

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

Band: 57 (2006)

Heft: 3: Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia

Artikel: Ausgrenzung und Vereinnahmung : Auseinandersetzung um die Schweizer Avantgarde zwischen 1936 und 1946

Autor: Müller, Franz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Ausgrenzung und Vereinnahmung

Auseinandersetzung um die Schweizer Avantgarde zwischen 1936 und 1946

1936 standen sich die Repräsentanten der «offiziellen» Kunst und die Avantgardisten, das heisst die Vertreter abstrakter und surrealistischer Tendenzen noch unversöhnlich gegenüber. Die *XIX. Nationale Kunstausstellung* und die Schau *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* markierten die zwei Pole. Sie fallen im Werk von Hans Erni auf eigentümliche Weise zusammen. Zehn Jahre später, an der *XXI. Nationalen Kunstausstellung*, setzten sich die «Konkreten» schliesslich durch und erlangten ihrerseits den Status von «offiziellen» Schweizer Künstlern.

In der Vielfalt von Kunstausstellungen in der Schweiz um 1936 meinte Peter Meyer, Redaktor der Zeitschrift *Das Werk* und somit eine entscheidende kunstkritische Instanz, eine deutliche Manifestation der «tiefe[n] Unruhe und Ratlosigkeit unserer Zeit in Kunst- dingen» zu erkennen. Neben der Ausstellung *Peintres naïfs* und einer Cézanne-Schau in Basel zählte er auch «repräsentative, mehr oder weniger naturalistische Kunst in Bern» sowie «Abstrakte und Surrealisten in Zürich» auf.¹ Mit den letzten beiden sind die *XIX. Nationale Kunstausstellung* und die erste grössere Präsentation der Schweizer Avantgarde, die Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* gemeint. Die Protagonisten von 1936 empfanden diese zwei grundverschiedenen Ausstellungen wohl nicht als Ausdruck von Ratlosigkeit, aber als klaren Stellungsbezug antagonistischer Lager: auf der einen Seite die strikt gegenständliche «art officiel» und auf der anderen Seite die unterschiedlichen Positionen ungegenständlicher und surrealistischer Kunst. In dieser polarisierenden Sicht wurden die Berner und die Zürcher Schau 1981 auch vom Aargauer Kunsthaus Aarau in der Ausstellung *1936 – eine Konfrontation* sowie im gleichnamigen Katalog im Rahmen der Ausstellungstrilogie *Dreissiger Jahre Schweiz* kunsthistorisch aufgearbeitet.

Leistungsschau der nationalen Tradition

Die *XIX. Nationale Kunstausstellung* fand vom 17. Mai bis zum 12. Juli 1936 im neuen Erweiterungsbau des Kunstmuseums sowie im ehemaligen Naturhistorischen Museum in Bern statt. Sie war Teil der «Berner Kunstwochen» mit Konzerten, Opern, Theateraufführungen und einer umfangreichen Hodler-Ausstellung und wurde unmissverständlich als Event von nationaler Bedeutung inszeniert. Wenige Tage zuvor hatte Bundesrat Philipp Etter an einer Rede in der ETH Zürich den Begriff der «Geistigen Landesverteidigung» propagiert: «Unsere geistige Landesverteidigung verstehe ich zunächst einmal als ruhige, gewissenhafte Besinnung darauf, was als eigenständige schweizerische Kultur oder wenigstens als Umprägung allgemeiner Kulturwerte im schweizerischen Kulturgut angesprochen werden kann.»² An der Berner Vernissage unterstrich er denn auch die patriotische Aufgabe der Kunst. Fast 1000 Künstlerinnen und Künstler sandten Werke ein, von denen die Jurys für Malerei und Grafik (Präsident Sigismund Righini) und für Bildhauerei und Architektur (Präsident Luc Jaggi) aus Platzgründen rund zwei Drittel zurückweisen mussten. Schliesslich konnten knapp 500 Kunstschaffende gut 900 Arbeiten zeigen. In einer «retrospectiven Abteilung» wurden 28 verstorbene Künstler geehrt, unter anderen die heutigen Stars der Schweizer Kunst Albert Anker, Arnold Böcklin, Frank Buchser, Alexandre Calame, François Diday, Otto Frölicher, Charles Gleyre, Ferdinand Hodler, Rodo von Niederhäusern, Giovanni Segantini, Albert Welti und Robert Zünd. Von der riesigen Zahl der übrigen seien hier stellvertretend bloss diejenigen aufgeführt, die im Katalog mit einer Werkabbildung vertreten sind und als repräsentative Auswahl der qualitativvolleren Teilnehmer gelten können: Fausto Agnelli, Cuno Amiet, Otto Baumberger, Max Birrer, Albert Chavaz, Charles Clément, Rodolphe Dunki, Hans Erich Fischer, Cornelia Forster-Fischer, Max Gubler, Richard Hartmann, Adrien Holy, Herold Howald, Martin Lauterburg, Louis de Meuron, Ernst Morgenthaler, Albert Neuenschwander, Albert Schnyder, Hans Schoellhorn, Johann von Tscherner, Jean Verdier, Heinrich Danioth, Pierre Blanc, Ernst Gubler, Milo Martin, Hans Jakob Meyer, Peter Walter,

Der Salon

Die Malerei an der XIX. Nationalen Kunstausstellung in Bern

M. G. Die Beschäftigung mit den 530 in Bern ausgestellten Gemälden und Wandbildern ist keine leichte Aufgabe. Das einfachste wäre natürlich, das eine oder andere, ungewöhnliche Stück zu der Fülle herauszunehmen, es ohne Rücksicht auf seine Umgebung zu betrachten und so eine Reihe unzusammenhängender Einzeldrucke zu gewinnen. Aber der Salon möchte ein einiges Ganzes sein, ein komplizierter und zugleich streng geordneter Bau, ein Block. Und da es ihm in einem gewissen Grade gelingt, diesen Eindruck zu erwecken, so fällt dem Kritiker die Aufgabe zu, die grossen Linien dieses Gebäudes nachzuziehen und jeden wichtigen Punkt mit einem Namen zu markieren. Mit andern Worten: es gilt, eine Rangliste aufzustellen, auf welcher Bedeutung und Wert aller irgend wesentlichen Aussteller vermerkt sind.

