

# Rund um die Allianz

47

Auf Initiative von Leo Leuppi schlossen sich die aus dem Geiste des Konstruktivismus arbeitenden Schweizer Künstler 1937 in der Vereinigung «Allianz» zusammen. Hier bildete sich der Kern der Stilrichtung heraus, die später «konkrete Kunst» genannt und mit Zürich als Zentrum identifiziert wurde. Dass die Zürcher «Konkreten» trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Nähe zueinander in ihren individuellen Personalitäten deutlich unterscheidbar bleiben, hat Willy Rotzler mit Recht hervorgehoben:

«Die Gesinnungsverwandtschaft unter den Zürcher Künstlern konkreter Richtung hat weder zu Anfang noch in der weiteren Entwicklung der einzelnen Persönlichkeiten zu gleichartigen Werken geführt. Wohl begegnen uns oft ähnliche Problemstellungen, und die Schritte zu ihrer Visualisierung gleichen sich; jedoch sind die Resultate so verschieden, so sehr durch individuelle Anlagen bedingt, dass Verwechslungsmöglichkeiten kaum bestehen. Vielmehr darf man sogar behaupten, dass die gestalterische wie die geographische Nähe über Jahrzehnte eine Art Stimulus blieb, sich neben den Kollegen zu profilieren.»<sup>1</sup>

Lohse gehörte von Anfang an zu den durchaus eigenwilligen Mitstreitern der Bewegung. Der Rückblick von 1981 und das Typoskript von 1942 legen davon ebenso Zeugnis ab wie die Kommentare zu den anderen Angehörigen der Gruppe. Ein dichtes Netz persönlicher Beziehungen wird darin sichtbar und zeigt, wie in der Nüchternheit der Geschäfts- und Bankenstadt Zürich sich eine differenzierte künstlerische Szene herausbildete, die ihre Inspiration aus dem Stil moderner, urbanistisch geprägter Vergesellschaftung zog. (Am gleichen Ort mag man Johannes Itten als Gegenbeispiel für einen formtheoretisch geläuterten späten Romantizismus entdecken.) Im Umkreis der «Allianz» formierte sich – im Widerstand gegen den Irrationalismus der faschistisch-nationalsozialistischen Umwelt – in den dreissiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine künstlerische Bewegung, die nach 1945 europaweit für eine Reihe von Jahren stilbildend werden konnte. Lohse fand – ebenso wie die anderen Mitglieder der Gruppe – in jenen Jahren seine spezifische Bildsprache.

1

Willy Rotzler, Konstruktive Konzepte, Zürich 1977, S. 132.



Vogelbild 1935,  
Öl/Holz,  
46 × 37,5 cm.

Vogelbild 1935,  
Öl/Holz,  
56,5 × 89 cm.

Ausstellungskatalog  
**Dreissiger Jahre  
Schweiz – 1936 – Eine  
Konfrontation**  
Aargauer Kunsthaus  
S.100–101  
1981  
Aarau.  
Ausstellung 13. September–18. Oktober 1981.

Leo Leuppi wohnte in einem alten zweiteiligen Riegelbau, der ursprünglich als SBB-Station Enge gedient hatte. Obschon der Bahnhof-Neubau seit 1924–26 mehrere Jahre fertig war, blieb der Holz-Mauer-Bau im Chalet-Stil inmitten einer wildgewachsenen Wiese, in der noch die alte Schienenführung lag, stehen. Einzelne Räume dienten als Ateliers. Der Besuch bei Leuppi musste über eine steile Treppe bewerkstelligt werden. Die Situation erinnerte an die Einöde in einem William S. Hart-Film der 20er Jahre.

In enger Behausung war Leo Leuppi mit der Sichtung von Bildern für die Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» beschäftigt. Ein zweiter und dritter Raum mit Bett glichen einem Lager. «Eben war Giedion da, er hat Deine beiden Bilder kritisiert, sie seien zu wenig präzise gemalt.» Eine Antwort blieb ich schuldig, dachte, das Vorhaben werde wohl eine Mini-Ausstellung. Andere Maler werden vielleicht sogar «zu wenig präzise» als eine Auszeichnung auffassen.

Das Thema, das Leuppi dauernd beschäftigte, war – wie er sich ausdrückte – der Zusammenschluss der modernen Schweizer Künstler zu einer Organisation, die fähig sein sollte, der GSMBA eine neue künstlerische Kraft entgegenzustellen, selbständig Aktionen und Ausstellungen zu machen. «Selbstverständlich sei die Toleranz aller Richtungen zueinander, ohne das gehe es nicht. Der Einzelne habe keine Möglichkeit sich durchzusetzen.» Dieses Wort eines unbedingten Individualisten musste wohl richtig sein. Für Leuppi war die geometrisierende Kunst «l'art abstrait», wie sie von der französischen Kunstkritik bezeichnet wurde, die damit alles meinte, was nicht traditionalistisch im Sinne von Darstellung der optischen Wahrnehmung war. Abstraktion war für ihn Ausdruck eines modernen pantheistischen Lebensgefühls, ein Universum, in dem Lao-tse ebenso wie Beethovens «Seid umschlungen Millionen» Raum finden konnte. Dieses breite Spektrum der Weltanschauung Leuppis erklärte seine tolerante Grundhaltung allen künstlerischen Ausdrucksformen gegenüber und seine Fähigkeit zur Zusammenarbeit, ein Jahr vor der Gründung der Allianz.

