Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 3

Artikel: "Sind wir Schweizer wirklich so langweilig wie unsere Kunst?" : Malerei der vierziger Jahre in der Schweiz

Autor: Vogel, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393863

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: 13.07.2025

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

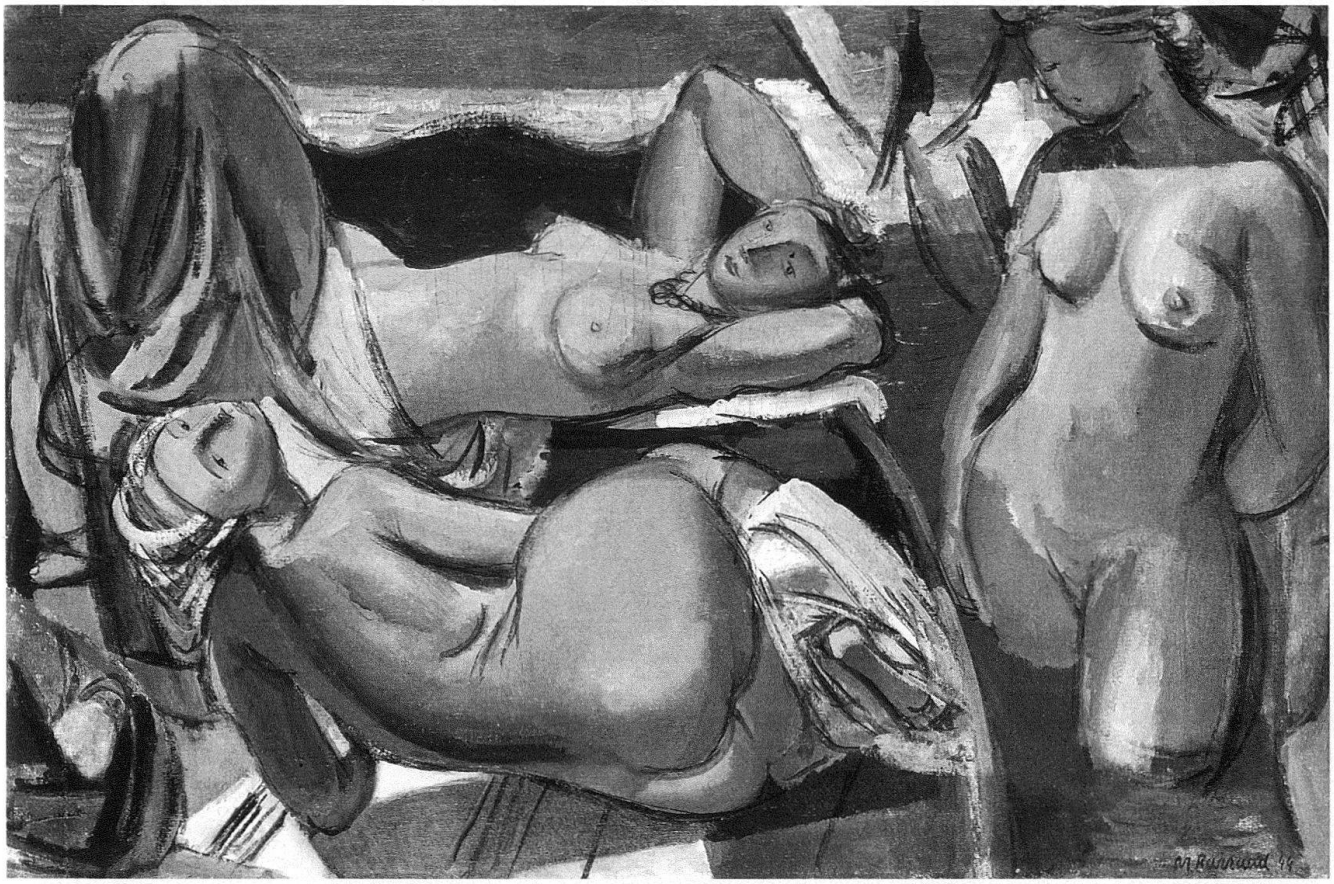
MATTHIAS VOGEL

«Sind wir Schweizer wirklich so langweilig wie unsere Kunst?» Malerei der vierziger Jahre in der Schweiz

