

# Fritz Paulis neueres Radierwerk

Autor(en): **Schaffner, Paul**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **38 (1951)**

Heft 10: **Stadtbauprobleme**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-82099>

## **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.

## Fritz Paulis neueres Radierwerk

Von Paul Schaffner

Zwei Jahrzehnte lang hat dieser gebürtige Berner, der kürzlich in sein siebentes Lebensdezennium eingetreten ist, ausschließlich als Graphiker gearbeitet. Er war 36 Jahre alt, als die Schweizerische Graphische Gesellschaft den 160 Nummern umfassenden *Cœvrekatalog* herausgab. Vielleicht stand der Künstler selber damals unter dem Eindruck eines gewissen Abschlusses und neuen Beginnens. Gerade zu jener Zeit, da das Buch in Druck ging, 1925, signalisierte das in Frauenkirch gemalte Ölbild «Bergbauern» den bevorstehenden Umbruch im technischen Bereich. Und es hatte nun geraume Zeit den Anschein, als ob jetzt mit der gleichen Ausschließlichkeit, wie sie in der Frühzeit für die Graphik gegolten hatte, Pinsel und Palette anstelle der Radieradel zum Rüstzeug des Künstlers geworden wären. Dann aber kam neben der Malerei auch die Schwarzweißkunst wieder zu ihrem Recht. Und der Umstand, daß ein Nachtragsverzeichnis der radierten Blätter, die in den letzten 25 Jahren die Druckerpresse verlassen haben, bereits wieder über hundert Nummern umfassen würde, rechtfertigt eine nähere Betrachtung von Paulis neuem Schaffen auf diesem Gebiete. Einige Hinweise auf das Frühwerk, um dessen organische Weiterentwicklung es sich handelt, seien vorangestellt.

Zunächst aber mag sich die Frage aufdrängen, weshalb die *Radierung* von Anfang an in Paulis Graphik eine zentrale und niemals angefochtene Stelle einnimmt. Es sind gerade die besonderen technischen Schwierigkeiten in der Bearbeitung des harten Metalls, die den Künstler zur Überwindung reizen. Überdies kommt diese Technik, die oft durch eine Reihe von Entwicklungsstadien zum Endresultat führt, dem Bedürfnis Paulis, ein Werk langsam reifen zu lassen, entgegen. Es mag mit diesen besonderen Eigenheiten des Radierens zusammenhängen, daß die primitivere und direkter zum Ziele führende Holzschnitttechnik von Pauli verschmäht wurde, obschon sie in der Graphik deutscher Expressionisten, in deren Bannkreis er um 1918 geriet, zum entscheidenden Ausdrucksmittel geworden ist.

Mit einigen erstaunlichen Talentproben des Jünglings setzt Paulis Produktion ein. Es sind einfache Impressionen – unter ihnen in energischem Linienduktus die Strichätzung «Frau mit Pferd» –, die in pleinairistischer Optik der Wirkung des Lichts und des Atmo-

sphärischen nachgehen. Das schwache Band mit der Realität wird jedoch unversehens zerrissen. Jugendliche Erfindungslust lebt sich jetzt in der Darstellung einer erträumten Welt aus, zu der Weltis Einfluß die Richtung gewiesen hat. Selbst in den ersten Weltkriegsjahren ändert sich an der romantischen Grundhaltung wenig, bleibt er in sein spekulatives Ichgefühl versponnen.

Um 1917/18 wechseln Thematik und Formensprache jäh und drastisch. Das Studium der Altdeutschen in der Basler Kunstsammlung und die Konrad-Witz-Ausstellung bereiten auf die aufwühlende Begegnung mit dem deutschen Expressionismus vor, der die Abkehr von der naturnahen bürgerlichen Kunst und von einem verspäteten Romantizismus gleichermaßen zur Losung erhob. Die Graphik der Meister der «Brücke» – eines Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff – findet im Schaffen des mitfiebernden Pauli ihren unverkennbaren Niederschlag. Sein Gefühlsüberschwang erreicht in vielfigurigen Passionsdarstellungen eine kaum mehr überbietbare Steigerung im turbulenten Spiel expressionistischer Bewegungsformen. Aber auch im «Chaotischen» – wie etwa in der großen Kreuzigung von 1921 – verrät sich das Bedürfnis nach einer schaubaren Bildarchitektur.

