INFORMELLE MALEREI

Julius Bissier
Walter Bodmer
Samuel Buri
Helen Dahm
Wilhelm Drach
Hans Falk
Brion Gysin
Rolf Iseli
Lenz Klotz
Wilfrid Moser
Bruno Müller
Stephen Mueller
Werner von Mutzenbecher
Gianriccardo Piccoli
Marcel Schaffner
Hans R. Schiess
Emil Schumacher
Luca Serra
Gustave Singier
Matias Spescha
Mark Tobey
Giulio Turcato
Bernd Völkle
Jan Voss
Hugo Weber
Plastiken von Paul Suter

ÜBER DIE ZEIT DES INFORMEL IN DER SCHWEIZ

Der Kampf, den die Verfechter einer ungegenständlichen Kunst zunächst gegen die traditionellen Vorstellungen ihrer Umgebung, dann jedoch immer mehr untereinander ausfochten, ist schon längst zum Erliegen gekommen und ihre bis zur Ideologie gesteigerten Erklärungen zu den Zielen und Methoden des eigenen Schaffens sind verstummt. Dementsprechend haben auch die zahlreichen Bezeichnungen als *Absolute Kunst* (Hoelzel), *Grosse Abstraktion* (Kandinsky), *Suprematismus* (Malewitsch), *K.* (statt Kunst, El Lissitzky), *Konkrete Kunst* (Mondrian), *art informel* (auch: *art autre,* M.Tapié), *tachisme, abstraction lyrique* (Mathieu), *abstrakter Expressionismus, action painting, white writing* (Tobey) usw. ihren Status als bekenntnisartige Lösung verloren und gelten heute als nicht genau auseinanderzuhaltende Bezeichnungen für blosse Varianten einer *gestischen* oder *geometrischen Abstraktion.* In diesem Sinn spielt auch der im Titel der Ausstellung verwendete Begriff *Informel* lediglich auf eine Gruppe von Werken an, die zur nicht-geometrischen Abstraktion gezählt werden. Die wachsende Akzeptanz der einstmals revolutionären Abstraktion durch das Publikum trug auch zur Abkühlung des unter den Künstlern ausgebrochenen Streites um einzelne bildnerische Positionen bei. Noch wichtiger war jedoch, dass nach einer kurzen Euphorie in den späten 1950er Jahren die Begeisterung für das *Informel* rasch nachliess, während die geometrische Abstraktion durch die *minimal art* neuen Auftrieb erhielt und als Siegerin auf dem Platz blieb. Gewachsen jedoch ist das kunsthistorische Interesse an einer Malerei, die auf das Potential einer freien malerischen Geste vertraute und in den beiden ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, in einem Zeitalter eifersüchtig gehüteter Personalstile, noch einmal mit einem universalen Anspruch aufgetreten ist. Der von den Künstlern gehegte Wunsch, mit einer auf die Spitze getriebenen Reduktion der gestaltenden Mittel, die gesamte Welt darstellerisch zu erfassen, schliesst auch das Bedürfnis ein, von allen verstanden zu werden und kulturelle Traditionen miteinander zu verbinden, die bisher getrennte Wege gegangen waren.
Durch die gestische Abstraktion, die während der Nachkriegszeit das Kunstgeschehen in den Staaten des Westens und in den nichtkommunistischen Ländern des Ostens erfasste und bestimmte, erschienen die kulturellen Kontakte des Westens mit dem (Fernen) Osten erstmals als gegenseitige Durchdringung. Die beiden Welten fanden in der gestischen Abstraktion eine Möglichkeit, um durch eine von aussen kommende Bereicherung ihre eigenen Traditionen zu modernisieren. Während die in Europa und in den Vereinigten Staaten Amerikas zentrierte Kultur des Westens in der östlichen Kunst der Kalligraphie eine Möglichkeit zur Artikulation ihrer gestischen Malerei entdeckte (Tobey, Michaux, Rollier), nutzte der Osten die im Westen vorgenommenen Untersuchungen über die bildnerischen Mittel zur künstlerischen Befreiung ihrer Schrift (Morita und die Gruppe Bokujin). Beide Kulturen stiessen dabei auf die Frage nach dem Zeichen, der eine grössere Auseinandersetzung in der Linguistik und in der Philosophie folgte. Die Ausstellung *Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen,* die Arnold Rüdlinger 1956 in der Kunsthalle Basel zeigte, machte auf diese Zusammenhänge aufmerksam. Selbstverständlich waren viele Künstler bei ihrer Arbeit an einer zeitgemässen bildnerischen Form von ihrer eigenen Umgebung ausgegangen und hatten an Postimpressionismus, Kubismus und Expressionismus oder die frühe Abstraktion angeknüpft. Doch auch ihre Werke wurden, sofern sie die Wesenszüge der gestischen Abstraktion zeigten, einer Ost und West miteinander verschränkenden Weltkunst eingefügt, die als informelles allover für kurze Zeit den gesamten Planeten umspannte.
Dieser Optimismus fand durch die Verbreitung der Pop-Art und ihr ganz anders geartetes System der kulturellen Identifikation ein jähes Ende. Überall wurden wieder alte, nationale Grenzen sichtbar: 1978 rekonstruierte eine Ausstellung im Zürcher Kunsthaus ein Gesamtbild von der gestischen Abstraktion der schweizerischen Nachkriegsära, das seinerzeit nur wenige überblickten. Hugo Weber, ein Pionier dieser Malerei, hatte die Schweiz früh verlassen und war in Nordamerika als Künstler und Lehrer zu einer Wirkung gelangt, die nicht auf seine einstige Heimat zurückstrahlte. Gérard Schneider hatte auf diese Wirkung als einstmals Abgewiesener schliesslich verzichtet und sich von der Schweiz abgewandt, während Bruno Müller, der ebenso nach Frankreich übersiedelte, bis heute nur einem kleinen Kreis bekannt geblieben ist.
Die informellen oder dem abstrakten Expressionismus zuzurechnenden Werke von Samuel Buri, Franz Fedier, Niklaus Hasenböhler, Lenz Klotz, Werner von Mutzenbecher, Marcel Schaffner und Bernd Völkle gehören ihrem Frühwerk an und wurden beinahe vergessen, auch wenn einzelne unter ihnen zeitlebens der Abstraktion treu blieben wie Fedier und Klotz oder wieder zu ihr zurückkehrten wie Schaffner und Völkle. Selbst Rolf Iseli, Wilfrid Moser und Charles Rollier, deren Namen unlösbar mit dem *Informel* in der Schweiz verbunden sind, haben entweder zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei hin- und hergewechselt, oder sich wenigstens mit einigen ihrer Werke dem Gegenständlichen angenähert. So erweist sich auch in der Schweiz die Zeit des *Informel* als abgeschlossene kunsthistorische Periode, die nur durch einen dünnen Faden mit der aktuellen gestischen Abstraktion verbunden ist.
Wer ihr weiterhin die Stange hielt, tat dies möglicherweise auch aus äusseren Gründen: Etwa weil er als Lehrer sich nicht dem Vorwurf der Inkonsequenz aussetzen wollte.

