

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 23 (1936)
Heft: 8

Artikel: XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-19921>

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: 09.07.2025

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

Gemäldeausstellungen

Repräsentative, mehr oder weniger naturalistische Kunst in Bern – naive Sonntagsmaler in Basel – Abstrakte und Surrealisten in Zürich – Cézanne in Paris und demnächst in Basel. – Deutlicher könnte sich die tiefe Unruhe und Ratlosigkeit unserer Zeit in Kunst-dingen nicht manifestieren.

Ausharren im Gegenständlichen, in einer grossen Maltradition, auch um den Preis, dass man sich – sogar auf Seiten der Maler selbst – immer deutlicher zwingen muss, das Interesse nicht erlahmen zu lassen?

Verzicht auf diese Anspannung und Rückkehr zur kindlichen Naivität der Sonntagsmaler?

Aber wer kann zur Naivität zurück, der sie verloren hat?

Heroisches, oder verzweifelter, oder snobistisches Verwerfen von Tradition und Realität zugunsten abstrakter Harmonien im Irrealen, zugunsten einer «peinture pure» –?

Es soll sich niemand einbilden, die Entwicklung der Zukunft zu übersehen. Begnügen wir uns, die widersprechenden Erscheinungen einigermaßen zu ordnen, denn dazu vor allem zwingen diese Ausstellungen. Deshalb verzichten wir auf die Nennung von Namen und auf Kritik im einzelnen.

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936

Anmerkung über das Ausstellungssystem

Dass Massenausstellungen etwas Schreckliches sind, dass sie den Beschauer ermüden und die einzelnen Bilder degradieren, darüber sind sich Maler, Ausstellungsbehörden und Besucher wahrscheinlich einig. Solche Ausstellungen sind keine künstlerischen, sondern lediglich praktisch-soziale Einrichtungen, die auch solchen Künstlern Gelegenheit geben sollen, ihre Arbeiten zu zeigen, die noch nicht bekannt genug sind, oder denen sonst die Beziehungen mangeln, um Sonderausstellungen in Kunsthäusern oder Privatgalerien zu veranstalten. Die «Nationale Kunstaussstellung» ist also ein notwendiges Übel, an dem man darum festhält und wohl festhalten muss, weil sich eine bessere Form für das öffentliche Angebot von Gemälden und Plastik nicht finden lässt.

Ist man sich einmal darüber klar, dass solche Ausstellungen in erster Linie wirtschaftliche und erst in zweiter Linie künstlerische Veranstaltungen sind, so ist zu fragen, ob nicht bewusstermassen auf Kosten des künstlerischen Eindrucks gerade diese kommerzielle Seite noch weiter entwickelt werden sollte. Es wäre vielleicht richtiger, auf die kleinen Gruppen von drei oder fünf Bildern zu verzichten, mit denen besonders eingeladene Künstler im Salon vertreten sind, denn diese Ehre wird naturgemäss den gleichen zuteil, die auch sonst Gelegenheit zu Sonderausstellungen haben, so dankbar der Besucher für solche Ruhepunkte im allgemeinen Durcheinander ist, um dadurch Platz zu gewinnen, weitere Bilder auszustellen, die vielleicht nur auf Grund des beschränkten Platzes und nicht wegen besonders krasser Qualitätsmängel von der Jury ausgeschieden wurden. Es hat etwas Stossendes, wenn sich eine Jury von vornherein darauf festlegen muss, nur eine bestimmte Anzahl von Bildern aufzunehmen, wobei unter einer breiten Zone von künstlerischem Mittelgut die Auswahl auch beim besten Willen der Juroren gar nicht anders als zufällig sein kann. Wir glauben im Interesse der Künstler zu sprechen, wenn wir anregen, das System einer bevorzugten Vertretung mit mehreren Werken und retrospektive Abteilungen künftig fallen zu lassen, bzw. solche Sonderveranstaltungen unabhängig vom Salon durchzuführen. Gegen eine Einladung an verdiente Künstler, zwei Werke ohne Jurierung auszustellen, ist natürlich nichts einzuwenden.

Die Anordnung der Bilder machte besonders im Neubau des Kunstmuseums, wo sich die Sammelausstellungen einge-

ladener Künstler befanden, einen sehr guten Eindruck. Ein verwandter Eindruck liesse sich aber auch dadurch erreichen, dass man noch ausgesprochener als diesmal versuchen würde, Bilder verschiedener Maler von verwandter stilistischer Haltung zu Gruppen zusammenzuhängen.

Sehr zu bedauern ist, dass ganze Künstlergruppen und auch bedeutende Einzelne auf eine Beschiebung der «Nationalen» überhaupt verzichten. Solche interne Spannungen unter der Künstlerschaft sind die natürliche Folge jener künstlerischen Inzucht, die das «Laienelement», d. h. die Schicht gebildeter Kunstfreunde, die den ganzen Kunstbetrieb durch ihr Interesse trägt, von jeder Mitwirkung grundsätzlich ausschliesst.

Auf die «retrospektive Abteilung» im ehemaligen naturwissenschaftlichen Museum hätte man besser verzichtet. Es waren einzelne sehr gute, ja ausgezeichnete Bilder dort, aber das Ganze wirkte doch sehr zufällig und anhangsweise und in der Aufmachung allzu improvisiert. Der Eintretende sah sich in einen Teppichladen versetzt; es fehlten nur die getriebenen Messing-Ampeln, und man hätte sich nicht gewundert, einem jener Armenier zu begegnen, die mit einem Stapel Bettvorlagen auf der Schulter auf den Pariser Boulevards hausieren. Dass man gelegentlich eine hässliche Türe mit einem Teppich verhängt, an dem diskret das Schildchen der Firma zu sehen ist, die ihn ausleiht, ist erträglich, aber dieses System hat doch seine Grenzen, besonders bei staatlich-repräsentativen Ausstellungen.

Zu den Bildern

Wir geben, lediglich als Stichproben, eine Reihe von Aufnahmen nach Bildern, die dem Schreibenden bei einem Rundgang ohne Katalog in irgendeiner Richtung Eindruck gemacht haben. Wandmalerei-Entwürfe, auf die wir in anderem Zusammenhang zurückkommen können, wurden dabei weggelassen. Unter den gezeigten mögen Zufallstreffer sein, ferner darf der Mißstand nicht übersehen werden, dass grosse und kleine Bilder durch die Reproduktion auf den gleichen, der Wirklichkeit nicht entsprechenden Maßstab gebracht werden. Andererseits war es gerade das hohe Qualitätsniveau im ganzen, das an der Ausstellung imponiert, so dass es sich nicht gerechtfertigt hätte, einige wenige Bilder herauszupflücken und in grösserem Maßstab zu reproduzieren.

