

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 10: Tessin

Artikel: Gibt es eine Tessiner Kunst der Gegenwart : ein Brief von Felice Filippini
Autor: Filippini, Felice
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25705>

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: 01.02.2025

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

Gibt es eine Tessiner Kunst der Gegenwart?

Ein Brief von Felice Filippini

Verehrter Herr,

Es war eines Abends Ende März – erinnern Sie sich noch? – im Grotto des Postmeisters von Morcote. Ich lernte Sie zusammen mit meinem Freund Hermann Weilenmann von Zürich kennen. In jener Gegend senkt sich abends ein kühler, zarter Schatten über das Land, der die Ausflügler einlädt, sich in den stillen Kellern am Fuß des Berges einzufinden. Wir sprachen kaum ein Wort und horchten dem Feuerchen zu, das unser Gastgeber angezündet hatte; wir genossen die guten Gaben Gottes: Aufschnitt, Weißwein und Rotwein. Um die Wurstscheiben gedeiht die Unterhaltung oft am besten! Und die Gläser, die wir austranken, und die wir in einer kühlen, leicht berauschenden Feuchtigkeit zutiefst in unserem Innern begruben, ließen uns gerade soviel Zeit, einen flüchtigen Gedanken zu erhaschen und unserem Gespräch eine Art Zusammenhang und Rhythmus zu geben, diesem Gespräch, das recht sehr zur Duldsamkeit neigte und darum ohne Spitze geführt wurde. So gelangten wir, und das war ein wenig unvorsichtig von uns, zu der Frage der Tessiner Malerei. Unsere verschiedenen Gesichtspunkte hielten unser Gespräch auf eine geradezu wunderbare Weise aufrecht; wenn ich einen Augenblick ausnehme, wo der Schwung der Rede mich übers Ziel schießen ließ. Zu meiner und des Lesers Erbauung will ich ihn erwähnen. Ich sagte nämlich: «Ihnen gefällt doch dieser prä-italische Himmel über uns, geben Sie es doch zu; dieser Himmel, der gewissermaßen der sichtbare, wenn auch nur der unterste Teil des Paradieses ist. Und die Hügel, und die Gärten, – und gewisse Häuser, wunderbaren, aus der Erde hervorgeblasenen Pilzen gleich; die Seen, die Abende, und – warum nicht? – auch diese so unalltäglichen Schmäuse hier; dieser herrliche Wein. Wohlan denn: Warum wollt Ihr uns nicht zugestehen, daß wir neben diesen Gottesgaben auch ein ernstes, strenges, ausgereiftes Kunstschaffen haben, das besser gewürdigt zu werden verdient?»

Sie schlugen mir daraufhin vor, eine Art «Manifest» unserer Kunst zu schreiben, das Sie gern in der Zeitschrift «Werk» abdrucken wollten. Ende März waren es zwei Jahre her, daß Sie jenen Vorschlag gemacht haben; wenn ich mich erst heute melde, so bitte ich Sie, es mir zu verzeihen. Es kamen zu viele Dinge dazwischen; und es war sogar gut so. Denn einige neue Tatsachen und der Weg, den unsere Kunst seither un-

bestreitbar zurückgelegt hat, werden meine Zuschrift klarer und überzeugender machen.

