

EIN HELVETISCHER ALPTRAUM

EXPRESSIONISTISCHE STRÖMUNGEN IN DER SCHWEIZ VON 1905-1935

Die Menschen an den Rändern der Existenz, wie sie Johannes Robert Schürch aufzeigt, die Visionen des Unheimlichen eines Ignaz Epper, die schreienden Landschaften von Hermann Scherer - es ist diese Kehrseite eines idealisierten Schweizer Bildes, die betroffen macht, aber auch in der Aufarbeitung der expressionistischen Malerei in der Schweiz immer stärker wahrgenommen wird. Und es ist in der Tat diese verblüffend nackte und unheimliche, schwermütige und melancholische Spiegelung unseres Landes, mit der eine expressionistisch geprägte Maler-Generation vor und nach dem Ersten Weltkrieg den Betrachter in seinen Bann zieht. Die symptomatisch-symbolischen Bildinhalte verweisen auf Bewußtseinsvorgänge, die durch die sozialen Spannungen, aber auch durch die Erschütterungen der politischen und schließlich kriegerischen Ereignisse radikalisiert wurden. Pietro Bellasi gehört zu den Ersten, die aus dem Antagonismus zwischen dem heilen, bestfunktionierenden und betörend schönen Schweizerbild einerseits und dem sublim spießigen, traumatischen und saturierten Gegenbild dieses Landes andererseits eine Triebkraft zu erklären versuchen, die den Weg der modernen Schweizer Kunst begleitet.

Noch immer kann das beunruhigende und manchmal auch erschütternde Bild dieser höchst heterogenen expressionistischen Malerei überraschen und manch einer mag sie als kaum zugehörig zur Schweiz empfinden. Denn auch heute noch ist die Vorstellung über die Zeit zwischen 1905-1935 erstellt durch ein harmlos heimatliches oder idealisiertes Bild - und zwar auf beides, die Natur wie den Menschen bezogen. Es ist eine faszinierende Überraschung, daß in diesen Jahrzehnten in der Schweiz ästhetische Produktionen entstanden von beklemmender Aktualität und Modernität und durchaus im Blickwinkel einer internationalen Avantgarde.

Nicht nur innerhalb der Schweiz, sondern auch im Ausland dachte man allenthalben, daß das kulturelle Schaffen der Schweiz auf einem extrem angepaßten Niveau dahertröpfe, jedenfalls gegenüber der internationalen Kunst stark ins Hintertreffen geraten sei. Und in Anbetracht dieser Kunst hat Pietro Bellasi eben recht, wenn er aufzeigt, wie der Weg der Schweiz in die Moderne parallel verläuft mit dem Lebensstil vieler westlicher "fortgeschrittener" Staaten. So widersprechen denn auch die in dieser Ausstellung gezeigten Kunstwerke den "weitverbreiteten Stereotypen der Schweiz, ihrem Lebensstil, ihrer Kultur, oder - besser - ihren Kulturen. Wie alle soziokulturellen Wirklichkeiten ist auch die Physiognomie dieses Landes äußerst komplex, widersprüchlich und inkongruent: Der 'helvetische Traum' wird immer vom 'helvetischen Alptraum' bedroht. Das aber bedeutet, daß hinter der glänzend 'naiven' Postkarte mit dem Chalet, den Geranien, der Kuh und den grauen Granitgipfeln eine viel artikuliertere und reichere Kultur steckt, viel problematischer, schmerzhafter und dissidenter und manchmal sogar auf dramatische Weise streitbarer gegenüber einem stark gebundenen institutionellen und sozialen Konformismus".

Sechzig Jahre mußten vorüberziehen, ehe in der berühmten Winterthurer Ausstellung von 1975 diesen expressionistischen Strömungen in der Schweiz eine Neubewertung zuteil wurde. Dann aber folgten Schlag auf Schlag. Monographien zu einzelnen Künstlern entstanden, und Ausstellungen reihten sich an Ausstellungen. Das Bild begann sich abzuzeichnen: Rudolf Koella (1975) klärte den Expressionismus-Begriff in bezug auf die Schweizer Kunst, und Christian Geelhaar (1983) untersuchte die Beziehungen der expressionistischen Schweizer Künstler zu den Vorgängen in Frankreich und vor allem Deutschland und erhellte auch die wichtige Rolle Basels in diesem Umfeld. Erika Erni (1975) und Beat Stutzer (1983), um nur einige zu nennen, fügten die Einzelereignisse zu Bildern.

