Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: "These, Antithese, Synthese" : eine (Abschieds-)Feier der Avantgarde
Autor: Müller, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872193

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

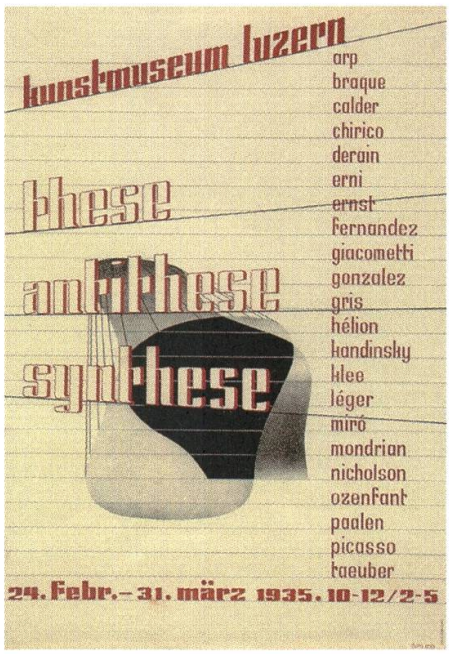
FRANZ MÜLLER

«These, Antithese, Synthese»

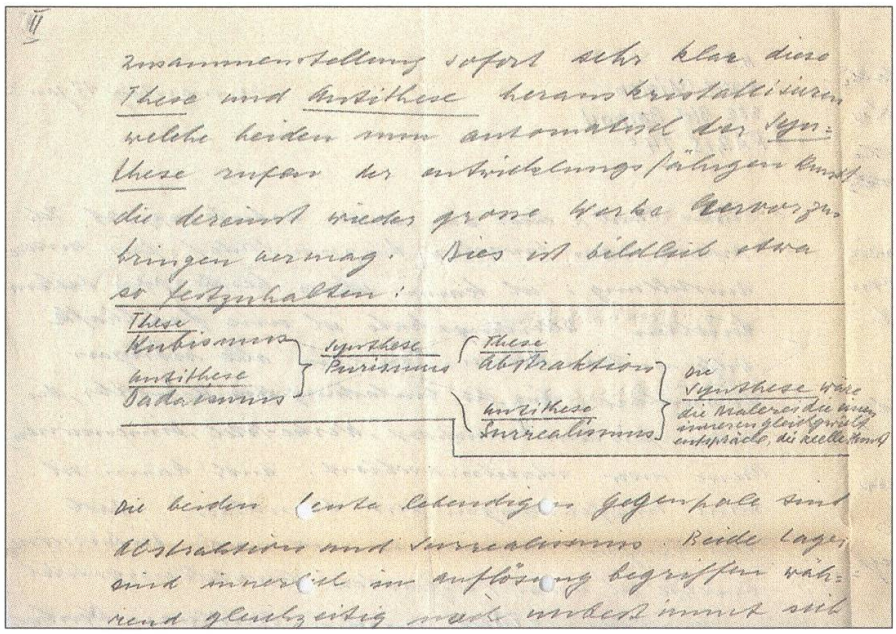
Eine (Abschieds-)Feier der Avantgarde

Über die Ausstellung «These, Antithese, Synthese», die vom 24. Februar bis 31. März 1935 im Kunstmuseum Luzern stattfand,[1] scheint Carola Giedion-Welcker nichts geschrieben zu haben, obwohl sie damals mit einigen der Ausstellenden in «geistiger Kameradschaft» verbunden war, wie sie nach ihren eigenen Worten den gemeinsamen Kampf der Künstler und ihrer Interpreten für die Avantgarde prägte.[2] Als Kritikerin hatte sie sich zudem schon in den Jahren zuvor über einige der Beteiligten geäussert. Aus welchen Gründen sie auch immer schwieg, ihre Abstinenz hatte mit den ausstellenden Künstlern also wohl nichts zu tun. Zudem hätte es über ihren Ehemann Sigfried Giedion, der als Vortragender, Katalogautor und Leihgeber in das Projekt involviert war, eine weitere Verbindung zur Luzerner Ausstellung gegeben.

Tatsächlich geniesst «These, Antithese, Synthese» bis heute einen legendären Ruf[3] als «eines der zentralen Ereignisse der Schweizer Kunstszene der dreissiger Jahre, sozusagen ein Gala-Feuerwerk» und – nicht ganz korrekt – als die bis dahin umfassendste Ausstellung avantgardistischer Kunst in der Schweiz,[4] oder als «wohl wichtigste Ausstellung ungegenständlicher Kunst, die in der Schweiz in den dreissiger Jahren» stattfand (Abb. 1).[5] Die treibende Kraft dahinter war der junge Luzerner Maler und Grafiker Hans Erni (geb. 1909). Innerhalb weniger Wochen zu Beginn des Jahres 1935 trug er in Paris die meisten Exponate zusammen. Als ehemaliges Mitglied der Künstlervereinigung «abstraction-création» war er mit den aktuellen Tendenzen in Paris bestens vertraut und kannte dort die wichtigen Leute.[6] Aus seinen Berichten an den Konservator des Kunstmuseums Luzern, Paul Hilber, lässt sich nicht nur der Fortgang in der Beschaffung der Exponate ersehen, sondern auch das Konzept erschliessen, das der Ausstellung zugrunde lag, und es ist – mit der Kenntnis der weiteren Entwicklung Ernis – auch bereits ein Ansatz zu seiner späteren, avantgardefernen Position zu erahnen.



1 Hans Erni (* 1909), Plakat zur Ausstellung «These, Antithese, Synthese», Kunstmuseum Luzern, 1935

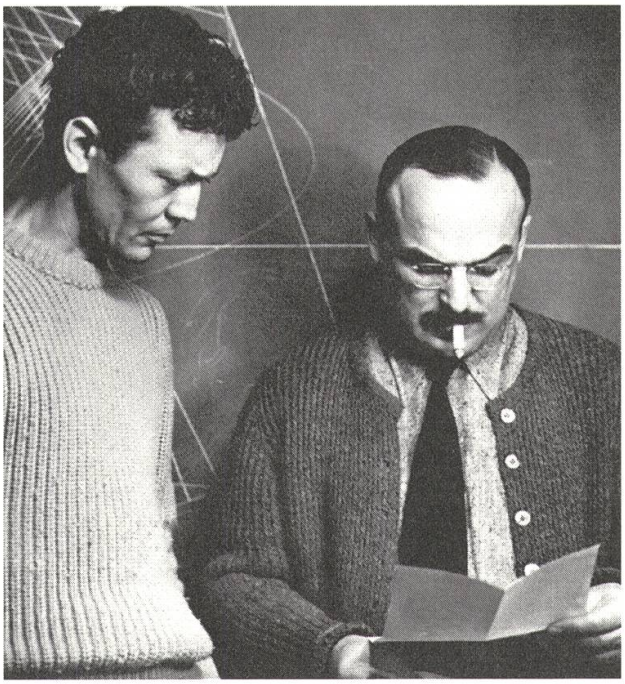


2 **Brief von Hans Erni an Paul Hilber, Konservator des Kunstmuseums Luzern, Paris, 17.1.1935 (Ausschnitt)**

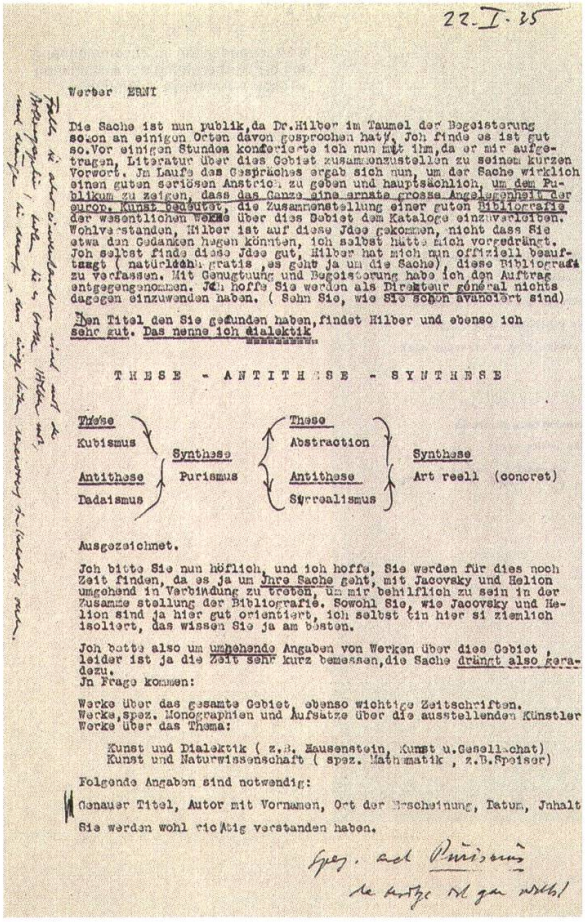
Künstler, Titel und Konzept

In seinem ersten «Arbeitsrapport» aus Paris vom 17. Januar 1935[7] findet sich eine Liste der vorgesehenen Künstler: Derain, Picasso, Braque, Gris, Léger, Brancusi, González, Ozenfant, Pevsner, Klee, de Chirico, Miró, Giacometti, Kandinsky, Mondrian, Arp, Hélion, Nicholson, Calder, Erni. In der Ausstellung fehlten schliesslich Brancusi und Pevsner. Hinzu kamen hingegen Max Ernst, Louis Fernandez, Wolfgang Paalen und Sophie Taeuber-Arp. Hans Arp, in diesen Jahren eine zentrale Figur der Avantgarde und an jeder wichtigen Ausstellung beteiligt (und ausserdem als Mitglied des in Luzern gegründeten Modernen Bundes und ehemaliger Einwohner von Weggis geradezu die Inkarnation einer lokalen Avantgardetradition), zog seine Zusage am 3. Februar zurück.[8] Der Grund dafür mag Ernis Beharren auf der von ihm getroffenen Künstlerauswahl gewesen sein. Am 27. Januar hatte er Hilber mitgeteilt, dass wohl versucht würde, in seine Liste noch andere Namen «hineinzukombinieren, etwa die Frau Arps, etc. welche der Schau in jeder Hinsicht nur schaden könnten». Paris sei voller Intrigen.[9] Um die Teilnahme Arps zu sichern, nahm man schliesslich Sophie Taeuber mit zwei Gemälden von 1934 doch noch in die Ausstellung auf. Ihr Mann war dann mit vier Plastiken, ebenfalls von 1934, doch wieder vertreten.