Zu solchen Bilderfindungen bildet die «äußere Welt» den Ausgleich. Die bündnerische Hochgebirgslandschaft inspiriert zu Darstellungen von monumentaler Wucht, deren geologischer Aufbau in auffälligem Gegensatz zur teppichhaft dekorativen Gestaltung Kirchners steht, zu dem sich trotz zeitweiser Nachbarschaft in Frauenkirch weder ein menschlicher, noch ein engerer künstlerischer Kontakt ergab. «Winterbild» und «Schmelzendes Schneefeld» lassen auch das Intimere und Lyrische im Ausprägen einer Stimmung zur Geltung kommen. Den selben Drang nach Verinnerlichung zeigt das Porträt, handle es sich um den Künstler selber, der sich gerne als Wanderer in einer traumhaft-phantastisch wirkenden Gebirgsszenerie darstellt, oder um seine erste Gattin Jenny, hier wie dort mit dem Ausdruck einer ans Tragische rührenden Vereinsamung, selbst im Doppelbildnis, oder um die Wiedergabe anderer Menschen, die damals ins Blickfeld getreten sind. Die Porträts Weese, Wartmann und Pulver arbeiten das Geistige in aggressiver Charakterisierung heraus. Wo es sich dagegen um den leidenden Menschen han-



Fritz Pauli, *Drohende Wolke*. Radierung, 1937 | *Nuage menaçant*. Eau-forte | *Threatening Cloud*. Etching

delt – und wie oft begegnet er im Schaffen Paulis – offenbart sich das Mitgefühl des Malers, ohne daß die künstlerische Objektivität je ins Sentimentale verfälscht würde. So zeigt das Bildnis eines aus Paris stammenden Abbé, der zu den Patienten eines Sanatoriums am Genfersee gehörte, einen vom Tode gezeichneten Greis mit erloschenen Augen und resignierter Gebärde der skelettierten Hände, bei dessen Anblick sich der Vergleich mit fallendem Herbstlaub aufdrängt. Eine Fülle von Einzelbeobachtungen werden durch die in Kurven schwingende Linienführung und kräftige Lichtbahnen zusammengefaßt. Diese ergreifende Darstellung von 1926 gehört zu jener Folge von Kaltnadelarbeiten, die seit 1921 entstanden sind. Während bis dahin die Strichradierung bevorzugt wurde, ermöglicht die Kaltnadeltechnik ein energischeres Herausarbeiten des Linienduktus. Der inneren Größe dieser

Blätter entspricht ihr ungewöhnliches Format, das bis zur Grenze des technisch Möglichen gesteigert wird. Die Radierung Paulis emanzipiert sich damit von der herkömmlichen Kleingraphik und weist ihr neue Möglichkeiten.

Bildete bis gegen Ende der zwanziger Jahre die Graphik die von Pauli ausschließlich angewandte Technik, so erfolgt nun die Wendung zur Malerei. Damit werden die Folgerungen aus der Entwicklung des graphischen Stils gezogen, der immer entschiedener auf farbige und stoffliche Wirkung ausging. Es ist für Paulis jeder Halbheit abholde Art charakteristisch, daß sich der Übergang zur farbigen Gestaltung nicht tastend und pröbelnd vollzog. Fast ein Jahrzehnt hindurch blieb die graphische Werkstatt geschlossen. Mit der gleichen erstaunlichen Raschheit und Selbstverständlichkeit, wie