Die «offiziellen Maler» der vierziger Jahre, häufig Instrumente des bürgerlichen Selbstverständnisses in der Zeit politischer und kultureller Isolation, sind Experimenten abgeneigt. Sie kommen der Forderung nach Gegenständlichkeit, die als allgemeinverständlich und somit «demokratisch» gilt, nach. Bei einigen der unzähligen Schweizerlandschaften und Stilleben, die an der moralischen Festigung mitwirken sollten, werden allerdings auf einer zweiten Ebene Zweifel und Verzweiflung an der eigenen Existenz und an der des Vaterlands sichtbar. Viele Künstler aber – selbst wenn sie sich apolitisch geben – versuchen der Doktrin der geistigen Landesverteidigung (Vielfalt in der Einheit) u.a. durch einen geschlossenen, kompakten Bildaufbau zu entsprechen; die Folge ist eine Nivellierung der Kunstproduktion.

Wer mit dem Vorsatz antritt, die vielgeschmähte schweizerische Kunst zur Zeit einer mystifizierten Abwehrbereitschaft zu rehabilitieren, hat es nicht leicht. Er kann sich an die Ausnahmeerscheinungen halten, Begabungen wie Max Gubler, die, nach der Auffassung von Gotthard Jedlicka, «neben den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart zu bestehen vermögen»[1]. Er kann aber auch die Gesamtheit der «offiziellen Künstler», Maler wie Cuno Amiet, René Auberjonois, Maurice Barraud, Paul Basilius Barth, Alexandre Blanchet, Paul Bodmer, Wilhelm Gimmi, Hermann Huber u.a., die öffentliche Aufträge bekamen und in zahlreichen Museumsausstellungen gefeiert wurden, zu beurteilen versuchen. Eines ist dann am Erscheinungsbild der schweizerischen Malerei der vierziger Jahre besonders gut abzulesen: Lässt sich die Kunst zum Instrument des bürgerlichen Selbstverständnisses machen, ist die Gefahr gross, dass sie träg und selbstgefällig wird. Schweizer Bürgertugenden wie Festigkeit, Einheitlichkeit, Mässigung mögen an sich schon höchst fragwürdig sein; auf dem Feld der Kunst werden sie zum Insektizid, das jedes wild wuchernde Leben abtötet.

Der sanktionierte politische Begriff der Gleichheit, auf das soziokulturelle System der Kunst übertragen, lautet: Allgemeinverständlichkeit. Jeder Staatsbürger, unabhängig von Herkunft und Bildung, soll vor dem Kunstwerk die gleiche Chance haben, die Möglichkeit, die darin gestaltgewordene Botschaft zu lesen. Aber so, wie die bürgerliche Aufklärung scheiterte, indem sie Gleichheit vor dem Gesetz mit gleichen Lebenschancen verwechselte[2], so muss eine bürgerliche Kunst, die ein «wertvolles Anliegen» (Stolz des Eidgenossenseins, Unberührtheit der Alpenlandschaft, Freude an der Arbeit) leicht verständlich darbringt, scheitern. Sie ist im Gegensatz zur gleichfalls eingängigen Trivialkunst, die zunächst nur emotionale



1 Maurice Barraud (1889–1954), Badeszene: zwei Ruhende und eine im Wasser stehende Frau, Öl/Lw 87,5×132 cm, Privatbesitz.

