Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 1

Artikel: Max Gubler
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25645

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: 15.07.2025

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

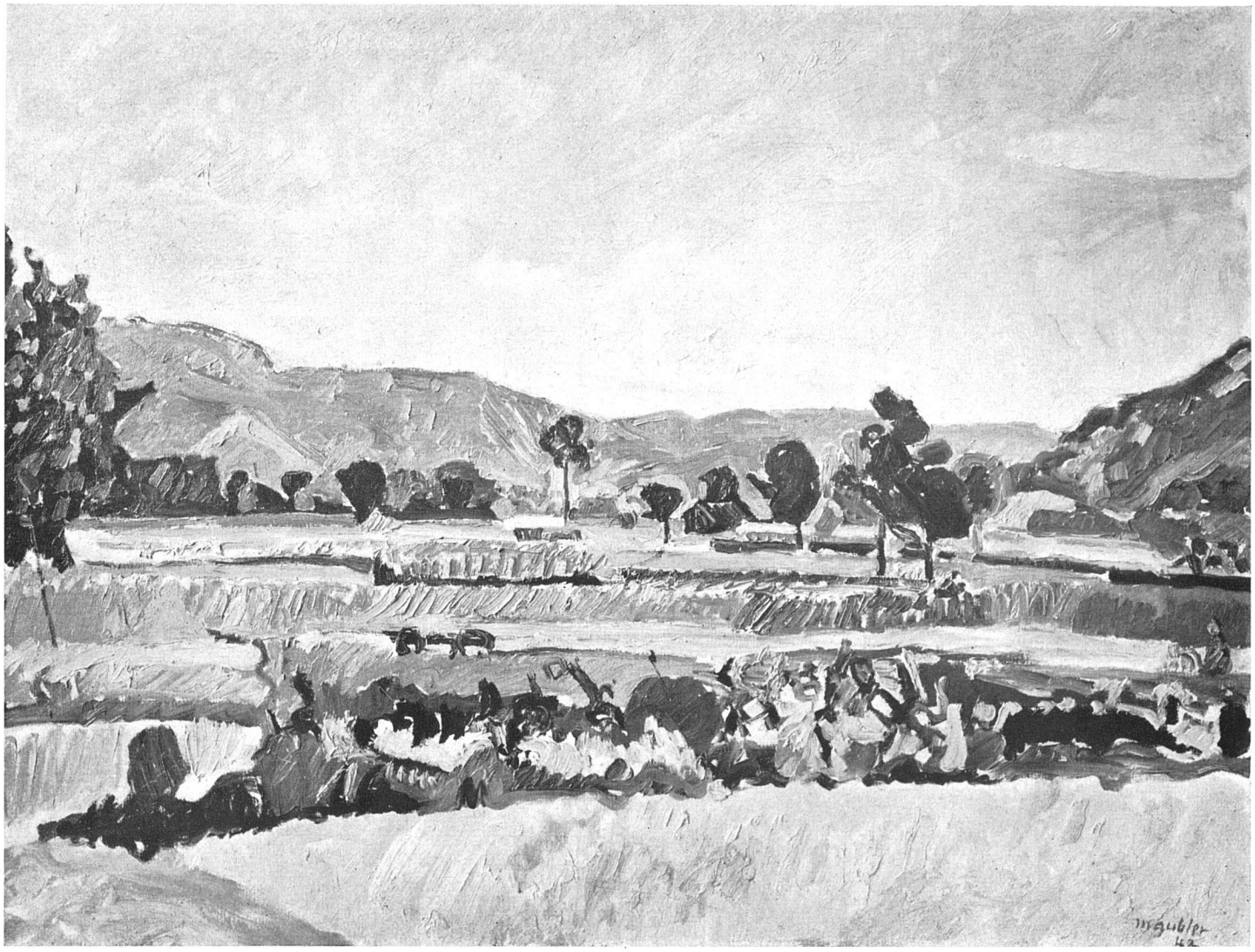
Januar 1945 WERK 32. Jahrgang Heft 1

Photo: M. Schwarzkopf, Zürich *Max Gubler Interieur 1940*

MAX GUBLER

Von Gotthard Jedlicka

Die schweizerische Malerei der Gegenwart scheint sich aus ähnlichen Voraussetzungen heraus zu entwickeln wie die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts: die Malerei eines kleinen Landes, das von großen Nationen umgeben ist, die im Kriege leben, und dessen Künstler so ruhig malen – oder zu malen scheinen –, als ob es überhaupt keinen Krieg gebe: und denen man dieses Verhalten hin und wieder als unzeitgemäß vorwirft – mit Unrecht, wie wir sogleich bemerken wollen; denn das einzige, was Öffentlichkeit und Kritik vom Maler verlangen dürfen, vom Künstler überhaupt, das ist starke und echte Malerei, starke Kunst. Wir sind dabei der Auffassung, daß die schweizerische Malerei der Gegenwart eine Anzahl von Begabungen aufweist,



