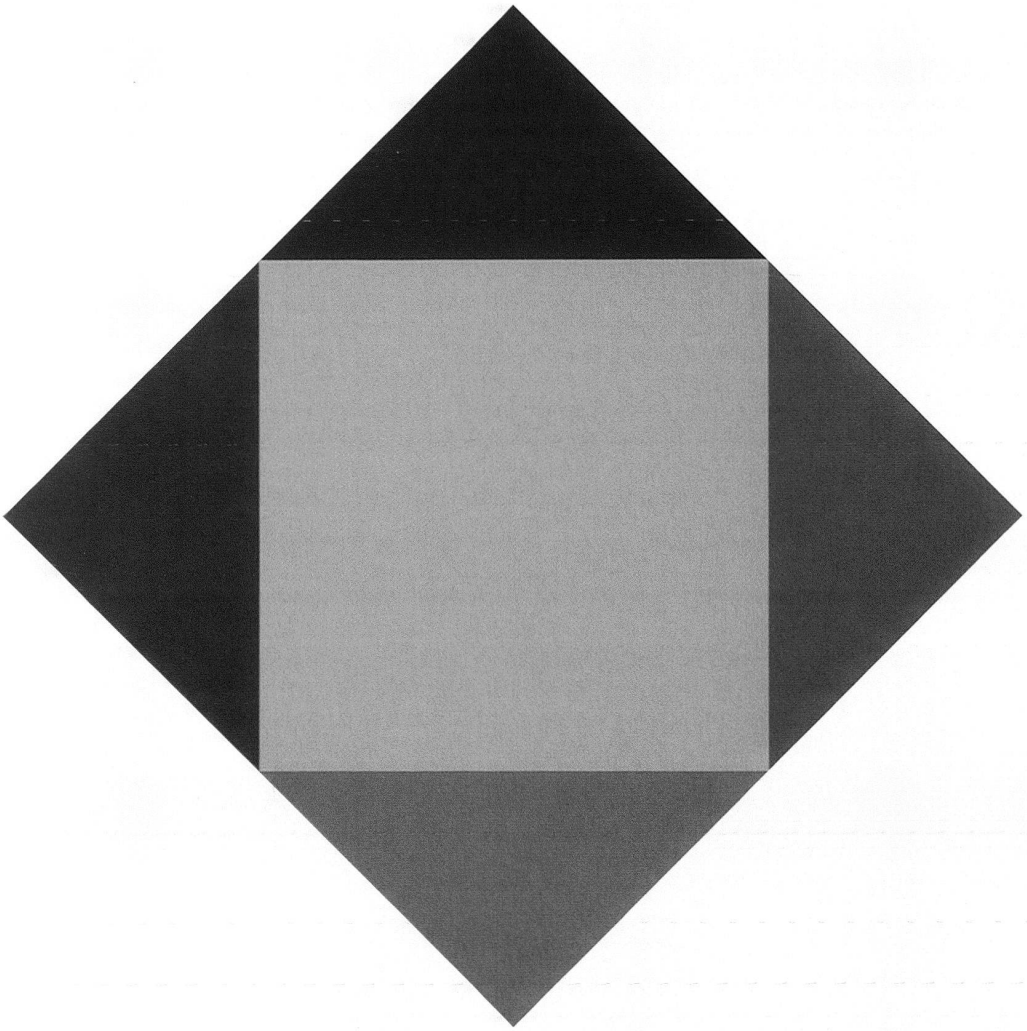
Download PDF: 30.06.2025

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

Elisabeth Grossmann

Die «Kalte Kunst»

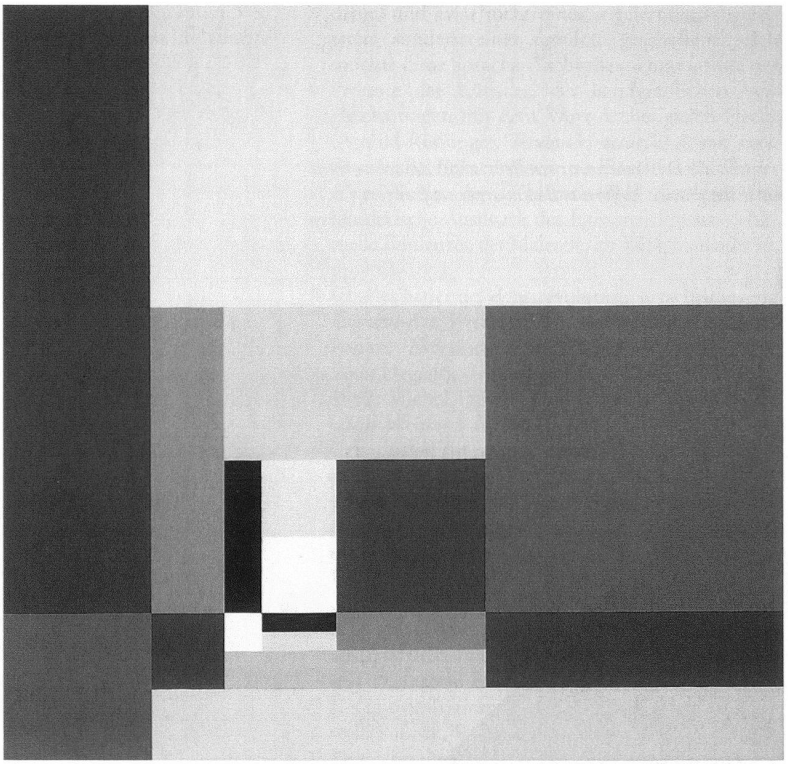
«wo die konkrete kunst einzieht, zieht die schwermut
mit ihren grauen koffern voll schwarzer seufzer fort (…)»
Hans Arp



