

Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch
Band: 53 (1978)

Artikel: Max Gublers Bild des Menschen
Autor: Piniel, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-701475>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

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

Max Gublers Bild des Menschen

Gedanken zum «Sizilianischen Intérieur» im Sekundarschulhaus Reutenen in Frauenfeld¹

Seit einigen Jahren ist um die Gestalt und das Werk Max Gublers eine eigenartige Bewegung entstanden. Obgleich – allerdings nur hierzulande – bekannt und geschätzt wie wenige Schweizer Maler des 20. Jahrhunderts, bereits zu Lebzeiten in den Rang eines schweizerischen Manet, Van Gogh oder Munch erhoben, wird er in seiner überragenden Bedeutung auch angezweifelt und eingeschränkt. Tatsache ist, daß das Werden und Wesen seiner Malerei noch keineswegs genügend in Erfahrung gebracht und erkannt ist. Auch stehen die grundlegenden Publikationen noch aus².

Ganz fraglos haben zahlreiche Werke, vor allem der mittleren Schaffenszeit in Unterengstringen, eine spontane, unwiderlegliche Überzeugungskraft. Sie gehören zum Eindrücklichsten, das wir aus der Malerei nach Hodler kennen. Gleichwohl bleiben manche Umstände merkwürdig, beispielsweise die Unberechenbarkeit und Unverfügbarkeit des Gelingens, was zwar schlechthin ein Wesensmoment schöpferischen Hervorbringens, aber bei Gubler von außergewöhnlicher Virulenz ist, zumal im späten Werk. Der Sinngehalt und Ausdruckswert des Skizzenhaften und Fragmentarischen ist, im Zusammenhang mit seinem persönlichen Schicksal, ein noch weitgehend undurchsichtiger Problemgegenstand. Aber auch viele gelungene Werke tragen den Stempel einer gewissermaßen privaten psychischen Dringlichkeit, die es – im Gegensatz etwa zu den Werken Munchs – schwierig macht, Rang und Wert zu objektivieren.

Ein ganz anderes Problem, mit dem wir uns bei der Beschäftigung mit dem «Sizilianischen Intérieur» auseinanderzusetzen haben, ist der Gegensatz zwischen dem früheren und dem reifen und späten

Werk, in dem Gublers Lebensgefühl in expressiven Strukturen zum Austrag kommt und er recht eigentlich erst bei sich zu sein scheint. Wie abgeklärt und ausgewogen wirkt dagegen das «Sizilianische Intérieur»! Gublers Entwicklung scheint geradezu einem biologisch-psychologischen Entwicklungsschema entgegenzulaufen, wonach auf den Sturm und Drang die Klassik, auf das Dunkel das Licht folgt. Abgesehen von den allerersten Werken, von denen sich Gubler selbst distanzierte, begann er mit dem Licht und der Klassik und gelangte zum Ausdruck einer oft heftigen inneren Bewegung. Es ist, als ob er, angetrieben durch ein ungestümes Kunst-Wollen, sein eigenes Wesen über manche Jahre hinweg zurückgebunden, um nicht zu sagen negiert hätte.

Ein Beispiel für die daraus entstehende Mißverständlichkeit früher Werke liefert etwa die Besprechung der Winterthurer Gubler-Ausstellung von 1932, an der unser «Intérieur», damals noch unter dem Titel «Italienisches Intérieur», wohl erstmals öffentlich zu sehen war. Heinz Keller, der spätere Konservator des Winterthurer Museums, berichtete: «Es sei nicht verschwiegen, daß das festliche (Gesamt-) Bild in erster Linie durch die Bilder des jungen Max Gubler bestimmt wird. Festlich sind sie schon als Gegenstand. Das Figürliche herrscht vor und in ihm die Motive des einfachen Daseins: Stehen und Sitzen; gegenständlich am schönsten erscheint eine deutliche italienische Epoche um 1930. Sie wird beherrscht von einem großen Bilde, dem zentralen der Ausstellung, «Italienisches Intérieur».

Hier weht, nicht deutlich ausgesprochen, aber fühlbar etwas vom Geiste der italienischen Komödie des 18. Jahrhunderts ... Zwei Burschen in einem Zimmer, einer mit Mandoline blickt auf das Notenblatt, ein paar Früchte stehen da; das ist alles, aber das Ganze atmet eine schwer zu beschreibende Stimmung von Wohlbefinden und Theaterluft, von Italien und von Spiel³.»

Festlichkeit und Wohlsein zu verbreiten mochte nun allerdings in der Absicht Gublers gelegen haben. In einem etwas späteren Brief über einen Museumsbesuch in Berlin umschrieb er gewiß auch eigene Ideale: «Denke an den großen Renoir, vielleicht das beste Bild der Nationalgalerie, von ungeheurer Größe und Schlichtheit, aber hervorleuchtend und erwärmend und zum Betrachten geschaffen ... Ich empfand hie und da Klänge wie bei Giotto⁴.» Tatsächlich blieb Malerei für Gubler immer auch eine Sache des schönen Handwerks. Sie sollte dem Auge Freude und Genuß bereiten. Diese sinnlich-dekorative Komponente ist in seinem gesamten Werk ausgeprägt, besonders aber in einem Bild wie dem vorliegenden, in dem Tafelbild und Wandbild zu einer Einheit verschmolzen scheinen. Dem Wandbild eignet ohnehin eine gewisse Neutralität der Aussage, und das Dekorative ist in ihm kein Mangel.

Doch selbst eine so akademisch anmutende Komposition von so auffälliger Zurschaustellung des formalen Reichtums kann man heute nicht anders betrachten als mit den Augen, die der reife Gubler in uns eröffnet hat. Und da zeigt sich, daß schon damals eine expressive Dynamik wirksam war, die dem Betrachter von 1932 begreiflicherweise entgehen mochte. Eine formale Analyse, die sich beim Rang und Charakter eines Gestalters wie Gubler durchaus auch als eine inhaltliche Analyse erweist, wird deutlich machen, wie im klassizistischen Frühwerk der spätere Expressionismus vorgebildet ist. Genauer noch läßt sich Gublers Bild des Menschen, wie es im «Sizilianischen Intérieur» erscheint, als Teil einer ununterbrochenen Selbstverwirklichung bestimmen auf dem Hintergrund des Werks und in Hinsicht auf Gublers Auseinandersetzung mit der großen europäischen Tradition.