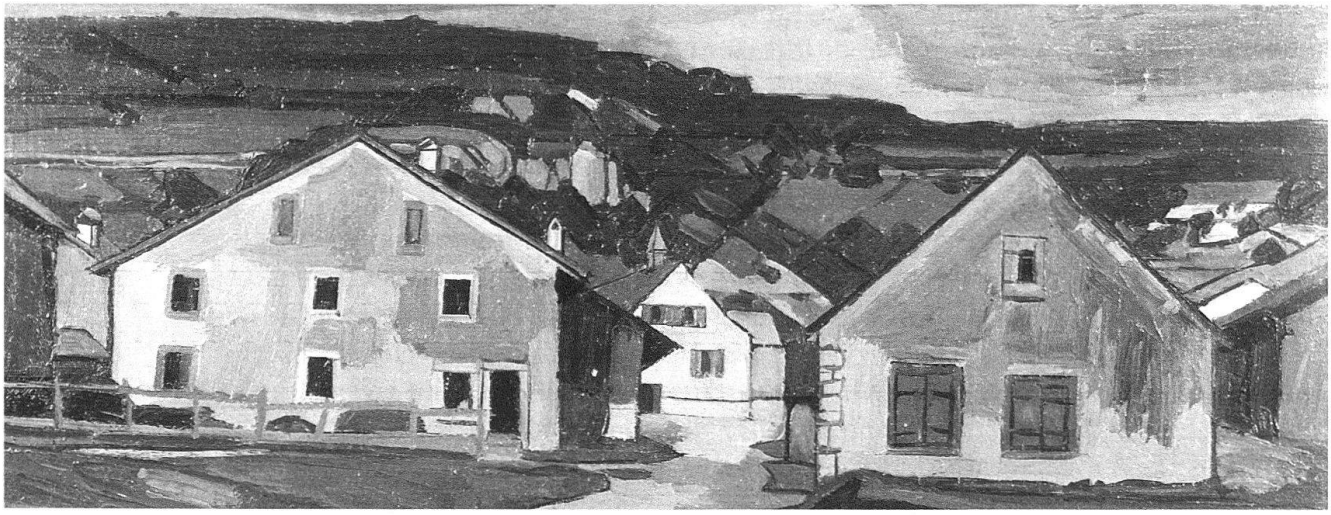
Impulse auslösen will und abstrakte Ideen und Ideale meidet, unglaubwürdig und langweilig. Ignoranz gegenüber der im eigenen System angelegten Ungleichheit im Gesellschaftlichen wie im Menschlichen – Abweichler werden als Monstren abgestempelt – führt zu einer körperlosen Kunst, in der selbst die schwellenden Muskeln der Figuren hohl wirken.

Wo wir von Kunst sprechen, ist die Kategorie des Besonderen zentral. Die Besonderheit von Form und Gehalt, die schöpferische Subjektivität schlechthin, gilt seit der Neuzeit als Kennzeichen für Kunst; eine Festlegung, die von den Schweizer Sachverständigen der geistigen Landesverteidigung nie in Frage gestellt wurde. Wo jedoch Subjektivität im allgemeinen diffamiert wird, weil sie angeblich zügellos und selbstverliebt und somit gemeinschaftszersetzend ist, zerfallen auch die übrigen Massstäbe, mit denen Kritiker seit Diderots Zeiten Kunst beurteilt haben. Sobald das Einhalten der Regel als Glücksfall angesehen wird, muss die übliche Kunstgeschichtsschreibung, die von Ausnahmefall zu Ausnahmefall fortschreitet, ausser Kraft treten. Nur noch unter der Bedingung eines Paradigmenwechsels könnte die Kunst, die der Aufforderung nachgibt, ungebrochene Alltagsexistenz und vergangene Alltagsgewohnheiten vorzuführen (harmonisches Familienleben, gefährliches Wildheuen), goldene Früchte tragen. Da jedoch in der Schweiz auf das bestehende Wertsystem die neue Doktrin von einer allgemeinverständlichen, die Einheit der Eidgenossenschaft festigenden Kunst aufgepfropft wurde, musste es da zur Stagnation, dort zum Scheitern eines Werkes führen.

Freilich waren die Verlockungen der geistigen Landesverteidigung gross. Das postulierte Ziel helvetischer Geschichte, die Verwirklichung der Einheit aller Schweizer Bürger, schien greifbar nah. Wirtschafts- und Kriegsnot sollten wenigstens ein Gutes haben, das Zusammenrücken aller Aufrechten und Wohlgesinnten. Wer jetzt noch abwich, im Kunstleben waren es die Surrealisten und Abstrakten, musste gewärtigen, als Staatsfeind betitelt zu werden. Die Aussenseiter wurden im Namen des Bundesbriefs als Ärgernis deklariert. Im Kunstbetrieb wusste man sich ihrer mit unspektakulären Mitteln zu erwehren: man liess sie nicht an die Töpfe der damals stark angewachsenen staatlichen Kunstförderung.

