

## Doch gescheitert?

### Der ganze Max Gubler im Kontext der Avantgarde

Matthias Frehner

#### Der neue Hodler

Keine andere Schweizer Künstlerpersönlichkeit des 20. Jahrhunderts ist so kontrovers beurteilt worden wie der Maler Max Gubler. Wenn seine Rezeptionsgeschichte hier aufgefächert wird, dann aus der Erkenntnis, dass diese sinnvolle Ausgangskordinaten für die Kontextualisierung seines Werks im nationalen und internationalen Vergleich liefert: Das Urteil über Gublers Oeuvre reicht vom höchsten Superlativ in puncto Qualität und Anspruch in den 1940er- und 1950er-Jahren bis zu dessen totaler Relativierung und Degradierung nach seinem Tod, von im Nu ausverkauften Ausstellungen zu Lebzeiten bis zu häufigen Rückgängen seiner Werke auf aktuellen Auktionen trotz so tiefer Preise wie nie zuvor.<sup>1</sup> Zur Illustration sei in Erinnerung gerufen, dass Gotthard Jedlicka, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, Freund, Weggefährte und Exeget von Gublers Kunst, diesen sowohl als «den grössten lebenden Maler der Schweiz» als auch als den «bedeutendsten Schweizer Maler seit Hodler» rühmte.<sup>2</sup> Jedlicka hatte Gubler in seinen zahlreichen Texten mit den grössten Malern der abendländischen Kunst verglichen, mit Giotto, Piero della Francesca und Donatello, mit Tintoretto, Zurbaran, Greco, Le Nain, Vermeer, Poussin und Chardin, mit Goya, Ingres, Corot, Manet, Courbet, Degas, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec und Vuillard sowie auch mit van Gogh, Matisse, Munch, Picasso, Hodler, Beckmann, Bonnard und Braque ..., und immer liess er ihn dabei diesen Vorläufern und Zeitgenossen als ebenbürtiges Genie entgegentreten, das, ganz in seiner Zeit verankert, Traditionslinien weiterentwickelte und zur Vollendung brachte.

Gublers Werk gelangte bis zum totalen Verschwinden des Künstlers aus der Öffentlichkeit Ende der 1950er-Jahre – die letzte Phase seines Lebens verbrachte er in psychiatrischen Kliniken<sup>3</sup> – durch Ankäufe und Schenkungen sowie durch die von seinen Sammlerfreunden gegründeten Stiftungen (Schaffhausen und Solothurn) rasch und umfangreich in die Deutschschweizer Museumssammlungen. Seither vergrösserte sich der Gubler-Bestand der Schweizer Museen allerdings nur noch punktuell, vor allem durch Schenkungen, von denen diejenige von Ruth und Hans-Rudolf Kull (Abb. 1) an das Kunstmuseum Bern die weitaus bedeutendste ist. Praktisch nicht präsent ist Gubler im Ausland. Nur gerade vier zu seinen Lebzeiten erworbene Werke befinden sich heute in zwei Museen ausserhalb der Schweiz, nämlich drei in Luxemburg und eines in Wien.<sup>4</sup> Der gesperrte Teil des Werks Singular für einen zu Lebzeiten hochgefeierten Schweizer Künstler im 20. Jahrhundert ist die Tatsache, dass Gublers Oeuvre bis vor Kurzem zweigeteilt war. Es umfasste zum einen das «offizielle» bis zum Spätherbst 1957 entstandene Werk. Dieses zählt 2258 Gemälde, die im 1977 erschienenen dreibändigen Oeuvrekatalog von Rudolf Frauenthal, Walter Hess und Karl Mannhart dokumentiert sind. 375 weitere Gemälde, die Gubler zwischen 1958 und 1961 während seiner physischen und psychischen Krankheit gemalt hatte, wurden auf Wunsch seiner Erben eingelagert, weil sie diese als nicht ausstellungswürdig taxierten. 1981 vereinbarten die Erben mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA in Zürich, dass das Konvolut für die Dauer von dreissig Jahren unter Verschluss zu halten sei. Diese Frist wurde schliesslich bis zum Abschluss der Publikation von Bettina Brand-Claussen und Peter Cornelius Claussen, die das «unbekannte Spätwerk» wissenschaftlich erforschten, bis Oktober 2014 verlängert.

Diese Ausgrenzung einer während einer psychischen Erkrankung geschaffenen Werkgruppe aus dem Gesamtoeuvre eines arrivierten Künstlers ist in der Kunst der zweiten Hälfte des

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

20. Jahrhunderts wohl einzigartig, wurde doch seit dem Surrealismus der Kunstbegriff konstant erweitert. Jean Dubuffet hatte zwar zwischen «Kulturkunst» und «Art brut» unterschieden, sie jedoch als gleichwertige schöpferische Leistungen bezeichnet.<sup>5</sup> Und er hatte in seinem eigenen Schaffen seit den frühen 1940er-Jahren aufgezeigt, dass das Anknüpfen bei Methoden der Art brut der Moderne einen neuen Weg in eine archaisch-figurative Abstraktion ermöglichte. Gublers Spätwerk wäre, wie sich heute zeigt, von hier aus bereits zu seiner Entstehungszeit eine Verortung in der zeitgenössischen Avantgarde – Dubuffet, Surrealismus, Cobra-Gruppe – offengestanden.

### Tiefer Fall

Diese Fixierung auf den offiziellen Teil eines nicht abgeschlossenen Ganzen schränkte die Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers je länger je mehr ein. War Gubler in den 1950er-Jahren der in der Schweiz wohl am meisten ausgestellt und gefeierte Gegenwartskünstler, dem Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt grösste Verehrung entgegenbrachten,<sup>6</sup> so klang das Interesse an seiner Kunst spätestens seit der Retrospektive im Kunstmuseum Bern von 1969 rasch ab. Die nächste fand nach dem Tod des Künstlers 1976 im Kunsthaus Zürich statt, Biografie und Werkgenese wurden im Katalog nach bewährtem Muster ohne neue Forschungsansätze ausgebreitet. Einer der Autoren, Rudolf Frauenfelder, wurde später zur treibenden Kraft des OEuvre-katalogs, wobei er eine scheuklappenartige Betrachtungsweise beibehielt.