Zunächst soll aber ein kurzer biographischer Abriß den Stellenwert des Gemäldes in Erinnerung rufen.



Der werkgeschichtliche Hintergrund

Max Gubler ist im Jahre 1898 geboren⁵. Im Frühjahr 1918, kurz vor der Maturität, verließ er das Lehrerseminar Küsnacht, das seine beiden Brüder Eduard (geboren 1892) und Ernst (geboren 1895) durchlaufen hatten. Während die älteren Brüder ihre künstlerische Begabung und ihre pädagogische Neigung parallel entwickeln und miteinander verbinden konnten, war das Streben des Jüngsten von Anfang an unbedingter. Sein Entschluß, als potentieller Maturand aus der vorgezeichneten Bahn des bürgerlichen Berufes auszubrechen, ist eine mutige, geradezu symbolische Tat am Anfang einer ganz anderen, unberechenbaren, unheimlich verlockenden Laufbahn. Von ihrem Ende her gesehen, hat er sich nicht über seine Berufung getäuscht oder täuschen lassen.

Die ersten Jahre freien künstlerischen Schaffens sind indes gekennzeichnet durch die Spannung zwischen dem Idealismus seines Strebens und dem Zweifel an der Gültigkeit des Erreichten, zwischen Zuversicht und Unruhe, ja Niedergeschlagenheit. Der Zwiespalt, auch später noch, bestand darin, daß er dem Zweifel, der seine Arbeitslust und Arbeitskraft irritierte, nichts anderes als eben seine Arbeit entgegenzuhalten hatte. Damit befand er sich freilich in der Ursituation des schöpferischen Menschen, der gerade aus einer beängstigenden Öffnung auf das Unbekannte hin die tiefsten Impulse zur Gestaltung empfängt, um diesem Unbekannten Form zu geben und es als Geheimnis zu offenbaren. Auf diesen fließenden Grund des existentiellen Ausgesetztseins hat Max Gubler sein Werk gebaut.

Die Produktion des ersten Schaffensjahrzehnts läßt sich nach Themen und Entstehungsorten in ziemlich deutliche Gruppen gliedern. Am Anfang stehen, merkwürdig isoliert, stilistisch noch befangen und uneigentlich, Werke vor allem aus der Motivwelt

des Riedertales im Kanton Uri, wohin sich der angehende Künstler gelegentlich zurückzog, um für sich zu arbeiten, so 1921. Eine zweite Werkgruppe bilden die zum Teil ganzfigurigen, überlebensgroßen Mädchenbildnisse der ersten Zürcher Jahre. Sie bezeugen Gublers Ehrgeiz, nun ohne Umschweife und weiteres Verharren im expressionistischen Stilklima jener Jahre an die Größten der Tradition, an Chardin, Courbet oder Corot, anzuknüpfen.

Bedeutsam wurden alsdann, in den Jahren 1924 bis 1928, einige lange Aufenthalte, zusammengerechnet etwa zwei Jahre, auf Lipari, einer Sizilien im Norden vorgelagerten Insel. Vom künstlerischen Ertrag sind neben Landschaften die monumentalen Figurenkompositionen der «Sizilianischen Schauspieler» und der «Prozession» allbekannt. Cézanne trat ins Blickfeld. Die größte Befruchtung erfuhr Gublers Malerei durch die Entdeckung des Lichts, das weiß und reich, ja blendend grell in seine Bilder einströmte und auch noch die Malerei der anschließenden drei Zürcher Jahre, im wesentlichen 1927 und 1930, mitbestimmte, wiewohl diese Zwischenzeit durchaus ihr eigenes Gepräge hat durch die bewußte Vereinfachung der Gestaltungsweise, die Beschränkung auf wenige, großflächig verwendete Farben.

Im Juni 1930 verließ Gubler zum zweiten Male Zürich, ohne der Stadt nachzutrauern, um in Paris neue Anregungen und vielleicht den entscheidenden Durchbruch zu suchen. Tatsächlich fiel in die ersten Pariser Jahre, nach Gublers eigener Aussage, der «Beginn seiner Künstlerlaufbahn» in der Öffentlichkeit. Er war aus Anlaß einer persönlichen Ausstellung nach Paris gereist, beteiligte sich ein Jahr darauf mit Erfolg an der Ausstellung «Art Suisse Contemporain», in der seine Großformate mit denen Hodlers konfrontiert wurden, und beschickte im gleichen Jahre 1931 noch die «Nationale Kunstaussstellung» in Genf. 1932 folgte die bereits

erwähnte Winterthurer Ausstellung. Von dieser Zeit an war Gubler da. 1937 erfolgten die Rückkehr und der Bezug eines Atelierhauses in Unterengstringen, wo Gubler noch zwanzig reiche Schaffensjahre vergönnt waren.

Das «Sizilianische Intérieur» stellt sich somit als eines der Hauptwerke an einem Wendepunkt dar. Es gehört zu jenen Arbeiten, die Gublers Ansehen begründeten. In diese Malerei von fast vier Quadratmetern Größe investierte der Zweiunddreißigjährige ohne Zweifel sein ganzes Können und die Erfahrungen eines ersten Schaffensjahrzehnts. Er erreichte damit eine Position, von der aus er weiterschreiten und sich zu einem großartigen Kolorismus von eigener Prägung vorarbeiten konnte.

Nach dem Urteil von Rudolf Frauenfelder ist das «Sizilianische Intérieur» aus stilistischen Gründen noch vor dem Juni 1930, also in die späte Zürcher Zeit, zu datieren. Erwähnt wird es erstmals in einem Brief aus Paris an einen Winterthurer Sammler. Eine Skizze des Werkes gelangte in den Besitz von Carl Roesch, der sie unlängst dem Museum Allerheiligen in Schaffhausen geschenkt hat. Da das monumentale Werk keinen Käufer fand, schmückte es 1933 bei der Eröffnung der neu erbauten Kunstgewerbeschule Zürich das Treppenhaus, und zwar mit so offensichtlichem Erfolg, dass Gubler gebeten wurde, ein noch größeres Wandbild eigens für das Treppenhaus zu entwerfen. In eine frühe Studie übernahm Gubler noch das Motiv des Vordergrundes, den Stuhl und den Tisch, während die fünf oder sechs weiteren großen Fassungen, deren eine im Treppenhaus der Kantonsschule Frauenfeld einen guten Platz gefunden hat, nur vier Jünglingsgestalten im Freien zeigen.

