

Laienmaler in unserer Zeit

Autor(en): **Hernandez, Antonio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 11: **Wohnen : naive Kunst**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37647>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Seit einigen Jahren richtet sich das Interesse der Kunstfreunde immer stärker auf eine Malerei, deren Schöpfer mit den Bezeichnungen «peintres naïfs», «primitifs contemporains», «maîtres populaires de la réalité», «Sonntagsmaler», «Maler des einfältigen Herzens» und «Laienmaler» so vieldeutig wie vage charakterisiert werden. Waren sie zunächst nur mit Hohn- gelächter und Unverständnis bedacht und dann allmählich mit einer Mischung von Wohlwollen und Herablassung als liebenswürdige Randerscheinung der großen Kunst zur Kenntnis genommen worden, so haben sie nun die Liebe vieler Kenner und Sammler erobert. Die Zeit, wo Wilhelm Uhde für die Beachtung der von ihm entdeckten «Primitiven» Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant und Séraphine kämpfen mußte, liegt weit zurück. 1937 und 1938 haben endlich die großen Ausstellungen «Les Maîtres populaires de la Réalité» in Paris und Zürich und «Masters of Popular Painting» in New York sie und andere Maler breiteren Kreisen vorgestellt. Und seither folgen sich die Zeugnisse ihrer Anerkennung; Monographien werden geschrieben, weitere Ausstellungen finden statt (1958 in Knokke, diesen Sommer in Baden-Baden und jetzt in Basel*); manche Galerien zeigen regelmäßig in ihren Räumen «naive» Bilder, ja, es gibt paradoxerweise schon naive Maler, die zu einer Kunstgalerie in festem Vertragsverhältnis stehen; der moderne Kunstbetrieb hat auch sie erreicht.

In einem solchen Augenblick tut es gut, sich wieder einmal zu fragen, was es damit auf sich hat. Was sind denn Laienmaler? Und was unterscheidet sie von der aktuellen «großen» Kunst? Diese Fragen müssen schon darum immer wieder gestellt werden, weil ja die immer größere Wertschätzung, die den «peintres naïfs» zuteil wird (es vergeht kaum ein Tag, an dem nicht wieder ein neuer naiver Maler entdeckt und lanciert wird), vermuten lassen könnte, es handle sich dabei einfach um eine weitere «Richtung» in der Malerei. Der Konsum von Kunst charakterisiert sich ja heute dadurch, daß man grundsätzlich alles (oder fast alles) zu akzeptieren bereit ist, was Kunst sein könnte. Das soll durchaus keine zynische Bemerkung

* Laienmaler. Gewerbemuseum Basel. 22. Oktober bis 23. Dezember 1961

sein; in dieser Haltung manifestiert sich eine Offenheit gegenüber ungewohnten ästhetischen Gebilden in einer Epoche, die nicht mehr über einen fest etablierten klassischen Schönheitskanon verfügt, verfügen kann. Sollte diese Bereitschaft auch den Laienmalern zugute kommen? Abstrakt, konkret, tachistisch und nun auch «naiv»?

