Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 27 (1940)

Heft: 7

Artikel: Ueber naturalistische Malerei : anlässlich einer Ausstellung von Gemälden von Niklaus Stoecklin

Autor: Birkhäuser, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22260

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

Niklaus Stoecklin, Basel
Blumenstilleben 1932. Foto Spreng SWB, Basel
Privatbesitz, Basel

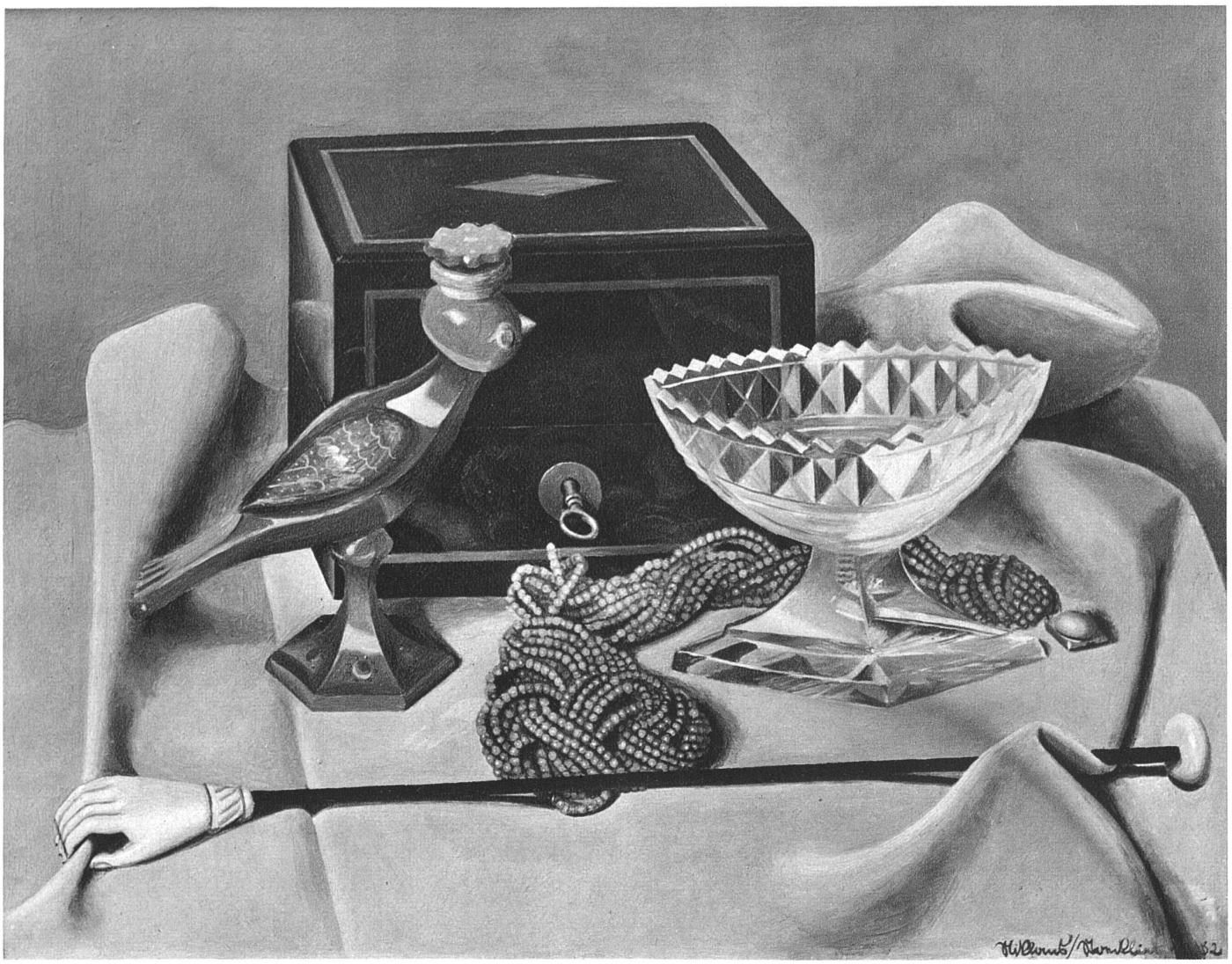
Niklaus Stoecklin, Basel
Pekinesenhund, 1932
Privatbesitz, Basel

Ueber naturalistische Malerei (anlässlich einer Ausstellung von Gemälden von Niklaus Stoecklin)

Jede Auseinandersetzung über Kunst ist eine Art Glaubensstreit und trägt die Schwächen in sich, von denen sich kein Gespräch über Gefühle zu befreien vermag, denn kein Gefühl lässt sich in Worten *eindeutig* wiedergeben. Soll trotzdem über Kunst gesprochen werden, so bleibt nichts anderes übrig, als wie bei einer Landvermessung die Bezirke des Gefühls gewissermassen zu umstecken. In Ermangelung eines entsprechenden wörtlichen Ausdrucks wird der Gefühlsinhalt auf diese Weise eingekreist. Auch dieses indirekte Verfahren gibt freilich keine Sicherheit, ob der Leser zuletzt auf die gleiche Empfindung stösst, die der Schreiber gemeint hat, und es bleiben alle Türen offen zu den bunten Missverständnissen, durch welche Kunstdiskussionen endlos werden.

