

Der Weg des Malers Hans Brühlmann

Autor(en): **Kempton, Lothar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Thurgauer Jahrbuch**

Band (Jahr): **56 (1981)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-699956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Weg des Malers Hans Brühlmann

Zu den Künstlern, die einer raschen Einordnung widerstreben, gehört *Hans Brühlmann*, der in den Jahren 1878 bis 1911 gelebt hat und den der Regierungsrat des Kantons Thurgau und die Thurgauische Kunstgesellschaft mit einer Gedenkausstellung zum hundertsten Geburtstag ehrten. «Der einzige Weg vorwärts zu kommen», schrieb der junge Künstler am 3. Dezember 1905 seinem Gönner Arnold Schwarzenbach, «ist der Weg nach innen u. diesen zu finden u. auszubauen ist das schwere Werk vieler Jahre. Dieses Bewußtsein ist in mir so stark, daß ich nie denken könnte etwas anderes zu tun als das, wozu die innere Notwendigkeit mich drängt.» Er könne sich kaum denken, daß er in die Gefahr komme, in geistige Abhängigkeit irgend einer Person oder Richtung zu geraten – «dazu bewegt mich das, was in mir ist zu stark». Er wolle nichts weniger als Probleme malen: «Ich will nicht symbolisieren philosophieren ich will keine Reflexionen, ich will einfach mit den Mitteln die im Bereich der *darstellenden* Kunst liegen, Farbe, Form, Composition, den Dingen, die mich bewegen Ausdruck geben; das übrige tut dann die Phantasie.» Indem Brühlmann die Mittel hervorhob, ging er mit Adolf Hölzel einig, der damals gerade sein Lehramt an der Stuttgarter Akademie angetreten hatte. «Die Kunst steckt in den Mitteln» war dessen Leitsatz. Dadurch aber, daß den Mitteln der Primat in der künstlerischen Arbeit zugebilligt wurde, verlor der Gegenstand den Vorrang, den er bisher bei den Schaffenden und erst recht beim Publikum innegehabt hatte. Der Schritt zu einer neuen Wertung war vollzogen. Egmont Seyerlen, ein junger Freund Brühlmanns, hat den neuen Standort mit folgender Bemerkung erhellt. Das Gesicht einer Person, soll der Maler zu ihm gesagt haben, brauche er nicht als Gesicht wiederzugeben; er könne es beispielsweise als Landschaft zum Ausdruck bringen.

Die Beziehung zum Gegenständlichen gibt Brühlmann indessen nicht auf; aber sie ist freier und zugleich inniger geworden. «Ich will den Dingen, die mich bewegen Ausdruck geben», schrieb Brühlmann: Der Maler stellt sich nicht den Gegenständen als Objekten gegenüber, er läßt sich von ihnen «bewegen»; nicht als ein Abgesonderter will er von ihnen ein Bild machen, sondern als ein ihnen Einwohnender. Das Motiv ist für ihn wörtlich ein *Movens*, ein Bewegendes.

Aus diesem Verhältnis erklärt es sich, daß er bestrebt ist, vom Abbild zum Inbild zu gelangen. So konnte er vom «Wesen der Erscheinung» sprechen. Als Theodor Reinhart die harte Darstellung von Blumen tadelte, erwiderte Brühlmann: «Ich ging bei diesen Blumen darauf aus, *das Wesen* der farbigen Erscheinung als Ganzes zu geben u. den jedesmaligen Klang farbig durch räumliche Disponierung zu steigern.» «Hart» sei eigentlich ein ziemlich allgemeiner Ausdruck, fährt Brühlmann in seiner Entgegnung fort, «u. der Vermerk, daß es Farbklexerei sei ist direct ungerecht, denn in der flächigen Wiedergabe, die ja schon durch den Pinsel bedingt ist liegt unsere Darstellungsmöglichkeit.» Die Freude an starkfarbigen Sachen sei geteilt; aber jedenfalls sei es erlaubt und interessant, «farbige Steigerung in Beziehung auf Harmonie systematisch zu betreiben». Das Bekenntnis zeigt, wie Brühlmann – und dies ist ein weiterer Schritt auf seinem Weg – sich in der Malart und im Malziel von der herkömmlichen Übung befreit.