Das «Sizilianische Intérieur» hing dann leihweise manches Jahr im Foyer des 1938/39 teilweise erneuerten Kongreßhauses in Zürich. Als es rund zwanzig Jahre später möglich wurde, für das neu er-

baute Sekundarschulhaus in Frauenfeld einige Originalwerke zu erwerben, kam die Leinwand zusammengerollt im Atelier Gublers wieder zum Vorschein, wurde vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich restauriert und schließlich im Schulhaus öffentlich zugänglich gemacht, was dem Wagemut und Weitblick der damaligen Initianten ein schönes Zeugnis ausstellt.

Die Komposition

Wenden wir uns nun dem Bild zu, so stellt sich zunächst die Aufgabe, es mit den Augen des Malers zu sehen, das heißt, die Probleme und Lösungen auf der Ebene des bloß Formalen wahrzunehmen, hat doch der Maler selbst zu jener Zeit das Handwerkliche stark betont und dabei vom Vorsprung des älteren Bruders Ernst profitieren dürfen. Über dessen Unterricht an der Kunstgewerbeschule Zürich hat er später anerkennend und wohl auch in Gedanken an gemeinsame Atelierstunden geschrieben: «Mein Bruder bringt seinen Schülern das einzige bei, was sich im Unterricht beibringen läßt, die einfachen Dinge: daß es sich bei einem Bild um eine rechteckige Fläche von verschiedenem Format handelt, die, wenn sie bemalt ist, unabhängig vom Motiv für sich selber bestehen muß; daß, damit man dieses Ziel erreicht, verschiedene Voraussetzungen erfüllt werden müssen, auf die er in der Folge konsequent und immer wieder hinweist: klare Disposition der einzelnen Teile des Motivs auf der Bildfläche und im Bildraum; Sinn und Bedeutung der Valeurs und der Komplementärfarben ... Verhältnis von Zeichnung und Farbe. Von diesen einfachen Dingen und Zusammenhängen kann man reden⁶ ...»

Dargestellt sind zwei Jünglinge, oder eher ein Jüngling und ein

Knabe, der eine in der linken Bildhälfte sitzend und mit einer Gitarre, vor ihm ein Tisch, vor dem Tisch ein Stuhl mit einer Früchteschale; der Knabe rechts im Bild stehend, die Arme auf einen schulterhohen Stab gestützt. Ein weißes Tuch hängt über dem Tisch, ein blaues ist über die Stuhllehne gelegt, und in die linke obere Bildecke hängt ein bräunliches Tuch herein.

Beiden Figuren ist also eine Bildhälfte zugewiesen, beide sind durch eine leichte Drehung des Körpers aufeinander bezogen, doch so, daß sie in interessanter Verschränkung auch noch auf den Betrachter ausgerichtet sind: Der Gitarrenspieler sitzt uns beinahe frontal gegenüber, blickt aber auf den Tisch, der Knabe mit dem Hut ist mehr von der Seite gegeben, blickt jedoch aus dem Bild heraus. Zudem sind die Gestalten durch die Umgebung aufeinander bezogen, nämlich durch den Kontrast der bewegten Kulissen links zum offenen, leeren Raum rechts. Die reichere Füllung umgibt den Älteren, während der Jüngere vor ruhigem Fond abwartend dasteht. Die Mittelachse wird durch den Rand der Tafelung fast auf den Zentimeter genau markiert. Die geometrischen Elemente der Tafelung haben rechts eine Entsprechung im dunklen, zuunterst durch einen grünen Winkel belebten Wandstreifen mit schräg davor stehendem Balken.

Während in den «Sizilianischen Musikanten» von 1930, in beiden Fassungen, die Gestalten der Jünglinge den gesamten Bildraum beanspruchen und das Zentrum dominieren, hat Gubler in unserem Bild eine Architektur von ganz auffälliger und in dieser Form einmaliger Strenge entwickelt. Dem fein gefugten Täfer, das in vielen Werken dieser Periode die weichen Bildungen der Körper und Gewänder zur Geltung bringt, hat Gubler hier einen gerüsthaften Vorbau vorangestellt. Vier Beine des schräggestellten Stuhles und ein Tischbein ergeben eine Reihe von fünf Stützen in

fast gleichen Abständen. Sie tragen die Last der Motive bis hinauf zum wuchtigen Gesims. Vertikale und horizontale Elemente sind fest zusammengebaut.

Abrupt und fast gewalttätig muß man allerdings den Perspektivewechsel nennen, durch den der Stuhl in genauer Seitenansicht vor einen Tisch gezwungen wird, auf den man doch zugleich auch hinabsieht. Dieses Kunststück demonstriert den unbedingten Willen, keine Fluchtlinien aufkommen zu lassen und nicht in die Tiefe, sondern in die Fläche zu bauen, so wie auch das Tischtuch von der hinteren Kante wie über eine Wand herabhängt. Noch gewagter ist das Abknicken des schräg nach vorn ragenden Gitarrensteges mit den Wirbeln. Wieder erzwingt Gubler ein bild-ebenenparalleles Element. In diesem autoritären Koordinatensystem kommen die sparsamer gesetzten Diagonalen sofort zu bedeutender Wirkung. Durch das Spielbein des Knaben einerseits, durch den Oberarm des sitzenden Jünglings und das offenbar erst nachträglich zum Boden hinuntergezogene Tischtuch andererseits sind die Gestalten auch zu einer V-Form verbunden, während sich der freie Platz rechts trichterförmig nach oben öffnet, um den Knaben aufzunehmen.

Diese ehrgeizige Komposition verwirklicht kein spontanes, sondern ein kunstvoll inszeniertes Gleichgewicht. Darauf weisen nicht nur die Übermalungen hin, sondern gerade auch jene Stellen, an denen sich teils eine gewisse Brüskheit des Gestaltungswillens bemerkbar macht, teils aber auch eine gewisse Unsicherheit etwa in der Art, wie das Tischtuch zu Boden fällt oder wie das Zusammentreffen der Bodenleiste, des Stabes und der Mittelachse an der Kante des Tischtuches durch ein weiteres Tuch recht willkürlich gepolstert ist. In einer seltsam vagen Beziehung steht auch das plastische Motiv des Gesimses zur flächigen Umgebung. Nicht minder haben die Draperien, das mehr schwebende als

angelehnte Brett rechts und der unmotivierter Schatten dahinter einen trockenen, etwas schulmäßigen Einschlag.

