

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	35 (1984)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Ein Bild ist ein Bild ist ein Schweizer Bild : ein Bild der Schweiz ist die Schweiz : ein Schweizer Bild
<b>Autor:</b>	Pendretti, Erica
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393515">https://doi.org/10.5169/seals-393515</a>

### 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:** 01.02.2026

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

ERICA PEDRETTI

## Ein Bild ist ein Bild ist ein Schweizer Bild ein Bild der Schweiz ist die Schweiz ein Schweizer Bild

Zwischen und mit Bildern bin ich aufgewachsen, und lange Zeit blieben diese Bilder die einzige Konstante in meinem an Orts- und Milieuwechseln reichen Leben.

Da war als erstes meine Mutter und da war gleichzeitig ein Bild meiner Mutter, nein, es waren sogar zwei. Eine Tante in mehrfacher Ausführung. Die Grosseltern doppelt. Der andere Grossvater doppelt. Und etwas später gab es dann auch noch meine Geschwister und mich, alle einzeln gerahmt, grässlich: Das war ich doch hoffentlich nicht! Zur nächsten Sitzung versuchte ich, meine Herkunft verleugnend, recht bärisch derb auszusehn, und dies, beziehungsweise die Wiedergabe davon, ist tatsächlich, wenn auch als Zeichnung weniger überzeugend als das erste Bild, gelungen. Diese Erfahrung hat mich etwas Wesentliches über den Einfluss des Abbildes auf das Modell, über die Interaktion von Maler, Modell und Bild gelehrt. Worauf ich noch zurückkommen möchte.

Dabei waren es alles «gute» Bilder, bis auf den einen Grossvater, keine konventionellen, oder keine allzu konventionellen Portraits. Und sie hingen meist bei den Verwandten. Der wesentliche Teil der Sammlung meines Vaters bestand aus Landschaften und Stilleben, die waren mir auch lieber. Zumindest einige davon.

Wie Personen, Persönlichkeiten, hatten die Bilder Namen: der André, der Böckl, der Marquet. Der rostbraune Wald vor einer grau angedeuteten Stadt hiess also nicht etwa «Blick auf Wien», sondern das war «der Faistauer», manchmal sagte mein Vater sogar «der letzte Faistauer». Und die Häuser, die vor langem einmal weiss gewesen sein müssen, waren «der Utrillo». Dazwischen hingen Kurts, oder Onkel Kurts Bilder, die mir liebsten, ja, ich fühle mich ihnen immer noch verwandt.

Nicht nur Individuen waren die Bilder, sie hatten auch verschiedene Nationalitäten, es gab die Österreicher, das waren die meisten, und es gab ein paar Franzosen. Österreicher und Franzosen sprachen ganz verschiedene Sprachen, bei einiger Übung konnte man, obwohl es auch innerhalb derselben Nationalität grosse Unterschiede gab, erkennen, woher ein Bild kam.

So gab es schon sehr früh nicht nur die Personen, die Gegenstände, die Landschaften, sondern gleichzeitig auch die Darstellungen von Personen, Gegenständen und Landschaften. Und wenn es mehrere Bilder vom gleichen waren, so wurde anhand der Verschiedenartigkeit dieser Bilder deutlich, dass es sich um ganz verschiedene Erscheinungsweisen handelte. Es gab nichts, das immer gleich geblieben wäre. So wie ich mich innerhalb einer Stunde in eine andere hatte verwandeln können, so wie meine Mutter auf Onkel Kurts