Verbunden ist damit außerdem die Tatsache einer thematischen Neuerung. Hans Brühlmann ist einer der ersten schweizerischen Maler, die sich nicht nur gelegentlich, sondern dauernd mit dem *Stilleben* befaßt haben. Den Anstoß empfing er von der «Stadt der Farbe und des Malens», wie er Paris nannte. «Dieser Pariser Aufenthalt wird mir je länger je mehr zum Ereignis», schrieb er

1



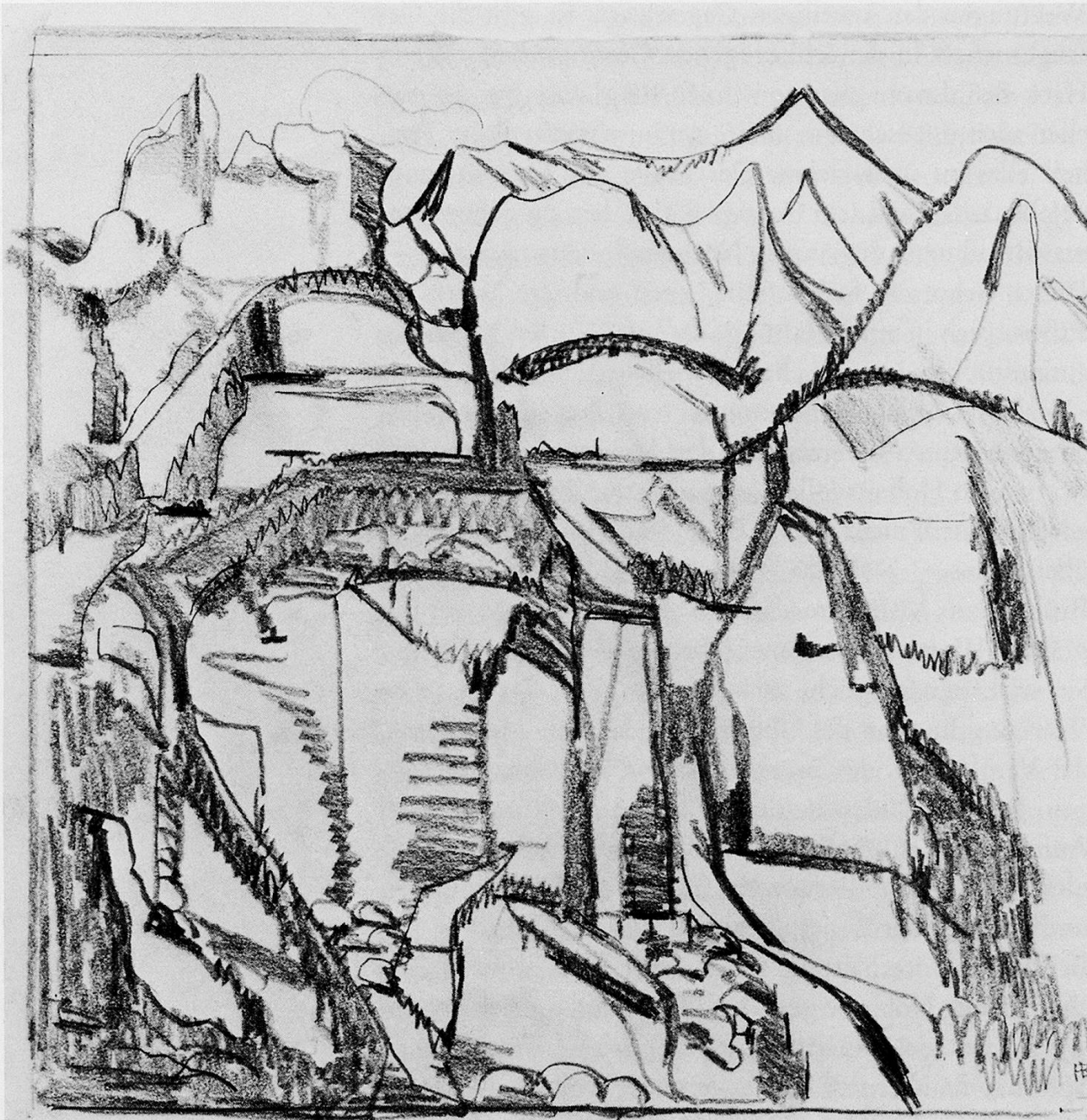
Reinhart am 26. März 1908. «Ich male jetzt, nicht um einer Mode zu folgen, sondern um auf verständigstem Wege dem Geheimnisse des malerischen in der Erscheinung nahe zu kommen Stilleben, Früchte Blumen u. derlei Sachen. ich habe das Gefühl, dadurch zu einer Anschauung zu kommen, die sich schließlich auf Alles anwenden läßt. Ich habe jetzt gar kein Interesse für Bildliches übrig, so sehr beschäftigt mich das Problem der farbigen Erscheinung ...» Es beschäftigte ihn weiterhin: «Nun habe ich», schrieb er am 13. Dezember 1908, «viele Stilleben Früchte Blumen etc. kurz viele Coloristische Probleme gemalt.»