In den Werken des Pariser Aufenthalts weicht diese Befangenheit, die in manchen Bildern der zwanziger Jahre anzutreffen ist, und kommt eine mächtig sich entwickelnde und reifende Bildphantasie zum Zuge, die dann auch die Farbe als unergründlich tiefen Spiegel seelischer Gestimmtheit in ihren Dienst nimmt. Denn auch die Farbigkeit dieses «Intérieurs» ist durch Zurückhaltung gekennzeichnet. Zwischen Weiß und Schwarz gibt es vor allem im Tischtuch gelungene Abstufungen. Im übrigen sind die farbigen Partien und Akzente behutsam gedrosselt und in eine Skala von Grau- und Ockertönen mit feinem Kunstverstand versetzt.

Die Symbolik der Komposition

Nun gilt es aber, tiefer in das Bild einzudringen. Versteht man Komposition als geistige Ordnung, so ist es ja keineswegs gleichgültig, in welchen Schritten sie erschlossen wird. Wenn der geistige Gehalt realisiert ist als organisch-ganzheitliche Gestalt, so haben deren Teile einen unveränderlichen Stellenwert. Die formale Analyse kann irgendwo beginnen, die Reihenfolge spielt im Prinzip keine Rolle. Um aber das geistige Verhältnis zu klären, hat man zu berücksichtigen, welche Beziehung zu den Bildinhalten durch die Struktur des Bildes selber ermöglicht wird. Kurt Badt hat diese Tragweite methodischer Genauigkeit oder Willkür in seinem Buch über Vermeer beispielhaft aufgezeigt. Eine seiner Schlußfolgerungen in bezug auf das Vorgehen lautet: «Infolge dessen haben wir europäische Bilder von der Erde, auf der das Bild so gut «steht», wie wir selbst es tun, also vom unteren Bildrand her,

und wenn die Erderstreckung dargestellt ist, vom Vordergrund aus zu interpretieren⁷.»

Macht man mit diesem Grundsatz Ernst, so bemerkt man eine eigentümliche Labilität des Bodens. Es ist nicht auszudenken, wie Stuhl und Tisch im Vordergrund überhaupt stehen können. Die Seitenansicht des Stuhles definiert den Blickpunkt des Betrachters als tiefliegend und hebt die Szene auf eine imaginäre Bühne, die gleichsam verbarrikadiert erscheint durch den «Zaun» der Stuhlbeine. Auf der rechten Seite wird zwar ein eigentlicher Zugang aufgetan, doch weist die frei werdende Bildbühne eine unbestimmbare Tiefe auf. Die abschließende Wand kann schätzungsweise höchstens drei Meter entfernt sein. Gefühlsmäßig befindet sich aber schon der Knabe in einer größeren Distanz. Er ist trotz dem Zugang im Vordergrund recht eigentlich entrückt. Zu diesem Eindruck trägt wesentlich die Verkleinerung des Kopfes und der ganzen Gestalt gegenüber der des Gitarrenspielers bei, eine Verkleinerung, die weder durch die Perspektive noch durch das geringere Alter erklärt werden kann.

Somit befinden sich beide Gestalten in einem vom Betrachter spürbar abgetrennten Raum. Diese subtilen Momente einer Verfremdung durch die Komposition entsprechen aber genau dem physiognomischen Ausdruck der Gestalten. Ist es denn nicht befremdlich, zu beobachten, wie angespannt und bekümmert der Jüngling mit der Gitarre vor sich hinblickt? Eingeklemmt zwischen Tisch und Wand, bleibt ihm zum Spiel wenig Spielraum. Dieser Jüngling ist nicht ganz bei der Sache, und seine anscheinende Konzentration ist vielleicht richtiger als Geistesabwesenheit zu deuten. Sein Blick ist auch gar nicht auf das Notenblatt gerichtet. Selbst das verbogene Instrument läßt einen empfinden, daß hier keine Musik zum Klingen kommt, trotz der hellen, freundlichen Atmosphäre des Ganzen.

Wenden wir uns nach rechts zur abwartenden Gestalt des Knaben, so drückt auch dessen Blick, aus der beschatteten Gesichtshälfte hervorgehend, eine eigenartige Unentschlossenheit, ja Bangigkeit aus. Dies wird wiederum verdeutlicht durch die grundsätzlich unterschiedliche Wertung des Links und des Rechts im Bilde, worauf Heinrich Wölfflin schon 1928 hingewiesen hat. Das «Sizilianische Intérieur» ist ein sprechendes Beispiel dafür, daß der Maler sich von links, dem Bereich der Vergangenheit, nach rechts hin einen Raum der Freiheit erarbeitet. In diesem Raum drin steht, aber mit dem Rücken zum Unbekannten, der knabenhafte Jüngling, und beinahe erschreckend ist es nun, diesen Raum durch eine fast schwarze Wand verdeckt und durch einen Schatten teilweise verdunkelt zu sehen. «Es entscheidet», schreibt Wölfflin, «über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen⁸.»

So gesehen, gewinnt der gesamte formale Bestand symbolische Wertigkeit, und die Komposition stellt sich dar als Äquivalent einer Lebenserfahrung, die gemischt ist aus Lebenserwartung und einer geheimen Lebensangst. Eine Sorge beschwert die stillebenhafte Existenz der Gestalten, über die andererseits doch auch das milde Licht einer Verheißung fällt. Diese unaufgelöste und unauf lösliche Spannung wird in der Zone der größten Gegenwärtigkeit sinnfällig verkörpert durch die Verbindung des strengen Stuhlgerüsts mit dem fließenden weißen Tuch, und sie erscheint im weiß-schwarzen Muster des Kissens gewissermaßen in einer letzten Verkürzung und Verdichtung. Selbst in der dekorativen Zutat des Stillebens, dem ein prominenter Platz zukommt, spricht aus dem Gegensatz der reifen Früchte und der dunklen, dünnen Blätter die seelische Gestimmtheit, die das ganze Werk erfüllt.