Diese alte Einsicht muss in Erinnerung gerufen werden, um einesteils die grundsätzliche Schwierigkeit jedes Aufsatzes über Malerei zu betonen und andernteils die kalte Zergliederung der Bildinhalte zu rechtfertigen, wie sie hier versucht werden soll. Weshalb soll über Kunst gesprochen werden, wenn es feststeht, dass sie unmittelbar erlebt und nicht besprochen werden will? Weil sie zum Gegenstand von Lehrmeinungen geworden ist; wo diese fragwürdig scheinen, ist der Versuch gerechtfertigt, sich mit Worten um Klarheit zu bemühen. Es fragt sich auch, ob Laien berechtigt sind, sich in eine solche Auseinandersetzung zu mischen. Da Malerei sich an das Gefühl von jedermann wendet und keine Wissenschaft ist, darf auch jeder über seine Erlebnisse berichten.

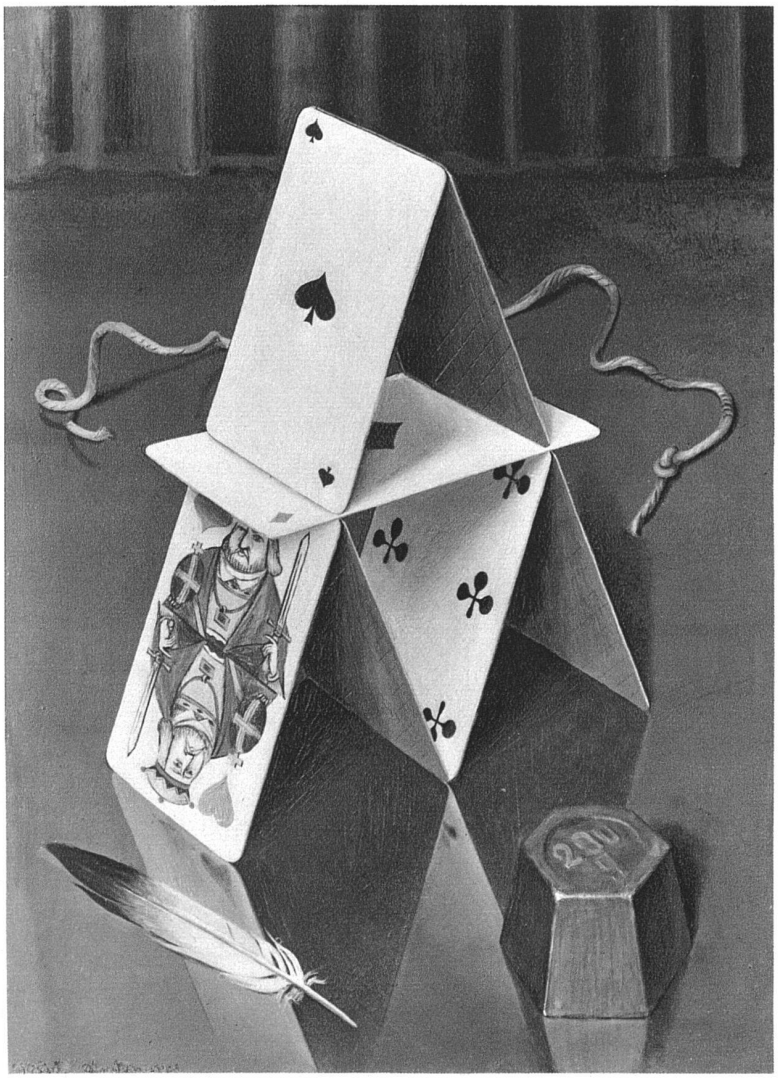
Es wurde gesagt, Malerei sei im wesentlichen Niederschlag von Gefühlen. Sie ist dann am wertvollsten, wenn sie unter dem Zwang gefühlsmässiger Notwendigkeit entsteht, aber innere Notwendigkeit ist kein zureichender Grund für die Entstehung eines Kunstwerks und keine Gewähr für seine Qualität. Diese Feststellung wird in



Niklaus Stoecklin, Basel
Stilleben mit blauem Vogel, 1932
Privatbesitz, Basel

erster Linie angeführt, weil viele unverständliche Arbeiten ihren Anspruch auf künstlerische Wertung mit dem Hinweis auf die seelische Zwangslage allein zu rechtfertigen vermögen, die Anlass zu ihrer Entstehung war. Ein Gemälde muss allgemein verständlich sein. Nur unter dieser Bedingung ist es sinnvoll, und als sinnvoll darf es bezeichnet werden, wenn es im Beschauer das gleiche Grundgefühl wiedererweckt, das zu seiner Entstehung Veranlassung gegeben hatte. Es kann auch fremde Gefühle wachrufen, die nichts mit seinem Inhalt gemeinsam haben, oder es kann überhaupt unverständlich bleiben. Selbst Geisteskranke verfertigen hochdifferenzierte Bildwerke aus starker seelischer Erregung, aber ein anderer als sie selbst versteht sie nicht. Aus dem breiten Grenzgebiet der Psychopathologie entstammen ebenfalls Arbeiten, die nicht gänzlich begriffen werden können und deshalb zu einem bevorzugten Tummelfeld des Snobismus geworden sind.