Obwohl Paris nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal für kurze Zeit zum Zentrum der

europäischen Malerei wurde, das auch viele Künstler aus der Schweiz aufsuchten, um sich vor Ort über die neuesten Tendenzen zu orientieren, scheint gleichwohl vielfach das Beispiel der amerikanischen Maler den Ausschlag für die Hinwendung zur nichtgeometrischen Abstraktion gegeben zu haben. In der Schweiz bekannt gemacht wurden der *abstrakte Expressionismus* und die *action painting,* die bereits durch ihre Formate in Erinnerung riefen, wer die Verhältnisse in Europa neu regelte, vor allem durch Ausstellungen, die Arnold Rüdlinger zuerst in der Kunsthalle Bern, dann in der Kunsthalle Basel einrichtete. Die grossen Formate der amerikanischen Maler machten jedoch nur einen Teil ihrer Überzeugungskraft aus. Sie erschienen nicht nur radikaler, sondern vor allem auch unbelasteter, vielleicht auch unschuldiger. Die Unbekümmertheit, mit der Jackson Pollock durch sein *dripping,* Sam Francis und Clyfford Still durch das Fliessenlassen der Farbe oder Mark Rothko durch das Unbestimmte seiner grossflächig angelegten Farbfelder die bewusste Gestaltung als Ausgangspunkt der bildnerischen Arbeit unterminierten, erschien als willkommener Ausweg für alle, die aus dem Schatten der grossen Figuren der europäischen Malerei heraustreten wollten, zu denen neben Cézanne inzwischen auch Maler wie Picasso, Klee und Matisse zählten. Während die europäische Tradition vor allem auf das Problematische in der Malerei aufmerksam machten, hielten die Künstler aus Amerika Lösungen bereit, die alle offenen Fragen wenigstens für den Moment vergessen liessen. In welchem Umfang die Amerikaner mit ihrer Malerei auch eine europäische Tradition in Erinnerung riefen – z.B. die *écriture automatique* der Surrealisten oder das Formlose bei Georges Bataille und seinem Kreis –, muss Spekulation bleiben. In der Schweiz war es wahrscheinlich zur Hauptsache Rüdlingers bekenntnisartiges Engagement für die Amerikaner, das charismatische Auftreten eines Kunstvermittlers, der sich bedingungslos seiner Arbeit verschrieben hatte, das nun viele junge (Basler) Künstler dazu brachte, sich der gestischen Malerei in der Art des *action painting* oder des *abstrakten Expressionismus* zuzuwenden. Hinter Rüdlinger aber, der sich zum unbestrittenen Mittelpunkt einer neuerungshungrigen Kunstszene gemacht hatte, stand Hans Theler, erfolgreicher Unternehmer und engagierter Mäzen, der als Präsident des Kunstvereins die Experimente seines Konservators unterstützte und verteidigte.

Wer das damalige Schaffen der mit Basel verbundenen Künstler verfolgt, erhält den Eindruck einer – trotz aller Intensität – bloss vorübergehenden Beschäftigung mit der von Rüdlinger geförderten Kunst. Die Empfänglichkeit junger Künstler für eine neue Malerei, ihre Bereitschaft, sich auf ein aussichtsreiches Experiment einzulassen und der Wunsch, in der Kunsthalle Basel ausgestellt zu werden, liess eine Gruppe von Frühwerken entstehen, die für ihre Schöpfer zur Basis oder zum Durchgangspunkt ihrer künstlerischen Biografie wurden. Aber Rüdlinger, davon überzeugt, nur Kunst der eigenen Generation überzeugend vertreten zu können, verbot sich die Präsentation der auf die Abstraktion folgenden Figuration. Der Kreis der jungen Künstler, der sich um ihn gebildet hatte, löste sich auf, an die Zusammenarbeit mit ihrem einstigen Mentor erinnern noch ihre frühen Werke, deren Qualität allerdings ausser Zweifel steht.