Salon Paris

In den freudlosen Hallen des «Grand Palais» hängen ein paar tausend Bilder. Im grossen Mittelsaal, umgeben vom abmontierten Jugendstil von 1900, stehen unzählige Plastiken schlechthin jeder Grösse, jeden Materials und jeder Stil- und Tonart durcheinander, planlos um spärliche Gebüschgruppen verteilt. Die besten Maler stellen schon lange nicht mehr in diesem unzeitgemäss gewordenen Rahmen aus. Die Tradition dieser Massenausstellungen läuft leer, aber immerhin: einen gewissen Durchschnitt der grossen Bilderproduktion geben auch sie. Unter den vielen tausend Bildern ist nicht ein einziges, vor dem man stehenbleibt. Vielleicht tut man manchen Bildern damit Unrecht, vielleicht würden sie für sich allein oder in andern Rahmen sehr viel intensiver wirken, hier wird das Einzelne durch die Uebersicht erstickt, man hat keine Zeit und Möglichkeit, um sich in die Qualität des Einzelnen zu vertiefen, man ist gezwungen, lediglich darauf zu achten, ob irgendwo ein neuer Ton fühlbar wird, und dieser neue Ton fehlt vollkommen. Es ist nicht ein Bild da, dessen Malart und Gegenstand man nicht schon sonstwo besser gesehen hätte. Der Gesamteindruck ist altmodisch, fast alle Bilder entsprechen in ihrer künstlerischen Haltung einer Epoche vor Cézanne, ja womöglich vor dem Impressionismus. Das Ganze steht an Qualität und Aktualität tief unter dem schweizerischen «Salon» in Bern, in dem durchschnittlich eine auf Cézanne und spätere aufgebaute Malerei den Ton angibt. Natürlich gibt es in Paris einige Nuancen, die in Bern fehlen: beispielsweise das Grossdekorative ohne weltanschaulichen Charakter, das unsern schwerblütigern, gedankenbeladenen Wandmalern nicht liegt (und das im Einzelfall natürlich auch gut oder schlecht gemalt sein kann), dann die kitschigen Nuditäten, die offenbar ein marktgängiges Produkt des Platzes Paris sind.

Trotzdem ist es nützlich, gelegentlich auch solche Ausstellungen anzusehen, auch sie geben ihren Beitrag an die Erkenntnis des derzeitigen Standes der Kunst. Gerade in ihrer tristen Massenhaftigkeit stellen diese Bilder den Betrachter vor die brutale, primitive Frage: wozu wird das alles eigentlich gemalt?

Künstler und Publikum

(Zu diesem Thema vergl. den Aufsatz im Oktoberheft des «Werk» 1935, Seite 359.)

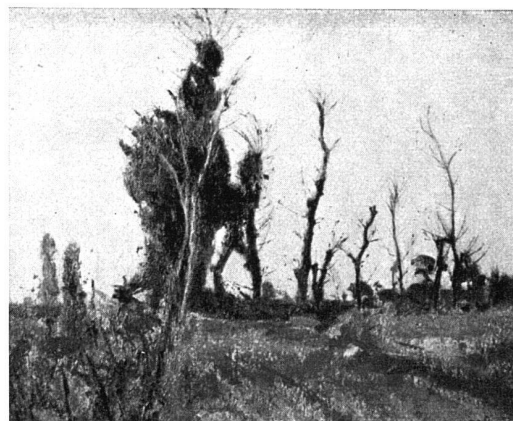
Wozu werden Bilder gemalt? Man soll vor dieser Frage nicht ausweichen, man kann sie gar nicht oft genug und dringlich genug wiederholen, so sehr sie dem Nimbus des Künstlertums widerspricht, denn von ihrer Beantwortung hängt die ganze Einordnung der Kunst und der Künstler in die übrige Wirklichkeit ab, ihr Rang und ihre Wirkungsmöglichkeit.



Rosetta Leins

«Sole di Marzo»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Oskar Ernst

«Spätherbst» (Frankreich)

Ernst Morgenthaler

«Winterlandschaft»





Reinhold Kündig

«Garten»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Paul Bodmer

«Landschaft»

Valentine Gilliard

«Le village en été»



In allen künstlerisch grossen Zeiten waren die Künstler keineswegs genialische Halbgötter, sondern Handwerker, die man da beizog, wo man ihre Arbeit zu einem ganz bestimmten Zweck brauchte: um eine Person abzubilden, um sein Seelenheil durch Stiftung eines Andachtsbildes zu fördern, um einem Raum einen bestimmten feierlichen oder heiteren Charakter zu geben. Und der Künstler wusste sich wie jeder andere Lieferant verpflichtet, den Wünschen seines Auftraggebers bestens gerecht zu werden. Dass in diese Erfüllung objektiver Aufgaben auch der Ausdruck der einzelnen Künstlerpersönlichkeit einfloss, war selbstverständlich und kein Problem, und nicht minder selbstverständlich, dass der Besteller im Rahmen des objektiven Auftrags auch diesen persönlichen Ausdruck des Künstlers hochschätzte, denn praktisch lässt sich beides nicht trennen. Es verhielt sich in der Malerei wie mit der Schrift: Aufmerksamkeit und Absicht des Schreibenden sind darauf gerichtet, etwas mitzuteilen, und ganz von selbst mischen sich die Charakterzüge des Schreibenden in den Niederschlag dieser Absicht.

Die Persönlichkeit der Maler hatte Zeit, sich langsam an diesen objektiven Aufgaben zu entwickeln, die auch dann noch ihren Zweck erfüllten, wenn ihr künstlerischer Ausdruckswert mässig war, die Talente wurden nicht forciert. Heute steht das alles auf dem Kopf. Niemand wird behaupten wollen, dass für die Produktion von jährlich vielleicht fünfzigtausend oder hunderttausend Bildern ein objektiver Anlass vorliegt. Sie entsprechen nicht der Erfüllung einer Aufgabe, sondern dem Manifestationsbedürfnis der Künstler. Um bei der Parallele der Schrift zu bleiben: Die Schrift, die den Charakter des Schreibenden spiegelte, indem sie etwas aussagte, will nur noch Charakter spiegeln und nichts mehr aussagen. Das hat eine Verschiebung aller Maßstäbe zur Folge: Der Maler wird zum Virtuosen, von dem man verlangt, dass er beständig Neues bietet, dass er Spezialitäten zeigt, die seine Konkurrenten nicht können, und der Betrachter wendet sich blasiert ab, wenn nicht in jeder Ausstellung eine «Entwicklung» feststellbar ist.

Diese Forderung ist unbillig, aber sie ist die unvermeidliche Folge des derzeitigen Ausstellungsbetriebs. Man sollte froh sein, wenn ein Künstler einen qualitativ hochstehenden Stil entwickelt hat, denn in seiner normalen Umwelt steht das einzelne Kunstwerk isoliert, ohne unmittelbare Vergleichsmöglichkeit mit Werken anderer Künstler oder früheren Werken seines Urhebers. Die Ausstellungen zeigen das Kunstwerk unter unnatürlichen Bedingungen, die eine falsche Beurteilung und eine Forcierung des Talentes geradezu erzwingen.

Sobald und solange ein Kunstwerk seinen Schwerpunkt in der Erfüllung einer bestimmten Aufgabe hat, hat auch eine Kunst des guten Durchschnitts – kurante

Kunst sozusagen – ihren Sinn und ihre Würde; betrachtet man aber Kunst als Selbstzweck, abgelöst von jeder Bindung an irgendein ausserkünstlerisches Bedürfnis, so fällt beides dahin. Dann hat nur noch das Ausserordentliche, Noch-nie-Gesehene Sinn, alles andere wird zur unnötigen Dublette.

Es hat natürlich seit je einzelne Künstler gegeben von so elementarem Ausdruckswillen, dass er die objektive Aufgabe nicht nur erfüllte, sondern sprengte, so dass diese Aufgabe lediglich den Anlass oder Vorwand abgab für die Entfaltung der Künstlerpersönlichkeit. Aber das waren zu allen Zeiten seltene Ausnahmen. Heute muss jeder Künstler so tun, als ob er zu diesen Ausnahmen gehörte.

Und ebenso hat sich der Kunstkonsument verwandelt, der früher dem Künstler die Aufgabe stellte. Er ist zum «Kunstfreund» geworden, der sich auf den Standpunkt der Kunstgeschichte stellt, um die Künstler hinsichtlich ihres Gehaltes an Aktualität und Zukunft abzuschätzen, der also gerade das zur Hauptsache erhebt, was früher selbstverständliche Begleiterscheinung war.