Im erwähnten ersten «Arbeitsrapport» erscheint auch erstmals der Ausstellungstitel «These, Antithese, Synthese». Erni begründete seine Wahl so: «Zürich und Basel zeigten einzeln ‹abstrakte und sürrealistische Malerei und Plastik›, Picasso, Braque, Gris, Léger und kürzlich die Surrealisten.[10] Noch nie wurde versucht mit einer Auswahl von besten Werken seit der Zeit des Kubismus bis heute eine geschlossene Entwicklungs-



3 Hans Erni (* 1909) und Konrad Farner (1903–1974)



22.I.35

Werter ERNI

Die Sache ist nun publik, da Dr. Hilber im Taumel der Begeisterung so.on an einigen Orten davon gesprochen hat. Ich finde es ist gut so. Vor einigen Stunden konferierte ich nun mit ihm, da er mir aufgetragen, Litteratur über dies Gebiet zusammenzustellen zu seinem kurzen Vortrag. In Laufe des Gespräches ergab sich nun, um der Sache wirklich einen guten seriösen Anstrich zu geben und hauptsächlich, um dem Publikum zu zeigen, dass das Ganze eine ernste grosse Angelegenheit der euror. Kunst bedeutet, die Zusammenstellung einer guten Bibliografie der wesentlichen Werke über dies Gebiet dem Kataloge einzuverleiben. Wohlverstanden, Hilber ist auf diese Idee gekommen, nicht dass Sie etwa den Gedanken hegen könnten, ich selbst hätte mich vorgedrängt. Ich selbst finde diese Idee gut, Hilber hat mich nun offiziell beauftragt (natürlich gratis ,es geht ja um die Sache), diese Bibliografie zu verfassen. Mit Genugtuung und Begeisterung habe ich den Auftrag entgegengenommen. Ich hoffe Sie werden als Dirigent general nichts dagegen einzuwenden haben. (Sehn Sie, wie Sie schon avanciert sind)

Den Titel den Sie gefunden haben, findet Hilber und ebenso ich sehr gut. Das nenne ich dialektik

THESE - ANTITHESE - SYNTHESE

These
Kubismus
Antithese
Dadaismus
Synthese
Purismus

These
Abstraction
Antithese
Surrealismus
Synthese
Art reell (concret)

Ausgezeichnet.

Ich bitte Sie nun höflich, und ich hoffe, Sie werden für dies noch Zeit finden, da es ja um Ihre Sache geht, mit Jacovsky und Helion umgehend in Verbindung zu treten, um mir behilflich zu sein in der Zusamme stellung der Bibliografie. Sowohl Sie, wie Jacovsky und Helion sind ja hier gut orientiert, ich selbst bin hier si ziemlich isoliert, das wissen Sie ja am besten.

Ich bitte also um umgehende Angaben von Werken über dies Gebiet , leider ist ja die Zeit sehr kurz bemessen, die Sache drängt also geradezu.
In Frage kommen:

Werke über das gesamte Gebiet, ebenso wichtige Zeitschriften.
Werke, spez. Monographien und Aufsätze über die ausstellenden Künstler
Werke über das Thema:

Kunst und Dialektik (z.B. Hausenstein, Kunst u.Gesellschat)
Kunst und Naturwissenschaft (spez. Mathematik , z.B.Speiser)

Folgende Angaben sind notwendig:

Genauer Titel, Autor mit Vornamen, Ort der Erscheinung, Datum, Inhalt

Sie werden wohl richtig verstanden haben.

4 Brief von Konrad Farner an Hans Erni, Luzern, 22. Januar 1935, erste Seite

organische Gesamtübersicht, und damit eine Einfühlungsmöglichkeit zu schaffen. Für unsere Ausstellung dürfte dieses Ziel nicht zu hoch sein. Es wird sich bei einer solchen Zusammenstellung sofort sehr klar diese These und Antithese herauskristallisieren welche beiden nun automatisch der Synthese rufen der entwicklungsfähigen Kunst die dereinst wieder grosse Werke hervorzubringen vermag.» Er fügte diesem Passus eine grafische Darstellung der «entwicklungsorganischen Gesamtübersicht» an (Abb. 2), die sein Freund und Mentor, der marxistische Kunstkritiker Konrad Farner (Abb. 3), in einem Brief an ihn vom 22. Januar aufgriff und mit Pfeilen zur Verdeutlichung des zweifachen dialektischen Prozesses ergänzte (Abb. 4).[11] Bei Erni hiess die endgültige Synthese «die Malerei, die einem inneren Gleichgewicht entspräche, die reelle Kunst», während Farner sie knapp «art reell [sic] (concret)» nannte.

Paul Hilber war bestrebt, dem von Erni formulierten dialektischen Entwicklungsschema der Moderne mit seiner Anordnung der Exponate gerecht zu werden. Er platzierte in den Sälen jeweils Werke, die der These zugesprochen wurden – «bewusste

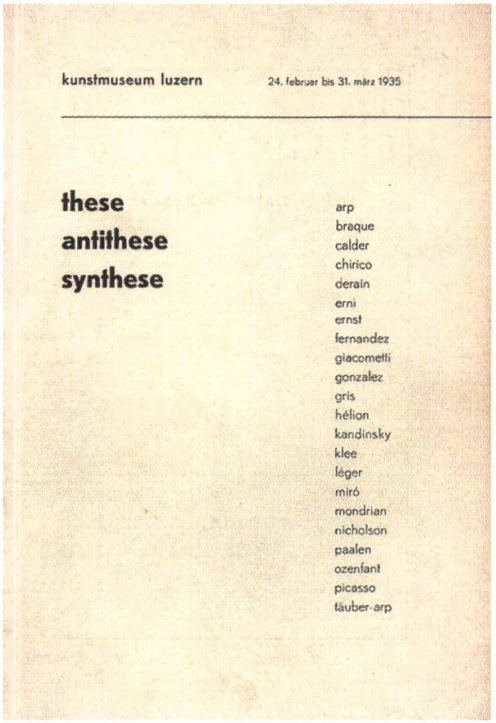
bildplastik: purismus, konstruktivismus, abstraktion» –, zusammen mit solchen, die er der Antithese zuwies – «auflösung im unterbewussten: dadaismus, surrealismus».[12] Die Hängung führte in jedem Saal zu einer Position der Synthese.

Der Problematik einer wohl allzu forcierten Stringenz des Konzepts war sich Hilber bewusst und versuchte mit einigem rhetorischen Aufwand, möglicher Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen. Im Katalogvorwort spricht er von den «ungewohnte[n] bahnen künstlerischer aufklärung», die das Kunstmuseum mit der Veranstaltung betrete, und davon, dass der Titel «dem Besucher dartun [soll], dass hier nicht nur kunstwerke als losgelöste erscheinungen eines ‹weltmarktes› zusammengetragen und zur individuellen betrachtung dargeboten werden, sondern dass versucht wird, zwischen den bewegenden gestaltungskräften der neuesten kunst klare scheidungen der geistigen herkunft in these […] und antithese […] herauszuschälen, aus denen synthetisch die elemente einer neuen kunst gewonnen werden».[13] In seiner Eröffnungsansprache relativierte er Ernis umfassenden Anspruch und legitimierte zugleich die prononcierte Thesenhaftigkeit der Ausstellung: «Wir sind uns wohl bewusst, dass mit dieser Ausstellung – auch wenn ihre innere geistesgeschichtliche Anlage zu einer erkenntnistheoretischen Erschliessung zeitgebundener Kunst zwingen will – noch keineswegs die Totalität unserer künstlerischen Zeitprobleme ins Auge gefasst wird, sondern nur ein Bezirk der psychischen Welt und ihrer künstlerischen Auswirkung belichtet werden kann. Die Bezeichnung ‹These, Antithese, Synthese› soll den Betrachter überzeugen, dass das Erlebnis der modernen Kunst, mehr noch als das Erlebnis historischer Künste, der geistigen Gliederung bedarf, um in seiner formalen und inhaltlichen Wirkung begriffen zu werden.»[14] Die meisten Rezensenten der Ausstellung nahmen die Griffigkeit des Ausstellungskonzeptes dankbar auf, einige wiesen aber auf die begrenzte Aussagekraft dieses rigiden Schemas und die fragwürdige Verortung einiger Werke in diesem Modell hin.[15]

Der Katalog

Mindestens so viel Beachtung wie die Ausstellung fand der Katalog. Gelobt wurde seine typografische Gestaltung, für die Jan Tschichold[16] verantwortlich zeichnete (Abb. 5) und die Vorbildcharakter für Max Bills und Richard Paul Lohses spätere «Allianz»-Kataloge gewinnen sollte, sowie die reichhaltige Ausstattung mit elf Reproduktionen. Nach dem Vorwort des Konservators folgen kürzere und längere Statements von Sigfried Giedion, Jean Hélion, Anatole Jakovski, Wassily Kandinsky, Fernand Léger und James Johnson Sweeney[17] in Deutsch, Französisch und Englisch. Im erwähnten Rapportbrief vom 17.1.1935 nannte Erni als weiteren Wunschautor Herbert Read: «So wäre am Kopfe des Katalogs eine Gruppe von Leuten versammelt die kunstschriftstellerisch im