Neben den Fragen, welche die farbige Erscheinung betrafen, fesselte ihn der Aufbau der Figur. «Für den Maler ist die *Form als Fläche* ausschlaggebend nicht die *plastische Form*», erklärte er Otto Lüning, seinem einstigen Lehrer am Gymnasium in St. Gallen. «Wird die Erscheinung als Flächenform typisch gegeben d. h. das Wesen der Erscheinung auf seine principielle Form erkannt so kommen wir auf typische Formen. Ein Kopf z. B. ist als Grundform eine Eiform der Hals ein Cylinder etc.» Und er folgert: «Erst wenn wir diese architektonische Grundlage haben können wir, freischöpfend mit unseren Mitteln uns daran machen der Natur näher zu kommen nicht durch Nachahmung der Natur, sondern durch neue Schaffung mit Hilfe unserer Mittel.»

An Hand der brieflichen Zeugnisse aus den Jahren 1905 bis 1909, die das Werk des Künstlers begleiten, können wir eine stilgeschichtliche Entwicklung ablesen, die bis in die Nähe kubistischer Versuche führt. Gleichwohl war Hans Brühlmann sich seiner Sonderstellung bewußt. Er war weder Vorläufer noch Mitläufer noch Nachläufer. Er wahrte sich seine personhafte Mitte. «Sie wissen nicht», schrieb er im November 1909 dem Stuttgarter Kunsthistoriker Julius Baum, nachdem dieser ver-