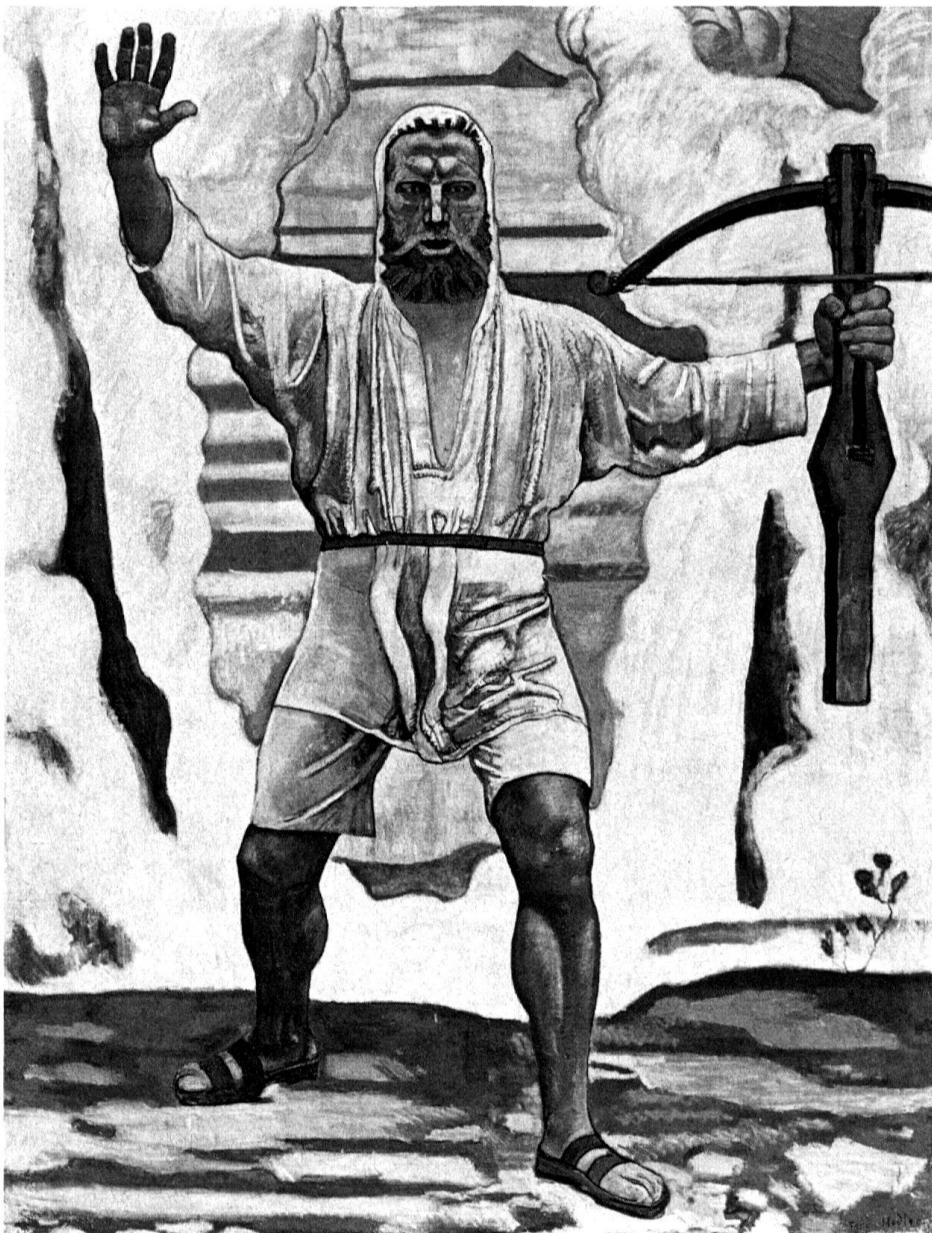
Bild eine völlig andere war als auf dem von Klementschitsch, so veränderte sich die Landschaft vor dem Kinderzimmerfenster, der Schatten unter dem Tisch. Und auch die Bilder waren Erscheinungen, mit denen man täglich umging, und es ging nicht so sehr um das, was auf ihnen dargestellt war, so wenig wie man die Einzelheiten, Nase, Mund, Augen der Familienmitglieder wahrnahm, sie waren jedes ein Ganzes, ein *Bild* eben, mit seiner eigenen Aussage, in der einen oder der anderen Sprache. Ich nenne das jetzt mal Sprache. Tatsächlich ist die Sprache für das, was Bilder zum Ausdruck bringen, ein inadäquates Medium, schreibend merke ich einmal mehr, dass die Sprache an dem, was zu sagen wäre, haarscharf vorbeigeht. (Das war in der Tschechoslowakei, aber für meinen Vater scheint es keine tschechische Kunst gegeben zu haben. Dass es sie doch gab, das habe ich erst viele Jahre später gemerkt.)