Diese Aufgabe wird durch zwei Umstände erschwert, wenn nicht verunmöglich. Vor allem einmal fehlt mir der Raum, um auch nur die Namen derer anzuführen, die in irgend einer Hinsicht auffallen. Sodann begegnete ich vielen Ausstellern hier zum erstenmal, das heisst: mein Urteil stützt sich lediglich auf eine oder zwei Proben ihres Könnens, während bei andern das Vorhandene kaum mehr als die Funktion einer Gedächtnisstütze zu erfüllen hat.

Ich werde mich trotzdem bemühen, nur auf die in Bern sichtbaren Bilder einzugehen und die Erinnerung an Bekanntes, früher Gesehenes, nach Möglichkeit zurückzudrängen. Denn dieser, vorzüglich auf die Nennung von Namen sich beschränkende Artikel, will kein Gesamtüberblick über die Schweizer Kunst, sondern lediglich eine Einladung zum Besuch des Salons und eine Aufforderung zu eigenem, vorurteilslosem Eingehen auf das dargebotene Material sein.

Beginnen wir mit den ausserordentlichen Werken, mit jenen Bildern, die durch innere Haltung, Erfindungsgabe und Beherrschung der Mittel, den mannigfachen Ansprüchen genügen und überdies jene Sicherheit und Reife aufweisen, die sie nicht nur zu einem Genuss für den Kunstfreund, sondern darüber hinaus zu Vorbildern für die Jugend und zu Zeugnissen unserer geistigen Situation werden lassen. Zu dieser Gruppe gehören:

Paul Bodmers «Grosser Carton für Wandmalerei», eines der schönsten Beispiele heutiger Kunst, doppelt köstlich darum, weil es zwei typisch schweizerische Wesenszüge, den Hang zu Träumen und hohen Gedanken und den Sinn für die lebendige Welt, gleichzeitig und völlig ausgeglichen wiedergibt. Karl Walser's rein dekorative, aber wundervoll geistreiche, elegante Wandbilder, «Venedig I» und die beiden kleineren Entwürfe. (Schade, dass auf dem grossen Mittelbild ein Stier figuriert, der mit diesem edlen Tier keinerlei Ähnlichkeit hat.) Ernest Morgenthaler's Landschaften und kleinere Figurenbilder. (Die fünf Wandbilder weisen bedenkliche Verzeichnungen auf; man beachte zum Beispiel die Hände.) Walter Clénin's «Komposition für Wandmalerei», wohl eine der stärksten und schönsten Überraschungen der Ausstellung. Max Gubler's «Paolo» und «Frauenbildnis», vor allem aber die «Studie einer sitzenden Frau, eine Vorarbeit für sein letztes, grösseres Gemälde.

Nach diesen fünf Ausserordentlichen seien die Folgenden genannt: Hans Berger («Jean et Baló»); E. G. Rüegg («Winteranfang in Oesfingens»); Albert Schnyder («In den Freibergergen»); Fred Stauffer («Selbstbildnis»); Maurice Barraud («L'été»; besonders die linke Bildhälfte); J. P. Flück («Seitenbild aus dem Triptychon «Gottesmutter»); Reinhold Kündig («Acker» und «Garten»); Herold Howard («Selbstbildnis»). Ebenfalls zu dieser Gruppe gehören Heinrich Danloth mit den

Entwürfen für das Schwyzer Bundesbriefarchiv und Hans Stöcker, dessen Fresken für die Kirche St. Karl in Luzern zu den besten, öffentlichen Arbeiten der letzten Zeit gehören.

In einer dritten Gruppe möchte ich zwölf Künstler vereinigen, die, ohne noch die Reife der eben Genannten erlangt zu haben, doch eine starke Persönlichkeit zum Ausdruck bringen und darum die



volle Aufmerksamkeit der Besucher verdienen: Fausto Agnelli («Paesaggio Ticinese»); Alfred Bernegger (Porträt); eines der stärksten Bildnisse des Salons); Albert Chavaz («Portrait de jeune fille»); Charles Chinet («Le vin rouge»; L'hiver»); Raoul Domenjoz («Paysage de la Rochelle»); Ignaz Epper; Max Geiser («Dunkel Ried»); Paul Hurt («Allee in der Stadt»); Eugène Martin («Les Pitons»); Paul Stöckli («Landschaft»); Paul Tschabold («Vorrühling bei Steffisburg»); Robert Wehrli («Atelierfenster»); Rudolf Zehnder («Banlieue»).

Damit wären siebenundzwanzig Namen aufgezählt, und der geneigte Leser wird finden, dieser Salonbericht fange bedenklich der Rangliste eines Velorenens zu gleichen an. Aber selbst auf diese Gefahr hin seien noch sechs Aussenseiter genannt, Künstler, die irgendwie den Rahmen des Gewohnten durchbrechen und dadurch willkommenen Abwechslung in die etwas monotone Schau tragen. Da ist eine phantastische, sehr poetische «Landschaft bei Paris» von Eduard Gubler, eine äusserst sehenswürdige, lebenswürdige Angenehmheit. Da ist Ernst Schüblin's «Barmherziger Samariter», der in wilder Panoptikumstelenkung das fade Grüngemüse der Durchschnittslandschaften durchbricht. Da sind: Rosetta Leins, ungewöhnlich, schwärmerisch, romantisierend; Otto Abt, der über zierlichen Humor verfügt und Willy Guggenheim, vor dessen «Stöckerstrasse» man nicht recht klug wird: Ist's Bluff oder mehr. Da ist endlich, um die Reihe mit einem guten Namen zu beschliessen, Walter Kurt Wiemken mit einer geistreich gemalten «Frau im Gewächshaus».

Sol.

