

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 56 (1969)
Heft: 11: Kindergärten - Internate - Heime

Artikel: Über Hans Fischli als bildenden Künstler = Hans Fischli, peintre et sculpteur = On Hans Fischli as an artist
Autor: Curjel, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87422>

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: 15.04.2025

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

Über Hans Fischli als bildenden Künstler

von Hans Curjel

Es gab und gibt viele Architekten, die sich auch als Maler oder Zeichner betätigt haben; es gab Maler, die Architekten geworden sind und die Malerei aufgegeben haben – Henry van de Velde, Peter Behrens, Bruno Paul –, und es gibt Architekten wie Mackintosh, die als Maler ihr Leben abschlossen. Aber nur wenige Architekten gibt es, bei denen Architektur und bildende Kunst das gleiche Arbeitsgewicht und den gleichen Rang einnehmen. Es fällt auf, daß in unsrer Zeit drei Schweizer diese Parität verwirklichen: Le Corbusier, Max Bill und Hans Fischli. Während Le Corbusier und Bill expansive, über das rein Künstlerische hinaus drängende Universalerscheinungen sind, konzentriert sich Fischli ausgesprochen auf Architektur, die sein Ausgangsgebiet ist, Malerei und Plastik. Der Doppelbegabung entspricht die doppelte Arbeitsaktivität. Auf beiden Gebieten entstehen authentische Ergebnisse in klarer Trennung, ohne Tendenz zur Integration der Künste oder gar zum Gesamtkunstwerk. Trotzdem erscheinen Architektur und bildende Kunst wechselseitig befruchtet.

Fischli ist 1909 in Zürich geboren. Er gehört der zweiten Generation der Entwicklung des neuen künstlerischen Denkens und Seins an, die, weniger explosiv, auf den Taten der Begründer weiterbaut. Die neue künstlerische Sprache ist ihr generell eine Selbstverständlichkeit. Funktion und Aufgaben ändern sich. An Fischlis künstlerischer Arbeit auf beiden Gebieten kann abgelesen werden, wie die allgemeinen neuen künstlerischen Ideen und Prinzipien mit individuellen oder regionalen Voraussetzungen konfrontiert, wie sie mit gesellschaftlichen Realitäten in Beziehung gesetzt und bis in die sechziger Jahre – das heißt bis zum Aus- und Einbruch der Rebellion und

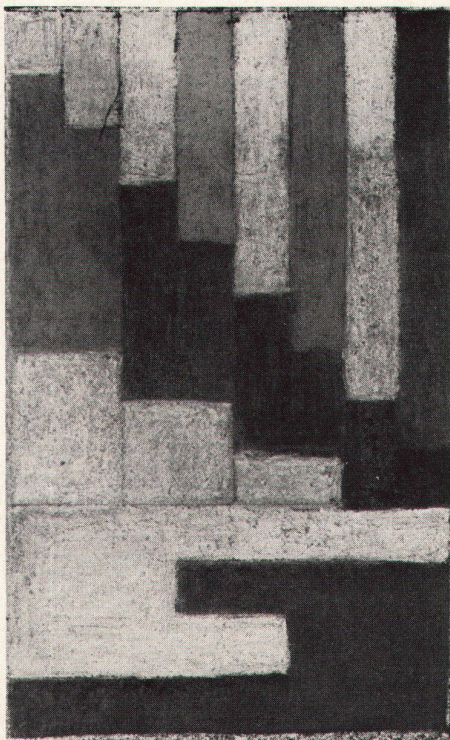
Akzeleration – in stetigem Lauf entwickelt werden.

Nicht nur die Generationszugehörigkeit wirkt sich in Fischlis Schaffen aus. Auch die frühe Umwelt zeichnet sich ab, der fortschrittlich gesinnte soziale Mittelstand. Die Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen, die intime Beziehung im Umgang mit der Natur, die Achtung vor der Kunst. Über das Idyllische hinaus charakterisieren ein paar Abschnitte aus Fischlis autobiographischem Bericht (im Katalog seiner Ausstellung im Zürcher Kunsthaus 1968) die Situation: «Wir Kinder waren das Hauptanliegen unsrer Eltern» – man lebte im Jahrhundert des Kindes –, «der Vater, Grundbuchgeometer in städtischem Dienst, kontrollierte die Schulhefte und führte eine Statistik über unsre Noten. Jeder von uns begann früh, ein Musikinstrument zu spielen. Das Klavier war neben dem Schreibtisch das Hauptstück unsrer Ausstattung.» An anderer Stelle: «Sündenfrei wird man über den Weg der Sünde» oder «so führe ich mein Leben seitdem weiter, einmal bedächtig, ein andermal heiß». Folgerichtig gelangte Fischli als Jüngling in die Kreise der jugendbewegten Freischar um den sozialen Christen und Pazifisten Leonhard Ragaz. «Jede Woche», berichtet Fischli, «gab es einen Vortrag mit anschließender Diskussion; am Samstag wanderten wir auf den Bachtel im Zürcher Oberland, dabei sangen wir viel. Wir waren innerlich gestärkt und äußerlich müde; so hatte unsere Umgebung am Montagmorgen für eine Woche Ruhe vor uns, den Erhabenen über den Alltag. Wir lasen Tolstoi, Gogol und Gorki, Romain Rolland und Heinrich Pestalozzi, Henri Barbusse und Leonhard Frank» – die Schriftsteller der Humanität. «In der bildenden Kunst waren es Franz Masareel, Käthe Kollwitz, Rodin und Michelangelo. Beethoven schrieben wir ganz groß, und nach der Kreutzer-Sonate sprachen wir lange kein Wort.»

Diese Atmosphäre hat Fischlis Leben und sein Wesen eng verbundenes Schaffen entscheidend bestimmt. Zwei Komponenten treten frühzeitig in Erscheinung. Ein ungebrochenes Naturburschentum – nicht dröhnend oder romantisch verwachsen –, gepaart mit schwärmerischer Beziehung zum Reich des Geistigen und Künstlerischen, und der direkte Sinn für das tätige Leben, für das Tun und Realisieren: Pan (im weitesten Sinn) und Homo faber, der es versteht, dem es Bedürfnis ist, Hand anzulegen. Der erste Schritt ins Berufsleben konfrontierte ihn mit den banalen Seiten.