Max Gubler Kornfelder 1942 *Photo: W. Dräyer SWB, Zürich*

die neben den bedeutenden europäischen Erscheinungen der Gegenwart zu bestehen vermögen. Und zu diesen Begabungen rechnen wir in erster Reihe Max Gubler. Immer wieder hört man vor seinen Bildern die Bemerkung: eine kühne Malerei. Aber was heißt das nun? Neben der echten gibt es immer auch eine äußerliche Kühnheit, die sogar viel häufiger auftritt, und während die echte Kühnheit nichts anderes als die herrliche Unbefangenheit der starken Begabung ist, die unmittelbar erlebt und diesem Erlebnis in der Gestaltung Ausdruck gibt, weil sie zugrunde ginge, wenn sie es nicht tun dürfte, so ist die äußerliche Kühnheit immer nur Ausdruck einer Manier: Grimasse, Verzerrung, Vergewaltigung – und könnte eigentlich auch immer unterbleiben. In der schweizerischen Malerei fehlt es nicht an der einen und der andern Kühnheit. Jede echte Kühnheit wirkt sich in der Schaffung eines eigenen Bildraumes aus, der mehr als das Ergebnis aller Bildkomponenten ist: nämlich der erste, entschiedenste und reichste Ausdruck der Vision selber. Diese Kühnheit ist allerdings auch bei uns, wie überall, verhältnismäßig selten.

Die Kühnheit der schweizerischen Malerei ist oft die des dekorativen Experiments, nicht die des metaphysischen Abenteuers: die des Dekorateurs, der sein Handwerk beherrscht, nicht die des Malers, der von innen her zur Gestaltung gezwungen wird. Weil sie nicht aus einer zwingenden Vision stammt, vermag sie auch keinen eigenen Bildraum zu erzeugen. Sie entwickelt sich auf der Fläche, aber nicht aus der Tiefe heraus auf die Oberfläche hin. Mit andern Worten: es ist die Kühnheit, die mit der Arabeske spielt, nicht jene, die die Hieroglyphe schafft und lebensträchtig bleibt – und darum auch Bildraum erzeugt und gestaltet. Diese bloße dekorative Kühnheit ist eine Kühnheit dort, wo diese überhaupt keine Gefahr in sich birgt – es ist, als ob ein Spieler verwegen spielen wollte, der überhaupt nur Trumpfkarten in seiner Hand hat. Die Form, zu der die Kühnheit führt, die aus einer inneren Not-

Max Gubler Selbstbildnis 1944

m gubler
41

wendigkeit heraus geboren ist, tritt meistens viel stiller, unauffälliger als die dekorative Kühnheit (die immer verblüfft) in Erscheinung. Solche Gedanken kommen uns vor der Malerei von Max Gubler. Diese Malerei ist aus einer inneren Notwendigkeit heraus kühn.

Die Malerei in ihrer Gesamtheit ist ein Ausdruck der Gesamtheit des Lebens. Vor allem in der Gegenwart findet man unter den Malern, bewußt und unbewußt, alle Anschauungen und Auffassungen vertreten und in der Malerei zum Ausdruck gebracht, die auch den Betrachter der Malerei in seinem Erlebnis, in seiner Anschauung, in seinem Urteil und in seiner Handlungsweise bestimmen. Im übrigen war das, wenn auch nicht in dieser verwirrend vielfältigen Ausprägung, zu allen Zeiten so. Der Maler steht nicht nur in einer Gesellschaft, sondern er ist, zu einem Teil, immer auch der Ausdruck derselben. Die meisten Maler schreiben die Welt der sichtbaren Erscheinung ab – und stilisieren sie dann von den Rändern oder der Binnenform her. Sie sind verkappte Photographen – was nur darum nicht sogleich in Erscheinung tritt, weil sie sozusagen beim Entwickeln der photographischen Platte ihre eigenen Wege gehen. Die Photographie hat die Malerei nicht nur von der Aufgabe der Wirklichkeitsnähe, der Abbildähnlichkeit entlastet, sondern sie führt eine große Reihe von Malern immer wieder dazu, mit dieser in einen Wettstreit zu treten, den sie für viele immer wieder zu gewinnen scheint, obwohl sie ihn überhaupt nie gewinnen kann: weil Photographie und Malerei, auch wenn sie aus der selben Grundanschauung stammen und für die selbe Grundanschauung zeugen wollen, sich doch immer auf verschiedenen Ebenen bewegen und sich mit verschiedenen Mitteln verwirklichen.