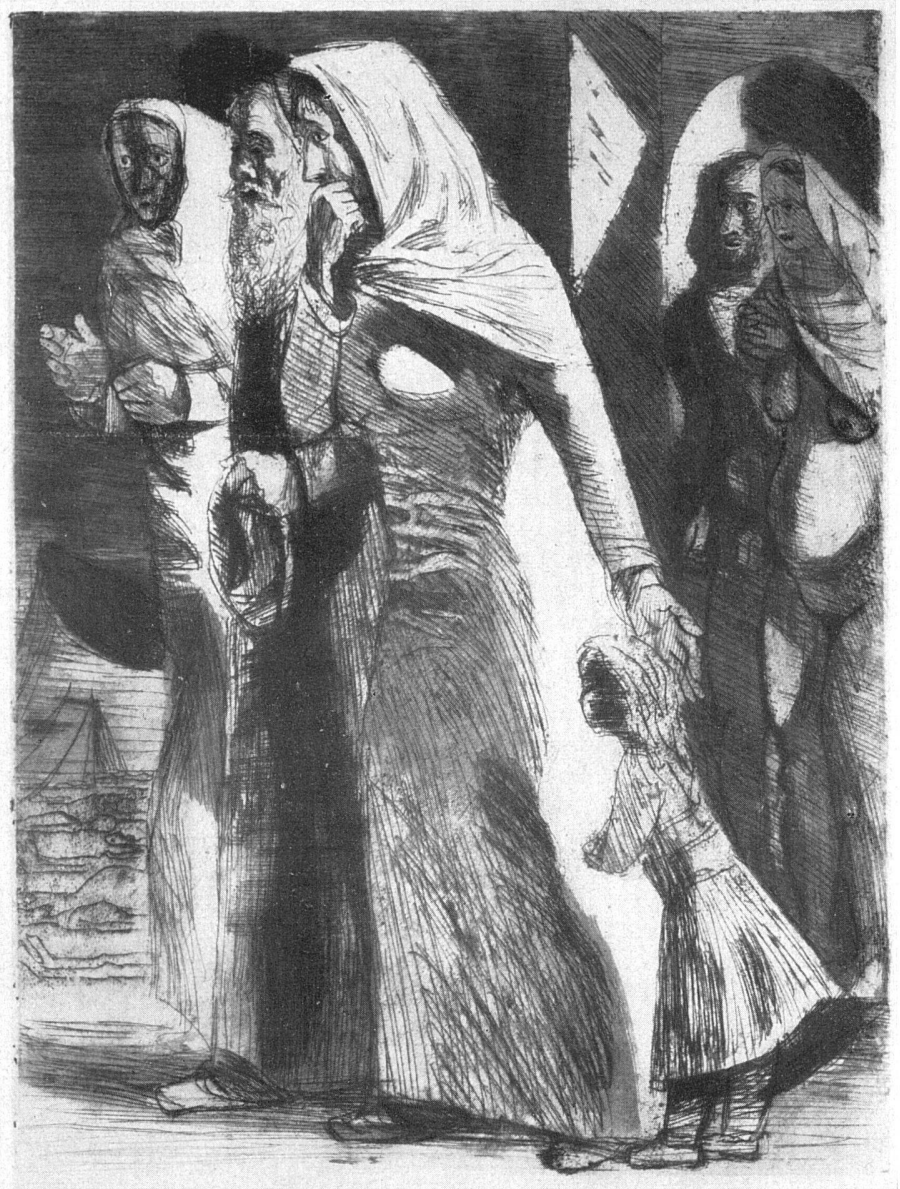
Fritz Pauli, *Elegie*. Radierung, 1939 |  
*Elégie*. Eau-forte | *Elegy*. Etching

sie als Zeichen einer ursprünglichen Begabung schon beim radierenden Jüngling festzustellen war, eignete sich Pauli das Malerhandwerk an.