Das Kunstwerk soll eindeutig sein und kein Bilderrätsel, denn es birgt ungewollt Rätselhaftes genug. Der Anschluss an das Konventionelle, an das, was ein durchschnittliches Publikum versteht, ist unerlässlich. Was aber ist konventionell und wie weit kann das Verständnis des Publikums als wertgebend angesehen werden? Hier hebt der Streit an. Bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts war die europäische Malerei allgemeinverständlich. Es gab Stil- und Geschmacksunterschiede, Vorliebe und Abneigung, aber kein Problem, welchen Gegenstand ein Bild eigentlich behandle. Heftige Meinungsverschiedenheiten, zunächst über Fragen des Stils, traten mit dem Impressionismus auf und spitzten sich im Expressionismus und Kubismus zu zu einer endgültigen Spaltung der Ansichten über die grundsätzliche Verständnismöglichkeit dieser Malweisen. Auf der einen Seite erklärte das Publikum seine Unfähigkeit, hinter ihre Geheimnisse zu kommen, und auf der andern Seite suchten die Kunsttheoretiker diese Haltung der Dummheit und dem bösen Willen des Publikums zuzuschreiben. Ueber die Abneigung gegen das Neue setzte man sich als über eine bekannte Erscheinung hinweg und



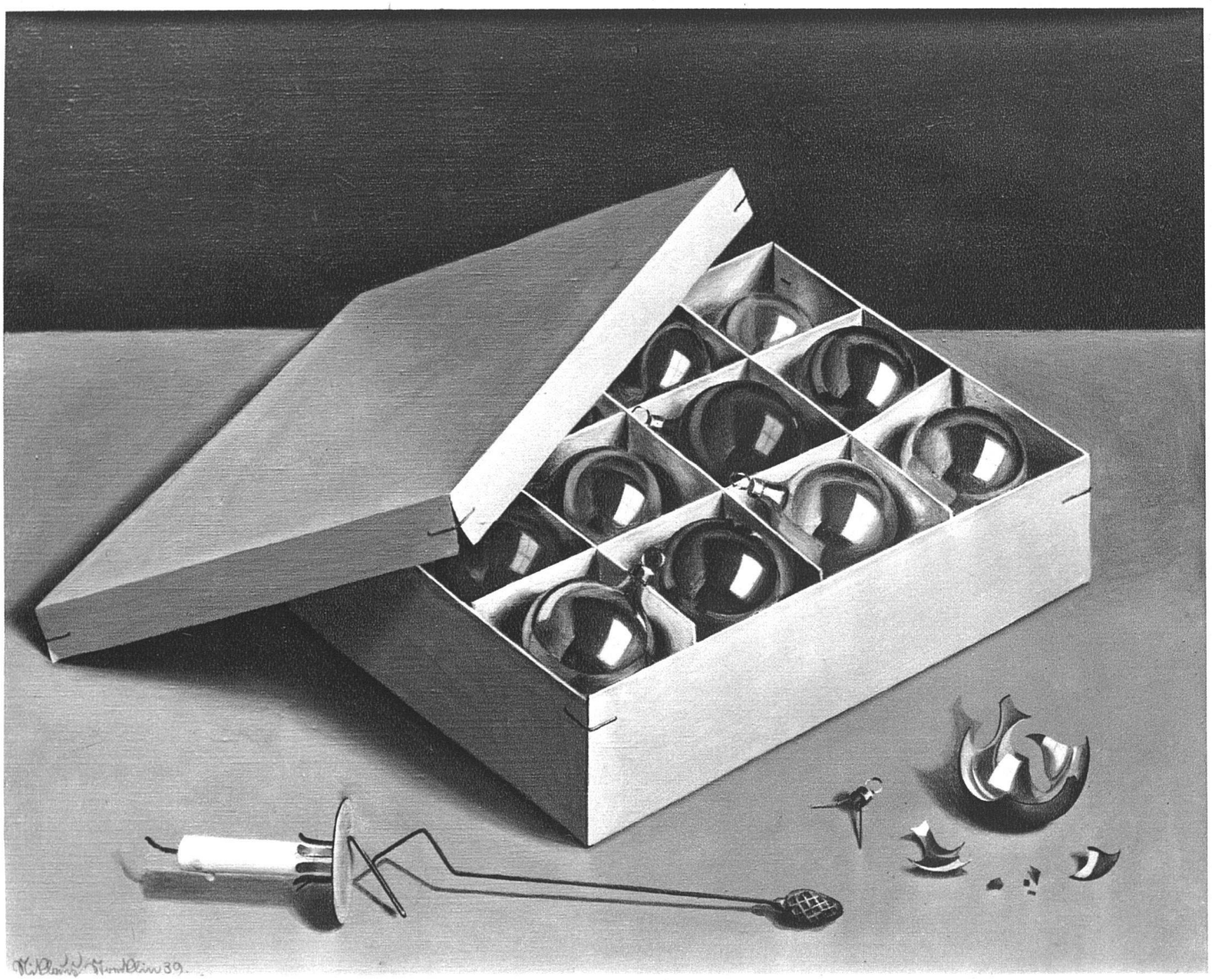
Niklaus Stoecklin, Basel
Kartenhaus, 1932. 9,5 × 13 cm
Privatbesitz, Basel

Seite 181:
Niklaus Stoecklin, Basel
Weihnachtskugeln, 1939
Sammlung G. Reinhart, Winterthur

verkündete zuversichtlich die Erlernbarkeit der neuen Formensprache.