Manifest...! Um ein Manifest handelt es sich eigentlich nicht. Zunächst weil das Wort, nach dem vielen Gebrauch, der von ihm gemacht wurde, und den mageren erreichten Resultaten – ich meine künstlerischen Resultaten – mißverständlich ist; ferner weil ein «Manifest» sich nur dort rechtfertigt, wo ein geschlossener Chor der Geister, ein einheitlicher Kunstwille vorhanden ist. Unser Land hingegen ist zwar klein, aber es zählt gar mancherlei Richtungen; die wichtigste Lehre, die es von der heutigen Welt übernahm, ist die eines freien, lebendigen Individualismus: Du tust, was du für richtig hältst, und ich halte es genau so. Damit will ich sagen, daß der Besucher der Ausstellungen unseres Landes einige grazile, friedsame Bilder nicht übersehen wird, die in ihm den Namen Modigliani aufleuchten lassen, und damit meine ich die Bilder des Luganeser Malers Filippo Boldini, oder daß er den unnachahmlichen Zauber genießt, der von einer Leinwand Borsaris ausgeht, eines «Primitiven», der grünseidene Wiesen und Hügel, wunderbar reine Anlitze mit dem Pinsel hinschmeichelt, der es versteht, in einer Bucht ein Wasser anzusammeln, so tief und kostbar wie Topas, der schließlich mit den Augen, die er Kühen und Stieren anvertraut – unschuldigsten Gazellenaugen! – signiert. Der Besucher genießt diesen Zauber, und gleichzeitig wird er an den Zöllner Rousseau erinnert sein. Diese Vergleiche mit zwei Pariser Malern kamen mir unwillkürlich. Will ich das Spiel fortsetzen, so kann ich an die französische Schulung des Bildhauers Remo Rossi erinnern, an seine Verwandtschaft mit Despiau, Bourdelle usw. Gefällt es mir ferner, bei unserem Emilio Beretta eine unbestreitbare Verwandtschaft mit der welsehen und französischen Malerei festzustellen (wozu dann freilich alle barocken und bäuerlichen Elemente hinzukommen, die seine Art vervollständigen), so hebe ich nur deshalb diese Tatsachen hervor, weil uns leicht der Vorwurf gemacht wird, unsere Malerei sei «italienisch» und das heißt klassizistisch, überholt, ich hätte beinahe gesagt: tot und begraben. Wie Sie sehen, ist in den Teppichen unserer Malerei auch ein Strang französischen Einflusses einverwoben, und da ich den wichtigsten Platz kenne, den Sie jenseits der Alpen dieser Malerei einräumen, könnte es der Strang sein, der Ihnen hilft, uns entgegenzukommen und uns besser zu verstehen.

Doch gehören die hier erwähnten Fälle nicht ganz zum Gespräch, das wir begonnen hatten; ich wollte Ihnen nämlich ursprünglich nur von den allerjüngsten Versuchen einiges erzählen. Eine Gesamtschau über die Tessiner Malerei kann ich Ihnen nicht geben; ich müßte zu viele Namen nennen und leider auch zu viele übergehen. Lassen wir also die gestrige und die vorgestrige Generation beiseite, samt ihren tapferen und ihren schüchternen Vertretern, ihren Überlebenden und ihren Vergessenen (es gibt sowohl diese als jene), und kommen wir zu diesen Jungen, über die wir uns an jenem Abend vor zwei Jahren unterhielten. Ich nannte Ihnen Namen und Fälle, die Sie nicht kannten. Dabei läßt sich behaupten, daß mit dem Beginn des Krieges sich im Tessin ein neues Leben zu regen begann. Eine neue Bewegung ist entstanden. Daß dies mit Kriegsbeginn geschah, ist an sich unwichtig: Hat auch der Krieg manchen jungen Maler in die Heimat zurückgeführt, der im Ausland lebte oder auf italienischen und französischen Akademien studierte (auffallend ist immerhin, daß die neue Gruppe mit der Rückkehr des Malers Mario Ribola aus Paris, im Jahre 1938, ein ausgeprägteres Gesicht bekam), so glaube ich doch, daß es sich um das Auftreten einer ganzen Generation von Jungen handelt, die schon lange vor dem Krieg zum Bewußtsein ihrer Art gelangt war. Diese jungen Maler befreundeten sich untereinander und schlossen sich zu Gruppen von zweien oder dreien zusammen. Aus den Tälern gesellten sich schwere, willensstarke Temperamente zu ihnen. Einige aus dem Ausland zurückkehrende Schweizer brachten von den fernen Großstädten eine verinnerlichte und entstofflichte Technik; so ergaben sich die glücklichsten Begegnungen.

Beginnen wir bei den Wirkungen. Sehen wir zu, wie diese Jungen bei den letzten Wettbewerben für Wandmalerei abgeschnitten haben. Die Fresken der vier Kapellen an der Treppe, die zur Kirche von Morcote emporführt, wurden drei Malern anvertraut: Außer Pietro Chiesa (der für seine jungen Kollegen so viel tut) erhielten Aufträge Ponziano Togni, aus italienisch Bünden, und Felice Filippini. Im Wettbewerb für ein Mosaik in der Luganeser Kantonsbibliothek erzielte Pietro Salati den ersten Preis. Die zwei zweiten Preise fielen Felice Filippini zu. Es lagen aber auch ausgezeichnete Entwürfe anderer Junger vor. Und schließlich wurden die Fresken in der Soldatenkirche am Monte Generi, die Niklaus von der Flüe im Hauptmannskleid darstellen, Felice Filippini anvertraut; der zweite Preis fiel Pietro Salati, der vierte Ottorino Olgiati zu.

