

Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz

Madeleine Schuppli

Die Pop Art, eine der wichtigsten Strömungen der Nachkriegskunst, setzte sich ausgehend von Grossbritannien und den USA in den 1960er-Jahren international durch. Rund um den Globus bildeten sich unterschiedliche Formen der Pop Art aus – auch in der Schweiz. Angeregt durch die neuen und provokativen globalen Tendenzen entstanden in den helvetischen Ateliers Werke, die sich teils und in unterschiedlicher Ausprägung auf internationale Vorbilder beziehen. Daneben kristallisierte sich auch eine spezifische Spielart der Strömung heraus, die einer inneren Logik in der Entwicklung der Schweizer Kunst folgt.

Zeitgleich mit der Ausstellung *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz* im Aargauer Kunsthaus erscheint die vorliegende Publikation – die bisher erste, die sich des Themas vertieft annimmt.¹ Weder in der Zeit selber, den 1960er- und 1970er-Jahren, noch im Nachgang ging man dem Phänomen publizistisch oder kuratorisch auf den Grund. Daraus zu schliessen, dass Pop in der Schweizer Kunst nicht relevant sei und dass das Thema aus Mangel an Substanz links liegen gelassen wurde, greift jedoch zu kurz. Vielmehr hat die geringe Beachtung mit der Prädominanz anderer Kunstströmungen wie etwa den Konkreten zu tun, mit dem in den 1960er-Jahren vorherr-

schenden konservativen gesellschaftlichen Klima, der tendenziell negativen Konnotation des Begriffs Pop oder auch mit dem Umstand, dass es noch kaum einen Markt für Gegenwartskunst gab.² Letzteres steht im krassen Gegensatz zur orchestrierten Förderung und Vermarktung der angloamerikanischen Pop Art.³ Zudem wurde das, was wir heute unter Schweizer Pop Art subsumieren, in der Entstehungszeit selber nur selten so bezeichnet. Der Begriff fand kaum Verwendung.⁴

Im Zuge unserer Recherchen sind wir auf eine Fülle von Material gestossen. Aus den Nachforschungen resultierte eine Liste mit rund 170 Kunstschaffenden aus allen Kultur- und Sprachregionen der Schweiz, in deren Werk sich ein Bezug zur Pop Art festmachen lässt. Schlussendlich sind nun Werke von 51 bildenden Künstlerinnen und Künstlern in der Ausstellung vertreten.

Es ist unser Anspruch, mit Ausstellung und Publikation ein praktisch unbearbeitetes Kapitel schweizerischer Kunstgeschichte aufzuarbeiten. Aus der Distanz von rund fünfzig Jahren blicken wir zurück auf die ereignisreichen 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Im internationalen Umfeld steht unser Unterfangen keineswegs alleine da. Ausstellungen wie *Europop* im Kunsthaus Zürich, *German Pop* in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt, *Pop Art in Belgium!* im ING Art Center in

1 Zuvor sind erschienen: *Pop Art und verwandte Strömungen in der Schweiz* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun), hrsg. von Georg Dolezal, Thun 1980; *ArteperArte SwissPop. Giovane Swiss pop. Scenografia Swiss pop. ArteperArte Flash 12* (Ausst.-Kat. Mercato Coperto, Giubiasco), Giubiasco 2012. Die Ausstellung *Swiss Pop* im Kunstmuseum Thun 2006 blieb ohne Katalog.

2 Im Gespräch vom 6.12.2016 bestätigen Monika und Markus Raetz, dass es einzelne Künstler in ihrer Generation gab, die vom Verkauf ihrer Werke leben konnten. Das waren jedoch Ausnahmen.

3 Siehe den Beitrag von Kornelia Imesch, «The World and Switzerland Go Pop – oder die Wiederkehr des stets Präsenten», S. 91–112.

4 Siehe den Beitrag von Yasmin Afschar, «Einmal Pop, immer Pop? Rezeption und Wahrnehmung der Pop Art in der Schweiz», S. 231–252.

Brüssel, *The World Goes Pop* in der Tate Modern, London, oder *Reflejos del Pop* im Museo Carmen Thyssen, Málaga, verfolgten ähnliche Fragestellungen.⁵ An einer Fachtagung, die wir ein Jahr vor Ausstellungsbeginn in Aarau durchgeführt haben,⁶ waren verschiedene der verantwortlichen Kuratorinnen und Kuratoren beteiligt.