1925 tritt der Sechzehnjährige eine Bauzeichnerlehre an, bei der er es zunächst weniger mit Architektur als mit den Pflichten eines Stiftes zu tun hatte. Öfen anfeuern – als Erlebnis nicht zu verachten –, Schreibmaschinenschreiben, Abrechnungstabellen anfertigen, Post und Telefon besorgen, mit kleinen Schlauheiten das Taschengeld vermehren und andere Alltagsfunktionen führen dazu, den jungen Menschen wenig und findig zu machen. Die Kleinarbeit hat Fischli nie verachtet. Schließlich kam er ans Reißbrett und auf den Bauplatz, wo er sich – mit der ihm eigenen Intensität – die Elemente der Praxis aneignete. Daneben nahm er an einem Abendkurs für Zeichnen an der Zürcher Kunstgewerbeschule bei Gauchat und Rüegg teil – eine andere Welt, von der Fischli in frühen Jugendjahren nicht weniger geträumt hatte als vom Errichten von Brücken und anderen Bauten.

Der entscheidende Schritt kam durch einen Zufall. Während einer Krankheit sah Fischli 1928



1



2

1
Ohne Titel, 1927

2
«Du», 1928

1
Sans titre, 1927

2
Toi, 1928

1
Without title, 1927

2
Thou, 1928



3

Abbildungen der 1927 errichteten Weißenhof-Werkbund-Siedlung in Stuttgart. Der Eindruck an Ort und Stelle, wo Fischli den Bauten Le Corbusiers, Gropius', Mies van der Rohes, Ouds, Mart Stams und der anderen gegenüberstand, führte zum Entschluß, das Studium am Bauhaus aufzunehmen. Als angehender Architekt tritt er 1929 ins Bauhaus Dessau ein, wo der Basler Architekt Hannes Meyer die Nachfolge Gropius' angetreten hatte. Fischlis Instinkt und die Bereitschaft, sich mit den erstarkten neuen Strömungen auseinanderzusetzen, hatten ihn an die Stelle geführt, an der die neuen Bestrebungen in Architektur, im Gebrauchsobjekt, in der Typographie, auf der Bühne pädagogisch zusammengefaßt wurden. Dazu die Präsenz der großen Gestalten der neuen Kunst: Kandinsky, Klee, Schlemmer, Feininger, Albers als Leiter des Vorkurses – hier wurde der in Fischli schlummernde bildende Künstler aufs tiefste berührt. Zu Schlemmer wurde der Grund zu einer Lebensfreundschaft gelegt. In den autobiographischen Aufzeichnungen berichtet Fischli ausführlich über die Erfahrungen und Erlebnisse im Unterricht bei den großen Malern; mit das wichtigste Informationsmaterial über ihr pädagogisches Wirken.

In Dessau, wo Fischli den wie er Bauhäusler gewordenen Max Bill traf, kommt es zur ersten klaren Parallelität zwischen Malerei und Architektur. In einer Ausstellung im Bauhaus zeigt Fischli seine Zeichnungen, und gemeinsam mit Bill beteiligt er sich an einem architektonischen Wettbewerb für Zürich. Die Zeit in der «großen Welt» – das Bauhaus war große, zentrale Welt – bringt seine feurige und zugleich verschlossene Natur zur Entfaltung. Die Synthese von Praxis und Traum, von wissenschaftlichem Denken und realem Ausführen, von Ratio und freier künstlerischer

Intuition macht aus Fischli einen Realisten und einen in der Welt des Irrealen schaffenden Künstler. Das Leben in unmittelbarem Kontakt mit den am Bauhaus wirkenden großen Gestalten der Neuen Zeit hat seinem eigenen Leben die entscheidende Richtung gegeben.

1930 ist Fischli wieder in Zürich. Nach einem kurzen Zwischenspiel, in dem er als überzeugter Pazifist Dienstverweigerer wird und die Konsequenz einer dreimonatigen Gefängnisstrafe auf sich nimmt – eine Zeit innerer Sammlung übrigens –, beginnt die hier nur kurz anzudeutende Laufbahn als Architekt. Er wird Mitarbeiter bei den zur offiziellen schweizerischen Baukunst in Opposition stehenden architektonischen Pionieren Werner Moser und Rudolf Steiger; er arbeitet im Baubüro der Werkbund-Siedlung Neubühl. 1933 eröffnet der erst Vierundzwanzigjährige ein eigenes Büro, aus dem einige Bauten mit eigenem Gesicht hervorgehen. Es folgt ab 1936 die Tätigkeit als Adjunkt des Chefarchitekten der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich, der «Landi» von 1939, in dem ihm die Koordination der Architekten, bildenden Künstler und Graphiker übertragen ist. Er selbst hat das originelle Vergnügungspalais und das berühmt gewordene Kinderparadies erdacht, das er bis zum Ausbruch des Krieges 1939 als Betriebschef leitete. Es folgen in eigener Verantwortung das Pestalozzidorf in Trogen sowie Ausstellungs-, Wohn- und Industriebauten. 1954 wird Fischli Nachfolger Johannes Ittens als Direktor der Kunstgewerbeschule, die er 1961 auf Grund von Meinungsverschiedenheiten mit den Behörden verließ; die Amtsstellen glaubten Fischlis gleichzeitige Tätigkeit als freier Architekt, die ihm generelles Bedürfnis war, nicht dulden zu können! Es folgt seitdem eine neue Phase fruchtbarer Ar-