Die Kritik fiel nun schonungslos über den Star der 1950er-Jahre her, beispielsweise Peter Killer im Tages-Anzeiger: «In der Nachbarschaft mit Werkgruppen eines Hodler, Amiet und Hans Berger, neben ausgewählten Meisterwerken der französischen Kunst aus der Zwischenkriegszeit bricht der Gubler-Mythos sofort zusammen.»<sup>7</sup> Besonders stark ins Gewicht fiel, dass auch die Neue Zürcher Zeitung, deren früherer Feuilletonchef Werner Weber die Einschätzung von Gottfried Jedlicka stets verteidigt hatte, Gubler nun ebenfalls fallen liess. Denn nichts Geringeres als «Eklektizismus und Anachronismus» warf ihm Hanno Walter Kruft 1975 in der NZZ nun vor.<sup>8</sup> Und Oskar Bätschmann marginalisierte das Werk 1989 in seinem Band der letzten umfassenden Darstellung der Schweizer Kunstgeschichte, als er Gublers «lebenslange Ausrichtung auf Munch» als «eine merkwürdige Erscheinung» nur noch am Rande streifte. Mit dem Hinweis, dass die Auseinandersetzung mit Edvard Munch in den beiden grossen Ausstellungen im Kunsthaus Zürich 1922 und 1932 in der Schweizer Kunst nur gerade bei Walter Kurt Wiemken «zum Auslöser einer selbständigen Kunst» geführt habe, stempelte er Gubler definitiv zum Epigonen.<sup>9</sup>

### Haftmanns Verdikt

Dass eine Revision dieser Negativwahrnehmung erst kurz vor der Jahrtausendwende verhalten einzusetzen begann, lässt sich aus der Unterverschlusshaltung des Spätwerks erklären. Hätte dieses 1959 zur Verfügung gestanden, wäre Gubler die Aufnahme als Avantgardenkünstler in die von Werner Haftmann veranstaltete documenta II wohl nicht vorzuenthalten gewesen. Denn Gubler hatte damals in Arnold Rüdlinger, dem «erfolgreichsten Ausstellungsmacher in der Schweiz der fünfziger Jahre», dem es gelungen war, der informellen Malerei und schliesslich auch den amerikanischen Abstrakten zum Durchbruch zu verhelfen, einen ungemein überzeugenden Anwalt für seine Kunst gefunden.<sup>10</sup>

Rüdlinger hatte bereits 1951 im Katalog der von ihm in der Kunsthalle Bern durchgeführten Gubler-Ausstellung argumentiert, dessen Bilder seien «abstrakter» als vieles, «was sich abstrakt gebärdet».<sup>11</sup> 1959 war für Rüdlinger klar, dass Gublers abstrahierende Gestik, dass das «Leidenschaftliche, Eruptive und Überbordende» seiner Sujets, die «buchstäblich heruntergehauen» seien, als ein Äquivalent der abstrakten Existenzmalerei Aufnahme in die documenta II verdie-

nen müsse.<sup>12</sup> Werner Haftmann und seine Kommission stimmten dieser Auffassung jedoch nicht bei und lehnten Gubler als «figurativen» Künstler ab. Rüdlinger protestierte gegenüber dem am Entscheid mitverantwortlichen Werner Schmalenbach vergeblich: «Ich findees doch etwas grotesk, wenn Du schreibst, dass Du an der letzten documenta-Sitzung ganz und gar gegen eine Beteiligung von Gubler warst, ohne die Spätwerke zu kennen. Sie sind Zeugnisse eines zwar zähen und von schrecklichen Skrupeln geplagten, aber grossartigen Verwandlungsprozesses.»<sup>13</sup>

### **Neubewertungsversuche in den 1990er-Jahren**

Erst 1995 im Museo d'Arte Moderna in Lugano und 1998 im Kunstmuseum Solothurn sowie im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen wurde Gubler unter neuen Vorzeichen vorsichtig positiv wahrgenommen. Eine eher allgemeine Einordnung in den soziokulturellen Kontext der Schweizer Kunst nahm Michael Baumgartner vor.<sup>14</sup> Katrin Künzi charakterisierte Gubler als «Grenzgänger», dessen sich «auflösende, gestische oder fleckenhafte Pinselschrift [...] in vielen Fällen die Konkurrenz zu tachistischen Bildern oder zur Action painting – etwa eines Wilfrid Moser oder Hugo Weber – nicht hätte scheuen müssen». Aus dieser Analogie zieht sie die Folgerung, dass Gublers Werk auch im Kontext der «Neuen Wilden – in der Schweiz etwa Martin Disler, Miriam Cahn oder Sonja Sekula –» neue Aktualität erhalten könnte.<sup>15</sup> Allerdings untermauerte Künzi ihre Thesen, die zum Teil schon vorher geäussert worden waren,<sup>16</sup> nicht mit spezifischen Vergleichen.

Tina Grütter kommt schliesslich das Verdienst zu, Gubler als Erste anhand seiner Distelbilder im Kontext der Nachkriegsavantgarde diskutiert zu haben. Ihre exemplarische Analyse von Gublers offiziellem expressiv-figurativem Werk der 1940er- und 1950er-Jahre wurde jedoch nie auf andere Motivkreise übertragen.<sup>17</sup> Tina Grütter kam in ihrer Analyse der Distelsträusse zum Schluss, Gubler habe den Anschluss an die zeitgenössische Avantgarde, die sie sowohl mit der internationalen Abstraktion der 1950er-Jahre als auch mit der existentiellen Malerei Alberto Giacomettis gleichsetzt, verpasst, weil er als realistischer und gefeierter Künstler nicht habe scheitern dürfen.<sup>18</sup> Ihre Aussage war jedoch ohne Kenntnis des verborgenen Spätwerks gefällt worden

### **Prozess der Auflösung**

1944 malte Gubler eine Reihe von Badenden im Anschluss an Cézanne in dynamisch-lockeren Flächenstrukturen, die sich zu einer heiter lebendigen und lichtvollen «Harmonie parallel zur Natur»<sup>19</sup> verzahnen (Kat. 57, S. 135). In solch zeitlose Beschwörungen Arkadiens übersetzte er damals seine unmittelbaren Landschaftseindrücke aus der Umgebung seines Ateliers an der Limmat in Unterengstringen. In der Serie der Badenden des Folgejahrs<sup>20</sup> ist die heitere Sommerstimmung einer Sturmböe gewichen. Die Figuren werden gleichsam zerfetzt (Abb. 2). Sie verlieren ihre klare Körperlichkeit. Ihre Konturen fransen aus und lösen sich auf wie Wolkenformationen im Wind und vermischen sich mit der ebenso summarisch angedeuteten Umgebung. Die wiedergegebene Szene ist nicht mehr eine klare Schnapsschussaufnahme, die einen zeitlosen Moment harmonischer Gültigkeit postuliert, sondern ein verwischtes Langzeitbild eines sich stark bewegenden und verändernden Wirklichkeitsausschnitts.