Die Kunst in der Schweiz befand sich im Stadium des Experiments, die Situation erforderte Überzeugung. Eine Bestätigung seiner eigenen Arbeit waren die Ausstellungen im Kunsthaus Zürich und im Kunstmuseum Basel, welche Wilhelm Wartmann, resp. Georg Schmidt organisiert hatten, denen wir wichtige Manifestationen der europäischen Avantgarde verdanken wie «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik 1929» und Ausstellungen von Picasso, Gris, Braque, Léger, Schlemmer, Kandinsky, Baumeister und Moholy, Arp, Ernst, Alberto Giacometti, González. Die Basis für eine Ausstellung der schweizerischen Moderne war vorbereitet.

Durch seinen engen Kontakt mit den Baslern war Leo dort ebenso wie in Zürich zuhause. Er erzählte von den Konflikten mit den Behörden und den Presseangriffen auf die Gruppe 33; wie in Zürich war es der konservative Flügel der GSMBA, der die jüngere Generation bei der Bestellung von Juroren und Ankaufskommissionen domptierte: «Es wäre einfach, diesen Konflikt allein als einen solchen der Generationen zu sehen, vielmehr ist er grundsätz-

licher Art, in der diametralen Kunstauffassung zu suchen. Die Verhältnisse in Basel sind politisch geprägt durch die Nähe der Grenze und die damit zusammenhängenden Angriffe auf die moderne Kunst. Auch die Haltung der Linken zur Gruppe 33 ist negativ. Wie in Zürich setzen sich die Gegner aus verschiedenen Gesellschaftsschichten zusammen. Nur die Stossrichtung auf die Dissidenten der GSMBA ist einheitlich und klar erkennbar, obschon die Gruppe eindeutig antifaschistisch ist. Es ergibt sich die absurde Situation einer Einheitsfront der Frontisten, der Bürger-Konservativen und der Linken gegen die Dreiunddreissiger. Die Verhältnisse in Basel sind in bezug auf die künstlerischen Ausdrucksformen und Ziele anders als in Zürich. In Basel ist der Surrealismus der dominierende Ausdruck. Die rabiante Gegnerschaft der Konservativen – wie beispielsweise diejenige der Gebrüder Zschokke, der eine Plastiker, der andere Regierungsrat – gegen Georg Schmidt überbrückt die verschiedenartigen Auffassungen innerhalb der Dreiunddreissiger. Freundschaftliche Bindungen wie zwischen Wiemken und Bodmer sind nichts Ungewöhnliches und haben mit zur Gründung der Gruppe geführt. Der Surrealismus, entstanden in einer Stadt, in der die Fasnacht durch ihre künstlerische Potenz die Wirklichkeit wie nirgends sonst zu vertauschen vermag, ist der Untergrund, auf dem diese typische Basler Kunst gewachsen ist. Die Atmosphäre ist dauernd gespannt, begreiflich, dass durch die Spürbarkeit der latenten Gefahr, der Ahnung des kommenden Krieges, die Totentanzmotive der Pestzeit in den Bildern als reale Gegenwart erscheinen, Landschaften in einem fahlen Licht prophetisch auf das Kommende hinweisen. Aus der grundverschiedenen Situation ergibt sich eine von Zürich unterschiedliche Haltung: in Zürich die starke Gruppe der Abstrakten und Konstruktiven, in Basel der Surrealismus.»

Leo Leuppi beeindruckte die kameradschaftliche Haltung der Dreiunddreissiger, in der Maler, Plastiker und auch Architekten, wie Hans Schmidt, vereinigt waren. «Für eine grössere Vereinigung ist diese Mischung von Berufen schwierig.»

«Für die Existenz und das Weiterbestehen der Gruppe ist Georg Schmidt eine unerlässliche Hilfe. Mit einzigartiger Überzeugung setzt er sich für seine Dreiunddreissiger ein, organisiert trotz der schlechten Besuchssituation immer wieder Ausstellungen.» Gemeinsam mit Sigfried Giedion bezog Georg Schmidt Stellung gegen Peter Meyer, Redaktor des «Werk» und ebenfalls Basler, der die Surrealisten ihrer «negativen Untergründigkeit» wegen attackierte, analog zu C. G. Jung, der in den «Schweizer Monatsheften» die Werke Picassos als Krankheitsbilder definierte. Leider verstanden sich die beiden Promotoren durch ihre prononcierten Standorte wiederum nicht.