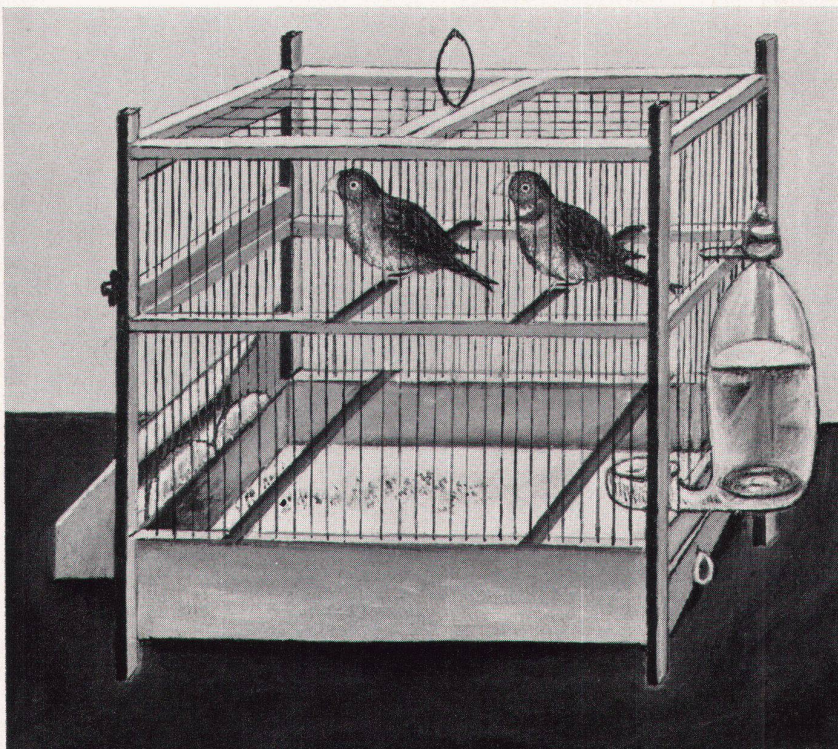
Wir glauben, daß diese Erklärung ungenügend wäre. Schon deswegen, weil die Laienmaler gerade von Künstlern unserer Zeit ernst genommen werden, die sich einer ganz andersartigen Formsprache bedienen und deren Liebe für das, was vereinfachend das «Primitive» genannt wird, gewiß nicht einer reaktionären oder modisch bedingten Haltung entspringt. Haben wir festgestellt, daß die Entdeckung der Laienmalerei im modernen Kunstbewußtsein sich immer stärker bemerkbar macht, so muß zugleich dahin präzisiert werden, daß der durchschnittliche Kunstkonsument ihr immer noch verständnislos gegenübersteht, ja, daß sie bei denen, die ihrem Geiste am nächsten stehen müßten, immer noch auf Hohn und Ablehnung stößt. Laienmalerei ist nicht volkstümlich!

Zwar bedeutet es mittlerweile kein geistiges Abenteuer mehr, sich eine Farbproduktion von einem modernen Maler an die Wand zu hängen, und jede heranwachsende Tochter tapeziert sich heute ihr Stübchen mit Kunstpostkarten von Matisse, Picasso, Miró, Braque; aber es ist für die meisten Menschen noch ganz und gar nicht ausgemacht, daß ein Metelli, ein Lagru oder ein Vivancos Kunst seien (um von einigen bei uns noch nicht berühmten Naiven zu sprechen). Charakteristisch dafür ist der Ausspruch einer in Kunstdingen wenig gebildeten Städterin, die aber gerne «modern» sein möchte, den ich kürzlich vor den Bildern der in Basel ausgestellten Maler vernahm: «Das gefällt mir gar nicht. Die Bilder sind nicht modern, sie sind alle so komisch altmodisch.» In einem hatte die Frau tatsächlich recht: diese Bilder, so verschieden sie unter sich sein mögen, unterscheiden sich in ihrer Sprache grundsätzlich von der modernen Malerei. Der Ausgangspunkt für ihre Entstehung liegt woanders.

Wenn wir dieses Unterscheidende in Gedanken vorwegnehmen, so gehen wir gewissermaßen von dem ersten Eindruck aus, den uns ein Rundgang durch die Ausstellung der «Laienmaler» bietet.

Werner Haftmann hat einmal gesagt, die heutige Malerei sei «ein Dialog des Malers mit seinen Mitteln», der oft provokatorischen Charakter annehme, «um die Grenzmauern des hemmenden, in sich festgelegten Bewußtseins zu überrennen». Das heißt, daß sich die schöpferische Phantasie des Malers während des Malvorgangs immerfort weiter entzündet in einer Kettenreaktion. Malen ist nicht die handwerkliche Darstellung einer im einzelnen prämeditierten Idee; es ist ein Prozeß, in dem jeder Pinselstrich eine neue künstlerische Situation schafft, aus der die nächstfolgende wächst. Das ist nicht absolut neu; für jeden Künstler bildete auch schon früher der bewußte Umgang mit seinen Mitteln einen Quell der Inspiration, ob es sich um einen Maler, einen Musiker oder einen Dichter handelte. Neu ist dagegen, daß dieser «Dialog» zentrale Bedeutung annimmt.

Hierin ist die Malerei des «Naiven» grundsätzlich anders. Sein Bild ist höchstens in allerletzter Linie «Dialog des Malers mit seinen Mitteln», viel eher das Produkt einer zähen Bemühung um ihre Meisterung oder dann das Geschöpf unbefangener, ihrer Mittel nicht achtender Mallust. Farbe und Pinsel sind ihm nicht Partner, die ihm optisch-sinnliche Erlebnisse ver-



1
S. C. Houtman, Vogelkäfig. Stedelijk Museum, Amsterdam
Cage à oiseaux
Bird Cage



2

mitteln. Darum nimmt für ihn das zu malende Bild auch niemals selber Dingcharakter an, sondern es bleibt Darstellung. Der naive Maler ist aus vollem Herzen Realist; für ihn zählen die Dinge seiner Umwelt, ihrer will er im Bilde habhaft werden. Und wenn irgendwo, dann ist hier die «naive» Frage erlaubt: Was stellt das Bild dar?