Alle der insgesamt sieben Gemälde der Badenden des Jahres 1945 sind in diesem neuen Schnellmalverfahren realisiert, sodass sich nicht argumentieren lässt, die ersten seien Studien für eine definitive Endfassung. Jedes Bild ist wie eine Zeichnung oder ein Aquarell ohne Unterbruch in einem Ansturm entstanden. In der Reihe dieser Badenden lassen sich unterschiedliche Heftigkeitsstufen unterscheiden, von der expressiven Stimmungsskizze<sup>21</sup> bis zum wildglühenden Hitze- oder Crashbild. In der Extremformulierung prallen isolierte Einzelteile brüsk aufeinander<sup>22</sup> oder lösen sich wie in einem Schmelzprozess auf und fliessen gleissend ineinander<sup>23</sup>. Aus diesen Beispielen wird klar, dass die Formzerschlagung wie überhaupt die Steigerung von Gublers kolo-

ristischem Expressionismus in den expressiv-dissonanten Primitivismus der letzten Schaffensphase bereits seit den 1940er-Jahren latent mitschwingt.

### **Dramatisierung der Vergänglichkeit**

Gublers Verlagerung vom lyrischen Stimmungsbild zum neoexpressionistischen Eruptionstaumel, der ab 1950 rasch über Chaim Soutine und Georges Rouault hinausschiesst, erfasst im Folgenden die erst jetzt aufgegriffenen Stilllebenmotive der Fische, Disteln und Fasane. Diesen gemeinsam ist das Memento mori, das für Gubler zuvor in dieser Radikalität kein Thema war: Ganze und halbierte Hechte baumeln an Haken, Fasanenkadaver verwesen auf Tischen oder an Wänden hängend, verdorrte Disteln vollführen Skeletttänze. Zu diesen Todesmotiven gesellen sich im Bereich der Landschaft die über hundert Venedig-Bilder, die Gubler 1949 nach einer Italienreise im Atelier als ekstatisch aufgewühlte Farbskizzen auf relativ kleinformatige Leinwände mehr hieb, warf und schleuderte, denn malte. Jedes dieser Bilder ist ein Kampfplatz (Kat. 76–78, S. 148–149). In jedem lodert das Feuerlicht einer Explosion. Im Verlauf der 1950er-Jahre entwickelte sich Gubler zum immer extremer werdenden Schnellmaler, der die Farbe auf die Leinwand peitschte und seine Vision der Wirklichkeit in zunehmend hektischere und gleissendere Fata-Morgana-Bilder zwängte.

Die Beschleunigung des Malprozesses, verbunden mit einer fortschreitenden Formaauflösung, markiert einen generellen Wechsel vom malerischen Stimmungsbild zum kruden Gestenbild, das die Motive des Künstlers als Menetekel aufflackern lässt. Die letzten Venedig-Darstellungen sind Nachtbilder, aus denen das Licht wie aus Vulkanspalten herauslodert. Nacht wird es im Verlauf der 1950er-Jahre auch auf Gublers vertrauten Landschaftsszenarien des Limmattals, die Arnold Rüdlinger zu Recht als äquivalente Pendants zur abstrakten Existenzmalerei eingestuft hatte

### **Aspekt Informel I**

Der offizielle Gubler schuf in den 1950er-Jahren Bilder, welche die traditionelle Gegenständlichkeit so weit dekonstruierten, dass sie von Rüdlinger in den Kontext der Nachkriegsabstraktion gerückt werden konnten. Rüdlinger ging wohl davon aus, Gubler, dessen Malerei sich damals rasant verändert hatte, sei nur noch einen Schritt vom abstrakten Expressionismus entfernt. Gubler hatte jedoch nicht mehr die Chance, seine jüngste Entwicklung der Öffentlichkeit zeigen zu können. So war es 1959 nur möglich, ihn anhand seines bis 1957 geschaffenen Werks beurteilen zu können. Der Vergleich der durch den Werkkatalog bekannten Gemälde mit der Avantgarde reichte bekanntlich nicht für die Aufnahme in die documenta II. Dies verdeutlicht beispielsweise die Gegenüberstellung von Gublers Nachtlandschaften mit Nicolas de Staëls gleichzeitiger Flächenmalerei. Neben de Staëls Sicile von 1954 (Abb. 3) wird zwar bewusst, dass Gublers Italienische Stadt von 1956 (Abb. 4) auch aus grossen Teilflächen aufgebaut ist.<sup>24</sup> De Staël setzte jedoch konsequent plane Flächen nebeneinander, während Gubler diese gestisch aufriss, sodass sie wie Eisschollen bersten oder wie bei einem Erdbeben implodieren. Die expressive Binnenräumlichkeit von Gublers Bildelementen fügt sich zu einem wogenden Gesamttraum. Seine Nachtlandschaften sind deshalb nie konkret wie de Staëls Flächenordnung.

Das Gleiche gilt für Gublers Disteln (Kat. 101, S. 220; Kat. 102, S. 221). Tina Grütter hat seine Distel-Bilder 1998 mit informellen Werken von Wols, Nicolas de Staël, Emilio Vedova und Graham Sutherland verglichen und dabei ihre Symbolkraft bald als «Dornenkronen», bald als «Skelette» und «Gerippe» interpretiert.<sup>25</sup> In seiner «abstrakten Stilisierung» und mit seiner «sich aus dem Innern herausformenden Bewegung» stehe Gublers Realisierung der Distel «der expressiven gestischen Malerei der fünfziger Jahre nahe»; dass er sein Motiv jedoch immer in einer klar definierten Umgebung zeigt, wird als Beibehaltung einer «vormodernen Raumauffassung»

kritisiert. Der Grund, dass Gubler sich nicht von traditionellen Bildvorstellungen befreite, liege darin, dass der «eingekapselte Expressionist» «nicht scheitern durfte» wie Alberto Giacometti, der von sich sagte: «Ich bin immer gescheitert.»<sup>26</sup> Grütter verweist darauf, dass Gubler «von dieser existentiellen Erfahrung» schon früh durch seine Mutter und seinen Bruder Ernst und später dann vor allem durch seinen Apologeten Gotthard Jedlicka abgehalten worden sei.<sup>27</sup> Gubler, ein Künstler, der vor seinen engsten Bezugspersonen, Mutter, Bruder, Mentor, Ehefrau – auch sie gehörte zu denen, von denen er sich unter Druck gesetzt fühlte –, kapitulierte und vollzog den Schritt in eine wirklich zeitgemässe Kunst nicht: Diese Auffassung wurde seit der ersten grossen Gubler-Ausstellung nach dem Tod des Künstlers zur Kritikergewissheit.