Zu mir hatten die Basler ein «von oben herab Verhältnis», weil ich Typografiker sein musste, wahrscheinlich aber auch wegen mangelnder Festfreudigkeit. Dass fast alle Konstruktivisten der 20er Jahre Typografiker gewesen waren, wussten die Dreiunddreissiger scheinbar nicht oder hatten es vergessen.

1938 organisierte der Kunstverein Basel die Ausstellung «Neue Kunst in der Schweiz», von der ich durch das Veto zweier ehemals prominenter Mitglieder der Gruppe 33 ausgeschlossen wurde.

# Probleme der modernen Kunst

## Zur Ausstellung der Allianz

51

1942

Manuskript  
unveröffentlicht.  
Ausstellung **allianz,**  
**vereinigung moderner**  
**schweizer künstler** im  
Kunsthaus Zürich  
23. Mai–21. Juni 1942.

Bei einem Gang durch eine moderne Kunstaussstellung, in der surrealistische, kubistische und konstruktive Bilder gezeigt werden, stellt mancher Beschauer mit Befremden eine tiefe Divergenz zwischen seinem Vorstellungsbild von Kunst und den ausgestellten Werken fest. Dieses Vorstellungsbild, das eine starke traditionelle Kraft besitzt, hemmt ihn, unvoreingenommen an die Betrachtung der Werke zu gehen. Selbst bei den Werken der Surrealisten, die sich noch zur Hauptsache aus objektiv erkennbaren organischen Elementen zusammensetzen, ist es schwer für den Beschauer, eine Assoziation mit den Vorstellungen, die durch täglich aus seinem zivilen Leben auf ihn einwirkende Eindrücke entstanden sind und in ihm haften, zu finden. Eine völlige Ausschaltung seiner Vorstellungen jedoch verlangen die Werke, die im wesentlichen aus geometrischen Elementen bestehen, und sein seelischer Protest wächst, je weniger Assoziationen gelingen. Sollte er auch hier lernen müssen, wo er doch der festen Überzeugung war, dass Kunst zur Erholung da sei?

Die durch nichts verhüllte Deutlichkeit und Direktheit der Proportionen und Farben der konstruktiven Kunst, die sofortige Erfassbarkeit der Formen, die Beschränkung auf typische geometrische Grundelemente lassen scheinbar keinerlei gedankliche Assoziationen mit dem täglichen Leben zu. Diese Kunst erscheint dem Beschauer fremd, sich hochmütig absondernd von den Problemen, die ihn bedrängen. Er weiss nicht, dass die Generation vor ihm mit einem ähnlichen Befremden vor den Werken des Impressionismus stand, der, als Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls, eine Entwicklung ankündigte, deren prophetische Kraft sich nicht allein in der ästhetischen Sendung erschöpfen, sondern weit über diese hinausgreifen und in die Sphären der nachfolgenden technischen und gesellschaftlichen Entwicklung hinüberleiten sollte. Immer wieder wiederholt sich das gleiche, wenn auch nichts mit der unbedingten Konsequenz der heutigen Situation zu vergleichen ist. Diese Unbedingtheit und Konsequenz scheint ein Stilmerkmal unserer Zeit zu sein, und insofern gibt es bereits eine Übereinstimmung mit der damaligen Situation innerhalb der Sphäre des Geistigen, als dem veränderten Lebensstil von heute ein veränderter Ausdruck der Kunst entspricht.

Die gesamte moderne Kunst steht am Beginn einer Entwicklung auf lange Sicht und es besteht kein Zweifel, dass die Elemente der konstruktiven Kunst einer heute selbst für den schaffenden Künstler nur gefühlsmässig zu erfassenden grossen und tiefen Entwicklung fähig sind. Wie für die anderen Kunstgebiete sind die Grundlagen, auf die sich die konstruktive Kunst aufbaut, eindeutig und klar. Die Elemente dieser Grundlage besitzen eine eindeutige Gesetzmässigkeit, die sich nur innerhalb ihrer selbst verändern lassen und den Schaffenden zu einer enormen geistigen Anspannung zwingen. Das ununterbrochene Vorhandensein einer ästhetisch-pädagogischen Forderung verlangt eine ebenso ununterbrochene Kontrolle der Arbeit. Der scheinbare Purismus ist das Ergebnis eines langen und komplizierten Weges, des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit, und der zur absoluten Haltung zwingende Charakter des Geometrischen, als einer eminent geistigen Disziplin, lässt



Verwandlung von  
gleichen Figuren 1940,  
Lithografie,  
31,7×30,3 cm,  
aus: Portfolio  
5 constructionen +  
5 compositionen,  
Edition allianz-verlag,  
Zürich, 1941.

Konstruktion mit  
Dreiecken 1942,  
Öl/Pavatex,  
90×90 cm,  
Leihgabe der Stadt  
Zürich im Kunsthaus  
Zürich.