Nach vierzig Jahren Kubismus und Expressionismus ist heute nicht nur keine Gewöhnung an sie eingetreten, sondern die Entfremdung zwischen Künstlerschaft und Publikum ist so gross, dass dieses seine eigenen Wege zu gehen begonnen hat. Durch ihre Beschäftigung mit den Elementen der darstellenden Kunst haben diese modernen Schulen wohl ein heilsames Reinigungswerk vollbracht; nachdem der Abbau einer abgestorbenen Tradition vollzogen war, bemühten sie sich aber um keinen Wiederaufbau eines volkstümlichen Stils, sondern überliessen das Publikum sich selbst. Mangels einer Führung verfällt es jetzt einem stumpfen Klassizismus, so dass wir uns heute gleich weit befinden, wie vor Expressionismus und Kubismus. Betonwände werden mit falschem Barock verkleidet, und aus den Auslagen der Elektrizitätsgeschäfte starren Rokokolampenschirme auf künstlich gealtertem, imitiertem Pergament. Die Verlotterung der angewandten Kunst dient uns hier lediglich als Gradmesser für die weniger offensichtliche, aber ebenso ausgesprochene Richtungslosigkeit der reinen Kunst. Da das Publikum weder Expressionisten noch Kubisten in genügender Menge kauft, ist es sich selbst überlassen worden. Diese Unfähigkeit von Expressionismus und Kubismus, im Volk Wurzel zu fassen und sich damit auf breiterer Basis zu entwickeln, ist aber so offensichtlich, dass behauptet werden darf, sie hätten die Grenze des Verständlichen überschritten und seien zu einer Praktik für Eingeweihte geworden. Der Versuch ist deshalb verlockend, diese Grenze des Verständlichen in der Malerei aufzusuchen und hernach den Naturalismus als eine Technik zu beschreiben, die innerhalb dieser Grenze geblieben ist.

Wenn wir nach den Bestandteilen eines Bildes fragen, die als Elemente eine nicht weiter erklärbare Wirkung auf das Gefühl ausüben, so stossen wir zunächst auf die Farbe. Rot wird beispielsweise dem Lebendigen und



Warmen zugerechnet und verliert diese Eigenschaft im gleichen Mass, als ihm Blau beigemischt wird. Blau, am andern Ende des Spektrums, Kälte und Lebensferne werden ebenfalls als verwandt empfunden.

Aehnliche Gefühlswirkung geht von den Formelementen aus, von Linien und Flächen ohne darstellerische Bedeutung. Ihre Wertigkeit ist verschieden, z. B. je nachdem, ob sie sich biegen oder knicken, ob sie in kompakten Massen oder lockeren Splittern auftreten. «Ein Dreieck hat ein ihm eigentümliches Parfüm.» (Kandinsky.) Die Bildoberfläche selbst geniesst verschiedene Wertschätzung, je nachdem, ob sie rauh oder glatt, matt oder glänzend ausgeführt ist. Selbst die Bildgrösse hat eine elementare Wirkung: die Erwartung ist verschieden, je nachdem, ob man einem Miniatur- oder Freskoformat entgegentritt.

Diese vier Bildelemente sind Ausdruck und Vermittler allgemeiner Stimmungslagen und erregen Gefallen oder Abneigung in ähnlicher Weise wie die Wärme eines Ofens oder kaltes Wasser. Zur Mitteilung eines bestimmten, feingliedrigen Gefühls oder gar eines Erlebnisses sind sie, für sich allein, ungeeignet.

Vor jeder darstellerischen Absicht kann durch die spielerische Gegenüberstellung und Verflechtung solcher Elemente der Eindruck angenehmer Spannung und Bewegtheit erzielt werden. Das Ornament, das auf diese Weise entsteht, ist Ausdruck eines ausgesprochenen Annehmlichkeitsbestrebens. Es dient der Verschönerung in Architektur und angewandter Kunst und wurde deshalb von jenen modernen Schulen vernachlässigt, die unter dem Einfluss des historischen Materialismus nur das für existenzberechtigt halten, was ihnen als nützlich erscheint. Ornamentik für sich allein ist reinste Malerei, denn sie beschäftigt sich mit nichts anderem, als dem Zusammenklingen von Farben und Formen. Als Selbstzweck geübt, bleibt sie aber ein ästhetisches Spiel, fern von den Möglichkeiten des Ausdrucks differenzierten Seelenlebens.