Als wir vor rund fünf Jahren begannen, uns über eine mögliche Aufarbeitung der Schweizer Pop Art Gedanken zu machen, so geschah dies, ohne uns bewusst zu sein, dass international zahlreiche ähnliche Bestrebungen in Vorbereitung waren. Offensichtlich war die Zeit reif für eine Re- bzw. Neulektüre der unterdessen ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Kunstströmung. Das wiederaufkeimende Interesse wird von einer Reihe unterschiedlicher Faktoren befeuert. Einen wesentlichen Aspekt bilden heutige gesellschaftliche Gegenwartsthemen wie der Umgang mit der medialen und kommerziellen Bilderflut. Auch wenn sich die Voraussetzungen und die Brisanz unterscheiden, so ergibt sich ein thematischer Brückenschlag vom Heute zum hintergründigen Spiel mit den alltäglichen Bildreizen, wie sie die Pop-Art-Künstler vor fünfzig Jahren betrieben.⁷ Von Bedeutung ist sicher auch die Etablierung der Globalen Kunstwissenschaft,⁸ die den westlich geprägten Kanon aufzubrechen und eine transkulturelle Perspektive auf die Kunstgeschichte einzuführen versucht. Die eingangs genannten Ausstellungen hatten denn auch das Ziel, eine «globale» bzw. «internationale» oder auch regionale Sicht auf die Pop Art zu eröffnen und vom (zu) einfachen Schema einer vornehmlich angloamerikanischen Strömung abzurücken.⁹ Also ist die Relektüre auch als Bestreben einer Differenzierung im Fahrwasser einer sich seit rund einem Jahrzehnt neu ausrich-

tenden Kunstwissenschaft zu verstehen. Ein weitaus prosaischerer Grund für die aktuelle Betriebsamkeit innerhalb des Forschungsgebiets liegt darin, dass viele Vertreter der Pop Art zurzeit noch erreichbar sind, denn angesichts ihres Alters wird man vielleicht schon in zehn Jahren kaum mehr Zeitzeugen befragen können. So nutzten wir denn die Gunst der Stunde und führten zahlreiche Interviews mit Kunstschaffenden, Vertretern von Institutionen oder Kunstkritikern, die in den 1960er- und 1970er-Jahren prägend waren. Dieser Rückgriff auf die Oral History erwies sich bei der bisher bescheidenen Bearbeitungstiefe des Themas als ein lohnendes Unterfangen. Vor allem das Bild des herrschenden Zeitgeists wurde geschärft, die Netzwerke unter den Akteuren erschienen plastischer und viele wertvolle Informationen zum Schaffen, zur Rezeption oder auch zum Verbleib gewisser Werke konnten gewonnen werden.

Themenfeld und Begrifflichkeit

Pop Art war Teil einer unverbrauchten Lebenshaltung, eines unbekümmerten Lifestyles der durchwegs noch jungen Künstler. Die Bewegung stellte im Schaffen der einzelnen Protagonisten aber eine zeitlich begrenzte Phase dar. Daraus zu folgern, dass Pop Art in der Schweiz eine «Sackgasse»¹⁰ war, wäre jedoch verfehlt. Bei näherer Betrachtung lässt sich erkennen, welcher Stellenwert der temporären Beschäftigung mit Pop bei den einzelnen Künstlern werkimmanent beizumessen ist und wie ihre künstlerische Entwicklung beeinflusst wurde. Bei Franz Gertsch etwa ist die Pop-Art-Phase 1969 durch seine Hinwendung zum Fotorealismus klar abgeschlossen. Pop Art stellt damit den ersten bedeutenden Abschnitt in seinem

Œuvre dar.¹¹ Urs Lüthi wiederum, der mit Jahrgang 1947 einer der Jüngsten war, die sich mit Pop Art befassten, wurde durch die Auseinandersetzung mit dieser Strömung in seinem weiteren Schaffen nachhaltig geprägt, indem Pop zu einer für ihn bis heute gültigen künstlerischen Haltung wurde.¹² Peter Stämpfli, der mit seinen Pop-Art-Werken international am meisten Beachtung erlangte,¹³ entdeckte 1963 das Motiv des Autos für sich und erkor ab 1969 den Autoreifen und dessen Profil zum ausschliesslichen Bildgegenstand seines Schaffens und hielt bis heute daran fest. Emilienne Farny begegnete der Pop Art wie Stämpfli in Paris und setzte daraufhin mit ironischem Unterton die urbane Konsumwelt ins Bild. Aus dieser Erfahrung heraus kam die Künstlerin dann zu ihrem kritischen Realismus, mit dem sie die Schweizer Agglomerationsidylle reflektierte.¹⁴

