



Das Kunstmuseum Winterthur

Das Kunstmuseum Winterthur entstand aus dem Zusammenschluss von Künstlern und Kunstfreunden, die der bildenden Kunst in ihrer Stadt ein Heim schaffen wollten. Aus der 1848 gegründeten Künstlergesellschaft ging kurze Zeit später der Kunstverein Winterthur hervor – bis heute Träger des Kunstmuseums und Eigentümer der Sammlung.

Um die Tätigkeit des Kunstvereins auf ein europäisches Niveau zu führen, initiierte der Vorstand 1908 den 1915 fertiggestellten Museumsbau.

Auf die Aufbruchstimmung der zehner Jahre folgte eine lange Zeit der Stagnation, in der sich der Kunstverein vornehmlich dem Bewährten widmete und die Beschäftigung mit der Moderne zurückstellte. Balthasar Reinhart führte als Präsident die Wende herbei. 1960 begann er, durch die Firmenstiftung der Familie Reinhart, die Volkart-Stiftung, bedeutende Werke der Moderne zu erwerben und sie als unbefristete Leihgaben zur Verfügung zu stellen.

Als der aus Winterthur stammende Bankier Dr. Emil Friedrich und seine Frau dem Kunstverein ihre Sammlung hinterließen, trat das Kunstmuseum Winterthur in die Reihe der Museen mit bedeutenden Beständen der klassischen Moderne.

1973 kam mit der Sammlung der Familie Wolfer eine größere kohärente Werkgruppe hinzu, die die Lücken der französischen Sammlung der ersten Sammlergeneration schloss.

Mit der Zeit wurden die Museumsräume für die Präsentation von Sammlung und Ausstellungen zu klein. Dank der großen Solidarität der Mitglieder des Kunstvereins und anderer Freunde des Kunstmuseums konnte 1995 der vielbeachtete Erweiterungsbau von Annette Gigon und Mike Guyer eingeweiht werden.

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich das Kunstmuseum zum Ziel gesetzt, den bestehenden Schwerpunkten neue von gleicher Qualität hinzuzufügen. Ein Kriterium war dabei, ein eigenständiges und unverwechselbares Sammlungsprofil zu entwickeln. So konzentrierte sich die Sammeltätigkeit in jüngster Zeit auf die neuere amerikanische Kunst, deren Formbewusstheit in vielerlei Hinsicht auf die französische Kunst antwortet. Da die italienische Kunst mit Rosso, de Chirico und Morandi in Winterthur stets große Wertschätzung genoss, gab man den neueren Entwicklungen um die *Arte povera* Raum. Damit wurde auch eine dialogische Situation aufgebaut, die durch wichtige einzelne Stimmen – darunter besonders Gerhard Richter – bereichert wird. Ergänzend zu den Gemälden und Skulpturen wurde eine Sammlung von Arbeiten auf Papier aufgebaut. Sie soll die Verzweigungen der einzelnen Werkgruppen verständlich machen und Zusammenhänge herstellen, die über die Grenzen von Technik und Ausdrucksmittel hinausgreifen.

Französische Malerei am Beginn der Moderne

Zu den wesentlichen Veränderungen der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts gehörte, daß Landschaftsmalerei nicht mehr im Atelier nach Studien, sondern im Freien vor dem Motiv ausgeführt wurde. Damit änderte sich auch die Beurteilung von Komposition und Maltechnik. Camille Corot und die Maler der *Ecole de Barbizon* befreiten das Genre der Landschaft von den Inszenierungen der akademischen Malerei und führten kleinere Formate ein. Zu den *Pleinair*-Malern der nachfolgenden Generation zählt Eugène Boudin. Claude Monet entwickelte schon sehr bald eine Bildkomposition, die sich unmittelbar auf das Motiv einlässt und von einem konventionellen Aufbau, der Gliederung in Vorder- und Hintergrund und der Einbettung in die Umgebung absieht.

1874 wurde in Paris von einer Gruppe von Künstlern eine Ausstellung eröffnet, die der Öffentlichkeit bald als „*première exposition impressionniste*“ bekannt wurde. Damit war ein neuer Begriff geprägt, der die Ausrichtung Monets und seiner Freunde auf die empirisch wahrnehmbare Realität zu bezeichnte, aus der die erzählenden Aspekte getilgt wurden. Alfred Sisley zum Beispiel zeigte dabei ein starkes Interesse an architektonischen Details



und am Kontrast zwischen dem Volumen des Bauwerks und der kleinteiligen städtischen Umgebung. Der konsequenteste impressionistische Maler war wohl Camille Pissarro. Obwohl er sich wie die Impressionisten auf die direkt vor dem Motiv gewonnenen Eindrücke konzentrierte, wählte Paul Cézanne einen anderen Weg: Er wollte aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen, wie er es aus den Werken der Meister in den Museen kannte.