ständnisvoll für ihn eingetreten war, «wie wohl das tut, wenn man künstlerisch so nebenaus steht.» Nicht voran, nicht hintendrein, nicht zusammen mit – «nebenaus» heißt seine Position. Was bedeutet dieses «Nebenaus»? Leichter ist zu sagen, was es *nicht* bedeutet. Brühlmann zieht sich nicht in ein dem Ich verhaftetes künstliches Gehäuse zurück – er blickt mit offenen Sinnen um sich. Er stilisiert die schaubare Welt nicht auf eine besondere Manier – er prüft seine Arbeit stets an den Erscheinungen, die die Wirklichkeit bietet. Er verschließt sich auch nicht den Wendungen und Wandlungen, die die Malerei zu seiner Zeit vornimmt. Die Übersetzung des Raumes in die Fläche, der Vorrang der künstlerischen Mittel gegenüber dem Gegenstand, das Streben nach dem *Wesen* des Gegenstandes, der Schritt von der Nachahmung zur Komposition, das Bekenntnis zur Farbe, die Verfestigung der Bildelemente, das Suchen nach der «principiellen Form» – mit diesen Ausblicken auf die Arbeit des Künstlers entfaltet sich ein Panorama, das vom Jugendstil, von Hodlers Monumentalkunst, den Vorstößen Karl Hofers, den Lehren Adolf Hölzels, der Größe altitalienischer Malerei, namentlich Giottos, dem Bildbau Marées', der Malart Leibls und Trübners, dem Triumph der Farbe in der französischen Malerei bis zu Cézanne reicht, von dem Brühlmann sagte, er sei «ein Giotto im heutigen Sinn», und von dessen Werken er erklärte, er habe an ihnen «dem Malen und dem Wesen einer Sache auf den Grund sehen gelernt». Er ging einmal, in einem Brief an Theodor Reinhart, so weit, die «zeitgemäße Anschauung» als die «überzeugendste» zu bezeichnen. Er ließ sich indessen von keiner Strömung mitreißen, sondern war jederzeit bedacht, Abstand zu nehmen. So vermied er es, sich in Paris oder München niederzulassen. Er wählte das stillere Stuttgart. «Für die Arbeit ist es mir Bedürfnis allein u. weg von großen Eindrücken zu



3

sein», schrieb er Theodor Reinhart am 16. Mai 1908 nach der Rückkehr aus Paris. Das künstlerische «Nebenaus» war nicht ein erlittenes Abgedrängtwerden; es entwuchs dem eigenen Entschluß.

Es gibt die Abhängigkeit von überlieferten Vorstellungen. Es gibt die Abhängigkeit von Richtungen und

Wertungen der jeweiligen Gegenwart. Es gibt die Gefangenschaft in der ichbezogenen Gestimmtheit. Wenn Hans Brühlmann sich von ihnen möglichst frei zu machen suchte, geschah es nicht, um in schrankenloser Freiheit alles zu überspielen. Der Wille zur Freiheit, zum «Nebenaus», fand sein Genüge darin, dem zu gehorchen, was Brühlmann die «innere Notwendigkeit» nannte.

Dieser Gehorsam formte sein Leben und sein Werk. Er äußerte sich in einer Haltung, die mit Worten schwierig auszudrücken ist, am ehesten vielleicht mit dem Wort «Noblesse». Noblesse bestimmte, von Freunden vielfach bezeugt, seinen Umgang mit den Menschen. «Hans hatte etwas so Hoheitsvolles», versicherte Albert Edelman, «daß ich mich nicht seinen Freund nennen mag, ohne zu übertreiben.» Noblesse bestimmte auch sein Werk. Brühlmanns Malerei macht, um ein von Peter Meyer geprägtes Wort aufzunehmen, keinen «optischen Lärm». Sie wirkt eindringlich, nicht aufdringlich. Da ist keine Werbung im Sinn des Überredens, des Sich-Anbiederns, des Verblüffens, des Brüskierens und Schockierens, mögen gewisse Bilder in den ersten Ausstellungen auch Aufregung verursacht haben. Die Bilder springen uns nicht ins Gesicht; sie warten, bis wir zu ihnen kommen und uns in stiller Zwiesprache mit ihnen unterhalten.