Neben den Spuren in den individuellen Werkentwicklungen, wofür es viele weitere Beispiele gäbe, stellte die Pop Art einen nicht zu unterschätzenden Beitrag in der Geschichte der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts allgemein dar. «Aus dem Spiritualismus der Nachkriegskunst mit seiner Tendenz zum Symbol und damit zur Abstraktion erwacht die Kunst in den Sechzigerjahren zu neuer Lebensfreude und Diesseitsbejahung. Ein frisches Interesse für die sozialen Realitäten, für Technik, Industrie und Naturwissenschaften und das von den Letzteren entwickelte veränderte Naturverständnis kommt auf, das zu neuen Formen des künstlerischen Realismus und zu einer Rückkehr der Gegenständlichkeit führt.»¹⁵ Wie gesagt, liess sich aber nur ein Teil der Künstlerschaft – nämlich die Jungen – für Pop Art begeistern und spätestens ab 1972 wandten sich die Künstler neuen Ausdrucksformen zu wie etwa der geometrischen Abstrak-

tion, dem Fotorealismus, der (Inner-schweizer) Innerlichkeit und vor allem konzeptuellen Tendenzen.

Die Herausforderung bei der Erarbeitung eines thematischen Vorhabens wie dem vorliegenden besteht

- 5 *Europop*, Ausstellung Kunsthhaus Zürich, 15.2.–12.5.2008, kuratiert von Tobia Bezzola und Franziska Lentzsch; *German Pop*, Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt, 6.11.2014–8.2.2015, kuratiert von Max Hollein, Martina Weinhart, Lea Schleiffenbaum; *International Pop*, Ausstellung Walker Art Center, Minneapolis, 11.4.–29.8.2015, Dallas Museum of Art, 11.10.2015–17.1.2016, Philadelphia Museum of Art, 18.2.–15.5.2016, kuratiert von Darsie Alexander und Bartholomew Ryan; *The World Goes Pop*, Ausstellung Tate Modern, London, 17.11.2015–24.1.2016, kuratiert von Jessica Morgan und Flavia Frigeri; *Reflejos del Pop*, Ausstellung Museo Carmen Thyssen, Málaga, 22.4.–4.9.2016, kuratiert von Lourdes Moreno.
- 6 Die zweitägige Tagung fand am 8. und 9. April 2016 im Aargauer Kunsthhaus statt und erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Die Vorträge des ersten Tages stellten aktuelle Forschungsansätze und Ausstellungsprojekte vor: «Towards a Capacious Pop», Bartholomew Ryan, Co-Kurator *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis, und freier Kurator, Pittsburgh; «When the World Went Pop at Tate», Flavia Frigeri, Kuratorin *The World Goes Pop*, Tate Modern, London; «German Pop, oder wie amerikanischer Lifestyle das Deutsche Kleinbürgertum aufrüttelte», Lea Schleiffenbaum, Assistentin Kuratorin *German Pop*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, und Kunsthistorikerin, Berlin. Den Nachmittag beschloss ein Round Table mit Walter Grasskamp, Professor für Kunstgeschichte, Akademie der Bildenden Künste, München, Flavia Frigeri, Bartholomew Ryan, Lea Schleiffenbaum und Madeleine Schuppli; die Moderation übernahm Eva Ehninger, Laurenz-Assistenzprofessorin für zeitgenössische Kunst, Universität Basel. Das Programm wurde ergänzt durch den Abendvortrag «Pop Art. Vom Re-Entry der Unterscheidung high & low in das unterschiedene Feld oder Die Hülle und das Verhüllte» des renommierten Pop-Theoretikers Diedrich Diederichsen. Am zweiten Tag spürten ExpertInnen aus Kunst, Design und Architektur sowie Kunstschaffende der Frage nach, was Schweizer Pop Art charakterisiert: «Pop Art in der Schweiz. Ein Definitionsversuch», Beat