Denn dass der Künstler in seiner Arbeit ipso facto die geistigen Strömungen seiner Zeit spiegelt, selbst ohne es zu wollen, ist eine Selbstverständlichkeit, und in dieser Hinsicht ist jeder Künstler, mit oder ohne besonderen Auftrag, der Wortführer und Treuhänder seiner Zeit. Hierin, und nur hierin liegt das öffentliche Interesse selbst an Tafelbildern, für die ausser der Verlegenheitseinrichtung der Kunstsammlungen keine öffentliche Verwendungsmöglichkeit besteht. Aber es ist ein sehr gefährdetes Interesse, das davon abhängt, dass sich weitere Kreise, die als Repräsentanten der öffentlichen Meinung auftreten können, an der Kunst interessieren.

Denn für eine «Kunstpfllege» in abstracto besteht kein öffentliches Interesse. Die Frage ist darum nicht zu umgehen: an wen wendet sich heute die Kunst? Wem kann sie etwas bieten? Wer fühlt sich von ihr betroffen? Hier liegen Fragen kapitaler Wichtigkeit – ausserkünstlerische Fragen, von denen aber die Existenzmöglichkeit der Kunst abhängt. Es sind zugleich Fragen der Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit ganz im allgemeinen, denn diese Wirklichkeit bleibt auf alle Zeiten die Welt, mit der sich jedermann auseinanderzusetzen hat, wobei er, zu Recht oder zu Unrecht, fordert, bei der Kunst Weleitungen, Trost, Ermunterung, Abklärung zu finden. Dies das Thema der folgenden Ueberlegungen.

Naturalistische Kunst

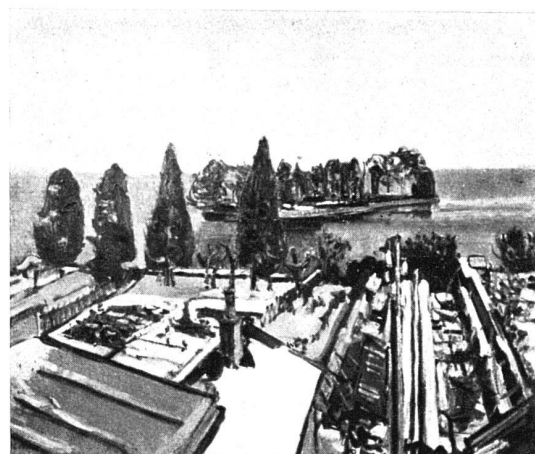
Die Maler ungegenständlicher Bilder fühlen sich in schroffem Gegensatz zu den Malern der naturalistischen und impressionistischen Zeit, die, wie sie glauben, keinen höheren Ehrgeiz kannten, als in ihren Bildern mit technischer Bravour eine banale Verdoppelung der ohnehin



Max Hunziker

«Landschaft» (Wallis)

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



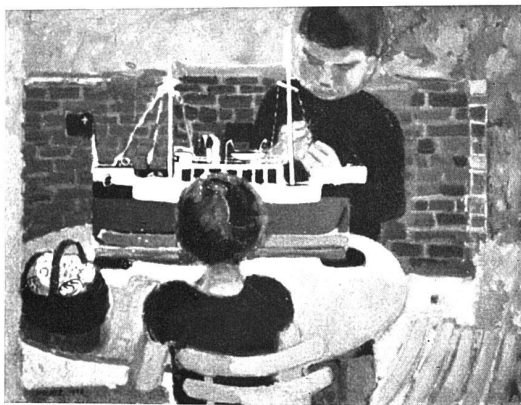
Charles Chinetti

«L'Île»

Otto Wyler

«Im Frühling»



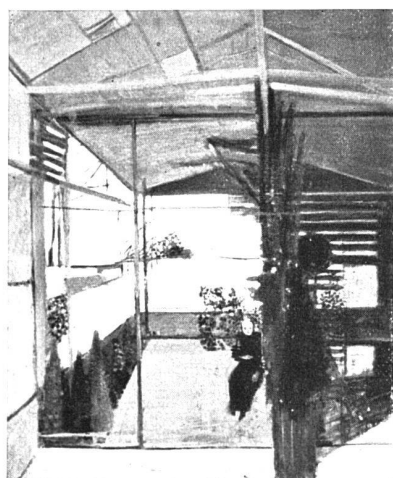


Hans Stocker «Ostermorgen»
XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Jacques Dublin «Familie»

Walter Kurt Wiemken «Frau im Gewächshaus»



schon vorhandenen Wirklichkeit zu geben – was heute die Photographie viel besser könne. Aber diese natur-nachahmenden Maler sind Mannequins, dazu konstruiert, um die eigenen Ansichten an ihnen wirkungsvoll zu drapieren. Maler nämlich, die nichts weiter wollten als die Natur nachahmen, hat es wohl nie gegeben.

Ueber einen Punkt müssen wir uns hier freilich im voraus verständigen: auf das, was die Maler über ihre Kunst sagen, kommt es in keiner Weise an, weder bei den ältern, noch bei den modernen Malern. Es gibt Künstler, denen die Gabe verliehen ist, über ihre eigene Arbeit oder die ihrer Kollegen tiefe und kluge Beobachtungen im Wort zu äussern; es gibt aber ebensogute Künstler, denen diese Begabung versagt ist, Künstler, die ihr Leben lang überhaupt nichts, oder nichts Bemerkenswerthes oder sogar ausgesprochenen Unsinn über ihre Kunst und Kunst überhaupt geäussert haben, ohne dass man sie deshalb Dummköpfe schelten dürfte, denn sie haben ihre Einsichten eben im Material der Formen und Farben und nicht im Material des Wortes niedergelegt. Vor den theoretischen Arbeiten der Renaissance haben sich auch die allerbedeutendsten Meister nur über technische und ähnliche oberflächliche Berufsangelegenheiten unterhalten können und allenfalls über den ikonographischen Bildinhalt – schon darum, weil ihnen gar kein psychologisches und ästhetisches Vokabular für Kunstdiskussionen zur Verfügung stand.

Wenn also noch so viele Künstler in guten Treuen von sich behauptet haben, es sei ihnen auf nichts anderes angekommen als auf möglichst getreue Nachahmung der Natur, so ist das nur in einem sehr oberflächlichen und beschränkten Sinn richtig, und es wäre erst noch zu fragen, was sie dabei unter «Natur» meinen. Es würde sich zeigen, dass man heute diese «Nachahmung der Natur» sehr viel primitiver nimmt, als sie von denen gemeint war, die sich zu ihr bekannt haben. Aristoteles, auf den der ästhetische Begriff der «Mimesis» zurückgeht, meinte damit durchaus nicht die Nachahmung fertiger Naturformen, sondern einen schöpferischen Prozess nach Art des natürlichen schöpferischen Prozesses – also genau das, was in einer der drei Einleitungen des Zürcher Ausstellungskatalogs als Neuheit für die gegenstandslose Malerei in Anspruch genommen wird.

Jenen Künstlern, die die Formen der Wirklichkeit in ihre Bilder aufnahmen, kam es keineswegs auf eine subalterne Nachahmung des schon Vorhandenen an, sondern auf eine leidenschaftliche Bestätigung und Billigung der Realität, auf ein bis zur Hingabe begeistertes Bekenntnis zu ihrer Richtigkeit und Schönheit, wie dies der geistigen Situation einer Epoche angemessen ist, die in der Erforschung, Durchleuchtung, Besitzergreifung der Natur Grosses geleistet hat wie keine Zeit zuvor.