Mißverstehen wir uns nicht: damit soll natürlich nicht etwa ein platt naturalistischer Wertmaßstab aufgestellt werden, nach dem wir naive Malerei zu beurteilen hätten; sie zeigt nie die Dinge, «wie sie aussehen» – wohl aber bleibt der Gegenstand als wichtigster Ausgangspunkt für die Entstehung des Bildes bestehen, der Gegenstand, von dem der Maler nicht das «wirkliche» *Aussehen* zeigen will, sondern das *Wesen*, wie er es kennt. Dem naiven Maler verblaßt er niemals zum Vorwand, um zur «peinture» zu gelangen; er ist gegenstandsgläubig, die Dinge sprechen zu ihm, sie sind als solche für ihn Sinnbilder, die er nur noch abzumalen braucht. In der Wahl des Gegenstandes, den er malen will, hat er sich künstlerisch schon viel stärker engagiert als der Maler «großer» Kunst, dem es, wie Cézanne, im Grunde unwichtig ist, wie oft er dieselben Äpfel für ein Stilleben verwendet. Die Deutung der Welt – wenn je Malerei auch dies ist – vollzieht der Naive im Sichtbaren, Realen, nicht durch die evozierenden Gebilde ungegenständlicher Malerei. Aus demselben Grunde fehlt der Malerei des Naiven auch der experimentelle Charakter, der der heutigen Malerei so eigentümlich ist. Sein Gemälde stellt die (je nach Begabung) mit mehr oder weniger Mühe verbundene Ausführung einer Bildidee dar, an der er selbst unter Umständen größere oder geringere Vollkommenheit erkennt («Früher habe ich noch nicht so genau gearbeitet»); aber all das ist weit entfernt vom bewußt geführten Gespräch mit den bildnerischen Mitteln.

Man könnte einwenden, diese Unterschiede bezögen sich nur auf die ungegenständliche Malerei der neuesten Gegenwart. Das geschilderte Verhältnis der Naiven zum Gegenstand bleibt indessen grundsätzlich auch gegenüber der noch vom Gegenstand ausgehenden großen Malerei gleich. Wenn Braque vom Künstler sagt: «Il part d'une obsession de l'objet et au bout du travail, il parvient à tuer l'objet», so heißt das, daß es dem Künstler zuletzt nicht auf den sogenannten «wirklichen» Gegenstand ankomme, weil sein Bild eine neue Wirklichkeit konstituiert. Auch das Bild des Naiven tut das – sonst hätte es für uns keinen ästhetischen Wert –, aber «il ne tue pas l'objet»! Wenn wir Haftmanns Formulierung auf die naive Ma-