Die meisten Künstler entschieden sich unter diesen Umständen zur Anpassung oder pflegten ein Doppelleben. Schon 1939 war das Bild der Kunst und der Kunstausstellung im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich bedenklich einheitlich. Nachfolgeausstellungen, wie «Schweizer Bildhauer und Maler» 1941/42 anlässlich der 650-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft in Zürich, die vom Bund organisierte 20. Nationale Kunstausstellung 1941 in Luzern oder der vom Schweizerischen Kunstverein betreute Leistungsnachweis des aktuellen einheimischen Kunstschaffens «Von Hodler bis heute» 1944 in Bern, hinterliessen einen so homogenen, geschlossenen Eindruck, dass es selbst den Verantwortlichen nicht mehr wohl war. Meist tröstete man sich mit dem Hinweis auf das erfreuliche Gesamtniveau über die Tatsache hinweg, dass einem der Name keiner Künstlerin, keines Künstlers haften geblieben war. Das Unbehagen am nicht mehr Differenzierten und deshalb Chaotischen, das diese Kunstausstellungen verursachten, wurde mit der Gewissheit bekämpft, dass selten zuvor offizielle Geschichtsauffassung und Weltanschauung sich derart rein in der Kunst der Gegenwart spiegelten.

Gut war nur das Geschlossene und Ganze, im Bezug auf das Einzelne wie auf die Gemeinschaft. Propagiert wurde das Gepanzerte und Kompakte, das sich abzukapseln wusste, um in sich Energien anzusammeln. So autonom und zur Totalität geworden, glaubte man dem Totalitarismus des Nationalsozialismus widerstehen zu können[3]. Das für den Staat allenfalls Gültige darf jedoch nicht auf das



2 Albert Schnyder (1898–1989), Die Häuser von Ocourt, Öl/Lw 47×116 cm, Privatbesitz.

Kunstleben übertragen werden, dieses ist in einem kleinen Land im hohen Mass auf Austausch angewiesen. Die zahlreichen Künstler, die vor dem Zweiten Weltkrieg nach z.T. langen Auslandaufenthalten in die Heimat zurückkehrten – teils Avantgardisten (Max Bill, Serge Brignoni, Meret Oppenheim, Otto Tschumi), teils sogenannte Traditionalisten (Paul Basilius Barth, Raoul Domenjoz, Wilhelm Gimmi, Max Gubler) –, vermochten das bald nach der Einigelung der Schweiz eintretende geistige und künstlerische Vakuum nicht restlos aufzufüllen; auch sie sollten dem Ruf nach Geschlossenheit in ihren formalen Schöpfungen nachkommen. Wohl durfte sich ein Kunstwerk aus differenzierbaren Einzelteilen zusammensetzen, aber am Schluss musste es ein gültiges Ganzes bilden. Aus der Vielheit und Mannigfaltigkeit, die auch in der abschliessenden Gestalt sichtbar bleiben dürfen, eine Einheit bilden ist nicht nur Aufgabe jedes einzelnen Künstlers, sondern Bestimmung der Schweiz als Nation[4]. Nur so lässt sich erklären, dass Gotthard Jedlicka die «geschlossene Komposition» – etwa bei der Darstellung der Juralandschaft im Werk von Albert Schnyder – als Kennzeichnung einer hervorragenden künstlerischen Leistung hervorhob. Sobald der Autor den vagen Begriff der «geschlossenen Komposition» genauer definiert, wird deutlich, dass nicht nur das klassische Ideal des alten Goethe, sondern auch ethisch-politische Vorstellungen der offiziellen Schweizer Denkweise seiner Zeit einfliessen: geschlossen ist eine Komposition, «in der nun alles allem entspricht, alles auf alles bezogen ist – und genau so viele Fragen gestellt werden, als Antworten gegeben werden können»[5]. Vom Kunstwerk wird erwartet, dass es in sich selbst zur Ruhe kommt, nicht jedoch, dass es über sich hinaus auf ungelöste soziale oder existentielle Probleme weist.