Bei den grossen Malern der Realität – und nur von

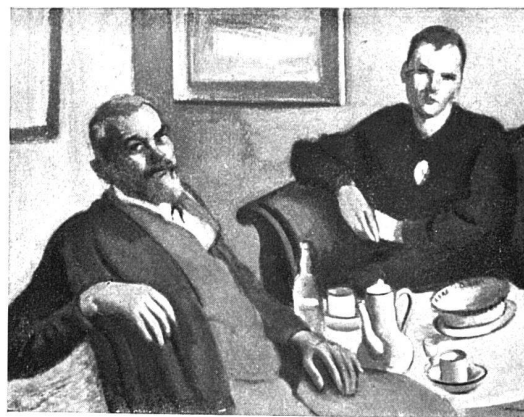
ihnen lohnt sich zu reden – bedeutet die Hereinnahme der Naturformen ins Bild nicht eine Banalisierung der Kunst, sondern umgekehrt eine Vergeistigung der Realität, die als fähig und würdig befunden wird, ohne künstliche Idealisierung Träger des Idealen zu sein, ohne das noch nie ein gutes Bild entstanden ist. Jene Maler sahen Gesetzmässiges, Ueber-Zufälliges, die Harmonie, die zu zeigen sie sich berufen fühlten, schon im Wirklichen und Zufälligen, und darum hatten sie keinen Grund, etwas daran zu ändern. Es gehörte Mut dazu, die Realität in ihrer ganzen Schwere und Verantwortung im Bild zu verarbeiten, und diese Arbeit wurde von Malerpersönlichkeiten geleistet, die nicht vergebens asketische und athletische Charakterzüge tragen, fast wie frühchristliche Missionare: man sehe sich nur die Köpfe der grossen Franzosen des letzten Jahrhunderts an. Diesen Athleten der Realität ist es durch unablässiges, strenges Training gelungen, ganz erstaunliche Quantitäten an Realität im Bild zu bewältigen und damit zu vergeistigen, was keinen geringeren Triumph über die Materie bedeutet als die Triumphe der Technik.

Und weil diese künstlerische Besitzergreifung der Naturformen bei den Realisten, oder des Realitätsbildes im ganzen bei den Impressionisten der umfassenden, über- und ausserkünstlerischen Situation entsprach, darum fand diese Kunst auch jene umfassende Resonanz (die im Einzelfall auch die Form energischer Ablehnung haben konnte), die der gegenstandslosen Malerei versagt ist.

Ablösung vom Realismus

Dass das Interesse an den Formen der Wirklichkeit zurückgeht, ist ein Prozess, der sich von langer Hand vorbereitet, oder vielmehr, dieses Interesse war immer nur ein Teilgebiet der Kunst, die Wirklichkeit war eine der stofflichen Voraussetzungen so gut wie Pinsel und Farbe; sie stand nie auf Seiten der geistigen Absichten, ausser da, wo diese Absicht eben die Vergeistigung der Realität einschloss.

Schon bei einem noch so realistisch gemalten Stillleben ist der Gehalt an Tatsachenmitteilung sehr bescheiden, der Bildgegenstand als solcher ist uninteressant, ein blosser Vorwand für die Abstimmung von Farben und Formen. Der Impressionismus bedeutet dann einen breiten Angriff auf die gegenständliche Wirklichkeit, und als solcher wurde er von seinen Zeitgenossen auch empfunden. Der begrifflich verfestigte Umriss aller Gegenstände wurde verflüssigt, es interessierte nicht mehr in erster Linie das Verhältnis des Konturs zur Binnenform, sondern die Farbrelation zwischen Gegenstand und Umgebung über den Umriss hinweg, die einzelnen Figuren und Bildgegenstände ruhten nicht mehr gegenständlich geschlossen in ihren Umrissen, sondern



Ernst Bolens

«Doppelbildnis»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936

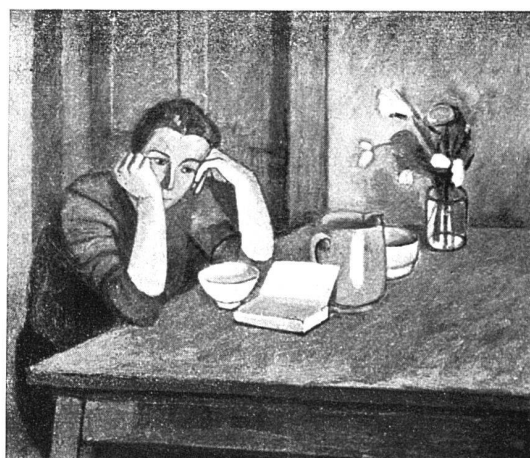


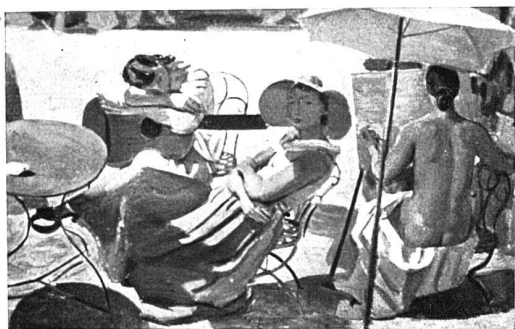
Paul Basilius Barth

«Am Abend»

Albert Schnyder

«Am Tisch»



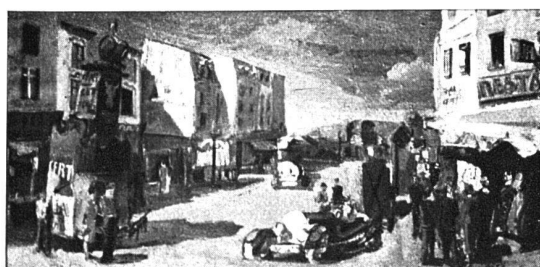


Maurice Barraud «L'Été»
XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Georges Dessouslavy «Les deux gosses»

Werner Schaad «Strassenleben in Pariser Vorort»



verflüchtigten sich zu Farb- und Formakzenten eines Gesamteindrucks. Aber weil den impressionistischen Maler diese Einschmelzung des Einzelnen in die Gesamtvision sozusagen als artistisches Problem schon allein interessierte, sah er sich nicht veranlasst, in der Entstofflichung und Entwicklung der ohnehin nicht weiter ernstgenommenen Einzelgegenstände noch weiter zu gehen. Und so kann auch ein impressionistisches Bild noch als Wiedergabe der realen Wirklichkeit missverstanden werden, obschon seine Farbenharmonien nicht mehr an den Gegenständen haften, sondern in souveräner Gelöstheit darüber hinspielen.

Diese Ablösung der künstlerischen Wirkungsfaktoren von den Gegenständen der Wirklichkeit, die ursprünglich ihre Träger, und im Impressionismus wenigstens noch ihr Ausgangspunkt waren, ist seither systematisch weiterentwickelt worden, so dass die abstrakten und surrealistischen Bilder der Gegenwart nicht einmal mehr als Naturwiedergabe missverstanden werden können. Der Weg, den die Kunst bisher mehr instinktmässig ging, ist heute den Malern bewusst geworden, und sie gehen ihn mit künstlerischer Leidenschaft und Entdeckerfreude in unbeirrbarer Konsequenz bis ans Ende. Man wird vielleicht darauf insistieren müssen: bis ans Ende. Bis zu einer rein artistischen, rein ästhetischen, von allen Schlacken der Realität gereinigten Kunst, bis zur «peinture pure».