Worin bestand nun die von der amerikanischen Malerei der späten 1940er und frühen 1950er Jahre ausgehende Faszination auf eine junge Generation von Basler Malern, die darauf aus waren, sich eine eigene, zugleich selbständige und aktuelle Bildsprache zu erarbeiten? Zuallererst versprachen die in der Kunsthalle gezeigten Bilder von Pollock, Rothko und Kline oder andere, zum Teil nur aus Abbildungen bekannte Werke wohl vor allem eine Befreiung vom europäischen, mehr und mehr als problematisch empfundenen kulturellen Erbe. Zugleich traten die allein durch ihre ungewohnten Dimensionen Eindruck heischenden Formate auch als Herausforderung an den Maler heran, der es sich zum Ziel setzte, unter bewusstem Verzicht auf vom Gegenstand gelieferte Anhaltspunkte und rein aus den malerischen Mitteln, eine grosse Fläche zu bewältigen und künstlerisch überzeugend zu gestalten. Der Malakt begann nicht mit einer Skizze, sondern mit dem Sprung in eine Leere, die allein mit dem malerischen Gestus und – was man sich als zusätzliche Erschwerung auferlegte – auf *ein* Mal zu füllen war, und zwar so, dass an die Stelle dieser Leere ein Bild trat. Die grosse, meist unbehandelte Leinwand erhob sich vor dem Künstler wie ein Gegner, der im Malen zu bezwingen war. Werner von Mutzenbecher, der gemeinsam mit Niklaus Hasenböhler, Bernd Völkle und Marcel Schaffner an einer Amalgamierung ihrer eigenen künstlerischen Voraussetzungen mit dem aus Amerika kommenden *action painting* arbeitete, verglich einmal die Leinwand, die sich vor dem Maler aufbaute, mit einer Felswand. Er erinnert sich auch an den vorausgehenden Kampf und an die eines Tages trotz überzeugenden Resultaten sich einstellende Einsicht, in eine Sackgasse geraten zu sein. Zudem führte der exzessiv betriebene Malakt nicht zur Selbstfindung, sondern begann, die Künstler mehr aufzuzehren als aufzubauen. Das grösste malerische Defizit jedoch entstand durch das nass in nass Malen, das den reinen Farbton ausschloss und lediglich eine dunkle, grau- oder brauntonige Mischung ergab. *Informel, action painting* und *abstrakter Expressionismus* verlangten viel vom Künstler. Wer sich nicht, wenn auch nur vorübergehend von ihr abwandte, wie Iseli, Moser und Rollier, oder sich mässigte, wie Tobey und Klotz, lief Gefahr, am ungeheuren Anspruch dieser so viel Freiheit verheissenden Kunst zugrundezugehen, wie es letzten Endes auch Hugo Weber erging.

Hans-Peter Wittwer

Ohne Titel, 1961
Wasserfarbe,
Tempera auf Papier,
26 x 35 cm

20.Nov.60 Cres, 1960
Eioeltempera auf selbstgrundierter Baumwolle, 13,4 x 22,7 cm

Julius Bissier
1893-1965

5. März 62, 1962
Eioeltempera auf Leinen, 19 x 20,6 cm

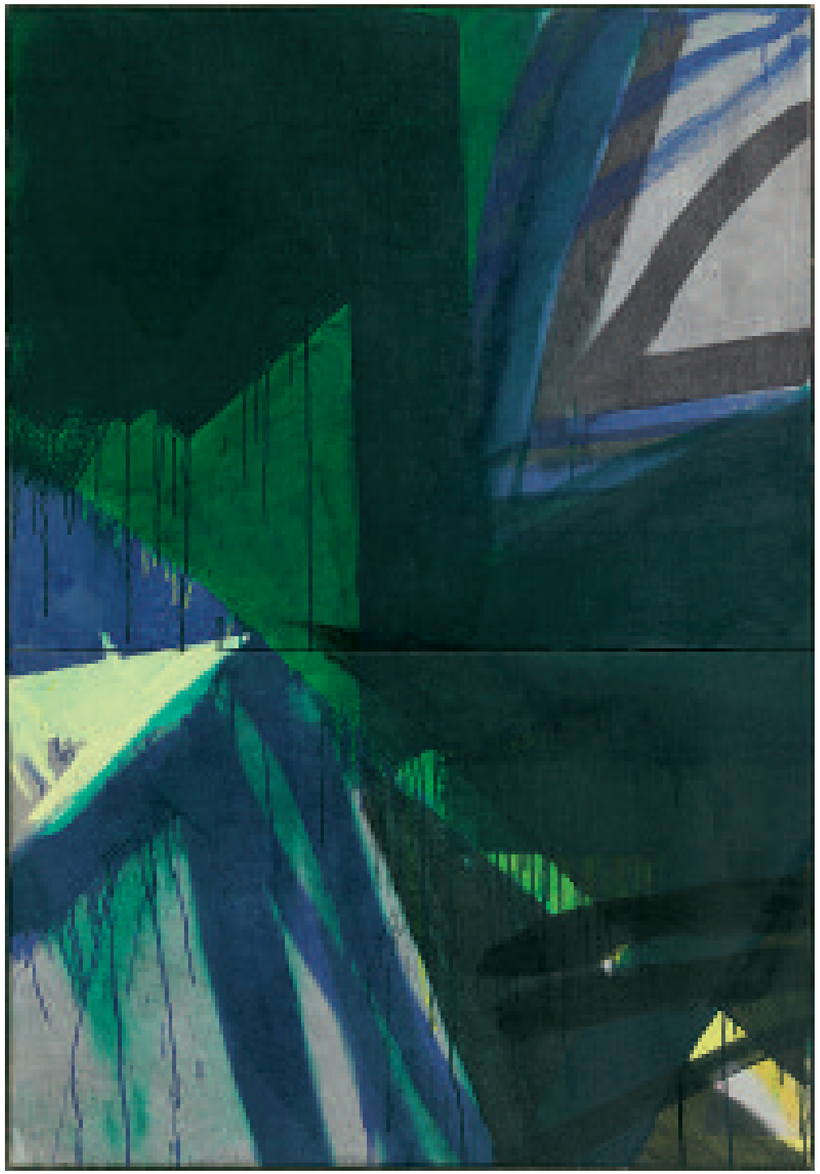
Bild 61D, 1961
Oel auf Karton, 35,4 x 50,6 cm