Niklaus Stoecklin, Basel
Place de la Concorde, Paris, 1937
Privatbesitz, Basel

Während bisher nichts angeführt worden ist, was sich trotz seines elementaren Charakters der Allgemeinverständlichkeit entzieht, tritt die Möglichkeit des Missverständnisses auf, sobald den Elementen die Aufgabe zugemutet wird, als Vermittler bestimmter seelischer Erlebnisse zu dienen. Im gleichen Augenblick, in welchem sie derart zu Symbolen werden, übernehmen sie eine fremde Rolle. Ein Kreis z. B., der im Ornament nichts anderes als Vertreter der Rundheit war, erhält durch diese Uebertragung die Rolle eines Sonnenzeichens zugedacht; eine regelmässig sich hin- und herwindende Linie wird zum Vertreter von Wasser oder auch von Schlangen. Schon dieses einfache Beispiel zeigt die Mehrdeutigkeit der Symbole — von einigen wenigen abgesehen — und damit ihre schlechte Eignung als Mittel der Verständigung. Es wird somit aus der Psyche etwas in die elementare Form hineingetragen, was spezifisch persönlich und der Bildfläche fremd ist. Mit der Einführung dieser Neuerung, die sich natürlich nur theoretisch isolieren lässt, erwächst dem Künstler die neue Aufgabe, seine Bildfläche derart zu ordnen, dass jedermann weiss, welches Thema ihr zugrunde liegt. Im allgemeinen genügt primitive Symbolik diesem Anspruch. Der Kreis beispielsweise, umgeben von einem Kranz radialer Linien, wird überall als Sonnenzeichen verstanden. Die Verwirrung beginnt, wenn sich solche Zeichen aus Gründen gedanklicher Beziehung auf der Bildfläche häufen und ästhetische Verwandtschaften sich zwischen ihnen geltend machen. Sie wird vollkommen mit der Ueberlagerung einer sekundären über diese bisher sozusagen primäre Symbolik. Dem elementaren Symbol, das nach Uebereinkunft auf einen bestimmten Gegenstand hinweist, wird nämlich die weitere Aufgabe zugemutet, nicht nur seinen zugeordneten Gegenstand bildhaft zu vertreten, sondern davon abgelöst die seelische Reaktion, die im Künstler bei der Beschäftigung damit aufgetreten ist. Der Kreis wird z. B. nicht mehr als Hinweis auf die wirkliche Sonne eingesetzt, sondern auf das, was sie dem Künstler bedeutet: Das Licht, das Leben, das Göttliche.

Niklaus Stoecklin, Basel
Landschaft bei Basel, 1931
Privatbesitz, Basel

— Es leuchtet ein, dass der Beschauer solchen Assoziationen ohne gründliche Erklärung nicht zu folgen vermag. Ohne Einführung einer neuen Ordnung der Bildfläche wird damit das Allgemeinverständliche verlassen.

Eine künstlerische Formulierung, die sich um die Verständlichkeit bemüht und sie erreicht hat, ist der Naturalismus. Die entgegengesetzte Haltung, die sich allein um den Gefühlsausdruck kümmert, und reine Flächenästhetik mit Symbolik vermischt, kann als Subjektivismus bezeichnet werden. Im Bereich dieser Begriffe herrscht eine derartige Verwirrung, dass sie definiert werden müssen. Subjektiv sind jene Erlebnisse, die dem Künstler aus dem Bereich seines eigenen Körpers zufliessen und jene persönlichen Wandlungen, die seine Sinneseindrücke auf dem Weg zwischen Peripherie und nervösem Zentralorgan erfahren. In Abhängigkeit von gewissen philosophischen Lehren hat dieser Begriff den Beigeschmack des Fragwürdigen erhalten im Gegensatz zum «Objektiven», dessen Wirklichkeitswert sich vor der Allgemeinheit beweisen lässt. Für den Künstler ist die Wertung abzulehnen, denn für ihn hat ein Bewusstseinsinhalt den gleichen Wahrheitswert, ob er seiner Um- oder Innenwelt entstamme. Wahrheit ist aber nicht gleichbedeutend mit Verständlichkeit. Die gleiche Vorsicht ist beim Begriff der Realität am Platze. Jede Art Malerei ist insofern Realismus, als jede eine Wirklichkeit ausdrückt. Bloss liegt diese bald im Innern, bald in der Aussenwelt, aber diese Wirklichkeiten sind ebensowenig notwendigerweise verständlich als jene Wahrheiten. An Mehrdeutigkeit leidet auch der Begriff des Naturalismus. Er bedeutet für uns nichts anderes als das künstlerische Bestreben, seelische Erlebnisse in der Formensprache der Umwelt auszudrücken.

Der reine Subjektivismus, wie er sich in den gegenstandslosen Produktionen des Kubismus und Expressionismus verwirklicht findet und im Konstruktivismus abseits von den starken Affekten gepflegt wird, ist unmittelbarer graphischer Ausdruck von Gefühlsregungen in

Niklaus Stoecklin, Basel
Martinskirchgärtlein,
Basel, 1935

ornamentaler Anordnung. Vielleicht sind noch nie Gefühle so unmittelbar registriert worden. Nie waren sie aber auch dem Verständnis ferner gerückt. Das Paradoxon wird wahr: je unvermittelter Affekte auf die Leinwand übertragen werden, desto schwerer sind sie eindeutig abzulesen. Sie liefern eine Art Seismogramm und hinterlassen die Spuren von Erschütterungen, ohne anzuzeigen, woher sie stammen. Ornamentik ist unfähig, die Aufklärung zu geben. Selbst jene Bruchstücke von Gegenständen, halbe Mandolinen, Teile von Frauenkörpern, Zeitungstitel, die sich in kubistischen und expressionistischen Werken erkennen lassen, vermögen als naturalistische Eselsbrücken nicht mehr als unbestimmte Winke zu geben. In welcher Weise sie aber miteinander in Beziehung zu setzen sind und welche Rolle das ornamentale Füllwerk spielt, vermag auch ein feinfühlender Mensch ohne Mithilfe des Künstlers oder eines dienstfertigen Theoretikers nicht herauszufinden.

Da ohne ausgiebige Gebrauchsanweisung nahezu beliebige Assoziationen zwischen den Elementen rein subjektivistischer Bilder geknüpft werden können, genügen sie der Hauptforderung nicht mehr: den Beschauer wieder in dieselbe Situation zu führen, die zur Entstehung des Malwerks Veranlassung gegeben hatte.