4

3
«Alpaufzug», 1929

4
Kaltadelradierung, um 1945

3
Montée sur l'alpe, 1929

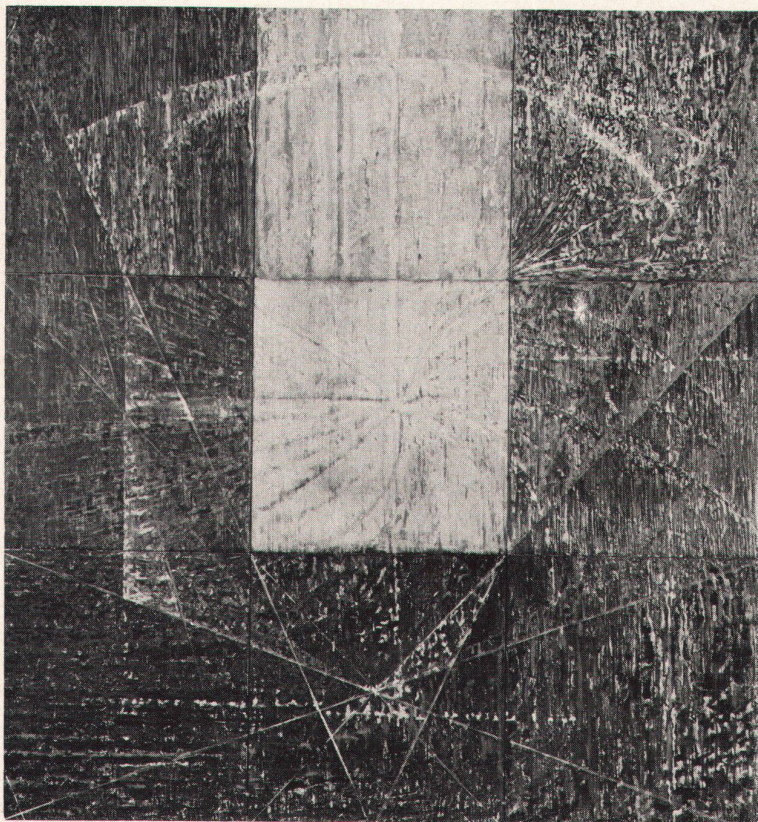
4
Gravure à la pointe sèche, vers 1945

3
Moving up to summer pasture, 1929

4
Cold-plate engraving, about 1945

beit als Architekt und vor allem als Maler und Bildhauer.

Beide Aktivitäten verlaufen in erstaunlicher Trennung. So dezidiert sich Fischli auf den Boden des Neuen Bauens stellt, so wenig doktrinär ist seine Haltung. So setzt er sich ohne Scheu mit den Problemen der Integration von neuer Baugestaltung und traditionellem, regionalem architektonischem Gut auseinander. Das Organische, das der Region des Gefühls angehört und an das Gefühl appelliert, wird in die Konzeption einbezogen. In diesem Zusammenhang ist Fischlis Kommentar zu seinen Bauten in Trogen aufschlußreich: «Beim Bau des Kinderdorfes in Trogen lehnte ich die Verwendung alter Baracken ab, entwickelte Standardtypen aus Holz und Leichtbauplatten, und als die Behörde einen Heimatsstil verlangte, dachte ich an die Kinder, die so rasch als möglich aufgenommen werden sollten, fand die alten Appenzeller Häuser schön und kindermaßstäblich und benützte sie als Vorbilder



5

«Fenster», 1952

6

«Chriesibaum», 1957

5

Fenêtre, 1952

6

Cerisier, 1957

5

Window, 1952

6

Cherry-tree, 1957

für unsere neuen Häuser.» Seine Forderung nach «menschwürdigem Wohnen» oder sein Leitsatz: «Die Arbeit von uns Architekten sehe ich im Erstellen von Schalen, in welchen sich das Leben und Erleben vielerlei Art zum Guten wenden kann», enthalten wesentliche humane und poetische Faktoren, durch welche die Architektur mit fundamentalen Faktoren der bildenden Kunst verbunden erscheint. Andererseits steckt in Fischlis Gemälden und Plastiken, vor allem seit den fünfziger Jahren, in den strengen und klaren Strukturen eine Menge architektonischer Erfahrung.

Nach dem frühen Auftakt, dem Zeichen- und Modellierkurs an der Kunstgewerbeschule und den poetisch-sentimentalen Anfängen – «Wenn ich nachts nicht schlafen konnte, stand ich auf, setzte mich an mein weißgestrichenes Pult, stellte die Lampe so, daß das Licht meinen kleinen schlafenden Bruder nicht störte, und zeichnete mit Bleistift und Farbstift Landschaften mit Bäumen, den Himmel mit Mondsichel und Sternen, die mir vom Wandern in Erinnerung geblieben waren, führte Übungen aus dem Kurs zu Ende, dachte ans Modellieren und wie es weitergehen sollte» – setzt die bildkünstlerische Entwicklung Fischlis 1927 mit erstaunlichen kleinen Blättern ein, auf denen er sich mit strenger geometrischer Abstraktion und pastosen ungegenständlichen Farbstrukturen auseinandersetzt. Es sind Verarbeitungen von Eindrücken und Anregungen, die Fischli bei Ausstellungen im Zürcher Kunsthaus und in der Galerie Aktuaryus empfangen hatte, wo in den zwanziger Jahren Werke von Picasso, Klee, Kandinsky, Oscar Lüthy und anderen vielen Neuerern zu sehen waren. Wie in der Architektur schloß sich Fischli den radikalen Strömungen an, die in Zürich zwar bekämpft, aber nicht – wie oft gesagt wird – unter-