Das Motiv des Pierrot

Zusammenfassend wäre also festzuhalten: In einem Bild, das zunächst einmal nur als schöne Malerei wirkt, das an expressiver Dynamik eigentlich arm zu sein scheint, sind insgeheim doch ausdrucksstarke, für Gubler typische Elemente vorhanden. Freilich mag es überraschen, daß man so viel aus dem Bild herauslesen kann, und es mögen Zweifel aufsteigen, ob da nicht etwa zu viel hineingelesen wurde. Gewiß sollte man die Deutung des Bildes nicht forcieren auf einen Gubler hin, der er zwar anderswo, aber hier vielleicht nicht ist. So viel mag aber deutlich geworden sein, daß wir es jedenfalls nicht mit einem bloß festlich-dekorativen Werk zu tun haben. Um aus dem Zusammenhang die Eigenart und Problemhaltigkeit klarer zu sehen, wenden wir uns einigen Arbeiten der gleichen Werkgruppe zu, zunächst einem «Stehenden Knaben mit Stab», datiert 1929, den Gubler ganz offensichtlich in unserem «Intérieur» zitiert, aber entscheidend verändert⁹.

Der Knabe steht vor der gleichen Täfelung, die ihm allerdings bloß bis zur Schulter reicht. Er hat nur eine Hand auf den Stab gestützt. Wie unentschieden der andere Arm behandelt ist, wird einem erst bewußt im Blick auf unsere spätere Fassung, wo durch den höheren Stab und beide aufgelegte Hände das Motiv des Stützens und Lastens viel prägnanter erscheint. Andererseits zeigt das frühere Bildnis einen wunderbar spontanen, fließenden Duktus. Weich und wollig wirkt die Bluse. Gubler hat dann daraus sozusagen Leinen gemacht, die Gewandfalten vereinfacht und gestrafft. Nach den Erfordernissen der großen Komposition fällt nun vor allem die Hose so, daß die Senkrechte betont wird. Aus den ungekämmten Haarfransen sind Locken gebildet, die mit dem gemusterten Gesims korrespondieren.

Vor allem aber ist dem Gesicht ein ganz neuer Ausdruck verlie-

hen. Der einzelne Knabe steht still für sich da. Im «Intérieur» ist er psychologisch vertieft. Etwas Grüblerisches ist nun in seinen Zügen. Er tritt zum Betrachter in einen bedeutungsvollen Bezug. Licht und Schatten spielen eine veränderte Rolle. Ein Lebensernst hält Einzug in das vordem noch schlichtere, unreflektierte Dasein. In einer ernsten bis melancholischen Stimmung befinden sich alle Gestalten dieser Zeit. Unbeschwert kann man keines dieser Werke nennen. Gublers Denken und Fühlen ist zu sehr auf das Ganze der menschlichen Existenz gerichtet, als daß sich in die Darstellung des jungen Lebens nicht wenigstens ein Zug von Nachdenklichkeit mischte. Dies wird am deutlichsten in einer Reihe von Darstellungen des Pierrot, so im «Sitzenden Pierrot mit Klarinette» von 1929¹⁰. Es ist ein ebenso streng gefügtes Werk wie das «Intérieur», nur flüssiger gemalt, mehr auf Anhieb, wie es die einfachere Bildordnung zuließ. Der Stuhl erscheint schon hier in genauer Seitenansicht, allerdings im Zusammenhang einer einheitlichen Perspektive. Während Stuhl und Kästchen neben dem aufrecht sitzenden Pierrot die Vertikale betonen, bildet das blaue Tuch eine Basis, über der sich die Figur pyramidal aufbaut. Der aus dem Keilrahmen der angelehnten Leinwand und der Klarinette entstehende spitze Winkel ragt dann kontrapunktisch von oben in das Monument hinein. Eine überzeugende Bilderfindung, die offenbar erst im zweiten Anlauf erreicht wurde, wenn man mit einer Variante vergleicht¹¹.

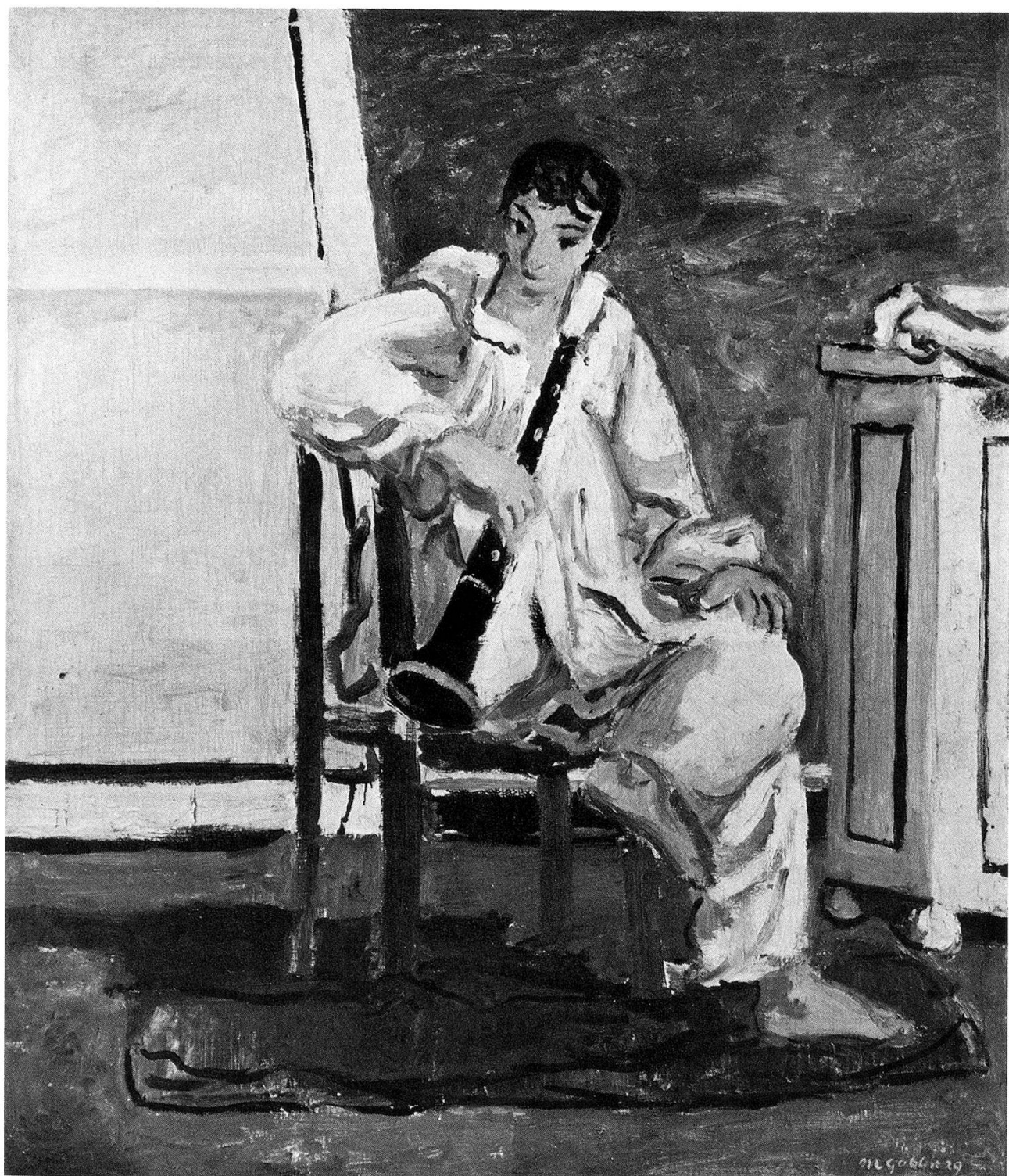
Doch steckt auch in diesem Gemälde der so bezeichnende Zwiespalt zwischen Aussagebedürfnis und absoluter Malerei, die aus der Eigengesetzlichkeit einmal gewählter Formen und Farben entwickelt ist, so daß sich die Frage nach dem tieferen Sinn des blauen Tuches, des roten Fleckens unter dem Stuhl oder des übergroßen schwarzen Keils der Klarinette erübrigt. Alles scheint das Ergebnis einer Bildrechnung zu sein, die sich selbst genügt. Dann



