

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 3

Artikel: Moderne Kunst in der Schweiz
Autor: P.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86697>

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: 15.03.2025

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

nicht mehr, die uns in ein neues Gesicht hineinpresst und uns von der gewohnten Welt abschliesst wie eine Wand, um uns einer ungewöhnlichen zu verhaften.

Das Christentum hat diese Furcht vor der Maske geweckt. Es hat nicht einfach den Masken Krieg erklärt, aber es hat sie zu Symbolen des Bösen, der Hölle werden lassen. Als Dämonen der Sünde durften sie im Mysterienspiel am Leben bleiben.

Aber auch die Verbürgerlichung der Gesellschaft, die Verfeinerung der Sitten, schliesslich die Aufklärung duldeten nicht länger eine unberechenbare Magie. Nicht nur verlor die Maske ihren ursprünglichen Sinn, das Maskengehen selbst verlor seinen Reiz und machte bis weit in die abgelegenen Täler Kostümbällen Platz.

Diese Entwicklung ging von Venedig aus. Venedig war im XVII. Jahrhundert in der Kunst des Festefeierns allen andern Städten des Abendlandes überlegen. Figuren seiner Fasnachtsspiele, die Pierrots, Dominos, Harlequins verbreiteten sich über ganz Europa. Venedig führte die Halblarve ein. Durch den Orient, der das Frauengesicht halb verdeckt, mochten die Venezianer empfänglich geworden sein für den Reiz der halben Verhüllung; aus der Magie der Maske wurde eine gesellschaftliche Mode, ein Spiel zwischen Geist und Eros, Privatgespräch zwischen Mann und Frau. Dennoch liess sich die Erinnerung daran, dass ein Fruchtbarkeitsfest eine ganze Gemeinschaft betrifft, nicht ganz unterdrücken. Heute noch ist die Fasnacht für viele Städte der einzige Anlass geblieben, der die gesamte Bürgerschaft aller Stände durcheinanderrüttelt. Im alten Venedig waren die Sitten der «Wilden» lebendiger geblieben als ihre Masken: Von Dreikönigen bis Aschermittwoch waren alle Bindungen der bürgerlichen Gesellschaft gelockert, die sonst so streng gewahrten gesellschaftlichen Unterschiede waren aufgehoben, kein Ehebruch galt für strafbar. Es wiederholte sich, freilich ver-

schlackt und trübe schwelend, der Liebesrausch der Stammesgemeinschaft.

Auch bei uns ist vieles über die Jahrhunderte hinweg kräftig geblieben, was in den grossen Städten saftlos verkümmerte. In Basel durchziehen trommelwirbelnd morgens um vier Uhr grosse Züge von Maskenträgern die Strassen, aber ihre Masken dienen nicht der dämonischen Magie, sondern der politischen Satire. Der Mensch passt sich nicht der Maske, die Maske passt sich den veränderten Menschen an. Aber jede Verwandlung zeugt von Leben, und Basel zeichnet sich durch eine neue Verlebendigung der Maske aus.

Weiter drin im Lande ist aus vielen Bräuchen die Urbestimmung der Maske herauszulesen. In Fellen von Schafen und Ziegen, den rituellen Opfertieren, tobt es durch die Dörfer des Lötschentales. In Wallenstadt tauchen die pompös geschmückten «Röllibutzen» handliche Spritzen in den Brunnen, um damit die Weiblichkeit zu besprengen. In Schwyz rufen die Trommeln den ganzen Tag die Männer zum Maskentanz; schon vormittags rasseln die Schlegel in ewig sich wiederholenden Rhythmen, und nachmittags erst recht. Es tanzen nur Männer; aber sie schütten nicht Blut wie die «Wilden» über die Umstehenden aus, sondern sie werfen Früchte und Brot in die Kinderhände. Sie tanzen den ganzen Tag, von Platz zu Platz, unterbrechen den Tanz nur zum Essen, und wenn die Nacht fällt und die Kinder verschwinden, entledigen sie sich endlich der Masken, um nun in den Wirtschaftshäusern weiter zu tanzen, nicht mehr allein, sondern mit den Mädchen der Talschaft, denen nun endlich die Fasnacht das ersehnte Vergnügen gönnt.