Die Eigenwilligkeit dieser Maler äußert sich aber nicht in der Malerei selber, nicht in der zeichnerischen oder farbigen Grundhaltung, nicht in der farbigen Materie, sondern nur in einem Ornament. Ihr Auge sieht wie jedermanns Auge; nur ihre Hand hat eine persönliche Handschrift – ihre Originalität besteht gleichsam nur in ihren Schriftschnörkeln. So ist es auch, als ob diese Maler geschickt Farbenphotographien retuschieren würden. Eine andere Gruppe begnügt sich nicht mit der Abschrift, sondern drängt nach einer Umschrift. Aber diese geht noch immer von der Abschrift aus. Das Bild wirkt wie eine Kopie nach einem überlieferten Bild der Welt der sichtbaren Erscheinung, die im einzelnen allerdings mit einer persönlichen Interpretation ausgeführt ist. In den Augen vieler Zeitgenossen ist das bereits Originalität. Aber nur die wenigsten Maler sind wirklich begnadet, sind dazu berufen, mit ihrer Malerei wirkliche Gestaltung zu geben: mit ihr und in ihr eine eigene Welt darzustellen; nur die wenigsten Maler malen so, daß ihr Erlebnis der Welt, im besondern der Welt der sichtbaren Erscheinung, nicht nur als Handschrift sichtbar wird, sondern ihre zeichnerische und farbige Gestaltung gleichsam bis in das einzelne Molekül hinein bestimmt. Diese wenigen allerdings geben dann auch Weltgefühl, Weltdeutung, Weltgleichung. In dem Ausmaß, in dem sie die Welt in das Ich verwandeln, verwandeln sie das Ich in die Welt. Zu diesen wenigen Malern gehört nach unserer Überzeugung auch Max Gubler.

Die künstlerische Entwicklung von Max Gubler hat sich von jeher in eigentlichen Motivreihen vollzogen. Er malte in seiner Jugend stehende oder sitzende Männer- und Mädchengestalten vor einem neutralen Hintergrund, um einen Tisch herum angeordnet, zu zweien oder allein – mit eigentümlich dürftigen blauen Farbtönen wiedergegeben. Er malte hierauf – in Florenz und Zürich – lebensgroße Mädchengestalten, mit einer Blume in der einen Hand, auf einer schmalen und hohen Fläche (anmutig stille Partner der Hodlerschen Landsknechtsfiguren). Er malte – auf Lipari – Männer und Frauen, Schauspielergruppen und Schauspieler und Teilnehmer einer Prozession. In Paris taucht dann die Figur des weißgekleideten Pierrot auf: allein oder mit andern Figuren, stehend, sitzend. Er malt den Blick auf die Dächer von Paris, die Landschaft der Fortifikationen. Eine bewegte Periode beginnt mit jener Zeit, da er in Unterengstringen Wohnsitz nimmt: die Periode der Eroberung der Landschaft des Limmattals, in allen Jahreszeiten und in den wechselndsten Stimmungen, die Zeit der unermüdlichen Wiedergabe der nächsten Umgebung des Ateliers, der lebensgroßen Dreiviertelsfigurenbildnisse – und dann beginnt er auch Selbstbildnisse zu malen: und wiederum in einer ganzen Reihe, in der er alle formalen Probleme aufgreift, die ihn auch in seinen Interieurs und Landschaften beschäftigen, in denen er sich alle Fragen stellt, die ihm als Mensch und Maler erlaubt sind – und alle Antworten gibt, die er als Maler und nur als Maler geben kann. In der Wahl der Motive wirken immer Zufall und Notwendigkeit zusammen; aber in der Gestaltung der Motive wird immer reiner die künstlerische Notwendigkeit sichtbar. Innerhalb der einzelnen Motivreihe läßt sich, von Bild zu Bild, immer eine Entwicklung, Entfaltung, Wandlung nachweisen, in der nach und nach alle Elemente der Zeichnung und Farbe in Erscheinung treten, die im Sinne der vollkommenen formalen Organisation der Bildfläche und des Bildraums notwendig sind. Wenn er die letzte formale Geschlossenheit eines Motivs erreicht hat, ist sein Interesse für dieses auch erschöpft.