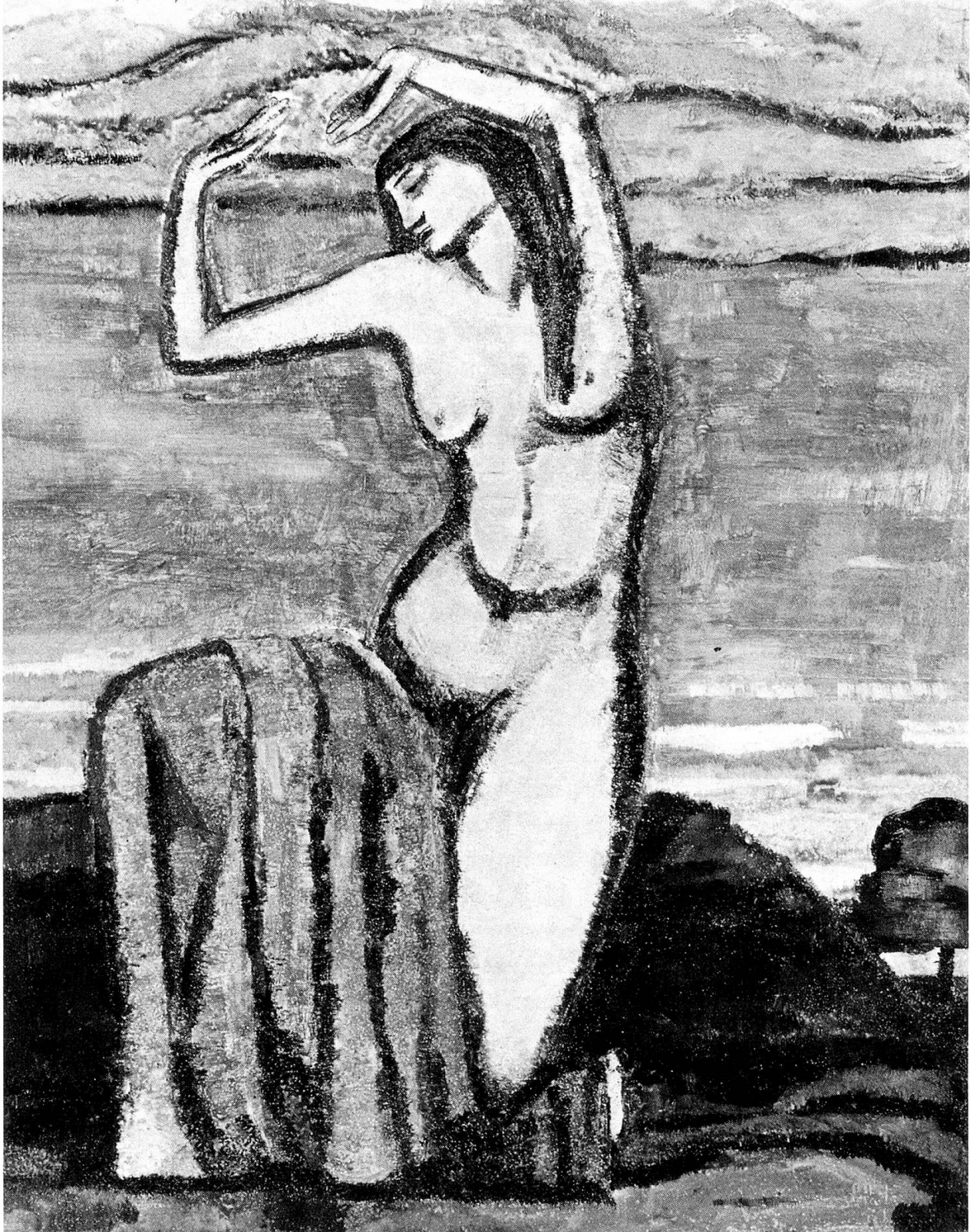
Bei dieser Unterhaltung werden wir eines weitern Zeichens dieser Noblesse gewahr. Die Bilder – gleichviel um welche Art des Inhalts es sich handelt – sprechen eine Sprache, die über sich hinausweist. Sie wollen sich in eine höhere Ordnung fügen. Darin äußert sich ihr *monumentales* Wesen. Dieses erschöpft sich nicht im Gegensatz von Klein und Groß. Monumental ist nicht zu verwechseln mit kolossal, mit gigantisch. Das Kolossale, das Gigantische deutet auf den Selbstgenuß der Macht. Das Monument dagegen ist ein Mahnzeichen. Monumentale Bilder erinnern, daß sie Teil eines Ganzen sind.