Der Bogen von den primitiven Völkern bis zur Gegenwart ist weit gespannt. Es ist aber dieselbe Sehne, die beide Enden des Bogens vereint, und wie immer gefiedert die Pfeile sind, sie verfolgen alle das gleiche Ziel: die Erneuerung des Stammes.

Fritz Flueler SWB, Luzern

Moderne Kunst in der Schweiz

I. Le Corbusier als Maler

Man hat diese Ausstellung mit einiger Spannung erwartet und sie wurde von den Zürcher Freunden Le Corbusiers auch als festliches Ereignis in grossem Rahmen aufgezogen. Das ist stets ein gefährliches Unternehmen, sogar bei so bedeutenden Malern wie Courbet, und so wäre auch in diesem Fall weniger mehr gewesen, d. h. man hätte von ein bis zwei Sälen der besten Gemälde einen stärkeren Eindruck gehabt, als von einem Uebermass, das auch schwächere Arbeiten zeigen musste, um die Wände zu füllen. Auf Grund der architektonischen Arbeiten von Le Corbusier und seiner schriftlichen und mündlichen Aeusserungen gerade aus letzter Zeit durfte man eine betonte Hinwendung zum Menschlichen, zu

dem von ihm viel zitierten «Lyrisme» erwarten, um so mehr, als seine Malerei eine Kunst der Entspannung eher als eine der Konzentration sein will. Wer in dieser Hoffnung die Ausstellung besuchte, wurde wohl eher enttäuscht. Man sah viel sehr schönfarbige, sehr gekonnte, ausgezeichnet gerahmte Bilder, in der Formenwelt ungefähr eines Picasso und Léger, aber trockener, kühler, undifferenzierter, fühlbar ins Grafisch-Architektenmässige übersetzt, alles von einer gewissen frischen und hellen Derbheit, die gelegentlich bis zur Grobheit geht, aber doch ohne die blühende Fantasie eines Picasso und die trockene Wucht eines Léger. Ein unproblematischer Wandschmuck, der einen Raum auf eine bestimmte Tonart, einen bestimmten Rhythmus und Maßstab stimmt, ohne weiter



Ausstellung Le Corbusier — Tableaux et architecture — im Kunsthaus Zürich, Januar 1938

etwas auszusagen und inhaltlich festzulegen. Also ungefähr wie man ein Stück schönfarbigen Stoff oder einen apart geformten Naturgegenstand an die Wand hängt oder aufstellt. Irgendein Natureindruck oder eine innere Vorstellung gibt das Stichwort für freie Umschreibungen, die die formal wirksamen Elemente nach Belieben ausziehen und für sich allein verwenden — das ergibt Arabesken mit einzelnen Realitätsreminiszenzen, wobei nicht die künstlerische Gesetzmässigkeit im Bereich der Wirklichkeitsformen aufgezeigt wird, was das vielleicht verdienstlichere, aber sehr viel schwierigere Unternehmen wäre, sondern diese Wirklichkeitsformen verdampfen im Unverbindlichen, rein Dekorativen.

Im wesentlichen stehen wir vor einem neuen Versuch, ein privates Ornament zu erfinden — also wieder in der Situation des Jugendstils. Waren es damals pflanzliche und sonstige Naturformen, die — dem naturwissenschaftlichen Positivismus ihrer Zeit entsprechend — das

Rohmaterial für die Stilisierung hergaben, so sind es heute technische Formen, die diese Rolle spielen — entsprechend dem technischen Positivismus der Gegenwart.

Die «Objets à réaction poétique» — eben einzelne Wirklichkeits-Reminiszenzen, die nicht hinsichtlich ihrer Wirklichkeitsrelationen und Proportionen, sondern hinsichtlich ihres ästhetischen Gehaltes ins Bild eingebaut und nach Massgabe ihres dekorativen Effektes deformiert werden, sind nichts so Neues wie die Kommentare zu den Bildern glauben machen wollen: Dies ist genau die Rolle, die der Bildinhalt von jeher gespielt hat, und das vermeintliche Mitteilungsbedürfnis von Sachinhalten, das die Theoretiker der Modernismen den Malern früherer Zeiten unermüdlich zuschreiben, ist diesen Malern niemals mehr als das gewesen, was es für Le Corbusier ist: «sujet à réaction poétique». Der Unterschied liegt nur darin, dass die der Wirklichkeit näher stehenden Maler versuchen, die Realität selbst zur poetischen



Reaktion aufzurufen — und sie damit in das Feld des Künstlerischen zu transponieren.