Im Werk von Max Gubler – damals schulbildend, aber in breiten Bevölkerungskreisen nicht unbestritten – war es schon schwerer, das Ideal einer gefestigten, kompakten Bilddisposition zu erkennen und darzulegen. Die Malweise des sensiblen Spätexpressionisten zeigt da und dort Auflösungstendenzen oder zumindest offene Ränder. Doch auch hier spricht Gotthard Jedlicka, der u.a. als Redaktor für bildende Kunst bei der Zeitschrift «Das Werk» die Meinung der Kunstliebhaber in der Schweiz mitbestimmte, von «gemalter Mathematik», jede künstlerische Aufgabestellung finde im Werk Gublers die eine, die adäquate Lösung. Das «vollkommene Gleichgewicht zwischen tragenden und lastenden Kräften» könne allerdings nur derjenige aufspüren, der in der Lage sei, nicht nur die sichtbare, sondern auch die «heimliche Architektur» dieser Bildwerke zu erkennen[6]. Es ist demnach ein Verdienst des Künstlers in apokalyptischer Zeit, wenn er in seinem Werk nicht den Kräften der Auflösung und Zersplitterung Raum gibt, vielmehr seine Figuren in ein konstruktives Netz einspannt, das sich dann als formaler Kanon erweist, feststehend wie irgendeine Regel der Mathematik; unter diesen Umständen, aber nur dann, darf auch das Motiv seine massgebende Rolle an die innerkünstlerischen Gesetze abgeben: «Oft mag gerade das Grundgefüge, das konstruktive Netz gewissermassen, in das die Gestalt der Dinge eingespannt ist, Anlass zum Malen werden und auch

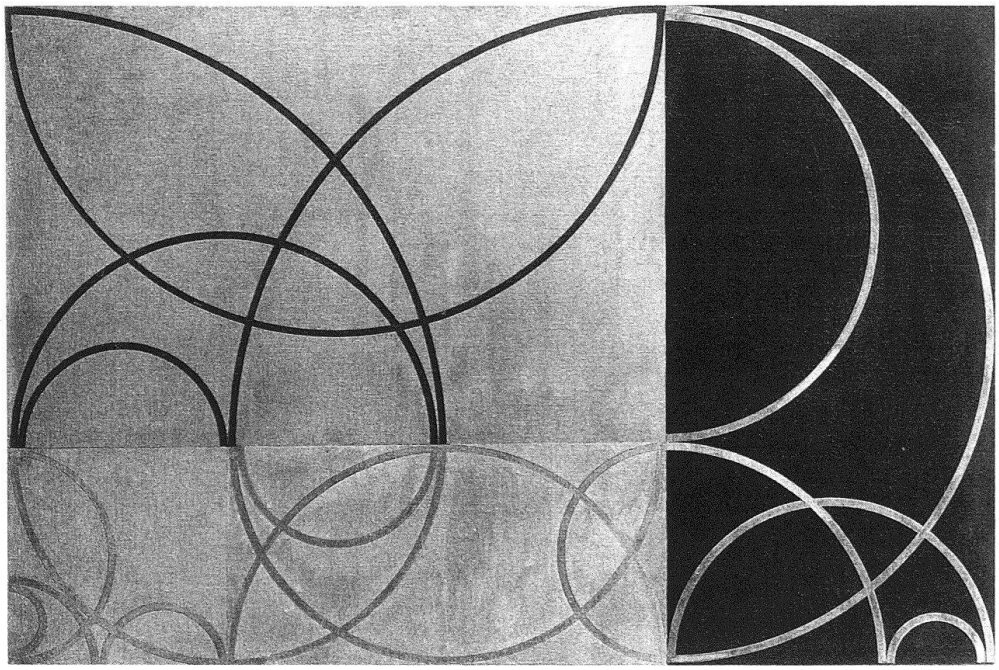
3 Max Gubler (1898–1973), Venedig, Öl/Lw 38×46 cm, Gottfried Keller-Stiftung.

das Ziel, das «Motiv», enthalten. Dann könnte das Gegenständliche bloss Vorwand sein, ein Mittel, durch welches das menschliche Auge das eine, worauf es ankommt, nämlich Charakter, Wahrheit, das Gesetz der Form überhaupt erst wahrzunehmen vermag[7].»