Ich habe diese Auszeichnungen nur erwähnt, weil sich an diesen Wettbewerben alle Maler des Kantons beteiligt haben und die Preisträger im Alter zwischen zwanzig und dreißig Jahren stehen. Es handelt sich dabei stets nur um Wandmalerei; tatsächlich wendet sich unser Bemühen immer mehr diesem Zweige der Kunst zu. Wieviel Verzicht und welcher Wunsch nach Größe sich darin ausdrücken, mögen Sie selber beurteilen. Unser Land, in dem sozusagen jedes Haus und

jede Straße die Erinnerung an eine Vergangenheit bewahrt, die das Fresko pflegte, dürfte in dieser Kunst auch am besten seinen Weg finden.

Ich erwähnte diese drei Wettbewerbe: Wenn Sie mich nach weiteren Nachweisen dieser Art fragten, würde ich allerdings in Verlegenheit geraten. Abgesehen von einem Wettbewerb für einen Passionsweg in Tremona, waren es die einzigen drei Gelegenheiten, die sich in den letzten fünf Jahren den Tessiner Künstlern boten, größere Arbeiten auszuführen. Ich will Ihnen gern einen Überblick über unsere Lage geben; diese könnte man merkwürdig nennen, wenn sie nicht eher verzweifelt wäre. Soll ich Ihnen die Gelder aus öffentlichen Mitteln vorzählen, mit denen die Tessiner Kunst auskommen muß? Das ist schnell geschehen:

- a) die wenigen schon genannten Wettbewerbe,
- b) der Kanton Tessin, der jährlich 10,000 Franken zur Unterstützung der Künste ausgibt,
- c) die Kommission des Museums Caccia, die jährlich über 4000 bis 5000 Franken für Ankäufe, auch von alter Kunst, verfügt.

Wenn ich nicht irre, ist das alles. Und das muß für mehr als hundert Künstler ausreichen! Bei den geringen uns zur Verfügung stehenden Krediten müssen wir der Arbeitsgemeinschaft Pro Helvetia dankbar sein, daß sie auf die Fürsprache von Guido Calgari hin jene paar Wettbewerbe organisiert und finanziert hat. Aber ich fürchte, daß Sie und Ihre Leser an dieser Stelle ein Lächeln nicht unterdrücken können. Möglich, daß Sie denken, die Kunst müsse ihren Weg aus eigener Kraft finden; es könnte ja gegen unsere Arbeiten eingewandt werden, daß niemand sie kauft, daß sie an den großen Ausstellungen nicht vertreten sind, daß kein großer Sammler sich um sie kümmert...

Sie können sich nicht im entferntesten vorstellen, unter welchen Bedingungen wir arbeiten müssen, sofern wir die Verpflichtung auf uns nehmen, ausschließlich von unserer Arbeit zu leben! Der Sammler, der Käufer existieren im Tessin einfach nicht. Läßt sich einmal ein vermöglicher Mann mit einem unserer Künstler in Unterhandlungen ein, so wickelt sich das Geschäft oft in den demütigendsten Formen ab. Da muß man auf jede Weise entgegenkommen, muß mahnen und bitten und tausend Schritte unternehmen, wobei die Qualität der Arbeit die geringste Rolle spielt. Kommt hinzu, daß wir ein kleines Land sind: der Geschmack des Publikums erinnert an jene Turmuhren, die einmal stehenbleiben und dann immer die selbe Stunde zeigen. Und gäben sie wenigstens die wichtige Stunde an, als die Sonne zu höchst stand! Aber nein, der Geschmack des Publikums ist bei den trägen Nachmittagsstunden stehengeblieben, wo man am liebsten ein Schläfchen macht und nicht nur den Kopf nicht braucht, sondern am liebsten tut, als habe man keinen. Um das Unglück voll zu machen: Je schlechter, träger und dümmere der Geschmack der Leute ist, desto anmaßender wird er.



Felice Filippini Mosaik

Wehe, wenn wir auch nur andeuten wollten, daß unser Publikum in Kunstdingen keine Spur von Erziehung hat. Sofort würde eine Zeitungspolemik entfesselt werden, die leicht die schärfsten Formen annähme und in deren Verlauf man Töne zu hören bekäme – prachtvolle Töne!