Ungegenständliche Bilder

Gegenständliche Bilder sind wirklich äusserst komplizierte, begrifflich kaum zu entwirrende Angelegenheiten. Sie enthalten gegenständliche Komponenten, das heisst die Mitteilung irgendeines realen oder fiktiven, aber in realen Formen vorgestellten Sachverhaltes, und ästhetische, also vom Bild und nicht von diesem Sachverhalt ausgehende Komponenten, die das «Sujet» modifizieren, in bestimmter Tonart vortragen, die aber ihrerseits vom Sujet wieder mitbestimmt sind. Bei Kunstwerken hohen Ranges sind Fugen zwischen diesen auf verschiedenen Ebenen liegenden Komponenten nicht fühlbar, bei anderen sind sie offenkundig. Ein Andachtsbild beispielsweise kann sehr fromm und rührend sein, und damit seiner ausserkünstlerischen Zweckbestimmung genügen, bei vollkommenem Versagen im Künstlerischen, während umgekehrt gute Maler jederzeit vorzügliche Bilder mit gleichgültigen Bildinhalten gemalt haben.

Hieraus war die Erkenntnis zu gewinnen, dass das spezifisch Künstlerische mit dem Inhalt des Bildes nicht zwangsläufig verknüpft ist; in intellektueller Zuspitzung: dass beides nichts miteinander zu tun hat.

Es sind nicht die kolossalischen Würdegreise mit den langen Bärten, die das wuchtige Pathos einer Barockmalerei ausmachen, sondern es ist die Verteilung der

hellen und dunkeln Massen, der runden Ballungen und scharfen Einzelakzente innerhalb des ästhetischen Programms, in dem sich der einzelne Träger des Formakzentes sozusagen auswechseln liesse. Und es ist wirklich so, dass sich mit ganz allgemeinen, mit keiner gegenständlichen Reminiszenz verknüpften Farbenharmonien und Farbenkontrasten, gebunden an irgendwelche spitze oder runde, geballte oder lockere, flächige oder lineare, vereinzelt oder gereimte Formelemente ohne gegenständliche Bedeutung sehr differenzierte ästhetische Organismen aufbauen lassen, die bestimmte Stimmungen aussprechen können: beglückende, beruhigende, aufregende, bedrückende usw., die dem empfänglichen Betrachter nicht minder starke Emotionen verschaffen wie gegenständliche Bilder, und zwar in einer reineren, absoluteren, umfassenderen Art, ohne Festlegung auf einen bestimmten und damit einschränkenden Inhalt.

Abstrakte Kunst

Das Ziel: einen als wichtig und wertvoll empfundenen, und durch Vergänglichkeit gefährdeten Zusammenhang im Kunstwerk sichtbar zu machen und objektiv festzustellen, ist allen Kunstgattungen gemeinsam. Verschieden sind die Zusammenhänge selbst, und die Möglichkeiten ihrer Objektivierung. Epochen, die mit den Einrichtungen der Wirklichkeit im grossen ganzen einverstanden sind, haben keine Ursache, die Zeichen ihrer Selbstbestätigung und ihre Wunschbilder sonstwo zu suchen; empfindet man die Wirklichkeit als geordnet und richtig, oder doch als wert und fähig, geordnet zu werden, so steht nichts im Wege, die Formen dieser Wirklichkeit auch als Träger und Ausdruck des Absoluten gelten zu lassen, auf das es jeder Kunst ankommt.

In Epochen pessimistischer, weltflüchtiger Einstellung wird die Vollkommenheit der Natur fragwürdig, ihre Formen erscheinen unrein, unfähig, Höheres auszusprechen, und sie werden nur gerade soweit im Kunstwerk geduldet, als sie dazu dienen können, ein Uebernatürliches anzudeuten.

Abstrakte Kunst war immer ausgesprochen religiöse Kunst, man abstrahierte von der Wirklichkeit zugunsten einer höheren, metaphysischen Wirklichkeit, die nicht ausgesprochen, sondern höchstens angedeutet, und zugleich bewusst verheimlicht und vor Profanation behütet werden sollte. Also eine Kunst der Gemeinschaft für Eingeweihte, eine Symbolsprache, immer auf dem Weg zur Zeichensprache, zur Schrift, eine exklusive Kunst, wobei ihre nach innen bindende Kraft für den Verlust der Beziehungen nach aussen entschädigt. Das reinste Beispiel ist die frühchristliche und byzantinische Kunst. Die Heiligen der Mosaiken sind gerade nur soweit Menschen als nötig ist, die Vorstellung von ehrwürdigen Per-



Marcel Poncet

«Peinture»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



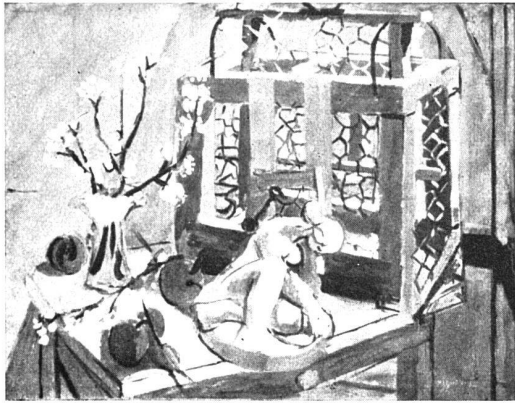
Alexandre Blanchet

«Nature morte»

René Auberjonois

«Portrait d'enfant»





Max Gubler

«Stilleben»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Robert Wehrlin

«Atelierfenster»

Max Hegetschweiler

«Intérieur»



sonen zu wecken, realistisch betrachtet sind es wesenslose Schemen ohne Gewicht und Volumen, ohne Vitalität, ohne jede Beziehung zur Umwelt – Ideogramme, nicht Darstellungen.

Demgegenüber bedeutet jede naturalistische Kunst eine Abkehr vom Metaphysischen ins Physische, Naturalismus tritt immer dann auf, wenn sich religiöse Bindungen zerschlagen – im Hellenismus, in der Spätgotik, im XIX. Jahrhundert. Solange der Künstler von metaphysischen Ideen beherrscht ist, fühlt er sich in einem geistigen Raum aufgehoben, und die Naturformen interessieren ihn nur soweit, als sie darauf Bezug haben, sobald sich aber diese Bindungen lockern, geht das Gefühl der Sicherheit verloren, und die Kunst muss sich nach einer neuen Unterlage umsehen. Wenn der Himmel nicht mehr das gemeinsame Ziel sein kann, so kann wenigstens die Erde die gemeinsame Grundlage bieten, ihre Realität wird Gegenstand der Kunst.

Wo stehen wir heute? Heute ist es der materialistische Positivismus, der Schiffbruch gelitten hat, und deshalb sind die Formen der Realität verdächtig geworden. Aber bildet der Ueberdruß an diesen Formen schon eine mögliche Plattform für eine neue abstrakte Kunst? Es ist zu fürchten, dass sie, entgegen ihrer Absicht, etwas Ueberpersönliches, Allgemeingültiges zu geben, im Negativen und im Willkürlichen stecken bleibt, in der Verwerfung aller Bindungen an die Realität, ohne neue Bindung an ein religiöses Zentrum. Dann aber wäre die Abstraktion lediglich das Eingeständnis der Verzweiflung, die Wirklichkeit zum Träger des Absoluten zu machen, ein Verzicht, es mit dieser Wirklichkeit aufzunehmen – ein kultivierter Nihilismus also. Denn das Hochgefühl, durch Produktion oder Besitz abstrakter Bilder sich als Mitglied einer Avantgarde-Elite zu legitimieren, kann kaum als zeitgemässe Form einer religiösen Bindung angesprochen werden. Damit ist über die ästhetische Wohlabgewogenheit der Farben und Formen solcher Bilder nichts gesagt, sondern über ihre ausserkünstlerische Bedeutung: die menschliche Resonanz. Es wird immer Kenner geben, die sich an solchen Bildern freuen, genau so wie man etwa eine persische Fayence aufstellt, oder ein schönes Stück Stoff, oder eine alte Waffe an die Wand hängt – dies alles durchaus surreal gemeint, nicht entsprechend dem ursprünglichen Gebrauchszweck, sondern ins absolut Aesthetische, ins Ornamentale transponiert.