Gefühlsausdruck allein um jeden Preis kann nicht das Streben des Künstlers sein: ein Schrei, der die Gänsehaut über den Rücken jagt, wäre sonst die höchste Kunst. Es wird offensichtlich, dass das Kunstwerk eine Kanalisierung des Gefühls verlangt; es hat lediglich Triebkraft zur Schaffung einer vollendeten Form zu sein, durch welche es geläutert versinnbildlicht wird.

Ein solches indirektes Verfahren ist der Naturalismus. Er sucht nicht den unmittelbaren Niederschlag der Gefühle, sondern lenkt den Beschauer zunächst auf allbekannte Objekte, damit erst diese in ihm die gewollten Affekte wachrufen. Das Subjektive des Künstlers tritt hier nicht zuerst hervor, sondern es versteckt sich hinter der unauffälligen Abwandlung, die den Objekten auferlegt wird und lässt sich in ihrer Auswahl, Anordnung, Färbung und Beleuchtung erkennen. Der Affekt wirft sich nicht unbändig auf die Bildfläche, sondern arbeitet beharrlich an der Erfindung jener Situation, die ihn im Beschauer am sichersten neu auszulösen verspricht. Entsprechend dieser Absicht ist die Illusionsfähigkeit zur auffälligsten Eigenart des Naturalismus geworden. Der Betrachter vermag zu vergessen, dass sein Blick auf eine Bildfläche stösst und glaubt, durch den Rahmen wie durch ein Fenster auf eine Wirklichkeit zu sehen. Es fragt sich, ob die Einführung der Raumillusion nur dem Bestreben nach Vervollkommnung der ursprünglichen Objektsymbolik zu einer vollständigen Kopierkunst ihre Entstehung verdankt oder einer wertvolleren Triebkraft. Der Wunsch nach «möglichst guter Abbildung» mag seine Rolle gespielt haben. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass zur Zeit der Ausbildung des Naturalismus den Umweltsobjekten gar nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt worden ist wie in seiner Spätzeit. Der Inhalt früher Werke bezieht sich im Gegenteil vorwiegend auf religiöse Vorstellungen, grundsätzlich also auf Subjektives wie der Expressionismus. Wohl soll etwas mit äusserster Wahrscheinlichkeit dargestellt werden, aber nicht Aeusserliches, sondern Innenleben. Der Naturalismus dient dem Bestreben, diese Bilder so zu gestalten, dass sie allgemein für wirklich hingenommen werden. Der Umwelt werden die Gesetze ihres optischen Baus abgesehen, damit die ideellen Gestalten mit den Merkmalen der Wirklichkeit ausgestattet werden können, die man ihnen anwünscht.

Wir gelangen damit zu einem zweiten Wesenszug des Naturalismus: zu seiner Forderung an die allgemein menschliche Aesthetik, die über die rein malerische der Bildfläche hinausgeht. Seine ursprünglichen Gestalten sind wohl bildhafte Verwirklichung subjektiver Vorstellungen. Da sie aber zugleich dem religiösen Leben entnommen sind, decken sie sich mit kollektiven Anschauungen und genügen damit von vornherein dem Anspruch der Allgemeinverständlichkeit.

Einer der wichtigsten Inhalte christlicher Dogmatik ist der Glaube an die Menschwerdung des Göttlichen in Christus; Gott hat menschliche Gestalt angenommen. Der mittelalterliche Künstler wird damit geradezu auf den Menschen zugetrieben, dessen Gestalt ihm das Gefäss des Göttlichen bedeutet. Seinen Heiligen, Engeln, Christus, Gott-Vater verleiht er die Züge, die ihm seiner Verehrung würdig erscheinen. Im Gedanken an sie wird er vom Zufälligen abgelenkt und erschafft unwissentlich die Idealbilder des Menschen überhaupt; frühe Gemälde sind von zeitloser Gültigkeit. Seither erwarten wir, in einer Darstellung des Menschen das Menschliche schlechthin anzutreffen und zwar veredelt zur Vollkommenheit. Allerdings gibt es auch eine Vollkommenheit des Hässlichen, um welche man sich in neuer Zeit bemüht hat. Aber nur Lebensmüde schneiden sich ins eigene Fleisch. Die im Publikum verbreitete Abneigung gegen die Zerrbilder menschlicher Gestalt, wie sie aus vermeintlichen Forderungen der Aesthetik der Bildfläche entgegen allem traditionellen Feingefühl verbreitet werden, wird derart verständlich und gerechtfertigt.

Diese Haltung, die einer einzigen menschlichen Gestalt die Züge ihres ganzen Geschlechts zu verleihen versucht und vom Zufälligen wegstrebt, um sich den allgemeinen Baugesetzen zu nähern, wird vom Naturalismus auch dem Aussermenschlichen gegenüber eingenommen. Im Gegenstand wird nicht der Einzelfall gesucht, sondern jeweils die reine Idee des Vorbildes, die sich hinter der zufälligen Erscheinungsform verbirgt. «Naturgetreue Abbildung» ist nicht seine Absicht.