Für Vincent van Gogh blieb die Begegnung mit dem Impressionismus nur eine Episode. Seine Pinselschrift und sein autonomer Kolorismus wurden aber zwei Jahrzehnte später von jüngeren Malern wie Maurice de Vlaminck aufgenommen. Diese Maler wurden bei ihrem ersten Auftreten 1905 als „Fauves“ (Wilde) bezeichnet. Albert Marquet zählt nicht wirklich zu ihnen. Seine Werke sind zwar spontan, in kräftigen, entschiedenen Strichen skizziert, aber feintonig aufgebaut.

Farbmalerie und Bildsynthese

Neben der naturalistischen Zuwendung zur Realität verläuft ein zweiter, romantischer Strang durch die französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Sein großes Thema ist die Farbe als materielles Phänomen und subjektives Erlebnis. Nicht die möglichst unverfälschte Wiedergabe der Wahrnehmungen wird hier angestrebt, sondern die Synthese von Wahrnehmung und Empfindung.

Eugène Delacroix steht für die Ablösung vom Klassizismus und für die Verwendung reiner Farben im Bild, die aus dem zuvor dominierenden Halbdunkel heraustreten und ihre Strahlkraft entfalten. Er betreibt keine Tageslichtmalerei, sondern setzt die Ausdrucksmöglichkeiten des Helldunkel ein, um ein zeitliches Moment darzustellen: Neben der Sensation der reinen Farben besteht das Dunkel, das die Bildelemente aufnimmt und sie dauerhaft bewahrt, als ob damit die Opposition von Gegenwart und Erinnerung allegorisch beschrieben würde.

Die Begegnung mit Delacroix' Werk schlägt sich beim jungen Odilon Redon unmittelbar nieder. In Delacroix fand er nach eigener Aussage nicht den perfekten Künstler, sondern den Erfinder im romantischen Sinn, der die Kunst leidenschaftlich erneuerte. Redon ordnete die Details der Darstellung dem aufgewühlten Rhythmus der Körper unter und verfolgte den Triumph der Bewegung über die feste Form.

Eine neue Künstlergeneration nahm Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts Redons Werk begeistert auf, da sie in ihm eine Gegenposition zum akademischen Naturalismus sah. Diese Maler nannten sich verschwörerisch „Nabis“, die hebräische Bezeichnung für Propheten. Unter ihnen waren Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton und Edouard Vuillard. Die Nabis waren eher am Eigenwert der Farbe als an symbolistischer Verrätselung interessiert.

Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti

- 1.1 Die Schweizer Malerei an der Wende zum 20. Jahrhundert wird dominiert vom Werk Ferdinand Hodlers. Der für das Dekorative Hochbegabte formulierte Erschütterung und Spannung derart realistisch, dass die dekorative Geste daneben verblasste. Darin spiegeln sich auch die Widersprüche von Hodlers Epoche, der anbrechenden Moderne.
- 1.2 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Hodler zu einem der großen Landschaftsmaler Europas. Über ein Jahrzehnt lang befasste er sich mit diesen Motiven, die vielleicht stärker noch als die Figurenbilder seine dauerhafte Wirkung begründeten. Die Landschaften sind präzise erfasst. Sie sind aber keine Pleinair-Stücke, die nur abbilden, sondern Werke eines reifen Malers, der in der Landschaft eine sublimierte



Form symbolistischer Auffassungen fand. Durch Hodlers Werk ziehen sich die Konfrontation mit sich selbst und die Selbstvergewisserung. Über einhundert Selbstbildnisse Hodlers sind bislang bekannt. Er ist einer der großen Meister dieser Gattung.

- 1.3 Giovanni Giacometti war der Vater des berühmten Alberto Giacometti. Er wurde von den Fauves, Cézanne, van Gogh und Giovanni Segantini beeinflusst und widmete sich der impressionistischen Landschafts- und Portraitmalerei.