Cahiers d'Art in London Axis und Art etc. den bedeutendsten Platz einnehmen.» Dies macht deutlich, dass der ehrgeizige, erst 25-jährige Künstler und Werbegrafiker Erni die Ausstellung und den Katalog – und damit sich selbst – auf einer europäischen Plattform präsentieren wollte. Zehn Tage später konnte er Hilber bereits von einigen bei ihm eingetroffenen Beiträgen berichten. Die Texte von Kandinsky, Jakovski und Hélion seien «ohne jede tendenziöse Farbe, im Grunde einen ‹Schön-Standpunkt› vertretend, entfernt von Politik oder jedes materialistisches Doktrin, eine einzige Einladung zur Betrachtung der Werke, ein Ausgleich der Differenz zwischen Künstler und Beschauer, jede Verletzung umgehend was in unserem Fall sehr wichtig ist.»[18] Der seltsam verharmlosende Kommentar war die diplomatische Reaktion auf einen Brief, den Erni von seinem Bruder Paul aus Luzern unmittelbar zuvor erhalten hatte.[19] Dieser hatte ihm berichtet, dass Hilber vom Stadtpräsidenten wegen der «materialistischen» Tendenz der geplanten Ausstellung kritisiert worden sei und nun Angst vor der sich klar abzeichnenden Form des Projektes bekommen habe. Die Mitarbeit des Marxisten Konrad Farner verschärfte die Lage zusätzlich. Hilber bat diesen sogar, seinen Katalogbeitrag bloss mit den Initialen statt mit dem vollen Namen zu zeichnen.


kunstmuseum luzern 24. februar bis 31. März 1935

these
antithese
synthese

arp
braque
calder
chirico
derain
erni
ernst
fernandez
giacometti
gonzalez
gris
hélion
kandinsky
klee
léger
miró
mondrian
nicholson
paalen
ozenfant
picasso
täuber-arp

5 Ausstellungskatalog «These, Antithese, Synthese», Kunstmuseum Luzern, 1935, Umschlagvorderseite, Gestaltung: Jan Tschichold

Farners Beitrag bestand – abgesehen vom langjährigen kunsthistorischen und philosophischen Privatunterricht für Erni und der nach aussen tunlichst heruntergespielten Beratung beim Konzept – in einer Bibliografie zur Avantgarde, die mit ihrer Gliederung die von Hilber angesprochene erkenntnistheoretische Erschliessung zeitgebundener Kunst tatsächlich unternahm und den Typ der «éxposition explicative»[20] bekräftigte. Vor allem diese Bibliografie veranlasste Hilber, die Publikation in einem Brief an Christian Zervos, den Herausgeber der «Cahiers d'art», als «catalogue disons en quelque sorte ‹raisonné›» anzupreisen.[21] Die 21-seitige, in nur wenigen Tagen zusammengetragene Literaturliste stellte hinsichtlich Umfang und Art ein Novum für einen Ausstellungskatalog dar. Gegliedert ist sie in sechs Teile, beginnend mit Titeln zur «ideologische[n] situation der gesellschaft», die als Auftakt zur eigentlichen Bibliografie gedacht sind. Es folgen die Rubriken «periodica», «theorie», dann – den dialektischen roten Faden der Ausstellung aufnehmend – «mathematik» und «psychologie – psychoanalyse» sowie schliesslich «monografie» mit Literatur zu den ausstellenden Künstlern.[22]

Frühere Ausstellungen

In seinem schon mehrfach zitierten Brief aus Paris nannte Erni Zürcher und Basler Vorläufer der Luzerner Ausstellung, denen er sein eigenes, überlegenes Konzept gegenüberstellte. Unter anderem bezog er sich auf die Ausstellung «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», die im Herbst 1929 im Kunsthaus Zürich gezeigt worden war. Sie ging zurück auf die Initiative von Sigfried Giedion, der dem Direktor Wilhelm Wartmann Ende 1928 eine Fortsetzung der grossen «Internationalen Kunstausstellung» von 1925 vorgeschlagen hatte, eine Fortsetzung «auf speziellem Gebiet».[23] Es gehe nicht darum, «Glaubensbekenntnisse» abzugeben, sondern «fast *aktenmässig* [zu] zeigen: Dies trägt sich heute zu.» Die Auswahl sollte «zwei scheinbar entgegengesetzte Grundtendenzen unserer Zeit zum Ausdruck» bringen: «Die rein konstruktive, auf Geometrie und *rationaler* Überlegung fussende (abstrakte Malerei) und jene, die, wenigstens wie ihre Hauptvertreter versichern, nur Niederschriften des Unterbewussten geben will (surréalistische Malerei).» Der Gemeinplatz der bipolaren Scheidung der aktuellen Kunst in rationale Abstraktion und irrationalen Surrealismus findet sich noch sechs Jahre später bei «These, Antithese, Synthese» wieder (hier allerdings nur als zu überwindende Zwischenstufe) und darüber hinaus beispielsweise auch bei der «Zeitprobleme»-Ausstellung 1936 in Zürich. Anders als Erni verzichtete Giedion bei seinem Panorama der avantgardistischen Tendenzen aber auf die Postulierung und Definition einer prospektiven Entwicklungslinie, obwohl auch hier schon etliche der Künstler, die in Luzern die Synthese markieren sollten, vertreten waren. Giedions programmatischer Anspruch lässt sich vielmehr aus dem von ihm vorgeschlagenen Titel für die Ausstellung ersehen: «Neue Optik». Er versuchte, den Ausstellungstermin mit der von Stuttgart für Zürich übernommenen Schau «Film und Foto» zu koordinieren, um die neue Art des Sehens als Grundlage der gesamten modernen visuellen Kultur, nicht nur der Malerei und Plastik, aufzeigen zu können. Zu diesem Zweck organisierte er mehrere Textbeiträge von prominenten Autoren zur aktuellen Fotografie und Kunst, die vor und während der Ausstellung in der «Neuen Zürcher Zeitung» erschienen.[24] Zudem wurden in einem Kino avantgardistische Filme gezeigt.[25] In bescheidenem Umfang strebte dies auch Erni an, nachdem ihm Léger angeboten hatte, in Luzern über Malerei und Film zu sprechen.[26]

Im Herbst 1930, ein Jahr nach der Ausstellung im Kunsthaus, zeigte der Kunstsalon Wolfsberg unter dem Titel «Produktion Paris 1930. Malerei und Plastik» ein breites Spektrum des aktuellen Kunstschaffens in Paris, erweitert um Werke einiger Schweizer, die – wie Giedion in einer Fussnote seines Katalogtextes schrieb – «normalerweise durch die Jury von öffentlichen Ausstellungen ferngehalten werden».[27] Mit dem Ausstellungskonzept eines Aus- oder Querschnitts der Pariser Jahresproduktion von 1930

verlor die zweiteilige Gliederung der Avantgarde, die noch die Kunsthaus-Ausstellung von 1929 mit ihrer Übersicht über zwei Jahrzehnte moderner Kunst geprägt hatte, naturgemäss weiter an Bedeutung. Giedion unterstrich denn auch in seinem Text, dass – wie schon ein Jahr zuvor – verschiedene Richtungen nebeneinandergestellt würden. Waren es damals die Pioniere vom Kubismus zum Surrealismus, welche «die neuen Sehmöglichkeiten unseres Jahrhunderts schaffen halfen», so gehe es nun um diejenigen, «die versuchen, die Ausdrucksmittel unserer Zeit visuell zu erobern.»[28] Dazu gehörten neben den bekannten Grössen wie Arp (der die Auswahl der Werke besorgte und schon 1929 wie auch wieder 1936 für die «Zeitprobleme»-Ausstellung als Giedions Kommissär in Frankreich amtete), Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Robert Delaunay, Max Ernst, Alberto Giacometti, Amédée Ozenfant, Francis Picabia oder Sophie Taeuber-Arp auch die heute weniger bekannten Neo-Fauvisten. Unter den Schweizer Künstlern figurierten Max Bill und Leo Leuppi.

Die Kunst der Zukunft

Erni stellte die Positionen nicht wie Giedion nebeneinander, sondern gegeneinander. Welche Absicht er damit verfolgte, geht deutlicher als aus den Worten Hilbers aus einigen Stellen in Ernis Briefen hervor. So fügte er in dem bereits erwähnten Schreiben vom 17. Januar 1935 an das Diagramm (Abb. 2, S. 120) folgende Bemerkung an: «Die beiden heute lebendigen Gegenpole sind Abstraktion und Surrealismus. Beide Lager sind innerlich in Auflösung begriffen während gleichzeitig noch unbestimmt sich eine Möglichkeit auf-tut, eine Kunst der Realität der naturhaften Selbstverständlichkeit, der inneren Vorbedingung einer kommenden grossen Kunst. Es wird die Ausstellung sein, die erstmals bildlich vorteilhaft ordnend Licht schafft, die erstmals wagt eine Perspektive für die bildende Kunst zu eröffnen.» In einem weiteren Brief aus Paris skizzierte er den Inhalt eines Inserates, mit dem Hilber die Ausstellung ankündigen könnte. Unter anderem werden darin die Pole Purismus, Konstruktivismus und Abstraktion einerseits und Surrealismus andererseits als «realitätsfern» und «deshalb täglich weniger vom realen Leben genährt» bezeichnet. Das «reale Leben» lasse eine synthetische Kunst erstehen, welche die jetzt auf die antagonistischen Pole verteilten formalen (These) und inhaltlichen (Antithese) Qualitäten vereinigte. Aber, so behauptete Erni, «es gibt noch kein Werk dieser synthetischen Kunst, was es gibt das sind Menschen die sich der These und Antithese bewusst wurden, die in der Realität leben lernen und mit Mut eine menschlich belangvolle Kunst errichten wollen. Unsere Ausstellung wird als erste diese Perspektive illustrieren, dies wird ihr grösster Verdienst sein, denn das ist viel.»[29] Sein Begriff «reelle Kunst» bzw. Farners «Art concret» meinten somit nicht die aktuellen Tendenzen der Ungegenständlichkeit.