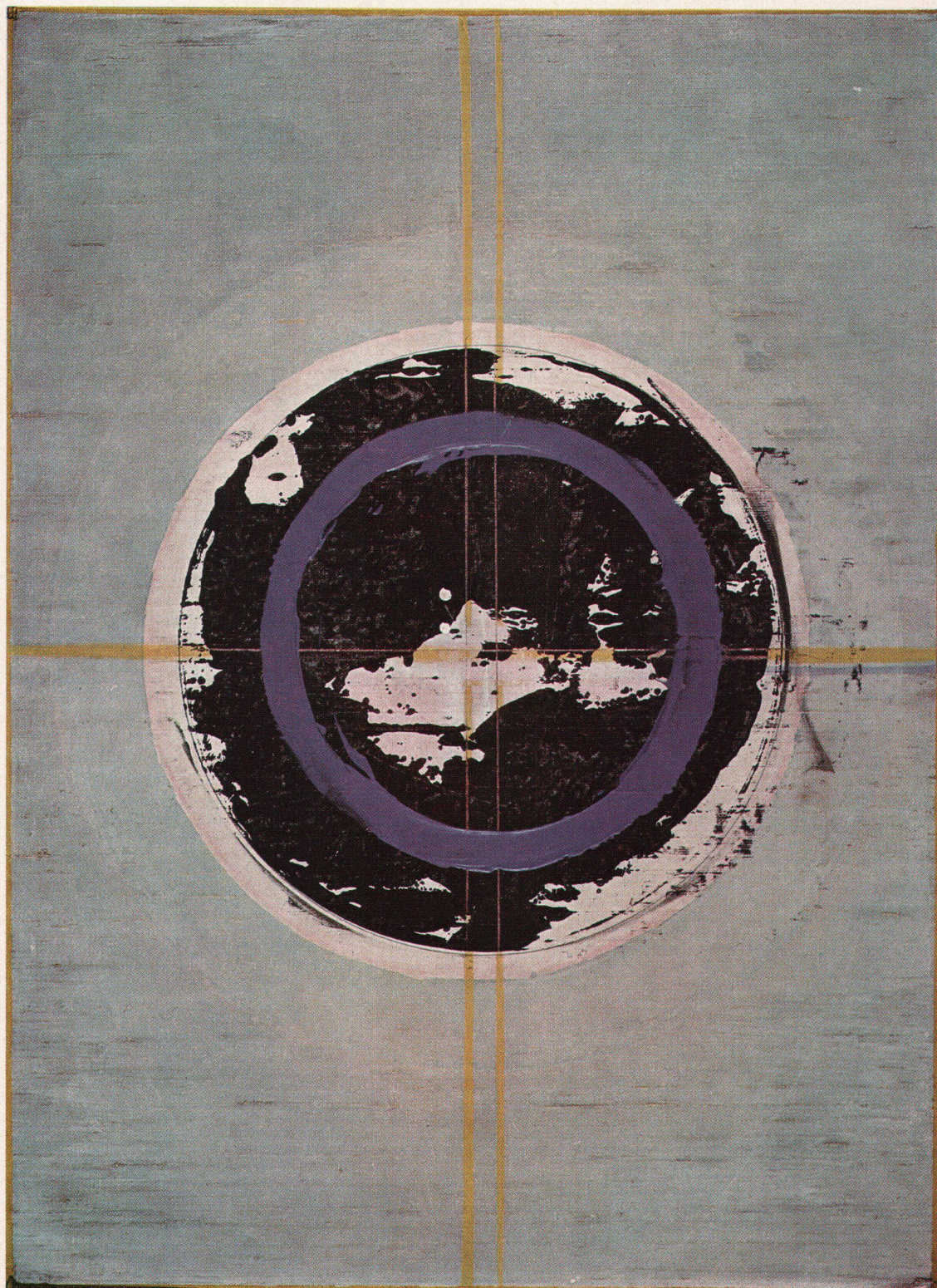
drückt wurden. Fischlis Bauhauszeit – nach seinen Notizen vom April 1928 bis zum März 1929 – befruchtet sein Schaffen als Maler in entscheidender Weise. Im Vorkurs bei Albers lernt er, was Material, Struktur und räumliche Beziehung bedeuten. Bei Klee, der ihn «weder zeichnen noch mit Farben umzugehen» lehrte, erfuhr er, «was die Linien seien und was die Punkte». Daß Klees Bildwelt, seine visuelle Lyrik ihn tief beeindruckte, geht aus der kleinen Ölstudie «Alpaufzug» von 1929 hervor, bei der Erinnerungen an Appenzeller Bauernmalerei sich mit Bildvorstellungen Klees mischen. Die stärkste Wirkung erfährt Fischli aber von Schlemmer, dessen Zeichenkurs er besuchte. «Ein Musischer dozierte Anatomie», notiert Fischli und fährt später fort: «Er gab uns Harmonielehre am Beispiel des menschlichen Körpers. Er zeigte den Verlauf der Linien, welche die Achseln bei gleichmäßigem Schreiten beschrieben. Oder des Kopfes beim Treppensteigen oder Hinuntergehen.» Das Problem Schönheit wird neu gesehen: «Schlemmer brauchte viel Mut für seinen Kurs, der sich ausschließlich um die Schönheit bewegte, um Harmonie.» Das Zusammenwirken der Bauhausmeister umschreibt Fischli so: «Klee suchte mit uns das Gesetz der Mitte und den sicheren Ort im Bild. Albers führte uns in den Raum ohne Fluchtpunkte. Schlemmer brachte das Kreisen und den Kreis nahe und verband den Menschen mit dem System der Sonnen. Kandinsky ließ uns die Kräfte der Formen und Farben erkennen. Sie alle sprachen, als wollten sie sich und uns für neue Kreuzzüge rüsten.» Die Emphase des Tones kommt aus der Gefühls- und Denkwelt Fischlis, in der das Geballte und das Vibrierende sich vereinen.

Nach der Rückkehr vom Bauhaus nach Zürich hatte Fischli einen festen und reichen künstlerischen

Boden unter sich. Jetzt beginnt die konstante Entwicklung des Zeichners, später die des Malers und Bildhauers. Auch in Zürich erwartet ihn ein großer Eindruck. Es ist der Kontakt mit Otto Meyer-Amden in den wenigen Jahren vor dessen Tod im Jahr 1933. Der Ton des Berichtes läßt das Gewicht erkennen: «Lerne Otto Meyer-



6



7 Kleines Bild mit Seitenflügeln I, 1968/69

7 *Petite image à ailes latérales*

7 Little picture with side wings

Amden in seinem Atelier kennen, Einblicke in seine Welt, tief beeindruckt von den kleinen Formaten in einfacher Bleistift- und Farbstifttechnik. Versuche fromm zu werden, trage einen selbst-entworfenen Fingerring mit eingraviertem Kreuzlein, leinene Hirtenbluse, Manchesteranzug und schwarzen Hut.» Der Zug zu prononcierter, aber natürlicher, nicht repräsentativ gesellschaftlicher Feierlichkeit liegt in Fischlis Natur und tritt gelegentlich in seinen Werken hervor.