Eduard Vuillard, Félix Vallotton

Ein intimer Charakter und die Ahnung unterschwelliger psychologischer Spannungen prägen die Interieurs Eduard Vuillards zu Beginn der 1890er Jahre. Sein Interesse am zeitgenössischen symbolischen Theater führte zu bühnenartigen Raumdarstellungen, Frontalität und psychologische Suggestivität. Um 1900 begann Vuillard mit einer Serie von Interieurs, in denen an die Stelle von Familienmitgliedern ein Modell tritt. Diese Inszenierungen wirken trotz der sinnlichen Atmosphäre eher spröde, denn die Palette ist auf graue und braune Töne reduziert. Die Farbkontraste sind zurückgenommen. Erst ein Auftrag für die dekorative Ausstattung eines Interieurs führte Vuillard 1899 zur Landschaftsmalerei. Seine Werke in diesem Genre entfernen sich von der auffälligen Stilisierung der Formen und nähern sich der intimen Auffassung Corots an. Der Blick des Malers dringt nicht in die Natur ein, vielmehr scheinen dem Schauenden die Eindrücke zuzufallen wie die zuvor im Familienkreis und im häuslichen Leben gefundenen Motive. Im teppichartigen Ineinandergreifen der Elemente nähert sich die Darstellung seinen frühen Interieurs an.

Unter den jugendlichen Nabis-Malern stand dem ersten Edouard Vuillard der Schweizer Félix Vallotton nahe. Die Wiedergabe der Figuren zeigt Vallottons grafische Begabung. In den 1890er Jahren erlangte er erste Berühmtheit mit Holzschnitten. Als Vallotton sich um die Jahrhundertwende wieder vornehmlich der Malerei zuwandte, lagen die Kameradschaft mit den Nabis und der gemeinsame Aufbruch zu einem dekorativen Flächenstil ein Jahrzehnt zurück. Frei von Gruppenlosungen ging Vallotton in seinem Werk zusehends über die Thematik hinaus, mit der er sich zuvor einen Namen gemacht hatte. Er fand nicht nur in Figurenbild und Stillleben, sondern vor allem in der Landschaft seine eigentliche Domäne. Die raffinierte Kombination von braunen und braunen Tönen mit leuchtenden Farben zeigt Vallottons Talent als Kolorist.

Orphismus, Bauhaus, Kubismus und Purismus

Als sich die Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts auf breiter Front konstituierte, wurde Henri Rousseau als *der* exemplarische Meister einer neuen Formkunst begriffen – wegen des Nicht-Naturalistischen, der auffallenden Flächigkeit, des Strebens nach Einheitlichkeit und dem Denken in Bildformen, fast ohne Unterscheidung zwischen Nah- und Fernsicht in seinem Werk.

Robert Delaunays Aufteilung der Fläche durch ein Gitterraster wurde zu einem primären Merkmal der Moderne. Guillaume Apollinaire prägte für diese Bilder den Begriff „orphischer Kubismus“.

In Deutschland betrachtete man Delaunays neue Bildkomposition vor dem Hintergrund des freien, nur dem bildnerischen Ausdruck verpflichteten Umgangs mit der Farbe.

Am Bauhaus entwickelte Wassily Kandinsky Prinzipien, die eine ganze Künstlergeneration prägen sollten. Seine Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926 analysiert die malerischen Elemente in ihrem Wesen und in ihrer Konfiguration und klärte ihre Funktion im Bild. Für



Alexej von Jawlensky wurde das bereits für Kandinsky wegweisende stilistische Prinzip des Cloisonné bestimmend, die schwarze Einfassung von Farbflächen zur Erhöhung ihrer Leuchtkraft. Paul Klee nutzte sein so genanntes „Pointillieren“, um im Bildfeld selbständige Impulse zu setzen, bis seine Quadratbilder eine abstrakte Komposition ohne lineare Zeichenelemente vorführen. Oskar Schlemmer band die menschliche Gestalt in der Art der Quattrocento-Malerei in die Fläche ein.

Im Unterschied zu den nuancierten orphischen Farbklangen mit ihrer Tendenz zur Harmonie schuf Fernand Léger starke Kontraste: Er ließ die isolierten gestalterischen Elemente der Komposition – Farbe, Linie, Form – direkt aufeinanderprallen.

Georges Braque verarbeitete nach 1917 die gemeinsam mit Picasso entwickelten kubistischen Erfindungen. In dieser formalen Revolution sollten alle bildnerischen Elemente – von der Form der Körper und ihrer Position im Raum bis zur Farbigkeit und Taktilität der Fläche – von der Abbildlichkeit gelöst frei und eingesetzt werden. Dem Betrachter soll der Gegenstand so vermittelt werden, dass er ihn in seiner Vorstellung zusammensetzen und als Ganzes wahrnehmen kann. Künstler wie Gustave Buchet griffen die kubistischen Neuerungen auf.