### Situation nach Aufhebung der Sperrfrist

Erst mit dem soeben publizierten, reich dokumentierten Standardwerk Max Gubler. Malen in der Krise. Das unbekannte Spätwerk von Bettina Brand-Claussen und Peter Cornelius Claussen und der Erstpräsentation einer Auswahl der bisher «verbotenen» Bilder im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen werden 31 Jahre nach dem Tod des Künstlers erstmals Aussagen über den ganzen Gubler möglich.<sup>28</sup> Die neue Gubler-Publikation ist eine wissenschaftliche Grundlagenarbeit, die seinen physischen und psychischen Krankheitsverlauf und die Lebensumstände bis zum Tod minutiös analysiert und mit dem zeitgleich entstandenen Werk verknüpft. Erstmals ist damit eine Gesamtbeurteilung des künstlerischen Werks von Max Gubler möglich geworden. Die Erforschung der Beziehung zwischen Biografie und Werk macht deutlich, dass die Trennung von Gublers Kunst in einen «gesunden» und einen «kranken» Teil, die mit der Unterverschlusshaltung des Spätwerks automatisch stipuliert wurde, willkürlich war und nicht länger aufrechterhalten werden kann.

### Motive der «verbotenen» Bilder

Die relativ wenigen traditionellen Motive, auf die sich Gubler während seiner ganzen Malerkarriere beschränkte, werden von ihm, wie sich nun zeigt, bis zu seinen letzten Bildern beibehalten, nämlich Stilleben und Interieur, Porträt und Selbstporträt, Landschaft und Nachtlanschaft. Die nun zugänglichen späten Neuformulierungen offenbaren jedoch, dass die Fixierung auf Gegenstände der äusseren Wirklichkeit für den späten Gubler nur noch eine Richtungsvorgabe ist. Die Motive werden auch nicht mehr länger räumlich verortet. Hinweise auf das Umfeld von Figuren und Gegenständen fallen weg. Das Primäre ist neu die Eigendynamik des Malakts, in dem Prozesse ablaufen, die nicht mehr das vorrangige Ziel verfolgen, äussere Wirklichkeit künstlerisch zu transformieren. Das Motiv ist nur noch ein Katalysator. Die zentrale Botschaft ist die Heftigkeit, das elementar Rohe, das Schrilte, Unbremsbare des seismografischen Ausschlags innerer Erregungszustände. Damit nähert sich Gublers späte Bildwelt der *Écriture automatique* und der Art brut an. Der Künstler geht nun den umgekehrten Weg: Er zwingt die Garben wilder gestischer Ausschläge zur Form, zum Zeichen, zum Gegenstand. Jedes Bild legt dabei Zeugnis ab vom Kampf, den er dabei auszufechten hat.

In der Gesamtschau von Gublers Werk drängt sich die Erkenntnis auf, dass sich dieser Prozess der Gestaltung aus dem Chaos bereits 1941 in der Serie Bildnis der Mutter<sup>29</sup>, die den Konflikt zwischen den beiden offenbart, erstmals fassen lassen könnte (Abb. 5).

Es ist nicht nur ein äusserer Anlass, dass in den letzten Bildern ein Thema dominiert: das Porträt seiner Gattin und das Selbstbildnis. Diese Modelle standen ihm jederzeit zur Verfügung. In diesen Darstellungen bauen sich die grössten Spannungen auf, und es kommt zu dramatischen und gewaltsamen Motivdekonstruktionen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Person und derjenigen seiner Gattin konfrontierte Gubler – das wird rasch zur Gewissheit – mit für ihn absolut

zentralen existenziellen Problemstellungen, die er im Verlauf seiner letzten Schaffensphasen mehr und mehr auch in namenlosen Figurentypen zum Ausdruck brachte. Zu diesem Komplex der Selbstreflexion kommt der Blick aus dem jeweiligen Fenster seiner Arbeitsstätte in die betreffende Landschaft hinaus, wobei er jedoch rasch in die Stereotypen seiner früheren Themen zurückfiel, sodass die betreffenden Bilder oft die bekannten Motive wiederzugeben scheinen.

### **Rehabilitierung**

Wären 1959 nicht nur Gublers bis 1957 geschaffene Werke bekannt gewesen, sondern auch die über 200 zwischen April und November 1959 gerade vollendeten,<sup>30</sup> so wäre es mit Bestimmtheit nicht zum Verdikt «figurativ» gekommen. Aus heutiger Kenntnis muss Haftmanns Nichtaufnahme Gublers in die documenta II revidiert werden. Denn es gibt in Gublers Produktion des Jahres 1959 sehr wohl Kompositionen, in denen der Gegenstandsbezug ganz getilgt oder nicht mehr erkennbar ist wie in vielen Arbeiten tachistischer und informeller Künstler, die an der documenta II gezeigt wurden. Gublers Abstraktion von 1959 (Kat. 118, S. 159) steht auf der gleichen Stufe informeller Gestaltung wie beispielsweise Asger Jorns Bild Winterkraut von 1958 (Abb. 6) oder Roger Bissières Vert et brun von 1955 (Abb. 7).<sup>31</sup> Doch nicht nur das: Auch Analogien zum figurativen Primitivismus Dubuffets in der Auseinandersetzung mit der Art brut tauchen in Gublers Werk 1959 plötzlich auf. Sein Figurenstil ist ebenso primitivistisch wie derjenige von Dubuffet. Dies wird offensichtlich bei der Gegenüberstellung von dessen La vache tahetée von 1954 (Abb. 8)<sup>32</sup> und Gublers Grosse Profil Maria Gubler von 1958 (Kat. 114, S. 180/181). Bei beiden Künstlern ist auch das Verhältnis von Figur und Grund analog. Ihre Figuren verfügen über keinerlei Bewegungsraum. Vielmehr sind sie vollkommen eingeschlossen von der Umgebungsform – schachmatt gesetzt, könnte man sagen.