Walter Bodmer
1903-1973

Ohne Titel, 1964
Metallrelief auf weiss bemalter Holzplatte, 80 x 70 cm

Sans titre, o.J.
Oel auf Leinwand, 55,5 x 46 cm

Samuel Buri
1935



Reflêts, 1962
Oel auf Leinwand, 145,7 x 99,7 cm

Helen Dahm
1878-1968

Ohne Titel, 1966
Mischtechnik auf Papier, 50 x 70 cm

Rolf Iseli
1934

Ohne Titel, 1960
Oel auf Leinwand, 45,6 x 38,3 cm

Wilhelm Drach
1952

Ohne Titel (Figur), 1986
Acryl auf Leinwand, 95 x 115 cm

Hans Falk
1918-2002

Ohne Titel (Stromboli), 60-er Jahre
Mischtechnik auf Papier, 63 x 90 cm

Brion Gysin
1916-1986

Ohne Titel, 1961
Farbige Tinte auf Papier, 55,5 x 43,5 cm

Lenz Klotz
1925

Mit zwei Aztekenköpfen, 1982
Oel auf Leinwand, 61 x 50 cm

Ohne jede Vorsichtsmassnahme, 1960
Oel auf Leinwand, 81 x 73 cm

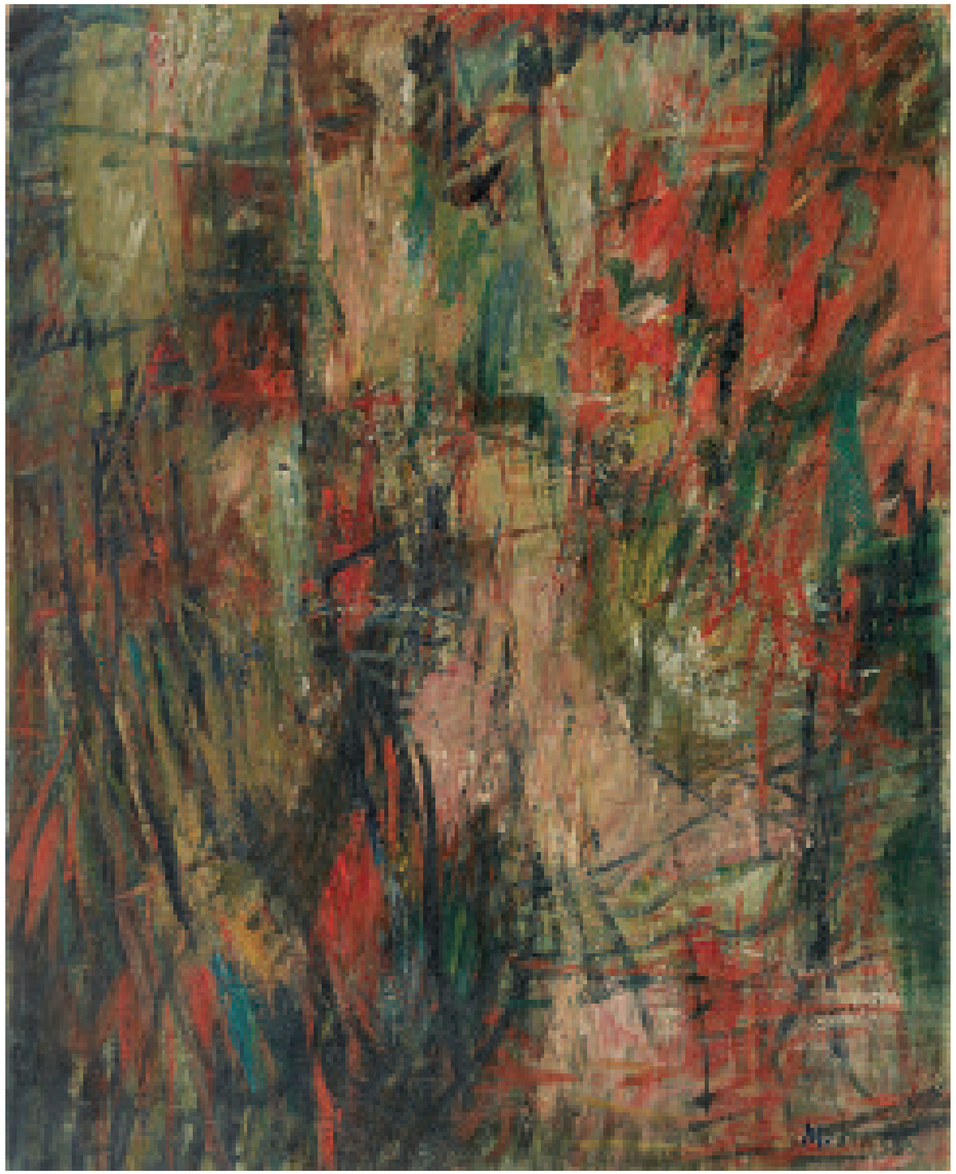
Lenz Klotz
1925

Figur, 1963
Oel auf Leinwand, 110 x 100 cm

Carrara, 1955/56
Oel auf Leinwand, 66 x 82 cm

Wilfrid Moser
1914-1997

Hemos, 1960
Mischtechnik, Oel auf Papier auf Leinwand, 116 x 81 cm



Ohne Titel, 1955
Oel auf Leinwand, 81 x 65 cm

Wilfrid Moser
1914-1997

Dangra, 1957
Oel auf Leinwand, 81 x 65 cm

Etude Architecture, 1967
Gouache, Kohle auf Papier, 75 x 106 cm

Ohne Titel, um 1956
Mischtechnik auf Papier, 49,5 x 65 cm

Bruno Müller
1929-1989

Ohne Titel, um 1956
Mischtechnik auf Papier, 49,5 x 65 cm

Memory and Story, 1988
Acrylic, raw pigment & ink on canvas, 60 x 110" (153 x 280 cm)

