

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1973)
Heft: 5

Artikel: Die ältere Generation
Autor: Krattiger, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623084>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Zurich: Herrn F. Steinbrüchel, Münsterhof 17, 8001 Zürich
Paris: M. E. Leuba, 152, boulevard de Montparnasse, F-75 Paris 14

Inscriptions et délais

Pour que le comité d'organisation puisse se former une idée sur les contributions à attendre, les artistes intéressés sont priés d'annoncer par écrit leur participation jusqu'à fin janvier chez un des présidents de section mentionnés. Les formulaires sont joints au règlement de l'exposition.

Les artistes sont priés d'inclure, si possible, des photos et d'éventuelles documentations.

Le délai d'envoi est fixé au 30 avril 73; les artistes inscrits seront informés à temps où ils devront envoyer leurs œuvres. La commission en charge de la biennale 73 – Dr Felix Baumann, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Zurich, Rolf Luethi, sculpteur, Lucerne, SPSAS, Margrit Staber, critique d'art, Zurich, Franz Steinbrüchel, architecte, Zurich, SPSAS, – fera le choix des œuvres au six lieux mentionnés.

Concours pour l'affiche

A l'occasion de la première biennale de l'art suisse sera organisé aussi un concours pour l'affiche. Le règlement pour ce concours peut être reçu également dès le 15 janvier chez les présidents de section mentionnés.

Die ältere Generation

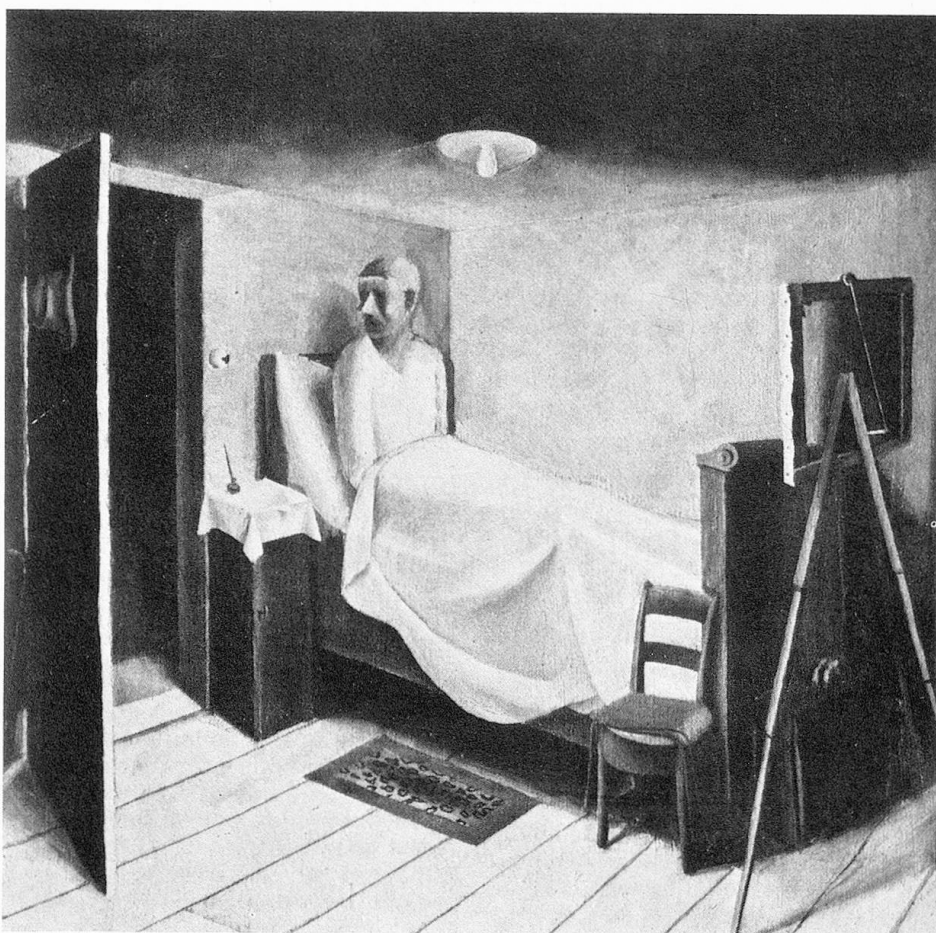
Versuch einer Würdigung

Der Tradition verpflichtet...