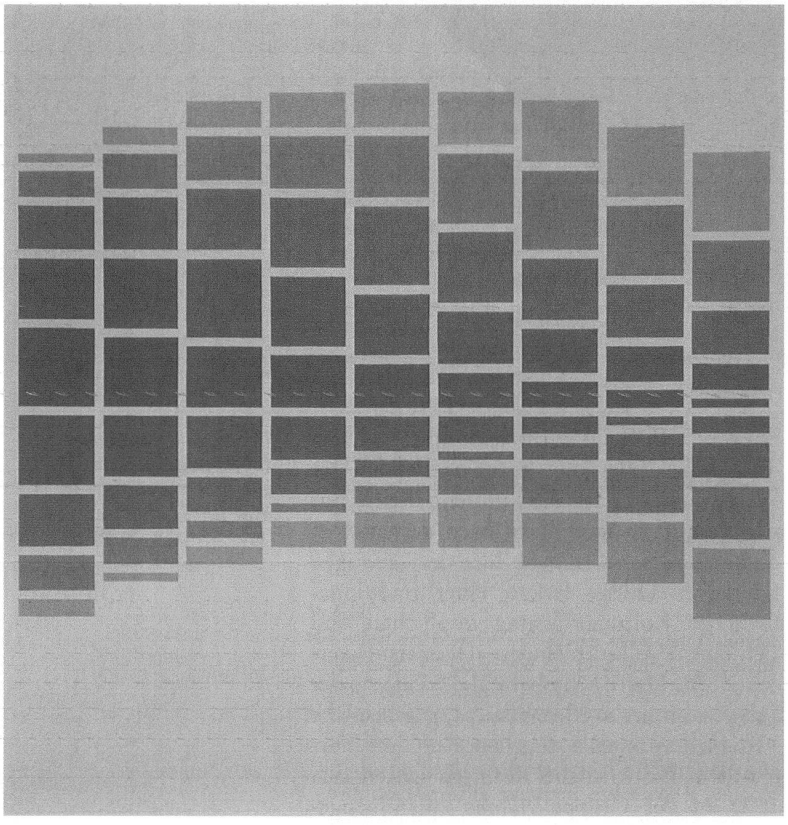
1 Max Bill, weisses element, 1959, Öl auf Leinwand, diagonal 68 cm, Nachlass Max Bill.

Ein Jahrzehnt zwischen Ablösung und Aufbruch

Die 1950er Jahre, Inbegriff des Spiessertums, um der Vorliebe für Nierentische, Schlagermusik und Gummibäume belächelt, sind von nahem betrachtet ein Jahrzehnt zwischen Ablösung und Aufbruch. Europa, von den Kriegswirren traumatisiert, setzte seine ganze Hoffnung auf eine Zeit des Friedens, der Prosperität, aber auch der Meinungsfreiheit und Öffnung der geografischen Grenzen. So schnell, wie von den Vertretern der Moderne erwartet wurde, ging die Ablösung von den Traditionen allerdings nicht vor sich. Der Wertewandel findet auch in der Schweiz nur zögerlich statt. Auch die Schweiz hatte sich in den Kriegsjahren, auf die Idee der «geistigen Landesverteidung» fixiert, einer traditionalistischen Kulturauffassung verpflichtet und sich einem volkstümelnden «Heimatstil» verschrieben. Hartnäckig hatte die Moderne der Schweiz immer wieder versucht, gegen solche Vereinnahmungen anzugehen. Konkrete, Surrealisten und kritische Realisten hatten sich 1937 in der Gruppe *Allianz* zusammenge-



funden.[1] Gemeinsames Ziel war, eine andere, weltoffenere und tolerante Schweizer Kultur zu repräsentieren und gleichzeitig den Mitgliedern zu einem leichteren Zugang zu Ausstellungen, Aufträgen und Verkäufen zu verhelfen. 1954 fand eine grössere gemeinsame Ausstellung im Helmhaus Zürich statt; es sollte die letzte sein. Der langjährige Präsident, Leo Leuppi, schrieb im Begleitkatalog, dass die *Allianz* bis zu einem gewissen Grade ihr Ziel erreicht und die nötige Aufmerksamkeit gefunden habe, fügte aber warnend hinzu: «Wir müssen darum besorgt sein, gegen jede Stagnierung und Dogmatik die künstlerische Freiheit zu wahren»[2]. Der avantgardistische Geist und das Gemeinschaftsgefühl der *Allianz*-Mitglieder schienen jedoch verblasst. Die *Allianz* steckte in einer Identitätskrise, die nicht mehr zu überwinden war: Die wichtigste Vereinigung der Schweizer Moderne nahm mit dieser Ausstellung als gemeinsame Plattform ihren Abschied: «Die Allianz wurde nie aufgelöst, sie schlief langsam ein»[3]. Aus den mit viel gutem Willen zusammengehaltenen Gruppenmitgliedern wurden wiederum Einzelkämpfer, von denen jeder für sich versuchte, sich im lokalen Rahmen oder auf dem internationalen Parkett durchzusetzen.