Wyss, Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie, Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe; «Pop Swiss Made. Szenen und Topografien der schweizerischen Pop Art», Dora Imhof, Postdoc Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta, ETH Zürich; «Aus dem Alltag in die Kunst und zurück», Renate Menzi, Kuratorin Designsammlung Museum für Gestaltung, Zürich; «Ein amüsierender Gag: Zum Schweizer Einzug der Pop Art im öffentlichen Raum», Bernadette Fülcher, Architektur- und Kunsttheoretikerin, Zürich. Ein Künstlergespräch mit Urs Lüthi und Peter Stämpfli, moderiert von Madeleine Schuppli, komplettierte die Vortragsreihe. Den Abschluss bildete ein Round Table mit Bernadette Fülcher, Dora Imhof, Renate Menzi und Beat Wyss, moderiert von Katharina Ammann, Abteilungsleiterin Kunstgeschichte, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich.
- 7 Siehe den Beitrag von Kornelia Imesch, «The World and Switzerland Go Pop – oder die Wiederkehr des stets Präsenten», S. 91–112.
- 8 *The global contemporary and the rise of new art worlds*, hrsg. von Hans Belting et al., Karlsruhe 2013; *Is art history global?*, hrsg. von James Elkins, New York 2007; *Art history in the wake of the global turn*, hrsg. von Jill H. Casid et al., New Haven 2014.
- 9 Siehe Anm. 5.
- 10 Sibylle Omlin und Beat Wismer, «Lauf der Dinge – Lauf der Kunst. Schweizer Nachkriegskunst im Gespräch», in: *Rücksicht. 40 Jahre Kunst in der Schweiz* (Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthhaus, Aarau), hrsg. von Beat Wismer und Stephan Kunz, Aarau 2000, S. 22.
- 11 Franz Gertsch im Interview mit Madeleine Schuppli, Katrin Weilenmann und Nicolas Wirth, Rüscheegg, 19. September 2016.
- 12 Urs Lüthi im Künstlergespräch mit Peter Stämpfli anlässlich der Tagung *Swiss Pop Art* im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 9. April 2016, Moderation Madeleine Schuppli. «Das war eigentlich das, was mich damals sehr interessiert hat. Die Dinge ihres Inhalts zu entleeren und sie so darzustellen, als wäre es Abstraktion. [...] Diese Ambivalenz, die meine ganze Arbeit durchzieht, war damals schon da. Insofern glaube ich, ist es nicht nur eine Jugendkünde, wie ich es oft nenne, sondern wirklich schon ein erster, kleiner Schritt in die Richtung, in die ich später gegangen bin – die Welt als etwas völlig Subjektives, Ambivalentes zu betrachten.»
- 13 1963 vertrat Stämpfli die Schweiz an der Biennale de Paris und präsentierte sich erstmals als Vertreter der Pop Art.
- 14 Ab 1972 hielt Emilienne Farny in der Serie *Le bonheur suisse* Schweizer Idyllen fest, d. h. Ansichten von Ein- oder Mehrfamilienhäusern mit charakteristischen Details wie grünen Läden, roten Ziegeln und von weissen Zäunen oder Tujahhecken eingehagten Gärten. *Emilienne Farny. Paysage après meurtre* (Ausst.-Kat. Galerie Paul Vallotton), Lausanne 1989.
- 15 Zitiert nach Hans A. Lüthy und Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich 1985, S. 101.

bekanntlich im Festlegen der Ränder. Diese zu definieren, das Thema ein- und abzugrenzen, ist eine Aufgabe voller Fallstricke. Welche Definition von Pop Art soll angewandt werden? Wer ist zur Swiss Pop Art zu zählen und wie ist der zeitliche Rahmen sinnvollerweise abzustecken? Wie geht man damit um, dass die Grenzen zu anderen Kunstströmungen teils unscharf und durchlässig sind?