### **Kranke Bilder?**

Die bis vor Kurzem unter Verschluss gehaltenen Werke sind ohne Zweifel von den physischen und psychischen Krankheiten, unter denen Gubler damals litt, gezeichnet. Das Rohe, ungemein Direkte, ja Gewaltsame – verbunden mit der totalen Verweigerung gegenüber jedem dekorativ-poetischen Liebreiz – charakterisiert die Bilder, die sein Umfeld, um den Künstler vor sich selber zu schützen, aus seinem Werk verbannte. Denn diese neuen, rohen Qualitäten hätten das damalige bildungsbürgerliche Publikum brüskiert, und es hätte sie als Folge der Krankheit, die wie folgt beschrieben wurde, abgelehnt: «Der Patient leidet an einer schweren Depression und an einem arteriosklerotischen Parkinsonismus und bedarf der Behandlung und Betreuung in einer ärztlich geleiteten, geschlossenen Anstalt.»<sup>33</sup> Gubler war damals, wie wir heute wissen, permanent unruhig, unsicher, selbstzweifelnd, unberechenbar, aggressiv und wütend gegen andere wie auch gegen sich selbst. Die Krankheit, dies machen die erhaltenen Werke eindeutig, führte Gubler zu Bildern, die sich in ihrer Entstehungszeit sowohl mit der Art brut als auch mit der von dieser beeinflussten primitivistisch-figurativen Spielart des Informel hätten in Verbindung bringen lassen.

Beide Bezüge waren für Gublers Umfeld negativ konnotiert. Seine Brüder Eduard und Ernst Gubler, seine Gattin und vor allem Kunstexperten wie Jedlicka glaubten und hofften, der Maler werde sich wieder erholen und zu seinem früheren, offiziellen Werk zurückkehren. Deshalb setzte Jedlicka dem Maler auch auseinander, dass seine «z erfahrenden» Bilder «krank» seien und er sich bemühen müsse, wie früher «geschlossene Bildstrukturen» zu schaffen. Diese Argumentation bezieht sich auf das unvollendete Bildnis Flora Steiger-Crawford von 1958, dessen «Zerfahrenheit» Jedlicka als «misslungen» abqualifizierte (Abb. 9).<sup>34</sup> Wie Bettina Brand-Claussen und Peter Cornelius Claussen nachweisen, sind Jedlickas Kriterien im Kontext der damaligen Gegenwartskunst unhaltbar: «Für Jedlicka ist die <geschlossene> Bildstruktur ein sicheres und diagnos-

tisch <gesundes> Indiz, wobei er eine ästhetische Regel aufruft, die schon zu seiner Zeit von der <offenen> Kunstpraxis überholt war. Das <Zerfahrene>, das Jedlicka dem Bildnis Flora Steiger-Crawford zuschreibt, ist daher für heutige Augen kaum mehr nachvollziehbar, meint aber wohl das instabil gewordene Gefüge von Kleidung und Hals.<sup>35</sup>

### **Die grosse Wut**

Gubler war ab Spätherbst 1957 als Person verändert und zeigte sich kaum mehr in der Öffentlichkeit. Immer wieder kam es in der selbstgewählten Isolation zu Wutausbrüchen und körperlichen Angriffen auf seine Gattin, die er ohrfeigte, und auch auf den Freund Gotthard Jedlicka, den er mit Schienbeintritten traktierte.<sup>36</sup> Er malte jedoch nur in Phasen, in denen sich seine Depression aufhellte. In diesen latenten Zuständen konnte er, wenn ihm sein Umfeld, seine Gattin und sein Mentor, alles bereitstellten und ihn permanent ermutigten, künstlerisch tätig sein. Jedlicka hat, wie aus seinen bisher unveröffentlichten Texten hervorgeht, seine ungemein beklemmenden Begegnungen mit dem Künstler beim Malen minutiös dokumentiert, beispielsweise seine Reaktion auf soeben entstandene Werke am 1. Oktober 1959: «Das habe ich gemalt! Das habe ich gemalt! Das habe ich gemalt! Das habe ich auch gemalt! Dann reisst er sich blitzschnell los, beugt sein rechtes Bein und stösst mit seinem Knie heftig gegen meinen Oberschenkel, wobei sich sein Gesicht zu einer einzigen Grimasse tierischen Fletschens verzieht.»<sup>37</sup>

Die dauernd präsente Erregbarkeit und Erregtheit, die er im Zusammensein mit seinen engsten Vertrauten oft nicht zu zügeln vermochte, bestimmte auch Gublers Malakt. Auch als Maler wütete er. Seine Gestik ist nicht weniger heftig und ausfahrend als die eines Willem de Kooning. Betrachtet man Gublers Spätwerk aus dieser Optik, wird klar, dass seine Motive wohl bersten und auseinanderfallen; es wird aber auch deutlich, dass der Künstler die Kontrolle über den Gestaltungsprozess nie verliert. Denn es sind immer auch Gegenkräfte da, die das Auseinanderfahren- de bremsen, zum Stillstand bringen und gegenläufig wieder ineinanderzwängen.

### **Aspekt Art brut**

Der totale Wandel vom kraftvollen und gefeierten Neuformulierer des klassischen Repertoires der frühen Moderne zum Outsiderkünstler, der ohne Blick aufs Publikum sich ganz von seiner momentanen Befindlichkeit treiben lässt, hat Gubler in andere Sphären der Kunst katapultiert. eine ungemein obsessiven «wilden», «elektrisierten» und «stacheligen» Köpfe, seine «blutenden Torsi», seine «nackten Tänzer», seine «Nebelgespenster» und «Maskengesichter»,<sup>38</sup> die zwischen zwei Aufenthalten in psychiatrischen Kliniken entstanden sind, lassen sich in der Schweizer Kunst vor Gubler einzig mit Hans Brühlmanns «Gefangenenbildern»<sup>39</sup> und Louis Soutters «ins Krematorium gestossenen»<sup>40</sup> Feuertänzern vergleichen. Alle drei Künstler haben diese Werke während Zeiten ihrer psychischen Krankheit, die sie mehrheitlich in Kliniken verbrachten, geschaffen. Bei allen setzte die psychische Krankheit Kontrollmechanismen ausser Kraft und führte zur Preisgabe des professionell erworbenen künstlerischen Ausdrucks. Verdrängtes tritt in den Bildern der Krankheitszeit an die Oberfläche und teilt sich im Vergleich zum früheren Werk unzensuriert mit. Angst- und Verfolgungszustände manifestieren sich auch in der Realisierung und im Stil.