Die Pioniergeneration der Zürcher Konkreten und die Künstlerzeitschrift *spirale* in Bern

Für die Schweizer Konkreten unter den *Allianz*-Mitgliedern war der Sprung ins Ausland insofern einfach, als sie bereits vor dem Krieg mit diesem verbunden waren. Bei der einsetzenden Internationalisierung des Kunstwesens, der stilistischen Auffächerung bzw. Verhärtung in Figuration, Geometrie und Tachismus manifestierte sich, dass die künstlerische Haltung gewichtiger war als die Nationalität. Konkretion und Informel waren beides Ausrichtungen, die weit über die nationalen Grenzen hinaus strahlten. Beide hatten den Anspruch, die «Moderne» zu vertreten, und beide haben auf ihre Weise die fünfziger Jahre geprägt.

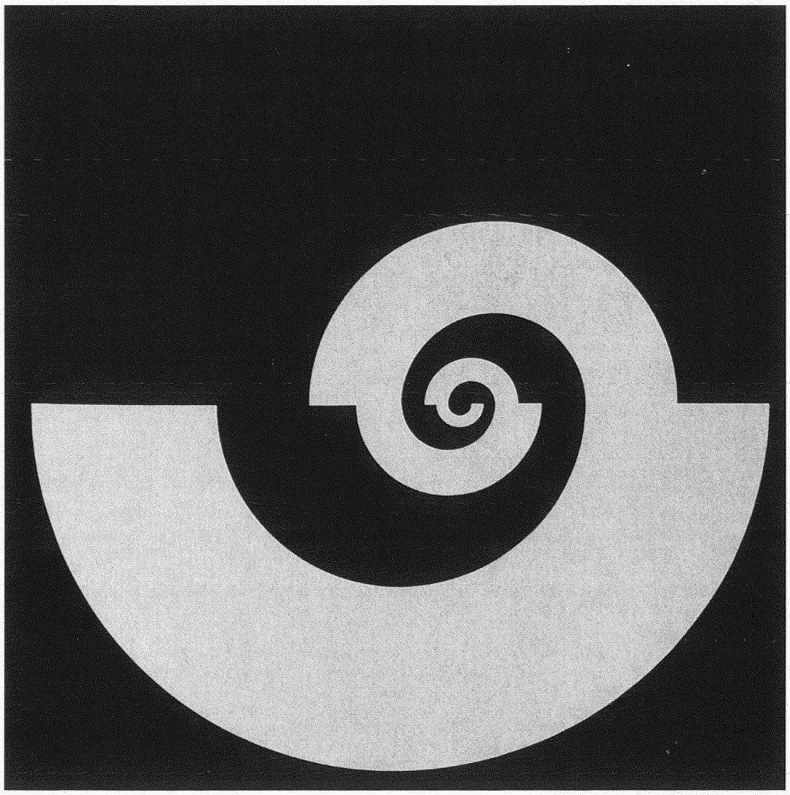
Während sich z. B. in Frankreich oder Deutschland nach dem Krieg verschiedenste konkrete Gruppierungen formierten, blieb eine dem internationalen Forum für geometrisch-abstrakte Kunst, dem *Salon des Réalités Nouvelles* in Paris vergleichbare Vereinigung in der Schweiz aus. Der Gedanke, die konkreten Vertreter, z. B. aus der *Allianz*, in einer Gruppe zu sammeln, um der Bewegung nachhaltigere Wirkung in der Öffentlichkeit zu verleihen, wurde nicht aufgenommen. Die bereits damals anerkannten Zürcher Konkreten, alle langjährige Mitglieder der *Allianz*, hatten andere Ziele vor Augen. Max Bill (Abb. 1), Camille Graeser (Abb. 2), Verena Loewensberg (Abb. 3) und Richard Paul Lohse (Abb. 5) bildeten bereits für sich eine Art von Allianz. Es war vor allem der ehemalige Bauhausschüler Max Bill, der als Künstler, Gestalter, Ausstellungsorganisator und Gründungsmit-