Es lohnt wirklich die Mühe, bei dieser Frage zu verweilen, bevor ich Ihnen zum Schlusse einige unserer Maler vorstelle. Ich möchte Sie mit der Darstellung unserer Misere, wie zum Beispiel mit der Erwähnung jener Kundgebungen des Unwillens, die tapfere Unbekannte in den Kapellen von Morcote anbrachten, nicht langweilen. Diese Einzelheiten könnten Ihre Achtung vor unserem im Grunde so freundlichen und entgegenkommenden Volk untergraben. Aber es drängt mich, hervorzuheben, daß es uns hier so schwer fällt, im Sinne einer wirklichen Kunst zu arbeiten, weil tausend Hindernisse unseren Weg erschweren: Es genügt, daß einer einen winzigen Fehler begehe, irgendein geringfügiges Versehen, damit daraus sogleich eine Blamage für ihn werde, von der der ganze Kanton spricht. Läßt er sich aber nichts zuschulden kommen, dann kann er von Glück sagen, wenn es ihm gelingt, sich durch ein ganzes Gewebe von Einflüsterungen hindurchzuschlängeln, ohne irrezugehen. Dies trifft zum Beispiel jedesmal zu, wenn wir einen offenen Brief versenden möchten, weil wir eines unserer Rechte verletzt glauben, oder auch nur weil wir einen kollegialen Wunsch auszudrücken haben. Der eine unterschreibt widerwillig, der andere überhaupt nicht, und dabei läge die Erklärung im Interesse aller. Ist es mangelnde Solidarität? Es ist schlimmer. . .

Aber jetzt Schluß mit dieser Aufzählung, die Sie nur langweilt. Diesem Brief mag man es nicht ansehen, und doch ist er ein Liebesdokument, eine Bitte um Verständnis und Teilnahme. Seit fünf Jahren sind wir von Italien abgeschnitten, und Italien ist jetzt durch den Krieg verwüstet. Von der übrigen Schweiz trennt uns nicht nur ein Berg, der ein imposantes Skigebiet darstellt, sondern auch ein unbestreitbarer Unterschied des Geschmacks und der Kultur. Verlangen wir zu viel, wenn wir Ihnen vorschlagen, uns einen Schritt entgegenzukommen? Wenn Sie diesen Brief veröffentlichen (der ein bißchen lang zu werden droht), übergeben Sie unseren Vorschlag der Allgemeinheit; die Liebe, die diese Zeilen diktiert, wird einige Längen entschuldigen; die Aufzählung einer Reihe von Kleinigkeiten hätte geschwätzig berühren können, wenn sie nicht als charakteristische Züge zum Gesamtbilde gehörten. Es wird uns nicht an Gelegenheiten fehlen, uns bei Ihnen vorzustellen; auch in der Vergangenheit haben sie uns nicht gefehlt. Wir waren ja alle an dieser oder jener nationalen Ausstellung vertreten. Viele von uns wurden schon fast überall in der Schweiz eingeladen, ihre Bilder zu zeigen. Wir hatten auch eine Sonderausstellung für Tessiner Künstler in Weinfelden und im Genfer Athénée, außer jenen, die wir im Tessin hin und wieder veranstalten.

Die Hilfe der deutschschweizerischen Öffentlichkeit ist uns sehr nützlich: Wir konnten das feststellen, als Sie sie jemand angeheißen ließen, der unserer Meinung nach ihrer weniger würdig war als manch anderer. Wir zählen darauf, eben weil sie uns als mächtig bekannt ist. Vor allem bitten wir Sie, die Verschiedenheit unseres Milieus zu berücksichtigen; Sie sind es längst gewohnt, die lebende Kunst, jene unserer Gegenwart, zu unterstützen. Bei uns im Tessin sind die Leute, der großen Vergangenheit wegen, auf die unser Kanton zurückblickt, ein wenig nach rückwärts gewandt: So kann es vorkommen, daß eine Kommission von Kritikern und Historikern in unsere Häuser eindringt, um ein altes Möbel oder eine Statuette zu photographieren, die sie dann luxuriös publiziert, ohne auch nur einen Blick auf eins unserer Bilder zu werfen, das ganz bescheiden darüber hängt. Diese Unterlassung erfolgt immer mit einer herzerfrischenden Unbefangenheit. . .

Aber es ist nun höchste Zeit, daß ich Ihnen, so gut es geht (wie man es etwa für eine Gruppe bescheidener und furchtsamer Freunde täte), einige unserer Künstler vorstelle. Sie erhalten zugleich einige Photographien, unter denen Sie die geeigneten auswählen mögen. Diese werden meinen Worten mehr Überzeugungskraft geben und ihnen auch den unangenehmen Klang eines Hilferufes nehmen. Schließlich ist dies hier nicht die Verteidigungsschrift eines Angeklagten, sondern die Stimme einer Jugend, die mit Ihrer freundlichen Unterstützung einen Schritt vorwärts machen will.