Die Frage, ob die von der psychischen Erkrankung mitbestimmten Werke der Art brut zuzurechnen seien, soll hier nicht erörtert werden. Tatsache ist, dass bei allen drei Künstlern diese Arbeiten von ihrem Umfeld tabuisiert wurden. Und das Verdikt der Zeitgenossen blieb bei jedem über Jahrzehnte bestehen. Alle drei gelangten in ihrer Krankenzeit zu radikalen Themen und zu einer freien Deformation der Figuren, die sie radikal schonungslos mit den elementarsten Grundvoraussetzungen und Grenzen ihrer eigenen Existenz konfrontierte.

## Hans Brühlmann

Brühlmanns kleinformatige Gefangenenbilder<sup>41</sup> waren 1910 in diversen psychiatrischen Kliniken entstanden. <sup>42</sup>Sie zeigen vorwiegend kopulierende Akte in einem primitivistischen Figurenstil. Heinrich Schiller, Brühlmanns Arzt im Asyl in Wil, sprach in seinem Krankenbericht von «Obscönitäten»,<sup>43</sup> und Lothar Kempfer, der Verfasser des OEuvrekatalogs, umschrieb noch 1985 die «körperliche Kommunion» der Figuren als «grauenhaft». <sup>44</sup>Brühlmanns Paar vor vergittertem Fenster von 1910 (Abb. 10) antizipiert in der Konturierung und der «wildem» Zeichenhaftigkeit der Körperdarstellungen nicht nur Jean Dubuffets Figurenbilder der frühen 1940er-Jahre, sondern auch Gublers 1959 entstandene Gemälde Künstler und lesende Ehefrau (Kat. 110, S. 210) oder Paar in der Glut (Abb. 11). Obgleich Brühlmanns und Gublers Bilder farblich stark differieren, gibt es viele stilistische und inhaltliche Parallelitäten. Brühlmann verwendete bei fast allen seinen Gefangenenbildern eine enge Palette von Gelb-, Braun-, Schwarz- und Weisstönen, was den Schluss zulässt, dass er nicht über mehr Farben verfügte. Für Gubler dagegen, der von Jedlicka und seiner Ehefrau zum Malen angehalten wurde, gab es keinerlei Einschränkungen. Beide Künstler malten ausgesprochen schnell, beide zeichneten mit dem Pinsel. Ihre Gestalten sind Umrissformen. Brühlmann konturierte mit breitem Schwarz, Gubler in ebensolchem Rot, Weiss und Blau. Die Figuren sind im Verhältnis zum dargestellten Umraum jeweils sehr gross. Stehend beanspruchen sie die ganze Bildhöhe. Daraus resultiert bei beiden ein beklemmendes Gefühl des Eingeschlossenseins. Hier wie dort ist in den Paardarstellungen der Mann der aktive. Gublers Paardarstellung zeigt wohl den Künstler und seine Ehefrau. Sich selbst hat er mit seltsam rudernden Armen dargestellt, während seine lesende Ehefrau keinerlei Notiz von ihm nimmt. Bei Brühlmann klammert sich der nackte Mann mit orangenhaft emporgereckten Armen an ein vergittertes Fenster. Die nackt neben ihm am Boden Hockende starrt ins Leere. Beide Künstler verzichten ganz auf Räumlichkeit sowohl in Bezug auf die Körper wie auch bei der Wiedergabe der kerkerartigen Räume, in denen diese eingeschlossen sind. Ihre Figuren wirken wie ausgeschnittene, auf den Malgrund geklebte Schablonen.

Vergleichbar ist auch der malerische Duktus. Dieser ist bei Brühlmann heftig, ausfahrend, spannungsgeladen. Die Gitterstäbe, an die sich der Nackte klammert, sind krumm und verzerrt. Die Körperdarstellung Brühlmanns ist wie bei der Venus von Willendorf bar jeder anatomischen Korrektheit. Gubler malte ebenso. Man kann weder bei Brühlmann noch bei ihm sagen, der Stil sei skizzenhaft, denn in all ihren früheren Skizzen und skizzenhaften Gemälden hatten sie zuvor auf korrekte Proportionierung geachtet. Gublers noch offizielles Bild Nachtinterieur mit Akt von 1957<sup>45</sup> (Abb. 12) ist skizzenhaft, und es gibt hinter der Figur bereits die sich selbstständigenden gekreuzten Pinselstriche, die später die ganzen Bildflächen überziehen. Aber die Proportionen von Gestalt und Raum sind im Unterschied zum Gemälde Künstler und lesende Ehefrau korrekt.

## Polyvalenz

In den Figurenbildern des Jahres 1959 dagegen brechen bei Gubler Gegenstände und Figuren nicht nur auf – Brühlmann verhinderte diesen Prozess durch die wie Eisgurten um die Figuren gespannten schwarzen Linien –, der Prozess der Dekonstruktion geht vielmehr so weit, dass sich Linien, die eigentlich Gegenstände definieren, selbstständig. Sie driften ab und bohren sich in andere Körper oder kreuzen sich mit frei auf die Fläche gehauenen Pinselstrichen. Die Dekonstruktion der Gegenstände verwandelt die Bildfläche in polyvalente Gitterstrukturen. Diese lassen sich je nach Blickpunkt unterschiedlich lesen. Verfolgt man die Eigendynamik des Strukturfeldes, verwandeln sich Bilder wie Künstler und lesende Ehefrau, Paar in der Glut oder auch Grosses Profil Maria Gublers (Kat. 114, S. 180/181) in abstrakte Kompositionen, für die im Un-



terschied zum früheren Werk gilt: «Die Malerei Max Gublers wirkt nicht durch ihren Gegenstand oder eine ausgestellte Symbolik, ihr Gegenstand und ihre Bedeutung liegen in der Malerei selbst.» Andererseits ist es aber immer auch möglich, wie Brand-Claussen und Claussen weiter argumentieren, dass das analytische Auge plötzlich übergeordnete Zusammenhänge erkennt: «Wie ein Palimpsest tritt in zeichnerischen Kürzeln die Knochenstruktur» von Figuren und Schädeln hervor.<sup>46</sup> Diese Freilegung und dieses Aufreissen der Körperlichkeit erinnern an den gleichzeitigen ausgemergelten Figurenstil Alberto Giacomettis. Nur dass Gubler kein Grau-, sondern ein Blut- und Hitzemaler war, dessen «nackte Körper wie in einem Feuerofen agieren».<sup>47</sup> Seine späten Figuren gehen alle durchs Feuer. Das Feuer brennt ihnen das Fleisch von den Knochen, es verwandelt sie in lodernde Fackeln, krümmt und verdreht sie, lässt sie sich aufbäumen, auseinanderbrechen und in sich zusammenfallen wie Asche.