Dieses Erinnern beginnt schon im Verhältnis des Bildes zu seinem Rahmen. Die Senkrechten und Waagrechten des umgrenzenden Vierecks, das Achsenkreuz, das Diagonalkreuz wirken bestimmend auf das Bildgeschehen. Am deutlichsten erinnert an ein Übergeordnetes das Wandbild, eine von Brühlmann daher besonders geschätzte Ausdrucksform. Das Wandbild steht im Dienst des Bauwerks; es darf nicht sich selber genügen. Brühlmann hat sich darüber am 6. Juni 1907 in einem Brief an Schwarzenbach ausgesprochen, kurz vor dem Abschluß seiner Arbeiten in den Pfullinger Hallen. Das Über-sich-Hinausweisen faßte er in den Begriff der Angliederung: «Angliederung an die Architektur in Form u. Farbe ...» In diesem Sinn konnten auch Tafelbilder Wandbildcharakter gewinnen, so das Gemälde der «Resignation», das gleichzeitig mit den Wandbildern in Pfullingen entstanden ist. «Was die Resignation anlangt», schrieb Brühlmann in dem eben erwähnten Brief, «ist sie zum vorneherein nicht als selbstständiges Bild, sondern im Zusammenhang mit einer Architektur gedacht, daher die flächige u. zurückgesetzte Wirkung, daher die Zurückhaltung in den Mitteln die zeigen soll, daß das Bild das begleitende unterstützende u. nicht das Konkurrenz machende zur Architektur ist. Das Bild darf gar nicht allzuselbstständig wirken.»

Mit der Noblesse, mit der Monumentalität eignet den Arbeiten Brühlmanns noch ein weiterer Zug, der ihnen, oft bei kleinsten Formaten, die Haltung innerer Größe gibt: ich meine ihre *Schicksalhaltigkeit*. Seit Brühlmann fünfundzwanzig Jahre alt geworden war, sah er sich der Drohung ausgesetzt, einer Krankheit zu erliegen, die ihm die Würde der Person raubte. Aber in dem persönlichen Verhängnis erkannte und anerkannte er die Gesetzmäßigkeit der Lebensvorgänge. Das Unglück deckte Tiefen auf, zu denen man sonst nicht gelange, schrieb er im

Sommer 1903 der Verlobten, nachdem er sie mit seiner Gefährdung bekannt gemacht hatte: «Ich sehe in allem, je weiter ich in der Erkenntnis aller Zusammenhänge komme, die *Notwendigkeit*.» In der wörtlichen Bedeutung not-wendig wurde für ihn die Kunst. Aber nur selten hat er in seinen Bildern die Nöte seines begrenzten Daseins erzählt.

Aus der Spannweite seines Lebens zwischen Niedergeschlagenheit und Hochstimmung erwuchs eine Mythologie, die tiefer lotet als Symbolik. Bestimmend war die *Grundtrauer*. «Weil er das Fleisch an sich trägt, muß er Schmerzen haben», schrieb er aus dem Buch Hiob auf ein Skizzenblatt, «u. weil seine Seele noch bei ihm ist, muß er Leiden tragen.» Diese Grundtrauer findet Ausdruck in der «*Resignation*». Sie begleitet sein Werk von der «Trüben Stimmung» (dem Mädchen auf dem Enzianhügel, 1905) bis zur «*Danaide*», der letzten großformatigen Arbeit, die kurz vor dem Ausbruch der Krankheit entstand (1909), und bis zu dem kleinen Figurenbild von 1910, das in bergiger Landschaft eine weibliche Gestalt an einer Quelle sitzend und sinnend darstellt. Der Grundtrauer steht die Erwartung der *Freude* gegenüber. In den großen Wandgemälden der Pfullinger Hallen (1906/07) hat Brühlmann die beiden Stimmungen zusammengeführt. Er begnügte sich nicht wie die andern jungen Künstler, die an der Ausmalung des Konzertsaales beteiligt waren, die Macht der Tonkunst durch Vorstellungen wie Tanz, Musik, Apotheose ihrer Wirkung, Apollo, Geburt der Venus zu vermitteln, sondern er stieß zu jenen Grundbefindlichkeiten vor, die ihn im Innersten bewegten: zur gesenkten und zur gehobenen Stimmung. Er malte in zwei mächtigen Figurengruppen die «*Resignation*» und «*Die Herabkunft der Freude*». Freude und Resignation fanden indes nicht nur figural ihren Ausdruck. Sie sprechen im reifen Werk, das mit