Von den Figuren, Interieurs, Landschaften, Stilleben der letzten Jahre geht oft die Wirkung einer rauschenden Farbigkeit aus. Aber auch die buntesten Farben dieser leuchtenden Bilder wirken nicht schreiend: und zwar darum, weil sie sich aus einer farbigen Gesamtvision heraus ergeben, deren letzte farbige Konsequenz darstellen und immer in Valeurs eingebettet und auf diese bezogen bleiben: weil Valeurs darauf vorbereiten und andere darauf zurückweisen: und weil sie mit andern, ebenso stark leuchtenden Farben über die ganze Fläche hinweg verbunden sind. Auch noch die buntesten Farben, die scheinbar nur mit der Brutalität der nackten Materie auftreten, sind noch auf jene Weise beseelt,

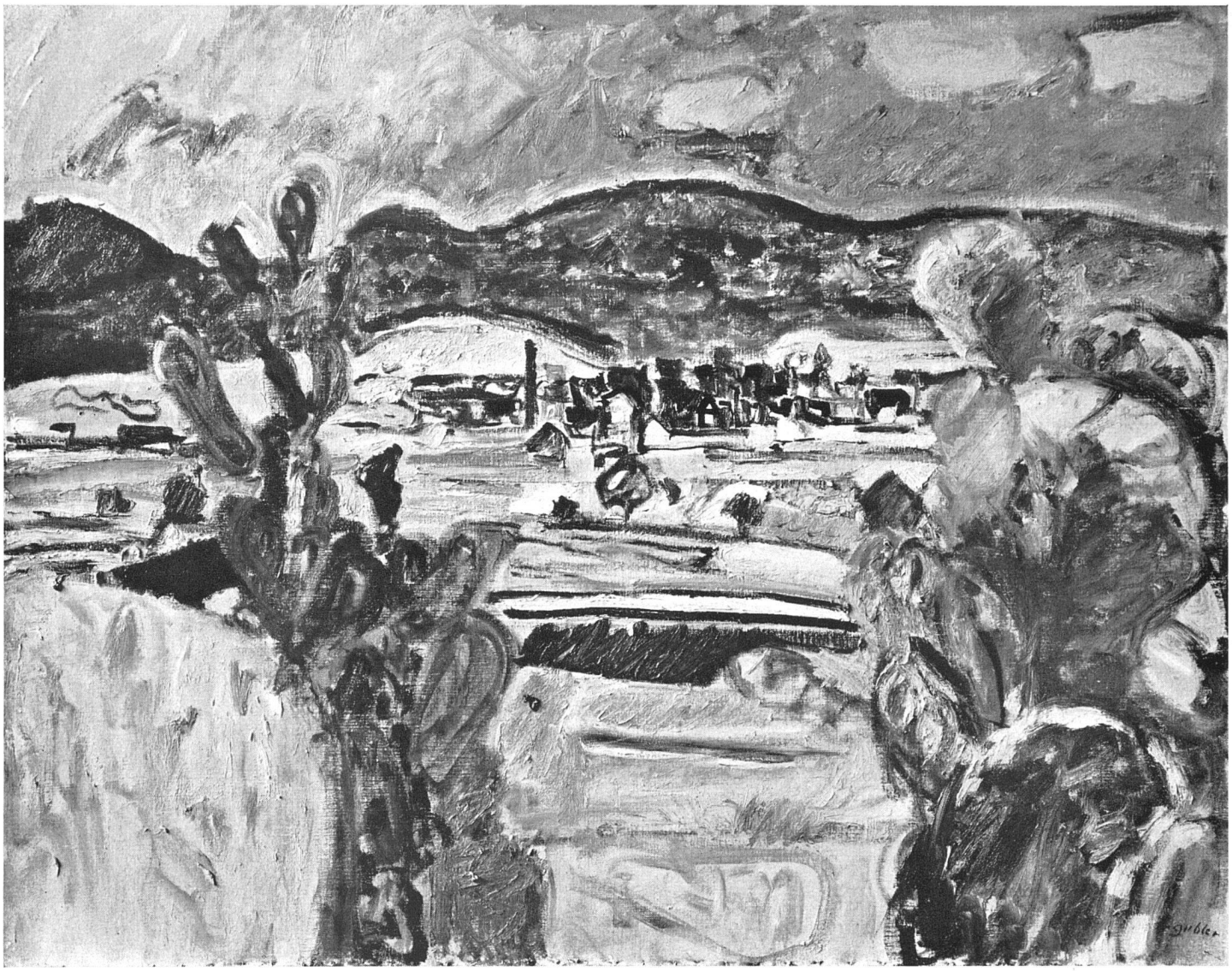
die man im allgemeinen nur in der Tonmalerei möglich glaubt. Das ist eine ähnliche Erscheinung, wie man sie auch in den spätesten Figurenbildern von Corot nachweisen kann, die doch an farbiger Kraft und Kühnheit alle andere Malerei des neunzehnten Jahrhunderts übertreffen. So kann nur malen, wer darauf ausgeht, mit seiner Malerei wiederzugeben, was ihn bewegt: und nur dieses – und wer in der entscheidenden Stunde der Gestaltung, in der alles auf dem Spiel steht und darum auch alles gewonnen werden kann, dem Dämon in sich mehr vertraut als dem bloßen Kunstverstand. Diese Verbindung einer Tonmalerei, in der die Valeurs sich zu einer reichen Skala ordnen, mit einer Malerei in ungebrochenen Farben, die das Auge manchmal wie Fanfarenstöße treffen, ist nur das farbige Äquivalent der seelisch-geistigen Grundhaltung dieses Malers, in der Kraft und Zartheit miteinander verschwistert sind, Besessenheit und Hingabe miteinander abwechseln, Passivität und Aktivität aufeinander folgen und ineinander spielen und eine reiche Harmonie, die nichts anderes ist als die Visionsgemäßheit der künstlerischen Gestaltung, zuerst und zuletzt alles zusammenhält: wie sich das Bild auch immer auf einer idealen Fläche entwickelt, die doch mit jedem Pinselstrich überwunden wird, weil dieser als Ton und als Farbe innerhalb der farbigen Gesamtheit richtig ist und innerhalb des Bildraums darum auch immer am richtigen Ort steht.