Ohne Titel, 1967
Tempera auf Papier, 42,5 x 60 cm

Werner von Mutzenbecher
1937

Ohne Titel, 1963
Tempera auf Papier, 41 x 57 cm LM

Riflessi, 1985
Oel auf Leinwand, 148 x 280 cm

Acquarius, 1995
Tempera auf Papier, 70 x 50 cm

Gianriccardo Piccoli
1941

Rome, 2005
Oel, Wachs auf Gaze, 189 x 142 cm

Ohne Titel, um 1965
Oel auf Leinwand, 178 x 165,5 cm

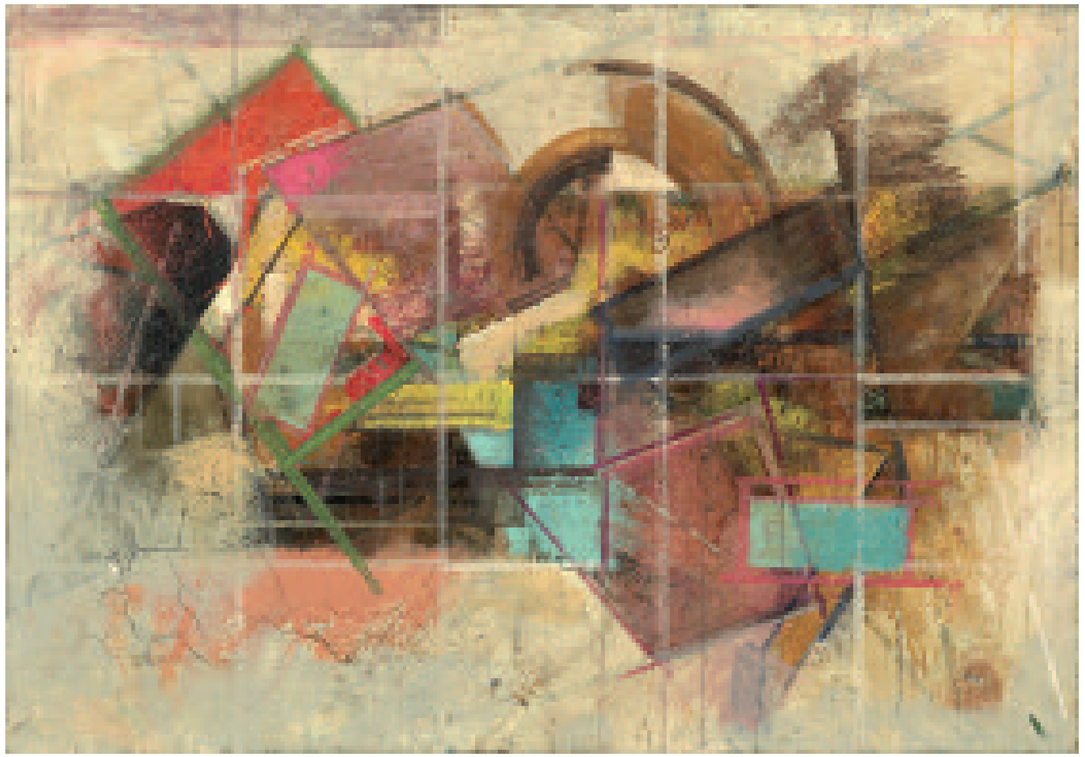
Marcel Schaffner
1931-2012

Ohne Titel, um 1955
Oel auf Leinwand, 105 x 94 cm

Ohne Titel, um 1990
Mischtechnik auf Papier, 55,2 x 67 cm