Der Begriff "Expressionismus" wurde erstmals im April 1911 als Oberbegriff für eine Reihe von französischen Künstlern angewandt, die an der XXII. Ausstellung der Berliner Sezession mitvertreten waren. Der Begriff subsumierte damals Maler, die später als Hauptvertreter der "Fauvisten" und "Kubisten" Furore machen sollten: André Derain, Kees van Dongen, Henri Doucet, Othon Friesz, Auguste Herbin, Henri Manguin, Albert Marquet, Jean Puy, Maurice Vlaminck und besonders auch Georges Braques und Pablo Picasso. Doch es war die "Brücke", jene wildentschlossene Gruppe blutjunger Architekturstudenten aus Dresden, die fernab jeglicher akademischer Theorien und Lehrpläne Wege suchten und Ausdrucksmöglichkeiten fanden und als Wegbereiter des Deutschen Expressionismus gelten. Die "Brücke" und die etwas später in München entstandene Bewegung des "Blauen Reiters" führten Paul Fechter 1914 zu der vielzitierten fast programmatischen Analyse, die die Motorik des Expressionismus erstmals definierte: "Der Expressionismus legt den Akzent im wesentlichen auf das Gefühlserlebnis und seine intensive, konzentrierte Gestaltung. Die spielerische Freude an der Über-

einstimmung von Bild und 'Wirklichkeit' wird ausgeschaltet, die Erscheinung wird dem Ausdruckswillen untergeordnet, der mehr oder weniger souverän mit ihr zu schalten nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet ist. Die Natur tritt ihre bisherige Herrscherrolle wieder an den Künstler, an die menschliche Seele ab.(...)Es gilt nicht mehr zu erkennen, sondern zu erleben, in die Regionen der Seele zu steigen, wo das schläft, was der Produktionskraft, der das Werk entsprang, entspricht; wo es schläft und darauf wartet, aus dem bloßen unbewußten Sein zu einem lebendigen Faktor im Geschick der Seele erweckt zu werden. Der Expressionismus stellt eine zehnmal schwerere Aufgabe als der Impressionismus. Er gibt dem Betrachter nicht mehr den Halt an der Welt, an den Dingen, sondern stellt ihn rücksichtslos auf sich selbst; er begnügt sich nicht damit, von ihm die Zusammensetzung seiner Farbtupfen zu Objekten zu verlangen, sondern erledigt die malerische Synthese ganz allein, setzt seine Farbflächen schon von sich aus geschlossen hin und nimmt die Erscheinung weder als bloße Erscheinung, noch als begrifflich deutbaren Symbolwert, sondern als reines Ausdrucksmittel für sich selbst in Anspruch."

Mit eingeschlossen in diese Betrachtungen war für Fechter auch der Kubismus; doch tat dies der 'Lehre' des Expressionismus keinen Abbruch. Gerade der Expressionismus stand in formaler und inhaltlich enger Wechselbeziehung mit den parallel verlaufenden avantgardistischen Tendenzen, vorab dem Fauvismus, aber auch dem Kubismus und Futurismus, dem Dadaismus und später auch der Neuen Sachlichkeit.

Es war allerdings längst nicht nur eine formale Bewußtseinsveränderung, die das Wesen expressionistischer Malerei konstituierte, es war auch ein sozialhistorisches Eingebundensein in eine politisch-gesellschaftliche Misere, die in der sinnlosen Massenvernichtung des Ersten Weltkrieges ihre erste Verdichtung finden würde und die in der Zerstörung der humanistisch geprägten Vorherrschaft der europäischen Kultur in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts endete. Denn die Verarbeitung der technologischen, sozialen, psychologischen und naturwissenschaftlichen Veränderungen zwischen 1900-1930 gehören ebenfalls zu den Ismen dieser Zeit und sind ein Wesenselement auch des Expressionismus.

Trotz der gleichen Stammväter, trotz der formalen Verwandtschaft, ja trotz der häufig gemeinsamen Opposition zum Impressionismus der französischen Fauves und der deutschen Künstler der "Brücke" und des "Blauen Reiters" u.a., wurde der Begriff "Expressionismus" für die deutschen Expressionisten allein reklamiert. Ernst Ludwig Kirchners heute befremdlich anmutende Erklärung entsprach durchaus im Ton wie im Inhalt dem gängigen deutschen Argumentationsmuster: "Der Deutsche malt das 'Was', der Franzose das 'Wie', der deutsche Künstler schafft aus der Phantasie, aus dem Geiste, im Gegensatz zum Künstler romanischen Stammes, der aus der Anschauung gestaltet. Germanische Kunst ist Religion im weitesten Sinne des Wortes, romanische ist Abbild, Schilderung, Beschreibung oder Umschreibung der Natur".