Made in Paris

Mit der Reklamation einer Pionier- oder gar Prophetenrolle und der Formulierung eines gleichsam heilsgeschichtlichen Plans machte sich Erni zum Sprachrohr Jean Hélions und Anatole Jakovskis. Hélion, der 1930 im Kunstsalon Wolfsberg noch geometrisch abstrakte Gemälde gezeigt hatte, trat in Paris ab 1934 als Galionsfigur einer von Gladys C. Fabre «art de synthèse»[30] genannten Richtung auf, welche die bisher unversöhnlichen Positionen von Surrealismus und geometrischer Ungegenständlichkeit zu verschmelzen suchte. Von ihren Vertretern wurde diese organisch konkrete Kunst nicht einfach als Alternative, sondern als endgültige Lösung verstanden. Als Übervater der innerhalb der Künstlervereinigung «abstraction-création» dominierenden Richtung galt Arp, der in jener Zeit für Erni Vorbildfunktion besass und also aus mehreren Gründen in der Ausstellung nicht fehlen durfte. Der rumänische Schriftsteller und Kunstkritiker Jakovski verfasste 1934 den Text zur «abstraction-création»-Publikation über fünf Schweizer Maler, in der auch Erni als «le plus jeune de toute la génération des peintres abstraits» vorgestellt und als Verkörperung der Zukunft, der «art de demain», angepriesen wurde.[31] Hélion und Jakovski waren denn auch Ernis entscheidende Gewährsleute in Paris.

Hélion schlug ihm am 2. September 1934 in vier variierenden Listen eine Anzahl von Künstlern vor, die mit Ausnahme einiger Bauhaus-Exponenten schon weitgehend mit den späteren Teilnehmern der ursprünglich für den November des gleichen Jahres geplanten Ausstellung übereinstimmten.[32] Besonderen Wert legte er darauf, dass den Jüngsten viel Raum gewährt würde. Zu ihnen zählte er neben Erni, Arp, César Domela, Ben Nicholson, Alexander Calder, Taeuber-Arp, Hans Rudolf Schiess, Fernandez, Paalen, Mondrian und Julio González auch Kandinsky! Er lieferte ausserdem bereits Vorschläge für Autoren[33] – die schliesslich im Katalog fast alle zu Wort kamen –, Hinweise zur Gestaltung und Finanzierung der Publikation sowie eine Liste von Buchhandlungen in verschiedenen Ländern, die den Katalog verkaufen sollten. Für Hélion stellte die Produktion einer repräsentativen Publikation eine Notwendigkeit dar, da sie diejenigen Künstler, die im Frühling 1934 «abstraction-création» verlassen hatten, von der für den Herbst vorgesehenen Herausgabe eines eigenen Kataloges dispensierte. Zu diesen Künstlern, die, wie er an Erni schrieb, für die Ausstellung in erster Linie zu berücksichtigen seien, gehörten unter anderen Arp, Calder, Hélion, Mondrian – und Erni.

Hélion war für Erni eine «fabelhafte Hilfe»;[34] er stellte sämtliche Verbindungen zu den Künstlern in Paris her und wirkte dabei nicht nur als Agent Ernis, sondern auch als Diplomat zwischen den zerstrittenen Protagonisten. In Bezug auf das Konzept der Ausstellung spielte Jakovski jedoch eine noch bedeutendere Rolle. Drei Tage nach Hélions Brief plädierte er in einem eigenen Schreiben leidenschaftlich für eine Ausstellung mit

6 Kunstmuseum Luzern, «These, Antithese, Synthese», 1935. Werke von Ben Nicholson, Hans Erni, Alberto Giacometti, Hans Arp und Alexander Calder

scharf artikulierter Tendenz, welche die Entwicklung der modernen Kunst bis zur Gegenwart und darüber hinaus die Möglichkeiten für die Zukunft aufzeige.[35] Denn: «N'oubliez pas, que l'art moderne est mort, nous n'avons plus rien à faire avec les gens qui ont déjà 50 ans. Dans 10 ans ils crèveront et nous comme les pauvres parents par voisinage seront aussi morts, sans être jamais nés.» Da es aber noch keine neue Malerei gäbe, seien «une exposition sans principe, une préface sans doctrine fondamentale [...] criminelles pour l'instant». Seine Künstlerauswahl, die sich weitgehend mit derjenigen Hélions deckt, unterteilte er jedoch in klar definierte Gruppen: «développement formal» (Picasso, Braque, Gris, Leger, Mondrian, Kandinsky); «développement antithètique» (Klee, Arp, Miró, Torres García, Ernst, de Chirico, Dalí); «les plus avancés» (Hélion, Erni); «les jeunes» (Nicholson, Ghika, Fernandez, Taeuber-Arp, Schiess); «Sculpteurs» (Arp, Brancusi, González, Calder, Giacometti, Pevsner; siehe Abb. 6).

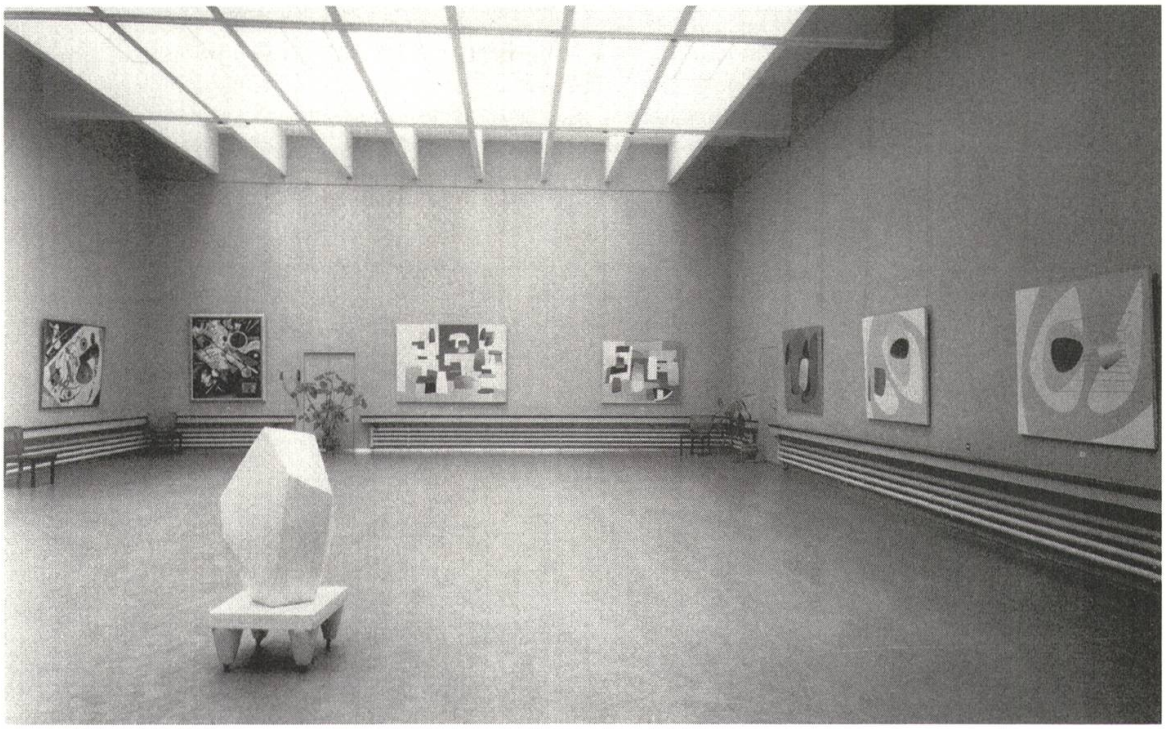
Das entwicklungsgeschichtliche Konzept, das Erni für die Ausstellung in seinem Rapport vom Januar 1935 vorschlug, die Auswahl der Künstler sowie der Katalogautoren und sogar etliche Teile der rhetorischen Orchestrierung (nicht zuletzt der Begriff «antithètique») standen also schon seit Herbst 1934 fest und gehen auf Hélion und – trotz

dessen tiefer Abneigung gegen ihn[36] – vor allem auf Jakovski zurück. Dieser hatte seine Überzeugungen 1934 bereits einmal dargelegt, in seinem Text über Erni, in dem er die dialektische Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst in Erni ihre Zukunft antreten und in der «These» Cézanne und der «Antithese» van Gogh wurzeln liess. Noch am Tag der Vernissage vermittelte der Galerist Siegfried Rosengart dem Kunstmuseum Luzern denn auch ein Stillleben von Cézanne und ein Sonnenblumen-Gemälde von Van Gogh, die ausser Katalog den Auftakt zur Ausstellung markierten.[37] Jakovski war also die graue Eminenz hinter der Ausstellung in Luzern. Sein Textbeitrag und derjenige Hélions sind die längsten des Katalogs. Die brieflichen Äusserungen von Erni, «der seit 1935 einer der neuen Promotoren der synthetischen Tendenz wird»,[38] sind klar als Paraphrasen von Jakovskis pathetischen Worten zu erkennen; als Einziger referierte dieser ausführlich den geistigen Überbau des – letztlich eigenen – Ausstellungskonzepts und beschwor noch einmal die Heraufkunft einer neuen Generation, deren Kunst im Gegensatz zur Abstraktion und zum Surrealismus Form und Inhalt, Gefühl und Gedanke nicht mehr trenne. Gleich zweimal behauptet er, seinen eigenen Text über Erni aus dem Jahr zuvor variierend: «c'est l'ère et l'heure de la nouvelle jeunesse qui s'annonce.»[39] Sie, die Jugend, sei, so schloss Hilber in seiner Vernissagerede ebenfalls an Jakovski an, «ursprünglich Ausgangspunkt unseres Wollens [gewesen], verankert in der Person des Luzerners Hans Erni, dessen tiefgläubiger Überzeugung von einer kommenden Synthese das Wagnis dieser Ausstellung zu verdanken ist».[40]

Höhepunkt der Avantgarde, Ende der Avantgarde

Die implizite Engführung der Zukunft der Kunst mit der Kunst von Hans Erni fand ihren expliziten Ausdruck in der Ausstellung. Der Oberlichtsaal war den Werken vorbehalten, welche die sich ankündigende Synthese verkörpern sollten.[41] Hier hingen denn auch die Bilder von Fernandez, Hélion und Erni neben Arbeiten von Alberto Giacometti und Kandinsky, der mit seinen Gemälden aus den 1920er Jahren zu einer Kunst der Synthese gelangt war (Abb. 7). Wenn Hilber und Erni mit ihrer Inszenierung in diesem Punkt Hélion statt Jakovski folgten, ist dies einerseits als Hommage an Kandinsky, andererseits aber mehr noch als Legitimation und Nobilitierung der Jüngeren durch den Klassiker der Ungegenständlichkeit zu verstehen.