Die Frage nach der Begrifflichkeit lösten wir dahingehend, dass wir uns auf eine tradierte Definition von Pop Art beriefen und damit die Kriterien anwendeten, die breit abgestützt scheinen. Dies umfasst die Hinwendung zu den Phänomenen der von Massenmedien und technologischem Fortschritt geprägten Alltagskultur. Als Bilderfundus dienen Comics, Werbung, Gebrauchsgrafik oder Medien. Wichtig ist dabei, dass vornehmlich sekundäres Bildmaterial zum Motiv wird und damit Figuren oder Objekte nicht nach der Wirklichkeit, sondern basierend auf (fotografischen) Vorlagen entstehen. Der Begriff ist in den 1950er-Jahren in London aufgetaucht, wurde aber erst in den 1960er-Jahren in New York zur Bezeichnung einer neuen Strömung der Gegenwartskunst. Pop Art ist aber kein Stil, keine Schule und keine Künstlergruppe, sondern «ein lockerer Verband von Künstlern mit vergleichbarem künstlerischen Ansatz». ¹⁶ Welche Künstler der Pop Art zuzurechnen sind, ist bis heute Gegenstand wortreicher Kontroversen. ¹⁷ Für die Ausstellung *Swiss Pop Art* haben wir uns entschieden, Werke anstelle von Künstlerinnen und Künstlern auszuwählen, d. h. der Bezug zur Pop Art wird an den konkreten Arbeiten festgemacht. Ob der jeweilige Autor in der retrospektiven Gesamtsicht auf sein Œuvre nun etwa dem Nouveau Réalisme der Konzeptkunst oder dem Fotorealismus zugerechnet wird, braucht nicht im Widerspruch dazu zu stehen,

dass in der Frühphase seines Schaffens Werke auszumachen sind, die eine «Form der Pop Art» darstellen.

Die zeitliche Klammer haben wir auf die Spanne von 1962 bis 1972 festgelegt. 1962 entstand hierzulande mit Marc Eggers *Carscape* die erste Arbeit, die einen klaren Bezug zur Pop Art aufweist. Zudem fand 1962 in New York das legendäre «Pop Art Symposium» im Museum of Modern Art statt, an dem der Begriff offiziell eingeführt wurde. ¹⁸ Ein Jahrzehnt lang, bis 1972, hielt dann ein relativ unbeschwertes Lebensgefühl an, das von Zukunftsoptimismus sowie einem gewissen «Idyllismus» und «lustvollem Welterleben» ¹⁹ geprägt war. Auch der kritische Geist der 68er-Bewegung brachte die positive Grundstimmung nicht zum Kippen. 1973 erschütterte die Ölkrise die Wirtschaftswunder-Gesellschaft und das Ende der Hochkonjunktur kündete sich an – ein Einschnitt ins Lebensgefühl einer ganzen Generation, der den gesellschaftlichen Humus für den «Pop Art Way of Life» rasch austrocknen liess.

Ausstellung und Publikation

Die Ausstellung zielt – wie im Untertitel ausformuliert – auf «Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz». Damit wird deutlich, dass wir mit einer beträchtlichen Bandbreite an Zugängen und unterschiedlichen Manifestationen konfrontiert sind. Neben zeitlichen und formal-inhaltlichen Kriterien haben wir uns bei der Auswahl der Positionen selbstredend auch mit qualitativen Aspekten befasst. Die zeitliche Distanz hat dieses Unterfangen mit Sicherheit erleichtert. Nicht alle Werke sind gut gealtert; manches kann aus heutiger Sicht nicht mehr überzeugen und wurde daher beiseitegelassen. Eine enzyklopädische Vollständigkeit haben wir nie angestrebt.

Die vorliegende Publikation bietet jedoch die Möglichkeit, das Themenfeld breiter auszurollen und sowohl einen fundierten Blick auf andere Medien wie Design, Gebrauchsgrafik und Musik zu werfen als auch eine Diskussion auf der Metaebene zu führen, indem etwa Kontext, Rezeption und Einflüsse beleuchtet werden. Das in den letzten Jahren global wieder aufgekommene Interesse an Pop Art geht mit einer Relativierung des in der Vergangenheit fast exklusiv auf die USA und Grossbritannien gerichteten Fokus einher. Kornelia Imesch belegt dies in ihrem Text genauso wie den Umstand, dass in der aktuellen Rezeption vermehrt politische und gesellschaftskritische Pop Art in den Vordergrund gerückt wird. Auch die Wahrnehmung der Pop Art als eine rein affirmative künstlerische Bewegung und fast ausschliesslich männlich geprägte Kunstform wird von der Autorin als veraltete Verkürzung entlarvt.