aber blicken wir in dieses rätselhafte Gesicht. Und vor diesem schmalen Mund, diesen forschenden Augen wird auch die Umgebung fremd, die Leinwand, deren Vorderseite verborgen bleibt, das frei im Raum stehende Kästchen, das die Leere des Raumes empfinden läßt.

In bezug auf die Gestalt des Pierrot bemerkt Gotthard Jedlicka zu diesem latenten Widerspruch: «Was hat [Gubler] veranlaßt, diese Figur zur Hauptfigur zu wählen? Es kann sich dabei nicht um einen literarischen Einfall gehandelt haben, solche Einfälle lagen Max Gubler fern; die Wahl muß aus einem seelischen Zwang heraus erfolgt sein. Ist nicht der Pierrot das Symbol der Einsamkeit, der Melancholie? Möglich ist auch, daß er dabei, wenn auch nur nebenbei, an den «Gilles» von Watteau gedacht hat, den dieser in seinem Ganzfigurenbild nicht nur als Pierrot, als eine Hauptfigur der *Commedia dell'arte*, sondern, darüber hinaus, als eine Symbolfigur des Lebens, als die Symbolfigur des melancholischen Menschen darstellt. Max Gubler selber mag gemeint haben, bei seiner Wahl nur von den Überlegungen des Malers ausgegangen zu sein: Weiß als die großflächige Hauptfarbe eines Bildes, der alle übrigen Farben beigeordnet oder untergeordnet werden, wobei ihre wesentliche Funktion darin besteht, die weiße Farbe be-seelt und reich erscheinen zu lassen¹².»

Tatsächlich hat aber Gubler nicht nur den Pierrots, sondern auch den Musikanten und allen anderen Jünglingen weiße Kleider, selten etwa eine graubraune Hose oder Jacke gegeben. Über die Herleitung und die tieferen Antriebe zu solcher Kostümierung läßt sich im Moment noch nichts Schlüssiges sagen. In Betracht zu ziehen ist aber die Arbeitsweise des Malers. Nach dem Zeugnis von Freunden hat Gubler in jener Zeit nicht unmittelbar nach Modellen gearbeitet. Er hat offenbar auch keine entsprechenden Kleider oder Requisiten besessen, die er für ein Bild hätte arran-



gieren können. Seine Figuren sind aus der Vorstellung, aus einer inneren Anschauung geboren. Darauf nimmt eine bemerkenswerte Briefstelle vom Anfang des Jahres 1926 Bezug, wo Ernst an Max nach Lipari schreibt: «Ich bin selbst überzeugt, daß Du immer besser Bilder als Kompositionen malst als einzelne Figuren nach der Natur¹³ ...» Wie Rudolf Frauenfelder am Beispiel der «Prozession» neuerdings dargelegt hat, ist die Bildwerdung bei Max Gubler allerdings oft ein sehr komplexer Vorgang, in dessen Verlauf selbst Photographien eine Rolle zu spielen vermochten¹⁴. Was die Gestalten von 1930 betrifft, so ist ferner daran zu erinnern, daß im Atelierhaus im «Letten» neben Ernst und Max Gubler auch Karl Geiser arbeitete, und zwar nach Modellen, die Max ohne Zweifel gesehen hat. Während aber Geiser, mindestens in seinen Zeichnungen, auf die rasche und prägnante Erfassung des Charakteristischen ausging, entkleidete Gubler die Jünglinge aller individuellen Merkmale. Seine Figuren sind einander bis zur Gefahr eines physiognomischen Schematismus angeglichen, und dies gilt auch für die Art, wie sie sitzen und stehen. Es sind Projektionen der Innerlichkeit, Bewohner einer idealen Sphäre, auf die gerade darum so leicht die Gestimmtheit ihres Schöpfers abfärbte.

Zeitgenossen und Wahlverwandte

Damit nahm Gubler in den späten zwanziger Jahren unter seinen Malerkollegen eine Art Sonderstellung ein. Mit Neugierde und Skepsis wurde verfolgt, was er in Großformaten aus sich herausstellte. Aber auch er selbst hielt Distanz. Gleichwohl ist seine damalige Produktion, so eigen und unzeitgemäß sie scheinen mochte, auch auf dem Hintergrund des damaligen Neoklassizismus zu sehen. Besonders jene Plastiker, die als die eigentlichen Begründer der neueren Schweizer Plastik gelten, Carl Burck-

hardt, Jakob Probst, Hermann Haller, Hermann Hubacher, aber auch Karl Geiser hielten im Jahrzehnt des Expressionismus an einem unbeschädigt tradierten Menschenbild fest.