Nach dem Ersten Weltkrieg äußerten auch jüngere Künstler Kritik an der kubistischen Malerei, so Le Corbusier und Amédée Ozenfant. Ordnung und Reinheit sollten nach ihrer Meinung das Leben leiten, gerade nach den Prüfungen des Ersten Weltkriegs. Diese Reinheit gab der Kunstrichtung ihren Namen Purismus.

Magischer Realismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus

Der 1925 aufgekommene Begriff „Magischer Realismus“ versucht die verschiedenen Formen einer neuen gegenständlichen Malerei zusammenzufassen. In den kühlen Konstruktionen seiner artifiziellen, statischen und stillen Bildräume nahm er die Postulate des Kubismus und der Abstraktion auf und wählte Henri Rousseau als Leitfigur. Unter den Begriff des Magischen Realismus fällt das Werk von Adolf Dietrich und Nikolaus Stoecklin. Zu den bedeutenden deutschen Vertretern der Neuen Sachlichkeit zählt Alexander Kanoldt, Manfred Hirzel gehört der strengen Richtung der Neuen Sachlichkeit an, die auf das magische Element verzichtete und nüchtern, ohne Dekor arbeitete. Max Beckmann näherte sich in manchen Bildern der zwanziger Jahre der Neuen Sachlichkeit an. Sein Werk entzog sich aber immer vereinfachender Klassifizierung.

1924 forderte das „*Manifeste du surréalisme*“ eine unverfälschte Darstellung seelischer Vorgänge als reinen psychischen Automatismus, ohne Vernunftkontrolle und jenseits ästhetischer oder moralischer Kriterien. Deshalb entwickelte die surrealistische Malerei keinen einheitlichen Stil.

Giorgio de Chirico hatte vor dem Ersten Weltkrieg mit seiner „pittura metafisica“ ihre Bestrebungen vorweggenommen, sich jedoch nach 1918 radikal vor allem den Meistern der italienischen Renaissance zugewandt.

René Magritte bediente sich der Malerei als eines Instruments zur Darstellung philosophischer Probleme – der rätselhaften Verhältnisse der Dinge zueinander und der Inkompatibilität von Abbildung, Sprache und Realität.

Um den Äußerungen des Unbewussten einen direkten Weg zu öffnen, erfand Max Ernst neuartige Techniken wie die Grattage (Abkratzen der Farbe von der bereits bemalten Leinwand, um darunterliegende Farbschichten freizulegen).

In Yves Tanguys Werk tauchen biomorphe Formen vor imaginären fernen Horizonten auf.

Auch in den Bildern des Baslers Kurt Seligmann finden sich organische Elemente, die durch Isolierung und Verzerrung ihre gewohnte Form verloren haben.

Joan Miró fand Anregung bei Paul Klee und organisierte die Bildfläche im freien Nebeneinander von Schrift und Bildzeichen.



Abstraktion und „Concrétion“

Die Wirkung der kubistischen Formzerlegung ist in den zehner und zwanziger Jahren in den verschiedensten Ausprägungen zu beobachten.

Theo van Doesburg verfolgte in seinen Bildern den Übergang von der figürlichen Darstellung zu einer ungegenständlichen Komposition. Die Figur lässt sich jedoch in der ausgesparten weißen Fläche zwischen den gitterartigen schwarzen Linien noch erkennen.

Kurt Schwitters näherte sich in den zwanziger Jahren den konstruktivistischen Gruppierungen an und befreundete sich insbesondere mit van Doesburg. Während dieser Zeit schuf er einige Reliefs aus Fundhölzern, die formal miteinander korrespondieren.

Piet Mondrian setzte das „Abstrakte“ gegen van Doesburgs Begriff „konkret“, der ihm noch zu sehr auf den naturalistischen Ausdruck bezogen schien. Demzufolge benötigt jedes bildnerische Element ein gleichwertiges Pendant. Als solche Gegensatzpaare galten ihm die Primärfarben gegenüber den Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau, die Flächen gegenüber den die Farben trennenden Linien, die Horizontale gegenüber der Vertikalen.

Für Alexander Calder wurde 1930 die Begegnung mit Mondrian wegweisend. Die Elemente seiner Mobiles, die in einer Kaskade von Gewichten und Gegengewichten frei im Raum schweben, umschreiben die beiden Pole von Calders Kunst – seinen tief verwurzelten naturalistischen Impuls und die Choreographie bewegter abstrakter Formen.