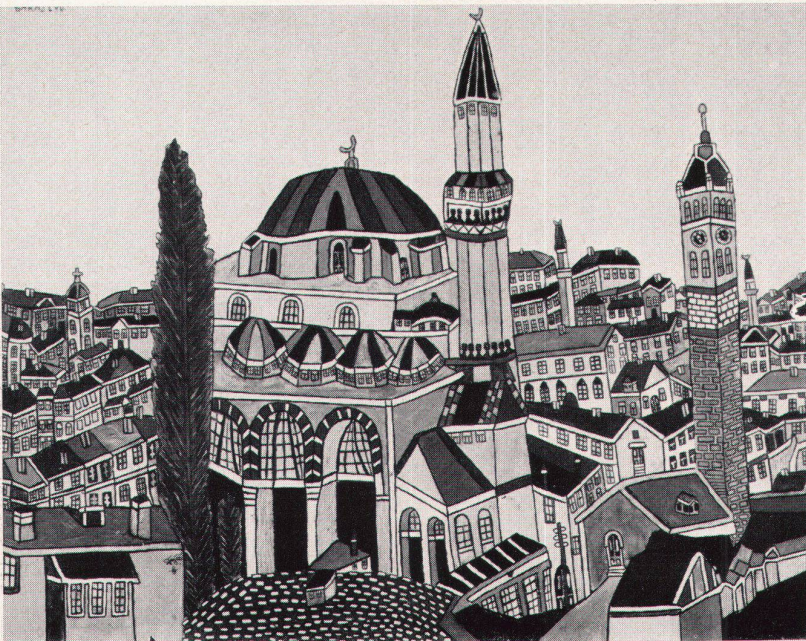
lerei anwenden wollen, so müßten wir sagen, daß ihre Bilder der Dialog mit den Dingen selber sind, die sie bezeichnen. Dazu gehört auch die Schilderung von Begebenheiten und Szenen, das Anekdotische. Die Malerei der Naiven hat besonders an solchen Darstellungen Freude. Sie ist heute vielleicht noch die einzige Kunst, die sich nicht scheut, zu «erzählen». Dem naiven Maler bedeutet sein Tun oft vor allem ein Mittel, eine Begebenheit, die er schön oder bedeutsam findet, im Bilde festzuhalten. Er schildert, was er erlebt hat. Dieses Erlebnis als Ausgangspunkt des Gemäldes ist aber noch keineswegs durch das Filter des «Malerauges» gegangen; es ist kein primär malerisches Erlebnis, das ihn zum Bilde drängt. Nicht die «sensation», sondern die «émotion» gibt den Anstoß zur Umsetzung ins Bild. Das meint auch die Bezeichnung dieser Maler als «peintres de la réalité poétique». Für sie gilt noch nicht das Tabu, das der modernen Malerei verbietet, «literarisch» zu werden, indem sie Begebenheiten oder Situationen schildert. Der poetische Zauber, der so vielen solchen Bildern eigen ist, rührt von dieser Unbefangenheit her; wir wissen aber auch, was entsteht, wenn ein Unbegabter dasselbe wagt: der Kitsch.

Nun haben wir uns bisher einer Ungenauigkeit schuldig gemacht, indem wir scheinbar voraussetzten, Laienmalerei und naive Malerei seien nur zwei verschiedene Bezeichnungen für dieselbe Sache. Das ist keineswegs der Fall. Nicht jeder Laienmaler ist ein naiver Maler! Die Ausstellung im Basler Gewerbemuseum, deren Bilder Robert Wildhaber und der Verfasser gemeinsam zusammengetragen haben, verwendet daher bewußt den weiteren Begriff «Laienmaler» als Titel, weil sie Werke umfaßt, die gegen die aktuelle «große» Malerei insgesamt abgegrenzt werden können, jedoch in sich unterschiedlich sind. Vielleicht erlaubt gerade dies, sich über das Wesen des Naiven, des Volkstümlichen usw. Klarheit zu verschaffen.

Das Bild «Bauernangelegenheiten» von Generalić mag das verdeutlichen. Die herrlichen Hinterglasbilder des in kurzer Zeit zu Berühmtheit gelangten Gründers der «Hlebner Schule» werden von manchen als unmittlbarer Ausdruck künstlerischer Schöpferkraft des Volkes in Anspruch genommen. Wir glauben, daß wir dem Wesen dieser Malerei nicht ganz gerecht würden, wenn wir sie in solcher Weise romantisieren wollten. Eines unterscheidet sie von den genannten und den folgenden Beispielen: es ist die Malerei eines Bauern. Generalić und die andern Maler des kroatischen Dorfes Hlebine sind echte Bauern, die von ihrer landwirtschaftlichen Arbeit leben. In der von Generalić begründeten Malerschule (ähnliche Gruppen haben sich in Oparic und in Kovacica gebildet) ist in einigen Jahren eine Tradition entstanden, die zu einheitlicher Vorstellungswelt und Formensprache geführt hat. Anekdotische Schilderungen der dörflichen Lebenssphäre wechseln ab mit Darstellungen aus der volkstümlichen Märchenüberlieferung. Eine kollektiv verankerte Kunstübung demnach, an der auch diejenigen verständnisvollen Anteil nehmen, die selber nicht malen. Wir sehen: es handelt sich um alles andere als um «naive» Malerei im Sinne der Werke ungeschulter, vom Kunstleben und ästhetischen Normen abseits lebender Städter kleinen Milieus, deren Bilder immer einsame Spontanschöpfungen ohne Tradition und Stilwillen bleiben. Volkskunst also? In der Tat stehen die jugoslawischen Hinterglasbilder dieser viel näher als den «peintres naïfs», denn was alle echte Volkskunst charakterisiert: Kollektivcharakter, handwerkliche Tradition, Hang zur Typisierung, ist auch ihnen in hohem Maße eigen. Wenn O. Bihalji-Merin schreibt: «Ohne die Tradition unserer Hinterglasbilder wären Generalić und die „Schule von Hlebine“ nicht vorstellbar» (im Katalog zur Ausstellung «Das naive Bild der Welt» in Baden-Baden), so leuchtet ein, daß es sich bei dieser in einem gewissen Sinn hochkultivierter Malerei um den säkularisierten Nachkommen der