Jetzt verzehle man mir, Amiet, P. B. Barth, Lauterburg, Holy, Tschanner und Blanchet einfach Übergangen zu haben und gestatte, dass ich unverzüglich zu den dunkeln Flecken des Salons und des schweizerischen Kunstlebens übergehe. In unmittelbarer Nachbarschaft von Bodmer und Clénin hängt Leo Steck. Was hat dieser schauerliche Kitsch im Salon zu suchen? Was für

Gründe mögen die Jury bewegen haben, diese tristen Machwerke anzunehmen? Der Artikel 28, nach welchem Künstler die an mindestens 10 Salons ausgestellt hatten, das Recht erhalten, ein oder zwei Werke aufzuhängen, kann hier nicht entschuldigend vorgeschoben werden!

Was übrigens diesen famosen Artikel 28 anbetrifft, so hat er zwei Scheusslichkeiten dieses Salons auf dem Gewissen, die allein seine Abschaffung rechtfertigen. Ich meine U. W. Zöllicher's «Nikotempel» und die beiden Berner Stadtbilder von Adolf Tücher. Auch William Röthlisberger profitiert, laut Katalog, von diesem Ausnahmeparagrafen. Aber leider lässt man's nicht dabei bewenden, sondern lud diesen Kitschfabrikanten, zusammen mit 18 andern Malern (Max Gubler, P. B. Barth zum Beispiel) ausdrücklich ein, seine Gruppe von höchstens 5 Bildern einzusenden!

Steck, Tücher, Zülicher und Röthlisberger, ein Dbles Kleebblatt! Es wird indessen noch übertroufen von einem andern, ebenfalls vierblättrigen und dank städtischer und staatlicher Unterstützung üppig wuchernden Unkraut: Boss, Huber, Baumberger und Giacometti. Giacometti hat, so lange man ihm keine öffentlichen Gebäude ausliefert, bei weltmännischer Harmlosigkeit, Er amüsiert das Publikum vom Land und inspiriert die Kleisterpapier- und Krawattenfabrikanten. E d u a r d Boss hingegen ist entschieden gefährlich. Der nichtbernerische Leser nämlich wird mit Erstaunen vernehmen, dass dieser selchte «Hodler fürs Volk» stellenweise hohes Ansehen geniesst und in den Museen zur Schau gestellt wird. Umgekehrt wird es den Bernern kaum glaubhaft erscheinen, dass der um kein Haar bessere Hermann Huber seine Dürftigkeiten an ein Zürcher Amtshaus malen darf und obendrein noch dafür bezahlt wird!

Otto Baumberger ist ein Sonderfall. Ein Sonderfall gewissermassen. Wir schätzen Baumberger als tüchtigen Graphiker. Wir haben, trotzdem wir in der «Weltwoche» nicht viel Raum für solche Dinge haben, mehr als einmal spontan auf seine Plakate hingewiesen. Aber gerade, weil wir ihn als Graphiker schätzen, können wir seine geschmacklosen Breughel-Imitationen nicht mit Stillschweigen übergehen.

Diese Verirrungen eines Graphikers flankieren die beiden Landschaften E. G. Rüegg's. Damit kommen wir zur letzten Ungeheuerlichkeit des Salons: zur Art, wie die Bilder gehängt wurden. Man stelle sich vor: zwei Rüegg und rechts und links ein Originalgemälde von Baumberger. Oder: zwei Cardinaux nebeneinander und rechts und links ein Clénin. Aus Gründen der Symmetrie. Aus Gründen einer unverständlichen, unbeherrschten Starrköpfigkeit!

Wer hat die Bilder des Berner Salons gehängt? Sollten wir keines bessern belehrt werden, so nehmen wir an, ein ehemaliger Schaufenstörckorator sei da am Werk gewesen!

Nach diesen notwendigen Einschränkungen gehört es sich, ein Wort über den Gesamteindruck, den der Salon hinterlässt, zu sagen.

Dieser Gesamteindruck ist ein guter. Zugegeben: es sind zu viele Bilder da. Aber die Fülle sichert auch Überraschungen. Wäre die Zahl beschränkter gewesen, hätten wir vielleicht weder Alfred Bernegger, noch Eduard Gubler, noch irgend eines der jungen Profile entdeckt. Und dieses Suchen nach neuen Kräften (das allerdings durch die Gegenwart der grossen Köpfer erschwert wird), ziht doch zu den schönsten Aufgaben des Kritikers und des Publikums.

Des Publikums, dem nicht eindrucklich genug empfohlen werden kann, dem Salon Aufmerksamkeit und vor allem Zeit entgegen zu bringen und allen, den Jungen sowohl wie den anerkannten Grössen, mit gutem Willen, Vorsicht und gänzlicher Vorurteilslosigkeit zu begegnen.

1 Manuel Gassers Rezension der XIX. Nationalen Kunstausstellung in Bern, in: Weltwoche, 22.5.1936.

Jakob Probst, Casimir Reymond, Otto Teucher, Luigi Zanini, Albert Schilling. Trotz der bedrückenden Quantität der Exponate waren sich die meisten Kritiker einig, dass der Anspruch des repräsentativen Überblicks über das gesamte zeitgenössische Schweizer Kunstschaffen nicht erfüllt worden sein. Peter Meyer äusserte Skepsis gegenüber solchen Grossveranstaltungen, in denen er keine künstlerischen Ereignisse sehen konnte, er akzeptierte sie jedoch als wirtschaftliche und soziale Anlässe für die Künstler und somit als «notwendiges Übel».³ Der allgemeine Tenor der Besprechungen war dennoch positiv. Selbst Manuel Gasser, Kunstkritiker der *Weltwoche*, sprach in seiner Rezension abschliessend von einem guten Gesamteindruck⁴ (Abb. 1). Seine klaren Voten gegen einige der Ausstellenden, unter ihnen so prominente Künstler wie Augusto Giacometti, Eduard Boss, Hermann Huber und Otto Baumberger, die er mit dem Furor des jungen Kritikers als «übles Kleeblatt» und «üppig wuchernde[s] Unkraut» betitelte, brachten ihm aber beinahe eine Anklage wegen Ehrverletzung durch die Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten

(GSMBA) ein, welche die Verunglimpfung einiger ihrer verdienten Mitglieder nicht auf sich beruhen lassen wollte. Letztlich blieb es dann bei einer Korrespondenz zwischen dem Rechtsanwalt der GSMBA und Gasser, die Ende 1936 in der *Schweizer Kunst*, dem Vereinsorgan der Künstlervereinigung, abgedruckt wurde.⁵ Die Causa GSMBA-Gasser wäre nichts weiter als ein unfreiwillig komisches Beispiel verletzten Künstlerstolzes beziehungsweise der fragilen Zweckgemeinschaft von Künstlern und Kritikern, wenn in ihr darüber hinaus nicht der kunstpolitische und wirtschaftliche Machtanspruch der GSMBA zum Ausdruck käme – und indirekt eine Erklärung für die unüberbrückbare Distanz zu den Vertretern der Avantgarde. Die starke Position erlaubte es der GSMBA nämlich, Jurierungen für Kunst am Bau und Ausstellungsteilnahmen fast nach Belieben für ihre Mitglieder zu monopolisieren. Den Avantgardisten, die kaum Aufnahme in die GSMBA fanden, blieben somit nicht nur lukrative Aufträge, sondern vor allem auch die öffentliche Aufmerksamkeit weitgehend versagt. So waren nur gerade vier Künstler zugleich bei der *Nationalen* und



Der große Saal

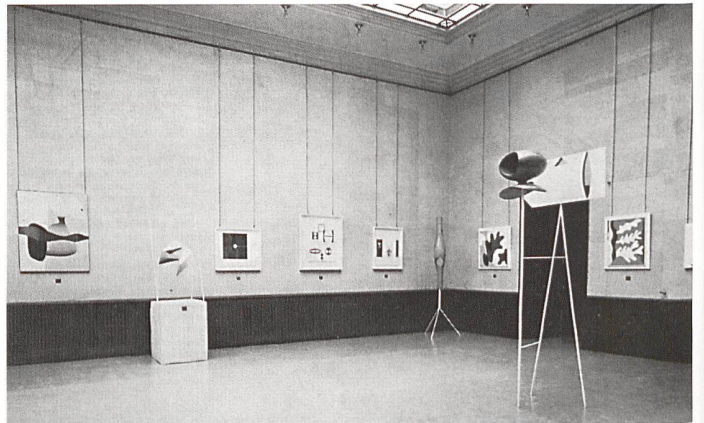
Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik

»Wenn von Alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, daß an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird: das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.«

Conrad Fiedler. 1881.

In der Juniausstellung des Kunsthauses: Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik wird zum ersten Male versucht; die überall verstreut arbeitenden Künstler zusammenzubringen, die von den in unserm Jahrhundert neugeschaffenen plastischen Ausdrucksmitteln ausgehen.

3



3

2 Seite 3 des Ausstellungskataloges «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», Kunsthaus Zürich, 1936, mit dem Artikel von Sigfried Giedion und dem einführenden Zitat von Conrad Fiedler. – Die Abbildung zeigt den «grossen Saal» mit Werken von Le Corbusier, Jean Arp, Walter Bodmer, Paul Klee, Serge Brignoni und Alberto Giacometti.

3 Der «Saal der Abstrakten» in der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», Kunsthaus Zürich, 1936, mit Werken von Hans Erni, Max Bill und Clara Friedrich.

4 Hans Erni, Les Trois Graces lucernoises, 1936, Fresko im Buffet I./II. Klasse, Bahnhof Luzern (heute im Hans Erni-Museum Luzern).

bei den *Zeitproblemen* vertreten: Otto Abt, Walter Kurt Wiemken, Hans von Mühlhens und Hans Seiler.

Auftritt der Avantgardisten

Um die Ergebnisse ihrer Arbeit präsentieren zu können, suchten die Vertreter der Avantgarde deshalb nach eigenen Ausstellungsgelegenheiten. Im Frühling 1936 gab das Kunsthaus Zürich dem Drängen von Leo Leuppi und anderen jungen Künstlern endlich nach und beauftragte Sigfried Giedion, das Mitglied seiner Ausstellungskommission, eine Liste von Schweizer Abstrakten und Surrealisten zusammenzustellen. Die daraus resultierende Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* im Kunsthaus Zürich dauerte vom 13. Juni bis zum 22. Juli 1936 (Abb. 3). Die zeitliche Koinzidenz der zwei Ausstellungen veranlasste nicht erst die Aargauer Ausstellungsmacher von 1981, die *Zeitprobleme* als direkte Gegenveranstaltung zur *Nationalen* zu betrachten. Die Rezensenten – ausser in Zürich, wo Berichte in allen Zeitungen erschienen, veröffentlichten nur drei liberale

Schweizer Blätter Besprechungen – stimmten überein, dass die *Zeitprobleme* eine notwendige Ergänzung zur *Nationalen* sei, da diese die Avantgarde konsequent ausschloss. Nur Manuel Gasser bedauerte die strikte Trennung der Kunstszene in Avantgarde und Traditionalisten; er hätte sich einen gemeinsamen Auftritt gewünscht, da das unvorbereitete Publikum sich den Abstrakten und Surrealisten gleichsam einem «Rudel im Kreise gerotteter Wildpferde» ausgeliefert sehe, «feurigen Gäulen, welche die Köpfe zusammenstrecken und jedem, der sich heranwagt, die angriffslustigen Hinterfüsse zeigen»; in der «vertrauten Atmosphäre der Nachimpressionisten» fände man leichter Zugang zu dieser neuen Kunst.⁶

Giedion bezeichnete im Katalog die Ausstellung als ersten Versuch, «die überall verstreut arbeitenden Künstler zusammenzubringen, die von den in unserem Jahrhundert neu geschaffenen plastischen Ausdrucksmitteln ausgehen».⁷ Den Kubismus als Basis setzend, sei man zur Erkenntnis gelangt, dass es mehr solche Künstler in der Schweiz gebe als erwartet. Gezeigt wurden 160