In Zürich setzt eine ungemein produktive Periode ein – «Man muß das innere Bassin mit Erlebnis füllen, wenn es voll ist, läuft es. Um malen zu können, muß man einen Grund haben» –, in der Blatt auf Blatt entsteht; die vielen Variationen der «Zellengebilde» in übertragenen organischen Formen, sensibel im Spiel der kleinen Formen und im Strich, Erinnerungen an Pflanzliches. Erinnerungen auch an Paul Klees Werk, in den Grundformen von Hans Arp beeinflusst. Die Zeichnungen münden in den Kaltnadelradierungen der beginnenden vierziger Jahre, die im Formleben reicher, vielgestaltiger sind, in der kompositionellen Dynamik flammender als die Zeichnungen des Jahrzehnts zuvor. 1936 schreibt Fischli: «Könnte ich das, was ich zu malen versuche, in Worte einfangen, würde ich schreiben, vielleicht Gedichte. Bestimmt würde ich Melodien komponieren, wenn ich dazu begabt wäre und die Gesetze der Musik beherrschen würde. Malen tu ich aber, weil mir das Schauen näher liegt als das Hören, weil mich die Farbe beschäftigt und das Licht in seinen Wandlungen mich berührt; ich zeichne, weil mich die Linie von der Fläche in den Raum führt und mich die Wandlungen der Striche zu einer Vielfalt reizen. Ich zeichne Linien, weil ich die Schwingungen 'Auf und Ab' weit über die Finger hinaus leiten möchte; ich spüre das Beglückende der kleinen Erfindungen; mich beschäftigt das Entdecken von Dingen, die ich noch nirgend gesehen.» In den dreißiger Jahren sind auch, als erste plastische Arbeiten, eine Reihe von Gipsflachreliefs entstanden, bei denen das dreidimensionale Spiel der Sensibilität der Zeichnungen entspricht. Fischlis Arbeiten finden damals im kleinen Kreis der Zürcher fortschrittlichen Künstler und Sammler starke Resonanz. In der weitgehend von Sigfried Giedion inspirierten denkwürdigen Zürcher Kunsthause-Ausstellung von 1936, «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», die Werke von Arp, Max Bill, Alberto Giacometti, Glarner, Le Corbusier, Leuppi, Lohse, Sophie Täuber und anderen enthielt, ist Fischli mit zehn Arbeiten vertreten. Als Leo Leuppi ein Jahr darauf mit einer Reihe junger Schweizer Künstler die «Allianz» gründet, ist der noch nicht dreißigjährige Fischli selbstverständlich dabei. Einige Jahre vorher war er schon auf Hans Arps Anregung der Pariser avantgardistischen Gruppe «Abstraction Création» beigetreten.

Ende der vierziger Jahre – nach reichen architektonischen Erfahrungen – beginnt eine neue wesentliche Phase, die zu Fischlis reifer und nun in sich stabiler Bildsprache der fünfziger und sechziger Jahre führt. Die Situation ändert sich von Grund auf; in explosiven Vorgängen wandelt sich die sensible, meist zarte, kleine Bildform in große Formate von expressiver Leidenschaft. In der Farbmaterie spielen sich die entscheidenden Ereignisse ab. Sie wird in dynamischen Pinselzügen massig bis zum Reliefartigen aufgetragen und bewegt, oft mit Sand vermischt. In verschiedenen Varianten entsteht eine prä-tachistische

Bildstruktur von außerordentlicher Kraft und Spannung. Aus dem feinsinnigen Kleinmeister ist ein höchst griffiger Maler geworden.

In dieser Entwicklungsphase wendet sich Fischli, angeregt und beraten von seinem Freund Hans Aeschbacher, der Bildhauerei zu. Nach langen Entwicklungsprozessen entsteht 1957 der «Chriesibaum», ein der Natur nahestehendes (nicht die Natur darstellendes) Holzbildwerk, dem man die heftigen Axtschläge und die fanatische Arbeit mit dem Schneidmesser ansieht. Der Schritt zur Bildhauerarbeit ist getan, die von da an der Malerei parallel läuft.

Die nächsten Schritte führen zur Beruhigung der malerischen Strukturen. Die Farbe wird dünner, leichter aufgetragen, die in Aufruhr geratene Farbmaterie beruhigt und durch lineare, geometrische Linien gegliedert, so daß ein irisierendes Spiel zwischen Farbe und Form entsteht. An die Stelle des Brausenden tritt eine bildliche Feierlichkeit, die an abstrakte Altäre oder durchscheinende Gläser erinnert. Anschließend an diese Bildformen macht Fischli Experimente mit flach-räumlich angeordneten Platten. Malerisch tritt an die Stelle des rauschenden Pinselstrichs die stille Vibration der Farben, durch die sich die Werke dem Wesen von Kultobjekten nähern.

Von hier aus vollzieht sich der Übergang zu Fischlis Ausdrucksweise der späten fünfziger und sechziger Jahre. Die abstrakte, dem Sakralen zugeneigte Bildgestalt, die sich manchmal anthroposophischen Vorstellungen zu nähern scheint, wird von der entschiedenen Zuwendung zur geometrischen Bildstruktur abgelöst, die sich vielfältigen, freien Varianten verwirklicht. Die Skala reicht vom strengen geometrischen Gerüst zu asymmetrischen, manchmal nur wie im Dunst angedeuteten Gerüsten und Gerüstschichtungen, die rationaler Konzeption entspringen, aber zugleich symbolische Bedeutung besitzen. Mathematisches ist unmittelbar Emotionalem verbunden. Von dieser Verflechtung ist die Bildkomposition bestimmt, und von hier aus gelangt Fischli dazu, Kreise sowohl als geometrische wie als tellurische Gebilde erscheinen zu lassen. Und von hier aus erhält die geometrische Form ein meist stilles Pathos, das lyrische und sakrale Wirkungen auslöst. Ähnliches ereignet sich im Bereich der Farbe. Von selteneren Ausnahmen abgesehen, beherrschen Gesamtöne das Bild, das, von hier aus gesehen, traditionelle Malerei bleibt, um so mehr als Fischlis Erfahrungen mit der tachistische strukturierten Farbmaterie sich zwar konzentrieren und reduzieren, aber stets das irisierende Spiel bestehen lassen, ja in neuen Möglichkeiten sich symphonisch wie kammermusikalisch steigern. Von hier aus erhält das malerische Detail neue Bedeutung. Eingespannt, eingelegt in die geometrischen Gerüste, wird es zum wohl-disponierten, nach vielen Richtungen Leben ausstrahlenden Bestandteil des Ganzen.