Es lebt in unserer Gegend ein Mann, der zur allerjüngsten Kunst zählt, obschon er uns an Jahren alle überragt: Carlo Cotti. (Vielleicht sind Sie ihm schon begegnet; er hatte voriges Jahr in Zürich eine Ausstellung.) Abwechselnd mit den Problemen der Wandmalerei kämpfend und dann wieder stille Landschaften malend, gelang es ihm, den Einfluß der Impressionisten, namentlich jenen Renoirs, zu überwinden und sich zur Gestaltung einer eigenen farbigen Vision durchzukämpfen. Seine Gegenstände erscheinen in ein zartes Spinnwebgewebe malerischer Einfälle entrückt; sein Pinselstrich ist wirklich eine «Monade» der Farbe; ein geruhvoller Eifer wirkt sich vom Mittelpunkt bis zu den entferntesten Winkeln der Leinwand aus und überzieht diese mit einer nur ihm eigenen Herzlichkeit der Harmonie. Ohne zu ermüden und ohne zu verzagen, immer voller Neugierde und doch unentwegt alltäglich wie die Dinge und Gegenden, die ihn beschäftigen, hat er nach und nach ein liebevolles Tagebuch geschaffen, das uns Auskunft über alle seine mit der Kunst verbrachten Tage gibt; Tage, die auch er mit seiner zuversichtlichen «bonne pensée du matin» beginnt und nicht selten mit einem unter Freunden gesprochenen nachdenklichen Wort beschließt. «Aber jetzt genug!» werden Sie ausrufen. «Jetzt fangen sie an, einander gegenseitig zu loben!»

Ich wiederhole, daß ich ein Liebesbekenntnis schreibe. An Ihnen, meine Auffassung zu korrigieren. Ich teile sie bescheiden und freimütig mit, um Sie mit einigen



Ottorino Olgiati *Atmosfera grigia*

meiner Kollegen bekannt zu machen. Falls Sie kritische Einwände zu erheben haben, so wollen wir sie als ein Zeichen Ihres Interesses dankbar entgegennehmen. Ich gebe ja über das Werk meiner Freunde keine metaphysischen Aufschlüsse; als Mann vom Fach, der die Ausdrücke einer selbstgefälligen Kritik gern vermeidet, möchte ich die Begegnung Ihrer Sympathie mit unseren Leistungen herbeiführen. Ich will Ihnen gleich über einen weiteren Künstler Auskunft geben, bei dem es auch uns gelingt, klar zu sehen; über Ottorino Olgiati von Bellinzona. Sein Weg liegt scheinbar abseits der von vielen von uns begangenen Wege, die uns zum Ziel führen sollen: mit jedem (und auch dem verzweifeltsten) Mittel die Farbe zu sublimieren, sie zur Königin des

Gemäldes zu machen. Ottorino Olgiati steht scheinbar abseits und ist doch mit unseren Versuchen aufs engste verbunden. Dieser «Einzelgänger», der bis vor kurzem sehr gelobt wurde und auch manchmal überraschte, nimmt es seit einigen Jahren in den Kauf, nicht mehr zu «gefallen», nur um die Bahn nicht zu verlassen, die er für die richtige hält. Worin besteht seine Kühnheit? Ich für meinen Teil möchte sie nicht Unfruchtbarkeit nennen. Auch wenn wir unsere Liebe zu seiner Malerei nur unter Zuhilfenahme unserer Erinnerung aufrechterhalten können, müssen wir doch zugestehen, daß er durch freien Entschluß mit der impressionistischen Richtung gebrochen hat, die darin besteht, das Bild mittels der Farbe allein aufzubauen. Seltsamerweise



Pietro Salati Paesaggio

will Olgiati noch immer dasselbe; aber er versucht es unter Vermeidung impressionistischer Mittel. Es könnte sein, daß er uns eines Tages das hinreißende Werk schenkt, das Werk seiner Reife...