4

Werke von vier Künstlerinnen und 37 Künstlern. Unter ihnen waren auch die heute noch bekannten Namen Max Bill, Walter Bodmer, Serge Brignoni, Hans Fischli, Clara Friedrich, Alberto Giacometti, Fritz Glarner, Charles Hindenlang, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Ernst Maass, Louis Moilliet, Kurt Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Otto Tschumi, Max von Moos, Gérard Vulliamy und Walter Kurt Wiemken. Zu sehen war damit zum ersten Mal eine repräsentative Auswahl abstrakter, konkreter und surrealistischer Malerei und Plastik von Schweizern, nachdem zentrale Figuren der internationalen Avantgarde seit den 1920er-Jahren wiederholt im Kunsthaus Zürich gezeigt worden waren. An diese Tradition knüpften die Kuratoren an, indem sie den jungen und mehrheitlich noch wenig bekannten Künstlerinnen und Künstlern die arrivierten Persönlichkeiten der ersten Pioniergeneration Paul Klee, Jean Arp und Le Corbusier zur Seite stellten. Die Heterogenität der Exponate wollte Giedion nicht als Ausdruck des Chaos gewertet wissen, sondern als ein «Zeichen des Übergangs». Auch andere Beteiligte und aussenstehende Kommenta-

toren betonten, dass hier keine einheitliche Bewegung vorgestellt würde. Wilhelm Wartmann, Direktor des Zürcher Kunsthauses, schrieb im Vorwort sogar: «Die strenge Syntax und Grammatik der Puristen, das apokalyptische Zungenreden der Surrealisten sind die Grundrichtungen, die beide härter voneinander scheiden als jede von der Kunst der Mitte in vielerlei Mischungen und Übergängen sich entfernen.»⁸ Und Peter Meyer drückte sich wie gewöhnlich unmissverständlich aus: «Abstrakte Kunst und Surrealismus haben nichts miteinander zu tun, und es ist naiver Dilettantismus, beides zusammen auszustellen, nur eben deshalb, weil beide Richtungen davon absehen, die Formen der Realität ins Bild aufzunehmen.»⁹

Es herrschte also Erklärungsbedarf, dem sowohl die Kritiker als auch der Katalog mit Beiträgen von Giedion, Le Corbusier und Max Bill nachzukommen suchten. Während Bill in seiner so kurzen wie präzisen Erläuterung über «konkrete Gestaltung» die Grundlagen aktueller bildender Kunst mit denen der Musik verglich, berief sich Giedion auf den Kunsthistoriker Conrad Fiedler,

der schon 1881 dargelegt habe, «was heute Neues gewollt wird. An Stelle der von alters her herrschenden Prinzipien Nachahmung und Umwandlung der Wirklichkeit wird ein Drittes gesetzt: <Das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit!>»¹⁰ (Abb. 2). Der gemeinsame Nenner der meisten Definitionsversuche ungegenständlicher und surrealistischer Kunst war diese Betonung des nichtmimetischen Schaffensprinzips. Meyer verneinte die Novität dieses Ansatzes: «Aristoteles, auf den der ästhetische Begriff der <Mimesis> zurückgeht, meinte damit durchaus nicht die Nachahmung fertiger Naturformen, sondern einen schöpferischen Prozess – also genau das, was in einer der drei Einleitungen des Zürcher Ausstellungskataloges als Neuheit für die gegenstandslose Malerei in Anspruch genommen wird.»¹¹ Diese Einsicht hätte der Ausgangspunkt eines theoretischen Brückenschlags zwischen gegenständlicher und abstrakter Kunst sein können. Aber es lag Meyer durchaus fern, Verständnis für die in Zürich ausgestellte Kunst zu wecken durch ihre Einbindung in eine übergeordnete Tradition – diese wäre bei den Avantgardisten aufgrund ihres heroischen Selbstbildes ohnehin auf wenig Gegenliebe gestossen.

Konstruktive Kraft oder pathologischer Fall?

Georg Schmidt unterstrich in seiner Ausstellungskritik die positive Haltung hinter der Abstraktion: «Die konstruktiv-abstrakte Kunst ist in ihrem Gehalt bejahend, heiter, gesund. [...] Sie ist das Produkt der stärksten aufbauenden Kräfte unserer Zeit.»¹² Er bestätigte damit das optimistische Selbstverständnis und das gesellschaftspolitische Sendungsbewusstsein der Vertreter konkreter Kunst. Genau diese soziale Relevanz sprach Peter Meyer ihnen aber ab. Der abstrakten Kunst, gleichviel ob konstruktiver oder organisch-lyrischer Richtung, fehle «die menschliche Resonanz», sie sei «kultivierter Nihilismus», denn ungegenständliche Kunst sei immer metaphysisch, der religiöse Bezug fehle heute aber, so dass die Abstraktion ein exklusives Vergnügen einer Elite sei, wirkungsloses *l'art pour l'art* trotz aller sozialer Theorien.¹³ Anlässlich der grossen Ausstellung über die Malerei Le Corbusiers 1938 im Kunsthaus Zürich gab er seinem tiefen Unbehagen gegen Abstraktion und Surrealismus einmal mehr beredten Ausdruck. Die ungegenständliche Kunst sei eine «Kunst der Verneinung, des Überdrusses, der Verurteilung». Und über den Surrealismus urteilte er noch radikaler: «Man muss sich darüber ganz im klaren sein: es ist eine Kunst des Nihilismus im präzis-philosophischen Sinn, eine Kunst, die keine <Werte> setzt und anerkennt, die die Massstäbe zertrümmert [...]. Diese Kunst leidet an einem radikalen Mangel an menschlicher Güte, an Sympathie und Solidarität mit der organischen, pflanzlichen, tierischen Kreatur überhaupt. [...] Wir verkennen keineswegs, dass diese Kunst einer wirklich vorhandenen, psychologischen Situation entspricht, sie ist nicht <Willkür> [...], sie enthält den Rausch der entfesselten Technik ebenso wie das Pathos der Vernichtung und die sadistische Lust an der Unterdrückung, Peinigung, Vergewaltigung des individuel-