3



4

religiösen Hinterglasbilder handelt. Mit dem Sinnwandel der Bilder hat sich aber das künstlerische Bewußtsein ihrer Schöpfer auch geändert: statt der früher anonym bleibenden Bildchenmaler haben wir nun einer Gruppe angehörige selbstbewußte Bauern-«Künstler» vor uns. Und im Unterschied zu echter Volkskunst haben diese Bilder ihre Funktion verloren, sind Objekte ästhetischen Genusses geworden. Oder – um es mit zwei Begriffen zu benennen, die einmal Walter Benjamin geprägt hat –: diese Bilder haben den Kultwert mit dem Ausstellungswert vertauscht. Daß diese Malerei irgendwo zwischen Volkskunst und «hoher» Kunst angesiedelt ist (und nicht zur naiven Malerei gehört), tut natürlich ihrem künstlerischen Wert keinen Abbruch.

Einen naiven Maler haben wir dagegen in Emerik Feješ vor uns. Er war Knopf- und Kamm-Macher und wohnt in Novi Sad, einer kleinen Stadt an der Donau. Kaum verläßt er sein Zimmer, in dem er seine Bilder in leuchtenden Farben malt, wobei er sich eines Zündhölzchens als Pinsel bedient. Seine Stadtansichten sind nach Postkarten entstanden (so gibt es zum Beispiel auch eine Ansicht des Centralbahnplatzes von Basel, obwohl er sein Städtchen, geschweige denn seine jugoslawische Heimat, nie verlassen hat). Mögen auch optische Erinnerungen an bäuerliche Textilmuster und dergleichen in seinen Schöpfungen mitspielen, so hat er doch eine unverwechselbare, persönliche Formensprache. Beiläufig: naive Malerei wird, im Gegensatz zur typischen Bodenständigkeit der Volkskunst, nicht durch nationale oder regionale Merkmale gekennzeichnet.

Wenn wir im vorhergehenden öfters vom Gegenstand gesprochen haben, so ist damit natürlich nicht nur der optisch direkt erfaßbare Bestand der Umwelt (oder sein photographisches Abbild) gemeint. «Gegenstand» ist dem naiven Maler auch der Inhalt von Erzählungen oder Träumen (die ja bekanntlich nie ungegenständlich sind). Berühmt ist das Beispiel Bauchants, der zahlreiche Bilder unter dem Eindruck der Lektüre von Homer und Geschichtsbüchern gemalt hat. Auch Dominique Lagru gehört zu diesen Künstlern, denen die Lektüre Anlaß zu visionären Schilderungen von Weltzeitaltern, Bibelszenen usw. wurde. Solche Gegenständlichkeit kann sich zu traumhafter Phantastik und dämonischen Urbildern steigern. Scottie Wilson gehört zu jenen selteneren Naiven, denen nichts am Abbild ihres kleinen Lebenskreises liegt, sondern die ihre Bildwelt aus symbolhaften Traumgeschöpfen schaffen. Seine gestrichelten Vögel, Fische und Fratzen wiederholen sich in immer neuen Kompositionen von raffiniertem Reiz. Man wäre versucht, an eine höchst bewußte graphische Stilisierungsmanie zu denken, wenn nicht Leben und Person des Künstlers alles derartige ausschließen. Scottie kann kaum schreiben und lesen (er hat keine Schule besucht) und hat die meiste Zeit seines Lebens als Matrose und Altwarenhändler verbracht. Zur Kunst hatte er nie eine Beziehung, bis er plötzlich eines Tages zu malen begann. Auch seither kennt er keine andere Kunst als seine eigenen Zeichnungen, die er

2
Miguel Garcia Vivancos, Hochzeitszug in Colmar, 1961
Une noce à Colmar
A Wedding-Party at Colmar

3
Ivan Generalic, Bauernangelegenheiten. Hinterglasmalerei. Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel
Choses de la terre. Peinture sur verre
Farm Matters. Gilt glass

4
Emerik Feješ, Sarajevo, Gouache. Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel
Sarajevo. Gouache
Sarajevo. Gouache



5



6

mit wachsender technischer Sicherheit ausführte. Ethnologische oder kunsthistorische Kategorien dürften zur Deutung dieser Bilder nicht hinreichen. Am ehesten wäre sie von der Tiefenpsychologie zu erwarten.