Der Künstler wäre auch kaum dazu fähig, selbst wenn ihm nichts anderes als diese geistlose Aufgabe im Sinn stände. Es ist dargelegt worden, dass eine sogenannte objektive Wiedergabe der Natur nach der Art eines Photographenapparates unmöglich ist. Bekannt ist die alte Kantsche Konzeption von den aprioristisch gegebenen Bewusstseinsinhalten, Formen des Anschauens und Denkens, die vor jeder Ueberlegung vorhanden sind und mit unbewusster Willkür in die gegenständliche Welt hineingetragen werden. In neuer Zeit wurde das Sehen experimentell unter diesem Gesichtspunkt untersucht, und es stellte sich heraus, dass das Bild der Umwelt nicht Punkt für Punkt zum Bewusstsein gelangt, wie es auf die Netzhaut fällt, sondern auf dem Wege vom Auge zum Bewusstsein weitgehende Abwandlungen erfährt. Auch der gewöhnliche Mensch sieht die Umwelt in Zusammenhängen, die nur in seiner Vorstellung bestehen. Damit ordnet er aber das Chaos von Farbflecken, das auf seine Netzhaut geworfen wird und gelangt zu einer für ihn zweckmässigen Einstellung zu den Dingen. Im Künstler ist diese Fähigkeit zur Synthese vor dem Bewusstwerden ungleich viel stärker ausgebildet. Sie liefert ihm seine den Laien erstaunenden «Einfälle». Unbewusst findet er das, was menschlichem Verstand als wesentlich erscheint und in keiner Weise mit wirklichen Verhältnissen übereinzustimmen braucht.

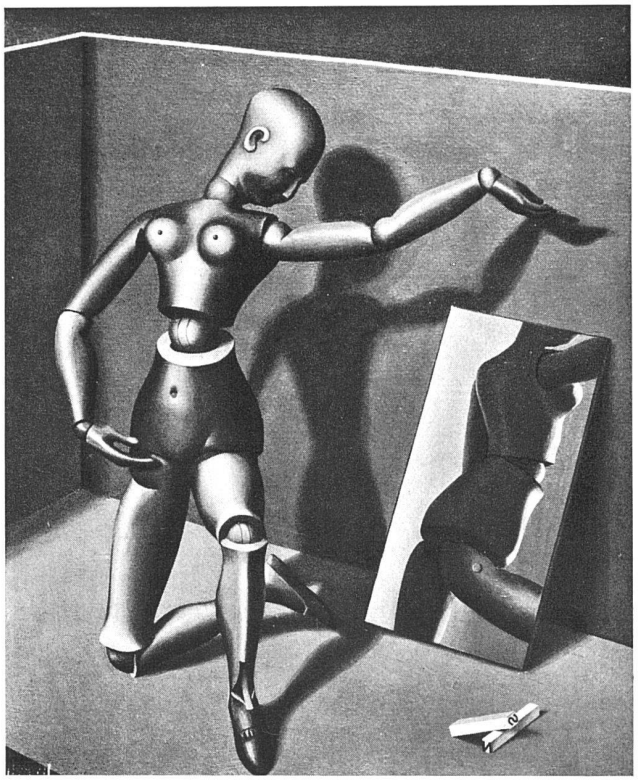
Auch als Naturalist bleibt er Subjektivist. Niemand kann sich von den menschlichen Anschauungsformen befreien. Er bemüht sich bloss in erster Linie um den Ausdruck des gruppenspezifischen Subjektivismus, d. h. derjenigen Abwandlungen des Natürlichen, die als besonders kennzeichnende Eigenschaften von jedermann anerkannt werden. Seinem individuellen Subjektivismus, d. h. jenen Formen der Weltanschauung, die er dank seiner persönlichen Veranlagung und Entwicklung erworben hat, lässt er nur eben so viel Freiheit, als dadurch die Allgemeinverständlichkeit nicht in Frage gestellt wird. Seine Umdeutung der optischen Eindrücke wird mit so viel Selbstverständlichkeit durchgeführt, dass man ihr keine Beachtung mehr schenkt. Anders wäre die gelegentliche Behauptung nicht verständlich, der Naturalismus sei durch die Fotografie entbehrlich geworden. Ihr gegenüber halten wir fest, dass wir unter Naturalismus denjenigen Stil europäischer Malerei verstehen, dessen Augenmerk sich vorwiegend der Umwelt zuwendet und dort im Belebten und Unbelebten hinter der zufälligen Erscheinung nach gesetzlichen Zusammenhängen sucht. Der naturalistische Künstler sieht sein Ziel darin, den Beschauer zu bewegen, indem er jene Erlebnisse bildhaft komponiert, die ihn selbst beeindruckten und glaubt dies am besten dadurch zu erreichen, dass er seinen Bildern den Anschein des Natürlichen gibt. Es gilt für ihn als Regel, die bedeutenden Veränderungen zu verbergen, die er bewusst neben den vielen unbewussten den Gegenständen seines Werks widerfahren lässt, denn einerseits wird es in dieser illusionären Form am leichtesten aufgenommen, und anderseits hält er seine eigene Persönlichkeit nicht für so bedeutend, als dass er in erster Linie deren eigenwillige Formulierungen zur Schau stellen möchte. Er wirft sich seinem Publikum nicht um den Hals, drängt ihm nicht seine Launen und Nöte auf, sondern lässt die Dinge für ihn sprechen und zeigt seine Eigenart in ihrer Auswahl und Bearbeitung. Da er den Gedanken an andere Menschen von seiner Arbeit nicht ausschliesst, sondern im Gegenteil zu ihrer Freude und Erbauung arbeiten möchte, bemüht er sich, Unerfreuliches beiseite zu lassen und dem Hässlichen fernzubleiben. Sein Verhalten ist demnach ausgesprochen ethisch beeinflusst und ohne seine positive Einstellung, ja Liebe zur Welt, weder möglich noch verständlich. Das Herausstossen des Interessanten um jeden Preis, das Ausbreiten eigener Sattheit oder seines persönlichen Ekels und Zynismus lehnt er ab.