Mit Fünfzehn kam ich nach Zürich, und was blieb mir anderes übrig, als die Kunstgewerbeschule. Ich hatte das Glück, in die Klasse von Ernst Gubler zu kommen und hätte mir keinen besseren Lehrer wünschen können. Er lehrte seine Schüler vor allem schauen, genau schauen, nicht nur die Bilder, sondern auch die «Natur», das, was zu malen, darzustellen war, was sich aber nicht ohne die Reduktion auf Wesentliches (und worin bestand dies?), nicht ohne die Komposition dieser wesentlichen Elemente auf das Papier, in den Rahmen bringen liess. Keine billigen Effekte, keine Tricks. Er zog, um uns sein Kunstverständnis anschaulich zu machen, die Maler von Giotto bis Matisse, die Bildhauer von Giovanni Pisano bis Manollo und Maillol heran. Sein Unterricht reichte über die Malerei hinaus, schloss Literatur und Philosophie mit ein und blieb dabei sehr konkret. Im Gegensatz zu Johannes Ittens aus der Theorie entwickelten und vermittelten Farben- und Formenlehre, verhalf Gubler uns zu Einsichten direkt aus dem Sehen, Einsichten, die jeder selbst erarbeiten musste, und die am Ende Ittens Theorie nicht widersprachen.

Mit diesem Lehrer, dem ich mehr verdanke als irgendeinem andern und ohne den ich wahrscheinlich einen anderen Weg eingeschlagen hätte, hatte ich nur in einem Punkt Mühe, dann, wenn er, sehr sparsam, korrigierte. Nicht mit seiner Korrektur, die mir immer Wichtiges vermittelte, sondern mit seiner «Handschrift», dem Verlauf der Linien, den Bewegungen seiner Figuren – in denen ein Element auftauchte, das mir fremd und unverständlich, mit Ernst Gublers Persönlichkeit allerdings sehr gut vereinbar war.

Etwas, das ich noch viel ausgeprägter auch bei Hodler fand. Und anhand von Hodlers Bildern kann ich noch heute nachspüren, wird mir anschaulich vorgezeigt, wieviel Schwierigkeiten ich anfangs hatte in der Schweiz, wo es mir doch so sehr gut ging, mich, auch ausserhalb der Wohnung, richtig wohlzufühlen.

Zum erstenmal in Paris war ich auf Schritt und Tritt auf längst Bekanntes gestossen, die Seine, Pont Neuf, ja das war genauso wie von Marquet, diese Strasse tatsächlich wie von Utrillo gemalt, zum Teufel, es war fast unmöglich, etwas auf meine Art zu sehn, etwas neu zu entdecken.



1 Ferdinand Hodler,  
Wilhelm Tell, 1897.  
Öl auf Leinwand (Kunstmuseum Solothurn).

Und auch Hodlers Landschaften stimmten aufs genaueste mit den entsprechenden Schweizer Landschaften überein, mehr noch, so wie «die Franzosen» ihre ganz besondere Ambiance vermittelten, so erfasste Hodler wie kein anderer ein Klima, das es nur in der Schweiz gab, hatte die Stimmung, wie sie besonders in diesen ersten Nachkriegsjahren herrschte, vorweggenommen. Seither hat sich gottlob doch vieles geändert.

Ach diese trutzigen Eidgenossen! Und ich hatte erwartet, in ein friedliches Land, also in ein Land von fröhlichen, unbeschwert Menschen zu kommen. Chasch dänke.

Es genügte, ins Kunsthaus zu gehen, schon im Stiegenhaus, unübersehbar, unverrückbar beharrend in ihren so überaus männlichen Posen standen sie da, einig und kampfbereit und sie repräsentierten, die Männer auf diesen Bildern, etwas, das ich ebenso trutzig,

unverrückbar beharrend auch auf der Strasse, im Tram, vor allem auf den Ämtern antraf. Überall dort, wo es mir nicht möglich war, den Einzelnen näher kennenzulernen.

Ob sich die Leute von den imponierenden Bildern in ihrem Auftreten, ihrem Verhalten beeinflussen liessen? Aber wieviele mochten Hodler überhaupt kennen? Oder ob Hodler seine Landsleute tatsächlich so erlebte, so sahen die also schon damals aus? Oder ob er seine Zeitgenossen, wie sich selbst, gerne so haben wollte und darum etwas, das in ihnen, wie in ihm, angelegt war, hervorkehrte und übersteigert so überzeugend aufzeichnete, dass sich fortan jeder in diesen Bildern wiedererkennen konnte, er musste sich nur einen kleinen korrigierenden Schupf geben, und dann stimmte der Spiegel.