len Lebens, das diesen unpersönlichen Kollektivpsychosen gegenüber immer wehrlos ist. Die seltsam mazerierten Wüstenlandschaften des Surrealismus sind <Seelenlandschaften>, die jeder Psychologe und Psychiater kennt, der seinen Patienten den Weg aus solchen Landschaften in die menschliche Gesellschaft weisen muss.»¹⁴ Nicht bloss die Abneigung des konservativen Pragmatikers gegen alles Manierierte und Extravagante äussert sich in dieser Pathologisierung der Avantgarde, sondern die tiefe Sorge um eine idealistische Kunst als Ausdruck humaner Werte, die Warnung vor dem vermeintlichen Eskapismus kreativer Köpfe in rein spekulative Bereiche, die Angst vor dem «Verlust der Mitte» (*avant la lettre*) angesichts der kommunistischen und faschistischen Totalitarismen. Aus heutiger Sicht mag eine solche fast verzweifelt anmutende Polemik erstaunen, und sie löste auch 1938 eine heftige Reaktion seitens prominenter Vertreter des Werkbundes aus.¹⁵ Jedenfalls ist sie ein erhellender und keineswegs isolierter Beleg dafür, wie ernst ungegenständliche und surrealistische Kunst genommen wurde, gerade von denjenigen, die ihr feindlich gegenüber standen.

Das Dilemma des Hans Erni

Der junge Luzerner Künstler Hans Erni lieferte ein sprechendes Exempel für die verhärtete ideologische Front zwischen einer sich auf die Tradition berufenden massvollen Modernität und der Avantgarde, die ihn in ein Dilemma stürzte. Anfang 1936, wenige Monate vor seiner Teilnahme an der *Zeitprobleme*-Ausstellung, führte er im umgebauten Buffet des Luzerner Bahnhofs das grosse Fresko *Les trois Grâces lucernoises* mit einer idyllischen mehrfigurigen Szene in einer biedermeierlichen Luzerner Stadtansicht aus. Er malte am rechten Bildrand ein kleines Kästchen an einer Hauswand, in dem eine mit «Anmerkung» betitelte Mitteilung hängt. Darin verteidigt er mit gewundenen Worten und demonstrativ modernistischen Kleinbuchstaben seinen figurativen Sündenfall als ökonomische Notwendigkeit. Anschliessend teilt er treuherzig mit, dass er sonst abstrakte Bilder male, und fügt gleich noch eine didaktische Erläuterung ungegenständlicher Kunst und ihrer historischen Funktion in der Gesellschaft an: «ANMERKUNG / hans erni, von luzern, geboren 1909, malte dies bild ende februar 1936 auf frischen kalkputz nach seinem wettbewerbseutwurf. er lehnte sich inhaltlich, aber nicht kompositionell, an darstellungen vom jahr 1800 an, in der annahme, damit dem auftraggeber, dem ort und den zeitgenössischen bildhauern am besten gerecht zu werden. abgesehen von solch öffentlichen aufträgen, die angenommen und gewissenhaft ausgeführt wurden um des malers ökonomischer lage willen schaffte er bilder die man als abstrakt zu bezeichnen pflegte, weil sie weder figuren, noch landschaften, noch sachen, das heisst äusserliche begebenheiten zum inhalt hatten, sondern gedanklichen abstraktionen entsprangen. diese <abstrakte malerei> bildete ein wesentlicher teil der überleitung vom bürgerlichen realismus des vorangehenden jahrhun-



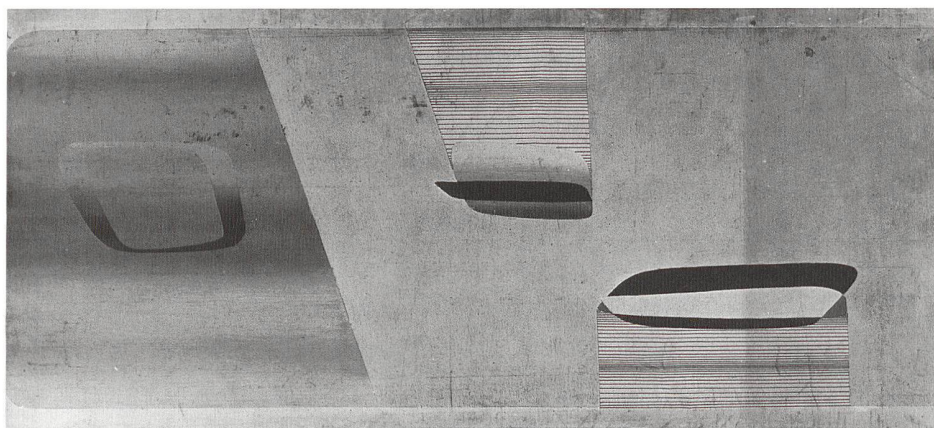
5

5 Hans Erni, Die Schweiz, das Ferienland der Völker, Wandbild für die Landesausstellung 1939 in Zürich (Detail), Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

derts zur neuen verdinglichten formenwelt der späteren gesellschaft, die eben ihre formen oder «künste» durch auseinandersetzen der technik und wissenschaft aus nicht bloss sinnlich natürlichen, sondern experimentalberechenbaren erfahrungen gewinnt.»¹⁶

Erni platzierte seinen gemalten Thesenanschlag, mit dem er sich bei der kleinen, streng orthodoxen Gemeinde der Insider pflichtschuldig rechtfertigte, über der Theke des Bahnhofrestaurants, wie wenn er damit tatsächlich breitere Bevölkerungskreise belehren könnte (Abb. 4). Die eigentümliche Verwendung des Praeteritums für seine «helvetisch zurückhaltende Polemik»,¹⁷ die das Dargelegte in historische Ferne rückt, erwies sich in Bezug auf Erni bald als korrekt. Zwar hatte er 1935 zusammen mit dem Kunsthistoriker Konrad Farner für das Kunstmuseum Luzern die Ausstellung *These, Antithese, Synthese* kuratiert, in der er sich neben Wassily Kandinsky keck als Vertreter der «synthetischen» Avantgarde präsentierte. Und 1936 nahm er nicht nur an der *Zeitprobleme*-Ausstellung teil, sondern konnte für die von Max