Die Malerei schafft eine direktere Beziehung zum Leben, läßt die Umwelt mehr als zuvor im Werk sich widerspiegeln. Die Isolierung, wie sie in früheren Selbstbildnissen voll Welterschmerz entgegentrat, lockert sich zugunsten einer stärkeren Aufgeschlossenheit der Gemeinschaft gegenüber. Das Wanderleben nimmt mit der Übersiedelung ins Pedemonte ein Ende. In bedächtiger Planung wächst auf halber Höhe über der Melezza, der prachtvoll geschlossenen Front des Dörfchens Golino gegenüber, der pittoreske Organismus der mehrfirstigen Künstlerbehausung und ersteht – eine Welt für sich, zu der kein Unberufener Zutritt hat – ein mächtiges Atelier mit anstoßendem Werkraum für den Radierer. Noch ist alles im Werden, als die Gattin bei der Geburt ihres zweiten Kindes stirbt. Durch eine

neue Verbindung erweitert sich der Kreis der Familie, die für Pauli eine Quelle der Kraft und der unerschöpflichen künstlerischen Anregung geblieben ist. Bildnisse der Familie, der Kinder – immer neue überraschende Seiten werden dieser Thematik abgewonnen – bilden Dokumente eines glücklichen Ausgleichs zwischen bürgerlichem Milieu und innerer Freiheit eines Schaffenden. Einem tiefen Lebensbedürfnis hat von jeher die Pflege der Freundschaft entsprochen, und das gastliche Haus als Treffpunkt erleichtert und vertieft diese Bindungen. Bildnisse von Freunden – nicht zufällig oft auch in der Gemeinschaftsdarstellung des Familienporträts – erwachsen aus den Voraussetzungen gegenseitigen Verstehens, ohne die eine ins Innerste dringende Leistung wohl selten gelingt. So sehr aber dem Künstler die Auseinandersetzung mit der schaubaren Welt verpflichtendes Anliegen sein mag, so gilt doch wohl seine besondere Liebe der freien Bilderfindung, die seiner Phantasiebegabung besonders entspricht. Dabei ist





Fritz Pauli, *Sie wissen nicht, wohin.*  
 Radierung, 1943 | *Ils ne savent où*  
*aller. Eau-forte* | *They don't know*  
*whither. Etching*

der Fall nicht selten, daß eine zufällige Beobachtung zur Bildidee inspiriert, wie das beispielsweise für das suggestive Gemälde «Kind mit Masken» im Winterthurer Kunstmuseum zutrifft, das später auch ins Graphische übertragen wurde.

Eine entscheidende Stelle behauptet weiterhin die religiöse Thematik, was deutlich macht, daß es sich bei der Darstellung solcher Motive in der expressionistischen Phase nicht bloß um das Mitmachen einer Zeitmode handelte. 1938 entstand für die Kapelle des neuen Bürgerspitals in Zug die große Kreuzigung in Öl. Obwohl sie noch der abstrakten Formensprache jener Zeit verpflichtet ist, führt sie in der Klärung der Komposition weit über die früheren graphischen Lösungen hinaus. Der letzte Schritt zur direkt der Mauer verbundenen Malerei blieb noch zu tun. Der Freskotechnik hat sich Pauli in der Folge mit ebenso leidenschaftlicher Hingabe gewidmet, wie einst den Graphiker die Radierung

zur Auseinandersetzung gereizt hatte. Seit 1939 wandte er die geballte Kraft langer Jahre an eine Aufgabe ungewöhnlichen Ausmaßes, als ihm der Auftrag zur Ausmalung der Antonierkapelle in Bern zuteil wurde. Das Ergebnis war eine durchaus selbständige Leistung, wie sie nur einer starken Persönlichkeit gelingen konnte, packend sowohl durch die kühne ideelle Konzeption, als auch durch die im Fortschreiten des Werkes sich steigernde Eindringlichkeit der künstlerischen Realisierung. In dieser Zeit setzt nun die Radiertätigkeit wieder ein, und es kommt zu einer anregenden Wechselwirkung zwischen Malerei und Graphik.