Louis Soutter offenbart sich mit seinen schwarzen Höllenfeuern als der ältere Schicksalsgenosse von Max Gubler. Sein Coup d'envoi au crématoire von 1937/1942 (Abb. 13) zeigt Taumelnde mit riesigen aufgerissenen Mündern und gespreizten Stachelfingern. All das findet sich bei Gubler 1959 auch, beim Nackten Tänzer vor Rot (Abb. 14) beim Bildnis Maria Gubler (Kat. 108, S. 179), bei der Stehenden Figur im Profil (Kat. 111, S. 165). In Menschendarstellungen wie diesen ist Gubler in puncto Intensität Louis Soutter ebenbürtig.

### **Aspekt Informel II**

Zu fragen ist, ob die bisher nicht bekannten Bilder, die Gubler «in der Krise» gemalt hat, seine Kunst neu verorten. Ausser Zweifel steht, dass Gubler inskünftig nicht bloss als figurativ-expressiver Maler in der Nachfolge von Munch wahrgenommen werden kann. Seine Entwicklung reicht hinein in die Problemstellungen der informellen und neoexpressionistischen Malerei der 1960er-Jahre. Viele seiner Werke können in diesem Kontext verortet werden. Beispielsweise eine kleinformatige Abstraktion von 1959 (Kat. 118, S. 159). Dieses Bild könnte Gubler, wie Brand-Claussen und Claussen argumentieren, nach dem Besuch einer Manessier-Ausstellung im Kunsthaus Zürich gemalt haben.<sup>48</sup> Es braucht den Hinweis auf Alfred Manessier indes nicht, denn das Trennende ist stärker als die Analogie. Der Vergleich mit den Werken, die Manessier an der documenta II zeigte, offenbart, wie radikal Gubler alles Ornamental-Geordnete und Farbpoetisch-Stimmungsvolle der École de Paris hinter sich gelassen hat.<sup>49</sup> Näher bei Gubler befindet sich Roger Bissières Werk Vert et brun von 1955, das ebenfalls an der documenta II zu sehen war (Abb. 7). Doch auch hier ist der Franzose kultivierter und damit ästhetisch beruhigter als Gubler.

Neben Manessier und Bissière ist Gubler ein Wilder. Sein gestischer Neoexpressionismus ist eine Antwort auf die dekorative Beliebigkeit der informellen Malerei um 1960, wie sie die Cobra-Gruppe, wie sie zudem die Einzelkämpfer Wilfrid Moser, Georg Baselitz, A. R. Penck und auch Philip Gaston mit ihrer Hinwendung zu einem so noch nie dagewesenen archaisch-primitivistischen Realismus vollzogen haben. Auch der gestisch-wilde späte Porträtstil von Varlin gehört in das Bezugsfeld, in das Gubler nun zu verorten ist. Denn es lassen sich formale und inhaltliche Parallelen aufzeigen.

### **Gescheitert**

Am eindringlichsten ist jedoch der Vergleich mit Alberto Giacomettis Figurenmalerei der 1950er- und 1960er-Jahre wie dem Portrait de la mère de l'artiste von 1949/50 (Abb. 15). Giacomettis Malerei, welche die Körper der Porträtierten den verzehrenden Kräften von Raum und Zeit aussetzt, korreliert mit Gublers Technik, seine Figuren «elektrisch aufzuladen»<sup>50</sup> und ihnen dadurch etwas «Röntgenhaftes»<sup>51</sup> zu verleihen. Wenn Alberto Giacometti im Kontext der existenzialisti-

schen Selbstinfragestellung zur Erkenntnis gelangte: «Ich bin immer gescheitert»<sup>52</sup>, dann gilt diese Aussage auch für den Max Gubler der bisher «verbotenen» Bilder. Denn von Gubler sind durch Jedlicka ganz ähnliche Selbstaussagen überliefert: «Ich habe alles falsch gemacht und jetzt rächt es sich. [...] Ich werde nie wieder malen können – es ist für immer vorbei.»<sup>53</sup> Aus beiden Statements spricht die Erkenntnis, letztlich nicht das ausdrücken zu können, was sie effektiv sehen, erfahren und fühlen. Scheitern heisst für beide, ihre Vision von Wirklichkeit mit malerischen Mitteln nur ansatzweise umsetzen zu können. Deshalb gibt es bei beiden sich flüchtig überlagernde Linien und stabilisierende Gitterstrukturen. Wobei sich die Bilder schliesslich in entgegengesetzte Richtungen bewegen. Der Bildhauer Giacometti strebt auch als Maler und Zeichner nach Verfestigung, Stabilität, Ruhe und Konzentration. Für Gubler gilt der andere Pol: Auch er kämpft an gegen die permanente Veränderung, welcher die Zeit alles Lebendige aussetzt. Seine Figuren kämpfen gegen den Tod, der alles auflöst. Sie wehren sich als ekstatische Tänzer, blutende Torsi, Entrückte, Verzweifelte, Wahnsinnige ...

Von Gubler führt eine direkte Verbindung zu den getriebenen und verdrehten Existenzfiguren von Maria Lassnig, Martin Disler, Miriam Cahn. In seinen Bildern des Scheiterns verkörpert Gubler einen extremen Gegenpol zu Alberto Giacomettis gleichzeitiger Malerei. Ebenbürtig ist er den anderen grossen Verzweifelten und Gescheiterten der Schweizer Kunst: Hans Brühlmanns «Gefangenenbildern», Louis Soutters *Art brut* und dem Outsider Kurt Wiemken in seiner Gewaltdarstellung *Umarmung von Engel und Teufel* von 1938 (Abb. 16).