Ernis weitere künstlerische Entwicklung sah bekanntlich anders aus, als es dieser Kulminationspunkt der exterritorialen Aktivitäten von «abstraction-création» bzw. ihrer prominenten Sezessionisten, der als Apotheose der Ungegenständlichkeit inszeniert worden war, hätte vermuten lassen.[42] Jedoch verlief sie eigenartig parallel mit derjenigen der drei anderen als zukunftsträchtige Synthetiker präsentierten Kollegen Giacometti, Fernandez und Hélion, die wie Erni wenig später eine Wende zur Gegen-



7 Kunstmuseum Luzern, «These, Antithese, Synthese», 1935. Oberlichtsaal mit Werken von Wassily Kandinsky, Alberto Giacometti, Jean Hélion und Hans Erni

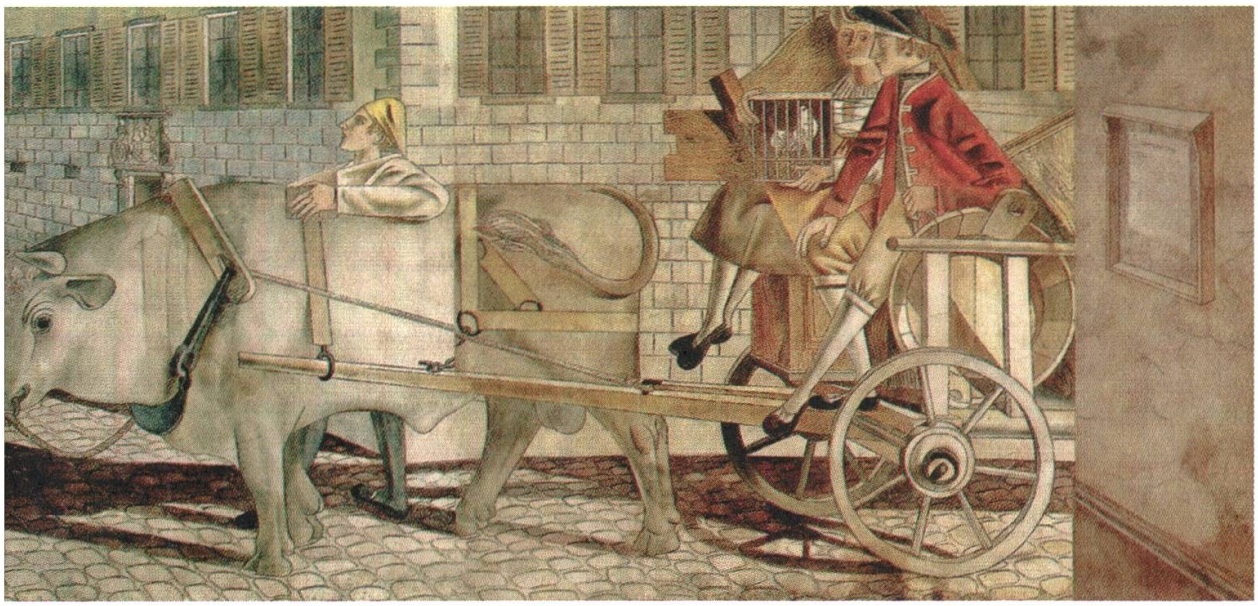
ständlichkeit vollzogen und damit an die in der Ausstellung ebenfalls präsenten figurativ arbeitenden Künstler anschlossen.[43] Also vielleicht doch kein Bruch, sondern gerade die logische, das heisst dialektische Konsequenz der dargelegten Entwicklung der Moderne? Jedenfalls kann man schon aus seinen brieflichen Äusserungen im Zusammenhang mit «These, Antithese, Synthese» Argumente und Formulierungen herauslesen, die zu den offiziellen Verlautbarungen beispielsweise von Hilber sowie zu den Ausstellungsrezensionen seltsam kontrastieren.

Was Erni bei seinen Ausstellungsvorbereitungen schon mit Nachdruck, aber gleichsam noch im privaten Kreis ansprach, machte er genau ein Jahr später, im Februar 1936, mit einem eigentümlichen, gemalten Thesenanschlag in verklausulierter Form öffentlich. Am rechten Rand seines Freskos *Les trois grâces lucernoises* im Buffet des Luzerner Bahnhofs (Abb. 8, S. 130–131) brachte er eine Inschrift an, auf der er in gewundenen Worten die Figürlichkeit des Wandbilds als ökonomische Notwendigkeit bezeichnete und darauf hinwies, dass er sonst Bilder male, «die man als abstrakt zu bezeichnen pflegte, weil sie weder figuren, noch landschaften, noch sachen, das heisst äusserliche begebenheiten zum inhalt hatten, sondern gedanklichen abstraktionen entsprangen».[44] Dann fügte er an: «diese ‹abstrakte malerei› bildete ein wesentlicher teil der überleitung vom bürgerlichen realismus des vorangehenden jahrhunderts zur neuen verdinglichten

8 Hans Erni (* 1909), *Les trois grâces lucernoises*, 1936, Fresko, 186 x 852 cm, Hans Erni-Museum, Luzern (ehemals im Buffet I./II. Klasse, Bahnhof Luzern)

formenwelt der späteren gesellschaft, die eben ihre formen oder ‹künste› durch auseinandersetzungen der technik und wissenschaft aus nicht bloss sinnlich natürlichen, sondern experimentalberechenbaren erfahrungen gewinnt.» Auch wenn die «Anmerkung» aus der normalen Betrachterdistanz kaum zu entziffern war, stellte sie doch mehr als ein «Selbstgespräch» Ernis dar, mit dem er für sich seine gegensätzlichen Vorlieben auszugleichen versuchte.[45] Sie ist bemerkenswert, weil sie einerseits ausserhalb des geschützten Museumsraums auf einem nostalgisch-idyllischen Bild eine kunstbetriebsspezifische wirtschaftliche Problematik offenlegte und andererseits – im Moment der einsetzenden Geistigen Landesverteidigung und in einem Werk, das im Auftrag des Staates gemalt worden war – eine einzigartige Deklaration sozialistischer Geschichts- und Kunstauffassung bot. Die demonstrative Verwendung des Präteritums liess die Abstraktion aus der Perspektive eines zukünftigen Lesers als notwendige, aber längst abgeschlossene Übergangsphase der Kunstgeschichte und die Utopie einer neuen Gesellschaft sowie einer neuen Kunst – der im Jahr zuvor von ihm erträumten Synthese und nun als «neue verdinglichte Formenwelt» und «menschlich belangvolle Kunst» konkretisierten Figuration – als erreichte Realität erscheinen.

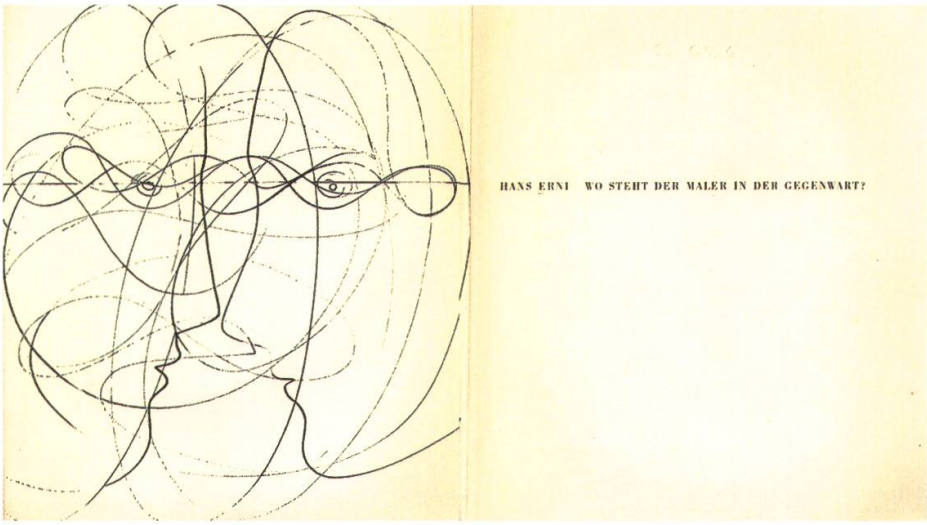
Vor dem Hintergrund der nur ein Jahr zuvor gezeigten Ausstellung wurde Ernis Botschaft stets als Entschuldigung für seinen raschen Rückfall in die Figürlichkeit gelesen. Die Ausführlichkeit, mit der er in diesem figurativ-illustrativen Fresko das Wesen und die historische Funktion ungegenständlicher Malerei erläuterte, drängen jedoch vielmehr zur entgegengesetzten Lektüre der Mitteilung als Rechtfertigung für seine



abstrakten Bilder und als nachträgliche Erklärung der «These, Antithese, Synthese»-Ausstellung. Tatsächlich beteiligte er sich just von nun an mit erzählerisch-figurativen Entwürfen an mehreren Wandbild-Wettbewerben, 1935 beispielsweise für das Bundesbriefarchiv in Schwyz,[46] paraphrasierte im gleichen Jahr auf einer Luzerner Hausfassade eine Mariendarstellung des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins, malte ein Fresko zum Thema des sozialen Wohnungsbaus[47] und gestaltete Schulwandbilder. Zugleich malte Erni aber bis 1940 weiterhin ungegenständliche Werke, entwarf 1936 für die Schweizer Abteilung der Mailänder Triennale ein abstraktes Wandbild, nahm im gleichen Jahr an der «Zeitprobleme»-Ausstellung teil und war sogar Gründungsmitglied der «Allianz».