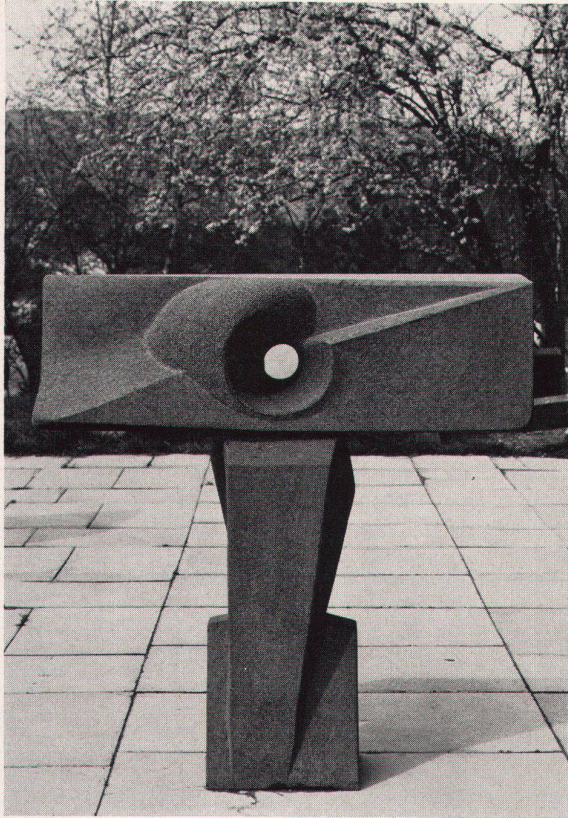
Die plastische Arbeit Fischlis entspricht dem Vorgehen in der Malerei. Auch hier reicht der Pendelausschlag vom streng Kubischen zu an sich ebenso klaren freien Formen, in denen die von Intuition bestimmte Phantasie, besser Formvorstellung von rationalem, mathematischem Bewußtsein, diszipliniert erscheint. Die Amplitude reicht noch weiter zu den «Steinen», Fundobjekten, die mit instinktiver Sicherheit ausgewählt und mit geringen bildnerischen Prozeduren in Menschenwerk verwandelt werden. Daß in großformatigen plastischen Gebilden die Form-, Volumen- und Raumbeziehungen sich dem Archi-

tektonischen nähern und von ihm Kräfte und Erfahrungen beziehen, versteht sich von selbst.

Für das bildhauerische Schaffen Fischlis ist die Delegation der technischen Ausführung an eine zweite Hand oder an einen mechanisch-technischen Vorgang undenkbar. Das Erlebnis des durch die Hand gehenden Schaffensprozesses bestimmt die definitive Gestalt und Form und vor allem die Behandlung der Oberflächen, die Epidermis der Bildwerke mit den unendlichen Differenzierungsgraden von rau und geglättet; es bestimmt die Außenatmung, die das Werk unsichtbar belebt. Für Fischlis Malerei gilt prinzipiell das gleiche. Die Ausführung ist integrale Komponente des Ganzen, die Sensibilität, mit der die Hand den Pinsel und andere Geräte führt, wird direkt wahrnehmbar, das taktile Entzücken des malerischen Verwirklichungsvorganges mit allen Möglichkeiten der Entscheidungen und Veränderungen im letzten Moment verweht nicht, sondern geht unmittelbar in das Werk ein. Von hier aus gesehen, gehört Fischlis malerisches und plastisches Schaffen nur bedingt dem Bereich der konkreten Kunst an, der es durch den strukturellen Aufbau und die geometrische Grunddisposition verbunden ist.

Hans Fischlis Leben und Schaffen spielt sich im wesentlichen im Umkreis der Schweiz ab. Es wird vom «Betrieb» viel weniger betroffen als das der heutigen «Künstler» in den Metropolen, wo alle einer unproduktiven Unsicherheit – es gibt andererseits sehr produktive Unsicherheit! – des akzelerativen Wechsels ausgesetzt sind. Hier liegt vielleicht ein Plus der schweizerischen Enge vor, die – auch Fischli ist ein Beispiel –, dialektisch, oft zum kombinierten Denken, Wahrnehmen und Konzipieren tendiert. Die Enge – auch dafür bietet Fischli ein Beispiel – braucht nicht identisch mit dem Provinziellen zu sein; im Gegenteil: sie vermag über das Provinzielle, das das Sekundäre für das Primäre hält, hinauszudeuten. Es gab und gibt in der Schweiz und für die Schweiz typische Gestalten im Bereich des Geistigen und Künstlerischen, die sehr schweizerisch und dabei gänzlich unprovinziell geblieben sind: Otto Meyer-Amden oder Max Frisch, die Leute des «Cornichon» oder Trudi Schoop, in den obersten Rängen Heinrich Wölfflin und Ernest Ansermet oder in der Verbindung von Dichterisch und Denkerisch und ausgesprochen schweizerischer Vertiefung des Gefühls und der inneren Haltung Jeremias Gotthelf oder Gottfried Keller. Erscheinungen ohne Scheuklappen, dem Intimen verbund und zugleich mit der Sicht für das organische Ganze, den Kern einfach und unmittelbar erfassend, aus Primärem schaffend. Fischli zählt als Typus zu ihnen.

Im Lärm von «Pop» und anderen Phänomenen, die geradezu stündlich hervortreten, ist die Frage zu stellen, wieweit das Schaffen eines Typus wie Fischli als unzeitgemäß zu bezeichnen ist: seine ästhetischen und künstlerisch ethischen Interessen und Ziele, sein Festhalten an traditionellen Techniken, Materialien und Schaffensprozessen, der auf – sagen wir es klar – auf Schönheit gerichtete Blick. Die Frage, wohin die «Kunst» gehe, bleibe offen. Daß es bei Fischli, der darin nicht allein steht, um fundamentale, in der Natur des Menschen liegende und verankerte Dinge geht, um Auslösungen ursprünglicher Vitalität, um den Trieb, Sehbares, Greifbares hervorzubringen, um die Einordnung in das große Sein der Natur und Existenz, daß es sich um das Schaffen eines primär künstlerischen Menschen handelt: darüber besteht kein Zweifel.