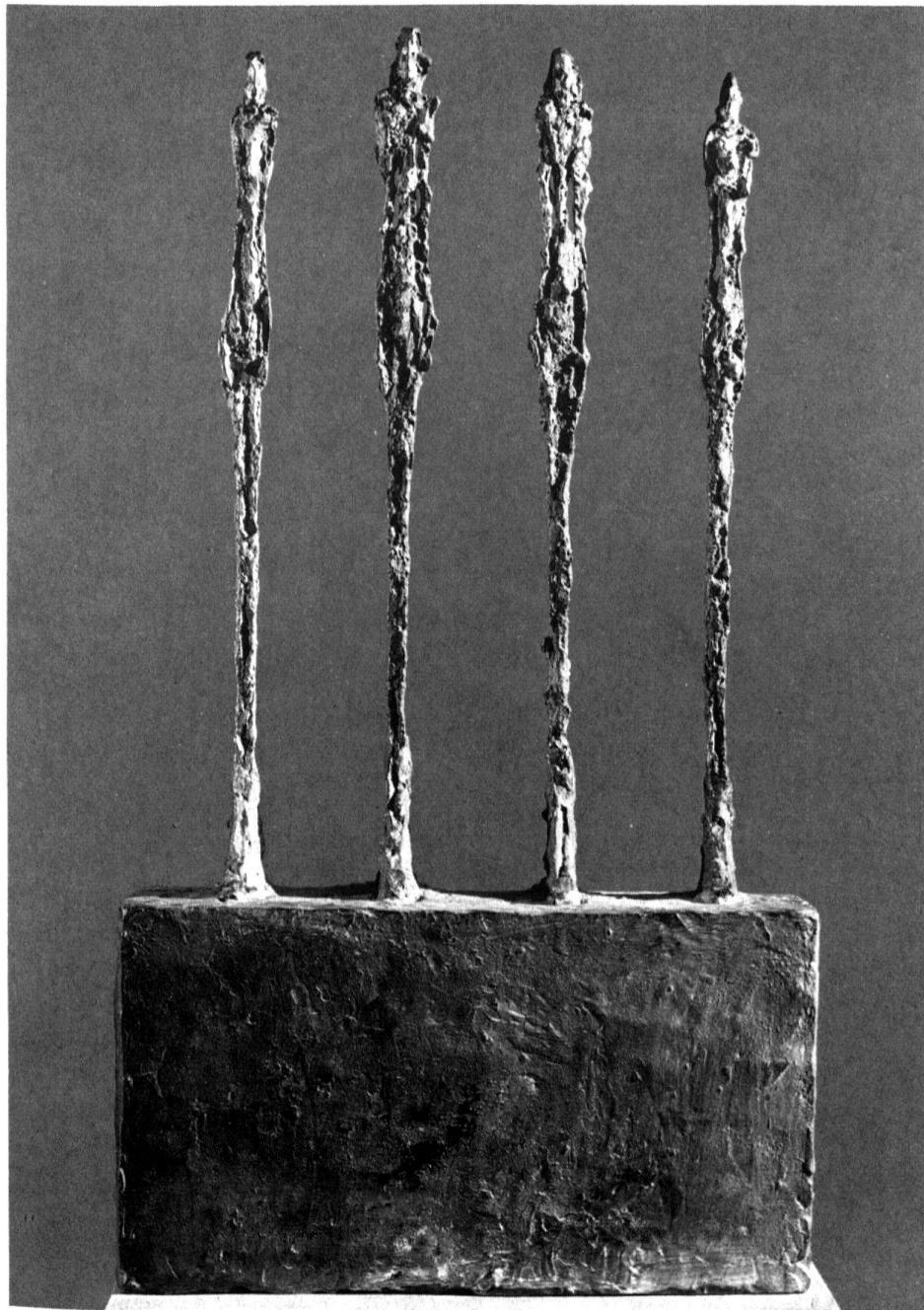
Bis hierher und ja nicht weiter!, zeigte ein übergrosser Wilhelm Tell jedem fremden Fötzel, und wie Hodler ihm sein Selbstportrait aufgesetzt hatte, so schien mir, erlaubte er dem Betrachter, es ihm gleichzutun: Tell, das bin ich. Sofern ich keine Frau, kein Fremder bin. Und du, bleib wo du bist, geh, besser noch, dorthin zurück, wo du herkommst. Warum sind Sie, fragte alle drei Monate wieder ein Wilhelm Tell auf der Fremdenpolizei, immer noch hier?