Der Eindruck, den man von der Persönlichkeit Le Corbusiers hatte, ist durch die Ausstellung nach der menschlichen Seite abgerundet und nach der künstlerischen präzisiert worden.

II. Zur Situation überhaupt

Ueber die Schweiz geht eine neue Welle von abstrakter und surrealistischer Kunst, und die erklärenden und propagandistischen Aufsätze und Vorträge lassen sich's angelegen sein, dem Bürger gut zuzureden: die Fotografie habe dem Maler die Sorge um die Wirklichkeitsabbildung ein für allemal abgenommen, dieses Pensum sei erledigt, und jetzt könne man sich endlich der von den Fesseln der Realität befreien, freien Kunst widmen. Naturdarstellungen seien für den Plüschsalon gerade recht gewesen, denn dieser Gipfel der Unnatur habe eben eine Ergänzung nach dieser Seite gefordert, die moderne Wohnung mit ihren grossen Fenstern enthalte schon von sich aus dieses Element des Natürlichen, da brauche es der Maler nicht auch nochmal überflüssigerweise eingerahmt an die Wand zu hängen. — Ist man eigentlich wirklich so naiv, selbst an solche «Erklärungen» zu glauben — oder tut man nur so zu Händen eines vermeintlich naiven Publikums? Natürlich geht es in der Kunst um das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt. Durch die Realitätsnähe oder Realitätsferne ihrer Kunst spricht jede Epoche ihr Verhältnis zur Realität aus: sie zeigt, wie weit sie sie ernst nimmt, wie hoch oder gering sie sie wertet. Jeder Kunst geht es um das Absolute, um die Sichtbarmachung der die zufälligen Erscheinungen überdauernden Gesetzmässigkeiten, jede Kunst ist in diesem Sinn in letzter Absicht idealistisch und in ihren Mitteln abstrakt gerichtet. Die Frage heisst: Wie weit werden die Formen der Realität für fähig und wert befunden, als Ausdrucksmittel dieser künstlerischen Absicht zu dienen? Niemals hat man Wirklichkeitsformen in Bilder aufgenommen, um ihr blosses Vorhandensein mitzuteilen, sondern weil man sie als Träger des Absoluten anerkannte, einfacher gesagt: weil man von ihrer Richtigkeit und Schönheit ergriffen, bestürzt, begeistert war.

Das gilt nicht mehr für die ungegenständliche Kunst der Gegenwart: es ist eine Kunst der Verneinung, des Ueberdrusses, der Verurteilung. Die Tonart geht vom dekorativ-spielerischen Nichternstnehmen der Wirklichkeitsformen und -zusammenhänge über den ausdrücklichen Hohn bewusster Deformationen bis ins Nächtlich-Dämonische des Wahnsinns im Surrealismus, der seinerseits wieder zur literarischen Pose des «Nichts-als-Interessanten» verblassen kann. Man muss sich darüber ganz im klaren sein: es ist eine Kunst des Nihilismus im prä-