Arnold Rüdlinger schrieb in seinem Vorwort zur Auberjonois-Ausstellung 1961 in Basel u.a. «Nach den Erfahrungen des Fauvismus und des Kubismus hatte Derain bewusst das Steuer herumgerissen und auf sein Programm «l'art du musée» gesetzt. Auberjonois trug diese Kunst als Erbe in sich. Er fühlte sich den grossen Meistern verpflichtet, ohne sie nachahmen zu wollen. Es ging ihm darum, ihren Geist und ihre Substanz in eine moderne, völlig unakademische Gestaltung zu retten.» Das könnte – mutatis mutandis – auch von den Zeitgenossen Auberjonois', wie Paul Basilius Barth, Ernst Morgenthaler, Alexandre Blanchet usw. gesagt sein. Was sie gemeinsam hatten, war das Traditionsbewusstsein. Sie fussten auf der Kunst ihrer Vorgänger, waren ihre Schüler und standen für längere oder kürzere Zeit unter ihrem Einfluss. Und wenn Rüdlinger von Derain sagt, er habe das Steuer bewusst herumgerissen, meint er damit nicht einen Bruch mit der Tradition, sondern im Gegenteil eine Neubesinnung auf die jahrtausendealte abendländische Kultur. Das Festhalten an der Tradition war für die damalige Künstlergeneration nicht unbedingt selbstverständlich; denn die noch im Glanz des Fin de siècle Geborenen erlebten sehr bald den Zusammenbruch «ihrer»

Welt im Ersten Weltkrieg und in der nachfolgenden Wirtschaftskrise, die auch die Künstler materiell sehr zu spüren bekamen. Nicht umsonst wurde in Basel 1919 der Staatliche Kunstkreis geschaffen. Im politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umsturz überstürzten

neuen Strömungen, die das Schaffen der damals jungen Generation unwillkürlich beeinflussten, hatten nicht die Absicht, die Tradition zu zertrümmern, sondern es ging ihnen – um noch einmal Rüdlinger zu zitieren – darum, «ihren (nämlich der Vorgänger) Geist und ihre Substanz in



Niklaus Stöcklin: Selbstporträt im Bett, 1919

sich auch die Ereignisse im Bereich der Kunst. Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, abstrakte Kunst sind nicht denkbar ohne die weltpolitischen Ereignisse der ersten zwei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Aber auch die Protagonisten dieser

eine moderne, völlig unakademische Gestaltung zu retten». Als Schulbeispiel für die Notwendigkeit, sich mit den Strömungen ihrer Zeit auseinanderzusetzen, darf Cuno Amiet (1868–1961) genannt werden: ausgehend von Buchser, dessen Schüler

er war, erlebte er die dunkeltonige Malerei der Münchner Schule, den Nachimpressionismus der Malergilde von Pont-Aven, um dann als Mitglied der «Brücke» den Expressionismus zu erfahren. Der junge Pellegrini (1881–1958) knüpfte an den vorkubistischen Braque an, Hans Stocker, Otto Staiger und viele andere an Kirchner, Hans Berger, Max Gubler und zahlreiche andere an den frühen Hodler, während der junge Niklaus Stoecklin unter dem Einfluss des Surrealismus stand. Im Rückblick will mir scheinen, die junge Generation der Jahrhundertwende hatte es nicht leichter (in materieller Hinsicht sogar schwerer) als die heutige Generation. Der wesentliche Unterschied besteht meines Erachtens viel mehr darin, dass damals die Verpflichtung der Tradition gegenüber noch unabdingbare Selbstverständlichkeit war, während heute der Bruch mit der Tradition bewusst vollzogen worden ist. Die in jüngster Zeit feststellbare «Wiedergeburt der Gegenständlichkeit» scheint jedoch der These recht zu geben, dass die Antitraditionskunst à la longue nicht Bestand haben kann, wobei allerdings gleich auch betont werden muss, dass auch ungegenständliche Kunst in der Tradition verwurzelt sein kann.