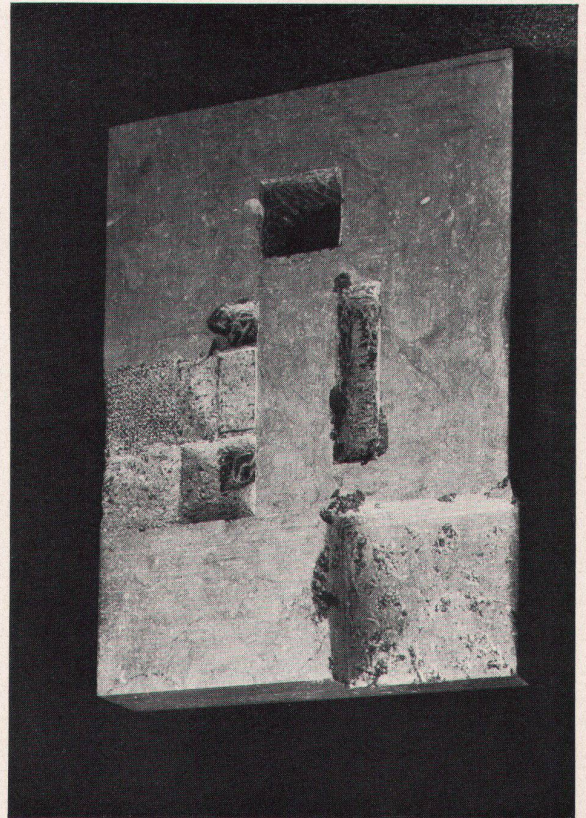


8

8
«Zeichen», 1965/66
9
«Gesetzestafel»,
1958

8
Symbole, 1965/66
9
Table des dix com-
mandements, 1958

8
Sign, 1965/66
9
Table of the Law,
1958



9

Hans Fischli, peintre et sculpteur par Hans Curjel

Le double talent de Hans Fischli se traduit par une double activité de travail. Tant dans le domaine de l'architecture que dans celui des arts plastiques, ses œuvres portent le sceau d'une authenticité nettement définie, sans aucune tentative d'intégration des arts, voire de création d'une œuvre d'art générale. Mais les interférences entre l'architecture et les arts plastiques n'en existent pas moins pour autant.

Hans Fischli est né en 1909 à Zurich. Dans le développement de la nouvelle conception et des nouvelles formes de manifestation artistiques, il appartient à la seconde génération de ceux qui, avec des moyens moins explosifs, poursuivent l'œuvre des initiateurs du mouvement. Pour eux, le nouveau langage est en général l'évidence même. Seules la fonction et les tâches changent. L'activité artistique de Fischli dans les deux domaines révèle comment les idées et principes artistiques généraux sont confrontés avec les conditions individuelles ou régionales et quel a été leur évolution jusque dans les années soixante, c'est-à-dire jusqu'à l'explosion et l'intervention de la rébellion accélérée.

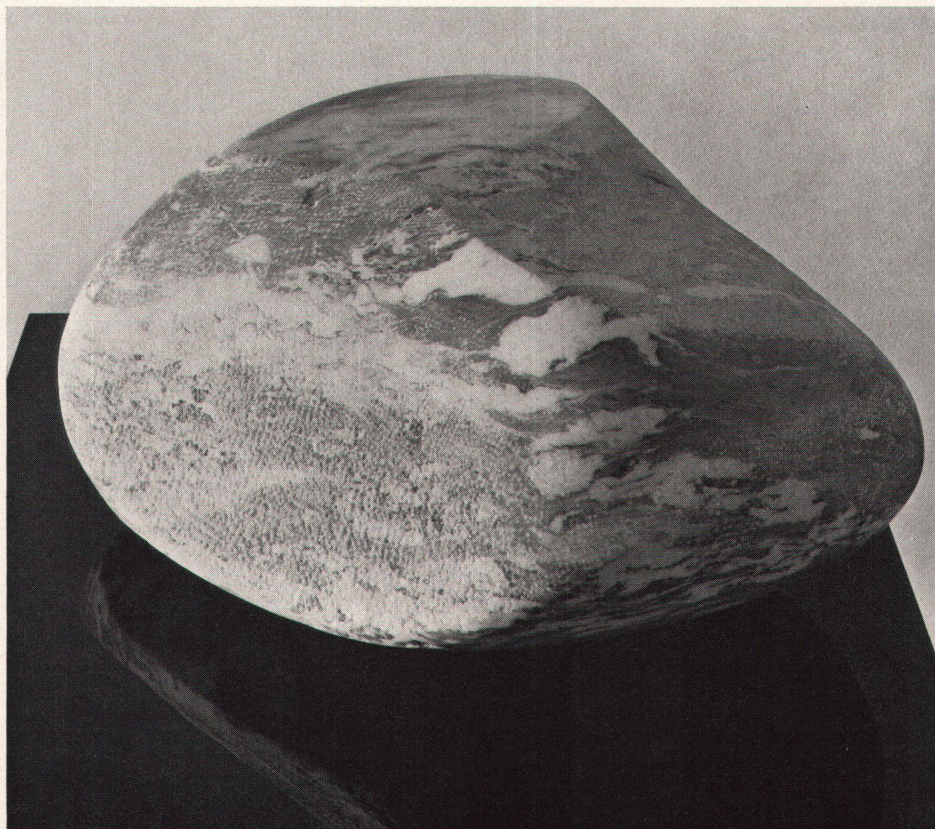
C'est vers la fin des années cinquante que se place la transition à la forme actuelle d'expression de Fischli en tant que peintre. Aux configurations abstraites, teintées d'éléments culturels, vient se substituer l'adoption résolue de la structure géométrique qui trouve son expression en de multiples variantes librement composées. A côté de