Unbehagen gegenüber der Avantgarde

Bereits in den oben zitierten Äusserungen Ernis klingen Argumente an, die zum Standardrepertoire der zeitgenössischen Avantgardeskepsis gehörten, wie etwa die Vorwürfe der Realitätsferne und des Mangels an humaner Relevanz der These- und Antithesepositionen. In einem Vortrag, den er 1946 im Kunstmuseum Bern zum Thema «Wo steht der Maler in der Gegenwart?» hielt (Abb. 9, S. 132), bezichtigte er dann die Abstrakten explizit des Eskapismus und die Surrealisten der Egozentrik.[48] Es sind präzis die Kritikpunkte, die beispielsweise der «Werk»-Redaktor Peter Meyer anlässlich der «Zeitprobleme»-Ausstellung 1936 und dann in noch schärferem Ton im Zusammenhang mit der Le-Corbusier-Schau im Kunsthaus Zürich 1938 angeführt hatte. Wie Erni

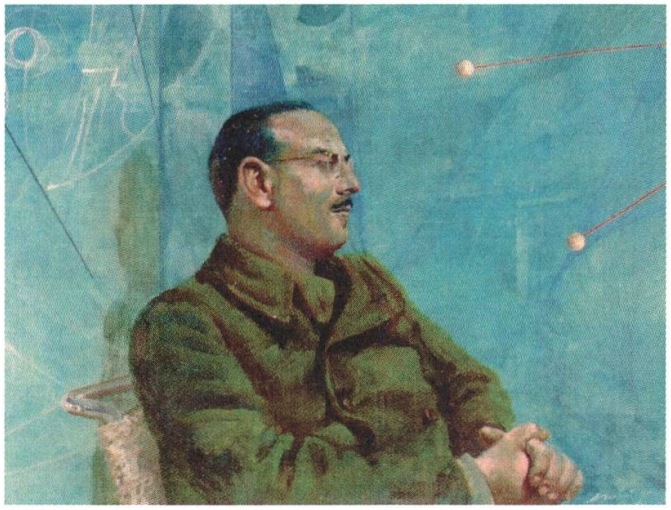


9 Hans Erni, «Wo steht der Maler in der Gegenwart?», Bern: Büchergilde Gutenberg, [1946], Frontispiz und Titelseite

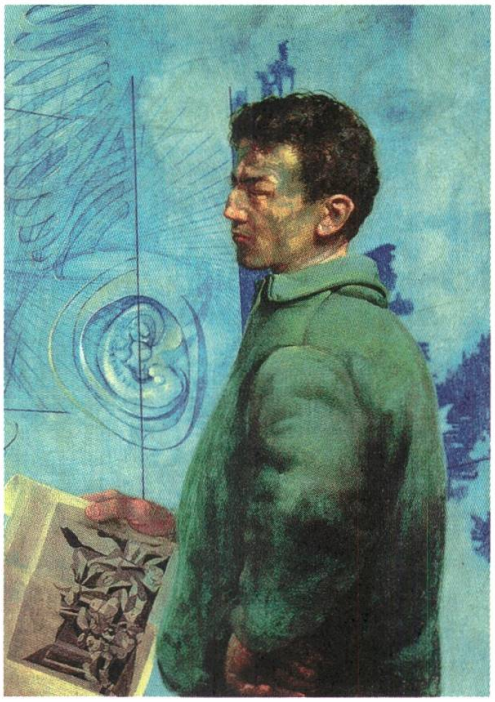
erkannte er in den avantgardistischen Tendenzen blosses L'art pour l'art. Er forderte eine Kunst, die eine gesellschaftliche Aufgabe erfüllt. Auch Ernis bis heute vertretene Einschätzung der Ungegenständlichkeit als ausschliesslich formales Instrumentarium ohne inhaltliche Substanz deckt sich mit Meyers Ansichten, dessen insistierende Abneigung gegen alles Avantgardistische ihn 1938 schliesslich seinen Posten als «Werk»-Redaktor kostete. Ernis Haltung jedoch war – wie seine Kunst – zu jenem Zeitpunkt noch ambivalent. Als «Allianz»-Mitglied unterstützte er den Protest gegen Meyer. In seinem Schreiben an den Initianten der organisierten Opposition, den Sammler Otto Müller in Basel, bedauerte er zugleich einmal mehr die fehlende gesellschaftliche Verankerung und den unversöhnlichen Antagonismus von Surrealisten und Abstrakten, die er, anders als Meyer, nicht prinzipiell ablehnte, sondern deren Errungenschaften er versöhnen wollte.[49] In seinem Wandbild *Die Schweiz, das Ferienland der Völker*, einer riesigen figurativen Collage für die Landesausstellung 1939 in Zürich, sah er sich in diesem Bemühen am Ziel.[50]

Farner, Erni und die Kunst des sozialen Humanismus

Wenn Erni sich gegen Meyer aussprach, so konnte dies geschehen, weil er die scheinbar gemeinsamen Überzeugungen nicht ihm, sondern seinem intellektuellen Mentor Konrad Farner verdankte (Abb. 10). Auch Farner belegte die Abstrakten und Surrealisten wiederholt mit dem sattsam bekannten Vorwurf der Flucht vor der gesellschaftlichen Verantwortung.[51] In seiner 1943 erschienenen Monografie «Hans Erni. Weg und Zielsetzung des Künstlers. Arbeiten aus den Jahren 1931 bis 1942» bezog er am Beispiel von Ernis ungegenständlichem Bild *Pantha Rhei* (1935) auch die Ausstellung von 1935 mit dem «etwas programmatisch gehaltenen Titel [...] ‹These – Antithese –

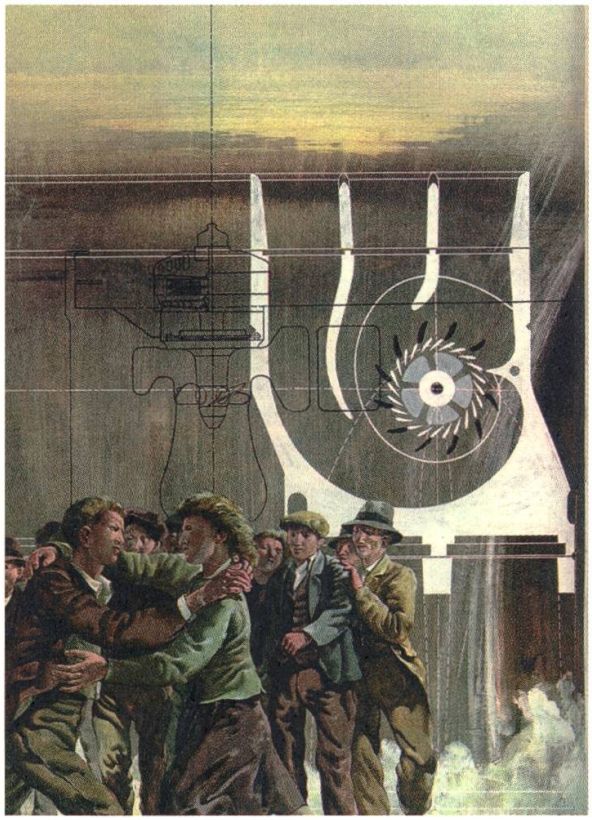


10 Hans Erni (* 1909), *Porträt Konrad Farner*, 1946, Tempera auf Pavatex, 80 x 105 cm, Privatbesitz



11 Hans Erni (* 1909), *Selbstporträt mit Embryo*, 1946, Tempera auf Pavatex, 105 x 80 cm, Privatbesitz

Synthese»» in seinen Vorwurf mit ein: «Die besten Namen der europäischen Moderne sind vertreten, und der Künstler selbst hofft zuversichtlich, endlich eine einigermassen befriedigende Antwort auf die so zahlreichen, dringlichen Fragen zu erhalten. Aber die Diskussion bleibt, da es vorab um formale und nicht um inhaltliche, um abstrakte und nicht um konkrete Probleme geht, in der Formalistik stecken [...]».[52] In der Folge favorisierte Erni eine antielitäre, figurative, auf rasches Verständnis hin angelegte Bildsprache. Nach seiner eigenen, aber auch nach Farners Auffassung überholte Erni dabei – aber ausschliesslich in dieser Hinsicht – nach 1940 sogar das Vorbild Picasso, der die «künstlerische Konsequenz seiner intellektuellen und politischen Haltung nicht gezogen» habe, da der Pessimismus seiner expressiven Formauflösung nicht «wegweisend» sei im Gegensatz zu seinem Beitritt zur kommunistischen Partei.[53] Erni verstand die abstrahierende Gestaltung von Picassos Gemälde *Le Charnier* von 1946 als Ausdruck des Zwiespalts zwischen Künstler und Gesellschaft, mithin der Hoffnungslosigkeit der an ihr Ende gekommenen bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Malerei.[54] Wenn er sich im gleichen Jahr mit einer Reproduktion dieses Werks in der Hand vor der «wissenschaftlichen» Darstellung eines Embryos naturalistisch malte (Abb. 11), ist das ebenso als Hommage an Picasso wie als Zeichen seines Bewusstseins für den spezifischen