Stören wir ihn also nicht bei seiner Arbeit, und wenden wir uns einer robusteren Künstlernatur zu, die auf nichts zu verzichten gewillt ist, auch nicht auf das leiseste Schweigen: Ich rede von Pietro Salati von Lugano. Ein Mann von heftigem, blutvollem Temperament, dessen Malerei von schrägen schwefeligen, weinfarbenen Lichtern erhellt wird, die wie saftiges Fleisch aufleuchten. Er wuchs in den modernsten Milieus Norditaliens auf, und er malt seit seiner Kindheit mit einem nie sehr zarten, ja oft unbarmherzigen Pinsel. Einige seiner Bilder gleichen malerischen Verbildlichungen geheimnisvoller Gespräche; sie zeigen eine vergäng-

liche, kaum recht daseiende Welt, wie sie kurz vor ihrem Untergang oder ihrer Entrückung erscheinen könnte. Er folgte jahrelang den Spuren der modernen Malerei und eignete sich mit größter Geschicklichkeit den Stil der verschiedensten Künstler an; doch zeigte gelegentlich ein sozusagen unbedachtes und weggeschenktes Bild, wie sehr er sich dabei schon damals seines Weges bewußt war. Seit kurzem bringt er einen ganzen Frühling hervor (was die Farbe betrifft, müßte man eigentlich von einem Herbst reden), der eine seiner Lieblingsjahreszeiten zu sein scheint; und wenn auch der geschulte Beobachter dabei von ferne die Fanfare Vlamincks vernimmt, so wird er doch nicht verfehlen, einigen echten und eigenen Bruchstücken einer satten und öfters lärmigen Malerei seine Bewunderung zu zollen. Salati versteht es, die Dinge in ein kupfernes, schwefliges Wetterleuchten einzutauchen, auf dessen



Mario Ribola *Composizione*

Grund das Auge – so wie der in einer Höhle verlorene Wanderer ganz nach der zarten Himmelsbläue hingewandt ist – kältliche, bläuliche Räume wahrnimmt, die höchst raffiniert sind.

Im gleichen Klima aufgewachsen, aber doch sehr viel sanfter und zahmer, ist Mario Marioni, der voriges Jahr aus Italien zurückkehrte: ein geschickter Zeichner, im Innersten von Poesie erfüllt, und dessen Landschaften und Lüfte an Alain Fourniers «Grand Meaulnes» erinnern.

Aber kehren wir zu den «Eingeborenen» zurück. Unter diesen finden wir ohne Mühe einen tüchtigen Maler, Mario Ribola, bei dem ein Aufenthalt in Paris die wesentlich lateinische, mediterrane Struktur auch nicht um eine Spur verfälscht hat. Er ist unser «italienischster» Maler, nicht in dem Sinn, daß er sich von einer der Richtungen ableitete, die heute südlich vom Tessin im Schwange sind; nein, ihm hat es die herbe, hagere Klassizität des Quattrocento angetan. Aber viel eher als Ribolas Landschaften, die mit einem grausamen Verzicht geschaffen und wie von einem Schatten über-