glied der Hochschule für Gestaltung in Ulm zahlreiche Verbindungen zum Ausland aufrecht hielt und der konkreten Kunst die Türen zu internationalen Auftritten öffnete. Es bestanden ebenso Beziehungen zu den USA (u. a. zu Fritz Glarner und Josef Albers), zu Südamerika wie auch nach Paris zu der Galerie Denise René, die etwa zeitgleich mit dem Aufkommen der Ecole de Paris eröffnet wurde. Denise René konzentrierte sich in entschiedener Gegenposition zum Tachismus auf ein ausschliesslich konstruktives Programm. Die mit diesen Aktivitäten verbundene «Groupe Denise René» war «zwar einem ständigen Wandel unterworfen, aber immer mit dem selben Ziel behaftet, die konstruktive Linie der abstrakten Kunst zu fördern»[4]. In Zürich, das seit den 1930er Jahren ohne Unterbrechung zentraler Austragungsort der konkreten Bewegung war, fehlte in den fünfziger Jahren eine Galerie mit entsprechender Ausstrahlung. Es war ausschliesslich die Galerie Suzanne Bollag, welche die Präsentation konkreter Kunst pflegte.[5] Auch wenn dieses Zürcher Forum willkommen war, so ging es den Konkreten vor allem darum, in die internationale Bewegung der Moderne mit einbezogen zu werden. Die konkrete Kunst hatte sich von Beginn an kosmopolitisch orientiert und, im Gegensatz zu anderen Stilrichtungen, ihren Aufbruch beinahe zeitgleich europaweit, sowohl in Russland, Holland, Deutschland und der Schweiz vollzogen. Ihre Vertreter hatten noch immer den Anspruch, auf eine völkerverbindende und zukunftsweisende Kultur hin zu wirken, die sich nicht allein auf die bildende Kunst konzentrieren, sondern die gesamte Ästhetisierung der Umwelt mit einbeziehen sollte. Es mag für die Einzelnen schmerzlich gewesen sein, vorerst von den offiziellen Ausstellungen der Schweizer Kunst ausgeschlossen zu werden, doch strebten sie über die Anerkennung ihrer Kunst hinaus die Durchsetzung der Moderne auf dem Gebiet der Architektur, des Designs («Die gute Form») und der visuellen Kommunikation an («Neue Grafik»). Und hier wurden ihre Leistungen schneller anerkannt, als es in der bildenden Kunst der Fall war.

Eine weitere Allianz entstand unter avantgardistischem Vorzeichen in Bern. Hier hatte sich eine junge Szene gebildet, die sich der experimentellen Seite der geometrischen Kunst verschrieb. Marcel Wyss, Dieter Roth und Eugen Gomringer gründeten 1953 die Künstlerzeitschrift *spirale*, die bis 1964 erschien (Abb. 4, 7, 8).[6] Sie stellte Bild- und Textbeiträge, Lyrik und konkrete Poesie vor und ist in ihrer konsequenten Gesamtgestaltung ein exemplarisches Beispiel für die Prinzipien der «Neuen Grafik»[7]. Die Herausgeber der *spirale* hatten keine Berührungsängste. Neben Beiträgen der jüngeren Garde wurden auch solche von Vordemberge-Gildewart, Hans Arp, Paul Klee und den Zürcher Konkreten veröffentlicht. Ohne dogmatische Einschränkungen wurde der Bogen von den Pionieren zu den experimentellen Auffassungen der Jüngeren gespannt und mit moderner Werbegrafik ergänzt. Grafische Techniken, Fotografie, Ästhetiktheorie, Dichtung und ebenso der Reklameteil gingen eine selbstverständliche Verbindung ein, in der das Postulat der Konkreten in der modernen umfassenden Gestaltungskultur aufs beste verkörpert war.

2 Camille Graeser, Quantenäquivalenz an der Horizontalen II, 1957/59, Kunstharzemaillackfarbe auf Leinwand, 80 × 84 cm, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich.

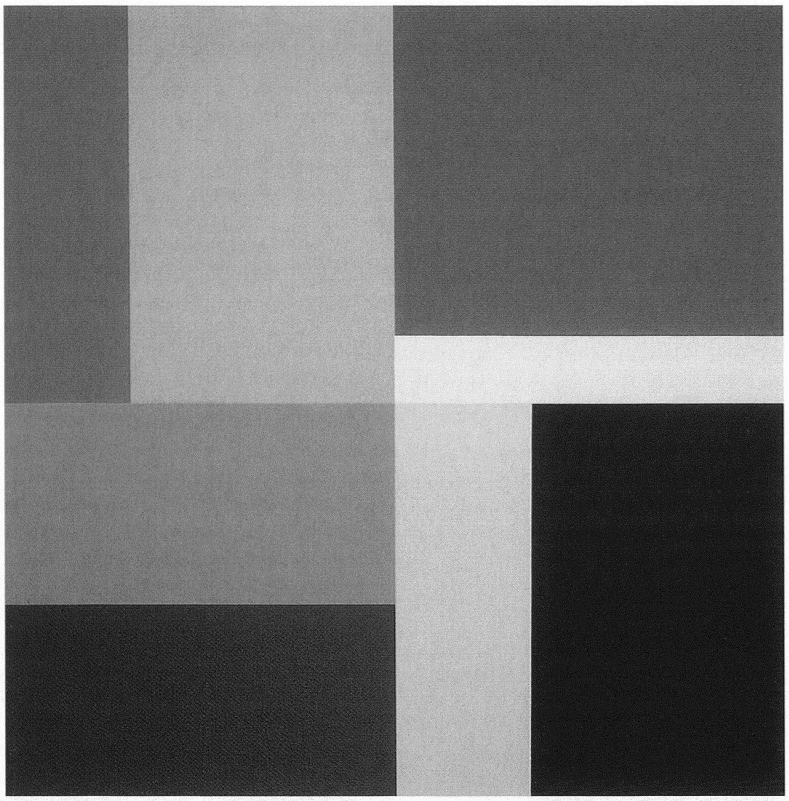
3 Verena Loewensberg, Ohne Titel, 1958, Öl auf Leinwand, 93 × 93 cm, Kunsthaus Zürich.



4 spirale 5, 1955, Titelblatt von Marcel Wyss: «Progression 5 55».