Von Mondrian und van Doesburg übernahm Joaquín Torres-García die gitterartige Gliederung der Bildfläche. In dieses modulare Raster platzierte er Zeichen und Figuren, deren symbolische Bedeutung die kosmisch-universelle Ordnung erläutern sollte.

Dass trotz formaler Konventionen wie der Gitterstruktur und den Primärfarben in der Abstraktion keine Rede von Beschränkung und Schematik sein kann, wird am Œuvre Hans Arps sichtbar. „Konkrete Kunst“ bedeutete für Arp das autonome Werden des Gegenstandes, das Bilden statt des Abbildens, jenseits von Kompositionsregeln und subjektiven Entscheidungen.

Konkrete Kunst

Während des Zweiten Weltkriegs hatten sich in der neutralen Schweiz die konstruktiven und surrealistischen Künstler und Künstlerinnen in der Gruppe „Allianz“ zusammengeschlossen. Eine zentrale Stellung hatte hier der ehemalige Bauhausschüler Max Bill. Sein 1936 geprägter Begriff der konkreten Kunst meint, dass alle, auch scheinbar äußerliche Eigenschaften eines Kunstwerks einer übergreifenden Logik gehorchen. In Bills Bildern aus den Kriegsjahren findet man keine stilistische Einheit. Hier ist gerade das Heterogene bemerkenswert, das Durchprobieren verschiedenster Möglichkeiten des Umgangs mit der Fläche. An der Wende zu den fünfziger Jahren beobachtet man in Bills Gemälden eine Konzentration der Mittel und eine Vereinfachung der Gestaltung. Er verzichtete auf alles, was an lineare Zeichnung erinnert und dem plastischen Denken der dreißiger Jahre verpflichtet war. Als Format wählte Bill das Quadrat und beschäftigte sich mit der Teilung dieser Fläche, ohne ein der Systematik fremdes Element einzuführen.

Die Züricher Malerin Verena Loewensberg berief sich nicht auf dieselben strengen Vorgaben wie Bill. Vielmehr entwickelte sie ihre Bilder aus individuellen Erfindungen, welche die formalen Gesetzmäßigkeiten nur als Grundbedingungen der Darstellung ahnen lassen.

François Morellet verließ – nachdem er 1950 Bills Werk kennen gelernt hatte – die traditionellen Wege der Bildkomposition. Er suchte nach Möglichkeiten, welche sowohl die systematische als auch zufällige Verteilung von Farben und Formen einbezogen.



Giorgio Morandi

In Erinnerung an seinen Besuch 1961 bei Giorgio Morandi schrieb Max Bill: „Seit Jahren liebe ich die verhaltenen Stilleben von Giorgio Morandi. Anlässlich eines Besuches fragte ich ihn, was der Unterschied sei zwischen einem vollständig ausgemalten Bild und einem spontan hingemalten. Er sagte mir, das frisch hingemalte lasse er unverändert, sofern es stimme; wenn er damit nicht zufrieden sei, dann werde er daran weitermalen, bis es mit seiner Vorstellung übereinstimme.“

Morandi schuf keine naturalistischen Darstellungen von Objekten, sondern suchte seine Vorstellung von bildhafter Einheit zu realisieren. Das Stilleben eignete sich für diesen Zweck besonders: Morandi konnte die Gegenstände im Atelier arrangieren und über mehrere Tage unter unveränderten Umständen arbeiten.

Am einzelnen Bild lässt sich ablesen, wie Morandi in kleinem Format mit einem kaum veränderten Objektinventar Darstellungen erarbeitete, die sich in der Wiederholung unendlich differenzieren.

Die Konsequenz, mit der Morandi die Malerei anging, zeigt sich selbst in der Signatur. Sie bringt das einzige wirklich lineare Element in die Komposition ein – als Bildzeichen, das sich in Farbe, Größe und Position auf das Bildganze bezieht.

Nachkriegszeit

Alberto Giacometti war bestrebt, seine Wahrnehmung der menschlichen Figur nicht als gegebene Einheit, sondern als Erscheinung im Raum zu formulieren. Seine Figuren wurden zunehmend länger und feiner, als würde der sie umgebende Raum immer mächtiger und ihre Distanz zum Betrachter immer größer machen. Beim Umrunden der Figuren ist das wechselseitige Vor- und Zurücktreten der Volumina im Raum wahrzunehmen.