<sup>1</sup> Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Matthias Frehner, «Max Gubler: Malen am Scheideweg. Ein Oeuvrekatalog ohne Neubewertung», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.1.1998, S. 69. Die Preise für Gemälde von Gubler sind in den letzten Jahren permanent gesunken. Das Kunstmuseum Bern erwarb 2013 Gublers *Selbstbildnis, sitzend*, um 1952 (Kat. 87, S. 195), zum Zuschlagpreis von Fr. 10 000.– bei der Auktion Widmer, St. Gallen. Zum Vergleich: Gemälde Alberto Giacomettis waren in den 1950er-Jahren weniger hoch dotiert als solche Gublers.

<sup>2</sup> Gotthard Jedlicka zit. nach Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 36 und 118.

<sup>3</sup> Zu Gublers Krankengeschichte gilt in erster Linie die neue Forschung von Bettina Brand-Claussen und Peter Cornelius Claussen (Brand-Claussen/ Claussen 2014).

<sup>4</sup> Vgl. KdG, Bd. III, S. 337–338.

<sup>5</sup> Jean Dubuffet, «Louis Soutter», in: Ders., *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris 1973, S. 437–439, zit. nach Hartwig Fischer (Hrsg.), *Louis Soutter 1871–1942*, Kunstmuseum Basel 2002, S. 147.

<sup>6</sup> Frehner (wie Anm. 1). Vgl. auch Frauenfelder Biografie 1977, Bd. III, S. 9, 14 (Dürrenmatt), S. 19 (Frisch) und Frauenfelder 1977, S. 73 (Frisch).

<sup>7</sup> Peter Killer, «Das Ende eines Mythos», in: *Tages-Anzeiger*, 2. Februar 1982.

<sup>8</sup> Hanno Walter Kruft, «Max Gubler. Ausstellung im Kunsthaus Zürich», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.6.1975.

<sup>9</sup> Oskar Bächtli, *Malerei der Neuzeit (ARS HELVETICA VI)*, Disentis 1989, S. 234.

<sup>10</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 165.

<sup>11</sup> Ebd., S. 166

<sup>12</sup> *Einführung*, in: Kat. Basel 1959, zit. nach Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 166.

<sup>13</sup> Arnold Rüdinger, Brief vom 27. Februar 1959 an das Komitee der *documenta II*, zit. nach Meyenburg-Campbell 1999, S. 123

<sup>14</sup> Baumgartner 1995, S. 107–142.

<sup>15</sup> Künzi 1998, S. 32 und S. 30.

<sup>16</sup> Vgl. Frehner (wie Anm. 1).

<sup>17</sup> Grütter 1998, S. 76–89.

<sup>18</sup> Ebd., S. 88–89.

<sup>19</sup> Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet*. Briefe, Hamburg 1957.

<sup>20</sup> KdG, Bd. II, 1056–1062

<sup>21</sup> KdG, Bd. II, 1059.

- <sup>22</sup> KdG, Bd. II, 1060
- <sup>23</sup> KdG, Bd. II, 1056.
- <sup>24</sup> Vgl. Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 383.
- <sup>25</sup> Grütter 1998, S. 78 und 84.
- <sup>26</sup> Zit. nach Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, S. 279.
- <sup>27</sup> Grütter 1998, S. 78–89.
- <sup>28</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014. Das Buch ist zur Ausstellung *Der andere Gubler. Das unbekannte Spätwerk des Malers Max Gubler* im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen (24. Oktober 2014 – 8. Februar 2015) erschienen.
- <sup>29</sup> KdG, Bd. II, 739–744.
- <sup>30</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 171.
- <sup>31</sup> *documenta 59. Kunst nach 1945*, Band *Malerei*, Köln 1959, S. 210 und S. 101.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 147.
- <sup>33</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 131.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 83–84.
- <sup>35</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 92
- <sup>36</sup> Vgl. z.B. Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 141, 233, 285.
- <sup>37</sup> Gotthard Jedlicka, zit. nach Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 234.
- <sup>38</sup> Diese ausgezeichneten Formulierungen gebrauchen Bettina Brand-Claussen und Peter Cornelius Claussen in ihrer Beschreibung der Werke des Jahres 1959 (Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 170–272). Gubler selbst gab seinen letzten Bildern keine Titel.
- <sup>39</sup> Matthias Frehner, «Parallel zur Avantgarde. Hans Brühlmann als Maler», in: Rudolf Koella, *Hans Brühlmann 1878–1911. Bilder und Zeichnungen*, Bern 2009, S. 21–31.
- <sup>40</sup> *Coup d'envoi au crématoire* ist ein Werktitel von Louis Soutter für ein Bild taumelnder Skelettmenschen. Michel Tévoz, *Louis Soutter. Catalogue de l'Œuvre*, Lausanne 1976, S. 328, Nr. 2605.
- <sup>41</sup> Vgl. Frehner (wie Anm. 38), S. 21–31.
- <sup>42</sup> Zu Brühlmanns Krankheit, die diverse Internierungen nach sich zog, sowie zu den im Kantonalen Asyl in Wil (SG) geschaffenen «Gefangenbildern» vgl. Lothar Kempfer, *Hans Brühlmann. Leben, Werk, Welt*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 12/1), Basel und München 1985, S. 318–336
- <sup>43</sup> Heinrich Schiller, 27. April und 4. Mai 1910, zit. nach Lothar Kempfer (wie Anm. 41), S. 321.
- <sup>44</sup> Kempfer (wie Anm. 41), S. 322.
- <sup>45</sup> KdG, Bd. III, 2250.
- <sup>46</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 218, 226
- <sup>47</sup> Ebd., S. 263
- <sup>48</sup> Ebd., S. 193
- <sup>49</sup> *documenta 59* (wie Anm. 30), S. 242–245
- <sup>50</sup> Brand-Claussen/Claussen 2014, S. 252.
- <sup>51</sup> Brief von Max Frisch an Max Gubler, 10.12.1952, zit. nach Frauenfelder Biografie 1977, Bd. III, S. 19.
- <sup>52</sup> Zit. nach Hohl (wie Anm. 26), S. 279.
- <sup>53</sup> Max Gubler am 5.2.1958 zu Gotthard Jedlicka, zit. nach Brand-Claussen/ Claussen 2014, S. 86.