Bill gestaltete Schweizer Abteilung der Mailänder Triennale ein abstraktes Wandbild malen (Abb. 6). 1938 war er unter den Ausstellenden der ersten Schau der 1937 im Nachgang der *Zeitprobleme* gegründeten Avantgarde-Vereinigung *Allianz* in der Kunsthalle Basel (*Neue Kunst in der Schweiz*), und selbst noch 1940 wurde er im von der *Allianz* herausgegebenen *Almanach neuer Kunst in der Schweiz* aufgeführt. Aber er hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits von der reinen Ungegenständlichkeit und damit von einem dogmatischen Avantgarde-Standpunkt verabschiedet. Der Publikumserfolg seines monumentalen Wandbildes *Die Schweiz, das Ferienland der Völker* für die Landi 39 in Zürich-Wollishofen, in dem er naturalistische Versatzstücke zu einem 100 Meter langen, surreal-erzählerischen Tourismusplakat collagierte, mag ihn in seinem neuen Weg bestätigt haben (Abb. 5). Die Avantgarde jedenfalls spielte bei der Landesausstellung kaum eine Rolle, die *Allianz* blieb draussen vor der Tür zugunsten einer «etwas unheilige[n] Allianz von Konrad Farner, Peter Meyer und offiziellem Segen».¹⁸



6 Hans Erni, Entwurf zum Wandbild für die Schweizer Abteilung der Triennale Mailand, 1936, Öl auf Karton, 30 × 60 cm, Privatbesitz.

Am 21. Juni 1946, zehn Jahre nach der *Zeitprobleme*-Ausstellung und der *XIX. Nationalen*, zehn Jahre nach seinem freskierten Manifest für die Suprematie der Avantgarde in der «späteren Gesellschaft» hielt Hans Erni im Kunstmuseum Bern einen Vortrag zur Frage «Wo steht der Maler in der Gegenwart?». Die aktuelle Gesellschaftsordnung sei der Kunst abträglich, verkündete er, anzustreben deshalb der soziale Humanismus. «Nur ein sozialer Humanismus wird dem Maler die Voraussetzungen geben, die sein Schaffen von neuem zu einer Synthese aus Tradition, Gegenwartswirklichkeit und Zielsetzung werden lassen, mit andern Worten höchste Kunst ermöglichen.»¹⁹ Sollen die Künstler aber in der neuen Gesellschaft eine relevante Rolle spielen, dürfen sie weder der Abstraktion noch dem Surrealismus, noch der bourgeois Tradition verhaftet bleiben, denn: «dem Abstrakten enthüllen wir sein Fluchtbestreben; den Surrealisten bezichtigen wir der ichbetonten Ausschliesslichkeit; den braven Bürgersmaler aber strafen seine eigenen Werke Lügen».²⁰ Indem er den Abstrakten Flucht vor der Realität und den «Aufgaben der Gegenwart» und den Surrealisten das Verharren in der Selbstbespiegelung zum Vorwurf macht, kommt er den antiavantgardistischen und antielitären Ansichten Peter Meyers nahe. Allerdings ging es dem bürgerlichen Antiavantgardisten Meyer – anders als dem vom Marxisten Farner tutorierten ehemaligen Avantgardisten Erni – natürlich nicht um die Gestaltung einer sozialistischen Zukunft. Und selbstverständlich konnte er seine Forderung nach allgemeiner Verständlichkeit und gesellschaftlicher Bodenhaftung der Kunst nicht in Ernīs virtuosen Kombinationen abstrakter Lineamente und antikisierender Aktfiguren erfüllt sehen, auch wenn diese gerade aufgrund ihrer leichten Zugänglichkeit sowie der properen, handwerklichen Solidität und der dekorativen Gefälligkeit den Status eines volkstümlichen Modernismus erlangten.

Nationale 1946: Die Avantgarde wird salonfähig

1946 fand vom 1. September bis zum 13. Oktober auch die *XXI. Nationale Kunstausstellung* in Genf statt. Den Konkreten um Bill, Leuppi und Lohse wurde nun ein eigener Saal gewidmet. Die einst

von der GSMBÄ Gemiedenen und noch 1939 Marginalisierten hatten die Aufnahme in den Salon erreicht. Und mehr als das: Die konkrete Kunst wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zur offiziellen Avantgarde und zum erfolgreichen kulturellen Exportgut. Was in der Zeit der Geistigen Landesverteidigung aufgrund seiner internationalen Ausrichtung als unschweizerisch galt, so dass Leuppi im *Almanach* von 1940 in einem Akt der Selbstverteidigung glauben festhalten zu müssen: «Sie [die Kunst der Avantgardisten] ist von Schweizern gemacht und deshalb schweizerisch»,²¹ wurde nun nach dem Krieg politisch neutralisiert zum Inbegriff des Schweizerischen: fortschrittlich, konstruktiv, präzise, rational, seriös, sauber. Den eigentlichen Triumph feierten die Konkreten auf dem Gebiet der Produktgestaltung und der Grafik. Am Schluss hatten also alle irgendwie Recht: die Avantgardisten, die nun anerkannt waren und den Vorwurf bloss formalistischer, lebensferner Spielerei als widerlegt betrachten konnten, und ebenso Peter Meyer, der 1938 in seiner grundsätzlichen Kritik an der Avantgarde geschrieben hatte: «Der radikale Verzicht auf den Anspruch, «Kunst» zu produzieren, würde die Situation klären, denn die Möglichkeiten der neuen Bindungen des Aesthetischen an die Welt der Technik und der Wissenschaft weisen von vornherein auf eine Unterordnung des Aesthetischen unter die anderen Absichten, also auf eine neue «angewandte», nicht auf eine «freie» Kunst.»²² Erfolg durch Unterordnung unter die Forderung nach Nützlichkeit – die Avantgarde war in der Schweiz angekommen.