Wie bei der kubistischen Flächenorganisation scheinen die Kompositionen von Bram van Velde in Parzellen zerteilt zu sein, die sich zusehends verselbständigen. Die Farbe stellt sich als mächtige Bewegung dar, die die Elemente des Bildes zu einem Ganzen vereint.

Der Einfluss von Braques elegant ausgewichteten späten Kompositionen findet sich in den Bildern von Nicolas de Staël. Das Cloisonné, dessen schwarze Rahmung die Farbigkeit hält, prägte de Staëls Gemälde, bis er die Farbe in dichten, gespachtelten Formen davon befreite. Als sich die europäische Kunst in den sechziger Jahren grundlegend veränderte, stand Picassos Spätwerk immer noch wie ein erratischer Block. Es spiegelte das nie erlahmende Interesse an einer expressiv-phantastischen Figuration.

Ein erfolgreicher Vertreter des neuen Primitivismus war Karel Appel, der geschickt mit den Elementen einer kindlichen Bildsprache spielte und diese mit Reminiszenzen an Picasso und Miró verschmolz. Im Laufe der fünfziger Jahre entwickelte er daraus eine großzügige, stärker gestisch bestimmte Malweise, die ihre Effekte aus einer fratzenhaften Figuration und der üppigen Verwendung von Primärfarben bezog.

Im Gegensatz zu ihm engagierte sich Asger Jorn als Sprecher für Kunst abseits der großen Zentren und artikulierte sein Konzept einer akausalen, alogischen Kunst als Gegenpol zu den funktionalen Gestaltungsprinzipien.

Antoni Tàpies setzte nicht auf die ausbalancierte Komposition der Formen, sondern auf die expressiven Effekte 'arm' wirkender Materialien und entfernte sich so von den Collagen der Klassischen Moderne. Im freien Assoziieren von Bedeutungen und in der sinnlichen Konfrontation der Elemente klingt die surrealistische Ästhetik nach, der Tàpies stets verpflichtet blieb.



Italienische Kunst seit Fontana

Mit der Rückkehr von Lucio Fontana aus dem Exil begann 1947 in Mailand eine neue Ära der Kunst, die sich von den dominierenden kubistischen und surrealistischen Vorbildern der klassischen Moderne lossagte.

In seinen Bildern setzte sich Fontana stets mit räumlichen Phänomenen auseinander. Mit dem Begriff „Concetto“ deutete er an, dass seine Arbeiten nur Annäherungen an eine Vorstellung sein konnten. Ende 1958 traten in seinen Bildern erstmals kurze Schnitte auf. Der Schnitt – im Unterschied zur malerischen Spur ein irreversibler Eingriff – öffnet die Bildfläche auf den unendlichen Raum und damit auf ein Denken jenseits der Darstellung.

Piero Manzoni schuf provokante Werke wie etwa die auf Papierstreifen gezogenen Linien. In seinem *Achrome* ist die Nahtlinie, die das weiße Kontinuum unterbricht, nicht Zeichnung, sondern materieller Effekt

Bei Giulio Paolini zeigt sich die besondere Synthese von Intellektualität und sinnlicher Erscheinung in der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ende der siebziger Jahre wurde die Erinnerung für ihn zu einem wichtigen Thema, da sich das Kunstwerk aus der Erinnerung an die Vergangenheit konstituiert. So besteht *Mnemosine* aus meist umgedrehten Leinwänden, die kein Bild zeigen, sondern es nur suggerieren.

In seinem vielfältigen, spielerisch vorgetragenen Werk beschäftigte sich Luciano Fabro mit der Konfrontation von Betrachter und Gegenständen, die in ihrer Materialität und Bedeutungsvielfalt bedacht und geprüft werden.

Die Arbeiten dieser Künstler werden als *Arte povera* bezeichnet. Gemeinsam sind ihnen die Verwendung alltäglicher Materialien, die Betonung des Arbeitsprozesses und die Orientierung an dem zur Verfügung gestellten Raum.

Der nach Rom emigrierte Jannis Kounellis betrachtet sich als Maler ohne Leinwand. In der Ausstellung treten drei große Stahltafeln sinnbildlich an die Stelle der Leinwand. Die Erinnerung an das Tafelbild bleibt jedoch gegenwärtig. Im Gegensatz zur Rationalität der norditalienischen Künstler inszeniert Kounellis die Materialien im Raum als unauflösbares Drama.

Amerikanische abstrakte Malerei

Mondrian, Matisse, Picasso und Miró wurden in den vierziger Jahren zu Fixsternen, auf die sich die „American Abstract Artists“ im kommenden Jahrzehnt bezogen.