Marcel Schaffner
1931-2012

Kaminfeger, 1990
Dispersion auf Leinwand, 150 x 190 cm



Die alte Mühle, 1969
Oel auf Leinwand, 81 x 120 cm

Hans R. Schiess
1904-1978

Zehneck, 1963
Oel auf Leinwand, 140 x 135 cm

G-3, 1988
Gouache auf Papier, 50,5 x 66 cm

G-83, 1987
Gouache auf Papier, 50,5 x 66 cm

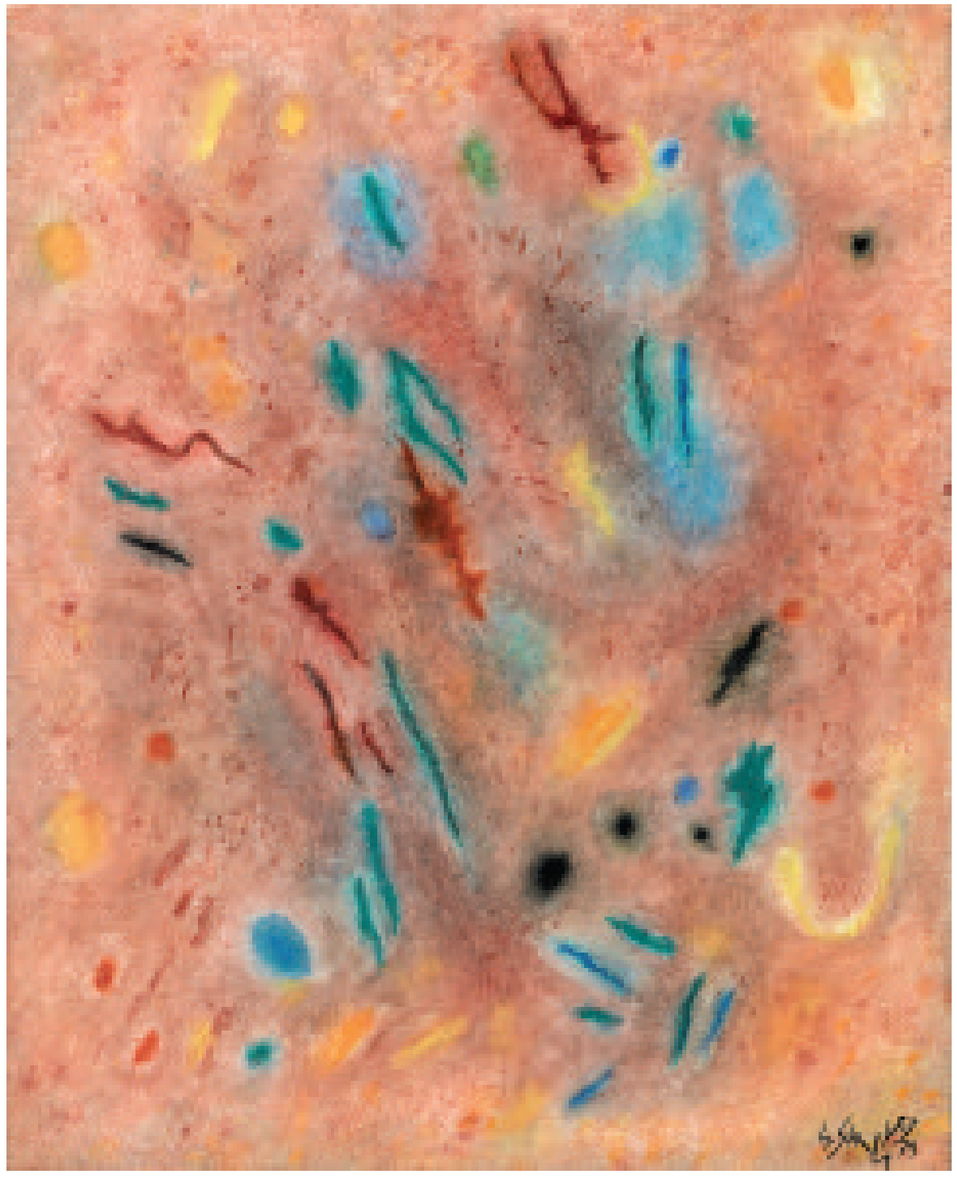
Emil Schumacher
1912-1999

G-4, 1988
Gouache auf Papier, 50,5 x 66 cm

Luca Serra
1962

Añil 167 - FIG. 3, 2016
Abdruck von Kautschuk und Acrylgummi auf Leinwand, 130 x 100 cm