Die Schweiz partizipierte an diesen expressionistischen Ereignissen vorerst nur am Rand, und wenn, dann waren vorerst die fauvistischen, französischen Einflüsse gewichtiger. Bei Ferdinand Hodler, der oft zur Liste der Schweizer Expressionisten gezählt wird, fand allerdings weniger eine bewußte Auseinandersetzung mit dem Fauvismus oder Expressionismus statt, als vielmehr eine Dynamisierung seines symbolistischen Realismus, der sich insbesondere bei seiner Auseinandersetzung mit dem Tod der geliebten Valentine Godé-Darel zu einem expressiven Höhepunkt steigerte. Das war bei Giovanni Giacometti und Cuno Amiet schon anders, die beide, in regem freundschaftlichem Austausch verbunden, sowohl in Paris die impressionistischen Bewegungen beobachten konnten, auch an Orten des Geschehens (Amiet in Pont-Aven bei den Gauguin-Nachfolgern, schließlich als "Brücke"-Mitglied, und Giacometti bei Segantini) wichtige Anregungen erfuhren, dann aber den Impressionismus überwinden und zu einer fauvistisch beeinflussten Malerei fanden. Ähnlich erlebten auch Hans Berger und in weniger konsequentem Ausmaß Emile Bressler den Durchbruch zu tonigen Farbflächen durch fauvistische Beeinflussungen.

Doch ausgehend erst von der Gründung des "Modernen Bundes" 1911 in Weggis, sowie durch die Immigration zahlreicher ausländischer Künstler durch die Ereignisse des Ersten Weltkrieges, sah sich die Schweizer Malerei nicht nur mit einer bedeutenden Bereicherung der Stilmittel, sondern auch mit einer Verdichtung der Thematik konfrontiert. Zu den Mitgliedern des "Modernen Bundes" gehörten u.a. Hans Arp, Oskar Lüthy, Paul Klee, Hermann Huber sowie ihr Initiant Walter Helbig. Nicht nur die Vielschichtigkeit ihres eigenen Schaffens wirkte bahnbrechend, auch ihre Aktivitäten, mit denen sie für die geschmähte moderne Malerei eintreten wollten, vorab ihre beiden Ausstellungen von 1911 in Luzern mit Friesz, Gauguin, Herbin, Matisse und Picasso sowie 1912 in Zürich mit den deutschen Malern aus dem Kreise des "Blauen Reiters" (Kandinsky, Klee, Marc und Münter) weiteten den Horizont

in dramatischer Weise. Dazu brachten die Kriegsjahre 1916 der Stadt Zürich den Dadaismus, jene Frucht der Anarchie, hervorgegangen wie der Expressionismus - und mit ihm aufs stärkste liiert - aus der sozialen Bedrängung, der technisch-industriellen Veränderung, aber auch aus dem Verlust des rationalen Bewußtseins im Nationalismus und Krieg. So wurde etwa Eduard Gubler (aber auch seine Brüder Max und Ernst) in seiner engen künstlerischen Beziehung zum Dichter Karl Stamm durch die Ereignisse des Krieges direkt angesprochen und fand zu einer Malerei mit ergreifenden Metaphern des menschlichen und persönlichen Leidens. Auch die Grafik von Otto Baumberger und Gregor Rabinovitch steigerte sich im Umfeld der zeitbezogenen Ereignisse zu einer dichten Auseinandersetzung mit den sozialen Auswirkungen der politischen Misere.

Aber nicht Gruppenbildung, nicht Zentrumbezogenheit begleiteten den Schweizer Expressionismus in dieser ersten Welle, sondern das Phänomen der Einzelgänger und Monologen. Insbesondere Ascona etablierte sich in den frühen 20er Jahren zu einem Rückzugsort. Hierhin, wo sich auch Theosophen und Experimenteure mannigfaltigster Couleur um den magischen Monte Verità versammelten, zogen sich - bald zu Besuch, bald für fest - auch Ignaz Epper, Fritz Pauli und Johannes Robert Schürch zurück, kaum voneinander wissend.