structures strictement géométriques se trouvent des constructions asymétriques et superposées, fréquemment comme noyées dans la brume, qui, tout en étant issues d'une conception rationnelle, n'en possèdent pas moins une valeur symbolique. Les éléments mathématiques sont directement associés à des facteurs émotionnels. Ces interférences déterminent la composition de l'image. Partant de là, Fischli en vient à présenter les cercles comme des structures tant géométriques que telluriques. La forme géométrique se trouve ainsi affectée d'un discret accent pathétique qui suscite des effets lyriques et mystiques. Il en va de même dans le domaine de la couleur. A de rares exceptions près, des tonalités générales dominent l'image qui, dans cette optique, demeure dans la ligne de la peinture traditionnelle. Bien que concentrées et en nombre réduit, les expériences de Fischli avec la matière colorée de structure tachiste n'en laissent pas moins subsister le jeu irisé des couleurs, le transposant même, dans de nouvelles variantes, en une véritable symphonie et musique de chambre. Le détail pictural acquiert ainsi une signification nouvelle. Inséré, incorporé à la structure géométrique, il devient un élément harmonieux qui rayonne vie et lumière en de multiples directions.

L'activité plastique de Fischli s'inspire des procédés utilisés dans la peinture. Elle englobe toute la gamme des formes, depuis la conception rigoureusement cubique jusqu'aux structures libres, où l'imagination empreinte d'intuition, à la recherche d'une meilleure expression formelle, paraît disciplinée par la conscience rationnelle et

mathématique. L'amplitude va même jusqu'aux «pierres», objets trouvés choisis avec une assurance tout instinctive et transformés en ouvrages humains avec un minimum de procédés picturaux. Dans les grandes œuvres plastiques, les rapports entre la forme, le volume et l'environnement se rapprochent tout naturellement de la structure architectonique, bénéficiant ainsi de sa force et de ses expériences.

Pour l'activité sculpturale de Fischli, toute délégation de la réalisation technique à un exécutant, tout recours à un procédé mécanique ou technique paraissent inconcevables. L'expérience tactile du processus créateur en voie de s'accomplir détermine la conception et la forme définitives et, surtout, le traitement des surfaces, des épidermes des œuvres picturales, avec la multiplicité infinie des différenciations entre surfaces rugueuses et lisses; elle détermine la respiration externe qui, invisiblement, confère vie à l'œuvre. L'exécution est partie intégrante du tout. La sensibilité de la main qui manie les pinceaux et autres instruments devient directement perceptible. Le ravissement tactile éprouvé pendant le processus de réalisation picturale, avec toutes les possibilités de décider et de modifier au dernier moment, loin de se perdre au vent, vient s'intégrer directement à l'œuvre. Dans cette optique, l'activité picturale et plastique de Fischli n'est que partiellement liée à l'art concret auquel le rattachent l'ordonnance structurelle et la disposition de base géométrique.



10

10
Roter Marmor, 1963
Marbre rouge, 1963
Red marble, 1963

On Hans Fischli as an artist by Hans Curjel

Hans Fischli possesses a dual gift in keeping with his two professions, art and architecture. In both spheres he has created works that are clearly distinct from each other, there being no apparent tendency towards an integration of the arts or even towards the total work of art. Nevertheless, architecture and the fine arts in this case appear to have exerted a mutually fructifying influence.

Fischli was born in Zurich in 1909. He belongs to the second generation of the modern movement in art, which, less dynamic than its predecessors, is building on the basis of their discoveries. This generation takes the modern art idiom for granted. Functions and specific assignments change. From an examination of Fischli's work in both sectors we can see how the new artistic ideas and principles confront individual or regional conditions, how they are connected up with social realities and how they developed into the Sixties, that is to say, until the advent of the recent accelerated rebellion.

In the late Fifties, Fischli went over to his present-day style in painting. The abstract figure tending toward the symbolic gives way to a definite movement towards the geometrical structure, realized in manifold free variations. His range covers everything from the severe geometrical scheme to asymmetrical, at times merely adum-

brated constructions, which spring from a rational conception but at the same time possess symbolic significance. The mathematical is brought into close proximity with the emotional. This fusion determines the pictorial composition, and from this point of departure Fischli manages to make circles appear both as geometrical and as telluric figures. And here too begins that generally still pathos which invests the geometrical shape, a pathos that gives rise to lyrical and sacral effects. Something similar occurs in the sphere of colour. Aside from rather rare exceptions, generally diffused shades dominate the picture, which, looked at from this point of view, remains traditional painting, all the more as Fischli's experiences with the tachiste method of chromatic structuring become concentrated and reduced, but always allow free rein to the iridescent play of light, in fact heighten it symphonically in ever new variations, the procedure being that of chamber music. Thus the pictorial detail assumes fresh meaning. Tensely anchored within the geometrical schemes, it becomes a well-positioned component of the whole, radiating life in many directions.

Fischli's sculptural works follow the same procedure as his painting. Here too he runs the gamut from the severely cubical to shapes which are per se equally free and rationally conceived, in which intuitive imagination, or rather, conception of form, seems disciplined by the rational, mathematical mind. His range is even greater:

there are the 'stones', random objects which are selected with an instinctive sureness of touch and transformed into human artifacts with only a minimum of artistic processing. It goes without saying that in large-scale sculptural figures the formal relationships among masses and spaces approach the realm of architecture and are inspired by it.

In the case of Fischli's sculptural creations, a delegation of the technical execution to another person or to some mechanical process is quite unthinkable. The living experience of the creative act flowing through the hand determines the definitive shape and design, especially the treatment of the surfaces, the epidermis of the works with its infinite gradations between rough and polished; it determines the respiration of the work, as it were, which invisibly vivifies the work. The same thing applies to Fischli's painting. Execution is an integral component of the whole; it constitutes the sensibility with which the hand controls the brush and other instruments and which becomes directly perceptible. The tactile delight experienced by the painter at the moment of realization, with all its possibilities of decision and last-minute modification, does not evaporate but enters immediately into the work. Looked at from this standpoint, Fischli's painting and sculpture can be assigned only approximately to the realm of concrete art, to which it is related, to be sure, by its structural organization and basic geometrical tendency.