Die Arbeiten dieser letzten Periode bezeugen weiterhin die große Spannweite des Thematischen, die eigentümliche Polarität zwischen Schaubarem und Imaginativem, wobei das Wirkliche derart vergeistigt und ins Sinnbildhafte gehoben wird und andererseits die Welt der reinen Vorstellung einen solchen Grad von Anschau-

lichkeit erreicht, daß die Gegensätze gemildert, ja in gewissen Fällen aufgehoben erscheinen. Was die graphischen Ausdrucksmittel anbelangt, zeigt sich die souveräne Freiheit im Einsatz aller Möglichkeiten, oft in einem kombinierten Verfahren. Erst in letzter Zeit gelangt, zur Erzielung stärkster malerischer Wirkungen, die reine Aquatintatechnik zur Anwendung.

Wir illustrieren diese Entwicklung der Graphik seit 1937 mit einigen Proben. Die apokalyptische Bildidee «Drohende Wolke» – die Assoziation an die ersten Atombombenangriffe drängt sich auf und der Eindruck einer hellseherischen Vision – überfiel den Künstler, aus der Vorahnung irgend eines Verhängnisses heraus, mitten in der beglückenden Betriebsamkeit des Hausbaues bei Cavigliano. Unheilbrütendes Gewölk verfinstert den Himmel. Zum eigentlichen Blickfang wird im Vordergrund eine junge Mutter, die ihr Kind schützend umfängt. Man erkennt in ihr unschwer des Künstlers Gattin: kurz nach Vollendung der Radierung starb sie. In der dramatischen Kontrastierung von Licht und Dunkel, im Pathos seelisch durch ein Ungeheures aufgewühlter Menschen, die sich von einer grell beleuchteten Plattform abheben, wird diese Komposition durch «Ostermorgen» von 1922 vorbereitet und weist – ideell in den Szenen des Jüngsten Gerichts und kompositionell im Detail der Verkündigung an die Hirten – auf den Freskenzyklus im Antonierhause hin. Im Pauli-Buch der Schweizer Büchergilde werden die einzelnen Entwicklungsstadien des Blattes, das Aquatinta, Strichätzung und Kaltnadel verwendet, synoptisch veranschaulicht.

1939, im ersten Jahre des Zusammenseins, hat Pauli seine neue Lebensgefährtin porträtiert. Dem verhaltenen Lyrismus dieser Stimmungsmalerei entspricht der Titel «Elegie». Es ist die Parallele zur Lebenssituation der am Fenster strickenden «Jenny» von 1922. Die reine Kaltnadeltechnik beider Blätter zieht alle Register einer malerisch-stofflichen Wirkung. Der Einordnung Jennys in das beengende Interieur einer Berghütte antwortet in «Elegie» die Verbindung der im Lampenschein sitzenden Gestalt mit der zauberhaften Pedemonte-Landschaft im Dämmerlichte des aufgehenden Mondes. In der Kunst des Andeutens und Weglassens, nicht zuletzt auch in der Kostbarkeit des Details, etwa des Stillebens, zeigt sich eine Meisterschaft, die der sensitiven Charakteristik nichts schuldig bleibt. Man glaubt die Klänge von Chopins «Nocturne» zu vernehmen, und in der Tat: wie oft lauscht der Künstler im Atelier edler Musik, die seine Seele löst und seine Vorstellungskraft beschwingt.