Von ganz verschiedenen Vorgaben ausgehend, schufen diese Künstler ihre eigenen Welten. Mit seiner Malerei und seinen handwerklich bestechenden Holzschnitten ließ Ignaz Epper eine Welt entstehen voller Trauer, Hämie und Gram, Leid und Gewalt, beängstigend in ihrer Ausweglosigkeit und Konsequenz. Und in Fritz Paulis Radierungen öffnete sich eine seltsam visionäre, bisweilen makabere Sichtweise mit der Atmosphäre eines Schattenreiches. Intensive Spannungen lösen auch die Federzeichnungen und Aquarelle von Johannes Robert Schürch aus, der immer hin- und herschwankend zwischen einem fast dokumentarischen, fast karikierenden Realismus und einem bestechend aufregenden, in abstrakte Konturen übergehenden Malstil das Leben der Abseitigen und Outlaws schilderte. Doch es war nicht eine soziale Anklage, die Schürch wie Pauli und Epper zu dieser Welt führte. Schürch formulierte es für sich selbst folgendermaßen: "Sonderbar ist bei mir, daß mir die beruhigte Form nie ganz gelingen will, auch wenn ich mich dazu zwingen. Es muß in mir etwas vom Blute Van Goghs oder Meidners oder Kokoschkas sein. Das klassisch Schöne gelingt mir nicht so gut wie das visionär Grotteske; auch das seelisch Reine gelingt nicht, wie ich möchte. Die Menschen bei mir werden immer tragisch, fast bis zur Lächerlichkeit; aber ich kann nichts dafür. Es ist durchaus nicht etwa ein Interessantmachen-Wollen, wenn ich Absinthtrinker, Gaukler, Verbrecher oder was weiß ich mache, auch ist es gar keine Anklage gegen die Gesellschaft. Diese Vorwürfe drängen sich mir auf fast gegen meinen Willen. Sobald ich etwas Beruhigendes, Schönes machen will, gibt es nichts daraus"

Auch bei den kubistisch geprägten Malern Otto Morach, Arnold Brügger, Johannes Itten und Oskar Lüthy und bisweilen auch bei Heinrich Danioth war nicht die Integration und Aufeinanderlegung innerer und äußerer Bewußtseins- und Wahrnehmungsaspekte des Kubismus, wie ihn Picasso und Braques geprägt hatten, die entscheidende Triebkraft, sondern die kubistische Formensprache wurde zum Gehäuse einer Auseinandersetzung mit der Gewalttätigkeit und Lebensfeindlichkeit ihrer Umwelt. Viel weniger aufrüttelnd und problembezogen in ihrer Thematik erscheint hingegen die Malerei von Albert Pfister, Hermann Huber und Alexander Soldenhoff, die sich aus der formalen Auseinandersetzung mit dem Fauvismus zu ihren Varianten expressionistischen Schaffens durchdrangen.

Nach dem Krieg trat dann eine Beruhigung der angespannten Kräfte ein. Es scheint, als ob das Gros dieser Künstler mit dem Ende des Krieges wieder Hoffnung geschöpft hatte. Jedenfalls fanden die meisten von ihnen zu gemäßigten Formen und Bildwelten und wandten sich bisweilen radikal vom Expressionismus ab. Lediglich Johannes Robert Schürch und Fritz Pauli blieben der angestammten Formensprache weiterhin treu.

In Deutschland wurden bereits die Totenglocken auf den Expressionismus eingeläutet, in Zürich keimte die Saat jener Künstler, die später als die "Zürcher Schule der Konkreten" berühmt werden sollten: Johannes Itten, Sophie Taeuber-Arp, Camille Graeser und Leo Leuppi entwickelten in den 20er Jahren ihre gegenstandsfreie, geometrisch-farbliche Ordnung.

In Basel drangen Fritz Baumann, Charles Hindenlang, Theo Eble, Emanuel Schöttli und vor allem Niklaus Stoecklin zu jener Neuen Gegenständlichkeit vor, die mit ihren linken, sozialkritischen und neoklassizistischen Flügeln am direktesten, und häufig in unmittelbarer Auseinandersetzung und Anlehnung, auf dem wesensverwandten expressionistischen Fundament aufbaut. Doch wurde gerade die Basler Kunstszene zum Nährboden, auf dem eine zweite Welle expressionistischer Malerei in der Schweiz gedeihen sollte. In Basel fand 1923 in der Kunsthalle eine Ausstellung statt, an der auch der seit 1917 definitiv in Frauenkirch bei Davos niedergelassene Ernst Ludwig Kirchner prominent vertre-

ten war. Seine aufgewühlte und nunmehr inhaltlich von der Landschaft Graubündens geprägte Malerei und Grafik vermochte eine ganze Schar junger Basler zur direkten Auseinandersetzung zu animieren.