Aber da waren auch Maler wie Paul Bodmer, der von 1924 an die Fresken im Durchgang des Fraumünsters in Zürich ausführte, ein Auftrag, um den sich auch der junge Max Gubler beworben hatte. Da waren Blanchet und Maurice Barraud, der 1929 im Bahnhof Luzern eine monumentale Idylle malte, oder der Zürcher Wilhelm Gimmi, dem wie Gubler der klassische Boden Italiens zum Erlebnis und hernach Paris zum Schicksal geworden war. Natürlich ist nicht an eine Abhängigkeit von diesen Älteren zu denken. Gubler stand ihnen vielmehr stolz und kritisch gegenüber, wie etwa aus einem Brief aus Paris hervorgeht: «Im Salon d'Automne sind zwei Stilleben von Gimmi, die sind klug, das kann man schätzen, im Grunde sind sie falsch, falsch, falsch, solche Klugheiten sind für Lehrlinge ... Vallotton ist mir lieber¹⁵.»

Max Gublers persönliche Beziehung zu Karl Walser, angebahnt durch den Zürcher Maler Max Hegetschweiler, datiert in die dreißiger Jahre, gedieh aber nicht weit. Der berühmt aus Berlin Zurückgekehrte, gewissermaßen das grandseigneurale Haupt der klassischen Bewegung, respektierte zwar die Begabung des um eine Generation Jüngeren, aber im Gegensatz zu Gubler sind seine ätherischen Gestalten nun wirklich in einem schicksallosen Arkadien angesiedelt. Dagegen ist denkbar, daß die geistige Intensität von Otto Meyer-Amdens seraphischen Jünglingen Max Gubler weit mehr angesprochen hat. Nicht vergessen sei schließlich die Nähe des Bruders Eduard. Ihm war Max in den ersten blauen Bildern seiner Frühphase gefolgt, und auch Eduard hatte in den zwanziger Jahren das Volumen und das Licht erobert, wobei freilich auch Rückwirkungen der Malerei von Max in Rechnung zu stellen sind.

Es kennzeichnet nun allerdings Gublers Wesen, daß er den größten Meistern nacheiferte. Deren Anteil am Aufbau seines Stils kommt darum ein ungleich größeres Gewicht zu als der Auseinandersetzung mit einheimischen Künstlern seiner Generation. Daisy Sigerist faßt dies so zusammen: «Als Maler verdankte Max Gubler seinen kunstgeschichtlichen Interessen vieles; ohne die Spuren, die dieses Studium seiner künstlerischen Arbeit aufgeprägt hat, ist er nicht zu denken¹⁶.»

Freilich können in diesem Rahmen nur einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden, nach denen differenziertere kunstgeschichtliche Zusammenhänge zu erschließen wären. So ließe sich etwa leicht nachweisen, wie Gubler als Gestalter sich an namhaften Vorbildern schulte. Aufschlußreich zum Beispiel wäre ein Vergleich von Cézannes «Knaben mit der roten Weste» mit Gublers «Sitzendem Mädchen mit Pfirsich» (1923). Im Hinblick auf die Bildstatik des «Sizilianischen Intérieurs» müßten Cézannes «Kartenspieler» oder, im Blick auf die Gesamtanlage, auf das eigentümliche Zusammenrücken von Vorder- und Hintergrund um eine Mittelachse, Vermeers «Maler und Modell» herangezogen werden.

Von grundsätzlicher Wichtigkeit wäre es alsdann, zu beobachten, wie Gubler die menschliche Gestalt einem erzählenden Zusammenhang enthebt und sie zur Trägerin eines Existenzgefühls macht, wodurch sein dauerndes Verlangen nach einer Sinngebung des Daseins zum Ausdruck kommt. Cézanne und schon der junge Picasso der blauen und der rosa Periode hatten hier das Feld bereitet. Sicher ist auch Picassos nachkubistische Hinwendung zum antiken Menschenbild Gubler nicht entgangen. Seine Mädchengestalten der ersten Zürcher Jahre sind aus einem verwandten Impuls gestaltet mit ihren Gliedern von eigentümlich schwerfälliger Grazie, nur wirken Gublers weibliche Wesen alemannisch

schwerblütig, angespannt, scheu auf die Seite lauschend, apathisch, kaum je gelöst und befreit von einem seelischen Druck.

Damit taucht schließlich die Frage auf, inwieweit das klassische Menschenbild für Gubler überhaupt fruchtbar werden konnte in der Weise, in der es für Maillol, den Gubler als einen der Größten verehrte, noch fruchtbar geworden ist. Hält man etwa die «Sitzende Frau mit aufgestütztem Kopf» (um 1922) neben Corots «Frau mit der Perle», ein Werk, das sich von Leonardos «Mona Lisa» herleitet, oder vergleicht man das «Sitzende Mädchen mit Mandoline» (um 1925) mit Corots «Mandolinenspielerin» der Sammlung Reinhart, so tritt die Unterschiedlichkeit seelischer Substanz ergreifend in Erscheinung¹⁷. Corot, obgleich einer der tiefsten Deuter der Melancholie, verwirklicht in seinen Mädchenbildern zugleich eine tiefe Ruhe und Gehaltenheit, um deren Verlust Gublers Menschen trauern. Man hat dies bisher zu wenig gesehen. Zumal Gotthard Jedlicka gibt in diesem Zusammenhang unverständliche Fehleinschätzungen, wenn er schreibt: «Gubler erlebt und gestaltet, in seinen weiblichen Ganzfigurenbildnissen, das menschliche Individuum in einer Beseelung und Weltverbundenheit, in der alles, was diese stören könnte, in ein Allgemeines zurückgenommen ist. So sind denn diese Figuren auch nicht einsam, sondern Vertreter einer unzählbaren Schwesternschaft¹⁸.» Oder an anderer Stelle: «Welche Lebenswohligkeit und Daseinsanmut ist in der Haltung des Mädchens verkörpert¹⁹.»

Viel eher könnte man zur Auffassung gelangen, Gubler habe so leidenschaftlich um ein klassisch-harmonisches Menschenbild gerungen, weil es ihm wesensmäßig unverfügbar war. Auch die Pastellfarben, die Beleuchtung, die bühnenhafte Stilisierung der weiß gekleideten Knaben, all dies kann nicht über eine unterschwellige Tragik hinwegtäuschen, ja sie wird gerade in der Verneinung beschworen.