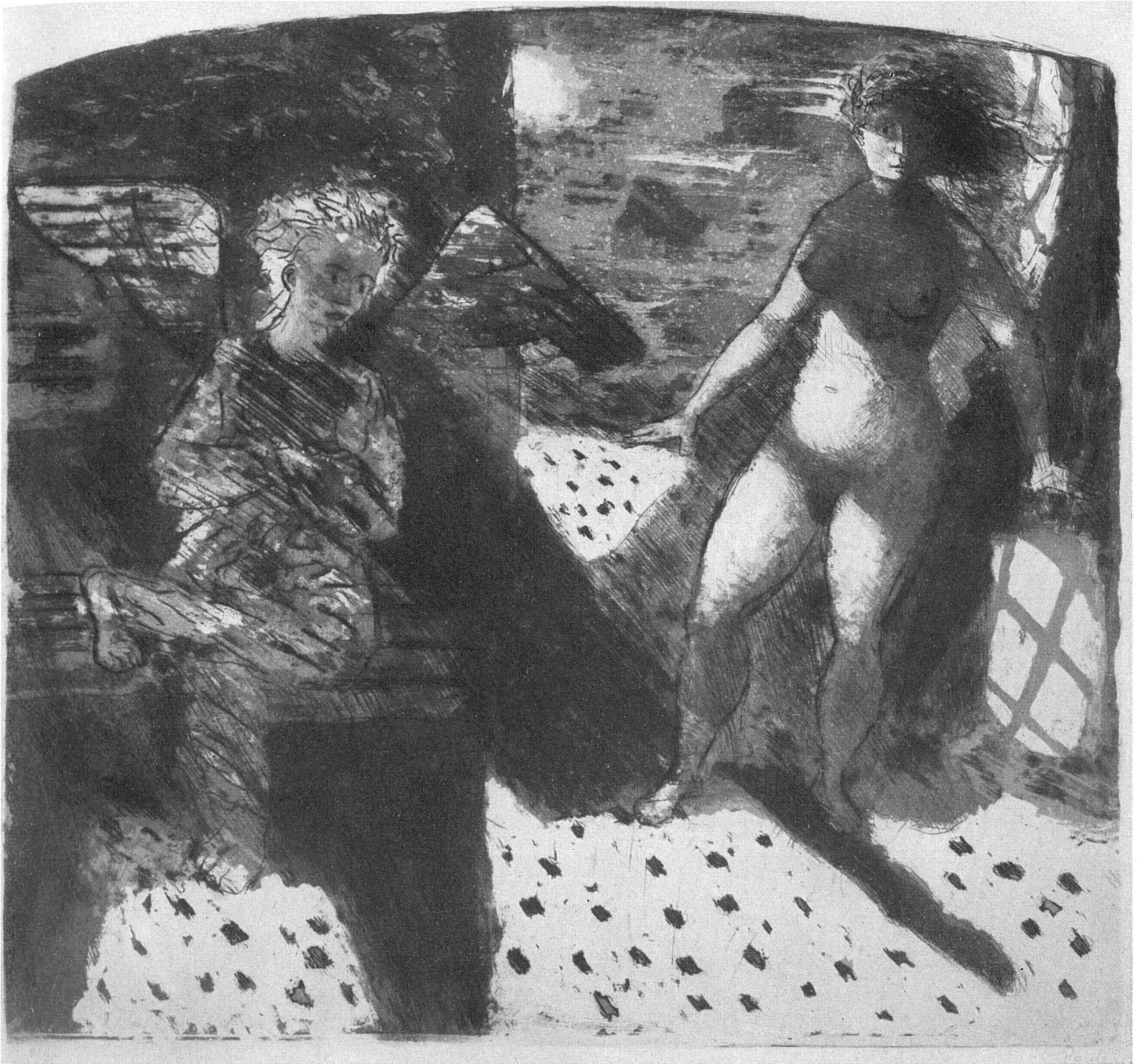
In den Motivkreis der Antonierhaus-Fresken weist die Radierung «Sie wissen nicht, wohin». Die Gruppe der Flüchtlinge geht auf keine unmittelbare Impression zurück und stammt ursprünglich aus dem Weihnachtsbild, wo sie im Gefolge des Engels erscheint, der das Jesuskind verehrt. Auch mag der Freskoentwurf den Künstler auf den Einfall gebracht haben, in dem

nackten Menschenpaar, welches das schützende Haus verlassen muß, die Parallele zur Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese anzudeuten. Es ist nur ein Beispiel dafür, wie der Künstler die Gewichte in der Hand nach seinen Bedürfnissen verteilt und bald die Malerei, bald die Graphik im schöpferischen Prozeß dominieren läßt.