Über die Bekanntschaft mit Hermann Scherer entwickelte sich Kirchners Kunst rasch zu einer Quelle inspirativer Adaption und Auseinandersetzung. Der Bildhauer und Maler Hermann Scherer zog bald nach der Ausstellung nach Davos, und später folgten Albert Müller (1924 und 25) sowie Paul Camenisch (1926). In der legendären Sylvesternacht 1924/1925 gründeten sie zusammen mit Otto Staiger und Werner Neuhaus die Gruppe "Rot-Blau". Die Gruppenbildung war jedoch keineswegs nur die Frucht der gemeinsam gefundenen Inspirationsquelle, vielmehr war "Rot-Blau" auch eine Not-Gemeinschaft, mit der diese Künstler den virulenten Generationskonflikt in der Basler Kunstszene zu überwinden versuchten. Darüber hinaus erhofften sie aus der geballten Kraft ihrer Künstlergemeinschaft mehr Chancen, um sich bei Ausstellungen und allgemein an der Basler Kunstsituation besser durchzusetzen. Wie bereits Ascona für andere Künstler zum Rückzugsort wurde, so fanden die Maler von "Rot-Blau" im Tessiner Mendrisiotto zugleich jene Abgeschlossenheit und Beziehung zur Gruppe, die sie für ihre Arbeit brauchten und die sich in den aufbäumenden, farbintensiven Interpretationen der Landschaft des Mendrisiottos dokumentierte.

"Trotz der stilistischen Divergenzen(...) bildete sich so etwas wie ein kollektiver Stil. Der gemeinsame Ausgangspunkt war Kirchner (Der sich in dieser von ihm inspirierten Schule bisweilen sonnte).(...) Basel leistete damit einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der modernen schweizerischen Malerei, zwar verspätet, aber von ungemeiner Intensität und - trotz Kirchners Impuls - von großer Originalität. Der für die hiesige Kunstszene revolutionäre Expressionismus, der in seinem geschlossen-wuchtigen Auftreten einzigartig ist, ebnete den Weg für weitere Vorstöße zu zwar anderen, aber darauf basierenden Neuerungen, deren die baslerische Szene weiterhin dringend bedurfte, um den Anschluß an internationale Bestrebungen herzustellen. Die Todesdaten von Albert Müller (1926) und Hermann Scherer (1927) fallen mit dem endgültigen Erlöschen expressionistischer Tendenzen in Deutschland zusammen, zu einer Zeit, als die sogenannte 'Neue Sachlichkeit' bereits zur herrschenden Äußerung avanciert war."

"Rot-Blau" war nach dem frühen Austritt Müllers und erst recht nach seinem und später Scherers Tod nicht mehr lebensfähig. Eine spätere Neubelebung verfolgte denn auch andere künstlerische Ziele. Damit verabschiedete sich der Expressionismus in der Schweiz, wenngleich einzelne Künstler bis zum Ende der 30er Jahre diesem Stil verhaftet blieben und jüngere Generationen einen expressiven Realismus pflegten, dessen Wurzeln durchaus in die hier betrachteten Strömungen zurückreichten.

So formt sich rückblickend aus den vielen Schattierungen vom Frühexpressionismus über die Auseinandersetzungen mit den französischen "Fauves", der deutschen "Brücke" und dem "Blauen Reiter" bis hin zu "Rot-Blau" und den bedeutenden Außenseitern Louis Soutter und Walter Kurt Wiemken ein Expressionismus-Bild, dessen Kohärenz nicht immer leicht zu fassen ist; dessen Bandbreite auf der einen Seite geprägt ist durch die Auflehnung gegen die tradierten formal-ästhetischen Gegebenheiten, von einem manchmal durchaus revolutionären Pathos und Engagement, aber auch zur subjektiv leid-geprägten Ekstase.

Mit den ausgewählten Gemälden, Zeichnungen und Grafiken aus den Beständen der eigenen Sammlung versucht die Werner-Coninx-Stiftung - auch ohne daß alle hier erwähnten Künstler vertreten wären - schwerpunktmäßig diese expressionistischen Strömungen zu dokumentieren und damit einen Beitrag zur weiteren Aufarbeitung dieses bedeutenden Erbes schweizerischen Kulturschaffens zu leisten.

Stefan Aschwanden

Der Autor
Stefan Aschwanden ist Kustos, Coninx Museum, Zürich

Die Ausstellung *Schweizer Expressionisten aus der Werner-Coninx-Stiftung*, Zürich fand im Herbst 1995 im Museum Schloß Burgk statt. Der umfangreiche Katalog zur Ausstellung kann noch angefordert werden: Museum Schloß Burgk, 07907 Burgk/Saale, Tel. und Fax 03663/402821

Erschienen in:
VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 30/31 1995*,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>