...und zu sich selber finden

Aber ebenso war es dieser älteren Generation ein Anliegen, aus dem Schüler/Lehrer-beziehungsweise Vorbild-Verhältnis herauszukommen und zu sich selber zu finden, die dem eigenen Wesen adäquate Ausdrucksweise und die persönliche Handschrift herauszustellen. Das ging oft nicht ohne innere Kämpfe, ohne rigorosen Bruch, ohne Flucht in eine andere Gegend und Umwelt. München hatte die einen, Paris die andern geformt, und nicht wenige sind es, die sich in beiden damaligen Kunstmetropolen das Rüstzeug zum Maler holten. Die Ausbildungszeit – so will uns scheinen – war damals viel länger und gründlicher, weil auf die Beherrschung des Handwerklichen viel mehr Gewicht gelegt wurde als heute. Die Ausbildung zum Maler war weitgehend akademisch und erstreckte sich meistens über viele Jahre. Die jungen Künstler wurden dabei mit den verschiedenen Techniken der bildenden Kunst vertraut; die Beherrschung des Handwerklichen, wozu auch das Zeichnen gehörte, bildete eine unabdingbare Voraussetzung für das Recht, sich als Künstler betätigen und öffentlich in Erscheinung treten zu können. Neben den vielen Vorzügen, die eine so gründliche Ausbildung aufwies, hatte sie den Nachteil, dass sie den jungen Künstlern die Heraustriskalisierung der eigenen Persönlichkeit erschwerte. Viele wurden geschickte, technisch perfekte Maler – und blieben es zeitlebens. Was den