«Nächtliche Erscheinung» gehört zu den herrlichsten Bilderfindungen. Im weiblichen Akt, der vom Streiflicht des Mondes beleuchtet wird, huldigt Pauli dem klassischen Schönheitsideal in einer bis dahin bei ihm nie erlebten Weise; aber das ist kein klassizistisches Schemen, sondern ein blutvolles Geschöpf. Der Gefühlssturm, den eine südliche Sommernacht in der Seele dieses Weibes heraufbeschwor, wird durch eine geflügelte Gestalt beschwichtigt, die in den Halbschatten gerückt ist und doch mit dem Lichte geheimnisvoll zu innerer Harmonie verbunden. Den Raum gestaltet das Zusammenspiel dunkel abgestufter Flächen und Lichtzonen, wobei die helle Fläche durch Flecke oder das Schattenbild eines Fenstergitters rhythmisiert wird. Die Tonschönheit des Drucks, die Magie des Lichts, dessen Glanz auch im zartesten Grau noch spürbar ist, die abgewogene Harmonie der Komposition, das unausschöpfbar Geheimnisvolle der Stimmung: all das zeugt für die reife Meisterschaft Paulis, dem hier eines der beglückendsten Werke als köstliche Frucht zugefallen ist. Hier wird noch die Strichätzung zu Hilfe genommen, um die Aquatintafolie durch ein feines Netz von Strichlagen und kräftige grätige Parallelschraffen – so auf der Brust des geflügelten Genius – zu beleben.

In der Komposition «Drei Schwestern» erfolgt der Schritt zur reinen Aquatinta, die ganz dem geometrisierenden Aufbau in großen Flächen und dem Zusammenspiel satter Schwärzen, heller Töne und ihrer Zwischenstufen dienstbar gemacht wird, in einer Pinselschrift dekorativer Art, die der Wandmalerei verwandt scheint. Aber ein Letztes blieb noch zu tun, um Graphik und Malerei gewissermaßen auf einen Nenner zu bringen: die Farbe selbst in ihre Rechte einzusetzen. So sind farbige Radierungen entstanden, die sich durch sonore Leuchtkraft und Transparenz der Farbwerte auszeichnen.

In diesem Berner steckt, wenn man das Wort nur richtig versteht, ein Moralist. Das Leben, wie er es sieht, ist hart und bitter ernst, die Art, wie er es darstellt, hat oft etwas abschreckend Unverbindliches. In den vielen Selbstbildnissen wandelt sich der Ausdruck von der selbstquälerischen Frage an den Sinn des Lebens zur gesammelten Kraft und Beherrschtheit eines Wissenden, aber immer bleibt der Blick aus weit geöffneten Augen der eines Künstlers, dem die innere Schau mehr bedeutet als das, was die Netzhaut in sich aufnimmt. Seine Art ist schwerblütig; er leidet unter seinem Hange zum Pessimismus, der ihm die Lebensfreude zu vergällen droht. Aber das Bewußtsein der Vergänglichkeit, der Todesnähe, das Gefühl der Fragwürdigkeit alles



Fritz Pauli, *Nächtliche Erscheinung*. Radierung, 1948 | *Vision nocturne*. Eau-forte | *Nocturnal vision*. Etching

Menschlichen und aller Leistung läßt sich kaum völlig verdrängen. Dieses dunkle Grundgefühl überschattet einen wesentlichen Teil seines Werkes. Auf vielen seiner Menschen lastet ein profunder Ernst. Selbst den Kindermund überglänzt kaum je ein Lächeln. Und das gebrochene Auge eines toten Malerfreundes ist ein vieldeutiger Blick des «letzten Gesichts».