Résumé

En 1936, Berne accueillait la *XIX^e Exposition nationale*, et Zurich la grande exposition *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*. L'art «officiel» et l'avant-garde – l'abstraction et le surréalisme – s'affrontaient, irréconciliables. Les avant-gardistes étaient considérés comme des nihilistes désabusés, une attitude incompatible avec les valeurs helvétiques en cette époque de défense spirituelle du pays. L'exemple de Hans Erni illustre ce fossé qui sépare l'art traditionnel et l'avant-garde. En 1936, il participe à l'exposition zurichoise où il pré-

sente des tableaux abstraits; parallèlement, il peint une fresque figurative, l'accompagnant toutefois, pour se justifier, d'un manifeste dans lequel il se réclame de l'avant-garde. En 1946, lors de la *XXI^e Exposition nationale*, les artistes concrets auront leur propre salle; avec leur foi dans le progrès, ils incarnaient la nouvelle conscience nationale de l'après-guerre. Les conditions politiques ayant changé, les avant-gardistes, jadis marginalisés, étaient devenus des artistes officiels.

Riassunto

Nel 1936 si tengono la *XIX. Nationale Kunstausstellung* a Berna e la mostra *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* a Zurigo. Le due rassegne contrappongono in modo inconciliabile l'arte "ufficiale" a quella d'avanguardia, ossia l'astrazione e il surrealismo. Gli avanguardisti sono considerati dei nichilisti stanchi della realtà e, sullo sfondo della difesa spirituale del Paese, esponenti poco "svizzeri". Il fossato fra tradizione e avanguardia si rende manifesto in Hans Erni. Nel 1936 partecipa con quadri astratti alla rassegna *Zeitprobleme* e dipinge un affresco figurativo, nel quale inserisce, come autogiustificazione, un manifesto a difesa delle avanguardie. Nel 1946, nell'ambito della *XXI. Nationale Kunstausstellung*, gli artisti concreti ottengono una propria sala; nel dopoguerra, la loro fiducia nel progresso diviene rappresentativa dello spirito svizzero. In un mutato quadro politico, gli avanguardisti un tempo marginalizzati si trasformano in artisti ufficiali.

ANMERKUNGEN

- 1 Peter Meyer, «Gemäldeausstellungen», in: *Das Werk* 8, 1936, S. 229–242, hier S. 229.
- 2 Zit. nach Irene Meier, «Bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939», in: *Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Dreissiger Jahre Schweiz*, Ausstellungskat. Kunsthhaus Zürich, 1981, S. 482–504, hier S. 482–483.
- 3 Meyer 1936 (wie Anm. 1), S. 229.
- 4 Manuel Gasser, «Der Salon. Die Malerei an der XIX. Nationalen Kunstausstellung in Bern», in: *Weltwoche*, 22.5.1936; Reprint in: *1936 – eine Konfrontation. Dreissiger Jahre Schweiz*, Ausstellungskat. Aargauer Kunsthhaus Aarau, 1981, S. 43.
- 5 «Nachklänge zu einer «Kunstkritik», in: *Schweizer Kunst* 4, No-

- vember 1936, S. 37–40, französische Fassung S. 40–43.
- 6 Zit. nach: Irène Meier, «Die «neue Kunst» im Spiegel der Zeitungsrezensionen», in: Kat. *1936 – eine Konfrontation* (wie Anm. 4), S. 33–39, hier S. 33. 1959 hatte Gasser die jungen informellen Schweizer Maler als «dark horses», «dunkle Pferde» bezeichnet (*Du*, August 1959, S. 22).
- 7 S. Giedion, «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», in: *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Ausstellungskat. Kunsthhaus Zürich, 1936, S. 3–8, hier S. 3.
- 8 in: Kat. *Zeitprobleme 1936* (wie Anm. 7), S. 1–2, hier S. 1.
- 9 Meyer 1936 (wie Anm. 1), S. 240.
- 10 Giedion 1936 (wie Anm. 7), S. 4–5.
- 11 Meyer 1936 (wie Anm. 1), S. 233.
- 12 in der *National-Zeitung*,

- 10.7.1936, hier zit. nach: Meier 1981 (wie Anm. 6), S. 34.
- 13 Meyer 1936 (wie Anm. 1), S. 237.
- 14 Peter Meyer, «Moderne Kunst in der Schweiz», in: *Das Werk* XXV, 1938, S. 74–78, hier S. 76.
- 15 Siehe dazu: Prof. Dr. O. Müller, ««Moderne Kunst in der Schweiz» – Ein Protest», unterschrieben von zahlreichen Kunstfreunden, Künstlern, Grafikern, Fotografen und Architekten, sowie die «Vorläufige Antwort» von Meyer, in: *Das Werk* XXV, 1938, S. 159–160. Zu Peter Meyer s. Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)*, Basel/Boston/Berlin, 1998.
- 16 Zit. nach: Marco Obrist, «Les Trois Grâces lucernoises – Hans Erni zwischen Heimatidyll und Avantgarde», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2004, Nr. 1, S. 29–37, hier S. 33.
- 17 Ebd.
- 18 Guido Magnaguagno, «Ein Jahrzehnt im Widerspruch», in: Kat. *Ein Jahrzehnt im Widerspruch* 1981 (wie Anm. 2), S. 58–61, hier S. 60.
- 19 Hans Erni, *Wo steht der Maler in der Gegenwart?*, hrsg. von der Büchergilde Gutenberg, [Luzern] 1946, S. 10.
- 20 Ebd.
- 21 Leuppi, in: *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, hrsg. von der Allianz, Vereinigung Moderner Schweizer Künstler, Zürich [1940], S. 3.
- 22 Meyer 1938 (wie Anm. 14), S. 78.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1–3: vom Autor (2 und 3: für Max Bill, Paul Klee, Le Corbusier, Jean Arp, Alberto Giacometti: © 2006 ProLitteris, 8033 Zürich). – 4–6: © Hans Erni, Luzern (6: Foto: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich)

ADRESSE DES AUTORS

Dr. Franz Müller, Kunsthistoriker, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zollikerstr. 32, 8032 Zürich, franz.mueller@sikart.ch