Fritz Glarner fand zu seinem reifen Stil, indem er von Mondrians streng rechtwinkligen Gestaltungsprinzipien abwich und die Bildfläche in Trapezformen gliederte. Dies verleiht ihr eine eigentümlich räumliche Wirkung.

Hans Hofmanns Lehre von den Gesetzen der Harmonie und Melodik entfaltete ihre Wirkung auf Myron Stout. Seine eigenwilligen Kleinformaten zeigen abstrakte Ordnungen, in welchen die Bildelemente oft von einer nach Aufwärtsbewegung erfasst scheinen.

Einen starken Einfluss auf die neuere amerikanische Malerei übte auch Josef Albers aus, der 1933 in die USA emigriert war. Seine um 1950 begonnene und bis zum seinem Tod fortgeführte Bildserie *Homage to the Square* beruht auf der elementaren Konfrontation von farbigen Flächen innerhalb eines gegebenen Rasters.

Die Arbeit von Agnes Martin vermeidet jede konkrete Darstellung. Sie leitet sich vom Abstrakten Expressionismus ab. Ihre additiv aufgereihten Bänder und Linien versetzen die Bildfläche in feine Schwingungen und heben die Grenzen von Zeichnung und Malerei auf.

Philip Guston erlebte die Konfrontation mit dem Gegenstand als notwendiges Dilemma für seine eigene künstlerische Umsetzung. Die Untermalung des Bildes bleibt sichtbar,



überdeckt durch eine bewegte Pinselarbeit, die in der Farbmischung zu Grau führt und ein lockeres Gewebe bildet.

Das freie Setzen von Markierungen und das Ausschalten bewusster Entscheidungen verbindet John Chamberlain mit dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus. 1958 begann Chamberlain, mit Karosserieblechen zu arbeiten, die er in Stücke zerschnitt, mit der Presse deformierte und anschließend zusammenfügte. Gezielte und zufällige Deformation greifen so ineinander.

Das Werk von Eva Hesse ist von einem komplexen Verhältnis zwischen vagen Formen einerseits und diagrammartiger Darstellungsweise andererseits bestimmt. Sie griff immer wieder auf die Gitterstruktur zurück, einem der zentralen formalen Elemente der europäischen Moderne.

James Bishop fand erst im Abstrakten Expressionismus den Ausgangspunkt für sein Werk. Er entdeckte in ihm nicht den gestischen Durchbruch, sondern das träumerisch Offene der Pinselführung und die Inanspruchnahme der ganzen Bildfläche als imaginärer Raum.

Bei Brice Marden formierten sich die komplexe Beziehung zwischen bewegten Linien und verhaltenem Grund, zwischen angedeuteten Figuren und All-over, zwischen Verknotung und Öffnung der Linien ebenso wie ihre Annäherung an die Ränder zum zentralen Motiv seiner Malerei.

Mit dem Konzept des Bildes als Objekt wandte sich die amerikanische Kunst von der europäischen Moderne ab.

Die Arbeiten aus Sperrholzplatten von Richard Tuttle sind sowohl malerisch als auch skulptural. Anfangs ist die Bildform ungegliedert und mit der Farbe eins, so dass sich die Betrachtung auf die Konturlinie konzentriert. Später tritt die Linie als unregelmäßige Kontur der Bretter, als gemalte lineare Form oder durch Überschneidung von zwei Brettchen in Erscheinung.

Robert Mangold setzte sich mit dem Verhältnis von äußerer Form und innerer Gliederung, von Zeichnung und farbiger Fläche auseinander. Scheinbare Nüchternheit der Motive und sinnliche Wirkung der Bilder standen dabei stets in einem subtilen Gleichgewicht.

Richard Hamilton, Richard Artschwager, Gerhard Richter

Trotz der Dominanz der Abstraktion verfolgten viele Künstler während der letzten Jahrzehnte auch einen gegensätzlichen Kurs und beschäftigten sich mit dem Bild als Abbildung.

Richard Hamiltons Œuvre berührt verschiedenste Bereiche – Malerei, Zeichnung, Objekte, Rauminstallationen und kontinuierlich die Druckgrafik. Mitte der fünfziger Jahre wandte er sich entschieden der zeitgenössischen fotografischen Bildwelt zu: Einer der ersten Künstler, die mit der abstrakten Malerei brachen und von der amerikanischen Populärkultur fasziniert waren. Er blieb aber nicht an der Oberfläche der trivialen Bilder, sondern lotete ihre tieferen Schichten aus.