12 Hans Erni, *Das sozialisierte Kraftwerk*, Tafel VI, in: M. Timofeevic Iljin, «Naturgewalten und Menschenmacht. Erzählungen von Bergen, Wüsten, Meeren und Menschen», mit einem Vorwort von Maxim Gorki, Basel / Zürich: Mundus, 1945

Moment der politischen und künstlerischen Wende gedacht. Das von beiden bewunderte und zugleich kritisierte Schlüsselwerk ist aber Picassos *Guernica*.[55] Daran machte Farner in seiner eindrücklichen Erni-Publikation von 1943 den «Grössengegensatz» zwischen Picasso und Erni fest, weil es anders als Ernis sozialkritische Tafelbilder «als Aufschrei der gequälten und geschundenen Kreatur kraft des überpersönlichen Ausdrucks, des gesellschaftlichen Charakters und als Wandbild auf dem Forum vieler in der Welt nicht untergeht oder einsam, echolos verhallt».[56] In seinem Vortrag von 1946 mass Erni der öffentlichen Funktion der Malerei in Gestalt des Plakates oder Wandbildes denn auch eine wichtige Rolle zu.[57]

Sein an gleicher Stelle formuliertes Ideal einer zukünftigen Kunst der «Synthese aus Tradition, Gegenwartswirklichkeit und Zielsetzung [...], mit anderen Worten höchste[r] Kunst»[58] setzte eine Gesellschaft des «sozialen Humanismus» voraus. Für seine Ausführungen nahm er direkt Bezug auf Farners Monografie «Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit», die ein Jahr zuvor erschienen war, und wiederholte dessen Aussagen sinn-, manchmal wortgetreu. Hier wird die Vita Ernis auf das Ziel des die Errungenschaften der Sowjetunion preisenden, mit der sozialisierten Gesellschaft in Einklang befindlichen Künstlers hin konstruiert. Obwohl weder Farner noch Erni die Art der angestrebten Einheit oder seiner Kunst definierten, tendierte diese nun zu Beginn des Kalten Krieges in Richtung des sozialistischen Realismus oder ihrer westlichen Variante des sogenannten Neuen Realismus, wahrte allerdings gegenüber der Dogmatik von Schdanow stets eine gewisse Distanz.[59] Neben einer Porträtzeichnung Lyssenkos von 1950, mit der er sich dem sozialistischen Realismus anzudienen versuchte, stellten die Illustrationen für Iljins «Naturgewalten und Menschenmacht» von 1945[60] Ernis wichtigsten Beitrag zur sowjetischen Ikonografie dar (Abb. 12).

Ernis Aussagen zu Konrad Farners Anteil an «These, Antithese, Synthese» sind widersprüchlich.[61] Da Paul Hilber bemüht war, von der politischen Dimension, die mit der dialektischen Trias des Titels unmissverständlich zum Ausdruck kam, so weit wie

möglich abzulenken, kann seine Rolle für die Ausstellung nicht abschliessend beurteilt werden.[62] Beteiligt war er aber zweifellos an Ernis «Thesenanschlag» von Anfang 1936 mit der Deklaration der Abstraktion zum historischen Auslaufmodell, falls er nicht überhaupt als «Ghostwriter» des Manifests angesehen werden muss. Auch Ernis vorerst nur halbherziger Vollzug der Wende zur «neuen verdinglichten Formenwelt» ist lediglich als Ausdruck der von Farner übernommenen marxistischen Überzeugungen zu verstehen.

Die Ausstellung: Antithese ihrer selbst

Ende Mai 1935 teilte Jean Hélion in einem Brief an Erni sein Erstaunen über dessen Besprechung zu «These, Antithese, Synthese» in der englischen Kunstzeitschrift «Axis» mit.[63] Darin fänden sich Ansichten, die sich von denen unterschieden, die er, Erni, ihm gegenüber geäussert habe. Falls er nicht alles glaube, was er hier unterschrieben habe, sei er im Unrecht, denn seine Unterschrift verpflichte ihn. – Hatte Erni bereits Zweifel am Konzept bekommen und marginalisierte deshalb das zuvor mit Emphase vertretene dialektische Fundament der Ausstellung? Übernahm er schon jetzt, unmittelbar nach der Ausstellung, Farners Ablehnung der Avantgarde? Wie auch immer: Ernis Artikel ist symptomatisch für die Ausstellung, die zwar kunsthistorische Ehren erlangt hat, aber damals keine nachhaltige Wirkung entfaltete; die politische Entwicklung in Europa erschwerte weitere ähnliche internationale Initiativen. Misst man sie an ihrem eigenen Anspruch als Vision der zukünftigen Entwicklung avantgardistischer Kunst, der wortreich beschworenen Synthese, muss man sie als gescheitertes Unternehmen bezeichnen. Denn aufgrund des skizzierten entwicklungsgeschichtlichen Modells der Avantgarde, das Erni gleichsam als «Go-between» zwischen Paris und Luzern, zwischen dem Künstlerkollegen Hélion und dem ehrgeizigen und euphorischen Kunstpublizisten Jakovski sowie seinem marxistischen Mastermind Farner und dem um politische Neutralität bemühten Konservator Hilber in seinen Briefen vertrat, entpuppt sich «These, Antithese, Synthese» schon als Absage an ebendiese gefeierte Avantgarde und Ungegenständlichkeit; sie war von Anfang an ihre eigene implizite Antithese.

Der Artikel ist vielleicht auch symptomatisch für Erni, der dank seinem grossen Talent stets äusserst beweglich auf Anregungen und neue Situationen zu reagieren verstand und von dem Carola Giedion-Welcker 1949 behauptete, dass er überall stehle und dann zusammensetze.[64] Sein späterer «Manierismus in Potenz», seine «jugendliche[n] Nackedeis in Utopia und spielende[n] Pferde […] in unzähligen Variationen», um aus Farners «Absage an Erni» von 1966 zu zitieren,[65] haben in dieser legendären Manifestation der Avantgarde ihren Ursprung. Übrigens verwendeten weder Erni noch einer der im Katalog vertretenen Autoren auch nur ein einziges Mal den Begriff «Avantgarde».

1 *These, Antithese, Synthese*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 24.2.–31.3.1935; Hans Erni gibt in seiner Rezension «The Lucerne Exhibition» (in: *Axis*, 2, April 1935, S. 27–28, hier S. 27) die Ausstellungsdaten mit 24.2.–7.4.1935 an.

2 Carola Giedion-Welcker, «Nachwort der Autorin», in: dies., *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 513–514, hier S. 514.

3 Max Bill, «‹abstraction-création› 1932–1936», in: *Hans Erni. Art non-figuratif 1933–1938. Abstraction-création*, Ausst.-Kat. Musée Hans Erni, Verkehrshaus Luzern, Nov. 1982–Okt. 1983, S. 7–8, nennt Hans Erni «veranstalter der legendären ausstellung ‹these – antithese – synthese› im kunstmuseum luzern».

4 Albert Lutz, «Hans Erni. Das nicht-figurative Werk, 1933–1938», in: Luzern 1982–1983 (wie Anm. 3), S. 11–37, hier S. 25. Ausgestellt waren Werke von 22 Künstlern aus neun Nationen. Lutz unterschlägt die Ausstellung «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich 1929, die Werke von 40 Künstlern zeigte.

5 Marco Obrist, «Close Encounters: Der junge Hans Erni und die Avantgarde», in: *Hans Erni. Rétrospective*, Ausst.-Kat. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 28.11.1998–28.2.1999, S. 13–22, hier S. 15.

6 Dazu v. a. Lutz 1982 (wie Anm. 4).

7 Hans Erni an Paul Hilber, Paris, 17.1.1935 (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern). Ich danke Christoph Lichtin vom Kunstmuseum Luzern für die Erlaubnis, diese Dokumente einsehen zu können, und für die freundliche Überlassung digitaler Aufnahmen.

8 Brief von Hans Arp an Hans Erni, Meudon, 3.2.1935, reproduziert in: Ernst Boesiger et al., *Zeitgenossen sehen Hans Erni*, Luzern: Kunstkreis Luzern, 1972, S. 26.

9 Auch in der Korrespondenz zwischen Jean Hélion und Hans Erni kommen die Schwierigkeiten mit Arp zur Sprache. Arps lavierendes Verhalten in Bezug auf eine Teilnahme mag zudem mit seinen eigenen Ambitionen als Ausstellungsmacher zu erklären sein.

10 Erni bezieht sich unter anderem auf die Ausstellungen «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik», Kunsthaus Zürich, 6.10.–3.11.1929; «Produktion Paris 1930. Werke der Malerei und Plastik», Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, 8.10.–15.11.1930; «Pablo Picasso. Maler, Graphiker, Plastiker», Kunsthaus Zürich, 11.9.–30.10.1932; «Georges Braque», Kunsthalle Basel, April–Mai 1933; «Juan Gris, Fernand Léger», Kunsthaus Zürich, 2.–26.4.1933.

11 Konrad Farner an Hans Erni, Luzern, 22.1.1935 (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern), reproduziert in Boesiger et al. 1972 (wie Anm. 8), S. 20–21; Luzern 1982–1983 (wie Anm. 3), S. 38–39; teilweise transkribiert in: Karl Bühlmann, *Zeitzeuge Hans Erni. Dokumente einer Biografie von 1909 bis 2009*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2009, S. 46–47.