Die Grundspannung der formalen Elemente seiner Malerei ist eine solche zwischen Dekoration und Symbol. In seiner Malerei durchwirken sich unfaßliche seelische Atmosphäre und Ornament. (Darin erweist sie sich mit jener von Munch verwandt.) Es ist, als ob er die heftigsten Gegensätze miteinander verbinden wolle: Tonmalerei und Kolorismus. Er hat sich im Verlauf der Jahre aus einer tonigen Malerei heraus immer mehr zu einem kräftigen Kolorismus entwickelt. Aber diese Entwicklung ist nicht nur eine solche vom Ton zur Farbe, sondern eine solche, in der sich Ton und Farbe immer reicher entfalten: und mit Ton und Farbe auch die zeichnerische Struktur – man ist zu sagen versucht, daß sich in seiner Malerei zugleich und nebeneinander eine Zeichnung, die der Tonmalerei entspricht, und eine Zeichnung, die sich aus der Gestaltung mit kräftigen, leuchtenden, ungebrochenen Farben ergibt, entfalten, entwickeln, immer reicher profilieren. In seinen schönsten Bildern sind denn auch Tonmalerei und Kolorismus wunderbar miteinander verbunden. Zeichnung und Farbe sind über die Bildfläche hinweg einem nur ihm eigenen Rhythmus unterworfen, der überall auch der Ausdruck jener Äquivalenz ist, die sich immer dort einstellt, wo eine künstlerische Vision makellos verwirklicht wird. Eine Malerei voll Ordnung, aber ohne bewußtes System, von einer scheinbar brutalen dekorativen Kraft, die aber doch nie vergewaltigt.