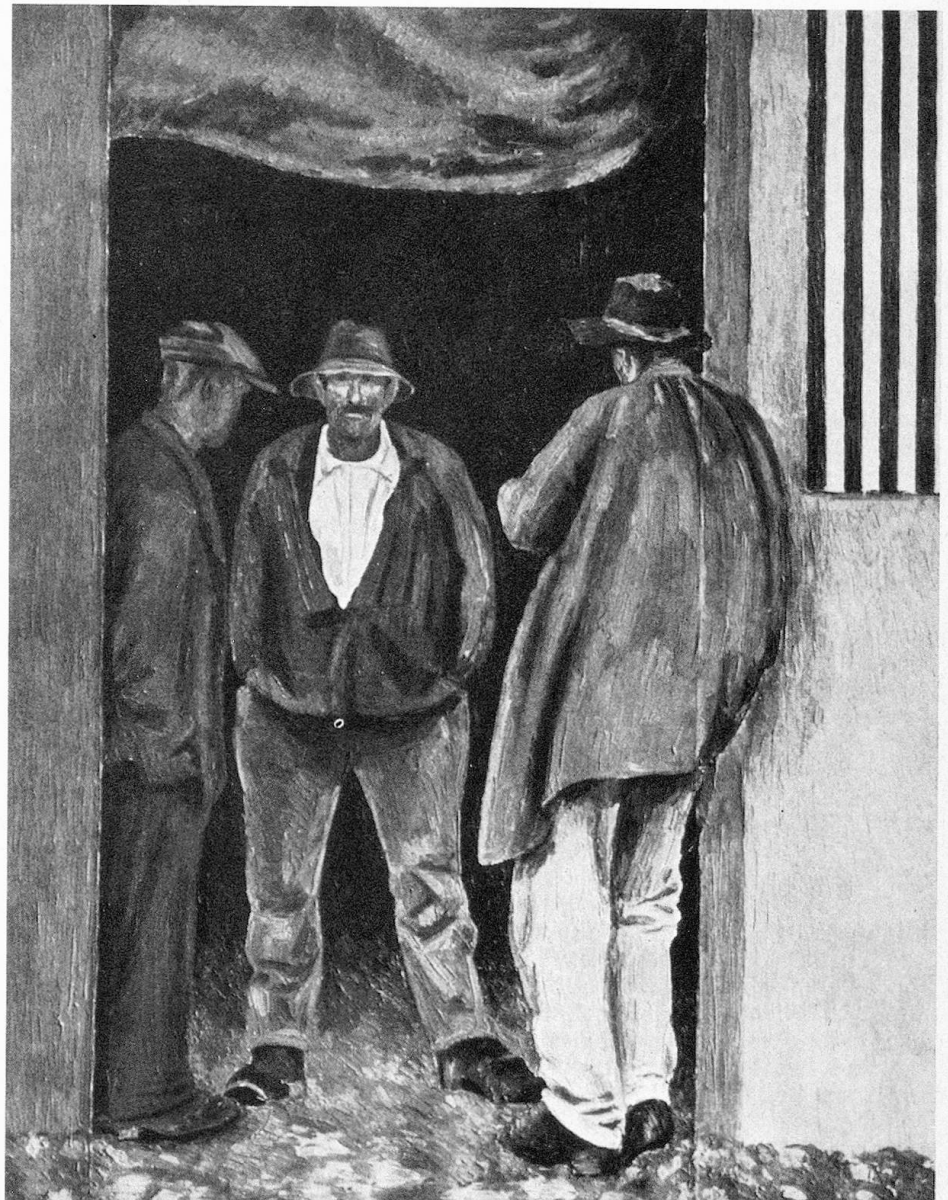
Maler zum Künstler machte, war die Persönlichkeit, das, was er in sich trug, was er zu sagen und zu geben hatte. Und er musste etwas zu sagen und zu geben haben, gerade in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, um sich behaupten und durchsetzen zu können. Er musste für sich selber einstehen und hatte noch nicht, wie es heute vielfach der Fall ist, den einflussreichen Kunsthandel oder einen Manager hinter sich; das einzige war der Zusammenschluss in der Künstlervereinigung, hauptsächlich der GSMBA, als deren Mitglied er Ausstellungsgelegenheiten bekam. Es ist müssig, darüber zu diskutieren, ob eine wirtschaftliche Krisenzeit einem Künstler besser bekommt als eine Blütezeit; die ältere Generation hat auf alle Fälle die Krisenzeit am eigenen Leibe kennengelernt, und die Not der Arbeitslosigkeit, Elend und Armut jener Tage haben vielfach in ihrem Werk einen Niederschlag gefunden. Aber auch diejenigen, die sich engagierten, wie etwa Karl Aegerter, wollten primär Künstler sein.

Sich selber treu geblieben

Was heute von einem Künstler nicht unbedingt verlangt und auch gar nicht als Empfehlung betrachtet wird, nämlich dass er sich selber treu bleibe, das war früher so etwas wie eine Maxime. Sich selber treu bleiben, hiess jedoch nicht, dass er nicht Wandlungen hätte durchmachen dürfen. Im Gegenteil; denn satt neben der Forderung nach Treue zu sich selbst stand auch der Vorwurf des Stehenbleibens, der gegen diejenigen erhoben wurde, die eine einmal erreichte Ausdrucksform routinemässig weiterführten und der Versuchung des Manierismus erlagen. Kriterien, denen – so will mir scheinen – heute nicht mehr so viel Gewicht beigelegt wird. Die Treue sich selbst gegenüber manifestierte sich vielmehr darin, dass auch der sich wandelnde Künstler seine unverkennbare Handschrift beibehielt, dass er anders, aber nicht ein anderer wurde.