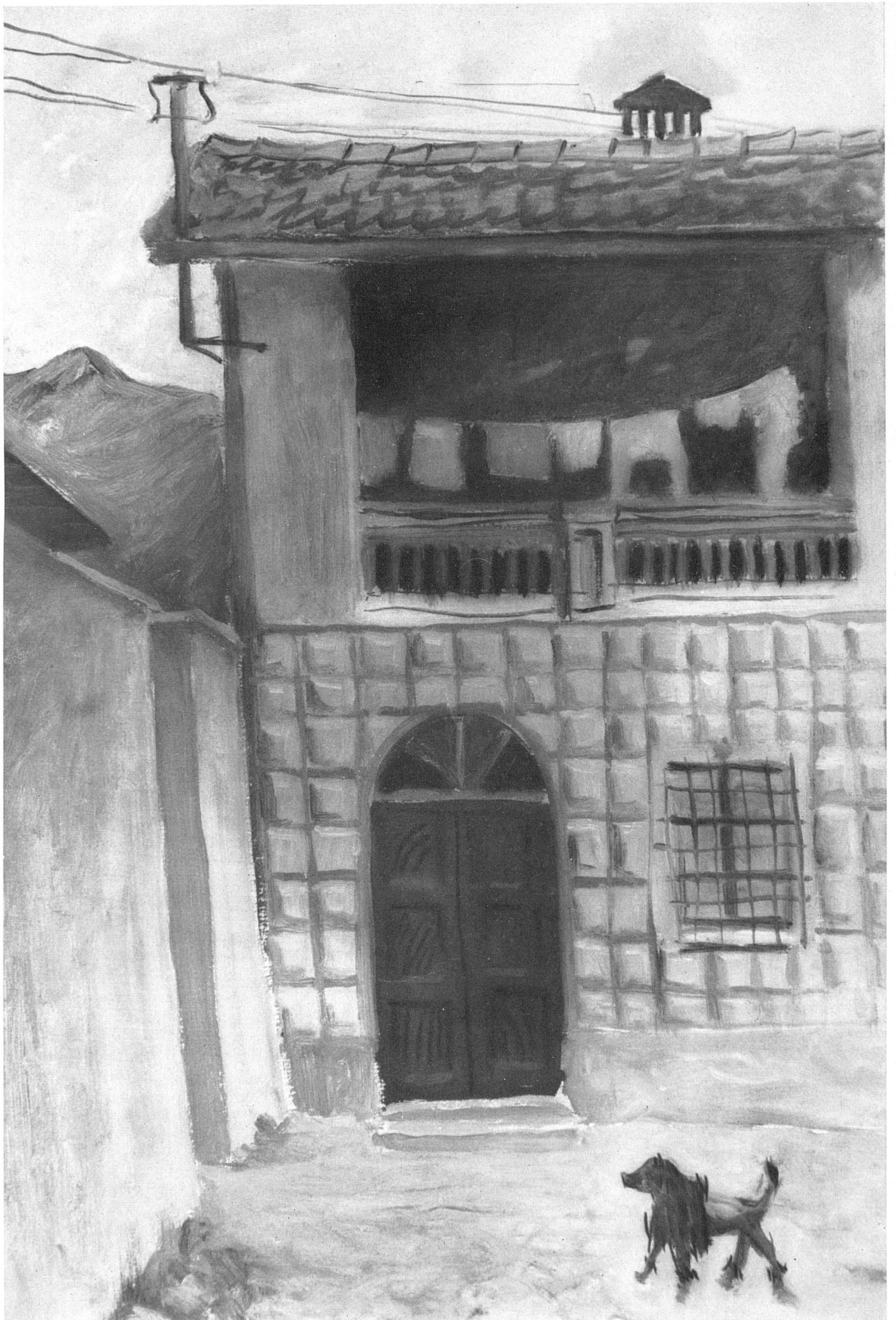


Mario Marioni *Natura morta* 1939

flutet sind – ferne Visionen einer nächtlichen, stillen Gegend, die ein einfaches, wesentliches Geheimnis von uns entrückt –, möchte ich Sie auf den Wandmaler Ribola verweisen, als auf den Ausdruck eines Strebens, das von uns allen geteilt wird. Es ist die edle, freie Disziplin desjenigen, der die menschliche Gestalt so handhabt, daß sie sich einer höheren, ruhigen, klassischen Harmonie unterordnet, deren Rhythmus geheim bleibt.

Ihm so gut wie den anderen fehlt nur die Gelegenheit, sein Können auf großen Mauern und Wänden zu zeigen. Sie können versichert sein, daß mehr als einer gerüstet wäre, das Wagnis zu bestehen. Mehrere Proben bester Wandmalerei wurden auch von Alberto Salvioni gegeben, der aus Bellinzona stammt, und welcher der letzte der Maler sein soll, die ich Ihnen vorstellen

möchte. Keiner weiß besser als ich, welchen Verzicht es bedeutet, nur diese Wenigen zu erwähnen, denn ich gebe mir durchaus Rechenschaft darüber, daß auch andere Künstler eine Erwähnung verdienen. Aber zu meiner Entschuldigung diene, daß ich nur von den Allerjüngsten sprechen wollte; auch deshalb, weil die anderen Ihnen zum Teil schon bekannt sind und den Weg gefunden haben, den ebenfalls einzuschlagen uns kein vernünftiger Grund hindern kann. Unter den bei Ihnen schon bekannten Malern erwähne ich, außer einigen älteren Meistern: Remo Rossi, Aldo Patocchi, Emilio Beretta und einige Frauen. Um aber zu Alberto Salvioni zurückzukehren: Er ist ein begabter, gereifter Geist, dessen Werk, öfters von olympischer Reinheit und in vieler Hinsicht auf der vollkommensten Höhe sich bewegend, durch seine Mannigfaltigkeit und die darin wirkenden Fermente jeden, der es in Worte fassen



möchte, nach verschiedenen Seiten ausgleiten läßt. Hier kann ich Sie wirklich nur auffordern, Alberto Salvioni und uns allen einen freundlichen und – dies sei hervorgehoben – zu nichts verpflichtenden Besuch abzustatten. Dann werden Sie unsere Arbeiten im Entstehen sehen können: in den Ateliers oder auf den wenigen Wänden, die uns zu füllen gestattet war. Dann würden Sie besser als aus diesen meinen liebevollen kleinen Porträts ermessen, was bisher geleistet worden ist und was noch geleistet werden könnte, wenn nur endlich das merkwürdige Vorurteil fallen würde, das in der übrigen Schweiz uns gegenüber besteht. Kommen Sie bald, mein lieber Herr; es wird uns eine Freude sein, Ihnen unsere Arbeiten zu zeigen; und ich zweifle nicht, daß wir dann einige friedliche und weltverges-