Nur wird das immer eine Sache von sehr beschränkter Wirkungsmöglichkeit sein, eine exklusive Angelegenheit für gebildete Kenner, denen derartiges durchaus eine tiefe und fruchtbare Offenbarung bedeuten kann – aber keine Propaganda wird aus diesem sehr Speziellen eine «Neue Kunst» machen können in dem Sinn, dass sich grössere Kreise damit identifizieren würden, eine Kunst,

die helfend und klärend, aufmunternd und tröstend ins öffentliche Bewusstsein eingreifen könnte.

Aber diese Wirkung suchen die Künstler gar nicht, und hierin sind sie konservativ, ganz dem «art pour l'art» verschrieben, allen sozialen Theorien zum Trotz. Sie betonen gerne den Charakter des Experiments – also des Vorläufigen in ihren Arbeiten, so dass hier der Satz nicht gelten würde, «die Kunst sei immer am Ziel». Aber Experiment im Hinblick worauf? Ist nicht auch der Nimbus des «Experimentes» ein Relikt aus den Zeiten des wissenschaftlichen Positivismus? Trotzdem sind es vielleicht unbewusstermassen wirklich Experimente – im Hinblick auf die Architektur.

Surrealisten

«— un ange, imprudent voyageur, qu'a tenté l'amour du difforme.»

Es werden Naturformen verwendet, oder Fragmente von Naturformen, oder auch nur einzelne Materialqualitäten natürlicher Gegenstände, aber sie werden in einem anderen Zusammenhang verwendet, als sie in der Natur vorkommen. Die Formelemente werden von ihrem ursprünglichen Sinn abgespalten, fragmentiert, transponiert, neu, nicht nach Sinnbeziehungen, sondern nach Formbeziehungen und unterbewussten Assoziationen zusammengesetzt.

Surrealismus kann naiv sein, ein Spielen mit triebhaften, von keiner Ueberlegung gehemmten und in vorgeschriebene Bahnen gezwungenen Assoziationen. Ein Ausspinnen irgendwelcher äusserer oder innerer Erlebnisse ins Phantastische, Dämonische oder Skurrile – wodurch sich Berührungspunkte mit Hieronymus Bosch und verwandten Diablerien ergeben können. Bekannte Formen erscheinen unter neuen Aspekten, sie wirken «magisch», ins Traumhafte transponiert, musikalisch, so wie die Wörter in lyrischen Gedichten vorwiegend musikalisch verwendet sind, und erst in zweiter Linie logisch.

Surrealismus kann aber auch sehr bewusst sein, gemalte «Tiefenpsychologie», also vom Verstand kontrollierte und als Rarität gepflegte Naivität – eine verdächtige Naivität! Vom Triebleben an die Oberfläche gespülte Vorstellungsfragmente werden mit Blitzlicht fotografiert, bevor sie Zeit haben, in konventionellen Formen zu erstarren. Man hat Angst vor ausgereiften Formen, man fürchtet ihre Banalität, und so sucht man die Form-Embryonen in ihren ersten Entwicklungsstadien ans Licht zu ziehen. Das ist psychologisch ganz interessant, es hat etwas Geheimnisvolles und leise Grusliges wie eine anatomische Sammlung, und fast immer etwas verdeckt Obszönes, wie es sich in dieser Schicht des vom Gehirn und seinem bewussten Willen nicht überwachten Animalischen von selbst versteht, so dass viele Bilder von Sexualsymbolen, Knochen-, Haut- und Kadaver-Assoziationen wimmeln.



Johann von Tschärner

«Stilleben»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Adrien Holy

«L'Atelier»

Eugen Häfelfinger

«Komposition» (Fischer)





Fred Stauffer

«Selbstbildnis»

XIX. Nationale Kunstaussstellung Bern 1936



Victor Surbek

«März»

Fritz Pauli

«Vater und Sohn»



An literarischen Parallelen fehlt es nicht, darunter wohl die erlauchtste Baudelaires berühmte «Charogne», die aus dem gleichen dämonischen Grund aufsteigt – aber zu welcher Verklärung in vollkommener Form! Ob diese zweite Gruppe surrealistischer Bilder mehr ist als ein offenes Zeichen des Verfalls (– der ein ganz partieller Verfall sein kann –)? Auf die Dauer ist die Unterhaltung mit ausgewachsenen Menschen schliesslich doch interessanter, als die mit Fötussen in Spiritus –?

Die literarische Parallele

Der Zweifel an der Uebereinstimmung zwischen Form und Sinn und der gelegentliche Ekel vor dem Leerlauf hohler Formen äusserte sich früher im Wort als in der Malerei. Mit professoraler Gründlichkeit behandelt Fritz Mauthners «Kritik der Sprache» die Nicht-Uebereinstimmung von Aeusserungsabsicht und Ausdrucksmöglichkeit, und im Grund lebt alle Poesie seit jeher von der Möglichkeit, den Wortsinn von der Wortform abzuspalten, denn ohne sie gäbe es keine Metaphern. Entsprechend ihrer psychologischen Differenzierung macht die neuere Lyrik von solchen Spaltungen einen sehr subtilen Gebrauch: bei George, Rilke, Hofmannsthal begegnen uns beständig gewohnte Wörter, die überraschend wirken, weil sie in einem neuen, vom Gewohnten leise abgelenkten Sinn verwendet werden. Banale Wörter stehen an betonter Stelle und werden dadurch mit Bedeutung sozusagen neu aufgeladen, und was dergleichen Kunstmittel mehr sind. Von hier aus ist die ungegenständliche Kunst vielleicht manchem zugänglich, der den Weg vom Optischen her nicht findet. Während eine starke Bindung an die Formen der Realität in der Malerei noch zu den Spielregeln – wenn auch nicht den zentralen Absichten – gehörte, waren die Grenzen der Lyrik gegen die Musik hin schon immer flüssig, schon immer wurde hier das Wort mehr hinsichtlich seiner musikalischen Färbung als hinsichtlich seines logischen Zusammenhangs gewertet, wie das nun in der Malerei mit den optischen Formen versucht wird. Und in der «poésie pure», dem Vorbild der «peinture pure», wird auf den logischen Zusammenhang bewusst verzichtet zugunsten des stimmungsmässigen, ästhetisch-psychologischen Zusammenhangs. So Rimbaud und Mallarmé und der ganze «Symbolisme», dessen fünfzigsten Geburtstag man heuer feiert, und James Joyce, der das gleiche mit anderer Zielsetzung und mit bewusster Psychologie in seiner Prosa versucht.

In der Dichtung so gut wie in der Malerei lebt aber dieser «Surrealismus» von der Spannung zwischen der gewohnten realistischen Form, und einer Form, die solche gewohnte Formen gerade nur soweit aufreizt, um sie mit mehr oder weniger Ironie zu desavouieren. Dieses Element der Ueberraschung behält seinen Reiz genau so

lange, bis der Betrachter daran gewöhnt ist, dann schlägt seine Dämonie in harmloses Spiel um, und übrig bleibt ein mehr oder weniger witziges Kunstgewerbe.