Anders scheint es mit den «Badenden» (1934/35) bestellt zu sein. In dieser hart erarbeiteten, aber schließlich souveränen Komposition sind, von den kubischen Elementen links im Vordergrund ausgehend, drei Burschen dargestellt, die sich nach dem Bade einkleiden. Drei Körperstellungen sind förmlich wie ein filmischer Bewegungsablauf aufgefächert, während ein vierter, der «Paolo» der gleichnamigen Bilder von 1934/35, in dunkler Kleidung abwartend dasteht und mit dem Blick die Hauptbewegung kreuzt. Für dieses Werk hat Gubler zahlreiche Naturstudien gemacht. In einem Brief an Ernst schreibt er: «Ich möchte ein richtiges, reales Bild geben, kein klassizistisches oder idyllisches²⁰.» Doch rückblickend haben solch feine Unterschiede kaum mehr etwas zu bedeuten. Das Bild berührt schon vom Motiv her als durchaus unreal, absichtsvoll gestellt, ja konstruiert. Die verschiedenen Tätigkeiten ergeben sich sozusagen aus den Erfordernissen der Komposition, nicht umgekehrt. Das ernste Pathos scheint der Szene kaum angemessen. Ein klassisches Thema in der Hand eines Malers, dessen Sache die große Konfession ist: Das ergibt immerhin ein Zeremoniell von dekorativem Reichtum.

Schluß

Aus diesen Betrachtungen darf man folgern, daß Max Gubler unter einem Gesetz angetreten ist, das er wohl idealistisch überhöhen, dem er aber doch nie entinnen konnte. Durch sein ganzes Werk zieht sich ein Grundstrom gleichbleibender existentieller Erfahrungen: An die Empfindung der Energien des Lebendigen scheint für ihn das Erlebnis der Einsamkeit und Vergänglichkeit unauflöslich geknüpft zu sein. Aus solch antinomischer Grundspannung entfaltet sich sein Werk erst dort am reichsten und



schönsten, wo er sich rückhaltlos dazu bekennt. In diesem Sinn hat auch das «Sizilianische Intérieur» noch etwas Verhaltenes und Vorläufiges, und zwar innerhalb des frühen Werks in einer ganz besonderen Weise. Die Jahre in Zürich von 1927 bis 1930 werden immer als eine Zeit des Abwartens und der inneren Krisen bezeichnet. Gerade damals hat Gubler wie nie sonst aus der Vorstellung gestaltet. Die Bilder von Lipari sind an unmittelbarer Naturanschauung wesentlich reicher, und in Paris hat Gubler sogleich wieder begonnen, sein Atelier und die Umgebung des Ateliers, die Landschaft, zu malen. In den Figurenbildern der Zwischenzeit bemerken wir diese eigentümliche Beschränkung auf Kompositionsaufgaben, für die er im Kontakt mit Ernst neuartige bildnerische Lösungen erprobt. Nie scheint Max Gubler so frei von sich, so unbeteiligt zu sein wie zu jener Zeit.

Ist das nicht ein merkwürdiger Widerspruch? Es ist ein Widerspruch, der sich aber spontan verstehen läßt als ein Rückzieher in die Arbeit am Stil, an der strengen Form, um gerade daran Halt zu gewinnen. Auch die Motivwelt des Theaters, das Bühnenhafte erlaubte Gubler, Eigenes und Eigentliches von sich fortzurücken, es zu inszenieren und Distanz zu gewinnen, ohne sich jedoch zu verleugnen. Bekanntlich hat Max Gubler erst fünfzehn Jahre später begonnen, Selbstbildnisse zu malen. Sind die Gestalten des «Sizilianischen Intérieurs» aber etwas ganz anderes? Gewiß sind sie etwas anderes. Es sind seine Selbstbildnisse des Jahres 1930.

Anmerkungen

1 Der Aufsatz ist die leicht gekürzte Fassung eines Vortrags, den Dr. G. Piniel, Gymnasiallehrer für Deutsch und Kunstgeschichte, im Januar 1976 auf Einladung des Kunstvereins Frauenfeld vor dem Original gehalten hat.

2 Ein kritischer Werkkatalog und eine dokumentarische Biographie von Rudolf Frauenfelder sind in Vorbereitung. Für mündliche Auskünfte bin ich Herrn Rudolf Frauenfelder sehr dankbar.

3 «Neues Winterthurer Tagblatt», 12. Mai 1932.

- 4 Zitiert nach: Gotthard Jedlicka, «Max Gubler», Frauenfeld 1970, S. 40.
- 5 Der in zahlreichen Punkten berichtigte und erweiterte biographische Abriß im Katalog der Gubler-Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 15. Juni bis 3. August 1975 ist momentan am zuverlässigsten.
- 6 Notiz vom 30. Juli 1943.
- 7 Kurt Badt, «'Modell und Maler' von Jan Vermeer», Köln 1962, S. 34.
- 8 Zitiert nach: Heinrich Wölfflin, «Gedanken zur Kunstgeschichte», Basel 1941, S. 83.
- 9 Katalog der Gubler-Ausstellung 1975 im Kunsthaus Zürich, Nr. 28, Höhe 126 cm, Breite 99 cm. Abbildung im «Werk», 1930, Heft 2, S. 37.
- 10 Höhe 105 cm, Breite 89 cm. Abgebildet bei Jedlicka, a. a. O., nach S. 84.
- 11 Pierrot mit Klarinette, um 1929. Katalog der Gubler-Ausstellung im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1. September bis 28. Oktober 1962, Abb. 3.
- 12 Jedlicka, a. a. O., S. 83.
- 13 Zitiert nach: Daisy Sigerist, «Max Gubler», Edition Rencontre 1970, S. 28.
- 14 Katalog der Gubler-Ausstellung 1975 im Kunsthaus Zürich, S. 27–32.
- 15 Zitiert nach Sigerist, a. a. O., S. 26.
- 16 Sigerist, a. a. O., S. 13.
- 17 Die beiden Werke Gublers sind abgebildet bei Jedlicka, a. a. O., nach S. 44 und S. 62.
- 18 Jedlicka, a. a. O., S. 52.
- 19 Jedlicka, a. a. O., S. 63.
- 20 Jedlicka, a. a. O., S. 119 (Brief vom 30. Januar 1934).