Kalt oder heiss – das Apollinische oder das Dionysische

Auch wenn die Debatte pro oder contra die geometrische beziehungsweise die tachistische Kunst (vgl. etwa Abb. 5 und 6) in der Presse fast ausschliesslich auf der Ebene des Formalen stattfand, rieben sich die Künstler- und Vermittlerkreise nicht an den unterschiedlichen Stilrichtungen, sondern setzten an ihrem theoretischen Hintergrund an. Es ging um etwas Fundamentaleres als das Quadrat oder den Fleck. Im Mittelpunkt stand der Disput zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen sowie die Frage nach ihrer Berechtigung in der Gegenwart. Hans Arp, eine der wenigen Künstlerpersönlichkeiten, die sich unangefochten zwischen den Strömungen bewegen konnte, hatte in den vierziger Jahren



den poetischen Satz geprägt: «wo die konkrete kunst einzieht, zieht die schwermut mit ihren grauen koffern voll schwarzer seufzer fort (…)»[8]. Diese Aussage trifft den Kern des Streites über Ratio/Irratio oder «Konstruktion und Geste»[9]. Die konkrete Kunst hatte das erklärte Ziel, die Kunst nicht als Spiegel der politischen und sozialen Umstände zu verstehen, sondern sie im Gegenteil als Gegenmassnahme aufzunehmen. Gegen Willkür, Hass und Dämonie, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten kollektiv erlebt wurden, wurde die Vernunft, die universale Ordnung und die klare Ästhetik von Farbe und Form angeführt. Konkrete Kunst bedinge die Souveränität über das einzelne Schicksal, die Absage an falsche Mythen, das Bekenntnis zum Fortschritt und setze anstelle des ichbezogenen Ausdruckes das Moment der Empfindung in den Mittelpunkt. Mit dieser kulturpolitischen Argumentation gingen die Verfechter des Tachismus nicht einig. Sie sahen die Gefahren der Zeit im positivistischen Glauben an Technik und Wissenschaft, in der Missachtung der Ursprünge und in der Verdrängung der individuellen Freiheit zugunsten des gleichmacherischen Uniformismus.

Zwischen den Polen zu vermitteln und gleichzeitig die breite Öffentlichkeit mit diesen modernen, grösstenteils unverstandenen Tendenzen vertraut zu machen, setzten sich mehrere Ausstellungen zum Ziel. 1957 fand in Neuenburg die erste Präsentation der ungegenständlichen Malerei der Schweiz statt.[10] Die Ausstellung war so aufgebaut, dass sie dem Besucher ermöglichte, sozusagen durch die verschiedenen Klimazonen zu wandern und von den eisigen Gefilden der «Kalten Kunst» der Geometrie durch die moderateren Wärmezonen der Gemässigten bis zur heissen Zone des Informel vorzustossen. Im Vorwort des Berliner Katalogs der gleichnamigen Ausstellung versuchte Georg Schmidt, Direktor des Kunstmuseums Basel, ausgewiesener Kenner und Liebhaber der konkreten Kunst, versöhnlich, den beiden polaren Positionen gerecht zu werden und diese als zwei mögliche Haltungen gegenüber der Gesellschaft zu werten.[11] Wesentlich erschien den Organisatoren, über die Legitimation beider Kunstströmungen hinaus, die eigenständigen Leistungen der Schweiz auf dem Gebiet der ungegenständlichen Kunst aufzuzeigen und den Anschluss des Landes an die internationale Moderne zu signalisieren. Wenn die Konkreten erwiesenermassen den Argumenten der Tachisten gegenüber besonders hellhörig waren, so liegt das daran, dass eine vergleichbare Debatte schon ab den dreissiger Jahren zwischen der konkreten Kunst und dem Surrealismus vorangegangen war. Zudem verwahrten sich die Konkreten dagegen, allenfalls als Vertreter der ersten Moderne anerkannt, von der sogenannten zweiten jedoch als historische Erscheinung ausgeschlossen zu werden. Dass die Konkretion als Kunst und als ethische Haltung ihre Berechtigung auch in der Gegenwart habe, wurde von zwei ihrer Kenner, einmal in Buch-

form, einmal mittels Ausstellung und Katalog, aufgezeigt. Dass beide Publikationen auch für die moderne Gestaltung beispielhaft sind, erklärt sich angesichts der Namen von selbst.

Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei und *konkrete kunst – 50 jahre entwicklung*