Die Malerei von Max Gubler vollendet sich in seinen Figurenbildern. Sie begleiten seine künstlerische Entwicklung seit deren Beginn. Alle seine geistigen und formalen Probleme sind darin zusammengefaßt: unmittelbar gestellt, unmittelbar gelöst. So ist es auch nicht zufällig, daß viele Freunde seiner übrigen Malerei – seiner Interieurs, Landschaften, Stilleben – zu dieser Figurenmalerei nicht die selbe Beziehung haben, nur schwer einen Zugang zu ihr finden – auch dann noch, wenn sie sich ehrlich darum bemühen. Was sie erschreckt und befremdet, sogar abstößt, das ist gerade die wesentliche Eigenart dieser Malerei, die in der Darstellung der menschlichen Gestalt am reinsten und stärksten in Erscheinung tritt: die Kompromißlosigkeit in der Gestaltung der künstlerischen Probleme, die gestalterische Unbedingtheit (die sich aus der Schmiegsamkeit der Vision gegenüber ergibt), die wunderbare Naivität, die ihr erlaubt, sogar den Menschen, der dem Maler nahe steht, als künstlerischen Vorwurf zu nehmen und malend über ihn nur auszusagen, was sich mit dem Erlebnis der Augen (das selbstverständlich auch immer ein seelisches, geistiges Erlebnis ist) vereinigen, verschmelzen läßt.

Diese Figurenbilder zwingen den Betrachter zu: Ja oder: Nein. Darum scheiden sich die Menschen vor ihnen auch klar in zwei Gruppen. In einer Gruppe, die in der Malerei nur ein Abbild, in eine andere, die in ihr ein Sinnbild sucht. Diese Figurenbilder sind immer auch Interieurs, Landschaften, Stilleben: das heißt, sie enthalten das alles in der Figur und in deren Umgebung. Sie sind über die ganze Bildfläche hin gleichmäßig beseelt, gegliedert, zeichnerisch und farbig rhythmisiert. Die Figuren stehen nie als Positiv vor dem Negativ der Umgebung, wie so viele Bildnisse, sondern sind von vornherein mit dieser zusammen erlebt und zusammen gestaltet. In der Gestaltung selber ist jede handwerkliche Geschicklichkeit, jede überlieferte Formauffassung, jede bloße Erinnerungszeichnung und bloße Materialfarbe ausgeschieden. Darauf beruht denn auch die gleichmäßige zeichnerische, farbige, tonige, atmosphärische und seelische Dichtigkeit dieser Malerei. Die farbige Materie erscheint darin als sichtbarer Weltstoff. Die Haltung der stehenden und sitzenden Jünglinge und Frauen ist immer ruhig: es sind immer Existenzfiguren: mit der bewegten Ruhe des erfüllten Daseins. Sie rufen der Erinnerung an die Frauengestalten von Feuerbach und an die Männergestalten von Munch.

Max Gubler fühlt als ganzer Mensch und malt darum auch als ganzer Künstler. In seinen schönsten Bildern sind Auge und Seele im Gleichgewicht. Das Bild ist der Schauplatz, auf dem sich der ununterbrochene, stille und leidenschaftliche Kampf um die Gestaltung abspielt. Die vielschichtige, seelisch-geistige Gesamtheit des Erlebens findet ihr Äquivalent in einer vielschichtigen zeichnerisch-farbigen Gestaltung. Starkes Gefühl und zarte Empfindung finden in der Farbe und in der Zeichnung ihren Ausdruck. Vielleicht, daß jene kräftigen, starken Farben das Äquivalent des starken Gefühls schaffen, die feinen Valeurs der Ausdruck der reichen Empfindungen sind – aber selbstverständlich lassen sich die Beziehungen zwischen Erlebnis und Gestalt, zwischen Gefühl und Form nie so einfach fassen und so lapidar