dem Erlebnis von Paris aufblüht, unmittelbar aus den künstlerischen Mitteln. Die Freude, zwar auch in Blumen und Früchten fortan stets gegenwärtig, verkörpert sich vor allem im Malvorgang. Sie lebt in der Lust an der Farbe, im Vergnügen am Pinselstrich, im teppichartigen Gewirk, das die Malfläche füllt. Die Resignation, obwohl immer wieder als Figur anwesend, äußert sich, zur Einsicht geläutert, im Bildbau, in der Einfügung der Teile in ein übergeordnetes Ganzes.

Grundtrauer und Freude vereinigen sich in gezeichneten und gemalten Figuren zu einer Haltung, in welcher die beiden Stimmungen ineinanderfließen oder überwunden scheinen, einer Haltung, welche, von Gegenständen der Trauer und Lust gleicherweise gelöst, allem Zeitlichen entrückt, als *Versunkenheit* bezeichnet werden darf. Sehr oft sind es Akte, die Brühlmann in solcher Versunkenheit darstellt. Die Entkleidung selbst wirkt zeitentrückend. Sie will nicht, im Sinn einer Entblößung, Reize zur Schau stellen, auch nicht, im Sinn einer Entlarvung, Verstecktes aufdecken; sie will verstanden sein als Befreiung aus dem Zwang verhüllender, vom Eigentlichen ablenkender Zutaten. Auf Lehnstühlen träumen, ihrer Umwelt kaum mehr bewußt, weibliche Gestalten. «Dämmerduft» nannte Brühlmann das «Mädchen mit gekreuzten Armen». Viele Figuren werden von Büschen oder Bäumen beschirmt, und die Linien ihrer Körper klingen mit den Linien der Landschaft zusammen. Oder sie ruhen, dem Alltagstreiben entrückt, auf einem Hügel, einer hochgelegenen Bergmatte, am Rand eines Abgrunds. Denn auch der *Abgrund* gehört zu den mythischen Zeichen Brühlmanns. «Ohne Abgründe bleibt jeder Künstler nur etwas Halbes, ein geruchloses Treibhausgewächs», erklärte Robert Walser, ein Jahrgänger Brühlmanns.

Entrückung in die Einsamkeit eines Hügels oder Berggipfels, in eine Küstenlandschaft, in den Paradiesgarten, in die Versunkenheit setzt das *Abschiednehmen* voraus. Seine Darstellung steht am Anfang und am Ende von Brühlmanns Schaffen. Zur Zeit, da er Schüler Hermann Gattikers im Nidelbad zu Rüschtikon war, ist es noch genrehaft aufgefaßt; später erscheint es mehrfach in der Komposition einer Einzelgestalt, die sich von einer Figurengruppe trennt. In Zeichnungen der beiden letzten Lebensjahre vereinigt sich das Bild des Abschiednehmens mit dem Bild der Entrückung in einer unvergleichlichen, in der Geschichte der Kunst vor Hans Brühlmann kaum vertretenen Vision. Daß Gestalten menschlicher Bildung durch die Lüfte schweben, ist den künstlerischen Äußerungen verschiedener Zeiten nicht fremd. Neuartig jedoch ist die Form, wie Brühlmann die Figuren, die sogenannten «*Flügerli*», über die Landschaften schweben läßt. Alle Attribute des Fliegens fehlen ihnen. Keine Flügel werden ihnen zugedacht, kein flatterndes Haar, kein wehendes Band, kein sich bauschendes Tuch oder Kleid, kein Wolkensitz. Gelöst von den naturgesetzlichen Bedingungen, werden sie durch den Raum getragen, noch vor den schwebenden Figuren und Dingen Chagalls. Die schwebende Gestalt, schon in Träumen Brühlmanns beheimatet, meldet sich in seinem Werk frühzeitig an, neben dem Motiv der ziehenden und kreisenden Vögel. Die Zeichnung eines von einer Frauenfigur getragenen Jünglings, der im Pfullinger Wandbild die Freude verkörpernde Jüngling mit fliegendem Haar und wehendem Lententuch sind Vorboten. In dem Gemälde der über einer Frühlingslandschaft still dahingleitenden Mädchen-gestalt (1907) ist die Vision der «*Flügerli*» erstmals rein erfaßt. Noch ist es kein Entgleiten: Der Blumenstrauß, den das Mädchen hält, verbindet die schwebende Figur mit der Erde. Erst in den zahlreichen späten Zeichnun-