Die Gefahr, den Widersinn als solchen zu suchen und damit Effekt zu machen, liegt von Anfang an nahe: «Denn ein vollkommener Widerspruch ist gleich geheimnisvoll für Weise wie für Toren». Dieser Versuchung ist beispielsweise Hans Arp erlegen, während der beste Kopf der Dada-Gruppe, Hugo Ball, bald davon genug hatte. Wenn ein Christian Morgenstern dadaistische Gedichte schrieb (bevor der Dadaismus erfunden war), so waren das Arabesken am Rande eines sehr ernsten Werkes. Morgenstern hat die tiefe Fragwürdigkeit der Realität und ihrer Formen durchschaut – aber dafür stand er nur um so fester zu dem, was ihm wichtig war. Bei Arp ist ein Wichtiges nicht vorhanden, und so kollert sein virtuoser Wortwitz polternd über leere Blechkisten. Bei Morgenstern ein Schillern zwischen Esprit, Wehmut, Spielfreude und Ironie, bei Arp die eiserne Konsequenz des entschlossen ausgebeuteten Systems, der zur Weltanschauung stilisierte Kalauer. Wenn man den Trick erst mal los hat, alle Synonymen immer grad andersrum zu verwenden, als man nach dem Vorhergehenden erwarten sollte – Herrjeh: Frau-jeh; weisst du: schwarzst du – so ist das auf die Dauer genau so witzig wie gewisse Onkels, die in später Abendstunde bloss noch in Schüttelreimen reden können. Das hindert nicht, dass ein Publikum von Snobs, Snöbchen und Schöppelchen höchst ernsthaft mit den Köpfen wackelt und diesen göttlichen, in die Tiefen des Unbewussten hinabtauchenden Dichter bewundert: habeant sibi.

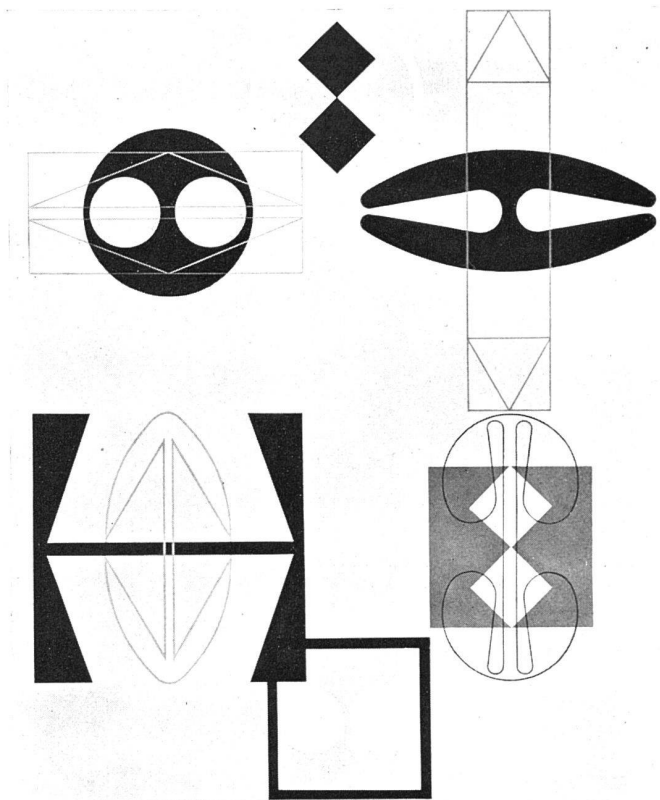
Morgenstern und Arp: der Naive und der Routinier sind zwei Pole, die ebenso in der surrealistischen Malerei vorkommen, nur ist es hier vorläufig schwerer, sie auf den ersten Blick zu unterscheiden; das Ungewohnte verdeckt heute oft noch den Unterschied der Qualität.

Abstrakte Kunst und Surrealismus haben nichts miteinander zu tun, und es ist naiver Dilettantismus, beides zusammen auszustellen, nur eben deshalb, weil beide Richtungen davon absehen, die Formen der Realität ins Bild aufzunehmen.

Ein Konvergenzpunkt für Abstrakte und Surrealisten ist trotzdem da: nicht im Künstlerischen,

Aus der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich

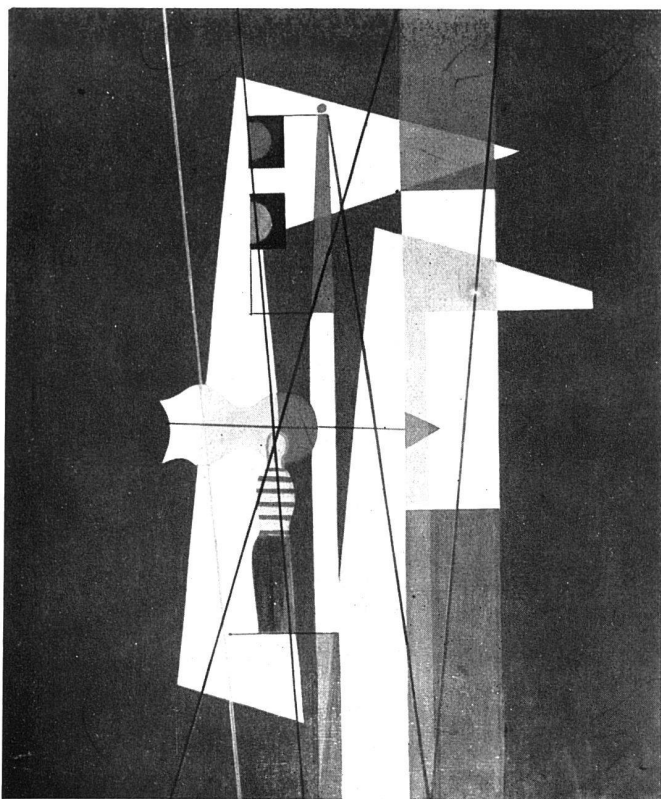
oben: Max Bill, Zürich. «Variationen»
unten: Gérard Vulliamy, Paris. «Les Alyscamps»



aber im Menschlichen. Es ist beiden Richtungen gemeinsam, dass sie auf den Betrachter wirken wollen unter Verachtung jener Mittel, die diese Wirkung am sichersten und direktesten erreichen würden. Man will die Farbe ohne einen gegenständlichen Träger, den bewegten Kontur ohne seine Binnenform, den Duft ohne die Blume, den Geschmack ohne die Speise, den Rausch ohne den Wein – in somma die Emotion ohne ihre reale Ursache.

Wären aber – so gesehen – nicht die Ekstasen des Kokains die reinsten, abstraktesten Ekstasen – die ideale Parallele zur





«peinture pure» – Ekstasen ohne reale Ursache und ohne reales Ziel, Pforten zu den von keiner Realität befleckten Wonnen des gleichen «paradis artificiel» – und Ausgänge in den gleichen Katzenjammer? Hierüber wird man in zwanzig Jahren reden können. Prognose (vom Wahrscheinlichkeitsgrad nicht einer Prophetie, sondern eines Wetterberichtes): man wird sich dann wieder sehr viel mehr für die Realität interessieren – aber Abstrakte und Surrealismus werden dazu beigetragen haben, neue Seiten in dieser Realität zu sehen.