zis-philosophischen Sinn, eine Kunst, die keine «Werte» setzt und anerkennt, die die Maßstäbe zertrümmert — was sich in der Vorliebe für fragmentierte Formen und in der chaotischen Anhäufung toter Gegenstände unmittelbar ausspricht. Diese Kunst leidet an einem radikalen Mangel an menschlicher Güte, an Sympathie und Solidarität mit der organischen, pflanzlichen, tierischen Kreatur überhaupt. Die menschliche Figur tritt darum in diesen Bildern überhaupt nicht auf, oder höchstens entindividuiert zum stofflichen Volumen ohne seelischen Gehalt. Diese Kunst verzichtet darauf, sich mit der Realität anders als im Ton der Ironie einzulassen. Wir verkennen keineswegs, dass diese Kunst einer wirklich vorhandenen psychologischen Situation entspricht, sie ist nicht «Willkür» — (aber gibt es überhaupt Willkür in der Kunst?), sie enthält den Rausch der entfesselten Technik ebenso wie das Pathos der Vernichtung und die sadistische Lust an der Unterdrückung, Peinigung, Vergewaltigung des individuellen Lebens, das diesen unpersönlichen Kollektivpsychosen gegenüber immer wehrlos ist. Die seltsam mazerierten Wüstenlandschaften des Surrealismus sind «Seelenlandschaften», die jeder Psychologe und Psychiater kennt, der seinen Patienten den Weg aus solchen Landschaften in die menschliche Gesellschaft weisen muss. — Aber sind das nicht gerade die Abgründe, die jeder in sich und in andern unablässig bekämpfen muss, während sie hier behaglich und nicht ohne selbstgefälligen Exhibitionismus dem Novitäteninteresse dargeboten werden?

Es scheint, dass heute die besten Köpfe daran sind, diese Fin-de-siècle-Kunst zu überwinden, die heute ihr Weiterleben paradoxerweise vor allem der Opposition gegen die deutsche Kulturpolitik verdankt, ohne deren plumpe Unterdrückungsmassnahmen sie wahrscheinlich schon von sich aus in den letzten Zügen liegen würde. In Paris ist dieser Kunstbetrieb mit der «Internationalen Surrealisten-Ausstellung» bereits auf dem Niveau des höheren Blödsinns gelandet, der restlos amüsant wäre — wenn er von Zwanzigjährigen und nicht von Vierzig- bis Sechzigjährigen in Szene gesetzt würde, die den Anschluss an ihr eigenes Alter verpasst haben. Wenn in der Schweiz (und in Amerika) alles Derartige heute noch feierlich ernst genommen wird — unter offener oder stillschweigender Betonung des «Justament-Standpunktes» gegenüber Deutschland — so ist das vor allem ein Kennzeichen der provinziellen Situation dieser beiden Länder in Kunstdingen.

Der Schreibende ist sich bewusst, sich mit solchen Ueberlegungen unbeliebt zu machen; vielleicht kann aber ein rechtzeitiges Ueberlegen der Situation jungen Künstlern zeitraubende Umwege ersparen und ihnen Mut machen, zu ihrer eigenen Ueberzeugung zu stehen, statt im Chor der Wölfe mitzuheulen.



Le Corbusier, «Deux musiciennes au violon et à la guitare», 1937, 162 × 130 cm. Aus der Ausstellung im Kunsthaus Zürich

III. Mathematisches Interesse

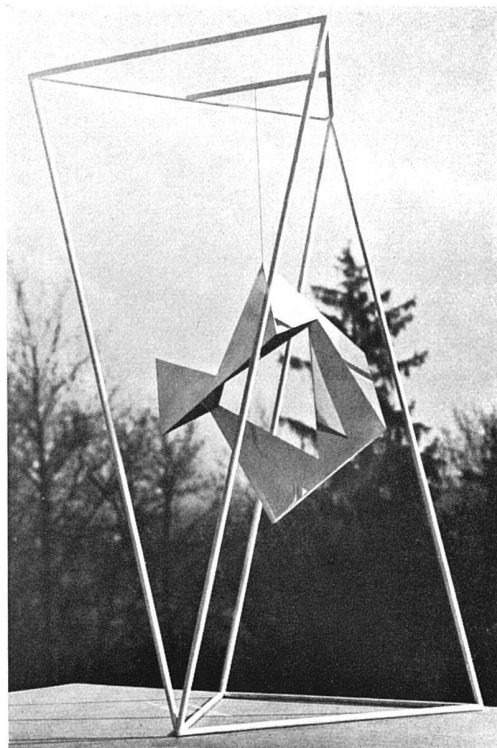
Ein positiver Zug liegt im Interesse für Technisch-Stereometrisches: Statt nach der menschlichen Seite geht die Solidarität der Maler nach der Seite der modernen Wissenschaft und Technik, und hier stehen wir sicher erst in den Anfängen einer fruchtbaren Zusammenarbeit. Wenn die Aufnahme von Maschinenformen und abstrakt-geometrischen Form- und abstrakt-optischen Farbwerten in bildliche Kompositionen eine Aufnahme dieser Formen in den ästhetischen Interessenkreis bedeuten würde, wäre das eine unzweifelhafte Bereicherung — aber sie ist mit der Preisgabe der Teilnahme für das Menschliche zu teuer erkaufte.