Franz Müller zeigt auf, dass die Pop Art in der nationalen Kunstgeschichtsschreibung bisher kaum zur Sprache kam und in den meisten Institutionen marginalisiert wurde. In seinem Text belegt er, wie Pop argumentativ herabgesetzt wurde und in den 1960er- und 1970er-Jahren kaum professionelle Fürsprecher hatte. Eine Schwierigkeit lag darin, dass Pop Art als amerikanische Bewegung wahrgenommen wurde, wodurch die Schweizer «Anhänger» zu Nachahmern verkamen. Vor dem Hintergrund von Franz Müllers Analyse wird nochmals deutlicher, wie notwendig heute eine sorgfältige Bewertung der Pop Art in unserem Land ist.

Yasmin Afschar beleuchtet die Rezeption der Pop Art in der Schweiz. Der Tenor in den Schreibstuben der Kunstkritiker war tendenziell ablehnend. Die meist schon etwas älteren Herren (und wenigen Damen) warfen der

neuen Bewegung vor, laut, banal, bunt und vor allem ohne Tiefgang zu sein, und meinten damit vielleicht nicht nur die Kunst an sich, sondern die jugendlichen Künstler und deren unbekümmertes Gebaren. Ihr inhaltlicher Diskurs enttäuschte die auf einem bildungsbürgerlichen Kunstverständnis basierenden Erwartungen. Jede junge Künstlergeneration, die etwas auf sich hielt und aus der auch etwas wurde, war mit einem Generationenkonflikt konfrontiert, aus dem die Jungen gestärkt hervorgingen. Die Beschäftigung mit der Pop Art war in der Schweiz der 1960er- und 1970er-Jahre unterschiedlich intensiv, je nach regionaler Szene.

Dora Imhof legt dar, wie Pop vor allem in Bern und Aarau dynamisierend gewirkt hat, wobei auch andere Zentren wie Lausanne und Basel – oft unter dem fördernden Einfluss von lokalen Museumsleuten – von der Pop Art infiziert waren. Die Verbindung mit Paris, London oder Mailand lieferte den durchwegs jungen Pop-Künstlern Inspiration. Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage nach dem spezifisch Schweizerischen in der hiesigen Pop Art auf.

Madeleine Schuppli untersucht anhand von konkreten Bildbeispielen, inwiefern sich das Helvetische ikonografisch manifestiert und wie es sich in Bezug auf einen internationalen Themenkanon verhält. Die Haltung oszilliert zwischen einem Sich-Anlehnen und -Abgrenzen von den vornehmlich amerikanischen Vorbildern. Aufschlussreich ist auch die Hinwendung zum Lokalen in Form von Volkskunst. Astrid

16 Tobias Lander, *Coca-Cola und Co. Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*, Petersberg 2012, S. 10. Ebenda, S. 10–11.

17 Ankündigung durch das Museum of Modern Art vom 3. Dezember 1962.

19 Beide Begriffe zitiert nach Hans A. Lüthy und Hans-Jörg Heusser, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, wie Anm. 15, S. 164.

Näff bearbeitet die Schnittstelle zwischen Gegenstandstreue und dem Abschweifen in abstrahierende Motivwelten. Sie spürt diesem wie auch dem umgekehrten Fall einer von der Pop Art berührten Abstraktion im Schaffen von drei eng mit der Berner Szene verbundenen Künstlern nach. Ihre Beobachtungen verknüpft sie mit der Frage nach dem Verhältnis des Phänomens als Ganzem zu der hierzulande dank dem Wirken der Vorgängergeneration besonders verankerten abstrakten Tradition. Des Weiteren ist die Pop Art – im Gegensatz zum Informel beispielsweise – eine transdisziplinäre Bewegung, die sich gegenüber anderen kreativen Ausdrucksmedien als durchlässig erwies. So waren die Musik,²⁰ das Design,²¹ die Mode²² oder die Gebrauchsgrafik²³ der 1950er- bis 1970er-Jahre von Pop geprägt. Insbesondere die Überblicksausstellung *Les années Pop* im Centre Pompidou²⁴ räumte dieser Transdisziplinarität des Pop einen wichtigen Platz ein. Auch im Schweizer Kontext gibt es interessante Querbezüge ausserhalb der bildenden Kunst.