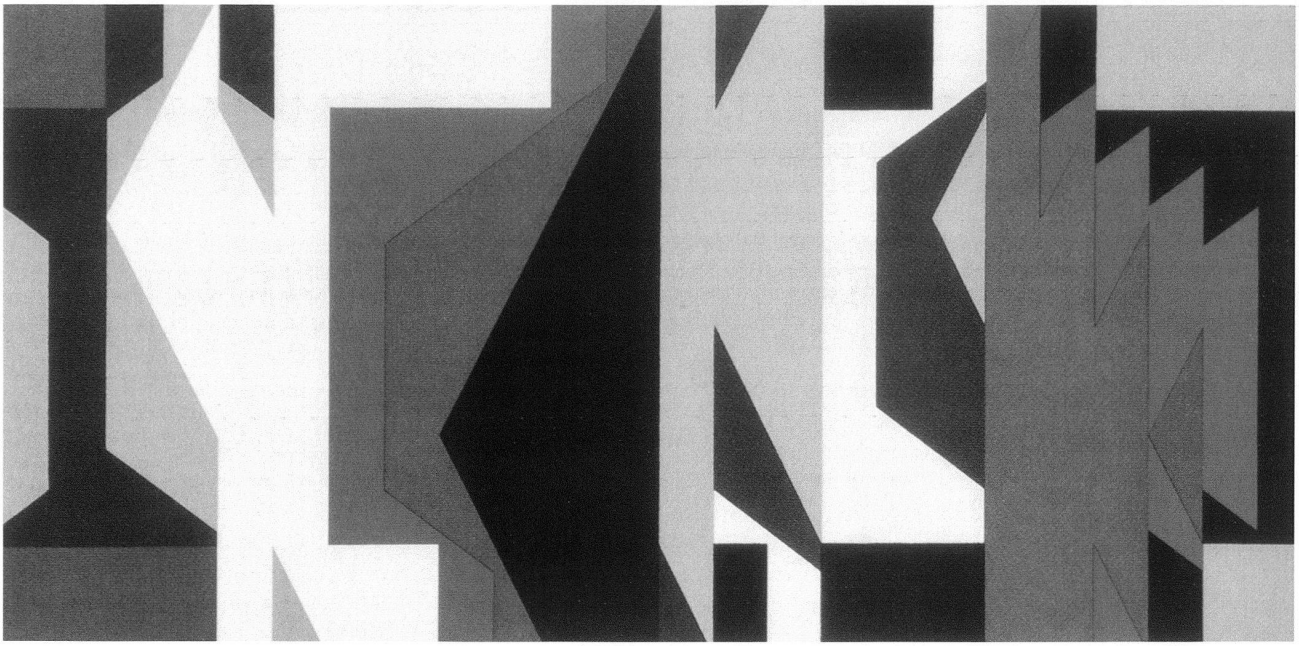
Karl Gerstner war freundschaftlich mit dem Kreis um die *spirale* verbunden (Abb. 7) und als Gestalter in der visuellen Kommunikation, als avantgardistischer Konkreter und als Theoretiker ausgewiesen. Angesichts der Tatsache, dass die konkrete Kunst mehrheitlich voreingenommen rezipiert wurde, veröffentlichte er 1957 unter dem Titel *Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei* eine prägnante Übersicht über ihre bisherige Entwicklung und ihren aktuellen Stand, ergänzt um einen Ausblick in die Zukunft. «Es geht um eine Malerei, die, wie dem Autor scheint, relativ unentdeckt, unerforscht geblieben ist; die vielleicht die Vorurteile leicht und das Verstehen schwer macht. Vor allem ein Vorwurf trifft diese Kunst stets von neuem: sie sei kalt»[12], schreibt Karl Gerstner im Vorwort. Mit knappen Texten wurden die wichtigsten Vertreter vorgestellt und ihre Werke zum Teil ausgiebig analysiert. In persönlichen Beiträgen führte der Autor den Leser an die Frage des Schöpferischen heran. «Soll der Maler mit dem Verstand oder mit dem Gefühl malen? Viele Leute, wenn nicht die meisten, nehmen immer noch an, das Wunder, das aus Leinwand und Farbe Kunst werden lässt, könne nur in der Domäne des Gefühls zuhause sein».[13] Karl Gerstner machte dem Laien bewusst, dass die Gesetzmässigkeit noch nicht die Kunst, sondern ausschliesslich Mittel und Werkzeug bedeute. Zum Begriff der Freiheit zitierte er den Mathematiker Andreas Speiser: «Die Freiheit kommt erst durch das Bewusstsein zustande, indem der Mensch die Verbindung von Gesetz und Gesetzlosigkeit versteht und denkt. Sie stammt [...] aus dem Verstand und der Reflexion»[14]. Mehr als zahlreiche andere Bekenntnisse zur konkreten Kunst vermochte diese sorgfältig zusammengestellte Publikation, die Hintergründe ihrer Prinzipien aufzuzeigen.