Ähnliches gilt zum Teil auch für den in Paris lebenden Germain Vandersteen. Die farbenglühende Phantastik seiner Fabelwesen hat kaum ihresgleichen; was bei ihnen an bäuerliche Stilisierungsformen erinnern könnte, ist völlig selbständige Schöpfung eines zurückgezogen lebenden Kleinbürgers. Auch hier handelt es sich keineswegs um bewußte Abstraktionen, sondern um die direkte Niederschrift der Bildphantasie.

Zum Abschluß wollen wir uns fragen, was die Laienmalerei in unserer Zeit zu erwarten hat. Ohne zu einer vagen Spekulation auszuholen, kann doch so viel festgestellt werden: im Falle der jugoslawischen Bauernmaler, deren Schaffen sich auf dem Wege zu einer immer bewußteren Kunstübung befindet, ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie schließlich in die allgemeine Malerei einmünden, das heißt, sie werden Teil der stilgeschichtlich bestimmbaren Kunst, wie ein Renato Guttuso oder einige mexikanische Maler es geworden sind.

Die echten «peintres naïfs» aber sind vor allem zwei Gefahren ausgesetzt. Erstens: die vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus gesehen kindlichere Bewußtseinsstufe dieser Maler kann sich nur in unbeeinflusster Isolation rein erhalten. Die Allgegenwart unserer modernen Massenkommunikations- und -informationsmittel gefährdet dieses Abseitsleben am stärksten. Aber es kommt noch ein anderes hinzu. Es ist gerade die Wertschätzung, die öffentliche Anerkennung seiner Malerei, die der Naive durch Kunstkritiker und Kunstbetrieb erfährt. Zunächst mag daran nur das Erfreuliche ins Auge fallen, das in jeder Entdeckung künstlerischen Neulandes liegt. Unweigerlich muß aber auch die Rückwirkung der Entdeckung auf den Entdeckten erfolgen. Es liegt auf der Hand, daß das Verhältnis zwischen dem gebildeten Kunstsinnigen, der die naive Malerei aus bewußter Distanz liebt, und ihrem Urheber, dem die Naivität gar nicht zu Bewußtsein kommen kann, ohne sich selbst aufzuheben, ein äußerst künstliches sein muß. Daran wirken nicht zuletzt Ausstellungen und Bilderverkauf mit. Hier liegt die Gefahr der künstlichen Stilisierung nicht mehr fern, und nur wenige naive Maler können ihr standhalten. Der Gipfel der Paradoxie wird aber gewiß in jenen Fällen erreicht, wo ein naiver Maler in festem Verträge für eine Kunstgalerie jeden Monat seine bestimmte Anzahl naiver Gemälde abgeliefert. Wo derlei Erfolg verspricht, reichen sich der arrivierte Naive und der bewußt «naiv» stilisierende Maler (deren es bereits zahlreiche gibt) auf halbem Wege die Hand.

Zweitens: die andere Gefahr liegt darin, daß der naive Maler von der Flut modernistisch bastelnder Freizeitdilettanten überschwemmt wird. Was echt schöpferische Freizeitbeschäftigung sein könnte, wird im kommerziell manipulierten Betrieb zur Attitüde. Aber für den echten naiven Künstler ist das Malen mehr als ein Hobby, und «das naive Bild der Welt» geht in dieser banalisierten Massenkunst leicht unter. Aber diese Gefahr teilt es mit jedem aus echtem Erleben geschaffenen Ausdruck.

5

Scottie Wilson, Vögel und Fische. Tusche und Farbstift. Privatbesitz Basel
Oiseaux et poissons. Encre de chine et crayons de couleur
Birds and Fish. Indian ink

6

Germain Vandersteen, Katze mit Äpfeln. Privatbesitz Basel
Chat et pommes
Cat with Apples

Photos: 1 Stedelijk Museum, Amsterdam; 3, 4 Museum für Völkerkunde, Basel; 5, 6 Helen Sager, Basel