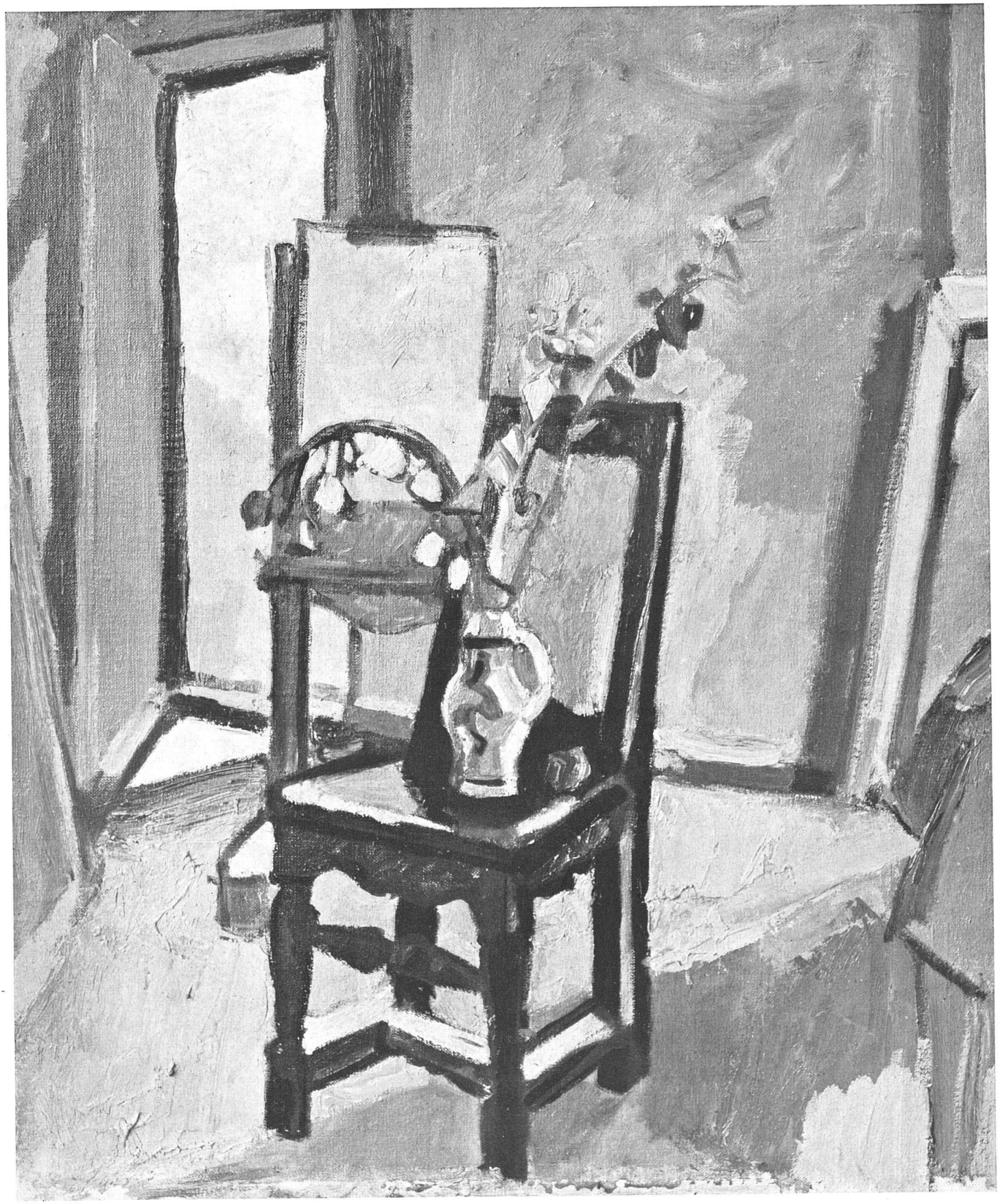


Max Gubler Limmattal 1944 *Photo: W. Dräyer SWB, Zürich*

belegen. Und wie sich in der menschlichen Psyche Gefühl und Empfindung, Unterbewußtsein und Bewußtsein, Trieb und Willen, augenblickliche Erregung und Erinnerung und viele andere und scheinbar gegensätzliche Kräfte und Mächte zu einer untrennbaren Einheit fügen, oder richtiger: sich immer nur aus dieser herausheben, wenn sie gesondert in Erscheinung treten, so bekämpfen und ergänzen, meiden und begegnen, trennen und durchdringen, dämpfen und steigern sich in den Bildern von Max Gubler die verschiedensten formalen Elemente: Zeichnung und Farbe, Lokalfarbe und Valeur, ungebrochene und gebrochene Farbe, selbständige Zeichnung und solche, die sich aus der Begegnung der verschiedenen Farbflächen ergibt. So legitimiert sich in seiner Malerei sein Weltgefühl immer wieder anders. Die seelische, geistige und künstlerische Entwicklung, die durch dieses Weltgefühl erzeugt wird, führt denn auch immer wieder eine vollständige Verwandlung seiner zeichnerischen und farbigen Mittel herbei. Und weil dieses Weltgefühl unbeschreiblich komplex ist, führt es auch immer wieder zu einer unbeschreiblich komplexen künstlerischen Gestaltung.

Photo: W. Dräyer SWB, Zürich

Max Gubler Studie 1944



Max Gubler Stilleben 1944

Photo: W. Dräyer SWB, Zürich