Gustave Singier
1909-1984

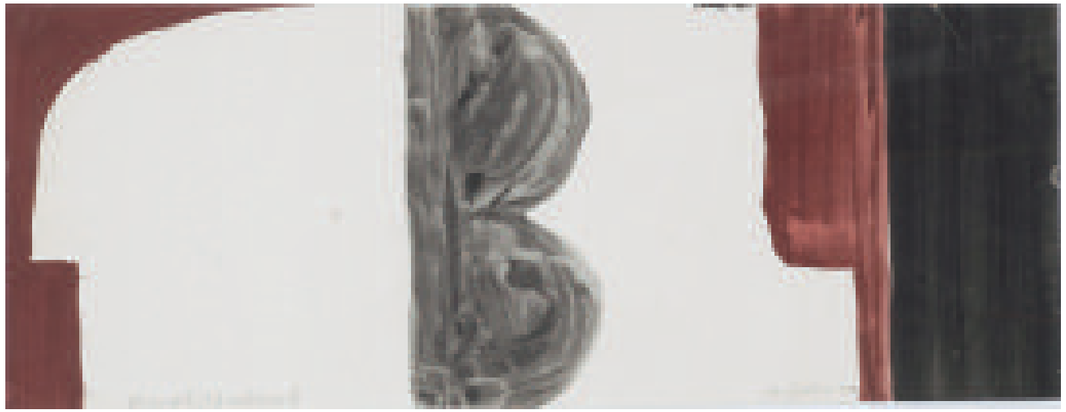


Ohne Titel, 1979
Karton, 55 x 45 cm

Ohne Titel, 1963
Oel auf Leinwand, 172 x 144 cm

Matias Spescha
1925-2008

Ohne Titel, 1963
Oel auf Leinwand, 172 x 144 cm

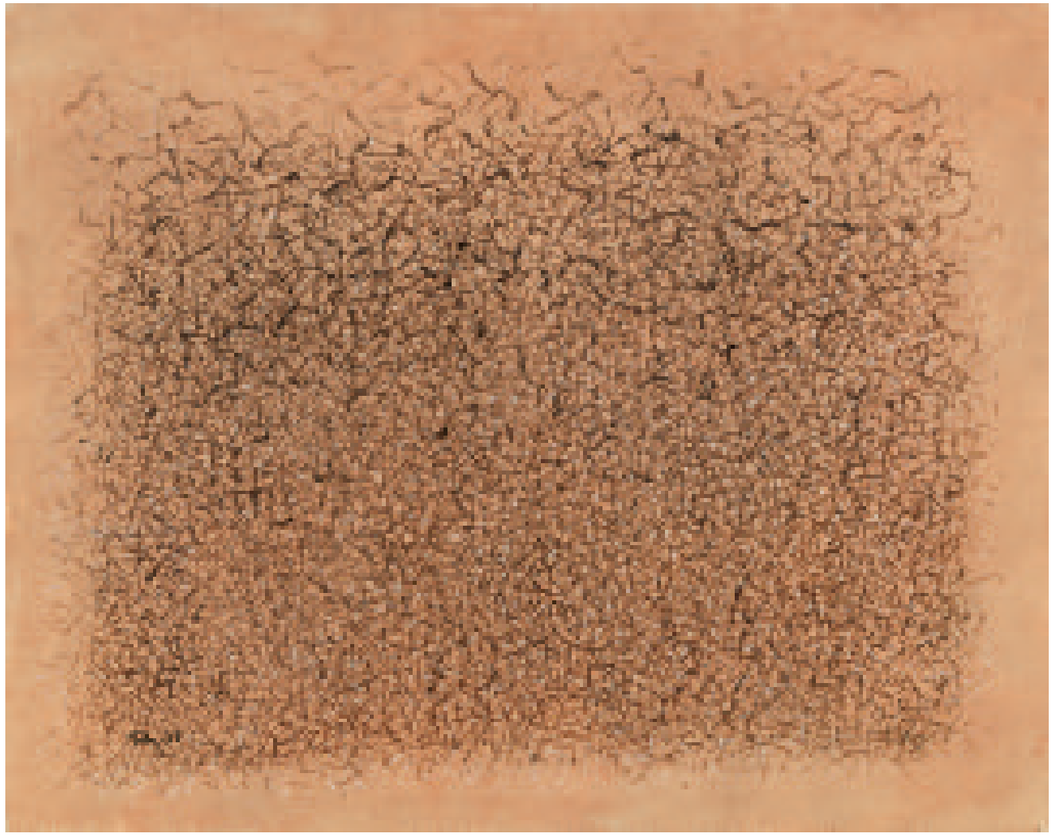


Ohne Titel, 1970
Gouache auf Papier, 24 x 64 cm

Matias Spescha
1925-2008

Perschunier liber, 1966
Oel auf Jute, 143 x 143 cm

Ohne Titel, 1959
Tempera auf Papier, 40 x 59 cm



Ohne Titel, 1958
Tempera auf Karton, 27,5 x 34,7 cm

Mark Tobey
1890-1976

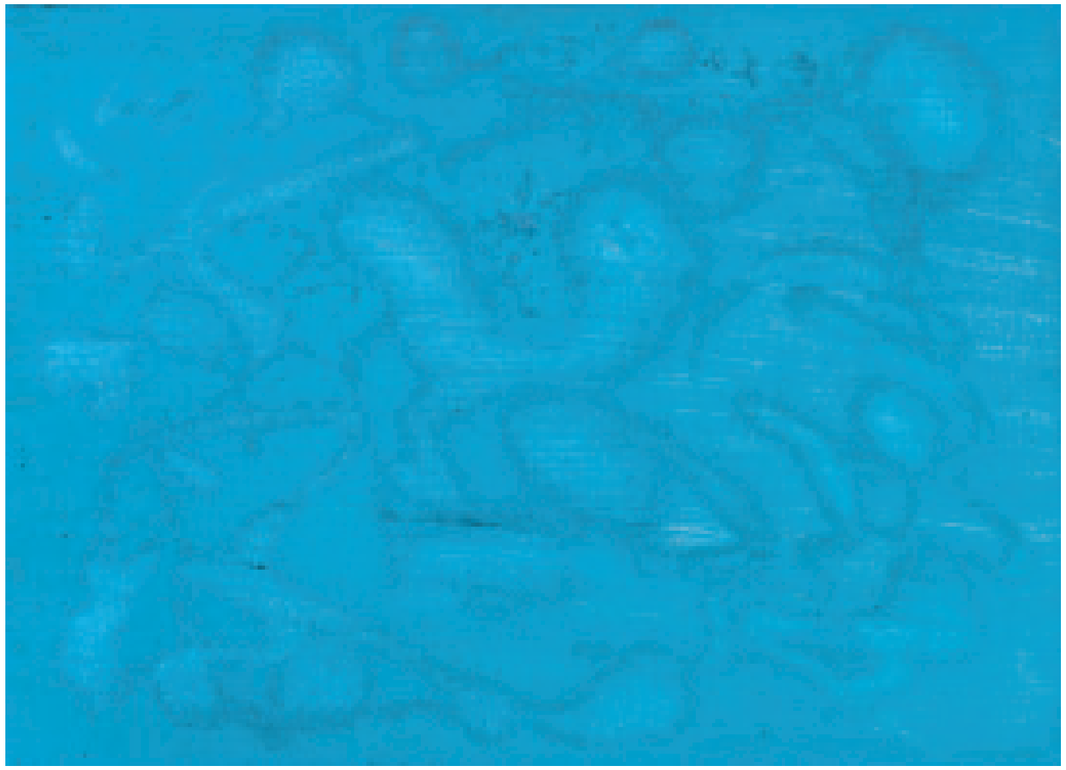
Ohne Titel, 1965
Tempera auf Halbkarton, 40,3 x 29 cm