Wer glaubte, mit solchen Analysen werde der konstruktiven Kunst gedanklich das Feld bereitet, fand sich gerade in einer Zeitschrift wie «Kunst und Volk» immer wieder eines Besseren belehrt: «in der figuralen Anschauungsweise aber liegt zugleich ein besonderes und allgemeines, man möchte sagen dürfen ‹demokratisches› Moment[8]». Trotz der Behauptung vieler Theoretiker, dass es sich bei der konstruktiven und konkreten Kunst um eine subjektivistische, der dekorativen Beliebigkeit huldigende Kunstrichtung handle, gingen die Künstler dieser Gruppe – mehrheitlich in der Künstlergruppe «Allianz» zusammengeschlossen – auch in der Schweiz unbeirrt ihren Weg und traten, nach einem kurzen Unterbruch, seit 1942 wieder in Gruppen- und Einzelausstellungen regelmässig an die Öffentlichkeit[9]. Ihr Kampf gegen die etablierten Kunstrichtungen ist in den vierziger Jahren weit weniger heroisch als in den Jahrzehnten davor und danach – bis zu ihrem vollständigen Triumph im Laufe der fünfziger Jahre. Mit einer Handbewegung zum grossen Publikum

konnten Gegner die Bestrebungen der Surrealisten und Abstrakten als monologisch abtun, sie zeugten vom Verzicht auf Wirklichkeitswahrnehmung. Auch war der Begriff des «kultivierten Nihilismus» schnell zur Hand, da man zu erkennen glaubte, dass diese Kunst weder Werte setzte noch anerkannte. Gelassen gaben sich die Kritiker der Gegenstandslosigkeit vor allem deshalb, weil sie überzeugt waren, dass es sich dabei um eine der vielen vorübergehenden Stilmoden handle, wobei der als reuiger Konvertit geltende Hans Erni nicht selten als Beispiel angeführt wurde. Die Blüte von Surrealismus und Abstraktion, so konnte man schon 1943 lesen, sei ein «abgeschlossener Zeitabschnitt», nicht nur im Leben Ernis, sondern der modernen Kunst überhaupt[10]. Und Georgine Oeri bemerkt in der Ausstellung der «Allianz» von 1947 im Kunsthaus Zürich Ermüdungserscheinungen der «ungegenständlichen zeitgenössischen Kunst» in der Schweiz; sie macht dafür den Dogmatismus ihrer Vorkämpfer und Wegbereiter verantwortlich; jede Kritik werde als Gesinnungslumperei abgeurteilt und alles, was ungegenständlich sei, unabhängig von seiner Qualität, gefeiert[11].

Wenn auch wenige Kritiker in der Schweiz das Streben der konstruktiven und konkreten Künstler, «dem Kranken das Gesunde, der Unordnung die Ordnung» entgegenzusetzen[12], anerkannten, so merkten sie recht bald, dass diese Kunstrichtung imstande war, das gleichförmige und eingeebnete Bild der schweizerischen Kunst dieser Jahre, das v.a. an den grossen Gruppenausstellungen in die Augen stach, aufzulockern. Besonders auf der jährlichen Gesamtausstellung der GSMBA, «wo immer eine Menge sehr guter und sehr sauberer Malerei und Plastik zusammen war» und auf der die Avantgarde, da nicht in den Verband aufgenommen, fehlte, drängte sich die Frage auf: «Sind wir Schweizer wirklich so langweilig wie unsere Kunst?[13]» Unter den 472 Werken, die 1948 in Bern ausgestellt wurden, suchte man vergeblich «gewagte, neuartige Bilder, Versuche,



4 Max Bill (geb. 1908), Magische Chromographie, Öl/Lw 71,5×108,5 cm, Kunstmuseum Winterthur.

bei denen neu aufgetauchte künstlerische Probleme angepackt wurden». Die Ausstellung, die «das nationale Tugendlaster des juste milieu» illustriere, schreie geradezu (immer nach der Meinung von Georgine Oeri) nach einer Ergänzung durch ungegenständliche Werke.