Gerade heute hält er die Beschäftigung mit der dinglichen Welt für besonders fesselnd. Seit ihrer weitgehenden Durchdringung durch die Naturwissenschaften erscheint sie so gross und geheimnisvoll wie noch nie und bietet dem künstlerischen Auge reichlichen Ersatz für die während der letzten Jahrzehnte bis zum Ueberdruss von allen Seiten bespiegelte menschliche Psyche. Jahrtausendealte Menschheitsträume sind heute verwirklicht, aber ihre Wunder liegen brach. Kaum einen Künstler haben sie so weit zu bewegen vermocht, dass er sich von seinem innerpsychischen Kleinkram löste, um mit mehr Hingabe als der naive italienische Futurismus die Kunstformen von Natur und Technik zu studieren. Eine unerforschte Welt wartet auf die Künstler. Wo bleibt die Odyssee des Automobils und des Flugzeugs, wo sind die Maler des Unterseeboots und der Radiostationen, des Kraftwerks und des Elektronenmikroskops? Niemand hat sich bisher an ihre Verherrlichung gewagt, einesteils wohl, weil die allgemeine Stimmung der Kritik näher steht als dem Lob und andernteils empfunden wird, dass sich mit einer impressionistischen Pinselführung dem Reiz der Technik und der belebten Welt nicht beikommen lässt. Mit Mühe und Entsagung muss eine neue Malkunst erarbeitet werden, die im Wesen der berückenden Richtigkeit der Maschinen verwandt ist. Ein Vorbild, dessen Reiz in der in ihm verwirklichten Berechnung und Sorgfalt besteht, lässt sich nicht in einem Stil schildern, welchem Sorgfalt und entsagungsvolle Hingabe an die Wunder der Natur und des menschlichen Geistes fremd sind.

Um das Subjektive braucht sich der naturalistische Maler nicht gross zu kümmern, denn er weiss, dass es auch ungewollt deutlich genug zum Ausdruck kommt, sofern seine Persönlichkeit den Durchschnitt überragt.

Einer der Bahnbrecher auf diesem Weg scheint mir Niklaus Stoecklin zu sein. Sein Stil ist nicht leicht hingeworfen und gibt sich nicht mit Effekten zufrieden, die sich im Vorbeigehen erhaschen lassen. Er ist erarbeitet und sucht die sichtbare Welt zu durchdringen. Wir schätzen ihn für seine schlichte Liebe, die er den Pflanzen und Dingen entgegenbringt und das wahre Gefühl, das aus seinen blühenden Farben und dem sorgfältigen Abtasten der Formen spricht. Der grosse Erfolg seiner kürzlichen Ausstellung beweist nicht nur die leichte Verständlichkeit seiner Gemälde, sondern auch, dass seine Kunst den Weg zu den guten Gefühlen des Publikums wiedergefunden hat.

Hans Birkhäuser



Niklaus Stoecklin, Gliederpuppe, 1930
Sammlung G. Reinhart, Winterthur

Pour que l'art conserve son indépendance

Au contraire des grands pays qui l'environnent, la Suisse n'a pas connu autrefois les puissants mécènes laïques que furent les rois, les princes et les grands seigneurs, ou les opulents bourgeois de Florence, de Venise et d'Amsterdam. Quant au mécénat religieux, la Réforme en supprima toute possibilité d'existence dans les cantons protestants; et parmi les cantons catholiques, la plupart d'entre eux n'étaient pas assez riches pour que l'Eglise s'y lançât dans de grosses dépenses artistiques.

Aux XIXe siècle, l'intensification du patriotisme coïncida avec l'évocation du passé préconisé par le romantisme. En même temps, parce que la Suisse prenait plus fortement conscience d'elle même en tant que nation, et parce que le culte de la montagne jouait un rôle de plus en plus important, il se forma un ensemble de mythes nationaux qui exaltaient les Alpes, berceau et conservatoire de nos libertés séculaires. Aussi vit-on se multiplier des œuvres dont les sujets étaient empruntés à l'histoire helvétique, pendant que la peinture de montagne prenait le développement que l'on sait. Dans le domaine musical, ce fut l'intense floraison des chants patriotiques et martiaux, tels que *Roulez, tambours*, *La libre Sarine*, et bien d'autres.

Une des conséquences de ces faits et du régime propre à notre pays, ce fut que depuis le début du XIXe siècle, en Suisse, l'art eut souvent pour mécène le peuple. (Afin d'éviter toute confusion, j'avertis qu'au cours de cet article je prends ce mot dans son sens «ensemble de population», et non dans le sens de «classe sociale inférieure.») Plus que partout ailleurs, il est né chez nous depuis près d'un siècle et demi des œuvres qui constituent un art civique et collectif. Je veux parler de ces créations essentiellement suisses que sont les *Festspiele*, la Fête des Vignerons, le Théâtre de Mézières, les cortèges patriotiques, etc., et accessoirement, les fêtes de tir et de gymnastique. Oeuvres très souvent fort remarquables, et dont il serait déplorable que l'usage se perdit. J'ajoute que l'éclatante réussite de l'Exposition nationale de Zurich me