Dennoch läßt sich nicht verkennen, daß sich im Laufe des letzten Jahrzehnts Anzeichen einer Wandlung finden. An ihr hat zweifellos das immer mehr sich vertiefende Erlebnis der Welt des Südens mit ihren unkomplizierten, dem Sinnhaften freudig aufgeschlossenen Menschen starken Anteil. So kann sich in dieser

großartig ursprünglichen Landschaft, in der sich die Elementarkräfte keinerlei Disziplinierung unterwerfen, der dem Künstler eingeborene Lebensdrang freier entfalten. In seinem neueren Schaffen spiegelt sich eine direktere Beziehung zur Lebenswirklichkeit. Das zeigt sich vielleicht am augenfälligsten in den Fresken des Antonierhauses, in denen die Formphantasie mit Anschauung gesättigt ist. Im gleichen Sinne wirkt das Erlebnis der großen wandmalerischen Leistungen Italiens, vor allem des Trecento und Quattrocento. Meister wie Giotto, Masaccio und Piero della Francesca sprechen in einem Zeitpunkte zu ihm, da das Ziel unverrückbar vor Augen steht und sich ihm die eigene Entwicklung als unaufhörliches Streben nach restloser Klarheit dar-



stellt. Unbestimmte Formen vermögen ihn ebenso wenig zu befriedigen wie alles bloß Skizzenhafte und Improvisierte. Dem Bedürfnis einer im Grunde durchaus nordischen Künstlerseele nach Bauen und Ordnung entspricht im höchsten Maße die Radierung, in der er im Laufe von vier Jahrzehnten eine imponierende Leistung vollbracht hat. Das selbe Formgesetz gilt auch für seine Malerei und das Fresko im besonderen. Mochte bisher der tragische Aspekt des Lebens den Charakter dieser Kunst vorherrschend bestimmen, so wäre es dem spannungsreichen Wesen des Künstlers wohl zuzutrauen, daß in einer Epoche, wo die Serenität des Alters den Ausgleich sucht, auch dem Hellen und Lichten im Leben sein Recht würde: in einem Dithyrambus an die Freude, an alles Große im Menschendasein. Es ist auffällig, wie sich in den letzten Jahren die Palette Paulis aufgehellt hat, wie man Farbenharmonien begegnet, die jenen eines Bonnard und Braque verwandt erscheinen. Vielleicht bedarf es nur eines äußeren Anlasses, einer bestimmten Aufgabe und eines Themas, um gestaute Energien der Lebensfreude, der Lebensbejahung in seinem Werke frei zu machen.

Aus Paulis Kunst ist das Geistige nicht wegzudenken, aber seine Malerei ist ganz und gar unliterarisch. Er hat sich meines Wissens nie als Illustrator versucht. Er zeichnet auch keine Bildideen auf. Er denkt in Bildern. Seine entscheidende künstlerische Aufgabe ist die große Bildkomposition: es ist die Begabung eines ausgesprochenen Individualisten. Auch in bezug auf die künstlerische Ausdrucksform gehört er keiner «Richtung» an. Sein starkes Wirklichkeitsgefühl zwingt zur deutlichen Abgrenzung gegen die abstrakte Kunst, obschon seit der Berührung mit dem Expressionismus und Kubismus abstrakte Elemente in seinen «Formenschatz» wohl unverlierbar eingegangen sind. Pauli empfindet das Festhalten am großen abendländischen Kulturerbe als eine Frage erster Ordnung, ist sich aber bewußt, daß seine Graphik und Malerei über die Kunst des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts und des Nachimpressionismus hinausweist. So nimmt er eine Zwischenstellung ein, die ihn isoliert. Seinen Beitrag an die künstlerische Gesamtleistung unserer Zeit zu leisten, bedeutet dem Einzelgänger eine unabweisbare Verpflichtung.

*Fritz Pauli, Drei Schwestern. Aquatinta, 1950 | Trois sœurs. Aquatinte | Three Sisters. Aquatint*