Weshalb dieser Eindruck des Gleichklangs, ja der Eintönigkeit an den grossen Demonstrationen nationalen Kunstwollens in den vierziger Jahren? Teils lag es in der Natur solcher Veranstaltungen selbst, zwischen der Masse der Mittelmässigen konnten die Ausserordentlichen kaum noch zur Geltung kommen, teils lag es daran, dass die Schweiz intellektuell und künstlerisch aus zweiter Hand lebte: Stolz der Nachfahrenschaft, des Epigonentums. Das einsame Vorbild schweizerischen Kunsteigenwillens, Ferdinand Hodler, rückte in weite Ferne. Nur die sprichwörtliche schweizerische Nüchternheit konnte die Malerei in dieser Zeit vor dem Eintauchen in leere Tiefen gründerzeitlichen Opernbrimboriums bewahren. Trokkenheit und Flachheit (in einer falsch verstandenen Cézanne-Nachfolge), Kennzeichen v.a. der damaligen Wandmalerei, sind die armen Stiefkinder von Schmelz und üppigem Dekorum. Verlogenheit und Scheinhaftigkeit kennzeichnen das Kunstschaffen da wie dort, ethische Begriffe, die man deshalb zur Bewertung heranziehen darf, weil die Künstler und ihre Interpreten sich viel auf ihre staats- und menschenfreundliche Haltung einbildeten. Max Eichenberger hingegen wird nicht müde, in der heroischen Einkleidung der Figuren – erosfern, steif und ledern treten sie uns auf den monumentalen Werken Paul Bodmers, A.H. Pellegrinis oder Walter Clénins u.a. entgegen – Ausgeburten vom «Ungeist» Zwinglis zu sehen und zu denunzieren.

Zum letztenmal drang die helvetische Vision vom einsamen Kämpfer für die gute Sache in eine bürgerliche Erscheinungswelt, in welcher der Mensch, verdinglicht, nur noch als Arbeitskraft zählte. Aber Schweizer Künstler waren nie geniale Windmaschinisten und Vernebler, ihre Ehrlichkeit verbietet den Theaterzauber; so entspricht das in vielen Werken vorgeführte Geschlechterverhältnis lebensweltlichen Gegebenheiten. Männer und Frauen stehen sich ernst und fremd gegenüber, jeweils Mittelpunkt einer eigenen Welt, die eine anmutig und demutsvoll gewährend, die andere kraftvoll und zur Selbstbestimmung und -beherrschung entschlossen. Erst die Verbindung könnte Segen bringen, doch das Auseinanderfallen des weiblichen und männlichen Prinzips wird als bürgerliche Realität vorgeführt; Zweisamkeit in Gleichheit ist undenkbar.

Gerade im Figurenbild erscheint hinter der vordergründigen patriotischen Botschaft eine zweite Ebene; sie ist voll Zweifel und Verzweiflung, die Möglichkeit der Veränderung und Entwicklung der dargestellten Menschen wird nicht angedeutet. In bezug auf die Bilder von Alexandre Blanchet hat Gotthard Jedlicka vom Stillstand der Zeit gesprochen, denn in diesen Werken werde auch die menschliche Figur als Teil eines Stillebens aufgefasst[14]. Starrheit und Leblosigkeit des Abgebildeten sind, insofern sie vom Künstler intendiert sind und der Lebenswirklichkeit in der Zeit der Isolation entspre-

5 Max Kämpf (1912–1982), Kain und Abel, Tempera/Lw 115×125 cm, Kunsthaus Aarau.

chen, berechtigte künstlerische Ausdrucksformen. Sicher ist, dass in dieser Epoche schweizerischer Kunst, während der die nationale Selbstbesinnung in der Malerei zu einer Aufwertung der Inhaltsebene führte [15], Krieg und Zerstörung zwar nirgends explizit ins Bild kommen, jedoch als Elendsmöglichkeiten, hinter der gepriesenen bäuerlichen Ordnung und dem Arkadien der Alphirten lauernd, vielen, scheinbar harmlosen Bildern eingewoben sind. Einige der bedeutendsten Maler der vierziger Jahre umspinnen (gleichzeitig mit Alberto Giacometti in Genf und Paris) mit Phantastik und Skurrilität, ganz im Sinne der in diesem Jahrzehnt verstorbenen Walter Kurt Wiemken, Johann Robert Schürch und Louis Soutter, die Nichtigkeit und Trostlosigkeit der menschlichen Existenz. In Basel sind es die «Graumaler» um Max Kämpf und Karl Glatt. Sie waren bewusst «aus der Unruhe der Nachkriegszeit in die Beunruhigung einer neuen Vorkriegszeit hinein aufgewachsen» [16] und wollten das von grauer Alltäglichkeit und materieller Not geprägte Leben der vielen «kleinen Leute» in der Schweiz in ihrem Werk nicht leugnen. So wurde die Problematik der Bedrängnis und Ausweglosigkeit zu ihrem Thema.