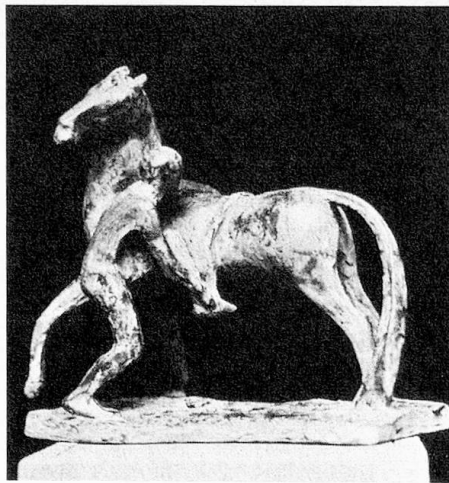
Ein Grossteil dieser älteren Generation hat aber auch den Umbruch – um

Hans Berger: Drei Bauern, 1924



nicht zu sagen Umsturz – in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erlebt und erfahren müssen, wie sie überrundet, überspielt und übertrumpft wurden und wie ihre Kunst als überholt und «endgültig abgeschrieben» betrachtet wurde, so vor allem im offiziellen Kunstbetrieb. In dieser Situation trat die Versuchung an die ältere Generation heran, sich selber untreu zu werden, ins Lager der Moderne einzuschwenken, und zu beweisen, dass man das auch kann und up to date ist. So weit ich beobachten und beurteilen kann, haben die meisten Künstler der älteren Generation dieser Versuchung widerstanden und es vorgezogen, lieber in den Schatten gestellt zu werden als à tout prix «in» sein zu wollen. Und ich meine, sie haben damit der Kunst – auch der modernen – einen grösseren Dienst erwiesen. Dass die Kunst dieser älteren Generation noch nicht abgeschrieben ist, hat kürzlich die Auktion der Sammlung Stoll bewiesen, an der nicht nur Hodler, sondern auch andere Schweizer, eben solche der älteren Generation, hohe Preise erzielten.

Es würde mich, wäre ich Konservator, gewaltig reizen, heute eine Aus-



Eduard Spörri: Pferd mit aufsteigendem Jüngling

stellung der noch lebenden älteren Generation, also der über 70jährigen, zu machen mit einer retrospektiven Auswahl von Werken, anhand deren Ausgangspunkt und Entwicklung aufgezeigt werden könnten. Ich denke da an Künstler wie Eugen Ammann (geb. 1882), Hans Berger (geb. 1882), Arnold Brügger (geb. 1888), Walter Cléin

Heute erkennen einige junge Schweizer Künstler die sie einengenden Eigenarten einer schweizerischen Realität, die sich z.B. in einem gewaltigen Zusammendrängen vieler Gegensätze unter einen Hut, in einem krankhaften Ordnungswillen manifestiert, und sie versuchen, von ihr Distanz zu gewinnen, indem sie diese Realität ironisieren (Raetz, Rot, Eggenchwiler). Indem nun einige der von Kneubühler erwähnten jungen Schweizer Künstler versuchen, die spezifischen Merkmale der Schweiz darzustellen, «ihre Liebe zum Kleinmeisterlichen, zum Behausten, Überblickbaren, ihre Detailfreudigkeit und Sonderbarkeit», leiden sie nicht mehr in dem Masse darunter wie viele Künstler der älteren Generation, sondern stellen sie zur Schau und sind dadurch fähig, sich von dieser Einengung zu distanzieren. Ein weiteres künstlerisches Anliegen der jetzigen Realität besteht darin, traditionelle Zusammenhänge neu zu formieren und daraus neue Strukturen und neue Inhalte entstehen zu lassen. Auch die Vorliebe für Phantastisches, Surreales ist ein Ausweg, gestaute Lebensenergien um- und abzusetzen. Zürich ist – als Fluchtort des Bauhauses –, nach dem Krieg zu einer Hochburg der konkreten Kunst geworden. Diese konkrete Richtung – dominiert von Max Bill – wurde in den sechziger Jahren von einigen Berner Konkreten, die dem Diktat der «guten Form» entweichen wollten, gebrochen (Spörri, Eggenchwiler, Rot usw.). Seit Ende der sechziger Jahre sind