„Es war Formica, womit es losging. Formica, das großartige, hässliche Material, der Schrecken des Zeitalters“, so beschreibt Richard Artschwager die Wende in seinem Schaffen, als er 1962 von seiner Tätigkeit als Möbeltischler dazu überging, Kunstobjekte herzustellen. Sie glichen zwar realen Gebrauchsgegenständen, hatten aber keine Funktion. Scheinbar vertraut sind sie im Raum präsent, bieten aber nur ein Surrogat des Alltagsgegenstandes. Ebenfalls 1962 begann Artschwager nach Zeitungsphotografien zu arbeiten und führte den Rahmen wieder ein. Seither versieht er alle Bilder mit Rahmen, die Teil des Werks oder sogar dessen Ausgangspunkt sind und den Trompe-l'œil-Effekt verstärken.

In Gerhard Richters Werk finden sich die klassischen Bildgattungen ebenso wie die abstrakte Malerei. Seine abstrakten Bilder basieren auf einem zufälligen Moment – Geste, Konstruktion, Farbleck –, der durch die Arbeit des Künstlers Dauerhaftigkeit erhält. Die Malgeste selbst wird zum Gegenstand. Richters Behauptung zu seinen gegenständlichen



Bildern, er male „ähnlich wie eine Kamera“, ist ein Hinweis darauf, dass er die Wirklichkeit ohne Vorwissen wiedergeben will. Im Abmalen eines vorgegebenen Bildes macht er deutlich, dass wir vom Vergangenen abgeschnitten sind, aber unter seiner Wirkung stehen: Vergangenheit als nur scheinhaft Gegenwärtiges. Eine seiner seltenen plastischen Arbeiten ist ein Kreuz aus reinem Gold. Als Atheist habe er es machen wollen, weil es das wichtigste Zeichen für unsere Geschichte sei, gerade, da man dieses Zeichen heute ungern sehe.

Fiktionen

In den achtziger Jahren meldete sich eine Künstlergeneration zu Wort, deren Arbeitsgrundlage die Formulierungen der amerikanischen und europäischen Kunst der sechziger Jahre war. Im Vordergrund stand nicht mehr die Reflexion über den Status des Kunstwerks und formale Gattungsprobleme. Spielerisch und theatralisch unterliefen sie den Konsens.

Mario Merz' Œuvre geht auf eine frühe Karriere als informeller Maler zurück. Sein Iglu ist eine elementare Form, die im Museum nicht mehr ethnologische Inhalte, sondern eine räumliche Vorstellung repräsentiert. Als suggestives Konzept benutzt er in seiner bildteppichartigen Malerei häufig die Fibonacci-Zahlenreihe, die sich als Organisationsstruktur in der Natur nachweisen lässt und eine dynamische Kurve erzeugt. Das Werk Giuseppe Penones kreist um die Spuren des Künstlers im Material. Formen heißt, einen Prozess in Gang setzen, in dem das Material selbst die Form findet. Ausgehend vom traditionellen Verfahren des Bronzegusses, ist die sechsteilige Serie *Riflesso del bronzo* eine Sequenz, die das Licht zum Verschwinden bringt: ein poetisches Bild für das Werden der sichtbaren Welt aus Licht und Schatten.

Rita McBride beobachtet in ihrer Arbeit die Skulptur im Lichte der Formensprache von Architektur und Design, einem oft übersehenen Subtext der Konzeptionen. Formal basiert sie auf dem Minimalismus der sechziger Jahre, den sie mit respektvoller Ironie zitiert.

Thomas Schütte antwortet auf die Entgrenzung der künstlerischen Praktiken, indem er zugleich an verschiedenen Punkten ansetzt, Widersprüche offenlegt und Notlösungen sucht. So wandte er sich in den neunziger Jahren der Keramik zu, die eher zur angewandten Kunst zählt und nach dem Krieg nur von wenigen Künstlern – Fontana, Picasso – ernst genommen wurde.

Das Werk von Mario Sala bewegt sich nicht innerhalb von Gattungen. Wo er zu erfinden scheint, bewegt er sich nahe der Realität, deren nüchterne Beobachtung Stoff für seine Arbeit liefert. Salas Entwurf passt zur Wirklichkeit und könnte mit ihr verwechselt werden. Er gibt mit seiner Arbeit zu verstehen, dass die Wirklichkeit selbst bereits ein Bild ist – doch ein Bild wovon?