Etwas gewiss Entwicklungsfähiges ist auch das Interesse an stereometrischen Gebilden, wie es sich besonders rein etwa in den Arbeiten von Max Bill ausspricht. Die mathematischen Gesetzmässigkeiten stereometrischer Körper haben schon immer auf künstlerische Menschen eine eigenartige Faszination ausgeübt. Man weiss von Piero della Francesca, dass er mit sechzig Jahren das Malen aufgab, um sich ganz in das Studium der regulären Kör-

per zu vertiefen; und man braucht nur an Vorstellungen, wie die von der Sphärenharmonie zu erinnern oder an die antiken Pythagoräer, um zu zeigen, dass die kristallene Gesetzmässigkeit der Mathematik schon immer zugleich als ästhetischer Wert empfunden wurde. Aber liegt diese strenge Schönheit der Mathematik nicht gerade darin, dass ein Zusammenhang bis zur vollkommenen Transparenz durchdacht wird, dass er strahlend, unwiderleglich klar wird nach den Nebeln des Suchens? Ist es nicht eine sehr exklusive Schönheit, die die Mühe des Durchdenkens gerade zu ihrer Voraussetzung hat? Macht man sich's nicht ein wenig zu leicht, wenn man Gebilde herstellt, die nur ungefähr so aussehen, als ob sie mathematisch-gesetzmässige Gebilde wären und zur Demonstration solcher Gesetze dienen, während man sich von der intellektuellen Arbeit des mathematischen Denkens dispensiert, die allein zum Genuss legitimieren würde? Kunst und Mathematik können sich in letzter Instanz decken, das Zwischenreich aber, das künstlerisch betrachtet mathematisch aussieht, mathematisch betrachtet aber ohne mathematischen Sinn ist, scheint mir eine

Max Bill SWB, Zürich
 Konstruktion in Eisen und Messing,
 ca. 130 cm hoch

Fotos: Binia Bill SWB, Zürich



etwas labile Angelegenheit, und jene Bilder, etwa von Léger, die so aussehen, als ob sie technische Zeichnungen wären, während sie technisch sinnlos sind, sind doch wohl eine etwas dumme Art von Malerei. Wer immer Sinn für die Schönheit des Technischen und Mathematischen hat — und an solche wenden sich doch diese Bilder — der täte gewiss besser, schön gezeichnete Originalpläne aufzuhängen.

Hier ist gewiss eine neue Formenwelt im Werden, nur scheint mir vorläufig der Bedeutungsakzent noch fälschlich gesetzt zu sein — zu konservativ nämlich. Der moderne «Gestalter» spottet über den Salonkünstler im Samtjackett — aber auch er hat den Ehrgeiz, «Salonkunst» zu produzieren. Man versteift sich auf «Ebenbürtigkeit» mit der Kunst früherer Epochen, man veranstaltet Ausstellungen, fordert Ankäufe für «Kunstmuseen», man sucht völlig neuartige Gebilde in eine Tradition einzu-

drängen, mit der sie nichts zu tun haben. Man mutet dem Betrachter einen Verzicht auf seine gewohnten Wertmaßstäbe zu, die man zur Betrachtung des Neuen dann doch wieder fordert. Der radikale Verzicht auf den Anspruch, «Kunst» zu produzieren, würde die Situation klären, denn die Möglichkeiten der neuen Bindungen des Aesthetischen an die Welt der Technik und der Wissenschaft weisen von vornherein auf eine Unterordnung des Aesthetischen unter die anderen Absichten, also auf eine neue «angewandte», nicht auf eine «freie» Kunst.
 P. M.



Aus der Internationalen
 Surrealisten-Ausstellung, Paris

links:
 «Ultrameuble», 1938

rechts:
 «Phantome aquatique», 1932
 (Ölgemälde)

beide von
 Kurt Seligmann, Basel