(geb. 1897), Jacques Düblin (geb. 1901), Theo Eble (geb. 1899), Victor Surbek (geb. 1885) und seine Frau Marguerite Frey-Surbek (geb. 1886), Ferdinand Gehr (geb. 1896), Fernand Giauque (geb. 1895), Max Gubler (geb. 1898), Reinhold Kündig (geb. 1888), Richard Paul Lohse (geb. 1902), Leonhard Meisser (geb. 1902), Carl Roesch (geb. 1884), Albert Rüegg (geb. 1902), Albert Schnyder (geb. 1898), Fred Stauffer (geb. 1892), Hans Stocker (geb. 1896) sowie an Bildhauer wie Otto Bänninger (geb. 1897), Max Fueter (geb. 1898), Hermann Hubacher (geb. 1895), Eduard Spörri (geb. 1901), und Alexander Zschokke (geb. 1894), wobei ich mir bewusst bin, dass die Liste nicht vollständig ist. Eine solche Ausstellung, nicht gemeint als Ehrenrettung oder gar als «Wiederbelebungsversuch», müsste gerade in der heutigen Zeit von Interesse sein, weil sie in ihrer retrospektiven Art aufzeigen würde, dass die Künstler der älteren Generation im Grunde genommen die gleichen Probleme hatten wie die heutigen und dass doch immer wieder die unbestechliche Zeit darüber entscheidet, ob ein Kunstwerk Bestand hat oder nicht. Hans Krattiger

dann einige junge Schweizer Künstler ins Kunstleben getreten, die sich durch ihre Eigensinnigkeit auszeichnen und die vor allem aus Randgebieten der bisherigen Kunstlandschaft herkommen. Nach Kneubühler befinden sich die Zentren der heutigen Schweizer Kunst vorwiegend im deutschen Raum, während in der Romandie – mit einigen Ausnahmen – ein konservativer Traditionalismus herrscht.

Die Randgebiete Aarau und Luzern

Bei den Ausstellungsbesprechungen in unserer Nr. 4 haben wir auf Eigenarten dieser Randgebiete, wie Kneubühler sie in seinem Buch skizziert, hingewiesen. Allgemein hält Kneubühler fest, dass die Grossstadt seit dem Frühkapitalismus auch Entwicklungs- und Konzentrationsstelle des Kunstschaffens war, wobei Kräfte wie Konzentration des Marktes und des Kapitals, Information, Solidarisierung oder Untertauchen in einen künstlerischen Freiraum eine Rolle spielten. Heute jedoch, da die Unterschiede zwischen Stadt und Land immer mehr verschmelzen, sind Kleinstädte für die Entwicklung einer künstlerischen Tätigkeit eher förderlich, denn hier sind die Gesetze des Kunst-Establishments noch nicht so festgelegt und allgewaltig. Der Künstler findet hier einen unbeschränkteren und experimentierfreudigeren Raum. Solches als Erklärung für die Intensität künstlerischen Schaffens in den Regionen Aarau und Luzern. T.G.

28 Schweizer Künstler

In der Edition Galerie Raeber, Luzern, ist anfangs 1972 das Buch «Kunst: 28 Schweizer» herausgekommen. Theo Kneubühler, der Autor, stellt nach einer Einleitung über die sozioökonomischen Bedingungen der Kunst seit 1960 und einer Skizzierung der gegenwärtigen Schweizer Kunstlandschaft die 28 ausgewählten Künstler vor. Er widmet durchschnittlich jedem 2 Textseiten und 4 werkreproduzierende Seiten. Aus dem sympathischen, ohne Luxus ausgerüsteten Buch soll hier eine Zusammenfassung der von Theo Kneubühler skizzierten Schweizer Kunstlandschaft gegeben werden.

Der Autor stellt fest, dass der Gegensatz zwischen der Realität schweizerischen Denkens und dem sensibilisierten Denken des Schweizer Künstlers immer zur Abkapselung und Resigniertheit des Künstlers geführt hat. Die Konfrontation mit einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die nicht der künstlerisch empfundenen (und wohl allgemein menschlich anstrebbaren) Wirklichkeit entspricht, hatte zur Folge, dass in der Zwischenkriegszeit Leute wie Otto Meyer-Amden, Louis Soutter, Paul Klee – in der Literatur Albin Zollinger und Martin Walser –, sich als Folge einer Abkapselung in einen Mythos der eigenen Person zurückzogen.