Die soziale und moralische Seite

Jedes Kunstwerk ist in erster Linie eine ästhetische Angelegenheit; alle menschlichen und überhaupt gegenständlichen Beziehungen führen aus dem Aesthetischen hinaus: also ist eine Kunst, die auf solche Beziehungen verzichtet, die reinste Kunst, «peinture pure». Dagegen ist nichts einzuwenden.

Die möglichen Einwände liegen auf ganz anderer Ebene, nämlich im Praktischen und Moralischen, also – wir wiederholen es – im Ausserkünstlerischen, aber eben dies ist die Frage, wie weit sich die Kunst als eine Kulturpotenz eigenen Ranges abseits von allem andern etablieren kann. Eine Kunst, die jede Vermengung mit ausserkünstlerischen Kategorien vermeidet, verliert unweigerlich jede Beziehung zu allen anderen Lebensgebieten, und jede Möglichkeit, auf sie einzuwirken. Sie ist nicht nur in sich selbst abstrakt geworden, sondern sie steht als Ganzes im Abstrakten, Beziehungslosen.

«Et prodesse volunt et delectare poëtae» – Man ist übereingekommen, in dieser Sentenz, dass die Dichter zugleich «nützen» und «erfreuen» wollen, eine hanebüchene Naivität zu sehen. Aber der Spruch hat trotzdem recht und er gilt für alle Künste. Jeder Künstler will «nützen», helfen, bessern. Er will Zusammenhänge, die er empfindet, seinen Zeitgenossen sichtbar machen, ihnen in der Verworrenheit des Alltags eine Ordnung, eine Harmonie zeigen – entweder in den Dingen selbst oder jenseits der Realität.

Wo steht in diesem ausserkünstlerischen – nämlich moralischen Zusammenhang (– aber ist er wirklich so durchaus ausserkünstlerisch? –) die ungegenständliche Kunst? Die Abstrakten absentieren sich in hochmütigem oder verzweifelterm Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit der Realität in die Geometrie und Farbenlehre, und die Surrealisten angeln nabelschauend Tiefseefische im Weiher ihrer eigenen Psyche, über dessen Tiefe man sich gerne Illusionen macht. Die Realität ist für beide ein preisgegebenes Gebiet, um das sich zu bemühen die Mühe nicht mehr lohnt. Die ästhetische Konsequenz ist nicht zu bestreiten, aber aus ihr spricht ein radikaler Mangel an Hilfsbereitschaft, an Willen überhaupt – après nous le déluge. –

Aus der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich

oben: Leo Leuppi, Zürich. «Nordsee»

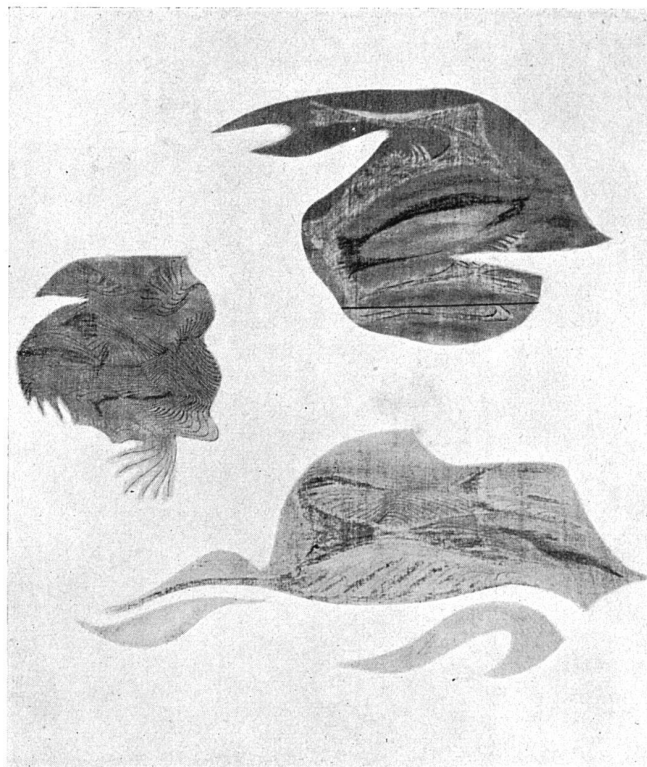
unten: Serge Brignoni, Bellevue-Paris. «Agitation céleste»

Einer neuen Künstlergeneration wird wahrscheinlich die Malerei gar keine so exklusiv-sublime Angelegenheit für hundertprozentige Aestheten sein, sondern ein handfestes Mittel, um das Verhältnis von Mensch und Umwelt (einschliesslich der metaphysischen) klarzulegen; keine «peinture pure», die Angst hat, sich mit Realität zu beflecken, sondern eine auf Kosten ästhetischer Hundertprozentigkeit bewusstermassen auf Menschliche «angewandte Kunst», die es wagt, die Last der Realität auf sich zu nehmen, um diesen unreinen Stoff zu verarbeiten und in ihm den Ausdruck einer neuen Ordnung zu suchen.

Es handelt sich also nicht um Konzessionen an die Realität, nicht um Kompromisse, sondern um eine neue, kompromisslos zu lösende Problemstellung, die nicht nur das Aesthetische, sondern das Menschliche in seiner ganzen Realitätsbezogenheit einschliesst. Auch der bescheidenste Versuch in dieser Richtung wäre herzlicherer Anteilnahme wert.

Peter Meyer

(Fortsetzung, ungegenständliche Kunst und Ornament sowie ungegenständliche Kunst und Architektur betreffend, im nächsten Heft.)



Hans Fischli

Könnte ich das, was ich zu malen versuche, in Worte einfangen, würde ich schreiben, vielleicht Gedichte. Bestimmt würde ich Melodien komponieren, wenn ich dazu begabt wäre und die Gesetze der Musik beherrschen würde. Malen tu ich aber, weil mir das Schauen näher liegt als das Hören, weil mich die Farbe beschäftigt und das Licht in seinen Wandlungen mich berührt; ich zeichne, weil mich die Linie von der Fläche in den Raum führt und mich die Wandlungen einer Zusammensetzung der Striche zu einer Vielfalt reizen. Ich zeichne Linien, weil ich die Schwingungen meines innern «Auf und Ab» weit über die Finger hinaus leiten möchte; ich spüre das Beglückende der kleinen Erfindungen, mich beschäftigt das Entdecken von Dingen, die ich noch nirgends gesehen und mich packt das kleine Ende einer Erinnerung, mit ihnen verwandt gewesen zu sein.

Suchen Sie in meinen Blättern die Sachen, die mir wichtig sind! Merken Sie, dass mir die Landschaft, das Wetter, Wolken oder Bäume, vielleicht auch Teile aus dem See in die Nähe kommen? Sicher mag Mikroskopieren und Knochen schälen schön sein, ich habe es noch nie getan. Auch sich vor eine Landschaft setzen und sich bemühen, das Dastehende darzustellen, anerkenne ich, aber ich tue es nicht.

Begegnungen mit Menschen erzeugen Spannungen und Werte, nicht nur als Beschauer lebt man in der Welt, aus selbstgeschaffenen Lebensformen wächst ernste Freude. Geballtes Lebensgefühl zwingt mich Ausdruck zu suchen und aus dem eigenen Vorrat zu schöpfen. Komplikationen sind treibende Kräfte, aber ich möchte nicht Illustrator meiner ungelösten Probleme sein, denn eher suche ich die Harmonie. Ich bin noch nicht zufrieden, ich wäre froh zu wissen, dass die Arbeit bis heute Buchstaben für kommende Worte oder Töne für entstehende Melodien sind.

Fischli, Meilen, im Juli 1936.