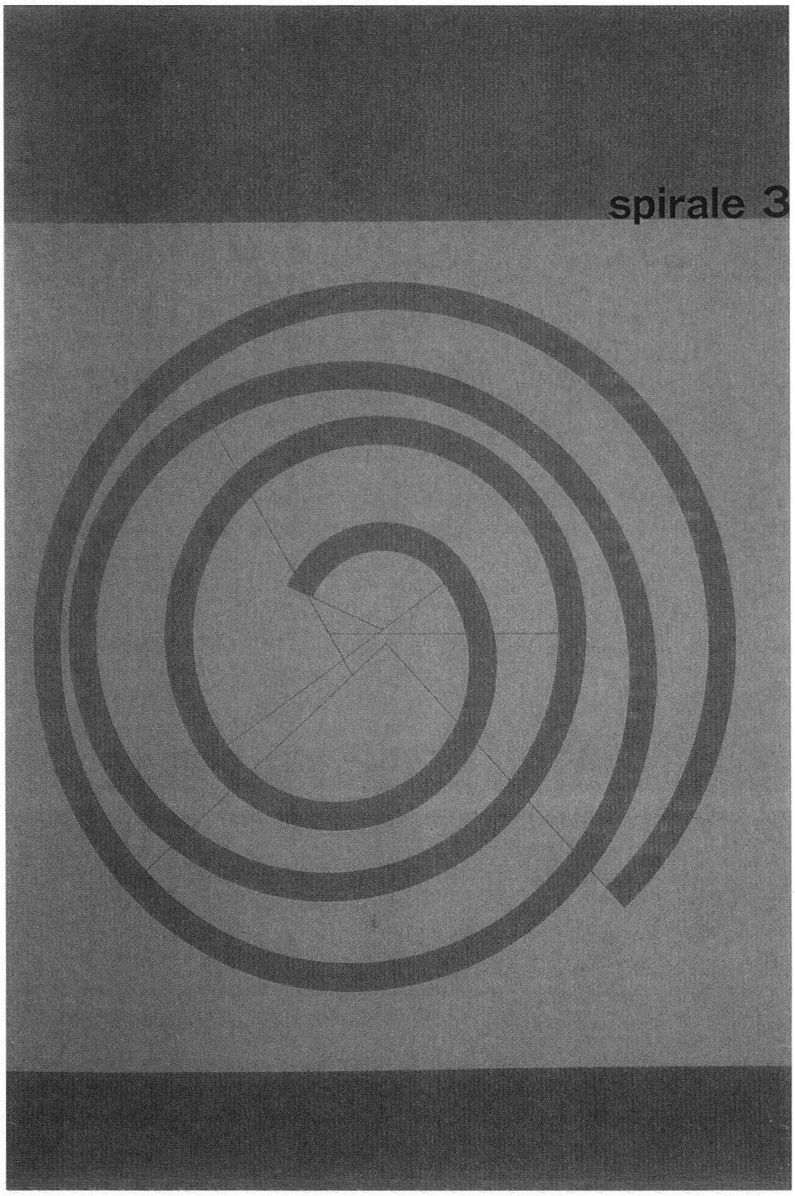
1960 realisierte Max Bill unter dem Titel *konkrete kunst – 50 jahre entwicklung* eine weithin beachtete Übersichtsausstellung im Helmhaus Zürich mit über hundert Namen. Dass die konkrete Kunst weiterhin auf Vorurteile stiess, lässt sich aus zahlreichen Argumenten in der Einleitung erahnen: «obwohl sie noch immer lebendig ist [...], kommen heute wie vor 50 jahren die stimmen nicht zur ruhe, die ihr baldiges ende prophezeien und nicht müde werden, zu verkünden, hier würden verirrte geometer oder sonst irgendwelche scharlatane ihr, übrigens ganz harmloses, unwesen treiben»[15]. Und über die «sintflut» des Tachismus vermerkt Max Bill an anderer Stelle: «zugegeben, jeder so auftretende rausch zeugt von vitalität [...] so war die welle nach dem krieg ein ausbruch der befreiung der persönlichkeit und eine reaktion auf vermeintlich zu feste systeme der konkreten kunst.»[16] Parallel zum Helmhaus zeigte das Kunstgewerbemuseum unter der Leitung von Willy Rotzler, einem weiteren Kenner der Konkreten, eine Ausstellung über eine der damals aktuellsten Tendenzen, die Kinetik.[17] Die konkrete Kunst hatte sich während der fünfziger Jahre weiter verändert und neuerlich Avantgardebewegungen ausgelöst. Die Kinetik, *Zero*, die systematische

5 Richard Paul Lohse, Zwei Bewegungen um eine Achse, 1952, Öl auf Leinwand, 60 × 60 cm, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich.

6 Marcel Schaffner, Gewitter, um 1960, Öl auf Jute, 130 × 120 cm, Aargauer Kunsthaus Aarau, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern. – Im Gegensatz zu den Konkreten liess sich Schaffner von der betonten Pinselgestik der amerikanischen Aktionsmalerei beeinflussen.

7 spirale 5, 1955, Doppelseite von Karl Gerstner: «Aperspektive II».





8 spirale 3, 1954, Titelblatt von Max Bill: «Variation 15».

Kunst und die Op-Art, die sich nun abzuzeichnen begann,[18] basieren alle auf den Prinzipien der konkreten Kunst.

Die Moderne wird aus der Sicht der Postmoderne oft mit dem Attribut der «Kälte» verbunden, nicht nur, was die bildende Kunst betrifft. «Das Streitgespräch um die ‹Moderne› und ‹Postmoderne› dreht sich um die Pole der ‹Kälte› und der ‹Wärme›»,[19] schreibt Helmut Lethen. Auch ohne diesem Diskurs folgen zu wollen, ist die Bedeutung der konkreten Kunst hinsichtlich ihrer Auswirkung auf die Ästhetik der Umwelt nicht zu vernachlässigen. Was die Architektur und das Design betrifft, ist die Argumentation für die konkrete Kunst als Ausdruck der Moderne eindeutig: Auch wenn die expressive Abstraktion den Geist des Existentialismus widerspiegelte, so sass wohl mehr als einer ihrer Verfechter auf einem «modernen», d. h. einem nach konkreten Gestaltungsgesetzen entworfenen Stuhl.