Eine abweisende, harte Sprache, die aber von den einzelnen Schweizern, die ich gut kannte oder kennenlernte, den Verwandten, den Kollegen, den Freunden und Lehrern, korrigiert und kritisiert wurde.

*Die Farbe entwickelt höchst wirksame musikalische Reize, unabhängig von der Form. Die Farbe hat Einfluss auf die Moral. Sie ist ein Element der Freude, der Heiterkeit ... das helle Blau ruft die weichen Empfindungen hervor ... Dieses grausame Blau der Frauengewänder, meine Empfindungen stimmen da mit den gewünschten nicht überein, ich musste, muss immer noch den Blick abwenden, im Kunsthause am «Blick in die Unendlichkeit», an den mich verletzenden Gebärden der Figuren, dieser eigenartig vertrackten Vorstellung und Darstellung von Frauen, vorbeizukommen versuchen. Um oben beim frühen Selbstporträt, dem «Studierenden», anzukommen, dem ersten Hodlerbild, das mir lieb war, lieb ist.*

Wenn ich vom Pathos absehe, es einem vergangenen Zeitgeist zurechne oder ankreide, und das, was mir an Abneigung vor allem gegen die grossen figürlichen Kompositionen (nicht nur die Historienbilder, auch «Eurhythmie», «Tag», «Frühling», «Empfindung», «Jüngling vom Weibe bewundert», «Heilige Stunde») übrigbleibt, vor den Bildern zu begründen versuche, bin ich im Unrecht, immer: die Bilder sind hervorragend gemalt und komponiert, die Figuren, so verkrampft sie mir erscheinen, stimmen, Proportionen, Perspektive, alles perfekt.

Das, was in dieser Malerei mit der hierzulande wohl stärker als anderswo ausgebildeten Freude am gut fundierten Materiellen übereinstimmt, muss mit Hodlers Gebrauch der Dürerscheibe zusammenhängen. Da werden die posierenden Gestalten kopiert, und der Abklatsch der arrangierten Wirklichkeit wird übermalt, oft bekommt das Resultat etwas Rechthaberisches, *so ist es tatsächlich*, etwas Au-



2 Alberto Giacometti,  
Quatre femmes sur socle,  
1950. Bronze bemalt  
(Alberto Giacometti-  
Stiftung, Zürich).

toritäres. Im Gegensatz etwa zu Auberjonois, dessen Figuren beim (Ver-)Zeichnen der Intention, dem Naturell, dem Temperament des Malers entsprechend verfremdet werden, (um ein extremes Beispiel zu nennen, doch könnte man anhand van Goghs Bildern das gleiche aufzeigen) entsteht bei Hodler die *richtige* Zeichnung auf der Dürerscheibe, und diese steht, eine gläserne Wand, zwischen dem Modell und dem Maler. Mir ist, als stünde diese Wand auch zwischen mir und den Bildern.

Es fällt nicht leicht, Landschaften, die Hodler portraitiert hat, anders als Hodler zu sehen, klar, feststehend, monumental haften sie in der Vorstellung. Aber habe ich Berge nicht unzählige Male eher so erlebt, wie Turner sie malte?

Wie gehe ich mit meinen Erlebnissen, wie gehen andere mit ihren Erlebnissen, mit «der Wirklichkeit» um?

Hodlers «Niesen» ist, mehr als ein Bild des Niesen, ein Monument des Niesen, so wie «der Redner» das Monument eines Redners, das Bildnis James Viberts das Monument eines bestimmten Mannes ist. Während Claude Monet ein Monument, wie die Kathedrale von Rouen, in die verschiedensten Erscheinungsbilder auflöst, gibt es für ihn diese Kathedrale als Ding an sich gar nicht. Auch Hodler malt denselben Berg, dieselbe Person in den verschiedensten Beleuchtungen und Stimmungen verschieden, doch bleiben seine Modelle in den diversen Aspekten das, was sie für ihn sind, handfest, fast greifbar, monumental.

Es sind die späten offenen Landschaften, der Zyklus der Bilder und Zeichnungen von Valentine Godé-Darel und die letzten Selbstportraits, die mich vor allem faszinieren, die ich bewundere. Und auch sie «reden» bei aller Weltgültigkeit und trotz der vielen Jahre, die Hodler in Genf lebte, «schweizerdeutsch». Eine Sprache, die mir nach beträchtlichen Anfangsschwierigkeiten sehr lieb geworden ist, in der ich mich längst so zu Hause fühle wie in der Schweiz.