gen ist das Element des Abschiednehmens angedeutet. In sich versunken, fliegen die Figuren über der Landschaft, über Dörfer, Felder, Seen, über dem Meer, über Wald und Fels. Zum Teil schleifen die Füße noch über das Gelände, zum Teil ist die Gestalt, träumerisch dem Bildrand zuschwebend, dem Irdischen entrückt, Inbild dessen, was sich in dem Künstler selber vorbereitet.

Die Zahl der aus tiefen Schichten stammenden Zeichen ist damit nicht erschöpft. See, Berg, Baum wären zu nennen, still ziehende und sturmbewegte Schiffe, die Schroffheit der Felswand, die Verbindlichkeit der Wege und Brücken. Auch die Gegenform zum Abgrund und zum Entschweben gehört dazu: das *Einzäunen*. Es geschieht schon durch den bildbestimmenden Rahmen. Im Bild selber ist es gegenwärtig in der Verfestigung des Gerüsts, ohne es starr zu machen, und in manchen Motiven: dem Garten mit den umzirkten Beeten und der schirmenden Mauer; dem Gartentor, der Pergola, der offenen Halle, die Figuren umgrenzen und doch durchlässig sind; den die Formenfülle von Früchten und Blumen fassenden Tellern und Schalen, Körben und Krügen.

Wir haben den Weg des Künstlers abzuschreiten versucht, dabei aber den Reichtum seines Werks, das uns in den Gattungen der figürlichen Komposition, des Aktes, der Landschaft, des Stillebens, des Bildnisses, in Wandgemälden, Tafelbildern und Zeichnungen entgegentritt, nur flüchtig streifen können. Das Leben Hans Brühlmanns haben wir kaum berührt. Als Sohn des Pfarrers Johannes Brühlmann und dessen Gattin Ida, geborenen Sallmann, kam er im großelterlichen Haus zu Amriswil zur Welt. In Egelshofen, Rheineck, Ebnet wuchs er mit vier Geschwistern auf. Mündig geworden, unterstellte er sein Leben wie seine Kunst dem Gesetz der «inneren Notwendigkeit». An Widerständen mangelte es nicht;

aber er beugte sich nicht, ließ sich nicht ablenken. Er gehorchte einzig der Stimme seines Wesens. Und als die Krankheit dieses Wesen zu vernichten drohte, rettete er es vor ihrem Zugriff durch den Tod. Den Brief, den er seinem Arzt hinterließ, schloß er mit den Worten: «Sie begreifen meine Tat als eine Notwendigkeit.»

1
Selbstbildnis mit weißer Mütze, 1908/09. Öl/Karton. Thurgauische Kunstsammlung.

2
Toggenburger Landschaft, 1909. Öl/Leinwand. Privatbesitz Zürich.

3
Vättis, Felswände am Calanda, 1910/11. Bleistift. Kunsthaus Zürich.

4
Kniende mit erhobenen Armen, 1911. Gouache. W.-Coninx-Stiftung, Zürich.

Photos: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.