In Renate Menzis Essay begegnen wir zahlreichen Protagonisten, die zwischen Design und Pop Art wirkten und sich dabei mit Widerstand aus verschiedenen Richtungen konfrontiert sahen. Im Möbeldesign galt es, sich gegen die vorherrschende Gute Form abzugrenzen, in der Grafik war eine Lösung von der Klarheit und Strenge des Swiss Style nötig, um frei zu werden für die von der Pop Art verkörperte «low culture», die in der Schweiz ein paar schöne Blüten trieb, ohne je zu einem richtige Blumenfeld anzuwachsen. Dass nicht wenige Pop-Art-Künstler sich so wie Andy Warhol auch als Grafiker betätigten, ist hinlänglich bekannt. Philipp Stamm zeigt in seinem Text zur Werbegrafik auf, dass die Bezüge zwi-

schen Pop Art und Grafikdesign jedoch wechselseitig waren, und belegt dies mit einer ganzen Reihe von sprechenden Beispielen aus Schweizer Ateliers.

Mitte der 1960er-Jahre kam zudem die Popmusik in der Schweiz an und Samuel Mumenthaler erkundet in seinem Essay Bezüge und Gegensätze zwischen den Feldern der bildenden Kunst und der Musik. Pop Art wie auch Popmusik waren beide fest in der Hand der Jugend, in der Schweiz schienen sich die Szenen – anders als im Ausland – aber kaum zu vermischen. Eine Plattform für die Interaktion mit Pop-Ästhetik boten jedoch das Plattencover oder das Konzertplakat. Der angloamerikanische Einfluss scheint laut Mumenthaler aber die lokalen Protagonisten in der Musik stärker und länger geprägt zu haben als in der Kunst.

Doch Pop erfasste nicht nur verschiedene Medien, sondern begann in den 1960er-Jahren auch den öffentlichen Raum zu erobern. Im Beitrag von Bernadette Fülcher wird erstmals die Präsenz der Pop Art in diesem Bereich beleuchtet und ihre bisher vernachlässigte Bedeutung diskutiert. Die Integration von Kunst in den öffentlichen Raum – per se schon ein herausforderndes Unterfangen – ist im Falle der Pop Art besonders interessant, handelt es sich doch um eine Strömung, die sich gerade die Annäherung von Kunst und Alltagsleben auf die Fahnen geschrieben hat. Diese Annäherung funktioniert in den von der Autorin vorgestellten Beispielen vornehmlich über die beförderte Interaktion zwischen Bevölkerung und Werk. Die Künstler befragen zudem die Beziehung zwischen Kunstschaffenden, Auftraggeber und Öffentlichkeit und versuchen diese auf eine gesellschaftsutopische Weise neu zu definieren. Pop erscheint dabei als eine Kunstrichtung, die sich

prononciert mit der Gegenwart auseinandersetzt, indem sie diese spiegelt, kommentiert, kritisiert, verklärt oder auch persifliert. Somit ist sie besonders eng mit der eigenen Zeit verbunden und stellt einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der gesellschaftlichen Realität der 1960er- und 1970er-Jahre dar. Diesem Umstand trägt – last but not least – die von Katrin Weilenmann und Karoliina Elmer konzipierte Chronologie Rechnung, in der die zeitliche Folie, vor deren Hintergrund sich die Schweizer Pop Art entwickelte, ausgebreitet wird.

- 20 *Oh Yeah! 200 Pop-Photos aus der Schweiz. 1957–2014* (Ausst.-Kat. Museum für Kommunikation, Bern), hrsg. von Samuel Mumenthaler und Kurt Stadelmann, Zürich 2014.
- 21 *Pop Art Design* (Ausst.-Kat. Vitra Design Museum, Weil am Rhein), hrsg. von Mateo Kries und Mathias Schwartz-Clauss, Weil am Rhein 2012. 22 Geoffrey Rayner, Richard Chamberlain, Annamarie Stapleton, *Pop! Design Culture Fashion 1956–1976*, Woodbridge 2012.
- 23 *100 Jahre Schweizer Grafik* (Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung Zürich), hrsg. von Christian Brändle, Karin Gimmi, Barbara Junod, Christina Reble, Bettina Richter, Zürich 2014; Lurker Grand, *Die Not hat ein Ende. The Swiss art of rock*, Zürich 2015.
- 24 *Les années Pop 1956–1968* (Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris), hrsg. von Mark Francis, Paris 2001.