Malereilandschaft, 1992
Oel auf Karton, 78 x 106 cm

Bernd Völkle
1940

Zitronenfalter, 1989
Oel auf Papier, 140 x 100 cm

Giulio Turcato
1912-1995



Changierend Nr. 23, 1989
Oel und Mischtechnik auf Leinwand, 50 x 70 cm

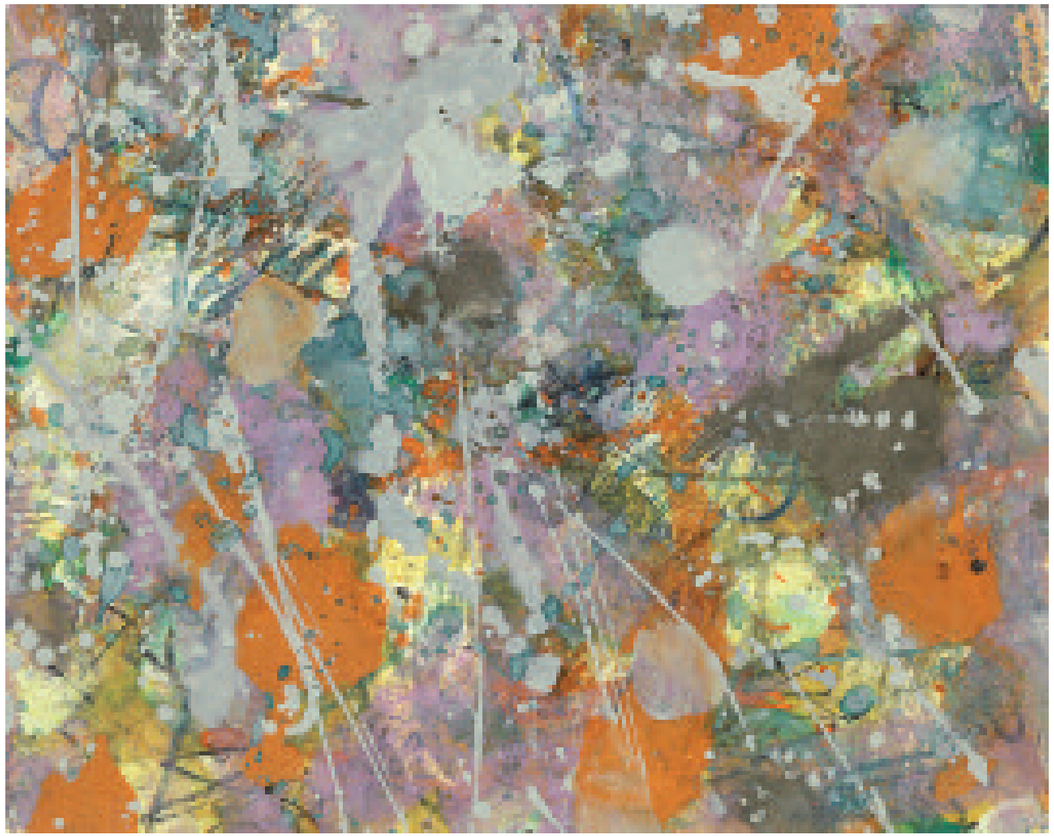
Jan Voss
1936

Ohne Titel, 1983
Gouache/Collage auf Leinwand, 54 x 65 cm

Mouvement, 1958
Oelkreide, encre de Chine auf Papier, 49 x 64 cm

Hugo Weber
1918-1971

Phantôme, 1958
Encre de Chine auf Papier, 50 x 64 cm



Wünsche III, 1961
Mischtechnik, 29,5 x 37,6 cm

Hugo Weber
1918-1971

Ohne Titel, 1953
Oel, Kreide auf Papier, 48 x 56,5 cm

PLASTIKEN VON PAUL SUTER

1926-2009

Ohne Titel, 2001
Eisen, 137 x 50 x 38 cm

Ohne Titel, ca. 2005
Bronzeguss, 19 x 9 x 9 cm

Gebilde III, ca. 1960
Bleiguss, 23 x 9 x 6 cm

Gebilde VIII, ca. 2005
Bronzeguss, 21 x 9 x 8 cm

Paul Suter
1926-2009

Zyklop, 1985
Eisen, 67 x 60 x 44 cm

Ohne Titel, o.J.
Eisen, Relief, 30 x 43 x 15 cm

Paul Suter
1926-2009

Spinne, 1975
Eisen, 120 x 120 x 80 cm

Informelle Malerei
Plastiken von Paul Suter

6. Mai bis 17. Juni 2017

Galerie Carzaniga
Gemsberg 10
CH-4051 Basel
Tel. +41 61 264 30 30
Fax +41 61 264 30 31
galerie@carzaniga.ch
www.carzaniga.ch

Partner:
Arnaldo Carzaniga
Philipp Hediger
Markus Rück

Montag bis Freitag 9–18 Uhr
Samstag 10–16 Uhr

Umschlag

Samuel Buri
Wunderlich und vag, 1960
Oel auf Leinwand, 100 x 73 cm

Text Hans-Peter Wittwer, Basel
Satz/Gestaltung Charles Huguenin, Basel
Fotografien Serge Hasenböhler, Basel
Galerie Carzaniga, Basel, S. 15, 35, 66-71
Druck Werner Druck & Medien, Basel
© 2017 Galerie Carzaniga GmbH
Printed in Switzerland

DER TEUFELHOF BASEL
Das Gast- und Kulturhaus

Univest
FAMILY OFFICE

WENGER PLATTNER
RECHTSANWÄLTE

PHILIPP MOHLER
ATELIER FÜR BILD & RAHMEN

W.D&M
WERNER DRUCK & MEDIEN AG

Basler Versicherungen

EXPER FINA

HIRSLANDEN
KLINIK BIRSHOF

EGELER LUTZ AG
BAUGESCHÄFT

HOTEL
VICTORIA
ROMA