sene Abende in einem anderen Geist verbringen werden als vor zwei Jahren; wir werden uns über Fragen der Kunst mit einem ganz anderen Entgegenkommen unterhalten – irgendwo am Ufer eines unserer Seen, in einer Gegend, die der Himmel mindestens so schön geschaffen hat, wie irgend ein Bild.

Und nun nehmen Sie meinen herzlichen Dank für die Gastfreundschaft, die Sie uns in Ihrer Zeitschrift gewähren.

Ihr
Felice Filippini

(Übertragung aus dem Italienischen von R. J. Humm.)

Das Erlebnis der Linie*

Von Erich Brock

(Schluß)

Es ist hier nun aber der Ort, eine weitergreifende Klärung zu versuchen in der verwickelten Frage der «Ansicht»**, durch welche sich ja in Bildnerei und Baukunst erst die Linie ergibt. Die klassische Kunst beansprucht zwar die Dinge in einem durchaus objektiven runden Sein; daß sie trotzdem *eine* Ansicht auszeichnet und bevorzugt, kommt daher, daß sie dies objektive Sein nicht als durch Raum und Zeit hin gleichmäßig erstrecktes sieht, sondern als gegliedertes, das von einem «Wesen», einem inneren Prinzip des Wahren durcherrscht wird. Einerseits also fällt der Begriff der Ansicht gegenüber der Objektivität der Wirklichkeit überhaupt fort. Es wird die Subjektivität des Betrachters überhaupt nicht ins Bewußtsein gestellt, sondern sie ist völlig in den Gegenstand zurückgegangen. Auf der andern Seite ist *eine* Ansicht die wesentliche, gewöhnlich die frontale, welche irgendwie die vernünftige, herrscherliche, geistig zentralisierte und gleichgewichtige ist; sie aber färbt auch die Nebenansichten und gibt ihnen von der eigenen «Richtigkeit» ab. So ergibt sich praktisch doch ein *Reichtum* von gültigen Umrissen. Doch verschmelzen sie zu keiner stetigen Unendlichkeit, sondern es bleibt zwischen ihnen eine Unstetigkeit,

eine Quantelung – jener «Ruck», von dem Wölfflin spricht («Grundbegriffe»⁸, S. 59). Bei barocker Kunst dagegen tritt die subjektive Schrankenlosigkeit der möglichen Ansichten ganz bewußt ins Spiel. Dabei hat jedoch keine davon einen wirklich objektiven Bestand und ergibt als seiende einen sinnvollen Umriss. Sondern in jeder Ansicht ist die Vielheit der Ansichten als Übergang, als fließendes Moment, als Reiz möglichen Wechsels sinngemäß mitanwesend. Wo ein Barockwerk als ruhend, abgesetzt, endgültig ins Auge gefaßt wird, erscheint es als falsch, gezerrt, zerfließend. Daher der unangenehme Beigeschmack, den Barock so oft auslöst, wenn er den Beschauer fixieren will. Er arbeitet oft auf Ansichten hin, die eine raffiniert bewußte perspektivistische Sinnestäuschung bezwecken: wo der Blick durch Kulissen hindurch in eine endlose Tiefe geleitet wird, welche die Verwandtschaft der Tiefendimension des Sehbildes mit dem Gefühlsmoment rücksichtslos ausnützt. Wenn diese kunstvoll zurechtgemachte Grenzlosigkeit aber nicht genau im Sinne der malerischen Perspektive betrachtet wird, ergibt sie den widerwärtigen Eindruck eines indiskreten «Blicks hinter die Kulissen», das Zusammensinken eines anscheinend sachbedingten Affektes in den Katzenjammer reinen Nervenzitels. Daher die Bemühung vieler Barockkünstler, dem Betrachter einen engumzirkten Standpunkt äußerlich aufzunötigen. Der Kunstgenießende aber empfindet das als eine Art totalitärer Befehlshaberei, ähnlich der im

* Vergl. «Werk» 1945, Heft 9.

** Es bedarf keiner Erwähnung, wieviel Anregung die folgenden Ausführungen den meisterhaften Zergliederungen Wölfflins verdanken.