Dass es nicht nur die deutsche Schweiz gibt, das scheint in der deutschen Schweiz allerdings oft vergessen zu werden. Auch Valotton war Schweizer, vielleicht ein ebenso schweizerischer Maler wie Hodler, aber wie weit entfernt von ihm.

Und ich musste nach New York emigrieren, um im Museum of Modern Art Alberto Giacometti zu entdecken, von dem ich, bis 1950, in der Schweiz noch nichts gesehen hatte. «You are coming from Switzerland, so you know Alberto Giacometti?» Mir waren nur Giovanni und Augusto Giacometti bekannt, und ich kannte doch fast alle grösseren Schweizer Museen.

Nun erschien in Giacomettis Kunst ein völlig verändertes Bewusstsein, kam wie nie zuvor die existentielle Gefährdung zur Sprache, etwas, was die Schweizer Maler seiner Generation fast ausnahmslos so sorgfältig verschwiegen hatten, wie sie den, der es unmissverständlich zum Ausdruck brachte, verschwiegen. (Ein ähnlicher Prozess hat wohl auch Louis Soutters Werk lange im Abseits gehalten.) Das durfte nicht wahr sein, zumindest nicht hier, die Gefährdung war abgewehrt, an der unantastbar heilen Welt vorbeigegangen. Die Vorliebe der ernsthaften Schweizer für ihre Künstler mit der Zuwendung zum Schönen, für die von geschichtlichen Ereignissen unbeeinflussbaren Maler des Erfreulichen, war augenfällig.

Und die Gefahr, dass Geist, wo er sich nicht mittels handwerklicher Schwerarbeit, solide und möglichst schön verpackt in Holz, Stein oder Eisen manifestiert, übersehen wird, war hier wohl grösser als anderswo. Dass Alberto Giacometti ein wirklich grosser Künstler hätte werden können, denn eine ungewöhnliche Begabung sei schon in seinen Jugendbildern festzustellen gewesen, so hörte ich (als Giacometti wirklich nicht mehr zu übersehen war) einen Berner Maler sagen: wäre er nur in der Schweiz und seriös geblieben.

Tempi passati. Der grosse Schritt, der Alberto Giacometti gelungen ist, nicht hier, sondern in Paris, in der Auseinandersetzung mit

den grossen Geistern seiner Generation, und vielleicht auch darum, weil er als Giovanni Giacometti's Sohn dort ansetzen konnte, wohin ein anderer mit Mühe spät erst gelangt, hat meiner Generation neue Einsichten, ganz neue Möglichkeiten eröffnet.

Die Zeit der Marquet und Utrillo ist so fern wie das Biedermeier. Indem ich dies schreibe, merke ich, dass ich etwas zur Sprache zu bringen versuche, das längst hinter mir liegt. Die Zeit, in der ich die Dinge vornehmlich durch Kunstwerke, von einzelnen Künstlern vorgestaltet, vermittelte wahrnahm, ist wie die Kinderzeit, in der man die Welt von Eltern und Erziehern vermittelte erlebt, vorüber. Kunst, die der Klassiker wie die der Zeitgenossen, ist mir längst zum Anreiz für eigenes Sehen geworden: Die Herausforderung, eine sich ununterbrochen verändernde Wirklichkeit täglich neu mit meinen eigenen Augen und allen anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu erkennen und das, was ich wahrnehme, selbst zu gestalten.



3 Erica Pedretti, Flügel, 1979. Bambus, Draht, Stoff, Gummi.

*Erica Pedretti, geboren und aufgewachsen in der Tschechoslowakei, Kunstgewerbeschule Zürich. Zwei Jahre New York. Heirat mit Gian Pedretti, fünf Kinder. Zweiundzwanzig Jahre Celerina, Engadin. Arbeitet als Bildhauerin und Schriftstellerin in La Neuveville BE. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Hörspiele. Publikationen: «Harmloses, bitte»; «Heiliger Sebastian»; «Veränderung»; verschiedene Veröffentlichungen in Anthologien und Zeitungen.*

1: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (Jean-Pierre Kuhn) – 2: Kunstmuseum Zürich (Walter Dräyer)

Erica Pedretti, Schriftstellerin, 5, Collège, 2520 La Neuveville

Abbildungsnachweis

Adresse der Autorin