Zusammenfassung

In den 1950er Jahren entbrennt eine Debatte zwischen der konkreten Kunst und der expressiven Abstraktion. Auch wenn der Disput vordergründig auf der Ebene des Formalen geführt wird, geht es um etwas Wichtigeres als das Quadrat oder den Fleck, nämlich um die elementare Frage, welche der beiden Richtungen (das Apollinische oder das Dionysische) gesellschaftspolitische Relevanz besitze. Die konkreten Künstler verteidigen die «Kalte Kunst» («l'Art froid») mit dem Argument, dass ausschliesslich die Vernunft, die universale Ordnung und die von der Ichbezogenheit befreite Ästhetik gegen die drohende Gefahr der Dumpfheit, der Willkür und des Chaos angehen könne. Die Gegenpartei lokalisiert die Gefahr im falschen Glauben an Technik und Wissenschaft.

Résumé

Au cours des années 1950, le monde artistique fut le théâtre d'un débat entre les adeptes de l'art concret et les partisans de l'abstraction expressive. La discussion, même si elle se jouait avant tout sur le plan formel, comportait un enjeu bien plus essentiel que le carré ou la tache, celui d'une orientation fondamentale – apollinienne ou dionysiaque –, lourde de signification sociale et politique. Pour défendre l'«art froid», les artistes concrets soutenaient en effet que seule la raison, l'ordre universel et une esthétique libérée de tout rapport au moi pouvaient affronter la menace de l'étouffement, de l'arbitraire et du chaos. Pour leurs contradicteurs en revanche, le danger résidait dans une croyance illusoire en la technique et en la science.

Riassunto

Negli anni Cinquanta del secolo scorso si scatena un acceso dibattito fra i sostenitori dell'arte concreta e i difensori dell'astrazione espressiva. Sebbene la disputa fra le due correnti verta prevalentemente su aspetti formali, la posta in gioco va ben oltre il problema del quadrato o della macchia: la questione centrale chiama in causa la rilevanza sociale e politica dell'apollineo e del dionisiaco. Gli artisti concreti difendono l'«arte fredda» sostenendo che solo la ragione, l'ordine universale e un'estetica affrancata dall'egocentrismo siano in grado di far fronte all'incombente pericolo dell'appiattimento, dell'arbitrio e del caos. Gli esponenti della tendenza opposta, invece, individuano il pericolo nella fiducia cieca nei confronti della tecnica e della scienza.

Anmerkungen

[1] *allianz. Die Geschichte einer Bewegung*, Ausstellungskat. Galerie Arteba, Zürich 1983, Text und Bearbeitung John Matheson.
[2] Ebd., o. S.
[3] Ebd., o. S.
[4] Annemarie Bucher, *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964*, Baden 1990, S. 19. Das Buch gibt einen ausgezeichneten Überblick über die konkreten Tendenzen. Zudem sind Annemarie Bucher zahlreiche Anregungen für den vorliegenden Text zu verdanken.
[5] Eine Dokumentation des Programms der Galerie Suzanne Bollag, basierend auf Einladungskarten zu den Ausstellungen, befindet sich im Archiv des Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich.
[6] Bucher 1990 (wie Anm. 4).
[7] Die *Neue Grafik* ist eine internationale Zeitschrift für Grafik und verwandte Gebiete, die 1958–1965 in Olten erscheint. Der Begriff «Neue Grafik» bürgert sich rasch für die moderne Grafik nach konkreten Gestaltungsprinzipien ein.
[8] *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*, hrsg. von der Zürcher Kunstgesellschaft und der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten, Ausstellungskat. Helmhaus Zürich, 1960, S. 34.
[9] *Konstruktion und Geste. Schweizer Kunst der 50er Jahre* ist der Titel einer Ausstellung und Publikation, die 1986 das Phänomen konkrete Kunst/expressive Abstraktion der fünfziger Jahre untersuchten. Autor und Organisator war der Publizist Willy Rotzler.
[10] *La peinture abstraite en Suisse*, Ausstellungskat. Musée des beaux-arts, Neuenburg 1957.
[11] *Ungegenständliche Malerei in der Schweiz*, Ausstellungskat. Kongresshalle Berlin, 1958, o. S.
[12] Karl Gerstner, *Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei*, hrsg. von Markus Kutter, Teufen 1957, o. S.
[13] Ebd., o. S.
[14] Ebd., o. S.
[15] Max Bill, in: *konkrete kunst* 1960 (wie Anm. 8), S. 7.
[16] Ebd. S. 7–8.
[17] Hans Fischli und Willy Rotzler (Hrsg.), *kinetische kunst. Alexander Calder Mobiles und Stabiles aus den letzten Jahren*, Ausstellungskat. Kunstgewerbemuseum Zürich, 1960 (Wegleitung 223).
[18] So fand 1965 in New York die der Op-Art gewidmete Ausstellung *The Responsive Eye* statt, die ein eigentlicher Ausstellungsrenner war. Vgl. Videodokumentation im Archiv des Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich.
[19] Dietmar Kamper und Willem van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a. M. 1987, S. 282.

Abbildungsnachweis

1, 5: © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 2: Camille Graeser-Stiftung, Zürich. – 3: Kunsthaus Zürich. – 4, 7–8: Repro aus: Annemarie Bucher, spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964, Baden 1998, S. 83, 97 und 99. – 6. Aargauer Kunsthaus Aarau.

Adresse der Autorin

Elisabeth Grossmann, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Seefeldstrasse 317, 8008 Zürich