Résumé

Les «peintres officiels» des années quarante éprouvaient une certaine aversion pour les expérimentations artistiques. Le plus souvent au service de l'image que la bourgeoisie voulait donner d'elle-même, ils se conformèrent aux exigences de la figuration, soit disant com-

préhensible de tous et par conséquent «démocratique». De multiples paysages et natures mortes tributaires de cette idéologie de la défense morale, introduisirent cependant, à un autre niveau, un doute, une mise en question de leur propre existence et, partant, de la patrie. Nombreux furent les artistes – mêmes apolitiques – qui s'efforcèrent d'illustrer la doctrine de la Défense spirituelle et nationale dans des compositions compactes et fermées sur elles-mêmes. Il en découla un nivellement général de la production artistique.

Riassunto

I «pittori ufficiali» degli anni quaranta, sovente strumento della cultura borghese degli anni dell'isolazione politica e intellettuale, non amavano gli esperimenti in campo artistico. Preferivano piuttosto soddisfare le esigenze della pittura oggettiva da tutti compresa e perciò considerata «democratica». In alcuni dei numerosissimi paesaggi e nature morte di artisti svizzeri del tempo, che con tali opere avrebbero dovuto contribuire al rafforzamento morale, si ravvisa tuttavia una insicurezza, perfino un sentimento di disperazione di fronte alla propria esistenza e a quella della patria. Molti artisti però – benchè si dichiarassero apolitici – fecero concessioni alla dottrina della difesa morale della patria (molteplicità nell'unità) ad esempio attraverso composizioni ermetiche, compatte, che diedero adito ad una produzione artistica di carattere uniforme.

[1] GOTTHARD JEDLICKA, *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart*, Erlenbach-Zürich 1947, S. 172.
[2] HANS MAYER, *Aussenseiter*, Frankfurt a.M. 1975, S. 1.
[3] Vgl. GONZAGUE DE REYNOLD, *Selbstbesinnung der Schweiz*, Zürich 1939, S. 5.
[4] Vgl. *Standhaft und Getreu 1921–1941*, hrsg. von OSKAR BAUHOFER, ARNOLD JAGGI und GEORG THURER, Zürich 1941, S. 21.
[5] GOTTHARD JEDLICKA, *Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart*, Erlenbach-Zürich 1947, S. 165.
[6] Ebda., S. 168.
[7] WILHELM SULSER, *Notizen zu Fred Stauffer*, in: Kunst und Volk, 5, Nr. 2, 1943, S. 4.
[8] WALTER ÜBERWASSER, *Schweizer Wandmalerei und Pellegrini*, in: Kunst und Volk, 6, Nr. 2, 1944, S. 6.
[9] Vgl. *Dreissiger Jahre Schweiz. Konstruktive Kunst 1915–45*, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981; JOHN MATHESON, *Allianz. Die Geschichte einer Bewegung*, Zürich 1983.
[10] FRIEDRICH REINHARDT, *Hans Erni*, in: Die Garbe, 27, 1943, S. 160.
[11] GEORGINE OERI, in: Das Werk, 35, 1948, S. 55.
[12] KONRAD FARNER, *Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit*, Basel und Zürich 1945, S. 45.
[13] GEORGINE OERI, *Einige Bemerkungen über die 21. Ausstellung der GSMBA in Bern*, in: Das Werk, 35, 1948, S. 229.
[14] JEDLICKA, *Zur schweizerischen Malerei* (wie Anm. 1), S. 94.
[15] Vgl. GEORGINE OERI, *Schweizer Kunst der Gegenwart*, in: Echo, Nr. 9, 1944, S. 41.
[16] MARIA NETTER, *Die «Graumaler». Eine Gruppe der jüngsten Basler Künstlergeneration*, in: Das Werk 34, 1947, S. 171.

Abbildungsnachweis

1–5: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.

Adresse des Autors

Dr. Matthias Vogel, Kunsthistoriker, Gärtnerstrasse 3, 8008 Zürich