12 Paul Hilber, «Vorwort», in: Luzern 1935 (wie Anm. 1), S. 3.

13 Ebd.

14 Undatiertes Typoskript (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern).

15 So beispielsweise Georg Schmidt, «These, Antithese, Synthese. Ausstellung abstrakter Kunst in Luzern», in: *Nationalzeitung*, Nr. 148, 29.3.1935; Hans Graber, «These, Antithese, Synthese», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 389, 7.3.1935.

16 Tschichold übernahm die Arbeit ehrenamtlich. In einem Brief an Hilber, Basel, 14.2.1935 (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern), monierte er den zu grossen Durchschuss in den Texten sowie vor allem, dass die Abbildungen einen separaten Teil bilden, statt in den Text eingestreut zu sein. Für den Umschlag schlug er Grau oder «zartes Gelb» vor.

17 Sein Text ist eine Kompilation von vier Abschnitten aus seinem Buch *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Chicago: The University of Chicago Press, 1934; Abschnitte auf den Seiten 3, 28, 35 und 56. Jean Hélion wies Erni in einem undatierten Brief (wohl Sommer 1935) darauf hin, dass eine Quellenangabe im Katalog fehlt (Brief im Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern). Für Kopien der Korrespondenz zwischen Erni und Jean Hélion sowie Erni und Anatole Jakovski aus dem

Archiv der Hans Erni-Stiftung danke ich Karl Bühlmann, Luzern.

18 Erni an Hilber, Paris, 27.1.1935 (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern).

19 Paul Erni aus Luzern an Hans Erni in Paris, 27.1.1935; zit. nach Bühlmann 2009 (wie Anm. 11), S. 48.

20 Diesen Begriff verwendete Hilber in einem Brief an Christian Zervos, Herausgeber der «Cahiers d'art», Paris, 20.2.1935 (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern).

21 Ebd.

22 Eine kurze Analyse von Farners Bibliografie bei Conradin Wolf, «Zu Konrad Farners Bibliographie im Ausstellungskatalog ‹These, Antithese, Synthese›», in: Luzern 1982–1983 (wie Anm. 3), S. 67–68.

23 Sigfried Giedion an Wilhelm Wartmann, 3.12.1928, zit. nach: Sigfried Giedion, *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, hrsg. und kommentiert von Dorothee Huber, Zürich: gta / Ammann, 1987, S. 45.

24 Ebd., S. 50.

25 Ebd.

26 Erni an Hilber, Paris, 27.1.1935 (wie Anm. 18); Léger wollte einen Vortrag über avantgardistische Filme halten und dazu die Filme «Ballet mécanique» von ihm und «Entracte» von René Clair vorführen, der – nach den Worten Ernis – «geradezu eine Kanone» sei; dazu auch: Hélion an Erni, Paris, 15.2.1935 (Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern).

27 Sigfried Giedion, «Produktion Paris 1930», in: Zürich 1930 (wie Anm. 10), o. S.

28 Ebd.

29 Erni an Hilber, Paris, 27.1.1935 (wie Anm. 18).

30 Gladys C. Fabre (Hrsg.), *Abstraction Création 1931–1936*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 2.4.–4.6.1978; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16.6.–17.9.1978, S. 23.

31 Anatole Jakovski, *H. Erni, H. Schiess, K. Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, G. Vulliamy*, Paris: Editions Abstraction Création, 1934, S. 5.

32 Hélion an Erni, Paris, 2.9.1934 (Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern).

33 Ebd.: Jakovksi, Read, Grigson, Sweeney, Giedion, Erni, Hilber.

34 Erni an Hilber, Paris, 17.1.1935 (wie Anm. 7).

35 Anatole Jakovski an Hans Erni, Paris, 5.[9.]1934 (Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern).

36 Hélion bezeichnete Jakovski in einem seiner Briefe an Erni als «salaud», und zu einer neuen Publikation von ihm (wahrscheinlich *24 essais*) äusserte er sich so: «le bouquin de Jakovski est plus malade que jamais et son auteur plus fou» (Hélion an Erni, Paris, ohne Datum, Frühjahr 1935 [Archiv Hans Erni-Stiftung, Luzern]).

37 Leihscheine des Kunstmuseums Luzern (Archiv der Luzerner Kunstgesellschaft im Stadtarchiv Luzern); Erni 1935 (wie Anm. 1), S. 27, nennt als Ort der Platzierung die Eingangshalle des Kunstmuseums.

38 Münster / Paris 1978 (wie Anm. 30), S. 30.

39 Anatole Jakovski, in: Luzern 1935 (wie Anm. 1), S. 13–14.

40 Hilber 1935 (wie Anm. 12).

41 Hélion kritisierte, dass im Oberlichtsaal nicht auch wie in den anderen Räumen These- und Antithese-Positionen gezeigt wurden (Hélion an Erni, Paris, 28.5.1935 [Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern]).

42 Noch 1936 beurteilte Sigfried Giedion Ernis Entwicklung optimistisch: «Ihm scheinen die Formen aus der Hand zu fliessen. Wenn hier Selbstbeschränkung eintritt, ist manches zu erwarten», schrieb er über Erni in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthaus Zürich, 13.6.–22.7.1936, S. 3–8, hier S. 6.

43 Jakovski wandte sich zu Beginn des Krieges der naiven Malerei zu.

44 Zu diesem Wandbild und zum genauen Wortlaut der «Anmerkung»: Marco Obrist, «*Les Trois Grâces lucernoises* – Hans Erni zwischen Heimatidyll und Avantgarde», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 55 (2004), S. 29–37, Transkription des Textes S. 33.

45 Ebd., S. 34.

46 Beat Stutzer, *Das Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz. Der «Wettbewerb», der «Kunstkampf», Heinrich Danioth's «Fundamentum»*, o. O., 1978, S. 28, 37, 107.

47 Karl Bühlmann, *Hans Erni. Dialog. Arbeiten im öffentlichen Raum mit Werkverzeichnis*, Wabern / Bern: Benteli, 2004.

48 Hans Erni, *Wo steht der Maler in der Gegenwart?*, Zürich: Büchergilde Gutenberg, o. J. [1947], S. 10.
49 Erni, London, 17.3.1938, an Otto Müller, Basel: «das bewegendste hier, sofern sich das wirklich bewegende heute gerade auf der ebene des künstlerischen abspielt, ist die untoleranz der abstrakten gegenüber den surrealisten und umgekehrt. Beide richtungen sind sehr bemüht, sich sozial zu untermauern, aber gerade wie das geschieht, ist meist eher fragwürdig, mit ausnahmen natürlich, mit etwas tempoverlust auf paris» (zit. nach Bühlmann 2009 [wie Anm. 11], S. 70).
50 Dazu die Aussagen von Erni in: Andres Furger, *Ateliergespräche mit Hans Erni*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998, S. 29.
51 Konrad Farner, *Hans Erni. Weg und Zielsetzung des Künstlers. Arbeiten aus den Jahren 1931 bis 1942*, Zürich / London: Amstutz, Herdeg & Co., 1943; ders., *Hans Erni, ein Maler unserer Zeit*, Basel / Zürich: Mundus, 1945, S. 60–61.
52 Farner 1943 (wie Anm. 51), S. 28.
53 Erni 1947 (wie Anm. 48), S. 15.
54 Ebd., S. 16–17.
55 Eine grossformatige Reproduktion des Bildes hängt heute noch im Wohnzimmer von Ernis Villa in Luzern.
56 Farner 1943 (wie Anm. 51), S. 88.
57 Erni 1947 (wie Anm. 48), S. 11.
58 Ebd., S. 10.
59 Dazu Antoine Baudin, «Hans Erni, Mitchourine et le Réalisme socialiste», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 41 (1990), S. 449–466. Erni wurde als einziger Schweizer Gegenwartskünstler in den sowjetischen Enzyklopädien der nachstalinistischen Ära genannt: als «Progressist».
60 M. Timofeevic Iljin, *Naturgewalten und Menschenmacht. Erzählungen von Bergen, Wüsten, Meeren und Menschen*, mit einem Vorwort von Maxim Gorki, Basel / Zürich: Mundus, 1945. Baudin 1990 (wie Anm. 59), S. 456, hat gezeigt, dass auch diese Illustrationen in etlichen Motiven nicht dem dogmatischen sozialistischen Realismus entsprechen.
61 Z. B. Hans Erni, ««Ich habe immer versucht, alle Doktrinen zu überwinden». Hans Ulrich Obrist, Philip Ursprung und Dora Imhof im Gespräch mit Hans Erni am 24. Januar 2009», in: *Hans Erni*, hrsg. von Peter Fischer, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 24.5.–4.10.2009, S. 43–78, hier S. 59; im Gespräch mit dem Autor, Luzern, 19.1.2010, betonte Erni die Wichtigkeit Farners für die Ausstellung.
62 Eine Durchsicht von Farners schriftlichem Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich sowie seiner Korrespondenz im Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern, brächte vielleicht eine Klärung.
63 Hélion an Erni, Paris, 28.5.1935 (Archiv der Hans Erni-Stiftung, Luzern).
64 Carola Giedion-Welcker in einem Brief an Nina Kandinsky, 17.1.1949, siehe den Beitrag von Iris Bruderer im vorliegenden Band; ich danke der Autorin für den Hinweis. Zum Anlass ihrer Kritik nahm sie die von Frank C. Thiessing herausgegebene Monografie *Erni. Elemente zu einer künftigen Malerei*, St. Gallen: Zollikofer für Verlag Meyer & Theissing, Zürich, 1948. Dabei monierte sie, wie ein Jahr später die rechtskonservative Zeitschrift *WIR*, dass Erni bloss nach fotografischen Vorlagen kompiliere, was für Werbung angehe, aber nichts mit Kunst zu tun habe. Ernis Bild «Joyce hat Unrecht» (1944), das in der genannten Publikation reproduziert ist, mag sie zusätzlich verärgert haben.
65 Konrad Farner, «Absage an Erni», in: *Tendenzen*, 37, 1966, S. 12.